LUND UNIVERSITY

Polskans historia

En studie i melodityper och motivformer med utgångspunkt i Petter Dufvas notbok

Gustafsson, Magnus

2016

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Gustafsson, M. (2016). *Polskans historia: En studie i melodityper och motivformer med utgångspunkt i Petter Dufvas notbok*. [Doktorsavhandling (monografi), Institutionen för kulturvetenskaper]. MediaTryck Lund.

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

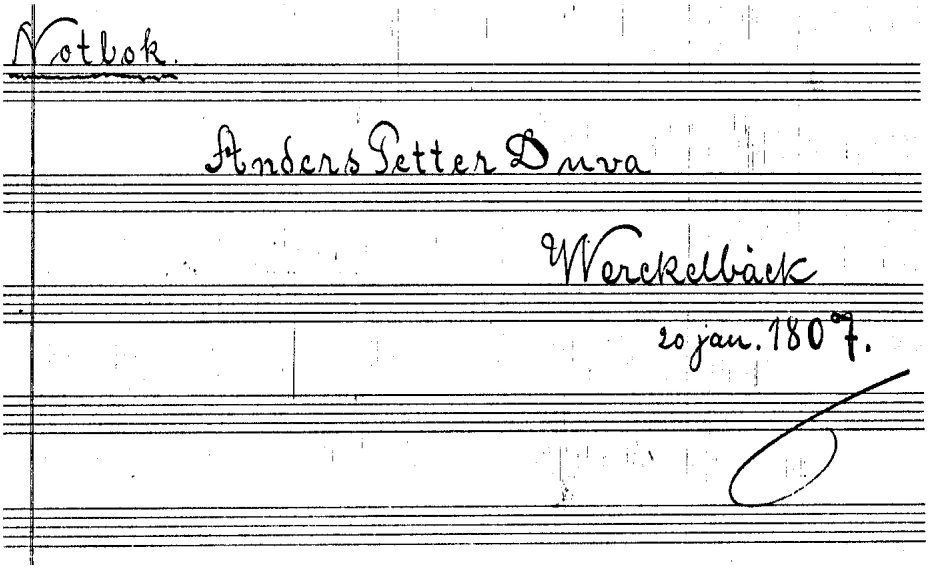
PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

© Magnus Gustafsson, 2016
Omslag Detalj ur bonadsmålning från 1779 målad av Pehr Svensson Schönhult (1760–1837), Knäred. Finns i Nordiska museets samlingar.
Grafisk form Kajsa Nilsson
Tryck Media-tryck, Lund 2016
isbn 978-91-88473-09-7 (tryck)
isbn 978-91-88473-10-3 (pdf)
isbn 978-91-978644-3-5 (Smålands Musikarkiv)

Polskans historia

En studie i melodityper och motivformer med utgångspunkt i Petter Dufvas notbok.

Magnus Gustafsson



Förord

Vägen fram till denna avhandlings tillkomst har inte varit spikrak. Livet har helt enkelt erbjudit alltför många krokiga och spännande avfarter. Det var inte heller självklart att jag skulle studera musikvetenskap. I själva verket dröjde det ganska länge innan beslutet togs. Ibland kan jag ångra det. Eget musikutövande kom emellan – med tiden också producentarbete i många former och under senare år mer administrativa åtaganden.

Redan tidigt hade jag ett svårförklarat intresse kring låtars bakgrund, släktskap och utbredning. Än idag har jag egentligen ingen aning om var detta kom ifrån, men redan som helt ung, i början av 1970-talet, tog jag bl.a. initiativ till en dans- och musikföreställning med titeln ”Polskans historia”. Idag kan jag skratta gott åt dessa taffliga försök, men då var det på blodigt allvar. Vi som medverkade tyckte att allt detta var *så* nyskapande och revolutionerande. Idag framstår våra ansträngningar som ett mycket typiskt och lätt romantiskt exempel på vad som kunde komma i kölvattnet av 70-talets folkmusikvåg. Men som ett bevis på livets outgrundliga kretslopp kan det emellertid synas vara en smula anmärkningsvärt att jag nu, drygt 40 år senare, presenterar en avhandling med samma titel.

I slutet av 1970-talet hade jag förmånen att lära känna en rad av de dåvarande medarbetarna vid Svenskt visarkiv – bl.a. Eva Danielson, Sven-Bertil Jansson, Margareta Jersild och Märta Ramsten. Till denna grupp räknar jag också Jan Ling och Gunnar Ternhag. De möten, resor, seminarier, böcker och artiklar som jag genom dessa haft möjlighet att ta del av kom att bli min ”skola” och har varit helt avgörande för min fortsatta forskning. Så småningom vidgades denna skara till att även innefatta en rad nordiska folkmusikforskarkollegor med vilka jag haft många intressanta diskussioner och utbyten under årens lopp – i mitt avhandlingssammanhang vill jag särskilt nämna: Bjørn Aksdal, Jan-Petter Blom, Ann-Mari Häggman, Antti Koiranen, Jens Henrik Koudal, Niklas Nyqvist och Hans-Hinrich Thedens.

Som en direkt musikalisk pendang till mitt arkiv- och skrivbordsforskande måste nämnas projektet med de tre CD-skivorna *Höök* (1995), *Krook* (1997) och *Polski dantz* (2002). Jag vill i detta sammanhang rikta ett särskilt tack till några av de musiker som jag under längre och kortare perioder haft förmånen att samarbeta med runt äldre notboksrepertoarer – i första hand Ånon Egeland, Mikael Marin, Jörgen Axelsson och Sven Ahlbäck. Under många år var också gruppen Sågskära en ständigt bubblande musikalisk gryta ur vilken jag inte bara hämtade musikalisk inspiration och kunskap, utan också värme och social gemenskap – tack

kära Gunilla Lundh-Tobiasson, Per-Olof Jacobsson, Torbjörn Nyqvist, Erik Hector, Toste Länne, Marie Länne Persson, Ulrika Gunnarsson, Sven Kihlström, Magnus Lundmark och sist, men inte minst, Anders Svensson, för all vänskap och allt musicerande. I detta sammanhang måste jag också nämna Lennart Carlsson, som sedermera skulle bli min kollega på Smålands musikarkiv. Vid otaliga tillfällen har vi suttit och spelat på låtar i spelmansböcker (i synnerhet Petter Dufvas) och idogt sökt efter besläktade melodier.

I slutet av 1990-talet började musikvetenskapsämnet få fäste vid dåvarande Högskolan i Växjö (fr.o.m. 1999: Växjö universitet och 2010: Linnéuniversitetet). Det var på många sätt en jungfrulig tid där atmosfären var tillåtande och positiv. Under flera år hade jag glädjen att vara både föreläsare och student. En avgörande roll för ämnets etablering i Växjö hade utan tvekan Boel Lindberg. Med sin energi och idérikedom fick hon mig att på nytt ta tag i mina akademiska studier och jag är henne ett stort tack skyldig för detta. Boel har också läst ett par avsnitt i min avhandling och bidragit med kloka synpunkter. Som en sorts forskarskola fungerade för min del också forskningsgruppen ”Intermedialitet och den medeltida balladen” vid Växjö universitet – en grupp som bildades i spåren av återupptäckten av George Stephens (1813–1895) okända manuskriptsamling i Växjö stadsbiblioteks arkiv. Även om handskrivna notböcker ligger en bit bortom gamla balladmanuskript hade jag stort utbyte av de regelbundna mötena och seminarierna i detta sammanhang – inte minst vårt gemensamma arbete med de antologier som blev resultatet av detta arbete. Den ursprungliga gruppen knoppades sedermera av i olika konstellationer med olika forskningsinriktningar, men jag vill i detta sammanhang särskilt nämna Gunilla Byrman, Lars Elleström, Karin Larsson Eriksson, Sigurd Kværndrup, Tommy Olofsson och Per Stille.

Under mina inledande doktorandstudier i Lund hade jag Greger Andersson som handledare. Vi hade många, långa och inspirerande samtal kring bl.a. stadsmusikanter, organister och häradsspelmän. Det var också Greger som tyckte att jag skulle skriva om både spelmansböcker och polskan: ”Det kanske är ett för brett anslag, men med din bakgrund och vid din ålder tycker jag att du ska göra ett försök…”. Lika plötsligt som sorgligt och oväntat gick Greger bort i alldeles för unga år. Ärligt talat kände jag då under en period ingen större entusiasm att fortsätta mina doktorandstudier. Det fanns inte heller någon annan självklar handledare för min ämnesinriktning vid institutionen i Lund. Så här i efterhand är jag emellertid mycket tacksam över de generösa och välvilliga ansträngningar som gjordes från Institutionen för kulturvetenskaper för att lösa den här

problematiken. Här vill jag med särskild tacksamhet nämna Olof Sundin och inte minst Thomas Kaiserfeld, under vilkens vingar jag mera formellt sedermera skulle hamna.

Den utomordentliga och praktiska lösningen blev helt enkelt att Olle Edström vid Göteborgs universitet utsågs till ny handledare. Jag märkte omedelbart att Olle hade stor erfarenhet av att lotsa doktorander i deras forskningsarbete. Med fast och tydlig hand förde han mig vidare i mitt forskande och skrivande. Så här i efterhand kan jag krasst konstatera att det aldrig blivit någon avhandling om inte han kommit in på banan: Stort tack Olle! Jag kommer faktiskt att sakna det tidiga morgontåget till Göteborg och alla inspirerande samtal om musik i alla dess former och uttryck!

Under avhandlingens slutseminarium fick jag många värdefulla synpunkter från både opponenten Dan Lundberg och min efterträdare på posten som chef för Smålands musikarkiv – Mathias Boström. Den sistnämnde har också bidragit med egna forskningsfynd med direkt relevans för mitt arbete. Mathias tog också initiativ till och stod som redaktör för den fina festskrift, *Lekstugan* (2015), som tillägnades mig på min 60-årsdag. Tack Mathias! Faktum är att flera av bidragen i denna bok på ett positivt sätt tvingade mig till kompletteringar och ändringar i slutfasen av mitt arbete, inte minst Mathias eget bidrag om spelmansböckerna och *Svenska låtar*. I detta sammanhang vill jag också framföra mitt stora tack till övriga författare och bidrag i denna bok: Mikael Marin, Märta Ramsten, Ånon Egeland, Karin Larsson Eriksson, Leif Stinnerbom, Gunilla Byrman, Lene Halskov Hansen, Ingrid Åkesson, Marie Länne Persson, Dan Lundberg, Hans-Hinrich Thedens, Eva Danielson, Boel Lindberg, Leif Carlsson, Mats Nilsson, Åke Persson, Patrik Sandgren, Ulrika Gunnarsson och Eleonor Andersson.

Vissa delar av mitt avhandlingsarbete har inneburit ett oändligt sökande efter uppgifter kring spelmän och musikanter. Härvidlag har jag fått ovärderlig hjälp av min granne i Genestorp, Anders Fransson, som under en period i avhandlingsarbetet tålmodigt lotsade mig genom mängder av digitala kyrkböcker vid våra möten i Kronobergs Genealogiska Förenings lokaler i Alvesta. Jag har redan nämnt Jörgen Axelsson, men jag vill i detta sammanhang gärna också uppmärksamma hans ansträngningar att hjälpa mig med intressanta och värdefulla uppgifter kring en del svåridentifierade musikanter.

Delar av avhandlingsarbetet har bedrivits, i synnerhet i inledningsfasen, parallellt med mitt arbete på Musik i Syd och Smålands musikarkiv. Jag vill tacka min chef, Martin Martinsson, för den beredvillighet som gjort detta möjligt. Jag vill i detta sammanhang också uppmärksamma Eleonor

Andersson, som stått för utskrifter av notexempel; Bent Hansen, som står för renskrifterna i kapitel 7 av Dufvas notbok; Bridget Marsden, som hjälpt mig med den engelska översättningen av sammanfattningen, samt avslutningsvis, min kollega på Musik i Syd, Kajsa Nilsson, som stått för layout och formgivning av avhandlingen.

Utöver de som redan nämnts, av vilka flera också bidragit med annan typ av hjälp och kunskap, vill jag, med stor risk för att glömma någon, också framföra mitt stora tack till följande personer som under resans gång utmanat, uppmuntrat och på andra sätt bidragit till min forskning: Per-Ulf Allmo, Ditte Andersson, Göran Andersson, Håkan Andersson, Gunnel Biskop, Peter Berry, Eva Blomquist-Bjärnborg, Thomas Fahlander, Christina Frohm, Eric Hammarström, Johan Hedin, Eva Hov, Paweł Iwaszkiewicz, Tomasz Jeż, Olov Johansson, Sofia Joons, Arto Järvelä, Sille Kapper, Gregor Kliem, Jonas Larsson, Staffan Lundmark, Janusz Prusinowski, Jan Olof Rudén, Pablo Ruibal, Ulf Störling, Igor Tõnurist, Simon Wascher och Olena Yeremenko.

Ett sista tack går till mina närmaste – min hustru Susanne, mina barn Martin (med familj), Arvid, Joel och Siri, min mor Anna-Lisa, min svärmor Elin och min faster Margareta – som helhjärtat och kärleksfullt stöttat mig under arbetets gång och som genom sin blotta existens skänker mig livsglädje och arbetslust. En särskild tanke går också postumt till min far Olle och min svärfar Stig, som säkerligen hade glatt sig åt denna avhandlings färdigställande.

INNEHÅLL

1. Inledning

1.1. Bakgrund och musikvetenskapliga överväganden ... 13

1.2. Spelmansböckerna och några allmänna frågeställningar ... 15

1.3. Avhandlingens syfte, frågor och uppläggning

1.3.1. Syfte och frågeställningar ... 22

1.3.2. Uppläggning ... 25

1.4. Teorier och metoder

1.4.1. Inledning ... 27

1.4.2. Den hermeneutiska förståelsen – tolkning som metod ... 28

1.4.3. Diffusionism och andra teorier kring kulturmöten och spridning ... 30

1.5. Tidigare forskning – översikt samt diskussion

1.5.1. Från Valentin till sekelskiftets gryende polskeforskning ... 37

1.5.2. ”Ett förtjust koketterande med remarkabla arkivfynd” – om Tobias Norlind och Nils Dencker ... 48

1.5.3. På diffusionistiska utflykter – om Carl-Allan Moberg och Ernst Klein ... 54

1.5.4. Återskapandet av traditionen ... 59

1.5.5. ”Eit reliktprega område sørvest i landet” – något om forskningen i Norge 69

1.5.6. ”A riddle with several solutions” – något om forskningen i Danmark ... 87

1.5.7. Menuett och polska – något om forskningen i Finland ... 92

1.5.8. Mazurkor och polonaiser – något om forskningen i Polen och Tyskland ... 101

2. Spelmansböckerna

2.1. Folkmusikkommissionen (FMK) ... 109

2.2. Spelmansböckerna som folkmusikaliska källor ... 113

2.3. "Klockarfar han ska allting bestyra" – om klockarens roll i den lokala musikaliska kontexten ... 124

2.4. Spelmansböckernas inskriptioner ... 131

2.5. Spelmansböckernas innehåll ... 139

3. Stad och land

3.1. "Vare underviste i rudimentus musicæ" – exemplet Växjö 151

3.1.1. Musikundervisningen vid gymnasiet 158

3.1.2. Zschotzscher och Eklin 163

3.1.3. Från ett svart får till körsångens pionjärer 170

3.1.4. Fogelbergs dominans 176

3.1.5. Christina Nilssons musikaliska klassresa 180

3.1.6. Avslutande reflektion 185

3.2. Axel Bobergs upptecknin gar i Småland 189

3.3. Gustaf Holgersson i Ålem 194

3.4. Dufvas notbok förs över till Folkmusikkommissionen 197

4. Anders Petter Dufva och hans notbok

4.1. Anteckningar i anslutning till den bevarade avskriften 201

4.2. Låtarnas numrering 203

4.3. Notbokens upphovsman 205

4.4. Ellen Keys upptecknin gar 216

4.5. Något om notbokens miljö och sociala inplacering

4.5.1. Verkebäcks hamn och krog 219

4.5.2. Några andra spelmansböcker från nordöstra Småland 222

4.5.3. Upptecknare och spelmän i nordöstra Småland 234

5. Polskor, polonäser och menuetter

5.1. Begreppen polska och pollonesse 245

5.1.1. Polonäsbegreppet i Sverige 246

5.1.2. Polonäsen i Polen och Europa 250

5.1.3. Polonäs- och polskabegreppens förankring hos allmogen i Sverige 258

5.2. Polskans äldre svit- och proportionsform

5.2.1. Rötter i medeltid och renässans 263

5.2.2. Fiolen och den äldre pardansen 270

5.2.3. Äldre pardansformer i Tyskland 274

5.2.4. Tyska och polska efterdanser 277

5.2.5. Det gyllene seklet och den polska kulturens utbredning i Skandinavien 282
5.2.6. De polska dansernas utbredning i Norden under 1600-talet 285
5.2.7. Den äldre figurerande pardansen 290
5.2.8. För- och efterdansformer i Skandinavien 293
5.2.9. Tyska och polska danser i äldre svenska notmanuskript och tabulaturer 297
5.3. Efterdansen Serra 307
5.3.1. Serraformer och sånglekar 315
5.4 Något om menuetten 323

6. Polskans form, motiv och typer
6.1. Norlinds typmelodier och Olof Anderssons variantregister 341
6.2. Rytmiska och melodiska analyser
6.2.1. Rytmiska typanalyser 345
6.2.2. Melodiska formanalyser 349
6.2.3. Polskans motivformer 365
6.3 Metoder för analys och polskemelodiernas form
6.3.1. Exemplet Söderholms polska – en metodbeskrivning med tvåtaktsmotivet som redskap vid konkordansanalys 375
6.3.2. Exempel på sammanställning över motivformer på varianter till Söderholms polska 391
6.3.3. Några teorier kring melodisk likhet 396
6.3.4. Likhetsmodeller inom den kognitiva musikforskningen 401
6.3.5. Fyra nivåer av likhet 408
6.3.6. Likhetsmodellen i praktisk belysning 410
6.3.7. Avvikelser från tvåtaktsstrukturen 411
6.3.8. En ny polsketypologi 413

7. Kommentarer, formanalyser och variantregister till notbokens melodier
7.1. Incipit- och accenttonkod 421
7.2. Redovisning av melodierna i Dufvas notbok med kommentarer och variantförteckningar 425

8. Avslutande sammanfattning 801

Sammanställning över spelmansböcker i Folkmusikkommissionens samlingar 827

Sammanställning över motivformer i Petter Dufvas notbok 834

Förteckning över namnformer och tonarter i Petter Dufvas notbok 838

Summary 843

Källor och litteratur 854

Register 889

Bilagor

Musikaliskt sociogram. Växjö med omnejd. 923

Musikaliskt sociogram. Nordöstra Småland och östra Östergötland 925

Tre exempel på Nils Zettergrens avskrift av Petter Dufvas notbok 928

I. Inledning

1.1. Bakgrund och musikvetenskapliga överväganden

Den här avhandlingen tar avstamp i en av många s.k. spelmansböcker från Sverige.[1] Boken är daterad 1807 och innehåller drygt 200 melodier. Den nedtecknades av allt att döma av Petter Dufva i byn Werckelbäck (numera Verkebäck) i Tjust i nordöstra Småland. Originalboken är förkommen och samlingen existerar endast i avskrift i Folkmusikkommissionens (FMK) samlingar.[2]

Alltsedan mitten av 1970-talet, då några av Dufvas melodier publicerades i Smålands Spelmansförbunds låtpärm, har jag fascinerats av bokens innehåll och bakgrund.[3] I slutet av 1970-talet reste jag till dåvarande Musikmuseet i Stockholm och kopierade hela samlingen. Under många år har jag i olika omgångar ägnat tid till studier av repertoaren i boken, i huvudsak med inriktning på att analysera melodierna och deras paralleller i andra svenska, nordiska och europeiska samlingar. Min avhandling är i första hand ett resultat av detta arbete. Ett viktigt mål har således varit att sätta Dufvas melodier i detta större sammanhang och med denna samling som verktyg ge en bredare bild av innehållet i handskrivna svenska notböcker från framför allt 1700- och 1800-talen.

Huvuddelen av innehållet i Dufvas bok utgörs av polskor och mitt arbete handlar enkelt uttryckt om polskan och dess historia. Det har i Sverige forskats och skrivits förvånansvärt lite om denna repertoarmässiga huvudfåra i svensk folkmusik – möjligen med undantag för de första årtiondena på 1900-talet. Detta inledande kapitel är därför mer omfattande än vad som normalt är brukligt bland de flesta avhandlingar. Förklaringen ligger följaktligen i ämnets bredd och dess inriktning mot *både* spelmansböckerna och polskan som fenomen.

Märta Ramsten tydliggör i inledningen till antologin *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (2003) att en endast rad mer avgränsade undersökningar kring polskan gjorts under de senaste 200 åren:

1 Beträffande begreppet *spelmansbok* – se kapitel 2, avsnitt 2.2.

2 Dessa samlingar fördes 2004 över från dåvarande Musikmuseet till Svenskt visarkiv och finns idag digitaliserade och tillgängliga på nätet: http://Fmk.musikverket.se

3 Smålands Spelmansförbund började 1973 att skicka ut enskilda numrerade låtar som medlemmarna skulle samla i en särskild pärm (som erhölls i samband med att man löste medlemskap i förbundet). Många andra spelmansförbund i Sverige har under olika perioder haft liknande modeller för att skapa en gemensam repertoar inom respektive förbund.

> Thousands and thousands of Polish dances – polska, pols, springar etc. – have been notated, recorded and published by folk music collectors in Sweden, Norway and Finland during the 19th and 20th centuries. This large body of material is, of course, the point of departure for investigations of the Polish dance through its local variations and social connections during the last 200 years.[4]

Enligt min mening har dock denna ”point of departure for investigations” som färdväg och riktning på många sätt varit obevandrad i ett svenskt sammanhang. I sin recension av ovanstående antologi i Svensk tidskrift för musikforskning (2005) pekar också Tellef Kvifte på det anmärkningsvärda i att någon samlad forskning kring polskan på nordisk basis inte genomförts tidigare:

> Som redaktøren Märta Ramsten sier i forordet, var dette antagelig første gang man samlet fagfolk fra Norge, Sverige, Danmark, Finland og Polen for å diskutere opphav og historiske prosesser i tilknytning til polsdanser. Med tanke på hvor sentrale disse dansetypene har vært i disse landene, er det bemerkelsesverdig at dette ikke har skjedd tidligere.[5]

Det är omöjligt att skriva något om huvudinnehållet i svenska spelmansböcker utan att mer ingående beröra polskan. Förutom just spelmansböcker i allmänhet och Dufvas bok i synnerhet finns det alltså ett dubbelt fokus i denna avhandling. Jag är fullt medveten om de avgränsningsmässiga problemen runt detta, men har ändå valt att försöka skriva något om två huvudområden som är inflätade i varandra och som upptagit min tid och fascinerat mig under många år. Det känns särskilt stimulerande, eftersom vi här definitivt kan tala om två centrala områden i svensk folkmusik som är förvånansvärt obeforskade.

4 Ramsten, Märta. ”Introduction”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, Stockholm 2003, s. 7.

5 Kvifte, Tellef. Recension över *The Polish Dance in Scandinavia and Poland, STM,* 2005, s. 149.

1.2. Inledande reflektioner kring några begrepp och termer

Petter Dufvas notbok inordnar sig i en omfattande rad av svenska handskrivna notböcker, som i huvudsak omspänner en tvåhundraårsperiod, från ca 1680 till ca 1880, och som i huvudsak innehåller dansmusik. Merparten av dessa böcker härrör från andra hälften av 1700-talet och det tidiga 1800-talet. Repertoaren domineras av pollonesser (polskor), menuetter, kontradanser och kadriljer i den s.k. galanta stilen. I de äldre samlingarna förekommer också exempelvis couranter, gavotter, jiggar, sarabander och bouréer – i de senare dyker valser och anglaiser upp.[6] Musiken rör sig ofta i gränslandet mellan det vi idag kallar barockmusik och folkmusik. Dessa handskrivna funktionella repertoarböcker började i slutet av 1800-talet att kallas för spelmansböcker.[7] Dessa är på många sätt en fascinerande källa till musik som väcker en rad frågeställningar: Vilka musikaliska miljöer, sammanhang och kontakter avspeglas i dessa böcker? Vad säger melodierna om de personer som skrivit in dem i böckerna och om den lokala, regionala, nationella eller internationella repertoaren?

Den västerländska musikens båda divergerande linjer, med den strikta nottraditionen på det ena benet och det gehörsmässigt improvisatoriska på det andra, möts någonstans i det grumliga diset vid 1600-talets slut. Spelmansböckernas anonyma menuetter och pollonesser från 1600- och 1700-talen – är det folkmusik eller barockmusik? Då var det *musik* rätt och slätt. I mångt och mycket kan man faktiskt hävda att de båda föregående begreppen är konstruktioner, som i sig utgör intressanta exempel på det som man inom kulturvetenskaperna brukar definiera såsom långsamt accepterade *etiska* termer.[8] Inledningsvis ska jag i korthet försöka ge en bakgrund till dessa begrepp och deras förhållande till andra termer som *den galanta stilen, replikation, schemata* och *partimenti*.

Folkmusikbegreppet hör som bekant hemma i förromantiken och blev inte allmänt accepterat bland utövarna förrän en bit in på 1900-talet.[9] När det gäller barockmusik kan man konstatera att termen i stort sett

---

6 Se sammanställningen över innehållet i de svenska spelmansböckerna i kapitel 2, avsnitt 2.5.

7 Beträffande dikotomin mellan begreppen *spelmansbok* och *handskrivna notböcker* – se kapitel 2, avsnitt 2.2.

8 Lingvisten Kenneth Pike har lanserat begreppsparet emiskt-etiskt (ur phonemic respektive phonetic), vilket sedan länge används som förklaringsmodell inom många kulturvetenskaper. Med ett etiskt perspektiv ser forskaren den studerade kulturen utifrån och skapar således på egen hand sina begrepp eller lånar dem ur den befintliga litteraturen. Se vidare – Kenneth Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior, I-III*, Santa Ana, Calif. 1954–1960, samt Frank Alvarez-Pereye & Simha Arom, "Ethnomusicology and the emic/etic issue", *The World of Music*, Vilhelmshaven, 1993.

9 Beträffande folkmusikbegreppet – se vidare avsnitt 1.3.1. i detta kapitel.

saknas i äldre musiklitteratur.[10] Det skulle dröja ända fram till 1950- och 60-talen innan denna term fick fullt genomslag:

> Scholars in France and Britain were long reluctant to accept the term 'Baroque' or concepts associated with it. Dufourcq (1961) pointed out that the concept of Baroque as common in German musicology did not fit the development of music and culture in France, where Classicism occupied the first half of the 17th century. Chailley (1958) rejected the term as failing to correspond to any reality. In Britain, Capell found no justification beyond mere convenience for calling such a variety of styles as those of Peri and Bach by the same term. The *Histoire de la musique* of the *Encyclopédie de la Pléiade* (Paris, 1960) called the period 'L'ère du style concertant'.[11]

Ett icke oväsentligt bidrag till spridningen av det musikaliska begreppet ”barock”, i sin moderna kontext under 1900-talet, hade den schweiziske impressarion och dirigenten Paul Sacher (1906–1999) och Schola Cantorum Basiliensis (SCB), som han grundade år 1933. Verksamheten i Basel fick efter kriget, framför allt efter samgåendet med Musik-Akademie Basel år 1954, en allt tydligare inriktning mot just ”tidig musik” och barockmusik.

Till skillnad från begrepp som barockmusik och folkmusik råder det dock ingen tvekan om att ”musik i den galanta stilen” var ett *emiskt* begrepp under stora delar av 1700-talet:

> 'Galant' was after all a term that Haydn's contemporaries used; Baroque, Classical, Rococo or pre-Classical were not, being the product of 20th-century loan-words from the history of art.[12]

Mycket talar för att det konventionella komponerandet av galant bruksmusik under 1600- och 1700-talen byggde på tillämpning av olika fasta handlingsstrategier för att hantera det musikaliska materialet:

> Den process genom vilken konventionell musik produceras börjar i princip inte med en specifik tonsättare, utan med tidigare tonsättares bruk av material som tas efter i form av notbilder och hörd musik.[13]

---

10 I äldre svenska musiklexikon saknas uppslagsordet ”barockmusik”. Således hittar man inget under denna term i varken Carl-Magnus Envallssons *Svenskt musikaliskt lexikon* (1802) eller i Johan Leonard Höijers *Musik-Lexikon* (1864). Med viss förvåning kan man konstatera att termen också saknas i Tobias Norlinds fyra uppslagsverk och lexikon: *Svensk musikhistoria* (1901), *Allmänt musiklexikon* (1912–1916), *Allmän musikhistoria* (1922) och *Handbok i svenska musikens historia* (1932). Termen förekommer inte heller i äldre kända tyska verk som Hugo Riemanns *Musik-Lexikon* (1882) eller Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* (1924).

11 Palisca, Claude V. ”Baroque. Etymology and early usage”, *Grove online*.

12 Pritchard, Matthew. ”In the galant composer's workshop”, *Early music*, London 2009, s. 669.

13 Berggren, Ulf. ”Kognitiva strukturer i Olof Åhlströms sonater: Nutida teorier för analys av satstekniska konventioner i komposition av wienklassisk musik”, *STM-Online*, vol. 4, 2001.

Ett övertagande av strukturer från befintlig musik innebär replikation. Den amerikanske musikforskaren Leonard B Meyer hävdade att det som är konventionellt är definitionsmässigt replikerat, medan allt som är replikerat inte behöver vara konventionellt.[14] Att hävda att musikstycken direkt eller indirekt lånar strukturer från varandra är knappast kontroversiellt, men Meyer går så långt att han framkastar hypotesen att många musikaliska stilar består av replikerade mönster, åtminstone fram till 1800-talets slut:

> Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints.[15]

Enligt denna hypotes har rötterna i ett musikverk alltid kopplingar till en eller flera befintliga förlagor. I analogi med detta är alltså tillgången till musik med replikerade strukturer i så fall avgörande för möjligheten att skapa ny musik. En stor del av de musikaliska processerna under 1600- och 1700-talen byggde alltså på oföränderliga strukturer vilka fördes vidare från en generation till en annan. Meyers allmänt hållna replikationshypotes kan också knytas till begreppet schema:

> Schemata are patterns that, because they are congruent both with human perceptual/cognitive capacities and with prevalent stylistic (musical and extramusical) constraints, are memorable, tend to remain stable over time, and are therefore replicated with particular frequency.[16]

Robert O. Gjerdingen (2007) har tillämpat olika schemateorier på en omfattande repertoar av musik i den galanta stilen. Hans slutsats är att ”the hallmark of the galant style was a particular repertory of stock musical phrases employed in conventional sequences”.[17] Dessa schemata baserades varken på melodiska figurer eller harmoniska progressioner:

> The schemata are neither melodic figures nor chord progressions, but compounds of typical figured basslines aligned with their standard accompanying melodic tones.[18]

---

14 Meyer, Leonard B. ”The Cadential Six-Four Progression.” *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music. Essays in Honor of Leonard G. Ratner* (W. J. Allanbrook, Janet M. Levy, W. P. Mahrt, red.), Stuyvesant 1992, s. 475.

15 Meyer, Leonard B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology.* Philadelphia 1989, s. 3.

16 Ibid, s. 51.

17 Gjerdingen, Robert O. *Music in the Galant Style*, New-York 2007, s. 6.

18 Gjerdingen 2007, s. 6.

Gjerdingen definierar en rad schemata utifrån deras innehåll av strukturella toner och ger dem namn som han hämtat från den tyske kapellmästaren och kompositören Joseph Riepel (1709–1782).[19] Användningen av schemata var naturligtvis arbetsbesparande och fungerade i praktiken som en sorts mental karta under det musikaliska skapandet. Stabiliteten hos schemata innebar en begränsning av möjliga omstruktureringar, men komponenterna tilläts variera inom etablerade ramar. Gjerdingen visar också övertygande hur dessa schemata har sin grund i givna baslinjer, *partimenti*, som var en viktig pedagogisk del av den rika musikkulturen i Neapel redan i mitten av 1600-talet:[20]

> The greatest maestros of the age worked in Italy, and they developed a unique method of instruction centered on the partimento – the instructional bass.
>
> [---]
>
> Young composers memorized all the schemata in the partimenti of the maestros. As apprenticies in the guildlike system of court musicians, students did not learn about the schemata through verbal descriptions or speculative theories, but rather learn them by rote, realizing them in every possible key, meter, tempo and style.[21]

De kapellmästare som ansvarade för de unga studenterna i Neapel behövde alltså enkla och praktiska övningar som sakta men säkert kunde förvandla unga lärljungar till professionella musiker. Genom upprepade och improvisatoriska gehörsövningar baserade på partimenti kunde lärdomarna bevaras och knytas till en lång och stark traditionskedja. Studenterna fick successivt bygga upp en rik gehörsbaserad kunskap om hur man kunde integrera melodi, harmoni, kontrapunkt, improvisation, storskalig form och användningen av olika motiv. Det är alltså ingen slump att denna form av musikalisk skolning sammanfaller med den period då Europa dominerades av musiker och tonsättare som utbildats vid italienska konservatorier, framför allt i Neapel.

Precis som i andra förindustriella musikkulturer, eller för den delen också i jazz, fick de galanta musikerlärlingarna en mödosam träning i sin tradition och spenderade dagar och veckor för att få olika schemata i sina fingrar så att deras kreativa tillämpning kunde vara ögonblicklig.

---

19 Se vidare – Riepel, Joseph. *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie* (utgiven av Thomas Emmerig), Wien 1996. Gjerdingens namn på schemata, som alltså är hämtade från Riepel, har exempelvis namn som ”The Romanesca”, ”The Prinner”, ”The Fonte”, ”The Monte”, ”The Fenaroli” och ”The Sol-Fa-Mi”.

20 Partimento betecknar egentligen en didaktiskt utvald, besiffrad eller obesiffrad, generalbasstämma.

21 Gjerdingen 2007, s. 25.

Eftersom denna tradition nu är så långt från oss har Gjerdingen närmast antagit den jämförande musikforskningens perspektiv när han hävdar att galanta musiker i Neapel, Dresden, Versailles eller London inte var så annorlunda jämfört med 1700-talets hovmusiker i Teheran, Dehli, Djakarta eller Seoul.[22]

Gjerdingen har övertygande visat hur schema- och partimentotraditionerna i den galanta stilen spreds norrut från Neapel, först till norra Italien och sedan vidare mot Österrike, Tyskland, Frankrike och England. Denna grundläggande form för inlärning, komposition och improvisation inskränkte sig inte enbart till sångvänliga melodier inom operastilar och kyrklig musik. Den blev en stor tillgång för amatörmusiker och dansgolven i Europa, samtidigt som den starkt påverkade mer etablerade tonsättare:

> Intresset riktade sig då inte mot en äldre affektlära, som genom sin mekaniska förbindelse eller om man så vill *kognitiva* betoning på sambandet mellan figur och affekt samverkade med en solid kontrapunktisk tradition, utan mot nyare franska och italienska sånger och stycken i galant stil. Till och med de kontrapunktiskt skickligaste musikerna, som t.ex. Johann Sebastian Bach, såg sig säkert också som en galant musiker. Men förmodligen var det fler av hans elever än Johann Scheibe som på 1730-talet tyckte att mycket av Bachs överdrivna kontrapunkt och krångliga melodier var föråldrade.[23]

Gjerdingen placerar exempelvis J.C. Bach, Haydn, Dittersdorf, Gluck och t.o.m. Mozart i det långa led av etablerade tonsättare som starkt påverkades av den napolitanska skolan och han koketterar nästan med sina oväntade fynd av ”överlevande” schemata bland t.o.m. romantiska kompositioner.

I en tysk kontext omvandlades så småningom den gehörsbaserade napolitanska traditionen till en kompositionsdidaktik som styrdes av regler. Redan Johann Joseph Fux (1660–1741) regler för kontrapunkt från början av 1700-talet ger uttryck för denna tradition.[24] I H.C. Kochs (1749–1816) välkända kompositionslära *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782–1793) antas praktiskt taget allt i det grundläggande ”mekaniska” komponerandet kunna hanteras med regler.[25] Gjerdingen är starkt kritisk mot det tyska dåtida kognitiva teoretiserandet av den galanta stilen och hävdar att många missförstod den didaktiska kärnan. En

22 Gjerdingen 2007, s. 370.

23 Edström, Olle. Opublicerat manus, framfört vid Svenska Samfundets för Musikforskning konferens i Uppsala, juni 2011.

24 Fux, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725. Tryckt i Badura-Skoda, Eva & Mann, Alfred. *Johann Joseph Fux, Theoretische und pädagogische Werke,* Bd 2, Kassel 1993.

25 Se vidare – Edström 2011.

barlast som den västerländska konstmusiken kanske fått bära ända in i våra dagar.

> However, he [Gjerdingen] also shows a critical bite in his attack on the theoretical misunderstanding of *galant* musicianship by German writers, as they translated an oral and practical tradition into works of written theory – from the dilution of thoroughbass in 18th-century do-it-yourself textbooks for amateur musicians, through 19th-century systems of "tonality" and "harmonic function", to Heinrich Schenker's mystical "will of the tones".[26]

Vi kan alltså konstatera att replikerade strukturer hade stor betydelse inom den galanta stilen och att det fanns grundläggande baslinjer (partimenti) över vilka man kunde improvisera fram olika melodier inom vissa formmässiga ramar (schemata). Som en perifer, men ändå tydlig återklang av denna tradition, framträder många av melodierna i de svenska spelmansböckerna.[27] I dessa finns, enligt min mening, medvetet eller omedvetet, gott om replikerade motiv och melodier som mer eller mindre tydligt tycks vara baserade på givna baslinjer. Det är alltså ingen djärv hypotes att en del av barockens och den galanta stilens strukturer och estetik överlevt inom det som vi idag kallar folkmusik.

I spelmansböckerna kan grundläggande och populära melodier presenteras i mängder av variationer. Ett sorts subjektivt medskapande tycks ha stått i centrum och att slaviskt följa förlagor uppfattas än idag i många folkmusikmiljöer som amatörmässigt notrytteri. Till och med en domkyrkokantor i det perifera Växjö, långt från 1700-talets europeiska musikmetropoler, förstod att framföra musiken *cum multa variatate*.[28] Idén om att framföra en melodi så lika som möjligt två gånger i följd fanns förmodligen varken i den dåtida klockar-, stadsmusikant- eller spelmansvärlden. Däremot var rytmen säkerligen av fundamental betydelse. Man skulle få lust att dansa. Under 1700-talet fanns också ett ömsesidigt musikaliskt utbyte och ett ständigt flöde mellan land och stad. Härvidlag kanske sambanden var större än olikheterna. Genom en ständig växelverkan mellan improvisation och komposition växte ny musik fram.

Enligt en seglivad romantisk föreställning har särpräglade miljöer eller särskilt arketypiska spelmän frambragt det som vi idag kallar folkmusik. Med andra ord att unika repertoarer vuxit fram under speciella omständigheter, specifik för området och inte särskilt likt någonting annat. Men är det kanske istället så att mycket av vår nordiska folkmusik röjer ett ursprung i 1600- och 1700-talens mer allmänt flödande reper-

26 Pritchard 2009, s. 671.
27 Se exempelvis kommentaren till Dufva nr 97 i kapitel 7, avsnitt 7.2.
28 "Med många variationer" – se vidare kapitel 3, avsnitt 3.1.1.

toar av bruks- och dansmusik? Utan tvekan finns det i detta flöde starka kopplingar till den musikaliska grunden för den äldre pardansen i Europa. Influenser och impulser som når Sverige och Norden på 1500-talet och som så småningom tar sig uttryck som exempelvis polska, pols och springlek. I de äldsta handskrivna notsamlingarna som finns bevarade i Norden märks dessa impulsvägar tydligt. Melodierna har exempelvis namn som *tanz – sprung auf; polnischer tanz* och *polski tantz*. En stor del av de äldsta polskemelodierna vi har i Norden, med nationalromantiska förtecken odlade som just ”nationella klenoder” i ett par hundra år, är i själva verket en del av det stora nordeuropeiska melodiflöde som går hand i hand med pardansens utbredning. Innehållet i olika handskrivna 1600- och 1700-talssamlingar från hela Nordeuropa kan därmed ibland vara förvillande likartat. I Sverige blev dessa handskrivna notsamlingars existens inte på allvar uppmärksammade förrän några år efter det att FMK bildats 1908.

1.3. Avhandlingens syfte, frågor och uppläggning

1.3.1. Syfte och frågeställningar

”De svenska böndernas dans har av ålder varit den välkända och likväl ur forskningssynpunkt så mystiska dans som benämnes polska” – så uttrycker sig Carl-Allan Moberg i sin berömda artikel ”Tonalitetsproblem i svensk folkmusik” från 1950.[29] Det råder ingen tvekan om att det funnits en svårgripbar skepsis inom svensk folkmusikforskning rörande denna repertoarmässiga huvudfåra. Möjligen kan en del av förklaringen vara att några forskare ”körde fast” i försöken att hitta polskans rötter i början 1900-talet. Det råder heller ingen tvekan om att mycket av forskningen hittills varit historiskt orienterad.

Den avgörande frågan i denna avhandling handlar om vad som utgör grunden för den dominerande delen av det som under 1900-talet kom att definieras som *svensk folkmusikrepertoar*: Var kan man söka rötterna till de melodier, i första hand polskor, som upptecknades under tidigt 1900-tal? Detta är i sig en rätt otidsenlig problemformulering. Den söker sig tillbaka till de tankar som var förhärskande i det tidiga 1900-talets folkmusikforskning.

I Sverige var det i första hand Tobias Norlind som var inriktad på att utröna polskans bakgund och jag vill gärna bidra till en förnyad syn på hans insatser. Enligt min uppfattning är bl.a. några av hans diffusionistiska aspekter ofrånkomliga i bilden av polskans utbredning och utveckling. Att i en empiriskt positivistisk vetenskapstradition systematisera och gruppera melodier var ledstjärnan i arbetet för många andra av den tidens forskare. Frågor kring varianter och likhet var däremot inte färdigformulerade.

Ett annat avgörande problem gäller de bevarade spelmansböckernas gemensamma repertoar och deras förhållande till *Svenska låtar* och andra större tryckta utgåvor. Ett minst lika intressant fråga handlar om dessa melodiers tidiga historia. Varifrån kom denna repertoar och hur hamnade den i 1700- och 1800-talens handskrivna notböcker?

En av de viktigaste utgångspunkterna i min avhandling är att inte göra någon tydlig distinktion mellan den med tiden kanoniserade folkmusikrepertoaren och annan mer genremässigt svårdefinierad musik. Tvärtom finns det en strävan att påvisa hur olika typer av musik flödat genom länder och landskap – i olika tidsskikt och genom olika sociala miljöer. En mer traditionell tolkning av begreppet *folkmusik* kan därmed bli för snäv.

29 Moberg, Carl-Allan. ”Tonalitetsproblem i svensk folkmusik”, *STM*, 1950, s. 14.

En rad samlingar och notböcker ligger ju dessutom rent tidsmässigt före själva begreppets tillblivelse i slutet av 1700-talet. Detta i sig innebär både metodiska och avgränsningsmässiga svårigheter. Tankar runt ett fördjupat folkmusikbegrepp ventilerades redan på 1950-talet. Carl-Allan Moberg ville definiera folkmusik ”som en brygd som uppstått genom ett växelspel mellan högreståndskultur och folkligt skapande”.[30] Om man granskar Jan Lings sammantagna syn på folkmusikens ideologiska fundament framstår också bilden av ett ständigt utbyte mellan högt och lågt, mellan stad och land. I artikeln ”Folkmusik – en definitionsfråga” (2010) menar Dan Lundberg, att ”den komplexa betydelsen av begreppet folkmusik präglats av att den omlokaliserats från lekstugor och vägskäl till konsertscener, medier, skivstudior och musikutbildningar och att dess olika innebörder från olika tider lever kvar”.[31] Han menar också att Fmk haft mycket stort inflytande på över vad som kom att uppfattas som folkmusik och även på själva begreppet som sådant. Lundberg anknyter till Ling och tar honom som utgångspunkt för fyra definitioner av begreppet *svensk folkmusik* som framförts och diskuterats under de senaste 30 åren:[32]

Folkmusiken som ideologisk markör

1. Ling (1979): ”Folkmusik är ett ideologiskt begrepp, myntat av 17-1800-talets borgarklass som beteckning på ’de andras’, folkets musik, som de iakttar, studerar och försöker inlemma i sin kultur”.[33]
2. Ronström (1989): ”Folkmusik är *det vi kallar folkmusik*. De människor som använder ordet bestämmer ofta vad det skall betyda. Musiker, forskare, politiker, publik, alla är inblandade i en ständigt pågående dragkamp om åt vilket håll och hur långt innehållet kan töjas”.[34]

Folkmusiken som genre

1. Ramsten (1992): Folkmusiken är en ”musikgenre, dvs. en vedertagen repertoar och ett vedertaget utförande av denna repertoar som givetvis växlar under perioder, men som än i denna dag är starkt beroende av av 1800-talets folkmusiksamlares syn på materialet”.[35]

---

30 Moberg, Carl-Allan. *Sohlmans musiklexikon*, del 1, Stockholm 1952 (artikel folkmusik).

31 Lundberg, Dan. ”Folkmusik – en definitionsfråga”, *Det stora uppdraget. Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008* (Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, red.), Stockholm 2010, s. 225.

32 Se vidare – Ibid, s. 226 ff.

33 Ling, Jan. ”Folkmusik en brygd”, *Texter om svensk folkmusik. Från Haeffner till Ling* (Owe Ronström & Gunnar Ternhag, red.) 1994, s. 247.

34 Ronström, Owe. ”Nationell musik? Bondemusik? Om folkmusikbegreppet”, *Gimaint u Bänskt. Folkmusikens historia på Gotland* (Bengt Arwidsson, red.), Visby 1989, s. 18.

35 Ramsten, Märta. Återklang. *Svensk folkmusik i förändring 1950–1980*, Göteborg 1992, s. 7.

2. Lundberg & Ternhag (1996): Folkmusik är ”en familj av stilar. Och som stil har folkmusiken vissa karaktäristiska drag som kan finnas i tonspråk, rytmmönster eller sound – eller en kombination av dessa”.[36]

Något förenklat tycker sig Lundberg således se en utvecklingslinje *från* ett utifrån- *till* ett inifrånperspektiv, eller om man så vill – från begreppets ideologiska laddning till en mera genremässig anknytning.

De senaste årtiondena har musiketnologer inte bara visat hur musik, danser och idéer ständigt rört sig över olika geografiska, tidsmässiga och sociala gränser, utan också hur själva idén om klart avgränsade klasser, socialgrupper eller regioner styrt vissa forskare att söka mer efter vad de vill se än vad som faktiskt finns att se.

Mitt avhandlingsämne knyter an till den här typen av problematik och dess huvudsyfte är att, med *ett musikhistoriskt, sociologiskt- samt musikteoretiskt perspektiv klarlägga några av de grundläggande dragen i polskans bakgrund och olika former*. Min undersökning rörande dessa former utgår i första hand från äldre handskrivna notböcker, varav en betydande del kan innefattas under begreppet *spelmansböcker*. Avhandlingen har således i första hand en historisk inriktning, men rör sig också i skärningspunkten mellan olika typer av traditions- och källbevarad musik, dvs melodier som förekommer både i äldre notböcker och i uppteckningar efter spelmän som levat in i vår tid.[37]

Trots de uppenbara avgränsningsproblemen har jag alltså valt att skriva om *både* polskan och spelmansböckerna. Min utgångspunkt är Petter Dufvas notbok från 1807 och perspektivet är hermeneutiskt – att sätta Dufvas melodier i ett större sammanhang och ge en bredare bild av polskan i *både* äldre handskrivna notböcker (spelmansböcker) och i mer sentida uppteckningar. Det är alltså inte primärt Dufvas samling i sig som är det intressanta. I själva verket kunde man valt vilken äldre spelmansbok som helst som utgångspunkt för detta syfte. En förutsättning är dock att en sådan bok måste kunna återge ett brett spektrum av polskans olika melodityper, vilket enligt min mening är fallet med Dufvas samling.

Till avhandlingens huvudsyfte har jag valt att knyta tre grundläggande forskningsfrågor:

1. I vilken utsträckning har spelmansböckerna ett gemensamt melodistoff och hur förhåller sig denna repertoar till det upptecknade innehållet i *Svenska låtar* (1922–1940)?

36 Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar. *Folkmusik i Sverige*, Hedemora 2005, s. 14.
37 Det sistnämnda gäller inte minst kommentarerna till melodierna i kapitel 7, avsnitt 7.2.

2. Vad kan man säga om bakgrunden till spelmansböckernas melodier i en större historisk och geografisk kontext? Kan man helt enkelt att följa spelmansböckernas melodier (polskorna) både framåt och bakåt i tiden och därmed i en vidare mening klarlägga bakgrunden till några av de polskor som upptecknades under tidigt 1900-tal?
3. Hur kan en modell skapas som klarlägger polskans olika typer?

I den avslutande sammanfattningen försöker jag besvara ovanstående frågor. Med utgångspunkt från avhandlingens syfte och frågeställningar finns det, precis som beskrivs i den inledande bakgrunden, alltså flera perspektiv i både disposition och inriktning.

1.3.2. Uppläggning

I det inledande kapitlet ges en omfattande bakgrund till den tidigare polskaforskningen i Norden, Baltikum och Polen. Fenomen som *form, uppkomst* och *spridningsvägar* diskuteras utifrån olika teorier kring kulturmöten och kulturlån. I samma kapitel diskuteras också vad ett hermeneutiskt perspektiv kan tillföra i studiet av handskrivna notböcker som historiskt källmaterial.

I det andra kapitlet diskuteras spelmansböckerna och deras innehåll. Här görs ett försök till att besvara en rad frågeställningar rörande FMK:s inkonsekventa publicering av spelmansboksmelodier i *Svenska låtar*; huruvida det är en representativ repertoarbild som återges i spelmansböckerna; om spelmansböckernas inskriptioner; hur allmänt utbredd notkunnigheten var och vilken roll klockarna spelade för uppkomsten och spridandet av dessa böcker. I detta kapitel redovisas också resultatet av en omfattande statistisk undersökning kring repertoarinnehållet i ca 800 svenska handskrivna notböcker från perioden 1640 till 1880.

Det tredje kapitlet handlar om hur man mer ingående kan förklara spelmansböckerna och deras innehåll i en övergripande geografisk, historisk och social kontext. För att ge ett mer åskådligt exempel på dessa processer ges en bred redovisning av lärdoms-, stifts- och ämbetsstaden Växjö och dess musikaliska omland från slutet av 1600-talet till början av 1900-talet. Det tredje kapitlet försöker också ge svar på frågan hur Dufvas bok egentligen hamnade hos FMK.

Frågeställningar och problem kring den egentlige upphovsmannen bakom Petter Dufvas notbok, samt bokens sociala kontext och miljö diskuteras och besvaras i det fjärde kapitlet. Det femte ägnas åt polskans

historiska bakgrund, utbredning och besläktade former. Ett försök görs också i detta kapitel att teckna polskans utveckling från 1500-talet och fram till 1900-talet.

I det sjätte kapitlet presenteras olika teorier och metoder för systematisering och analys av polskor. Här diskuteras också olika problem kring begrepp som variant, parallell och likhet. Ett försök till en ny form av likhetsanalys, samt ett helt nytt förslag till typologi över den svenska polskan ges också i detta kapitel.

En omfattande genomgång av melodierna i Petter Dufvas notbok presenteras i det sjunde kapitlet. Här är varje melodi försedd med motivanalys och ett register över besläktade former. Dessa är försedda med en likhetskodning enligt de metoder som redovisas i det sjätte kapitlet. Till många av melodierna hör också en historisk översikt. Med utgångspunkt från avhandlingens resultat presenteras i sammanfattningen i det åttonde kapitlet bl.a. en sammanställning över hur många av polskorna i Dufvas notbok som finns i närliggande versioner i *Svenska låtar*, i andra svenska spelmansböcker, samt i nordiska och nordeuropeiska handskrivna notböcker.

1.4. Teorier och metoder

1.4.1. Inledning

Karin L Eriksson presenterar i sin avhandling *Bland polskor, gånglåtar och valser – Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken* (2004) två viktiga utgångspunkter i modern folkmusikforskning – det som ibland brukar kallas *inifrån- och utifrånperspektivet*. Precis som Eriksson beskriver det, har mitt eget utövande varit en avgörande drivkraft och ”en självklar fortsättning på min roll som musiker *och* musikvetare”.[38] Min avhandling kan ses som en fortsatt resa in i den småländska, svenska, nordiska och europeiska folkmusiken. Den behandlar således uppteckningar, notböcker, litteratur, spelmän och inspelningar som jag själv stött på och upptäckt under loppet av många år, men också låtar som jag framfört vid otaliga konserter. Dan Lundberg och Gunnar Ternhag konstaterar också i sin bok *Musiketnologi – en introduktion* (2002), att avståndet mellan inifrån- och utifrånperspektivet inom det musiketnologiska forskningsfältet minskat på grund av ”det växande antalet forskare som också är utövande musiker i studerade genrer”.[39] Mats d Hermansson gör en liknande reflektion i sin avhandling *From Icon to Identity. Scottish Piping & Drumming in Scandinavia* (2003):

> My long experience as an insider in the genre has helped me to understand aspects of the music and it's culture that might be difficult for an outsider to grasp or even notice. [---] From the general viewpoint of the ethnomusicologist I am an insider of the culture, but personally, I see myself as both an insider and an outsider, the reason being that most pipers are not musicologists, and so from the perspective of my musicological self, I am, in a way, an outsider. Of course I can never be certain (and neither can my readers) of when it is the aspect of the piper or the musicologist that gets the upper hand. Hopefully the two perspectives will merge now and then, creating new and interesting insights.[40]

När det gäller *både* spelmansböckerna och polskans olika uttryck ligger komplicerade frågeställningar om *regional musikidentitet* och *landskapet som avgränsad traditionsenhet* nära. Själva samlandet har genom tiderna styrts av många faktorer – lokalpatriotism under stormaktstiden, exotise-

38 Eriksson, Karin L. *Bland polskor, gånglåtar och valser. Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken*, Göteborg 2004, s. 21.

39 Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar. *Musiketnologi - en introduktion*, Hedemora 2002, s. 121.

40 Hermansson, Mats d. *From Icon to Identity. Scottish Piping & Drumming in Scandinavia*, Göteborg 2003, s. 17 f.

rande av olika miljöer och landskap och sist, men inte minst, den allmänna insamlingsideologi som följde i spåren av Herders tankar och teorier i slutet av 1700-talet. Men bortom allt detta har det också funnits en mer praktisk och funktionell aspekt – den enskilde musikantens behov att minnas eller manifestera sin egen eller sin hemtrakts repertoar. Dikotomin mellan *upptecknat* och *nedtecknat* är ständigt närvarande i mitt empiriska material. I synnerhet när det gäller det sistnämnda krävs, enligt mitt förmenande, ett visst mått av djupare förståelse och inlevelse. Detta har i sig naturliga beröringspunkter med det ovan beskrivna inifrån- och utifrånperspektivet, men det knyter också an till en hermeneutisk tradition.

1.4.2. Den hermeneutiska förståelsen – tolkning som metod

I avsnitt 1.3.1. i detta kapitel presenterades en grundäggande hermeneutisk tanke – nämligen att tolkning och analys av något avgränsat kan leda till slutsatser om en helhet och vice versa – det som ibland brukar kallas *den hermeneutiska cirkeln (spiralen)*. En bärande tanke i den här avhandlingen är således att en djupstudie av en specifik notbok kan ligga till grund för mera generella slutsatser rörande ett betydligt större notboksmaterial.

Det hermeneutiska perspektivet har sin utgångspunkt i tolkning och förklaring av antik grekisk litteratur och bibliska texter. I dessa kunde det meningsbärande innehållet vara oklart och avstånd i tid och plats komplicera förståelsen av källorna. Samma typ av problematik kan i lika hög grad gälla äldre handskrivna notböcker. Teologen och filosofen Friedrich Schleiermacher (1768–1834), en av föregångarna till den moderna hermeneutiken, hävdade att alla äldre skriftliga källor i princip är främmande för oss och att olika former av missförstånd därmed är närmast oundvikliga.[41] På samma sätt är också äldre handskrivna notböcker i högre eller mindre grad främmande för oss beroende på hur gamla de är och hur de är nedtecknade.

Enligt den hermeneutiska uppfattningen gäller det att som forskare försöka förstå och förmedla de skriftliga källornas mening och kontext till läsaren. Därvidlag blir *tolkningen* den huvudsakliga forskningsmetoden. Man försöker inte söka efter en absolut sanning, eftersom det enligt den hermeneutiska kunskapsteorin inte finns någon sådan sanning.[42] Äldre källor kräver alltså *tolkning, förståelse* och *förmedling*. Vi har därför be-

41 Kjørup, Søren. *Menneskevidenskaberne – Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Roskilde 1996, s. 265 ff.
42 Ibid.

hov av olika verktyg för att tränga igenom allt det som kan skilja oss från de ursprungliga idéerna. För Schleiermacher betyder det bl.a. att man ständigt kan skifta perspektiv när en text skall undersökas närmare. I vår kontext kan det innebära att det är det nödvändigt att på olika sätt försöka sätta sig in i den tid då musiken spelades och i musikernas (spelmännens) situation. I ett hermeneutiskt perspektiv handlar detta också om *inlevelse*, eller som Schleiermachers elev Wilhelm Dilthey (1833–1911) uttryckte det: *Nachbilden, Nachleben, Einfühlung*.[43] Uppgiften blir alltså att sätta in sig i forna tiders livsomständigheter och delvis omvandla dessa till egna erfarenheter genom egen inlevelse. Martin Heidegger (1899–1976) inkluderade också subjektet i den hermeneutiska cirkeln. Han menade att det är omöjligt att betrakta världen utan att delta. Fenomen som skall undersökas kan inte isoleras från den som undersöker.[44]

Den italienske filosofen och teologen Emilio Betti (1890–1968) brukar betraktas som den främste nutida företrädaren för den moderna hermeneutiken. Han ställde upp fyra huvudkriterier (”Bettis kanon”) (1962) enligt vilken hermeneutisk forskning kunde bedrivas:[45]

1. *Objektets hermeneutiska autonomi*. Det som skall förstås måste förstås utifrån sig själv, utifrån sina egna immanenta standarder och kriterier, närmare bestämt från de ursprungliga intentioner som ligger till grund för det.[46]
2. *Meningens koherens* (totalitetsprincipen). I varje undersökt företeelse förutsätts finnas en genomgående helhet av meningar, som avspeglar sig i varje enskild del.
3. *Förståelsens aktualitet*. Förståelsen är en skapande, reproduktiv akt, forskarens tillägnelse av objektets mening, ingen mekanisk avspegling. Forskaren har alltid sina egna referensramar i bagaget, och tolkar oundvikligen i enlighet med dessa. Detta är också skälet till att tolkningen alltid bara besitter en relativ objektivitet, aldrig en absolut.
4. *Den hermeneutiska meningskorrespondensen*. Undersökaren upprättar ett slags ”resonans” med föremålet för undersökningen, en ”kongenialitet” genom vilken ett osynligt meningsband knyts mellan dem.

43 Nowak, Magdalena. ”The Complicated History of Einfühlung”, *Argument Journal Online*, www.argument-journal.eu, s. 301 f. Hämtad 2014-01-06.

44 Se vidare – Heidegger, Martin. *Ontologie: Hermeneutik der Faktizität. Vorlesungen 1923–1944*, Frankfurt am Main 1988, s. 24 ff.

45 Citerat från Alvesson, Mats & Sköldberg, Kaj. *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, Enskede 2008, s. 215 ff. Se också Palmer, Richard E. *Hermeneutics*, Evanston 1969, s. 46 ff, samt Betti, Emilio. *Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften*, Tübingen 1962, s. 14 ff.

46 Jag tolkar ”immanenta standarder och kriterier” såsom något som måste förstås utifrån det granskade objektets (skrift, teori eller tradition) villkor.

En viktig utgångspunkt för min avhandling har varit att knyta dessa hermeneutiska perspektiv till mina egna erfarenheter och mitt musikaliska ”tolkande” av spelmansboksrepertoaren under en lång följd av år.[47] Jag är fullt medveten om att begrepp som *tolkning* och *inlevelse* ligger en bit bortom en traditionellt positivistisk vetenskapssyn, men jag har försökt sammanföra dessa perspektiv med en gängse historiskt källkritik (som för övrigt också inryms i hermeneutiken).[48] Samtidigt presenteras också, i tillägg till det hermeneutiska perspektivet, mer konkreta metoder för analys av polskans form, motiv och typer i det sjätte kapitlet.[49]

1.4.3. Diffussionism och andra teorier kring kulturmöten och spridning

Utbredningen av polskans många musik- och dansformer och inte minst spridningen av olika melodivarianter har självklara beröringspunkter med olika teorier kring kulturmöten och kulturlån. Inom musiketnologin brukar man numera beskriva utbytet av bl.a. stilar, repertoar och instrument som antingen ackulturation eller transkulturation.[50] Skillnaden mellan dessa båda begrepp brukar numera enkelt förklaras med övertagande kontra ömsesidig påverkan av olika kulturimpulser. Lundberg & Ternhag (2005) menar exempelvis ”att den växelvisa påverkan som funnits mellan folkmusik och konstmusik under årens lopp är exempel på transkulturation. Inte minst polskans vandring från folkkulturen till hovmusiken och tillbaka igen”.[51] Den typen av resonemang har naturligtvis direkta implikationer på den här avhandlingens huvudinriktning.

En annan teori för att förklara olika dans- och musikformers utbredning har anknytning till metaforen *diffusion*. Själva spridningen uttrycks i verbet *diffundera* och dess substantiv *diffusion,* vars avledning *diffusionism* blivit beteckningen på en hel riktning inom främst kultur- och

47 Detta kommer främst till uttryck i analyserna och kommentarerna till Dufvas melodier i kapitel 7.2.

48 Se vidare – Alvesson & Sköldberg 2008, s. 218 ff.

49 I synnerhet i avsnitt 6.3.

50 Begreppet *ackulturation* anses vara skapat redan 1880 av den amerikanske geologen och etnologen John Wesley Powell (1834–1902). Han blev sedermera Smithsonian Institutes förste chef. En numera allmänt omfattad definition presenterades 1936 av de i detta avsnitt omtalade antropologerna Redfield och Linton: ”Those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups”. Begreppet *transkulturation* lanserades 1947 av den kubanske antropologen Fernando Ortiz i boken *Cuban Counterpoint: Tobacco and sugar.*

51 Lundberg & Ternhag 2005, s. 149.

socialantropologi, etnologi och folkloristik. Begreppet lanserades redan på 1870-talet av Edward Burnett Tylor (1832–1917), som en av de möjliga förklaringarna till förekomsten av likartade kulturelement i skilda geografiska områden:

> The theory that all or most distribution of cultural materials is due to their spread from one locality or area to another.[52]

Den alternativa förklaringen var att likartade kulturelement hade uppstått på olika håll i världen oberoende av eventuell kulturkontakt, till följd av lagarna för kulturell och samhällelig evolution. Debatten mellan diffusionister och evolutionister var karakteristisk för antropologin och folkloristiken under stora delar av 1900-talet. De tyska antropologerna Fritz Graebner (1877–1936) och Bernhard Ancermann (1859–1943) satte diffusionismen i system och menade att forskningens huvuduppgift var att undersöka hur olika kulturelement utvecklats och vandrat.[53]

Den amerikanske antropologen Ralph Linton (1893–1953) reviderade de äldre diffusionistiska teorierna och hävdade i sitt stora verk *The tree of culture* (1955) att tre processer var verksamma vid ”kulturlån”:[54]

1. Presentation of the new element or elements to the society
2. Acceptance by the society
3. Integration of the accepted element(s) into the preexisting culture

I en något reviderad form brukar dessa tre processer numera definieras enligt följande:

1. Presentation (informationsstadium) med värdering och val
2. Tillbakavisande eller accepterande
3. I fall av accepterande – spridning och omformning

Inom nordisk etnologi hade diffusionismen en dominerande ställning under flera decennier. Till framstående forskare i Sverige med denna inriktning räknas antropologerna Erland Nordenskiöld, Gerhard Lindblom och Sture Lagercrantz, etnologerna Sigurd Erixon, Dag Trotzig och Julius Ejdestam, samt folkloristerna Waldemar Liungman och Anna-Birgitta Rooth.

Fram emot slutet av 1960-talet var etnologiämnet ännu fokuserat på

52 Tylor, E.B. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom,* London 1871 (ny upplaga med förord av P Bohannan, New-York 1964).

53 Graebner, Fritz. *Methode der Ethnologie*, Heidelberg 1911.

54 Linton, Ralph. *The tree of culture*. Boken utgavs postumt 1955 (i New-York) av Ralph Lintons änka Adelin.

det försvinnande allmoge- och bondesamhällets livsformer och kulturmönster. Bakom problemställningarna låg sådana forskningsinriktningar som evolutionism och diffusionism.[55] Frågor som diskuterades rörde ålder, ursprung, utveckling, spridning, vandringsvägar och utbredning. Denna huvudinriktning i forskningen kom snart att förändras. Det etnologiska studiet breddades både socialt och tidsmässigt. Andra kategorier än medlemmar av bondesamhället skulle komma att belysas etnologiskt. Birgitta Svensson kommenterar detta i sin artikel ”Etnologin mellan kulturhistoria och samtidsanalys” i *RIG* (2002):

> Vid slutet av 1960-talet började en ny inriktning göra sig gällande i svensk etnologi. Vi finner fortfarande den gamla väletablerade kulturhistoriskt inriktade etnologin, ännu i mångt och mycket fokuserad på bondesamhällets livsformer. Parallellt med denna växer nu en ny inriktning fram, påverkad av samhällsvetenskapliga discipliner som sociologi, socialantropologi och socialpsykologi. [---] Kritiken av strukturrationaliseringar och storstadsghetton skapade nu ett intresse för det ”lilla samhället”.[56]

I studiet av dessa samhällen blev deltagande observation en viktig fältarbetsmetod. Forskaren skulle helst bosätta sig en period i det samhälle han studerade och om möjligt delta i så många kulturella sammanhang som möjligt. År 1979 publicerade etnologerna Orvar Löfgren och Jonas Frykman boken *Den kultiverade människan*. Boken kom att väcka stort intresse bland etnologer, men också att bli källan till en hel del dispyter dem emellan. Frykmans och Löfgrens bok kom att innebära början på en ny typ av etnologi – *kulturanalysen*. Svensson beskriver den fortsatta utvecklingen:

> Med denna speciella typ av analys skulle det vara möjligt att finna grundläggande drag i vårt kulturmönster som till den grad präglar vårt tänkande att vi inte kan uppfatta dem. Här handlar det alltså om en forskning som sysslar med djupstrukturer i kulturen. Kulturanalytikern kan tänkas både rekonstruera äldre tiders föreställningsvärldar och utföra djupanalyser av levande miljöer. Inspirationen och metoderna hämtades främst utifrån. [---] Ämnets växling från en stark historisk inriktning till ett markant nutidsstudium är emellertid inte slutgiltig. På senare år märks tendenser inom etnologin, bl.a. en nyorientering mot en kulturhistoriskt inriktad forskning, som sannolikt förebådar en nyttig och mer balanserad blandning av dessa perspektiv.[57]

Inom den moderna etnologin är alltså diffusionsteorierna något patinerade, men samtidigt pekar Svensson på det faktum att på senare år har en nyorientering mot kulturhistorisk forskning börjat skönjas. I dessa samman-

55 Diffusionismen som forskningsinriktning förklaras närmare i detta kapitel.
56 Svensson, Birgitta. ”Etnologin mellan kulturhistoria och samtidsanalys”, *RIG*, 2002:2, s. 65 ff.
57 Ibid., s. 65 ff.

hang har också tankar på kulturmöten och spridning åter aktualiserats.

Flera olika riktningar inom folkmusikforskningen har genom årens lopp också utgått från diffusionistiska teorier. En grundläggande diffusionistisk idé om kulturinflytande och spridning genomsyrade på olika sätt exempelvis Tobias Norlinds, Carl-Allan Mobergs, Mats Rehnbergs och Ernst Kleins folkmusik-, dans- och polskeforskning.[58] Enligt min mening finns det således en lång forskningstradition inom detta fält som man inte kan bortse ifrån.

Ett problem med klassiska diffusionistiska modeller är att individerna ofta kommer i bakgrunden och att man således inte tydliggör ”agenterna”. Reflektioner kring spridning och kulturlån blir därmed alltför inriktat på ett övergripande innehåll och kan i sämsta fall ge ett eko av Herders Kulturgeist. Jag menar emellertid att vissa modernare diffusionistiska teorier, i den form som bl.a. presenterats av den amerikanska kulturgeografen Jerome D. Fellman, har relevans i forskningen kring spridningen av melodier i äldre notböcker eftersom just agenterna och individerna i dessa kontexter ofta saknas. De explicita böckerna och notsamlingarna kan vara det enda som står till buds och i dessa fall vet vi följaktligen ytterst lite om musikanterna och spelmännen som nedtecknat dem. När det rör sig om anonyma handskrifter eller spridning av vissa kulturformer ”på bred front” kan det således vara svårt att peka ut enskilda aktörer eller grupper.[59] Fellman menar att diffusionism kan inkludera både aktörer och mer anonym spridning och definierade detta i fem generella nivåer:[60]

1. **Expansion diffusion**. When a cultural trend is spread outwards relatively anonymously from its originating place.
2. **Contagious diffusion**. When a cultural trend is transmitted from person to person from an original source to numerous others.
3. **Hierarchical diffusion**. When a cultural trend is spread from one segment of society to another, in a pattern.
4. **Stimulus diffusion**. When a cultural trend spreads, but is changed by those adopting the idea.
5. **Relocation diffusion**. When people migrate from their homes and share their culture with a new location.

58 Se vidare detta kapitel, avsnitt 1.5.3.

59 Med ”spridning av vissa kulturelement” menas i det här fallet exempelvis olika dansformers popularisering och utbredning.

60 Diffusion types: http://lewishistoricalsociety.com. Se även – Fellman, Jerome D, Bjelland, Mark D, Getis, Arthur & Judith. *Human Geography: Landscapes of Human Activities*, Northbrook 2013 (tolfte upplagan), s. 44 ff.

Den norske socialantropologen Jan-Petter Blom har intresserat sig för diffusionistisk teori i sin forskning inom folkmusik- och dansfältet. Redan 1961 presenterade tankar inom det här området i sin artikel ”Diffusjonsproblematikken og studiet av danseformer”.[61] Blom utvecklade sina diffusionistiska teorier beträffande polsk- och springdansernas variationer och spridning i Skandinavien i artikeln ”Springar, Pols and Polska Dances of the Scandinavian Peninsula. Regional variation, continuities and boundaries within a folk dance family” (2003).[62] Hans teorier har påverkat mer sentida norska folkmusikforskare som exempelvis Omholt och Groven Myhren.[63] Moderna diffusionistiska teorier om hur den galanta stilen spreds mellan Europas större städer under 1700-talet presenteras i Daniel Heartz *Music in European capitals: the galant style, 1720–1780* (2003).[64]

Lintons och Fellmans tankar kan ställas i relation till och är, enligt mitt förmenande, besläktade med en del andra teorier kring spridning och kulturlån. I *Musik, medier, mångkultur: förändringar i svenska musiklandskap* (2000) presenterar Krister Malm ett antal villkor för lokalisering av nya kulturformer som har beröringspunkter med inte minst Lintons idéer. Malm är i första hand inriktad på globala strömningar i ett nytt medielandskap, men när det gäller vissa grundstrukturer för spridning av nya musikformer har dessa en relevans även på ett mera generellt plan. Jag tillåter mig nedan att sammanfatta och lätt omformulera några av Malms slutsatser kring ett framgångsrikt etablerande av nya kulturuttryck. I detta sammanhang byter jag ut begreppet *globala former* mot *musik-* och/eller *modeformer*:[65]

1. Lokalisering underlättas om det i bakgrunden finns gemensamma horisonter som gör nya musikaliska modeformer meningsfulla också i en ny lokal kontext.
2. De första lokala utövarna av en ny musikform måste ha tillräckliga kunskaper om lokala strukturer av olika slag för att kunna få gehör för sin musik. De måste också vara tillräckligt öppna och utåtriktade för att nå en större krets.
3. De nya musikaliska modeformerna får inte avvika alltför mycket från lokala musikaliska grundstrukturer, t.ex. ifråga om tonsystem eller rytmik.

---

61 Blom, Jan-Peter. ”Diffusjonsproblematikkenog studiet av danseformer”, *Kultur og diffusjon* (Arne Martin Klausen, red), Oslo 1961.

62 Blom, Jan-Peter. ”Springar, Pols and Polska Dances of the Scandinavian Peninsula. Regional variation, continuities and boundaries within a folk dance family”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, 2003, s. 117–145. Se vidare detta kapitel, avsnitt 1.5.5.

63 Se vidare kapitel 1.5.5.

64 Heartz, Daniel. *Music in European capitals: the galant style, 1720–1780*, New-York 2003.

65 Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe. *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*, Hedemora 2000, s. 356 f.

4. Nya musikformer måste i sig själva vara tillräckligt anpassningsbara och flexibla, så att de kan anpassas till lokala förhållanden utan att kollapsa.
5. Det får inte finnas så starka lokala musiktraditioner att dessa blockerar tillträdet till det lokala musiklivet för nya modeformer.

Både Lintons och Malms tankar om tankar om tillbakavisande eller accepterande vid kulturmöten är på många sätt också besläktade med den schweiziske musiketnologen Max Peter Baumanns teorier. Han beskriver hur olika processer kring kulturmöten är beroende av bl.a. kommunikationer, instrument, skalor, harmoniska system, samt social och kulturell acceptans.[66] Baumann definierar också tre grundläggande *responser* vid kulturmöten:[67]

1. Sluten – negativ
2. Selektiv
3. Öppen – positiv

Det slutna mottagandet kännetecknas av en ovilja att integrera nya impulser som ofta leder till isolering. I den öppna reaktionen accepteras däremot nya uttryck och moden som därmed integreras naturligt i majoritetskulturen. Mellan dessa båda ytterligheter finns det som Baumann kallar en *selektiv kulturblandning*. Vissa impulser anammas naturligt och självklart medan andra passerar obemärkt. Lundberg & Ternhag (2005) menar att grunden för denna selektivitet primärt inte behöver vara en fullständig integrering, utan att musikens ursprung ofta kan vara tydligt markerad, vilket kan ge ”blandningen en additiv karaktär”.[68]

Ett annat känt försök att förklara hur kulturella impulser i en mer historisk kontext uppstår, vandrar och sprids har utvecklats av Peter Burke, som tar sin utgångspunkt i socialantropologen Robert Redfields teorier om ”The great and the little tradition”.[69] Den stora traditionen omhuldas av ett fåtal i skola och kyrka och förmedlas via skriftspråk (till detta hör i vår kontext naturligtvis också musikalisk notation), medan den lilla

66 Baumann, Max Peter. ”Multi-Culturalism and Trans-Cultural Dialogue: The Project 'Berlin Soundscapes of Traditional Music”, *Music in the Year 2002. Aspects on Music and Multiculturalism, KMA Report*, Stockholm 1994, s. 17 f. Se även Lundberg & Ternhag 2005, s. 149 f.

67 Baumann 1994, s. 17 ff.

68 Lundberg & Ternhag 2005, s. 150 f.

69 Burke, Peter. *Popular culture in early modern Europe*, New-York 1978 (nya upplagor 2001 och 2009), s. 23 ff. Burkes bok har haft stor genomslagskraft sedan den kom i sin första upplaga 1978 och allmänt spridda utsagor som ”the great tradition of the educated few, and the little tradition of the rest” brukar hänföras till honom. Beträffande Redfield – se även: *The primitive world and its transformations*, New-York 1968.

traditionen i praktiken är den storas motsats: en muntligt traderad kultur som är utbredd bland det stora oskolade flertalet. Både Burke och Redfield menar att det finns en ständig interaktion mellan dessa världar och att kulturella impulser vandrar åt båda hållen – alltså *både* sjunkande och stigande kulturelement.[70]

Burke menar att skillnaden mellan den stora och den lilla traditionen kom att öka under den tidigmoderna perioden 1500–1800.[71] Folkkultur och bildad kultur separerades alltmer. Mycket förenklat kan vi säga att hög distanserar sig alltmer från låg, både kulturellt och materiellt. Detta är knappast ett kontroversiellt tankegods, men det finns välgrundade skäl att ifrågasätta teorin inom vissa musikaliska fält. Stadsmusikanter, klockare och organister rörde sig hemtamt i *både* den stora och lilla världen. I själva verket fungerade som en sorts musikaliska förmedlare av både muntlig (gehörsbaserad) och skriftlig (notbunden) kultur.

När det gäller att beskriva och förklara hur vissa fenomen inom den äldre pardansen och pardansmusiken (polskan) uppenbarar sig i handskrifter och uppteckningar finns det definitivt anledning att uppmärksamma Burkes och Redfields tankar. Samtidigt kommer de avsnitt i min avhandling som berör olika dans- och melodiformers bakgrund och spridning att ta sitt avstamp i de teorier som redovisats kring *kulturmöten* och *spridning*. Mitt empiriska material utgörs av skriftliga och musikaliska källor som jag prövar, värderar och jämför i en gängse källkritisk anda. Till detta läggs ett hermeneutiskt perspektiv enligt de tankar som redovisats i avsnitt 1.4.2. i detta kapitel.

Ibland uppfattar jag mig själv som en musiketnolog på fältarbete i arkiven och mitt avhandlingsämne befinner sig någonstans i gränslandet mellan disciplinerna musikvetenskap, etnologi, historia, idéhistoria och sociologi, även om jag lägger fram mitt arbete i ämnet musikvetenskap. Ibland ligger mitt ämne kanske närmast *beskrivande kulturhistoria*.

70 Burke 1978, s. 23 ff.
71 Ibid, s. 302 ff.

1.5. Tidigare forskning – översikt samt diskussion

1.5.1. Från Valentin till sekelskiftets gryende polskeforskning

Detta avsnitt är mer omfattande än vad som normalt är brukligt bland de flesta avhandlingar. Det finns nämligen en lång forskningshistoria med många viktiga och avgränsade bidrag att förhålla sig till. Eftersom det i modern tid inte skrivits något mer övergripande inom detta område skall jag således försöka syntetisera några av de grundläggande idéerna och riktningarna inom polskaforskningen. Kapitlets omfattning kan också förklaras av att perspektivet är nordiskt. Polskan är ingen isolerad svensk företeelse. Den står i nära samklang med släktingar i Norge, Danmark och Finland, samt naturligtvis också i Polen och Tyskland. Det har därför varit viktigt att även redovisa och diskutera en del av forskningen i dessa länder.[72]

Det fanns en tydlig värderingshierarki när det gäller insamlingen av immateriell folkkultur under 1800-talet. Det tidigaste och största intresset riktades mot episka folkvisor (ballader).[73] Snart föll ljuset också på andra typer av visor och sånglekar, samt inte minst sagor och sägner. I mitten av seklet upptäcktes och uppmärksammades vallåtar och fäbodarnas musik. Först i slutet av århundradet började ett djupare intresse för folklig instrumentalmusik att skönjas. Carl-Allan Moberg försöker i sin berömda artikel ”Från kämpevisa till locklåt” (1951) att utreda de bakomliggande orsakerna till detta:

> En viktig orsak ligger väl i romantikens väsen: den är litterär, den ser på musiken genom litterära glasögon. Vad man sökte och fann var sång, texter och musik, ej ren instrumentalmusik. Därmed sammanhänger väl också, att texterna voro det viktigaste för det intellektuella skikt som arbetade med visinsamling, musiken blott en kuriositet som slank med för texternas skull. I den mån upptecknings arbetet alltmera tenderade att göra boskillnad mellan texter och musik, varvid musikupptecknandet naturligtvis ankom på de engagerade yrkesmusikerna, så måste å andra sidan dessas smak för den omväxlingsrikare och tekniskt mer avancerade, yrkesmässigare delen med tiden fälla utslaget till förmån för den rent instrumentala konsten, dvs *dansmusiken* i mer eller mindre variationsartad, virtousmässigt figurativ utstyrsel.[74]

Visserligen hade författaren och kyrkoherden Arvid August Afzelius (1785–1871) tillsammans med förläggaren och tonsättaren Olof Åhl-

72 Detta gäller inte minst den omfattande forskningen i Norge.

73 Se vidare – Gustafsson, Magnus. ”Från kämpavisa till ballad. En begreppshistorisk översikt”, *Gamla visor, ballader och rap. Från muntlig förmedling till publicering på nätet*. Boel Lindberg (red.), Möklinta 2013.

74 Moberg 1951, s. 23.

ström (1756–1835) redan 1814–1815 i fyra häften gett ut samlingen *Traditioner af Swenska-Folkdansar*, som företrädesvis innehåller polskor från olika landskap i Sverige.[75] Denna tidiga utgåva får dock närmast ses som undantaget som bekräftar regeln, för under återstoden av århundradet kan antalet publicerade samlingar med instrumentalmusik i stort sett räknas på båda händernas fingrar.[76] Den tidiga forskningen hade alltså tillgång till ett mycket begränsat källmaterial.

Den första egentliga avhandlingen om svensk folkmusik kom från oväntat håll. Den lades fram vid universitetet i Leipzig i Tyskland år 1885 av Karl Valentin (1853–1918), en ung student av judisk börd från en välbärgad köpmannafamilj i Göteborg.[77] Avhandlingen hade titeln *Studien*

---

75 Samlingen, innehållande totalt 142 nummer, kan betraktas som en efterskörd till Geijer-Afzelius kända *Svenska folkvisor från forntiden* (1814–1818). Åhlströms roll i sammanhanget var att arrangera dansmelodierna för pianoforte. Man kan notera att melodierna i häftena är proveniensbestämda till landskap, men att de saknar titlar och uppgifter om förmedlare. Hela samlingen återutgavs i faksimil med kommentarer av Bengt R Jonsson på Bok & Bilds förlag 1972.

76 Förutom den redan omnämnda utgåvan *Traditioner af Swenska Folkdansar* (1814–1815) inskränker sig antalet publicerade större samlingar med dansmusik (i huvudsak polskor) under större delen av 1800-talet till: Johan Niklas Ahlströms och Petter Conrad Bomans fyra häften med titeln *Walda svenska folksånger, folkdansar och folklekar* (1845); JN Ahlströms *220 Svenska Folkdanser* (1855); Richard Dybecks *Svenska folkmelodier* (1853), samt diverse danslåtar publicerade i *Runa* (som utkom i olika omgångar mellan 1842 och 1876); Anders Gustaf Rosenbergs *160 polskor, visor och danslekar upptecknade i Södermanland 1823–35* (1875), *160 Svenska danspolskor från Upland, Östergötland, Dalarne, Sörmland och Jämtland* (1879), samt *100 Svenska danspolskor förnämligast från Sörmland och Östergötland* (1882); Julius Bagges *76 Polskor från Östergötland* (1879), *Svenska polskor från Gotland* (1879–1880), *73 Polskor och högtidsstycken från Gotland I-II* (1879), samt *75 polskor från Uppland och Södermanland* (1880); Karl Bohlins *Folktoner från Jämtland* (1883); Gustaf Stolpes *20 originalpolskor från Gestrikland* (1881); samt slutligen Johan Olssons *Femtio polskor från Wermland och Dal* (1886). Slutpunkten för denna sammanställning är 1889 – året då Nils Andersson publicerade sin banbrytande *Teckningar och toner ur skånska allmogens lif*. Denna utgåva signalerade på många sätt en ny tid där bl.a. den enskilde spelmannen och hans repertoar hamnade i fokus. Redan på 1890-talet började sedan en rad låtsamlingar i samma stil att tryckas i bl.a. J.A. Lundells *Nyare bidrag till kännedom om de svenska landsmålen och svenskt folklif*.

77 Valentins tid i Göteborg var ganska kortvarig, men musiketnologen Anders Hammarlund påpekar att Valentin växte upp i själva centrum av den reformjudiska miljön i Göteborg. Hans far, J. P. Valentin, var föreståndare i församlingen och var den som anställde den berömde kantorn Abraham Baer (1834–1894). Valentin följde i sin ungdom religionsundervisningen i synagogan, där anknytningen till tidens mycket liberala judiska intellektuella miljö i Berlin var självklar. Baer var personligen bekant med rabbinerna i Neue Synagoge i Berlin. I början av 1870-talet inrättas där Hochschule für die Wissenschaft des Judentums, vars grundare tillhörde eliten av den tidiga tyska kulturvetenskapen, t.ex. språkvetarna, etnologerna och socialpsykologerna Moritz Lazarus och Heymann Steinthal. Hammarlund menar att man måste se Valentins tidiga musiketnologiska orientering mot den bakgrunden. När Valentin återkom

über die schwedischen Volksmelodien och skrevs under påverkan av nya strömningar inom den då internationellt ledande tyska musikforskningen. Något som också uppmärksammats av Dan Olsson i hans artikel kring Valentins avhandling i *STM* (2003):

> Den tyska musikforskningen genomgick en inre utveckling med vetenskapsteoretiska nyorienteringar och en uppdelning i en rad delområden. Guido Adlers 1885 upprättade systematik av musikvetenskapen i en historisk och en systematisk del, där ytterligare delområden stadfästes, kan ses som något av en milstolpe. Valentins avhandling tillhör den gren av musikvetenskapen som tidigare benämndes ”jämförande musikforskning” (idag ”musiketnologi”) och vars födelse just brukar förläggas till 1880-talet. Hans arbete från 1885 tillhör alltså de tidigaste akademiska avhandlingarna på området.[78]

Valentins avhandling skrevs i den tidens nya positivistiska vetenskapstradition baserad på empiriska studier. Till stilskapande parametrar utsåg han bland annat tonalitet, intervallförekomst, melodiomfång och taktart, alltså empiriskt gripbara företeelser. Dessa ställde han upp som variabler och undersökte kvantitativt. Man kan, möjligen med viss förvåning, också konstatera att redan i detta tidiga arbete återfinns polskans seglivade indelning i åttondels-, sextondels- och triolpolskor. Idén hade Valentin fått av folkmusiksamlaren Julius Bagge (1844–1890) i ett brev från 1883, som också finns återgivet i avhandlingen.[79]

Bristen på källmaterial och avsaknaden av källkritik ledde ibland Valentin in på villovägar. Till de mer svårsmälta slutsatserna hör att svensk folkmusik framförts utan ornamentik.[80] Detta antagande baserade naturligtvis Valentin på en okritisk genomgång av de källor som förelåg vid denna tid. Att svårnoterbara detaljer och alla former av utförandepraxis utelämnats i uppteckningarna tycks aldrig ha förespeglat honom. Till hans försvar måste man naturligtvis ha i åtanke att måttstocken på vetenskaplighet lätt blir anakronistisk. Flera av de utgångspunkter som idag betraktas som felaktiga var under Valentins tid axiom.

I andra avseenden var avhandlingen påfallande modern. Valentin var exempelvis påverkad av den tidens nya diffusionistiska och evolutionistiska tankar, som ledde bort från det ”nationella” och ett idealiserande

---

till Sverige invaldes han Kungl. Musikaliska Akademien och blev dess sekreterare mellan åren 1901–1918. Beträffande den judiska intellektuella miljön i Göteborg under 1800-talet – se vidare: Hammarlund, Anders. *En bön för moderniteten: kultur och politik i Abraham Baers värld*, Stockholm 2013.

78 Olsson, Dan. ”Ett förbisett pionjärarbete. Om Karl Valentins doktorsavhandling: *Studien über die Schwedichen Volksmelodien*”, *STM*, 2003, s. 58.

79 Se vidare – Lindgren, Adolf. ”Om polskemelodiernas härkomst”, *Nyare bidrag till kännedom om de svenska landsmålen och svenskt folklif*, Stockholm & Uppsala 1893, s. 2.

80 Olsson, s. 72.

av ”folket”. Dan Olsson menar att Valentin därigenom representerar en annan ideologisk ”paradigm”:

> Genom att ansluta sig till receptionsteorin och diffusionalismen ruckar Valentin också på två fundament för en enögd nationalism där folkmusiken alltigenom skulle vara svensk och sprungen ur folkdjupen. Till detta kommer arbetets empiriska utgångspunkt med inriktning på det musikaliska materialet. Hur som helst gör avsaknaden av nationalistiska tongångar att Valentins avhandling framstår som ganska unik ur våra dagars perspektiv. Det samma kan sägas om hans syn på folket och folkmusiken som berördes ovan. Ståndpunkterna går stick i stäv med en stor del av de uppfattningar som senare kom att dominera bland folkmusikuppteckнare, musikforskare och andra tillskyndare av folkmusiken fr.o.m. 1890-talet och en bra bit in på det nya seklet, där inte minst de nationella och historiserande utgångspunkterna var viktiga. Med hjälp av ett populärt vetenskapsteoretiskt begrepp skulle man kunna säga att avhandlingen representerar ett annat ”paradigm” än de som dominerat i Sverige under 1900-talet.[81]

I Valentins avhandling förebådas också den uppdelning mellan *insamlande* och *beforskande* som sedermera blev så typisk för den svenska folkmusikmiljön. I Sverige, till skillnad mot många andra länder, har den som samlar (uppteckнaren) och den som analyserar (forskaren) ofta varit skilda entiteter.[82]

Påfallande modern, åtminstone i vissa avseenden, ter sig också Adolf Lindgrens (1846–1905) *Om polskemelodiernas härkomst* (1893). Redan i inledningsfrasen till sitt arbete signalerar han något som skulle kunna vara skrivet mer än hundra år senare: ”Den svenska polskans musikaliska ursprung och förhållande till de polska danserna har varit föremål för mycket stridiga meningar”.[83] Precis som Valentin har han inte heller mycket till övers för det överdrivet nationella. Med drastiska och ovanligt humoristiska formuleringar gör han processen kort med nationalromantikens ivrare:

> Men så kom nyromantiken med sin starka fantasi, ock så kom götiska skolan med sin överrikedom på fosterländsk chauvinism ock sin dådstora lust att hugga sig fast i runohällar och begrava sig i gånggrifter och stendösar. Ock nu gick det icke an, att polskan finge sig vara osvensk eller synnerligen ung, utan den måste naturligtvis hava spelats både på Island ock Färöarna, ock hälst naturligtvis så flintgrått långt tillbaka som under vikingatiden, men i värsta fall åtminstone vid Erik XIV:s kröning.[84]

81 Olsson 2003, s. 70.
82 Mer sentida undantag är exempelvis Märta Ramsten och Gunnar Ternhag.
83 Lindgren 1893, s. 1.
84 Ibid.

Till det moderna hör också att Lindgren med stort eftertryck slår fast att det inte finns någon skillnad mellan begreppen polska och polonäs. Han klargör utan omsvep att ”allmogen använde om vartannat benämningarna polska och pollonessa”:[85]

> Men även åt säxtondelspolskan har man försökt rädda ursvenskheten, trots dess alldeles påtagliga likhet med polonäsen i musikaliskt avseende, vilken likhet går så långt, att ingen melodi kan bättre än en svensk slängpolska från medlet av förra århundradet [1700-talet] lemna en fullständig illustration in i de minsta detaljer till alla de karakterer ock egenheter hos polonäsen [….].[86]

Lindgren lägger sedan stor möda på att försöka klarlägga några av den europeiska polonäsens rötter, vilket tydligt förebådar Tobias Norlinds kommande arbeten. Precis som Norlind anstränger han sig också för att beskriva något om polskdansens bakgrund. Man kan nästan ana Lindgrens frustration och förvåning över det bristande källmaterialet på danssidan – ”hur mycket av polonäsens danssätt, som jämte melodierna överfördes till Sverige ock här vann insteg, är svårt att veta, av brist på svensk koreografisk litteratur”.[87] Utan att gå till överdrift kokar han likväl ihop en rätt rejäl och bitvis induktiv soppa på några rätt klena spikar. Mer på fötter har han när han på ett metodiskt och pedagogiskt sätt klargör det omöjliga i att den kända Skräddarpolskan (Fackeldansen; All världens polska) spelades under Erik XIV:s kröning.[88]

Till bristerna med Lindgrens arbete hör definitivt att han av någon outgrundlig anledning inte helt entydigt betraktar de norska spring- och polsdanserna som *polskeformer*. Genom att han också anser att de västsvenska triolpolskorna endast är avläggare till de norska formerna undantar han därmed delvis dessa i sin syn på den svenska polskan.[89]

> J. Bagge har förtjänsten att först – i skriftligt meddelande till K. Valentin, citerat av denne i *Studien über die Schwedischen Volksmelodien* (Leipzig 1885) – hava försökt en indelning av de högst olikartade polskfysionomierna. Vi finna den i huvudsak riktig, om det än är ett misstag att vilja göra åttondelspolskan långsammare än säxtondelspolskan, då förhållandet snarare är tvärt om, ävensom att nödvändigt vilja ha åttondelarna punkterade, vilket ingalunda alltid är fallet. B. upptager som tredje art de värmländska triolpolskorna, vilka äro ingenting annat än norska springdanser.[90]

85 Lindgren 1893, s. 1.
86 Ibid, s. 2.
87 Ibid, s. 22.
88 Ibid, s. 12 ff. Beträffande Skräddarpolskan – se kapitel 7, avsnitt 7.2: Dufvas låt nr 10.
89 De västsvenska triolpolskorna knyter alltså Bagge märkligt nog endast till Värmland.
90 Lindgren 1893, s. 2.

Sina modernare resonemang till trots kan dock Lindgren till slut inte helt acceptera sin inledande tes – att det inte finns någon polsketyp med inhemsk bakgrund. Efter en del krumbukter kommer han i sin sammanfattning således ändå fram till att ”polskan av åttondelstyp, hamburskan eller svingedansen, kan anses vara av inhemsk musikalisk härstamning på grund av sin släktskap med svenska danslekar”.[91]

Två år efter Lindgrens arbete presenterades också i *Svenska landsmålen* första delen i Nils Anderssons omfattande samling av *Skånska melodier* (1895–1916). Här tar Andersson upp tråden från sin banbrytande utgåva *Teckningar och toner ur skånska allmogens lif* (1889), där den enskilde spelmannen och hans repertoar för första gången hamnade i fokus. Dessa publikationer blir sedan stilbildande för merparten av alla svenska notutgåvor med folkmusik under 1900-talet, inte minst hans nästa stora projekt – *Svenska låtar*. Nils Andersson var i första rummet upptecknare och insamlare, som trots sin stora överblick och sitt stora material aldrig riktigt var bekväm i den mer analyserande forskarrollen.[92] Således har Andersson skrivit förvånande lite om polskan. Tobias Norlind tyckte sig ana både distansering och misstänksamhet inför hans möte med vetenskapen:

> Särskilt de s.k. musikvetenskapsmännen hade han ej mycket förtroende till […] kom man in på s.k. vetenskapliga utredningar inom folkmusiken, då vissnade dragen, och samtalet avstannade.[93]

I kommentardelen till *Skånska melodier* ger dock Andersson en intressant inblick i hur slängpolska dansades och spelades i Skåne.[94] I detta sammanhang gör han ett av få försök att beskriva polonäsens och sextondelspolskans bakgrund och kommer till slutsatsen att ”frändskap dem emellan förefinnes”.[95] Anderssons teori är att de båda härstammar ”från en gemensam urtyp”.[96] En smula överraskande är att Andersson tidigt tycks vara väl förtrogen med Valentins avhandling. I samband med att han beskriver körepolskans typ och form hänvisar han t.o.m. direkt till detta arbete.[97]

I *Bidrag till Södermanlands äldre kulturhistoria* X-XI gav journalisten

91 Lindgren 1893, s. 26.
92 Se även Boström 2010, s. 21.
93 Norlind, Tobias. ”Stadsnotarie Nils Andersson och den svenska folkmusiken”, *Ur nutidens musikliv* (månadstidskrift utgiven av Svenska samfundet för musikforskning), 1923, s. 95.
94 Andersson, Nils. *Skånska melodier*, Stockholm 1895–1916, XIV.2, s. 12 ff. Dessa kommentarer författades troligen före eller i samband med att första delen av *Skånska melodier* publicerades. Kommentarerna trycktes dock som bilaga till den sista delen 1916.
95 Ibid, s. 13
96 Ibid.
97 Ibid, s. 15.

och senare museiintendenten Karl-Petter Leffler (1863–1922) ut sin första samling *Folkmusik från norra Södermanland* (1899–1900), där han i inledningen ägnar stort intresse åt att analysera och systematisera sitt material. Framför allt gör han ett försök att tydligare definiera Bagges och Lindgrens indelning i åttondels-, sextondels- och triolpolskor med ett kompletterande fokus på rytmen. I samma veva tydliggör han att han i huvudsak ansluter sig till dessa tre huvudtyper, som vid den här tidpunkten stod i motsats till Richard Steffens i *Enstrofig nordisk folklyrik i jämförande framställning* (1898) framförda teorier att det endast föreligger två huvudtyper: Polonäser och (egentliga) polskor.[98] Steffen uppehåller sig också vid polskans koreografiska och sociologiska struktur och betonar dess uppkomst ur den sjungna låten. Kategorin ”egentliga polskor” omfattade enligt Steffen alltså både åttondels- och triolpolskor.[99]

Med utgångspunkt från rytmen kommer Leffler till slutsatsen att en polska som bara innehåller åttondelar ändå kan definieras som en sextondelspolska.[100] Samtidigt pekar han på det viktiga faktum att många sextondelspolskor utvecklats ur åttondelspolskor. Än mer intressant är hans idag nästan helt bortglömda upptäckt att de flesta polskor är uppbyggda på tvåtaktsmotiv.[101]

> Detta är den regelbundna melodibyggnaden, som, om hvarje motiv eller tvåtaktskomplex betecknas med en bokstaf och hvarje period med parentestecken, kan återgifvas med formeln:
> $(a + b) + (a + b^1); (c + d) + (a + b^1)$
> Denna formel kan nu varieras på åtskilliga sätt.[102]

Helt vid sidan av polskans formella motivbyggnad presenterar också Leffler romantiska kopplingar mellan topografi, natur och musik, som närmast för tankarna till Montesquieus berömda klimatlära:[103]

> Södermanland är ju ett bland Sveriges härligaste landskap, omgifvet på tre sidor af vatten och äfven i sitt inre rikt på sjöar. Icke sådana flacka sjöar med omarkerad strand-

98 Steffen, Richard. *Enstrofig nordisk folklyrik i jämförande framställning*, Stockholm 1898, s. 89. Polonäserna anser Steffen vara importerade och därmed ”oegentliga”.

99 Leffler fann ej ”tillräckligt starka skäl att ansluta sig till Steffens namnförändringar”. Se vidare – Leffler, Karl-Petter. *Folkmusik från norra Södermanland*, Stockholm 1899–1900, s. 10.

100 Ibid, s. 11, samt s. 25 (exempel polska no 5). Leffler tycks mena att om en åttondelspolska har sextondelspolskans rytm räknas den till den senare kategorin. Liknande tankar framför han i sin bok *Om nyckelharpospelet på Skansen*, Stockholm 1899, s. 32 ff.

101 Ibid, s. 12 ff. Se vidare kapitel 6, avsnitt 6.2.2.

102 Leffler 1899, s. 12.

103 Montesquieu, Charles-Louis de Secondant. *De l'Esprit des lois*, 1748 (andra upplagan, Paris 1892). Klimatläran ingick som tredje delen i *Om lagarnas anda*.

> bildning, hvilka på avstånd te sig som en på slätten tappad jätteplåt, utan holmfyllda sjöar med en veckad bård af färgskiftande löf- och barrskog. En sådan natur gör sinnet ljust och stämmer alla själens ackord till fulltoniga ackord; och den jordens bördighet, som brukar åtfölja en sådan natur och som finnes i större delen av Södermanland, ger invånaren en känsla av trygghet, - ej den sortens trygghet, som vaggar sig till dåsig ro vid det man har, utan den glada känslan af säkerhet om lön för möda. Det är denna rika natur och denna starka känsla, som den södermanländska folkmusiken växt fram och hämtat sin karaktär af sund lifsglädje och af en idérikedom , som stundom knappast vill tillåta de framströmmande musikaliska tankarna att rymmas inom den folkmusikaliska formens trånga ram.[104]

Faktum är att vi här i Lefflers tankar hittar själva ouvertyren till ett idésystem som ännu genomsyrar stora delar av folkmusikmiljön och som t.o.m. Carl-Allan Moberg var tydligt färgad av i sin undersökning av tonaliteten i svensk folkmusik.[105] Den här typen av subjektiva begrepp och beskrivningar ledde alltså till djupt rotade föreställningar att moll speglar den svårmodiga och sorgsna landskapstypen – dur den lustfyllda, glada och öppna. Sten Dahlstedt kallar detta *meningsobjektivism*, dvs. att begrepp i stort sett uppfattas som oproblematiska och representerar objektivt giltiga innebörder.[106]

År 1906 anställdes Leffler på Västernorrlands Allehanda i Härnösand och hans intresse för folkmusik kom därefter att helt koncentreras till Ångermanland och Medelpad. Under flera år hade han kontakt med Nils Andersson, men planerna på att utge sina uppteckningar i en ångermanlandsdel av *Svenska låtar* gick om intet. Istället gav han ut sina uppteckningar i *Arkiv för norrländsk hembygdsforskning*, där häftena 2-4 i första delen av arbetet *Folkmusiken i Norrland* utkom 1921. Det femte och avslutande häftet utgavs postumt 1924.[107] I kommentardelen till detta femte häfte tecknar han en än idag vederhäftig och kortfattad bild av polskans bakgrund, där han konstaterar att de norditalienska pardanserna trängt allt längre norrut under 1500-talet, samtidigt som besläktade polska dansformer långsamt sprids till Danmark, Sverige och Norge. Vidare menar han att den andra vågen av polsk dans, polonäsen, i huvudsak vann insteg i Sverige genom Karl XII:s krig.[108] Möjligen hade Leffler kommit till dessa konklusioner genom att ha läst och delvis omtolkat Tobias Norlinds

104 Leffler 1899–1900, s. 6.
105 Moberg 1950.
106 Dahlstedt, Sten. *Fakta & Förnuft – svensk akademisk musikforskning 1909–1941*, Göteborg 1986, s. 18.
107 Beträffande Leffler och *Folkmusiken i Norrland* se även – Jersild, Margareta. *K.P. Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst*, Härnösand 1994.
108 Leffler, Karl-Petter. *Folkmusiken i Norrland*, v, Härnösand 1924, s. 4 f.

tidiga arbeten. Man kan också konstatera att Leffler var framsynt i den meningen att han hade en ambition att teckna en helhetsbild av både den ekonomisk-sociala situationen och den kulturella bakgrunden till sitt uppteckнade material.[109]

Även om många av Lefflers tankar kan sägas vara nutida var han ändå ett barn av sin tid när det gäller repertoar och instrument, något han ofta gav uttryck för under sina uppdrag vid olika spelmanstävlingar i början av 1900-talet:

> Spela edra gamla, präktiga polskor, marscher och gammelvalser, men bry er inte om, tvärtom akta er för alla moderna saker, sådant som spelas på positiv, dragspel och grammofon.[110]

Margareta Jersild har ägnat mycket tid till att forska om Leffler. Detta har dels resulterat i en kommenterad faksimilutgåva i två delar av alla hans renskrivna uppteckningar, *KP Lefflers folkmusiksamling* (1987, samt 1991), dels boken *KP Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst* (1994). I den sistnämnda pekar Jersild på ytterligare några intressanta punkter i Lefflers syn på polskan, inte minst hans syn på förhållandet mellan instrument och sång. Leffler menade att vokal tradition långsamt transformerades till instrumentell dansmusik och att många äldre sånger genljöd i åttondelspolskorna: ”att fiolen uppe i Norrland nästan över allt fann före sig visor, vilkas melodier den kunde taga upp, om han hade någon användning för dem”.[111] Jersild pekar också på det märkliga faktum att Leffler, delvis under påverkan från Nils Andersson, ansåg att jämtpolskan var en helt egen polsketyp.[112]

I stort sett samtida med Leffler i ålder och gärning var Einar Övergaard (1871–1936). Han gjorde uppteckningar runt sekelskiftet 1900 i bl.a. Bohuslän, Dalsland, Värmland, Dalarna, Härjedalen, Hälsingland, samt i Österdalen, Gudbrandsdalen och Valdres i Norge. Det skulle dröja ända fram till 1982 innan hans stora material i samlad form kunde presenteras genom Märta Ramstens forskningsarbete.[113]

---

109 Gäller i första hand *Folkmusiken i Norrland*.

110 Uppmaning till spelmännen vid spelmanstävlingen i Sundsvall 1908. Citerat från: Andersson, Otto. *Spel opp I spelemänner: Nils Andersson och den svenska spelmansrörelsen*, Stockholm 1958, s. 147.

111 Jersild 1994, s. 214. Citerat från Leffler, KP. *Småvisor i Ångermanland*, Härnösand 1921, s. 21.

112 Jersild 1994, s. 216.

113 Ramsten, Märta. *Einar Övergaards folkmusiksamling. Utgiven och kommenterad av Märta Ramsten*. Stockholm 1982.

Det råder ingen tvekan om att Övergaard var en mycket skicklig folkmusikuppteckнare med synnerligen moderna och okonventionella tankar och metoder för sin tid. Han är och var en pionjär när det gäller reflektioner kring rytm, tonalitet, dubbelgrepp, stråkföring och ornamentation och hur dessa delar påverkar varandra – helt enkelt det som ibland brukar beskrivas som *ett folkligt spelsätt*. Detta involverade bl.a. problematiseringar kring taktslagens oliklånga tidsvärden (taktartsnoteringar), samt hur mikrotoner ska anges.[114] Övergaard var med utgångspunkt från detta mycket tydlig i sin uppfattning om det ”genuina”, som enligt hans uppfattning stod i stark kontrast till ”kvasifolkmusiken”. Under 1930-talet, då han ofta var sängliggande och sjuklig, lyssnade han flitigt på radio och dåtidens folkmusikprogram. I sin kalender noterar han skoningslöst på vilken sida i denna dikotomi de olika framträdande spelmännen stod: ”4/2 31, Hjort Anders Olsson och Back Anders Hansson. Utmärkt genuint” i exempelvis kontrast till: ”14/5 31, Föllingekvartetten. Ej genuint. Konst”.[115]

Man kan bara beklaga att Övergaards tankar och upptеckningar inte nådde trycket och forskningen under det tidiga 1900-talets hektiska år. Hans material låg under många år fördolt på gamla Ulma i Uppsala innan Ramsten lyfte fram det i ljuset. En förklaring till Övergaards isolering kan möjligen vara att hans öppna kritik mot *Svenska låtar* och dess redaktörer: ”Mycket i SvLå är skånskt betonat […]. Det övriga Sverige tycks vara ett annex till Skåne”.[116] Den typen av utsagor underlättade nog inte hans rykte inom Fmk. I valet mellan Olof och Nils Andersson tycks han dock ha visst förtroende för den förstnämnde:

> Som regel har jag funnit **likheten** vara störst i **Edra** upptеckningar, i någon mån mindre när det gäller Rev. Sekr. Nils Anderssons. Men även här gäller det ju endast **bagateller**, spelmännen själva spela ju ibland den ena dagen så, den andra så! Nils Andersson var kanske icke fiolspelare till ”yrket”.[117]

Leif Stinnerbom kommenterar i artikeln ”Källkritiska reflektioner kring värmländska folkmusikinsamlingar” (2015) Nils Anderssons och Övergaards olika syn på och sätt att förhålla sig till rytmisk asymmetri och inte minst Anderssons uppfattning om ”korta tvåor” i en del polskor från Värmland:

114 Ramsten 1982, s. 22 ff.
115 Ibid, s. 21.
116 Ibid, s. 18.
117 Ibid, s. 19 (Ulma 11642:1:5).

> Det verkar som om Nils Andersson uppfattat oregelbundenheter i rytmen, men haft svårt att placera dem riktigt. Några polskor med korta tvåor finns det inga belägg för någon annanstans. Av de spelmän som finns inspelade på band finns det heller ingen som spelar med korta tvåor, däremot förekommer det både korta ettor och korta treor hos åtskilliga spelmän.[118]

Vi får anledning att återkomma till frågan om rytmisk asymmetri i flera sammanhang framöver, inte minst i kapitel 6, avsnitt 6.2.1.

Generellt gäller att Övergaard var verksam som upptecknare och insamlare på 1890-talet och drygt ett decennium framåt, medan hans analyser och reflektioner hör till de sista åren av hans liv. När det gäller de övergripande polskeformerna är han en av de första som tydligt ser begränsningarna av uppdelningen i 16-dels-, 8-dels och triolpolskor:

> Vid upptecknandet var jag särskilt noga att skilja på de olika polskeformerna, och mina studier sedermera har särskilt gått ut på att finna säkra kännetecken. Det räcker icke med ”slutfall” och benämningarna 16-dels, 8-dels- och triolpolskor; men detta är ett svårt kapitel.[119]

Precis som Leffler var Övergaard intresserad av polskornas motivindelning och periodbyggnad. I sin metod använder han stora bokstäver för att beteckna fyrtaktiga perioder, små för tvåtaktiga och grekiska (!) för entaktiga. Med hjälp av upphöjda kvint- och oktavtecken (5°, samt 8°) anger han om motiven är kvint- eller oktavförflyttade. Med hjälp av denna metod analyserande han inte mindre än ca 3500 polskor och ”springdanser” från Sverige och Norge.[120] Särskilt intresserad tycks han vara av låtar med motivbyggnader och variationer på följande tema:

a b a b // b b a b //

Här åsyftas alltså polskor där tvåtaktsmotiv från första reprisen återkommer (eller bildar slutkadens) i andra.[121] Övergaard kallar dessa polskor för *götiska* och menar att dessa huvudsakligen återfinns i Västergötland, Dalsland, Bohuslän, Värmland, västra Närke, samt östra Norge.[122] Med ett betydligt större källmaterial än vad Övergaard hade tillgång till, kan man idag konstatera att polskor med variationer på denna motivbyggnad återfinns i många andra landskap och inte minst i spelmansböckerna.

---

118 Stinnerbom, Leif. ”Källkritiska reflektioner kring värmländska folkmusikinsamlingar”. *Lekstugan. Festskrift till Magnus Gustafsson*, Växjö 2015, s. 95.

119 Citerat från Ramsten 1982, s. 19.

120 Beteckningen ”springdans” är Övergaards egen.

121 Ramsten 1982, s. 30 f. Se även brev 21/6 1935 från Övergaard till Samuel Landtmansson (Ulma 11642:101).

122 Ramsten 1982, s. 31.

I början av seklet publicerade Samuel Landtmansson i *Svenska landsmålen* en kommenterad utgåva av en mycket intressant samling från 1715, nedtecknad i fångenskap i den ryska staden Tobolsk av den svenske karolinen och hautboisten Gustaf Blidström, under titeln ”Menuetter och Polska Dantzar. En fången karolins musikminnen” (1912).[123] I förordet anknyter Landtmansson i stor utsträckning till Norlinds samtida forskning rörande polskans bakgrund, men gör också en del egna intressanta reflektioner. Han noterar den tidiga och rika förekomsten av termen ”Polones” i olika stavningar och att melodierna ofta är uppbyggda på formen: en åttondel + två sextondelar.[124] Landtmansson tycker sig inte heller kunna märka någon större skillnad mellan polonäsen och de melodier som exempelvis rubriceras ”Polski”, ”Taniec” eller ”Serra” och konstaterar – ”att döma av melodibildning ock rytmik menar han [Blidström] med de olika namnen samma sak”.[125]

1.5.2. ”Ett förtjust koketterande med remarkabla arkivfynd” – om Tobias Norlind och Nils Dencker

Den som utan jämförelse publicerat flest artiklar och böcker kring polskan och polskans historia är Tobias Norlind (1879–1947). Under drygt trettio år utkom inte mindre nio arbeten som mer eller mindre redovisar tankar och slutsatser kring dessa områden: ”Melodier till folkvisor och danslekar” (1906),[126] ”Zur Geschichte der polnischen Tänze” (1910–1911),[127] *Studier i svensk folklore* (1911),[128] ”Några riktlinjer för polskaforskningen” (1929),[129] ”Hur gammal är den svenska folkmusiken?” (1930),[130] *Svensk folkmusik och folkdans* (1930),[131] *Den svenska folkmusiken under medeltiden* (1934),[132] ”Svensk folkmusik” (1934),[133] samt *Dansens histo-*

123 Landtmansson, Samuel. ”Menuetter och Polska Dantzar. En fången karolins musikminnen”, *Svenska landsmål och svenskt folklif*, Uppsala 1912.

124 När det gäller tidiga belägg för termen polones hänvisar Landtmansson till Norlind och skriver ”det är endast i Sverge som man överhuvudtaget funnit polonäser från denna övergångstid” (Ibid, s. 84).

125 Landtmansson 1912, s. 83.

126 Artikel publicerad i *Svenska landsmålen*.

127 Artikel publicerad i *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* XII i Leipzig.

128 Bok utgiven i Lund i Lunds universitets årsskriftserie.

129 Artikel publicerad i *Studier och uppsatser tillägnade Otto Andersson,* Åbo 1929. Även publicerad i *Texter om svensk folkmusik*. O Ronström & G Ternhag (red.), Stockholm 1994.

130 Artikel publicerad i *Svensk tidskrift för musikforskning*.

131 Bok utgiven i Stockholm på Natur & Kulturs förlag.

132 Bok utgiven i Stockholm i serien *Nordisk kultur* (no 25).

133 Artikel publicerad i *Bygd och folk*, nr III.

ria (1941).[134] Vidgar vi perspektivet till att omfatta även andra aspekter inom begreppet folkmusik får ytterligare ett antal titlar läggas till denna digra lista. Carl-Allan Moberg har träffande konstaterat att ”Norlinds hektiska arbetssätt och hans järnflit resulterade i en textmängd av sådana dimensioner att de flesta övergripande utsagor har undantag”.[135]

Norlind har framstått som den store evolutionisten i svensk musikforskning. Han var naturligtvis färgad av sin tid och inte minst den nya jämförande musikforskningen med tonpsykologen Carl Stumpf och hans avhandling *Lieder der Bellakula-Indianer* (1886) som det egentliga startskottet för denna forskningsgren.[136] Andra företrädare inom denna gren som starkt påverkade Norlind var bland annat Otto Abraham, Alexander Ellis, Curt Sachs, Erich Moritz von Hornbostel och Robert Lach – de flesta med naturvetenskaplig utbildning vid sidan av den musikaliska. Orsaken till dessa forskares intresse för europeisk och utomeuropeisk folkmusik grundade sig inte bara ett allmänintresse, utan det fanns två viktiga perspektiv i bakgrunden – dels ett intresse att finna musikskapandets yttersta förutsättningar och fastställa eventuella naturlagar som låg till grund för all musik, dels trodde de att de kunde fastställa evolutionära utvecklingsscheman för all världens musik.

De flesta av dessa tankar grundades naturligtvis på ett etnocentriskt västerländskt synsätt. Alla kulturer hade utvecklats i en och samma riktning och den västerländska civilisationen var det högsta stadiet. Tankarna fick sin motsvarighet i musiken, där de utomeuropeiska musikkulturerna representerade olika förstadier till den västerländska konstmusiken. Denna beskrevs också evolutionärt, bland annat i A.W. Ambros inflytelserika och monumentala *Geschichte der Musik* (1861–1881).[137] Dessa tankar utgjorde alltså bakgrunden till Norlinds utvecklingshistoriska och diffusionistiska grundsyn som mer eller mindre genomsyrar många av hans arbeten.

Utan tvekan var det artikeln ”Zur Geschichte der polnischen Tänze” beträffande polonäsens och de polska dansernas historia, som gav honom en unik position, inte bara i Sverige utan även internationellt. Utan att överdriva kan man hävda att Norlind bidrog till en ny forskning i både Polen och Tyskland kring dessa områden.[138] Hans allmänna perspektiv

134 Bok utgiven i Stockholm på Nordisk rotogravyrs förlag.
135 Moberg, Carl-Allan. ”Tobias Norlind”, *STM* 1947, s. 11.
136 Utgiven i Leipzig.
137 Utgiven i Leipzig.
138 Se vidare bl.a. Hlawiczka, Karol. ”Grundriss einer Geschichte der Polonaise bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts”, *STM* 1968, s. 3 f, samt *Deutsch-polnische Beziehungen in*

är alltså brett och söker sig bortom den nationella ram som annars så självklart markerar folkmusikens gränser. Norlind framhåller istället det internationella perspektivet och visar gärna hur melodier, danser och instrument vandrat mellan olika kulturer och folk.[139]

När det gäller polskan är Norlind ingen empiriker som i detalj undersöker förekomster, spridningsvägar eller melodiformler. Med utgångspunkt från sin omfattande beläsenhet och sina stora referenssamlingar drar han istället upp de stora linjerna och väcker de stora frågorna.[140] Norlind utgör i själva verket sinnebilden av en skrivbordsforskare. Man kan om man vill beskriva honom som en musiketnolog på fältstudier i arkiven istället för ute i det levande musiklivet. Hur låtarna uppfördes, spelades och lät verkar ha varit märkligt ovidkommande för honom. Från hans horisont tycks helt enkelt den levande traditionen existera i ett oändligt *kontinuum*: ”Relikter finns strödda överallt i varenda vrå av de nordiska länderna, mest måhända i Sverige och Finland”.[141]

Norlind såg inte sina samlingar som något självändamål i sig utan lade dem till grund för stora materialrika historiska framställningar som alltså oftast formades utifrån en bestämd utvecklingshistorisk helhetssyn. Syntesen var för honom ett nyckelord. Samtidigt kände han sig som den ständige pionjären som inte kunde ge sig tillräcklig tid att vårda sig om detaljerna. Sten Dahlstedt är en av många som uppmärksammat detta och han hävdar t.o.m. att Norlind utgick från ”prekoncipierade hypotesformuleringar” parade med ”källkritiskt ointresse”.[142] Märta Ramsten är försiktigare i sin kritik och konstaterar att Norlind är ”de stora linjernas man med djärva hypoteser och encyklopediskt vetande”, men menar också att han trots detta ”ändå har ett objektivt och sakligt framställningssätt i jämförelse med många av hans samtida inom kulturhistoriska ämnen”.[143] Hans tydliga avståndstagande från nationella svärmerier kring polskan är ett av många exempel på detta:

Geschichte und Gegenwart (Andreas Lawaty & Wiesław Mincer, red.), Wiesbaden 2000, del III, s. 873.

139 En sammanfattning kring Norlinds viktigaste tankar om polskans bakgrund redovisas i kapitel 5, avsnitt 5.2.

140 Norlind samlade på källor och referenser i arkiv och litteratur på systematiskt ordnade små lappar som redan 1905 hade vuxit till ett antal av över 20.000 enligt vad han uppgav i ett brev till professor Wrangel i Lund.

141 Norlind 1929, s. 113.

142 Dahlstedt 1986, s. 152.

143 Ramsten, Märta. ”Tankens djärva flykt från skrivbordet”. *Texter om svensk folkmusik* (O Ronström & G Ternhag, red.), Stockholm 1994, s. 92.

> Polskan höjes till nationaldans och blir typen för gammelsvenskheten. Därmed följde, att dess ursprung flyttas allt längre och längre tillbaka i forntiden, tills den slutligen en vacker dag på 1860-talet står vid gränsen, där den svenska historien börjar.[144]

I detta citat tar ju Norlind delvis udden av den utvecklingshistoriska kritik han själv utsattes för.

Det finns något märkligt motsägelsefullt mellan det lilla och det stora – mellan detaljer och breda utsagor – i Norlinds värld. Han menar själv att dessa ytterligheter hänger ihop: ”Endast genom det oändligt ringa kunna vi skrida till det oändligt stora”.[145] När man läser några av Norlinds beskrivningar över polskans historia är det lätt att tappa tråden. Framställningarna är ofta trygferade med en oändlig mängd hänvisningar till olika årtal, samlingar och historiska händelser. Man anar hans ovilja att begränsa sig och ett sorts förtjust koketterande med remarkabla arkivfynd. Sett genom egna självkritiska glasögon kan jag inte undgå att i detta avseende känna mig lite besläktad med den gamle forskaren.

Om man ska få en sammanfattad och koncentrerad bild av Norlinds syn på polskans historia rekommenderas hans beskrivning i översiktsboken *Svensk folkmusik och folkdans* (1930).[146] Boken skrevs då hans teorier mognat, bl.a. genom att han fått tillgång till fler källor, och där framför allt de mest evolutionistiska idéerna är nedtonade.[147] Exempelvis har Margareta Jersild noterat detta när hon konstaterar att ”hans sista verk inte alls har de tidigare framställningarnas starka förankring i utvecklingstanken”.[148] Som vi kommer att se ligger Norlinds beskrivning om polskans bakgrund rätt nära en del av de tankar och slutsatser som presenteras i denna avhandling.

Möjligen kan man spåra en viss bitterhet hos Norlind över att han inte i tillräcklig omfattning hade möjlighet att påverka eller styra insamlingen och utgivningen av *Svenska låtar* och FMK:s arbete.[149] Det kan också närmast ses som en paradox att hela hans omfattande forskargärning kring polskan blev en sorts slutpunkt. Forskningen runt polskan och spelmansböckerna hamnade efter Norlinds tid i bakgrunden och hans tankar runt systematisering av polskemelodierna efter det att sista delen av *Svenska*

144 Norlind 1911, s. 342.
145 Citerat från Ramsten 1994, s. 101.
146 Norlind 1930. Se kapitlet ”Instrumentala danser”, s. 118 ff.
147 Möjligen med undantag för hans tankar om ”formelmotiv”, ”urmotiv” och folkmusikens ”urcell”.
148 Jersild, Margareta. ”Norlind, balladmelodierna och evolutionismen”, *Om Tobias Norlind. En pionjär inom musikforskningen*. Folke Bohlin (red.), Lund 2004, s. 65.
149 Norlind tillhörde FMK efter 1922.

låtar kommit ut 1940 blev aldrig realiserade. Norlind var också den siste folkmusikforskaren som ägnade sig åt dans och danslekar.[150] Åtskilliga år längre fram blev musik- och dansetnologin skilda discipliner.

Gunnar Ternhag menar i sin artikel ”Tobias Norlind som folkmusikforskare” (2009) att detta paradigmskifte inom folkmusikforskningen och tystnaden efter Norlind delvis kan förklaras av spänningen mellan honom och hans yngre kollega Carl-Allan Moberg, som bl.a. yttrade sig i den s.k. ”fotnotsstriden” i början av 1940-talet:[151]

> Så här långt efteråt kan jag inte låta bli att undra över tystnaden kring Tobias Norlind. Det verkar ha funnits en spridd hållning som bortsåg från Norlinds bidrag till just detta område [folkmusiken] eller i varje fall inte gjorde studenter uppmärksamma på hans insatser. Med perspektiv på den tiden [1960-talet] kan jag ana att spänningen mellan Norlind och Carl-Allan Moberg, den som kom i dagen på 1940-talet och som faktiskt rörde folkmusiken, fortfarande fanns i väggarna på den institution som Moberg byggde upp. Kanske utan att vara riktigt medvetna om den saken vidarebefordrade institutionens lärare Mobergs uppfattning om sin äldre kollega. Med Uppsalainstitutionens dominerande ställning blev den hållningen förhärskande inom disciplinen, möjligen ända fram till den dag som idag är.[152]

Spänningen mellan Norlind och Moberg går också som en röd tråd i korrespondensen mellan den senare och Olof Andersson. När exempelvis de folkliga koralmelodierna från Gammalsvenskby och Estland ska publiceras är Andersson bekymrad över att Norlind ska skriva förordet. Moberg tar då bladet från munnen och konstaterar frankt: ”Jag är ledsen att Norlind är svår att samarbeta med, men Du behöver sannerligen inga förklaringar på den punkten”.[153]

Till den redan redovisade synen på Norlinds arbeten måste också läggas tre andra typiska kännetecken som Gunnar Ternhag i sin artikel (2009) träffande och insiktsfullt påvisar:[154]

1. Hans intresse för långa tidslinjer.
2. Hans egen fördelning av delområden i den svenska folkmusiken.
3. Avsaknaden av levande människor i hans texter.

---

150 När det gäller dans- och sånglekarna bör Nils Dencker och i viss mån även Nils Stålberg nämnas. I senare tid har bl.a. Eva Danielsson och Märta Ramsten (1998) intresserat sig för sånglekar.

151 Beträffande ”fotnotsstriden”, se bl.a. Dahlstedt 1986, s. 155 ff.

152 Ternhag, Gunnar. ”Tobias Norlind som folkmusikforskare”, *Saga och sed*. Mats Hellspong (red.), 2009, s. 161 f.

153 Riben, Hans. ”Amanuensen har lagt upp ett register över polskemelodier. Om Olof Anderssons arbete vid Musikhistoriska museet”. *Det stora uppdraget* (Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, red.), Stockholm 2010, s. 46.

154 Ibid, s. 170 ff. Dessa tre kännetecken utvecklar och exemplifierar Ternhag i sin text.

Vi har redan konstaterat att Norlind är en av Sveriges ytterst få dansforskare. Sitt intresse ”för dansens väsen”, som han själv uttryckte det, delade han med sin förtrogne – Nils Dencker (1887–1963).[155] I själva verket var det så att den sistnämnde inspirerades till sitt forsknings- och insamlingsarbete av Norlind.[156] Dencker reste efter sina studieår i Lund till Berlin, Göttingen och Polen år 1914 för att fördjupa sina folkmusikkunskaper. Även han, precis som Norlind, verkade alltså i en sorts internationell anda. Många år senare, på 1930-talet strax före brinnande krig, återvände Dencker på nytt till Polen, Tyskland och de baltiska länderna för att på Norlinds uppdrag skriva av gamla handskrivna notsamlingar på olika bibliotek och arkiv. Syftet var i första hand att jämföra melodierna i dessa samlingar med repertoaren i svenska spelmansböcker. I själva verket skulle det visa sig att Dencker genom denna avskriftsexpedition räddade en del av innehållet ur ovärderliga notböcker från Westfalen, Königsberg, Danzig och Riga.[157] Efter kriget återfanns få av dessa böcker.

Även om Denckers forskargärning i huvudsak kom att riktas mot sång- och danslekar, märks i kommentarerna till avskrifterna hans stora kunskaper kring polskans bakgrund, spridning och varianter. Han formulerar exempelvis i flera sammanhang väl underbyggda tankar kring *serrans* tretaktsperioder.[158] Denckers forskning om sånglekar ledde dels till att han, i samarbete med Ulma, upprättade Svenskt visarkivs sångleksregistrant 1956,[159] dels att han publicerade *Sveriges sånglekar: Sammanparningslekar och friarlekar* (1960).[160] I melodikommentarerna till den senare finns många intressanta reflektioner kring melodier som förekommer både inom sångleks- och vispolskerepertoaren. När det gäller mer renodlade polskor tycks Dencker ha fascinerats av det lite udda och exklusiva. Följaktligen har han exempelvis skrivit både vetenskapliga och mer populärhistoriska artiklar med titlar som exempelvis ”Fiddlarnas fuglar och andra fä. Hur våra allmogespelmän roat sig med

155 Utöver Norlind och Dencker kan Ernst Klein räknas till pionjärerna inom den etnologiska dansforskningen i Sverige.

156 Bringéus, Nils-Arvid. ”Tobias Norlind som folklorist”. *Svenska landsmål och svenskt folkliv*, 1990, s. 63. Dencker upptecknade från 1920-talet och framåt låtar och visor i stor omfattning i framför allt Södermanland.

157 Dessa avskrifter kom sedermera att inordnas bland MM:s notböcker – se vidare sammanställningen över Fmk:s spelmansböcker.

158 Se vidare kapitel 5, avsnitt 5.3.

159 Även publicerad: Dencker, Nils. ”Svenskt visarkivs sångleksregistrant”, *Meddelanden från Svenskt visarkiv*, Stockholm 1956.

160 Dencker var knuten till dåvarande Ulma i Uppsala (numera Institutet för språk och folkminnen).

att imitera djurens läten på fiolen",[161] "Den finländska djävulspolskan i Sverige",[162] "Sörmländsk slängpolska och polska danser",[163] samt "Vilse i vall. Skogstrollens polska – en litteraturhistorisk folkmelodi".[164]

Denckers breda kännedom om vis-, sångleks- och polskevarianter ledde bl.a. också till att han upprättade registret och författade kommentarerna till August Fredins (1853–1956) kända *Gotlandstoner*, som utkom i *Svenska landsmålen* mellan åren 1909 och 1932.[165] Fredin hade samlat större delen av materialet till denna utgåva före sekelskiftet 1900. I inledningen till första delen har han författat några intressanta inblickar om hur man spelade och dansade polska på Gotland på 1800-talet.[166]

1.5.3. På diffusionistiska utflykter – om Carl-Allan Moberg och Ernst Klein

Olof Andersson hade, precis som Dencker, en imponerade överblick rörande polskemelodiernas spridning och varianter. Efter det att FMK:s samlingar började överföras till dåvarande Musikmuseet år 1936 satt han under många år som amanuens och sorterade noggrant låtvarianter på små lappar.[167] Vilka sedermera efter hans död 1964 buntades ihop i grupper med gummiband omkring. Gummiband som ofelbart pulvriserades och skapade ett svårgenomträngligt kaos i hans andra stora livsgärning – den första var naturligtvis det gigantiska arbetet med *Svenska låtar*. Vi har redan konstaterat att flera av de betydande upptecknarna och insamlarna analyserat och publicerat märkbart lite kring sitt insamlade material. Detta gäller i hög grad även Olof Andersson och inte minst hans variantforskning. Möjligen fanns det i detta avseende ett visst återsken från Nils Anderssons misstänksamhet mot det vetenskapliga. I någon mån spelade nog dåligt självförtroende och bristande distans också in. I vilket fall som helst presenterades aldrig något större arbete baserat på detta omfattande variantregister. Olof Andersson skrev dock en mängd mindre artiklar om spelmän och repertoarer i tidskrifter som *Röster i Radio* och *Hembygden*.

Om det fanns ett visst avstånd mellan den enkle frisören från Åhus och den vetenskapliga världen så hette undantaget Carl-Allan Moberg.

161 *Stockholmstidningen*, 1926.
162 *Budkavlen*, 1928.
163 *Södermanlands läns Tidning*, 1931.
164 *STM*, 1934.
165 Dencker, Nils. "Hänvisningar till annan litteratur beträffande täxt och melodier". Utkom som appendix till sista delen av *Gotlandstoner*, 1932.
166 Fredin, August. *Gotlandstoner*. Stockholm & Uppsala 1909–1932, s. 13 ff.
167 Se kapitel 6, avsnitt 6.1.

Vi har redan konstaterat att sistnämnde stöttade Andersson i dennes återkommande frustration över sin chef på Musikhistoriska museet – Tobias Norlind. Som vi redan konstaterat kanske det inte är någon tillfällighet att Mobergs intresse för polskan riktades mot skalor och toninnehåll – mindre mot bakgrund, melodier och typer. Moberg hävdade också att Norlind lade för stor vikt vid *termen polska* och ”vid de melodifigurativa variantgrupperna 1/8-, 1/16- och triolpolska”, medan han ”alltför lite eller alls icke tagit hänsyn till dansens koreografiska och sociologiska struktur”.[168] Denna kritik utgår från Mobergs läsande av dansforskaren Ernst Kleins artikel om polskedanser.[169] Klein riktar i denna artikel också en vass udd mot Norlind:

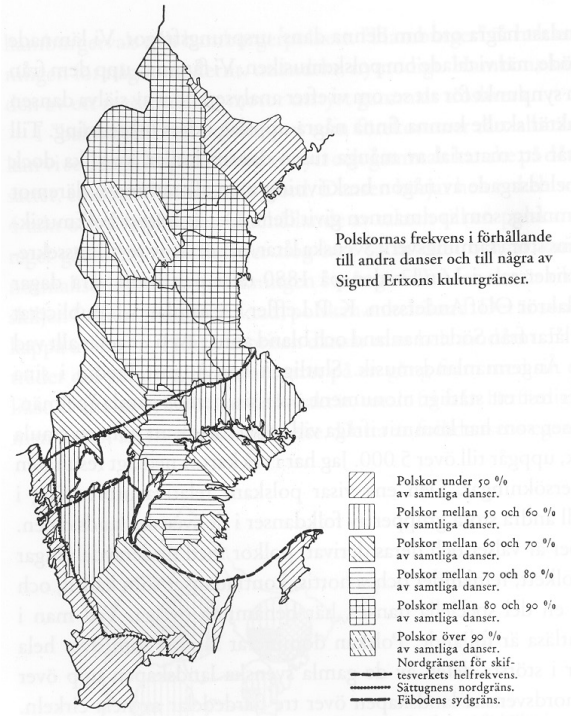
> Till att börja med måste jag emellertid sopa rent i polskans av teorier och hypoteser belamrade terräng, där eljest vem som helst riskerar att bryta benen av sig. Sedan mer än femtio år har nämligen musikhistoriker sysslat med att följa polskemelodiernas historia och därvid kommit till mycket skiljaktliga och i det hela taget mycket lite givande resultat.[170]

I den första delen, ”Tonalitetsproblem i svensk folkmusik”, i Mobergs berömda artikel ”Två kapitel om svensk folkmusik” (1950) finns ett diffusionistiskt anslag i hans reflektioner kring mollpolskornas utbredning och frekvens i olika landskap.[171] Detta anslag blir ännu mer uppenbart när han sammanför sina resultat med Kleins undersökning om polskdansernas varierande förekomst landskap för landskap. När polskornas utbredning knyts till sättugns- och fäbodgränser befinner vi oss i Sigurd Erixons och den svenska diffusionismens epicentrum:

> Även Klein har frapperats av dessa siffror: ”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”. Men Kleins

168 Moberg 1950, s. 14. Kritiken utgår från Mobergs läsande av Kleins artikel om polskedanser.
169 Klein, Ernst. ”Om polskedanser”, *Svenska kulturbilder*, Stockholm 1937.
170 Klein 1937, s. 1.
171 Ibid, s. 9. Moberg åskådliggör utbredning och frekvens i olika landskap med hjälp av en kartbild.

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 nästan undantagslöst vilar på en särskilt fast traditionsgrund, dvs. Nils Anderssons och hans medhjälpares fältarbete.[172]



Polskefrekvensen i olika landskap i förhållande till skiftesverkets, sättugnens och fäbodväsendets kulturgränser. Ur Klein 1937.

Det paradoxala är att både Moberg och Klein i flera sammanhang framför välgrundad källkritik mot *Svenska låtar*, men att båda sedan okritiskt använder sig av verket som utgångspunkt för sina studier.[173] Jan Ling menar att Mobergs artikel ”delvis är missvisande för Carl-Allans vetenskapliga tänkesätt, delvis typiskt”.[174] Det missvisande skulle i detta sammanhang vara det rationella och positivistiska, medan det typiska är hans sympati

172 Moberg 1950, s. 15.

173 Mobergs främsta invändning mot *Svenska låtar* var att ”proveniensbestämda och kontrollerade uppteckningar från 1880–1930-talen uppblandats med melodigrupper av helt annan art” (”Från kämpevisa till locklåt”, 1951, s. 47).

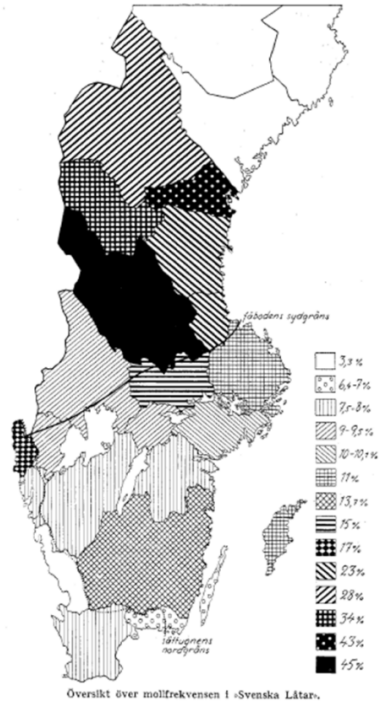
174 Ling, Jan. ”Musik – att läsa och förstå”, *Texter om svensk folkmusik – från Haeffner till Ling* (O Ronström & G Ternhag, red.), Stockholm 1994, s. 169.

för ett diffusionistiskt synsätt. Det sistnämnda, menar Ling, var för honom något självklart ”och genomsyrar det mesta av vad han skrivit”.[175]

I samband med att Moberg indirekt kritiserar *Svenska låtar* för bristande täckning och klargör vilka landskap som saknas tydliggörs en annan paradox. Han tycks av någon anledning helt bortse från de nordliga landskapen i sin studie:

> […] 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.[176]

Moberg tycks alltså komma till den något märkliga slutsatsen att Ångermanland, Västerbotten, Norrbotten och Lappland ligger utanför polskans (mollpolskornas) egentliga spridningsområde:[177]



Mollpolskornas frekvens i olika landskap.
Ur Moberg 1950, s. 11.

175 Ling 1994, s. 169.
176 Moberg 1950, s. 11.
177 Även i detta korta citat framträder ett diffusionistiskt synsätt. Moberg refererar indirekt till en ”gräns” eller något som spridningsmässigt ”faller utanför en provins”.

Moberg riktar också kritik mot Norlinds hypotes om att den polska som utvecklas under 1700-talet bland allmogen är en produkt av såväl menuetten som polonäsen. Norlind menade att de rytmisk-figurativa förändringarna ägde rum efter två linjer, dels som en strävan att genom sextondelsfigurering eller omformning av rytmen [en åttondel + två sextondelar] till idel trioler utjämna det rytmiska flödet, dels genom punktering utvinna ännu skarpare markerad rytmik. Moberg framförde istället teorin att sextondelsstrukturen kunde knytas till fördansens omvandling till efterdans:

> 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.[178]

Det finns faktiskt en hel del exempel på kvardröjande för- och efterdansformer likt den som Moberg refererar till. Anders Gustaf Rosenberg skriver exempelvis i förordet till sin första samling *160 polskor, visor och danslekar upptecknade i Södermanland 1823–35* (1875): ”För ett halft århundrade sedan var allmogens dans helt annorlunda än i närvarande tid. Man fick då ofta skåda dans i långsamt tempo, utförd af äldre personer, i både jemn och ojemn takt”.[179]

Det är ingen överdrift att påstå att efter Mobergs tonalitetsartikel gick polskeforskningen i stå och hamnade helt på undantag. Under återstoden av 1950-talet, och praktiskt taget under hela 1960- och 70-talen, forskades och skrevs det mycket lite i Sverige om polskan på ett mera övergripande plan. Ett par mer avgränsade artiklar kan dock nämnas. Under titeln ”Tre polskesamlingar från början av 1800-talet” presenterade Margareta Jersild i *Sumlen* (1976) ett antal polskor samlade av Leonard Rääf (1786–1872), Svante Wænerberg (1790–1857) och Johan Haqvin Wallman (1792–1853).[180] I inledningen redogör hon för de olika samlingarnas bakgrund och presenterar också ett antal varianter till melodierna.[181] I samma årsbok publicerar också Märta Ramsten sin monografi över ”Hurven. En polska och dess miljö”.[182] Ramstens arbete utgår från ett par inspelningsresor till gränstrakterna mellan Sverige och Norge år

178 Moberg 1950, s. 14.

179 Rosenberg, Anders Gustaf. *160 polskor, visor och danslekar upptecknade i Södermanland 1823–35*, Stockholm 1875, förordet. I förordet till sin andra samling skriver Rosenberg om dansen: ”För 50-100 år sedan dansades polska i ett långsamt tempo eller i en sorts menuettstil”.

180 Jersild, Margareta. ”Tre polskesamlingar från början av 1800-talet”, *Sumlen*, 1976.

181 Ibid, s. 36 ff.

182 Ramsten, Märta. ”Hurven. En polska och dess miljö”, *Sumlen*, 1976.

1968, där huvudfokus efter en tid kom att läggas på ”Hurvarna” – två besläktade polskor som brukar gå under namnet Storhurven och Lillhurven. Hon utgår alltså från en specifik polska och undersöker de musikaliska förändringsprocessernas bakgrund i miljö, personlighet (individ) och teknisk kunskap – kort sagt en musiketnologisk och sociokulturell djupstudie kring en enda polska. Man kan bara beklaga att detta intressanta arbete inte resulterat i fler liknande studier. Det finns många polskor från andra delar av landet som skulle kunna blivit föremål för denna typ av undersökningar.

Mobergs mest namnkunnige lärljunge på folkmusiksidan, Jan Ling, riktade i huvudsak sitt intresse och sin inledande forskning mot visor och instrument.[183] Med hans installation som professor i musikvetenskap i Göteborg fick en struktur-funktionalistisk vetenskapstradition institutionellt fäste, en tradition som starkt betonade musikens sociala användning och ideologiska överbyggnad. Märta Ramsten, Margareta Jersild och Gunnar Ternhag har tangerat många frågeställningar kring polskan i sina större arbeten kring Einar Övergaard, KP Leffler och Hjort Anders Olsson, men bortsett från detta kvarstår faktum att det skulle dröja en bra bit in på 1980-talet innan någon ny forskning såg dagens ljus.

1.5.4. Återskapandet av traditionen

Utanför den akademiska världen finns det skäl att uppmärksamma det nyvaknade intresset för polskan som fenomen under 1970-talets folkmusikvåg. Långt borta från de akademiska sammanhangen uppstod miljöer där man vände och vred på nya teorier och där spelsätt, repertoarer, instrument och danser rekonstruerades. Allt detta hade drag av väckelse. Den ideologiska ledstjärnan var revitalisering, alltså återskapandet av traditionen med därtill hörande historicerande och arkaiserande drag. Jan Ling har beskrivit hur detta kalejdoskop av tankar och impulser sedan förgrenade sig till ”en brokig bukett där de 100 blommorna blev mycket olika till både musik och ideologi”.[184]

De miljöer, eller *celler*,[185] där allt detta ägde rum stod oftast helt utanför

183 Här åsyftas framför allt Lings arbeten *Levin Christian Wiedes vissamling. En studie i 1800-talets folkliga vissång*, Uppsala 1965, samt *Nyckelharpan. Studier i ett folkligt musikinstrument*, Stockholm 1967.

184 Ling 1994, s. 267.

185 Begreppet ”celler” är här medvetet valt eftersom dessa representerade något mer än man vanligtvis innefattar i ”grupper”. Dessa sammanslutningar avgränsade sig ofta i ett ”vi och dom-tänkande” och påvisade ofta sektliknande tendenser.

den etablerade spelmans- och folkdansrörelsen. På många håll dök det också upp amatörforskare som ofta fungerande som den ideologiska och kunskapsmässiga dynamon i dessa celler. Flera av dessa, inte minst på danssidan, var dessutom flitiga skribenter.[186] Under 1970- och början av 80-talet vimlade det av artiklar i spelmansförbundens olika organ som ofta var inriktade på att söka *sanningen* och en sorts historisk legitimitet. Vissa tidskrifter utmärkte sig i detta avseende och låg helt i fas med både denna utveckling och med folkmusikvågen i allmänhet. Det tydligaste exemplet är Södermanlands spelmansförbunds tidning *Sörmlandslåten*, som under några år var den stora ledstjärnan för många andra förbundstidningar.[187]

Dessa celler var från början inte enbart knutna till större städer, även om det tidigt fanns sådana i exempelvis Stockholm och Göteborg, utan det var mer fråga om en ruraliserande rörelse till olika platser och miljöer på landsbygden. Inte sällan omfattades dessa av en många gånger exceptionellt romantiserad strålglans. Till dessa miljöer sökte sig folkmusikvågens proselyter för att låta sig inkuberas av starka förebilder och revitaliserade repertoarer. Här finner vi också grogrunden för uppdykande danshus, folkmusikklubbar, nya spelmansstämmor och inte minst helg- och sommarkurser. I förlängningen har också många av våra nuvarande folkmusikfestivaler och folkmusikutbildningar sina rötter i dessa sammanhang.

Under folkmusikvågen kom alltså polskan att omfattas av en alldeles särskild nimbus och få en närmast central roll i den framväxande danshusrörelsen. Med en aura av frihet och improvisation kom den att stå i bjärt kontrast till folkdansrörelsens stela och låsta koreografier. Dess dansmässiga och ideologiska parhäst var den här tiden självklart det nyvaknade intresset för engelskan och när alla kämpade med knepiga omdansningssteg och rörelsemönster behövdes en motpol – något enkelt och lättfattligt som alla kunde delta i utan förkunskaper och som dessutom i kontrast till pardansandet hade en social funktion. Rent musikaliskt uppfattades däremot polskan ofta som rebellisk, kärv och motsträvig. Den

186 Även om dessa forskare, och de sammanhang de verkade i, oftast stod helt utanför spelmans- och folkdansrörelsen, hindrade inte detta att de publicerade sig i dessa organisationers tidningar. Det stora undantaget är tidningen *Hembygden*, som på 1970-talet innehöll ytterst lite av den här typen av artiklar.

187 Bland *Sörmlandslåtens* skribenter under den här perioden kan exempelvis nämnas mer eller mindre kända namn som Henry Sjöberg, Bernt Olsson, Ingvar Andersson, Anders Eklundh, Christina Frohm, Arne Blomberg, Leif Gustavsson, Per-Ulf Allmo, Owe Ronström, Ingvar Jörpeland, Bert Persson, Bengt Ekegärd och Martin Sandelius. En möjlig förklaring till att just denna tidning så tydligt gick hand i hand med folkmusikvågen är att Södermanlands spelmansförbund vid den här tiden stod utanför SSR (Sveriges Spelmäns Riksförbund). Detta hade sin orsak i en äldre konflikt mellan Gustaf Wetter och Knis Karl Aronsson.

signalerade i sig själv det uppror som kännetecknade hela 70-talet. Polskan var till hela sitt väsen *alternativ* under några år.

Men alla polskor var inte rebelliska. De låtar som hade drag av konstmusik förtegs eller ratades helt, vilket alltså innebar att spelmansböckernas och klockarnas musik inte stod särskilt högt i kurs. Anders Rosén fångar denna tidsanda i en kongenialt självkritisk text på omslaget till skivan *Kärleksfiol*:

> Själv var jag i början av 70-talet som djupast inne i Västerdalrevolutionen mot å ena sidan Siljansmonopolet inom folkmusiken, å andra sidan produkterna från den stora coca-colafabriken i Väster (”kulturimperialismen” som det hette, i skuggan av Vietnamkriget). ”Bordunspel” och ”kort etta” var stridsfanfarerna som klingade. Ärkefienden nästbys hette ”hälsingelåtar”, eller ännu värre ”Gotlandslåtar” (i den förra fanns åtminstone litet snus, mus, brännvin och knivar, om än inte så skarpslipade som våra, den senare var bara pinsamt löjlig), och de innefattade ungefär allt vad 16-delspolskor hette, eller tonarter med något b-förtecken för mycket för våra bordunkänsliga öron, ess-dur var nog det djupaste en spelman kunde sjunka. Marx, Engels och Övergaard var gurus.[188]

Detta synsätt speglar också indirekt den gamla ambivalensen kring klockaren som folklig spelman. En uppfattning som säkert stärktes genom den stora andelen menuetter och kontradanser i många av 1700-talets spelmansböcker. Precis som Eric Hammarström skriver i sin artikel ”Han slog sönder sin fiol när han träffat en spelman som var bättre – om organister och klockare som folkliga ceremoni- och dansspelmän” (2004) blev ”dessa låttyper lätt sedda som anomalier i 1970-talets romantiskt färgade folkmusiksyn”, eftersom de tydligt förknippades med en högreståndsmiljö.[189] Under 1980-talet hade inte bara Rosén utan många andra spelmän lämnat 1970-talets arkaiserande ideal och upptäckt nya repertoarmässiga jaktmarker, som inte sällan innehöll låtar ur spelmansböcker från 1700- och tidigt 1800-tal – något som jag strax ska återkomma till.

Parallellt med hela denna utveckling påbörjades också en rad lokala och regionala dokumentationsprojekt, som i flera fall var direkt knutna till Svenskt visarkiv eller Sveriges Radios folkmusikredaktion på P2. Många av dessa projekt resulterade i olika typer av utgåvor, där inte sällan olika polskeformer presenterades eller problematiserades. I förlängningen ledde detta också till ett slags återupptäckt av äldre uppteckningar i arkiven. För många fanns det helt enkelt ett behov att ställa nya dokumentations-

188 Omslagstext på skivan *Kärleksfiol*, Hurv Krlp-8, 1986.

189 Hammarström, Eric. ”Han slog sönder sin fiol när han träffat en spelman som var bättre – om organister och klockare som folkliga ceremoni- och dansspelmän”, *I rollen som spelman: uppsatser om svensk folkmusik* (Alf Arvidsson, red.), Stockholm 2004, s. 28.

resultat i relation till ett äldre material från samma område. Som en självklar fortsättning på denna process hamnar så småningom FMK:s gamla spelmansböcker i ljuset. Här är det också lätt att hitta embryon till de framväxande regionala folkmusikarkiven på 1980- och 90-talen.

Mitt i denna virvel befann jag mig själv när jag för första gången reste till dåvarande Musikmuseet för att titta närmare på ett antal spelmansböcker. Jag är inte ensam om att ha gjort den typen av resa. Många mer sentida svenska folkmusikforskare berättar ofta varianter på samma historia. Många höll sig utanför den akademiska världen och försökte istället finna utlopp för sin kreativitet och sin tillägnade kunskap genom klingande uttryck på skiva, som ofta försågs med välmatade och tjocka texthäften. Värt att nämna i detta sammanhang är naturligtvis Anders Roséns projekt *Polskans historia*, som utkom på tre skivor: *Ställer an en Polskner dans* (1984), *Kom du min Kesti* (1985), samt *Upp med snälla snabba fötter* (dubbel-LP, 1988).[190] Den första och den sista av dessa söker sig ner till nordeuropeiska manuskript med polska danser från 1500- och 1600-talen. Skivan *Kom du min Kesti* hämtar däremot sin repertoar från svenska spelmansböcker från 1700- och 1800-talen. I de välfyllda, och ofta välskrivna, texthäftena till dessa tre skivor genljuder på många sätt Norlinds gamla visioner och idéer. Här möter man på nytt både den lilla och den stora världen – både i detaljer och breda svep – och det är ingen tillfällighet att Rosén direkt apostroferar Norlind i den första skivans inledande programförklaring:

> Ståndpunkten att polskan / polonaisen / mazurkan – som ju egentligen inte är en dans utan en hel dansstil – leder sitt ursprung till 1500-talets polska danser, närmare bestämt till efterdanserna i den tidens tvådelade danser, är inte helt obestridd. Grunden till denna uppfattning har lagts av den svenske musikforskaren Tobias Norlind.[191]

En kort källhänvisning till ett relativt okänt 1600-talsmanuskript i *Upp med snälla snabba fötter* inspirerade Eva Hov till att skriva ett examensarbete om organisten Anders Törne från Stora Tuna i Dalarna och hans notsamling från slutet av 1600-talet.[192] Hov konstaterar att många av de polska danserna saknar nedtecknade proportioner och klarlägger några

190 Samtliga dessa är utgivna på Roséns eget skivbolag Hurv/Folia. På *Ställer an en polskner dans* och *Upp med snälla snabba fötter* medverkar gruppen Convivium Musicum under ledning av Sven Berger (som även arrangerat eller bearbetat merparten av materialet). På *Kom du min Kesti* medverkar, förutom Rosén själv, Kjell Westling och Ulf Störling. På denna platta spelas i stort sett originalarrangemangen ur spelmansböckerna.

191 Rosen, Anders. *Ställer an en Polskner dans*, 1984, texthäfte s. 2.

192 Hov, Eva. *Om notsamlingen efter Anders Törne, Stora Tuna, från 1690-talet*, Trondheim 1994.

av de grundläggande principerna för hur dessa efterdanser utformades.[193] Hon reflekterar också över den tidiga förekomsten av begreppet polonäs (Polones; Polloness) i samlingen.[194]

Hovs arbete utgör faktiskt ett märkligt undantag. Påfallande få svenska böcker, artiklar eller vetenskapliga uppsatser har presenterats kring spelmansböcker och äldre notsamlingar med dansmusik – om vi bortser från direkta och i stort sett okommenterade nyutgåvor av äldre notsamlingar. Några ytterligare exempel kan dock i korthet nämnas:

Karin Lindahl presenterade i sin magisteruppsats ett arbete kring en enskild spelmansbok, nämligen *Johannes Bryngelssons notbok, en studie av 1700-talets svenska spelmansmusik* (1984), där hon använder Alan Lomax cantometriska modell för att analysera notbokens melodier. Med hjälp av ett schema med 21 variabler skapar hon en sammantagen stilprofil för ett antal utvalda låtar ur notboken och noterar utifrån sin analys att, ”minst ett halvt dussin olika stilar finns representerade”.[195] Lindahls analys av en av Bryngelssons låtar (nr 69) ligger också bl.a. till grund för Karin L Erikssons artikel ”En polonäs i tre gestaltningar” (2015).[196] Med hjälp av bl.a. Lauri Honkos textualiseringsprocess undersöker hon hur denna polonäs får en nutida gestaltning och hur den sätts i relation till de källor som utövaren anger ha varit hans utgångspunkt.[197] Eriksson har också fördjupat sig i polskeformen ”Norske” och dess olika former i spelmansböcker och uppteckningar. Med utgångspunkt från ett relativt begränsat område i sydvästra Sverige försöker hon i C-uppsatsen *Dansades med ett litet lätt avbrott mellan varje takt. En uppsats om norsker* (1996) klarlägga bakgrund och några typiska stildrag för denna form.[198]

Peter Berry publicerade 2011 en mycket personlig och originell dialogbok om folkskolläraren Abraham Hagholm (1811–1890) från Godegård i Östergötland och hans bevarade spelmansbok – *Abraham från Godegård: berättelsen om en originell människa och hans musik*.[199] Boken innehåller reflektioner och glimtar ur Hagholms märkliga liv jämsides med kommentarer kring låtarna i boken. Ett delvis liknande arbete är Boel Lind-

193 Hov 1994, s. 17 f.
194 Ibid.
195 Lindahl 1984, s. 12.
196 Eriksson, Karin L 2015, s. 77.
197 Ibid. Se vidare – Honko, Lauri. ”Att synliggöra textualiseringsprocessen”, *Tradisjon: tidskrift for folkminnevitskap*, nr 1, Oslo 1998, s. 33.
198 Eriksson, Karin L. *Dansades med ett litet lätt avbrott mellan varje takt. En uppsats om norsker* (C-uppsats), Göteborg 1996 (stencilupplaga).
199 Berry, Peter. *Abraham från Godegård: berättelsen om en originell människa och hans musik*, Malmö 2011. Hagholms notbok har beteckningen M 26 i FMK:s samlingar.

bergs magisteruppsats *Bengta Mattissons klaverbok – en studie i skånsk allmogemusik vid mitten av 1800-talet* (1983), där Lindberg bl.a. reflekterar kring hemmusicerandets villkor (inte minst för kvinnor) och skriftlig tradering inom folklig skånsk musikutövning under 1800-talet.[200] I detta sammanhang bör också Eric Hammarstöms artikel (2004) åter nämnas. Han pekar här på den viktiga roll som klockare och kantorer hade både som lärare i fiolspelets grunder och som repertoarförmedlare. Naturligtvis utgör spelmansböckerna en viktig del i denna kontext.

Som en direkt pendang till Roséns utgivning bör naturligtvis också nämnas mitt eget projekt med de tre CD-skivorna *Höök* (1995), *Krook* (1997) och *Polski dantz* (2002).[201] Även dessa tre skivor innehåller välfyllda texthäften, vars innehåll och slutsatser mer eller mindre återkommer på olika ställen i denna avhandling.

Höökensemblen 1996. Fr.v. Magnus Öström, Ånon Egeland, Mikael Marin, avhandlingens författare, Jörgen Axelsson, Susanne Rosenberg. Sittande i förgrunden: Mats Olofsson. Foto: Thomas Fahlander.

200 Lindberg, Boel. *Bengta Mattissons klaverbok – en studie i skånsk allmogemusik vid mitten av 1800-talet* (magiteruppsats), Lund 1983 (stencilupplaga).

201 Samtliga dessa är utgivna på skivbolaget Drone Music. Dessa tre har delvis olika inriktning: *Höök* innehåller i första hand musik från olika svenska manuskript från 1600- och tidigt 1700-tal, *Krook* är i mångt och mycket ett försök att klingande form jämföra mer sentida uppteckningar med äldre originalmanuskript, medan *Polski Dantz* utgår från 1600- och 1700-talskällor från Polen, de baltiska länderna och hela Skandinavien. Medverkar på dessa skivor gör Ånon Egeland, Mikael Marin, Mats Olofsson, Jörgen Axelsson, Susanne Rosenberg, Magnus Öström, Sven Ahlbäck, Sven Åberg, Katarina Lindgren, Göran Månsson, Agneta Hellström, Kerstin Frödin, Ingrid Söderberg, Anders Svensson, Toste Länne, Marie Länne Persson, Ulrika Gunnarsson, Sven Kihlström, Ulf Larsson, Pär Furå, Andreas Edlund, Sven Berger, samt avhandlingens författare.

Utöver dessa CD-skivor och häften kan också nämnas ett antal böcker och artiklar kring min tidigare forskning om polskan och spelmansböcker som på olika sätt återklingar och delvis ligger till grund för denna avhandling: *Folkmusik från Småland och Öland* (1983), ”Innehållet ej användbart för denna tid. Om Theorins och Vieslanders notböcker” (1991), ”Växjö stads musikhistoria från senmedeltid till andra hälften av 1800-talet” (1994), *Småländsk musiktradition* (2000), ”Transformations of melodies. Motifs, structure and distribution of some common polskas in Scandinavia” (2003), *Notbok efter Petter Dufva* (2005), *Jag begynte med passionerad ifver att samla. En studie i småländskt musiksamlande under 350 år med inriktning på upptecknare, meddelare och innehåll* (2006), samt ”Om tio år äga vi kanske tusen varianter. Några reflektioner kring Folkmusikkommissionen, polskaforskningen och variantproblematiken” (2008).

Det är ingen tillfällighet att Ånon Egeland och Sven Ahlbäck medverkar på någon eller några av skivorna i Höök-trilogin. Båda delar många av mina erfarenheter. Egeland väckte sensation på 1970- och tidigt 80-tal med de legendariska skivorna *I heitaste slåtten* (1977) och *Norske strøk* (1982), där han dels lyfte fram ett dittills rätt okänt folkmusikområde i Norge, Aust-Agder, dels sökte sig bort från den ibland lätt överlastade springartradition som hade blivit norm sedan mitten av 1800-talet.[202] Tillsammans med flöjtisten Hans Olav Gorset gav han också ut *For borgere og bønder* (1989), som på många sätt är en norsk motsvarighet till Höök-trilogin. Denna utgåva väckte debatt och var inte helt okontroversiell när den påvisade andra rötter och impulser till norsk folkmusik.

Gorset har fortsatt att undersöka gränslandet mellan folk- och barockmusik med huvudsaklig inriktning på norska handskrivna källor från 1700-talet. I hans avhandling *Fornøyelig Tiids-fordriv. Musikk i norske notebøker fra 1700-tallet: beskrivelse, diskusjon og musikalsk presentasjon i et oppføringspraktisk perspektiv* (2011) finns det i inledningen flera formuleringar och frågeställningar som jag på ett snarlikt sätt kunde ha formulerat:

> Det er mye musikk fra 1700-tallets Norge som ikke så ofte er beskrevet eller fremført i dag. Det er flere grunner til dette: Den faller utenfor vante kategorier og sjangere, og vi kjenner som oftest hverken til komponist eller opphav. Den er verken folkemusikk eller kunstmusikk, ikke spesielt norsk og ikke spesielt komplisert. Den er heller ikke ansett som viktig for forståelsen av norsk musikkhistorie slik vi kjenner den, med sitt fokus på kunstmusikk, og kanskje særlig på ”gullalder” og nasjonalromantikk. Her ligger nok også den viktigste grunnen til at denne musikken sjelden har blitt undersøkt

202 Båda dessa skivor är utgivna på Grappa Musikkforlag.

> nærmere. Når den er omtalt, er den blitt beskrevet som selskapsmusikk, bruksmusikk og folkelig musikk. Det er på tide med en ny gjennomgang av dette mangfoldige materialet, som først og fremst åpenbarer seg i de mange håndskrevne notebøkene nedskrevet av ukjente musikere og musikkelskere. Disse samlingene vitner om en allsidig og variert musikkultur blant borgere og bønder i by og land, og gir oss ny kunnskap om en stor del av den musikalske aktiviteten i vår del av Danmark-Norge. Hvis vi ser bort fra musikk som ble overlevert i muntlig tradisjon, er sannsynligheten stor for at det var nettopp repertoaret i notebøkene, eller i det minste musikk av denne type, som var mest utbredt.[203]

Vi ska återkomma till Gorsets avhandling längre fram och inte minst till hans begreppsdiskussion kring handskrivna notböcker.

Sven Ahlbäck är, som nämnts, också ett barn av de tidigare beskrivna dynamiska miljöerna under 1970-talets folkmusikvåg. Han började som helt ung spela med den kände Anton Jernberg (1909–1990) och företog med boken *Jernbergslåtar* (1986) en forskningsresa till sina musikaliska rötter.[204] På många sätt är denna bok också ett upptagande av en tråd som blivit liggande sedan tidigt 50-tal. Precis som Carl-Allan Moberg är Ahlbäck en empiriker som förtjust borrar sig ner i tonalitetsproblem och rytmiska egenheter och med denna bok återuppstår alltså den här typen av forskning kring polskan. Redan i *Jernbergslåtar* finns egentligen alla de ingredienser med som Ahlbäck sedan förfinar och utvecklar i sin undervisning och i kommande utgåvor som *Tonspråket i äldre svensk folkmusiktradition* (1989),[205] *Metrisk analys. En metod att beskriva skillnaden mellan låttyper* (1989),[206] samt *Karaktäristiska egenskaper för låttyper i svensk folkmusiktradition – ett försök till beskrivning* (1995).[207]

Jag återkommer till Ahlbäcks rytmiska typologisering av polskan i kapitel 6, avsnitt 6.2.1, men kan redan här konstatera att han också reflekterar och uppmärksammar motivbyggnaden. Härvidlag använder han begreppen motiv och fraser, men gör ingen riktigt tydlig åtskillnad dem emellan. Generellt tycks han mena att motiv kan vara både en- och tvåtaktsuppbyggda medan fraser generellt bygger på två takter.[208] Han menar vidare att det enskilda motivet ofta innehåller en musikalisk frågedel (en takt) och en svarsdel (en takt). Detta leder sedan i sin tur till att hela detta motiv kan utgöra en frågefras (två takter) till en svarsfras (två takter), som i

203 Gorset 2011, s. 3f. Beträffande Gorsets begreppsdiskussion kring handskrivna notböcker – se kapitel 2, avsnitt 2.2.
204 Utgiven av Länsmuseet i Gävleborgs län, Gävle 1986.
205 Publicerad i Kungl. Musikhögskolans skrifter. Stockholm.
206 Publicerad i Norsk folkemusikklags skrifter. Trondheim.
207 Publicerad i Kungl. Musikhögskolans skrifter. Stockholm.
208 Ahlbäck 1986, s. 51.

sig innehåller samma uppbyggnad som den inledande frågefrasen.[209] Om motiven upprepas knyter Ahlbäck detta till barockens fortspinningsform:

> Men motiv kan också höra samman genom upprepning och variation. Samma motiv upprepas med någon förändring eller något tillägg. Ett sådant sätt att tänka musikaliskt kallas ibland ”fortspinning” och är vanligt i en del instrumental barockmusik, norsk spelmansmusik, arabiska bönerecitativ etc. men framför allt i berättande episk sång utan skriftspråk.[210]

Hans konklusion är att den här typen av melodier genom sin grundläggande struktur därmed blir symmetriskt uppbyggda. Underförstått gäller alltså detta polskan generellt. Märkligt nog är det just denna symmetri som Moberg har allvarliga invändningar mot i sin kritik av *Svenska låtar*:

> Alltför ofta synes det mig, som om en melodis ”korrekta byggnad” varit normerande för SvLå:s uppskattning av variantens värde; och korrekt byggnad betyder därvidlag närmast graden av symmetri, 8 + 8 takter el.dyl. Och dock måste vi väl i folkmusiken – även inom dansmusiken – räkna med en höggradig frekvens av ellipser och ostinata upprepningar, som icke endast bero på de exekverande musikerns temperament och musikaliska standard utan också på ålderdomliga traditioners verksamhet.[211]

Ahlbäcks framställning har också en diffusionistisk anstrykning i bokens avslutande variantregister. Alla uppräknade varianter till en publicerad polska prickas in på en karta, där alltså utbredning och spridning schematiskt återges.[212] Mig veterligt är Ahlbäcks arbete det första där delar av Olof Anderssons gamla variantregister når tryckt form. I detta sammanhang problematiserar Ahlbäck också variantbegreppet och frågan om ”låtars likhet och släktskap”.[213]

I *Sumlen* (1990–1991) presenterar John Olsson en artikel med titeln ”Den svenska polskan. Ett försök att teckna dess historia och karaktär”, som delvis tar avstamp i Ahlbäcks forskning under 1980-talet. Titeln röjer kanske ett alltför stort och oblygt famntag över något som knappast låter sig beskrivas på drygt tjugotalet sidor. Inte desto mindre tar ändå Olsson upp ett par trådar som förtjänar en kommentar. Olsson avvisar den gamla indelningen i 8-dels, 16-dels och triolpolskor och framlägger en förenklad form av Ahlbäcks rytmiska typologi med en indelning i enbart två huvudformer – jämna och ojämna polskor.[214] Därutöver tar han upp tre områden som han inte tycker uppmärksammats i tillräcklig omfattning:

---

209 Ahlbäck 1986, s. 51.
210 Ibid.
211 Moberg 1951, s. 48.
212 Ahlbäck 1986, s. 269 ff.
213 Ibid, s. 267. Ahlbäcks likhetsmodeller återkommer jag till i kapitel 6, avsnitt 6.3.
214 Olsson, John. ”Den svenska polskan. Ett försök att teckna dess historia och karaktär”, *Sumlen* 1990–1991, s. 72.

1. Skillnaden mellan tyngd, betoning och förlängning.
2. Utformningen av reprisens sista takt, slutfallet. Detta är ett av särdragen för olika låttyper.
3. Melodins, rytmens och pulsens samspel i varje repris och i låten som helhet.[215]

Olsson förklarar den första punkten med att i ”en normalt byggd polskerepris på åtta takter fungerar de udda takterna som upptakter, förberedelser till den följande jämna takten, vars etta får en tyngdpunkt av två takters värde”.[216] Detta liknar en rytmisk koncipiering av Ahlbäcks melodimotiviska idé om en fråge- och svarsdel. Det är dock oklart om Olsson verkligen menar att detta är en generell regel för alla typer av polskor. Den andra punkten knyter an till en gammal trätofråga, som Olsson tycks vara ovetande om, nämligen huruvida slutfallet är av betydelse för låttypens bestämning. Bland många var exempelvis Övergaard mycket tveksam till detta. Den sistnämndes motivanalyser anförs dock som modell för den tredje punkten. Olsson applicerar sina teorier på den kända Sexdregasamlingen från slutet av 1700-talet, som analyseras utifrån slutfallen i samtliga polskor (242 stycken), antalet takter i repriserna, samt motivuppbyggnaden enligt Övergaards modell med små bokstäver för tvåtaktsmotiv, stora för fyrataktersperioder och grekiska för entaktsfraser.[217] I det sistnämnda fallet bidrar Olsson med en värdefull referenskunskap kring melodiuppbyggnaden i en av landets mest kända polskesamlingar från 1700-talet. Mycket tveksam är jag dock till hans generella indelning i jämna och ojämna polskor. Det räcker med att konstatera att en låt med i princip samma melodi kan spelas *både* jämnt och ojämnt i olika tolkningar som enligt min mening kan utgå från individ, miljö och tid.

Avslutningsvis måste också i det här sammanhanget Mathias Boströms artikel ”Låtar av ››större arkivaliskt än musikaliskt intresse‹‹? Spelmansböckerna och *Svenska låtar*” (2015) uppmärksammas. I denna artikel får vi bl.a. en fördjupad förståelse och bakgrund kring principerna för publiceringen av melodier ur olika spelmansböcker i *Svenska låtar*.[218]

---

215 Olsson 1990–91, s. 72.

216 Ibid, s. 73.

217 Se vidare kapitel 6, avsnitt 6.2. Sexdregasamlingen består av tre delar: Johannes Bryngelssons notbok, daterad 1773 (Ma 12 a), Anders Larssons notbok, odaterad (Ma 12 b), samt en antal lösa notblad.

218 Boström, Mathias. ”Låtar av ››större arkivaliskt än musikaliskt intresse‹‹? Spelmansböckerna och Svenska låtar”, *Lekstugan. Festskrift till Magnus Gustafsson* (Mathias Boström, red.), Växjö 2015. Denna artikel återkommer jag bl.a. till i kapitel 2, avsnitt 2.1., samt i kapitel 3, avsnitt 3.2.

1.5.5. ”Eit reliktprega område sørvest i landet” – något om forskningen i Norge

På 1980-talet tog Arkivet för ljud och bild (ALB), Statens musiksamlingar och Svenskt visarkiv initiativ till ljudboksutgåvor genom bolaget Svea fonogram. I denna serie utkom den lilla boken *Polskan i Norden* (1989) med tillhörande ljudexempel på kassettband.[219] Fem nordiska folkmusikforskare – Bo Nyberg, Henrik Koudal, Svend Nielsen, Bjørn Aksdal och Antti Koiranen – ger några korta inblickar i respektive lands polsketradition. Nyberg ger i sitt bidrag en kort historisk översikt kring polskans bakgrund i Sverige och Polen, där bl.a. tidiga belägg för begrepp som polonäs (polonese) och serra diskuteras.[220] Tyvärr finns det inga riktiga källhänvisningar angivna i detta sammanhang. Han redovisar också den gamla typologin med 8-dels-, 16-dels- och triolpolskor utan att i övrigt problematisera denna indelning. Nyberg snuddar dock vid två andra intressanta iakttagelser – dels att springarrepertoaren i Norge kan vara uppbyggd på *både* två- och tretaktsmotiv, dels att många polskor i Sverige och Finland uppvisar metriska oregelbundenheter.

Aksdal menar i sin artikel att gränserna, både de begreppsmässiga och musikaliska, mellan pols och springar är betydligt mer flytande än vad som normalt görs gällande: ”Det er imidlertid grunn til å anta at grensene mellom di to navneformerne var mindre absolutt i eldre tider”:[221] Som ett av många exempel tar han polsdansen i Nordmøre, som han menar kan klassificeras som en springarform.[222] När det gäller den musikaliska motivbyggnaden finns det heller inga riktigt tydliga gränser:

> Vi snakker gerne om en hardingfelespringar på den ene side og en felespringar eller pols på den andre siden. Hardingfelespringaren er bygget opp av små motiver, ofte på bare to takter, og disse motivene repeteres og varieres gjerne på en svært fri måte. Felespringaren og polsen er derimot bygget opp av lengre perioder eller vek, ofte på åtte takter, og vekene blir som regel repetert etter faste prinsipper. Vi kan med andre ord sette et generelt skille mellom den tredelte bygdedansslåtten spilt på hardingfele og den som blir spilt på vanlig fele, til tross for at navneformen kan være den samme. Nå finnes det imidlertid mange unntak fra denne regelen, f.eks. felespringaroppbygging på mange springarslåtter i hardingefeledistrikter og springar- og polsslåtter med varierte og reperterte totaktsmotiv i enkelte feledistrikter.[223]

Aksdal undgår att nämna att den vanliga felespringaren och polsen faktiskt också huvudsakligen är uppbyggd på tvåtaktsmotiv, vilket i ännu

219 Nyberg, Bo. ”Polskan i Sverige”, *Polskan i Norden*, Stockholm 1989, s. 4.
220 Nyberg 1989, s. 5.
221 Aksdal, Bjørn. ”Polsen i Norge”. *Polskan i Norden* (Bo Nyberg, red.), Stockholm 1989, s. 8.
222 Ibid, s. 9.
223 Ibid.

högre grad förstärker bilden av släktskap och otydliga gränser. Han pekar vidare på att det finns äldre polsdanser i tvådelad form, alltså med en fördans i jämn taktart och en efterdans i tretakt.[224] Typologiskt utgår han från en rytmisk indelning och skiljer på två huvudtyper:[225]

1. Slåtter hvor de tre taktslagene har ulik lengde, noe vi kaller metrisk asymmetri
2. Slåtter med tre like lange taktslag, m.a.o. med symmetrisk takt.

Aksdal refererar till dansforskaren Egil Bakka och menar att båda dessa typer kom till Norge via impulser utifrån. Utöver de två huvudtyperna finns det också en äldre form ”i udelt takt”, där pulsen i musiken är viktigare än metriken (inte 1,2 – 1,2 eller 1,2,3 – 1,2,3, utan 1,1,1,1…).[226] Rester av denna typ har funnits i vissa områden på Vestlandet fram till våra dagar.[227] I senare artiklar har flera norska forskare lagt till ytterligare en typ, nämligen ”slåttar med taktbrudd”, dvs. springar- eller polsformer som i den tredelade takten kan ha inslag av 2/4- eller 4/4-takter, utan att dessa påverkar periodiseringen i dansen. Oftast ligger dessa i halv- eller reprisslut av symmetriskt uppbyggda låtar.[228]

Aksdal utvecklar dessa tankar ytterligare i sin artikel ”Dansemusikken” i boken *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (1993), där han bl.a. anlägger ett utvecklingshistoriskt perspektiv genom att framföra hypotesen att ”springar- og polstakten utviklet seg fra den udelte takten gjennom impulser utenfra”.[229] Tolkar jag Aksdal rätt menar han alltså att det i norsk tradition fanns ett äldre lager av pardansmusik som ligger före polskeformernas utbredning i Skandinavien.[230] Detta ska vi återkomma till längre fram i detta avsnitt. Han presenterar också några övergripande tankar kring pols- och springarformernas bakgrund:

> Ved siden av at polsdansen i motsetning til springaren også synes å ha hatt en fordans i todelt takt, hvordan skal vi for øvrig tolke navnene springar/springdans og pols/polsdans i de eldre kildene? I tiden før ca 1780 kan nok mye tyde på at disse navnene gjenspeiler ulike historiske og geografiske impulser, selv om de som tidligere vist ofte kunne bli brukt om hverandre. Fra den eldre springaren i udelt takt har det etter alt å

224 Aksdal 1989, s. 10.
225 Ibid.
226 Brukar också benämnas enmetrisk rytm.
227 Aksdal 1989, s. 11.
228 Bakka, Egil, Aksdal, Bjørn & Flem, Erling. *Variasjon, dialekt og alder i springar og pols*, Trondheim 1992, s. 94 f.
229 Aksdal, Bjørn. ”Dansemusikken”, *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (Bjørn Aksdal og Sven Nyhus, red.), Oslo 1993, s. 133.
230 En hypotes som jag ställer mig tveksam till.

dømme på Vestlandet utviklet seg en springar i tredelt takt. Denne springaren har så etter hvert spredt seg til deler av Østlandet og senere også til andre distrikter. Motsatt har det trolig noe senere kommet en danseimpuls fra Polen via Baltikum, Danmark og spesielt Sverige som samtidig brakt med seg nye melodier. Denne impulsen har først nådd de østlige delene av landet, der den fikk solid fotfeste. Senere har det kommet enda flere moteimpulser utenfra. De har satt klare spor etter seg i slåtterepertoaret over store områder av landet, men ikke i navnebruken. Lettest kan nok impulsen fra slutten av 1700-tallet identifiseres, hvor symmetrisk tredelt takt, harmonisk tonalitet med en overvekt på dur, mye trioler og en symmetrisk formoppbygging med 8 + 8 takter er viktige kjennetegn.[231]

Aksdal beskriver i denna artikel också hardingfelespringarnas asymmetriska form och presenterar två- eller tretaktsmotivens variationsmöjligheter i fyra nivåer:

1. Motivet varieres gjennom forandringer av strøktyper, som også inkluderer rytmiske variasjoner.
2. Motivet varieres gjennom valg av stedfortredende toner i melodistoffet, variasjon i ornamentfigurer, og ikke minst av alternativene grepskombinasjoner.
3. Motivet kan legges en oktav ned eller opp, eller det kan moduleret til en nabotoneart.
4. Motivet omskapes eller får karakter av et overgangsparti mellom to motivdeler.[232]

Aksdal menar vidare att polsmelodier som är uppbyggda på småmotiv bör räknas till den äldre form som kännetecknar hardingfelespringarnas asymmetriska formstruktur. Han ger i ett par andra artiklar en god överblick av innehållet i äldre norska handskrivna notböcker med dansmusik (spelmansböcker) med inriktning mot polsmelodiernas bakgrund. Detta gäller ”Polish Dance with Walking and Jumping Dance. A historical perspective on the pols music in Norway up to the late 1800s” (2003),[233] samt framför allt: ”Samlinger av eldre dansemusikk på noter – typer og kildeverdi” (1990).[234] I den sistnämnda delar han in samlingar, samlare och repertoarer i olika huvudtyper och diskuterar också det handskrivna materialets källvärde. Aksdal menar att just tvivel på denna punkt utgör en viktig förklaring till att musikforskare inte visat dessa samlingar tillräcklig uppmärksamhet. Utifrån ett svenskt perspektiv har vi ju exempelvis redan nämnt Carl-Allan Mobergs tvekan på denna punkt. Vidare ställer Aksdal några av de frågor som vi återkommer till i nästkommande

231 Aksdal 1993, s. 135.
232 Ibid, s. 136.
233 *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*. Märta Ramsten (red.), Stockholm 2003.
234 *Norsk folkemusikklags skrifter V*, Trondheim 1990.

kapitel:[235] Har melodierna verkligen varit spelade? Enligt vilka principer är de egentligen nedtecknade? Han grupperar sedan begreppet ”samlare” i fyra kategorier:[236]

1. Spelemenn
2. Kunstmusikere, organister
3. Bygdekomponister, storgardsmusikere
4. Komponister

Aksdal reflekterar vidare om samlingarnas innehåll är representativt för vad som verkligen spelades runt om i Norge på 1700- och början av 1800-talet. Han kallar repertoaren i samlingarna *bruksmusikk* – en genre som representerar en bro ”mellom bygdespellemennenes musikk og musikktradisjonene til borgerskapet og de kondisjonerte”.[237]

I boken *Musik i Norden* (1998) har Aksdal författat kapitlet ”Spelmannen och hans musik”, där han ger en övergripande och tänkvärd beskrivning av springar-, pols- och polsketraditionen i Norden. Han vill inte omedelbart acceptera anknytningen mellan triolpolskan och polsmelodier från östra Norge:

> Slutligen har vi en grupp polskemelodier [i Sverige] präglade av triolfigurer, som först och främst finns i de västra områdena. Denna polsketyp har därför förbundits med det norska materialet, även om detta är långt mer olikartat än vad man gärna velat ha det till. I Norge finns förvisso en lång rad låtar av typen triolpolska, men också åttondelspolskan är utbredd på många ställen.[238]

Som jag skall återkomma till är en av mina tankar i avhandlingen att det egentligen inte finns någon polsketyp som kan definieras som ”triolpolska”. I och för sig kan alltså Aksdal ha en poäng med sitt resonemang.[239] I en kort diskussion om rytmisk asymmetri menar Aksdal att denna framför allt uppträder i de äldre melodityperna.[240] Detta ifrågasätts av bl.a. Egeland (2015) och är, enligt min mening, ett alltför förenklat resonemang i en svensk kontext, eftersom det otvivelaktigt finns många

235 Se kapitel 2, avsnitt 2.2.
236 Aksdal 1990, s. 47 f. I Hans-Olav Gorsets avhandling (2011) framförs en del kritik mot dessa ”samlarkategorier”.
237 Aksdal 1990, s 49.
238 Aksdal, Bjørn. ”Spelmannen och hans musik”, *Musik i Norden* (Greger Andersson, red.), Stockholm 1998, s. 168.
239 Se vidare kapitel 6, avsnitt 6.3.8.
240 Aksdal 1998, s. 169.

exempel på asymmetri bland yngre polskemelodier från exempelvis Uppland, Sörmland och Boda i Dalarna.[241] Slutligen skriver Aksdal i denna artikel att asymmetri inte förekommer bland sextondelspolskorna: ”Men när det gäller sextondelspolskorna är de helt jämna i takten”.[242] Enligt mitt förmenande finns det dock exempel på en viss form av asymmetri även bland en del av dessa polskor.[243]

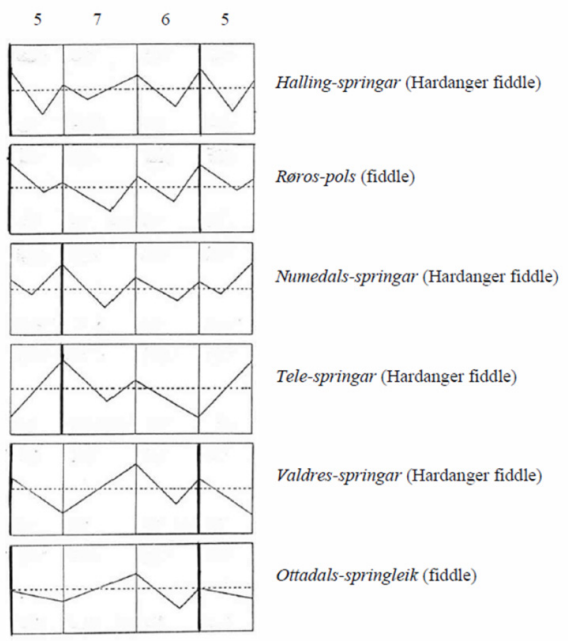
I den tidigare refererade boken *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* har också Jan-Petter Blom och Egil Bakka skrivit ett par artiklar som kan vara värda att nämna i detta sammanhang. Både Blom och Bakka har under många år undersökt sambandet mellan rytm och rörelse (bevegelse) och med hjälp av sina resultat försökt beskriva och definiera (typbestämma) olika pols- och springarformer utifrån svikt- och rytmmönster.[244] Deras forskning har fått stort genomslag, inte minst pedagogiskt, i våra dagars folkmusik- och dansmiljöer i Norge.

241 Detta gäller framför polskor med s.k. ”lång tvåa” i exempelvis hamburskor, bondpolskor och Bodapolskor.

242 Aksdal 1997, s. 169.

243 I Uppland förekommer det exempelvis att sextondelspolskor spelas med en rytmik som ligger nära bondpolskans ”långa tvåa”. Älvdalspolskornas typtillhörighet är visserligen omdiskuterad, men accepterar man uppfattningen att åtminstone några av dem ligger nära sextondelspolskan finns även här exempel på asymmetri. Bland en del äldre dokumentationsinspelningar kan man enligt min uppfattning (kanske något överraskande) finna en del sydsvenska sextondelspolskor (slängpolskor) som framförs med en delvis asymmetrisk rytmik.

244 Även Tellef Kvifte har bidragit till denna forskning. Se exempelvis Kvifte, Tellef. ”Om tvetydighet i opplevelse av metrum”, *Studia Musicologica Norvegica*, Oslo 1983, samt Kvifte, Tellef & Blom, Jan Petter, ”On the Problem of Inferential Ambvivalence in Musical Meter”, *Ethnomusicology*, Ann Arbor 1986. Beträffande forskningen kring rytm och rörelse (sviktmönster) kan även nämnas Blom, Jan-Petter, ”Dansen i hardingfelemusikken”, *Norsk Folkemusikk. Serie I. Hardingefeleslåttar* (Jan-Petter Blom, Sven Nyhus & Reidar Sevåg, red.), Oslo 1981, samt två böcker av Egil Bakka: *Springar, gangar, pols og rull*, Oslo 1973 och *Norske dansetradisjonar*, Oslo 1978.



Sviktmönster i några norska springar- och polsformer. Ur Blom 1993, s. 180.

Blom sammanfattar en del av sina tankar runt detta i artikeln ”Rytme og frasering – forholdet till dansen”, där han med tabeller och illustrationer påvisar likheter och olikheter i både dansen och musiken med avseende på rytmik, svikt- och stegmönster i springar- och polsformer.[245] Han menar att det finns en potentiell skillnad mellan musikalisk meter och dansmeter, vilket helt enkelt innebär att taktslagen i dans och musik är olika organiserade. I sin summering klargör han helt subjektivt vad man bör sträva efter i förhållandet mellan dans och musik:[246]

1. Musikken må formes slik at taktslagene og taktslagsgruppene svarer til danserens begrep om bevegelser knytter till en bestemt dans. Danseren er da istand til å tolke dette uttrykk for et bestemt taktmønster. Videre må tempoet formidle danserens vanemessige forventninger og ellers falle på plass at dansens oppbygging kan realiseres uten besvær.
2. Rytmefigurerne i musikken må formes slik at de markerer taktslagets todeling i thesis- og arsis-bevegelser.

245 Blom, Jan-Petter. ”Rytme og frasering – forholdet till dansen”, *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (Bjørn Aksdal og Sven Nyhus, red.), Oslo 1993, s. 161 ff.
246 Gäller i första hand traditionell dans och musik.

3. Musikken bør indikere om dansebevegelsens taktslag i hovedsak er liketaktige eller uliketaktige.
4. Musikken bør utrykke varaktighetsforholdet mellom taktfasene (T:A) gjennom forløpet slik at danser og musiker føler samhørighet gjennom en høj grad av synkronisering.[247]

Den här typen av mer subjektivt formulerad programförklaring ligger rätt långt från vad den empiriske diffusionisten Blom normalt brukar presentera i sina texter. Det är ofta rätt komplicerade och kvantifierbara rytm-, svikt-, rörelse- och spridningstabeller man förknippar honom med. Sådana finns, inte oväntat, i hans artikel ”Springar, Pols and Polska Dances of the Scandinavian Peninsula” (2003),[248] där han utifrån rytm och rörelsemönster försöker beskriva några pols-, springar- och polskeformers släktskap och spridningsvägar i Sverige och Norge. Artikeln innehåller också ett försvar av diffusionismen som teori och metod:

> In comparison with large-scale diffusion studies by anthropologists, scholars like Erixon were methodologically much better off. This was so mainly because they were doing their research within much smaller geographical areas about which they had personal experience and contextual knowledge, available historic documents, and detailed information concerning the types and distributions of social customs, material culture and technology. As it's best this school of research is approximately analogous to comparative and geographical linguistics.[249]

I sin artikel definierar Blom en terminologi för rörelsemönster, steg, omdansningsformer och rytmer. Utifrån dessa redovisar han ett slags spridningshypotes som har klart utvecklingshistoriska drag, där han menar att de äldsta formerna står att finna i sydvästra Norge. Denna uppfattning delas av Egil Bakka i artikeln ”Danseformene” (1993): ”Om vi skal grovtolka dei isokorane og utbreiingsområda vi har funne på det norske dansekartet for springar og pols, kan vi setja opp ein hypotese om eit reliktprega område sørvest i landet”.[250]

En viktig bas i Bakkas arbete är ett stort dokumentationsmaterial med bl.a. filmer av folkliga danser som han har arbetat med från 1960-talet och framåt. För att skilja mellan bruk och utbredningar av olika dansfenomen, använder Bakka det ovan citerade begreppet ”isokor” som en

247 Blom 1993, s. 183 f.
248 *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (Märta Ramsten, red.), Stockholm 2003.
249 Blom 2003, s. 118.
250 Bakka, Egil. ”Dansformene”, *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (Bjørn Aksdal og Sven Nyhus, red.), Oslo 1993, s. 116 f.

parallell till den lingvistiska termen ”isogloss”.[251] Bakka antyder en utveckling där en nyare impuls, som implicerat en snabbare omdansningsteknik runt i rummet, påverkat många springartyper i riktning mot större ”framdrift” i den koordinerade dansriktningen, färre tvåhandsfattningar osv. Bakka menar att denna impuls gått från nordöst mot sydväst.[252]

I *Variasjon, dialekt og alder i springar og pols* (1992) presenterar Bakka, tillsammans med Bjørn Aksdal och Erling Flem, en kronologi där den ”udelte takten” i dans och musik i sydväst räknas som den äldsta, medan den tredelade symmetriska takten i springleikar och polsformer i bl.a. Trøndelag representerar ett yngre skikt. Däremellan finner man de asymmetriska formerna i dalarna på Østlandet.[253] I *Norske Dansetradisjoner* (1978) spekulerar Bakka också över en tidig utveckling där ”enkeltstående taktslag” uppfattas som det ursprungliga och att ”udelt springar”, men också att halling och gangar har sin historiska grund i detta. Han menar vidare att dansen till denna ”udelte takt” utförts både gående och springande,[254] vilka naturligtvis enligt mitt förmenande kan knytas till den äldre europeiska pardansens tvådelade form. Bakkas m.fl. hypotes om att den symmetriska takten i springlekar och pols representerar ett yngre skikt står inte helt oemotsagd. Ånon Egeland menar i artikeln ”Ost, brød og hardingfele” (2015) att det finns ”overveldende mange indikasjoner på at asymmetri faktiskt er ett yngre fenomen. Både skriftlige kilder og eldre lydopptak kan underbygge dette”.[255]

Bakka pekar också på att tyska renässansdanser haft en avgörande inverkan på de tidiga norska dansformerna:

> Det har vore vanleg å sjå på den norske bygdedansen som ei slekt med røter særleg i folkeleg tysk renessansedans. Men dette er ikkje noko vi kan påvise enkelt og direkte, det er meir hypotesar som er bygde på særleg to moment: ideen om renessansen som utviklings- og spreiingstid for pardansformer, og den påfallande likskapen mange forskarar har påvist mellom dei norske bygdedansane og folkedansformer særleg i Bayern og Austerrike.[256]

251 Isogloss är ett begrepp som markerar geografiska gränser för dialekter och andra språkliga fenomen.
252 Ibid.
253 Bakka, Egil, Aksdal, Bjørn & Flem, Erling. *Variasjon, dialekt og alder i springar og pols*, Trondheim 1992, s. 94 f.
254 Bakka, Egil. *Norske Dansetradisjoner*, Oslo 1978.
255 Egeland, Ånon. ”Ost, brød og hardingfele”, *Lekstugan. Festskrift till Magnus Gustafsson*, Växjö 2015, s. 43.
256 Bakka, Egil. *Europeisk Dansehistorie*, Oslo 1997, s. 70.

Vi kan alltså slå fast att det finns drag av diffusionism och evolutionism i både Aksdals, Bloms och Bakkas forskning som påverkat många yngre forskare. Min största invändning är att de inte alltid uppfattar norska och svenska (i viss mån även finska och danska) springar-, pols- och polskeformer som klart besläktade och utväxter på samma kropp. I detta sammanhang är nationsgränser av helt underordnad betydelse. Det leder också fel att alltför ensidigt hänga upp sig på enskilda begrepp. De norska termerna *springar* och *springleik* har sina motsvarigheter i vissa områden i Sverige i form av *springare*, *springlek* och *springdans* och benämningen *pols* förekommer i både Sverige och Danmark. Blom öppnar dock, åtminstone delvis, för ett bredare perspektiv i slutet av sin artikel från 2003:

> My final point concerns the Swedish dance commonly known as ”Slängpolska” or ”Bleking”, in which couples are mostly turning their joint axis within narrow circles or in place. It constitutes the basic motif within the dance ceremony today known as “Leksandsleken”. To Klein this type of dancing, probably of Polish origin and widely distributed to the countries adjoining the Baltic, represents the original Swedish polska. Bakka, following Klein, argues that it belongs to a dance family with no relationship to the pols/polska dances of the springar family dealt with in this article. An alternative interpretation, in benefit of the doubt, could be that this ancient circling dance is a remnant of area type A [southwest Norway], having lost the winding and uncoupled turns. The couple turning on the spot is after all quite similar to the circling dance motifs of western/southwestern Norway, and surviving folkdance traditions of the inner part of south-western Sweden, combining circling and winding turns, indicate that a process of reduction might have taken place.[257]

Att konstruera och definiera skillnader mellan norsk och svensk folkmusik är inget nytt fenomen. Tankar och ideologier kring det *nationella tonfallet* formulerades som bekant redan under tidigt 1800-tal. I en svensk-norsk kontext kom detta exempelvis till uttryck i Hampus Huldt-Nystrøms avhandling *Det nasjonale tonefall* (1966), där huvudfrågan gäller om det finns några skillnader mellan norskt och svenskt folkmusikaliskt tonspråk.[258] Frågeställningen innehåller således klara ekon från Herder. Huldt-Nystrøm använder en empiriskt kvantitativ metod med att jämföra motiv och fraser mellan norska springarmelodier och svenska polskor.[259] Med omfattande, och ibland inte helt lättolkade, uträkningar av samband och skillnader hos motiven kommer han till slutsatsen att det ”det nasjonale tonefall” faktiskt existerar:

257 Blom 2003, s. 139.

258 Huldt-Nystrøm, Hampus. *Det nasjonale tonefall: studier av motiv og motivkombinasjoner, særlig i norsk springar og svensk polska*, Oslo 1966.

259 Taktslagsmotiv, taktfötter och daktyler ställs upp i långa och inte helt lättolkade tabeller. Huldt-Nystrøm har i jämförande syfte också undersökt ”tre-tonige taktslagsmotiv” i exempelvis Chopins mazurkor och i Griegs fiolsonater.

> Men innenfor et avgrenset område – norske springdanser og svenske polsker – har de sin gyldighet, og må her gjelde som bærere av dialektforskjeller, eller som bærere av en forskjell i tonefall på norsk og svensk side.[260]

Per-Åsmund Omholt klarlägger dock tankeväckande i sin artikel ”På jakt efter folkemusikkskalaen – ein overblick” (2008) att det hade varit ”mer matnyttigt om han [Huldt-Nystrøm] hade fokusert mer på forskjeller innad i materialet, som for exempel forskjeller mellom ulike slåttetyper, enn å lete etter det felles norske tonefall”.[261] Gunnar Ternhag är inne på samma linje: ”Huldt-Nystrøm hade i så fall kunnat visa hur spelmanstraditionerna i Sverige och Norge är inflätade i varandra, hur musikaliska likheter finns på båda sidor riksgränsen”.[262]

I diskussionen kring ”ett norskt tonfall” bör man naturligtvis uppmärksamma Asbjørn Hernes stora arbete *Impuls og tradisjon i norsk musikk 1500–1800* (1952). Han ger en initierad bakgrund till hur sociala och samhälleliga strukturer möjliggjorde för impulser från Europa att hitta vägar ut på norska landsbygden. Med avstamp i ett fylligt källmaterial beskriver han ett scenario där stark tillväxt i handel med utlandet på 1500-talet öppnar för en ström av nya idéer och moden som slår rot p.g.a. det nya protestantiska prästerskapets mer liberala hållning. Han antyder, i motsats till exempelvis Norlind och Bakka, att det skulle ha funnits direkta kontakter mellan italiensk renässans och Norden. Via dessa kontakter skulle de första impulserna kommit till pardans. Hernes menar att dessa rudimentära ”renessansedanser” sedermera utvecklats till det som i Norge kallas ”bygdedanse”, dvs. i huvudsak gangar, springar och pols.[263]

En annan av Hernes huvudteser är att både spelteknik och musikalisk repertoar förmedlades av stadsmusikanter och deras ”forpaktere”, och att dessa alltså var ”den avgörande länken” för hur musik spreds från stad till land: ”Impulsen frå stadsmusikantane og deira miljø var einsidig vend ut til bygdene”.[264] I vår polskekontext har han också ett par intressanta reflektioner kring triolpolskan. Han ser klara likheter mellan västsvenska och östnorska former, men vill inte erkänna triolpolskan som en särskild slåttar- eller polsketyp: ”Etter vår framstelling ovanfor er triolane eit

260 Huldt-Nystrøm 1966, s. 261.
261 Omholt, Per-Åsmund. ”På jakt efter folkemusikkskalaen – ein overblick”, *Norsk Folkemusikklags Skrifter*, nr 22, 2008, s. 27 ff.
262 Ternhag, Gunnar. ”Svenska låtar som forskningsmaterial”, *Det stora uppdraget: perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908-2008* (Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, red.), Stockholm 2010, s. 172.
263 Hernes, Asbjørn. *Impuls og tradisjon i norsk musikk 1500–1800*, Oslo 1952, s. 163 ff.
264 Hernes 1952, s. 336.

prydverk både melodisk og rytmisk, som ikkje serkjenner nokon primær slåttetype".[265] Denna hypotes återkommer i den här avhandlingens förslag till en ny polsketypologi.[266] Minst lika intressant är också Hernes hypotes om att triolen som fenomen och utsmyckning vandrar in i norsk-svensk polske-, pols- och springarrepertoar via menuetten.[267]

I ett norskt sammanhang måste också nämnas något om två arbeten som mera avgränsat och specifikt undersöker olika fält inom pols- och springarepertoaren. Mats Johansson är intresserad av olika aspekter på rytmisk asymmetri och baserad på tidigare studier inom detta område av bl.a. Einar Övergaard, Eivind Groven, Sven Ahlbäck, Ingmar Bengtsson och Jan-Petter Blom utgår han från mer performativ problematik inom detta område i sin avhandling *Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music* (2009).[268] Johansson menar att pols och springar karaktäriseras av fyra särdrag:

1. The melody constitutes the basic groove-forming element.
2. The tempo is perceived as constant and the unfolding of rhythmic events corresponds to a triple-time dance meter.
3. The beat duration ratio is asymmetrical: all three beats within the measure have different lengths.
4. The rhythmic framework (the meter/groove) is highly flexible: measures and beats may vary considerably in length from one part of a performance to the next without compromising the experience of flow, tempo and groove.[269]

Johansson intresserar sig för frågan hur stil i en rytmisk kontext är historiskt konstruerad och "socialt och individuellt förhandlad och tillrättalagd".[270] En av Johanssons slutsatser är att förhållandet mellan olika tidsvariationer inom en takt inte är en självständig musikalisk parameter med ett eget system. Istället är "timing" nära integrerat med andra aspekter av musikmaterialet och blir därigenom en del av en större helhet, som i sin tur är formad utifrån kriterier som "completeness and well-formedness".[271] Johansson hävdar också, i motsats till flera tidigare studier kring det rytmiska konstruerandet i pols, springar och polskor, att det

265 Hernes 1952, s. 328.
266 Se kapitel 6, avsnitt 6.3.8.
267 Hernes 1952, s. 328 ff.
268 Johansson, Mats. *Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music*, Oslo 2009.
269 Ibid, s. 1 f.
270 Johansson 2009, s. 3.
271 Ibid, s. 231.

tidsmässiga flödet av ”musikaliska händelser” inte är strukturerad och kontrollerad av en underliggande och självständig meter:

> Instead, performance timing is explained in terms of an interaction between what is termed top-down and bottom-up processes of temporal organization. The top-down process means that the timing of beats and measures is an intrinsic component of the melodic-rhythmic articulation of the larger phrase/motif of which they form a part. The bottom-up process concerns how the melodic and rhythmic architecture of individual rhythmic segments affect their duration.[272]

I en annan empiriskt och delvis diffusionistiskt inriktad avhandling, *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk: en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv* (2009), försöker Per Åsmund Omholt belysa regionala och typologiska variationer i pols- och springarrepertoaren i ett historiskt perspektiv.[273] Han har analyserat 500 transkriptioner av traditionella låtar från olika områden i Norge med hjälp av ett datorprogram som utvecklats speciellt för denna uppgift och därigenom anpassat materialet för en specifik statistisk metod.

> The notes have been written one by one into the computer program, which is based on two different databases. The first contains each individual motif with the different digitalized values of pitch / intonation and bowing direction, while the second consists of information concerning the type of tune, its geographical origin, the tuning of the fiddle strings, etc.[274]

Omholt fokuserar på den roll som skillnader i formell konstruktion, tonalitet och rytm kan spela i samband med en diskussion om ursprung och historiska processer. Hans slutsatser både stödjer och adderar nya aspekter till den grundläggande och välkända uppdelningen mellan repertoarerna på hardingfela och vanlig fiol. Enligt Omholt kan en tydlig polaritet märkas på ett par områden:

> A polarity can be seen between: 1) a Hardanger fiddle gangar made up of small-motifs with a certain type of “chaining” in the melodic progression and the transposition of motifs in fifths vs. 2) a pols from northeast played on ordinary fiddle with the regular two-bar-form, longer motifs, systematic cadences and in which transposing is not so common. The frequency of finger placement also shows clear differences between the southern Hardanger fiddle districts and the rest.[275]

Härvidlag kommer alltså Omholt delvis till andra slutsatser än de som tidigare redovisats av Aksdal i ”Polsen i Norge”. Omholt menar att skill-

272 Johansson 2009, citat ur Summary.
273 Omholt, Per Åsmund. *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk: en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv*, Bergen 2009.
274 Ibid, s. 304.
275 Omholt 2009, Abstract, s. v.

naderna mellan de två områdena speglar demografiska processer, som blandats med impulser utifrån samt lokala innovationer under de senaste århundradena:

> Concerning the historical aspect, I argue that the traditions in southwest may be the results of impulses during the 16th century. Dance, music and possibly early fiddle instruments may have spread to Norway through a strong contact to German speaking areas. This view corresponds with the core in the dance scientist' hypothesis. According to my research, the gangar seems to be the archetype in this tradition. I describe a process of transformation of pols melodies in eastern Norway towards the typical formal patterns of southwest gangar. The eastern impulse is probably slightly younger than the south-western and has spread among different social layers, while the early southwest tradition probably spread among people from lower strata. Also, I speculate that the differences in the fingering patterns between southeast and northeast might be the reflection of a musical heritage carried on from older three-stringed fiddles in southwest.[276]

Omholt ansluter sig alltså till de tidigare redovisade diffusionistiska teorierna (Aksdal, Blom, Bakka m.fl.) om två tydliga impulsvägar (öst-väst); ett äldre reliktområde i sydväst och ett slags hybridformer i Norges centrala dalar.

Inom den norska dans- och folkmusikforskningen har, som vi redan noterat, många varit upptagna av olika frågeställningar kring den asymmetriska tretakten. Olika rytmiska skillnader har knutits till både geografi och historia. I tretaktens tidsmässiga fördelning på de tre taktslagen kan i sin enklaste form detta beskrivas, i både Norge och Sverige, som ett spann mellan ytterligheterna: *kort, lång, medium* och *lång, medium, kort*. Grovt förenklat kan man hävda att i Norge är den första formen vanligare i nordöst, medan den andra återfinns mera i sydväst.[277] Ånon Egeland menar att den tyska och polska proportionen tydligt avspeglar sig som två olika taktuppfattningar i den norska folkmusiken:[278]

> I så måte er nemlig det østafjellske Norge delt i to områder – et nordlig, som omfatter de sørøstlige delene av Sør-Trøndelag, det meste av Hedmark, Oppland og de nordlige delene av Buskerud, og et sørlig, som dekker de sørlige delene av Hedmark, Akershus, Østfold, de søndre delene av Buskeud, Vestfold, Telemark og Aust-Agder. I nord følger springar-/polsslåttene stort sett den "polske" rytmen [---], mens den samme slåttetypen i sør følger den tyske måten".[279]

276 Omholt 2009, s. 306.
277 Med möjligen Hallingdal som en mellanform med en mer symmetrisk tretakt med accent på "ettan".
278 Egeland 2015, s. 42. Beträffande tysk och polsk proportion – se vidare kapitel 5, avsnitt 5.2.
279 Egeland 2015, s. 42.

Egeland menar att idag har skillnaden mellan dessa olika taktuppfattningar ytterligare understrukits av rytmisk asymmetri, men att ”asymmetrien i begge områdene er i prinsippet den samme, men ulik betoning og realisering i form av dans gir svært forskjellige resultat”.[280]

Till denna rytmiska skillnad kan också läggas uppfattningen om att springarmaterialet på hardingfela har en musikalisk form som väsentligt skiljer sig från rådande formprinciper när det gäller pols/springar (springlek) på vanlig fiol. Egeland menar att detta delvis är en missuppfattning som är starkt förankrad sedan Catharinus Elling (1858–1942) satte ”Vestlandsslaaten og Østlandsslaaten opp mot hverandre som motpoler”.[281] Egeland menar att ”lengre motiv, gjerne firetaktsperioder, forekommer faktisk langt oftere i springarslåtter på hardingfele enn det myten vil ha det til”.[282]

I senare tid har Sverre Halbakken utanför akademiska miljöer bedrivit egen forskning kring dansen och musiken i Finnskogen på båda sidor om gränsen mellan Sverige och Norge. Detta har resulterat i en remarkabel revitalisering av den s.k. Finnskogspolsen i båda länderna. Halbakken menar att asymmetrin – lång, medium, kort – var betydligt mera spridd i äldre tid i olika områden i östra Norge och även vidare österut långt in i Sverige (bortom de rena Finnskogsområdena).[283] Han menar också att polskans svitform med en sammansatt för- och efterdans var mer allmän i äldre tid och att proportionen utfördes på tyskt sätt.[284] Halbakken sträcker sig så långt att han anser att hallingdansen egentligen är en rest från polskans fördans. Han menar t.o.m. att begreppet ”halling” etymologiskt kan härledas till ”halv-ling”, alltså ena halvan av dansen.[285]

Äldre för- och efterdansformer i en norsk kontext har också intresserat Eilev Groven Myhren, som i *Fons et Origo: arven fra europeisk renessanse i norsk folkemusikk og – dans: en studie i opprinnelsen til den norske springaren og polsen belyst ved renessansens tredelte danseformer* (2000) jämför i första hand italienska och franska danser från renässansen med

280 Egeland 2015, s. 43.
281 Egeland 2015, s. 33. Se vidare – Elling, Catharinus. *Norsk Folkemusikk*, Kristiania 1922.
282 Ibid.
283 Halbakken, Sverre. *Trinn og toner*, Oslo 2011. Halbakken anknyter i detta avseende bl.a. till Einar Övergaards uppteckningar i 2 ½/4-takt (se vidare om Övergaard i detta kapitel, samt Ramsten 1982). Se även –
Ludvig Mathias Lindemans uppteckningar från Åmot.
284 Se vidare kapitel 5, avsnitt 5.2.
285 Denna teori kan nog helt avfärdas, eftersom begreppet ”slå halling” både i Sverige och Norge i äldre tid betydde ”att hjula” eller ”slå en volt”. I Sverige förekommer dessutom begreppet ”Hallänningen” för denna dans.

springar- och gangartraditioner i sydvästra Norge.[286] Hans huvudteori är impulsen till de sistnämnda danserna kom via gaillarden och voltan. Denna impuls skulle enligt Groven Myhren kommit till dessa delar av Norge via England, Holland och Skottland. Till skillnad från flera andra utövare, lärare och forskare i den norska folkmusikmiljön menar han alltså att dessa impulser inte kom via Tyskland. Han tycker sig också hitta musikaliska likheter när det gäller frasering och motiv mellan gaillarden och springaren.[287]

Omholts, Halbakkens och Groven Myhrens teorier kan delvis ses i belysning av en artikel som den polska forskaren Eva Dahlig-Turek skrev i *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (2003), där hon bl.a. beskriver hur ettan i tretakten i den historiskt polska rytmen ofta fördelar sig på kortare notvärden medan i gengäld tvåan och trean fördelar sig på längre – något som hon kallar ”descendentality”.[288] Jag återkommer till hennes forskning längre fram, men det råder nog ingen tvekan om att denna på senare tid haft ett visst inflytande i norsk folkmusikmiljö. Hans-Hinrich Thedens sammanfattar detta på följande sätt:

> At least in Norway Eva Dahlig's article on the Polish, descending rhythms has been the most influential one. She described how the first beat in the measure was divided into smaller note values in many Polish folk dances while the two and three mostly were larger note values. This has since been adapted by at least some influential Norwegian musicians and teachers as the “Polish pattern” while the opposite pattern with smaller note values on the three has been called ”German”.[289]

Thedens konstaterar dock att det är svårt att hitta uppenbara kopplingar och varianter mellan äldre polska danser och polsmelodier i östra och nordöstra Norge. Detta baserar han bl.a. på Eva Hovs arbete *Når gammellekan set dansaran på prøve* (1994), där hon bl.a. undersöker en del polska samlingar i syfte att hitta möjliga släktingar till en del polsmelodier från Røros. Förutom svårigheter med att hitta några direkta paralleller noterar hon också skillnader i reprisernas taktantal. Rørospolsens typiska 8+8 uppbyggnad återspeglas enligt Hov inte i det polska materialet. Hon reflekterar också över att de mer oregelbundna formerna i sydväst kanske

286 Groven Myhren, Eilev. *Fons et Origo: arven fra europeisk renessanse i norsk folkemusikk og – dans: en studie i opprinnelsen til den norske springaren og polsen belyst ved renessansens tredelte danseformer,* Oslo 2000.

287 Vi återkommer till Groven Myhrens teorier i kapitel 5, avsnitt 5.2.

288 Dahlig-Turek, Eva. ”On the History of the Polska”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, Stockholm 2003, s. 11 ff.

289 Thedens, Hans Hinrich. ”Norwegian couple dances from the east to the west”, s. 5. (Opublicerat manus vid föredrag i Warszawa, våren 2014).

var mer vanliga även i nordöst (och öst) före 1700-talet.[290] Även Omholt knyter direkt an till Dahlig-Tureks forskning:

> For vår del er Dahlig-Tureks undersøkelse interessant rent metodisk, men et søk etter den polske tretakts-rytmiseringen er helt klart også relevant i forhold til en studie av underdeling i springar og pols generelt og ikke minst i forhold til taktstreksproblematikken.[291]

Omholt ansluter sig också till teorin att den polska och tyska rytmiseringen av tretakten avspeglas i två huvudområden i Norge:

> Dermed tilsvarer den polske tretakten utformingen av kadensene i det nordlige asymmetriområdet her til lands (samt områdene i øst og nord som har symmetrisk tretakt), mens den tyske måten tilsvarer det sørlige.[292]

Omholt kommer till slutsatsen att i förhållande till Dahlig-Tureks slutsatser kring de svenska polskorna är det svårare att hitta ”det polska” i det material han undersökt:

> Hos Dahlig-Turek er det en gjennomgående tendens til ”descendentality” i taktene. Dette er særlig tydelig i polskar og poloneser fra 1800-tallssamlinger, samt i 16-delspolskaer fra Skåne og Østergøtland, men tendensen er til stede også i repertoar fra Bohuslän og Värmland, som grenser opp mot Norge. Selv om Oppdal framstår som et hederlig un tak, bør vi slå fast at den antatte påvirkningen fra europeisk musikkmote i form av polske rytmesignaturer som vi kan se i svensk materiale, er vanskelig å se konturene av i det norske materialet når vi grovsorterer på denne måten etter geografiske utvalg.[293]

Vi återkommer längre fram, både i detta och i kapitel 6, till Dahlig-Turek och hennes undersökning av ”descendentality” i de svenska polskorna.

Omholt pekar avslutningsvis på ett mycket intressant faktum – nämligen att repertoaren i sydväst (i synnerhet gangar) kan ha anknytning till en äldre holländsk repertoar. Som stöd för detta pekar han bl.a. på Jens Henrik Koudals forskning kring den holländska bosättningen på Amager utanför Köpenhamn.[294] I anslutning till detta har Koudal publicerat två ”Amager-Dands” satta för klaver och utgivna av den kungliga kammarmusikern Nils Schiørring 1787. Dessa har en enmetrisk uppbyggnad av småmotiv i kedjeform som påminner starkt om vissa strukturer inom

290 Hov, Eva. *Når gammellekan set dansaran på prøve. Om tvetydig takt i polsspel i Rørosområdet*, Trondheim 1994.
291 Omholt 2009, s. 69.
292 Ibid, s. 70.
293 Omholt 2009, s. 241.
294 Koudal 2000, s. 447.

springar- och gangarrepertoaren. Den ena påminner dessutom direkt melodiskt om den kända gangaren ”Fille-Vern” från Setesdal.[295]

En ”Amager-dands” från Köpenhamn som har klara likheter med den kända gangaren Fille-Vern.
Se vidare Koudal 2000, s. 447, samt Omholt 2009, s. 295.

De delar i Omholts avhandling som har den här typen av ett friare tillbakablickande perspektiv för delvis tankarna till Elisabeth Gavers masteruppsats *The (re)construction of bowed stringed instruments in Norway in the middle ages* (2007), där hon bl.a. studerar den formella konstruktionen av äldre hardingfelerepertoar (i huvudsak gangarmelodier) ur ett instrumenthistoriskt perspektiv.[296] Hon närmar sig också denna repertoar från ett helt annat håll och jämför med hur medeltidspoeter kunde variera och sätta samman mindre textmotiv för att uppnå olika mål och helheter. Gaver baserar detta på bl.a. ett retoriskt och poetiskt traktat från omkring år 1210 av Geoffrey de Vinsauf.[297] Hon tycker sig hitta likheter mellan detta sätt att konstruera poetiska helheter utifrån enskilda beståndsdelar med hur gangarmelodier byggs upp och improviseras fram i stunden:[298]

295 Omholt 2009, s. 294 f. Både Amagerdansen och Fille-Vern har i sin tur likheter med en ”Fielebonde Dands”, nedtecknad av den danske greven Otto Ludvig Raben i en notbok från 1764 – se vidare Koudal, Jens Henrik. *Grev Rabens dagbog – Hverdagsliv i et adeligt miljøi 1700-tallet*, Odense 2007, s. 129. En likartad melodi finns också som ”Leyer-Tantz” i en norsk samling ”Node-Bog med Haand-stykker til Claveer” (NHC:81) – se vidare Gorset 2011, s. 178 f.

296 Gaver, Elisabeth. *The (re)construction of bowed stringed instruments in Norway in the middle ages,* Elektronisk ressurs, Oslo 2007.

297 Geoffrey de Vinsauf är mest känd för *The Poetria nova*, som är en dikt på hexameter på över 2000 rader, skriven på latin och tillägnad påven Innocent III.

298 Gaver utgår f.a. från spelmannen Salve Austenås (f. 1927) sätt att spela och presentera olika gangarmelodier.

> This approach to finding a form for a verbal expression could apply to the process used by a spelemann to shape his own form of a slått. Just as Geoffrey considers his subject material and evolves as a poet while he develops new forms, a spelemann can vary his performances and evolve as a musician with added experiences. Both Geoffrey's discourse, in poetry or prose, and the spelemann's slått can be seen as embodiments of a process rather than fixed works. The reciter of the discourse and the spelemann are both involved in constructing and continually altering the form of the material used. These examples of medieval rhetorical techniques and of variation techniques used in slåtter performance suggest a similarity between the role of the medieval poet and the Norwegian spelemann.[299]

Det fanns forskare som sökte efter springarens och gangarens rötter i medeltiden redan i början av 1970-talet. Med ett perspektiv utifrån och jungfruligt hänförd över norsk hardingfelemusik kastade sig Morten Levy utan skyddsnät in i en värld av Rammeslag och gorrlause slåttar i boken *Den stærke slått. Om magisk musik fra sagatiden og dens genklang hos norske spillemænd* (1974).[300] Levys arbete kom i en tid då den här typen av historiserande forskning inte precis låg i framkant. Desto mer uppseendeväckande är då att han mot bakgrund av en omfattande källforskning försöker leda i bevis att den kända gorrlausslåtten Norafjells är densamma som det Rammeslag (Rammeslått) som omtalas i Boses saga.[301] Men det stannar inte där – Levy konstaterar att en del gorrlause slåttar har samma tonala innehåll och uppbyggnad som Magnus-hymnen från Orkneyöarna, daterad till 1100-talet.[302] Han menar att denna hymn tillkom i propagandasyfte på initiativ av Magnus arvtagare Ragnvald Kale vid invigningen av den stora Magnuskatedralen på Orkney år 1137. Som utgångspunkt för sin hymn ska han då ha använt den extatiska Rammeslåtten, som alltså redan på den tiden skulle ha varit känd för sin magiska innebörd. Om det finns minsta fog för Gavers och Levys hisnande och djärva hypoteser kan man verkligen tala om "eit reliktprega område sørvest" i Norge.

---

299 Gaver 2007, s. 102.

300 Levy, Morten. *Den stærke slått. Om magisk musik fra sagatiden og dens genklang hos norske spillemænd*, Højbjerg 1974.

301 "Herröds och Boses saga" anses vara från omkring år 1300 och finns bevarad i tre manuskript från 1400-talet. Sagan handlar om fosterbröderna Herröd (fornnordiska Herrauðr) och Bose (Bòsi).

302 *Hymnen til den Hellige Magnus* återfanns 1913 på Uppsala universitetsbibliotek. Se vidare – Wallin, Nils. "Hymnus in honorem Sancti Magni comitis Orchadiae: Codex Upsaliensis C 233", *STM*, 1961. I ett manuskript från ca 1280 finns den nedtecknad i en tvåstämmig form i parallella terser. Detta är det äldsta kända belägget för denna inom folkmusiken så kända stämföring.

Avslutningsvis sammanfattar Hans-Hinrich Thedens i sin artikel ”Norwegian couple dances from the east to the west” (2014) några av de perspektiv jag har presenterat kring de norska pols- och springdanserna.[303] Thedens (och även Omholt) menar att områdena i sydvästra Norge utmärks av följande kännetecken:[304]

- The gangar is a major part of the fiddle music repertoire in addition to the springar.
- Tunes are largely constructed of short motifs; the gangar even more so than the springar.
- Ambiguous forms and chain motifs are widespread.
- Melodies are mostly played on the three top strings of the instrument.
- Motifs are transposed by both octaves and fifths.
- Melodic downward movement is prevalent.
- Major tonality is used and fiddle players do not classify tunes by their key at all.

Medan områdena i nordöstra delarna av landet har följande utmärkande drag:

- Springars / Polish dances dominate the repertoire; walking dances are very few.
- The tunes have mostly a regular 8+8 measure form without any ambiguity. Some walking dances are built from smaller motifs.
- Melodies are mostly played on the top string.
- Transposing is rare as a part of the melodic structure, but octaves are used in duet playing.
- Downward melodic movement is less pronounced and upward movement occurs.
- Minor tonality occurs, if not throughout whole tunes. Players do use the key to describe tunes.

1.5.6. ”A riddle with several solutions” – något om forskningen i Danmark

Om vi återknyter till *Polskan i Norden* (1989) ger Henrik Koudal och Svend Nielsen i denna en kort övergripande beskrivning av danska polskeformer. De konstaterar med utgångspunkt från handskrivna notböcker och andra skriftliga källor att en tvådelad form av polska med för- och efterdans, där ”fordansen var en højtidelig skridtdans (promenademarch) i todelt takt, mens efterdansen var en livligere springdans i tredelt takt”,[305] förekom i Danmark fram till 1780-talet. Den tvådelade formen kunde

303 Thedens sammanfattning anknyter till Omholts (2009) slutsatser.
304 Thedens 2014, s. 8.
305 Koudal, Henrik & Nielsen, Svend. ”Polskdansen i Danmark”. *Polskan i Norden* (Bo Nyberg, red.), Stockholm 1989, s. 15 f.

ibland ”suppleres med en afsluttende runddans kaldet ”tilgift”, ”ost og brød”, ”serras” og ”sera cleba”.[306] Med utgångspunkt från enbart handskrivna notkällor kan man alltså framlägga hypotesen att den ursprungliga två- eller tredelade polskesviten levde kvar längre i Danmark än i de övriga nordiska länderna. Av olika anledningar tycks denna form mot slutet av 1700-talet trängts undan av mer durbetonade melodier i jämn taktart under namn som ”engelsk polsk”, ”pols” och ”polsk”. Koudal och Nielsen problematiserar inte de här melodiernas bakgrund, men vi kan konstatera att de rester av polsketradition som finns kvar i Danmark in på 1900-talet är just melodier i övervägande jämn taktart.[307] Författarna gör i sin artikel också en intressant uppdelning i fyra olika danska polskedansformer under perioden från ca 1780 till 1900.[308]

Henrik Koudal vidareutvecklar en hel del av de här tankarna och resonemangen i sin artikel ”Polsk and Polonaise in Denmark 1600–1860. Music, dance and symbol – a riddle with several solutions” (2003).[309] Han utgår i denna från ett antal intressanta frågeställningar:

- How was the dance performed?
- Which sections of the population used the Polish dance in the 17th and 18th centuries?
- Why did Polish dance tunes suddenly change around 1790, becoming major tunes in 2/4-time made up of triads?
- Do the names ”polsk” and ”polonaise” in the sources refer to partially different phenomena?
- In the middle of the 19th century, the designation Polish dance disappears in the fiddlers' notebooks. So does, practically, the dance itself, as far as we know. Today there is only one location in Denmark where you still find a tradition of playing and dancing the old Polish dance: The island of Fanø (Fanoe) off the western coast of Jutland. Why is it so?

Koudal konstaterar i sin artikel att det helt enkelt är svårt att hitta uppenbara svar på dessa ”gåtor”. Han presenterar en ambitiös förteckning över handskrivna danska notböcker som innehåller någon form av polska dan-

306 Koudal & Nielsen 1989, s. 25 f.

307 Avhandlingens författare har åtminstone i några fall kunnat påvisa ett tydligt släktskap mellan dessa och polskor (efterdanser) i tredelad takt i Sverige och Norge, samt med kvardröjande former på Fanø: Gustafsson, Magnus. “Transformations of melodies. Motifs, structure and distribution of some common polskas in Scandinavia”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (Märta Ramsten, red.), Stockholm 2003, s. 86 ff.

308 Koudal & Nielsen 1989, s. 17.

309 Koudal, Henrik. ”Polsk and Polonaise in Denmark 1600–1860. Music, dance and symbol – a riddle with several solutions”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (Märta Ramsten, red.), Stockholm 2003.

ser och konstaterar att beteckningar som ”polsk”, ”polonoise”, ”serras”, ”pols” och ”springdans” förekommer i sammantaget 39 manuskript och samlingar från perioden 1600–1860.[310] Sammantaget innehåller dessa drygt 400 melodier. Den äldsta kända källan i Danmark är en lutbok efter prästen Peter Fabricius (1587–1650), daterad 1605–1608, som sammantaget innehåller sex ”polnische tänze”.[311] Koudal gör också en intressant jämförelse utifrån historiska källor av karaktäristiska drag mellan tysk och polsk stil i polonäserna. Hans metod är att jämföra fyra notböcker från 1700-talet från olika musikaliska miljöer utifrån en beskrivning av polonäsen som författaren Johann Mattheson gör i sin bok *Der vollkommene Capelmeister* (1739).[312] Koudals avslutande konklusion pekar på en tydlig korrelation mellan Matthesons beskrivning och polonäsmelodierna i de fyra danska böckerna:

> In the four music books we have analysed, practically all the ¾-time tunes begin on strong beat, have female cadences and have the characteristic Polish rhythms with stress on the second beat.[313]

Att Koudal är väl förtrogen med den här typen av notböcker är ingen tillfällighet. Han är själva verket en av få nordiska folkmusikforskare som mer vetenskapligt har återutgivit och kommenterat en handskriven ”spelmansbok” – närmare bestämt *Rasmus Storms nodebog. En fynsk tjenestekarls dansemelodier o. 1760* (1987).[314] Just den här boken innehåller de två- och tredelade polskesviter som omnämndes tidigare. I kommentardelen finns bl.a. en intressant variantförteckning till melodierna i boken. Koudals stora studie kring det danska stadsmusikantväsendet, *For borgere og bønder* (2000), måste naturligtvis också nämnas i det här sammanhanget.

Koudal refererar på en del ställen i sina böcker och artiklar till två äldre utgåvor, som åtminstone delvis behandlar äldre pardansformer och polskan i Danmark. Mannen bakom dessa böcker är den kände danske folkmusikuppteckaren och arkivarien Hakon Grüner-Nielsen (1881–1953).

---

310 Koudal 2003, s. 44 f.

311 KB København: Thott 4° 841. Se vidare Ibid, s. 40. Boken innehåller ca 200 sånger och ca 200 lutstycken.

312 Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen die einer wissen können und vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Hamburg 1739. Faksimilupplaga, *Documenta Musicologica* (Margarete Reimann, red.), Kassel-Basel-London-New-York, 1954.

313 Koudal 2003, s. 39.

314 Koudal, Henrik. *Rasmus Storms nodebog. En fynsk tjenestekarls dansemelodier o. 1760. Udgivet i faksimile med indledning og kommentarer*, København 1987.

År 1917 gav han ut *Vore ældste folkedanse: langdans og polskdans* och tre år senare *Folkelig vals, sønderhoningdans, fannikedans, manøsk brudedans, vip sæt over, jysk polonæse, springfort, sveitrit.*[315] Det intressanta med dessa båda böcker är att de sammantaget behandlar *både* dansen och musiken på ett sätt som vid den här tiden inte förekom i de andra nordiska länderna. Man kan också konstatera att Grüner-Nielsen hade den för sin tid något ovanliga uppfattningen att varje variant av en melodi hade en mening och ett värde i sig själv. Denna idé kom att utvecklas i en radikal riktning, som gick ut på att [traditionell] musik egentligen bara kan bli föremål för vetenskaplig forskning om ett framförande kan bevaras eller ”frysas” (”fastholdes”) för vidare studier. Det är alltså ingen tillfällighet att Grüner-Nielsen flitigt kom att använda fonografen under sina dokumentationsresor på framför allt Jylland. Före honom hade i Danmark redan Troels-Lund (1840–1921) i sin berömda *Dagligt liv i Norden i det sekstende Aarhundrede* (1879–1901) formulerat några tänkvärda tankar kring polskan som den första pardansen i Norden:

> Endelig naaede i det 16de Aarhundrede en hel ny Slags Dans til Norden, den blotte Runddans Par og Par. Fra sitt Hjemland, Polen, medbragte denne nye mange uvante Ejendommeligheder, baade i Retning af det ildfulde og det blot uvorne. Da den hurtigt slog an i Norden, var mod Aarhundredets Slutning Dans og Dans her to højst forskellige Slags. Den kunde være værdig og højtidelig, og den kunde være yderst dristig og voldsom.[316]

Även om Troels-Lunds tanke om hur polskan når Norden på 1500-talet har många år på nacken finns det enligt mitt förmenande ingen större anledning till att betvivla denna hypotes.

Ett annat arbete som då och då dyker upp i Koudals artiklar och böcker är ett opublicerat manus från 1964: ”Der ønskes en beskrivelse og mulig tidsfæstelse af de bevarede danske nodebøger fra det 18. årh's sidste halvdel” är undertiteln på Flemming Horns *Speciale* från Köpenhamns universitet. Horn var intresserad av äldre ”instrumental almuemusik”, som han antog fanns att påträffa i gamla spelmansböcker. Med utgångspunkt från tolv handskrivna notböcker, daterade före 1800 och innehållande sammantaget 1358 melodier, klassificerar han sitt material i olika repertoartyper: marscher, menuetter, engelskdanser, polskdanser, visor osv. och

315 Grüner-Nielsen, Hakon. *Vore ældste folkedanse: langdans og polskdan*s, København 1917, samt *Folkelig vals, sønderhoningdans, fannikedans, manøsk brudedans, vip sæt over, jysk polonæse, springfort, sveitrit,* København 1920.

316 Troels-Lund, Troels Frederik. *Dagligt liv i Norden i det sekstende Aarhundrede VI*, København & Kristiania 1879–1901, s. 138. Se även – Troels-Lund, Troels Frederik. *Dagligt liv i Norden på 1500-talet; utgiven av Knud Fabricius*, Stockholm 1931–1945.

redogör för respektive typs bakgrund – särskilt avsnitten om polskdansen/polonäsen och menuetten är omfattande. Han registrerar taktarter, undersöker motivformer och ett slags tonalt förlopp i melodierna. Särskilt intresserad är han av menuetterna:

> Siden den folkelige menuet aldrig før har været indgående analyseret [… men mine] undersøgelser, som er baseret på formanalyse, førte imidlertid ikke rigtigt til noget resultat, og målet – at beskrive den "folkelige menuet" – nåedes ikke.[317]

Även om Horn aldrig riktigt lyckades beskriva "den folkliga menuetten" ser han ändå ett tydligt släktskap mellan denna och polskdanserna (polonäserna). Den stora förtjänsten med hans arbete är listorna över varianter och att han tydligt visar många av melodierna i dessa danska notböcker var kända över stora geografiska områden. Horn vidgar alltså perspektivet – från Danmark till Skandinavien och ut i Europa. Han är faktiskt en av de första nordiska forskarna som klart har kunnat påvisa mängder av konkordanser mellan repertoaren i skandinaviska handskrivna notböcker och deras motsvarigheter ute i Europa. Bortsett från Koudals referenser har Horns arbete också varit en viktig inspirationskälla till Hans-Olav Gorsets avhandling, men också till Ånon Egelands och mina skivprojekt.[318] Även om Horn inte riktigt kommer i mål med sina analyser och slutsatser finns det definitivt anledning att i framtiden publicera hans arbete.

Den stora "gåtan" i Koudals artikel handlar om vad som egentligen hände med de polska danserna i Danmark under 1800-talet? Jämför man äldre samlingar från 1700-talet finns det flera uppenbara likheter mellan de skandinaviska länderna, men till skillnad från Sverige, Norge och delvis Finland blev inte spring- och polskdanserna en del av den danska nationella kulturen – eller som Koudal uttrycker det: "Polish Dance never became a prestigious part of the national culture in Denmark".[319] Till detta hör också hur man ska förhålla sig till den polskeform, i mestadels jämn taktart, som trots allt funnits i levande tradition in i våra dagar på Fanø utanför Jyllands västkust.[320]

317 Horn 1964, s. 69.
318 Se detta kapitel, avsnitt 1.5.4.
319 Koudal 2003, s. 27.
320 Se vidare kommentaren till Dufvas låt nr 49 i kapitel 7.2.

1.5.7. Menuett och polska – något om forskningen i Finland

I *Polskan i Norden* har även Antti Koiranen skrivit en kortare artikel om polskan i Finland.[321] Han konstaterar inledningsvis att det finns många oregelbundheter i rytmiken i de finska polskorna och att det inte är ovanligt med melodier i ren 2/4-takt. Han visar vidare att polskan hade en framträdande roll i bröllopsceremonierna och att den ofta ingick som en del i ett långt potpurri av danser:

> Polskedansen har haft sin givna plats vid bröllopsceremonierna. Den brudpolska som dansats parvis, kom under 1800-talets andra hälft alltmer ur bruk i mellersta och norra Österbotten. I mellersta Österbotten har polskemelodier förekommit som inledningsdans (alotus) i den i hela Finland mycket utbredda kedja av danser som benämns *purpurri* (av potpurri). I de finskspråkiga områdena i mellersta Österbotten inleddes alltid bröllopsdansen med ett särskilt alotus-purpurri – inledningspotpurri – som även benämns kruusu – eller ruusupurpurri, i finlandssvenska trakter rospurpurri.[322]

Koiranen belyser även förhållandet mellan menuett och polska i en del finlandssvenska områden och konstaterar att *en menuettdans* alltid består av en menuett och en efterföljande polska.[323] Det framgår därför att Finland är det enda land i Norden som i viss mån bevarat den äldre tvådelade formen, där alltså den ursprungliga fördansen i jämn taktart har bytts ut mot menuett. Denna anknytning mellan menuett och polska har sitt tydligaste utbredningsområde i vissa delar av Österbotten, där denna form framför allt funnits som en del i ceremonidansandet vid bröllopen. Med tanke på att vi redan konstaterat att många polskor i Finland har oregelbundenheter i rytmen eller rent av går i jämn taktart är det kanske ändå en smula paradoxalt att det rytmiska förhållandet mellan för- och efterdans blivit det motsatta – alltså en fördans i ojämn takt (menuett) och en efterdans i jämn (polska 2/4).[324] Detta är dock inget unikt för Finland, utan samma förhållande föreligger i andra områden i östra Europa som bevarat den tvådelade formen av den äldre europeiska pardansen och musiken.[325]

---

321 Koiranen, Antti. ”Polskan i Finland”, *Polskan i Norden* (Bo Nyberg, red.), Stockholm 1989.

322 Koiranen 1989, s. 24.

323 Ibid, s. 25. Den här typen av tvådelad form hittar man exempelvis särskilt i Munsala, Jeppo och Oravais.

324 De polskor som dansandes efter menuetten, varierade till formen: de dansades dels av två eller flera par med korshandfattning och dels av alla i en stor ring i olika turer. Den kunde även dansas parvis av ett par inom ceremonidansen. Någon sådan uppteckning av en sådan parpolska har dock inte den finlandssvenske dansuppteckaren Yngvar Heikel (*Finlands svenska folkdiktning*, band VI:B, ”Dansbeskrivningar”, 1938) gjort från de bygder där polska dansades efter menuetten (däremot från andra finlandssvenska områden).

325 Dock inte med menuett som fördans.

Dansforskaren Gunnel Biskop hävdar dock att menuetten och polskan inte alltid följde på varandra. Hon menar att denna uppfattning delvis kommer från dansuppteckaren Yngvar Heikels grundmurade syn på hur dessa båda danser alltid hörde ihop:

> Yngvar Heikel hade allt från 1909, då han kom i kontakt med österbottniska menuetter i Brage, uppfattningen att menuetten alltid skulle följas av en polska och han arbetade, intervjuade sagesmän och skrev utifrån det. Då Heikel upptecknade danser på 1920-talet frågade han också alltid om man dansade polska efter menuetten. [---] Heikels uppfattning att menuetten alltid skulle följas av en polska var grundmurad, trots att han i sitt verk ”Dansbeskrivningar” (1938) har en rubrik ”Menuett utan eller med polska”. I sitt upptecknings arbete överlag försökte han få lika många uppteckningar av båda, oberoende av ort. Det lyckades han med och har 57 uppteckningar av båda. Men hans uppteckningar av polskor kommer även från bygder, där han inte fick några uppgifter om menuetten.[326]

Biskop menar vidare att kopplingen mellan menuett och polska egentligen hör ihop med ett slags pliktmässigt överlämnande av gåvor under ceremonidansandet vid bröllopen:

> Min uppfattning är att menuetten hos allmogen i de mellersta delarna av svenska Österbotten började följas av en polska just inom ceremonidansen, dvs. i samband med den, eller de, första danserna på bröllop. Då kan man tänka sig, att då menuetten blev ceremonidans fortsatte man att även dansa polska för att kunna betala för dansen, eftersom polskan sedan gammalt hörde ihop med gåvoöverlämningen. Man dansade helt enkelt den äldre dansen polskan efter menuetten i detta syfte. [---] Häri ligger också förklaringen till att menuetten i Nyland inte följdes av någon polska eftersom menuetten inte hade någon stor roll inom ceremonidansen.[327]

Antti Koiranen anser att den traditionella svenska polsketypologin med 16-dels, 8-dels och triolpolskor är svårtillämpad i en finländsk kontext. Framför allt menar han att det inte finns någon rytmisk åtskillnad, så tillvida att praktiskt taget alla polskor i Finland ”spelas med den för sextondelspolskan karaktäristiska jämna polonäsbetoningen”.[328]

Koiranen hänvisar på flera ställen till Erkki Ala-Könnis (1911–1996) berömda avhandling *Die Polska-Tänze in Finnland* (1956). Den kom från oväntat håll. Efter många år av stiltje på polskeforskningens område i Sverige, dök det plötsligt upp en hel avhandling i vårt östra grannland. Titeln är dessutom något missvisande – Ala-Könni anknyter i denna till Finland, men i själva verket handlar betydande delar av hans arbete också

326 Biskop, Gunnel. *Menuetten – älsklingsdansen. Om menuettens historia i Norden, särskilt i Finlands svenskbygder,* Helsingfors 2015, s. 269.
327 Ibid, s. 272.
328 Koiranen 1989, s. 25.

om polskan i Sverige. Det tidiga finska insamlingsarbetet hade i huvudsak varit inriktat på den östfinska vokaltraditionen, vilket gick hand i hand med det nationalromantiska sökandet efter en historisk förankring i ett arkaiskt finskt-ugriskt ursprung.[329] Koiranen menar att det akademiska intresset för den finska instrumentala spelmansmusiken vaknade på allvar först så sent som på 1940-talet när Ala-Könni började sin stora insamlar- och forskargärning. Något som i viss mån ifrågasätts av Niklas Nyqvists syn på Otto Anderssons arbete och som jag återkommer till längre fram i detta avsnitt.

Det är ingen överdrift att påstå att Ala-Könni som forskare var en sträng empirisk positivist. Med stor noggrannhet klassificerar och kvantifierar han de finländska polskorna genom tydligt definierade rytm- och formscheman.[330] En av hans slutsatser är att polskans rytmik egentligen består av att tre accentuerade 2/4-takter förtätas och sammanfogas till en 3/4-takt, alltså: (2/4 + 2/4 + 2/4) / 4 = 3/4.[331] Det finns dock en annan sida av Ala-Könnis arbete. Underrubriken till hans avhandling är *Eine etno-musikologische Untersuchung*, vilket gör att han förmodligen var den förste som använde begreppet *musiketnologi* i Norden.[332] Därvidlag bryter han ny terräng genom att sätta polskorna i en historisk, geografisk och social kontext.[333]

Ala-Könnis forskningsmaterial består av 1644 insamlade, eller i notböcker bevarade, polskor från Finland. Han konstaterar att dessa är kraftigt koncentrerade till två områden – södra Finland (Nyland) och Österbotten.[334] I sann diffusionistisk anda infogar han all melodier på en utbredningskarta som tydligt stödjer hans tes.[335] Han resonerar dock mycket lite om de få fynden av polska i inre Finland:[336]

---

329 Laitinen, Heikki. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*, Tampere 2003, s. 317.

330 Se kapitel 6, avsnitt 6.2.2.

331 Citerat från Koiranen 1989, s. 24 f.

332 Ala-Könni, Erkki. *Die Polska-Tänze in Finnland. Eine etno-musikologische Untersuchung*, Helsinki 1956, s. 5.

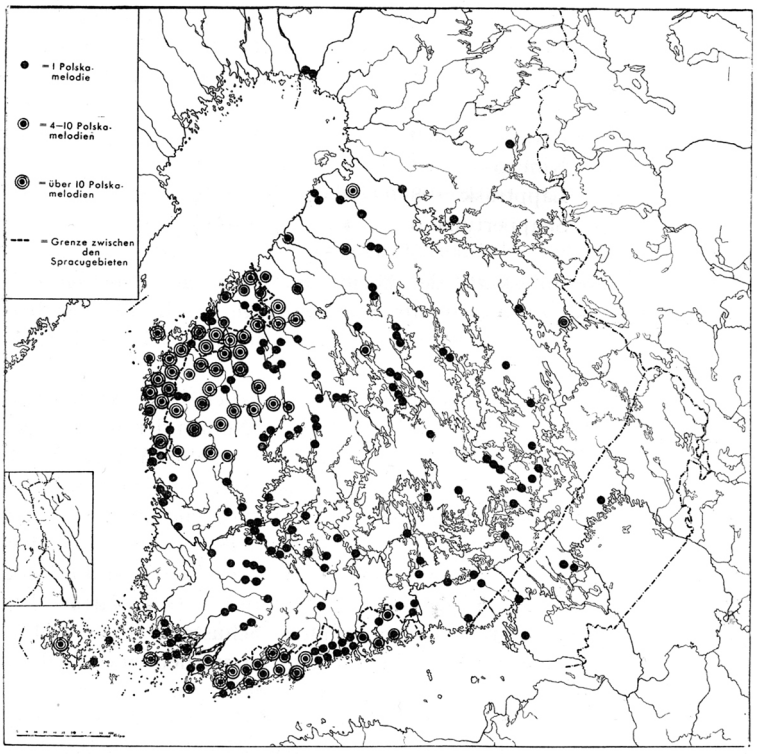
333 Några av kapitelrubrikerna talar sitt tydliga språk: 1. Die Polska als Brauttanz oder erster Zeremonialtanz der Hochzeit. 2. Die Polska zu den Ringtänzen der Hochzeiten und zur Abnahme det Brautkrone gehörenden Polsken. 3. Die Polska als Kettentanz. 4. Die Polska als von Hochzeitszeremonien freier Gesellschafts und Geldtanzten Stadien. 5. Die Teufelpolska. 6. Die Polonaise.

334 Ala-Könni 1956, s. 114.

335 Ibid, s. 113.

336 Ibid, s. 99 f. Ala-Könni menar att polska som ”penningdans” dock var känd utanför det egentliga polskaområdet och nämner norra Tavastland, mellersta Savolaks, Karelska näset och Ladoga Karelen. Så nämner han vidare att man dansade in pengar till bruden i slutet av bröllopet i forna Viborgs län och nämner orterna Nykyrka, Valkjärvi, Sakkola, Pyhäjärvi, Vuoksenranta och St. Andrea och vidare bl.a. Rautjärvi, Kurkijoki, Jaakkima och Sordavala.

Kauhajoki	88	Nummern	(83 Instrumental- und 5 Singpolsken)
Jalasjärvi	80	»	(69 + 11)
Liminka	48	»	(48 + 0)
Korsnäs	46	»	(46 + 0)
Kuortane	46	»	(41 + 5)
Lapua	38	»	(8 + 30)
Malax	35	»	(35 + 0)
Kurikka	34	»	(28 + 6)
Petalax	34	»	(34 + 0)
Kauhava	33	»	(4 + 29)
Vörå	33	»	(33 + 0)
Alavus	31	»	(16 + 15)
Kortesjärvi	31	»	(25 + 6)



Die geographische Verteilung der in Finnland aufgezeichneten Polskamelodien.

8

Ala-Könnis karta över polskemelodiernas utbredning i Finland (*Die Polska-Tänze in Finnland*, s. 113)

Om man anammar diffusionistisk teori i ett större perspektiv kan man alltså problematisera frågan om polskans ställning i de östligare delarna av Finland. Detta skulle i så fall inte vara märkligare än att belägg för kvarlevande folkliga fomer av den äldre europeiska pardansen och musiken i stort sett saknas på Island, Färöarna, Skottland, Irland, stora delar av Balkan, samt de östra delarna av Ukraina, Vitryssland och Ryssland.

Mer svårförklarligt är att denna dans och musik, i vår kontext definierad som polska (den polska dansen), på många plan kan verka sparsamt företrädd i de baltiska länderna. I *Eesti rahvapillid ja rahvatantsud* (1975) menar dock Herbert Tampere att en folklig typ av polonäs dansades i Estland fram till slutet av 1800-talet:

> Erst aus den Schriften von Hupel, Schlegel und Hahn ist zu ersehen, dass am Ende des XVIII. Jh. Und zu begin des XIX. Jh. In Estland ein zu den Polonäsen gehörenden Tanz vorherrschte, bei dem die Fortbewegung paarweise in einer Kolonne hintereinander erfolgte. Die Paare konnten auseinandergehen, selbständige Kreise bilden, Tore mit erhobenen Armen bilden usw. Dieser Tanz ist internationalen Ursprungs, er beruht auf polnischen Volkstänzen, in Estland erhielt er eine eigene Gestalt und mehrere Variationsformen. In Musik und Choreographie erinnern sie einigermassen an entsprechende swedische und finnische Tänze.[337]

Den här typen av specifikt estniska och baltiska former av polonäsen samlades och dokumenterades av folkloristen Anna Raudkats (1886–1965) på 1910-talet.[338] Polonäser finns följaktligen rikligt företrädda i äldre notböcker från de baltiska länderna. När det gäller äldre pardanser bör man också i det här sammanhanget nämna den estniska formen ”Labajala”, som brukar räknas till valserna, men som enligt min mening, påvisar stora likheter både dansmässigt och musikaliskt med oberekformer i Polen:

> Es bildete sich eine besondere Gruppe von Tänzen heraus, die allgemein *labajavalss* bezeichnet wird. Die Musik dazu entstammt in wesentlichem Umfang dem vorhergehenden Tanz mit Polonaisecharakter. Zu beginn überwogen schlichte und lebhafte Sackpfeifenmelodien, gegen Ende des Jahrhunderts kamen neue Weisen mit grösseren Tonumfang, grossen Intervallen auf, die dem Charakter der Violine, Kannel und Ziehharmonika entsprachen.[339]

Tampere knyter alltså vissa Labajala-melodier till polonäser, men som nämndes ovan finns det tydligare beröringspunkter med oberek.

---

337 Tampere, Herbert. *Eesti rahvapillid ja rahvatantsud*, Tallinn 1975, s. 216. (Sammanfattning på tyska).

338 Tõnnus, Richard. *Anna Raudkats oma ajas* (Anna Raudkats in her Time), Tallinn 1991, samt Tampere 1975, s. 215.

339 Tampere 1975, s. 217. Beträffande Labajala – se även Põldmäe, Rudolf. *Valimik eesti rahvatantse* (Auswahl estnischer Volkstänze), Tartu 1938.

I ett Östersjöperspektiv kan dessa musikaliska och dansmässiga förbindelser framstå som uppenbara. Den gängse bilden är ju hur just Östersjön bildar själva förutsättningen för exempelvis handel, sjöfart, gesällvandringar, militära förflyttningar, samt utbyten av organister och stadsmusikanter – kort sagt själva grundbulten för kulturimpulser och musikaliskt utbyte. Men Ala-Könni frammanar dock inte hela Östersjön som en bubblande gryta av influenser när det gäller polskan. Istället menar han att det finns en osynlig axel som förbinder två från varandra ganska avlägsna områden – Österbotten och sydöstra Sverige (i synnerhet Kalmar och Gotland):

> Zugleich mit der Feststellung der choreographischen, sozialen und auch auf Volkssagen hinweisenden Geschichte der finnischen Polskaüberlieferung sowie der offensichtlichen Verbinderungen derselben zur gesamtskandinavischen Tradition muss besonders die Ähnlichkeit im Rhythmus des Melodiengutes betont werden, die wie zwischen den Polsken der südschwedischen Landschaften und denen Finnlands, besonders Ostbottnien wahrnehmen. Es sei hier auf die wirtschaftliche Analogie und der ständige Seeverbindung hingewiesen, die im 18. Jahrhundert zwischen Gotland und Kalmar einerseits und der mit Schiffbau, Segeln und Teerbrennen sich befassenden Küstengegend von Ostbottnien andererseits bestand.[340]

Matti Mäkelä går i sin artikel ”The Music of the Finnish Polska” (2003) ett steg längre och menar influenserna till Finland och Österbotten tydligt gick genom Blekinge – ”certain features of Finnish culture are assumed to have crossed the bridge of Blekinge”.[341] Han menar att detta framför allt har sin grund i de sjömän och skeppsbyggare som tvingades flytta från Finland till Karlskrona och Karlshamn i början av 1700-talet:

> About a thousand Finnish sailors and their families relocated in the regions of Blekinge and Kalmar. They made up about 10% of the population of the province of Blekinge – hardly an insignificant minority. During times of war, the number of men had to be doubled, and this was partly put into effect already during peacetime. [---] A key position as transmitters of cultural phenomena was held by the ship carpenters from Ostrobothnia. The parishes of Kruunupyy and Pietarsaari provided carpenters for the docks at Karlskrona. [---] Many, however, returned to Finland – a group which was large enough to transplant new influences in Finnish soil.[342]

En tydlig påverkan från sydväst framgår också i Eero Nallinmaas avhandling *Erik Ulrik Spoofin nouttikirja* (1969),[343] där han undersöker en hand-

340 Tampere 1975, s. 189.
341 Mäkelä, Matti. ”The Music of the Finnish Polska”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (Märta Ramsten, red.), Stockholm 2003, s. 186.
342 Ibid.
343 Nallinmaa, Eero. *Erik Ulrik Spoofin nouttikirja,* Tampere 1969.

skriven notsamling efter den finlandssvenske underlöjtnanten E.U. Spoof (1775–1846). Jämsides med min avhandling kring Dufvas notbok i en bredare kontext, är alltså Nallinmaas arbete det enda i Norden som alltså utgår från något som åtminstone i någon mån skulle kunna rubriceras som en ”spelmansbok”. Spoofs notsamling är sammanställd i byn Ania i närheten av Tammerfors, troligen under åren 1791–1825. Den innehåller 126 melodier för en eller två violiner – polonäser, menuetter, marscher, vismelodier, samt i några fall mer utpräglad konstmusik. En del av samlingens melodier är nedtecknade av Erik Ulriks storasyster Maria Helena Spoof (1768–1828). Nallinmaa jämför repertoaren i Spoofs notbok med en rad andra i Finland bevarade notböcker och konstaterar att flertalet av dessa innehåller varianter till Spoofs upptecknigar.[344] Nallinmaa skriver också om polskan och menuetten i utgåvan *Barokkimenuetista masurkkaan* (1982).[345]

Vi har tidigare talat om spänningen mellan två generationers musikforskare i Sverige – Tobias Norlind och Carl-Allan Moberg. Ett liknande förhållande, om än inte lika uttalat, fanns i Finland mellan den store nestorn i finlandssvensk folkmusikforskning, Otto Andersson (1879–1969), och hans yngre finske kollega Erkki Ala-Könni.

Andersson hade ett ovanligt långt och produktivt forskarliv. Från den första artikeln, ”Om den österbottniska folkdansen” (1903) till hans sista verk, boken *Finländsk folklore* (1967), kom det alltså att spänna nästan 65

344 Bland de finska (och svenskfinska) handskriva notböcker (spelmansböcker) som Nallinmaa undersökt kan nämnas: Joh. Forsells notbok (daterad 1751 och innehållande bl.a. menuetter och polonäser); Anna Catharina Öhrboms notbok (daterad 1759 och innehållande ”Polonesser, Petziner och Marcher på Claveir”; Hinrich Jacob Bruuns notbok (daterad 1770 och innehållande bl.a. preludier, menuetter och ”polskia”); Anna Fredrica Choráus notbok (odaterad och innehållande bl.a. kontradanser, marscher och avskrifter av kompositioner av kända europeiska 1700-talstonsättare); Notbok märkt ”M.G.C.” (daterad 1809 och innehållande huvudsakligen visor); Nimetöns notbok (daterad 1781 och innehållande bl.a. kontradanser, kadriljer, menuetter och polonäser); Stenboms notbok (består egentligen av två böcker med dateringar från 1813 till 1826 – den andra är märkt ”J Nyberg, 1813” och innehåller bl.a. polonäser); G.W. Strömbergs notbok (daterad 1829 och innehållande bl.a. kadriljer); Gustaf Hellstedts notbok (daterad mellan 1844 och 1866 och innehållande bl.a. kadriljer och mazurkor); Limingans notbok (daterad 1854 och innehållande bl.a. polonäser); Ernst Häyrönens notbok (odaterad och innehållande mestadels visor); Tuuloksens notbok (daterad 1720–1735 och innehållande menuetter och polonäser); Rooths notbok (daterad 1766); Tammerlanders notbok (daterad 1789 och innehållande bl.a. polonäser); Lundmarks notbok (daterad 1766–1781); Kokkolas notbok (daterad 1818 och innehållande även namnet Carl Granberg).

345 Nallinmaa, Eero. *Barokkimenuetista masurkkaan. Sävelmätutkimuksia* [melodiundersökningar], Tampere 1982.

år.[346] Åren däremellan var så fyllda av publikationer inom de mest skilda fält att hans flit och gärning mycket väl kan mäta sig med Tobias Norlinds.

Redan i artikeln ”Bidrag till kännedom om polskemelodiernas byggnad” (1910) lägger han grunden för den melodiska analys av polskorna som han sedan skulle bära med sig och utveckla ända fram till sitt ”magnum opus” inom detta område – publiceringen av och kommentarerna till bandet *Äldre dansmelodier* (1963) i det stora verket *Finlands svenska folkdiktning* (FSF).[347] Redan 1913 hade han dock utvecklat sin ursprungliga motivanalys när han publicerade den kommenterade utgåvan *A.J. Starks notbok*.[348] Denna bok innehåller 126 polskor (pollonesser) och 12 kontradanser. Den är daterad 1806, alltså nästan samma år som Dufvas samling. Inte oväntat finns det många melodiparalleller mellan dessa båda böcker. Det finns ingen direkt proveniensbestämning i Starks bok, men Andersson skriver ”att jag antager att dessa melodier äro finländska polskevarianter från Åbotrakten”.[349] Tyvärr tolkade Andersson efternamnet fel och boken är i själva verket skriven av studenten Adolph Fredrik Stare (1787–1810), som föddes i Eskilstuna, tillbringade en tid Åbo och dog ung i Uppsala.[350] Det är oklart i vilken utsträckning Stare tillägnade sig repertoaren i boken i Åbo och hur mycket som har anknytning till hans rötter i Sörmland.

Rent ederingsmässigt följer Andersson strikt sitt formschema i alla sina utgåvor och polskorna presenteras i familjer med utgångspunkt från deras melodiska uppbyggnad. Exempelvis presenteras inledningsvis sex polskor med formen: 2^1://: 2^2, alltså rudimentära melodier med två fyrtaktiga repriser och två olika tvåtaktersmotiv i respektive repris. Andersson är också övertygad om att de finska polskorna i jämn taktart var ”rester eller efterbildningar av den gamla polskans fördans”, och att de till sin karaktär var gamla melodiformer och att dessa ”hållit sig längst i det svenska Nordösterbotten”.[351]

346 Andersson, Otto. ”Om den österbottniska folkdansen”, *Kalender utgiven av Svenska Folkskolans Vänner*, 1903, samt *Finländsk folklore*, Åbo 1967.

347 Andersson, Otto. *Finlands svenska folkdiktning. VI Folkdans A I. Äldre dansmelodier*, Helsingfors 1963.

348 Andersson, Otto. ”A.J. Starks notbok”, *Föreningen Brages årsskrift*, Helsingfors 1913–1916.

349 Ibid, s. 31.

350 Det finns också andra oidentifierade handstilar i boken. Stares notbok utgavs i faksimil 2015 genom ett samarbete mellan Södermanlands Spelmansförbund, Finlands Svenska Spelmansförbund och Sibelius Museum vid Åbo Akademi med kommentarer av Stefan Kuni, Christina Frohm och Bert Persson.

351 Andersson 1963, s. CXXI.

Även om Ala-Könni också presenterar ett förslag på melodisk analys i sin avhandling så är hans fokus mera inriktat mot rytmiska typologier.[352] Vi hittar alltså här en delförklaring till den spänning som rådde mellan de två. Dessutom måste det ha känts märkligt för den gamle nestorn, att när han efter långt liv som bäst sitter och slutredigerar kommentarer och analyser av polskorna inför utgivningen 1963, dyker det plötsligt upp en hel avhandling inom samma område. Detta sker naturligtvis i ett spänningsfält runt språk, identitet och kultur mellan det finlandssvenska och det finska. Niklas Nyqvist menar att man här kan hitta förklaringar till varför Otto Andersson inte riktigt accepterats i senare tiders forskning i Finland:

> Det är ett intressant faktum att Erkki Ala-Könni ofta framställs som en pionjär i finsk folkmusikforskning med beaktande av att han koncentrerade sig på den instrumentala spelmansmusiken, kombinerade sin forskning med insamling samt beskrev musiken också som ett socialt fenomen jämsides med teoretiska musikanalyser. Denna beskrivning kunde lika väl syfta på Otto Anderssons forskning 50 år tidigare, men har av någon anledning förbigåtts i mycket av det som skrivits om den finländska folkmusikforskningens historia. I detta sammanhang kan man också påpeka att en stor del av det material som låg till grunden för Ala-Könnis (1956) banbrytande doktorsavhandling om polskan i Finland, var insamlat av Andersson. Orsakerna till att Anderssons gärningar hamnat i skymundan kan man förstås spekulera i. Detta tänker jag inte ta ställning till här men kanske är det så enkelt att det är det faktum att Andersson i huvudsak publicerade sig på det svenska språket som gjort att han förbigåtts i mycket av senare tiders forskning i Finland.[353]

Nyqvist betonar också i sin artikel Anderssons tidiga musiketnologiska inriktning i sin forskning:

> Han var också tidig med att i sin forskning fokusera på sociokulturella aspekter i allmogens musikliv. I ett nordiskt och europeiskt perspektiv var han bland de första som i sina publikationer aktivt lyfte fram traditionsbärarna som skapande individer med höga estetiska kvaliteter. Att han vid sidan av form- och stilanalytiska betraktelser även betonade musikens roll och betydelse i kulturen gör honom till en sann musiketnolog i ordets nutida bemärkelse.[354]

Med tanke på Otto Anderssons intresse för musikens sammanhang och låtarnas förmedlare är det kanske en smula märkligt att han just kritiserade *Svenska låtar* för dess ”utgivande av melodier i form av

352 Se vidare kapitel 6, avsnitt 6.2.1.

353 Nyqvist, Niklas. ”Otto Andersson och folkmusiken – ett nordiskt perspektiv”, *Budkavlen*, 2008, s. 38. Se även – Nyqvist, Niklas. *Från bondson till folkmusikikon. Otto Andersson och formandet av ”finlandssvensk folkmusik”*, Åbo 2007, s. 240 ff.

354 Nyqvist 2007, s. 37 f.

spelmansrepertoarer".[355] Själv valde han en typologiskt formmässig redigering av polskorna och menuetterna i FSF. Detta återkommer vi till i kapitel 6, avsnitt 6.2.2.

1.5.8. Mazurkor och polonaiser – något om forskningen i Polen och Tyskland

Samtidigt som svensk polskeforskning hamnade i dvala fanns det aktivitet på annat håll. Drygt ett halvsekel efter att Norlind internationellt publicerat sin "Zur Geschichte der polnischen Tänze" (1910–1911) dyker det 1968 i *STM* upp en överraskande svarsartikel från polskt håll. Organisten, kompositören och musikforskaren Karol Hlawiczka (1894–1976) väljer helt enkelt att från ett diffusionistiskt perspektiv följa upp några av Norlinds gamla trådar och komplettera dessa med mer sentida forskning kring framför allt polonäsen i artikeln "Grundriss einer Geschichte der Polonaise bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts".[356]

Hlawiczka återknyter alltså till ett gammalt utvecklingshistoriskt och diffusionistiskt spår kring polskans ursprung och knyter detta till en begreppsdiskussion kring olika namn på polska danser i tidiga 1500- och 1600-talskällor.

> Die oben angeführten Tänze gehören zu den in den Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts in ziemlich grosser Zahl erhaltenen geradtaktigen polnischen Tänzen, welche die allgemeine Bezeichnung Chorea Polonica, Pollnischer Tanz, Tanietz oder Danza Polacca tragen. Dieser Sammelname kann unterschiedliche Tänze umfassen, die uns dem Namen nach aus polnischen literarischen Quellen bekannt sind. Zu den am häufigsten vorkommenden gehören goniony (Gelaufener), hajduk (Heiduckentanz), cenar (Zeuner), plesny (Reigentanz), swiecekowy (Kerzentanz) und wielki (Grosser). Die als Polonex, Polonese, Polonessa, Polonoise bezeichneten polnischen Tänze im Vierertakt können auf Grund ihres Namens als Vorgänger der Polonaise im Tripeltakt betrachtet werden. Sie zeichnen sich durch spezifische, vor allem rhythmische Merkmale aus und bilden den Haupttypus der vielen in Quellen erhaltenen polnischen geradtaktigen Tänze aus dem 16. und 17. Jahrhundert.[357]

Hlawiczka tycks alltså anse att en rad fördansformer under olika namn i jämn taktart utgör föregångare till polonäsen i tretakt. Det är oklart om han bortser från att dessa ofta står noterade i äldre källor utan sin efterdans i tretakt (proportio tripla). Det finns gott om exempel på att bara fördansen i jämn taktart (dupla) blev nedtecknad, eftersom musikerna

355 Andersson 1963, s. CXXVII.

356 Hlawiczka föddes i den lilla staden Ustroń i bergstrakterna på gränsen mellan Polen, Tjeckien och Slovakien. Han var son till organisten och folkloristen Andrew Hlawiczki, som var lektor vid den schlesiska universitetsfilialen i Cieszyn.

357 Hlawiczka 1968, s. 54.

förväntades kunna konsten att skapa en efterdans (tripla) genom att utgå från en fördans och omforma den till en efterdans. Denna praxis bidrog naturligtvis till en stor variationsrikedom och att musiker i olika länder, miljöer och traditioner spelade tretaktsdelen på de mest skilda sätt.[358] Enligt min mening hänger också Hlawiczkas begreppsbildning nära samman med det som sociologen Max Weber kallar *en idealtyp*, alltså ”en mental konstruktion – en tankebild – som forskaren använder för att närma sig den komplexa verkligheten”.[359] I sin artikel närmar sig Hlawiczka denna idealtypskonstruktion för att beskriva de olika historiskt dynamiska element som konstituerar en *Polonaise*. Således tycks han hävda att danser under förvillande lika namn som exempelvis ”polonese” och ”polonessa” inte är exempel på det kända talesättet – ”kärt barn har många namn” – utan att dessa faktiskt utgör specifika och från varandra skilda förformer till den ideala *polonaisen*.[360]

En stor förtjänst med Hlawiczkas artikel är den stora och initierade översikten av polska, tyska, schlesiska, böhmiska, mähriska och skandinaviska manuskript och samlingar som innehåller tidiga exempel på polska danser. Han har också publicerat flera artiklar kring ett omfattande polskt-slovakiskt-ungerskt manuskript från tidigt 1700-tal, ”Tance Polskie ze zbiora Anny Szirmay-Kecser”, som innehåller en rad intressanta melodiparalleller till polskor i svenska spelmansböcker och som vi kommer att återkomma till i bl.a. kapitel 7, avsnitt 7.2. Med tanke på den slumrande polskeforskningen i Sverige under 1960-talet är det symptomatiskt att det varken från svenskt eller skandinaviskt håll kom någon egentlig reaktion på Hlawiczkas artikel.

En nutida polsk musikforskare som vi kom i kontakt med redan i det norska avsnittet, Ewa Dahlig-Turek, tar däremot upp en viktig tråd i Hlawiczkas resonemang kring några av de fenomen som karaktäriserar polsk musik i allmänhet och mazurkan i synnerhet:

> Among music phenomena that characterize Polish music, rhythmic properties seem to be in the first place, even if one could hardly point at rhythms that do not exist anywhere else. Nevertheless, some rhythmic structures called “mazurka rhythms” got the meaning of musical symbol of Polishness. According to Karol Hlawiczka mazurka

358 Se vidare – Morley, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London 1597. Här ger Morley ”ett recept för hur man transformerar rytmen från en pavane till en galliard”. Citerat från: Aksdal, Bjørn & Dahlig-Turek, Ewa, ”Background to historical Polish dances”, *Glossing over rhythmic style and musical identity*, Stockholm 2005, s. 7.

359 Se exempelvis – Andersen, Heine & Kaspersen Lars B. (red.), *Klassisk och modern samhällsteori,* Lund 1999, s. 99 f.

360 Denna idé är han såvitt jag funnit ensam om och något som enligt min mening kan ifrågasättas. Se vidare kapitel 5, avsnitt 5.1.

> rhythm can be defined as ionicus minor in a triple-meter (two short and two long notes placed against natural accentuation, that is, short notes on the first (strong, accented) beat and two long notes on weak beats [---]. Hlawiczkas opinion is that the ionicus minor was a basic rhythm of which much more complicated structures evolved.[361]

Dahlig-Turek och Hlawiczka menar alltså att det som ytterst kännetecknar det specifikt ”polska” är mazurkarytmens ”ionicus minor”. Ur denna har sedan mer komplicerade strukturer utvecklats, som exempelvis polonäsen. Dessa tankar har sedan Dahlig-Turek utvecklat i sin stora studie ”Rytmy polskie” w muzyce XVI-XIX wieku (2006).[362] Det finns två hypoteser om bakgrunden till denna rytm. Musiketnologerna och makarna Jan och Zofia Stęszewski menar att den har sina rötter i språkliga accenter och att den först uppträdde i polska sånglekar.[363] Musikforskaren Ludwik Bielawski hävdar däremot att den typiskt polska mazurkarytmen förmodligen utvecklades i tidiga proportioner och att den inte ens behöver vara polsk.[364] I själva verket närmar sig Bielawski ett intressant diffusionistiskt resonemang som knyter an till spridningen av den äldre pardansen i Europa – nämligen det faktum att den ofta får sitt namn från det håll (land, region, område) impulsen först kommer. Den svenska benämningen ”polska” är alltså i analogi med denna hypotes. Vi fick de första impulserna till en ny form av dans och musik, där man huvudsakligen dansade om parvis, från Polen. Men varifrån kom dessa impulser till Polen? Området Masurien ligger i det gamla tyska Preussen och Bielawski menar att de ursprungliga impulserna till danser i tretakt kom från Tyskland:[365]

1. Mazurka rhythms are most frequent in western regions of Poland
2. They need a stable syllable structure of verse which is typical of westerns regions
3. Triple-metre dances came to Poland from the West

En vidare tolkning av Bielawskis hypotes är alltså att den äldre pardansen med en efterdans i tretakt med den typiska proportionerade efterdansen i mazurkarytm (två åttondelar + två fjärdedelar) kom från Tyskland. Om vi fortsätter detta resonemang pekar äldre tyska källor på italienska namnformer på motsvarande efterdans.[366] På ett övergripande plan kan vi

361 Dahlig-Turek 2003, s. 11 f.
362 Dahlig-Turek, Ewa. *”Rytmy polskie” w muzyce XVI-XIX wieku*, Warszawa 2006.
363 Stęszewski, Jan & Zofia. ”Zur Genese und Chronologie Mazurka Rhythmus in Polen”, *The Book of the first International Congress devoted to the Works of F. Chopin* (Zofia Lissa, red.), Warszawa 1960.
364 Bielawski, Ludwik. *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Krakow 1970.
365 Bielawski 1970, citerat från Dahlig-Turek, 2003, s. 12.
366 Se exempelvis – Aksdal & Dahlig-Turek, 2005, s. 7.

alltså inom det här specifika området konstatera ett tidigare känt faktum, nämligen att italiensk renässanskultur omformades och transformades via Tyskland och i synnerhet Polen i en ny våg över Europa på 1500-talet.

Dahlig-Turek har utvecklat Hlawiczkas tankar om den grundläggande mazurkarytmen och presenterat en modell över *rytmisk kondensation* och med hjälp av denna jämfört polska danser som mazurek och kujaviak med polskor från olika områden och tidsskikt i Sverige. Hon menar att de svenska (skandinaviska) polskorna överlag skiljer sig från polska danser på tre sätt:[367]

1. Stronger descendentality
2. Higher percentage of dotted rhythms
3. Higher condensation of rhythms

Dahlig-Turek menar att dessa skillnader är så framträdande, att utanför Polen i nya miljöer fick rytmer som definierades som typiskt polska en ny mening, kontext och form – ”in fact, they are no longer Polish”.[368]

Ett grundproblem är att Dahlig-Turek i sin undersökning enbart utgår från skriftliga källor. Som bekant är det ytterst svårt att komma till några slutsatser om rytm med utgångspunkt från enbart notuppteckningar. Möjligen var detta en av anledningarna till att Dahlig-Turek, tillsammans med Dan Lundberg, Bjørn Aksdal och Rebecca Sager, initierade ett mer musiketnologiskt forskningsprojekt där tre folkmusiker från Sverige, Norge och Polen fritt, och inte minst rytmiskt, fick tolka en låt från respektive land/tradition. Resultatet presenterades i *Glossing over rhythmic style and musical identity. The case of Polish dance rhythms and western notation* (2005). Inte oväntat uppenbarade sig stora skillnader mellan de tre musikernas olika tolkningar. En del av dessa skillnader är helt fundamentala för dansen, rytmen och den grundläggande karaktären, men ytterst svåra att fånga i noter. Även om detta forskningsprojekt väcker fler frågor än svar, vilket också författarna medger i den avslutande diskussionen, visar det ändå på en intressant metod för att också tydliggöra de processer som ibland brukar kallas *localization*, *re-localization* och *de-mediaization*.[369] En stor förtjänst med denna utgåva är också Aksdals

367 Dahlig-Turek, Ewa. ”Rhythms of Swedish Polskas and their Relation to Polish Folk Dances”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, Märta Ramsten (red.), Stockholm 2003, s. 164.

368 Ibid. Jag återkommer till Dahlig-Tureks modeller över ”descendality” och rytmisk kondensation i kapitel 6.

369 Se vidare – Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe. *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*, Hedemora 2000, s. 68. Begreppen introducerades

och Dahlig-Tureks korta men väl underbyggda historiska bakgrund till de polska danserna.[370]

Avslutningsvis måste också några arbeten av den tyske musikforskaren Klaus-Peter Koch nämnas i detta sammanhang. Koch har framför allt intresserat sig för den historiska bakgrunden till de polska danserna och flödet av tysk och polsk kultur runt Östersjön i äldre tid. Hans viktigaste artikel inom detta område är ”Der Polnische Tanz im Ostseeraum des 17./18. Jahrhunderts”,[371] som enligt min mening kan betraktas som den tredje artikeln i en besläktad serie som började med Norlinds ”Zur Geschichte der polnischen Tänze” (1910–1911) och som fortsatte med Hlawiczkas ”Grundriss einer Geschichte der Polonaise bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts” (1968). Dessa tre artiklar är tydligt inflätade i varandra och är alla historiskt orienterade och inriktade på att klarlägga en del frågeställningar kring polskans rötter. Kochs artikel föregicks av hans genomgång av polska danser i tyska notmanuskript i dissertationen: *Der polnische Tanz in deutschen Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den polnisch-deutschen Musikbeziehungen* (1970).[372]

Koch har skrivit flera andra intressanta historiskt orienterade artiklar som på olika sätt kan knytas till polskan i ett tysk-polskt och europeiskt perspektiv. Han skriver exempelvis om sin syn på polskesviternas efterdans *Serra* i ”Die Serra. Ein Tanz des 17./18. Jahrhunderts aus dem Ostseegebiet” (1978) och om melodiparalleller i äldre östeuropeiska och ungerska manuskript i ”Konkordanzen zu osteuropäischen Melodien aus ungarländischen Codices zwischen 1600 und 1750”.[373] Bland dessa ganska avlägsna konkordanser finns det faktiskt enstaka melodier som även uppenbarar sig i äldre svenska samlingar från 1600-talet. I det musikaliska växelspelet mellan det tyska och polska kan nämnas hans båda artiklar

---

första gången i Wallis, Roger & Malm, Krister. *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*, London 1984. Se även Lundberg, Dan. ”Introduction”, *Glossing over rhythmic style and musical identity. The case of Polish dance rhythms and western notation*, Stockholm 2005, s. 4, samt författarnas slutdiskussion i samma utgåva, s. 56.

370 Aksdal & Dahlig-Turek 2005, s. 6 ff.

371 Koch, Klaus-Peter. ”Der Polnische Tanz im Ostseeraum des 17./18. Jahrhunderts”, *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Konferenzbericht Greifswald-Gdańsk 1993*. (Ekkehard Ochs, Nico Schüler & Lutz Winkler, red.), St. Augustin 1996.

372 Utgiven i Halle.

373 Koch, Klaus-Peter. ”Die Serra. Ein Tanz des 17./18. Jahrhunderts aus dem Ostseegebiet”, *Muzyka 23*, Warszawa 1978, samt ”Konkordanzen zu osteuropäischen Melodien aus ungarländischen Codices zwischen 1600 und 1750”, *Kunstgespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West. Festschrift für Primož Kuret* (Peter Andraschke & Edelgard Spaude, red.), Freiburg im Breisgau 1998.

”Polnische Studenten des 16./17. Jahrhunderts als mögliche Träger polnischer Musik nach Deutschland” och ”Sachsen und Polen. Musikalische Wechselbeziehungen im Barock”.[374]

Ett annat av Kochs huvudområden är Georg Philipp Telemann och inte minst hans betydelse för spridandet av polsk musik till Tyskland och övriga Europa. Inte minst framstår han som en viktig länk i populariserandet av polonäsen. Under ett par år i början av 1700-talet tillbringade Telemann en tid som kapellmästare vid greve Erdmann von Promnitz hov i Sorau (nu Żary, i Polen). Här kom han i kontakt med polsk och mährisk folkmusik som kom att utöva ett stort inflytande över hans framtida komponerande:

> Erst war es der Polnische, dem folgete der Französische, Kirchen- Cammer- und Opern-Styl und was sich nach dem Italiänischen nennet, mit welchem ich denn itzo das mehreste zu thun habe.[375]

En märklig och närmast paradoxal omständighet är att Karl XII och den svenska armén kom att utöva direkt inflytande över Telemanns möjligheter att uppleva och uppteckna polsk folkmusik. I februari 1706 invaderade nämligen de svenska trupperna Sorau och hela hovet, inklusive Telemann, tvingades fly hals över huvud ut på polska landsbygden. Detta visade sig mot all förmodan vara en lyckosam omständighet, för i samband med detta fick Telemann uppleva och höra musik som gjorde starkt intryck på honom:

> Ausführlicher beschrieb er dann in seiner dritten Hamburger Autobiographie die Adaptierung polnischer und hanakischer Musik, die er über Sorau hinaus in Pleß [idag: Pszczyna] und in Krakow und zwar durch Volkstanzmusikanten, ”in gemeinen Wirtshäusern” kennen und schätzen gelernt hatte: ”Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockpfeiffer oder Geiger für wunderbare Einfälle haben, wenn sie, so offt die Tantzenden ruhen, fantaisiren. Ein Aufmerckender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedancken für ein gantzes Leben erschnappen. Gnug, in dieser Musik steckt überaus viel gutes; wenn behörig damit umgegangen wird. Ich habe, nach der Zeit [in Sorau], verschiedene grosse Concerte und Trii in dieser Art geschrieben, die ich in einen italiänischen Rock, mit abgewechselten Adagi und Allegri, eingekleidet.”[376]

---

374 Koch, Klaus-Peter. ”Polnische Studenten des 16./17. Jahrhunderts als mögliche Träger polnischer Musik nach Deutschland”, *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum* (Ekkehard Ochs, Nico Schüler & Lutz Winkler, red.), Frankfurt am Main 1997, samt ”Sachsen und Polen. Musikalische Wechselbeziehungen im Barock”, *”Nun bringt ein polnisch Lied die gantze Welt zum Springen”. Telemann und Andere in der Musiklandschaft Sachsens und Polens des 18. Jahrhunderts* (Friedhelm Brusniak, red.), Sinzig 1998.

375 Ur Telemanns brev till Johann Gottfrid Walter 1729. Citerat från Fleischhauer, Günther. *Zur Adaptierung Nationaler Stile und Schreibarten in der Musik Georg Philipp Telemanns (1681–1767)*, Brno 1987, s. 37.

376 Ur Telemanns tredje biografi. Citerat från Fleischhauer 1987, s. 40 f.

En del av Telemanns ouvertyrer och polska danser från den här tiden har direkta kopplingar till melodier i svenska 1700-talssamlingar.[377] Bland Kochs artiklar om Telemann och den polska musiken kan exempelvis nämnas ”Die Bedeutung der polnischen für die deutsche Musik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, insbesondere für Telemanns Werk” (2001), ”Volksmusik und nationale Stile in der Kunstmusik des 18. Jahrhunderts” (2006), samt ”Menuet und Polonoise. Zum vermischten Geschmack bei Telemann” (2009).[378]

* * *

Koch och Telemann får avsluta detta långa svep över svensk, nordisk, baltisk och polsk-tysk polskaforskning. Min avsikt med detta avsnitt har som framgått varit att sammanfatta och diskutera både den tidigare forskningen och ta fram tankar och idéer som sedan tidigt 1900-tal föga berörts inom svensk musikhistorisk forskning. Måhända kan det ibland tyckas att vi har befunnit oss rätt långt från Dufva och hans melodier, men som redan påpekats är ju en av den här avhandlingens grundteser att det finns fler beröringspunkter än man i förstone kan tro mellan olika trådar i den stora väv som utgörs av polskans i alla dess former och den äldre europeiska pardansmusiken. Vi ska i följande kapitel titta närmare på spelmansböckerna och Folkmusikkommissionens (FMK:s) verksamhet.

377 Under tiden i Sorau och under flykten undan den svenska armén skrev Telemann minst 200 ouvertyrer, av vilka de flesta är inspirerade av polska danser. En del av Telemanns direkta ”fältuppteckningar” från den här tiden har nyligen återupptäckts.

378 Koch, Klaus-Peter. ”Die Bedeutung der polnischen für die deutsche Musik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, insbesondere für Telemanns Werk”, *Musikkultur in Schlesien zur Zeit von Telemann und Dittersdorf*, Sinzig 2001, ”Volksmusik und nationale Stile in der Kunstmusik des 18. Jahrhunderts”, *Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk. Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann. Neue Erkenntnisse und Erfahrungen* (Wolf Hobohm & Brit Reipsch, red.), Hildesheim, Zürich & New York 2006, samt ”Menuet und Polonoise. Zum vermischten Geschmack bei Telemann”, *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann* (von Carsten Lange, Brit Reipsch & Wolf Hobohm, red.), Hildesheim, Zürich & New York 2009.

2. Spelmansböckerna

2.1. Folkmusikkommissionen (FMK)

I början av 1900-talet föddes hos den skånske juristen Nils Andersson (1864–1921) idén om ett landsomfattande bokverk med spelmansmelodier. Denne hade redan under sin studietid på 1880-talet börjat samla visor och instrumentalmelodier i Skåne, vilka sedan publicerades runt förra sekelskiftet.[379] Vid spelmanstävlingen i Hässleholm 1910 träffade han frisören Olof Andersson (1884–1964) från Åhus, vilken sedermera kom att bli hans förtrogne i det fortsatta arbetet.[380] Fmk med Nils Andersson som initiativtagare och första ledande gestalt bildades 1908. Kommissionen hade som mål för sitt arbete att ”uppteckningar av folkartade melodier må med största iver bedrivas”, samt att det var önskvärt att ”en stor central samling av svenska folkmelodier kom till stånd”.[381] Andersson föreslog att insamlingen av folkmusik skulle intensifieras i hela landet och materialet skulle sammanföras i ett nationellt utgivningsprojekt.

Bildandet av Fmk kan delvis ses i ljuset av det allmänna uppsvinget för folkmusiken under denna tid, som bl.a. manifesterades i en framväxande våg av spelmanstävlingar. Den första, i Gesunda utanför Mora 1906, följdes året därpå av stora tävlingar i Lund och Göteborg, men det verkliga genombrottet kom samma år som Fmk bildades (1908) med tävlingar i

379 Andersson, Nils. *Teckningar och toner ur skånska allmogens lif*, Lund 1889, samt *Skånska melodier*, i *Svenska landsmålen*, Uppsala & Stockholm 1895–1916.

380 De hade korresponderat per brev redan 1909, men det första personliga sammanträffandet ägde rum i Hässleholm. Se vidare – Andersson, Olof. *Hur Svenska låtar kom till*, Stockholm 1972, s. 14, samt Fmk: ”Spelmanstävlingar / Hässleholm”.

381 Folkmusikkommissionen (Fmk) existerade formellt mellan 1908–1976, men verksamheten var störst mellan 1908–1911 och 1922–1940. Namnet, Folkmusikkommissionen, kan föra tankarna till en officiell, av riksdagen tillsatt kommitté, och kommissionen kom också att uppfattas så av många aktiva inom folkmusikområdet. Namnet till trots tillsattes kommissionen i själva verket av ett sextiotal folkkulturinsamlare och forskare i samband med ”Första mötet för svensk folkkunskap” på Nordiska museet sommaren 1908. Kommissionen hade från början en förankring bland musik- och museiinstitutioner, forskare och kungahus, vilket underströk dess nationella, närmast officiella status. I det ursprungliga Fmk ingick Nils Andersson, Anders Zorn, Rickard Steffen, Bernhard Salin och Lars Zetterquist. Efter folkkunskapsmötet inbjöds även Prins Eugen som hedersordförande, samt justitierådet Karl Silverstolpe från Musikaliska akademien och Nils Keyland från Nordiska museet. En betydelsefull mecenat till kommissionens arbete med *Svenska låtar* var riksdagsmannen Hjalmar Wijk. Beträffande Fmk:s bakgrund – se Boström, Mathias. ”100 år med Folkmusikkommissionen. Översikt och vägledning” i *Det stora uppdraget. Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008*, (Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, red.), Stockholm 2010.

bl.a. Karlskrona, Jönköping, Delsbo, Göteborg, Halmstad, Visby, Mora, Sundsvall, Östersund, Arvika och Söderköping. I Skansens årsbok *Fataburen* (1909) publicerade FMK ett upprop, där man efterlyste notböcker och uppteckningar samt vädjade om ekonomiskt bistånd. Uppropet trycktes också i mer än 3000 fristående exemplar och distribuerades över hela landet. I detta upprop sammanfattade FMK sina tre huvuduppgifter:[382]

1. Att sammanföra folkmusikmaterial från hela landet genom att be enskilda insamlare att ställa sitt material till FMK:s förfogande och initiera kompletterande uppteckningsarbete.
2. Att ordna och redigera det insamlade materialet.
3. Att ombesörja att samlingarna publicerades till billigast möjliga pris.

Dessa samlingar skulle alltså sammanföras i ett större nationellt utgivningsprojekt som enligt FMK kunde vara av intresse för:[383]

1. Spelmän och vissångare som skulle få tillgång till de nästan förlorade repertoarerna och kunna återuppta dem.
2. Tonsättare som i utgåvan skulle kunna hitta material som utgångspunkt för konstmusikaliska bearbetningar på nationell grund.
3. Forskare som i låtarna och visorna kunde hitta värdefullt kulturhistoriskt material.

I uppropet definierades också vad som var äkta folkmusik. Nils Andersson tydliggjorde att vallåtar, gånglåtar, brudlåtar, marscher, polskor, gammaldags valser, menuetter, kadriljer, hallingar, visor, skänklåtar och steklåtar var värda att samla in, men däremot inte polkor, polketter, mazurkor, polka-mazurkor, wienervalser, Bostonvalser, schottisar eller step.[384] I samma upprop gjordes också motsvarande distinktion mellan olika instrument – man var i huvudsak endast intresserad av spelmän med repertoarer på fiol, nyckelharpa, lur, horn och näver.[385] En tredje och avgörande punkt i uppropet, inte minst i den här avhandlingens sammanhang, kom att innefatta insamlandet av äldre handskrivna notböcker (spelmansböcker) och i det sammanhanget även kontextuella uppgifter om melodiers benämningar, danser, samt biografisk information.[386]

I sin artikel ”100 år med Folkmusikkommissionen. Översikt och vägledning” i *Det stora uppdraget. Perspektiv på Folkmusikkommissionen*

382 Protokollet från FMK:s första möte 1908. Citerat från Boström 2010, s. 15.
383 Ibid.
384 FMK:s arkiv III:1. Även Boström 2010, s. 16.
385 Ibid.
386 Ibid.

i Sverige 1908–2008" (2010) delar Mathias Boström in FMK:s fortsatta verksamhet i tre tidsperioder:[387]

1. Tiden från bildandet 1908 till Nils Anderssons bortgång 1921, då FMK:s verksamhet under stor del av 1910-talet låg nere.[388]
2. Återupprättandet av FMK 1922 och det mer systematiska arbetet med utgivningen av *Svenska låtar* fram till 1940.
3. Åren efter 1940 då registerarbete dominerade verksamheten.

FMK kom att alltmer uppfattas som en officiell aktör med ett nationellt uppdrag inom folkmusikområdet. Flera mer "externa" och fristående uppteckнare som t.ex. Einar Övergaard, K.P. Leffler och August Fredin vände sig emot denna monopolställning, vilket sedermera fick konsekvenser för vissa spelmansrepertoarers framtida publicering.[389]

Det nationella utgivningsprojekt som Nils Andersson eftersträvat – *Svenska låtar* – publicerades mellan 1922 och 1940 och kom att omfatta 24 band med sammanlagt 7910 låtar och visor från alla landskap utom Gotland, Ångermanland, Västerbotten, Norrbotten och Lappland.[390] Det bör i detta sammanhang också påpekas att hela FMK:s samling innefattar över 40.000 sidor med uppteckningar och notmanuskript.

Enligt Nils Anderssons redigeringsprinciper presenterades materialet i *Svenska låtar* topografiskt efter landskap och socknar, därefter repertoarvis efter varje enskild spelman.[391] Andersson var redan från början inställd på att hålla samman dessa repertoarer istället för att systematisera materialet efter exempelvis låttyper. Efter varje spelman presenterades därefter låtarna i den ordning de spelades vid uppteckningstillfället, vilket alltså ger en intressant inblick i hur mötet mellan insamlare och exekutör gestaltades.

---

387 Boström 2010, s. 14.

388 Detta berodde först och främst på att Nils Andersson inte hade tillfälle att ägna tillräckligt mycket tid åt insamling och redigering av samlingarna. Hans karriär som jurist och tilltagande hälsoproblem tog helt enkelt för mycket tid i anspråk.

389 Ramsten, Märta. *Einar Övergaards folkmusiksamling*, Stockholm 1982, s. 17 f.

390 Ursprungligen (år 1921) planerade man att ge ut 11900 låtar, men p.g.a. tryckkostnaderna var det nödvändigt att hålla nere omfånget. *Svenska låtar* återutgavs på 1970-talet och på nytt fr.o.m. 2000. FMK:s hela samling, inklusive alla spelmansböcker, är digitaliserad och tillgänglig på Svenskt visarkivs webbplats sedan 2007.

391 Anderssons avsikt var att återspegla det individuella och det geografiska. Inom varje landskap presenterades låtarna sockenvis efter varje spelman – från norr till söder (i något undantagsfall från öster till väster). Han hade förfäktat denna redigeringsprincip redan i sin första utgåva *Teckningar och toner ur skånska allmogens lif* (1889), samt även i *Skånska melodier* (1895–1916).

”Som utgåva känns *Svenska låtar* mer levande, personlig och lockande än om någon annan uppläggning valts”, skriver Boström i sin artikel om FMK.[392] Samtidigt innebär detta att *Svenska låtars* redigering är mindre lämpad för ett jämförande, typologiskt och vetenskapligt perspektiv. Man bör också ha i åtanke att *Svenska låtar* återspeglar ett mycket heterogent grundmaterial:[393]

1. Direkta uppteckningar av Nils och Olof Andersson.
2. Uppteckningar av drygt 30-talet medarbetare till de båda ovanstående.
3. Bidrag som direkt inflöt 1909 –1912 som följd av FMK:s upprop.
4. Material från andra arkiv och insamlingsaktioner.
5. Material från spelmansböcker som ställts till FMK:s förfogande.

Mot denna ”sammanblandning” av ursprungskällor riktades kritik av både Carl-Allan Moberg och Otto Andersson. Moberg menade också att det saknades principer för urvalet.[394]

Nils Andersson avled hastigt 1921 strax före publiceringen av den första delen av verket och den fortsatta redigeringen och det återstående uppteckningsarbetet anförtroddes åt Olof Andersson. Som en av drygt tiotalet medarbetare hade under 1910-talet även musikdirektören och organisten vid S:t Petri kyrka i Malmö – Axel Boberg (1876–1946) knutits till insamlingsarbetet. Boberg kom att få stor betydelse för det fortsatta uppteckningsarbetet i synnerhet i Småland, något som jag återkommer till längre fram.

392 Boström 2010, s. 21.
393 Ibid, s. 27.
394 Moberg, Carl-Allan. ”Från kämpevisa till locklåt”, *STM*, 1951, s. 47 ff.

2.2. Spelmansböckerna som folkmusikaliska källor

Under arbetet med *Svenska låtar* kom Nils och Olof Andersson i kontakt med en rad handskrivna notböcker. Det var inte ovanligt att de spelmän som skulle upptecknas kunde ha någon äldre notbok undanlagd i någon vrå. I sällsynta fall utgjorde innehållet i dessa en självklar del av spelmannens repertoar, vilket naturligtvis var beroende av huruvida spelmannen ifråga var notkunnig eller inte. Men det är utan tvekan svårt att bland det tidiga 1900-talets spelmän finna någon som helt och fullt tillägnat sig repertoaren i den här typen av äldre handskrivna notböcker.

Ett intressant exempel på en spelman som åtminstone införlivade delar av en äldre notboksrepertoar är den kände skånske Huaröds-spelmannen Ola Andersson (1845–1927). När denne framträdde under den stora spelmanstävlingen i Lund 1907 blev Nils Andersson närmast begeistrad och kladdade raskt ner ”polskor i moll – briljant !” i domarprotokollet.[395] Vad Andersson då inte visste var, att den ålderdomligare delen av Huarödsspelmannens repertoar härstammade från en gammal 1700-talsnotbok nedtecknad av ”discantisten” Magnus Theorin vid Växjö gymnasium. Denne plitade under sin studietid ner polonesser, menuetter och contradanser i en prydlig handskriven notbok, märkt ”Denna boks ägare är Magnus Theorin, Wexiö 13 januari 1792”.[396] Notboken omfattar drygt 200 nummer, varav många är arrangerade i primo- och secundostämmor. En del av polskorna i notboken kontrasterar genom sin ålder rätt märkbart från innehållet i samlingen i övrigt. Förmodligen rör det sig om melodier som Theorin hade med sig i sitt musikaliska bagage från sin hembygd i Gnosjö socken och som han, genom nyvunna kunskaper i notation, kunde nedteckna under din studietid i Växjö.

Genom en rad märkliga omständigheter hamnade Theorins notbok hundra år efter sin tillkomst i händerna på Ola Andersson i Huaröd. Slutsatsen blir, att kanske den mest intressanta delen av det låtmaterial som Nils Andersson transkriberade i skånska Huaröd, inför publiceringen av *Svenska låtar*, egentligen hade sin upprinnelse i musik som nedtecknades i Växjö under 1700-talet. Genom denna egendomliga slump har alltså en rad av Theorins polskor uppfattats som goda exempel på skånsk folkmusiktradition.[397]

---

395 Smålands musikarkiv: SMA/HSKOP 144. Kopior på protokollen från spelmanstävlingarna i Lund, Hässleholm, Växjö och Eksjö.

396 FMK: Ma 15.

397 Se vidare Gustafsson, Magnus. ”Innehållet ej användbart för denna tid. Om Theorins och Vieslanders notböcker”, *Musikrevy*, 1991.

Det råder ingen tvekan om att det på ett mera övergripande plan finns stora likheter mellan innehållet i 1700- och 1800-talens handskrivna repertoarböcker och de melodier som sedermera upptecknades i *Svenska låtar*. Merparten av dessa böcker insamlades i original genom Axel Bobergs och Olof Anderssons förmedling till FMK:s samlingar. En del böcker lånades in till kommissionen för avskrift, medan en icke obetydlig del också skänktes som en direkt följd av 1909 års upprop i Skansens årsbok *Fataburen*.[398]

Notböckerna kom sedan att katalogiseras i tre serier: MA-, MM- (MMD-) och M-serien.[399] De äldsta böckerna ingår i MA-serien, som omfattar 18 böcker från huvudsakligen 1700-talet.[400] Den därpå följande MM-serien (MMD) innefattar 74 böcker, där merparten är från 1800-talet. Den mest omfattande är M-serien, som består av 189 notböcker och som i sig innefattar och till stor del består av violonisten och organisten John Enningers (1844–1908) omfattande samling av skånska notböcker.[401] Bland de sistnämnda finns några som direkt går att härleda till s.k. häradsspelmän[402] och det är med stor sannolikhet Enninger som myntar det seder-

398 Se vidare Boström, Mathias. ”Folkmusikkommissionens verksamhet och arkiv – en översikt och vägledning”, *Dokumenterat 37*, 2006, s. 19 f.

399 I MA står möjligen ”a” för avskrift, men i denna serie ingår många originalböcker. Boström (2015, s. 62) menar att ”a” kanske kan stå för ”antik”. Flera nummer i MA- och M-serierna innehåller i sig en rad olika böcker eller delar. Till MM (MMD)-serien hörde Musikmuseets dåvarande egna samling av spelmansböcker.

400 Flera av numren i MA-serien kan i sin tur bestå av två eller flera böcker (exempelvis Blomgrens böcker MA 13a och MA 13b), vilket innebär att det totala antalet böcker i MA-serien egentligen är 37.

401 Violonisten John Enninger (1844–1908) var en av de första i Sverige som mera systematisk tecknade upp och samlade låtar enligt de principer som sedermera skulle bli gällande vid tiden för arbetet med *Svenska låtar*. Enninger hette ursprungligen Jöns Persson och han härstammade från en stor spelmanssläkt från Kvärlöv i Skåne, vilket gav honom god överblick och insikt i skånsk spelmanstradition. I samband med sina uppteckningsresor samlade han också in en stor mängd notböcker, som via Nils Anderssons försorg kom att ingå i FMK:s samlingar. Dessa böcker betecknas fortfarande som ”Enningers samling” och omfattar nr 56–120 i kommissionens M-serie. Beträffande Enninger, se vidare Wentz-Janacek, Elisabeth. *John Enninger – Spelman, Kongl. Kammarmusikus, Klockare*, Lund 2003. Beträffande antalet böcker i M-serien – se föregående not. Det totala antalet böcker i denna serie är egentligen 257.

402 Beteckningen ”häradsspelman” är knuten till de gamla danska landskapen och innebar ett privelegiesystem – d.v.s. ett organiserat och av landshövdingen godkänt näringsfång. Med utnämningen följde ett gärningsbrev, där skyldigheter och rättigheter preciserades. Häradsspelmansfunktionen i förhållande till stadsmusikantrollen har behandlats i flera artiklar av Greger Andersson, bl.a. ”Häradsspelmän i Albo härad under 1700-talet”, *Skepparpsåns museiförening. Meddelanden & Bygdehistorik*, 4, 1990:4, s. 244 ff och ”Från Dietrich Buxtehude till Sone Hansson Strängberg: organister, stadsmusikanter och häradsspelmän i Helsingborg och Luggude härad”, *Kring Kärnan*, Helsingborg 1994, s. 35 ff.

mera allmänt omfattade begreppet *spelmansbok*.[403] På 1930-talet börjar också termen *polskeböcker* parallellt att användas av Olof Andersson och Carl-Allan Moberg.[404] I detta sammanhang kan också nämnas att Hans-Olav Gorset brottades med en begreppsdiskussion kring den här typen av böcker under sitt arbete med avhandlingen *Fornøyelig Tiids-fordriv. Musikk i norske notebøker fra 1700-tallet: beskrivelse, diskusjon og musikalsk presentasjon i et oppføringspraktisk perspektiv* (2011):

> Jeg kaller mine kilder håndskrevne notebøker. Om ordet notebok ikke er presist nok, passer kanskje samlebind bedre; en betegnelse jeg først støtte på i katalogene i Norsk musikksamling. Samlebind antyder at en samler står bak, noen som har samlet sine melodier herfra og derfra, med eller uten plan, og med eller uten system. Fra vårt eget ståsted, midt i dagens historiserende klassiske musikktradisjon, hvor systematisk inndeling av musikk i ulike sjangere synes å være en nødvendig forutsetning for overblikk og orden, virker repertoaret i denne type notebøker svært uensartet, både når det gjelder type, vanskelighetsgrad og instrumentasjon.[405]

Hur man beskriver bevarade källor från 1600-, 1700- och 1800-talen röjer ofta vilket perspektiv man har. De som musikhistoriker med konstmusikalisk inriktning kallar stämböcker kan i vissa avseenden vara närmast identiska med de som musiketnologer och folkmusikforskare kallar spelmansböcker eller dansböcker. På senare år har därför mer neutrala termer som *spelböcker* och *handskrivna notböcker* börjat dyka upp.[406] Man kan alltså notera att redan sättet att benämna källor bär på outtalade perspektiv och premisser. Jag har av praktiska skäl, inte minst därför att begreppet är sedan lång tid är förankrat inom både forskningen och folkmusikmiljön, trots allt valt att i huvudsak använda begreppet *spelmansböcker*. Undantaget gäller i första hand not- och tabulaturböcker från 1600- och tidigt 1700-tal, där jag istället talar om *repertoarböcker* eller *handskrivna notböcker*. I de fall jag mera samlat beskriver en corpus av alla böcker används det sistnämnda begreppet.

Fmk:s samling omfattar totalt 281 spelmansböcker, som sedan 2007 är digitaliserade och tillgängliga på nätet.[407] Enligt mina beräkningar finns det ytterligare minst ca 400 notböcker av samma typ bevarade i Sverige

403 ”Spelmansböcker” är idag, via John Enninger, Nils och Olof Andersson, det vedertagna begreppet på de i det här sammanhanget omtalade handskrivna repertoarböckerna.

404 Se exempelvis – Moberg 1951, s. 45. Beteckningen ”polskeböcker” förekom redan 1920 i ett brev (20/2) från Nils till Olof Andersson. Se vidare Olof Andersson 1963, s. 125.

405 Gorset, Hans-Olav. *Fornøyelig Tiids-fordriv. Musikk i norske notebøker fra 1700-tallet: beskrivelse, diskusjon og musikalsk presentasjon i et oppføringspraktisk perspektiv*, Oslo 2011, s. 4.

406 Se bl.a. Gorset, s. 4 ff.

407 I själva verket uppgår det totala antalet till 368 böcker – se detta kapitel, avsnitt 2.1.

från perioden 1680–1880 på andra arkiv och bibliotek, samt i privat ägo. Om vi utgår från antalet delböcker i FMK:s samling innebär detta alltså att det finns *minst 800 handskrivna notböcker* av detta slag bevarade i Sverige från denna period.[408]

En icke obetydlig del av innehållet i dessa spelmansböcker kom att, jämsides med direkta uppteckningar, publiceras i *Svenska låtar*. Här tycks det ha förelegat en viss inkonsekvens i utgivnings- och redigeringsprinciperna. Trots att en stor mängd spelmansböcker ofta stod till förfogande vid de olika landskapsutgivningarna valde man i en del fall att helt bortse från detta, medan man i vissa andra landskapsutgåvor frikostigt presenterade låtar ur dessa böcker.[409] Olof Andersson redogör i ett långt och mycket intressant brev (30/8 1950) till Carl-Allan Moberg, vilket förtjänar ett längre citat, om de något svävande ederingsprinciper som rådde när det gällde det upptecknade materialet i allmänhet och spelmansböckerna i synnerhet:

> 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 nå 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 uteslu-

408 Lägg märke till att under mina efterforskningar runt spelmansböcker har det successivt och ständigt dykt upp hittills okända böcker varför denna siffra i framtiden kan komma att visa sig väsentligt högre.

409 Melodier från spelmansböcker finns exempelvis rikligt företrädda i Skåne-, Östergötland- och Hälsingedelarna av *Svenska låtar*. Att döma av Olof Anderssons många hänvisningar till spelmansböcker kan antas att han också var positiv till en publicering av melodier ur dessa. Inkonsekvenserna beträffande medtagandet av spelmansboksmelodier kan möjligen också knytas till den ständigt latenta konflikten mellan Olof Andersson och Axel Boberg rörande ”melodiernas sanna form” – se bl.a. O Andersson 1963, s. 17, samt 125–129. Denna materialsammanblandning kritiserades av Carl Allan Moberg. Se vidare Moberg 1951, s. 47 ff.

tande av direkt uppteckнade melodier, liksom i Jämtland-Härjedalen och Medelpad, och någon annan ordning än den rent geografiska – med Dalarna från norr till söder och Jämtland/Medelpad 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 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.[410]

Det var alltså först när hälsingedelarna av *Svenska låtar* skulle redigeras som frågan på allvar aktualiserades rörande vad som skulle publiceras ur spelmansböckerna. Mathias Boström har i artikeln ”Låtar av ››större arkivaliskt än musikaliskt intresse‹‹? Spelmansböckerna och *Svenska låtar*” (2015) övertygande visat att en praxis utvecklades som aldrig riktigt på allvar formulerades utåt. Denna hade sin grund i en diskussion mellan Olof Andersson och Tobias Norlind rörande publicerandet av melodier ur Sexdregasamlingen:

Av dess innehåll ha en del melodier använts som jämförelsematerial till Hälsinglands-Gästriklandssamlingen av Svenska Låtar, men enär materialet går så långt tillbaka som till 1700-talet och i övrigt ej står i närmare kontakt med det övriga Västgötamaterialet har undertecknad, i samråd med herrar Wijk och Norlind, ansett det tills vidare böra anstå med att annat sätt än vad hittills gjorts benytta sig av samlingen […].[411]

Andersson klarlägger att det ”för Svenska Låtars vidkommande först och främst gäller 1800-talet och nu levande tradition, torde en kraftig gallring av detta material [äldre spelmansböcker] vara att förorda.[412] Boström pe-

410 Brev (30/8 1950) från Olof Andersson till Carl-Allan Moberg. Citerat efter Moberg 1950, s. 8 f.

411 Ur Olof Anderssons årsredovisning (juli 1928–juni 1929) till FMK. Citerat efter Boström, Mathias. ”Låtar av ››större arkivaliskt än musikaliskt intresse‹‹? Spelmansböckerna och Svenska låtar”, *Lekstugan. Festskrift till Magnus Gustafsson*, Växjö 2015, s. 54.

412 Ibid.

kar vidare på att inte ens hela 1800-talets spelmansmusik var tänkbart för publicering och citerar ett brev från Andersson till Hjalmar Wijk 1931, där han talar om ”vår tid”, vilket han närmare preciserar till ”från omkring 1840 à 50-talet till 1880–90-talet”.[413] Projektet *Svenska låtar* var alltså i själva verket inriktat en relativt begränsad tidsperiod:

> Den tidsrymd som utgivningen av SvL var inriktad mot visar sig alltså vara väldigt snäv, ett 50-tal år kring mitten av 1800-talet. Det var låttyper och musikaliska stilar som användes under denna tid som var den svenska folkmusik som skulle ges ut som SvL. Den uppteckningsverksamhet som bedrevs av Folkmusikkommissionen var ju huvudsakligen retrospektivt inriktad mot låtar som hade varit i bruk under denna period, antingen i de äldre spelmännens ungdomstid eller låtar som förts vidare till en yngre generation spelmän. Låtar från 1700-talet och tidigt 1800-tal kunde inkluderas i SvL i den mån de hade fortsatt spelas under den aktuella perioden och eventuellt levt kvar in i Olof Anderssons samtid. Nyare låtar kunde få komma med i utgåvan ifall de var komponerade i äldre stil. Varför den bakre gränsen sattes kring 1840-talet förklaras inte i det tillgängliga källmaterialet, men möjligtvis har det koppling till valsens ökande popularitet i mer folkliga danssammanhang vid denna tid – gammelvalser tillhörde definitivt det som Nils och Olof Andersson intresserade sig för.[414]

Boström pekar alltså på paradoxen att den i folkmusiksammanhang så etablerade doktrinen – ”ju äldre desto bättre” inte riktigt gäller för *Svenska låtar*:

> Men här har vi alltså i stället en situation där det förelåg källor som så att säga ansågs vara ›för gamla‹ för att ingå i utgåvan, förutom i de fall där låtarna hade levt vidare i tradition in i 1800-talets senare del och 1900-talet. I historiska sammanhang brukar man tala om »det långa 1800-talet«, med start i franska revolutionen 1789 och slut i och med första världskrigets utbrott 1914. I Folkmusikkommissionens utgivningsverksamhet handlar det alltså snarare om ›det korta 1800-talet‹: ca 1840 – ca 1890.[415]

Eftersom melodier från både uppteckningar och spelmansböcker ändå kom att redigeras och publiceras utan någon klar distinktion kan det finnas skäl att påpeka en grundläggande skillnad dem emellan.[416] Spelmansböckernas innehåll var till största delen repertoargrundat – där blandas högt och lågt, nytt och gammalt – utan någon större reflektion över autenticitet och historiskt värde. Det upptecknade materialet är däremot, som allt insamlande av folkmusik, ideologiskt betingat. Insamlaren har mer eller mindre omedvetet och ofta med ”färgade” glasögon explicit sökt det han varit ute efter. I den processen har det naturligtvis skett en sållning av

413 Brev (1/10 1931) från Olof Andersson till Hjalmar Wijk, FMK IV:3. Citerat efter Boström 2015, s. 55.
414 Boström 2015, s. 55.
415 Ibid.
416 Spelmansböcker (”handskrivna historiska notböcker”) och uppteckningar.

materialet. Carl-Allan Moberg uppmärksammade att denna problematik redan fanns på 1800-talet under utgivandet av Anders Gustaf Rosenbergs (1809–1884) samlingar:[417]

> Därtill har Rosenberg tyvärr också utnyttjat en ej närmare beskriven notbok från 1762, varifrån han upptagit ett antal polskor från Gästrikland. Rosenberg synes alltså ha varit den förste som föregått verket Svenska låtar med det olyckliga exemplet att presentera dansmusik ur handskrivna samlingar av oviss proveniens och användning som folkmusik.[418]

Här röjer Moberg sin återkommande tveksamhet över spelmansböckernas egentliga värde som folkmusikaliska källor. Precis som inom många andra områden återfinner man olika uppfattningar mellan Moberg och Norlind om just värdet med dessa böcker:

> En mängd folkliga musiker ha upptecknat melodier för att äga dem som repertoarstycken vid danstillfällen. Dessa böcker gå efter spelmännens död i arv till efterlevande, vilka samvetslöst förstöra dem under förevändning, att melodierna äro omoderna och ej duga längre. Böckerna ha under flitigt bruk blivit smutsiga och trasiga, de äro skrivna av ovan hand och se primitiva ut. Måhända uppvisas de i socknen för någon bildad man som skaka på huvudet och förklarar dem värdelösa. Även dessa böcker äro kulturvärden och det t.o.m. i dubbel mening. Många i dessa böckers upptecknade melodier ha ej bevarats genom direkt tradition och alltså ej kunnat upptecknas av folklorister efteråt. Böckerna äro alltså värdefulla för de enskilda melodiernas skull. Detta är dock ej allt. Böckerna ge som helhet en sammanfattning av en viss tidsepoks allmogetradition, äro uttryck för tidens uppfattning av vad som just då var gott och omtyckt.[419]

Man kan alltså konstatera att Norlind definitivt ser dessa böcker i ett funktionellt sammanhang, dvs. att de har använts som repertoarböcker och som stöd för minnet i olika danssammanhang därigenom blivit slitna och trasiga. Det råder alltså ingen tvekan om att Norlind, till skillnad från Moberg, tillmäter spelmansböckerna stort värde: ”Jag trodde aldrig när jag för snart 30 år sen allvarligt grep mig an folkmusiken att man någonsin kunde komma så långt som till konstaterande av h[an]dskr[i]ftuppteckningar för 200 år sen av nyupptecknade polskor”.[420] Möjligen kan man bakom dessa exalterade rader också ana att han är på väg att skaffa sig en egen agenda, bortom FMK:s horisont, beträffande publicering av melodier ur de äldre spelmansböckerna. Boström pekar nämligen på att Norlind hade helt enkelt planer på att sammanställa en egen stor

417 Se kapitel 1, avsnitt 1.5.1.
418 Moberg 1951, s. 27.
419 Norlind. Tobias. ”Några riktlinjer för polskaforskningen”, *Budkavlen* 1929, s. 113 f.
420 Brev (30/10 1928) från Tobias Norlind till Olof Andersson. SVA Brev. Citerat efter Boström 2015, s. 53.

utgåva med låtar ur 1700-talsböckerna.[421] Något som, delvis oväntat, fick stöd från Olof Andersson:

> Jag talade ej med N.[ils] A.[ndersson] hur han tänkt sig med publiceringen av dessa gamla melodier, och vi ha ju ej heller debatterat saken i Folkmusikkommissionen, men som du säger ha dessa låtar större arkivaliskt än musikaliskt intresse och jag finner det vara den bästa och naturligaste lösningen att du tog hand om dem ifall du ämnar utge och behandla 1700-talsmusiken. Detta så mycket mer som publicerandet fordrar en vetenskaplig bearbetning och jämförelse med andra länders samtida musik, som naturligtvis jag ej är kapabel till, men som du är rätter man till, och – enl. min mening – den ende som kan gå i land med.[422]

Av en rad olika anledningar förverkligades dock inte Norlinds stora utgivningsprojekt.[423]

Precis som Norlind hävdar finner man, enligt min mening, bakom spelmansböckerna praktiska och/eller funktionella aspekter – dels den enskilde musikantens behov att manifestera sin egen eller kanske sin hemtrakts repertoar, dels ett sorts samlande av allmängods som förmodligen skrevs av mellan olika böcker. Många samlingar är fulla av märkliga titlar – både med anknytning till den stora polskafloran och till andra dansformer. Flera av dessa melodier har inte riktigt passat in i den gängse bilden av en traditionell svensk folkmusikrepertoar. Som redan konstaterats har denna ideologiska diskvalificering medfört att dessa melodier hamnat i ett slags musikaliskt ”ingenmansland”. En sorts bruksmusik som varken hört hemma i konst- eller folkmusikvärlden. Följaktligen har det skrivits och forskats förhållandevis lite runt de här böckerna och deras repertoar.

Det finns en rad intressanta problem som väcks när man studerar spelmansböckerna. Den grundläggande frågan handlar om innehållet och dess väg från centrum till periferi – från internationell spridning till regional och lokal förankring. Det råder ingen tvekan om att man möter många exempel på hur musik har flödat genom länder, landskap, socknar och byar – i olika tidsskikt och i olika sociala miljöer. En annan fråga handlar om innehållets avgränsning – speglar böckerna verkligen den gängse dansrepertoaren? Eller är det troligt att spelmännen hade en ”utantillrepertoar” av lokala låtar som ofta användes och som därför aldrig behövde skrivas ned? En tredje fråga handlar om böckernas nedtecknare. I vilken utsträckning var det klockare, organister, präster eller helt vanliga

421 Boström 2015, s. 52.
422 Brev (25/10 1928) från Olof Andersson till Tobias Norlind. Citerat efter Boström 2015, s. 53.
423 I första hand av tidsskäl – Norlind hade helt enkelt för många andra angelägna utgivningsprojekt.

”bondspelmän” som skrev de här böckerna? Hur stor var egentligen notkunnigheten bland vanliga spelmän på landsbygden? Det är ju ingen hemlighet att den under nationalromantiken framväxande spelmansmyten rimmade illa med notkunnighet. Det finns faktiskt ganska många exempel på spelmän som närmast koketterat med sina bristande notkunskaper just för att passa in i den romantiska bilden av ”den genuine spelmannen”.[424]

Norlind betonar att det är i många fall är både omöjligt och i viss mån oväsentligt att avgöra vilka som skrivit dessa böcker:

> Här möta oss emellertid nya svårigheter. Det är ej nog med att böckerna innehålla kvasi-folkligt material, det betänkligaste är, att gränsen mellan spelman och bildad musiker är omöjlig att draga, ja, ej heller mellan herreman och bonde. Det kommer emellertid ej i första hand an på om en kantor och skollärare eller en skomakare och bondespelman skrivit samman boken.[425]

För det första måste konstateras, att redan efter genomgången av några få handskrivna notböcker från 1700-talet slås man av att en del av repertoaren tycks ha liten lokal anknytning och istället utgör ett slags allmängods. En rad melodier finns vid samma tidpunkt i flera böcker med stor geografisk spridning. Olof Andersson anger i det tidigare citerade brevet till Carl-Allan Moberg att han uppfattar att omkring 50 % av melodierna återkommer i olika variationer i en stor mängd böcker.[426] Det finns också gott om rudimentära melodier och övningsstycken. Inte sällan inleds böckerna med musiklärans grunder, såsom skalor i olika tonarter, kvintcirkelns uppbyggnad och enkla förklaringar på olika musikaliska termer och begrepp. I själva verket tycks det vara så att spelmansböckerna varit ett slags första bok som sedan omsorgsfullt vårdats och fyllts på under ett helt spelmansliv. Böckerna gick också ofta i arv, antingen mellan olika klockare eller mellan olika generationer inom en spelmanssläkt.

Ett av många belysande exempel på detta är de båda böckerna efter Johan Eric (1757–1832) och Johan Christian Blomgren (1800–1860) från Hässlunda i Skåne. Den förre var lärling hos häradsspelmannen Gabriel Ekeroth (1733–1801) omkring 1780, samma år som den ena boken är daterad.[427] Senare kom han att efterträda Ekeroth som klockare i Hässlunda och Riskatelösa i Luggude härad.[428] Johan Eric Blomgrens bok kom sedan

424 Beträffande problematiseringar kring notkunnighet kontra gehörsspel – se exempelvis Ternhag, Gunnar. *Hjort Anders Olsson*, Falun 1992, s. 187 ff.

425 Norlind 1929, s. 115.

426 Se vidare – kapitel 8.

427 Fmk: Ma 13 a. Om släkten Blomgren – se exempelvis *Svenska låtar*, Skåne, band II, s. 70.

428 Andersson, Greger. Opublicerat manus om häradsspelmän i Skåne, 2008, s. 37. Detta manus finns i kopia på Smålands musikarkiv.

att gå arv till sonen Johan Christian och på omslaget finns också dennes namnteckning. Den andra boken är också skriven av Johan Eric och daterad 1781.[429] Troligen gick även denna i arv till sonen. I den äldre boken finns ett stort antal melodier, i huvudsak polonäser och menuetter, som är direkt knutna till Ekeroth. Det ligger därför nära till hands att föreställa sig att denna bok hade en central betydelse i traderingen och kunskapsöverföringen av klockar- och häradsspelmanssysslan. Härvidlag kan man naturligtvis spekulera över om det finns en alldeles särskild konkordans mellan spelmansböcker och häradsspelmän i de gamla danska landskapen.[430] Greger Andersson, som forskade mycket kring stadsmusikanter och häradsspelmän, har emellertid inte kunnat bekräfta detta.[431] Det verkar alltså som om dessa böcker har haft sin specifika betydelse och laddning i en rad skiftande musikaliska miljöer.

Andersson pekar dock på ett annat intressant faktum, nämligen att dessa böcker kunde fungera som ett slags musikaliskt gesällprov och också som ett uttryck för ett slags yrkesidentitet och stolthet.[432] Som musiker manifesterade man sin kunnighet genom att ha sin repertoar samlad i en melodibok till skillnad från andra icke notkunniga spelmän. Karin Lindahl framlägger några ytterligare aspekter på dessa böcker i den tidigare omnämnda magisteruppsatsen *Johannes Bryngelssons notbok. En studie i 1700-talets svenska spelmansmusik* (1984):

> Fram till den tid då noter blev allmänt tillgängliga i tryck, dvs några decennier in på 1800-talet, var det brukligt att personer med särskilt starkt musikintresse själva upprättade notsamlingar för det eller de instrument de spelade. På 1700-talet gjorde man inte detta av samlarnit för att rädda en situation som var hotad, utan man gjorde det säkerligen mest för nöjes skull eller för sitt minnes skull. Eventuellt gjorde man det också i ett pedagogiskt syfte.[433]

Lindahl tydliggör också det faktum att spelmansböckerna inte är homogena till form och innehåll: ”Det finns emellertid anledning att komma ihåg att bakom dessa tidiga notböcker inte står specialister i modern bemärkelse; att kompetensen hos nedtecknarna kan variera; och att det alls inte behöver röra sig om autentiska nedteckningar, utan istället om av-

429 Fmk: ma 13 b.

430 Det ligger nära till hands att lyfta denna frågeställning, eftersom en stor del av de bevarade svenska spelmansböckerna kommer från de gamla danska landskapen. Systemet med häradsspelmän fanns endast i Skåne, Blekinge och Halland.

431 Andersson 2008, s. 56.

432 Ibid.

433 Lindahl, Karin. *Johannes Bryngelssons notbok. En studie i 1700-talets svenska spelmansmusik*, Göteborg 1984 (stencilupplaga), s. 9.

skrifter av avskrifter”.[434] Just denna avskriftsproblematik återkommer vi till längre fram, men hon menar alltså också att dessa notböcker delvis kan ha använts som pedagogiska redskap när exempelvis klockare lärde bondpojkar att spela fiol. Detta kommer jag att behandla i nästa avsnitt.

434 Lindahl 1984, s. 9.

2.3. ”Klockarfar han ska allting bestyra” – om klockarens roll i den lokala musikaliska kontexten

O forna tiders kantorer
och klockares vördade skrå,
av mödan böjdes ert huvud,
av nöden blev tinningen grå,
det var pliktens väg ni valde,
ingen annan ni tänkt uppå.

En spelman var ej aktad,
han räknades lika med hjon,
det var förvisso ej rådligt,
att tonernas man tog sig ton,
ty de små bör sin plats veta,
så är sed, så är god religion.

Ovanstående två verser inleder dikten ”Den gamle klockaren” av Magnus Ternblad och frammanar en bild av ett många gånger strävsamt värv.[435] Klockarens vedermödor också till uttryck i den kända ”Klockarfars visa” (”Klockarfar han skall allting bestyra”), som ursprungligen ingick i folklustspelet ”En majdag i Värend” av G.W. Böttiger och som uruppfördes på Kgl. Teatern i Stockholm 1843.[436] Klockaren var på många sätt församlingens nav och skulle finnas till hands i vardagen, vid års- och livsfester och i kyrkan.

Det råder ingen tvekan om att en stor mängd av spelmansböckerna är nedtecknade av 1700- och det tidiga 1800-talets klockare. I biografierna i *Svenska låtar* finns det också påfallande ofta en klockare eller organist några steg bakåt i traditionskedjan.[437] I vissa delar av Sverige hade de en mycket stor betydelse i den lokala musikaliska kontexten. Det kan i det här sammanhanget vara av intresse att närmare studera ett par paragrafer i en klockarordning från Linköpings stift från slutet av 1700-talet:

§3. Organister i allmänhet böra til seder, lynne, skrif- och räknande vara af enahanda beskaffenhet, som för Klockare utsatt är; derjämte färdigt kunna spela efter noter til dans på Wiolin och accompagnera på violoncelle; äfven som de, hvilkas bröst det

435 De inledande två verserna i dikten ”Den gamle klockaren” av Magnus Ternblad. Citerat från Forsberg, Jan. *Speldonet. Cahmanorglar 1674–1737. En tongivande byggnadskonst*, Växjö 2015, s. 424.

436 Visan lär ursprungligen vara en dikt av boktryckaren John Wilhelm Bäckström (1813–1892). Första versen i visan börjar: ”Klockarfar han skall allting bestyra”, vilket ju i sig pekar på klockarens betydelse i församlingen.

437 Hammarström (2004) har kommit fram till att i de bägge östgötadelarna av *Svenska låtar* omnämns klockare och organister i 12 av totalt 41 biografier. I artikeln beskrivs i övrigt klockarnas och organisternas funktion och betydelse för musiklivet på 1700- och 1800-talen.

tillåter, dessutom böra öfva sig på något blås-Instrument, såsom Oboe, Clarinette, Waldhorn eller Trompette, för att dels med undervisning kunna gå hugade nylärlingar tilhanda, dels betjena Församlingens högre och lägre Invånare vid Bröllop och andra gillen, dels vid högtidliga tillfällen i Kyrkan kunna upföra Instrumental Musik. I afseende på sjelva Organist-Syslan böra de ej mindre känna et Orgelverks beståndsdelar, stämning och vård, än skickligen kunna traktera det vid Gudstjensten.

[---]

§55. Organister på landet i synnerhet, böra gå församlingen tilhanda med Dans-musik vid Bröllop och andra Gillen, samt dess Ungdom med Information i spelande, räknande och skrifvande; äfven som de vid Biskopsvisitationer, Kyrkoherde-Installationer, Kyrko-Invigningar m.m. i Contractet böra vara behjelplige til Kyrko-Musiks upförande, dock at för alt sådant njuta särskild skälig betalning.[438]

I dessa kontrakt uppmanas alltså klockaren att tillgodose socknens behov av dansmusik på bröllop och gillen. Det klargörs också att denne ”derjämte färdigt kunna spela efter noter til dans på Wiolin”, vilket innebär att vi här har ett tydligt belägg för Norlinds hypotes att notböckerna verkligen använts funktionellt ”i fält”. En intressant reflektion kan också göras till det faktum att det finns en pedagogisk funktion reglerad i kontraktet – vilket alltså bekräftar bilden av klockaren som en viktig musikalisk läromästare ute i socknarna.

Man kan notera att dessa kontrakt genomsyras av en helt annan syn på dans och musikutövning från kyrkans sida än man möjligen skulle kunna förvänta sig. Samma bild möter man i många av 1700-talets bröllopsskildringar.[439] Präst och klockare tar aktiv del i dans och nöje, vilket bl.a. kommer till uttryck i den tidigare omnämnda ”Klockarfars visa”, där sjunde versen börjar: ”Han skall föra an både dansen och leken, och vid bordet så är det han, som skär steken”. Den mer repressiva synen på spelmän som ofta varit kännetecknade för kyrkan tycks vara en företeelse som blev allt tydligare under 1800-talet. Med stor sannolikhet påverkades den svenska kyrkan i det här avseendet av 1800-talspietismens nymoraliska idéströmningar.

Bortsett från klockarens plikt att vid behov stå för dans- och ceremonimusik tillkom, precis som framgår av Bäckströms och Ternblads visor

438 Klockarordning för Linköpings Stift från 1795 (Linköpings Stifts Domkapitels handlingar från 1795), citerat från Hammarström (2004).

439 Bland beskrivningar av mera ceremoniella 1700-talsbröllop där präst och klockare tar aktiv del kan nämnas ”Samuel Krooks tal om Urshults Pastorats Inbyggares Seder” vid Uppsala universitet år 1749 (publicerat i *Kulturbilder från småländskt 1700-tal*, Växjö 1997), samt Magnus Gabriel Crælius, *Försök till ett landskaps beskrifning, uti en berättelse om Tuna läns, Sefwedes och Aspelands häraders fögderie, uti Calmar höfdinge döme*, Kalmar 1774. Se även Petri Hoppus artikel ”The Polska at Finnish and Swedish Peasant Weddings in the 18th and 19th Centuries”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, 2004.

och dikter, en hel rad andra skyldigheter. Förutom att beledsaga psalmsången, ringa i kyrkklockorna, justera tornurverket (om sådant fanns) skulle han också:[440]

1. Ansvara för kyrkans egendom.
2. Upptaga kollekt.
3. Syna och prova kyrkans brandredskap.
4. Kontrollera kyrkans uppvärmning (om sådan fanns).
5. Tillse att kyrkans minnesmärken bevaras.
6. Hålla kyrkans böcker och handlingar i god ordning.
7. Mottaga och förvara kungörelser.
8. Tillse ordningen på kyrkogården och mångenstädes vara dödgrävare.
9. Anskaffa oblater, ljus och skrivmaterial.
10. Ansvara för att kyrkan vädrades och städades.
11. Betjäna prästen med vad ”skäligen äskades”.
12. Anteckna kommunikanter.
13. Förvara och framlämna tacksägelser och lysningar.
14. Vädra och bevara kyrkans kläder.
15. Laga eller låta laga mässkjortorna.
16. Uppbära avgifter för begagnandet av kyrkans brudkrona, klockor, likvagn m.m.
17. Verkställa kallelser.
18. Vid behov sköta åderlåtning och vaccinationer.

I Carl Erik Södlings lilla skrift *Handledning för Varande eller Blifvande Organister och Klockare* (1846) ges också en kort historisk sammanfattning över klockarnas åtaganden:

> Klockaren var till en början allenast ringare, h.e. klockare. På 1600-talet skulle han lära sig sjunga, räkna och skrifva, hvarefter han mera allmänt fick bestrida kyrkosången. Äfvensom att föra en del av kyrkans räkenskaper. Vidare skulle han låta åder, koppa och förrätta mindre chirurgiska operationer. Efter vaccinationens uppkomst skulle han bli vaccinatör. Då orgelverk kom i bruk skulle han lära sig spela på detta, och dessutom kunna spela dansmusik på violin, samt, om hans bröstconstitution det medgaf, blåsa ett eller flera blåsinstrumenter; hvarföre? Jo, för att deri undervisa socknens ungdom. Likaledes har han i århundraden fått vara Skollärare.[441]

Eric Hammarström (2004) konstaterar att klockarinstitutionen är i princip lika gammal som kyrkan i Sverige. I exempelvis Upplandslagens kyrkobalk från 1296 stadgades ”att socknemännen tillsammans med prästen

440 Citerat från Forsberg 2015, s. 423 ff.
441 Södling, Carl Erik. *Handledning för Varande eller Blifvande Organister och Klockare*, Norrköping 1846, s. 29 ff.

skulle utse klockare i församlingen".[442] Om de inte var överens gällde socknemännens veto. Detta ändrades sedan i 1571 års kyrkolag och tydliggjordes ytterligare i Johan III:s tillägg *Nova ordinantia ecclesiastica* (1575).[443] Fortfarande gjordes valet gemensamt av präst och församling, men nu var det i stället prästen som hade vetorätt.

Ordet klockare för lätt tankarna till någon som ringer i kyrkklockorna. I själva verket var det bara en del av hans gärning. Efter reformationen överläts i praktiken ofta ringningen till så kallade "ringkarlar". Klockaren kom, som vi redan sett, att istället sörja för församlingen olika behov på en rad olika områden och kom därigenom att få en ställning mellan församlingsprästen och övriga "kyrkobetjänte":

> Ej blott pastor hade skyldighet att "föda hjorden". Viktiga delar af de medeltida gudstjänsterna hade i större kyrkor bestridts af flera slags underordnade kyrkobetjänte. Dessa voro ofta lärare eller alumner i prästutbildningsskolan i staden, och tjänstgöring i kyrkan var vanligen ett led i deras praktiska utbildning. Men å landsbygden tillgodosågs behofvet af biträde ofta genom en sångkunnig klockare, som innehade bol eller annan lön; han var å sin ort en motsvarighet till de lärda medhjälparna i staden. När det gällde att i betydande mån ersätta kyrkans ceremoniväsen med luthersk folkundervisning och barnalära, låg det nära till hands att låta befintliga institutioner utföra de nya i st. f. de borttagna uppgifterna.[444]

Många klockare var egentligen sådana som av olika anledningar inte slutfört hela sin prästutbildning. Hammarström påpekar att i Danmark kallas fortfarande klockaren för *degn* – ett ord som är nära besläktat med både diakon och djäkne. Att klockaren var vigd betydde också att han ibland kunde fungera som en slags hjälppräst som sjöng responsorierna i mässan. I vissa sammanhang kunde han under medeltiden också förrätta dop och t.o.m. predika. Efter reformationen ändrades dock klockarens

---

442 Det följande avsnittet om klockare bygger på Hammarström (2004), samt Wentz, Hilmer. *Klockaren i helg och söcken*, Malmö 1980.

443 1571 års kyrkoordning var den första fullständiga kyrkoordning och bekännelsetext som beslutades för kyrkan i Sverige under reformationen. Den trycktes av ärkebiskop Laurentius Petri 1571 och antogs på ett kyrkomöte i Uppsala 1572. Johan III genomdrev på ett prästmöte 1575 tillägget *Nova ordinantia ecclesiastica* som syftade till att förmå den svenska kyrkan att inta en mellanposition mellan de katolska och protestantiska trosriktningarna. Tillägget upphävdes genom Uppsala mötes beslut 1593, och därmed blev 1572 års kyrkoordning återställd som ensam gällande norm för den svenska kyrkoorganisationen. Beslutet stadfästes av den tillträdande kungen Sigismund inför hans kröning 1594, och var ett villkor för att Sigismund stadfästa beslutet. Se vidare – Färnström, Emil. *Om källorna till 1571 års kyrkoordning*, Stockholm 1935.

444 Hall, Bror Rudolf. "Den kyrkliga folkuppfostran i Joh. Rudbeckii stift. Studier rörande det lutherska folkbildningsarbetet före 1686", *Kyrkohistorisk årsskrift* (Hjalmar Holmquist, red.), Stockholm & Uppsala 1919, kapitel 6 (klockare), s. 206 f.

roll drastiskt. Luther menade att prästämbetet är ett och odelat och därmed fanns det inget utrymme för ”halvpräster” såsom vigda klockare.[445] Klockaren skulle enligt Luther däremot även i fortsättningen ha ansvar för ringningen, sången och musiken.

Under slutet av 1700- och början av 1800-talet gjorde orglarna inmarsch på bred front i landsortssocknarna. Många församlingar ansåg sig dock inte ha råd med att anställa ytterligare en befattningshavare. Många organister försökte därmed få en klockartjänst, vilket i realiteten innebar att dessa båda tjänster ofta blev sammanslagna. Klockaren var ju även innan orglarna kom den som skulle leda församlingssången. Rent formellt var dock musiken i kyrkan uppdelad på fyra befattningshavare: Prästen skulle behärska den liturgiska sången. Organisten skulle spela orgel och eventuella andra instrument. Klockaren skulle leda församlingens koralsång och kantorn leda kyrkokören.[446] På landsbygden blev det nästan utan undantag den sammanslagna klockar- och organisttjänsten som skötte all musik, utom möjligen den liturgiska sången.

Den småländske prästen J.M. Lindblad förfasades över nivån på kyrkomusiken i de församlingar som började få orglar på 1800-talet och som utfördes av ”klockarespelmän”:

> Kyrkomusiken kan vara beklagansvärt dålig där orgel finns. Organister finnas som icke hava någon annan talang än att misshandla såväl sitt instrument som kyrkobesökarnas öron. Allra värst föreföllo mig de s.k. preludierna och utgångsspelen. De förra äro ofta oskäligt långa och oskäligt fula, de senare, som ej sällan bestå i en lättsinnig militärmarsch, t.o.m. ett dansstycke, rent av vedervärdiga. […] Jag har träffat organister, som gjort halsbrytande löpningar både med händer och fötter vid preludierna till psalmer även med det mest allvarliga innehåll, ja, t.o.m. har jag måst höra huru en organist efter en långfredagsgudstjänsts slut spelade upp en polska.[447]

Någon officiell utbildning för organister fanns inte i Sverige förrän 1814 då Musikaliska akademiens undervisningsverk inrättade en sådan.[448] Ändå hade klockare och organister i realiteten utbildats i stiftsstädernas gymnasier ända sedan början 1600-talet. Där fick man då ta del av tidens

445 Hammarström 2004, s. 87.

446 Bohlin, Folke. ”Kyrkans koral och liturgi. Den nationella identiteten 1810–1920”, *Musiken i Sverige III*, Stockholm 1993, s. 87 f.

447 Nerman, Ture. *En präst av gamla stammen: J.M. Lindblads levnadsminnen*, Uppsala 1928, s. 109.

448 Arnér, Gotthard. ”Kyrkomusikerutbildningen”, *Sohlmans musiklexikon, del IV*, Stockholm 1977, s. 223. Det blev det formellt möjligt för kvinnor att bli organister först 1861, alltså först efter storhetstiden för organisterna som dans och ceremonimusiker. Vad gäller klockartjänster fick kvinnor långt fram på 1900-talet begära dispens för att söka sådana – se vidare Göransson 1992, s. 17 f.

gängse skolmusik. För organister kompletterades sedan undervisningen hos någon stadsmusikant, stadsorganist eller hos domkyrkoorganisten. Den sistnämnde var i regel ”director musices” – alltså högste musiklärare på gymnasiet. Något som vi mer ingående ska komma till i det kommande kapitlet om musiklivet i Växjö.

Hammarström pekar vidare på det faktum att det var först i egenskap av klockare som organisten fick en viss status i församlingen. Som sådan fick de boställe och lagfästa lönerättigheter, även om lönen ofta var ytterst knaper. I gengäld var det inte ovanligt att organister och klockare hade större inkomst av de profana spelningarna än av den kyrkliga tjänsten. På sina håll bedrev dessa t.o.m. krogrörelser med myndigheternas tillstånd beroende på att församlingarna inte betalade dem erforderlig lön.[449]

Om vi återgår till klockaren och organistens roll som dans- och ceremonimusiker i socknen finns det många exempel på denna förmåga var avgörande vid besättandet av tjänster. Vid exempelvis organistvalet i Östra Ryds församling i Östergötland år 1816 gick tjänsten till Nils Sandström (1791–1843). Han visade, helt enligt reglementet, upp följande intyg från domkyrkoorganisten tillika Director musices vid Linköpings gymnasium – Zacharias Köhler:

> Innehafvaren Nils Sandström från Björsätters Socken, som af mig blifvit undervist i Coralmusiken, äger den skicklighet, att han med mycken färdighet kan väl spela Psalmer Præludjer stycken både större ock smärre så för Orgevärk som för Clafver, Äger vacker och ren röst. Sjunger Psalmer ock Svänska Mässan med säkerhet. Kan stämma ock sköta Orgevärk hvarpå han flere gånger i Domkyrkan visat nöjacktigt prof. Blåser Valthorn så att han biträdt vid Högtidligheter ock Spelar Violin till dans. Dess uppförande hos mig har varit utmärkt af stadig allvarsamhet ock flit. Således är Sandström enligt författningen utmärkt skicklig sökande till klockare och Organistbefattning af Större Classen. ock recomenderas på det ömmaste hos den han sin befodran söker.
>
> Linköping den 14 Marsii 1809
> Zach. Köhler
> Direc. Music: & Kant: vid kong. Gymn:[450]

Detta intyg ger en entydig bild av att det var organisten/klockaren som skulle sörja för socknens och lokalsamhällets behov av musik.

Josef Sjögren skriver i *Organisterna i Västerås stift* (1958) att bröllops- och gästabudsmusiken var direkt knuten till organistsysslan ända sedan medeltiden och att den gav en privilegierad inkomst fram till mitten av 1800-talet.[451] Han menar också att stadsmusikanternas s.k. ”bannmil”

449 Hammarström 2004, s. 91.
450 Östra Ryd, Sockenstämmoprotokoll 1816. Citerat från Hammarström 2004, s 93 f.
451 Sjögren, Josef. *Organisterna i Västerås stift*, Stockholm 1958, s. 49 ff.

tycks ha haft sin motsvarighet även på landsbygden.[452] Detta betyder att organister och klockare i princip hade ensamrätt på festmusiken inom ett visst avstånd från kyrkan. Sjögren räknar upp en rad konkreta fall där det blivit konflikter kring dessa rättigheter i samband med större bröllop och festligheter. Han ger också exempel på klockareval där man ställt tydliga krav på att innehavaren skulle kunna utföra dansmusik. Sjögren menar att klockarna ofta var småbönder eller soldater som trakterade fiol eller blåsinstrument och inom deras krets kunde man hitta vitt förgrenade spelmanssläkter.[453]

Nils Göransson nämner också i sin *Klockare och organister – "kyrkobetjänte" före 1950* (1992) att klockaren i regel hade prejudikat på att få utföra dansmusik vid bröllop och andra festliga tillfällen.[454] Oavsett hur strikt deras monopol i praktiken var hade organisterna och klockarna en mycket betydande roll i musiklivet under 1700- och 1800-talen, såväl i staden som på landsbygden. Var hamnar då dessa organister och klockare i den modell som kulturhistorikern Peter Burke lanserat?[455] Hammarström (2004) menar att "de hade en roll som *mediatörer* mellan den stora och den lilla traditionen".[456]

En avslutande reflektion i sammanhanget är att det musikaliska innehåll som definierar modernare etiska begrepp som "konstmusik" och "folkmusik" en gång i tiden var grenar på samma musikaliska träd. I många utomeuropeiska kulturer framstår detta tydligare, där konstmusiken ofta är en tydligare del av den folkliga musiken. Inom denna "förhöjda" tradition kan vem som helst manifestera eller bevisa sin skicklighet. Att lärlingar upptogs från folket betydde i praktiken att det blev en stark ståndscirkulation av idéer. Klockaren eller organisten kunde mycket väl vara son till en bonddräng eller en skomakare. Det var emellertid inte bara musikerna som rörde sig mellan olika samhällsgrupper, utan även själva musiken – melodierna i sig. Detta betydde i praktiken också att det fanns en ständig växelverkan mellan gehörs- och notationsmusicerande. Särskilt 1700-talet tycks ha varit särskilt dynamiskt i det här avseendet.

452 "Bannmilen" innebar helt enkelt att stadsmusikanterna inte kunde hävda sitt privilegium längre än en mil utanför staden.
453 Sjögren 1958, s. 66.
454 Göransson 1992, s. 11.
455 Se vidare kapitel 1, avsnitt 1.4.
456 Hammarström 2004, s. 5.

2.4. Spelmansböckernas inskriptioner

Vi har redan konstaterat att spelmansböckerna kunde gå i arv inom och utom spelmansfamiljer i många generationer. Det är inte ovanligt med mängder av inskrivna årtal och olika kända och okända namn. Även om melodiförrådet i mån av plats i böckerna successivt fylldes på med mer modernare alster blev de med tiden naturligtvis alltmer oanvändbara ur ett funktionellt perspektiv. I den tidigare omtalade notboken efter Magnus Theorin, daterad 1792, finns mängder med årtal och namn inskrivna under 1800-talet. Via de kända spelmännen och gästgivarna Aron (1796–1843) och Samuel Törnqvist (1826–1870) i Gottåsa vandrade boken vidare och hamnade till slut, som vi redan konstaterat, på Linderödsåsen i Skåne hos den kände Ola Andersson.[457] Någon gång på 1890-talet har han med kraftig blyertspenna och med stora bokstäver på försättsbladets insida skrivit: ”Innehållet oanvändbart för denna tid”.[458] Föga kunde han då ana att nya tider stod för dörren och att han snart skulle få besök av Nils Andersson. Hans stora repertoar av polkor och mazurkor blev då istället oanvändbara, medan den gamla notboken helt oväntat kom till heders igen.

Om vi återkopplar till frågan om böckernas ägare verkligen till fullo tillägnat sig de låtar de skrivit ned så finns det många indikationer på att själva *samlandet* i sig hade stor betydelse och att man alltså skrev av låtar ur varandras böcker. Här finns det i så fall tydliga paralleller till den samlariver som kännetecknar 1800- och 1900-talens vis- och diktböcker.[459] Det är inte ovanligt att man exempelvis hittar den här typen av anteckningar i böckerna:

> Jag tackar så mycket för dätt jag har haft Din [Jöns Larsson Kjälson i Arilds läge] note Bok och kan jag göra dig något igän så skal jag intett nekka dett min käre bror, män om dett skulle hända att Jag skulle få något Stycke af någon så skal du visst få detta af mig / Jöns Andersson i Flunderup, Åhr 1830.[460]

Det finns alltså goda skäl att reflektera över om spridningen av varianter verkligen skedde på en praktisk musikalisk nivå. I själva verket kanske man inte ens spelade alla de melodier man skrev ned.

---

457 Aron och Samuel Törnqvist var den kända operasångerskan Christina Nilssons första fiollärare. Beträffande Ola Andersson – se även detta kapitel, avsnitt 2.2.

458 FMK: Ma 15.

459 Detta samlande av musik kan kanske också betraktas som jämförbart med vår tids skivsamlingar eller Spotify-listor.

460 Krapperups borg, Gyllenstiernska familjearkivet, samling Carl Gyllenstierna 1819–1866, CI:43:2. Traditionsuppteckningar. Sju häften med lösa blad. Citerat efter Andersson 2008, s. 56.

Många inskriptioner befäster det som vi redan noterat i detta kapitel, nämligen att spelmansböckerna ofta gick i arv:

> Denna notbok har min far mig förärat. Gud låte mig den kunde spela och förstå.
> Lochnevij d. 27. aprill 1796.
> Nils Elof Ekbæck[461]

Nils Elof var alltså femton år när han fick överta boken efter sin far, klockaren Anders Ekbæck (Ekebäck)(1758–1832) i Locknevi socken i nordöstra Småland.[462] Just i denna ålder övertogs eller påbörjades påfallande många spelmansböcker. Detta ska jag återkomma till i kapitel 4, avsnitt 4.3, rörande den egentlige upphovsmannen till Petter Dufvas notbok. Många notböcker saknar den tydliga inskription rörande övertagandet som redovisas i Ekbæcks fall, vilket ibland kan vara förvillande – övertogs eller *påbörjades* böckerna av dessa ofta rätt unga notskrivare? Den ursprungliga inskriptionen saknas uppenbarligen i Ekbæcks notbok, vilket inte heller är ovanligt i många andra samlingar. Den tveksamhet man kan utläsa från Ekbæcks enkla inskription rörande förmågan att ta till sig innehållet i notböckerna återkommer i många varianter:

> Att läsa och inte förstå,
> är som att plöja och inte så,
> så var det även när jag skrev dessa noter,
> då visste jag ingenting om,
> men tiden lärer[463]

Det råder ingen tvekan om att spelmansböckerna värderades högt. I inskriptionerna möter man ofta själva boken i sig i första person singularis:

> Jag är en nyttig bok,
> i Brölopp och på Gille
> För mången lustigh tok,
> som eij kan sittia stille.[464]

---

461 Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm: Anders Ekbæcks notbok. I boken finns ett antal polonäser, menuetter och marscher m.m.

462 Anders Ekbæck föddes 1758 i Rystad församling i Östergötland. Han fick tjänsten som klockare och organist i Locknevi i Småland som tjugoåring (på ett orgelverk med 10 stämmor av Schörlins fabrikat) och hade en styvpappa som var klockare och som undervisade honom i räkning, skrivning och musik. Anders gick sedan utbildning i Linköping för Miklin. Sonen Nils Elof föddes 1781. Se vidare – Ekbæck, Anders. *Utförlig beskrivning över Locknevi Lovl. Församling*, Norrköping 1828 (en tredje upplaga med mer biografiska uppgifter om Anders Ekbæck gavs ut i Hässleholm 1948).

463 Fmk: mmd 67. Inskription på Johan Erik Carlssons notbok, Stora Kättstacka, Hammars socken, daterad 1833.

464 Smålands musikarkiv: Sma/Hskop 032 (kopiesamlingen). Inskription på Anders Magnus Svensson notbok, Döderhults socken, daterad 1794. Originalboken finns i privat ägo i Oskarshamn.

Just ovanstående inskription förekommer i mer utvecklade och längre varianter i vissa spelmansböcker:

> Jag är en nyttig bok i bröllop och gille
> för mången lustig tok som ej kan sitta stille.
> Men när jag öppnad blir av den mig ej förstår,
> Han narrar sjelver sig och platt från mig går.
> Men när jag öppnad blir av den som mig kan läsa;
> brudmänner fröjdar sig, brudpigors hjärtan jäsa.
> Ty när som man då straxt en polska börjar på,
> ho är som icke vill med bruden dansa då,
> vad lastar mig då allt när de får dansa nog
> men tröttna väl till slut, blir narrad utan fog…[465]

Med dylika inskriptioner frammanas nästan en bild av en funktionell notbok med ett eget liv, där det underförstått finns signaler om att den kommer att vandra genom många händer. I vissa böcker är den praktiska sidan ännu mer framträdande och det förekommer ibland direkta uppmaningar till dans:

> Så Sant som Fåglen flyger ij Skiyn
> skal vi nu dansa ij byn.[466]

Inskriptionerna har ibland formen av ögonblicksbilder eller små dagboksanteckningar:

> Då jag skrev i denna bok,
> då lekte verlden,
> Men nu har det bytt om i Ballsknäppen,
> men skit i den som ger sig.[467]

Dessa ögonblicksbilder förmedlar ibland ett närmast kryptiskt och mångtydigt innehåll:

> Låt den lille roga sej,
> han behöver det så väl.[468]

Man kan i vissa spelmansböcker möta en oändlig mängd polonäser, som ibland kan tyckas ha passerat gränsen för kritisk sållning. Dylika reflektioner gjorde även böckernas upphovsmän:

---

465 FMK: MMD 67.
466 KB:1976:146. Inskription på Sune Nannessons notbok, Södra Vi socken, daterad 1801.
467 FMK: MMD 67.
468 SMA/ORI:001. Inskription inne i Johannes Fogelbergs notbok.

Många bra pollonesser,
men även många dåliga,
och mycket som inte tjenar till något.[469]

I andra inskriptioner framskymtar bakomliggande ideal rörande bl.a. spelsätt och rytm, som kan ta sig uttryck i närmast pedagogiska anvisningar:

Den som rätt vill lära spela
måste ej i tackten fela
fingrar, fot samt ögon, öhrat
utom dem, kan ingen giörat.
Med stråken far nätt
med fingren tryck lätt
så läres spela rätt
Schique, Consort, Menuett, mycket honnet
Artificium omne per exercitia capit incyementum.[470]

Avslutande rader på latin enligt ovan är inte ovanligt i de äldre böckerna. I flera fall förekommer också inskriptioner på andra språk:

This Book belongs to me.
Salomon Carlstedt, Carlscrona the 8th, July 1813[471]

Repertoaren i Carlstedts notbok domineras av anglaiser och reels, vilket inte är så förvånande med tanke på ovanstående inskription. Boken genomsyras helt enkelt av intryck från hamnstaden med dess skutor som far i västerled. En helt annan typ av galanteri och koketteri kännetecknar de inskriptioner på franska som har anknytning till musiklivet vid gymnasier och domkyrkor:

La musique charme les oreilles & ravit les esprits.
Salomon Eklin, Wexiö 1772[472]

Musik som charmar örat och upplyfter sinnet samlade rektorn vid gymnasiet i Växjö Salomon Eklin (1756–1803) i tre stämböcker [primo, secundo & basso], inpassade i en liten behändig fickkapsel och avsedda för den tidens dansevenemang i staden Växjö.[473]

469 Fmk: mmd 67.
470 Fmk: Ma 17. Inskription på Carl Råmelius notbok, daterad 1774. Den avslutande raden på latin kan enklast översättas med: ”Övning ger färdighet”.
471 Fmk: M 167.
472 Växjö Stadsbibliotek: Mus Ms 9.
473 Beträffande Eklin – se vidare kapitel 3, avsnitt 3.1.2.

Flera böcker har versrader som anknyter till musikens läkande kraft och som i mindre utsträckning ger associationer till utåtriktad funktionalitet och mer till ett intimt hemmusicerande:

> Kan du på din Violin,
> med snälla fingrar röra,
> mång ängslan ur dit Sin
> kan du då snart förstöra.[474]

Ibland förekommer verser som pekar på både bokens förhöjda ”jag-form” och dess mer terapeutiska incitament:

> Som Hjärtat Öma kjänster Gifver
> Och under Olyksstormar jag därmed
> Bekymmer från mig Drifwer.[475]

Vissa inskriptioner kan i detta avseende vara dubbeltydiga:

> Musiken drifver från hjertat allehanda omsorger,
> när verlden förgår,
> blifver dock musiken kvar.[476]

I många inskriptioner frammanas på andra sätt musikens förhöjda roll som meningsfullt tidsfördriv:

> Här skall mitt tidsfördrif uti sin oskuld bo,
> Med litet sällskap tiden dela,
> När hand och sinnen menlöst spela,
> Har och en ledig stund, sin lycka och sin ro.[477]

Ett lika romantiskt skimmer ligger inte över de verser som beskriver vad som sker om böckerna kommer i orätta händer:

> Den som denna bok napper,
> skall utför helfvetets trapper.[478]

---

474 FMK: MA 7. Inskription på Andreas Dahlgrens notbok, Fågelvik, Tryserums socken, daterad 1784.

475 Smålands musikarkiv: SMA/HSKOP 706 A-B (kopiesamlingen). Inskription på Anders Petterssons notbok, Öja socken, ca 1810 ff.

476 FMK: MMD 67.

477 FMK: MA 7. Inskription på andra försättsbladet.

478 FMK: M 42:I. Inskription på Carl Johan Johanssons notbok, Södra Flaka, Södra Vi socken, daterad 1855–1877.

Ofta innehåller den här typen av inskriptioner just referenser till ”helvetestrappor” eller trappor ner till underjorden eller undergången:

> Erik Bäckström är denna Bockens rett äggare
> och om någon hänne […oläsligt]
> han skal dansa under helvittes trapan med sin blåkappa
> och alla små jäfvlar skal hånnom Nappa si,
> så är det sagtt.[479]

En del inskriptioner frammanar också ödesmättade hot om hängning om boken kommer i orätta händer:

> Den som denna bok snattar eller stjäl,
> han skall sitta på Mörksens trappa,
> och äta sten och spik,
> och på den 10 dagen [hänga] på galjen död.[480]

I den äldsta spelmansboken i FMK:s samlingar framgår att nedtecknaren förtrollar [förstämmer] den som orättfärdigt gör anspråk på boken:

> Denna Boc hörer mig,
> Pehr Andersson till me rätta,
> ok ike me Oretto,
> den förstäm jag.[481]

Denna typ av verser säger oss något om böckernas värde, men de signalerar också något mera hotfullt som påminner om liknande inskriptioner på försättsbladen till s.k. svartkonstböcker. Faktum är att flera spelmansböcker innehåller mystiska symboler och tecken som direkt för tankarna åt samma håll. Vissa svartkonstböcker ansågs farliga för oinvigda; skrevs ofta i ”jag-form” och uppfattades ha ett eget liv.[482] Även här hittar vi alltså beröringspunkter med spelmansböckerna. Liksom också att de

---

479 Inskription på Erik Bäckströms (Erikssons) spelmansbok, daterad ca 1820, från Bäcken, Hörneå i Västerbotten. Privat ägo.

480 FMK: M 169. Inskription på Lars Olofssons notbok, Kumla, Närke, daterad 1846.

481 FMK: Ma1. Inskription på sista sidan i Pehr Anderssons notbok, Måstorp, Närke, daterad 1731.

482 Det fanns många föreställningar kring svartkonstböckerna. En vanlig tanke var att om någon annan än dess ägare fick läsa i boken, så skulle den förlora sin kraft. En annan föreställning var att den kloka skulle se till att bli av med boken innan han eller hon dog, annars skulle inte själen kunna bli salig. Det bästa var att låta boken gå i arv och på så sätt överföra kraften till någon annan. Om den kloka ändå dog med svartkonstboken i sin ägo kunde de efterlevande bli av med den genom att lägga ner den med den döde i kistan eller kasta den i nordrinnande vatten – se vidare Klintberg, Bengt af. *Svenska trollformler*, Stockholm 1988 (ny utgåva).

var omöjliga att förstöra: de kunde bara säljas, ärvas eller på annat sätt överlåtas. Om de kom i orätta händer kunde obehagliga saker ske. Vissa spelmansböcker innehåller också små och ofta ganska oansenliga teckningar av mytologiska fantasidjur som basilisker och enhörningar som man annars associerar till medeltida bestiarier och det folkliga bonadsmåleriet.[483] Denna mer magiska sida bland spelmansböckerna har knappast uppmärksammats alls i forskningen.

* * *

Om vi återgår till frågeställningen rörande spelmansböckernas mera allmängiltiga repertoar kompliceras bilden av att det inte är ovanligt med lokala namngivningar och provenienser – det blir därmed svårt att förklara varför en eventuell lokal repertoar konsekvent skulle ha utelämnats. Det finns alltså skäl att tro att dessa böcker trots allt ger en ganska bra bild av vad som spelats i olika miljöer bland notkunniga spelmän på 1700- och början av 1800-talet. Däremot säger dessa böcker väldigt lite om *hur* dessa melodier har spelats. Merparten av melodierna är skelettmässigt nedtecknade och saknar därigenom hela ”överbyggnaden” – d.v.s. det stilistiska idiomet gällande exempelvis rytm, bindebågar, ornamentation och tonalitet. Huvudparten av spelmansböckerna är alltså vad man brukar kalla *preskriptivt* noterade, till skillnad från traditionella uppteckningar efter gehörsspelmän som mestadels har ett *deskriptivt* innehåll.[484] Lindahl (1984) menar dock att exempelvis bristen på bindebågar i spelmansböckerna verkligen avspeglades i verkligheten:

> Man får komma ihåg att violonister i början på 1700-talet i regel spelade med skilda stråk, och man kan anta att eftersläpningen i fråga om legatospel har varit stor i landsorten (vilket 1800-talets spelmanstradition ser ut att bekräfta).[485]

Mycket tyder på att spelmansböckernas allmänna och mera övergripande repertoar ha framförts på många skilda sätt, inte minst rytmiskt till dans, i olika delar av landet. Å andra sidan kräver en blomstrande folklig kultur alltid en viss tid för att de idéer som fallit i god jord skulle hinna gro och

483 En mängd märkliga djur, solsymboler och andra tecken finns exempelvis i den s.k. Mönsteråshandskriften, daterad 1646 (MM: Kalmar musikhandskrift: 2). Beträffande fabeldjur inom det folkliga bonadsmåleriet – se Berglin, Elisabeth. *Djursviter på sydsvenska bonadsmålningar*, Lund 1987.

484 Seeger, Charles. ”Prescriptive and descriptive music-writing”, *The Musical Quarterly*, no 44, New-York 1958, s. 184–195.

485 Lindahl 1984, s. 19.

utvecklas. Impulser som i ett första skede är relativt homogena till form och innehåll kan med tiden bilda en svåröverskådlig och rik flora av olika uttryck. En hel del tyder på den ovan angivna ”överbyggnaden”, åtminstone under 1600- och 1700-talen, var mer likformig. Det finns kanske fog för Carl von Linnés förundran när han under sin resa i Dalarna tyckte sig märka ett stort släktskap mellan de folkliga traditionerna i Malung och hans småländska hembygd:

> Av kvinnfolkens klädning, tjocka skor med tjocka bottnar, lista eller dalband om livet, sätt att dansa, musique, tal och namn på husgerådssaker, bröllopsprocess och många andra circumstantier, admirerar man, huru Smolandi inferiores komma överens, att man tror att de sednare av dalekarlarne tagit sin origine.[486]

Sverige var ju i det här avseendet en del av ett större traditions- och kulturområde, vilket avspeglar sig i våra grannländers spelmansböcker, där man också hittar många melodiparalleller. Man kan därvid anta att dansmusikrepertoaren i Norden under 1600- och 1700-talen var mer enhetlig till innehåll, form och struktur än vad den utvecklades till senare, åtminstone i jämförelse med 1800- och 1900-talens traditionsuppteckningar och inspelningar.

486 Gullander, Bertil. *Linné i Dalarna*, Stockholm 1980, s. 151.

2.5. Spelmansböckernas innehåll

Vi har redan noterat att många handskrivna notböcker är fulla av märkliga titlar – både med anknytning till den stora floran av polsketyper och till andra dansformer. Flera av dessa melodier har, som vi redan noterat, inte riktigt passat in i den gängse bilden av en traditionell svensk folkmusikrepertoar. En stor del av innehållet utgörs helt enkelt av en sorts tidens bruksmusik som längre fram varken hört hemma i konst- eller folkmusikvärlden.

För att få en mer heltäckande bild av denna repertoar har jag undersökt innehållet i närmare 800 handskrivna svenska notböcker. I föreliggande sammanställning presenteras innehållet i dessa böcker, drygt 90.000 melodier, som omspänner en period från ca 1640 till ca 1880.[487] Denna avgränsning kan i stort sett förklaras med tillgången till källor. Före 1640 finns det ytterst få svenska böcker av den här typen att ta hänsyn till. Efter 1880 tar dels det ideologiska insamlandet av instrumental folkmusik ordentlig fart, dels börjar tryckta alster med den här typen av innehåll få en betydligt större spridning. Detta sammantaget innebär alltså att handskrivna repertoarböcker av den typ som är relevanta här snabbt förlorar sin betydelse.

Melodierna är fördelade på i huvudsak olika danstypers frekvens under tre historiska perioder: 1640–1730, 1730–1810 och 1810–1880, samt deras totala förekomst och i vilken utsträckning de finns medtagna i *Svenska låtar*. För att ge en tydligare uppfattning om förhållandet till andra danstyper presenteras också det procentuella utfallet för varje typ inom respektive historisk period. Dessa tre perioder är inte slumpmässigt utvalda, utan markerar var för sig tydliga förändringar i repertoar och dansmoden. Den första perioden, 1640–1730, innehåller en rad danstyper från 1500- och 1600-talet, som med några få undantag försvinner un-

487 De redovisade melodierna från 1600-talet är hämtade från både tabulatur- och notböcker. I det förstnämnda fallet hänvisas framför allt till Rudén, Jan-Olof. *Music in tablature*, Stockholm 1981. Beträffande notböcker från 1600-talet är innehållet framför allt hämtat i de samlingar som presenteras i kapitel 5, avsnitt 5.2. När det gäller 1700- och 1800-talen har, utöver melodierna i FMK:s samling av spelmansböcker (281 stycken), också ett stort antal böcker (omkring 400) undersökts på Kungliga Biblioteket i Stockholm, Nordiska museet, Musik- och Teaterbiblioteket, Uppsala Universitetsbibliotek, Lunds Universitetsbibliotek, Landsarkivet i Vadstena, Smålands musikarkiv, Folkmusikens Hus, Skånes musiksamlingar, f.d. DAUM i Umeå, f.d. DAL i Lund, Lunds Folkminnesarkiv, Institutet för språk och folkminnen i Uppsala, Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Göteborg, länsmusei-, stadsbiblioteks-, och spelmansförbundsarkiv, andra regionala musikarkiv, samt slutligen ett antal notböcker i privat ägo.

der 1700-talets början.[488] Brytpunkten runt 1730 markerar den galanta stilens inträde, men i ännu högre grad att de mer traditionella spelmansböckerna gör entré i Sverige vid denna tid, bl.a. i form av den äldsta boken i FMK:s samlingar: Pehr Anderssons notbok från Närke, daterad 1731.[489] Den påföljande brytpunken, 1810, knyter an till valsens stora genombrott som det första egentliga populärkulturfenomenet i Europa. Frekvensen av de olika melodi- och danstyperna ställs också i relation till ett avgränsat utsnitt i hela notboksmaterialet – nämligen samtliga spelmansböcker i FMK:s samling. Denna del innefattar i sig omkring 25.000 melodier.

FREKVENSEN AV OLIKA DANS- OCH MELODITYPER I SVENSKA HANDSKRIVNA NOTBÖCKER 1640–1880

Sammanförda och fördelade på typ

	1640-1730	1730-1810	1810-1880	Totalt	Sv.L.
Air	**176** 3,2%	**3**	0	**179**	0
Allemande	**273** 5,0%	**21**	**11**	**305**	0
Amener[490]	**30**	0	0	**30**	0
Angläs[491]	**15**	**34**	**937** 3,2%	**986** 2,2%	**142** 1,8%
Ballo[492]	**92** 1,7%	**10**	0	**102**	0
Bergamasca	**9**	**1**	0	**10**	0
Bergere	**6**	**1**	**1**	**8**	0
Berlinskan	0	0	**4**	**4**	**1**
Björndansen	0	0	**2**	**2**	**2**
Bourée	**99** 1,8%	**12**	0	**111**	0
Branicula	**6**	**2**	0	**8**	0
Branle	**67** 1,2%	0	0	**67**	0
Brudlåt	0	0	**4**	**4**	**17**
Canarie	**8**	0	0	**8**	0
Chaconne	**29**	0	0	**29**	0
Courante	**444** 8,2%	0	0	**444** 1,0%	0
Cotiljong[493]	**1**	**17**	**11**	**29**	0

488 Frekvensen av de olika typerna i denna grupp utgår till stor del från redovisningen av innehållet i svenska tabulaturböcker i Rudén 1981. Till detta tillkommer ett antal rena notböcker daterade före 1730 som inte ingår i Rudéns sammanställning.

489 FMK: Ma 1.

490 Även ”Branle Amener”.

491 Med flera former och stavningar av typen ”engelska”, ”engelsdans”, ”engels”, ”anglaise”, ”angelis”, ”angeläge”, ”anglois”, ”angloisse”, ”engetans”, ”englis” och ”contredance anglaise”. Även ”sexmänning”.

492 Även ”Ballot” och ”Ballet”.

493 Även ”Kotiljong” och ”Cotillion”.

Dahldantz	**6**	0	0	**6**	0
Dockedansen	0	**3**	**2**	**5**	**1**
Eccosäs[494]	0	0	**27**	**27**	0
Espaniole	**4**	**3**	0	**7**	0
Fandango	0	0	**4**	**4**	**1**
Farandole[495]	**3**	**1**	0	**4**	0
Folie de Espagne[496]	**43**	**3**	**2**	**48**	**3**
Finsken[497]	0	0	0	0	**3**
Fjäskern	0	**1**	**2**	**3**	0
Fransäs[498]	0	0	**241** 0,8%	**241**	0
Gaillarde	**94** 1,7%	**12**	0	**106**	0
Galopp	0	**1**	**528** 1,8%	**529** 1,2%	0
Garsenhauer	**5**	0	0	**5**	0
Gavotte	**238** 4,4%	**14**	**4**	**256**	0
Getabockadans	0	**1**	**2**	**3**	**1**
Gigue[499]	**155** 2,9%	**27**	**11**	**193**	0
Göingedansen[500]	0	0	**2**	**2**	**3**
Halling	0	**1**	**14**	**15**	**15**
Hambo	0	0	**89**	**89**	**16**
Hamborger[501]	0	0	**5**	**5**	**3**
Hambo-polka[502]	0	0	**217** 0,7%	**217**	0
Hambo-polkett[503]	0	0	**241** 0,8%	**241**	**2**
Hjularen[504]	0	0	0	0	**1**
Hopp Mor Annika	0	0	**2**	**2**	0
Hoppsa[505]	0	0	**54**	**54**	**1**
Hoppvals[506]	0	0	**39**	**39**	**27**
Hops-anglaise	0	0	**11**	**11**	0
Hornpipe[507]	0	**6**	**4**	**10**	0
Intrada[508]	**40**	**1**	0	**41**	0
Kadrilj[509]	0	**156** 1,7%	**3181** 10,8%	**3337** 7,6%	**251** 3,1%

494 Även ”Eccossaise” och ”Eccossaise-Vals”.
495 Även ”Farandella Långdans”.
496 Även ”Fiol i Spann”, ”Violinspann”, ”Wiolespann” och ”Fyrspannian”. Om Folian presenteras med variationer räknas bara den inledande grundformen.
497 Även ”Finska åttan”.
498 Även ”Francaise” och ”Contredance-Francaise”.
499 Även ”Jig”, ”Jigg” och ”Engelska Jiggen”.
500 Även ”Gödaturen”.
501 Även ”Hamborgar” och ”Hamburger-Polka” (2/4).
502 Även ”Hamburger-Polka” (3/4).
503 Även ”Polkett” (3/4), ibland med undertiteln ”Hambo”.
504 Möjligen en Halling-form.
505 Även ”Hopser”.
506 Även ”Hoppser-Vals”.
507 Även ”Hornperpe”, ”Hornpiepe” och ”Hornpipan”.
508 Även ”Entrée”.
509 Även ”Quadrille”.

Kehraus[510]	**2**	**3**	**1**	**6**	0
Klappdansen	0	0	**3**	**3**	0
Kontradans[511]	**11**	**653** 7,1%	**32**	**696** 1,6%	**2**
Kvarndansen	0	**1**	**2**	**3**	0
Lachats[512]	**2**	**2**	**12**	**16**	**3**
Lappdansen	0	**2**	0	**2**	0
Lilla Lustig	0	0	**4**	**4**	**4**
Långdans (2/4)	0	**97** 1,1%	**91**	**188**	0
Långdans (3/4)[513]	0	**15**	**46**	**61**	**22**
Marsch[514]	**146** 2,7%	**244** 2,7%	**1388** 4,7%	**1778** 4,0%	**557** 7,0%
Matradura	0	2	**1**	**3**	**2**
Mattelotte	**2**	0	0	**2**	0
Mazurka[515]	0	**13**	**708** 2,4%	**721**1,6%	**1**
Menuett	**1046** 19,3%	**1840** 20,1%	**110**	**2996** 6,8%	**17**
Monfarino	0	**1**	**6**	**7**	**1**
Montirande	**11**	0	0	**11**	0
Murky[516]	0	**19**	**1**	**20**	0
Möllaredansen	0	0	**2**	**2**	**1**
Nigaredansen	0	0	**2**	**2**	0
Oxdansen	0	0	**2**	**2**	0
Pariserpolka	0	0	**6**	**6**	0
Pas de Quatre[517]	0	0	**39**	**39**	0
Passacaglia	**5**	0	0	**5**	0
Passamezzo	**32**	0	0	**32**	0
Passepied[518]	**26**	0	0	**26**	0
Pavane	**63** 1,2%	0	0	**63**	0
Pitzino[519]	**1**	**11**	0	**12**	0
Polka	0	0	**1541** 5,3%	**1541** 3,5%	**1**
Polkett	0	0	**583** 1,9%	**583** 1,3%	**9**
Polka-mazurka	0	0	**178** 0,6%	**178**	0
Polska:	**478** 8,8%	**5469** 59,8%	**8248** 28,1%	**14195** 32,3%	**4552** 57,5%
Polska danser[520]	*158*	*47*	*2*	*207*	*0*
Serra	*97*	*48*	*0*	*145*	*0*

510 Även ”Kiraus”.
511 Även ”Contradans”, ”Contredance” och ”Countrydance”.
512 Även ”Arschass”.
513 Även ”Boggdansen”.
514 Även ”Brudmarsch”, ”Bröllopsmarsch” och ”Gånglåt”.
515 Även ”Mazurqui”.
516 Även ”Mourqui” och ”Mürky”.
517 Även ”Pelle Katt” och ”Pater Katt”.
518 Även ”Paspie”.
519 Även ”Petzin”.
520 Med andra benämningar än variationer på ”polonesse” och ”polska”, exempelvis Ost och Bröd (Käβ und Brot). Även melodier i tvådelad form: tantz-proportio, samt polskor i jämn taktart. I övrigt – se variationer gällande stavningar och form i kapitel 5, avsnitt 5.1.

Norske	*0*	*14*	*11*	*25*	*9*
Polonäs[521]	*223*	*5336*	*4257*	*9816*	*0*
Polska[522]	*0*	*9*	*3551*	*3560*	*4403*
Brännvinspolska[523]	*0*	*0*	*5*	*5*	*41*
Hambo-polska[524]	*0*	*0*	*379*	*379*	*16*
Övriga polskeformer[525]	*0*	*15*	*43*	*58*	*83*
Pÿsan	**5**	**1**	0	**6**	0
Ragliottro	0	**1**	0	**1**	0
Reinlender[526]	0	0	**115**	**115**	**7**
Rigadon	**19**	**11**	0	**30**	0
Ril[527]	0	**2**	**30**	**32**	**1**
Romanesca	**14**	0	0	**14**	0
Runda[528]	**26**	**3**	**6**	**35**	**5**
Ryska polskan[529]	0	**2**	**10**	**12**	**4**
Saltarello	**4**	0	0	**4**	0
Sarabande	**397** 7,3%	0	**1**	**398** 0,9%	0
Schottis[530]	0	0	**318** 1,1%	**318** 0,7%	**12**
Schåringen	0	0	0	0	**1**
Sjuskävelappen	0	0	**2**	**2**	**1**
Sjuspring	0	0	**3**	**3**	**3**
Skinnkompass[531]	0	0	**2**	**2**	**1**
Skorsk	0	0	0	0	**1**
Skrålåt	0	0	**3**	**3**	0
Skänklåt[532]	0	**1**	**18**	**19**	**55** 0,7%
Slas	0	0	0	0	**2**
Snurrebocken	0	0	0	0	**1**
Spanioletta	**4**	0	0	4	0

521 Se stavningsvarianter i kapitel 5, avsnitt 5.1.

522 I exempelvis avskriftssamlingarna Ma 5 (Donat) och Ma 6 (Dufva) är med stor sannolikhet den ursprungliga beteckningen polonäs (pollonesse) ändrad till polska. I denna sammanställning presenteras endast de melodier som ”polska” vilka har denna beteckning i originalböckerna.

523 Även ”Brännvinslåt”.

524 Även ”Hamburska”, ”Ambåsk”, ”Hamburg”, ”Hambrusk”, ”Hambosk” och ”Ambrusk”.

525 Här presenteras polskor under lokala namn som exempelvis ”Travare”, ”Birenbomska”, ”Svingedans”, ”Bleking” och ”Sverp”.

526 Även i stavningar och former som t.ex. ”Renländare”, ”Reinländer”, ”Rejländer” och ”Reinlender-polka”.

527 Även ”Rill” och ”Rul”.

528 Även ”Rundarium”, ”Rundar”, ”Rondarto” och ”Rondeau”.

529 Även ”Ryssisk dans”.

530 Även ”Schottisch”, ”Schotz” och ”Springlåt”.

531 Även ”Slinkombas” och ”Cinque de Pas”.

532 Även ”Tacklåt”, ”Matlåt”, ”Dricklåt”, ”Steklåt”, ”Skänkmarsch”, ”Bordlåt” och ”Skålstycke”.

Stabbdans[533]	0	0	**2**	**2**	**4**
Svabisk[534]	0	**4**	0	**4**	0
Sånglek[535]	0	**23**	**111**	**134**	**19**
Tantoli	0	0	**4**	**4**	0
Tombeau	**5**	0	0	**5**	0
Tourdion	**1**	**1**	0	**2**	0
Träskodansen	0	0	**2**	**2**	**3**
Tvåtur[536]	0	0	**19**	**19**	**20**
Tyroler[537]	0	**1**	**25**	**26**	0
Tyskpolska	0	0	**7**	**7**	0
Vallmarsdansen[538]	0	**4**	**6**	**10**	0
Vallåt[539]	0	0	**74**	**74**	**166** 2,0%
Vals	0	**112** 1,2%	**7749** 26,4%	**7861** 17,9%	**1636** 20,6%
Varsovienne	0	0	**11**	**11**	0
Wienercreutzer	0	0	**9**	**9**	0
Vingåkersdans	0	0	**3**	**3**	0
Visa[540]	**390** 7,2%	**203** 2,2%	**1397** 4,8%	**1990** 4,5%	**284** 3,6%
Volta	**6**	0	0	**6**	0
Örfiladansen	0	0	**2**	**2**	**3**
Övrigt[541]	**872** 16,1%	**66**	**709** 2,4%	**1647** 3,7%	**23**
	5398	**9138**	**29291**	**43827**	**7914**

533 Även ”Stabblåt”.
534 Även ”Schväbischer” och ”Schväbischer Vals”.
535 Även danslek och ringlek.
536 Även andra danser som fått sitt namn av antalet ”turer” – Tretur, Fyrtur, Sextur och Åttatur. Även med ”Keding”.
537 Även ”Tyrolerienne” och ”Tyroler Vals”.
538 Även ”Väva Vadmal”.
539 Även ”Locklåt” och ”Lurlåt”.
540 Även t.ex. sånger, romanser, ballader, koraler och aria.
541 Melodier som saknar titel, samt musikstycken utan dansanknytning av typen ouvertyr, andante, allegro, sinfonia, sonata, preludium m.m. m.m. I *Svenska låtar* även melodier av exempelvis typen ”Säckpipslåt” och ”Titta Te”, samt det som i Norge går under begreppet ”lydarslåttar”, exempelvis ”Bohus belägring”.

Frekvensen av olika melodityper i FMK:s spelmansböcker

Sammanförda och fördelade på typ

	1730-1810	1810-1880	Totalt
Air	**1**	0	**1**
Allemande	**8**	**11**	**19**
Angläs	**29**	**695**	**724**
Ballo	**10**	0	**10**
Bergere	**1**	**1**	**2**
Berlinskan	0	**2**	**2**
Björndansen	0	**1**	**1**
Bourée	**12**	0	**12**
Branicula	**1**	0	**1**
Cotiljong	**13**	**9**	**22**
Dockedansen	**2**	0	**2**
Eccosäs	0	**12**	**12**
Espaniole	**2**	0	**2**
Fandango	0	**2**	**2**
Farandole	**1**	0	**1**
Fiol i Spann	0	**2**	**2**
Fjäskern	**1**	**1**	**2**
Fransäs	0	**159**	**159**
Gaillarde	**1**	0	**1**
Galopp	**1**	**384**	**385**
Gavotte	**7**	**4**	**11**
Gigue	**27**	**9**	**36**
Göingedansen	0	**1**	**1**
Halling	**1**	**6**	**7**
Hambo	0	**40**	**40**
Hamborger	0	**5**	**5**
Hambo-polka	0	**78**	**78**
Hambo-polkett	0	**128**	**128**
Hopp Mor Annika	0	**2**	**2**
Hoppsa	0	**37**	**37**
Hoppvals	0	**36**	**36**
Hops-anglaise	0	**10**	**10**
Hornpipe	**5**	0	**5**
Intrada	**1**	0	**1**
Kadrilj	**142**	**2415**	**2557**
Kehraus	**3**	**1**	**4**
Kontradans	**423**	**32**	**455**
Klappdansen	0	**2**	**2**
Kvarndansen	0	2	**2**
Lachats	0	**12**	**12**
Lappdansen	**2**	0	**2**
Lilla Lustig	0	**4**	**4**

Långdans (2/4)	**87**	**70**	**157**
Långdans (3/4)	**8**	**23**	**31**
Marsch	**181**	**869**	**1231**
Matradura	**1**	**1**	**2**
Mazurka	**13**	**508**	**521**
Menuett	**1493**	**102**	**1595**
Monfarino	**1**	**4**	**5**
Murky	**19**	**1**	**20**
Möllaredans	0	**2**	**2**
Nigaredansen	0	**2**	**2**
Oxdansen	0	**1**	**1**
Pariserpolka	0	**1**	**1**
Pas de Quatre	0	**7**	**7**
Pitzino	**11**	0	**11**
Polka	0	**919**	**919**
Polkett	0	**365**	**365**
Polka-mazurka	0	**118**	**118**
Polska:	**3115**	**4781**	**7896**
Polska danser	*47*	*2*	*49*
Serra	*48*	0	*48*
Norske	*3*	*1*	*4*
Polonäs	*2999*	*2498*	*5497*
Polska	*6*	*2166*	*2172*
Brännvinspolska	0	*3*	*3*
Hambo-polska	0	*72*	*72*
Övriga polskeformer	*12*	*39*	*51*
Pÿsan	**1**	0	**1**
Ragliottro	1	0	**1**
Reinlender	0	**38**	**38**
Rigadon	**6**	0	**6**
Ril	0	**3**	**3**
Runda	**3**	**6**	**9**
Ryska polskan	**2**	**8**	**10**
Sarabande	0	**1**	**1**
Schottis	0	**104**	**104**
Sjuskävelappen	0	**1**	**1**
Sjuspring	0	**1**	**1**
Skrälåt	0	**2**	**2**
Skänklåt	0	**14**	**14**
Stabbdans	0	**2**	**2**
Svabisk	**4**	0	**4**
Sånglek	**6**	**30**	**36**
Tantoli	0	**1**	**1**
Tourdion	**1**	0	**1**
Träskodans	0	**1**	**1**
Tvåtur	0	**11**	**11**

Tyroler	**1**	**22**	**23**
Tyskpolska	0	**3**	**3**
Vallåt	0	**9**	**9**
Vallmarsdansen	**4**	**2**	**6**
Vals	**112**	**5635**	**5747**
Varsovienne	0	**6**	**6**
Wienercreutzer	0	**2**	**2**
Vingåkersdans	0	**1**	**1**
Visa	**64**	**653**	**717**
Örfiladansen	0	**1**	**1**
Övrigt	**66**	**606**	**672**
	5894	**19040**	**24934**

De olika sammanställningarna ovan kan naturligtvis både analyseras och syntetiseras på många olika sätt, men några korta kommentarer i punktform kan vara på sin plats:

- Äldre danser som allemande, gavotte och gigue tycks ha varit ovanligt seglivade och finns i begränsad omfattning kvar i spelmansböckerna långt fram på 1800-talet, medan några av 1600-talets stora danser, som courante och sarabande, försvinner nästan helt redan i början av 1700-talet.
- Den andra vågen av brittisk dans och musik – angläserna (engelskorna) – framträder tydligt först i början av 1800-talet.
- 1800-talsdanser som galopp, polka och polkett är betydligt mer frekventa än sina ”släktingar” schottis och reinlender.
- Frekvensen av 1800-talets pardanser i spelmansböckerna motsvaras inte alls på samma sätt i *Svenska låtar*. Enda undantaget är valser som är i stort sett lika frekventa i spelmansböckerna som i *Svenska låtar*.
- Kadriljerna hör i första hand till 1800-talet, medan kontradanserna hör till 1700-talet. Man kan notera att det finns påfallande många kadriljer i 1800-talets svenska spelmansböcker.
- En av 1600- och 1700-talens stora danser, menuetten, försvinner abrupt efter valsens inträde.
- Den procentuella andelen polskor i *Svenska låtar* överensstämmer till stor del av motsvarande andel i 1700-talets spelmansböcker.
- Beteckningen ”polska” förekommer nästan inte alls i 1600- och 1700-talets notböcker.

- Beteckningen ”polonäs” (”polonesse”) är fortfarande mer frekvent än beteckningen ”polska” i 1800-talets spelmansböcker.
- Valsen är, jämsides med polskan, utan konkurrens 1800-talets stora dans.

Den här typen av sammanställning över melodierna i spelmansböckerna anknyter till den tidigare frågan om huruvida dessa böcker verkligen återspeglar en gängse dansrepertoar. Gorset (2011) ställer sig tveksam till detta:

> Det er et overveldende stort innslag av melodititlar som antyder et nært forhold til dans i norske notebøker fra 1700-tallet, men det er umulig å fastslå hvor mye av denne musikken som virkelig har vært danset til.[542]

Längre fram konstaterar han ”jeg går ut fra at mye av dansemusikken i mine kilder som oftest har vært brukt til *fornøyelig tidsfordriv* og ikke til dans”.[543] Till viss del är jag benägen att hålla med Gorset, men samtidigt måste man vara medveten om att det finns en stor spännvidd i materialet – från *förströelserepertoar* till ren *funktionsmusik*. Det råder, enligt min uppfattning, ingen tvekan om att en del av spelmansböckerna innehåller dansmusik som det verkligen dansats till. Denna bild stärks också, som vi redan sett, av en rad inskriptioner.

Olika forskare har försökt förhålla sig till den stora mängd av danstitlar som förekommer i de handskrivna notböckerna. Bjørn Aksdal, Flemming Horn, Jens Henrik Koudal och Hans Olav Gorset har exempelvis presenterat vitt skilda modeller för en indelning av repertoarerna i undergrupper. Aksdal (1990) väljer att grovt skilja på äldre och yngre former av dansmusik och väljer att kategoriserna materialet i fyra huvudgrupper:[544]

1. Bygdedansslåttar (exempelvis halling, springar, pols m.fl.)
2. Musikk til renessansepardanser (gavott, gigue, sarabande m.fl.)
3. Turdansmusikk (kontradans m.fl.)
4. Runddansmusikk (vals, polka, reinlender, mazurka m.fl.)

Horn (1964) har ingen konsekvent metod att dela in materialet i de danska notböckerna, utan väljer ofta en modell där melodierna i varje enskild källa fördelas i undergrupper. De kategorier som förekommer mest frekvent är:[545]

542 Gorset 2011, s. 165.
543 Ibid, s. 167.
544 Aksdal, Bjørn. ”Samlinger av eldre dansemusikk på noter – typer og kildeverdi”, *Norsk folkemusikklags skrifter*, V, Trondheim 1990.
545 Horn, Flemming. Opublicerad Speciale, Københavns universitet, 1964.

1. Menuetter
2. Engelske danser
3. Polskdanser
4. Marscher
5. Murky
6. Viser og sange
7. Salmer
8. Andre

Koudal (2000) väljer en liknande indelning, men kompletterar bl.a. med kategorin ”1600-talets modedanser”:[546]

1. 1600tals modedans
2. Menuet
3. Polsk/polonæse
4. March/murky
5. Engelsk/kontradans
6. Aria/vise
7. Salme
8. Andet (vals m.m.) og ubest.
9. Uden titel

Gorset (2011) har i sin indelning i högre grad utgått från melodiernas form än deras dansanknytning och kommit fram till följande huvudkategorier:

1. Allemande
2. Bourrée
3. Courante
4. Engelskdans
5. Engelskdans m/trio
6. Gavotte
7. Gigue
8. Marsj
9. Menuett
10. Menuett m/trio
11. Murky
12. Passepied

546 Koudal, Jens Henrik. *For borgere og bønder: stadsmusikantvæsenet i Danmark ca. 1660-1800*, København 2000.

13. Polsk/Polonese/Sarras
14. Preludium
15. Rigaudon
16. Salme
17. Sarabande
18. Vise/Arie

Till skillnad från Aksdal, Horn, Koudal och Gorset har jag, som framgått av min sammanställning över innehållet i de svenska notböckerna, valt att fördela innehållet på ett mindre antal huvudgrupper. Det avgörande skälet till detta är helt enkelt att många titlar i så fall, enligt mitt förmenande, skulle kunna inordnas i för många vitt skilda kategorier.

* * *

Jag har därmed tecknat en, enligt min bedömning, nödvändig bakgrund kring FMK:s arbete, samt redovisat min forskning kring spelmansböckernas funktion och innehåll. I nästa kapitel smalnar perspektivet och jag ska försöka ge djupare bild av de ofta svårgenomträngliga och svårgripbara musikaliska flödena mellan stad och land; mellan högt och lågt och mellan olika stilar och genrer genom att titta närmare på stifts- och lärdomsstaden Växjö.

3. Stad och land

3.1. ”Vare underviste i rudimentus musicæ” – exemplet Växjö

Hur kan man egentligen mer ingående förklara spelmansböckerna och deras innehåll i en mer genomgripande geografisk, historisk och social kontext? Rätt snart märker man att de inordnar sig i en rätt svårgenomtränglig vegetation av musikaliska flöden mellan högt och lågt; mellan stad och land; mellan olika länder. För att ge ett mer åskådligt exempel på dessa processer ska vi titta närmare på två ”musikaliska landskap”, dels lärdoms-, stifts- och ämbetsstaden Växjö och dess omland (Värend) från slutet av 1600-talet till början av 1900-talet, dels Västervik och Tjust i nordöstra Småland.[547] När det gäller Växjö finns både direkta och indirekta kopplingar till en rad spelmansböcker och handskrivna notböcker från hela södra Sverige.[548]

Jag kommer närmast att göra en översikt över viktigare musiker under denna tid och skriva något om innehållet i de musikalier vi finner. Enligt min mening är det i det här sammanhanget självklart att anta ett ”mullvadsperspektiv” och jag är fullt medveten om att denna framställning är trygferad med oändligt många namn. Samtidigt får alla dessa namn stå som exempel och synliggöra de *agenter* – alltså de människor och musikanter – som står bakom de processer som ibland kanske förenklat brukar beskrivas som ”musikaliska flöden”, ”utbredning av repertoarer” eller ”melodier som vandrar”.

Vi har redan noterat att klockarna under 1700- och tidigt 1800-tal hade en viktig funktion som läromästare i bl.a. fiolspel och som kunskapsspridare i notläsning. Det finns många konkreta exempel på kända spelmän, vilkas repertoarer och traditionslinjer söker sig raka vägen ned till 1700-talets klockare. Men klockarna var inte de enda förmedlarna eller kompositörerna av polskor. I många stifts- och gymnasiestäder fanns det musikundervisning redan under 1600-talet. Många av dessa städer har i flera hundra år haft ett blomstrande musikliv med den provinsiella musiken i högsätet. Ena stunden influerad från Europas musikmetropoler, i nästa stund framvuxen ur stadens och omlandets långsamt framodlade tradition. Det som sedermera skulle etiketteras som exempelvis folkmusik, konstmusik, klassisk musik, stadsmusikantmusik och kyrkomusik flöt helt enkelt ihop till *stadens musik*.

547 Beträffande beskrivningen av spelmansböcker, klockare, musikanter och spelmän i Tjust med omnejd – se kapitel 4, avsnitt 4.5.

548 Detta gäller även Petter Dufvas notbok.

Vi tar vårt avstamp i beskrivningen över dessa ibland svårgripbara musikaliska flöden och utbyten när den unge Carl Linnæus skrevs in vid den nyuppförda katedralskolan i Växjö en vacker majdag 1716. Då var den tyskättade organisten Ernst Zeidenzopff sedan många år ansvarig för musikundervisningen. Han hade kommit till Växjö redan 1685 och var en av stadens mest färgstarka musikpersonligheter ända fram till sin död 1734. Zeidenzopff finns företrädd i Växjö stadsbiblioteks arkiv med en avskrift ur en notbok, daterad 1663 och betitlad Parergon Musicum, innehållande flera sviter av typen: Allemande, Sarabande, Ballo, Courant, Satirolle [Saltarello] och Gavott.[549] En del av dessa sviter är de första kända exemplen överhuvudtaget på sådana satsföljder. Flertalet av dessa är komponerade av Johann Caspar Horn (ca 1630–1681), en relativt okänd tysk tonsättare och stadsmusikant som var verksam i Leipzig.[550] Horns sviter publicerades i Tyskland mellan åren 1664–1676, vilket gör Zeidenzopffs datering en smula förbryllande. Kanske tog Zeidenzopff med sig rykande färska noter från kontinenten när han 1685 anställdes som musiklärare vid skolan i Växjö?

Zeidenzopff hade bara upprätthållit sin tjänst i två år när han suspenderades från sin tjänst på grund av ”försumlighet”.[551] Han togs dock till nåder igen, men fick fram till sin död endast ansvara för skolans instrumentalmusik. I själva verket föredrog han nog att ägna sig åt den mer avancerade ”figuralmusiken” framför det ändlösa och dagliga tragglandet av psalmer och responsorier med måttligt begeistrade skolgossar.

I Ingrid Wallerströms bok *Carl von Linné – barndom, hem och skola. Kulturhistorisk skildring* (1974) återger hon i fiktiv form ett möte mellan Carl och några av de viktigaste namnen i Växjös musikliv i början av 1700-talet:

> Och Höök var musikalisk, och hade han, Carl, lite tur fick han nog följa Hööken till både Zeidenzopf och Thorsell, för med de båda lärarna exiterade Hööks släkting ”farbror Höök”, musik [Jag återkommer strax till dessa personer nedan]. Det var rent av som om skolans noter och choraler ljusnat. När Höök vikarierade som musikledare, då var det roligt att bokstavligen vara med på noterna. Zeidenzopff förklarade ”Ich bin krank” ibland, han var ju också så gammal, och då ryckte gymnasisten Höök gärna in.[552]

549 Växjö stadsbibliotek, Mus. Ms. 5.
550 *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, del 8, s. 714.
551 Rosengren, Josef. *Ny Smålands Beskrifning*, Växjö 1903–1920, del 1, s. 472 f.
552 Wallerström, Ingrid. *Carl von Linné – barndom, hem och skola. Kulturhistorisk skildring*, Göteborg 1974, s. 154.

Det hände vid mer än ett tillfälle att Zeidenzopff suspenderades från sin tjänst. Han var vid både skola och domkyrka ökänd för sitt häftiga humör. Han lyckades ändå alltid på något sätt få återinträde till sin tjänst och behöll Canthor Figurativi-befattningen vid gymnasiet fram till sin död. Zeidenzopff var jämsides med sitt musiklärararbete vid skola och gymnasium också domkyrkokantor. År 1715 upphöjdes han dessutom till domkyrkoorganist, vilket kanske till en del förklarar varför han endast fick ansvara för skolans instrumentalmusik. I sitt äktenskap med Ursula Balzersdotter fick han sonen Fredrik Christian Zeidenzopff (1705–1761), som under hela sin skoltid var klasskamrat med Carl Linnæus. Båda ”dimitterades” också samma år, 1727, från gymnasiet. Fredrik Christian gick i faderns fotspår och innehade tjänsten som sång- och musiklärare mellan åren 1744–1761. Under åren 1743–1752 var även domkyrkokantor och från 1744 fram till sin död samtidigt domkyrkoorganist.[553]

Den ”vikarierande musikläraren Höök”, som omtalas i Wallerströms citat rörande Carl Linnæus musikaliska erfarenheter vid Växjö skola är domkyrkoorganisten Gabriel Höök (1698–1769). Han kanske är mest känd för eftervärlden som Carls informator och sedermera dennes svåger. Gabriel gifte sig 1730 med Linnés syster Anna Maria Linnæa.[554] Under endast en kort period, 1738–1739, lyckades han åstadkomma bestående avtryck som en synnerligen kapabel domkyrkokantor och organist. Gabriel Höök var också apologist och musiklärare vid gymnasiet åren 1735–1739.[555] Hans korta organistbana avslutades abrupt år 1740, då domkyrkan råkade ut för ett svårt blixtnedslag och då den följande branden fullständigt omintetgjorde den stora orgel som den kände tyskfödde byggaren Hans Heinrich Cahman (1640–1699) i samarbete med Zeidenzopff förfärdigat 1691.[556] Istället valde Gabriel att 1742 tacka ja till erbjudandet om att bli kyrkoherde i Virestad. I historiens ljus visade sig detta vara ett ödesdigert val. Gabriel skulle nog ha försökt stanna kvar i Växjö som upphöjd musikant. Tiden i Virestad blev kantad av sjukdom, skulder och ”gäldbundenhet till pastoratet”.[557] Linné oroade sig vid ett flertal tillfällen för sin syster och svåger. Vid Gabriels bortgång 1769 be-

553 Rosengren 1903, del I, s. 472.

554 Gabriel Höök komponerade även bröllopspolskan till Linnés giftermål 1739 med Sara Elisabeth Morea på bergmansgården Sveden strax utanför Falun. Polskan finns inspelad av folkmusikgruppen Väsen på CD:n *Linneaus Väsen* (2007).

555 Rosengren I, s. 465.

556 Arnér, Gotthard. ”Något om Växjö domkyrkas orglar”, *Tidskrift för kyrkomusik och svenskt gudstjänstliv*, 1941, s. 122 f.

557 Fries, Theodor Magnus. *Bidrag till en lefnadsteckning öfver Carl von Linné*, Uppsala 1903, s. 290 f.

slöt konsistorium om ett dubbelt nådår för Anna Maria, vilket föranleder Carl att i ett tacksägelsebrev klarlägga att ”i fruktan att med mine många böneskrifter göra mig illaluktande, ty semper querulus är obehagelig både för Gud och människor”.[558]

Det fanns många musikaliska ”hökar” i Växjö runt sekelskiftet 1700. Den ”farbror Höök” som också omtalas i Wallerströms citat är troligen identisk med regementsskalmejblåsaren och stadsmusikanten Nils Nilsson Höök, även kallad ”Nils Pipare”.[559] Denne var bror till kyrkoherden och musikern Sven Höök i Nöbbele socken och farbror till Gabriel Höök. Att det kunde gå hett till i det musikaliska umgänget i staden visar ett utdrag ur Växjö stads dombok från 1691:

> Regementsskalmejblåsaren Nils Höök och regementstrumslagaren Anders Baakfoot anklagades för ofog på kvällen den 15 november mot lanträntmästarens fönster. Observera Organisten Arfwed Larsons vittnesmål om att Nils är avigt inställd mot honom och Ernest Cantor [fömodligen Ernst Zeidenzopf], därför att Nils ej får spela i lag med dem.[560]

Det korta utdraget ur domboken avslöjar en liten del av en tydlig hierarki bland de yrkesutövande musikanterna i staden under 1600- och 1700-talen. Högst status hade organisten i domkyrkan, därefter följde domkyrkokantorn, sedan Canthor Figurativus och Canthor Choralis vid gymnasium och skola (om de inte samtidigt uppbar befattningarna i domkyrkan). Lägst ner i hierarkin återfanns stadsmusikanterna och regementsmusikerna.

En kusin till Nils Nilsson Höök skrevs in vid Växjö skola 1689. Hans namn var Andreas Höök och han föddes i byn Högabråten i Åkers socken som son till länsmannen och frälsefogden Jan Torsson Höök (d. 1715). Efter sin tid på skola och gymnasium i Växjö fortsatte han sina studier vid universitetet i Åbo, där han skrevs in år 1700.[561] Efter studierna blev Andreas Höök under en kort period regementspräst i Jönköping, innan han slutligen hamnade som kyrkoherde i Fryele socken, där han stannade till sin död 1766.[562] På Lunds Universitetsbibliotek förvaras en handskriven notbok, som utgör ett viktigt komplement till den stora musikaliesamling-

558 Fries 1903, s. 290 f..
559 De biografiska uppgifterna runt den musikaliska släkten Höök är ställda till mitt förfogande av släktforskaren Jonas Hök: brev 2/7 2003.
560 Musik- och teaterbiblioteket: Kyhlbergs excerptsamling, militärmusiker: 21/11 1691, Växjö stads dombok.
561 Hök, 2003.
562 Ibid.

en på Växjö stadsbibliotek.[563] Ett av flera förekommande namn i denna handskrift är Andreas Höök. Man kan naturligtvis spekulera över hur mycket av bokens innehåll som är direkt kopplat till Hööks studietid i Växjö, men det är nog ingen djärv gissning att det i en del fall kan röra sig om musik som har anknytning till Ernst Zeidenzopffs och Nils Hööks repertoarer.

Ett annat namn som figurerar i anknytning till denna bok är Isaac Waasbohm (1673–1722). Denne var verksam vid Åbo akademi som sångledare under åren 1696–1697 efter studier i Uppsala.[564] Notboken har onekligen beröringspunkter med Waasbohm och kan till vissa delar vara skriven av denne i Åbo, eller kan det röra sig om avskrifter av studenten Höök från läraren Waasbohms original. Efter avslutade studier i Åbo fick i alla fall Andreas Höök av någon anledning med sig notboken tillbaka till Småland. Repertoaren består huvudsakligen av tredelade polskesviter med basstämmor – *polones*/*proportio*/*serra* – samt en rad tidiga barockmenuetter. Utöver detta förekommer couranter, sarabander, ballo, gigue, braniculor och gavotter.[565] Polskesviterna är kännetecknande för den här typen av böcker från andra hälften av 1600-talet och början av 1700-talet. I boken finns också några av stormaktstidens verkliga ”tio i topp-melodier”, som användes till en rad äldre skillingtryck och parodivisor.[566]

Innehållet i Andreas Hööks notbok stämmer väl överens med en samtida bok i Växjö stadsbiblioteks arkiv, som också har en del intressanta kopplingar till Linné. Den är märkt ”Niclas Tiliander, 1698”, men boken

563 Lunds universitetsbibliotek: Wenster, N7. Boken saknar datering, men innehåller däremot en mängd räkenskapsanteckningar av nyare datum. En del av dessa räkenskaper är daterade. Denna samling [Wenster, N7] brukar ibland inom musikforskningen kallas ”Waasbohms samling”. Enligt mitt förmenande är detta missvisande – med utgångspunkt från det som redovisas ovan tyder det mesta på att det är Höök som skrivit in melodierna i boken.

564 Strandberg, Carl Henrik. Åbo Stifts Herdaminne, Åbo 1834, s. 83.

565 Beteckningen *ballo* stod ursprungligen för en italiensk renässansdans, ibland förekommande under namn som *anello*, som till skillnad från den närbesläktade bassedansen utfördes som en hel danssvit till en specifik ”egenmelodiform”. Under 1600-talet integrerades ballon i detta århundrades typiska danssviter, ofta med placering efter sarabanden.

566 En av dessa visor är ”Gavotte L'amour”, vars melodi användes flitigt till exempelvis visor som ”Med all lust sin tid fördriva”, ”Skall Celinde ej ditt hjärta”, ”Himmel skall jag städse bliva”, ”Är du hjälte till att dricka”, samt till diktaren Israel Holmströms ”Är jag endast född till att lida”. Melodin begagnades också som strofform till en rad dikter av Johan Runius och den finske poeten Jakob Frese (1691–1729). I Nils Denckers artikel ”Musiknotiser i 1600-talets verser” (*Stm*, 1930) finns också bland de direkta melodianvisningarna tre dikter, som hänvisar till den här melodin.

påbörjades förmodligen redan i början av 1680-talet.[567] Upphovsmännen är Sven och Niclas [Nicolai; Nils] Tiliander, far och son, som båda var verksamma i Växjö. Efter den förstnämnde finns också en rad, delvis unika, musiktryck från Königsberg bevarade.[568]

Sven [Sveno Ingemari] Tiliander föddes i byn Jonsboda i Vittaryds socken 1637. Han var morbror till Carl Linnæus far Nils Ingemarsson Linnæus, som flyttade från Vittaryd till Växjö 1686 och som samma år skrevs in vid stadens skola.[569] Sven Tiliander studerade också i Växjö och fick kanske både instrumental- och sångutbildning av director cantus Erlandus Magni Colliander (1616–1696). Denne var den förste i Växjö som verkligen vinnlade sig om musiken vid gymnasiet, och som anskaffade en mängd noter till skolans musikensemble för dess framträdanden i domkyrkan och annorstädes. Detta musikaliska uppbyggnadsarbete vid skolan fortsatte sedan under Ernst Zeidenzopffs era.

Efter fortsatta studier i Königsberg (1663–1664) och Uppsala prästvigdes Sven Tiliander i Västerås 1667.[570] Efter en vistelse i förvaltningsorten Stade i Nordtyskland återvände han 1673 till Småland, där han fått tjänst som konrektor och ledare för musikensemblen vid Jönköpings skola. Av någon anledning tillträdde han aldrig tjänsten, utan blev istället kyrkoherde i Pjätteryd 1677, där han sedan stannade till sin död 1710.[571] Sven Tiliander ska ha varit en praktisk och driftig man, som förbättrade prästgården i hemsocknen och bl.a. lät anlägga en stor trädgård. Carl Linnæus tidiga botaniska vetgirighet hade kanske helt enkelt sina rötter i denna släkttradition. Hans farmors brors intresse hade i alla fall väckts i Tyskland och från vänner i Bremen erhöll han stora mängder fröer till sin anläggning i Pjätteryd.[572] Under sin tid i Stade utgav Sven Tiliander verket *Semita transmittens*, en tysk-svensk språklära, som är en av våra äldsta läroböcker i tyska språket.[573]

Sonen Niclas [Nils] Tiliander föddes i Vittaryd 1673. Efter studier i Växjö, Lund och Greifswald (1698) blev han regementspastor i Karl XII:s armé. Han dog i Kurland 1716.[574] Inskriptioner i boken tyder på att han

567 Växjö stadsbibliotek: Mus. Ms. 6.
568 Växjö stadsbibliotek: Mus. Ms. 1500–1600-tal:I.
569 Rudén, Jan-Olof. ”Var prästen Sven Tiliander ägare till Musik 15–1600 18:1–4 i Växjö bibliotek?”, *Dokumenterat 47*, Stockholm 2015, s. 21 ff.
570 Rudén 2015, s. 21 ff.
571 Ibid.
572 Tornehed, Stig. ”Det började med en tysk trädgård i Pjätteryd”, *Linné – en småländsk resa* (Lars-Olof Larsson, red.), Falun 2006, s. 57 f.
573 Ingemarsson Tiliander, Sven. *Semita transmittens*, Stade 1670.
574 Rudén, Jan-Olof. ”Swedish student Nils Tiliander”, *The Dissemination of Music in*

hade ett brett kontaktnät med stadsmusikanter i Nordtyskland, och att han via dem uppsnappat en hel del musik till sin notbok: ”Effterfölgande til num. 81 har jag fått, af dhen förtreffelige Musicanten Jeremia Würffel, i Griyswald”.[575] Denne Würffel finns omskriven i Hans Engels framställning *Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit* (1929).[576] På ett annat ställe i notboken skriver Niclas: ”Nachfolgende Stücke habe ich von meinem wehrtgeschätztem Freunde, abs weitberümten und auf der universitet Wittenberg höchstmeritierten StadsMusicus, Herrn Paul Krausen, aus sonderbahrer affection, zum guten andencken bekommen”. Paul Krause var vid denna tid en högt meriterad stadsmusikant i Wittenberg.[577] Som vän till Niclas Tiliander gav han denne rykande färsk musik från kontinenten som minne. Boureér, menuetter, gavotter och chaconner som så småningom hamnade bland musikalierna i Stifts- och landsbiblioteket i Växjö.

Niclas Tilianders hustru var skriven på Bergagården i Pjätteryd, vilket tyder på att han hade sina rötter där när han inte tjänstgjorde i utlandet. På notbokens frampärm finns också inskriptionen ”Johan[n]es Nicolaij I brebäckehult”, vilket kan tyda på att Niclas även bott en tid i Bredebäckhults by i Linneryds socken. Boken gick sedermera i arv till sonen Carl [Carolus], som alltså var syssling till Carl Linnæus. Carl Tiliander föddes i Pjätteryd 1701 och dog som kyrkoherde i Jönköping 1765.[578]

Sven och Niclas Tilianders notbok innehåller 145 melodier – tidiga barockmenuetter och polska danser, samt några sviter av typen: ”Alemand, Minuet, Entré, Ballet, Rundeau”, samt fristående menuetter, gavotter, chaconner, couranter, sarabander och boureér. I notboken återfinner vi en av landets äldsta källor, som dokumenterar ett numera vedertaget tvåstämmigt ”låtspel” på fiol: primo och secundo med en tersbaserad understämma. I boken finns även avskrivna kompositioner av österrikaren Benedict Aufschnaiter (1665–1742), samt av den kände franske tonsättaren Jean-Baptiste Lully (1632–1687).

Seventeenth-century Europe: Celebrating the Düben Collection (Erik Kjellberg, red.), Bern 2010, s. 301 f.

575 Växjö stadsbibliotek: Mus. Ms. 6.

576 Engel, Hans. *Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit*, Greifswald 1929, s. 25, 35 och 154.

577 Rudén 2010, s. 301 ff.

578 Gustafsson, Magnus. ”Linné och musiken”. *Linné – en småländsk resa* (Lars-Olof Larsson, red.), Falun 2006, s. 77. Se även Rudén 2010, s. 301 ff.

3.1.1. Musikundervisningen vid gymnasiet

Redan i den gamla domkyrkoskolan i Växjö hade sången och musiken en framskjuten plats och sångövningar ägde rum varje dag mellan klockan tolv och ett för både lägre och högre klasser. Därom föreskrevs ”icke att allenast sjunga ex usu, utan på samma gång vare underviste i rudimentus musicæ”.[579] Enligt 1571 års skolordning praktiserades detta på följande sätt i Växjö:

> Första klassen öfvar Davids och Luthers psalmer i närvaro av collega primæ classis, andra klassen koralsång i närvaro av Etymologus, tredje och högre klasserna antifonier, responsorier och cantum figurativum i närvaro av rektor, konrektor och collega supremus. Hvarje klasslärare är sålunda tillika sånglärare i sin klass.[580]

I Josef Rosengrens *Ny Smålands beskrifning* (utkom i fyra delar 1903–1920) ges en intressant inblick i skolgossarnas musikaliska vardag runt sekelskiftet 1700:

> I skolgossarnas lif intog sången ett framstående rum. Sångöfningar höllos varje dag. De dagliga bönestunderna voro förenade med sång. Sön- och helgdagar sjöngs psalmerna och mässans responsorier, under högtiderna utfördes för desamma lämpade hymner på svenska och latin af skolungdomen, dels i kyrkan, dels i skolan och dels i förening med allmoseupptagande ute i staden. Slutligen kunde icke någon högtidlighet af allvarlig eller glädjefull beskaffenhet äga rum, framförallt icke någon begravning, utan att den förhöjdes genom sång och musik af skolungdomen.[581]

Från Carl Linnæus gymnasietid (1725) finns en inventarieförteckning från skolan bevarad, som ger en intressant inblick i skolans dåvarande instrumentarium och notsamlingar:

> Basfiol, basflöjt, qvintflöjt, diskantflöjter, tenorbasun, altbasun och basbasun. Tre styck Libri ecclesiasticarum cantionum, vulgo moteta vocant [tryckta i Antwerpen 1553 och enligt anteckning på titelbladen skänkte av biskop Krokius arvingar 1646], tre fol. böcker Hammarscheidens Geistliche Moteten und Concerten [tryckta i Freiberg 1669, med namninskrifter från 1704, 1708 och 1721], fem böcker med samma författares Kirchen und Tafelmusik [tryckta i Zittau 1662 med namninskrifter från 1702 och 1708], fyra böcker Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden von Johannes Rosenmüllers [tryckta 1654].[582]

Bland skolans instrument fanns alltså 1725 ett antal blåsinstrument och en basfiol, men förbryllande nog inga violiner eller andra stråkinstrument. Av tradition ansågs förmodligen dessa tillhöra den privata sfären, och det

579 Rosengren 1903, del 1, s. 322.
580 Ibid, s. 326.
581 Rosengren 1903, del 1, s. 484.
582 Ibid, s. 365.

var således stråkelevernas ansvar att stå för sina egna instrument. Dubbelrörsinstrument som hautboiser [skalmejor] och dulcianer förekommer inte heller i förteckningen, men där täcktes nog behovet av stadsmusikanterna i staden. Överst i den dåtida instrumenthierarkin fanns trumpeterna, som under 1600- och 1700-talen var mycket dyrbara instrument. När det vid framföranden av lite större verk i domkyrkan fanns behov av trumpetare i skolans orkester rekvirerades förmodligen indelta regementsmusiker från kavalleriet. Det är dock oklart om det fanns någon utbildning på trumpet i gymnasiets orkester under 1700-talet.

Undervisningen i Sverige under upplysningstiden följde 1724 års skolordning. Den utgjorde ett provisorium, som dock tillämpades ända fram till 1807. I skolordningen fanns två scheman, ”Schema Prælectionum in Classe qvarta” och ”Schema Prælectionum in Gymnasio”.[583] Det förstnämnda upptog musik varje läsdag, utom onsdagar kl. 12, det sistnämnda samma ämne alla läsdagar vid samma tid. Skolordningen stadgade alltså undervisning i koralsång och figuralmusik. Angående den första undervisningen kan knappast någon tvekan råda. Den gick ut på att lära skolgossarna att sjunga de psalmer som regelbundet användes i domkyrkan. Går vi till det andra musikslaget, figuralmusiken, är det kanske inte fullt lika klart vad som därmed menades. Ursprungligen avsåg termen ”musica figurata” en konstmässig vokalmusik, i vilken de musikaliskt mer begåvade undervisades. Men bl.a. Tobias Norlind har visat hur redan under 1600-talet den högre musikundervisningen vid skolorna i allt större utsträckning kom att omfatta undervisning i instrumentalmusik, trots att det i skolordningarna inte nämns ett ord om dylika övningar.[584] Musiklärare och rektorer tycks dock med tiden ha tolkat termen såsom även innefattande instrumentalmusik. Skolordningen gav alltså musiken en hög status, något som i viss mån ifrågasattes av upplysningens tillskyndare. Såväl musikundervisningen som undervisningen i övrigt hade på 1700-talet ett intimt samband med kyrkolivet. Gymnasiets orkester spelade regelbundet i domkyrkan och skolpiltarna stod för psalmsången.

Gymnasiets sångkör kallades diskanten och dess medlemmar diskantister. De ägnade sig åt en mera avancerad och konstmässig sång. Skickliga sångare tjänstgjorde som ledare för varje stämma och dessa befattningar var eftersträvade och stundom föremål för intriger. De var nämligen avlönade med större andelar av den till diskantisterna anslagna sockengången. De ynglingar som tjänstgjorde i instrumentalmusiken hade ännu

583 Lundahl, Christian. *En läroplansteoretisk och läroplanshistorisk analys av kunskapsbedömning i Sveriges första läroverksstadgar 1561–1724*, Uppsala 2004, s. 7 ff.
584 Norlind, Tobias. *Svensk musikhistoria*, Stockholm 1918, s. 120 f.

större fördelar, nämligen hela den s.k. för- och eftergången i ett pastorat. I gengäld skulle var och en lära en yngre gymnasist att traktera ett instrument, så att alla fick en efterträdare när de lämnade gymnasiet. Såväl ledarplatserna i stämmorna som musikantplatserna övertogs genom ett s.k. ackordsförfarande. Den betalning som efterträdaren erlade kallades ”successionspänningar”.[585] Rekryteringen till orkestern och kören skedde alltså genom successionsordning där varje instrumentalist och stämledare var skyldig att lära upp en yngre gymnasist. Detta system innebar i praktiken att det fanns många ”överåriga” i gymnasiets och domkyrkans orkester under 1700-talet, eftersom det helt enkelt inte gick att uppbringa lämpliga adepter som ville lära sig ett instrument och bli en del av gymnasiets orkester.

Till bilden av musikens ståndscirkulation mellan högt och lågt, och inte minst mellan stad och land, hör också den tidigare omtalade sockengången. Sången och musiken följde djäknarna under deras vandringar på landsbygden när de tiggde och samlade in medel till sitt uppehälle. Sockengången ägde rum två gånger varje termin. Första gången kallades ”förgång” eller ”in priori” och ansågs ge det bästa utfallet, den andra ”eftergång” eller ”in posteriori”.[586] Det var inte ovanligt att det uppstod en hel del rivalitet och osämja när det gällde fördelandet av socknar mellan skolgossar och gymnasister. De i Växjö som blev hänvisade till Skatelövs socken ansågs särskilt lyckligt lottade, eftersom församlingen bedömdes som rik och välmående. Värre var det med dem som exempelvis blev hänvisade till Göteryd, vilket under lång följd av år var diskantisternas och orkesterns öde.[587] Några år tidigare, 1679, var förhållandena ännu värre och musikanterna ansåg sig tvungna att tillskriva både domkapitel och biskop:

> Huru sedan Domkyrkocanthor Lupinus sin tjänst i discantisternas direktion för ett år sedan vid påsk alldeles relinquerat hafver och vi samtlige discantistæ den sedan så i Guds församling vid åfordran som eljest in gymnasio uppehållit, men derföre ringa åtnjutit, emedan det tillslagne salarium för snapphanornes sköflingar och andra krigspresser mycket förminskats begäres hjälp från antingen canthorslönen eller annat håll.[588]

585 Rosengren 1903, s. 121 samt s. 484..
586 Rosengren 1903, del 1, s. 484 f.
587 År 1695 uppgick sockengången där till endast 19 daler och 15 öre, ”hvaraf canthor fick 5 daler 12 öre, fiolisten (Carolus Lindelius) 2 daler 16 öre, tubaisten (Erlandus Ekevaldh) 2 daler, basisten (Andreas Unnerus) 2 daler, prim. bass., secund. bass. och tert. bass. hvardera 1 daler och 16 öre (Rosengren 1, s. 479).
588 Rosengren 1903, del 1, s. 484.

Det dröjde ända till 1754 innan domkapitel och biskop beslutade att diskantisterna även skulle åtnjuta en liten sockengång från Vederslövs pastorat. Sång- och musikläraren å sin sida hade under lång tid inget annat att leva av än ”inkomsten af egna musikaliska tiggerier, samt sockengången af Linneryds, Nöbbeleds och Urshults pastorat in priori”.[589] Men musiklärare, diskantister och orkestern beredde sig också viktiga extrainkomster genom att offentligt föredraga sång och musik på marknader, bröllop, begravningar och i det fria på stadens gator och torg.

Den mest omfattande sockengången ägde rum vid jultid och var särskilt förknippad med sång och musik. Det intressanta är att delar av denna tradition invävdes och överfördes i folkliga sammanhang och fick sitt uttryck i Staffansupptåg, stjärnspel och lussefirande. Djäknarnas ”cantilenor” levde kvar gehörsvägen hos allmogen och traderades vidare såsom julvisor. Det vita i våra dagars luciatåg är inget annat än djäknarnas vita korgossedräkter, som alltid bars under sockengången vid jul. I domkyrkan kallades skolgossarna i sina vita korgossedräkter för ljuspiltar – ett annat namn som levat kvar i den folkliga traditionen som namn på stjärngossar.

Vid högtidliga tillfällen uppförde, som tidigare omtalats, gymnasisterna och skolgossarna sång och musik på gymnasiet, i kyrkan och även ute i staden. I slutet av höstterminen var en hel vecka, kallad ”sångveckan”, anslagen till övandet av sång och musik. I samband med denna vecka brukade diskantisterna och orkestern framföra musik på olika ställen i staden. Vissa kyrkliga framträdanden renderade också betalningar. Ersättning gavs t.ex. för sången vid bönestunderna i domkyrkan. Man sjöng och spelade också vid bröllop, begravningar och andra större festligheter i socknarna långt utanför Växjö. Från år 1767 vet vi exempelvis att diskantisterna fick två daler i samband med sång och spel i kyrkan och på begravningsölet när ”Sven i Espemåla” begravdes i Älmeboda.[590] Man spelade och sjöng alltså inte bara i kyrkliga och profana sammanhang i staden, utan även ute i socknarna vid större festligheter.[591] Detta ger ett nytt perspektiv på begreppet *stadens musik* och intressanta inblickar i 1700-talets musikaliska flöde mellan stad och land.

Med tanke på antalet elever i skola och gymnasium i förhållande till folkmängden i Växjö, måste djäknarna satt sin prägel på folklivet i staden. En målande beskrivning ger Ludvig Larsson i sin bok *Läroverk, gymnasium och skolestufva* (1925):

589 Rosengren 1903, del 1, s. 416 f.
590 Ibid, s. 484.
591 ”Vid marknaderna var det brukligt att ungdomen beredde sig en inkomst genom offentligt föredragande af sina sånger” (Rosengren 1, s. 485).

> Redan genom sitt antal måste skolungdomen ha satt sin prägel på staden. De voro dess livligaste element, med överallt. Bostadsförhållandena skapade intimt samliv till säng och säte med stadens övriga befolkning, ofta till glädje, stundom till förargelse. På djäknekamrarna ljödo om kvällarna fioler och andra instrument och vid deras toner tråddes dansen med borgarnas hustrur, döttrar och tjänstepigor. Med dem blev vänskapen lätt för varm och mer än en Växjöborgare ertappade hustru eller dotter i djäknekamrar i tid och i läge, som icke hövdes.[592]

Instrumentalmusik och sång förekom också i många andra sammanhang. Vi har redan noterat att gymnasiets orkester spelade dansmusik på baler i staden. Även ren dansutlärning förekom på skolan. I Daniel Annerstedts (1721–1771) resebeskrivning kan man läsa att undervisning i dans förekom regelbundet på gymnasiet.[593] Även Samuel Ödmann, som i sin klassiska skildring *Hågkomster från hembygden och skolan* (1830) förmedlat detaljerade minnesbilder från 1700-talets skola och gymnasium i Växjö, berättar om dans på skolan och klarlägger, att ”varje vårtermin informerade, med rektors tillstånd, en dansmästare ungdomen i bugning och menuetter”.[594]

Sång och musik förekom i staden även när abiturienterna (sistaårsklasserna) tog avsked från skolan. Samuel Ödmann har skrivit också om detta:

> Innan jag låter abiturienterne lämna Växjö bör ännu en plägsed omtalas. I den provinsen är skillnad mellan fara och resa. Man reser där blott till akademierna. Alla andra färder uttryckes med fara. De ynglingar som skulle resa, anställde sista natten i Växjö en serenad för varje lärares hus. Det var ett urgammalt sätt att ta avsked. De resande sammanskaffade så god musik, som möjligt var, samt begåvo sig med några vänner att fullgöra plägseden. Då plägade ock lärarne att alltid vara uppe, ehuru sent på natten, öppna sitt fenster, tacka för attentionen, önska lycklig resa och återkomst med fördubblade kunskaper. Detta besvarades med en djup bugning av abiturienterne, som omgåvo musiken, samt med en kort ritornello från instrumenterne. Jag anförde flera år denna ambulerande orkester.[595]

Samuel Ödmann var alltså själv en av de drivande musikaliska gestalterna under sin studietid. I skolan var basfiolen Ödmanns instrument. Vårterminen 1764 premierades han för sina musikaliska talanger, och i flera år var han den drivande kraften i läroverkets, för att inte säga stadens, musikliv. Då Ödmann i sina *Hågkomster* demonstrerar skolans inventarier, dröjer han med särskild pietet vid musikaliska rummets klenoder: ”Här fann jag en söndertagen Regal, hwars composition jag ändteligen utstuderade; två goda wallthorn, två basuner, hwilkas bruk ännu för mig är obekant, samt

592 Larsson, Ludvig. *Läroverk, gymnasium och skolestufva*, Växjö 1925.
593 UUB, Handskriftsavdelningen: Daniel Annerstedt, 5 volymer: EA00013601 3.
594 Ödmann, Samuel. *Hågkomster från hembygden och skolan*, Uppsala 1830, s. 61.
595 Ödmann 1830, s. 48.

en faggot, en wäl inrättad basfleut m m, hwilket allt kostat penningar och wisserligen icke war inköpt för att stå onyttigt".[596]

Enligt Ödmann ordnades "assembleer med lokalt färgade teaterpjäser", och man arrangerade också baler där de nya modedanserna stod i centrum och där gymnasiekapellet alltid stod för musiken. De ungdomar som hade musikalisk talang, "voro utmärkt kända och ägde entre till de bättre husen".[597] Ödmann utbrister t.o.m. "att ingen småstad kunde högre värdera musik än Växjö!" Men han tillägger samtidigt sarkastiskt: "Af hela werkets lärare finns ingen som har öra, om icke för glosor. Musiken är blott tolererad".[598] Överhuvudtaget finns det något rokokomässigt över alla hans skildringar av nöjes- och umgängeslivet i staden. Som när "monsieur" Ödmann presenterar sig själv – hälften bondklippare, hälften kavaljer – med hårpiska, svärtade skinnbyxor och förgyllda mässingsknappar i vadmalsrocken. Och när han söndagsklädd med vit halsduk och stålspänne dristar sig att skänka en ung känd flicka en tulipan då hon är på väg till kyrkan.[599] Samma känsla får man av hans skildring över hur man på vår- och sommaraftnarna brukade öppna gymnasiefönstren:

> På vackra aftnar lät jag öppna gymnasiifenstren. Man blåste valthorn från det ena och svarade med flöjter från det andra. Strax öppnades hela negdens fenster och fylldes av damer. Andra företogo små promenader för att vara åhörare. När, såsom brukeligt var, stadens fruntimmer tog sin aftonspatsering till Hovs sköna lund, gjorde vi dem den artigheten att på avstånd roa dem med flöjter. De sade oss ock en artighet för denna attention, och en artighet behöver inte vara stor för att smickra en ungdom med så liten pretention.[600]

Hovs sköna lund var alltså ett omtyckt utflyktsmål, den plats som Linné på sin tid kallade för "Växjöbornas Djurgården".

3.1.2. Zschotzscher och Eklin

De tunga musikgestalterna i Växjö under andra hälften av 1700-talet var domkyrkokantorn och organisten Johan Christian Zschotzscher och konrektorn och tillika musikläraren Salomon Eklin. Den förstnämnde föddes i Växjö 1741 och var son till målarmästaren Johan Zschotzscher d.ä., som inflyttat till Växjö 1737. Han var en framstående fackman, som utförde arbeten i minst ett 30-tal småländska kyrkor och som också målade det

596 Ödmann 1830, s. 58.
597 Ibid, s. 57 f.
598 Ibid, s. 58.
599 Ibid, s. 54.
600 Ibid, s. 58.

stora auditoriet i gymnasiebyggnaden vid reparationen 1750. Johan föddes i Halmstad 1711, där han tidigt fick undervisning i musik av fadern, som förvirrande nog också hette Johan Zschotzscher (1687–1749). Denne var pipare vid det Saxiska regementet, som vid den här tiden var förlagt till Halmstad. Johan Christian d.ä. är kanske dock mest känd för att ha varit kyrkomålaren Pehr Hörbergs (1746–1816) förste läromästare. Hörberg berättar själv i *Min lefwernes beskrifning* (1817) om hur han tog sin första kontakt med familjen Zschotzscher i april 1760 då sonen i huset var 19 år och Hörberg själv 16 år.[601]

Det kan vara på sin plats att förtydliga att den sedermera så kände kyrkomålaren Hörberg också var musikalisk och spelade fiol. I våra dagars folkmusikmiljöer är han rentav mer känd som spelman än som målare. Som nioåring arbetade Hörberg en sommar som vallhjon på utmarkerna mot Lönsboda. Lönen blev ”ett par vantar och en fiol”:

> Det war wäl, om jag i den åldern kunde förtjena blott födan; men min nämnde husbonde [soldaten Grönberg] gaf mig ett par wantar och en viol, den han wärderade till 24 öre S:mt, såsom lön för min tjenst öfwer sommaren. Följande höst och winter war jag hemma hos Föräldrarna, fick med min Faders hjälp min viol uppsträngad med tagelsträngar, och så begynte jag melera mig i Musiken. Jag gjorde på denna viol så goda framsteg, att min Fader blef uppmuntrad att följande wår skaffa en bättre viol med rigtiga strängar, som kostade honom 2 daler S.mt.[602]

Hörberg spelade också vallhorn och ibland kunde arbetet med att vakta fåren bli riktigt dramatiskt:

> Alltså måste jag emellertid antaga den tillbudna wallhjonetjensten i Knoxhult, samma sommar, nemligen 1760; och det var mig en olycklig tjenst. Ty i slutet af juli månad kommo wargar, som refwo ihjäl och skadade många får för mig. […] satte denna omständighet mig alldeles, i början, i dödsångest. […] Dagen näst efter olyckan skedde med fåren, war folket mangrant i skogen, att dels söka efter fåren, och dels undersöka hwad wallgossen tagit sig före. […] Min gamla viol och mitt wallhorn tog jag ock med mig, och gick så hem till Föräldrarna. Wallhornet ville jag hafwa, emedan det var så gjordt, att jag kunde blåsa åtskilliga små stycken derpå efter musikens reglor; jag kunde temmeligen nära göra en löpning till halfannan octav.[603]

Genom Hörberg kan man också få en intressant inblick i det musikaliska flödet mellan stad och land. När han i april 1760 blev målargesäll hos Johan Christian Zschotzscher d.ä. i Växjö fick han omedelbart god kontakt med sonen i huset, Johan Christian d.y., en vid den tiden ung musik-

601 Hörberg, Pehr. *Min lefwernes beskrivning*. Norrköping 1817, s 16. (Ny upplaga 1992 med inledning av Bengt Cnattingius).
602 Hörberg 1817, s. 22 f.
603 Ibid, s. 33 f.

begåvning som sedermera skulle bli domkyrkokantor och tonsättare. Det är inte svårt att föreställa sig hur Hörberg som målargesäll hos Zschotzscher satt och musicerade under mörka vinterkvällar med sonen i huset. Det finns musik bevarad från dessa möten genom Hörbergs egna handskrifter.[604] Ibland klistrade han in noter, kompositioner och små vistexter på baksidan av taveldukar och pannåer.[605]

Tuschlavyr av målaren och spelmannen Pehr Hörberg (1746–1816).

Johan Christian Zschotzscher d.y. skrevs in vid Växjö gymnasium 1758 och studerade där till 1762, då han begav sig till Uppsala.[606] År 1768 återvände han till Växjö och fick då befattningen som både Canthor Choralis och Canthor Figurativus vid gymnasiet. Han var också extraordinarie domkyrkosyssloman under åren 1778–1780, då den ordinarie, Wirgander, var anklagad för att ha slutit domkyrkans kassa. Zschotzscher avsade sig kantorssysslan vid skolan och domkyrkan 1779 och dog den 10 februari 1780.

604 Hörberg fick sin plats som målargesäll hos Zschotzscher d.ä. samma år som Zschotzscher d.y. begav sig till Uppsala. I Hörbergs *Min lefwernes beskrifning* finns det en antydan till att kom att bli betraktad som en ny son i huset, vilket inte var helt oproblematiskt i relationen till Johan Christian d.y..

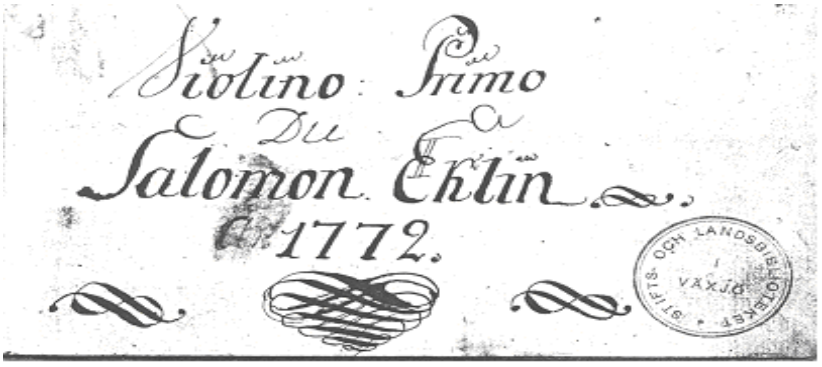
605 På Värnamo Hembygdsgård finns exempelvis en liten tavla av Hörberg med en inklistrad melodi (menuett) på baksidan, vidare är det notfragment efter H. som återges i *Svenska låtar*, Småland, s. 20 enligt muntlig uppgift från Åke Carlsson, Tranås (1979-12-01) sitt ursprung bakom en tavelduk. I Risinge hembygdsmuseum finns exempelvis också en bonad av Hörberg med noter och vistext på baksidan.

606 De biografiska uppgifterna runt Zschotzscher d.ä. och d.y. är i första hand hämtade ur Rosengren 1903, del I, s. 473 ff, samt *Växjö domkyrkas organister, kantorer och klockare*, Växjö 2004, s. 3.

Johan Christian Zschotzscher komponerade och skrev av mängder med musik under sin verksamma tid vid gymnasiet och domkyrkan. Jag skall kort fördjupa vår kunskap kring musik som var i omlopp och på modet under slutet av 1700-talet i en yttre provins som småstaden Växjö i Sverige, långt från den tidens musikcentra i Europa. Att det är fråga om en eftersläpning är helt klart. Mot slutet av århundradet dröjer sig det tidiga galanteriet kvar i staden. Det märks också i Zschotzschers egna kompositioner, som stilmässigt närmast ansluter sig till tidig barock. Det är också intressant att genom Zschotzschers och Eklins avskrifter notera vilka tonsättare som var populära i svensk gymnasie- och stiftsstad under 1700-talet. Vi finner framför allt namn som Francesco Rossi, Niccolo Jommeli, Leopold Hoffman, Carl Heinrich Graun, Francesco Gasparini och Karl Ditters von Dittersdorf. I avskriftssamlingarna finner man också verk av en hel rad något mindre kända kompositörsnamn som Dychan, Noferi, Sirmen, Tubel, Kennis och Raimondi. Det här är alltså lite tillspetsat ”tiden innan den klassiska musiken blev klassisk.” Märkligt nog finner vi inte Vivaldi, Händel, Bach, Telemann eller Mozart, och bland de vanligast förekommande namnen i avskriftssamlingen är det väl bara Christoph Willibald Gluck (1714–1787) och Alessandro Scarlatti (1660–1725) som idag räknas bland de betydande kompositörerna. Många gånger kan det nog vara rena tillfälligheter som avgjort vilka tonsättare som blivit bestående och klassiska och vilka som försvunnit bland avskrifter i dammiga arkiv. Många av dessa idag nästan bortglömda 1700-talskompositörer kan inte omedelbart betraktas som andra rangens tonsättare.

Johan Christian Zschotzscher (1741–1780).
Teckning av Pehr Hörberg.

Johan Christian Zschotzscher efterträddes av Salomon Eklin, som också fick ärva hans kompositioner och avskrifter. Eklin föddes 1756 i Växjö och tillhörde en släkt av framstående handelsmän. Den främste var farfadern Nils Eklin, som ”drev en omfattande oxhandel och dessutom stod i spetsen för ett konsortium, som arrenderade stadens tull och accis”.[607] Han var också riksdagsman och representerade Växjö borgerskap vid riksdagarna 1720 och 1723. Salomons far Nils Nilsson Eklin var också handelsman och ”drev en lönande handelsrörelse och tillhörde de högst beskattade i staden”.[608] Rörelsen övertogs 1765 av Salomons broder Gustaf och vid dennes frånfälle av brodern Anders. Salomon valde att inte gå i sina förfäders och bröders fotspår, utan skrevs den 28 september 1764 in vid skolan i Växjö. År 1770 överfördes han till gymnasiet och lämnade 1774 staden för universitetsstudier i Uppsala. Han avlade kandidatexamen 1778 och promoverades året därpå efter att ha disputerat på magistergraden. Salomon återvände sedan till Växjö och blev Canthor figurativus vid läroverket år 1780 och vikarierade också återkommande i andra ämnen på gymnasiet. Han blev konrektor 1800 och avled 1803.[609]



Titelbladet till en av Salomon Eklins notböcker.

Salomon Eklin fortsatte alltså som Canthor figurativus i sina föregångares fotspår, både när det gällde att komponera och för hand skriva av andra tonsättares stycken. Det provinsiella levde kvar under Eklins tid och hans kompositioner från sent 1700-tal har tydlig prägel av tidigt galanteri, men det finns dock några intressanta notiser som visar att avståndet mellan Växjö och Europas musikmetropoler kanske inte var så långt:

607 Rosengren 1903, del I, s. 210.
608 Ibid.
609 Ibid, s. 463.

> Vid påsktiden utfördes Kristi pinas historia med kör och soli, en plägsed som troligen fanns redan under medeltiden. I mars 1780 yrkade Canthor Figurativus Salomon Eklin afskaffandet af denna plägsed, en anhållan som av domkapitlet bifölls. De pänningar, som voro anslagne till officanterna för passionssången, skulle istället användas till inköp för gymnasii räkning. År 1783 inköpte Eklin tio opus af Haydns symfonier.[610]

Här var alltså Eklin rykande aktuell och köpte in flera verk av Haydn under dennes levnad. Att han skulle bli en av de stora klassiska kompositörerna hade man då i det Växjö naturligtvis ingen aning om. För övrigt är han det enda riktigt kända namnet i Zschotzschers och Eklins avskriftssamling.[611]

Efter Eklin finns två notböcker med dansmusik: en contradansbok, daterad 1773, samt tre stämböcker inpassade i en liten kapsel och avsedda för den tidens finare dansevenemang och baler i Växjö – böckerna är daterade 1772 och bär inskriptionen: ”La musique charme les oreilles & ravit les esprits” och innehåller polskor och menuetter.[612] En liten inblick i detta umgängesliv ger ett brev från 1788, skrivet av Sofia Lovisa Mörner på Oby säteri:

> 1 februari 1788 var alltjämt slädföre, bröderna Hans och Adolph kommo till Oby, samt från Skåne syster Charlotte och lilla Eva Gyllenkrok, jämte en fröken Frölich, en fröken Drufwa och mamsell Petré. Mot månadens slut blev bal i Växjö för 70 personer, alla ortens herrskaper voro där och Louise dansade 6 menuetter. Man for hem över Bergkvara.[613]

Bakom dessa knapphändiga noteringar kan man skönja ett rikt utvecklat nöjes- och umgängesliv mellan herrskapen på de större gårdarna runt Växjö. Själva staden var i det här fallet det kulturella navet, med resurser i form av dansmästare, musiker och noter, runt vilket det sociala livet kretsade.

Flera av de ingående dansstyckena i Eklins spelmansbok – menuetter och polskor – är komponerade av Zschotzscher. Men det finns också ett annat namn med varierande stavning som dyker upp gång på gång. Flera melodier tycks vara komponerade av en ”Witzofsky”. Vem döljer sig bakom detta namn? Uppenbarligen någon som haft kontakt med musiklivet

610 Rosengren 1903, del I, s. 485.
611 Växjö stadsbibliotek, Mus. Ms. 24–29.
612 Växjö stadsbibliotek, Mus. Ms. 9.
613 RA: Sprengtportenska samlingen, E 5534 – E 5537. Brev från Sofia Lovisa Mörner till sin blivande make Johan Wilhelm Sprengtporten (1720–1795). Se även – Hildebrand, Bengt. ”Den gamla Oby-släktkretsen och dess minnen”, *Värendsbygder*, Alvesta 1941, s. 66 ff.

i Växjö, eftersom namnet dyker upp i flera olika sammanhang. Det överraskande svaret finner man i ett annat av Sofia Lovisa Mörners brev:

> På Gåvetorp råkade man en fången rysk officer, egentligen polack, löjtnant Witzofsky, som komponerade till hvad instrument som åstundas. I Växjö voro 16 fångna ryska officerare. Löjtnant Witzofsky kom över från Gåvetorp och var på Oby 25 juni – Charlotte ömmade för hans öde och hälsade honom med extemporerad vers. Dagen innan diskuterades kriget och de fyra bröderna i Finland: Än syns i farans namn Carl, Adolph, Hans och Giösta, Än hör jag stormens ras, än ljungar blixten ned, Än sucka Svea barn och gråta för fred. Den 19 juli for vi till Gåvetorp, lärde att laga smålandsost, åt middag hos en prost och hörde predikan i Lekaryd, samt njöt av Witzofskys violin.[614]

Den Witzofsky, vars namn dyker upp i Zschotzschers och Eklins samling, var alltså den polskryske officeren Martin Witzofsky, som tillfångatagits i det då pågående rysk-svenska kriget och ingick i en grupp om 16 ryska officerare som var placerade som krigsfångar i Växjö under landshövding Falkenbergs ansvar. Som personer av rang hade de frihet att röra sig och umgås i herrskapskretsarna i och omkring Växjö.

Vid sidan av sina militära meriter hade Witzofsky uppenbarligen en musikalisk skolning, åtminstone att döma av hans egna kompositioner. Dessutom tycks han ha varit en framstående fiolspelare. Det var naturligtvis bara en tidsfråga innan en person med detta musikaliska kunnande inlemmades i Växjös musikliv. Förmodligen tjänstgjorde som någon sorts hjälplärare vid instrumentallinjen på gymnasiet och kanske spelade han också i domkyrkans dåvarande orkester. I vilket fall som helst bör han ha varit en vitaliserande faktor i stadens musikliv. Här har vi också ett konkret exempel på hur en polonäsrepertoar vandrar raka vägen från Polen till Sverige. Witzofskys namn dyker också upp i flera andra not- och spelmansböcker från den här tiden.[615]

Även Eklins namn förekommer i många småländska spelmansböcker och klockarnotböcker från sent 1700-tal och tidigt 1800-tal. Stadens musik vandrade alltså via dessa notböcker ut på landsbygden och omformades där till 1800-talets typiska spelmansmusik. Under 1700-talet hade inte kantors- och organistutbildningarna i Sverige strukturerats i någon nämnvärd omfattning. Det var inte ovanligt att de diskantister som av olika anledningar inte fullgjort sina studier istället hamnade som klockare och organister ute i socknarna. Vi har redan konstaterat att i många av

614 RA: Sprengtportenska samlingen, E 5534 – E 5537. Även detta brev (skrivet 1790) är från Sofia Lovisa Mörner till sin blivande make.

615 Namnet återfinns exempelvis i spelmansböckerna efter Sven Donat (FMK: Ma 5) och Magnus Theorin (FMK: Ma 15).

1700-talets klockarkontrakt reglerades hur många bondpojkar klockaren skulle undervisa varje år i fiolspel. Repertoaren blev den på läroanstalten handplitade, kanske lätt omformad till allmogens krav på rytm och dansbarhet. Musiken flödade alltså på många sätt från stad till land. Därav exempelvis Salomon Eklins namn i många spelmansböcker.

3.1.3. Från ett svart får till körsångens pionjärer

Salomon Eklin fick under sina sista år vid gymnasiet hjälp med Canthor Figurativus-tjänsten av Zacharias Åberg (1758–1822), som också under flera år var domkyrkokantor. Han var son till Isac Åberg (1710–1767), som under några år också innehade samma befattning. En annan originell profil i stadens musikliv under andra halvan av 1700-talet var domkyrkoorganisten Jöns Munk (1746–1792). Det finns en hel del dråpliga historier om Munks orgelspel i domkyrkan – uppenbarligen hade han en rätt yvig stil och lät hela sin kropp ryckas med i musiken. Till kyrkobesökarnas förtjusning brukade han ibland simulera åskväder på domkyrkans stora orgel. I sina ”värsta” stunder kunde han knappt hålla sig kvar på orgelpallen.[616] Det berättas, att han brukade stampa takten till psalmerna och dessutom ”periodvis utstötte de märkligaste läten!”. Den tidigare omtalade Sofia Lovisa Mörners syster Christina Charlotta ger en träffsäker beskrivning:

> Fast denna pipolek
> af dårens hand tracteras,
> hvar ton, som af en klok,
> charmant dock exequeras
> O munk, din svanbojs kjol,
> din strumpa, din kalott
> jag glömmer ej så brått[617]

Åbergs och Munks efterträdare på organisttjänsten vid domkyrkan i Växjö hette Johan Svensson. Han föddes 1775 i Näshult, där fadern var socknens klockare och organist. Sonen Johan visade tidigt stora talanger i fiol-, orgel- och klaverspel. Han var endast arton år när han 1793 kom att dela domkyrkoorganisttjänsten i Växjö.[618] I unga år lärde han sig spela fiol av sin far, men på märkliga omvägar fick denne lantlige yngling sin egentliga musikaliska skolning i Stockholm av den berömde Georg Joseph

616 *Växjö domkyrkas organister, kantorer och klockare*, Växjö 2004, s. 3.
617 KB: M 196A: ”Res Beskrifning öfver en Resa åt Öster Göthland som företogs d. 21 Jinii 1790, dedicerad till Bar. K.L. af C.C.M.”. Se även – Hildebrand 1941, s. 66 ff.
618 Rosengren 1903, del I, s. 473.

(”Abbé”) Vogler (1749–1814). Vogler figurerar också i spelmansböckerna som polskekompositör.[619] Johan Svensson blev sedermera, år 1801, också musiklärare och Cantor figurativus vid Växjö gymnasium.[620]

Under sin första studietid i Växjö fick han kontakt med bröderna Sven (1789–1820) och Nils (1796–1861) Vieslander, vilka båda så småningom hamnade som klockare i Vislanda. Detta var ingen tillfällighet – Vieslandersläkten hade så gott som monopol på klockartjänsterna i Vislanda socken i närmare 200 år. Genom bekantskapen med Svensson var det naturligt att just denne fick äran att inviga och provspela den nya kyrkorgeln i Vislanda 1813. Det finns åtskilliga spelmansböcker bevarade efter Vieslanderklockarna i Vislanda.[621] Brodern Nils hade under en period en intensiv kontakt med Gunnar Olof Hyltén-Cavallius (1818–1889) och George Stephens.[622] Hans uppdrag var att bistå med melodiuppteckningar under deras insamling av ballader.

Bröderna Vieslander skrev alltså flitigt ner sin repertoar i notböcker och på flera ställen refereras till Johan Svensson. Det rör sig då mest om kadriljer, menuetter, polonäser och angläser – alltså den tidens dansmusik, som spreds från Växjö ut till de närliggande byarna och socknarna. Här finns också en annan intressant koppling – det är ju allmänt bekant att Christina Nilsson var mycket förtjust i melodin till ”Näckens polska”. Det gick så långt att hon ställde ultimativa krav på den franske tonsättaren Ambroise Thomas (1811–1896) att han skulle inlemma polskan i Ofelias stora vansinnesscen för att Christina skulle acceptera huvudrollen vid premiären på operan Hamlet i Paris 1868.[623] Naturligtvis sjöng hon den på marknader och gästgiverier långt innan hennes operakarriär började. Det är dock inte så självklart att hon sjöng den berömda texten om ”Näcken som spelar på demantehällen...” – denna är ju författad av Arvid August Afzelius (1785–1871). Men det fanns äldre folkliga texter till samma melodi, som i trakterna runt Växjö var mycket spridd i olika varianter. En av de första uppteckningarna av denna melodi finns på ett löst notblad, märkt ”Johan Svensson Spelare”.[624] Att det är domkyrkoorganisten i Växjö råder det knappast någon tvekan om – han fick tidigt

619 Se detta kapitel 1, samt kapitel 7, avsnitt 7.2: Dufvas låt nr. 2.
620 Rosengren 1903, del I, s. 473.
621 Gustafsson, Magnus. *Småländsk musiktradition*, Växjö 2000, s. 186.
622 Gustafsson, Magnus. ”En värld för sig själv. Några huvudlinjer i småländskt vis- och balladsamlande”, *En värld för sig själv. Nya studier i medeltida ballader* (Gunilla Byrman, red.), Växjö 2008, s. 393 f.
623 *Sohlmans musiklexikon*, del 5, s. 613.
624 SMA/HSKOP 340. Bladet ingår i klockaren Bergströms samlingar.

detta epitet i folkmun. En nästan likartad uppteckning finns i Vieslanderböckerna. Man kan föreställa sig att de fick ”Näckens polska” av vännen Johan eller rentav skrev av hans version.

Under första hälften av 1800-talet nådde Johan Svensson en viss ryktbarhet som kompositör. Inte minst genom de musikaliska sällskap som började dyka upp lite varstans ute i landet. Således finns det både originalkompositioner och arrangemang bevarade efter Svensson på många håll – i Karlstad Musiksällskaps samlingar; i Linköpings stifts- och landsbiblioteks arkiv, samt i Karlskrona museums musikaliesamling. En titt i Carl Nissers *Svensk instrumentalkomposition 1770–1830* (1943) förstärker bilden av en mycket produktiv kompositör. Där finns inte mindre än 27 originalkompositioner, de flesta för orgel eller pianoforte, med Svensson som upphovsman.[625] Tämligen sent i livet, närmare bestämt 1835, avlade han formellt organist- och kyrkosångarexamen vid KMA.

En annan musikant från den här tiden med anknytning till Växjö och spelmansböcker, som låtit höra talas om sig på helt andra områden, var Carl Gustaf Tullberg (1795–1825). Han föddes i byn Högahult i Nöbbele socken år 1795. Han är kanske mest känd till eftervärlden som ”den småländske Robin Hood” – alltså en mytomspunnen figur som ”stal från de rika och gav åt de fattiga”:

> I hela orten var en allmän fasa
> för mästertjuven Tullbergs röveri;
> han mände som Hin Onde framåt rasa,
> och lämna ingen ifrån plundring fri;
> han kunde ett helt dussin bönder basa,
> då han en gång höll på att gripen bli;
> Som lejon stark och listig såsom räven,
> Förskräckt man blev då han blott knytte näven.

Så här lyder inledningen till *Historia om Mästertjufwen CG Tullbergs märkwärdiga lefverne och död, både i lös och bunden stil* – i ett skillingtryck från 1825. Det är inte riktigt klarlagt när denne Tullberg tog sitt fatala steg in på brottets bana.[626] Man vet att han efter skolstudier i Växjö, då

625 Nisser, Carl. *Svensk instrumentalkomposition 1770–1830*, Stockholm 1943.

626 De biografiska och juridiska uppgifterna kring Tullberg har ställts till mitt förfogande av släktforskaren Anders Fransson, Nöbbele och lokalhistorikern Rudolf Thunander, Vrigstad. I övrigt har det författats en rad artiklar och böcker om Tullberg, som också ligger till grund för de uppgifter som redovisas i avsnittet om Tullberg – härvidlag kan nämnas två böcker, dels Albert Gustaf Ljunggrens: *Ett äfventyrarlif – mästertjufven Tullbergs lefnadsöden*, Växjö 1897, dels Erik Bloms: *Mästertjuven*, Göteborg 1941, samt i övrigt följande artiklar: Lars J Larsson: ”C.G. Tullberg: militär och mästertjuv” i *Värendsbygder*, 1988; Folke Svedenfors: ”Ett vittnesmål om Tullbergs död” i *Gränsbygden – kulturhistoriska bilder och uppteckning-*

han för övrigt hade Johan Svensson som fiol- och musiklärare, antogs som volontär vid Smålands Dragonregemente 1815.[627] Hans avsikt var säkert att bli militär, precis som fadern Tycho Tullberg, som var regementsväbel vid Kronobergs Regemente.[628] Under sex år genomgick sedan Tullberg en klanderfri militär utbildning och avancerade till underofficersgraden ”förare” innan han plötsligt fick avsked 1821.[629] Tullberg anklagades av en kamrat för stöld och enligt obekräftade spekulationer var anklagelsen resultatet av ett svartsjukedrama.[630] Från tingsprotokoll vet man i alla fall, att Tullberg vid samma tid var indragen i ett segslitet faderskapsmål, som fick en mycket tragisk slutpunkt när han anklagades för mordbrand mot sin kärestas föräldragård i Göljahult.[631] Han blev häktad, men lyckades rymma från bevakningen vid Östra Torsås sockenfängelse. Därmed tycks hans kriminella bana vara utstakad.

Efter några spektakulära inbrott, bl. a. hos självaste landshövdingen Carl Mörner på residenset i Växjö och hos grevarna Hamilton på Huseby, var han ett omtalat och jagat villebråd i hela Sverige.[632] Nu började Tullberg också bli känd i bredare folklager – det berättades vitt och brett om den förslagne ”tjyven”, som till och med skrev brev och varnade sina kommande inbrottsoffer. Att dessa i huvudsak stod att söka i samhällets

---

ar, Lund 1954 samt ”En småländsk Robin Hood”, *Smålandsposten* 23/12 1968. Ett intressant vetenskapligt arbete i det här sammanhanget är också Catarina Ingemarssons examensarbete vid Bibliotekshögskolan i Borås: *Carl Gustaf Tullberg – en småländsk mästertjuv,* 1992. Det framgår dock ingenstans i dessa böcker och artiklar att Tullberg varit musikaliskt verksam. Denna del av hans liv har av någon anledning varit helt okänd för tidigare forskning.

627 En del av Johan Svenssons melodier återfinns i en notbok skriven av flöjtisten Johan Gustaf Lilliegren (1791–1857) i Tegnaby. Han var i början av 1800-talet nära förbunden med musiklivet i Växjö, inte minst med domkyrkosysslomannen och fiolspelaren Johan Forsander (1795–1866), som också står som upphovsman till flera av valserna i boken. Lilliegrens bok innehåller 150 melodier – polskor, marscher, valser, angläser och kadriljer. Den finns i Växjö Stifts- och Landsbiblioteks arkiv. Innehållet i Lilliegrens notbok är nästan identiskt med låtarna i en samling nedtecknad av domkyrkosysslomannen Johan Forsander (1795–1866) i Växjö. Han var son till kyrkoherden Magnus Forsander i Södra Unnaryd. Johan avlade studentexamen i Växjö 1813. Under åren 1821–1860 var han sedan själv lärare vid gymnasiet. Forsander hade två stora intressen i livet – musik och botanik. I det senare fallet var han starkt påverkad av Linné. Forsander företog i Linnés anda botaniska exkursioner och insamlingar i syfte att ge ut en omfattande småländsk flora, som dock aldrig publicerades. I *Kronobergsboken* (1994) har Ingvar Christoffersson bidragit med en artikel om Forsanders botaniska insatser. Forsanders notbok innehåller ca 130 melodier – företrädesvis kadriljer, angläser, valser och polskor. Johan Forsanders notbok finns i original på Smålands musikarkiv: SMA/ORI/002.

628 Larsson 1988, s. 90.

629 Ingemarsson 1992, s. 6.

630 Larsson 1988, s. 90.

631 LAVA: Konga häradsrätt FII:22: Protokoll, den 9 november 1821.

632 Ingemarsson 1992, s. 6.

högre sociala skikt underblåste naturligtvis mytbildningen.

Under en av sina häktesperioder i Östra Torsås sockenfängelse skrev Tullberg i ett rasande tempo ner hela sin fiolrepertoar i en omfattande notbok.[633] Innehållet speglar tydligt den musik en yngling av hans samhällsställning mötte i det tidiga 1800-talets Småland – bondeståndets dans- och ceremonimusik med rötter i hans födelsesocken Nöbbele, jämte melodier och danser hämtade från stadens och militärlivets nöjes- och umgängesliv. Tullberg nöjde sig inte bara med att skriva ner noterna till populära dansmelodier, han beskrev också danserna med en för tiden typisk dansmästarterminologi.

När Carl-Gustaf Tullberg hade skrivit färdigt sin notbok rymde från häktet i Östra Torsås. Boken hamnade hos gästgivaren David Gustafsson i Broaryd och Tullberg begav sig ut på nya stöldturnéer.[634] Med tiden hade han fått ett så stort syndaregister att myndigheterna ansåg att man borde ta i med hårdhandskarna mot hans framfart. På våren 1825 förklarade landshövdingeämbetet honom fredlös.[635] Den som kunde gripa honom död eller levande erhöll en belöning på 100 riksdaler banco.[636] Hans liv fick ett dramatiskt slut 1825 när han blev förrådd av en kumpan, skomakaren Hilleström, och sköts av ett uppbåd karlar på Arveka myr i Göteryds socken.[637] Via gästgiveriet i Broaryd hamnade hans notbok hos den berömde Blekinge-spelmannen Ola Olsson (Ola i Skarup) (1823–1888), som tog upp många av Tullbergs låtar på sin repertoar.

Epitetet ”familjens svarta får” ges i fallet Carl-Gustaf Tullberg en alldeles extra och tydlig innebörd. Fadern var respekterad militär, den ene

633 Originalnotboken finns i privat ägo (kopior finns på Smålands musikarkiv: SMA/HSKOP/217). Boken har följande datering och inskription: ”Not=Bok för mig, Carl Gustaf Tullberg. Notbok för Violino P:mo, 8/3 1822” och innehåller sammantaget 119 melodier. Enligt Thunanders juridiska efterforskningar rannsakades Tullberg med jämna mellanrum vid tingen i Allbo, Konga och Norrvidinge mellan 1821 och 1825. Särskilt intressant är ett protokoll från ett ting i Konga härad (10 aug. 1824), då Tullberg ställs till svars för ett inbrott hos ”assessor Hielm på Tveta gård” och där vi får veta att ”han redan 2ne gånger rymt från kronohäktet i Östra Torsås, i mars månad 1822 och i october 1823, och äro för den allmänne säkerheten en högst vådlig person och skall därmed förses med järnfengsel och sättas uti ett särskilt rum, helst som kronohäktet ni i anseende till förhandenvarande påbyggnad äro mindre säkert, samt uppfyllt av många och däribland svåra arrestanter”.

634 Enligt muntlig uppgift från släktforskaren Anders Fransson, Nöbbele var gästgivaren David Gustafsson verksam på gästgiveriet i Broaryd på gränsen mellan Linneryd och Nöbbele på 1820- och 30-talen. Namnet ”David Gustafsson, Broaryd” finns inskrivet på sista sidan i Tullbergs bok. Gustafsson var släkt med den kände spelmannen Ola Olsson i Skarup, vilket ger en mycket rimlig förklaring till varför boken sedermera uppenbarade sig i Blekinge.

635 Tullberg var en av de sista i Sverige som på detta sätt fick ett pris på sitt huvud.

636 Larsson 1988, s. 93 f.

637 Svedenfors 1954, s. 35 f.

brodern – Otto Fredrik Tullberg (1802–1853) blev professor i Uppsala – den andre, Hampus Kristoffer Tullberg (1796–1876), utnämndes till hovpredikant.[638] En märklig omständighet i det musikaliska sammanhanget är att Otto Fredrik är känd som studentsångens och manskörernas fader i Sverige. Han grundade Skandinaviens äldsta studentkör *Allmänna Sången* i Uppsala 1830 och hans arrangemang av exempelvis den kända folkvisan ”Kristallen den fina” tillhör alltjämt standardrepertoaren i dessa sammanhang.[639] Den utgjorde i sig startpunkten för den våg av körversioner av våra sedermera ”kanoniserade folkvisor”, som vällde fram under 1800-talet och början av 1900-talet.

Otto Fredrik Tullberg är faktiskt inte den enda betydelsefulla personen inom den svenska kör- och studentsångens tidiga historia som har anknytning till Växjö. Den berömde Otto Lindblad (1809–1864) fick också sin musikaliska skolning vid gymnasiet i staden. I Ture Nermans bok, *Otto Lindblad – ett sångaröde* (1930), får vi några korta inblickar i Lindblads erfarenheter från sin tid i Växjö:

> Det fanns även en musikanstalt, den s.k. Discanten, vars lärare directör Svensson var en lika utmärkt orgelspelare (á la abbé Vogler) som oduglig som lärare.[640]

Trots att Lindblad underkänner Johan Svenssons pedagogiska kvalitéer råder det ingen tvekan om att denne hade stor betydelse för den unge gymnasistens fortsatta musikaliska utveckling.

Efter studentexamen i Växjö kom Lindblad till Lund 1829 och där blev han en av de viktigaste krafterna då den lundensiska studentsången under 1830-talet utvecklades och fick fastare former inom Lunds Studentsångförening. Många av hans kompositioner ingår som bekant ännu i den nordiska stamrepertoaren och framförs inte minst i samband med valborgsfiranden och vårhyllningar runt om i Norden.[641]

Även Otto Lindblads bror, Johan Michael (1817–1893), har blivit föremål för en levnadsteckning av Ture Nerman, *En präst av den gamla stammen, J.M. Lindblads levnadsminnen* (1928). Här framgår att den en gång så stolta gymnasieorkestern ”Discanten”, som under 1700-talet ibland

638 Otto Fredrik Tullberg var professor i österländska språk i Uppsala. Se vidare – Grönberg, Lennart. *Otto Fredrik Tullberg*, Uppsala 1950. Hovpredikanten Hampus Kristoffer Tullberg utkom med två böcker under sin livstid, dels en *Hebräisk språklära*, Lund 1827, dels *Liturgie in sacro lavacro administrando antiquitus usurpatae pericope,* Uppsala 1830.

639 Ett mycket intressant faktum är att denna sedermera så berömda folkvisa återfinns i en tidig version i Carl-Gustaf Tullbergs notbok.

640 Nerman, Ture. *Otto Lindblad – ett sångaröde*, Uppsala 1930, s. 54.

641 Bland Lindblads mera kända kompositioner kan nämnas ”Vintern rasar ut”, ”Ur svenska hjärtans djup en gång” (Kungssången), ”Silverklara toner” (Serenad) och ”Sångfoglarne”.

kunde innehålla mer än tjugo musiker, delvis hade sett sina bästa dagar på 1830-talet. Framför allt skulle dess roll som bal- och festorkester i Växjö skulle snart övertas av andra konstellationer.

> Discanten bestod då [1830-talet] av fyra eller fem klockar- och organistelever dem orgelnisten hade det mödosamma uppdraget att lära spela orgel och violin. De vistades i Växjö för att på kortast möjliga tid lära sig spela orgel men också för att vidmakthålla nödig dansmusik av polskor m.m. på violin vid de bondbröllop där de i framtiden skulle uppträda som spelmän.[642]

J.M. Lindblad skulle också låta höra talas om sig på musikens område, inte minst som författare till några av våra mest spridda läsarsånger. De första försöken i den här riktningen gjorde han faktiskt redan under sin tid i Växjö.

3.1.4. Fogelbergs dominans

Johan Svensson var under många år kollega vid gymnasiet med Adam Bexell. Under slutet av 1700-talet delades musiklärartjänsten upp i en Canthor Chorali och en Canthor Figurativus-befattning.[643] Denna uppdelning hade i praktiken ägt rum tidigare. Svensson innehade alltså Figurativus-befattningen, som hade något högre status, medan Bexell hade hand om Chorali-delen.[644] Han var tillika musiklärare vid Sjögrenska fattigskolan, men han var också verksam som dansmusiker på baler i staden.[645] Bexell var en nitisk sånglärare, men han hade stora problem med disciplinen på gymnasiet: ”Sedan Bexell anmält inträde i sångrummet hafva han funnit en snögubbe sittande i katedern”.[646] Detta föranledde vidlyftiga lärarkollegier för att få bukt med problemen. Bexell avled strax därefter vid jultiden 1831.

Det finns skäl att anta att många mässböcker och handskrivna notböcker hade gått förlorade om inte någon tidigt hade uppmärksammat och tagit vara på materialet. När vi idag gläds åt stadens rika musikskatter bör vi rikta en särskild tanke till Johan Fogelberg (1806–1895), utan vars energiska bevarandegärning vi knappast hade haft denna digra källa att ösa ur. Merparten av Växjö stadsbiblioteks 1800-tals musikalier

642 Nerman 1928, s. 54.
643 Rosengren 1903, del 1, s. 473.
644 Rosengren 1903, del 1, s. 473.
645 Ibid.
646 Ibid.

kallas ”Fogelbergs samling”, men det finns också skäl att sätta detta epitet över stora delar av både stadsbibliotekets äldre musikaliesamling och de 1800-talsnoter som nu finns på Smålands musikarkiv.

Fogelberg härstammade från en musikalisk släkt från Vireda socken. Vid elva års ålder 1817 antogs han som fältmusikant vid Kronobergs regemente. Femton år senare hade han avancerat till ledare för Kronobergs Regementes musikkår.[647] Under de följande årtiondena var han djupt involverad i Växjötraktens musikliv.[648] Den tidigare omtalade Gunnar Olof Hyltén-Cavallius utnyttjade Fogelberg som uppteckнare av låtar och visor, inte minst i Aringsås och Hjortsberga socknar.[649]

Fogelberg bodde sedan 1820-talet på Lunnagård i Aringsås socken. Fogelbergs egen spelmansbok innehåller ca 150 melodier – huvudsakligen polskor.[650] Några av dessa är upptecknade efter den tidigare omnämnde klockaren Nils Vieslander (1796–1861) från Kalkatorp.[651] Förutom att även han var behjälplig Hyltén-Cavallius vid upptecknandet av ballader och låtar var hade han också nära kontakter med den kände spelmannen Petter Dahl (1818–1870), som också bodde i byn Kalkatorp, Vislanda socken.[652]

En av Fogelbergs musikaliska lärljungar var Johan Fredrik Bergström, som föddes 1815 i Tegnaby socken. Fadern Johannes Bergström var klockare i socknen och genom honom fick Johan Fredrik också undervisning i fiolspel och notläsning.[653] I Tegnabytrakten fanns i början av 1800-talet många skickliga spelmän – en av de mest framstående var ”spelgubben Hagström” (1751–1827), som blåste ”hoboja” och spelade

---

647 Rosengren 1903, del I, s. 473.

648 Beträffande Fogelberg och hans kopplingar till musiklivet i Växjö – se Gustafsson, Magnus. ”Växjö stads musikhistoria från senmedeltid till andra hälften av 1800-talet”, *Kronobergsboken*, Växjö 1994, s. 104 ff, samt Fogelberg, Torbjörn. ”Släkten Fogelberg och musiklivet i Älghult”, Älghultskrönikan, 1986.

649 SMA/HSKOP 221 och 482: Fogelbergs uppteckningar efter bl.a. lurblåsaren och fiolspelmannen Gustaf Magnus Ohlsson i Hjortsberga. Se även – Gustafsson, Magnus. *Folkmusik från Småland och Öland*, Växjö 1983, s. 89 ff.

650 SMA/ORI/001. Polskorna benämnes ”Polo” i boken.

651 Se exempelvis no 60, 61 och 64.

652 Beträffande de balladmelodier som Vieslander på uppdrag av Hyltén-Cavallius upptecknade i Värend – se t.ex. Jonsson Bengt R, Jansson, Sven-Bertil & Jersild, Margareta. *Sveriges Medeltida Ballader* I, Stockholm 1983, s. 74–75. Beträffande Vieslanders roll som läromästare åt Petter Dahl – se Gustafsson, Magnus. ”Åsnentraditionen – musiken i ett kulturområde”, del I, *I Värend och Sunnerbo*, 1990:4, s. 11 ff.

653 Gustafsson 1983, s. 25 ff. Muntlig uppgift från lanthandlaren Sixten Andersson, Odenslanda.

fiol. Denne hade på ålderdomen svårigheter med att spela, enligt egen utsago hade ”det onda bettet” fördärvat hans händer. Hagström hade låtar efter den legendariske ”Värebolslången”, vilken var född i slutet av 1600-talet.[654] Bergström övertog på 1830-talet faderns hemman och blev samtidigt kyrkvärd i Tegnaby. Under denna period nedtecknade han hela sin musikaliska repertoar i arton spelmansböcker, daterade mellan 1832 och 1838, där många låtar går att knyta till Fogelberg. Han flyttade 1840 till Tolgs socken, där han köpte en gård och samtidigt sökte klockartjänsten. Till sin stora besvikelse fick han inte denna tjänst, eftersom han, enligt muntlig uppgift, ”sjöng för starkt”.[655] Han fick istället nöja sig med att vara vikarierande klockare i Tolgs och Bergs socknar fram till sin död 1871. Hela Bergströms samling omfattar drygt 600 melodier – polskor, valser, marscher, kadriljer och angläser, samt diverse klavermusik.[656]

Under en kort period var Fogelberg kollega med regementsskalmejblåsaren och fiolisten Johan Davidus Bredberg (1751–1821), vilkens repertoar finns bevarad till eftervärlden i ett par notböcker.[657] Bredberg bodde större delen av sitt liv i byn Osaby i Tävelsås socken. Han antogs som regementsmusiker vid Kronobergs Regemente 1791 och under sin verksamma tid där fick han uppleva den stora omvandlingsprocess som militärmusiken genomgick runt sekelskiftet 1800 – från enbart skalmejor, pipor, signaltrumpeter och trummor till den ”harmoniemusik”, som kom på modet under sent 1700-talet, mestadels utförd av blåsarsextetter, och liggande till grund för de rena blåsmusikkårernas framväxt under 1830- och 40-talen.[658] Bredbergs båda notböcker innehåller sammantaget 342 melodier, huvudsakligen polskor, menuetter, marscher, kadriljer, kontradanser, eccosäser och angläser, samt en del militärmusikrepertoar.[659] På många sätt utgör Bredbergs samling en intressant pendang till regementsskalmejblåsaren Gustaf Blidströms berömda samling från tidigt 1700-tal.

På sin 80-årsdag, söndagen 30 maj 1886, blev Johan Fogelberg föremål för stadens storartade hyllningar. Om aftonen samlades hundratals vänner i järnvägsrestaurangen, varibland landshövding Wennerberg, lands-

654 Gustafsson 1983, s. 25 f.
655 Ibid.
656 Bergströms notböcker finns i privat ägo. Jag fick låna samlingen för kopiering år 1980 av lanthandlaren Sixten Andersson i Odenslanda i utbyte mot en deponerad förlovningsring! Kopiesamlingen finns på Smålands musikarkiv: SMA/HSKOP/340.
657 Böckerna finns i original på Smålands musikarkiv: SMA/ORI/007.
658 Beträffande Bredberg och militärmusikens omvandling vid Kronobergs Regemente runt sekelskiftet 1800 – se Sandahl, Inge. ”Regementets musik”, *Kronobergs regemente under 1900-talet*, Växjö 1996, s. 256 ff.
659 Ibid.

sekreteraren, landskamreren, biskopen, läroverkets och seminariets lärare, samt Kronobergs regementes musikkår – saluterade sin forna ledare, vän och inspiratör. Vid detta välvalda tillfälle skänkte Fogelberg hela sin stora samling av musikalier och manuskript till läroverkets bibliotek. Det är ingen slump att denna musikaliska skatt räddades av just Fogelberg, som vi redan konstaterat var han en sällsynt produktiv kraft med stor arbetskapacitet. Det finns en stor mängd originalhandskrifter bevarade efter honom. En betydelsefull del av detta material utgör ett viktigt komplement till denna samling som han skänkte till läroverket och som idag finns bland stadsbibliotekets musikalier. Även genom det gamla notarkivet på regementet har en stor del av Fogelbergs material kunnat överföras i Smålands musikarkivs ägo. Det kanske ligger nära att tro att merparten av detta skulle utgöra marscher och annan militärmusik, men en överraskande stor del är noter av precis samma slag som man hittar i bibliotekets arkiv – musik för salonger, danser, baler och inte minst kyrkans ritualer. En del skrivet och komponerat av Fogelberg själv, men huvuddelen är ändå avskrifter från andra äldre handskrivna eller tryckta noter. Här drar sig Fogelberg inte för att ändra och tillrättalägga efter eget huvud i redan befintliga verk. Inte ens Haydn eller Mozart går fria från Växjötonsättarens bearbetningar.

Fogelberg komponerade mängder av solostycken för olika instrument, men mest kända är ändå hans tre sinfonior – varav åtminstone en har framförts i modern tid.[660] Den väckte då något av en sensation och många förvånades över den musikaliska nivån. En recensent dristade sig till att utnämna Johan Fogelberg som föregångare till Franz Berwald.[661] Det är inte alls otänkbart att han hade kontakt med sin betydligt mera namnkunniga kollega. Fogelberg var en flitig brevskrivare och brevväxlade med många kända musikpersonligheter i 1800-talets Norden. Han var också känd för sina stora språkkunskaper. När han inte skrev brev eller komponerade ägnade han sig åt egen musikutövning. Enligt samtida källor var Fogelberg ”en skicklig musiker, synnerligen på viol och fagott”.[662] Bland hans många framträdanden med Kronobergs regementes musikkår skall här bara nämnas den konsert som gavs den 8 augusti 1874 i Stensalen på Kalmar slott i samband med Kalmarbanans invigning i närvaro av kung Oscar, drottning Sofia, hovet, landshövdingen, samt övriga honoratiores i Kalmar. Konserten upptog elva nummer. Förutom Gounod, Verdi och Rossini stod en av Fogelbergs egna kompositioner också på programmet,

660 Fogelberg 1986.
661 Fogelberg 1986.
662 Ibid.

nämligen ”Variationer över Fogelns Visa”.[663] Detta kanske ger en något överraskande bild av vad en regementsmusikkår hade på repertoaren vid den här tiden.

3.1.5. Christina Nilssons musikaliska klassresa

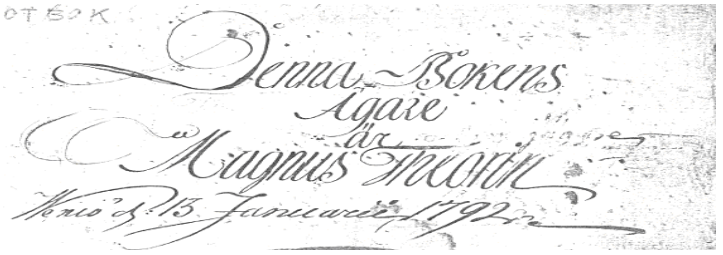
Den tidigare omnämnde klockaren Nils Vieslander i Vislanda hade samröre med de kända fiolspelande gästgivarna Aron (1796–1843) och Salomon Törnkvist (1826–1870) på Gottåsa gästgiveri – den plats där den kända Christina Nilsson gjorde sina första egentliga framträdanden som ung flicka. Det var också här på gästgiveriet som den sedermera berömda operasångerskans egentliga musikaliska skolning började.[664]

Christina Nilsson (1843–1921) som liten flicka på Gottåsa gästgiveri i slutet av 1840-talet. Kolteckning av Bengt Nordenberg.

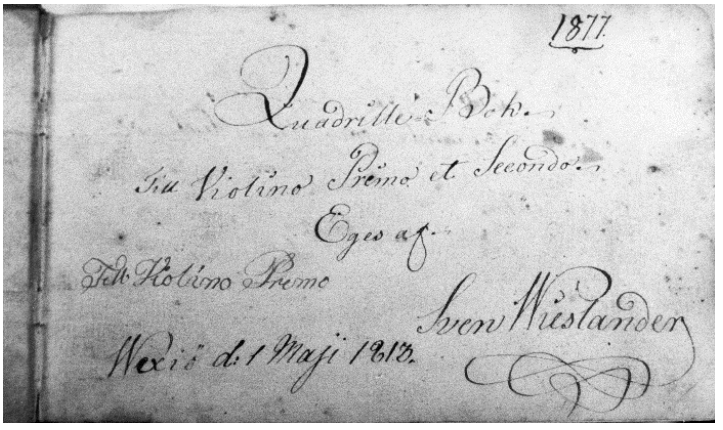
Förmodligen tog Christina Nilsson fiollektioner av både Salomon Törnkvist, Nils Vieslander och Petter Dahl (1818–1870). Den sistnämnde härstammade från byn Kalkatorp i Vislanda socken och som var murare och stensprängare till yrket. Petter hade i sin tur lärt sig spela av klockaren Petter (Petrus) Björkman (1760–1856) i Skatelöv, vilkens namn figurerar i både Magnus Theorins och Johan Fogelbergs notböcker. En annan läromästare till Petter Dahl var gästgivaren Aron Törnkvist i Gottåsa. Törnkvist och Björkman spelade mycket tillsammans och när det skulle vara riktigt fint på bröllopen och kalasen runt de norra delarna av Åsnen i början av 1800-talet var det självklart att dessa båda skulle stå för musiken.[665]

663 Fogelberg 1986.
664 Tornehed, Stig. ”Christina Nilsson-minnen i det småländska landskapet”, *Småländska strövtåg genom fem sekler*, Växjö 1976, s. 162.
665 Se vidare – Gustafsson, Magnus. ”Åsnentraditionen – musiken i ett kulturområde”, *I Värend och Sunnerbo*, 1990:4, samt 1991:1.

En stor del av den repertoar som spelades vid dessa tillfällen återspeglas i Theorins och Fogelbergs notböcker, samt i Sven Vieslanders notsamling.[666]



Inskription på Magnus Theorins (1753–1819) notbok, daterad 1792.



Inskription på Sven Vieslanders (1789–1820) notbok, daterad 1813.

Aron Törnkvists son Salomon var jämngammal med Petter Dahl och de kom att upprätthålla ett livlångt musicerande tillsammans. Vid fester och bröllop spelade de mest modernare musik och ville, enligt ett citat från *Svenska låtar*, ”inte veta av det gamla skräpet”.[667] En uppfattning som säkert syftade på äldre mollpolskor och melodier av modal karaktär. Aron och Salomon Törnkvist kom vid sidan av gästgiverirörelsen att skapa en rejäl förmögenhet på brännvinsbränning. Än idag står den enorma stenladugården i Gottåsa kvar som ett monument över denna epok.

Christina Nilsson spelade i unga år flitigt tillsammans med sin bror Carl Jonasson (1834–1887), mera känd under namn som ”Kalle i Lövhult” eller ”Spele-Kalle”,[668] och toffelmakaren Håkan Johansson (1840–1912)

666 FMK: M 40.
667 *Svenska låtar*: Småland, s. 78.
668 Carl Jonasson (”Kalle i Lövhult”) blev sedermera hemmansägare i Stubbinge, Sten-

från Västra Torsås socken.[669] Den sistnämnde var en intressant spelman som stämde fiolen i A-bas till hela sin repertoar. Dessutom stämde han oftast ner alla strängarna ett tonsteg, dvs en stor sekund så att A-strängen stämdes på tonen G. Håkan Johansson blev inbjuden att medverka vid den stora spelmanstävlingen i Lund 1907, men enligt hörsägen tvivlade han så starkt på sin förmåga att han tog sig till telegraf- och telefonstation i Växjö för att per ledning provspela några låtar för Nils Andersson. Denne konstaterade efter bara några takter: ”Johansson bara måste komma!”[670] Målaren Carl Lindqvist (1839–1920) från Virestad var en annan av de många spelmän i centrala Värend, som figurerade i Christina Nilssons förflutna som spelkvinna och folklig vissångerska.[671]

Vintern 1859 konfirmerades Christina Nilsson av domprosten Peter Wieselgren (1800–1877) i Göteborgs domkyrka. Denne måste ha varit väl förtrogen med Christinas bakgrund på marknader och gästgiverier. Wieselgren hade ju rötterna i Vislanda och var vid den här tiden i nära kontakt med Nils Vieslander, Johan Fogelberg och Gunnar Olof Hyltén-Cavallius. Det är också ett sorts ödets ironi att Christina på detta sätt förenar nykterhetens store förkämpe med brännvinsbränneriets store mogul i södra Småland – Salomon Törnkvist.

Christina Nilssons ofattbara karriär och liv har behandlats i inte mindre än fyra biografier, författade i tur och ordning av Beyron Carlsson, Tobias Norlind, Nils-Olof Franzén och Ingegerd Björklund.[672] I det här sammanhanget saknas dock fortfarande en inträngande musiksociologisk analys av fenomenet Christina Nilsson. Den musikaliska klassresa hon företog saknar kanske motsvarighet i svensk musikhistoria. Vad som är fakta och myt i den väv av skrönor, berättelser och historier runt hennes första år som sångerska på småländska marknader och gästgiverier återstår för framtida forskning att utröna – liksom hennes förhållande till en rad av Smålands och landets mest namnkunniga spelmän under 1800-ta-

---

brohults socken sedan hans berömda syster köpte en gård till honom, liksom till sina andra syskon. Carl gifte sig 1859 i Stenbrohult med Elin Bengtsdotter, född 1839 i Stenbrohult, död 1918 i Cleveland Ohio. Carl och Elin fick nio barn som alla emigrerade till USA. Elin flyttade också dit efter Carls död.

669 *Svenska låtar*, Småland, s. 88.

670 Muntlig uppgift från spelmannen Lennart Skoglund, Säljeryd. Håkan Johansson medverkade sedermera vid spelmanstävlingen i Lund 1907.

671 Gustafsson 1983, s. 120 ff.

672 Carlsson, Beyron. *Kristina Nilsson – grevinna de Casa Miranda*, Stockholm 1921; Norlind, Tobias. *Kristina Nilsson. Sångerskan och konstnärinnan*, Stockholm 1923; Franzén, Nils-Olof. *Christina Nilsson – en svensk saga*, Stockholm 1976; Björklund, Ingegerd. *Den oemotståndliga: en Christina Nilsson-biografi*, Västerås 2000.

let. En annan given frågeställning i det här sammanhanget är vilken betydelse hennes tidiga ”folkmusikaliska skolning” hade för hennes framgång på världens operascener.

År 1913 chockade Christina Nilsson, inte bara societeten i Växjö, utan hela kulturetablissemanget i landet. Den stora sångerskans 70-årsdag skulle nämligen firas med pompa och ståt. Kanske skulle prinsar, kungligheter och besökare från Europas furstehus synas på Växjös gator? Jämsides med kanske några av de största stjärnorna som musiklivet i Sverige hade att erbjuda vid den tiden? Men denna augustidag 1913, med perspektiv på sina ofattbara framgångar och sin osannolika karriär som sångerska, väljer hon istället att knyta ihop sitt liv och för en dag återvända till sina rötter. Hon bjuder helt enkelt in de spelmän och musikanter från den musikmiljö som hon själv var sprungen ur. Sin barndoms vänner. Människor och öden som hon under sin karriär aldrig helt hade släppt kontakten med. Efter den tragiska katastrofen vid hennes konsert den 23 september 1885 utanför Grand Hotell i Stockholm, då människor under uppploppsliknande omständigheter trampades ihjäl, valde hon exempelvis att vila ut och behandla chocken hos sin gamle vän – nämndemannen, gästgivaren och spelmannen Magnus Persson i Degersnäs, Virestad.[673] Han var en självklar gäst vid det stora evenemanget på 70-årsdagen – spelmanstävlingen på Stadshotellet i Växjö. Likt en småländsk Zorn hade Christina samlat nästan allt vad som fanns av kända småländska folkmusiknamn vid den tiden.

De spelmän som medverkade vid denna tävling utgjorde sedermera den helt dominerande grundstommen i smålandsdelen av *Svenska låtar*. Den fantastiska journalfilm som spelades in vid detta tillfälle visar rörande omfamningar mellan den stora sångerskan och den åldriga psalmodikonspelerskan Maria Samuelsson från Virestad, men framför allt mellan Christina och hennes nästan jämnåriga kamrat från barndomsåren – Johan Dahl.[674] En lika självskriven musikant på logar och lekstugor, som på baler på Huseby eller Ängaholm. Barndomsvänner och två parallella öden – den ena erövrade världen, den andra Värend.

673 Franzén 1976, s. 223 ff. Uppgiften om Christina Nilssons vistelse hos Magnus Persson har muntligen ställts till förfogande av Stig Tornehed, Växjö. Beträffande Persson – se *Svenska låtar*: Småland, s. 90 ff.

674 De korta filmsekvenserna på spelmanstävlingen 1913 finns digitaliserade och sökbara i Svensk Mediedatabas: SF2200 (0 25 37).

Fotografi från Christina Nilssons spelmanstävling i Växjö 1913. Gustaf Holgersson, ägare till Petter Dufvas notbok, står längst till höger i bakre raden.

Spelmannen Johan Dahl (1846–1921) med fru och barn utanför hemmet i Boaberg, Odensjö.

I ett bredare perspektiv har Christina Nilsson faktiskt också medverkat till att svenska folkvisor letat sig in i den allmäneuropeiska konstmusikrepertoaren. En allmänt spridd uppfattning är det t.ex. hennes förtjänst att tongångar från den kända Värmlandsvisan genljuder i Bedrich Smetanas ”Vltava” (Moldau).[675] Under sin tid i Göteborg var faktiskt Smetana under en kort period Christina Nilssons pianolärare.[676] Våra dagars främsta Christina Nilsson-kännare, Stig Tornehed, har i flera sammanhang pekat på hennes betydelse som skapare av en småländsk identitet, bl.a. i artikeln ”Christina Nilsson-minnen i det småländska landskapet” i boken *Småländska strövtåg genom fem sekler* (1976).

3.1.6. Avslutande reflektion

Vi kan konstatera att många av stiftsstädernas gymnasier var livaktiga spridningscentra för både ny och gammal musik. Stadsmusikanternas betydelse minskade alltmer under 1700-talet då skolmusiken mer och mer sekulariserades och tog över stadens och det offentliga rummets behov av musik till vardag och fest.[677] Vi ser under 1700-talet med andra ord en avsevärd förskjutning av tyngdpunkten från vokal kyrkomusik till instrumental, ofta profan, musik vid gymnasierna. I Växjö hade denna utveckling påbörjats redan i slutet av 1600-talet.

Zschotzscher, Eklin, Bredberg, Svensson, Bergström, Tullberg och Fogelberg rörde sig hemtamt i tidens smak för galanta pollonesser och komponerade i samma stil som många av deras kollegor runt om i Sverige gjorde vid samma tid – i Visby fanns t.ex. domkyrkokantorn och musikläraren Jöran Romin och hans son Carl, som försåg den kommande gotländska folkmusikrepertoaren med örhängen som ”Hurtemors Polska” och ”Romins polska” och i Linköping figurerar domkyrkoorganisten Johan Miklins (1726–1787) namn i åtminstone en av klockarna Styrlanders

675 Moldau komponerades 1874.

676 Franzén 1976, s. 56.

677 I det medeltida Europas städer fanns särskilda musikerkategorier med olika grad av fast anknytning. Under loppet av 1500-talet utfälls ur dessa kategorier de s.k. stadsmusikanterna, dvs. av stadens myndigheter anställda musiker med privilegium på viss musikutövning i staden och (ibland) dess omnejd. Stadsmusikantväsendets blomstringstid infaller under 1600- och 1700-talet, för att under 1800-talet antingen helt försvinna eller leva vidare i modifierad form under andra förutsättningar – se vidare Andersson, Greger. ”Projektrapport: Stadsmusikantväsendet i Sverige under 1600- och 1700-talet”, *STM* 1986, s. 101 ff. Beträffande stadsmusikantväsendets avvecklingsfas i hela Europa under 1800-talet – se även Schwab, Heinrich Wilhelm. *Krise und Auflösung des Stadtmusikantentums*, Wolfenbüttel & Zürich 1978, s. 271 ff., samt Wolschke, Martin. *Von der stadstpfeiferei zu Lehrlingskappel und Sinfonieorchester*, Regensburg 1981, s. 67 ff.

notböcker.[678] Stockholms musikliv var i det här fallet och vid den här tiden inget undantag – i hovkapellkretsarna stod de galanta polskorna som spön i backen och hovkapellets musiker var ofta själva de flitigaste på området. Karl Michael von Essers (1758–1795?), Jean Baptiste Édouard Du Puys (1770–1822) och Georg Joseph Voglers (1749–1814) alster återfinns i en aldrig sinande ström i 1800-talets spelmansböcker och *Svenska låtar*. Men när dessa melodier väl hamnat i ett folkligt sammanhang blir bilden komplicerad. Eklin var en mästare på att skapa tidstypiska modulationer på enkla folkliga teman. Esser och Abbé Vogler använde ofta äldre folkliga melodier som grundstomme till fullt utbyggda polonäser. Ett av den sistnämndes mest spridda stycken är ”Les danse des flambeaux en Suedé” – helt enkelt en variation på kanske den kanske mest förekommande polskan i Sverige alla kategorier – ”Skräddarpolskan” eller ”Svenska Fackeldansen”.[679] När dessa genomkomponerade stycken på äldre teman sedan nådde ut på landet skapades en säregen variantröra, där det inte alltid är så lätt att säga om förlagan står att söka i hovkapellkretsar, i stadsorkestrar, hos klockare eller i folkligt utvecklade ursprungsteman.

Georg Joseph Vogler (1749–1814).

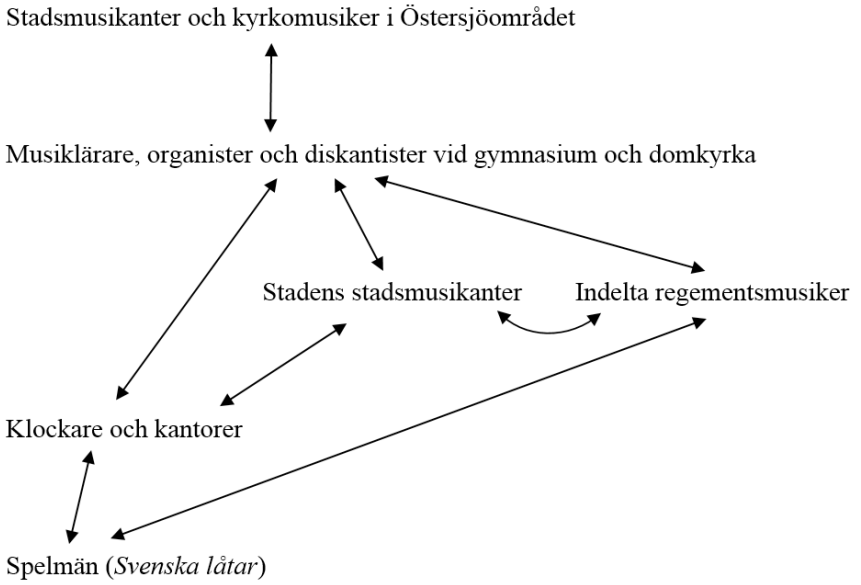
Under 1800-talets lopp blir den dansmusik som organisterna lärt sig vid städernas gymnasier och av varandra alltmer de bildades studieobjekt. Nu spelades denna dansmusik också av bondspelmän, som många gånger lärt sig sina låtar av någon organist eller klockare. Denna musik blir ett

678 Se vidare kapitel 4, avsnitt 4.5.3. Miklin var också hovkapellist och troligen elev till Roman.

679 Se kapitel 7, avsnitt 7.2: Dufvas låt nr 10.

avgörande bidrag till det som kommer att definieras som *svensk folkmusik*. Däremot tycks många upptecknare i upptäckaryran helt tappat insikten om att detta är musik som inte enbart har sina rötter i timrade bondstugor och att låtarna vandrar tämligen ogenerat mellan olika sociala skikt. Minst lika mycket hade sin upprinnelse i stiftsstädernas gymnasier, på herrgårdar och t.o.m. vid hovkapellet. För vi detta resonemang vidare kan man, som i det redovisade exemplet kring Växjös musikliv, snart också hitta beröringspunkter med musikmiljöer i Tyskland och Polen. Även om dessa insikter fanns hos en del av 1800- och 1900-talens folkmusikupptecknare förtegs de ofta. De passade helt enkelt inte in i den romantiserade bilden av *spelmannen* och dennes repertoar.[680] Jan Ling visar för övrigt att denna förträngning inte bara hör 1800-talet till. Den dyker upp under varierande ideologisk täckmantel flera gånger även under 1900-talet.[681]

Avslutningsvis kan med begreppet *stadens musik* och exemplet Växjö alltså påvisas följande tydliga och konkreta musikaliska flöden:



680 I kanske högre grad än någon annan sökte Carl Erik Södling leda i bevis att den svenska folkmusiken var av uråldrig karaktär. Han var antingen helt omedveten om många av polonäsernas ursprung, eller försökte medvetet förtränga det. Allt tycktes vara framsprunget ur den närmast metafysiska folksjälens genialitet. Låtarna spelades ju nu av ”bondspelmän”. Södling var själv organist och musikdirektör. Se vidare – MTB (MAB): Hdskr 93:1: Södling, Carl Erik. *Den swenska folkmusikens historia och dess kulturhistoriska betydelse*, 1881.

681 Ling, Jan. ”Folkmusiken – en brygd”, *Fataburen,* Stockholm 1979, s. 9 ff.

Den schematiska bilden ovan kan konkretiseras ytterligare med namn och exempel på kontakter och samrören mellan olika musiker i och runt Växjö. Detta kan förhoppningsvis ge djupare bild av de ofta svårgenomträngliga och svårgripbara musikaliska flödena mellan stad och land; mellan högt och lågt och mellan olika stilar och genrer. Det ger också intressanta perspektiv Redfields och Burkes tankar kring ”den lilla och stora traditionen” och de kulturmötesmodeller som presenterades i teoriavsnittet.[682]

* * *

Genom exemplet Växjö har vi har nu fått en inblick i ett provinsiellt musikliv i Sverige från sent 1600-tal fram till slutet av 1800-talet. Vi har sett att det fanns en hierarki bland klockare, organister, diskantister, stadsmusikanter och spelmän och mött en mängd olika musiktyper som allemande, saraband, gavott, menuett, polonäs, kontradans och kadrilj. Med denna kunskap som bakgrund ska vi därför i nästa avsnitt närmare undersöka hur stadens musik tas upp och transformeras på landsbygden. I detta sammanhang ska vi också studera det insamlingsarbete som bedrevs i Småland inom projektet *Svenska låtar*.

682 Se vidare kapitel 1, avsnitt 1.4.

3.2. Axel Bobergs uppteckningar i Småland

När Småland-, Öland- och Blekingedelen av *Svenska låtar* utkom 1935 hade det hade gått tretton år sedan den första delen i detta stora verk publicerades.[683] Hela utgivningen avslutades 1940 av fyra band med uppteckningar från Skåne. Många av låtarna i dessa fyra band hade då redan utgivits i Nils Anderssons *Skånska melodier*, som trycktes mellan åren 1895–1916. Man kan alltså konstatera, att förutom denna återutgivning av det skånska materialet, var Småland ett av de sista landskapen som publicerades i *Svenska låtar*. Arbetet med att uppteckna låtar i Småland tycks ha varit en utdragen och inte särskilt prioriterad process. Många av de spelmän som framträdde vid de första större spelmanstävlingarna i Småland hann aldrig få något upptecknarbesök innan de gick bort.[684]

Sommaren 1917 företog musikdirektören och organisten Axel Boberg (1876–1946) en längre uppteckningsresa i Småland. Vi har redan i kapitel 2, avsnitt 2.1, noterat att han som en av drygt tiotalet medarbetare under 1910-talet knutits till insamlingsarbetet runt *Svenska låtar*.[685] Boberg lärde känna Nils Andersson tidigt och båda var exempelvis aktiva i Lukasgillet i Lund. Boberg var jämsides med Andersson också domare vid den stora spelmanstävlingen i Lund 1907. När Nils Andersson var i behov av hjälpryttare under 1910-talet för att skynda på uppteckningsarbetet låg det därför nära till hands att han vände sig till Boberg.

De melodier som nedtecknades vid Bobergs resa sommaren 1917 i Småland, jämsides med Olof Anderssons insamlade material sommaren 1932, kom att bilda det huvudsakliga underlaget inför publiceringen av smålandsdelen av *Svenska låtar* 1935. Genom en bevarad ”reseräkning”, ställd till Nils Andersson från Boberg 1917, får vi en intressant inblick i både den tidens resande och de villkor som omgav uppteckningsarbetet:[686]

683 Hela publiceringen av *Svenska låtar* försenades kraftigt. Nils Anderssons ursprungliga plan var att de första delarna skulle komma ut redan i början av 1910-talet.

684 Bland de mera namnkunniga kan nämnas Justus Frick, Hult; Emil Asklund, Brömsebro; Karl-Magnus Olsson (”Kongen”), Ramsberg, Karl Sjölander, Yttre Källehult och Fredrik Antonsson, Glömminge. Se vidare Gustafsson 2000, s. 10 ff.

685 Boberg studerade vid musikkonservatoriet i Stockholm 1893–1897 och avlade organistexamen 1895, samt kyrkosångar- och musiklärarexamina 1896. Han studerade violin för Fridolf Book 1895–1897, kontrapunkt för Joseph Dente 1896–1897, kontrapunkt samt komposition och instrumentering för Otto Malling i Köpenhamn 1897–1898. Han var musiklärare vid Malmö realskola och högre allmänna läroverk 1903–1939, samt organist i S:t Petri kyrka 1911–1941.

686 Fmk IIa:31 [”Nils Andersson: anteckningar”]

Uppteckningsresor, Sommaren 1917
Besökta platser och spelmän

Efter resa från Skanör via Malmö-Kalmar besöktes:

Öland: Kalmar	A.J. Eriksson; JH Petersson
Ålem: Kalmar Måleråsa	G Holgersson; C.J. Kreij (adr. Pataholm)
Kosta: Måleråsa Vetlanda	JF Theandersson
Hällaryd:	CH Adolphsson
Vetlanda: Sävsjö+Alvesta	JV Söderquist
Värnamo: Alvesta, Vislanda, Grimslöf	O-Hj. Storck
Odensjö:	J.M. Dahl

Härefter nedresa öv. Malmö till Skanör.

Uppresa från Malmö via Vislanda till:

Odensjö: Alvesta, Växjö, Räppe, Åby (Tjureda)	Dahl (igen)
Tolg:	J Johansson, Fridenborg J.A. Petersson, Nyhem M.N. Johansson
Evedal, Växjö, Alvesta, Nässjö	
Jönköping: Nässjö	C. Roos
Norrköping: Nedresa	J Alm

Uppteckнade melodier: 123. Till avskrivning lånta melodier: 240. Summa: 363.

Omkostnader:	
Järnvägs-, ångbåts-, cykel- och uppehållsbiljetter	130:-
20 [--oläsligt--] a 4.50 (genomsnittskostnad incl. Dricks)	90:-
20 dagars vivre a 9:-	180:-
Honorar till större antalet spelmän	60:-
Div.utg. före uppresan i konjak, strängar och andra förnödenheter	20:-
Div.utg. under resan i cykellagning, telefon, + dagl. smärre utg. efter beräkn. 2 kr dagl.	60:-
Kyrkvikarie under bortavaron	40:-
	580:-

Från dessa enkla anteckningar kan man alltså dra slutsatsen, att Boberg företog två resor till Småland sommaren 1917 och att hela upptecknings-arbetet kostade 580 kr – en icke oäven summa vid den tiden.[687] Vidare kan man med viss förvåning notera att det utgick honorar till en del av de upptecknade spelmännen och att konjak tycks ha varit en betydelsefull ”förnödenhet” i dessa sammanhang. Den mest intressanta uppgiften är dock utan tvekan raden om ”till avskrivning lånta melodier”, vilket vi återkommer till längre fram.

De småländska spelmän som upptecknades under Bobergs resa 1917 var alltså Gustaf Holgersson, Carl-Johan Krej, Johan Fredrik Theandersson, Henrik Adolphsson, Johan Wilhelm Söderqvist, Oscar Storck, Johan Dahl, Jonas Johansson, August Pettersson och Carl Roos. Det skulle dröja 15 år innan Olof Andersson sommaren 1932 företog några kompletterande uppteckningar efter spelmännen Per Carlsson, Åke Carlsson, Manfrid Fälth, Ernst Gustafsson, Bror Strand, Vilhelm Andersson, Viktor Svensson, Frithiof Johansson, Hjalmar Thorsjö, Nils Bernhard Ljunggren och Nils Gustaf Lavin.[688] Av de återstående spelmän som till slut kom att ingå i smålandsdelen av *Svenska låtar* skickade två in egna bidrag – Knut Olof Ekvall och August Strömberg, medan Anders Fredrik Andersson och Lars August Bengtsson blev upptecknade av den kände gotlandsspelmannen August Fredin.[689] Avslutningsvis upptecknades Blinde-Janne och Håkan Johansson av Boberg redan i samband med den stora spelmanstävlingen i Lund 1907 och Magnus Persson året därefter. Sammantaget upptecknades eller bidrog alltså 28 spelmän. Mot bakgrund av den rika floran av spelmanstävlingar i Småland, den mest betydelsefulla vägen att rekrytera lämpliga och intressanta ”uppteckningsobjekt” under 1910–30-talen, kan det således tyckas anmärkningsvärt att just Småland, detta relativt stora landskap, fick dela på utrymmet i *en* volym av *Svenska låtar*, jämsides med Blekinge och Öland.[690] Boström (2015) menar att den viktigaste anledningen till detta var att de ekonomiska förutsättningarna för publicering drastiskt försämrades i början av 1930-talet:

687 Enligt Kungl. Myntkabinettets omräkningstabell (http://www.myntkabinettet.se/fakta) (hämtat 2015-01-02) ”motsvarar 580 SEK år 1917 betalning för lika lång arbetstid som 171017 SEK år 2014 mätt med löneindex för manlig industriarbetare/hantlangare (löntagare from 2005)”.

688 Ljunggren upptecknades redan 1929 av Olof Andersson.

689 August Fredin var son till den gotländske storspelmannen ”Florsen i Burs”. Fredin fick sedermera tjänst som folkskollärare i norra Tjust och bosatte sig i Loftahammar. Av Anderssons låtar är no 8–17 i smålandsdelen av *Svenska låtar* upptecknade av rektor A Arnman i Varberg och via Fredin ställda till FMK:s förfogande.

690 Beträffande småländska spelmanstävlingar – se vidare Gustafsson 2000, s. 10 ff.

> Från att ha haft en överenskommelse med Norstedts förlag om att dela framställningskostnaderna på hälften tvingades Wijk 1933, för att utgivningen av SvL över huvud taget skulle kunna fortsätta, att gå med på att Folkmusikkommissionen skulle stå för två tredjedelar av utgifterna. Försäljningssiffrorna var helt enkelt alltför dåliga och i stort sett alla häften av SvL, undantaget det första dalahäftet, hade gått med förlust.[691]

Boström (2015) har också, som vi redan noterat i det inledande kapitlet, framlagt en trovärdig hypotes om varför FMK valde att frikostigt publicera melodier ur äldre spelmansböcker i delarna till flera av de närliggande landskapen (Skåne, Östergötland m.fl.) när inte en enda sådan låt i smålandsdelen. Detta trots att ett flertal mycket intressanta sådana böcker stod till FMK:s förfogande inför utgivningen. Merparten av de mest framträdande småländska böckerna låg helt enkelt bortom den outtalade tidsgräns vid 1840-talet som kom att avgöra huruvida melodier ur dessa böcker hamnade i *Svenska låtar*.[692]

Denna något styvmoderliga behandling har sedan i viss mån fått återverkningar i synen på folkmusikens ställning i Småland. Till skillnad från många andra landskap har, med något enstaka undantag, inget mera omfattande insamlingsarbete publicerats under 1900-talet.[693] Det hindrar dock inte att många ansträngningar gjorts på insamlings- och dokumentationssidan.

Som antytts finns från 1700-talet och början av 1800-talet ett mycket stort antal småländska spelmansböcker bevarade. En omfattande redovisning av alla dessa böcker skulle i det här sammanhanget av utrymmesskäl vara omöjlig.[694] När det gäller de bevarade småländska spelmansböckerna i FMK:s samlingar och i andra arkiv hänvisas istället till min magisteruppsats: *Jag begynte med passionerad ifver att samla. En studie i småländskt musiksamlande under 350 år med inriktning på upptecknare, meddelare och innehåll* (2006).[695]

---

691 Boström 2015, s. 60.

692 Ibid, s. 59.

693 År 2000 publicerade avhandlingens författare samlingen *Småländsk musiktradition*, drygt 1000 dittills opublicerade melodier. I detta sammanhang måste också nämnas Gösta Klemmings uppteckningsarbete som resulterade i utgivningen av fyra låthäften: *50 Småländska låtar*, Göteborg 1965; *30 Småländska låtar*, Göteborg 1976; *23 Låtar från Småland och Västergötland*, Göteborg 1984, samt *20 Småländska låtar*, Göteborg 1987.

694 Se vidare – Gustafsson 2000, s. 489 ff.

695 Av de mera betydelsefulla spelmansböckerna från Småland måste ändå nämnas: Sven Donats notbok, daterad 1783–1803 (Ormesberga); Andreas Dahlgrens notbok, daterad 1784 (Tryserum); Salomon Eklins notbok, daterad 1772 (Växjö); Magnus Theorins notbok, daterad 1792 (Furuby); Andreas Grevelius notbok, daterad 1793 (troligen från Vissefjärda); Trästadsamlingen, från ca 1760-1820 (Blackstad); Anders Magnus Svenssons notbok, daterad 1794 (Döderhult); Johan Fogelbergs notbok, daterad 1826 (Aringsås); Jonas Anckarmans

När det gäller äldre handskrivna musikalier med småländsk anknytning kan i det här sammanhanget också nämnas några samlingar från 1600-talet som kanske inte i första hand hade varit aktuella för publicering i *Svenska låtar*, men som utgör en betydelsefull del av det bevarade källmaterialet rörande polskans äldre historia i Sverige. Några av dessa har redan behandlats i detta kapitel, men några förtjänar ytterligare ett kort omnämnande: Hans Hakes fyrstämmiga danssviter,[696] Andreas Hööks notbok[697] och Matthias Silvius Svenonis tabulaturbok.[698] Från samma tid finns också en av landets äldsta källor, som dokumenterar ett numera vedertaget ”tvåstämmigt låtspel” på fiol – Niclas Tilianders notbok.[699]

Hans Hakes stämböcker, ca 1645. Växjö stadsbibliotek, Mus.Ms. 18.

samling, daterad 1818 (Djursdala), samt slutligen Petter Dufvas notbok, daterad 1807 (Verkebäck). Av dessa stod Dahlgrens, Donats, Theorins och Dufvas böcker till FMK:s och utgivarnas förfogande inför publiceringen av smålandsdelen av *Svenska låtar*. Som tidigare konstaterats publicerades dock inga melodier ur dessa böcker.

696 Växjö Stifts- och Landsbibliotek, Mus.Ms 18.

697 Lunds Universitetsbibliotek, Wenster N7.

698 Kalmar Stifts- och gymnasiebibliotek, Ms.Mus. 4a.

699 Växjö Stifts- och Landsbibliotek, Mus.Ms 6.

3.3. Gustaf Holgersson i Ålem

Efter besöket på Öland hamnade Boberg hos plåtslagaren och spelmannen Gustaf Holgersson (1893–1952) i Ålem.[700] Han var född i Västervik och flyttade efter en tid i Ålem till Oskarshamn.[701] Gustaf lärde sig som ung pojke spela fiol av sin far, August Holgersson (1851–1916). August var född i Jämjö i Blekinge, men flyttade till Småland i samband med byggandet av Nässjö – Oskarshamns järnväg. Han arbetade som rallare på järnvägsbygget och det var i samband med detta han började spela fiol. En del av sin repertoar tillägnade han sig från ”andra fiolspelande rallare”.[702]

August gifte sig 1880 i Hjorted med Anna-Maria Kindgren och det nygifta paret flyttade först till Ankarsrum och därefter till Västervik.[703] Där fick August jobb som eldare och senare som lokförare på smalspårsjärnvägen mellan Västervik och Hultsfred.[704] August och Anna-Maria fick sex barn: Anna Maria (f. 1880), Elin Matilda (f. 1884), Karl August (f. 1886), Holger Otto (f. 1888), Emma Elisabeth (f. 1890) och Gustaf Adolf (f. 1893).[705] Alla tre pojkarna i familjen spelade fiol i unga år. Redan som åttaåring framträdde Gustaf offentligt och han hade ännu inte fyllt tio år då han spelade med olika kapell i Oskarshamn med omnejd tre kvällar i veckan. Under pojkåren kom han också i kontakt med skomakaren och den ryktbare spelmannen Isak Peter Söderberg (1836–1914) i Västervik, som var en flitig gäst i det Holgerssonska hemmet.[706]

Gustaf Holgersson hade stor framgång vid de småländska spelmanstävlingarna på 1910- och 20-talen.[707] Han erhöll exempelvis första pris vid både spelmanstävlingen i samband med Eksjöutställningen 1912 och vid Christina Nilssons stora spelmanstävling i Växjö 1913, samt vid den

700 De biografiska uppgifterna runt Gustaf Holgersson är hämtade från en intervju 1992-04-10 med sonen Nils Holgersson.

701 Holgersson flyttade till Oskarshamn 1918.

702 FMK: Spelmansbiografier / Småland.

703 LAVA: Hjorted C:6.

704 Det är oklart om August Holgersson körde ångloken hela vägen ner till Växjö.

705 Anna Maria föddes i Hjorted och de övriga i Västervik. Både Karl August och Holger Otto fick längre fram i livet arbete inom järnvägen – den förstnämnde som montör medan Holger gick i sin fars fotspår och blev först eldare och sedan lokförare.

706 Beträffande Söderberg – se Gustafsson 1983, s. 117–119. En del av Söderbergs låtar upptecknades av Robert Larsson (1864–1936), son till den kände konstnären Marcus Larsson (1825–1864). Larssons uppteckningar finns bevarade i en notbok som förvaras på Kungliga Biblioteket (KB: 1976:146). En låt efter Söderberg finns också med i LJ Sundells samling *På Förstukvisten* (1915).

707 Holgersson deltog i sammanlagt tio spelmanstävlingar och utgick vid alla dessa tillfällen som segrare.

stora öländska tävlingen på Ölands Skogsby 1916.[708] Från tävlingen 1913 kommenterade Smålandspostens utsände recensent Holgerssons insats på följande sätt:

> Sitt eget kapitel förtjänar Gustaf Holgersson från Ålem. Han föredrog först en gammal vals, kallad Påhäktarevalsen, som i alldeles särskild grad fängslade publikens intresse och därför ock belönades med de mest intensiva applåder. Så föredrogs, likaledes förträffligt, ännu ett par gamla musikaliska skatter. I ”Strömkarlens polska”[709] briljerade Holgersson, ännu blott en yngling, med en för allmogen ovanligt säker och uppdrifven teknik, parad med rutin och säkerhet i öfrigt, som skvallrade om att den unge mannen arbetat duktigt för att uppöfva sina synnerligen vackra musikaliska anlag. Det blef därför ingen överraskning, när det an tillkännagafs, att Holgersson hade eröfvrat första priset. Han förtjänade det ärligt.[710]

I referatet från spelmanstävlingen på Folkhögskolan i Ölands Skogsby finns liknande tongångar:

> Kulmen nåddes med G Holgersson från Ålem, ursprungligen Oskarshamnare om vi veta rätt. Redan då han stämde sin fiol, märkte man ”att det vilde blive noget af”. Instrumentetet hade en ovanligt fyllig och klangfull ton, som sedan fullkomligt kom till sin rätt under spelmannens fingrar. Herr H. visade sig äga en ovanlig musikuppfattning, låtarna klingade fulltoniga och djupa, än sprittande lätta, än melankoliska och klagande i moll: då och då var det som fullkomlig orkestermusik. Stråkdragen voro ofelbart säkra och rena. Tekniken och behärskningen voro nästan fenomenala, och det var kanske fler än anmälaren som fingo Sven Kjellström i tankarna![711]

Holgersson bidrog också själv till att anordna en spelmanstävling på Teatern i Oskarshamn 1916.[712] Domare på tävlingen var den berömde LJ Sundell (”Lasse i Svarven”) från Västervik, som också deltog utom tävlan. Trots att Holgersson var arrangör och en av initiativtagarna hade han inga betänkligheter kring att själv medverka. Naturligtvis slutade detta på samma sätt som vid så många av de andra småländska tävlingarna vid den här tiden – Holgersson erhöll första pris.[713]

Under tiden i Oskarshamn spelade Holgersson mycket i olika mindre danskapell, inte minst i ”Stjärnkvartetten”, där också hans bror Karl ingick på fiol jämsides med cittra och treradigt durspel. På 20-talet spelade han också på biografen i Oskarshamn och längre fram också åt olika

708 Beträffande småländska spelmanstävlingar – se bl.a. Gustafsson 1983, s. 120–124, samt Gustafsson 2000, s. 10–12.
709 Kallas ”Stenbockens polska” i uppteckningen i *Svenska låtar*: Småland, s. 69 f.
710 *Smålandsposten*, 23 augusti 1913.
711 Ölandsbladet, 26 juni 1916.
712 Tävlingen hölls den 23/1. *Oskarshamnsposten,* 26 januari 1916.
713 Ibid.

folkdanslag i Oskarshamnstrakten.[714] Han tog också initiativ till bildandet av Oskarshamns orkesterförening. På 30-talet bildade han ett nytt kapell tillsammans med sina barn. I samband med detta lärde hans sig också spela piano, kontrabas och dragspel. I familjekapellet ingick dottern Inga-Lisa Holgersson, som sedermera skulle bli berömd pianist i den på 40- och 50-talen turnerande damorkestern ”Hälsingeflickorna”.[715]

Gustaf Holgersson (1893–1952). Foto: Smålands musikarkiv.

714 I Oskarshamn spelade Holgersson på Metropol- och Valhallabiogaferna.
715 I Hälsingeflickorna ingick, förutom Inga-Lisa Holgersson, i slutet av 40-talet: Carina Peters: dragspel, Harriet Lundin-Sjösten: bas, Anna Edin: gitarr och Inga-Lisa Vesterberg: piano. Inga-Lisa spelade även en tid trumpet i ”Gillesflickorna” en annan turnerande damorkester.

3.4. Dufvas notbok förs över till Folkmusikkommissionen

Det var alltså en ung och delvis redan beryktad spelman som Boberg mötte på försommaren 1917 i Ålem. Gustaf Holgersson hade hunnit bli 24 år och hade som framgått vunnit första pris vid flera stora prestigefyllda småländska spelmanstävlingar. Fadern August hade avlidit året före, 1916, och nu befann de sig i morföräldrahemmet i Ålem. Vid besöket stod det också klart att Gustaf Holgersson hade starka musikaliska influenser från modern, som alltså var med vid uppteckningstillfället. Hon sjöng många gamla visor och hade i sin ägo en gammal notbok, som alldeles speciellt fångade Bobergs intresse.[716] Boken var märkt ”Petter Duva, Werckelbäck” och det beslutades den skulle lånas in till FMK för avskrift.[717]

I Bobergs anteckningar från detta besök framgår inte moderns namn, men vi har kunnat identifiera henne som Anna Matilda Kindgren. Hur hade då notboken hamnat i hennes ägo? Detta är naturligtvis en central fråga som vi tyvärr bara kan resonera hypotetiskt kring. Anna Matilda föddes i byn Träthult i Hjorteds socken år 1853.[718] Hennes far, Jöns Fredrik Kindgren (1829–1880) var född i Locknevi och hade hamnat som statdräng på Ankarsrums bruk i Hjorted.[719] Hennes mor Anna Lowisa Andersdotter var född 1826 och arbetade i unga år som piga på Hjorteds säteri och Ankarsrums bruk. Jöns Fredrik och Anna Lowisa gifte sig år 1852 i Hjorted. Som vi kommer att se i kapitel 4, avsnitt 4.3, rör vi oss alltså i miljöer och socknar som har många beröringspunkter med släkten Dufva. Än mer intressant är att Anna Matilda kom från en känd spelmanssläkt. Hennes far Jöns var exempelvis kusin med smeden och spelmannen Samuel Kindgren (1832–1922) i Becksmälla, Rumskulla socken, vars namn och låtar förekommer i flera notböcker och samlingar.[720] Det är inte otroligt att Jöns också spelade fiol för fadern, Sven-Eric Kindgren, var också spelman och smed. Denne arbetade på Ankarsrums bruk och föddes 1807 – alltså vid tiden för dateringen av Dufvas bok. Det är alltså ingen djärv tanke att notboken av vandrade från någon i släkten Dufva till någon av smederna i spelmanssläkten Kindgren och att denna överföring möjligen kan knytas till miljön kring Ankarsrums bruk.

716 Vi vet inte om Gustaf Holgersson möjligen spelade några låtar ur boken för Boberg. Det är naturligtvis också en intressant frågeställning huruvida Holgersson rent allmänt tillgodogjort sig något av bokens repertoar.

717 FMK: IIa:31: ”Personupplysningar”.

718 LAVA: Hjorted C:5 och C:6.

719 LAVA: Hjorted AI:17b.

720 Låtar efter Samuel Kindgren finns exempelvis i Lars Johan Sundells samling *På Förstukvisten*, Stockholm 1915.

En annan hypotes är att boken hamnat i Anna Matildas ägo via den tidigare omtalade spelmannen Isak Söderberg, som ju ofta gästade det Holgerssonska hemmet. Även han har kopplingar till Ankarsrums bruk. Fadern Lars Peterson Berg (1804–1847) var en tid skomakare på bruket. Inom parentes kan också nämnas att Isak Söderbergs bror, Adolf Fredrik Berg (1834–1899), var verksam som instrumentmakare i Västervik. I bouppteckningen efter honom finns bl.a. upptaget en orgel, en violoncell, en bastuba och en gammal trumma. Isak tycks även ha haft musikaliska kopplingar via sin hustru Kristina Maria Nilsson (1835–1875), som var född på Kråknäset i Gladhammar.[721] I bouppteckningen efter henne upptogs bl.a. en fiol med låda. Teorierna kring notbokens bakgrund ska vi återkomma till i kapitel 4.

Från Bobergs reseräkning har vi tidigare kunnat konstatera att han från sin uppteckningsresa i Småland 1917 fick med sig ”till avskrivning 240 lånta melodier”. Dufvas notbok innehåller 201 melodier,[722] vilket alltså betyder att det bör ha varit denna notbok, samt ytterligare någon mindre samling som Boberg fick med sig från uppteckningsresan. Boken lämnades sedan vidare till Nils Andersson, som skulle stå för själva kopieringen. Förmodligen skrev aldrig Andersson själv av boken utan Boberg lämnade istället den vidare till en man vid namn Nils Zettergren. Det finns ett svårtytt namn på försättsbladet som skulle kunna tyda på detta. Vi återkommer till frågan om vem som gjort avskriften i kapitel 4.

Vad som sedan hände med Dufvas originalnotbok har inte gått att utreda. Endast kopiorna finns kvar i Fmk:s samlingar och boken returnerades aldrig till Holgersson.[723] En tänkbar förklaring är att den av en eller annan anledning hamnade i Bobergs privata arkiv.[724] Denne hade på sin tid ett mycket stort notbibliotek och han kanske helt enkelt glömde bort den gamla småländska notboken. Denna hypotes styrks av att ytterligare en känd småländsk spelmansbok, märkt ”Sven Donat”, hamnade i Bobergs ägo genom bruksdisponenten Frans Oskar Johanssons i Målerås

721 Kråknäset var ett båtsmanstorp (nr 95) under Rössle. År 1822 ändrades namnet på torpet till Karlsnäs. Kråknäset låg relativt nära torpet Sandviken, dit Petter och Anna-Catharina Dufva flyttade år 1805 (se vidare kapitel 4, avsnitt 4.3).

722 Genom dubbelnumrering egentligen 191 melodier – se sammanställningen i kapitel 4, avsnitt 4.2.

723 I mina kontakter med Holgerssons ättlingar finns ingen som känner till något om en gammal notbok.

724 Enligt Bobergs döttrars intentioner låg hans notarkiv orört i många år. Delar av den stora samlingen har såldes på auktioner mellan åren 2001–2003. Det har dock inte kunnat gå att bevaka om Dufvas eller Donats böcker funnits med i dessa sammanhang.

försorg.[725] Den överlämnades för avskrift redan 1910.[726] Inte heller denna bok returnerades till ägaren och finns således endast bevarad genom avskrivna kopior.

Detta tycks ha varit ett återkommande problem. Flera böcker som lämnades in till FMK hade svårt att hitta tillbaka till sina rätta ägare. Spelmannen och bonden Salomon Samuelsson i Åsen, Västra Torsås gick så långt att han kopplade in en juridisk byrå för att få tillbaka sin notbok efter klockaren Sven Vieslander. Den något förvånade och överrumplade juristen Nils Andersson skickade i augusti 1916 ett brev till Samuelsson med ett delvis syrligt inlindat besked om att boken omedelbart skulle återbördas:[727]

> Lund, 5/8 1916
>
> Herr S Samuelsson, Åsen Torne
>
> Härmed får jag nöjet återställa den notbok Ni på sin tid ställde till herr adjunkten Wiglers förfogande för att utlånas till mig. Att återställandet kom att dröja länge skall icke förnekas, och det tillkommer mig att bedja om ursäkt för dröjsmålet, vilket uteslutande beror på derpå att sedan jag fått denna notbok jämte massor av annat sådant, så har av oförutsedda anledningar mitt arbete med folkmusiken måst ligga nere en längre tid. Att återlämnandet skedde i onödigt stränga former, anser jag mig böra framhålla, utan att jag likväl vill klandra det, ty härom måste givetvis meningarna vara delade.
>
> Med största högaktning,
>
> Nils Andersson

Salomon Samuelsson replikerade på detta brev i en ännu syrligare ton:[728]

> Åsen, Torne d.10.8.1916
>
> Revisionssekreterare Herr Nils Andersson, Lund
>
> Med anledning av Eder? skrivelsen af den 5 d:s får jag beklaga att hafva behöft använda mig af Juridisk Byrå för att återfå en för flera år sedan utlånad bok. Då jag icke kunde få ett enda svar å mina trenne bref till Eder så var det helt naturligt att det för Eder var

725 ”Spelenotebok hvaruti finnas åtskilliga dantzer, som består af Menuetter, Pollonesser och Contradanser. Ägare är Sven Donat”: FMK: Ma 5. Genom efterforskningar av Eric och Katarina Hammarström har Donat identifierats som den indelte korpralen Donat (1755–1815) (född Ingemarsson i Trästen, Vislanda socken) vid soldattorpet till Höreda rote i Ormesberga socken. Se vidare artikeln: ”Sven Donat: en spelman och polskekompositör från 1700-talet”, *Spelfot*, nr 2, 2003, s. 18 f.

726 Anteckning på första sidan till originalavskriften.

727 Avskriften av denna bok finns idag i FMK:s samlingar som M40. Breven finns i anslutning till notboken.

728 Brev i anslutning till FMK: M40.

ännu besvärligare att befatta sig med att återsända det lånta godset. Hvilket sätt och under vilka former hvar för mig då att välja på?

Med utmärkt högaktning,

Sal. Samuelsson

Det finns fler exempel på liknande brevväxlingar, bl.a. mellan den skånske spelmannen Jöns Persson i Roalöv, Färlöv (1850–1922) och Axel Boberg, där den förstnämnde i flera brev mycket irriterat frågar varför ”noterna aldrig återsänds”.[729]

Även om många spelmansböcker aldrig återbördades till sina rätta ägare är det en ödets ironi att två av Smålands (och landets) mest kända och emblematiska spelmansböcker, Petter Dufvas och Sven Donats, är förkomna och endast föreligger i avskrifter.

729 Brevsamling efter Axel Boberg i privat ägo (Jonas Larsson, Ystad). Beträffande spelmansböckerna i Jöns Perssons spelmansböcker ägo – se bl.a. Fmk: M73 och M74.

4. Anders Petter Dufva och hans notbok

4.1. Anteckningar i anslutning till den bevarade avskriften

Som vi sett överfördes Petter Dufvas notbok till FMK för avskrift genom Axel Bobergs försorg år 1917. De avskrivna kopiorna i FMK:s samlingar är den enda kvarvarande källa vi har att utgå från i våra vidare undersökningar. Vi har också konstaterat att Dufvas bok inte är unik i det här avseendet – tyvärr försvann fler originalböcker på samma sätt i FMK:s hantering.[730]

Genom några sparsamma anteckningar på de avskrivna försättsbladen till notboken får vi några kortfattade upplysningar om dess datering och proveniens:

> Anders Petter Duva
> Werckelbäck 1807
>
> Notbok från Ålem, Kalmar län.
> Boberg 1917
> (Avskr. av Nils Zetter[gren], Mö)
> No 1-3 saknas.

Längst till höger på försättsbladet står antecknat:

> Behandlat!
> Innehåller 172 no (Polskor),
> Dessutom: 29 menuetter delvis för 2 stämmor (avskilda), vänd![731]

På det andra försättsbladet står:

> Notbok
> Anders Petter Duva
> Werckelbäck
> 20 jan. 1807.

Dessa små knapphändiga anteckningar är egentligen allt vi vet om de yttre förutsättningarna runt Dufvas notbok. Avskriften är alltså förmodligen gjord av en Nils Zettergren i Malmö. Sista stavelsen i efternamnet Zetter[gren] är svårtydd på avskriftens försättsblad. Det kan möjligen

730 Se bl.a. kapitel 2, avsnitt 2.1.

731 Vad som menas med uppmaningen ”vänd” är oklart. Möjligen kan någon sida med ytterligare upplysningar om boken ha förkommit. Under flera år var menuetterna urtagna ur originalavskriftssamlingen, varvid många trodde att de också var förkomna. De hittades så småningom av avhandlingens författare i en särskild mapp i FMK:s samlingar på dåvarande Musikmuseet.

röra sig om ett annat efterled till ”Zetter”. En annan avskriven spelmansbok i FMK:s samling ger dock en tydlig ledtråd. På ett maskinskrivet försättsblad till bok M39 står:

> M 39.
> Från Vetlanda, Småland.
> Fragment av en gammal notbok (nris 1–16, 26–50).
> Några gamla lösa notblad (17–23)
> Tidningsurklipp (24,25)
> Boberg 1917.
> (Utskr. av Nils Zettergren, M[6].)
> (Ordagrann avskrift.)[732]

Boberg fick alltså ytterligare minst en notbok med sig efter sin uppteckningsresa till Småland 1917 och även denna lämnades vidare för avskrift.[733] Genom försättsbladet till denna bok råder det heller inget tvivel om att den som hjälpte Boberg med den här typen av avskrifter var musikdirektören och organisten Nils Gustaf Zettergren (1893–1976) i Malmö.[734] Denne avlade sin organistexamen 1916 och mycket talar alltså för att Boberg fick hjälp av sin yngre kollega i Malmö med avskrifter av gamla notböcker och renskrifter av uppteckningar.

I avskriften till Dufvas bok finns ytterligare några namn antecknade: ”Måns på Långbacken”,[735] ”CH Wide”[736] och ”AC Dufva”.[737] Detta ger naturligtvis upphov till en rad frågeställningar: Har hela originalnotboken skrivits av eller kan man misstänka att vissa delar utelämnats? Fanns det fler dateringar, namn, låttitlar och provenienser i originalboken? Fanns det uppgifter om fiolomstämningar (ett par låtar tycks definitivt vara noterade för omstämd fiol)? Är låttitlar och rubriker desamma i avskriften som i originalboken? Den viktigaste frågeställningen är naturligtvis om det går att identifiera ”Anders Petter Duva” och den musikaliska miljö ur vilken boken är sprungen.

---

732 FMK: M 39.

733 Även denna originalnotbok tycks ha förkommit.

734 Harnesk, Paul (red.). *Vem är vem?*, Skånedelen, Örebro 1948, s. 610 f. Zettergren avlade kyrkosångsexamen i Lund 1913, samt organistexamen därstädes 1916. Han studerade också kontrapunkt för Erland von Koch i Stockholm. År 1926 blev han organist och kantor i Västra Skrävlinge församling i Malmö. Zettergren komponerade ett stort antal kantater och körverk. Se bilaga 3 beträffande exempel på Zettergrens originalavskrift.

735 Långbacken är ett torp i Hjorteds socken. I övrigt finns inga biografiska uppgifter om ”Måns på Långbacken”.

736 Släkten Wide härstammar från Södra Vi socken och har tagit sitt efternamn från sockennamnet. Släkten är känd för sin musikalitet och efternamnet figurerar i en rad samlingar och notböcker från norra Småland – se vidare Gustafsson 2000, s. 351 f.

737 Möjligen syftande på ”Anna Catharina Dufva”.

4.2. Låtarnas numrering

Petter Dufvas notbok innehåller huvudsakligen polskor. Här återfinns 1700-talets mer allmänna sextondelsformer parallellt med äldre melodier med ett mera modalt och folkligt tonspråk. Dessutom finns det ett flertal polskor som är tydligt påverkade av populära menuetter i den form som ibland brukar kallas modeåttondelspolonäser.[738] Boken innehåller en löpande serie med 201 nummer. Kommentaren på försättsbladet om de tre saknade inledningsnumren måste gälla den förkomna originalboken.[739] Den löpande nummerserien i avskriften inleds alltså med nummer 1–3, därefter följer ett par dubbelnumrerade melodier: polska: nr 3–4 och vals: nr 6–7 med en enkelnumrerad polska (nr 5) däremellan. Dubbelnumreringen återkommer sedan bland menuetterna enligt följande: 109–110, 111–112, 118–119, 124–125, 127–128, 130–131 och 132–133.[740] Dessutom saknas nr 138 helt i avskrift,[741] vilket alltså innebär att avskriftssamlingen innehåller totalt 191 melodier fördelade på en vals, 29 menuetter och 161 polskor. Flera av menuetterna är försedda med secundostämma, vilket till viss del förklarar dubbelnumreringen.[742]

Det finns inget som direkt tyder på att melodierna i Dufvas notbok är ordnade efter tonarter eller modus. Det hindrar emellertid inte att man kan spåra vissa genomgående drag i hur låtarna är redovisade i samlingen. Flera av de inledande melodierna går i C-dur, sedan följer med vissa undantag ett antal i G-dur och från nummer 33 ett stort antal låtar i varierande D-modus. Från nummer 86 kommer en lång serie A-dursmelodier. Efter menuetterna kommer en serie polskor i F-dur med början på nummer 136. De avslutande melodierna från nummer 145 och framåt uppvisar inte samma mönster, utan är mer blandade vad gäller tonarter och modus.[743] De inledande melodierna i respektive tonartsserie är ofta

738 Se kapitel 5, avsnitt 5.4. Flera av dessa har karaktäristiska slutfall – se vidare låtkommentarerna i kapitel 7, avsnitt 7.2.

739 Se kapitel 3, avsnitt 3.5.

740 Samtliga menuetter är dubbelnumrerade, dels med ordinarie löpnummer inne i boken bland polskorna (från 109–135), dels i en separat serie på slutet (från 202–230). Förklaringen kan möjligen vara att menuetterna var avskilda från huvudsamlingen under så lång tid att deras ordinarie numrering vid återförandet inte var självklar.

741 Detta nummer har inte ingått i den avskilda menuettserien och kan därmed inte ha förkommit när dessa avskildes. Vi vet inte heller om nr 138 saknas i originalboken.

742 Dubbelnumreringen kan möjligen förklaras med att flera av dessa melodier är taktmässigt längre och därmed krävde två sidor i originalnotboken. De kortare menuetterna som ändå är dubbelnumrerade kanske helt enkelt även de hade en secundostämma, som av någon anledning aldrig skrevs av.

743 Se bilaga över tonarter och namnformer för alla melodier i notboken!

mycket enkla och rudimentära i formen och har kanske fungerat som en sorts övningsstycken i denna tonart.

Kan man utgå från att det totala antalet melodier i originalboken redovisats i avskriften? Vi vet från FMK:s andra avskriftssamlingar, där originalböckerna finns bevarade, att melodier ibland utelämnades eftersom de av olika anledningar ansågs mindre intressanta ur det ideologiska perspektiv som var förhärskande vid tiden för arbetet med *Svenska låtar*. Samtidigt vet vi att exempelvis Nils och Olof Andersson inte hade några betänkligheter att vare sig uppteckna eller skriva av kontradanser eller kadriljer. Med tanke på dateringen av Dufvas bok och repertoaren i övrigt är det just den typen av repertoar som möjligen kunde tänkas ingå i originalboken. Det är således inte särskilt troligt att denna innehöll fler melodier. Vidare kan vi endast spekulera i huruvida det finns ytterligare anteckningar i originalet som skulle ge oss fler ledtrådar om tid, ägare och innehåll. Av bevarade spelmansböcker vet vi att dessa brukar vara rejält kryddade med dylika uppgifter. I det här sammanhanget kan vi alltså bara beklaga att originalboken tycks vara förkommen.

4.3. Notbokens upphovsman

På avskriftens omslagssida står som framkommit följande inskription: ”Anders Petter Duva, Werckelbäck 1807”. Från kyrkböckerna för Gladhammars och Hjorteds socknar har jag tidigare (1983; 2005) dragit slutsatsen att bokens upphovsman sannolikt är identisk med mjölnaren och byggmästaren Petter Dufva (1759–1836).[744] Vid ett djupare studium av kyrkböckerna för socknarna i Tjust har jag dock med tiden blivit alltmer tveksam till detta. Faktum är att det föreligger flera tänkbara ”Petter Dufva”. Låt mig därför förutsättningslöst resonera kring några möjliga upphovsmän och samtidigt ge en bredare bild av släkten Dufva i Tjust under 1700- och 1800-talen.

Det finns inte mindre än fyra Petter Dufva som först möter oss i kyrkböckerna i Tjust under 1700-talet. Den tidigast förekommande är från Västrums socken och levde mellan åren 1694 och 1782.[745] Den andre är född i Mjöhult år 1700 och står omnämnd som soldat. Han dog i Södra Vi socken 1785.[746] Med stor säkerhet kan vi anta att det inte är någon av dessa båda som nedtecknat den förkomna originalnotboken.

Den tredje, som också omnämns som Pehr Dufva, föddes 1727 och står omnämnd som arbetskarl.[747] Han ingår äktenskap i Törnsfalls socken med Gunnila Svensdotter år 1745 och paret slår sig därefter ner i Mörghultå i Gladhammars socken.[748] De får fyra barn – Stina (f. 1749), Bengt (f. 1750), samt tvillingarna Cristin och Lisken (f. 1753). Petter (Pehr) avlider i Västervik 1777.[749] Det är knappast heller troligt att denne Petter Dufva är notbokens upphovsman.[750]

---

744 I bl.a. husförhörslängden Gladhammar A1:4 står angivet att Petter Dufva är född 1756, medan däremot födelseåret 1759 återkommer i andra kyrkböcker. Eftersom det i dopboken för Hjorted (C:2) tydligt står angivet 1759 har jag utgått från att detta är rätt födelseår. I tidigare arbeten har jag dock angivit 1756 som födelseår: *Folkmusik från Småland och Öland*, Växjö 1983, samt i mina kommentarer till Smålands Spelmansförbunds utgivning av Bent Hansens renskrifter till Petter Dufvas samling, 2005.

745 LAVA: Västrum C:1. Står också omnämnd som Pehr Dufva. Som anförvanter står ”Cederflykts Hospitalshjon”.

746 LAVA: Södra Vi C:3. Står också omnämnd som Pehr Dufva.

747 Han står också omnämnd som kronobåtsman.

748 LAVA: Törnsfall C:2 och Gladhammar C:2.

749 LAVA: Västervik C:5.

750 Eftersom originalboken är förkommen finns det skäl att vara försiktig med att dra alltför för långtgående slutsatser kring dateringen. Med erfarenhet från många andra spelmansböcker är det inte ovanligt med många dateringar i böckerna. Vi vet alltså inte med säkerhet att originalbokens enda datering är 1807. Därmed kan vi alltså inte heller med säkerhet veta vilken Petter Dufva som verkligen nedtecknat låtarna i boken.

Den fjärde föddes 1723 i Hjorted.[751] Denne Peter Mattison Dufva är son till mjölnaren och byggmästaren Mattis Dufva (d. 1759) och Elisabeth Hansdotter (d. 1754). Peter Mattisson Dufva ingår äktenskap med Sarah Petersdotter (1724–1795) och efter giftermålet flyttar de runt i socknarna i Tjust innan de slår sig ner vid Falsterbo Bruk och därefter (troligen 1753) flyttar vidare till stället Knutstorp, där Petter sedan står skriven som mjölnare och byggmästare.[752] Petter och Sarah får nio barn – Elisabet (f. 1746), Mattis (f. 1751), Catharina (f. 1754), Brita (f. 1756), Margaretha (f. 1758),[753] Petter (f. 1759), Anders (f. 1762), Mathias (f. 1766) och Sara Maja (f. 1768). När den yngsta dottern Maja föds har familjen flyttat från Knutstorp till byn Hagen i Hjorted. År 1785 flyttar Petter och Sara igen – nu till kopparbruket i Gladhammar. Av Petters och Saras nio barn uppnådde bara fyra vuxen ålder – Elisabet,[754] Margaretha,[755] Petter och Mathias. I fortsättningen kan vi koncentrera oss på sönerna Petter och Mathias, eftersom det troligen är i deras gren av släkten Dufva vi hittar svaret på gåtan kring vilken som egentligen nedtecknade den förkomna originalboken.

År 1787 gifte sig den ena av dessa söner, Petter (f. 1759), med Anna Catharina Mathesdotter Svanberg från Gladhammars socken.[756] Hon var född 1764. En av melodierna i Dufvas notbok är märkt ”AC Dufva” – initialer som alltså stämmer med Anna Catharinas namn.[757] Petter och Anna Catharina slog sig efter giftermålet ner på kopparbruket i Gladhammar, där Petter först står upptagen som dräng och senare som byggmästare. Paret fick sex barn – Peter (f. 1789),[758] Sara Lisa (f. 1792),[759] Mathes (f. 1794),[760] Anders (f. 1797),[761] Karin (f. 1801)[762] och Anders (f. 1805).

751 Lava: Hjorted c:2.
752 Lava: Hjorted c2.
753 Omnämns mestadels som ”Gretha” i kyrkböckerna.
754 Elisabeth dog 1826. Hon var gift med skräddaren Johan Gustav Fagerström.
755 Margaretha dog 1811. Hon var gift med hammarsmedmästaren Karl Jonas Bergman i Falsterbo bruk.
756 Svanberg skrivs ibland Sundberg. Hon var dotter till kopparsmältaren Mattis Eriksson Sundberg och dennes hustru Ingrid Johansdotter.
757 Polska nr. 45 i Dufvas bok.
758 Kallas förvirrande nog ”Anders Petter”, precis som sin kusin, i en del sammanhang.
759 Sara-Lisa ingick äktenskap med mjölnaren Anders Engström på Mariannelunds kvarn. Inom parentes kan nämnas att Sara-Lisa är morfars morfars mor till Blekinge-spelmannen Håkan Malmros.
760 Mathes (Mattias) dog 1869. Han var gift med Anna Nilsdotter och levde som torpare och backstugubo i Gladhammar.
761 Denne Anders dog tidigt.
762 Karin står ibland omnämnd som Anna Catharina, Anna-Kajsa och Katarina.

Strax efter Anders födsel 1797 flyttar familjen från kopparbruket till Kulltorps kvarn i Tuna socken, där Petter tillfälligt verkar ha övertagit kvarnarrendet.[763]

Kulltorps kvarn 1995. Foto: LarsErik Tobiasson.

763 Lava: Tuna c:2, samt Gladhammar A1:5.

Det tycks som om Petter och Anna Catharina av okänd anledning företar en omvänd klassresa kring sekelskiftet 1800. År 1805 slår de sig nämligen ner på det lilla oansenliga torpet Sandviken i Gladhammar.[764] Vi vet inte varför Petter Dufva övergav sin mjölnarsyssla i Kulltorp. Kvarnen låg under en herrgård i Tuna sockens östra del och möjligen gick hans arrende helt enkelt ut. Lika lite vet vi om hans verksamhet som byggmästare i Gladhammar och hur, när och varför han lämnade detta yrke. Omkring 1820 råkade familjen på nytt på obestånd, förmodligen på grund av problem i samband med storskiftesreformen, och tvingades lämna Sandviken.[765] Då hade redan dottern Karin flyttat till Mörghult där hon tjänade som piga. Efter ett kort mellanspel i Granhult hamnade hon sedan i byn Lund där hon stannade i sju år.[766] Under några år bodde resten av familjen Dufva ”utom socknen”, men omkring 1825 flyttade de tillbaka till Gladhammar – nu till torpet Fågelsnäs, där även Karin nu finns antecknad i husförhörslängden 1826–1831.[767] Vid samma tid råkade modern Anna Catharina ut för någon form av olyckshändelse och i husförhörslängderna står hon fortsättningsvis antecknad som ”sjuklig och vanför”.[768] Hennes tillstånd förvärrades under 1830-talet och därmed fick dottern Karin definitivt ikläda sig den självuppoffrande dotterns roll. Enligt egen utsago tvingades hon säga nej till ”många tebåd” om äktenskap och istället genom sitt tjänande lindra sina föräldrars öde.[769] Under 1830-talet hade nämligen också fadern Petter (f. 1759) blivit sjuklig och när han avled 1836 fick sonen Anders (f. 1797) överta sysslorna på torpet.[770]

Det blev sedan Karins uppgift att sköta de vardagliga bestyren på torpet fram till modern Annas död 1846.[771] Karin fick också ta hand om brodern Mattias (Mathes) (f. 1794), som troligen var döv sedan födseln och som var gift med den blinda Anna Nilsdotter.[772] I husförhörslängden 1856–1860 omtalas brodern som ”mycket vanför” och hustrun som

764 Lava: Gladhammar AI:4.
765 ”För om ja vatt geft hvem skulle mor min hatt när vi blef fattiga efter landtmätardelningen” – citat från Karin Dufva genom Ellen Key. KB: L 41:18 (Ellen Keys samling).
766 Lava: Gladhammar AI:8.
767 Lava: Gladhammar AI:8.
768 Lava: Gladhammar AI:6. Beträffande moderns olyckshändelse – se citatet efter Karin Dufva i detta kapitel, avsnitt 4.4. Enligt detta citat tycks det som om Anna-Catharina ramlat ner från ett loft och därefter blivit sängliggande och handikappad.
769 Uppgift från Ellen Key via Karin Dufva: KB: L 41:18 (Ellen Keys samling).
770 Lava: Gladhammar C:5. Petter Dufva dog i vattensot.
771 Lava: Gladhammar AI:9, samt AI:10.
772 Uppgift från Ellen Key via Karin Dufva: KB: L 41:18 (Ellen Keys samling).

”sjuklig”. Både Mattias och Anna avled vid jultiden 1869.[773] Vid samma tid fick Karin även ta hand om brodern Anders (f. 1797), vilkens strävsamma torpar- och drängliv gjort honom ”ofärdig”. Efter moderns död är Anders och Karin i kyrkböckerna antecknade under rubriken ”på socknen”, innan de slutgiltigt slog sig ner på backstugan Lugnet i byn Rössla år 1864.[774] Anders Dufva avled därstädes 1885. I samband med Anders död flyttade Karin till socknens fattighus, där hon tillbringade sina tio sista år i livet. Där slutade hon sina dagar vid 94 års ålder den 11 april 1895.[775]

Petter Dufva och hans familj tycks med andra ord ha haft många motgångar i livet – både sociala och ekonomiska. Under Petters tid som byggmästare på kopparbruket i Gladhammar ger emellertid vittnena vid barnens dop tydliga indikationer på ett mera ståndsmässigt umgänge. När Peter (Anders Petter) föddes 1789 var exempelvis ”Mademoiselle Stina Nordvall” ett av vittnena, men än mer intressant är vittneslistan vid Mathes dop 1794.[776] Här förekommer namn som ”Dr. Philip Nilsson i Torsfall” och ”Organisten Samuel Hallberg”. Det sistnämnda namnet är intressant och kan möjligen ha någon form av koppling till notboken. Denne Hallberg är med stor sannolikhet identisk med organisten och klockaren Samuel Danielsson Hallberg (1748–1816), som var verksam i Gladhammar under andra hälften av 1700-talet.[777]

En helt annan livsresa hade Petters (f. 1759) yngre bror, Mathias (f. 1766), som också flyttade från Hjorted till Gladhammar.[778] Han gifte sig 1792 med Anna Catharina (Cajsa) Söderling (1771–1840).[779] Hon hade alltså samma förnamn som Petters hustru och följaktligen stämmer även hennes förnamn överens med initialerna till en av låtarna i notboken.[780] Före giftermålet står Mathias upptagen som dräng hos sin syster Gretha och

773 Lava: Gladhammar AI:15.
774 Lava: Gladhammar AI:10.
775 Lava: Gladhammar AI:21.
776 Lava: Gladhammar sockens födelse- och dopböcker: 1789 och 1794.
777 Hylander, Ivar. Östgötars minne i-III, Uppsala 1926–1935, del I, s. 269: Sonen Johan Hallberg föddes i Gladhammar 1754 och blev sedermera kyrkoherde i Bälinge och Tystberga i Strängnäs stift. Johan ska ha varit ”en nitisk pastor, älskad och vördad af sina sockenboar; en fint bildad, angenäm och vänlig man, hvars umgänge högt värderades”. Han dog 1837. Vi har i kapitel 2, avsnitt 2.2, konstaterat att repertoaren i spelmansböckerna ofta kan knytas till klockare och organister. Det finns alltså en möjlighet att Dufvas notbok på något sätt kan ha anknytning till denne Hallberg.
778 År 1778.
779 Anna-Catharina (Anna-Cajsa) föddes i Verkebäck och var dotter till Anders Andersson Söderling och Kerstin Nilsdotter.
780 ”AC Dufva” – polska nr 45 i Dufvas bok.

hennes man – hammarsmeden Carl Jonas Bergman vid Falsterbo Bruk i Hjorteds socken.[781] Därefter är han en kort tid dräng vid kopparbruket i Gladhammar innan han kommer att arrendera frälsehemmanet Werkebäck 1:4 tillsammans med sin hustru.[782] Mathias och Cajsa får fyra barn – Petter (Anders Petter) (f. 1794), Stina (f. 1800),[783] Catrina (f. 1805)[784] och Karl-Otto (f. 1815).[785] Vid sidan av jordbruket bedrev familjen också handelsverksamhet och i husförhörslängderna står Mathias under slutet av 1700-talet och framåt omskriven som ”provisionshandlare”. Under sina sista år bodde även Mathias far – den gamle mjölnaren Petter Dufva (f. 1723) hos sin son på gården i Verkebäck. Han avled därstädes 1801.[786] Mathias tycks ha haft ett högt anseende i bygden och förekommer som vittne vid ett mycket stort antal födslar och bröllop.[787] Han bor kvar på gården i Verkebäck fram till sin död 1826.[788] I motsats till bouppteckningen efter brodern Petter Dufva framgår att Mathias vid sin död var en förmögen man.[789]

I 1813 års husförhörslängd för Gladhammar står mjölnaren och byggmästaren Petter Dufvas (f. 1759) äldste son Peter (f. 1789) uppsatt som dräng hos sin farbror Mathias.[790] En hypotes är att Mathias på något sätt förbarmat sig över sin brorson – genom knapphändiga uppgifter kan vi ana en familjetragedi som till vissa delar också kan förklara broderns omvända klassresa. År 1809 städslades Peter (f. 1789) som dräng på Verkebäcks krog.[791] Som vi minns är notboken daterad i ”Werckelbäck”.

781 LAVA: Hjorted AI:5a.
782 Frälsehemmanet ägdes av ”Herr Bergsrådet De Marée”.
783 Stina (Kristina) dog 1863. Hon var gift med rättaren Sven Berg i Böljerum, Gladhammar och i ett andra äktenskap med hemmansägaren Jonas Johannesson i Granhult.
784 Catrina (Katarina) står omnämnd som ”mamsell” i bl.a. Dalhem, Vreta Kloster och Slaka. Hon flyttade 1855, ännu ogift, till Linköping.
785 Karl-Otto Dufva dog 1889. Han flyttade som ung till Stockholm, där han står antecknad som handelsexpedit. Sedermera blev han bruksförvaltare och inspektor i bl.a. Flerohopp, Madesjö och Algutsboda. En tid var han hemmansägare i Mattamåla, Algutsboda innan han slutgiltigt hamnade i Blekinge som handlare och handelsföreståndare i Ronneby och Kallinge. Karl-Otto var gift med Gustava Fredrika Lindergren från Skatelöv och i ett andra äktenskap med Kristina Charlotta Krook från Växjö. Båda äktenskapen blev barnlösa.
786 LAVA: Gladhammar C:4.
787 Enligt uppgift från hembygdsmannen Ingvar Törnlöv. Bandad intervju 1992-04-27.
788 LAVA: Gladhammar C:5.
789 LAVA: Tjust häradsrätt FIIIa:72, samt FIIIa:58.
790 LAVA: Gladhammar AI:4. Peter tycks ha varit hos sin farbror under en begränsad tid, förmodligen under åren 1811–1812. Hans namn finns inte upptaget i påföljande husförhörslängd.
791 Endast en kort period. Han återkom som dräng på samma ställe 1811: LAVA: Gladhammar AI:4.

På våren samma år ska ha påträffats ett dödfött gossebarn som ”lagts i lönn” i närheten av krogen.[792] Efter en tid framkom det att barnets far var Peter och att han lagt det döda barnet i lönn i samförstånd med modern, ”en piga på Lund”, av rädsla för de utomäktenskapliga konsekvenserna.[793] Enligt hembygdsforskaren Ingvar Törnlöv i Ankarsrum ska både Peter och modern ha dömts till tre år ”på vatten och bröd”.[794] Tyvärr har det i Tjust häradsrätts tingsprotokoll inte gått att bekräfta detta. Efter avtjänat straff ska Peter alltså ha tjänat som dräng hos sin farbror Mathias. Han flyttar därefter till Västervik, där han står omnämnd som ”spisqvarteridkare” och senare som ”tracteur”.[795] Kanske hade hans tidiga erfarenheter från krogen i Verkebäck ett visst inflytande över hans framtida yrkesval. Han gifter sig med den elva år yngre Gustava Sophia Walgren år 1827. Peter och Gustava får tre barn – Anna Lovisa (f. 1828), Sophia Albertina (f. 1830) och Per Gustav Ludvic (f. 1835).[796] Peter avled 1857.[797]

Mathias son Petter (Anders Petter) föddes alltså 1794. Vittnena hade, precis som vid kusinen Mathes (f. 1794) dop, även här en viss ståndsmässighet – ”Cronolänsmannen Hägerström”, ”Köpman Fallej” och ”Bokhållare Lindström”.[798] Inte minst det sista namnet är intressant. Lindström var bokhållare vid Ankarsrums bruk och det visade sig tidigt att Petter hade anlag för att läsa, skriva och räkna. Detta återspeglas också i husförhören, där han alltid får höga betyg. Det är alltså ingen tillfällighet att han 1815 flyttar från föräldrahemmet till just bruket i Ankarsrum, där han får tjänst som skrivare hos bruksförvaltaren Robert Lowén.[799] Tre år senare har han avancerat till bokhållare för hela bruket. Han stannar på denna post i fyra år innan han söker sig till motsvarande befattning på ett av de andra stora bruken i norra Tjust – Överums bruk.[800]

I samband med fadern Mathias död 1826 flyttar Petter tillbaka till Verkebäck och sköter under en kort period både handelsverksamheten och gården. Året därpå gifter han sig med Anna-Lena Embring (f. 1796)

792 ”En dödfödd pilt bak Verkebäcks krog”, enligt Törnlöv 1992-04-27.
793 Törnlöv, 1992-04-27.
794 Ibid.
795 Lava: Västervik C:6.
796 Lava: Västervik C:6. Skrivs märkligt nog med den slaviska formen Ludovic på något ställe.
797 Lava: Västervik C:8.
798 Lava: Gladhammar C:4.
799 Lava: Hallingeberg AI:6.
800 Lava: Lofta AI:9.

från Dalhems socken.[801] Han återvänder efter ett par år i Verkebäck till sitt gamla arbete som bokhållare på bruket i Ankarsrum. Där får makarna Dufva tre barn – Claes Julius (f. 1830),[802] Amalia (f. 1833)[803] och Mattias Georgius (f. 1835).[804] År 1836 tar Petter ytterligare några kliv i karriären och avancerar till bruksinspektor för hela Ankarsrum.[805] Parallellt med sitt arbete på bruket arrenderar han också gården Snåret, dit familjen flyttar 1842.[806] År 1846 slutar Petter som inspektor på bruket och familjen flyttar till Anna-Lenas föräldrahem – rusthållsgården Västansjö i Dalhems socken.[807] Tre år senare avlider Petter i rödfeber i Västansjö. Tyvärr finns det ingen bevarad bouppteckning efter honom som kan ge några indikationer på bevarade instrument eller notböcker. Mycket tyder dock på att han, precis som sin far, var relativt förmögen vid sin bortgång.[808]

Det förekommer alltså förvirrande många Petter Dufva i Tjust och trakterna kring Verkebäck under 1700- och 1800-talen – Petter Dufva (1694–1782), soldaten Petter Dufva (1700–1785), arbetskarlen och kronobåtsmannen Petter Dufva (1727–1777), mjölnaren Petter Dufva (1723–1801), byggmästaren och mjölnaren Petter Dufva (1759–1836), tracteuren och spisqvartermästaren Petter Dufva (1789–1857), samt bokhållaren och bruksinspektoren Petter Dufva (1794–1849).[809]

Om vi utgår från att dateringen, 1807, i avskriften är korrekt är alltså bara de tre sistnämnda aktuella. Man kan dock inte helt utesluta att boken kan vara efterdaterad.[810] En intressant reflektion är att boken är påbörjad vid samma tid som mjölnaren och byggmästaren Petter Dufva och hans familj brutit upp från kvarnen i Kulltorp och slagit sig ner på det lilla torpet Sandviken. Kanske såg han en möjlighet till en extra utkomst ge-

801 Anna-Lena (Anna-Helena) var dotter till rusthållaren Klas Embring i Västansjö och dennes hustru Helena Margareta Norberg.

802 Klas Julius dog 1915. Han förblev ogift hela livet och var handlande i Västervik. I bouppteckningen efter Klas Julius finns en flöjt upptagen som naturligtvis kan ge intressanta indikationer på musikanknytning i släkten och möjligen till faderns notbok.

803 Lava: Gladhammar C:5. Amalia dog 1914 och var gift med bruksförvaltaren Anders Johan Andersson på Forsaströms bruk i Gärdserum. Äktenskapet var barnlöst.

804 Mattias Georgius latiniserade andranamn kan på många sätt avspegla och markera Anders Petter Dufvas tillvunna ståndsmässighet. Mattias dog före ett års ålder.

805 Lava: Hallingeberg AI:11.

806 Lava: Hallingeberg AI:12.

807 Lava: Dalhem AI:13.

808 Petters hustru Anna-Lena Embring avled i Västansjö, Dalhems socken år 1864. I bouppteckningen efter henne (Tjust häradsrätt FIIIa:99) finns heller inga instrument eller böcker upptagna.

809 Se figur – släkten Dufva i slutet av detta avsnitt.

810 Det finns exempel på spelmansböcker som är påbörjade före själva dateringen.

nom sitt spelande i anknytning till det nya hemmet och att han därigenom ville manifestera sin repertoar i en notbok. Om detta stämmer är emellertid boken ovanlig utifrån en annan aspekt. De flesta spelmansböcker är nämligen daterade och påbörjade relativt tidigt i en spelmans- eller klockarkarriär, men i det här fallet skulle alltså denne Petter Dufva varit 51 år gammal när boken daterades. Ett argument för att detta ändå är rätt nedtecknare är att vi genom de uppgifter som framkommer i nästa avsnitt vet att han spelade fiol och att hans barn var musikaliska.[811]

I ett annat perspektiv måste man dock reflektera över om det möjligen kan ha varit mjölnaren och byggmästarens son Peter (Petter) som istället skrivit boken. Denne var ju född 1789 och var således 18 år när boken daterades, vilket i jämförelse med många andra böcker ter sig rimligare. Han hade ju dessutom vid tiden för bokens datering anknytning till Verkebäcks krog – en miljö som direkt för tankarna till musik och dans. Å andra sidan finns det inga belägg för att denne Petter spelade fiol.

Den tredje kandidaten är alltså Mathias Dufvas son Anders Petter (f. 1794), som bodde i föräldrahemmet i Verkebäck vid tiden för bokens tillblivelse. Han är den ende av alla Petter Dufva, som vi med säkerhet, via dopboken för Gladhammar församling från 1794, kan konstatera hade tillnamnet ”Anders Petter”.[812] Ett annat starkt argument för att han kan ha nedtecknat notboken är att han tidigt hade anlag för att skriva och att han längre fram i livet blev bokhållare. Det finns emellertid tveksamheter kring hans ålder – år 1807 var Anders Petter bara 13 år. Det finns dock gott om exempel på spelmansböcker som nedtecknats av unga pojkar när de kommit i lära hos klockaren eller organisten i socknen.[813] Genom Anders Petter får vi också en möjlig förklaring till notbokens vidare öden. Under hans tid som skrivare, bokhållare och inspektor på Ankarsrums Bruk var Sven Eric Kindgren (f. 1807) och dennes son Jöns Fredrik (f. 1829) smeder på bruket. Vi vet att åtminstone den förstnämnde spelade fiol och att Kindgrens var en känd spelmanssläkt.[814] Det ligger nära till hands att tänka sig att Anders Petter Dufva lät boken gå i arv till någon av dessa fiolspelande smeder på bruket. Jöns Fredriks dotter hette Anna Matilda Kindgren, mor till den kände småländske spelmannen Gustaf Holgersson

811 Se detta kapitel, avsnitt 4.4.

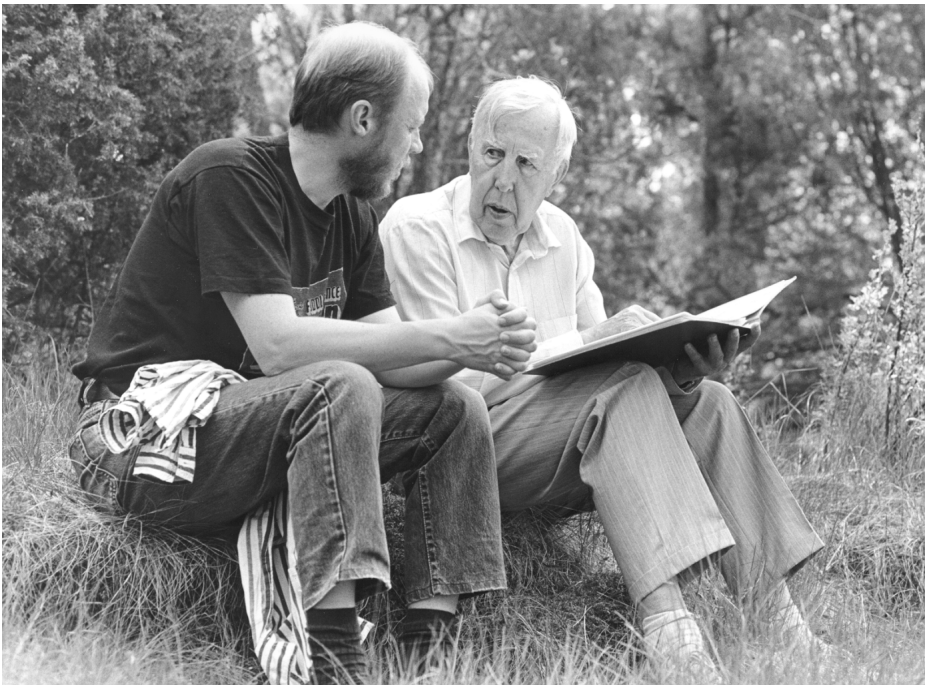
812 Alla tillnamn framgår dock inte alltid dopböcker och husförhörslängder. Även Petter Dufvas (f. 1759) son Peter (f. 1789) står i några husförhörslängder under namnet Anders Petter.

813 Från avsnitt 4.5.3. i detta kapitel kan exempelvis nämnas Per Axel Appelqvist (f. 1820; notbok 1832; 12 år), CL Segerhammar (f. 1839; notbok 1853; 14 år) och JP Mosesson (f. 1820; notbok 1832; 12 år).

814 Se avsnitt 4.5.3. i detta kapitel.

och den som lånade ut originalboken till Axel Boberg på sommaren 1917 i Ålem när sonen skulle uppteckna för *Svenska låtar*.

En annan möjlig teori är att boken hamnade i det Holgerssonska hemmet via spelmannen Isak Peter Söderberg i Västervik, vars far Lars Peterson Berg (1804–1847) en tid var skomakare på Ankarsrums bruk i början av 1800-talet. Mot bakgrund av dessa resonemang uppfattar jag det som mest troligt att det trots allt är Anders Petter Dufva (1794–1849) som är bokens upphovsman.



Avhandlingens författare och hembygdsforskaren Ingvar Törnlöv i backen bakom frälsehemmanet Verkebäck 1:4, där Mathias och Anders Petter Dufva bodde. Foto: LarsErik Tobiasson, 1994.

Släkten Dufva i nordöstra Småland under 1700- och 1800-talen:

Petter Dufva (1694–1772), Västrum (Båtsman?). Möjligen bror eller kusin till:
Petter Dufva (1700–1785), Mjöhult / Södra Vi (Soldat).

Petter Dufva (1727–1777), Mörghultå / Gladhammar / Västervik (Kronobåtsman).
Gift med Gunnila Svensdotter. Barn – Stina (f. 1749), Bengt (f. 1750), Cristin (f. 1753) och Lisken (f. 1753).

Mattis Dufva (d. 1759), Döderhult (Mjölnare och byggmästare). Gift med Elisabeth Hansdotter (d. 1754). Barn – Hans Mattisson Dufva (d. 1787) och Peter Mattisson Dufva (f. 1723). Mattis Dufva far till:

Petter Mattisson Dufva (1723–1801), Hjorted / Falsterbo Bruk / Knutstorp / Gladhammar (Mjölnare och byggmästare). Gift med Sarah Petersdotter. (f. 1724). Barn – Elisabeth (f. 1746), Mattis (f. 1751), Catharina (f. 1754), Brita (f. 1756), Margaretha (f. 1758), **Petter** (f. 1759), Anders (f. 1762), Mathias (f. 1766) och Sara Maja (f. 1768). Petter (f. 1723) far till:

Peter (Petter) Dufva (1759–1836), Kulltorp / Tuna / Gladhammar m.fl. (Mjölnare och byggmästare). Gift med Anna Catharina Mathesdotter Svanberg (1765–1846). Barn – **Peter (Petter)** (f. 1789), Sara Lisa (f. 1792), Mathes (f. 1794), Anders (f. 1797), Karin (f. 1801) och Anders (f. 1805). Peter (f. 1759) far till:

Peter (Petter) Dufva (1789–1857), Verkebäck / Västervik (Krogdräng, spisqvarteridkare och tracteur). Gift med Gustava Sophia Walgren. Barn – Anna Lovisa (f. 1828), Sophia Albertina (f. 1830) och **Per (Petter)** Gustav Ludvic (f. 1835).

Mathias Dufva (1766–1826), Falsterbo bruk / Hjorted / Verkebäck (Provisionshandlare och arrendator). Gift med Anna Catharina (Cajsa) Söderling. Barn – **Petter (Anders Petter)** (f. 1794), Stina (f. 1801), Catrina (f. 1805) och Karl-Otto (f. 1815). Mathias (f. 1766) far till:

Petter (Anders Petter) (1794–1849), Verkebäck / Ankarsrum / Överum / Dalhem (Bokhållare och bruksinspektor). Gift med Anna-Lena Embring. Barn – Claes Julius (f. 1830), Amalia (f. 1833) och Mattias Georgius (f. 1835).

4.4. Ellen Keys uppteckningar

Vi kan anta att Karin (f. 1801) och Anders Dufva (f. 1805) ärvde ett musikaliskt intresse från fadern – mjölnaren och byggmästaren Petter Dufva (f. 1759). Båda två förmedlade nämligen visor till den kända författarinnan och pedagogen Ellen Key (1849–1926) när hon mellan åren 1873 och 1877 företog insamlingar i sin hemsocken i Gladhammar som resulterade i manuskriptet ”Samlingar ur och om folklifvet”.[815] Första delen av manuskriptet har rubriken ”Samtal, lefnadshistorier o.d.”, där Key återger vad hon hört berättas av ett stort antal personer om deras egna eller andras levnadsöden. Den andra delen kallas ”Skrock och sägner”, där också ett flertal visuppteckningar ingår. Den tredje och sista delen har rubriken ”Lefnadsvanor, seder och bruk”.

Ellen Key återvände varje sommar efter sin flytt till Stockholm till sin barndomsmiljö runt herrgården Sundsholm vid sjön Maren i Gladhammars socken. Hon beskriver själv denna miljö som ”den lilla pärlan av renhet, frid och lycka”.[816] Key visade redan i sin ungdom ett genuint intresse för att bekanta sig med pigor, drängar, backstugusittare och torpare runt Sundsholm. Hennes insamlingar vittnar inte om något systematiskt sökande efter visor, sägner eller folktro, istället såg hon den folkliga diktningen ur ett psykologiskt och litterärt perspektiv. Precis som Sven-Bertil Jansson skriver i sin artikel om Ellen Key i *Sumlen* (1981) ”skulle sägnerna och visorna bidra till att karaktärisera människorna”.[817]

Ellen Key var 23 år gammal när hon påbörjade sina insamlingar i Gladhammar år 1873. Detta år mötte hon för första gången syskonen Anders och Karin Dufva. När Key träffade dem hade Anders länge varit ”ofärdig” och i behov av systerns hjälp. Merparten av de visor som ingår i det sammantagna manuskriptet tycks vara upptecknade efter Karin. Dessa visor hade bl.a. Karin lärt efter en gammal vissångerska när hon tjänade som piga i byn Lund mellan åren 1822 och 1829. I Keys anteckningar läser vi: ”Hon va så dan att sjunga visor att vi som pigera va tog våra vagnar [spinnrockar] å gick dit å hon kunde hålla på hela dagen”.[818] Hon påpekar samtidigt att ”nutidsvisorna är skräp mot de gamla”.[819] Brodern Anders meddelade till Key att han ”förr i verlden brukade köpa nya visor eller låna, för han var så hågad till att lära dem”.[820] Karin sa om brodern

815 KB: L 41:18 (Ellen Keys samling – opaginerad, 105 sidor).
816 Leche Löfgren, Mia. *Ellen Key*, Stockholm 1930, s. 33.
817 Jansson, Sven-Bertil. ”Ellen Key och folkets visor”, *Sumlen,* 1981, s. 56.
818 KB: L 41:18. Ellen Key.
819 Ibid.
820 KB: L 41:18. Ellen Key.

– ”han läser så dant, så har han så gott minne så om han vore frisk kunde han gå omkring å predika i stufverna, som andra gör”.[821] Överraskande nog nämner hon i dessa sammanhang inte ett ord om sina andra bröder Peter och Mattias.

Ellen Key fick också uppgifter av Anders Dufva om lekstugorna i Gladhammars socken i början av 1800-talet:

> Vid jul och midsommar hade dom lekstugor i 8-14 dagar, ur det ena huset å i det andra till att leka och dansa. Brödkörarne till Verkebäck kommo med å byspelmännen gingo med fiolerna ur ett hus å i ett annat, i Lund, Gladhammar å Petterslund, hela veja! Då hade di en sån vacker ton i fiolerna, men det har di inte nu.[822]

Det är väl en inte alltför djärv hypotes att några av de melodier som ”byspelmännen” spelade vid dessa lekstugor finns företrädda i Petter Dufvas notbok. Vidare kan man ju spekulera över om det inte är så att Anders med viss sentimentalitet minns sin egen fars ”vackra fiolton”. Mera i förbigående nämner också både Anders och Karin att deras far ”trakterat fiol”. Genom en annan sagesman till Ellen Key får vi ytterligare några sparsamma upplysningar om musiken i Gladhammar och Verkebäck:

> Di hade förr julkonster i byarne å spelmän å midsommarlek på tre dar. Men nu ä di så tystlåtige å inget står ve lag utan ä utsejgånget å ingånget mer i Guds ord.[823]

Karin tycks ha haft en särställning bland Keys informanter. Hon beskrivs på följande sätt – där Key långsamt glider över från att berätta om kvinnan till att försöka återge hennes egna ord:

> Men kronan på alla är Karin Dufva i Lugnet – en liten backstufva der hon bor med sin några år yngre ofärdiga bror. Hon kom omkring 20 år gammal i en halfårstjenst men der va di så elaka så hon tyckte det året va så långt som alla de 7 hon sedan tjenade på Lund.[824] Der var dans, lek och vissjungning. Och der älskade Karin för första gången i sitt lif och enda en af gästgifvarsönerna. Åh, han va så gla åt mej.[825] Ja, somliga säger att ens öde det blir som en ställer sej. Å ja grunner så mycket på't, men jag tror att de ä utsett. För om ja vatt geft, hvem skulle mor min hatt när vi blef fattiga efter landtmätardelningen, å hon slog ned från loftet å bröt sönder sej så hon va ved sängen i 12 år och bara kunde krafla mellan spisen å sängen; hon va inte under bar himmel på 10 år; de 2 sista va hon lite bättre. Och bror min som va döf å hans hustru blind, dem feck jag också hjelpa sedan; å så Anders som blef ofärdig och har vatt nu i många år så han inte kan hjelpe sej utan mej; ja, jag tror det var utsett alltihopa. Men när en

821 KB: L 41:18. Ellen Key.
822 Ibid.
823 Ibid. Enligt Ellen Key ett citat ”från en gammal gumma”.
824 Ellen Keys födelsehem.
825 Något giftermål blev det dock inte p.g.a. motstånd från Karins släkt.

> sitter i ensligheten när en blir gammal grunnar en både si och så; och nog har jag haft det ledsamt. Så svårt många gånger. Men jag har talat till Gud å min enda rikedom har vatt att ja alltid har hållit mej till Honom å trott på Honom. Ja, ja jag har närt min tid å Gud hjelper mej väl till slutet.[826]

I husförhörslängden 1833–1841 för Gladhammar uppges utan närmare tidsbestämning att Karin Dufva fått ett ”dödfödt oägta Gossebarn”.[827] Kanhända var barnet frukten av det ovannämnda umgänget med gästgivarsonen. Vi får också en förklaring till familjens omvända klassresa när Karin förklarar att de blivit ”fattiga efter landtmätardelningen” – i detta fall alltså den första större jordreformen (enskiftet), som började genomföras 1803.[828] Karin ger i Ellen Keys uppteckningar intrycket av att ett hårt öde på många sätt drabbat både henne själv och familjen Dufva. Paradoxalt nog utbrister hon ändå att fadern, Petter Dufva, ”alltid hade sån tur med allting!”.[829]

Resonemangen kring notbokens upphovsman och därmed alla de förvirrande många Petter Dufva som förekom i socknarna i nordöstra Småland under 1700- och början av 1800-talen har således lett fram till konklusionen att boken med stor sannolikhet är nedtecknad av bokhållaren Anders Petter Dufva (1794–1849). Jag skall härnäst försöka beskriva notbokens miljö, sammanhang och lokala förutsättningar.

826 KB: L 41:18. Ellen Key.
827 LAVA: Gladhammar A I:9, s. 106.
828 Se vidare – Cserhalmi, Niklas. ”Fårad mark. Handbok för tolkning av historiska kartor och landskap”, *Bygd och Natur*, Stockholm 1998.
829 KB: L 41:18. Ellen Key.

4.5. Något om notbokens miljö och sociala inplacering

4.5.1. Verkebäcks hamn och krog

Bergshanteringen i Tjust började redan på 1500-talet när tysken Casper Koobergher erhöll nyttjanderätten till ”Järnberget vid Västervik”.[830] Han påbörjade gruvbrytning i ett dagbrott i den s.k. Knuts sänka och uppförde också den första järnhyttan. Efter en tid fick Koobergher också privilegium på kanontillverkning.[831] På 1600-talet sålde staten kronobruken och samtidigt bildades det s.k. åttonde bergmästaredistriktet och Tjusts bergslag.[832] Bergs- och gruvdriften drevs nu av ett kooperativ av borgare i Västervik. Mot slutet av århundradet tog valloner från Holland över bergsbruket och det s.k. Holländska kompaniet bildades.[833] Det var de holländska vallonerna som började bryta och framställa koppar i Gladhammar.

Genom uppmuntran från en statlig brukspolitik och inflyttade valloner skapades under 1600-talet förutsättningar för en utökad järnframställning i Tjusts bergslag. I november 1655 erhölls privilegiebrev för Överums och Ankarsrums bruk.[834] Därmed tillhör dessa båda bruk än idag två av Sveriges äldsta företag. Verksamheten vid bruken styrdes till en början av handelsmän och borgare i Västervik, varefter adel och stormän under 1700-och 1800-talen genom arv tog vid. När bruksdöden drog fram över landet under 1800-talet hörde Ankarsrum och Överum till de järnbruk som kunde leva vidare tack vare att de övergick till mekanisk verkstadsindustri.

Överums bruk anlades av valloner och verksamheten startade alltså 1655. Produktionen var till en början tackjärn, kanoner och kulor och senare även stångjärn. År 1776 anlade man en manufaktursmedja för tillverkning av hästskor, spik, yxor och spadar. Omkring 1850 tillkom produktion av plogar och senare även andra typer av lantbruksredskap.

Ankarsrums bruk anlades holländaren Hubert De Besche år 1655 och hade till en början masugn och hammarsmedja med ett 30-tal arbetare. Årsproduktionen låg på 50–150 ton järn. Till följd av långa malmtransporter och svårigheter att få fram träkol lades järnhanteringen slutligen ned

830 Elfström, Erik. *Bergsbruket vid Gladhammar – en fyrahundraårig historia. Från brytning av malmen till dess förädling: teknik och människor*, Västervik 2006, s. 18.
831 Ibid, s. 31.
832 Ibid, s. 42.
833 Ibid, s. 53.
834 Uppgifterna om järnbruken i Tjust är hämtade från Åkerman, Petter, Hofrén, Manne & Åkerman, Helge. *Ankarsrums bruk 350 år*, Ankarsrum 2003.

1911. Därefter har brukets verksamhet bestått av gjuteri, mekanisk verkstad, plåtpressverkstad och emaljeringsverk för gjutgods och plåt.

Gunnebo bruk anlades som knipphammarsmedja av rådmannen Hans Hultman i Västervik år 1764. Gunnebos ursprungliga produkt var spik (”eke- och fuhru Spik, Band och Bult Järn til Skiepps-Byggnad samt annat småsmide”) – produkter som fortfarande tillverkas inom företaget.[835] Företaget fick så småningom namnet Stora Gunnebo Manufakturverk.

I början fraktades malmen med segelfartyg från Utö och Sjösa, som fungerade som omlastningsplatser för malm som fraktats dit från Västmanlands och Dalarnas bergslag. I samband med detta uppstod ett behov av en naturlig större hamn i Tjust dit malmen kunde fraktas. Valet föll på Verkebäck som under ett par hundra år växte fram som en betydande hamn och ett stort fiskeläge. I Tjusts bergslag etablerades med tiden en rad andra bruk och gruvor: Kannsjöns masugn; gruvor vid Tjursbo, Hyttan och Falsterbo; Tovehults och Bolhults masugn; Rumshults kanongjuteri; Toverums bruk med Spårbacka masugn; Edsbruk och ännu fler mellan Gusum i norr och Storebro i söder.

Naturen bjöd på goda förutsättningar – rika skogar garanterade koltillgång (det gick åt ofattbara mängder träkol till masugnar och gjuterier), strömmande vatten för dammbyggen och långsträckta sjöar för transporter. Malmen hämtades så småningom också från fler lokala gruvor som Åldersbäck i Västrum och Olofsrum i Lofta, senare också från gruvor i Ukna. Från Verkebäck skeppades det bearbetade järnet ut. Ankarsrums bruk höll sig t.o.m. med en egen liten flotta en bit in på 1800-talet. Produktionen i början av 1800-talet växlade mellan några hundra skeppund stångjärn ena året till över tusen året därpå.[836]

Det råder som framgått ingen tvekan om att det var liv och rörelse i Verkebäck under 1700- och 1800-talen. Hamnen hade alltså en avgörande betydelse för järnhanteringen, men blev också med tiden en betydande fiskehamn. Det var framför allt det exceptionella strömmingsfisket i viken som bidrog till detta. Det var alltså i denna miljö som Anders Petter Dufva växte upp och där hans far, Mathias, idkade handel. Längst in i Verkebäcksviken låg den tidigare omtalade ”Werckelbäcks krog”, som var ett känt tillhåll för övernattande handelsmän, bergsmän, sjömän och fiskare. Krogen var också känd för sitt nöjesliv. Enligt en del äldre Verkebäcks- och Gladhammarsbor snarare ”ökänd” – krogen var under vissa perioder enligt folkmun ”centrum för både smuggelverksamhet, dråp och

835 Åkerman, Helge. *Gunnebo bruk 1764–1939: minnesskrift*. Västervik 1939, s. 3.
836 Se vidare – Åkerman, Hofrén & Åkerman 2003.

lönnbränning". Dessutom "söps och dansades" där hejdlöst.[837] Det var troligen på den här krogen som Anders Petters farbror, mjölnaren Petter Dufva, såg en möjlighet till en extra utkomst genom att spela till de regelbundna danserna. Detta styrks av muntliga källor, som omtalar "gubben Dufva som spelte på Werckebäcks krog".[838] Möjligen spelade han också på gästgivaregården i byn Lund, inte långt från Gladhammars kyrka, som var ett viktigt kommunikationscentrum under 1700- och 1800-talen och där också dottern Karin tjänade som piga på 1820-talet.[839]

Som framkommit arbetade flera i släkten Dufva under olika perioder på kopparbruket i Gladhammar. Det anslutande gruvfältet, som också innefattade Sveriges genom tiderna största koboltfyndighet, är ett intressant exempel på ett för många okänt bruks- och industrihistoriskt kulturarv. Till gruvberget kom man via den nuvarande Tjustleden, som går via den för bergsbruket tidvis så viktiga torg- och släktbyn Lund, alldeles intill kyrkan i Gladhammar. Vid den gamla hyttbacken vid Torfallsån kan lämningar av bl.a. kopparsmältverk, knippsmedja, husgrunder än idag beskådas, liksom platsen för vattenmagasin och dammvall.[840] Kopparbruket lades ned 1892.[841]

837 Till historierna om Verkebäcks krog kan också läggas den tidigare återgivna händelsen med "den dödfödda pilten".

838 Uppgifterna om Verkebäcks krog och "gubben Dufva" är hämtade från den tidigare redovisade intervjun (1992-04-27) med hembygdsmannen Ingvar Törnlöv i Ankarsrum.

839 Jansson 1981, s. 54.

840 Torpgrunder och annan bebyggelse som idag inte finns kvar i Gladhammars socken har genom åren blivit utmärkta och inprickade på en karta som finns på plats i hembygdsgården. Dessutom finns det en skylt vid varje torpgrund, där det finns information om torpet och dess invånare genom åren. Detta arbete har gjorts av Ingvar Törnlöv, som vid sin bortgång 1999 hade utforskat 94 av dessa boställen. Hembygdsföreningen förfogar även över ett digert bild- och negativarkiv. Här finns bilder fotograferade av Ivan Holmdal och hans far Alfred Holmdal, samt Conrad Tyrberg och Väinö Iserstål – en stor bildskatt som både visar gammal bebyggelse och äldre invånare i Gladhammar.

841 Elfström 2006, s. 298.

Utsikt över Verkebäcksviken 1994. Foto: LarsErik Tobiasson.

4.5.2. Några andra spelmansböcker från nordöstra Småland

Man kan fråga sig hur Dufvas notbok förhåller sig till andra handskrivna notböcker i den omgivande samtiden och miljön. Faktum är notboken endast är en i raden av åtskilliga böcker. Jag skall därför på liknande vis som tidigare skedde beträffande Växjös musikliv, försöka placera in notboken i ett större lokalt och regionalt musikaliskt sammanhang. Nu ska det med en gång sägas att tillgången på äldre källor som är knutna till ett mer etablerat musikliv är avsevärt mindre när det gäller Västervik och dess omgivningar i jämförelse med Växjö, men det visar sig likväl att det finns påfallande många spelmansböcker bevarade från hela nordöstra Småland. Jämsides med dessa källor finns det, vid sidan av *Svenska låtar*, också en hel del material av mer eller mindre kända upptecknare såsom exempelvis Carl Erik Södling (1819–1884), Lars Johan Sundell (1874–1923), August Fredin (1853–1946), Arvid Arnman (1876–1938) och Gösta Klemming (1920–2000).

Jag kommer i detta kapitel att först presentera några av de viktigaste spelmansböckerna från nordöstra Småland. Flera av dessa har direkta repertoarmässiga anknytningar till Petter Dufvas bok.[842] Därefter gör jag ett försök att mer utifrån ett mikroperspektiv beskriva några av de vik-

842 Detta kommer att framgå av genomgången av Dufvas låtar i kapitel 7, avsnitt 7.2.

tigaste spelmännen och upptecknarna i detta område under 1800- och 1900-talen. Redan nu kan konstateras att många av melodierna från spelmansböckerna återklingar i mer eller mindre förändrad form i det tidiga 1900-talets spelmansrepertoarer.

Själva staden Västervik och dess omgivningar tycks i förhållande till sin storlek haft ett rikt musikliv i slutet av 1700- och början av 1800-talet. Som vi redan sett kan detta delvis förklaras med att staden blev centrum för den framväxande bruks- och järnhanteringen. Ett antal notsamlingar och spelmansböcker vittnar också om stadens nöjesliv under den här tiden. Bland dessa kan nämnas en notbok skriven någon gång i början av 1800-talet av en Carl Keventer i Västervik.[843] Detta innebär att boken antingen är skriven av bryggaren Carl-Gustaf Keventer (1780–1861), som flyttade från Karlshamn till Västervik runt sekelskiftet 1800, eller av dennes son, handelsmannen Carl Keventer (1818–1890). Namnet Keventer är en svensk stavning av det vallonska namnet Quenter, som betyder ”gränsvandrare” eller ”handlare”.[844] Musiken i boken har med största sannolikhet kopplingar till det utbredda nöjeslivet på Gränsö slott i utkanten av staden i början av 1800-talet.[845]

I Musikaliska akademiens handskriftssamling finns en liknande bok, utan proveniens, datering eller upphovsman. Denna bok har ett i stort sett identisk innehåll, men är något mera omfattande vad gäller antalet melodier.[846] Keventers bok innehåller 32 melodier – kadriljer, menuetter, kontradanser och valser. Till kadriljerna och kontradanserna finns också tidstypiska dansbeskrivningar med många inslag av kortfattad fransk vokabulär.

Bland kontradanserna och kadriljerna dominerar de franska namnen stort, även om både svenska och engelska namn förekommer. Desto märkligare när man i Keventers bok finner en kontradans med ett finskt namn – ”Hijva Paiva”, på modern finska stavat ”Hyvä Päivä”, i svensk översättning ”God dag”. Denna kontradans under samma finska namn finns belagd även i den andra notboken från Västervik.[847]

På Trästad gårdsarkiv i Blackstad socken i Tjust förvarades under lång tid en större handskriven notsamling, som idag finns på Landsarkivet i

843 Fmk: M 152.
844 De biografiska uppgifterna kring Carl Keventer har ställts till mitt förfogande av Boj Keventer, Helsingborg.
845 Det finns exempelvis kontradanser med namn som ”Plaisier de Gränsö”. Gränsö slott, utanför Västervik, var ett centrum för det sofistikerade nöjeslivet i Tjust under tidigt 1800-tal.
846 Mtb (Mab): Dansbok nr 7: 47 kontradanser.
847 Ibid, no 20.

Vadstena.[848] Samlingen innefattar egentligen fyra olika notböcker från skilda tidsepoker. Den äldsta delen är skriven omkring 1750 och innehåller en del 1600-talsdanser – allemander och gavotter – samt en större mängd polonäser. Några av gavotterna kallas ”Gamla Gavotten” eller ”Gavott – obruklig”. Av dessa titlar kan man alltså dra den enkla slutsatsen att gavotten ansågs gammal och förlegad mot slutet av 1700-talet. Några av de tidiga polonäserna i samlingen tillskrivs namn som ”Daniel Danielsson uti Nydahla”[849] och ”Sre Fiszer”.[850] En melodi har den märkliga titeln ”Zoblar”, som kan vara en lösryckt beteckning ur någon av 1600-talets danssviter.[851] I samlingens andra del finns många intressanta exempel på hur populära engelska 1700-talsmelodier tidigt hamnade i svenska (småländska) notböcker.

En del av polonäserna i samlingen utgör de äldsta kända varianterna på en rad kända polskemelodier i östra Sverige. Mera utbyggda och besläktade former finns i två andra i Växjö-sammanhanget tidigare omnämnda 1700-talsnotböcker, dels i Sven Donats notbok, Ormesberga, daterad mellan åren 1783–1801,[852] dels i Salomon Eklins notbok, daterad 1773.[853] Den andra boken i Trästadssamlingen är från slutet av 1700-talet och innehåller nästan uteslutande kontradanser och kadriljer. De två återstående delarna är skrivna i början av 1800-talet och är de innehållsmässigt mest omfattande. I dessa böcker finns en rad kompositioner av lokalt kända klockarnamn som Torsten Lackström (1733–1785) och Gustaf Törnbom (1773–1837).[854] Hela Trästadsamlingen omfattar drygt 400 melodier. Många av dessa är skrivna tvåstämmigt för fiol i ”primo och

848 Lava: Trästadsamlingen. Sma/Hskop/026.

849 ”Nydahla” kan här syfta på socknen med detta namn i Västra härad vid sjön Rusken. Denna socken var under lång tid känd för sitt rika musikliv. En tradition som hade sina rötter i det cistercienskloster som uppfördes i socknen redan på 1100-talet.

850 ”Sre Fiszer” kan syfta på den tyske violonisten Johann Fischer (1646–1716), vilkens musik rönte stor popularitet under 1700-talet. Han komponerade många soloviolinstycken i scordatura.

851 Nummer 13 i samlingen. Beteckningen ”zoblar” kan ha sitt ursprung i någon av 1600-talets danssviter. Möjligen kan bakgrunden till namnet också sökas bland de tysktalande slaver – ”sorber” – som bodde och fortfarande bor i ett område runt övre Elbe i Nordtyskland. Hos denna minoritet levde den tvådelade pardansen (för- och efterdans) i stark tradition långt in på 1800-talet under beteckningen ”Zobischer tanz” – se vidare kapitel 5, avsnitt 5.3.

852 Fmk: Ma 5.

853 Växjö Stadsbibliotek: Mus. Ms. 9.

854 Torsten Lackström var klockare i Örtomta socken i Östergötland. Se vidare Hammarström Eric. ”Torsten Lackström – en östgötsk organist och polskekompositör”, *Östgötaspel*, nr 4, 2002, s. 2 f. Gustaf Törnbom var skrivare vid Åtvidabergs kopparverk och sedermera organist i Västra Eneby i Östergötland.

secundo", i en del undantagsfall finns även basstämmor.

Efter klockaren Jonas Anckarman (1793–1874) i Djursdala finns flera notböcker bevarade, somliga i original och andra i avskrift.[855] Själva avskriftssamlingen innehåller sammantaget 39 låtar, uteslutande polskor. Flera av originalböckerna är daterade 1818, bl.a. en bok som på pärmsidan har inskriptionen: "Diverse dansmusik; Violino primo, Jonas Anckarman, 1818". Denna bok innehåller 52 melodier – polskor, valser, angläser och kadriljer. Bland polskorna märks bl.a. flera varianter av den s.k. "Melancholiska polonoisen" (polonessan), som förekommer flitigt i Dufvas och många andra spelmansböcker från nordöstra Småland i slutet av 1700- och början av 1800-talet. Den i Småland, på samma tema, allmänt kända och spridda "Djursdalapolskan", finns alltså i Anckarmans samling. Samma låt förekommer också i en nästan identisk version i Dufvas bok.[856]

Johan Petter Mosesson (1820–1893) bildade tillsammans med sin bror Karl och Jonas Anckarman ett litet kapell, som i början av 1800-talet spelade på finare bröllop och danstillställningar i Djursdalabygden.[857] Johan och Jonas spelade fiol och Karl trakterade cello. Deras repertoar finns också rikt representerad i flera notböcker efter Anckarman. Efter Moses-

855 Även Jonas far, Sune Anckarman, var klockare i Djursdala.

856 Se kapitel 7.2, nr 153.

857 Uppgifterna kring Anckarman och Mosesson är i huvudsak hämtade från Gösta Klemmings anteckningar (KB: 1976:146). Klemming anger att JP Mosesson skulle ha varit född 1796. Detta har inte gått att styrka i kyrkböckerna. Däremot finns det en Johan Petter Mosesson (1820–1893), som var bonde och hemmansägare i Klocketorp. Han var son till bonden och kyrkoföreståndaren Moses Persson (1789–1856). Johan Peter bara ha varit tolv år när han påbörjade notboken, men med tanke på tidigare resonemang kring hur många spelmansböcker som nedtecknats av unga förmågor borde inte detta vara en omöjlighet. Klemming anger också att Johan Petter hade en fiol- och cellospelande bror vid namn Nils, men det finns inte några uppgifter som styrker detta. Däremot hade han tre musikaliska bröder:

1. Karl Vilhelm Mosesson (1827–1869). Övertog föräldragården i Klocketorp. Kyrkvärd. G.m. Ulrika Charlotta Tribler (1837–1897).
2. Moses August Mosesson (1830–1884). Bonde i Åsen, Djursdala. G.m. Karolina Persdotter (1846–1932).
3. Aron Mosesson (1836–1919). Bonde och arrendator av föräldragården i Klocketorp efter brodern Karl Vilhelms död. Ogift.

Genom bouppteckningar kan man sluta sig till att både Karl Vilhelm och Aron spelade fiol. I Karl Vilhelms bouppteckning nämns två stycken "Violer" och i Arons bouppteckning "Böcker och musik samt fiol". Karl Vilhelms hustru var dotter till organisten Johan Tribler (1799–1870) i Hjorted. En annan dotter till Johan Tribler – Vilhelmina Maria Konstantia Tribler (1830–1892), var g.m. Karl Johan Lindebäck (1825–1891), hemmansägare i Hallersrum, Djursdala och klockare, organist och skollärare i Djursdala. Karl Vilhelm Mosesson och organisten Lindebäck var alltså svågrar. Moses Perssons far – bonden Per Jönsson (1724–1784) i Klocketorp tycks tidvis haft klockarsysslan i Djursdala. Denne tycks också fått viss musikalisk skolning av klockaren Moses Gudmundsson (1707–1750) från Björksnäs i Djursdala.

son finns dock bara en mindre samling bevarad. Den har på pärmsidan inskriptionen: ”J:P: Mosesson, Klocketorp, Djursdala 1832” och innehåller 17 melodier – undantagslöst polskor.[858]

Anckarmans och Mosessons samlingar har också släktskap med en spelmansbok från Södra Vi socken. Boken har följande inskription: ”Södra Vi d: 30 Marti 1801, Sune Nannesson”.[859] Denne Sune Nannesson (1778–1807) var bonde och spelman och tillhörde en grupp av musiker och spelmän som umgicks i kretsarna runt Jonas Anckarmans far, klockaren Sune Anckarman (f. 1771), i Djursdala.[860] Boken innehåller 76 melodier – polskor, menuetter, kadriljer, långdanser, marscher, samt ett par valser.

En av de mest välpräntade och homogena notböckerna i FMK:s samling av spelmansböcker är nedtecknad av klockaren Andreas Dahlgren (1758–1813) i Tryserums socken.[861] Boken har följande inskription på pärmen:

> Pollonesse da Violino Primo
>
> Kan du på din Violin
> med snälla fingrar röra
> mång ängslan ur ditt sin
> kan du då snart förstöra
>
> Fogelvik 1: Jan: 1784: A: Dahlgren
>
> Här skall mitt tidsfördrif, uti sin oskuld bo
> Med litet sällskap, tiden dela,
> När hand och sinnen menlöst spela,
> Har och en ledig stund, sin lycka och sin ro.

Dahlgren var son till bruksarbetaren vid Gusums bruk Per Dahl. Den unge Anders kom att byta den smutsiga bruksmiljön mot betydligt galantare salonger. År 1782 hamnade han på godset Fågelvik i Tryserums socken. Han var tydligen en mångbegåvad man vilket ägaren till Fågelvik, greve Gustaf Horn, lade märke till. Ganska snart utsågs han till grevens personlige sekreterare och bibliotekarie. I elegant skönskrift företog han redigeringar av grevens egna historiska författarförsök. Gustaf var son till riksrådet Adam Horn – en av 1700-talets och Kalmars läns absolut viktigaste musikmecenater. År 1791 blev Dahlgren organist och klockare

858 KB: 1976:146. Gösta Klemmings samling.
859 Ibid.
860 Sune Eriksson Anckarman var född i byn Snokebo i Djursdala.
861 FMK: Ma 7.

i Tryserums församling. Innan dess hade han verkat som organist i Fågelviks slottskapell.[862]

Dahlgrens notbok innehåller 99 nummer, samtliga polonäser, samt 22 nummer (marscher, valser, långdanser m.m.) tillfogade av en annan anonym penna under 1800-talet. Flera av polskorna är ursprungligen komponerade av den kände Karl Michael von Esser (1737–1795).[863] Notboken är också ett intressant komplement till tidens dynamiska musikmiljö på Fågelvik. Där lät den musikälskande Adam Horn uppföra en liten musikpaviljong år 1750, med unika målningar av musikanter.[864] Bland de avbildade i Horns egen ensemble återfinns Tryserumsprästen själv, Henric Jacob Sivers, på blockflöjt. En återkommande gäst i detta musikaliska sammanhang var Johan Helmich Roman (1694–1758), som på ålderns höst ofta reste från sitt Haraldsmåla upp till Fågelvik.[865]

Dahlgren föddes alltså samma år som Roman gick bort, men hans notbok måste ändå fogas in i det komplicerade musikaliska sammanhang som hade den kände tonsättaren som viktig inspiratör och motor. Det rinner möjligen en svag rännil från den svenska musikens fader till Dahlgrens polskor. Gustaf Horn och Dahlgren musicerade också tillsammans i den *Hornska kvartetten* tillsammans med komministern Johan Tockerstrand (1756–1803) och kyrkoherde Nils Atterbom (1745–1825), farbror till den kände skalden Atterbom.

Dahlgren sammanställde i slutet av sin levnad en sånglekssamling med titeln: ”Jul-Lekar Passande till Dans och Tidsfördrif för Ungdom och Sällskap”, daterad 1809 och upptecknad i Tryserums socken. Många av lekarna i Dahlgrens samling representerar ett äldre tidsskikt och de flesta av dessa försvann ur sångleksrepertoaren under 1800-talet.[866]

Mot slutet av sitt liv försattes Dahlgren i personlig konkurs, men hans ställning tycks ändå ha förblivit aktad. År 1812 tilldelades han Patriotiska Sällskapets belöning för ”idoghet och slöjd”, som han dock inte hann ta emot eftersom han avled strax före utdelandet. Av boupptecknigen kan

862 De biografiska uppgifterna runt Dahlgren är hämtade från Manne Hofréns artikel: ”Tryserumklockarens jullekar och dansvisor”, *Kalmar läns fornminnesförenings* årsbok, Kalmar 1929.

863 Esser var en av 1700-talets mera kända ”polskekompositörer”. Se bl.a. *Svenska låtar*: Hälsingland I, s. 16–17, samt exempelvis följande låtar i hälsingedelarna: no 23, 213, 223, 560, 570, 571 och 607. Beträffande Esser – se även Norlind & Trobäck 1926, s. 83 och 86.

864 Se bl.a. *Musiken i Sverige II*, s. 116–117, samt pl. VII och VIII.

865 Ibid, s. 47.

866 Se vidare – Danielsson, Eva & Ramsten, Märta. *Räven raskar. En bok om våra sånglekar*, Hedemora 1998, s. 60 och 68.

man utläsa att han efterlämnade bl.a. ”Clav. Cymbal, Baer Violin, Grand Violin, Haut-Boe, Fleuttravärer, Waldthorn”.[867] Hemmet innehöll även silver, koppar, tenn och en välutrustad verkstad.

Troligen fick hans äldste son Charles Emil Dahlgren (1795–1826), som också blev organist, överta notboken. På något sätt hamnar sedan boken hos en annan organist och spelman, nämligen ”Sven Spelman”, eller som han egentligen hette – Sven Ållander (1802–1871) i Skällvik. Han var född i Ållebråta by i Ringarums socken, därav det tagna namnet Ållander. Han ska ha varit en skicklig fiol- och klarinettspelman.[868] Ållander blev ”hovmusikant” hos greveparet Schwerin på Stegeborg. Han hade med andra ord en liknande roll som Andreas Dahlgren haft på Fågelvik. År 1825 blev Ållander klockare i Skällvik genom grevinnans försorg. Olof Andersson skriver att Sven Ållander var en mycket anlitad bröllopsspelman.[869] Sven Ållanders son, Malcolm Ållander (1835–1912), blev sedermera organist i Torsåker i Södermanland.[870] Där hamnade också så småningom Andreas Dahlgrens notbok. Malcolm Ållanders namn pryder också omslaget till densamma.[871]

Ifrån Sjönäs by i Karlstorps socken finns en notbok bevarad med följande inskription: ”Notebok tillhörande Gabriel Fredrik Johansson, Sjönes, 1851”.[872] Denne Johansson var född 1834 och flyttade sedermera från Sjönäs till Kållemåla by i Södra Vi socken, där han försörjde sig som spelman, slöjdare och lantbrukare.[873] Han dog 1920. Notboken innehåller ett 50-tal melodier – polskor, valser, hoppvalser och kadriljer.[874] Efter Gabriel Johansson finns också en annan notbok bevarad i avskrift med något färre låtar, men med i stort sett samma repertoarinnehåll. Efter en släkting till Gabriel Fredrik – bonden Carl Johan Johansson (f. 1837) i Södra Flaka, Djursdala socken – finns ytterligare en notbok bevarad, men det är inte säkerställt om det är Carl Johan som nedtecknat låtarna. Carl-Johan var född i Vist i Östergötland och flyttade senare i livet till Södra Flaka. Han emigrerade sedermera med sin familj till Amerika och det är oklart vad som hände med dem där. Uppenbarligen lämnade han sin notbok till

867 Ur boupptecknigen efter Dahlgren – citerat från Hammarström 2004, s. 105.
868 Andersson, Olof. ”Folkmusikens mästare i Östergötland”, *Hembygden nr 4*, 1943, s. 62 f.
869 Ibid.
870 Hammarström 2004, s. 105.
871 Ållanders namn finns alltså också inskrivet på pärmen till Dahlgrens notbok.
872 Fmk: M 41:11.
873 Kisa bibliotek: Biografiska uppgifter i anslutning till avskrift av Sjönässamlingen. Se också Tidman Per, Lundberg Magnus & Schöblom Svante. *Låtar och visor från Sommabygden*, Tranås 1986, kommentarer till nr 50–53.
874 Beträffande hoppvals – se kapitel 2, avsnitt 2.5.

Gabriel Fredrik innan han reste iväg. Boken innehåller dateringar mellan åren 1855–1857 och innehåller 45 melodier – polskor och valser.[875]

De båda Sjönäsböckerna ställdes till FMK:s förfogande tillsammans med tre spelmansböcker efter Nils Magnus (1766–1851) och hans sonson Carl Leonard Segerhammar (1839–1911). Fadern Magnus bodde i byn Västra Grinderum i Frödinge socken och sonen Carl Leonard bodde först i Locknevi innan han flyttade till Södra Vi.[876] De båda äldsta notböckerna efter Nils Magnus Segerhammar finns endast bevarade i avskrift – den ena innehåller 24 melodier – polskor, valser och angläser. Den andra bär inskriptionen ”M Segerhammar, Wästra Grinderum, den 28 July 1829” och innehåller 17 melodier – polskor och kadriljer.[877] Bland kadriljerna finns en melodi som är omskriven i *Svenska låtar* i samband med att Olof Andersson redogör för ursprunget till den kända ”From-Olles brudmarsch”:

> Antagandet att låten ursprungligen varit en kadrilj synes bekräftas därav att en melodi, vars trenne första repriser äro identiska med brudmarschen, har spelats som kadrilj i norra Småland och Östergötland under början och mitten av 1800-talet.[878]

Boken efter Carl Leonard Segerhammar bär på pärmen årtalet 1855. Inuti boken finns inskriptionen ”Carl Leonard Segerhammar, Locknevi” och på ett annat ställe står ”Södra Wi, 1853”. Den innehåller 41 melodier – polskor, valser och polkor.[879] Spelmansböckerna efter Gabriel Fredrik och Carl Johan Johansson, samt efter Nils Magnus och Carl Leonard Segerhammar , ställdes till FMK:s förfogande av spelmannen och skogvaktaren Carl Lindqvist (1892–1991) i Kisa.[880]

Tar vi oss några mil söderut från Verkebäck ner mot trakterna kring Oskarshamn möter oss fler bevarade spelmansböcker. Från Döderhultsviks socken finns en bok med följande inskription bevarad.[881]

> Jag är en nyttig bok,
> i bröllop och på gille,
> för mången lustigh tok,
> som ej kan sitta stiller.
>
> Anders Magnus Svensson, 1794.

875 FMK: M 42:I.
876 Tidman, Lundberg & Schöblom 1986: kommentarer till nr 40–42.
877 FMK: M 41:IV.
878 *Svenska låtar*: Hälsingland del I, s. 21.
879 FMK: M 41:I.
880 FMK: M 41:I–IV, samt M 42.
881 Boken finns i privat ägo i Oskarshamn, men hela boken finns att tillgå i kopior på Smålands Musikarkiv: SMA/HSKOP/032.

En i stort sett identisk inskription har vi tidigare citerat från en helt annan bok i kapitel 2, avsnitt 2.4. På flera andra ställen i boken står årtalet 1816 och på pärmens insida ”Johan Fabian Karlsson, 1839. Året 1832, den 20 Januarii är jag födder”. I bakre delen av boken har någon skrivit följande:

> Denna notbok har tillhört svarvaren J Albert Lindeberg, som var född den 26 april 1864 i trakten av Oskarshamn. Hans fader var sjökapten. En förskräcklig ovädersnatt sjönk hans båt med man och allt. Efter något år hittades en flaskpost som kapten Lindeberg skrivit under tiden som båten höll på att sjunka.

Innehållet i boken tycks alltså vara skrivet under en ganska lång period, från slutet av 1700-talet till mitten av 1800-talet, av flera olika upphovsmän. Det äldre materialet dominerar dock och förmodligen är dessa stycken skrivna av den namngivne Anders Magnus Svensson. Boken innehåller 68 melodier – polskor, angläser, kadriljer och valser.

Från Döderhult finns också en kontradansbok med dansbeskrivningar bevarad.[882] Boken har inskriptionen: ”Notbok, tillhörig Lars Fornander Ericson, Döderhultswijk”, samt med annan stil: ”Nu hör Denna Bok Till mig, Frans Joel Andersson, Christala”. Den ursprunglige nedtecknaren är förmodligen identisk med den Lars Fornander, som föddes 1787 på Djurhultsmåla gård i Döderhults socken. Denne Fornander går att följa i husförhörslängderna fram till 1807 och i den Fornanderska släktkrönikan finns en uppgift om att han utvandrade till Amerika i unga år.[883] Han bör i så fall ha varit en av 1800-talets tidigaste småländska emigranter. Fornanders bok innehåller 24 kontradanser, samtliga med dansbeskrivningar. Boken publicerades 1992 i faksimil av Göran Andersson med biografiska kommentarer och tolkningar av dansbeskrivningarna.[884]

En tredje spelmansbok från Döderhultsvik är skriven av ordningsmannen och diversehandlaren Sven Lorens Bruun (1781–1837). Han föddes i Mönsterås och flyttade 1803 till Döderhultsvik i samband med sitt giftermål.[885] Samlingen innehåller flera dateringar och är troligen påbörjad 1798. Under första hälften av 1800-talet är flera kompletteringar gjorda. Boken innehåller 97 melodier – kadriljer, angläser, polskor och valser.[886] I samlingen finns en märklig melodi kallad ”Mardi Gras”, som förmodligen rör sig om någon form av kontradans. Möjligen kan just melodititeln

882 Fmk: M 145.
883 Andersson, Göran. *24 kontradanser nedtecknade i Döderhultsvik* , Ljungby 1992, s. 10 f.
884 Ibid.
885 Uppgifterna hämtade från en handskriven biografi i anslutning till samlingen.
886 Fmk: M 188.

avslöja någon form av musikalisk lustifikation, som i så fall skulle motivera melodins något egendomliga tonalitet.[887] I samlingen finns också en annan ovanlig och intressant melodi under namnet ”Le Tourdi”.[888]

Från Tuna socken, där alltså Petter Dufva (f. 1759) var mjölnare innan han flyttade till Gladhammar, finns också en spelmansbok bevarad från mitten av 1800-talet.[889] Merparten av repertoaren i denna bok är nedtecknad av klockaren August Enwall (1830–1921) i Tuna. Denne var den förste i tre generationer Enwall som var klockare och organister i denna församling. August efterträddes av sonen Knut (1869–1920) och sonsonen Per-Inge (1904–1965).[890] Boken innehåller 75 melodier – polskor, valser, kadriljer, samt någon enstaka svarp och polka.[891] Bland polskorna finns bl.a. en ovanlig och märklig variant på ett relativt vanligt förekommande polsketema i Småland, som med stor sannolikhet har sin grund i melodin till den medeltida legendvisan om Maria Magdalena.[892] Enwalls spelmansbok har också vissa beröringspunkter med notbok efter bonden

887 Begreppet ”Mardi Gras” är numera mest känt för den stora karnevalen med samma namn i New Orleans. Ursprungligen var detta en uppsluppen karneval som under medeltiden utgjorde startpunkten för gyckelupptåg och utsvävningar i mat och dryck före den kristna fastan. Den latinska ursprungliga betydelsen av ”Carnival” är just ”farväl till köttet” och begreppet ”Mardi Gras” är ursprungligen franskt och betyder helt enkelt ”fettisdagen”. Se vidare – Tallant, Robert. *Mardi Gras as it was*, Gretna, Louisiana 1989, s. 87 ff. Denna karnevalstradition kom med fransmännens försorg till Louisiana, där den lever i stark folklig tradition än idag. Även i nordisk tradition har vi haft liknande utsvävningar i mat och dryck före fastan – ”fläskasöndag”, ”bullamåndag” och just ”fettisdag” med de här i Sverige så typiska semlorna. De gamla syd- och mellaneuropeiska gyckelupptågen har i Skandinavien, och då i synnerhet i Danmark, haft motsvarigheter som ”Slå katten ur tunnan”, ”Väddelöp”, ”Fastlagslöp” och ”Åka för långt lin”. Se vidare – Bringeus, Nils Arvid. *Årets festseder*, Stockholm 1976, s. 117 ff.

888 Denna beteckning syftar med all säkerhet på ”Tourdion” – ursprungligen en 1400-talsdans, som under 1500-talet blev den avslutande efterdansen i Bassedans-sviten. Medeltidens och renässansens tvådelade dansformer, som t.ex. Branle – Branle gai; Pavane – Gaillarde; Passamezzo – Saltarello, utvecklades framför allt i Frankrike under 1500-talet till en tredelad form, exempelvis: Passamezzo – Saltarello – Piva; Branle – Branle gai – Gavott och sist, men inte minst: Bassedans – Retour – Tourdion. Denna tredje efterdans var ursprungligen mycket kort och kan närmast ses som en avslutning med några enkla steg och en hastig omsvängning på stället. Denna avtackningsdans kan jämföras med de folkliga ”efterslängar”, som finns bevarade i polskedansen i Sverige och Norge. Se även kapitel 5, avsnitt 5.2.

889 Sma/Hskop/037.

890 De biografiska uppgifterna runt klockarsläkten Enwall har ställts till mitt förfogande av Nils Olof Enwall i Tuna.

891 Svarp är en lokal benämning på en polskeform. Se vidare kapitel 2, avsnitt 2.5.

892 Jonsson, Bengt R, Solheim, Svale & Danielsson, Eva. *The types of the Scandinavian medieval ballad*, Oslo 1978: TSB B16. Se även *Svenska låtar*: Östergötland, no 349, samt Ling, Jan. *Svensk folkmusik*, Stockholm 1964, s. 121 ff.

Anders Persson (1811–1893) från Brotorps by i Hallingebergs socken.[893] Boken innehåller 73 melodier – polskor, valser, kadriljer, marscher och några folkliga psalmer. Den gick så småningom i arv till sonen August Andersson (1852–1933), som var en känd spelman i bygden.

Längre norrut i Östergötland finns det också spelmansböcker som har många anknytningar till musiklivet i Tjust. En av dessa är skriven av den ryktbare klockaren Olof Styrlander d.ä. (1770–1849) och daterad 1793 – fyra år efter han fick klockartjänsten i Häradshammar.[894] Styrlander kom från en klockarfamilj och blev på sin tid vida berömd som polskekompositör.

Han hade också många elever. Bland dessa märks exempelvis Per Axel Appelqvist (1820–1892) som senare flyttar till Stigtomta där han blir klockare. Appelqvist efterlämnar också en spelmansbok, daterad 1834, som idag finns i Södermanlands spelmansförbunds arkiv.[895] I denna bok finns det flera låtar som är tillskrivna Styrlander. En annan elev var Claës Erik Tollén (1821–1896), som var son till organisten och klockaren i Östra Eneby – Erik Tollén (1787–1866).[896] Claës Erik var körsångare vid Kungliga Operan i Stockholm och från 1852 klockare och organist i Östra Stenby.[897] Hos Styrlander bodde även en tid i mitten av 1840-talet organistkandidaten Carl Philip Sundstedt (1816–1880).[898]

---

893 KB: 1976:146.

894 FMK: Ma 14.

895 Sörmlands musikarkiv: Södermanlands Spelmansförbunds samlingar, Appelqvists notbok. Boken har, förutom huvuddateringen 1834, också årtal inskrivna mellan 1841 och 1843. Den innehåller 24 kadriljer, 38 valser, 3 angläser och 32 polskor.

896 Erik Tollén, var organist och klockare i Gårdeby och flyttade 1823 till motsvarande tjänst i Östra Eneby. I hans bouppteckning nämns bl.a. ”Diverse samlade Musicalier”.

897 Tollén var liten till växten (1.54 lång) och känd för sitt hetsiga och koleriska temperament. Han tycks ha levt ett äventyrligt liv och blev bl.a. i februari 1893 dömd till 3 års och 3 månaders straffarbete samt 5 års vanfrejd för växelförfalskning. Han förklarades även ha förverkat rätten till klockare- och organistsysslan. Enligt meddelande från Centralfängelset i Malmö blev han i december 1895 frigiven efter gott uppförande. I Stockholm fick han en utomäktenskaplig son – Claes Fredrik Tollén (1847–1922), som sedermera blev stentryckare i Norrköping och Östra Eneby. C. E. Tollén vigdes 1857 med Anna Klara Ullin (1833–1897). I äktenskapet föddes sonen Carl Erik Tollén (1865–1932), handlande och åkeriarbetare i Stockholm.

898 Carl Philip Sundstedt föddes 1816 i Viggeby, Skönberga och dog 1880 i Tåby, Östra Ryd. Han var son till inspektorn Kristian Sundstedt (1768–1839) och dennes hustru i andra giftet, Anna Ulrika Lackström (1794–1861). Carl Philip flyttade 1816 med familjen till Kils Frälsegård, Östra Ryd och 1823 till Stora Eke i samma socken. 1832 blev han bodgosse och handelsbetjänt i Linköping. 1835 flyttade han till Norrköping och återkom som ”fabrikslärling” 1837 till Kils Frälsegård, dit föräldrarna flyttat 1836. Efter faderns död bodde han hos modern, som bodde kvar på Kils Frälsegård till sin död. I början av 1840-talet tycks han en tid varit i Stockholm innan han blev organistkandidat hos Styrlander. Han flyttade sedan

Olof Styrlander d.ä. hade i sin tur två söner som tog organistexamen. Den ene var Nils Styrlander d.y. (1794–1857) som blev organist och klockare i Herrestad utanför Vadstena år 1822. Han var barnlös i sitt äktenskap, men ska ha gjort flera av sina pigor med barn.[899] Den andre var Olof Styrlander d.y. (1803–1886). I sin ungdom ska han ha vikarierat för sin far, men satsade senare i livet mer på jordbruk och annat musicerande. Det finns även en spelmansbok bevarad efter honom.[900] Även om han inte övertog klockartjänsten efter sin far tycks han ha varit vida berömd som polskekompositör:

> Den förnämste nu lefvande folkspeleman i vårt land (han är klockareson, och har i ungdomen sjelf innehaft klockare- och organisttjenst efter fadren, Häradshammars socken, Österg.) och dertill en lycklig tonsättare af polskor, är väl 72-årige lantbrukaren Styrlander. Mångfaldiga bildade personer samt tonkonstnärer, hvaribland A.F. Lindblad, ha med förtjusning (ofta med tårar) hört honom spela polskor.[901]

År 1846 blev Johan Frans Clarin (1816–1896) från Kråkshult utanför Mariannelund organist och skollärare i Häradshammar. Clarin tillhörde en ny generation organister. Han hade tagit organistexamen vid Musikaliska akademien i Stockholm 1833 och skollärarexamen i Kalmar.[902] Häradshammar bör vid den här tiden ha haft ett rikt musikliv. Kyrkoherde och amatörmusiker vid den här tiden var Christian Stenhammar (1783–1866), farfar till tonsättaren Wilhelm Stenhammar. Han brukade

---

tillbaka till modern i Kil, där han ”logerade”. År 1866 bosatte han sig under Tåby säteri (i Östra Ryd). Han kallades fortfarande organistkandidat (orgelnist-candidat), men hade av allt att döma ingen ordinarie organisttjänst. I hans bouppteckning nämns bl.a. en Ess-kornett med låda och väska samt ”Musicalier och böcker”. C. P. Sundstedts halvbrors dotter Anna Vilhelmina Eugenia Sundstedt (1824–1918) var gift med Karl Fredrik Thålin (1808–1897), organist och klockare i Kvillinge och omnämnd som melodiuppteckнare åt Levin Christian Wiede. C. P. Sundstedts mor, Anna Ulrika Lackström, var dotter till jägmästaren Carl Johan Lackström (1769–1827) och inspektorsdottern Hedvig Eleonora Wiberg (d. 1842) i Hanerik, Östra Ryd. I bouppteckningen efter C. J. Lackström nämns bl.a. claver, viol och trumpet. Carl Johan Lackström var i sin tur son till kronoskogvaktaren, hejderidaren och lantjägaren Martin Lackström (1736–1815) och skogvaktaredottern Eva Britta Blom (1727–1822) i Hanerik. Martin Lackström var bror till den kände och i detta avsnitt omnämnde Torsten Lackström (1733–1785) – klockare och organist i Örtomta.

899 Hammarström 2002, s. 6 f. Hammarström skriver också om Nils Styrlander: ”Annandag pingst 1839 var han berusad vid gudstjänsten, spelade fel och störde andakten. Efter att vägrat erkänna tjänstefel dömdes han till uppenbar skrift i kyrkan med avlösning och 20 dagars fängelse på vatten och bröd. Han avskedades och blev fattighjon till sin död” (s. 7).

900 Fmk: Mmd 52.

901 Södling, Carl Erik. *Svenska folkmusikens historia och kulturhistoriska betydelse*, 1881. Citerat efter Hammarström, Eric. ”Styrlander och Clarin”, Östgötaspel, nr 1, 2002, s. 6 ff.

902 Ibid.

spela tillsammans med Clarin och den yngre Olof Styrlander, som i sin tur undervisade pastorns döttrar i musik. Via Johan Frans Clarins son Fredrik Wilhelm Clarin (1853–1948), som blev organist i Tidersrum, har en notsamling bevarats, den så kallade Clarins notbok.[903] Här finns flera låtar som tillskrivs både den yngre och den äldre Styrlander.[904]

* * *

Som framgått är Petter Dufvas notbok alltså bara en i raden av mycket stort antal handskrivna spelmansböcker från nordöstra Småland. Det kanske bör tilläggas att jag i detta kapitel valt att presentera de som jag uppfattar som de viktigaste och mest unika. I själva verket finns det betydligt fler böcker – beträffande dessa hänvisar jag till mitt arbete *Småländsk musiktradition* (2000). Härnäst följer nu ett avsnitt om spelmän och uppteckare i trakterna runt Tjust. Precis som tidigare beskrivits letade sig de handskrivna melodierna från Dufvas, Dahlgrens, Clarins, Anckarmans, Enwalls med fleras böcker ut i de knotiga fingrarna hos mer eller mindre framstående spelmän i denna del av Småland. Det är alltså dessa låtar som under 1900-talet kom att betraktas och upphöjas som en väsentlig del av *småländsk folkmusik*. Inte minst av landskapets och det här områdets store uppteckare under 1900-talet – Gösta Klemming. Denna transformationsprocess är inte unik för Småland eller Tjust. Precis samma typ av vidareföring och konsolidering ägde rum på många andra håll i Sverige och Skandinavien.

4.5.3. Uppteckare och spelmän i nordöstra Småland

Jag har tidigare berört författaren, folklivsforskaren och uppteckaren Gunnar Olof Hyltén-Cavallius betydelse för mytologiseringen av Värend. En av hans hårdaste kritiker när det gällde uppteckandet av visor och låtar var den något excentriske musik- och gymnastikdirektören Carl Erik Södling (1819–1884) från Västervik.[905] Södlings kritik grundade sig dock

903 Ulma: Acc. 22304. J. F. Clarins Notbok, avskrift av Nils Dencker.

904 Repertoar efter klockarna Styrlander fördes också vidare till exempelvis Carl August Månsson, Alfred Wærner och Ivar Hultqvist.

905 Mtb (Mab): Hdskr 93:1. Södling, Carl Erik. *Svenska folkmusikens historia och kulturhistoriska betydelse*, s. 111: ”Herr Cawallius modus laborandi uti att uppteckna folkmelodier, må ock meddelas. Han lät göra en panföjt af vassrör. Med hjelp af dessa toner tecknade han föresjungna melodier med ett slags hemgjorda hieroglyfer, af hvilka en musiker sedermera formade en melodi!”.

på ett vänskapsförhållande dem emellan.[906] De hade i grunden två helt olika sätt att närma sig den traditionella musiken. Medan Hyltén-Cavallius i huvudsak var textinriktad, intresserade sig Södling nästan enbart för melodierna.[907] Deras livsöden uppvisar annars en hel rad märkliga paralleller. Båda härstammade ur relativt lantliga miljöer, utbildade sig och drabbades av den akademiska världens göticistiska och nationalromantiska tankar, som de senare försökte avsätta i praktiskt insamlande av folkminnen.

På olika grundvalar mötte de också motstånd hos de etablerade akademiska kretsarna och hade därigenom svårigheter att få sina arbeten publicerade. Till denna något excentriska skara kan också räknas ytterligare en känd sydsvensk folkminnessamlare med liknande bakgrund – Nils Månsson Mandelgren.[908] Ett uppseendeväckande faktum är att både Södling och Hyltén-Cavallius vistades i Sydamerika under en tid. Södling var organist vid den engelska episkopalkyrkan i Buenos Aires och ”professor of music” vid Lyceo de la Plata under åren 1850–1858.[909]

Carl Erik Södlings större arbeten blev aldrig publicerade. Det gäller såväl ”Den svenska folkmusikens historia”, ett arbete i två delar som han arbetade med under större delen av sitt liv, liksom hans folkvisesamling.[910] Den sistnämnda bär tydliga spår av inriktningen på melodier i hans visforskning. Samlingen är grupperad enligt en systematisk ordning innefattande tio tonskalor med avseende melodiernas ursprung: Pentatonisk durskala, pentatonisk mollskala, fornnordisk durskala (mixolydisk), ur-

906 KB: L 26: 1a: Brev från Södling till Hyltén-Cavallius, 15/3 1870.

907 Södling formulerar tydligt sin syn på text och melodi i inledningen till *Svenska Gullharpan*: ”Då folkeafgrundens slemmige dyr ofta med en skön melodi förena ord som såra allmänna sedlighetskänslan, och värdet af en melodi är fullt oafhängigt af de tillfälliga orden, har jag till åtskilliga icke haft annat val, än att antingen författa nya ord eller ock omarbeta de gamla”.

908 Se vidare – Jacobsson, Bengt. *Mandelgren i Småland*, Stockholm 1982, s. 16 f.

909 Beträffande Södlings biografi – se vidare: Åsberg, Rolf. *Carl Erik Södling – ett bortglömt musikgeni*, Västervik 1961.

910 Södlings efterlämnade material är inte helt lätt att överblicka. På TMB (MAB) finns ett relativt oredigerat tryckunderlag innefattande två handskrivna volymer av *Svenska Folkmusikens historia* (Hdskr. 93:1), en vissamling med pianoackompanjemang (Hdskr. 93:3), samt en bunt med visor, sånglekar m.m. (Hdskr. 93:2). I två kapslar på MM förvaras tidningsklipp, brev, samt fem inbundna volymer i folioformat med uppteckningar och avskrifter av visor och låtar (Södling: Ms I-II:1–5). Ms. II:5 är ett utkast till tryckmanuskript med en lång inledning till utgivningen, samt förteckningar och kommentarer. Detta underlag kallar Södling för *Svenska Gullharpan*, vilket förmodligen var den tänkta titeln på hela viseditionen. I anslutning till Ms I-II förvaras på MM också en del avskrifter ur *Svenska Folkmusikens historia*., samt diverse andra uppteckningar (FMK I EII:5). Utöver detta finns det på Linköpings Stifts- och Landsbibliotek, samt på Västerviks gymnasiebibliotek en icke obetydlig del okatalogiserat material efter Södling, som hittills icke begagnats av musikforskningen.

sprunglig dorisk skala (saknande sjätte tonen), dorisk skala, frygisk skala, fornnordisk mollskala, ursprunglig mollskala, modern mollskala, samt modern durskala.

Södling utarbetade också, förmodligen under sin tid i Sydamerika, en hypotes om att all ursprunglig och ”äkta” folkmusik i alla kulturer världen över hade vissa gemensamma drag. Möjligen var dessa djärva resonemang en orsak till Musikaliska akademiens tvekan till att lämna bidrag till tryckningen av hans arbeten.[911]

När den akademiska världen vände honom ryggen sökte Södling istället kontakt med sin förtrogne GO Hyltén-Cavallius. Under 1860- och 70-talen korresponderade de mer eller mindre livligt. Man kan möjligen spekulera över om Hyltén-Cavallius såg som sin uppgift att försöka stötta Södlings fortsatta uppteckningsarbete. Vid åtminstone ett tillfälle besökte Södling sin vän på Sunnanviks gård vid sjön Åsnen. Sommaren 1874 gjorde han t.o.m. uppteckningar av visor och låtar på Hyltén-Cavallius egen ”bakgård” i Värend.[912] På Sunnanviks ägor samlade han visor efter torparhustrun Sofia Andersson och konstaterade, att ”dessa visor äro af de allra skönaste som finnas på den doriska skalan”.[913] Trots Södlings idoga upptecknande i Värend var södra Östergötland och Tjust hans självklara hemmaplan. En av hans främsta källor i detta avseende var den tidigare omtalade skräddaren ”Mäster Plut” (Anders Magnus Andersson) (1812–1888) i Västervik. Södling har själv angivit att han nedtecknade ”bortåt ett halft hundratal melodier efter den ryktbare vordne folkbarden Plut”.[914]

Under arbetet med Svenska låtar upptecknades ett antal spelmän i nordöstra Småland av August Fredin och Arvid Arnman. Bland dessa märks gästgivaren och hemmansägaren Anders Fredrik Andersson (1849–1928) i Tryserum, som var en av de mest namnkunniga spelmännen i norra Tjust kring förra sekelskiftet.915 Han var född i Hannäs socken och flyttade 1872 till Knappekulla i Tryserum. Andersson inhämtade sina första musikaliska impulser från en klockare i Gärdserum och regementsmusikern Karl Landstedt i Hannäs. Andersson tycks ha varit många av sina spelmanskollegors absoluta motsats – till eftermälet hör:

911 Åsberg, s. 13.
912 Jonsson, s. 548 f.
913 Renskrifter av dessa visor finns på Smålands musikarkiv: SMA/HSKOP 499.
914 Jonsson, Bengt R. *Svensk balladtradition. Balladkällor och balladtyper*, Stockholm 1967, s. 593 f. Se vidare – Gunnarsson, Ulrika. ”Mäster Plut – mästersångaren från Västervik”, *Noterat 13*, Stockholm 2005.
915 *Svenska låtar*: Småland, s. 1 ff. Av de publicerade låtarna efter Andersson är nummer 1–7 upptecknade av August Fredin och de resterande tio av Arvid Arnman.

> Andersson har aristokratiska och verkligt förnäma tänkesätt! Han är en gedigen, stillsam å verkligt nobel person![916]

Andersson spelade flera av sina låtar på omstämd fiol, i synnerhet med s.k. AEAE-stämning. Enligt upptecknaren Arvid Arnman kände Andersson inte till denna stämning förrän han vid ett besök hos Philochoros i Uppsala fick lära sig den av spelmannen CF Sundling. Han kände då igen den rätta ”tonen” från många av sina egna låtar, som han lärt efter äldre spelmän – inte minst målaren Wernholm (”Wärnholmsgubben”) från Västertryserum: ”De båda spelmännen har i många år bott en half fjärdingsväg ifrån hvarandra, men tro icke att gubben Wernholm lät någon veta hur han stämde sin fiol!”.[917]

En annan av de beryktade spelmännen i Tjust under slutet av 1800-talet som upptecknades av August Fredin för *Svenska låtar* var klarinettisten och hemmansägaren Lars August Bengtsson (1834–1913) i byn Bredvassa i Loftahammars socken.[918] Bengtsson spelade i sin ungdom mycket ihop med sin bror, lanthandlaren Nisse Didan, och en fiolspelare vid namn Johansson. Denna lilla trio spelade flitigt i Loftahammar på 1850- och 60-talen på bröllop, ostgängen och på danserna på Källviks brunn. Fredin tecknade även upp låtar efter arbetaren och trallaren Karl Andersson (1834–1922) i Loftahammar.[919]

En av de mest framträdande insamlarna av småländsk folkmusik under 1900-talet var Gösta Klemming. Han föddes 1920 på Gunnebo Bruk i norra Tjust. Vid sidan av en framgångsrik idrottskarriär, han var sprinter och deltog bl.a. i det svenska stafettlaget på 4x100 meter som tog silver vid EM i Paris 1938, började Gösta i unga år spela fiol, ivrigt påhejad av sin mormor Amanda Ågren (1837–1931) som själv ofta sjöng gamla visor och spelade danslåtar på piano. I början av 1940-talet flyttade Gösta till Göteborg för att studera till ingenjör på Chalmers och under sin studietid var han med om att år 1946 bilda Göteborgs Spelmansgille tillsammans med den kände värmlandsspelmannen Carl Larsson (”Fryksdals-Lasse”). I detta sammanhang fick han också kontakt med tillskäraren och spelmannen David Forséni (1894–1966), som hade flyttat till Göteborg från Forsheda redan i början av 1920-talet. Enligt Klemmings egen utsago var detta hans första kontakt med ”en äkta och ursprunglig låttradition” från Småland.[920] Ett möte som tycks ha satt djupa spår. När han efter sin ex-

916 *Svenska låtar*: Småland, s. 1.
917 FMK:s brevsamling (Arnman).
918 *Svenska låtar*: Småland, s. 11 ff.
919 Ibid. s. 8 f.
920 Intervju med Gösta Klemming, 24 april 1987. Övriga uppgifter kring uppteckningar

amen 1947 återvände till sina hemtrakter och hamnade som bruksdisponent på Ankarsrums Bruk var folkmusikintresset ordentligt väckt. Redan året därpå tog han initiativ till bildandet av Smålands Spelmansförbund och samtidigt började han teckna upp låtar efter gamla spelmän i Tjust i norra Kalmar län.[921] Hans första upptecknings resa gick till bortglömda ”fiolgubbar” i norra Tjust våren 1948. Den huvudsakliga drivfjädern bakom detta upptecknings arbete var, att den nyorganiserade spelmansrörelsen i Småland tyckte sig sakna repertoar.[922]

Gösta Klemming utsträckte så småningom sitt samlande till att omfatta hela Småland. Från 1948 fram till mitten av 1960-talet reste han varje påsk på givna rutter i sin stora och flotta amerikanska bil genom landskapet och besökte ”gamla fiolgubbar”. Vid sidan av det rena upptecknings arbetet gjorde han även avskrifter ur äldre spelmansböcker, som han kom i kontakt med under sina resor.

Gösta Klemming (1920–2000) t.h. och Röjås Gustaf, Boda. Foto från 1940-talet av okänd fotograf.

och spelmän är i huvudsak hämtade från denna intervju.

921 Uppropet finns publicerat i Klemming 1965, s. 3 f.

922 Ibid, s. 5.

En av de spelmän som Klemming flitigt besökte var klensmeden Henrik Sundström (1903–1989) vid Falsterbo Bruk. Han lärde sig spela fiol av sin far Karl Gottfrid Larsson (1864–1940), som kom från Hjorted. Sundström blev förlamad i en arm i 50-årsåldern och fick lägga fiolen på hyllan. Sundström hade också låtar efter smeden och spelmannen Oscar Tolf (1864–1941). Tolf var född i Karlstorps socken och gifte sig 1890 med en ”spelkvinna” från Edshults socken – Karolina Johansdotter. En enkel kontroll i kyrkböckerna avslöjar obarmhärtigt det hårda liv som en järnarbetar- och spelmansfamilj levde så sent som in i början av 1900-talet. Oscar och Karolina fick fem barn, samtliga dog före sjutton års ålder.

Skogsarbetaren och flottaren Johan Petter Landholm (1862–1962) i Hjorted fick också frekventa besök av Klemming. Landholm dog endast tre dagar före sin 100-årsdag. Han hade låtar efter sin morbror Arvid Ringström (1839–1910). Landholm hade dock sin största repertoar efter torparen och spelmannen Per Magnusson (”Pelle i Pettersberg”) (1826–1906) i Gladhammar.[923] Magnusson var morfar till den kände östgötaspelmannen Ivar Hultqvist (1895–1965) i Norrköping.[924] En kusin till Hultqvist, spelkvinnan Anna Berggren (1894–1961) i Alstorp, Gladhammars socken, spelade i unga år ihop med sin morfar ”Pelle i Pettersberg”.[925] Det finns många trådar som knyter Hultqvist till olika traditionslinjer. Direkt eller indirekt hade han också låtar efter klockaren Olof Styrlander d.y. i Häradshammar, folkskolläraren J.A. Sundell i Västervik, klockaren P.A. Nilsson i Blackstad och den legendariske Pelle Fors på Vikbolandet.

En annan av Klemmings viktigaste sagesmän var maskinmästaren Konrad Lindström (1880–1963) i Lofta socken. Han var elev till den ovan nämnde Pelle Fors (Petter Magnus Johansson), som föddes i Västra Ed socken år 1815. Lindström hade också låtar efter en spelman i Gamleby, Anders Johansson (1871–1965), kallad ”Anders i Smeja”. Pelle Fors flyttade på 1840-talet till Rönö på Vikbolandet i Östergötland där han försörjde sig som skomakare och spelman. En hel del av hans repertoar publicerades i *Svenska låtar* – i huvudsak uppteckningar efter lärljung-

923 Per Magnusson står också som Petter Magnus Månsson i kyrkböckerna (LAVA: Gladhammar AI:13).

924 Hultqvists far, Anders Petter Johansson Hultqvist (f. 1858), var från Blackstad och modern, Maria Charlotta Peterson (f. 1864), från Gladhammar. Hon var dotter till ovanstående Per Magnusson (Petter Magnus Månsson).

925 Anna Viktoria Berggren föddes 1894 på Koltorpet i byn Borhult i Hjorteds socken. Annas mor hette Emma Peterson (f. 1860) och hon var dotter till spelmannen Per Magnusson (Petter Magnus Månsson) och således syster till Maria Charlotta. Annas far hette Karl Johan Berggren (f. 1854). Han var först rättare i Hjorted och senare i Alstorp i Gladhammar. Karl Johan spelade också fiol.

arna Carl-August Månsson, Jonsberg och Arvid Bergvall, Rönö.[926] Men ett viktigt arv efter honom förvaltades också av hans lärljunge Finnmark Hellström (1867–1952) i Östra Ny och så småningom av dennes båda tvillingsöner Allan och Anselm.[927] Även brädgårdsarbetaren och spelmannen Einar Kindström i Norrköping hade låtar efter Fors – en del av dessa gick i arv till den tidigare omtalade Ivar Hultqvist.[928] Kindström flyttade sedermera till Hassela i Hälsingland där han med tiden blev en berömd spelman.

En del av Pelle Fors repertoar har också traderats vidare bland småländska spelmän som den ovan nämnde Konrad Lindström, samt även Seth Karlsson och Karl Pettersson. Pelle Fors avled på fattighuset i Rönö 1908. Även hans dotter Maja Edlund var efter hans död verksam som spelman. Pelle Fors hade enligt egen utsago två läromästare – den ene var torparen och soldatsonen Johannes Lång (”Lången”) (1808–1887) i Långserum, den andre var den legendariske spelmannen Carl Retzman (”Ristman”) (1786–1832) från Lofta socken. Lången var elev till Yxnerums första organist Anders Söderlund (1804–1838).[929] Ristman, som var synskadad, försörjde sig på att vandra omkring i norra Tjust och lära bondpojkar att spela fiol. Ristmans ryktbarhet var säkert därtill förknippad med hans vana att gå klädd i nävermask. I barndomen hade han fått ”galopperande kräfta”, som ”frätt bort” stora delar av ansiktet. Det är inte svårt att föreställa sig vilket intryck en nävermaskförsedd spelman gjorde på dansungdomen i mörka stugor i under tidigt 1800-tal. Ristman bodde större delen av sitt liv i Lofta socken i norra Tjust. I dödsboken kan man läsa följande om honom:

> Backstugesittare. Född i Solberga 1786 20/9. Föräldrar: Hemmansäg. Carl Retzman och hustru Lisa Blomqvist. Gift 1814 28/12 m. pig. Anna Jacobsdr. Ägt 6 barn af hvilka 5 lefva. Han var en usling, som vid 10 års ålder angreps af kräfta, hvilken fortfor till 20de året och bortfrätte hans ansikte och förstörde hans syn. Sjuknade för 1 år sedan af frossa och afled i Ukna. Begr. Den 29.[930]

926 *Svenska låtar*: Östergötland, del II, s. 1 ff, samt s. 14 ff.

927 Anselm och Allan Hellströms repertoar finns publicerade i ett häfte – Johansson, Bertil. *Låtar efter Pelle Fors*, utgivet av Östergötlands Spelmansförbund 1977.

928 *Svenska låtar*: Östergötland, del I, s. 139 ff.

929 Hammarström, Eric. ”Organisten/klockaren – en folklig spelman”, Östgötaspel, nr 3, 2001, s. 4 f. Söderlund ansågs vara en överdängare på fiol och så självmedveten att ”han en gång slog sönder sin fiol i vredesmod då han hade träffat en spelman som var bättre” – se vidare Hammarström 2004, s. 95, samt Thörnquist, Anders. *Musiktraditioner i Östergötlands skogsbygder. Regna, Kolmården, Kåknö, Yxnerum, Åtvid*, Norrköping 1985, s. 40.

930 LAVA: Lofta sockens dödsbok, 1832.

Polskor efter Ristman upptecknades också av P.A. Flack 1865 och ingår i en samling notböcker från Södra Vi socken.

Bland de något mindre namnkunniga spelmännen som Klemming kom i kontakt med kan inledningsvis nämnas målarmästaren August Karlsson (1872–1968) i Hjorted. I Karlssons repertoar finns en del intressanta exempel på hur man gjorde om äldre långdansmelodier till valser i början av 1800-talet. Målaren Kalle Rosenqvist (1885–1969) i Ankarsrum var enligt Klemming ”känd för sitt glada lynne”. Han hade merparten av sina låtar efter fadern – gjutaren Karl Rosenqvist d.ä. (1839–1919), som också var spelman.[931] Tegelslagaren Johan Alfred Svensson (1857–1933), Ryvenäs i Överums socken ansågs som ett riktigt original och kunde många historier. En av de mest spridda låtarna under senare år i Småland – ”Tegelslagarns polska” – är efter Svensson. En del av hans låtar gick i arv till dragspelaren Gustaf Eriksson i Jenny.

Klockaren och organisten Martin Rodin (1876–1949) var från Getterum i Hjorted och hade sina låtar efter Frans Winberg (1841–1910) i Gladhammar och den tidigare omnämnde Karl Rosenqvist d.ä. – två kända spelmän i bygden. Rodin flyttade sedermera till torpet Lybäck i samband med att han fick klockar- och organisttjänsten i Gladhammar. Vid sidan av sitt musicerande var han också senare i livet cykelreparatör i Sandsten. Herman Davidsson (1879–1961) i Västrum och Oscar Johansson i Fårhult (1879–1958) var två jämnåriga spelmän som ibland spelade ihop. Från Västrum kom också fiskaren och spelmannen Carl Carlsson Lärka (1863–1951), som också ibland spelade ihop med de två tidigare nämnda.

Organisten Johan Hjalmar Westrin (1883–1966) i Rumskulla hade lärt låtar av den tidigare omtalade smeden Samuel Kindgren (1832–1922) i Becksmälla. Denne skulle en gång spela en av sina låtar i Ydrehammar, men kom inte på hur den började: ”Jag kom inte igång förrn jag hade fått ett par, tre stycken, men då ve förste stråkedraget gick sjuttan fönsterrutor ut och övriga sto' som klockeglas...”. Några av Kindgrens melodier upptecknades också av Lars Johan Sundell (”Lasse i Svarven”) och publicerades i nothäftet *På Förstukvisten*, som utkom 1915 på Abraham

931 Karl Vilhelm Rosenqvist (f. Rosengren) föddes 1839 på Kristineberg i Kulltorps socken och dog 1919 i Ankarsrum, Hallingeberg. Han var son till spelmannen, kruk- och kakelugnsmakaren Karl Fredrik Magnus Rosengren (1808–1858) och Kristina Charlotta Söderlund (1805–1871). Karl Vilhelm var till en början skomakare och tog sig då efternamnet Rosenqvist. Han flyttade 1873 till Ankarsrums bruk, där han var verksam som statdräng, masugnsarbetare och gjutare. Han gifte sig 1862 med Anna Lovisa Nilsdotter (1844–1923). Flera barn, bl.a. sonen Karl Edvard Rosenqvist (1885-1969), även han bosatt i Ankarsrum.

Lundqvists förlag. Vi har ju tidigare konstaterat att Kindgren förmodligen är direkt involverad i Petter Dufvas notboks vidare öden innan denna hamnade hos Gustaf Holgersson i Ålem.[932]

Klemmings insamlingsarbete i Småland resulterade i fyra låthäften,[933] samt ett mindre vishäfte.[934] Innehållet i Klemmings första låthäfte kom att nästan helt dominera repertoaren hos den organiserade spelmansrörelsen i Småland under 1960- och 70-talen. År 1979 publicerade han även en längre artikel, kallad *Smålands Folkmusik*, i Kalmar läns årsbok, där han i sammanfattad form och med utgångspunkt från sina uppteckningsresor redogör för sina kunskaper och erfarenheter rörande detta ämne. Denna artikel utkom sedan i särtryck i den s.k. *Kalmus*-serien.[935] Han bidrog också till att försöka revitalisera instrumentet hummel, som sedan lång tid tillbaka hade ett starkt fäste i Småland.[936] Gösta Klemmings hela samling med uppteckningar, avskrifter, foton och ljudband finns sedan 1976 på Kungliga biblioteket.[937] Han avled år 2000.

I spåren av Klemmings häften utkom under 1970-talet även några mindre spridda samlingar. Musikdirektören Olof Lindgren gav ut ett häfte med upptecknade och arrangerade låtar efter spelmannen Åke Carlsson (1905–1998) från Tranås[938] och några år tidigare hade en annan musikdirektör i norra Småland, Karl-Olof Robertsson från Huskvarna, gett ut ett liknande häfte med arrangemang på några smålandslåtar.[939]

* * *

932 Se kapitel 3, avsnitt 3.3.

933 *50 Småländska låtar*, Göteborg 1965; *30 Småländska låtar*, Göteborg 1976; *23 Låtar från Småland och Västergötland*, Göteborg 1984; *20 Småländska låtar*, Göteborg 1987.

934 *Småvisor*, Göteborg 1989.

935 Klemming, Gösta. ”Smålands folkmusik. En kort historisk översikt”, *Kalmar läns fornminnes- och hembygdsförbunds årsbok*, Kalmar 1979.

936 I det här sammanhanget hade Klemming viss kontakt med Stig Walin, som 1952 gav ut sitt stora arbete om den svenska hummeln: *Die Schwedische Hummel – Eine instrumentenkundliche Untersuchung*. I slutet av boken finns några transkriptioner efter hummelspelmannen Otto Malmborg (”Ottar Hyll”) (1848–1921) från Ljungby. I unga år reste denne runt som målarlärling på flera håll i Småland. Han inriktade sig mest på bonads- och väggmåleri, men han dekorerade även kistor och möbler. Som utbildad målare var han huvudsakligen verksam i Småland och Skåne. Mot slutet av sitt liv uppträdde han flitigt med sin hummel på Skansen. Otto Malmborg var en av de sista traditionsbärarna i landet på detta instrument. I Walins bok finns även uppteckningar av domkyrkokantorn A Wiedeman efter pappersarbetaren och hummelspelmannen Erik Vilhelm Blomgren (1818–1882) i Sjösås. Beträffande Blomgren – se Gustafsson 1983, s. 32 ff.

937 KB:1976:149.

938 *20 låtar och danser från Småland*, Tranås 1976.

939 *30 Svenska Låtar*, Stockholm 1973.

Jag har nu presenterat en rad spelmän (och upptecknare) i nordöstra Småland som mer eller mindre var bärare av Dufvas och andra spelmansböckers melodier in på 1900-talet. Konkreta exempel på detta kommer att framgå av analyserna och variantregistren till Dufvas låtar i kapitel 7. En del av de spelmän som presenterats i detta avsnitt kan kanske uppfattas stå i en än större kontrast till de namn på lokala kompositörer vi tidigare mött i Växjö, men den brokiga bilden av namn och värv bildar en slags fond mot hur den gängse bilden av svensk och europeisk musikhistoria ofta beskrivs och presenteras. Det råder ingen tvekan om att det är dessa musikanter som burit fram den lokala och mest hörda musiken i sina respektive områden.

Vi ska nu huvudsakligen se närmare på den dominerande låttypen i Dufvas och de flesta andra spelmansböckers repertoarer – polskan – och försöka beskriva dess bakgrund, utbredning, typer och form.

5. Polskor, polonäser och menuetter

5.1. Begreppen polska och pollonesse

Dufvas polskor (polonäser) bär spår av både äldre rudimentära former från 1600-talet jämsides med galanta sextondelsmelodier i det sena 1700-talets tidstypiska stil. I jämförelse med flera andra spelmansböcker från samma tid kan man dock konstatera att Dufvas bok har ett påfallande stort antal äldre polskemelodier. En icke oväsentlig del av innehållet ger intryck av att befinna sig en bit bortom herrgårdar, stadsmusikantmiljöer och klockarutbildningar. Man skulle t.o.m. kunna uppfatta det så att innehållet till stora delar är otidsenligt vid tiden för notbokens datering. Påfallande många melodier skulle lika gärna vara nedtecknade i en notbok från början eller mitten av 1700-talet. I konsekvens med detta saknas också många av de mer tekniskt krävande violonistiska polskor som är så typiska för många spelmansböcker från andra hälften av 1700-talet.[940] Möjligen skulle man alltså kunna hävda att samlingen har en otvetydigt bondsk prägel.

I Dufvas notbok finns några intressanta exempel på polskor med mer eller mindre utbyggda trioler eller med trioliserad underrytm. Som vi redan sett kan triolerna i spring- och polskdanser enligt den norske musikforskaren Asbjörn Hernes med stor sannolikhet härledas till en äldre form av menuett med just triolen som rytmiskt särdrag.[941] Detta återkommer vi till längre fram i detta kapitel.

När det gäller låtbenämningar kan det i det följande först vara på sin plats med en kritisk reflektion. Förutom valsen och menuetterna i Dufvas bok rubriceras de återstående melodierna som *polskor* i avskriften. Vid jämförelser med andra spelmansböcker från samma tid framkommer att benämningen ”polska” märkligt nog är mycket ovanlig. I själva verket är det nog så att den numera så gängse benämningen till viss del kanoniserades av det sena 1800-talets och tidiga 1900-talets folkmusikinsamlare och forskare. Det finns en rad exempel som kan illustrera detta. I exempelvis den tidigare omtalade småländska notboken efter Sven Donat (d. 1815) finns försättsbladets exakta text återgiven i avskriften:

> Spelenotebok hvaruti finnas åtskilliga dantzer, som består af Menuetter, Pollonesser och Contradanser. Ägare är Sven Donat.[942]

940 Några mera kända tekniska ”spelmansprov” finns dock företrädda i boken – se låtkommentarerna i kapitel 7, avsnitt 7.2.

941 Hernes 1952, s. 328 ff. Se även – Omholt 2009, s. 60 ff.

942 Fmk: Ma 5.

Trots detta benämns alla polonäserna som polskor i avskriften till Donats bok.[943] Motsvarande reflektion kan göras om de polonäserna i exempelvis Johan Christian Blomgrens (Skåne) och Jonas Dahls (Hälsingland) spelmansböcker. De publicerades också som *polskor* i *Svenska låtar*.[944] I själva verket är det så att melodier ur olika spelmansböcker, vid publiceringen i *Svenska låtar*, i det närmaste undantagslöst ändras från ”polonäs” till ”polska”.[945] Bakom de här förändringarna låg med allra största sannolikhet en ideologisk strävan att ”försvenska” polskan. Begreppet ”pollonesse” klingade säkerligen alltför kontinentalt och var nog tyngt av alltför många konstgjorda och stiliserade schabloner för att riktigt passa in i de uråldriga nordiska kärnvirkesmelodierna. Bilden av polonäsen och polskan som två helt skilda entiteter förstärktes också av 1800-talets musikhistoriska litteratur. Abraham Mankell skriver exempelvis i sin *Musikens Historia* (1864):

> Sjelfva *ordet* «polska» behöfver icke vidare påminna om landet Polen, än att man öfverförde de polska dansernas *namn* «polonaise» på våra egna, vida äldre polskor, emedan dessa af nyare tider måste *erhålla* något namn. Att emellertid en verklig polonaise, i de allra flesta fall utmärkt genom ett besynnerligt slutfall vid sina rytmiska hufvudafdelningars slut, är något helt annat än en gammal svensk «polska», vet väl hvarenda musikvän.[946]

Den uppfattning som Mankell ger uttryck för har alltså varit förhärskande inom både folkmusikforskningen och på utövarsidan ända in i våra dagar. Vi ska i de kommande avsnitten närmare undersöka polonäs- och polskebegreppets bakgrund, släktskap och förankring.

5.1.1. Polonäsbegreppet i Sverige

Begreppet polonäs (”polones”) kan i svenska not- och spelmansböcker spåras tillbaka till 1670-talet. Tidiga svenska belägg för detta begrepp förekommer exempelvis i en i litteraturen flitigt omnämnd luttabulatur (ingående i Dübensamlingen) märkt ”Pierre Verdier” i form av en *Polonese* med

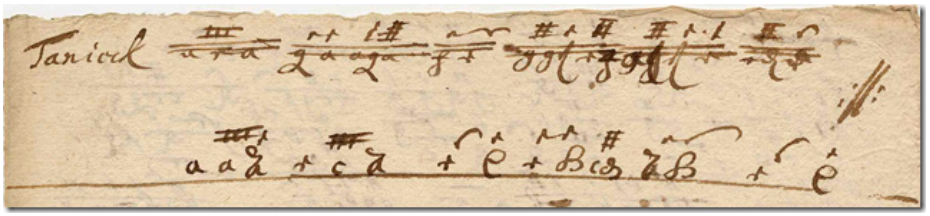
943 Hädanefter benämnes olika varianter av begreppet ”pollonesse” istället med den svenska formen ”polonäs” för att undvika en mängd olika stavningar.

944 FMK: Ma 13a-f. ”Polonäserna” publicerade som ”polskor” i *Svenska låtar*, Skåne II, s. 70–95, samt FMK: M 34. Samma förhållande föreligger i *Svenska låtar*, Hälsingland II, s. 1–24.

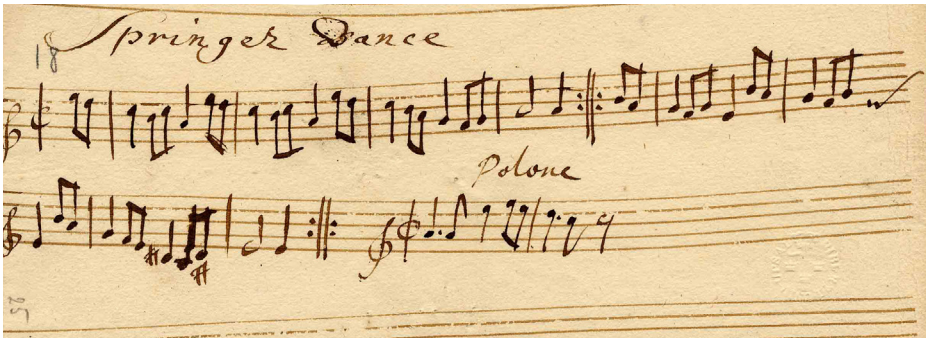
945 Utöver de anförda exemplen från Blomgrens och Dahls böcker kan även bland många andra exempel nämnas: Olof Nordblad, *Svenska låtar*, Hälsingland II, s. 88–104; Abraham Hagholm, *Svenska låtar*, Östergötland I, s. 34–108; Gustaf Persson, Flen, *Svenska låtarr*, Södermanland, s. 24–40 samt CV Rulin, *Svenska låtar*, Närke, s. 22–77 (i det sistnämnda exemplet ändrade Rulin själv benämningarna i många fall!).

946 Mankell, Abraham. *Musikens historia*, Örebro 1864, s. 221 f.

en efterdans kallad *Taniec*.[947] Polonäsen har inte gått att återfinna, däremot en melodi i en klavertabulatur i samma samling under titeln *Tanicek* skriven på baksidan av Dübens ”Warum soll der Mensch”:



”Tanicek” i klavertabulatur, troligen från 1670-talet, i Dübensamlingen.[948] I samma samling finns bl.a. också en ”Springer Dance” och ett fragment av en ”Polone”, båda i jämn taktart:



Notexempel: ”Springer Dance” och ”Polone” i Dübensamlingen, ca 1670.[949]

947 Denna referens finns hos bl.a. Norlind 1911, Hlawizcka 1968 och Dahlig-Turek 2004, ibland med källhänvisningen: Uub: Vmhs 37:1 (och bör därmed alltså ingå i Dübensamlingen). Problemet är att denna ”Polonese” inte har gått att finna. Däremot ingår några andra polska danser i Dübensamlingen. Genom Magnus Gabriel de la Gardies försorg kom den franske violonisten och kompositören Pierre Verdier (1627–1706) tillsammans med fem andra franska violinister till Sverige år 1646 för att bilda Drottning Kristinas balettkapell – ”La Bande Française”. Detta kapell var verksamt till 1650 då Verdier fick anställning i hovkapellet, varpå övriga musiker åkte hem till Frankrike. Han bidrog med åtskilliga danser och danssviter till drottningens tabulaturbok samt ett par fyrstämmiga instrumentalverk och några andliga vokalverk – se vidare: Berglund, Lars. ”Sorge-musique för en död drottning. Om musiken vid Ulrika Eleonora den äldres begravning 1693”, *Stm*, 2004, s. 32 ff.

948 Uub: Vmhs 44:9.

949 Uub: Vmhs 018:011.

I Möhlman-Djurclous klavertabulatur förekommer exempelvis också tre polska danser under benämningarna ”La polonell”, ”Le polonel” och ”Poloness”.[950] Närmar man sig sedan slutet av 1600-talet och början av 1700-talet förekommer polonäsbegreppet i olika handskrifter i en allt ökande utsträckning.[951] I detta sammanhang kan man också påminna om att Wallerius-Retzelius i sin berömda avhandling ”De tactu musica” från 1698 rent begreppsmässigt tar en ”Polonessa” som utgångspunkt för att förklara hur ”folket” har en annan form av rytmisering i efterdanserna än de högre sociala skikten.[952] Detta återkommer vi till längre fram. Överhuvudtaget finns det i en internationell kontext påfallande många tidiga belägg för polonäsen som begrepp i svenska samlingar. Samma iakttagelse kan man faktiskt också göra kring begreppet menuett.

Handskrivna notsamlingar från 1600- och 1700-talen uppvisar, enligt principen ”kärt barn har många namn”, en hel flora av benämningar och termer som kan kopplas till hela den flytande spännvidden mellan polonäs- och polskabegreppen. Det finns alltså i handskrifterna ingen självklar dikotomi mellan dessa båda begrepp, utan istället en hel rad mellan- och övergångsformer som sedan länge är bortglömda eller undanträngda. Vid en genomgång av polonäs- och polskebegreppen och dess besläktade namnformer i skandinaviska (och delvis också i tyska och polska) notböcker under en period från ca 1550 fram till ca 1880 framträder i ungefärlig kronologisk ordning nedanstående provkarta på namn- och stavningsformer:

Exempel på namn på polska danser före ca 1680:[953]

Saltus Pollonicus / Salto Poll / Taniec Polski / Polski [tanz / dantz] / Polnischer [tanz / tantz] / Polnisch [tanz / dantz] / Polensk dantz / Polskner dantz / Polsk [dantz / tanz / dands / dans] / Polska Dantzar / Poolsche / Poolsch Dantz / Polnsche Tantz / Poolsk / Pohlsk / Polch / Polsch / Polcha / Polscha / Polacha / Polache / Polaska / Polska / Pålska / Pålske [dantzar] / Polsner / Polacken / Chorea Pollonica

950 KB: S 228. Se vidare – Rudén, Jan Olof. ”Stormaktstidens 10 i topp”, *STM*, 1976:2, s. 30. Rudén daterar denna handskrift till 1700-talets början, medan andra hävdar att den är från 1670-talet – se exempelvis Dahlig-Turek 2003, s. 20. Se också Rudén 1981, s. 72 f.

951 Polska danser under begreppet polonäs (polones) förekommer relativt frekvent i exempelvis Andreas Höösk notbok, daterad 1693 ff (LUB: Wenster N7).

952 Wallerius, Harald & Retzelius, Olaus. *De tactu musica*, Uppsala 1698.

953 Många av dessa namn och beteckningar levde kvar efter 1670.

Exempel på namn på polska danser efter ca 1680:

Polones / Polonese / Poloni / Polonez / Polony / Polonyj / Polaka / Poloniz / Le Polonel / La Polonell / Polonise / Polonisse / Polnoise / Polonoise / Polloness / Polsnes / Polonesse / Pollonesse / Pohlonesse / Pollonaise / Pollonaisse / Pol / Poll / Polo (Chorea Polo) / Pollsa / Pols / Paals [dans] / Pollonoise / Polonanesse / Pollonoisse / Poloneisse / Poloneiss / Polonois / Polonaise / Pollonisse / Polsnäs / Polskanes / Polonejs / Polonäs

Flera av de mer frekventa begreppen före 1670 levde även kvar under 1700-talet, men *polska* blev inte den allmänt vedertagna termen förrän under andra hälften av 1800-talet. Med utgångspunkt från ovanstående sammanställning är det dock uppenbart att man inte entydigt kan särskilja polonäsen från andra polskebegrepp. Vi kan emellertid konstatera att tonsättare, forskare och musiker bidragit till att konstruera *idealtyper* för att förstå och förklara de olika historiskt dynamiska element som konstituerat polonäsen och polskan som begrepp. Därmed har danser och melodier under förvillande lika namn inte utgjort exempel på det kända talesättet – ”kärt barn har många namn” – utan istället uppfattats som specifika och från varandra skilda former.

Klaus-Peter Koch närmar sig en sorts idealtypskonstruktion, där han utan omsvep knyter begreppet till en specifik dansform och således beskriver polonäsen som en skridande ceremonidans:

> Polnischer Tanz ist seit Mitte des 16. Jahrhunderts in den verschiedenen europäischen Quellen ein stehender Begriff für einen konkreten polnischen Tanz, nämlich den Polonez, einen Schreittanz.[954]

Till denna idealtypskonstruktion av polonäsen knyter Koch inte bara en specifik ceremoniell dansform utan också ett musikaliskt innehåll, dvs. de alltmer kondenserade (med sextondelar eller trioler förtätade) melodier i tretakt (utan fördanser) som snabbt blev populära i stora delar av Europa under början av 1700-talet. Problemet, enligt min mening, är emellertid att polonäsen inte alltid dansades ceremoniellt i processions- eller marschform. Samma invändning kan göras mot en alltför generaliserad bild av typiska polonäsmelodier. I själva verket kan dessa, som jag ska återkomma till, bestå av både för- och efterdanser, svitformer och enkla rudimentära, modala åttondelsmelodier.

954 Koch 1996, s. 126.

I nordisk folklig tradition har den ceremoniella formen av polonäs, ibland i jämn taktart, bl.a. levt kvar som inledande dans i den österbottniska Purpurrin. I delar av norra Österbotten inleddes denna långa danssvit vid bröllopen med en inledande polonäs kallad ”ros”, ”roson” eller ”roså” (på dialekt). Dansforskaren Gunnel Biskop antyder att detta namn kan ha koppling till äldre svärds- och bågdanser.[955] Just rosbegreppet återkommer märkligt nog också i en äldre polsform i Norge under namnet ”Gilrosing” som anknyter till en tvådelad form med fördans.[956]

5.1.2. Polonäsen i Polen och Europa

Polonäsen blev i Polen under 1800-talet i första hand knuten till adelns nöjesliv och kom delvis att stå i kontrast till den andra utlöparen av de gamla polska danserna – mazurkan. Denna syn har ända till idag varit förhärskande inom polska musikmiljöer, där mazurkan som polsk folkmusik har betraktats som lantlig och folklig, medan polonäsen har uppfattats som förnäm, uppburen och ”nationell”. Samtidigt blev både polonäsen och mazurkan parallella och betydelsefulla grundstenar i det framväxande polska musikaliska identitetsbygget under 1800-talet med Chopin i förarsätet. Detta ägde rum under en tid då Polen var kraftigt territoriellt reducerat och de rester som fanns kvar, det s.k. Kongresspolen, i praktiken var en rysk satellitstat:[957]

> In the 19th century, the mazurka and polonaise became very popular among Polish gentry and aristocracy as musical symbols of their stateless nation, gaining the status of national dances. As popular songs, salon dances, and concert pieces, they were widely composed by all who had to do with music, professionals and amateurs alike.[958]

Polonäsen och mazurkan upphöjdes alltså till att bli två av sammantaget fem polska ”nationella danser”. De övriga var ”Kujawiak”, ”Krakowiak”

955 Biskop 2015, s. 284 ff.
956 Aksdal 1993, s. 134.
957 Kongresspolen omfattade en mindre del av de centrala och östra delarna av dagens Polen. Det gränsade i norr till Väst- och Ostpreussen samt det ryska guvernementet Kovno, i öster till guvernementen Vilna, Grodno och Volynien, i söder till det österrikiska Galizien och i väster till de preussiska provinserna Schlesien och Posen. Det underställdes det Ryska imperiet efter Wienkongressen 1815 och existerade fram till 1868 då gränserna mot Ryssland upplöstes. Det förblev så fram till 1915 då Tyskland och Österrike-Ungern ockuperade territoriet i samband med Första världskriget. Rysslands kejsare ägde ärftlig rätt till titeln som Polens kung. Staten skapades ur Storhertigdömet Warszawa efter Napoleon Bonapartes nederlag i kriget mot Ryssland 1812 och mot 6:e koalitionens styrkor 1813–1814.
958 Dahlig-Turek, 2005, s. 12.

och ”Oberek”.[959] Tidiga polska forskare som Wiaczeslaw Paschalow (1916) och framför allt Aleksander Poliński (1914) menade dock att skillnaden mellan Mazurek, Oberek och Kujawiak var liten och egentligen bara kunde knytas till olika rytmiska betoningar:[960]

> In another discussion on the types of the folk mazurkas in Poland, Aleksander Poliński defines the *mazur, kujawiak* and *oberek* according to particular patterns of accentuation or where the strong beat falls within the measure or within the phrase.[961]

Anne Swartz (1975) (med flera) menar dock att Paschalows och Polińskis tankar om rytmiska betoningar blir alltför vaga för att skilja dessa tre former åt: ”The applications of these definitions to actual folk melodies remains somewhat vague and arbitrary”.[962]

Det var inte bara i en polsk kontext som polonäsen blev uppburen och populär. Många europeiska tonsättare uppfattade det nästan som en sorts konstnärlig plikt att komponera dussintals med polonäser:

> Es gibt Polonaisen von Händel, Telemann, den Söhnen Bachs – Philipp Emanuel, Johann Christoph, vor allem aber Wilhelm Friedemann (12 berühmte Polonaisen) – wie seinen Schülern – Krebs, Kirnberger, Goldberg – weiter von Graun, Schobert, Benda, Hiller, Neefe, beiden Mozarts, Beethoven, Campagnoli und anderen. Eine der frühesten Polonaisen bekannter Komponisten ist die von Jean Henri d'Anglebert in dessen ”Pieces de clavessin” (1689); sie tritt in Form einer Variation auf.[963]

Enligt Hlawiczkas citat ovan var alltså den franske cembalisten och kompositören Jean Henri d'Anglebert (1629–1691) en av de första som på 1680-talet komponerade regelrätta polonäser, men både begreppet och melodier under detta namn fanns alltså tidigare. En av de drivande bakom polonäsens popularisering var, som sagts, Telemann, som närmast idkade en sorts propaganda för den polska musiken som hälsosam motvikt till den franska och italienska stilen.[964]

Oavsett om vi accepterar resonemanget kring den ideala polonäsen (polonoise), och dess förformer med näst intill identiska namn, måste vi i

959 Se vidare – Czekanowska, Anna. *Studien zum Nationalstil der polnischen Musik*, Regensburg 1990.
960 Paschalow, Wiaczeslaw. *Chopin a Polska Muzyka Ludowa*, Krakow 1915, s. 13, samt Poliński, Aleksander. Chopin, Kiev 1914, s. 101.
961 Swartz, Anne. ”The Polish Folk Mazurka”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest 1975, s. 249.
962 Ibid.
963 Hlawiczka 1968, s. 92.
964 Norlind 1930, s. 129, samt Koch 2001.

vilket fall som helst skilja på begrepp och musikaliskt innehåll. Detta har i sin tur anknytning till missuppfattningen att polonäsen mer eller mindre uppstod som både form, begrepp och dans vid den sachsiske kurfursten August den starkes hov, sedan denne 1697 blivit kung av Polen.[965] Jämsides med detta har det funnits en uppsjö av andra teorier kring polonäsens ursprung, som bl.a. sammanfattas i Ernest Schimmerlings *Folk Dance Music of the Slavic Nations* (1946):[966]

1. That the dance was first done as a parade in cadence before the newly elected King of Poland, Henry III of Anjou, in 1574.
2. That it was French in origin, since the name Polonaise is French.
3. That it is of Spanish-Arabian in origin.
4. That it is not a native Polish dance.
5. That it was a native dance of the Poznan region.

Om vi utgår från Schimmerlings första punkt råder ingen tvekan om att termen ”Polonais” faktiskt förekom redan 1573 i Paris, men då egentligen i form av benämningen ”Le Ballet des Polonais”. Bakgrunden till detta var att när Henrik av Anjou (Henrik III; Henri de Valois) (1551–1589), en av Katharina av Medicis (1519–1589) söner, blev vald till kung av Polen i Paris ville modern imponera på de tillresta polska ambassadörerna och fira detta med en spektakulär hovbalett. Schimmerling refererar alltså istället till själva kröningen, som hölls i Krakow året därpå. Om man vågar dra några slutsatser från både bevarade samtida kopparstick och vävda gobelänger som avbildar en del av denna ”polonais”, i den form den förekom vid baletten i Paris, framgår att det inte är fråga om en renodlad pardans.[967] Det utesluter givetvis inte att man kan ha utgått från en del av denna balett och framfört en ny form av processionsdans inför den nyvalde kungen i Krakow 1574. Hlawiczka, bland många andra, är dock mycket tveksam till detta.[968]

Om vi återgår till Schimmerlings sammanställning över olika teorier kring polonäsens ursprung kan man enligt min mening helt bortse från punkt 2 och 3 – dvs. att dess rötter skulle finnas i Frankrike eller i spansk-arabisk kultur. Istället koncentrerar vi oss på punkt 4 och polonäsens koppling till Polen. I ett bidrag av den tyske vetenskapsmannen och encyklopedisten Johann Georg Krünitz (1728–1796) till det stora verket

965 Lindgren 1893, s. 4 f. m.fl.
966 Schimmerling, Ernest. *Folk Dance Music of the Slavic Nations*, New York 1946, s. 5 f.
967 Beträffande ”Ballet des Polonois” och avbildningar – se Clarke, Mary & Crisp, Clement. *The History of Dance*, London 1981, s. 127 f, samt Bakka 1997, s. 57.
968 Hlawiczka 1968, s. 52.

Oekonomischen Encyklopädie (1773–1858) framgår det att man redan i början och mitten av 1700-talet tydligt betraktade polonäsen som en form av polsk musik och dans, samt att man redan då uppfattade tydliga skillnader mellan tyska och polska polonäser:

> Polonäse ist ein polnischer Tanz, ein kleines Tonstück, wonach in Polen der dortige Nationaltanz getanzt wird. Es ist in drey Vierteltakt gesetzt, und besteht aus zwey Theilen von 6, 8, 10 und mehr Takten, die beyde in der Haupttonart, und immer im Durton, schließen. Die Tanzmelodien. die man in Deutschland Polonoisen nennt, haben einen ganz andern Charakter; denn die Bewegung der eigentlichen Polonoise ist weit geschwinder, als sie in Deutschland vorgetragen wird. Sie ist nicht völlig so geschwind, als die gewöhnliche Tanzmenuet; sie fängt allezeit mit dem Niederschlag an; der Schluß eines jeden Theils geschieht bey dem zweyten Viertel, das von dem Leiteton vorgehalten wird; sie verträgt alle Arten von Noten und Zusammensetzungen, nur 32 Theile können, wegen der ziemlich geschwinden Bewegung, nicht viele auf einander folgen. Die Einschnitte sind von ein oder zwey Takten, und fallen die größern auf das letzte Viertel des Taktes, die kleinern hingegen auf die Mitte desselben. Der wahre Charakter ist feyerliche Gravität. Heut zu Tage verliert seine Majestät durch die vielen Kräuseleyen, die die Ausländer anbringen. Eben so sind Trios, die nach Menuetart piano auf die Polonoisen folgen, eine Erfindung der Ausländer. Uebrigens ist die deutsche Polonoise von einem angenehmen Charakter.[969]

En smula förvånande är det att Krünitz utnämner polonäsen till polsk nationaldans redan vid den här tiden – något som annars, som vi redan konstaterat, hör till 1800-talet. Man kan också med intresse notera att han framför kritik mot utländsk musikalisk påverkan och mot en tillagd triodel (hämtad från menuetten).

Hlawiczka är också övertygad om polonäsens polska härstamningen och att den äldre polska ”folkpolonäsen” och mazurkans föregångare hade mycket gemensamt:

> Wir besitzen Belege dafür, dass die frühen Polonaisen in Mazurkarhythmen notiert wurden. Der älteste Bericht über eine Polonaisenmelodie geht auf die Zeiten des polnischen Königs Wladyslaw iv (1632–1648) zurück; nach ihm soll der König auf die Melodie eines Weihnachtsliedes einen ”polnischen Tanz” getanzt haben. Die Melodie dieser Polonaise bewegt sich nach den ältesten Quellen (von 1707, 1715 und 1752) in Mazurkarhythmen. Diese älteste Polonaisenmelodie ist also durchgehends in Mazurkarhythmen notiert.[970]

Liknande tankar framfördes redan av dansforskaren Franz Magnus Böhme (1886)[971] när han undersökte polonäserna i Sperontes kända

969 *Oekonomischen Encyklopädie*, Berlin 1773–1858. Artikeln ”Musik der Polonaise”, författad av Johann Georg Krünitz (troligen i slutet av 1750-talet).

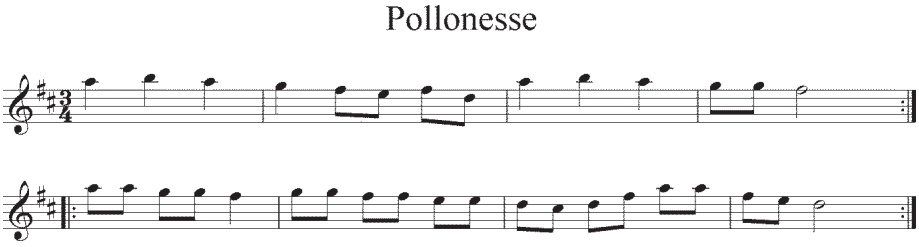
970 Hlawiczka 1968, s. 75 f.

971 Böhme, Franz Magnus. *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig 1886, s. 213 f.

Singende Muse an der Pleisse (1736).[972] Man kan dock notera att beteckningen ”mazurka” (mazurek) är relativt ovanlig i polska, tyska och skandinaviska notmanuskript före 1780-talet. Det finns emellertid gott om andra äldre belägg som beskriver mazurkans folkliga förankring i Polen redan under första hälften av 1700-talet, vilket bl.a. framgår av ett citat ur Marpurgs *Kritische Briefe über die Tonkunst* (1759):

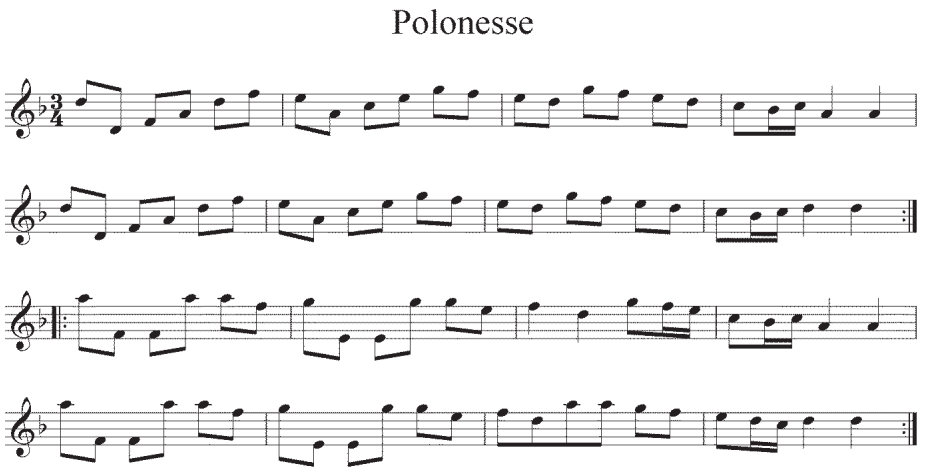
> So wie die Deutschen ihre Murky, und die Franzosen ihre Musette haben: so haben die Pohlen ihre Masure.[973]

I detta sammanhang kan man också konstatera att den här formen av rudimentära ”folkpolonäser” och mazurkabesläktade melodier som Hlawiczka talar om återfinns i tidiga källor från 1600-talet, men också i många svenska spelmansböcker långt fram på 1800-talet. Som tidigare framkommit är det alltså en grov förenkling att uppfatta polonäser som enbart galant kondenserade melodier:



Notexempel: Pollonesse i rudimentär och okondenserad form (med en melodik baserad på fjärdedelar och åttondelar) ur Fredrik Sallings notbok, daterad 1746–1776, Svärdsjö, Dalarna.[974]

972 Scholze, Johann Sigismund (Sperontes). *Singende Muse an der Pleisse*, Leipzig 1736–1745.
973 Marpurg, Friedrich Vilhelm. *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin 1759–1763. Citerat efter Halski, Czeslaw Raymond. ”Murky: a Polish musical freak”, *Music & Letters*, vol. 39:1, Oxford 1958, s. 58. Se även kapitel 7, avsnitt 7.2: Dufva nr 190.
974 Fmk: Mmd 64, nr 31.



Notexempel: Pollonesse i okondenserad form med få daktyler (åttondel och två sextondelar på ett taktslag) från slutet av 1700-talet. Magnus Theorins samling, Växjö, 1792.[975]

I äldre källor finns det också gott om exempel på polonäser i jämn taktart (4/4), alltså i form av fördanser. Till dessa finns det ibland utskrivna proportioner (efterdanser), men inte alltid. Detta skall jag återkomma till längre fram.

Hlawizcka, liksom många andra polska forskare, menar att den äldre mazurkaliknande folkpolonäsen är besläktad med äldre ceremonidanser under namn som ”Chmiel” eller ”Chmielowy”.[976] Mot slutet av sitt liv tyckte sig Hlawiczka också ha hittat rötterna till den typiska polska tretaktsrytmiken i sånger som sjöngs av polska protestanter och som nedtecknades så tidigt som år 1554.[977] Samma rytmik fann han också i gamla nedtecknade melodier bland tjeckiska husiter.[978] Både Hlawiczka och den

975 Fmk: Ma 15.

976 Se vidare i Hlawizcka 1968, s. 76 f.

977 Hlawiczka, Karol. ”Przenikanie i wzajemne wplywy elementow muzycznych polskich i czeskich w folklorze cieszynskim”, *Zagadnien Folkloru Muzycznego Na Slasku Cieszynskim*, Katowice 1977, s. 18 f. Se även Dahlig-Turek 2003, s. 13.

978 Husiter kallades anhängarna till predikanten Jan Hus (ca 1379–1415) och den böhmiska reformationen på 1400-talet. Först på 1100-talet lyckades den romerska kyrkan, med bistånd av tyska landsfurstar, att undertrycka det slaviska kyrkospråket och införa den latinska mässan. Men folkets motstånd var inte brutet och kätterska läror vann snabbt spridning i Böhmen. I början av 1400-talet vann John Wycliffes läror insteg vid universitetet i Prag och snart därefter började Jan Hus och Hieronymus av Prag att sprida dem bland folket.

polska musikforskaren Zofia Stęszewska kom också alltmer till slutsatsen att både den tidiga mazurkan och den äldre folkpolonäsen hade sina rötter i regionen Schlesien (Slask) i sydvästra Polen på gränsen till Tjeckien och att detta bl.a. tidigt kom till uttryck i form av specifika ”Cieszynskich Polonezow” (Cieszyn Polonaises).[979] Dessa har i sin tur levt vidare till våra dagar i form av folkliga polonäsliknande danser som ”Chodzony” och den tidigare nämnda ”Wolny”.[980] I polsk folklig tradition och bland de ”nationella danserna” har redan konstaterats att det vid sidan av redan nämnda mazurkan (”Mazurek; ”Mazur”) och dess temposnabbare släkting ”Oberek” också finns en polonäsbesläktad form kallad ”Kujawiak”. Denna sägs ha sina rötter i regionen Kujawy och är en relativt långsam dans i tretakt.[981]

En intressant reflektion, som knyter an till den i första kapitlet framlagda hypotesen om att olika dansformer i Europa tenderar att få sitt namn från det land eller område varifrån impulsen kommer, kan således i en polsk kontext appliceras på dessa nationella danser. Som den egentliga och mest upphöjda nationaldansen brukar man ibland räkna ”Krakowiak”, eftersom de andra anses uppkomna genom impulser västerifrån eller har namn som signalerar detta.[982] Det faktum att både begreppet polonaise och polsk dans (tańce polskie; Polnischer Tantz) länge saknas i en avgränsad polsk kontext uppmärksammas också av Barbara Przybyszewska-Jarmińska i *Polonica Muzyczne w Szwejci* (2014):

> The notations of these compositions [polonaise and tańce polskie] can be found in anthologies of instrumental music compiled in Royal Prussia, the Duchy of Prussia, northern territories of the German Empire, as well as Sweden, Denmark, the Czech Republic, Upper Hungary (currently Slovakia), Transylvania and Italy in the 16th and 17th centuries. These sources include compositions, referred to in other languages as *chorea polonica, polnischer Tantz, baletto polacco* or *danza polacca*, which foreign

---

Det fanns alltså en god jordmån för en genomgripande religiös väckelse. Till denna väckelse hörde bl.a. religiösa sånger på tjeckiska till folkliga melodier. Jan Hus brändes på bål 1415 och den böhmiska väckelsen kom på många sätt att förebåda utvecklingen i Tyskland hundra år senare med Martin Luther i spetsen för den stora reformationen.

979 Hlawiczka, Karol. ”Na Skladach Starych Polonezow”, *Gwiazda Polarna*, Stevens Points, Wisconsin 1971, s. 16.

980 Ibid., s. 18 f.

981 Melodierna är dock oftast mer valsartade.

982 Namnet mazurek anses härstamma från det tyska (preussiska) Masurien (somliga menar dock att den härstammar från det närliggande Masovien). Oberek (Obertas; Ober) anses antingen ha sin bakgrund i den polska termen ”obracać się”, som betyder ”snurra”, medan andra däremot menar att namnet syftar på dansform som från början kom från Oberbayern. Kujawiak anses komma från provinsen Kujawy, som under en period inkorporerades i södra Preussen.

> publishers or authors of the manuscript anthologies regarded as originating from Poland. However, it is worth noting that the very same dances quite often appear in other collections from that period [---] whose provenance is ascribed to other countries, for example Germany. [---] Interestingly, the term "Polish dance", does not appear in 16th or 17th century musical sources from the Polish-Lithuanian Commonwealth (with the exception of Royal Prussia).[983]

Ytterligare en polsk forskare, Eva Dahlig-Turek, hävdar att begreppet polonäs (polonoise) uppstod i ett mera dynamiskt förlopp när de polska danserna spreds till Frankrike och därifrån vidare, både som begrepp och i en något förändrad musikalisk dräkt, ut över Europa:

> From the mid 1600s, dances and melodies in triple time were strongly favored in France, and this fashion spread from the French court in Versailles to many parts of Europe. This is probably the main reason why the serras and later even the Polish proportion melodies from around 1660 started to perform on their own, no longer being pared to the dance in duple meter. Even the name was now inspired by the French language, and in music manuscripts and note books from the late 17th and early 18th centuries we find several tunes with names such as "polonaise", "polonese" or "polonessa".[984]

Dahlig-Turek berör i ovanstående citat ett annat intressant problem – nämligen upplösningen av för- och efterdansen i de polska danserna och huruvida polonäsen i sin franska kontext bidrog till detta. Vi har redan i inledningskapitlet konstaterat att Moberg också mera perifert hade liknande tankar.[985] Norlind, å sin sida, menade att denna upplösning var en allmän trend i Europa i slutet av 1600-talet och början av 1700-talet:

> Att fördansen så lätt kunnat försvinna under 1700-talet [i Sverige, min anm.], har nog i första hand berott på att de nya danserna ej hade fördans i jämn takt. Branlen dog bort mot slutet av 1600-talet, och polskan var ensam om fördans till in på tredje årtiondet av 1700-talet. Varken courante, allemande, menuett eller andra av de nyare hade sådan inledning. I stället dansade man dessa danser i en viss ordning med de långsammare först, de livligare sedan. Fördansen i polskan kom således att betraktas som en särskild dans, som ej nödvändigtvis hängde samman med springdansen efteråt.[986]

Upplösningen av för- och efterdans ska vi återkomma till, men vi kan slå fast att från mitten av 1700-talet finns det i stort sett inga rester kvar i svenska spelmansböcker av polonäser eller polska danser i fördansform.

---

983 Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. "Four Dances from Manuscript S-Skma / TyKy 32", *Polonica Muzyczne w Szwejci*, Stockholm 2014, s. 123.

984 Aksdal & Dahlig-Turek 2005, s. 8 f. Med "started to perform on their own" menar författarna troligen att efterdanserna började "uppträda på egen hand", dvs. utan fördans.

985 Moberg 1950, s. 14.

986 Norlind 1930, s. 128.

Huvudrepertoaren består nu av starkt kondenserade polonäser i en ofta galant kontinental stil, eller som redan Adolf Lindgren dristade sig till att uttrycka det: ”Ingen melodi kan bättre än en svensk slängpolska från medlet av förra århundradet [1700-talet] lemna en fullständig illustration in i de minsta detaljer till alla de karakterer ock egenheter hos polonäsen”.[987] Detta hindrar dock inte, som vi redan noterat, att det i svenska spelmansböcker långt in på 1800-talet finns mer rudimentära åttondelsuppbyggda polonäser som anknyter till de gamla polska danserna och mazurkans föregångare. Sådana melodier förekommer även relativt rikligt i Dufvas notbok.[988]

5.1.3. Polonäs- och polskabegreppens förankring hos allmogen i Sverige

Man kan naturligtvis reflektera över om begreppet polonäs (i någon av de många stavnings- och namnformer som presenterades tidigare i avsnitt 5.1.1.) verkligen var förankrat hos allmogen i Sverige under 1700- och 1800-talen.[989] Det råder ju ingen tvekan om begreppet är helt dominerande i spelmansböckerna för de låtar som under 1900-talet kom att kallas polska. Samtidigt förekommer detta begrepp (ofta i stavningsvariationer som ”pållska”, ”pålske” och ”polskner”) i relativt stor omfattning i 1700-talets bröllops- och reseskildringar. Enligt min mening kan åtminstone en del av denna begreppsmässiga paradox förklaras av spännvidden mellan en muntlig (i det här fallet gehörsbaserad) och en skriftlig kultur. Bland notkunniga spelmän, som hade möjlighet och kunskap att skriva ner sin repertoar i böcker, fanns en tradition eller en sorts ”förhöjning” med att använda begrepp som tillhörde en större, okänd och idealiserad sfär – med andra ord det som Redfield och Burke beskriver som ”den stora traditionen”[990] – en värld som vissa notkunniga klockare och spelmän säkert hade ganska vaga begrepp om. Detta skulle i så fall också till viss del förklara den enorma stavningsvariation som förekommer kring polonäsbegreppet. Samtidigt måste man ju vara medveten om att det under 1700-talet inte fanns någon ”rikslikare” vad gäller musikterminologi och att samma stora begreppsvarians också finns i andra genrer.

987 Lindgren 1893, s. 2.

988 Bland många exempel på spelmansböcker med en äldre typ av polonäser kan här ytterligare nämnas FMK: Ma 12 II (A Larsson, Sexdrega), Ma 15 (M Theorin, Växjö) och MM 64:I (F Salling, Svärdsjö).

989 Som vi redan noterat i det första kapitlet, avsnitt 1.5.1, slår Lindgren (1893) med stort eftertryck fast att ”allmogen använde om vartannat benämningarna polska och pollonessa”

990 Se vidare kapitel 1, avsnitt 1.4.

Var det då så att alla polskor mer eller mindre automatiskt förvandlades till polonäser när de hamnade i spelmansböckerna? I själva verket var nog helt andra begrepp än polska mer förhärskande i funktionella sammanhang på lekstugor, bröllop och julgillen. I Djurklous berömda skildring om *Unnarsboarnes seder och lif* (1874) efter ”Lasse i Lassabergs” anteckningar från 1820-talet framgår att vid bröllopen bestod ”dansarne förnämligast af wallsen och norrskan. Pollskan var ej känd”.[991] Lite längre fram kan man läsa att ”norrsken war en dans som war halfsysling med pollskan och begagnades till bruddans”. Det fanns alltså en mängd lokala och regionala namnformer som på olika sätt var knutna till själva *dansen*. Ofta var helt enkelt begreppet *lek* (möjligen med något förled) djupast förankrat hos allmogen. Detta lekbegrepp transformerades sedan till ”polska” i vissa sammanhang och spelmansmiljöer, eller till polonäser i en förhöjd skriftkultur i spelmansböckerna. Denna hypotes stärks också delvis av det enkla konstaterandet att det idag allmänt förhärskande begreppet *låt* också hade relativt liten utbredning under 1700- och 1800-talen.[992]

Den kände småländske folkmusikprofilen Gösta Klemming berättade en gång för mig om sina första uppteckningsresor i landskapet under 1940-talet. När han kom till en by eller en socken brukade han fråga efter *spelmän,* men fick till sin besvikelse och förvåning inget napp någonstans. Genom en tillfällighet kom han att ändra sin frågeställning och istället undra ”om det fanns några gamla fiolgubbar i trakten”? För att citera Klemming öppnade sig då ”portarna till annan värld”. Samma typ av förvirring och problematik uppenbarade sig sedan när han frågade dessa ”fiolgubbar” om ”låtar” och ”polskor”. Knappast någon kunde relatera till dessa båda begrepp. De spelade *bitar* och *lekar*. Sedan är det en helt annan sak att titeln på Klemmings första utgåva kom att bli *50 Småländska låtar* (1965) och merparten av dessa ”låtar” i häftet kom att benämnas polskor.

Ånon Egeland reflekterar i en norsk kontext också över användningen av begreppen i de handskrivna notböckerna och noterar att ”det påfallende med både trykt og handskrevet notemateriale fra denne tida er imidlertid fraværet av typebetegnelser som vi kjenner fra tradisjons-

991 Djurklou, Nils Gabriel. *Unnarsboarnas seder och lif efter Lasses i Lassaberg anteckningar*, Stockholm 1874, s. 56.

992 Låtbegreppet är framför allt knutet till Dalarna. Detta gäller också begreppet *gånglåt,* som finns rikt företrätt i *Svenska låtar* från en rad landskap, men där det finns starka misstankar om att upptecknarna ändrat den ursprungliga beteckningen från marsch till gånglåt. I vissa fall har nog spelmännen själva i sen tid under påverkan av nationalromantiska strömningar själva ändrat beteckning. Gånglåt lät helt enkelt mer ursprungligt och genuint än marsch.

musikken".[993] Beteckningen "pols" eller "polsdans" knyter han dock direkt till 1700-talskällorna och menar att beteckningen "rett og slett er et resultat av en norsk tendens til å utelate konsonanter i konsonantopphopninger".[994] Den allmänna norska beteckningarna "pols dans" (pols) och "engels dans" är alltså rätt och slätt "opphavelig polsk dans og engelsk dans".[995] I analogi med detta resonemang kan man enligt min mening också knyta "springar" och "springleik" till den tyska efterdansen "sprung auf" ("spring auf").

Asbjørn Hernes menade å sin sida att den polska dansens utbredning som begrepp och innehåll direkt kan knytas till det trettioåriga kriget 1618–1648:

> Det er all grunn til å tro at det er de svenske armeer som under 30 årskrigen bidrog navnets [polska – polsk dans] utbredelse. […] Tar en meget feil når en antar at polsdansen er de svenske armeers dans? Genom disse vinner den utbredelse i alle samfundslag.[996]

Hernes lämnas delvis sin fråga obesvarad, men det finns mycket som talar för hans hypotes. Det är otvivelaktigt under första hälften av 1600-talet som den polska dansen på allvar dyker upp som begrepp i tabulaturer, notmanuskript, tillfällighetsdikter och andra källor.

Den stora namnflora som är knuten till begreppsparet polska – polonäs kan ställas i relation till en stor mängd andra regionala, lokala och dialektala termer. I *Svenska låtar* kan ett visst mönster skönjas, medvetet eller omedvetet, när det gäller användningen av dessa termer. I all enkelhet skulle detta kunna förklaras med att den dominerande formen i regel kallas polska, medan andra eller parallellt förekommande (dans)former ofta har lokala eller dialektala namn.[997] Bland alla dessa lokala och regionala namn på både dans- och instrumentala former inom begreppsparet polska – polonäs kan exempelvis nämnas:[998]

---

993 Egeland 2015, s. 33.
994 Ibid, s. 34.
995 Ibid.
996 Hernes 1952, s. 183 f.
997 I Skåne är exempelvis sextondelspolskan den dominerande former och kallas följaktligen "polska", medan mindre förekommande åttondelstyper har en rad lokala och dialektala namn. Ibland presenteras låtarna som polska med det lokala namnet i kursiverad stil under rubriken.
998 Med undantag för polskenamn med direkt geografisk bestämning, som exempelvis Orsapolska och Jössehärspolska.

Namn:	Exempel på landskap där namnformen förekommer:
Bakmes	Dalarna, Härjedalen, Jämtland
Birenbomska	Skåne
Blek (Bleking; Blekpolska)	Västergötland, Småland, Halland
Bondpolska[999]	Uppland
Bosk	Jämtland, Härjedalen
Bugadans	Skåne
Enbenspolska	Dalarna
Fläckpolska	Allmän
Föra	Dalarna
Gammalpolska	Allmän
Gammalvänster	Jämtland
Gangsföra	Dalarna
Hambo-polska	Allmän
Hamburska (Ambåsk; Hambrusk)	Dalarna, Södermanland, Östergötland, Västergötland, Småland
Hoppare (Hopparepolska; Hoppepolska)	Småland, Blekinge, Halland, Skåne
Horrepolska (Horren; Bonnahorren)	Skåne
Hupplek	Dalarna
Hurveln (Hurven)	Dalarna, Härjedalen
Klackpolska	Ångermanland
Klackleкspolska	Dalarna
Kringellek (Kringluglek; Kringkringdans)	Dalarna
Kringpolska	Medelpad
Kulldans	Dalarna
Köra (Körepolska)	Skåne
Lek	Allmän
Leksandslåt	Dalarna
Långpolska	Hälsingland, Uppland
Menuettpolska	Allmän
Nigpolska	Hälsingland
Norske (Norsk; Norska; Norrskan)[1000]	Skåne, Halland, Västergötland, Småland, Värmland, Dalarna
Nåsföra	Dalarna
Ringpolska	Allmän
Rundom	Dalarna
Rundpolska	Allmän
Runtenom	Skåne
Rödlänta	Småland
Senpolska	Jämtland, Medelpad, Härjedalen
Skuvpolska	Västmanland

999 Beteckningen ”bondpolska” utifrån en mera generell innebörd (”en bondsk polska”) finns allmänt spridd i landet.

1000 Begreppet ”Norske” förekom även på Åland – se Biskop 2015, s. 128. Beteckningarna ”Norsk polonessa” och ”Norsk dans” föreligger också Sallings och Donats spelmansböcker från 1700-talet.

Slängpolska[1001]	Skåne, Blekinge, Småland, Öland, Gotland, Östergötland, Södermanland, Uppland
Snoepolska (Snoarepolska)	Halland
Snurrepolska	Allmän
Snurrebocken	Allmän
Springare	Bohuslän, Dalsland, Dalarna
Springdans	Allmän
Springlek	Dalarna, Värmland
Springpolska	Allmän
Spännare (Spännarepolska)	Halland
Stigpolska	Hälsingland, Uppland
Storpolska (i dansform)	Härjedalen
Sutare (Sutarepolska)	Halland
Sverp (Svarp; Svarpa)	Östergötland, Småland
Svingedans	Skåne
Svingpolska	Värmland
Svängpolska	Uppland, Hälsingland
Travare	Närke, östra Värmland
Trinnpolska (Trinning)	Bohuslän, Västergötland, Dalsland

* * *

Vi har i detta avsnitt konstaterat att det inte finns någon given skiljelinje mellan begreppen polska och polonäs. Båda dessa begrepp tycks av allt att döma ha sina rötter i äldre polska danser från 1500- och 1600-talen. Som redan förutskickats i det inledande kapitlet har denna förhistoria fått relativt liten uppmärksamhet i svensk forskning. För att bättre förstå de likartade stilistiska förändringsförloppen i Europa skall vi i de två följande avsnitten något fördjupa oss i dessa äldre formers historia.

1001 På många ställen i Värmland, Västerdalarna, Hälsingland, Medelpad och Jämtland betecknar ”slängpolska” en livlig åttondelspolska.

5.2. Polskans äldre svit- och proportionsform

5.2.1. Rötter i medeltid och renässans

De äldsta polskemelodierna i FMK:s spelmansböcker har starka kopplingar till renässansens musik och dansformer – influenser och impulser som når Sverige och Norden på 1500-talet och som så småningom tar sig uttryck som exempelvis polonäs, polska, pols och springlek. I flera äldre handskrivna notsamlingar märks impulsvägarna tydligt – melodierna har, som framgått i ineldningskapitlet, namn som polski; taniec; tanz – sprung auf; polnischer tanz; polskner dantz och ibland också wendischer tanz. De tidiga impulserna kom alltså av allt att döma från både Polen och tysktalande områden. Polska, tyska, slovakiska och ungerska notsamlingar från 1600- och 1700-talen kan därtill ibland vara förvillande lika en del svenska notmanuskript och samlingar från dessa båda århundraden.[1002] En stor del av de äldsta polskemelodier vi har här i landet – med nationalromantiska förtecken odlade som just nationella klenoder i ett par hundra år – är i själva verket en del av det stora nordeuropeiska melodiflöde som går i hand i hand med det som ibland brukar beskrivas som *den figurerande pardansen*.

För att ge en bakgrund till denna utveckling måste vi emellertid först tydliggöra att det inom den historiska dansforskningen råder delade meningar om den tidiga pardansens uppkomst och utveckling.[1003] I ett mera övergripande sammanhang kanske man också bör påpeka att renodlad pardans är en europeisk företeelse och att den inte förrän på ett ganska sent stadium förekommit i andra kulturer runtom i världen.[1004] Medel-

1002 Till detta kan också naturligtvis också läggas norska och danska, men även holländska samlingar.

1003 Denna diskussion handlar i första hand om olika typer av definitions- och källkritiska frågor. Enkelt uttryckt finns det en äldre uppfattning om att gaillarden / voltan var den första egentliga europeiska pardansen. Kritiken mot detta grundar sig på att detta återspeglar en konservativ kulturhistorisk syn, där man enbart utgår från en viss typ av källor och i första hand enbart intresserar sig för en hov- och modekultur.

1004 I ett utvecklingshistoriskt sammanhang kan pardansen inordnas och definieras i en symbolisk *från – mot – från* rörelse: A: Någon dansar solistiskt på uppdrag av eller för gruppen för att skapa kontakt med Guden (gudarna). B: Gruppen dansar solistiskt tillsammans för att skapa kontakt Guden (gudarna). C: Gruppen dansar i ring för att skapa kontakt med Guden (gudarna). D: Gruppen dansar närmare varandra i ring för att stärka samhörighet och identitet i byn eller släkten (bröllop, begravningar, årsfester och ceremoniella fester). E: Gruppen dansar i ring och spelet mellan man och kvinna blir en allt tydligare del av dansen. F: Gömd (förtäckt) pardans i ring- och linjedanser. G: Renodlad pardans med stort avstånd mellan paret (gaillarde, volta, polonäs, menuett). H: Pardans med mindre avstånd mellan paret

tidens och den tidiga renässansens koreografier inordnade sig huvudsakligen i fyra huvudstrukturer – i ring, på ”sladd” (uppbruten ring), på linjer och i olika typer av solodanser. Bland de viktigaste källorna till förståelsen av dessa former hör Thoinot Arbeaus berömda *Orchésographie* (1589), som inte bara beskriver populära franska danser från 1500-talet, utan som också delvis har ett tillbakablickande perspektiv.[1005] Vid sidan av Arbeau bör också några andra viktiga källor nämnas som ger oss en bild av renässansens danser och dess sammanhang – Domenico da Piazencas *De Arte saltandi et choreas ducendi* (ca 1450),[1006] Guglielmo Ebreos *Trattato dell arte del ballare (De pratica seu arte tripudii)* (1463),[1007] Antonius Arenas *Ad sous companiones (Bassas Dansas)* (1529),[1008] Fabritio Carosos *Il Ballarino* (1581) och *Nobiltà di Dame* (1600),[1009] Cesare Negris *Nouve invenzioni di balli* (1604),[1010] samt Ercole Santuccis *Mastro da Ballo* (1614).[1011] Flera av dessa har citerats och kommenterats i danshistoriska böcker och också helt eller i delar publicerats i moderna upplagor.[1012]

(vals, polka). I: Pardans med tät fattning (tango, slow-fox). J: Pardans med avstånd mellan paret (lindy hop, jitterbug, rock'n'roll). K: Pardans med uppbruten fattning och större avstånd mellan paret (twist, disco). L: Solistisk dans i grupp (breakdance, electric boogie, hip-hop). M: Solistisk dans där gruppen delvis är underordnad (rave, electro, trance, stamp). Se vidare – Gustafsson, Magnus. *Dansens historia*, Karlskrona 1987.

1005 Arbeau, Thoinot. *Orchésographie* (1589). Translated by Mary Stewart Ellis, New-York 1967.

1006 ”De arte saltandi et choreas ducendi” di Domenico da Piacenza. Edizione e comment, Longo 2014. Se vidare – Smith, William A. Fifteenth Century Dance and Music I-II, New-York 1995, del I, s. 5 ff.

1007 Ebreo, Guglielmo. *De pratica seu arte tripudii (On the practice or art of dancing). Edited, translated, and introduced by Barbara Sparti; poems translated by Michael Sullivan*, Oxford 1995. Se även Smith 1995, s. 80 ff, samt Sparti, Barbara. *Guglielmo Ebreo of Pesaro. On the practice or art of dancing*, New-York 1999.

1008 Arena, Antonius. *Ad sous companiones* (Bassas Dansas), Solliers 1529. Ny utgåva med kommentarer av Marie-Joëlle Louison-Lassablière, Paris 2012.

1009 Caroso, Fabritio. *Il Ballarino*, Venedig 1581, samt *Nobiltà di Dame*, Venedig 1600. Ny utgåva: *Il Ballarino: Cascarde*, översatt och kommenterad av Margaret Roe, Morrisville 2012. Beträffande Nobiltà di Dame – se vidare *Courtly Dance of the Renaissance: A New Translation and Edition of the Nobiltà di Dame* (1600). Translated and edited by Julia Sutton, New-York 1986.

1010 Negri, Cesare. *Nouve invenzioni di balli*, Milano 1604. Faksimil av originalutgåvan finns tillgänglig på Library of Congress: Dance Instruction Manuals.

1011 Santucci, Ercole. *Mastro da Ballo*, Perugino 1614. Ny utgåva med förord av Bengt Häger, Hildesheim 2004.

1012 Se exempelvis Sachs 1937 och Bakka 1996, där dessa verk citeras flitigt.

Redan under medeltid och tidig renässans framträder *paret*, spelet mellan man och kvinna, allt tydligare i ring- och linjedanserna (processionsdanserna). Detta leder i många fall till det som en del forskare kallar ”gömd” eller ”förtäckt” pardans. Denna, ”den enes jakt på den andre”, underordnade sig oftast ringen och olika stelnade uttryck för denna förtäckta pardans har återspeglats ända in i modern tid i olika folkliga danser runtom i Europa. Ett svenskt exempel på detta ges i Johan Leonard Höijers *Musik-lexikon* (1864) på uppslagsordet *polska*:

> Ett slags dans, vanligen kallad bondpolska, slängpolska, ringdans eller slängdans, i bruk hos bondfolket i Sverige. Polskan utföres olika i olika landsorter. Så många som hafva lust bilda en ring, hållande hvar sin granne i handen. Inuti ringen, som vrider sig rundtom sin medelpunkt, än åt ena, än åt andra sidan, dansar ett eller flera par, svängande om på ett och samma ställe. När någon tröttnar, ingår densamma åter i allmänna ringen.[1013]

Det är överraskande att detta redovisas som den allmänna och grundläggande formen för polskedansande i Sverige. Man bör också vara medveten om att denna beskrivning tidsmässigt ligger långt före 1900-talets första egentliga ansträngningar inom folkdansforskningen i Sverige med Ernst Klein i spetsen.

Norlind och många andra menar att renässansens tre huvuddygder – *joie, amor, cortezia* – återspeglas i de tre grundformerna: ringdans, pardans och mimetisk fridans.[1014] Inom ring- och linjedanserna uppträder också tidigt en tvådelad form, som enklast kan beskrivas som en långsam gravetetiskt skridande första del, följt av en snabb, livlig och ”hoppande” andra del. Denna grundstruktur i sin mest basala form: *långsam – snabb* – har levt kvar i många europeiska dans- och musiktraditioner in i modern tid.

För- och efterdanserna kunde i Norditalien och Frankrike under senmedeltid, renässans och tidig barock ha namn som:[1015]

1013 Höijer 1864, s. 372.

1014 Glädje, kärlek och hövlighet. Se vidare Norlind 1941, s. 36 f. och Rougemont, Denis de. *Los mitos del amor*, Barcelona 2009, s. 229 f.

1015 Beträffande medeltidens (och delvis också renässansens) instrumentala danser och deras benämningar – se exempelvis: McGee, Timothy J. *Medieval Instrumental Dances*, Bloomington 1989.

Norditalien	Fördanser	
	Pavane (Padova; Padua)[1016] / Intrada/Passamezzo[1017] / Quarternaria[1018] / Bassadanza[1019] / Bergamasca[1020]	
	Efterdanser	
	Espringale / Rotta (La Rotta) / Salto (Saltu) / Saltarello / Sciolta / Volta / Gagliarda/Giga / Romanesca / Corrente / Istampitte / Canario / Piva / Ballo / La Nizzarda[1021]	
Frankrike	Fördanser	
	Branle / Pavane / Basse dans / Allemande[1022]	
	Efterdanser	
	Farandole / Estampie / Gaillarde[1023] / Pas de Brabant / Tourdion / Canarie / Courante[1024] / Sarabande[1025] / Branle Gai / Gavotte[1026] / Retour	

Även i Spanien fanns motsvarande för- och efterdanser med exempelvis med den skridande Pavaniglian följd av livliga danser som Spagnoletto och Villanos.[1027] Den äldsta kända källan till en för- och efterdans är ett italienskt manuskript från 1300-talet, där två namngivna fördanser – ”Lamento di Tristano” och ”La Manfredina” följs av en efterdansen ”La Rotta”.[1028] Lägg märke till att sammanställningen ovan endast är en schematisk beskrivning över namn på för- och efterdanser. I många fall fanns det betydligt mer komplicerade strukturer, där exempelvis ett dans-

1016 Se vidare Taubert, Karl Heinz. *Höfische Tänze. Ihre Geschichte und Choreographie*, Mainz 1968, s. 61 f.
1017 Se vidare Dolmetsch, Mabel. *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*, New-York 1975, s. 113 f.
1018 Quarternarian är nära besläktad med saltarellon och förekommer också som efterdans. Precis som saltarellon förekom den i både jämn och ojämn takt.
1019 Dolmetsch 1975, s. 3 f.
1020 Bergamascan var egentligen en fristående rustik dans från provinsen Bergamo i norra Italien som omtalas i källorna för första gången i mitten av 1500-talet, men den kunde också fungera som fördans till saltarellon.
1021 Dolmetsch 1975, s. 113 f.
1022 Se vidare Taubert 1968, s. 87 f.
1023 Taubert 1968, s. 71 f.
1024 Ibid, s. 97 f. Courante betyder helt enkelt ”springa” eller ”springdans”.
1025 Ibid, s. 110 f.
1026 Ibid. s. 140 f.
1027 Dolmetsch 1975, s. 74 f.
1028 British Library, London. Add. 29987. Detta manuskript finns återgivet i flera utgåvor av tidig musik.

namn kunde innefatta både en långsam och en snabbare del eller olika typer av rytmiska förskjutningar. Bland de italienska renässansdanserna kunde man ibland också återgå till en långsammare del (dans) efter en snabbare efterdans. Några exempel på typiska för- och efterdanspar (enligt exemplet ovan) under olika historiska perioder och olika geografiska områden är:

- Passamezzo – Saltarello
- Basse dans – Retour
- Branle – Branle Gai
- Pavane – Gagliarda

Längre fram fick fördansen ytterligare en efterdans, som exempelvis:

- Basse dans – Retour – Tourdion
- Passamezzo – Saltarello – Piva
- Branle – Branle Gai – Tourdion

Denna andra och livliga efterdans var som regel mycket kort. Något generaliserat kan man hävda att dessa för- och efterdanser efterhand rytmiskt fördelade sig så att fördanserna gick i jämn taktart, medan efterdanserna gick i ojämn takt. Så småningom utvecklades den två- eller tredelade formen till en svitform, där fördansen kunde följas av ännu flera efterdanser:

> Efterdansen var imidlertid så yndet, at man ikke sjældent træffer fordanse efterfulgt af 2, 3, 4 springdanse. I slutningen af 1500-tallet er danse i livlig 3/4-takt så populære, at vi træffer dem alene uden fordans med navne som ”gaillarda” og ”volte”. Den samme udvikling sker i Frankrig noget senere. Den gamle middelalderlige ringdans – branlen – får en munter efterdans – ”branle gay” – og senere, omkring 1600, endnu en – gavotten.[1029]

Dessa danssviter utgjorde grunden för och förebådade barockens än mer utvecklade dansföljder. Gaillarden och voltan bröt sig så småningom loss från sina fördanser och bildade självständiga efterdanser. En del dansforskare utnämner således gaillarden till den första egentliga självständiga pardansen.[1030] Det är denna form av gaillarde (och ibland även volta) som

1029 Horn 1964, nr 370.

1030 Detta bör dock problematiseras i en diskussion kring högt och lågt dansade och framför allt ställas i relation till de tidiga tyska källorna (se vidare i detta kapitel), se även Wood, Melusine. *Historical Dances*, London 1982, s. 93 f. Beträffande gaillardens variationer, se Perugino (Häger) 2004, s. 57 f. Gaillardens och voltans grundrytm brukar, i kontrast till den

Elisabeth I (1533–1603) av England dansade varje morgon före frukost för att bevisa för sin omgivning och för utländska sändebud att hon var stark och vid god vigör.[1031] Detta fick bl.a. Johan III erfara när han som hertig var involverad i sin brors, Erik XIV:s, frierier till den engelska drottningen 1559:

> When John III, as a duke, stayed at the English court in 1559, he learned, through daily exercises, to dance to the music of the English fiddlers. Shortly after Duke John had returned to Sweden, an Italian dancer and fiddler, Franciscus Lucatello, was employed at the court of Eric XIV.[1032]

Voltan var om möjligt ännu mer livlig än galliarden och förde paret ännu närmare varandra. Den utmärktes av en virvlande omdansning, där männen ibland tog kvinnorna om livet och svingade dem runt i luften så att kjolarna lyfte. Detta ledde till att dansen uppfattades som osedlig och oanständig, vilket bl.a. återspeglas i Johann von Münsters *A Godly Treatise on the Ungodly Dance* (1592):

> In this dance the dancer with a leap takes the young lady – who also comes to him with a high jump to the measures of the music – and grasps her in an unseemly place...With horror I have often seen this dance at the Royal Court of King Henry III [of France 1551–1589] in the year 1582, and together with other honest persons have frequently been amazed that such a lewd and unchaste dance, in which the King in person was first and foremost, should be officially permitted and publicly practiced.[1033]

Vissa forskare som Hernes och Groven-Myhren hävdar att parallellt med de polska influenserna kom också renässansdanser som gaillarde och volta att bli viktiga impulsgivare till utvecklingen av pardansformerna i Skandinavien, inte minst som viktiga incitament till utvecklingen av springar- och gangarformer i sydvästra Norge.[1034] Enligt denna teori skulle dessa impulser kommit från Holland, England och Skottland. En märklig omständighet i detta sammanhang är dock att renässansens pardanser inte tycks ha gjort något större avtryck i det folkliga dansandet på de brittiska

---

polska och tyska tretakten, brukar schablonmässigt beskrivas som variationer på rytmen: en fjärdedel + två åttondelar + en fjärdedel.

1031 Bakka 1997, s. 58.

1032 Hedell, Kia. ”Musical Life at the Swedish Vasa Courts”, *Musical Polonica in Sweden*, Stockholm 2014, s. 81. De italienska stråkmusiker och dansmästare som rekryterades till Vasahoven kom huvudsakligen från England eller Nederländerna.

1033 Citerat från Knowles, Mark. *The wicked waltz and other scandalous dances*, Jefferson 2009, s. 19.

1034 Se kapitel 1 och avsnitt 1.5.5. om forskningen i Norge (i synnerhet Eilev Groven Myhrens hypoteser).

öarna. I själva verket är det så att äldre former av pardans (före valsen) aldrig riktigt fick något riktigt folkligt fäste på den andra sidan kanalen. I ett klassiskt diffusionistiskt perspektiv framstår denna bild ännu klarare.

Det är relativt lätt att symboliskt se Europa som en sorts damm, där den äldre pardansens diffussionistiska impulsvågor långsamt rör sig mot ytterkanterna. Det imaginära centrat kanske är något suddigt, men mycket tyder på att det befinner sig inom en mindre cirkel som bl.a. omsluter Norditalien och södra Tyskland. Bortom dammens och pardansens ytterkanter befinner sig således de brittiska öarna, Färöarna, Island, Shetlandsöarna, de östra delarna av de baltiska länderna, stora delar av Ryssland, de östra delarna av Vitryssland och Ukraina, Balkan (med en mer eller mindre tydlig gräns i Kroatien), södra Rumänien, Bulgarien, stora delar av Grekland (förutom några av öarna i Medelhavet som kom under fransk påverkan).[1035] I dammens mer svårbedömda kanter befinner sig bl.a. Bretagne, delar av den iberiska halvön (i synnerhet Baskien, Galicien och delar av Portugal), södra Italien, Karelen och delar av östra Finland, samt nordligaste Skandinavien.[1036] Med denna diffusionistiska blick ter sig alltså den äldre pardansens väg till sydvästra Norge via England och Skottland som mindre självklar eller tydlig.

Om man trots allt accepterar teorin att gaillarden och voltan via brittisk transformation skulle haft en avgörande betydelse för pardansens spridning till Norge, kan man enligt min mening inte bortse från att andra brittiska danser, i alla fall rent musikaliskt, skulle kunnat ha påverkat gangar- och hallingmelodierna. Jiggen, och förmodligen också reelen, har sina rötter i den italienska och franska dansformen giga,[1037] som troligen kom till England redan på 1400-talet. Redan under första halvan av 1500-talet tycks jiggen sedan ha blivit allmänt utbredd och den omnämns exempelvis i Shakespeares tidiga komedi ”Love's Labour's Lost”.[1038] Enskilda och utbrutna motiv ur en del reelar och jiggar påvisar ett visst släktskap med vissa gangar- och hallingmotiv. Detta skulle möjligen också kunna förklara varför en del gangarmelodier går i 6/8-dels takt.[1039] Under sitt franska

1035 Exempel på grekiska pardanser som är besläktade med franska och norditalienska former är exempelvis Sirtos och Ballos Kythnos.

1036 Det är naturligtvis så att många av 1800-talets pardanser så småningom spreds till dessa områden.

1037 Dansen ”giga” har förmodligen sin anknytning till och sin etymologiska förklaring i det medeltida stråkinstrumentet ”giga” – ett namn som bl.a. återkommer i det tyska namnet på fiol – ”geige”.

1038 Akt III, scen 1.

1039 Den norske folkmusikern Ånon Egeland, som jag samarbetat med kring bl.a. Höök-projekten, har enligt min mening en god överblick över både den norska gangar/halling-traditionen och mycket av den brittiska repertoaren. På en direkt fråga rörande släktskap

namn kom giguen att bli den avslutande dansen i den typiska 1600-talssviten: allemande – courante – sarabande – gigue, men det är knappast i denna form den i så fall kom att utöva någon påverkan.[1040]

5.2.2. Fiolen och den äldre pardansen

Beträffande den figurerande pardansens utbredning i Europa på 1500- och 1600-talen kan man inte undgå det faktum att denna tycks vara nära förenad med fiolens motsvarande utbredning och konsolidering som ett betydelsefullt dansmusikinstrument under samma århundranden.[1041] Det är alltså ingen överdrift att hävda att fiolen och den figurerande pardansen gick hand i hand och att båda gemensamt vann ny mark. Det var ju också fiolen som så småningom kom att bli de polska, tyska och franska pardansernas viktigaste instrument. Inte minst blev repertoaren till dessa danser med tiden självklart idiomatiskt kopplad till just detta instrument. Einar Övergaard reflekterade redan på sin tid över fiollåtarnas instrumentidiomatiska uppbyggnad:

> *Den gamla folkmusikens särdrag är delvis en produkt* av instrumentet – fiolen *och obs!* äldre stråk*instrument*. Spår *därav har jag påvisat* [---], *t.ex. enligt min terminologi* – tvåsträngs*låtar*, tresträngs *do*, *man kan även tala om* Ensträngs*låtar*. *Obs!* inledning*ston till o-sträng*, binde*ton*, taktton, övergångston obetonad *oväsentlig del på extrasträng*.[1042]

---

av den typ som refereras ovan meddelade han mig följande: ”Tanken om at det er en sammenheng mellom reel og jig på den ene sida og halling/gangar på den andre er ikke ny. Spelemann og statstipendiat Arne Bjørdal reiste like etter krigen til Shetland for å forske på dette spørsmålet. Utgangspunktet var at ”reel” og ”rull” (det vanligste vestlandske navnet på halling/gangar) etymologisk sett er samme ord. Jeg mener dette er tilfeldig, men det er likevel besnærende likheter med det eldste reel-sjiktet på Shetland – ”muckle reels” – og halling/gangar. Når det gjelder det eldre notebokmaterialet, finner jeg få eller ingen slående likheter mellom halling/gangar og f.eks. engelskdansene (både 2/4- og 6/8-typene). Derfor er det vel rimelig å anta at eventuelle sammenhenger må ligge lengre tilbake i tid. Ellers slår det meg at det rytmiske varemerket for tredelt (6/8) halling/gangar – nemlig det polyrytmiske samspillet mellom en grunnpuls (tramping) som på åttendedelsnivå kan underdeles 1-2-3,1-2-3,1-2-3,1-2-3 osv. og ei frasering (uttrykt gjennom kraftig aksentuerte strøk) som kan illustreres som 1-2, 1-2, 1-2, 1-2-3, 1-2-3 (eller omvendt: 1-2-3, 1-2-3, 1-2, 1-2, 1-2) – mangler i det eldre materialet. Det finnes derimot snev av dette i moderne irsk felespill der enkelte spelemenn fraserer på en synkopert måte som kan minne om norsk tredelt halling/gangar. (Mailsvar, 2014-11-27).

1040 Taubert 1968, s. 122 f.

1041 Den fyrsträngade normalformen av fiolen (diskanttypen av violino) formades av den s.k. Brecia-skolan i Italien under andra halvan av 1500-talet. Denna form spreds snabbt ut över Europa och nådde med stor sannolikhet Skandinavien redan i början av 1600-talet.

1042 Ulma 11642:115. Citerat från Ramsten, s. 31 f.

Övergaard hävdar alltså på grundval av ovanstående indelning att låtar med litet omfång som spelas på en sträng skulle vara de mest ursprungliga och primitiva.

I detta sammanhang måste också några perspektiv från ett stort forskningsprojekt, som redovisas i Bjørn Aksdals bok *Hardingfelan – felemakerne og instrumentets utvikling* (2009), lyftas in i diskussionen.[1043] Den äldsta kända hardingfelan, den s.k. Jaastadfelan, är daterad 1651 och troligen byggd av ”felemakaren” Ole Jonsen Jaastad (1621–1694). Stora ansträngningar har gjorts för att avgöra om denna datering är riktig, både genom s.k. dendrokronologi och via C14-metod. Dateringen är nämligen både förvånande och problematisk ur flera perspektiv. För det första gäller det bruket av resonanssträngar. Enligt den tidigare allmänna uppfattningen försågs fioler (norska och svenska), samt även nyckelharpan med medljudande strängar under påverkan av Viola d'amoren i slutet av 1600-talet.[1044] Det kunde alltså tydligt ifrågasättas om dateringen av Jaastad-felan verkligen var riktig. Både dendrokronologi och C14 visade dock mer eller mindre entydigt att dateringen inte omedelbart kunde avvisas. Än mer uppseendeväckande är dock det blotta konstaterandet att det skulle finnas en specifik fiolbyggartradition i relativt avlägsen del av Norge, som redan vid mitten av 1600-talet representerade en särskilt utvecklad, folklig och specialiserad fioltyp. Detta blev ytterligare tillspetsat av det faktum att Ole Jonsen Jaastad far Jon Erlingsen Jaastad (d. 1643) och farfar Erling Jonsen Jaastad (1569–ca 1626) enligt vissa källor också står angivna som ”felemakare”.[1045] Till detta ska läggas två sentida fynd av fiollådor (”felekasser”), den ena daterad 1608 och den andra med den remarkabla dateringen 1512.[1046]

Alla dessa fynd och källor tycks alltså peka i samma riktning – nämligen att det verkligen existerade en typ av norska (skandinaviska?) ”förfioler” före den moderna italienska violinens utbredning i Europa under 1600-talet. Enligt en teori, som Aksdal redovisar, kan impulserna till bruket av resonanssträngar och till konstruktionen av en sorts mellan-

1043 Aksdal, Bjørn. *Hardingfelan – felemakerne og instrumentets utvikling*, Trondheim 2009.

1044 Den allmänna uppfattningen inom organologisk forskning har varit att Viola d'amoren försågs med resonanssträngar under påverkan av instrument som bl.a. ”Viola Bastarda”, ”Baryton”, ”Violetta Marin” och ”English Violet” och att incitamentet till dessa strängar i sin tur kom från den indiska Sarangin, som resenärer tagit till England i slutet av 1500-talet. Praetorius skriver också i sin berömda *Organographia* (1618) att bruket med resonanssträngar är en engelsk upptäckt. Sarangin hade under 1400-talet blivit ett populärt instrument för att ackompanjera sång vid de indiska hoven.

1045 Aksdal 2009, s. 44 f.

1046 Ibid, s. 45.

form mellan den italienska violen och den medeltida gigan ha kommit till Norge via England redan under medeltiden.[1047]

Detalj av ”felekasse” från Voss, daterad 1512. Ur Aksdal 2009, s. 45.

Enligt en hypotes kan både den här typen av instrument och bruket av resonanssträngar bl.a. ha spritts via kringresande judiska musiker.[1048] En reflektion kring 1500-talsfiolen som ett föraktat ”gatuinstrument” bland resandefolk tas upp av Omholt (2009):

> Jeg refererer her til diskusjonen Sæta fører i artikkelen om felestiller der han bl.a. siterer Geiser, som kaller 1500-tallsfiolinen for ”strapaziertes Strasseninstrument” (oversatt med ”et hardt behandlet gateinstrument”) som var ”lange Zeit verachtet worden”, og instrumentet var brukt av reisende musikanter.[1049]

De nya rönen kring hardingfelans historia stödjer dels hypotesen om den allmänna korrelationen mellan den äldre pardansens och fiolens utbredning, dels Groven Myhrens m.fl. antaganden att pardanserna och pardansmusiken i sydvästra Norge tillhör ett äldre skikt än de polsk-tyska influenserna till övriga Skandinavien under senare delen av 1500-talet och början av 1600-talet.[1050] Till detta ska ytterligare en aspekt läggas som

1047 Aksdal 2009, s. 50 f.
1048 Ibid.
1049 Omholt 2009, s. 293. Se även – Sæta, Olav. ”Om felestiller i feleverket”, i *Norsk Folkemusikklags skrift nr.* 20, Oslo 2007, s. 92.
1050 Detta antagande inrymmer också uppfattningen om att de tidiga impulserna till springar- och gangartraditionen kom till sydvästra Norge via England och Skottland.

anknyter till den tidigare anförda, och möjligen något vagare, hypotesen om kringvandrande judiska musiker som viktiga impulsgivare för äldre typer av resonansströngade gigor (fioler).

Mobiliteten i sig skulle alltså vara en avgörande faktor i ett sådant resonemang. Studerar man därtill äldre pardanselement hos romerna och inom olika resandekulturer framskymtar således två huvudspår. Det ena är till synes uppenbart och består helt enkelt av olika fenomen som assimilerats från dansformer inom den omgivande majoritetskulturen. Ofta har dessa dock efterhand utvecklats och odlats till specifikt annorlunda uttryck. Det andra spåret är emellertid mer intressant – om man utgår från de figurerande delarna i pardansen blir man snabbt varse att det finns olika typer av ”frysta” sådana former inom de ovan angivna kulturerna. Enkelt uttryckt, ett slags rudimentär pardans där paret ofta bara figurerar mot varandra utan fattningar och omdansningsdel. Former som bl.a. återkommer i flamencon och i äldre specifikt romska danser.[1051] Den här typen av distanserad och rudimentärt figurerande ”pardans” känner vi exempelvis också igen hos den etniska grupper som Busha i Armenien och Georgien och hos Lomfolket i Turkiet.[1052] Liknande former finns också inom Köçek-kulturen där unga män utklädda till kvinnor dansar under liknande distanserade figurerande former.[1053]

För att summera finner vi alltså skilda hypoteser och belägg för att det dels förekom folkliga fioler (förmodligen med resonansströngar) i Skandinavien före den italienska violinens utbredning, dels att pardansen och fiolen gick hand i hand i sin expansion. Vi har också funnit att både fiolens och pardansens tidiga historia och spridning möjligen kan vara knuten till judiska, romska och resande-kulturers mobilitet under medeltiden.

1051 Garfias, Robert. ”Dance among the Urban Gypsies of Romania”, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 16, New-York 1984, s. 84 ff. Beträffande flamencon som figurerande pardans – se vidare Thiel-Cramér, Barbro. *Flamenco. Flamencokonstens historia och dess utveckling fram till våra dagar*, Uddevalla 1990, s. 63 f.

1052 Busha- och Lomfolken anses vara kulturellt närstående till romerna. En djärv hypotes knyter alltså spridningen och kanske t.o.m. uppkomsten av pardansen i Europa till impulser som kom med olika romska (och delvis också judiska) kulturers mobilitet under medeltiden. Dessa impulser kan mycket väl ha kommit österifrån. Figurerande dansformer, där paret ofta är helt underordnat, finns dessutom exempelvis i klassisk indisk dans, samt i persisk dans (Baba Karam) och i en del andra orientaliska danser. Den här typen av figurerande förstadie till pardans (i stort sett utan fattningar och omdansning) förekommer exempelvis också i Spanien och Italien.

1053 Se exempelvis – Erdoğan, Sema Nilgün. *Sexual life in Ottoman Empire*, Istanbul 1996, s. 88 ff.

5.2.3. Äldre pardansformer i Tyskland

Övergår vi till de centrala tysktalande områdena så befann sig dessa en bit bort från renässansens kraftfält Norditalien – Frankrike under 1400- och 1500-talen och de hovdanser som utvecklades där.[1054] Trots bristen på källmaterial av Arbeaus, Ebreos och Carosos kaliber finns det mycket som tyder på att en mer fristående ”bondsk” pardans fick fäste i Mellaneuropa redan under 1300-talet.[1055] Detta är denna dans som den katolska kyrkan fördömer i två berömda bannlysningar från 1404 och 1477, utfärdade i samband med biskopsmöten i den tyska staden Ulm.[1056] Liknande uttryck kommer till tals i Alexander Fabritius berömda *Destructorium Vitiorum* (1429), där han tydligt beskriver att djävulen själv är upphovet till all dans (pardans).[1057] Samma syn går igen hundrafemtio år senare i prästen Florian Daule von Fürstenbergs inflytelserika skrift *Tantzteuffel* (1569):

> Scandolous, shameless, swinging, throwing, turning and allurements of the dance devils, so swiftly and at great hight, just as a farmer swings his flail, that the skirts of the damsels, lasses and servant-girls sometimes fly above their girdles or even over their heads.[1058]

Martin Luther hade dock ett betydligt mera liberalt sätt att förhålla sig till dans och pardans. När han i första utgåvan av sin postilla (i sin svenska översättning) besvarar frågan om det är en synd att dansa ger han följande svar:

> Då det är landsens sed att dansa liksom att inbjuda gäster, smycka sig, äta, dricka och vara glad, så ser jag ingen orsak till att fördöma dansen [---]. Att det syndas, bär icke dansen allena skulden för, ty det syndas också vid bordet och likaså i kyrkan.[1059]

1054 Knowles 2009, s. 67 f.

1055 Det finns dock en rad intressanta ikonografiska källor från Tyskland och alpländerna från 1400- och 1500-talen.

1056 Knowles 2009, s. 22 f, samt Wagner, Ann. *Adversaries of Dance from the Puritans to the Present*, Chicago 1997.

1057 Se vidare – Owst, Gerald Robert. *The Destructorium viciorum of Alexander Carpenter*, London 1952, samt Case, Steve W. *Shall We Dance? Rediscovering Christ-Centered Standards*, Riverside 1996.

1058 Daule von Fürstenberg, Florian. *Tantzteuffel: Das ist / wider den leichtfertigen / unverschempten Welttanz / und sonderlich wieder die Gottzucht und ehrvergessene Nachttäntze*, Frankfurt am Main 1569. Citerat från Knowles 2009, s. 22. Liknande fördömanden av pardans förekommer i Sebastian Brants *Das Narrenschiff* (1494) och i Melchior Ambachs *Von Tanzen* (1543). Se vidare – Roper, Lyndal. *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Religion and Sexuality in Early Modern Europe*, London & New-York 2005.

1059 Citerat från Troels-Lund 1939, del XI, s. 194.

Luthers mer öppna förhållande till dans kan möjligen ha bidragit till pardansens fortsatta mer folkliga spridning i Europa.[1060]

Till bilden av en mer folklig och fristående pardans i tysktalande områden hör också en av de berömda mästersångarna i Nürnberg, Kunz Has, klagomål över den vilda ”Weller” eller ”Spinner”, som dansades i dessa trakter i början av 1500-talet.[1061] Just dessa båda begrepp har levt vidare i folklig tradition som beteckning på äldre pardanser.[1062] De ovannämnda citaten från Tyskland har faktiskt motsvarigheter även i Danmark på 1500-talet, vilket i sin tur utgör intressanta belägg för att pardansens spridning norrut:

> Vad som i synnerhet var stötande vid den parvisa dansen var inte bara det våldsamma kastandet till väders utan också hela detta häftiga kringsvävande, som kom alldeles i strid med de bristfälliga underkläderna. I ”Alle kristelige og dygderige Jomfruers Æreskrands” (1580), där det ålägges dem att bara dansa ”om dagen och uti öppna ljusa ställen”, förbjudes det dem naturligtvis också att låta sig svingas av en dansör på det nya sättet. De får överhuvudtaget icke dansa i par med män, utan endast i rej [ring], ”göra en kort, ärlig och tuktig dans, uti vilken de gå långsamt fram efter varandra utan otillbörlig omsvängning eller annan ohövskhet.[1063]

En intressant krönika, skriven av prästen Johann Adolfi Cöster (kallad ”Neocorus”), ger också en bild av pardansens spridning norrut. Han konstaterar att pardans var något som kom till de nordligaste delarna av Tyskland (Dithmarschen) först efter krigen på 1550-talet. Tidigare dansade man där enbart kedjedanser.[1064] Åtminstone i Tyskland tycks det alltså som om denna framväxande pardans under 1400- och 1500-talen betraktas som bondsk och folklig. Vi kan alltså, i motsats till den mera gängse uppfattningen om hur kulturimpulser sprids genom ”gesunkenes Kulturgut”, i detta sammanhang delvis betrakta pardansen, åtminstone i Tyskland, med sin dithörande musik som ett ”stigande” eller inverterat kulturfenomen.

1060 I detta sammanhang kan man kanske också reflektera över det faktum att katolska kyrkan med Luthers hjälp fick betydligt allvarligare problem att handskas med än de bannlysta pardanserna. Enligt en del källor var ju t.o.m. Luther själv en god dansör. Möjligen var han i detta avseende påverkad av kyrkofadern Augustinus (354–430 e. Kr.), som i sina berömda *Confessiones* uttalat sin stora kärlek till dansen.

1061 Katz, Ruth. ”The Egalitarian Waltz”, *What is Dance?; Readings in Theory and Criticism* (Marshall Cohen, red.), Oxford 1983, s. 525 f.

1062 Både ”Weller” och ”Spinner” är nära knutna till den mer allmänt kända ”Drehern”.

1063 Troels-Lund 1939, del XI, s. 195. Delvis citerat från ”Jydske Tegn, 19 mars 1590. Hertigen av Braunschweigs förbön”.

1064 Lüdtke, Angela. *Zur Chronik des Landes Dithmarschen von Johann Adolph Köster, gen. Neocorus. Eine historiographische Analyse*, Hamburg 1990. Se även Bakka 1997, s. 69.

”Bauerntanz” (pardans), Tyskland, 1500-talet. Kopparstick av Hans Sebald Beham (1500–1550).[1065]

Pardans (vid ett bondbröllop), Tyskland, 1500-talet.
Kopparstick från 1575 av signaturen F.S. efter ett original av Hans Sebald Beham.[1066]

1065 Originalet finns på British Museum, London.
1066 Ibid.

En i danshistoriska sammanhang ofta citerad källa, några rader i den berömda medeltidsdikten *Ruodlieb*, skriven på latin ca 1030 av en anonym munk vid det bayerska klostret Tegernsee, brukar ibland anföras som bevis på att det existerade pardanser i södra Tyskland redan på 1000-talet.[1067] Dessa få rader kan tolkas på många sätt och är naturligtvis en alldeles för bräcklig grund för en sådan spektakulär teori.

Det finns dock anledning att reflektera över huruvida för- och efterdanser relativt tidigt spreds från Tyskland till Italien och Frankrike. Två exempel på detta skulle dels vara fördansen Allemande, som i sin franska namngivning från 1500-talet indikerar en impuls eller rättare sagt ett tyskt sätt att dansa som ligger längre tillbaka i tiden. Ett annat skulle kunna vara benämningen Saltarello Tedesco, som i en italiensk kontext direkt pekar på en tysk form av efterdans.[1068] Annars var de gängse benämningarna på för- och efterdanserna i Tyskland:

Fördanser

Tanz / Gehen / Dupla / Deutscher / Teutsch

Efterdanser

Hupf auf (Hupfertanz) / Sprung auf / Spring auf / Tripla / Springtanz / Spryngertanz / Reichen / Reigen / Nachtanz

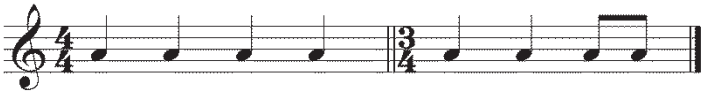
De tyska benämningarna på ”den gångna” och ”den sprungna” dansen ger naturligtvis omedelbara språkliga konnotationer till skandinaviska namn och begrepp som gangar, gångare och gånglåt, samt springlek, springdans, springare, hupplek och hoppare (hopplek; hopparepolska).[1069]

5.2.4. Tyska och polska efterdanser

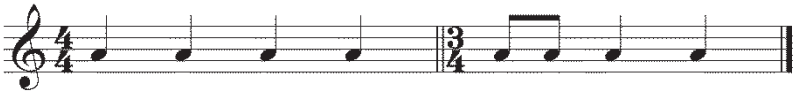
Ovedersägligt är också att det var i Tyskland som för- och efterdansen på allvar började spridas *till en och samma melodi*, som rytmiskt förändrades från jämn till ojämn taktart genom en s.k. proportion (Proporz). Detta kunde också i praktiken förekomma genom att exempelvis en gaillarde kunde vara en tretaktsvariant av en pavanmelodi, eller att en saltarello egentligen var tenor- eller basostinatot i en passamezzo utfört i tretakt. Proporzerna hade sina rötter i den under renässansen så viktiga

1067 Se vidare – Grocock, C.W. *The Ruodlieb*, Chicago, 1985. Se även Bakka 1997, s. 42.
1068 ”Tysk saltarello”.
1069 Även begreppet ”marsch” kan ibland knytas till fördansformer.

proportionsläran.[1070] I princip existerade tre olika namnformer och typer av musikaliska proportioner: genus multiplex (2:1, 3:1, 4:1 etc), genus superparticularis (med underformen sesquialtera: n+1:n, dvs 3:2, 4:3, 5:4 etc) och genus superpartiens (n+2:n).[1071] Sättet att utföra dansmusik med en proportio i tretakt kom att bli typiskt för nästan hela Europa från slutet av 1400-talet långt in på 1600-talet.[1072] Till detta hörde också att de ofta improviserades fram i stunden och sällan var nedtecknade.[1073] Det allmänt vedertagna sättet i Tyskland (och i flera andra länder) att konstruera en enkel proportio (Sesquialtera) innebar helt enkelt att man drog ihop de två avslutande fjärdedelarna till åttondelar enligt nedanstående:



I kontrast till det tyska sättet att konstruera efterdanser får en annan rytmisering, som behandlats i det inledande kapitlet (”den polska rytmen”), stort genomslag från mitten av 1550-talet:



I kapitel 1, avsnitt 1.5.8, redogjordes för några teorier om bakgrunden till den polska rytmen. Om vi kort summerar dessa menar Dahlig-Turek och Hlawiczka att det som ytterst kännetecknar det specifikt ”polska” är mazurkarytmens ”ionicus minor”. Ur denna har sedan mer komplicerade strukturer utvecklats, som exempelvis polonäsen. Mot slutet av

1070 Proportionsläran var ursprungligen en teori med regler och teknik för att i konst avbilda den mänskliga anatomin som formulerades av Polykleitos ca 450 f.Kr. Denna proportionslära fick stor genomslagskraft under renässansen. Även gyllene snittet och Pythagoras upptäckt av sambandet mellan tonhöjd och strängars/pipors längd anses som en del av denna proportionslära. Detta tänkande påverkade inte bara konsten, utan på olika sätt även musiken, astronomin och de gryende vetenskaperna kemi och fysik.

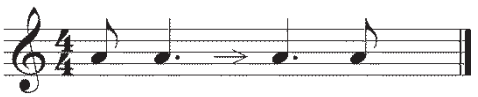
1071 Se vidare – Hewitt, Helen. ”A study in proportions”, *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*, Cambridge 1957.

1072 Ett av flera tidiga kända exempel är proportioner knutna till basse-danser och finns bl.a. i ett notmanuskript från 1490-talet från det burgundiska hovet i Brüssel – se vidare: *Basses danses dites de Marguerite d'Autriche* (Ms. 9085, Bibliothèque royale, Bruxelles). Denna finns utgiven i faksimil: *Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift*, Graz 1987. Se även – Sachs 1937, s. 324 f.

1073 Se exempelvis Posch, Isaac. *Musicalische Ehrenfreudt*, Regensburg 1618. Utgiven i faksimil med kommentarer på engelska av Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1996.

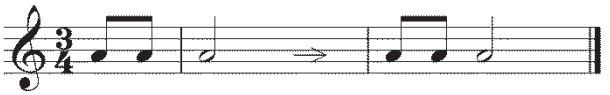
sitt liv lanserade Hlawizcka en teori om att den polska rytmen hade sin bakgrund i vokala traditioner hos polska protestanter och tjeckiska husiter.[1074] Musiketnologerna och makarna Jan och Zofia Stęszewski menade å sin sida att den specifikt polska rytmen har sina rötter i språkliga accenter och att den först uppträdde i äldre sånglekar. Musikforskaren Ludwik Bielawski hävdade däremot att den typiskt polska mazurkarytmen förmodligen utvecklades i tidiga proportioner och att den inte ens behöver vara polsk.[1075] Han menar istället att de ursprungliga impulserna till denna rytm kom från Tyskland. Även om denna ståndpunkt är kontroversiell, inte minst inom vissa polska forskar- och utövarmiljöer, finns det enligt min mening all anledning att uppmärksamma Bielawskis hypotes.

Man kan emellertid också konstatera att de polska proportionerna tycks vara besläktade med den s.k. lombardiska rytmen – en italiensk synkoprytm som var mycket populär under 1400- och 1500-talen och som mycket väl kan ha transformerats vidare på polsk mark i likhet med många andra italienska renässansimpulser:[1076]



Även den polska fördansen utvecklar rytmiska särdrag, vilka man också återfinner i en mängd former i tidiga polonäser i fördansform – som exempelvis:

Den polska proportionens stora genomslag fick till resultat att även tyska och franska melodier med upptakt närmast regelmässigt omformades rytmiskt på så sätt att upptakten flyttades innanför taktstrecket och melodin därigenom fick ett typiskt polskt stildrag:



1074 Se vidare kapitel 1, avsnitt 1.5.8.
1075 Bielawski 1970, s. 4 ff.
1076 Begreppets bakgrund är höljt i dunkel, men det förekommer hos både Quantz (1752) och Agricola (1757). Se vidare – Baird, Julianne C. *Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola*, New-York 1995, s. 15 ff.

Hur denna rytm bör eller har noteras rymmer dock något som närmast skulle kunna liknas vid ett perceptionsproblem – många gånger kan det nämligen vara komplicerat att avgöra om rytmen är två åttondelar/två fjärdedelar med stamp på första och andra taktslaget eller om det är upptakt med två åttondelar med därpå följande stamp på första och tredje taktslaget. För ytterligare komplettera den mångtydiga bilden av rytmiska uppfattningar kan nämnas att det sistnämnda exemplet också förekommer med stamp på första och andra taktslaget (vilket ju faktiskt skulle vara liktydigt med det första exemplet med stamp på andra och tredje taktslaget):

Precis som Anders Rosén skriver i skivkonvolutet till *Polskans historia II* (1988) är just ”dubbeltydigheten i rytmen bland det mest utmärkande för polske- och springdansrytm och musiken förlorar mycket av sin förtrollning genom utföras så att taktstrecken känns för tydligt och rytmen därigenom görs entydig”.[1077] När polskemelodier trots allt måste transkriberas och fästas på noter tvingas man ju välja var taktstrecken skall sitta om inte notbilden skall bli alltför tillkrånglad och svårläst. Man bör då ha i åtanke att man inte förleds av någon skenbar enkelhet som gör att det hela blir överdrivet rytmiskt fyrkantigt. Detta kan vara bra att ha i åtanke när vi nu redovisar olika schablonmässiga exempel över rytmer i de polska danserna. Detta ska ställas i relation till Norlinds tämligen tvärsäkra utsaga om att den polska dansen ”alltså är en dans utan upptakt med markerad första fjärdedel och med slutfall på obetonad taktdel”.[1078]

I kontrast till det polska och tyska modet fanns det också ett franskt mode att konstruera efterdanser, som starkt påminner om det rytmiska grundmönstret i gaillarde och volta:

1077 Rosén, Anders. Kommentar i häftet till skivan *Polskans historia II*, Folia krlp-6, 1988.
1078 Norlind 1911, s. 372.

Det är inte bara begreppet *polonaise* som är franskt – ovanstående proportionering återkommer också som ett rytmiskt grundmönster i många polonäser.

Om vi återgår till det tyska och polska sättet att konstruera proportioner var den tyske organisten och musikteoretikern Valentin Haussman (ca 1565–ca 1614) en av de första som uppmärksammade skillnaden i dessa stilar. I en utgåva från 1602 definierar han olikheterna mellan ”der Tänze Teutscher und Polnischer Art”.[1079] För det första måste konstateras att detta nya mode med stor sannolikhet egentligen var en sammansmältning av tyska och polska idéer. Under hela 1500-talet är det ofta faktiskt rätt svårt att skilja på tyska och polska danser. I olika notmanuskript förekommer de ofta sida vid sida.

Eva Dahlig-Turek redovisar i sin artikel ”On the History of the Polska” (2003) en omfattande sammanställning över dessa manuskript och andra viktiga källor från perioden ca 1550 till 1700 där dessa danser förekommer.[1080] I de äldsta manuskripten är den polska rytmen vag och svårtolkad, som i de berömda samlingarna efter Jan från Lublin och Hans Newsidler.[1081] Hos Ammerbach, Loeffelholts och Nörmiger börjar den framträda tydligare.[1082] Det är emellertid inte förrän vi är en bit in på 1600-talet den polska rytmen i efterdanserna blir helt uppenbar. Man får heller inte glömma bort att sedan medeltiden var ju tysk kultur mycket dominerande i Östersjöländerna och städerna hade i stor utsträckning ett tyskt borgerskap. Det var alltså naturligt att blandkulturer uppkom. Samtidigt började Polen och polsk kultur få en allt större betydelse i Europa under 1500-talet.

1079 Haussman, Valentin. *Neue artige und liebliche Tänze zum theil mit Texten…zum theil ohne Text gesetzt*, Nürnberg 1602. Se vidare Lynn, Robert Burgess & Koch, Klaus-Peter. *Valentin Haussmann (1565/70-ca. 1614): a thematic-documentary catalogue of his works*, New-York 1997.

1080 Dahlig-Turek 2003, s. 15 ff. Liknande sammanställningar finns även hos Hlawizcka 1968, s. 53, 62–63, 72 och 79.

1081 Jan från Lublins klavertabulatur (1537–1548). Vetenskapsakademins bibliotek, Krakow: Ms 1716. Utgiven med kommentarer av Chybiñski, Adolf. *36 Tańĉow z tabulatory organowej Jana z Lublina*, Kraków 1948; Hans Newsidler: *Das Ander Buch: Ein new Künstlich Lautten Buch*, Nürnberg 1544. Bibliothéque Nationale de Paris: Cote Rés. 881. Utgiven av Stęszewska, Zofia. *PWM nr. IX, Tańce polskie z tabulatur lutniowuch,* Warszawa 1966.

1082 Elias Nicolaus Ammerbach: *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, Nürnberg 1583. KB, Stockholm: RAR 147 E; Christoph Loeffelholtz: *Klavértabulaturbuch*, Colberg 1585. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin: Mus.ms. 40034; August Nörmiger: *Tabulaturbuch auff dem Instrumente* [---], Dresden 1598. Biblioteka Jagiellońska, Kraków: Mus.ms. 40089. I exempelvis Norlind 1911, Stęszewska 1965 och Hlawizcka 1968 presenteras flera melodier ur dessa samlingar.

5.2.5. Det gyllene seklet och den polska kulturens utbredning i Skandinavien

Under det s.k. *Gyllene Seklet* (Zloty Wiek) växte på 1500-talet det polsk-litauiska samväldet (Rzeczpospolita Obojga Narodów) fram som den politiska och kulturella stormakten i Europa. Den italienska renässanskulturen bytte kostym och spreds i nya former och med polska förtecken ut över Europa. Avgörande för denna utveckling var giftermålet mellan Bona Sforza (1494–1557) och Sigismund I av Polen. Bona var dotter till hertigen Gian Galeazzo av Milano och Isabella av Aragonien. Vigseln ägde rum i Krakow den 18 april 1518, och följdes av hennes kröning till drottning då förmodligen för första gången renässansdanser introducerades vid det polska hovet. Bona var då redan formellt regerande hertiginna av Bari och prinsessa av Rossano. Hon kom alltså att bli en mycket viktig länk till den italienska renässanskulturen och vid det polska hovet uppehöll sig så småningom vetenskapsmän, poeter, konstnärer, musiker, dansmästare och kockar från både Italien och Frankrike, samtidigt som också inhemska författare som t.ex. Mikołaj Rej och Jan Kochanowski, samt vetenskapsmän som Mikolaj Kopernik (Copernicus) nådde stor berömmelse långt utanför Polens gränser.

Det gyllene seklet kännetecknades också av en tolerans och generositet mot oliktänkande som närmast var unik i det samtida Europa. Många judiska, armeniska, muslimska och protestantiska flyktingar som förföljdes i omkringliggande stater fick under denna period en fristat i Polen. Norditaliens renässanssviter, de tyska för- och efterdansformerna och idén med en proportionerad rytm nådde Polen i början av detta sekel och kom att få stor betydelse för dansens och musikens fortsatta utveckling i Europa under 1500- och 1600-talen.

Det var med denna stormakt som Sverige ville ha täta och goda förbindelser på 1500-talet och metoden var beprövad – genom att knyta det svenska kungahuset nära det polsk-litauiska skulle fred, makt och stabilitet garanteras. Dessutom kunde Sverige därigenom sola sig lite i strålglansen från Europas kulturella stormakt. Dessa svensk-polska förbindelser sammanfattas i koncentrerad form av Klaus-Peter Koch (1996):

> Dazu sei erklärt, daβ es besondere politische Bedingungen dafür gab. König Johann III. von Schweden (reg. 1568–1592) aus der Dynastie der Vasa (sie herrschte in Schweden 1523–1654) hatte 1568 die polnische Königstochter Katarzyna Jagiellonska (reg. 1568–1583) geheiratet. Beider Sohn erhielt 1586 als Zygmunt III. die polnische Königskrone (reg. in Polen 1586–1632) und übernahm vom verstorbenen Vater als Sigismund I. zeitweise die schwedische Krone (reg. 1592–1599). Mit Zygmunt III. Waza, gefolgt von Wladyslaw IV. Waza (reg. 1632–1648) und Jan II. Kazimierz Waza (reg. 1648–1668), regierte die schwedische Vasa-Dynastie 82 Jahre auf dem polnischen Thron, damit 14 Jahre länger als in Schweden selbst. Differenzen unter den Vasa wie

> auch solche zu anderen Adelsgeschlechtern und zwischen den Ostseeanrainerstaaten führten im 17. Jahrhundert wiederholt zu militärischen Auseinandersetzungen zwischen Schweden, Polen und Ruβland. Diese Konstellationen bewirkten neben den Handelsbeziehungen, dem Studentenaustausch und der Musiker-Migration, daβ die Polnischen Tänze im Ostseeraum so verbreitet wurden.[1083]

Koch pekar alltså i ovanstående citat på de nära kontakterna mellan Vasahoven och det polsk-litauiska samväldet i slutet av 1500-talet som utmynnade i Sigismunds (Zygmunt III) och hans hustru Annas kröning i Uppsala domkyrka 1594 till kung och drottning över Sverige. Genom krönikören Andrzej Zbylitowskis samtida episka dikt *Droga do Szwecyjej najmożniejszego w północnych krajach Pana, Zygmunta III, polskiego i szwedzkiego Króla, odprawiona w roku 1594* ("The Journey to Sweden Embarked on by the Mightiest Lord in the North Lands, Sigismund III, Polish and Swedish King, in 1594") får man en unik inblick i det polska hovföljets strapatsrika resa och vistelse i Sverige 1593–1594.[1084] Av särskilt intresse är de tretton polska hovmusiker som följde med på resan och som med största sannolikhet framträdde både under själva kröningen och vid de efterföljande festligheterna på Uppsala slott.[1085] Vid detta tillfälle spelades och dansades polska danser.

Redan under Gustav Vasas tid rekryterades i flera omgångar polska "fedlare" till hovet.[1086] En av deras uppgifter var att spela till dagliga dansaktiviteter vid hovet:

> Dancing was also included in the courtier's education. According to Gustav Vasa's nephew, Per Brahe the elder, there were dancing activities to the music of the king's musicians every day at the court; they took place after dinner and lasted for an hour.[1087]

År 1553 utökades den polska "fedlarensemblen" med fyra italienska stråkmusiker, vilka så småningom tog över scenen från de polska, som suc-

1083 Koch 1996, s. 127.

1084 Se vidare Nowicka-Jeżowa, Alina & Teodorowicz-Hellman, Ewa. "In Pursuit of the Swedish Crown. Sigismund III Vasa's Journey to Sweden as Recounted by Andrzej Zbylitowski". *Musical Polonica in Sweden. Four Dances from the Repertoire of Sigismund iii Vasa's Musical Ensemble*, Stockholm 2014, s. 103 ff.

1085 Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. "Music in the Circles of Sigismund III Vasa, King of Poland and Sweden, in the Days of the Journeys to his Homeland in the Years 1593–1594 and 1598–1599". *Musical Polonica in Sweden. Four Dances from the Repertoire of Sigismund iii Vasa's Musical Ensemble*, Stockholm 2014, s. 93 ff.

1086 De första dyker upp redan 1527, en andra omgång 1534 och ytterligare en polsk stråkensemble anställs mellan åren 1544–1553. Se vidare Hedell, Kia. *Musiklivet vid de svenska Vasahoven*, Uppsala 2001, s. 304 ff.

1087 Hedell 2014, s. 81.

cessivt försvann från hovet innan de tillfälligt återkom under Sigismunds tid. Längre fram under 1600-talet, framför allt under drottning Kristinas tid, rekryterades i huvudsak franska stråkmusiker.

I Tyska kyrkans arkiv, numera i Musik- och Teaterbiblioteket, finns fyra trestämmiga melodier bevarade som med stor sannolikhet framfördes till dans under Sigismunds kröningsfest på Uppsala slott i mars 1594:[1088]

> After the supper there was dancing in the room,
> First went the king with the queen,
> and those who stood by him, and duke Karol
> everyone gave them due respect;
> Then they joined in the dancing[1089]

De fyra polska danserna som framfördes vid detta tillfälle har den polsk-tyska beteckningen ”Tanietz” och har alla den typiskt tvådelade formen med fördans i jämn taktart och en i polsk stil proportionerad efterdans i tretakt. Inget talar emot att dessa polska danser ingick i Sigismunds hovmusikers repertoar och att dessa dansmelodier kan utgöra en återspegling av modemusiken vid Sigismund III:s hov i Polen.[1090] Det är dock överraskande att finna en av dessa danser (nr 1) i en besläktad version i Dufvas notbok och i flera andra varianter i svenska spelmansböcker och i *Svenska låtar*.[1091] Här har vi alltså ett minst sagt spektakulärt exempel på en melodi som direkt går att följa från de allra äldsta kända polska danserna i Sverige fram till upptecknandet av svensk folkmusik på 1900-talet. Två av de övriga danserna (nr 2 och 4) finns dessutom belagda i tidiga tyska 1500-talskällor.[1092]

Sammanfattningsvis kan man notera att Vasaätten blev mer långvarig i Polen än i Sverige och att den kulturella dörren stod på vid gavel mellan dessa båda länder under närmare hundra år. Spridningen av denna kultur skedde som vi sett parallellt – *både* ”top-down” och ”bottom up”. Polsk musik, polska danser och polska musiker blev under denna period en självklar del av svenskt musikliv.

1088 Musik- och Teaterbiblioteket: TyKy 32. Se även Larsson, Gunnar. *Sigismunds polska hovkapell i Sverige 1593-94*, Stockholm 1993, s. 36 ff.

1089 Przybyszewska-Jarmińska 2014, s. 98. Engelsk översättning av en del av krönikören Zbylitowskis episka dikt rörande Sigismunds kröning. ”Duke Karol” är ingen mindre än Hertig Karl (Karl IX).

1090 Se vidare Hedell 2001, s. 223.

1091 Se kapitel 7, avsnitt 7.2: Dufva låt nr 40.

1092 Ratsschulbibliothek in Zwickau: D-Z Mu 100.6 (daterad ca 1580) och D-Z Mu 115.3 (daterad ca 1570). Se vidare Przybyszewska-Jarmińska 2014, s. 127.

5.2.6. De polska dansernas utbredning i Norden under 1600-talet

Redan under 1600-talet börjar den polska dansen uppfattas som bondsk och folklig i jämförelse med de nya franska danserna. Denna syn återspeglas bl.a. i åtskilliga bröllopsverser och tillfällesdikter från detta århundrade. I exempelvis Johan Linders (1678–1724) *Tanckar om suur-brunnars krafft och werckan* (1711) ges exempel på olika danser som lämpar sig för gästerna vid den gryende brunnskulturen i början av 1700-talet:

> De som starkare motion och rörelse av nöden hava, kunna med ridande, bollkastande, klotspelande och en polsk dans sig betjäna, alldenstund vid de fransöske komplimenter, och så kallade menuetter, gavotter, passepied och slika är ingen stor nytta.[1093]

Till bilden av den tidiga 1600-talspolskan som en livlig dans i det allmänna medvetandet hör också ett i folkmusiklitteraturen flitigt omnämnt citat från början av 1600-talet av Karl IX: ”Därest I icke skaffen denna fattiga prästänka rätt, så varder betänkande därpå, att min käpp skall dansa polska på er rygg”.[1094] Polskan gick under 1600-talet ibland under namn som ”Lille Polacken”, vilket också återspeglar dess status i förhållande till de franska danserna:

> Låt de violonister uppspela en Gavott,
> Couranter, Maskerader, Ballet och Saraband,
> Sonetter och Intrader, lille Polacken ibland.[1095]

Dansernas status kommenteras också av Ludvig Holberg, som i en av sina epistlar från 1748 beklagar dansernas förflackning:

> Dantzekonsten er ikke saa vanskelig som i fordums Dage, […] Nu lader man sig nøye med en simpel Menuet, da man tilforn betienede sig af adskillige Dantze, som Passepied, Rigadon, la Bourré, item adskillige andre, og endeligen endede med Folie d'Espagne.[1096]

Det är oklart om Holberg inkluderar den polska dansen i de mindre ”vanskeliga” danserna, men i en annan epistel, som utgavs postumt 1754, framträder denna bild tydligare när han än en gång klagar över dans-

---

1093 Linder, Johan. *Tanckar om suur-brunnars krafft och werckan*, Stockholm 1711, s. 46 f.

1094 Citerat från Norlind 1930, s. 122. Detta citat förekommer i många andra källor, men det är oklart vad som är primärkälla och hur denna egentligen är formulerad. Till saken hör också att uttrycket ”dansa polska på min rygg” förekommer i många andra sammanhang, jfr. exempelvis Ludvig Holbergs *Jeppe på bjerget* (1722), I:1: ”Da skal Mester Erik danse Polskdans paa din rygg”.

1095 Utdrag ur bröllopsdikt från Stockholm från 1677. Dencker, Nils. ”Musiknotiser i 1600-talets verser”, *STM*, 1930.

1096 Holberg, Ludvig. Utdrag ur epistel nr. 86, 1748. Citerat efter Urup, Henning. *Dans i Danmark*, København 2007, s. 76. Se även Gorset 2011, s. 166.

konstens förfall och beklagar att ”man nu omstunder finder alleene Smag udi Menuetter, Engelske og Polske Dantzer”.[1097] Holbergs kommentarer kan, enligt mitt förmenande, också knytas till den tidigare frågan huruvida man verkligen dansade till de melodier som företrädesvis förekommer i 1600-talets och det tidiga 1700-talets notböcker. När han beskriver avsaknaden av mer komplicerade danser som Passepied, Rigadon och Bourée kan man inte tolka detta på något annat sätt än att den här typen av 1600-talsdanser var spridda och förekom i vissa miljöer i Skandinavien.

Det är ingen tillfällighet att många av melodierna i svenska spelmansböcker för tankarna till polonäs-, mazurek- och oberekformer i Polen. Klaus-Peter Koch dristar sig t.o.m. att direkt föra samman de polska formerna med svenska, norska och danska polsketyper. Den första knyter han direkt till polonäsen:

> Der eine Typus basiert direkt auf dem Polnischen Tanz, dem Polonez, also dem tripeltaktigen langsamen Schreittanz. [---]. Er hat sein regionales Zentrum im Süden und osten Schwedens und breitet sich auch nach Finnland aus.[1098]

Koch menar alltså att polskor av den första typen i huvudsak återfinns i södra och östra Sverige, samt i de finlandssvenska områdena. Den andra typen uppfattar han som besläktad med både mazurek och oberek, men också med formen ”serra” (som jag ska återkomma till i avsnitt 5.3. i detta kapitel):

> Der zweite Typus basiert auf dem ebenfalls tripeltaktigen, aber schnelleren polnischen Mazurek und dem Oberek. 1752 wurde in Deutschland erstmals eine Masura mitgeteilt, man darf aber die schon genannte Serra, die in Preußen seit 1649 nachzuweisen ist und seit derselben Zeit auch im schwedischen Quellen vorkommt, in die Werdung jenes zweiten Typus der schwedischen Polska-Tänze mit einbeziehen. [---] Damit gibt es durchaus Parallelen mit der bereits beschriebenen Serra. Regionales Zentrum sind die Mittel- und Westprovinzen Schwedens.[1099]

Den andra typen tycker sig alltså Koch återfinna i delar av mellersta och västra Sverige.

Något förvånande ansluter sig Koch till Bagges, Valentins och Lindgrens gamla tankar kring triolpolskan som en självständig typ.[1100] Följaktligen menar han att denna i huvudsak återfinns i Norge och västra Sverige:

1097 Citerat från Urup 2007, s. 76.
1098 Koch 1996, s. 131 f.
1099 Ibid.
1100 Se vidare kapitel 1, avsnitt 1.5.1.

> Ein dritter Typus schließlich sind die sog. Triolen-Polskas (norwegisch Pols, auch Springar, letzteres speziell in den Gebieten der Hardanger Fidel), die besonders in den an Norwegen angrenzenden schwedischen Gebieten sowie in Norwegen selbst begegnen.[1101]

En mer kontroversiell ståndpunkt intar Koch när han hävdar att polskan i Skandinavien spreds till Norge, Danmark och Finland via Sverige. Än mer förvånande är hans hypotes om att denna spridning även skedde från Sverige till Nordtyskland via Danmark:

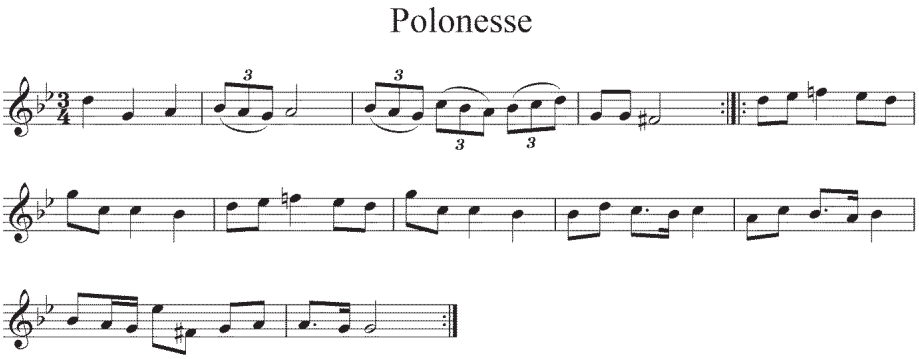
> Von Schweden also breitet sich die Polska nach Norwegen (als Pols) und nach Dänemark (Polsk dans) aus, bzw. In östlicher Richtung von Schweden nach Finnland (Polska). Interessanterweise wird im Skandinavien auch der auf Hamburg verweisende Begriff Hamburska für die Polska gebraucht. Der polnische Tanz gelangt demnach von Polen auch über Schweden und Dänemark nach Norddeutschland, nicht nur direkt von Polen aus nach Westen. Etwa dreienhalb Jahrhunderte also war der polnische Tanz verbindenes musikalisches Element im gesamten Ostseebereich, integrierend wie kaum eine andere musikalische Entwicklung in dieser Zeit, und sollte dies auch noch für das nächste, das 19. Jahrhundert bleiben. Doch das wäre Thema einer weiteren Studie.[1102]

Koch knyter alltså också direkt de olika polska danserna till olika svenska polsketyper. Man ska dock ha klart för sig att den svenska typindelning som Koch delvis hänvisar till har sina rötter i tidig forskning och knappast är relevant idag. Vi har också i polonäskapitlet konstaterat att det egentligen inte finns någon skillnad mellan polonäser och polskor. Man kan dock notera att han i citatet knyter formen ”serra” till de väst- och mellansvenska melodierna. Just serran återkommer vi till i avsnitt 5.3. i detta kapitel.

I anknytning till just de mer ”västliga” polskorna tangerar Koch också en problematik kring trioliseringen av polskemelodierna i slutet av 1600-talet. Både Hernes (1952) och Omholt (2009) menar att triolimpulsen kom från menuetten, medan exempelvis Norlind (1911) menar att detta blev en naturlig utveckling i de polska dansernas (polonäsernas) långsamma kondensering med alltfler daktyler i slutet av 1600-talet.[1103] Han hävdar alltså att triolerna var en naturlig utveckling i utförandet av de alltmer förekommande daktylerna:

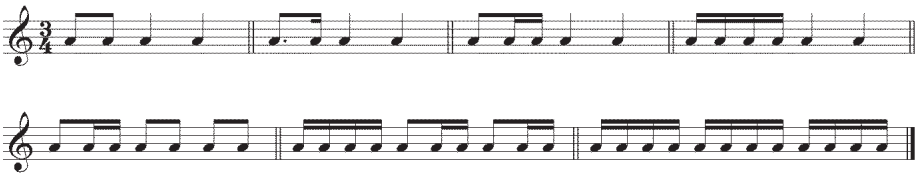
1101 Koch 1996, s. 131 f.
1102 Ibid.
1103 Norlind 1911, s. 376 f.

Det råder heller ingen tvekan om att trioler jämsides med daktyler börjar uppträda i polonäserna redan i slutet av 1600- och början av 1700-talet:



Notexempel: Polonesse med trioler [märkt 22 september 1712] ur Matthias Ternstedts klavertabulatur, ca 1700–1725.[1104]

Norlind menar också att daktylerna gradvis övergår till rena sextondelsformer:



1104 Uub: Mus.Hs.110.

Melodier med den gamla polska rytmiken (två åttondelar + två fjärdedelar) kombinerad med daktyler i större eller mindre omfattning kallar Norlind för *polonäsens övergångsformer*.[1105] Gott om sådana exempel hittar man i det tidiga 1700-talets samlingar:

Notexempel: Polones enligt Norlinds definition av ”övergångsform” med typiskt polsk rytmik och med daktyler på första taktslaget i varje takt. Ur Samuel Landtmanssons ”Menuetter och Polska Dantzar” (1912) med melodier ur Gustaf Blidströms samling från Tobolsk, daterad 1715.[1106]

I anknytning till polskans övergångsformer uppstod också en rad former med synkoperad rytm, som dels knyter an till den tidigare redovisade s.k. lombardiska rytmen, dels till problematiken med upptakt. När det gäller frågan om bakgrunden till olika rytmiska asymmetrier kan möjligen den här typen av synkoper bidra med en av flera möjliga förklaringar. Nedanstående exempel är hämtat från en kondenserad övergångsform:

Notexempel: Synkoperad rytm i de inledande takterna ur en ”Polo” efter klockaren Nils Wieslander, Vislanda ur Johan Fogelbergs notbok, daterad 1826.[1107]

Samma typ av synkoper med mer avancerad rytmik kan man även återfinna i äldre ”polska” menuetter.

1105 Norlind 1911, s. 431 m.fl.
1106 Se kapitel 1, avsnitt 1.5.1.
1107 Se kapitel 3, avsnitt 3.1.4.

5.2.7. Den äldre figurerande pardansen

Om vi knyter ihop det hittills redovisade kring de polska danserna finner vi för det första konstatera att den äldre pardansen innehöll samma grundelement som exempelvis mer eller mindre återkommer i olika europeiska folkliga danser som Fläckpolska (slängpolska), Springar, Gangar, Wickler, Zwiefacher, Schweinauer, Schleifer, Übern Fuaß, Mischlich, Grad und Ungrad, Bairischer, Ländler, Dreher, Czardas, Bonchidai, Mazurek, Oberek, Kujawiak, Chodzony, Ballo, Cataforio, Pizzica m.fl., det vill säga: a) en mer eller mindre tydligt ”skridande” del (framdansning eller promenad), b) figureringar, c) omdansning (ofta på fläck) och därtill ibland d) en friare del.[1108] Bakka m.fl. kallar detta för *den figurerande pardansen*.[1109] Norlind underströk att denna dans i Sverige vid 1600-talets början ”var en på ett primitivt utvecklingsstadium stående dans, helt och hållet enkel och okonstlad”.[1110] En kort och enkel beskrivning av den polonäsbesläktade och tidigare omnämnda polska dansen ”kujawiak” får här tjäna som ett belysande och enkelt exempel:

> Lyrical, romantic dance for couples that often features three parts: a processional or simple walking introduction, a middle section of slow graceful turns, and a lively ending full of fast spinning on the spot.[1111]

Denna beskrivning kan i sin tur knytas till det grundläggande dansmönster (”General Pattern”) som Jan-Petter Blom presenterade i sin artikel ”Springar, Pols, and Polska Dances of the Scandinavian Peninsula” (2003).[1112] Även om Blom med denna modell avser springar, gangar och polskeformer i Norge och Sverige kan den enligt min mening också appliceras på många former av *en* äldre figurerande pardans i Europa.

Blom presenterar i denna modell specifika hierarkiska ”frameworks”, som han i dansens ”översta nivå” anknyter till tre grundläggande strukturer: kropp, rum (plats; utrymme) och rollerna mellan paret (parförhållande; partnerskap). Kroppen kan i dansen ge uttryck för rytm och hållning, som i sin tur resulterar i steg och stegkombinationer. Rummet avgör dansens övergripande spatiala begränsningar, formationer och ”rörelsevägar”. Parets inbördes förhållande kommer till uttryck i bl.a. positioner, ”närhet” och fattningar, som i sin tur är avgörande för synkronisering och sammankopplingar. På en undre nivå definierar Blom sex kategorier ”of

1108 Se bifogat filmmaterial till avhandlingen.
1109 Se bl.a. Bakka 1997, s. 42.
1110 Norlind 1911, s. 356.
1111 Rinaldi, Robin. *European Dance*, New-York 2010, s. 113.
1112 Blom 2003, s. 120.

couple dance motifs constituting parts of a dance composition".[1113] Min tolkning av dessa grundläggande strukturer kan beskrivas enligt följande:

1. *Introduction*. Kan variera i fattningar och vara mer eller mindre framträdande. Ofta befinner sig paret sida vid sida med kvinnan till höger med rörelse framåt antingen i form av "Lod" ("Line of direction: progressing along joint ring formation") eller "Wot" ("Within own territory: progressing within territory defined by each couple").[1114] Introduktionen kan också beskrivas som "promenad". I många svenska polskor av Lod-typ utförd med s.k. försteg. I ett mer historiskt sammanhang kan man också hänföra introduktionen till fördansen.

2. *Winding*. Konstitueras av hela repertoarer av delmotiv, där urval och ordningsföljd ofta är öppna för improvisation. Paret rör sig i antingen Lod- eller Wot-form och byter positioner och riktningar (framåt, bakåt, åt sidan eller diagonalt) under det att båda eller den ena efter den andra snurrar med- eller motsols under varandras armar. Detta kan ske med olika typer av enkel- och/eller dubbelhandsfattningar. Denna andra del beskrivs i vissa sammanhang också som *figurerande* dans.

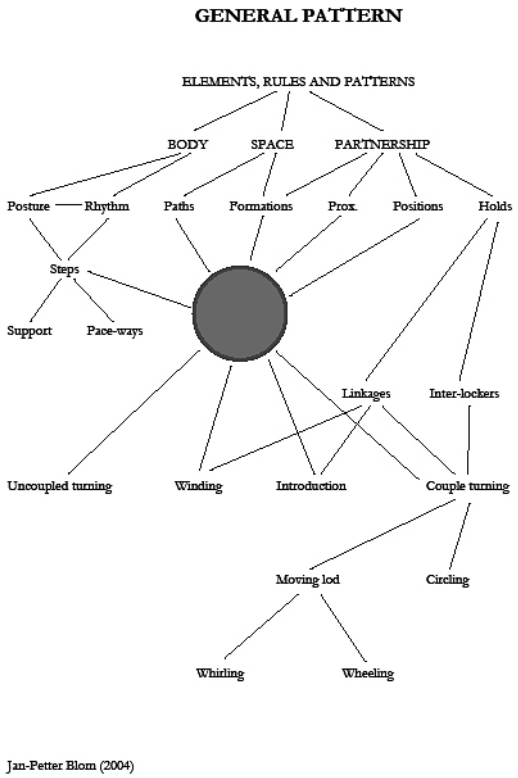
3. *Uncoupled turning* (fridans). Konstitueras av olika delmotiv där paret rör sig och agerar självständigt i förhållande till varandra, men som regel med tydlig visuell kontakt och där paret reagerar på varandras rörelser och mimik. I Norge kallas denna del mera allmänt för *lausdans*. Fridansen kan också innehålla olika typer av "masculine display of strength and athletic skills", som exempelvis hjulningar och volter.

4. *Circling*. Kan definieras som med- och/eller motsols omdansning i en begränsad cirkel ("på fläck"). Parets position och närhet kan variera, men är som regel sida vid sida med blickarna riktade åt samma eller motsatt håll.

5. *Wheeling*. Konstitueras av med- eller motsols omdansning i Lod-form med ett omdansningsvarv på sex taktslag (två motiv). Parets fattning och position är tätare och "intimare" än i "circling" och de befinner sig som regel någonstans mittemellan sida vid sida och rakt motsatt varandra.

1113 Blom 2003, s. 119.
1114 Termerna hämtade från Blom 2003.

6. *Whirling*. Konstitueras av medsols omdansning i Lod-form med ett omdansningsvarv på tre taktslag (ett motiv). Paret befinner sig ofta rakt motsatt varandra med tät position och fattning. Stegen är mer anpassade till progression framåt i riktningen än i ”wheeling” och parets fötter befinner sig ofta ”mellan varandra”.



Figur: Ur Blom 2003, s. 120.

Blom beskriver sitt ”General pattern” mera i detalj i sin artikel, men det avgörande i det här sammanhanget är som sagt att denna schematiska bild inte bara kan appliceras på springar, springleiks och polskeformer i Skandinavien, utan enligt mitt förmenande på grundläggande gemensamma drag i den äldre europeiska pardansen.[1115]

1115 Se vidare bifogat filmmaterial till avhandlingen.

Det finns många skäl att anta att både ”introduction” och ”winding” i äldre tid försiggick till musik i jämn taktart (fördans), medan omdansningen utfördes till en proportion i ojämn takt (efterdans).[1116] I äldre nordeuropeiska och skandinaviska notböcker återspeglas detta, som jag delvis redan visat, i två- och tredelade sviter:

- Från ca 1600: (Polnisch) **Tanz** (Taniec; Dantz) / **Proportio** (Hupf auf; Sprung auf; Spring auf)
- Från ca 1660: (Polnisch) **Tanz** (Dantz) / **Proportio/Serra**
- Från ca 1680: **Polones** (4/4) / **Proportio / Serra**

5.2.8. För- och efterdansformer i Skandinavien

I Fmk:s spelmansböcker finns i stort sett endast proportions- och serraformerna bevarade, medan melodier i det sena 1600-talets och tidiga 1700-talets notböcker ibland förekommer i enbart fördansform.[1117] Möjligen är det i dessa fall underförstått att man omformade den jämna takten till en efterdans i tretakt efter eget tycke och smak – precis som Haussman beskrev det redan 1602. Polskesviterna är alltså kännetecknande för spelmansböcker från andra hälften av 1600-talet och början av 1700-talet. Till en början var med stor sannolikhet fördansen viktigast – när folkmelodier i Tyskland och Polen tas upp i de kretsar som är bärare av renässansidéerna, främst adeln och hoven, men kanske allra tydligast av den samhällsgrupp som är uppenbart tyskpåverkad, nämligen borgerskapet. När dansen allteftersom åter blir folklig förskjuts tonvikten till efterdansen och det äldre, tyska och ”lärda” sättet att konstruera denna blir underordnat självständiga danser i tretakt.

Vi återkommer till polskans svitform, men redan nu kan konstateras att den i olika utsträckning levde kvar inom de konservativa bröllopsceremonierna. Därom vittnar exempelvis en hel rad kända bröllopsbeskrivningar från 1700-talet av exempelvis Samuel Krook (1749), Magnus Gabriel Crælius (1774), Petrus & Johannes Gaslander (1774), Abraham Hülphers (1757), Jöran Johan Öller (1770-t), Lars Hallman (1748), Knut Nilsson

1116 Vi har flera sammanhang konstaterat att den tvådelade formen har levt kvar i många folkliga dansformer i Europa. Ibland i sin mest rudimentära form som ”långsam – snabb”, ibland med rytmiska förändringar: jämn – ojämn (eller tvärtom), ibland t.o.m. med ständiga motiviska och rytmiska tudelningar som i dansen Zwiefacher. I en skandinavisk kontext finns det mycket som talar för att ”introduction” och ”winding” utfördes till musik i jämn taktart före ca år 1700.

1117 Se exempelvis – Hov 1994.

Lenæus (1730-t) och Pehr Osbeck (1796).[1118] Ett exempel på en sådan ”bruddans” i svitform från Bohuslän ges av Rickard Dybeck i *Runa* (1845):

> Den förekom först vid bröllopen, alltså var den en gammal ceremonidans, där man höll fast vid uråldrig tradition. Den dansandes som så många andra ceremonidanser vid bröllopen först av brud och präst, därefter av brud och brudgum, sedan av brud med var och en i laget. [---]. Utförandet är ganska enkelt. De två dansande göra under det första vändningen spelas, en rund kring dansstugan, noga ställande stegen efter melodiens takt. Vackrast företer sig dansen då brud och brudgum sålunda gör sin rund. Under den andra och raskare vändningen dansas av de två vanlig slängpolska; dock med steg som äro för bohuslänningen egna. Melodien är delad i två delar, den första i 4/4-takt, den andra i 3/4.[1119]

Beskrivningen av brud och brudgum som gör sin ”rund” anknyter begreppsmässigt till former som ”Rundarium”, ”Rundar” och ”Runtenom”.[1120] Enligt en uppgift i *Svenska låtar* (Skåne) spelades den förstnämnda former ”upp när det dracks och skålades. Man figurerade mot varandra med glasen i hand i takt med musiken”.[1121] Denna beskrivning antyder ett ceremoniellt bruk som perifert kan knytas till brudparets ”runda”. De melodier som finns bevarade under namnet Rundarium går huvudsakligen i jämn takt och synes vara närliggande polskans fördansformer.[1122] Tydligast framgår detta av en ”Runda” i en 1600-talsuppteckning ur Finspångssamlingen, där denna står i direkt anslutning till en ”Poolsche Dantz” i tretakt.[1123] Begreppen ”Rondeau”, ”Ronde” eller ”Runda” förekommer också tämligen rikligt i 1600-talets tillfällighetsrim och bröllopsdikter.

1118 Krook, Samuel. ”Urshults pastorats inbyggares seder. Tal hållet av kandidaten Samuel Krook inför Småländska nationen i Uppsala den 11 december 1749”. *Småländska Hembygdsböcker ånyo utgivna av N. Werner*, Stockholm 1922; Crælius, Magnus Gabriel. *Försök till ett landskaps beskrivning. Berättelse om Tunaläns, Sevede och Aspelands häraders fögderi*, Kalmar 1774 (ny utgivning: Vimmerby 1930); Gaslander, Petrus & Johannes. *Beskrifning, om swenska allmogens sinnelag i Jönk. Län och Vässbo härad*, Stockholm 1774 (tryckt i Svenska landsmålen, Uppsala 1895); Öller, Jöran Johan. *Beskrifning öfwer Jemshögs Sochn i Blekinge*, Växjö 1800; Hallman, Lars. *Blacksta och Wassbro soknar, Beskrifne af Deras Kyrckjoherde Lars Hallman*, Åhr 1748, utgiven av Bröderna Lagerströms Förlag, Stockholm 1917; Hülphers, Abraham. *Dagbok, öfwer en resa igenom de, under Stora Kopparbergs Höfdingedöme lydande lähn och Dalarne år 1757*, Västerås 1762; Lenaeus, Knut Nilsson. *Delsboa Illustrata*, Stockholm 1794 (ny utgivning: Hudiksvall 2008); Osbeck, Pehr. *Utkast til beskrifning öfver Laholms prosteri*, 1796 (ny utgivning: Lund 1922).

1119 Dybeck, Richard. *Runa*, Stockholm 1845, s. 42.

1120 Runtenom har dock mera anknytning till polskeformen ”Svingedans”. Finns även i formen ”Runtenomsdansen” och ”Rundtenums Pollonesse” (se Fmk: IIa:23: Enninger).

1121 *Svenska låtar*: Skåne, nr 115.

1122 Några rundarier påminner dock mer om kontradans- och engelskamelodier.

1123 Norrköpings stadsbibliotek: Finspångssamlingen, 9096:5.

På sina håll levde den tvådelade formen också kvar i Norge långt in på 1800-talet. Precis som i Sverige finner man den oftast i samband med bröllopsceremonierna, vilket bl.a. framgår av en skildring från Aurskog från mitten av 1800-talet:

> Efterat Bordene vare tagne bort, begyndte Brudedandsen. Kjøgemesteren havde Rangen til først at dandse med Bruden, og denne Dands bestod først i at de dandsende gik rundt Golvet ligesom en Slags Polonaise, men sluttede med en Springdands.[1124]

Av de noter som följer med denna beskrivning framgår att första delen av dansen går i 2/4-takt och andra delen i tretakt. ”Pols med promenade” omtalas också från bröllopen i Røros och det finns intressanta uppteckningar från exempelvis Todalen och Helgeland under benämningar som ”Gammal brurdans” med en tydligt tvådelad form i jämn och ojämn takt:

Notexempel: Brurdans i tvådelad form från Eide, Nordmøre, Norge. Ur Edvard Bræins samlingar.[1125]

1124 Citerat från Aksdal 1993, s. 133 f. efter en beskrivning av Anders Heyerdahl.
1125 Notexemplet hämtat från Aksdal 1993, s. 134.

Om vi nu återgår till polskesviten kan således rester av denna delvis levt vidare inom bröllopsceremonierna, men det är ju som självständig efterdans vi känner igen polskan i Sverige och stora delar av Norge (pols/springleik). Förutom de teorier som på olika ställen redovisas i det här kapitlet (4) kring svitformens uppbrytning måste också ett annat perspektiv presenteras. När den polska dansen vann gehör hos folket på 1600-talet uppstod med stor sannolikhet en sorts ”musikalisk brist”.[1126] Även om många melodier på olika sätt hittade vägar till Skandinavien från Polen och Tyskland präglades 1600- och början av 1700-talen av omfattande inhemska meloditransformeringar. Ballader, visor, sånglekar, lockrop och t.o.m. koraler stöptes om för att utgöra musikaliskt grundmaterial till den nya dansen. Många av de melodier som utnyttjades i detta syfte gick i tretakt.[1127] Det ter sig alltför konstruerat att tänka sig om att man ”bakvägen” i en mera folklig musikmiljö skulle skapa fördanser i jämn taktart till dessa melodier.

Själva konsolideringen av efterdansen som den dominerande polskeformen tycks ha ägt rum i Sverige runt sekelskiftet 1700.[1128] I svenska spelmansböcker hittar man knappast några belägg för polskan i för- och efterdansform (dans-proportion) efter ca 1730.[1129] Däremot förekommer de flitigt i notböcker från 1600-talets mitt fram till ca 1725. Det tycks alltså vara en drastisk utveckling som äger rum i Sverige och förmodligen också i vissa delar av Norge under årtiondena runt 1700.

1126 Detta fenomen är välkänt när nya dansformer breder ut sig. När valsen exempelvis kom i början av 1800-talet omformades många gamla långdansmelodier till just vals. Till schottis och polka utnyttjades ibland brännvinspolskor och rundarier i tvåtakt, samt även en del engelskamelodier.

1127 ”Det ska va' tre slag i takten” sjöng Povel Ramel i ”Johanssons Boogie Woogie vals” och raljerade lätt med den gamla, ”bondska” och folkliga faiblessen för tretakt i Sverige. Han syftade då naturligtvis i första hand på valsen, men förkärleken till den ojämna takten går längre tillbaka än så. Merparten av de äldre sångleksmelodierna går i tretakt och det råder heller ingen tvekan om att det i en internationell kontext råkar finnas osedvanligt många balladmelodier i ojämn takt i Sverige och Norge. Detta är dock närmast en filosofisk fråga och det bär för långt att utveckla detta vidare i denna avhandling.

1128 Detta innefattar också springleik- och polsdistrikten i Norge.

1129 FMK:s Ma-serie, vilken innefattar 18 spelmansböcker från perioden 1731–1807, innehåller inga polskor med proportioner.

5.2.9. Tyska och polska danser i äldre svenska notmanuskript och tabulaturer

Ser vi till några av de viktigaste svenska notsamlingarna, inklusive klaver- och luttabulaturer, som innehåller äldre tyska och polska danser (ofta i för- och efterdansform) före ca 1730, alltså före den äldsta daterade spelmansboken i FMK:s samling[1130] – finner vi i ungefärlig kronologisk ordning bland andra:

- KB: S1. S 226. Kopia av Hans Newsidlers *Ein neugeordnet künstlich Lauttenbuch*. Hans Newsidler, Nürnberg, 1536. Luttabulatur. Inc.no: 517: Tantz – Nachtantz
- KB: RAR 147E. Nicolaus Ammerbachs samling. Nicolaus Ammerbach, Nürnberg, 1578. Orgeltabulatur. Innehåller ”Ein Pollnischer Dantz – Pator”.
- MAB (MTB): M4. Sackska samlingen. [u.u.], [u.p.], [u.d. / ca 1590]. Luttabulatur. Inc.no:
  - 172: Bona Sera
  - 406: Ein scho[ö]ner Tanntz – Proportz
  - 582: Einn gütter Tanntz – Proportio
  - 164: Einn gütts Dentzlein – Proportio
  - 179: Ein Tanntz
  - 309: Was wollen wir vf denn Abend tun – Proportio
  - 536: Eÿschelberger Tantz
- MTB: TyKy 32. Notbok ur Tyska kyrkans bibliotek. [u.u.], Stockholm, [u.d./ca 1590]. Notboken innehåller bl.a. fyra polska danser i trestämmig tvådelad form [med för och efterdans] under namnet Tanietz.
- MAB (MTB). M2. Tab. nr 1. Elisabeth Eÿsbocks samling. Elisabeth Eÿsbock, [u.p.], [u.d./ca 1600]. Klavertabulatur. Inc.no:
  - 3245: Beÿ mir mein herz. Deutscher Danz – Der Nachdans
  - 3111: Deutscher Dans – Reprinse
  - 3252: Deutscher Dans
  - 3341: Deutsche dans – Bruynsmedelyn
  - 3368: Dantz
  - 3438: Dantz
- UUB: U10. Mus. Hs. 132. [u.u.], Wittenberg, 1602. Klavertabulatur. Inc.no:
  - 3085: Bona Sera
  - 3374/4295: Der Polnische Tantz – Proportio

1130 FMK: Ma 1: Pehr Anderssons notbok från Måstorp, Närke, daterad 1731.

3271: Ein Neuer Auffzugh – Proportio
3655: Ein guter dantz – Proportio sequitur
3346: Tantz
3028: Ein hüpscher dantz – Proportio
3669: Ein ander Tantz – Proportio
3373: Ein guter Tantz – Proportio
3121: Tantz
3337: Tantz
3071: Ein hüpscher Dantz – Proportio sequitur
3481: Ein schön lustigh Dantzlein wirdt genannt der Almoiner dantz – Der Sprungk dieses Tantzes
3055: Herzog Moritz Tantz – Proportio
3709: Ein ander Tandts – Proportio sequitur

- Slottsbiblioteket Skokloster: Sko 2. CG Wrangels bibl: 2245. Lucas Beckman, Wittenberg, 1615. Luttabulatur. Inc.no:
  439: Tantz
  533: Zobischer tantz – Proportion
  628/1322: Allemand – Proportio
  668: Polnisch tantz
- Slottsbiblioteket Skokloster: Sko 1. PB fil. 172. Per Brahes samling. Per Brahe, Wisingsborg, 1620. Luttabulatur. Inc.no:
  612a: Teutscher dantz – Nachdans
  783a: Teutscher dantz – Nachdantz
  812: Teutscher Dantz – Nachtanz
  644: Polensk dantz
- UUB: Vmhs 018:011 m.fl. Dübensamlingen. Gustaf Düben, [u.p. Stockholm?], [u.d./ca 1640–1720]. Innehåller bl.a. två polonaiser, en ”Springer-Tance” och ett par ”tanz”-melodier.
- Stifts- och Landsbiblioteket, Skara: Sk 2. 493b. Gustaf Dübens samling. Gustaf Düben, [u.p. Stockholm?], 1659. Klaver- och gitarrtabulatur. Inc.no:
  3838: Tanieck Ruskÿ
  4043: Tanieck Ruskÿ
- UUB: U20. Mus.Hs. 44:9. Gustaf Düben, [u.p. Stockholm?], 1676 ff. Klavertabulatur. Inc.no:
  4342: Tanicek
- UUB: U12. Ihre 285. Thomas Ihres samling. Thomas Nicolai Ihre, Visby, 1679. Klavertabulatur. Inc.no:
  3562: Tanece Polski

- LUB: L 25. Wenster Å3. Johannes Westmarcks samling.Johannes Westmarck , [u.p. / trol. Västerås eller Falun], [u.d./andra hälften av 1600-talet]. Klavertabulatur. Inc.no:
    - 3066/3846: Poloness ex C-dur – Serra
    - 3058/3875: Polonesce – Serra
    - 3130: Runda
    - 3291: Polonesce
    - 3133/3844: Polonesce – Kess und Brot
    - 3661/4407: Polonesce de Techil – Serra
    - 3181: Polonesce
    - 3404/4195: Polonesce – Serra
    - 4212: Pålsker Brandell – Serra
- Norrköpings stadsbibliotek: 9094, 9098 m.fl. Finspångssamlingen. [u.u.], Finspång, [u.d. / andra hälften av 1600-talet]. Vanlig notskrift. Samlingen innehåller ett antal melodier med beteckningarna ”Poolsche Dantz” och ”Polnisch Dantz”, samt proportioner.
- Skara Stifts- och Landsbibliotek: SK 1. 493a. Anders Törns samling. Anders Törn, Stora Tuna, [u.d. / ca 1690 ff, möjligen är samlingen påbörjad på 1680-talet]. Klavertabulatur. Inc.no:
    - 3632/4190: Pollones – Zerra Teckely
    - 3281/3846: Polones – Zerra
    - 3066: Polones
    - 3661/4407: Polon: Teckelis – Zerra Teckely
    - 3947: Dahl dantz
    - 3059/3904: Poloness – Zerra
    - 4362: Dahl dantz
    - 3181/3938 /3846: Poloness – Proportio – Serra
    - 3238: Poloness
    - 4215: Serra
    - 3495: Polonesse Mons Teckels
    - 3562/4385: Poloness – Zerra
    - 3058/3875: Polonesse – Zerra
    - 3066/3979: Polonesse – Zerra
    - 3380: Polnisch Täntz
    - 3312/4085: Polnisch Täntz – Käss und Brot
    - 3102/3802: Polnisch Täntz – Käss und Brot
    - 3190/3826: Polnisch Täntz – Käss und Brot
    - 3263: Polnisch Täntz
    - 3084: Polnisch Täntz

3159: Polnisch Täntz
3133: Polnisch Täntz
3574: Polonesse Le Carosell
3979: Polonesse – Zerra

- Jämtlands läns bibliotek, Östersund. Ös: Ms 174. Brita Strobills samling. Brita Strobill, [u.p. Hällefors?], 1693. Klavertabulatur. Inc.no:
  3661/4388/4190: Polloness D: Monsr Teckelÿ – Proportio – Serra d: Monsr Teckelÿ
  3237: Bonde dantz d: Monsr Le Comte Duglas
  3133/3867/3914: Polonesse – Proport – Serra Glebba
- Lub: L 24. Wenster N7. Andreas Höök / Isac Waasbohms samling. Andreas Höök [Isac Waasbohm], Växjö / Åbo, 1693 ff. Både klavertabulatur och vanlig notskrift. Samlingen innehåller en rad polskesviter, samt flera fristående serra- och polonäsmelodier.[1131]
- Mab (Mtb): M1. Tab. Nr 3. Signaturen H.G., [u.p.], 1693. Luttabulatur (även för lyra viol). Inc.no:
  120/921: Polones – Proportion
  268/1026: Polones – Proportion
  848: Serra Polones
- Lub: L2. Wenster G 28. Signaturen V.S.B., [u.p.], 1696 ff. Både luttabulatur och vanlig notskrift. I vanlig notskrift finns en rad menuetter och polonäser.
- Lub: L26. Wenster N 10. [u.u.], [u.p.], [u.d. / ca 1700]. Klavertabulatur. Inc.no:
  4008: Pollonesse
- Mab (Mtb): M3. Tab. Nr. 2. [u.u.], [u.p.], [u.d. / ca 1700 ff]. Klavertabulatur. Inc.no:
  3035/3832: Thantz – Serra
- Kb. S4. S 174. Johan Nordenfalks samling. Johan Nordenfalk (ej samlingens nedtecknare), [u.p. Stockholm?], [u.d./ca 1700 ff]. Klavertabulatur. Inc.no:
  3906: Taniec
  4090: Polonaise
- Kb. S6. S 228. Möhlmann-Djurclous samling. Jacob Svensson Möhlman (ej samlingens nedtecknare), [u.p. Stockholm?],

1131 Antalet melodier är alltför omfattande för att redovisas i detalj.

[u.d./ca 1670 eller ca 1700 ff].[1132] Klavertabulatur. Inc.no:
3058/3801: Le Polonell – Proportio
3233/4016: Le Polonell – Proportio
3033/3769: Poloness – Proportio

- Uub: U13. Ihre 286. Catharina Ihres samling. [u.u./troligen Catharina Ihre], [u.p. Uppsala?], [u.d. / ca 1700 ff]. Klavertabulatur och vanlig notskrift. Inc.no:
  3301/4097: Polsk dantz – Proportio
  3841: Pollonesse
  4417: Pollonesse
  3922: Sarabande – Pollonesse
  4129: Pollonesse
  4371: Pollonesse
  3887: Pollonesse
  3916: Pollonesse
- Uub: U8. Mus.hs. 410. Mathias Ternstedts samling.Mathias Ternstedt, Enköping, 1704 ff. Boken är förmodligen sammanställd av en tidigare ägare. Klavertabulatur. Inc.no:
  3785/3847: Pollonesse [1711, 4 april] – Zerra
  4422: Pollonesse
  3923: Pollonoise
  3913: Pollonesse [1722, den 1 nov]
  4334: Pollonesse [1712, 28 sept]
  3888/058: Pollonesse [1725, 8 juni] – Zerra
- Lub: L4. Wenster G 37. P:P: Platin, Malmöö, 1712. Luttabulatur. Inc.no:
  1419: Täckelÿ Serra
- Skara Stifts- och Landsbibliotek: Anm. 50. Gustaf Blidströms samling. Gustaf Blidström, Tobolsk, 1715, Notbok. Samlingen innehåller en rad polskesviter och även fristående polonäser.[1133]
- Stagneliusskolan, Kalmar: Ka 2. Mus.ms. 8. Signaturen H.M.S., [u.p. Kalmar?], 1715. Klavertabulatur och vanlig notskrift. Inc.no:
  3782: Polloness
  3893: Polloness

1132 Norlind, Dahlig-Turek m.fl. daterar denna samling till ca 1670. Rudén menar dock att klavertabulaturen sammanställdes från ca 1700 och framåt. Min bedömning är att samlingen är från ca 1690 ff.

1133 Antalet melodier är alltför omfattande för att redovisas i detalj.

- Stagneliusskolan, Kalmar: Ka 1. Mus.ms. 4a. Matthias Silvius Svenonis samling. Matthias Silvius Svenonis, Stockholm, 1721. Klavertabulatur. Inc.no:
    - 4019: Kiör up i Dahlan
    - 4263: Polloness
    - 4212: Serra / Pålsker brandell
    - 3123/3863/3833: Polonesse – Proportion – Serra
    - 4193/4413: Polonesse – Serra
    - 4422: Polonesse
    - 4174: Polonesse
    - 3816/4095: Polonesse – Serra
    - 3721: Serra
    - 3916/4079: Polonesse – Serra
    - 3954: Dahl dantz
    - 3775: Pollonesse
    - 3900: Pollonesse
    - 3727/3756: Pollonesse – Serra
    - 3819/4008: Pollonesse – Serra
    - 3855: Pollonesse
    - 4334: Pollonesse
    - 4314: Pollonesse
    - 3922: Pollonesse – Saraband
    - 3908: Pollonesse

Förteckningen ovan gör inte anspråk på att vara helt fullständig. Enstaka äldre polska danser och polonäser kan förekomma i ytterligare några svenska 1600-tals- och tidiga 1700-talssamlingar.

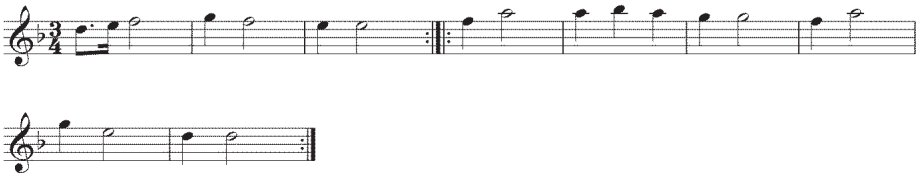
När det gäller polskans proportionering i ovanstående samlingar och således i en svensk kontext är bilden inte självklart entydig. Redan Wallerius & Retzelius gör i sin dissertation *De tactu musica* (1698) en anmärkning om att folket förändrar en från början trokeisk rytm till en jambisk.[1134] Som utgångspunkt tar de följande polonessa i jämn taktart:

1134 Olaus Retzelius & Harald Wallerius, *Disputato musica de tactu*, 1698. Se även – Ala-Könni 1957, s. 18.

Polonessa

Notexempel: Polonessa ur Wallerius & Retzelius *De tactu musica* (1698). Lägg märke till att fördansen i jämn taktart rubriceras som ”Polonessa” och den formmässiga uppbyggnaden med tretaktsmotiv. Efterdansen hos de bildade klasserna (proportio peritiorum) skulle enligt Wallerius & Retzelius ha det rytmiska grundmönstret:[1135]

Proportio peritiorum



Notexempel: ”Proportio Peritiorum” – ”de bildades efterdans” enligt Wallerius & Retzelius (1698).

Folket utformade dock sina efterdanser precis tvärtom (proportio plebejorum):[1136]

Proportio plebejorum

Notexempel: ”Proportio plebejorum” – ”folkets (plebejernas) efterdans” enligt Wallerius & Retzelius (1698).

1135 Serraformer skulle till sin rytmiska struktur i de flesta fall vara rester från ”en bildad proportionering”.

1136 Särskilt utmärkande för hur proportionerna utvecklats i östra Sverige och Österbotten i Finland.

Wallerius & Retzelius distinktion mellan den bildade och folkliga proportionen är flitigt citerad i många artiklar om polskan.[1137] I själva verket knyter denna distinktion direkt an till Haussmans beskrivning från 1602 över skillnaderna mellan den tyska och polska proportionen. I Wallerius & Retzelius kontext motsvaras alltså det folkliga sättet att konstruera en efterdans av den tyska stilen, medan de bildade föredrar den polska. Enligt min mening kan man också tolka Wallerius & Retzelius på ett annat sätt – nämligen som en mer allmän beskrivning av ett äldre och ett yngre bruk i sättet att utforma proportioner. Det äldre sättet skulle då motsvaras av den tyska traditionen, medan det yngre skulle vara den polska.

Studerar man efterdansformer i skandinaviska notböcker och tabulaturer från 1600- och 1700-talen finner man dock en hel rad former som knyter an till både polska, franska eller tyska proportioner. Några reflektioner kring skillnaderna mellan den tyska och polska stilen framförs också bl.a. av Koudal (2003)[1138] och även av Koch (1996).[1139] Koudal hänvisar till Johann Matthesons berömda *Der vollkommene Capelmeister* (1739), där denne klarlägger att den polska stilen utmärks av att den börjar på ”the strong beat, with no upbeat, and the iambic rhythm”, samt att den har ”female endings i cadences, i.e. ends on a weak beat”.[1140] Samma uppfattning redovisas i Johan Leonard Höijers *Musik-lexikon* (1864):

> Polonaise. (Fr.) Polsk nationaldans i 3/4 takt, af högtidligt allvar och ridderlig grandezza. Äfven sjelfva musikstycket hvarefter denna dans dansas. Det karakteristiska, hvarigenom Polonaisen skiljer sig från alla öfriga tonstycken, består deri, att alla dess cæsurer och cadenser infalla på den svaga taktdelen. [---] Tempot är långsammare än menuettens.[1141]

Både Matthesson och Höijer delar alltså uppfattningen om detta utmärkande och gemensamma stildrag för både de äldre polska danserna och polonäsen.

Koudal citerar också den tyske vetenskapsmannen Johann Georg Sulzer (1720–1779), som bl.a. hävdade att daktyler var ett tyskt påfund:

> Die Polonoisen, die von deutschen Componisten gesetzt und in Deutschland bekannt sind, sind nichts weniger, als wahre polnische Tänze; sondern werden in Polen unter

1137 Se exempelvis Aksdal 2003, s. 60; Hlawiczka 1968, s. 53, samt Hov 1994, s. 13.
1138 Koudal 2003, s. 35 ff. Skillnader och likheter mellan den tyska och polska stilen framgår särskilt under rubriken: ”Distinctive features of the style in polonoise tunes: the discussion about German or Polish style”.
1139 Koch 1996, s. 125 ff.
1140 Koudal 2003, s. 35.
1141 Höijer 1864, s. 372.

den Namen des Deutsch-polnischen allgemein verachtet. In einer ächten Polonoise sind niemals zwei Sechszehntal an eine Achtelnote angehängt [---]. Und dieser Gang ist der deutschen Polonoise eigenthümlich.[1142]

Andra typiska tyska påfund i de polska danserna anses vara ”the German imperfect cadence ending on the fifth step” och ”the German after-hung rhythm”:[1143]

Denna rytm återfinner vi exempelvis i stort sett i alla polonäserna som den nygifte J.S. Bach noterade för cembalo i sin berömda *Notenbüchlein* (1722–1725) till sin andra hustru Anna Magdalena.

* * *

Om vi sammanfattar det hittills redovisade rörande olika stilar kring proportioner, kadenser och kondensering kan de naturligtvis säga oss något om både geografiska skillnader och polskans olika tidsskikt. Utan tvekan har, som vi sett, många forskare som exempelvis Norlind, Hlawiczka och Dahlig-Turek brottats med den polska musikens (rytmens) båda huvudspår, ofta beskrivna som en äldre och en yngre tradition. Titlar och efterdanser som ”Saltus Pollonicus”, ”Saltu”, ”Salto”, ”Salto-poll” skulle kunna antyda att dessa melodier, till skillnad från ”Chorea Pollonica”, har sitt ursprung i den äldre, folkligare och mera rustika polska och centraleuropeiska dansmusiken. Flera forskare hävdar dock att dessa båda former har samma historiska ursprung i senrenässansen och att de sedan levde sida vid sida i olika sociala skikt fram till mitten av 1600-talet,[1144] då Chorea Pollonican långsamt övergår, både musikaliskt och dansmässigt, till den modernare formen av polonäsen.[1145] På något sätt sluts cirkeln i detta ganska långa resonemang i just detta konstaterande. För det var just detta som var Tobias Norlinds slutsats redan 1911 i hans inflytelserika

1142 Koudal 2003, s. 36.
1143 Ibid, s. 37.
1144 Saltus Pollonicus och Chorea Pollonica.
1145 Norlind 1911, s. 508 ff; Ala-Könni 1956, s. 15 ff, samt Hlawiczka, Karol & Szweykowski, Zygmunt. Tance Polskie ze zbioru Anny Szirmay-Kecser, Warszawa 1963, s. 64 f. Begreppet ”Chorea Polonica” i kontrast till ”Saltus Pollonicus” används också av den tjeckiske dansforskaren Frantisék Bonus i hans artikel – ”Saltus Polonicus in Czechoslovakia”, The Polska-Dance in Scandinavia and Central Europe, Linköping 1993, s. 37 ff.

artikel ”Zur Geschichte der polnischen Tänze”, nämligen att polonäsen organiskt, långsamt och parallellt utvecklades ur de äldre polska danserna och att dessa uppstod under påverkan av renässansens tidiga efterdanser. Detta skall naturligtvis se i ljuset av Norlinds evolutionära och utvecklingshistoriska grundsyn, men det hindrar inte att hans slutsatser, enligt mitt förmenande, har visst fog för sig.

Vi har därmed redovisat något kring polonäsens och polskans bakgrund och skall nu gå över till en annan betydande form, nämligen den förhållandevis okända efterdansen *Serra*.

5.3. Efterdansen Serra

I Petter Dufvas notbok och i många andra svenska och skandinaviska not- och spelmansböcker finns det många melodier som anknyter till en speciell form av polskan (polonäsen) kallad ”serra”. Under andra halvan av 1600-talet utökades polskans svitform (för- och efterdansen) med ytterligare en efterdans – som ofta fick olika stavningsvariationer av denna benämning.[1146]

Serran var melodiskt fristående från de två första och framfördes ofta livligt och raskt.[1147] Mycket tyder också på att den var kort och bara spelades rakt igenom en gång med repriser. Serran brukar därför betraktas som ”en tillgift”, alltså en sorts musikalisk och dansmässig ”efterrätt” till huvudrätten för- och efterdans (polskesviten), något som tydligt framgår av ett bröllopstal från Randers på Jylland från 1730-talet:

> Ligesom en Pohlskdands bestaar af en simpel Tacht, Springe-Dands og Tilgift, saa er det og med Menniskets Liv. Vi vil først gaae til simpel Tacht, at der ikke gøres for hastige eller for langsomme trin. [---] Nu vil vi tage fat paa Springedandsen, thi ligesom Folk i Springedandsen slaar Hælene op i Rumpen, saa er Menniskens Manddom ligesom en Springedands. [---] Nu vil vi tage fat paa Tilgiften. Den kalder man paa tydsk: Käse und Brot, thi ligesom Folk, naar de har gjort et godt Maaltid, vil have Ost og Brød som en Pind for Maden, saaledes naar Folk længe har dandset den simple Tacht og Springedandsen, saa vil de have Tilgiften som Pind for Dandsen.[1148]

De äldsta beläggen för beteckningen serra tycker sig Klaus-Peter Koch (1996) ha hittat i bröllopssvitdanser (bruddanser) från Preussen (Königsberg) i ett notmanuskript från 1649:

> Neben den Polnischen Tanz in der Bedeutung eines Polonez tritt im Zusammenhang mit den sich entwickelnden sog. Königsberger Brauttänzen in Preußen ein weiteren tripeltaktiger Tanztyp – die Serra (auch: Seras, Sara, Sarra, Sarras, Zerra, Sarrois). Es kommt zu suitenartigen Bildungen: geradtaktiger Polonez (Vortanz) – tripeltaktige Proportionierung – melodisch selbständige tripeltaktige Serra. Dieser Tanztyp ist in in Quellen schwerpunktmäßig des Ostseeküstenbereichs zwischen 1649 und den 1760er Jahren festzumachen, in Preußen, Nordpolen, Livland, Schweden und Dänemark. Eines der letzten Beispeile notiert interessanterweise Georg Philipp Telemann in einem in Hamburg entstandenen Divertimento.[1149]

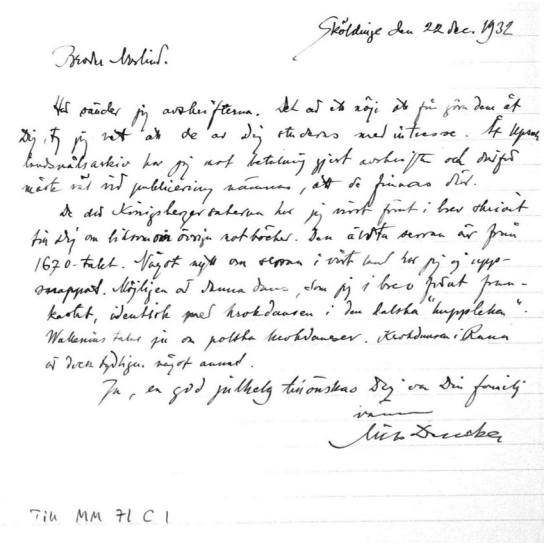
1146 Det finns en stor mängd namn- och stavningsvariationer knutna till begreppet ”serra” – exempelvis sera, seras, serras, sara, saras, sarras, zerra, sarrois och Sera Cleba.

1147 Jämför med exempelvis med begreppet och dansen ”Rask” på Fanø i Danmark. Denna var den avslutande snabba dansen i danssvit som ofta bestod av ett antal Sønderhoningar, en Fannikedans och en avslutande Rask. Det melodiska materialet till ”Rask” anknyter ofta till jylländska danser som Jysk på Næsen och Jysk Polonæse.

1148 ”Brude-Vielse holden i Randers af T Bræmer”. KB, København: NKS 819d, 4°, s. 208. Citerat efter Koudal 2003, s. 29.

1149 Koch 1996, s. 130.

Serran, som en form av efterdans, var alltså så etablerad i början av 1700-talet att t.o.m. Telemann intresserade sig för den. Precis som Koch uppmärksammade även Dencker serran i bruddanser från Preussen och Königsberg. Exempel på detta kan hämtas ur en preussisk samling dansmelodier, som han skrev av vid ett besök i stadsbiblioteket i Königsberg 1931. Samlingen tycks härstamma från staden och dess omgivningar och innehåller namn och dateringar från slutet av 1600-talet fram till ca 1710.[1150] Innehållet präglas framför allt av ett flertal bruddanser med noggranna noteringar om var och när de spelades. I övrigt märks bland titlarna flera "Polnischer Tantz" med "Proportio" och "Serra", samt i slutet av samlingen "Polonoise" och "Masurqui" (det sistnämnda är enligt min mening ett av de tidigaste beläggen för beteckningen "mazurka – mazurek"). Några av bruddanserna har ålderdomlig prägel och Dencker menar att de har direkta kopplingar till melodier i Carmina Burana.[1151] Dencker noterar att han i samlingen hittat den äldsta daterade serra han stött på – från 1670-talet – och att denna påminner starkt om krokdansen i Huppleken från Dala-Floda:[1152]



Brev (22/12 1932) från Nils Dencker till Tobias Norlind i anslutning till de avskrifter av polska danser han gjort på bl.a. stadsbiblioteken i Riga och Königsberg.[1153]

1150 FMK: MMD 32 A. Nils Denckers avskrifter från Königsberg.
1151 Dencker gör själv denna notering i anslutning till några av melodierna.
1152 Se vidare – *Beskrivning av Svenska Folkdanser*, Hudiksvall 2001, s. 170 ff.
1153 FMK: MMD 32.

Flera av de äldre serramelodier som finns i Denckers baltiska och preussiska avskrifter återfinns också som paralleller i Dufvas samling och i andra spelmansböcker. Königsbergsamlingen förstördes under kriget och existerar alltså endast i Denckers avskrift.

Flera förklaringar har framlagts om begreppet *serra* och dess bakgrund.[1154] Den mest trovärdiga förklaringen utgår från den redan omtalade och under 1600-talet allmänt förekommande namngivna efterdansen ”Ost och bröd” (Käs und Brot). Det polska uttrycket för ”att dansa ost och bröd” är ”tanczyc sera i chleba”. I det här sammanhanget skulle folk i Polen ha associerat det främmande namnet ”sarabande” (serabande) med något som låg nära till hands på deras eget språk. Jämför exempelvis hur danserna ”Cinq de Pas” och ”Folie dé Espagne” i Sverige blev ”Skinnkompass” och ”Fiol i Spann”. Det polska uttrycket transformerades sedan vidare till det universella kulturspråket vid den här tiden – tyskan – utan att man egentligen reflekterade över dansens besynnerliga titel.[1155] Om denna hypotes stämmer står den delvis i kontrast till Kochs tes att serran har sina rötter i Preussen. Begreppet torde alltså vara etablerat i Polen innan det fördes vidare till tysktalande områden. För detta talar också att man i en del samlingar, bl.a. från Danmark, använder beteckningen ”Polsk Seras”.[1156] När det gäller den musikaliska formen är många, dock långt ifrån alla, serror uppbyggda på tretaktsmotiv. Ibland förekommer också rätt märkliga blandningar mellan två- och tretaktsmotiv, vilka möjligen kan ha uppstått under påverkan från polonäsen. Detta skall vi återkomma till i nästa kapitel och är något som bl.a. uppmärksammats av Koudal, Koch och Dencker. Den förstnämnde konstaterar exempelvis att *alla* serror i den berömda danska notboken efter Rasmus Storm, daterad 1760, har denna formmässiga struktur.[1157]

1154 Mer som ett kuriosum kan nämnas att det finns en gammal pontisk dans vid namn Serra. Denna dans, på grekiska Σέρρα, har sina rötter vid Svarta havet och har en tvådelad form med långsammare första del i 7/16-takt och en avslutande snabb efterdans i jämn taktart. Den utförs mestadels av män och är en uppbruten ringdans i halvcirkelform. Det är dock knappast troligt att denna dansbeteckning letat sig norrut på Balkan upp till södra Polen.

1155 Se texthäftet, författat av Anders Rosén, till LP-skivan *Polskans historia II*, Folia KRLP-6, 1988.

1156 Se vidare Koudal 2003, s. 33.

1157 Ibid, s. 34.

Serras

Notexempel: Serras med tydliga tretaktsmotiv ur Rasmus Storms nodebok, Fyn, ca 1760.[1158]

Zerra

Notexempel: Zerra med blandade två- och tretaktsmotiv ur Matthias Silvius Svenonis klavertabulatur, daterad 1721.[1159]

Zerra

Notexempel: Zerra med blandade två- och tretaktsmotiv ur Anders Törnes nottabulatur från 1690-talet.[1160]

1158 Se vidare Koudal 1987, s. 43.
1159 Kalmar stadsbibliotek: Stagneliusskolans arkiv, Ms 4 a.
1160 Skara stifts- och landsbibliotek: Ms 493a.

Forskare som Dencker m.fl. menar dessutom att just detta tretaktsmotiv är ett typiskt kännetecken för slavisk, i motsats till tysk, påverkan på de äldre polska danserna.[1161] Man kan ibland notera en viss rytmisk skillnad mellan serran och melodier under rubriken ”Ost och bröd” (Käs und Brot). I den förstnämnda är det vanligt med löpande åttondelar, ofta med en fjärdedel på första slaget, så att den första tonen faktiskt blir den längsta (vilket alltså påminner om den äldre tyska proportionen). ”Ost och bröd”-melodierna har däremot den egenheten att den längsta tonen ofta ligger på andra slaget i takten.[1162]

Begreppet ”Ost och bröd” har i Sverige levt vidare i flera andra sammanhang – både som supstycke: ”Ost å brö å ost å brö å brännvin därte”[1163] och som sentida dansmelodi.[1164] Namnet har också levt kvar i många danslekar, på sina håll långt in på 1900-talet:

> En annan lek som en gammal gumma, hon hette Stina Nilsson och var född i Kalvsvik 1836, dansade och visade då vi var barn kallades ”Ost och bröd”. Den liknade våra dagars hambo. Hon sjöng då: Ost och bröd, ost och bröd, fägna gossarna med det, när de det hava fått, tar de steget så lätt, ost och bröd, ja ost och bröd, ja solen i öster, där går den ju upp, men i väster, där slocknar den ut.[1165]

I Norge återfinns också beteckningen ”Ost och bröd” på några springarslåttar, vilka har anknutna historier som också för tankarna till hur traditionen har försökt förklara ett obegripligt namn.[1166] Ånon Egeland har i artikeln ”Ost, brød og hardingfele” (2015) behandlat detta område och noterar bl.a. att en av dessa slåttar (från Sogn) ”bærer i tillegg hovedkjennetegnet på en klassisk, polsk etterdans”.[1167] Det tycks också finnas en mer eller mindre uppenbar koppling mellan ”Ost och bröd” och bröllopsdanser, som bl.a. återspeglas i de ovan angivna exemplen med Huppleken och bruddanserna från Preussen. Liknande exempel finns från Södermanland i manuskriptet ”Blacksta och Wassbro soknar, Beskrifne af Deras Kyrckjoherde Lars Hallman, Åhr 1748”:

> De twenne första wil man, att prästen skal taga med bruden, hwilken sedan tager up brudgumen, och så alla de öfrige, en i sänder, med hwilka hon måste dansa twå dansar å rad, det man kallar Ost och bröd.[1168]

1161 Dencker 1960, s. 308 f.
1162 Se vidare Hov 1994, s. 30.
1163 Se bl.a. *Svenska låtar*: Skåne, nr 49.
1164 Se bl.a. *Svenska låtar*: Skåne, nr 912 (”Ost å brö – Hoppvals”).
1165 Dal 5698: Magni Johansson (f. 1872), Kalvsvik, Småland. Uppteckningen gjord 1938.
1166 Omholt 2009, s. 70.
1167 Egeland 2015, s. 37.
1168 Citerat från Biskop 2014, s. 8.

”Osten och brödet” tycks här avse två danser i rad, vilket enligt mitt förmenande knyter an till den rimliga förklaringen, att ”osten” var fördansen och ”brödet” efterdansen. Detta antagande stärks av att kyrkoherden i det ovan anförda manuskriptet försöka förklara varför det dansas två danser å rad och då ger en skämtsam förklaring att man kanske ville ”ge tillkänna, att en dans icke skulle rimma utan den andra, mer än sovel skulle smaka utan bröd”.[1169] I bevarade äldre notmanuskript finns det dock inte många belägg för ”Ost och bröd” i just tvådelad svitform. Den helt övervägande delen av bevarade melodier under denna rubrik är en enkel efterdans i tretakt. Beskrivningen av ”Ost och Bröd” som en tvådelad form med en jämn och en ojämn del från återkommer emellertid också i en något mera svårtolkad dansk källa från 1798, där dansen vid ett bröllop på Nordsjälland beskrivs:

> [---] undtagen naar det er en Brud, som skal træde frem, hun har da Gulvet ene først med Brudgumsmanden og derefter med flere, da hun gaaer fra haand til haand [---], først med jevne og siden med nogle, som vi kalde Pohlske Trin, hvilke tvende Toure Bønderne paa andre Steder give Navn af Ost og Brød.[1170]

Även i detta danska exempel framgår det ju tydligt att ”Ost och Bröd” bestod av två delar (”turer”), alltså en sorts för- och efterdans, där den första dansandes med ”jämna steg” och den andra med ”pohlske trin”, dvs. polska.

Benämningen ”Ost och bröd” (Käs und Brot) dyker också upp tidigt bland bröllopsdikter och tillfällesdikter, som t.ex. i ett bröllopskväde från Knutstorp daterat 1662, där denna dans nämns vid sidan av ett helt smörgåsbord av andra 1600-talsdanser:

> Lustelig nu till danss af brumande spälemän ställes
> Hwitt mynt å Regal-bäliorna kling och springer i hoop wijss/
> Ey flinck vp Sarabanda, Balett, sampt sköne Couranter
> Fugerande Paduaner, Intrade, braf Masherader,
> Och Cassandre, Gavodt, Roiai, Alamanda, Lacisa,
> Gagliard, Spanilett, Frantz, Tysk, Pålz lustige lieder/
> Engelsk Nächtergal, Tick Tack, der å gode Proporter,
> Jämpte der hos en braf Keiss vnd Brodt ell' öflige Daal danss
> Lusteligh låtz till dager å liuss och Solen är vppe.[1171]

1169 Ibid.
1170 Junge, Joachim. *Den nordsiellandske landalmues character, skikke, meeninger og sprog*, Kjöbenhavn 1798, s. 180.
1171 Citerat från Norlind 1941, s. 57.

Lägg märke till att [polskans] ”gode proporter” ställs jämsides med ”Ost och bröd” (Keiss vnd Brodt) och ”all övrig daldans” och att de hamnar sist i den långa uppräkningen. ”Daldans” var under 1600-talet en vanlig benämning på ”folklig dans” och behövde inte specifikt ha något med landskapet Dalarna att göra. Citatet avspeglar också en tydlig hierarki i 1600-talets danser, där de som hade högst status placerades tidigt i barocksviten eller i olika dikter och verser. ”Ost och bröd” återkommer också i en dikt av den kände Lars Johansson Lucidor (”Lasse Lucidor”) (1638–1674) tillägnade ett brudpar i Falun år 1672:

> När Musicantren nu konstliufligt Strengnen röra/
> Då taer huar Vngerswän En widh sin hand at föra
> i Danss, måd artigt wett / ok med konstdanswijg Foot/
> Ok wända ej igen / förn de få Kees un Broot/
> Då sittes ner på stol, då gynna de at snakka
> Med Complimenter ell’ Prunk-ordesätt att tacka
> För Ähran, som han nått af Jomfruns höga ynst,
> Den han mer håller wärd än hela Wärdens vinst.[1172]

Genom Lucidors dikt och en hel rad andra källor kan man också knyta ”Ost och bröd” mera symboliskt till traktering och gåvor vid bröllopen. Istället för att reellt överlämna ost, bröd och andra gåvor till brudparet dansar man avslutningsvis och imaginärt en ”Ost och bröd”. Vi kan alltså också se att under denna beteckning tycks det ha funnits dans och musik med många fördolda och föränderliga former och innebörder. Dansforskaren Gunnel Biskop sammanfattar sin syn på olika företeelser knutna till ”Ost och bröd” enligt följande:

> Om jag då sammanfattar min uppfattning av hur ”Ost och bröd” har förekommit, ser jag det som möjligt, att man i Norden har avsett många olika företeelser: 1) dels dans i allmänhet, 2) dels ”något mer”, ”något ytterligare”, att något följde på något annat, 3) dels sättet att dansa två danser efter varandra med samma person inom ceremonidansen på allmogens bröllop, 4) dels den senare dansen av de två danserna och hörde då sannolikt ihop med överlämnande och till sist, 5) dels en specifik dans, som dels dansades parvis, dels i ring med olika turer och blev även en sånglek. Sannolikt även en symbolisk bit mat, som kan vara begreppets ursprung.[1173]

1172 Hansson, Stina. Samlade dikter / Lars Johanson (Lucidor), Stockholm 1997, s. 419. Se även Dencker 1930, s. 61 och Biskop 2014, s. 7.
1173 Biskop 2015, s. 279.

I tillägg till Biskops sammanfattning ovan skulle man, som jag förstår det, också poängtera dansens koppling till bröllop och den förmodligen ursprungliga formen med ”osten” som en fördans i jämn takt och ”brödet” som en polsk efterdans i tretakt.

En annan förklaring till den polska beteckningen för ”Ost och bröd” (”Sera i chleba”) sammanhänger med de direkta latinska översättningarna av ordet serra, som dels är ”regel”, ”lås” eller ”slå”, dels ”såg”.[1174] I det första fallet skulle detta i så fall kunna associeras till serran som avtackningsdans och de folkliga ”efterslängar”, som framför allt är bevarade i västra Dalarna och i delar av östra Norge, där denna avtackning har musikalisk beledsagning och den avslutande klappen signalerar partnerbyte.[1175] Ännu tydligare framstår denna form i dansen ”Rundom”,[1176] som närmast för tankarna till en kort efterdanskadens, där man med ett tydligt handslag ”slår om” för en ny dans.[1177] Serra i betydelsen ”såg” anknyter till dansen saraband, som vi återkommer till nedan, men Karol Hlawiczka menar istället att beteckningen anknyter till italienskans ”serra”:

> Der name scheint nicht vom lateinischen Wort serra (Säge), sondern vom italienischen serra (Enge, Engpass) herzustammen, bedeutet also einen dem Vortanz im 4/4-Takt gegenüber rhythmisch verengten Nachtanz im 3/4-Takt.[1178]

Hlawiczkas teori stärker alltså bilden av att serran (”Sera i chleba”) ursprungligen hade en tvådelad form med för- och efterdans, något som vi redan konstaterat i avsnittet kring ”Ost och Bröd”.

En annan utbredd förklaring är att serran, i alla fall rent begreppsmässigt, har sin grund i sarabanden. En del äldre musikforskare, däribland Norlind, har ju också sökt polskans rötter i denna dansform.[1179] För detta talar också direkta beteckningar som ”serrabande”, som bl.a. förekommer i en samling från 1690-talet efter Anders Törne i Stora Tuna i Dalarna.[1180]

1174 Jämför andra danser som har latinsk namnbakgrund som exempelvis ”Saltarello”, ”Volta” och ”Bassa danza”.

1175 Dessa ”efterslängar” är allmänna i förbindelse med polskor och springlekar i bl.a. Särna och Transtrand.

1176 Dansformen ”Rundom” (”Runnom”) förekommer framför allt i Trysil, Engerdal, Heggeriset och Flendalen i Norge. Beteckningen finns även belagd på några få ställen i nordvästra Dalarna. Rundom har i traditionen behållit en svitform och brukar spelas i ett set om tre eller fem danser med korta pauser emellan.

1177 Bakka 1978, s. 41 f, samt 128 f.

1178 Hlawizcka 1968, s. 74.

1179 Norlind 1911, s. 512 f, samt Ala-Könni 1956, s. 18 f.

1180 Se Hov 1994, s. 18 f.

Sarabanden ingick som sista del i den vanliga franska 1600-talssviten: allemande – courante – sarabande, men ursprungligen var den en självständig spansk ringdans. Ett tidigt spanskt sarabandstycke, ”La Folia”, har ju givit upphov till oräkneligt antal vis- och polskemelodier i Skandinavien.[1181] Den ursprungliga sarabanden kännetecknades dansmässigt av en sorts sågande rörelser i långdansform,[1182] som känns igen i armbågslekar, krokdanser och en del ålderdomliga sånglekar.[1183] I just sångleksammanhang förekommer termen Serra också som omkväde, som i exempelvis leken ”Här kommer de stolta nunnor” – Serra serra, sancti nostri Domine.[1184] Här i betydelsen ”god dag / god afton”, vilket kan jämföras med italienskans ”Bona Sera”. Just detta uttryck förekommer faktiskt i något enstaka fall som just danstitel i svenska tabulaturböcker så tidigt som från omkring år 1600.[1185]

5.3.1. Serraformer och sånglekar

Det är inte ovanligt att många av våra mest förekommande äldre sångleksmelodier återfinns just också som tidiga polska danser. Flera serramelodier kan också direkt knytas till en del andra äldre sånglekar, som exempelvis ”Det kom två gubbar ifrån Nödfall”:[1186]

1181 Se vidare – Jersild, Margareta & Ramsten, Märta. *La Folia: en en europeisk melodi i svenska musikmiljöer*, Göteborg 2008.

1182 *Sara* i betydelsen såg och *bande* i betydelsen band eller rad.

1183 Sarabandeformer med ”sågande och krokande rörelser” återfinns i dans- och sånglekar som ”Armbågslek från Evertsberg”, ”Paradisdansen”, ”Boggdansen”, ”Sölingen”, ”Sågskära”, ”Fiol i Spann”, ”Folian”, ”Kulldansen”, ”Krokdansen”, ”Nystdansen”, ”Pilo”, ”Älvaleken” and ”Kedjan” – se vidare Dencker, Nils & Tillhagen, Herman. *Svenska folklekar- och danser II*, Stockholm 1949–50, s. 449–450, 460–462, 464, 468–469; *Svenska Folkdanser*, Stockholm 1981, s. 32–34; *Folklig dans I*, Stockholm u.å., s. 29–41; Gustafsson, Magnus. ”Om dans-, musik- och nöjestraditioner i Urshults socken”, *Urshultskrönikan,* 1995, s. 65–68; Ödmann 1830, s. 25 f; Lloyd, Llewellyn. *Svenska allmogens plägseder*, Stockholm 1871, s. 97.

1184 Dencker 1955: D 335.

1185 MAB (MTB): M4. Sackska samlingen [u.d. / ca 1590], samt UUB: U10. Mus. Hs. 132. 1602. Klavertabulatur.

1186 Melodin är hämtad från en uppteckning av Måns Hultin i norra Kalmar län – se vidare Gustafsson 2000, nr XI:31, samt Dencker, Nils. *Sveriges sånglekar – sammanparnings- och friarlekar*, Stockholm 1960, s.130 f.

Det kom två gubbar ifrån Nödfall

Det kom två gubbar från Nödfall, tralala
de sa sig hundra riksdaler, tralala
men ägde knappast en daler, tralala
och korgen jag eder skänker, tralala
en annan jag påtänker, tralala
och nu är jag så hjärtans glad, tralala
för nu har jag fått den jag vill ha, tralala
Och när jag friar, så får jag ja, tralala

Notexempel: Sångleken ”Det kom två gubbar från Nödfall” med typisk serramelodi. Måns Hultins samling/Norra Kalmar län, 1852.[1187]

Lägg märke till den tidigare omtalade formmässiga uppbyggnaden med tretaktsmotiv. Denna form och också själva melodistrukturen i sig kan exempelvis direkt jämföras med en välkänd sång från Tatrabergen på gränsen mellan Polen och Slovakien med typisk mazurkarytm:[1188]

Just denna melodi återfinns även i fördansform i en rad slovakiska, polska, ungerska och tjeckiska manuskript:[1189]

Det ovan angivna exemplet ger en intressant belysning på hur man i södra Polen tidigt omvandlade en enkel fördans med fyra takter i jämn taktart (4/4) till en efterdans med sex takter (med tretaktsmotiv) i typisk

1187 KVHAA: Hultins samling.
1188 Mierczyński, Stanislaw. *Muzyka Podhala*, Lwów & Warszawa 1930, no 24. Se även Dahlig-Turek 2003, s. 13.
1189 Se vidare – Hlawiczka 1971, s. 93 ff.

mazurkarytm. Man kan i det här sammanhanget också påminna om att många av våra mest förekommande äldre sångleksmelodier återfinns just som tidiga polska danser. Bland många exempel kan nämnas:

- ”Denna ringen den skall vandra”[1190] återfinns som en ”Zo[r] bischer tanz”[1191] i Gustaf Wrangels luttabulatur från början av 1600-talet.[1192]
- Leken och den kända vispolskan ”Våra getter och våra bockar” finns i en variant som en ”Tanieć Polski” i en anonym 1600-talstabulatur från Rostock.[1193]
- ”Handskarna du gav mig”[1194] förekommer som polonäs i en mängd 1700-talsnotböcker och finns även upptecknad som polska i *Svenska låtar*.[1195] En av de äldsta kända svenska varianterna är en Serra i Matthias Silvius Svenonis klavertabulatur, daterad 1721.[1196] Melodin finns också belagd i Szirmay Kecsers omfattande samling med sydpolska och slovakiska dansmelodier (ca 1650–1720) som ”Scribe”.[1197]

1190 Dencker 1955, D 87.

1191 ”Zo[r]bischer tanz” syftar förmodligen på ”zorbisk dans”. Sorberna är en liten folkspillra, som förföljts genom historien, men som ändå lyckats bevara sitt språk och sina traditioner. Detta folk är den sista spillran av de fordom så omtalade venderna, alltså de slaviska stammar, som på 400- och 500-talen tycks ha trängt in i området öster om Elbe. Bönder från Sachsen, Franken och Thüringen bosatte sig med tiden i och omkring de gamla slaviska byarna och så småningom smälte folkgrupperna samman. Endast i ett område i Tyskland består det vendiska språket – alltså sorbiska – som fortfarande talas i en bygd, Niederlausitz och Oberlausitz i Spreewald i östra Tyskland. Trots svårigheter och förföljelse under århundraden har den sorbiska befolkningen bevarat sitt språk och sina traditioner. Till de musikaliska traditionerna hör starka kopplingar till grunden för den tidiga pardansen i Centraleuropa. En del av de polska impulserna går via sorbisk och vendisk tradition till Sverige mot 1500-talets slut och som vid sidan av mera självklara dansbegrepp som tanz-spring auf; sprung auf och polskner dantz också tar sig uttryck som ”wendischer” eller ”zorbischer tanz”. Sorbiska 1700-talsmelodier finns publicerade i utgåvor av bl.a. kompositören och upptecknaren Ludowik Kuba (1863–1956) (*Nowa Zbérka, melodiji k hornjoluziskim pésnjam*, utgiven i Budysin 1887) och den tjeckiske poeten Adolf Černý (1864–1952). Handsskrivna originalsamlingar från slutet av 1600- och 1700-talen finns även på Stadsbiblioteket i Cottbus.

1192 Riksarkivet, Stockholm: Gustaf Wrangels bibliotek, 2245, ms. Luttabulatur.

1193 Universitätsbibliothek Rostock: Mus.saec. XVII.18.54. Delar av denna luttabulatur är utgiven av Stęszewska, Zofia. *Tańce polskie z tabulatur lutniowych*, Warszawa 1966. Melodin till våra ”Våra getter och våra bockar” återkommer också i danser som ”Getabockadansen”, ”Branicula”, ”Kehraus” (”Tjirraus”), ”Väva vadmal” (”Vallmarsdansen”) och ”Kvarndansen”.

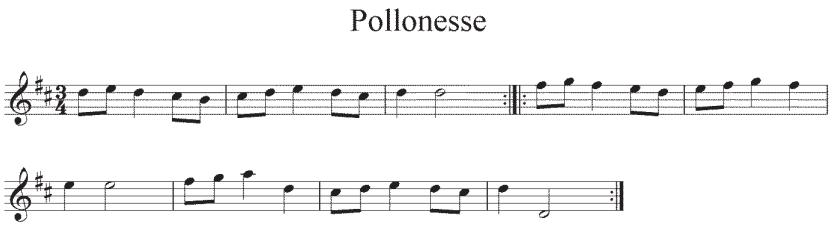
1194 Dencker 1956: D 219.

1195 Se även Gustafsson 1983, s. 81.

1196 Kalmar stadsbibliotek: Stagneliusskolans arkiv, Ms 4 a.

1197 Hlawiczka, Karol. ”Tance polskie ze zbioru Anny Szirmay Keczer”, *Sources de l'histoire de la musique polonaise*, Krakow 1963. Notenausgabe.

- ”Änkan stadde sig en dräng”[1198] finns som efterdans i polsk stil (proportion) i en anonym samling från Växjö från början av 1600-talet.[1199]
- ”Klara solen på himmelen den lyser”[1200] finns som polonäs i flera spelmansböcker från 1700-talet, bl.a. i klockaren Fredrik Sallings notbok från Svärdsjö i Dalarna, med dateringar från 1746.[1201] Melodin har en typisk serraform med tretaktsmotiv:



Notexempel: Pollonesse ur Fredrik Sallings notbok, daterad 1746–1776, Svärdsjö, Dalarna.[1202]

- ”Prästens lilla kråka”[1203] finns i ett mycket stort antal polskevarianter i både 1700- och 1800-talens spelmansböcker och i *Svenska låtar*.[1204] Den ingår t.ex. i FMK:s äldsta spelmansbok efter Pehr Andersson från Måstorp, Närke, daterad 1731.[1205]
- ”Morsgrisar är vi allihopa”[1206] finns i flera mollvarianter och är i denna form inkorporerad i den brokiga variantrikedomen på den kända ”Horgalåten”. Än mer besläktad är denna sånglek med den kända norska Rørospolsen ”Dalakopa”. Melodin finns också i en tidig variant som ”polacka” i den ovan omnämnda spelmansboken efter Pehr Andersson från 1731.

1198 Dencker 1956: D 149.
1199 Växjö Stifts- och landsbibliotek: Mus. Ms. 3.
1200 Dencker 1956: D 58.
1201 FMK: MMD 64.
1202 Ibid, nr 48.
1203 Dencker 1956: D 241.
1204 Se vidare låtkommentarerna i kapitel 7, avsnitt 7.2.
1205 FMK: Ma 1.
1206 Dencker 1956: D 246.

- ”Hej Tomtegubbar”[1207] återfinns under benämningen ”Wimmerbypolskan” i en rad källor från tidigt 1800-tal, t.ex. i *Traditionar af swenska folkdansar* (III:31). Den finns också i 1700-talets tidiga spelmansböcker.
- ”På stolen sitter Herr Bollerman”[1208] har sjungits till tre olika melodier och den ena av dessa är en variant på den kända visan, ”Om sommaren sköna”, också kallad ”Dahldansen” eller ”Dalvisan”. Texten till visan skrevs av kyrkoherden Andreas Wallenius (1615–1663) och melodin förekom säkerligen som dansmelodi redan under hans tid. Denna melodi finns exempelvis representerad i Anders Törnes samling från Stora Tuna, daterad 1691,[1209] och i den s.k. Finspångsamlingen.[1210] En rad polskor upptecknade under 1800-talet uppvisar likheter med detta meloditema.
- ”Nu är det jul igen”[1211] förekommer som utbyggd sextondelspolska i *Svenska låtar* och som galant polonäs i många 1700-talsnotböcker. Det melodiska temat är också ibland integrerat med den kända s.k. ”Skaffarepolskan” på Gotland.[1212] Sångleken återfinnes även som menuett. Men melodins basala struktur finns också i betydligt äldre källor, som t.ex. i den tidigare omnämnda luttabulaturen efter Hans Newsidler – Ein new Künstlich Lautten Buch (1544) som ”Der polnisch Tantz – Der Hupff auff”.[1213] Boken är avsedd för självstudier på luta och i denna uppträder begreppet ”Polnisch Tanz” för första gången i litteraturen.

Det visar sig alltså att många av de äldre sångleksmelodierna är nära förknippade med tidiga polske- och serramelodier. Flera sångleksmelodier kan emellertid också knytas an till andra äldre former av för- och efterdanser. Flera melodivarianter till de kända lekarna ”Skära havre”,[1214] ”Bro, bro breja”[1215] och ”Skifta makar”[1216] knyter exempelvis an till den

1207 Dencker 1956: D 6.
1208 Ibid, D 27.
1209 Se Hov 1994.
1210 Norrköpings stadsbibliotek: Finspångssamlingen.
1211 Dencker 1956: D 230.
1212 Se exempelvis *Svenska låtar*, Östergötland II, nr. 367.
1213 Se vidare – Stęszewska 1966, nr IX.
1214 Dencker 1956: D 30.
1215 Ibid, D 29.
1216 Ibid, D 324.

kända och tidigare omtalade italienska 1500-talsdansen Bergamasca.[1217] Samma melodi gick i Tyskland under namnet ”Garsenhauer”, vilket helt enkelt betyder ”landsplåga” – ett passande namn på denna lilla dans som också omnämns i Shakespeares *En Midsommarnattsdröm*. I Tyskland kom den också att heta ”Kraut und Rüben” i en form som Bach använde i sista delen av Goldberg-variationerna. Melodin kom förmodligen till Sverige redan under slutet av 1500-talet och den finns i två versioner redan i Per Brahes (1602–1680) lutbok från tidigt 1600-tal.[1218] I Andreas Hööks notbok från Växjö/Åbo finns den fortfarande upptagen under sitt ursprungliga namn.[1219] I en annan notbok, nedtecknad drygt hundra år senare av den legendariske ”Mästertjuven” (”Sveriges Robin Hood”) – spelmannen Carl-Gustaf Tullberg (1795–1826),[1220] återfinns nästan exakt samma melodi, men nu under titeln ”Skära, skära hafre”.[1221] I salongerna användes melodin så småningom till cotiljongdans och den bildade också stomme till en märklig svensk ”lyssnarlåt” kallad ”Bohus belägring”, som återfinns i många varianter i både spelmansböcker och *Svenska låtar*.[1222] Bergamascamelodin genljuder också i många norska, isländska, färöiska och danska vaggvisor.

Vi har tidigare reflekterat över äldre reel- och jigmelodiers eventuella påverkan på vissa gangar- och hallingformer i sydvästra Norge. En mera oomtvistad fråga är att många sånglekar tycks vara besläktade med äldre jigmelodier. Detta gäller exempelvis melodivarianter av lekarna ”Det brinner en eld”[1223] och ”Det gingo två gubbar i snöen”.[1224]

* * *

1217 Howard, Skiles. *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*, Boston 1998, s. 77 f. Bergamascan var ibland fördans till saltarellon.

1218 Rudén, Jan-Olof. *Per Brahes visbok: ett bidrag till studiet av det tidiga 1600-talets lutmusik*. Uppsala 1962.

1219 Lunds Universitetsbibliotek: Wenster N7; 1693 ff.

1220 Blekinge Bildningsförbundsarkiv; Bräkne-Hoby: Tullbergsamlingen.

1221 Dencker 1956: D 30.

1222 Se exempelvis *Svenska låtar*, Skåne nr. 240, 490 och 848.

1223 Dencker 1956: D 119.

1224 Ibid, D 129. Se också Dencker 1960, s. 309.

För att i korthet sammanfatta detta avsnitt har vi noterat att polskesviten utökades med ytterligare en efterdans, *serran*, vid mitten av 1600-talet. Denna dans tycks ha varit en kort och snabb avslutning på sviten. Många har varit mer eller mindre förbryllade över namnet och en rad hypoteser har framlagts om dess bakgrund. Många serror, dock inte alla, har en typisk form med tydliga tretaktsmotiv. Denna form återkommer bl.a. i några av våra mest förekommande äldre danslekar. Klaus-Peter Koch knyter dessutom serran till en specifik polsketyp i mellersta och västra Sverige. Namnet tycks inte ha levt kvar i folklig tradition, men serramelodierna inkorporerades under 1700-talet i den stora polskefloran. De enda, mig veterligt, som tydligt har bevarat den för serran så typiska tredelade sviten med en fördans och två efterdanser en bra bit in på 1800-talet är den sorbiska minoriteten i östra Tyskland: ”Die Tänze bestehen aus zwei oder drei Teilen, wie die Musikanten sagen ’Klauseln’. Die Taktzahl ist ungleichmäβig, verschieden”.[1225]

Som avslutning på detta avsnitt ges ett exempel på en typisk polskesvit med fördans i jämn taktart, efterdans (proportion) i tretakt och ytterligare en melodiskt fristående efterdans (serra) i tretakt från omkring sekelskiftet 1700:

1225 Rawp, Jan. *Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente*, Bautzen 1963, s. 216.

Notexempel: Polskesvit (polonässvit) med ”Poloness” i fördansform 4/4, följt av en daktylisk proportion (övergångsform) med den polska och ”plebejmässiga” utformningen, samt en avslutande formmässigt relativt ovanlig ”Sarra” med tvåtaktsmotiv och 16-delsinledning i första takten. Ur Gustaf Blidströms samling, Tobolsk 1715.

5.4. Något om menuetten

I Petter Dufvas notbok finns vid sidan av de dominerande polskorna också ett antal menuetter. Detta är typiskt för de svenska och skandinaviska spelmansböckerna från 1700-talet. I en del samlingar finns det t.o.m. långt fler menuetter än polskor (polonäser). Redan i slutet av 1800-talet uppmärksammade och kommenterade bl.a. K.P. Leffler denna rika förekomst:

> Kadriljen och menuetten äro rikt företrädda. Menuetten har hos oss aldrig hunnit rotfästa sig såsom en verklig folklig dans, men har dock förekommit som sådan på annat håll. Ehuru vissa av samlingarnas menuettmelodier synas tämligen konstrika i sin bildning, sakna de dock kompositörsnamn, och man torde kunna antaga för ganska sannolikt, att de härleda sig till okända spelmän med någon musikalisk bildning – klockare, yrkesspelmän och dylika personer – så mycket hellre som ju vårt land saknar kända menuettkompositörer.[1226]

Leffler konstaterar alltså att menuetten en gång varit rikt företrädd i olika samlingar och spelmansböcker, men att den inte överlevt i folklig tradition i någon nämnvärd omfattning: ”Menuetten har aldrig hunnit rotfästa sig som folklig dans i Sverige”.[1227] Vi kan redan nu klarlägga att den sker en drastisk förändring när det gäller menuettens popularitet och frekvens i spelmansböckerna alldeles i slutet av 1700-talet. Utan att överdriva kan man påstå menuetterna i Dufvas samling på sätt och vis utgör den sista skälvande resten av en tradition att nedteckna den här typen av melodier. Denna drastiska förändring i slutet av 1700- och början av 1800-talet avspeglas tydligt i Norlinds frekvensanalys av menuett, polonäs (polska) och vals i Olof Åhlströms omfattande utgåva Musikaliskt Tidsfördrif mellan åren 1790 och 1829:[1228]

	Polonäs	Menuett	Vals[1229]
1790–1799	52%	46%	2%
1800–1809	51%	19%	30%
1810–1819	52%	12%	36%
1820–1829	31%	5%	64%

Ovanstående mönster bekräftas också av frekvensanalysen i de svenska handskrivna notböckerna i kapitel 2, avsnitt 2.5.

1226 Leffler, Karl Peter. ”Nordiska museets folkmusikaliska samlingar”. *Meddelanden från Nordiska Museet* (A. Hazelius red.), Stockholm 1897, s. 135 f.

1227 O Andersson 1963, s. CVIII. Hans version av Lefflers utsaga.

1228 Norlind 1911, s. 380 f.

1229 ”Vals” under tidsperioden 1790–1799 avser med stor sannolikhet en ”valstur” i det sena 1700-talets kontradanser. Den egentliga valsen började inte spridas förrän efter år 1800.

En av de första som lanserande menuetten på bred front var den franske tonsättaren Jean-Baptiste Lully (1632–1687), som inte minst i olika balettavsnitt använde menuettmelodier i sina operor. Enligt vissa källor anses han ha komponerat den första ”verkliga” menuetten år 1653.[1230] Dansens bakgrund är något oklar, men de flesta är idag överens om att den har franskt folkligt ursprung från provinsen Poitou (”Branle de Poitou”).[1231] Namnet torde syfta på de små steg (”pas menus”) som användes i ett mönster på fyra steg fördelade över perioder på två tretakter.[1232] Menuetten är i detta sammanhang inte unik. När det franska dansmodet växer sig allt starkare i slutet av 1500- och början av 1600-talet tas en hel rad andra provinsiella folkliga danser upp och sprids ut över Europa – Gavotte från Dauphiné, Bourée från Auvergne, Rigaudon från Provence och Passepied från Bretagne.[1233] Parallellt med dessa inhemska danser transformeras, som vi sett, vid samma tid via Frankrike också en hel rad danser från andra länder – Bergamasca från Italien; Sarabande, Chaconne och dess sidoform Passacaille från Spanien; Folie d'Espagne från Portugal; Allemande från Tyskland och Gigue från England. Lägg märke till att alla dessa danser får franska namn. I denna kontext passar, som framgått, ytterligare en dans in som på samma sätt transformeras via Frankrike och får franskt namn på 1600-talet – Polonaisen från Polen. I stort sett alla dessa danser återkommer sedan i varierande omfattning i skandinaviska not- och spelmansböcker från 1600- och 1700-talen.

Den äldsta källa som påvisar en koppling mellan menuetten och uttrycket ”pas menus” är Gottfried Tauberts berömda *Rechtschaffener Tantzmeister* (1717), men här beskrivs faktiskt inte dessa steg som särskilt små eller nätta.[1234] Taubert betraktar istället menuetten som ”Courantens

1230 Lully inkorporerade inte mindre än 92 menuetter i sina olika verk. Se vidare – Little, Meredith Ellis. ”Minuet”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition (Stanley Sadie & John Tyrrell red.), London 2001.

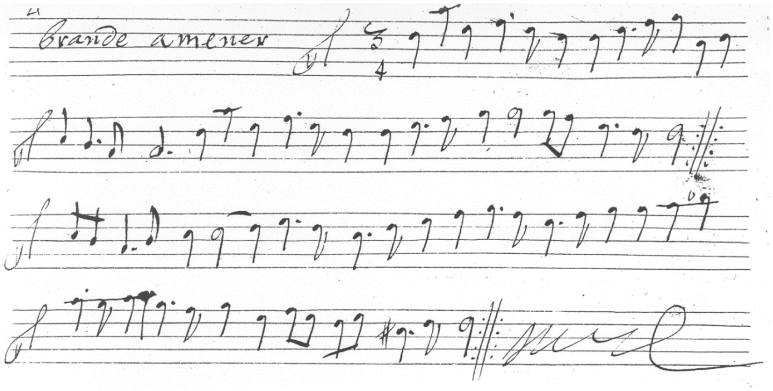
1231 Se vidare Russell, Tilden. ”The Minuet According to Taubert”. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, no. 2, Edinburgh 2006, s. 141 ff. En del dansforskare menar dock att det inte finns någon uppenbar koppling mellan menuett och ”Branle de Poitou” – se exempelvis McKee, Eric. *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz: A Study of Dance-music relations in ¾ time*, Bloomington 2012, s. 227 f.

1232 ”Menu” från latinets ”minutus”. De fyra stegen över två takter kan varieras på många sätt i olika typer av menuetter, men en folklig grundform skulle enkelt kunna beskrivas som: Ett steg framåt på höger fot (taktdel 1); lyft av vänster fot bakom höger (utan att sätta foten i golvet) med lätt nigning (taktdel 2); ett steg framåt på vänster fot (taktdel 3); ett steg framåt på höger fot (taktdel 4); ett steg fram på vänster fot (taktdel 5); lyft av höger fot bakom vänster (utan att sätta foten i golvet) med lätt nigning (taktdel 6).

1233 Se vidare Sachs 1937, s. 274 ff.

1234 Taubert, Gottfried. *Rechtschaffener Tantzmeister*, Leipzig 1717. Se vidare – Russell 2006, s. 140 f.

dotter". Detta baserar han på de strukturella likheterna mellan de båda danserna när det gäller den rytmiska formen med "två mot tre" och stegens varierande längd.[1235] Andra hävdar samtidigt att menuetten istället är en vidareutveckling av en branle kallad "Branle á Mener" eller "Branle á Mener de Poitou".[1236]



Notexempel: "Branle amener" ur Finspångssamlingen, troligen 1670-tal.[1237]

Pierre Rameau hävdade också i sin *Le maître à danser* (1725) att menuettens rötter stod att finna i denna branleform.[1238] I jämförelse med serran och många av de äldre polska dansernas uppbyggnad på tretaktsmotiv kan det vara intressant att notera att både Prætorius och Rameau konstaterar att det som förenar branleformerna från Poitou med de allra tidigaste menuetterna i de s.k. Philidor-manuskripten är just tretaktsmotiven.[1239] Lully komponerade faktiskt också ett par tidiga menuetter baserade just på den här typen av motivindelning.

I anknytning till den tidigare beskrivningen av pardansens utbredning i Europa kan man betrakta menuetten som en folklig pardans som vandrade "uppåt" och blev populär bland hoven, adeln och de högre sociala skikten. I själva verket kom den att bli den första pardans ("danse à

1235 Russell 2006, s. 140 f.
1236 Dessa danser var dock inga pardanser. Se vidare – Wood, Melusine. *More Historical Dances*, Binstead 2010, s. 84 f.
1237 Norrköpings stadsbibliotek: Finspångssamlingen, 9096:5.
1238 Rameau, Pierre. *Le maître à danser*, Paris 1725. Se vidare – McKee, Eric. *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz: A Study of Dance-music in ¾ time*, Bloomington 2012, s. 55 f.
1239 Ibid. Se också – Buch, David J. Philidor Manuscripts: *Dance Music from the Ballets de Cour 1575–1651*, New-York 1995.

deux") som slog igenom på bred front i dessa miljöer. Samtidigt måste man också beakta att menuetten också kunde dansas på linje (kolonn) och i formationer med mer eller mindre förtäckta pardanselement. Hur som helst blev den snabbt den dominerande modedansen och spreds som "Dansernas dans" eller "Dansernas drottning" över Europa.

"Menuet ordinaire" ersatte couranten som Louis XIV:s favoritdans och dess herravälde räckte över hundra år fram till franska revolutionen, då den, som vi redan konstaterat, avlöstes av kontradanser och så småningom av valsen. Menuetten dansades sirligt och graciöst och blev med sina eleganta rörelser och chevalereska reverenser ett typiskt uttryck för rokokons höviska umgängesstil – den var för övrigt också ett led i de högre ståndens uppfostran. De bäst bevarade dansbeskrivningarna av menuetten under sin glansperiod återfinner vi i Pierre Rameaus *Le maître à danser* (1725) och i Kellom Tomlinsons *The Art of Dancing* (1735).[1240]

Vid sidan av "Menuet ordinaire" koreograferades många menuetter, särskilt kring sekelskiftet 1700, till specifika kompositioner och melodier, som exempelvis "Le menuet d'Alcide", den kände dansmästaren Louis-Guillaume Pécours (1653–1729) nya "danse à deux" för nyårsbalen vid det franska hovet 1709, som direkt är knuten till en menuettmelodi ur operan Alcide, komponerad av Marin Marais och Louis de Lully (son till Jean-Baptiste). Pécour hade då redan omkring år 1700 gett menuetten en klassisk form i tre delar genom den kända "Menuet de la Cour". Överhuvudtaget brukar man hävda att det fanns en relativt statisk struktur mellan koreograferade dansformer och deras specifika melodier:

> Minuet music and minuet dancing were characterized by uniformity, regularity, inflexibility. There are only around forty minuet choreographies in manuals written by dancing masters, and each one is tailored, measure by measure, to a specific melody. Virtually all minuets adhere to one format: the minuet and trio, with a fairly predictable length and internal structure. And throughout the eighteenth century, teachers like Mattheson, Riepel, and Koch emphasize the metrical regularity of minuets, based on the eigth-measure phrase, which is supposedly essential to dancing the minuet well. Any deviation from 8 + 8 structure is usually explained as undanceability and "stylization"; indeed Bacquoy-Guédon refers to such minuets as "vicieux".[1241]

Som jag tidigare framhållit kom denna hårt bundna form med åttataktersrepriser och tydliga tvåtaktsmotiv att tydligt påverka även 1700-talspolonäsen.[1242] Riepel (1754) anger också som en grundregel att det bara

1240 Rameau 1725, samt Tomlinson, Kellom. *The Art of Dancing Explained*, London 1735.
1241 Russell, Tilden A. "Minuet Form and Phraseology in Recueils and Manuscript Tunebooks". *The Journal of Musicology iii*, Los Angeles 1999, s. 386 f.
1242 Denna struktur implementeras alltså i polskan via menuetten.

kan finnas ett jämnt antal takter i en menuett och att dessa helst ska inordnas i repriser om totalt åtta takter.[1243] Samtidigt diskuterar han emellertid också förekomsten av s.k. ”Dreyer” och ”Sechser” och hur dessa asymmetriska former också är knutna till särskilda regler:[1244]

> The two most important additional rules are that the uneven phrases must come in pairs; and that there must be a clear division between the component parts of *Fünfer, Sechser, Siebener*, or *Neuner*. Riepel has some vivid words of praise for uneven phrases. Sometimes he puts them into the mouth of the student, who describes the exhilaration of dancers in beer halls when they hear music with *Dreyer*.[1245]

Det brukar också hävdas att vid mitten av 1700-talet (bl.a. med Haydn) förändras menuettens karaktär och den blir mindre sirlig, mer folkligt gemytlig och humoristisk, och tempot snabbare.[1246] Menuetten studsar följaktligen upp och ner i samhällshierarkin – från sin folkliga bakgrund till upphöjd modedans och tillbaka till ”folket”, där den i varierande grad levde kvar i olika traditioner runtom i Europa.

Mot slutet av 1600-talet blev menuetten införlivad i senbarocksviten. De andra danser som ingick i denna svit blev i början av 1700-talet omoderna, men menuetten behöll sin popularitet. De menuetter som skrevs av italienska kompositörer (”minuetto”) var ofta betydligt rörligare och hade ett snabbare tempo.[1247] De noterades ofta i 3/8- eller 6/8-delstakt och ingick ofta som en typisk sista del i den italienska ouvertyren. Musiken till den tidiga dansmenuetten hade en grundstruktur med två repriser om vanligen fyra eller åtta takter vardera, precis som i mycket annan dansmusik från 1600-talet – schematiskt uttryckt AB. Så småningom började man upprepa första delen efter den andra, fast med annan avrundning, så att man istället fick en ABA-form. Sådana menuetter kunde man sedan spela kedjevis, men efterhand började man också kombinera två menuetter på samma tredelade vis: A(aba)B(cdc)A(aba), vilket sedan blev den klassiska menuettformen. Den mittersta delen var då vanligen en kontrast till den yttre – ofta en lugn, mera lyrisk sådan – och den gick ofta i en annan tonart eller i orkestersammanhang med användandet av an-

1243 Riepel, Joseph. *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, Regensburg 1754, s. 23 f.
1244 Med ”Dreyer” menas ett motiv uppbyggt på tre takter. En ”Sechser” är i sin tur oftast uppbyggd på två tretaktsmotiv.
1245 Russell 1999, s. 401.
1246 Se exempelvis Tovey, Donald Francis. *Symphonies and Other Orchestral Works: Selections from Essays in Musical Analysis*, New-York 2015, s. 345 f. Biskop har dock en avvikande uppfattning när det gäller detta – se vidare Biskop 2015, s. 23.
1247 Blatter, Alfred. *Revisiting Music Theory: A Guide to the Practice*, New-York 2007, s. 28.

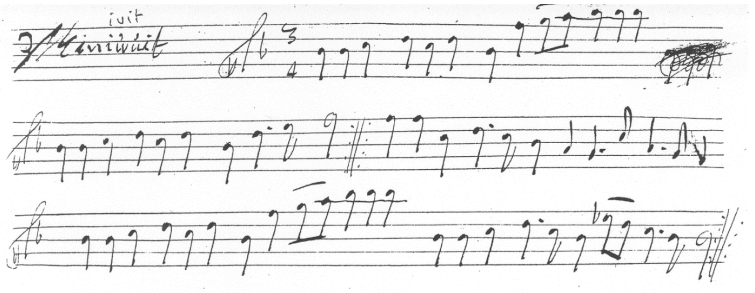
dra instrument. Under Lullys tid blev det populärt att skriva denna mittsektion för endast *tre* instrument – denna orkestrering av mittsektionen blev ett övergående mode, men mittdelen kom fortsättningsvis att kallas ”trio”.[1248] Man kunde också komponera en trio med samma melodi som huvudsektionerna, dock ofta med lite tunnare sättning, precis som Johan Helmich Roman gjorde i sin menuett ur Drottningholmsmusiken och som Bellman sedermera använde till sin berömda Fredmans epistel nummer 6, ”Käraste bröder, systrar och vänner”. En melodi som för övrigt också finns i en dansversion i Dufvas notbok.[1249]

Det framgick redan i inledningen att det finns ett stort antal menuetter bevarade i svenska och skandinaviska not- och spelmansböcker. Dessa melodier kan räknas i tusental. Polskan (polonäsen) och menuetten var alltså de stora danserna. De var varandras motsatser och syskon och båda har, som vi nu sett, ett delvis dunkelt förflutet i 1500-talet. Det är inte helt klarlagt när och hur menuetten kom till Sverige, men t.o.m. ur ett franskt perspektiv råkar det finnas gott om tidiga svenska belägg – både i tabulaturer och andra notmanuskript:

Notexempel: Menuet, Bourée och Gaillard ur Dübensamlingen, ca 1660.[1250]

1248 Under Lullys tid bestod denna trio oftast av två barockoboer och en dulcian (fagott).
1249 Nummer 121.
1250 Dübensamlingen (1640–1720), Uub:Vmhs 018:010. Menuetter finns i en stor mängd svenska 1600-talssamlingar, exempelvis också i Finspångssamlingen (ca 1660–1700), Norrkö-

Lägg märke till de för den äldre menuetten så typiskt inledande och återkommande fjärdedelarna. Dessa utföras på en och samma ton eller varieras som i nedanstående exempel:



Notexempel: ”Miniwúit” ur Finspångssamlingen, troligen 1670-tal.[1251]

Dessa tidiga notbelägg har motsvarigheter i tillfällesdiktningen, där menuetten jämsides med couranten ofta framställs som syndig och inte helt accepterad (vilket är typiskt för många nyanlända danser), som i denna vers från 1676:

> För Kättie-skiälfwan röör hon median/Knää och Låår
> Hon wrider Hals och Foot så Ögon såsom Tungan
> Och siunger där bred’ wijd som aff Taranteln stungen/
> Med sällsam bucht och swicht/och slijk pusserlig sätt
> De kalla La Bouquan, Courant och Menuet.[1252]

Det har också funnits uppfattningar om att menuetten kom till Sverige genom de franska stråkmusiker – ”La Bande Française” – som drottning Kristina tog hit till landet på 1640-talet.[1253]

Redan under andra hälften av 1600-talet märks också en tydlig distinktion mellan menuettens ”upphöjdhet” och polskans bondska folklighet i tillfällesdikter och rim, som i en känd bröllopsdikt daterad 1688 från Karlskrona författad av admiralen och poeten Werner von Rosenfeldt (1639–1710):

> Opp med snabba snälla fötter.
> Ställer an en polnsker dans;
> Eller vill ni på sin frans
> Ha, couranter, menuetter?

---

pings stadsbibliotek.

1251 Norrköpings stadsbibliotek: Finspångssamlingen, 9096:5.

1252 Citerat från Dencker 1930, s. 62.

1253 Se detta kapitel, avsnitt 5.1.

Commendera, så skall jag
Spela Eder till behag.[1254]

Ändå tydligare märks detta i en vers i Rosenfeldts dikt ”Verköö Slåtteröl” från 1688:

Därmed gick då an,
Bockfotspan speld opp en visa,
Som vårt bygdfolk plägar prisa
Och ej någon la Bochan.
Courant simpel, minuetter
Passa ej för bondefötter,
Dock en polnsker dans ibland
Kan väl brukas i vårt land.[1255]

Att ”rumla runt” och göra sig lustig i kontrast till finare manér hör också till den folkliga bilden av den polska dansen i bröllopsdiktningen under 1600-talet, som i denna vers från Uppsala från 1679:

Eija friska Musicanter/
Låter höra liuflig sång:
Och i andra dess Gesanter
Upp/begynner dantzen lång/
Rumbler om/Er lustig gören/
Pålske dantzar här infören/
Dricker om med glaasen klaar/
Ty nu Bacchus must ey spaar[1256]

En viktig förändring sker dock efterhand genom att polskan och menuetten knyts närmare samman. Norlind menar att menuetten ”ofta kombinerades med polonäsen och det låg då nära till hands att båda delvis ersatte varandra”.[1257] Han går så långt att han påstår, att ”under andra hälvten av 1700-talet existerar ofta ingen nämnvärd skillnad mellan polonäsens och menuettens rytm”:[1258]

> Betingelsen för polskan att leva vidare blev att antaga ”skyddande förklädnad”, att smyga sig intill menuetten, antaga dess yttre former och på så viss undvika anstöt. Denna förändring kunde ej ske, utan att även menuetten genomsyrades av polskans former. Det blev ett slags dubbelexistens, där menuetten kunde synas som polska och polskan som menuett.[1259]

1254 Citerat från Norlind 1930, s. 124 f.
1255 Norlind 1930, s. 124 f..
1256 Citerat från Dencker 1930, s. 64.
1257 Norlind 1911, s. 378.
1258 Norlind 1911, s. 379.
1259 Norlind 1930, s. 134. Norlind kommenterar i detta sammanhang också att Haydn vid ett besök i London uppfattade att menuetterna var mer ”polska” i den engelska huvudstaden än han var van att höra dem i hemlandet.

Bellman ger exempelvis en beskrivning av kopplingen mellan dessa båda danser i sin kända Fredmans Epistel, n:o 9 – *Til Gumman på Thermopolium Boreale och hännes Jungfrur*, där menuetten avslutas med en livfull springdans (polska på ring).

Kopplingen mellan menuett och polska framträder i folkliga miljöer tydligast vid bröllopen, som exempelvis framgår av en bröllopsskildring från 1770-talets Blekinge, där kyrkoherden Jöran Johan Öller (1740–1811) skriver att på bröllop dansas alltid ”2:ne dansar å slag”, danserna är ”stundom en menuette och en pålska, eller ock 2:ne pålskor”.[1260] Liknande exempel återfinner i 1700-talets Danmark. Koudal (2004) skriver att ”several authors in the 1790s describe the linking together of minuet and Polish dance. This is said to be the traditional wedding dance among peasants”.[1261] Han anför ett exempel, där prästen Niels Blicher skriver om bröllopsdansen i sin egen församling Vium på Jylland:

> En af de fornemste i Sælskabet dandset først en Menvet med Bruden, og fører hende derpaa siirligen frem til Brudgommen, hvorpaa Brude Parret dandset først Menvet og saa Polsk. [---] Siden dandse to Par paa Gangen, og vexle mellem disset o slags Dandse den heele Tid.[1262]

Liknande beskrivningar återkommer också i *Svenska låtar* och i flera andra utgåvor. I anslutning till spelmannen Elias Ambjörnsson (f. 1840) i Ytterby, Bohuslän, står exempelvis följande:

> Menuetten spelades som första dans efter bröllopsmiddagen, omedelbart följd av nästkommande polska. Med dessa båda låtar inleddes den allmänna dansen.[1263]

I detta bohusländska bröllopssammanhang är alltså menuetten och polskan nära knutna till varandra. Av intresse i en kontext kring området Tjust och Dufvas menuetter är även en anteckning av Gösta Klemming i anslutning till en uppteckning efter spelmannen Johan Petter Landholm (1862–1962) från Getterum i Hjorteds socken:

> Landholm kunde ej minnas någon av de gamla bröllopsmenuetterna, men fordom dansades i Tjust alltid en menuett och en polska direkt på varandra som de två inledande danserna vid de finare bröllopen.[1264]

1260 Citerat från Biskop 2015, s. 76 f. Se även Öller, Jöran Johan. *Beskrifning öfwer Jemshögs Sochn i Blekinge,* Växjö 1800.

1261 Koudal 2004, s. 31.

1262 Ibid.

1263 *Svenska låtar*: Bohuslän och Halland, nr 88.

1264 SMA/HSKOP 040. Anteckning av Gösta Klemming i anslutning till en uppteckning av en polska (se Gustafsson 2000, s. 153) efter Johan Petter Landholm. Beträffande Klemming och Landholm, se kapitel 4, avsnitt 4.5.3. I Klemmings utgåva *50 Småländska låtar*, skriver

Även Nils Månsson Mandelgren konstaterar i en beskrivning från 1865 över danserna i Kullabygden i Skåne att ”efter Menuetten dansades alltid en Pålska”.[1265]

Kopplingen mellan menuett och polska har, som vi redan noterade i det inledande kapitlet, avsnitt 1.5.7, levt kvar i Österbotten i Finland fram till våra dagar. Dansforskaren Gunnel Biskop menar att den efterföljande polskan kan knytas till gåvoöverlämningen, något som vi också belyste i bakgrundsbeskrivningen till ”Ost och bröd” (Serra):

> Min uppfattning är, att menuetten hos allmogen i de mellersta delarna av svenska Österbotten började följas av en polska just inom ceremonidansen, dvs. i samband med den, eller de, första danserna på bröllop. Tidigare hade man dansat två polskor vid gåvoöverlämningen, men då menuetten blev populär byttes den första polskan ut mot menuett, men den andra fortsatte man att dansa, eftersom polskan sedan gammalt hörde ihop med gåvoöverlämningen. Man kan också säga att menuetten utträngde den första polskan då man betalade för dansen. Häri ligger förklaringen till att det inte förekom någon polska då prästen dansade menuett med bruden. Han, som hade vigt brudparet, överräckte inte någon gåva, och betalade inte för dansen.[1266]

I slutet av 1700-talet, när menuetten börjar komma ur modet på många håll i Sverige, inträder en sorts stor transformationsrörelse där många menuetter genomgår en lätt förändring, etiketteras om och återkommer i spelmansböckerna som polskor (polonäser). Dessa omvandlade menuetter brukar ibland kallas *modeåttondelspolonäser* eller *menuettpolskor*. Ibland förekommer också beteckningen *polsk menuett*.[1267] Många av dessa avslöjar sin bakgrund i typiskt oktaverade menuettkadenser:

Just det nära släktskapet mellan polonäser och menuetter var avgörande för Lindahls studie (1984) kring Johannes Bryngelssons notbok från Sexdrega:

> [---] vid flera tillfällen framförda synpunkter på 1700-talspolonäsens och -menuettens nära släktskap, ömsesidiga påverkan och faktiska sammanblandning har jag tagit till utgångspunkt för mitt eget deskriptiva arbete.[1268]

---

han också i en låtkommentar att ”det kan tilläggas att det dansades mycket menuett i dessa bygder [Tjust] i början av 1800-talet” (s. 48).

1265 Folklivsarkivet i Lund (LUF): Mandelgrens samling 362b.

1266 Biskop 2015, s. 272.

1267 Se bl.a. Gustafsson 1983, s. 69 och Koudal 2004, s. 33.

1268 Lindahl 1984, s. 4.

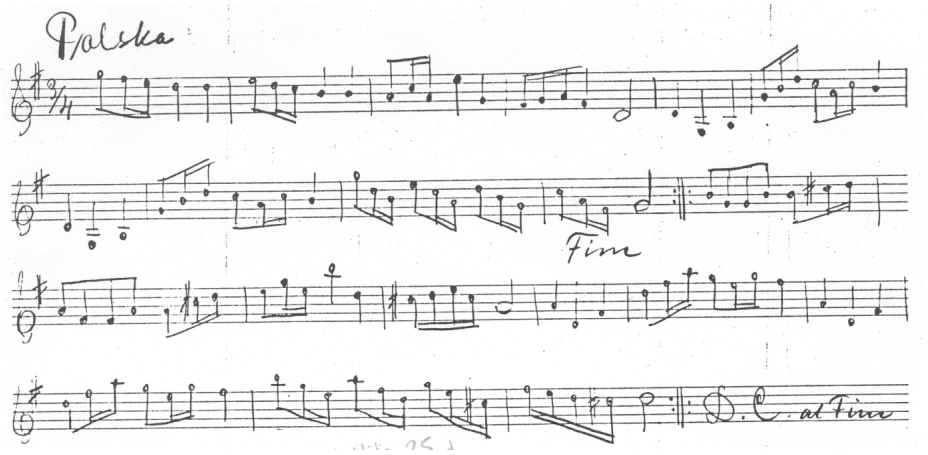
Jag har tidigare i detta kapitel redogjort för hur menuetten blev, precis som polskan/polonäsen, knuten till en huvudform uppbyggd på tvåtaktsmotiv. Men också att det parallellt existerade asymmteriska former under namn som ”Dreyer, ”Fünfer” och ”Sechser”. De äldre menuetterna har, som vi tidigare sett, också en typisk ”introduktion” med en inledande takt med tre fjärdedelar som ofta också återkommer i ters-, kvint- eller oktavförflyttning och signalerar ett nytt melodiskt motiv:

Notexempel: ”Menuetto” med triodel ur Salomon Eklins notbok från Växjö, daterad 1772. Lägg märke till de regelbundet återkommande ”signalerande” fjärdedelarna.[1269]

1269 Beträffande Salomon Eklins notbok – se kapitel 3, avsnitt 3.1.2. I notboken ingår även secundo- och basstämmor. Flera av menuetterna och polonäserna i boken hade Eklin lärt av Johan Christian Zschotzscher.

Som framgått övertog och införlivade många polonäser menuettens triodel. I spelmansböckerna efter 1750 kan man således stöta på samma melodi, som på ett ställe står som menuett och på ett annat som polonäs eller polska:

Notexempel: Menuett (nr 73) ur Sven Donats notbok, Ormesberga, daterad 1783–1801. Lägg märke till den för menuetten så typiskt daktyliska utformningen av vissa takter (som i varianter av samma melodi istället är skrivna som trioler).



Notexempel: Parallell till Donats menuett som polska (nr 24) ur Petter Dufvas notbok. Melodiexemplet hämtat från originalavskriften.

Notexempel: Parallell till Donats menuett och Dufvas polska, här som ”Pollonesse” ur Andreas Dahlgrens notbok, Fågelvik, Tryserum, daterad 1784 ff.[1270]

Upptagandet av menuettens triodel hos en del polskor (polonäser) innebar ofta att dessa blev ”baktunga” med ett stort antal takter i andra reprisen. Man också reflektera över om inte de typiska modulationer i fransk stil som börjar uppträda bland polskorna i de svenska spelmansböckerna vid mitten av 1700-talet också är ett arv från menuetten. Dessa modulationer var ofta knutna till den ”förlängda” andra reprisen följde ofta replikerade harmoniska progressioner enligt följande:

Exempel 1: T → D → S → DD → D → T
Exempel 2: T → D → S → DD → DDD → DD → D → T

Liknande modulationer återfinner man också bland de franska kontradanserna. Enligt min mening är det inte alls otänkbart att dessa enkla modulationer i de svenska polskorna (och menuetterna) kan vara rester eller enkla avläggare från de replikerade *schemata* som beskrevs i det inledande kapitlet och som i så fall vandrat från Italien (Neapel) via Frankrike till Skandinavien:

1270 Fmk: Ma 7.

Notexempel: Polska ur Petter Dufvas notbok (nr 25) med modulation och med taktförhållandet 8:12 mellan repriserna. Den harmoniska progressionen följer i stort sett exempel 1 ovan. Räknat från första takten i andra reprisen enligt följande: T / D / TP TP DD [eller DD hela takten] / DD D D / T[7] / S / DD / D DD D / T S S / S D T / o.s.v. Andra tonen i sjunde takten i andra reprisen skall möjligen vara ett C♯. Polskan är en variant på den kända s.k. ”Rullpolskan” från Bingsjö, Dalarna.

Notexempel: Pollonesse ur Anders Larssons notbok, Backa, Östra Ryd, daterad 1810, med en liknande modulation och harmonisk progression i andra reprisen som i föregående polska. Räknat från första takten i andra reprisen enligt följande: T T S / S D T / T T S / S D T / D [eller D D] / D DD D [eller D] / T[7] / S / DD / D / T / o.s.v. Tredje och fjärde tonen i tionde takten i andra reprisen skall förmodligen vara A och F♯. I denna polonäs är den baktunga andra reprisen mer framträdande och taktförhållandet är 4:14 mellan repriserna.

Notexempel: Pollonesse ur Andreas Dahlgrens notbok, Fågelvik, Tryserum, daterad 1784 ff, med en liknande harmoniska progression i andra reprisen som i de tidigare anförda exemplen. Räknat fr.o.m. tionde takten i andra reprisen: D/T [7]/S SSP S [eller S]/DD/D S D/o.s.v. och med taktförhållandet 8:20 mellan repriserna. Sjätte tonen i takt 12 ska sannolikt vara ett återställt F♯ (som i föregående takt) och andra tonen i påföljande takt ska nog vara ett C♯. Dahlgrens polonäs är en variant på den kända hälsingelåten ”Dunderbergs storpolska”.

Notexempel: ”The Love” (kontradans) ur Magnus Theorins notbok, Växjö, daterad 1792, med en liknande, men något mer utvecklad och längre modulation över i d-moll och e-moll fr.o.m. andra reprisens åttonde takt, jämfört med de tidigare anförda polonäsexemplen. Beträffande kontradansmelodiernas bakgrund i antingen Frankrike eller på de brittiska öarna kan man något generaliserat hävda att de franska melodierna ofta uppvisar den här typen av modulationer, medan de brittiska som regel saknar dessa helt. Den engelska titeln på ovanstående melodi skulle alltså kunna uppfattas som en paradox.

Förutom det tidigare konstaterandet rörande de repris- och motivinledande fjärdedelarna hos i synnerhet de äldre menuetterna är det svårt att spåra några karaktäristiska rytmiska mönster. Vissa menuetter har dock tydliga drag av både kadenserna och den typiska rytmiken hos 1600-talets polska danser:

Notexempel: Menuett ur Gustaf Blidströms samling, Tobolsk 1715. Denna menuett förekommer i andra samlingar i närstående varianter som polonäs. Den typiska polska rytmen framgår i första reprisen i takt 1 och 2, samt i andra reprisen i takt 9, 10, 12 och 15. Lägg också märke till det fria formschemat med blandade motiv över olika antal takter.

I Österbotten i Finland kan ibland menuetten mer påminna om en svensk polska än den egentliga ”efterdansen” polska (som ofta kan gå i 2/4-takt eller i blandad 2- och / eller 3-takt). Som vi tidigare konstaterat kan triolerna i spring- och polskdanser med stor sannolikhet härledas till en viss form av 1600-talsmenuetter med just triolen som rytmiskt särdrag.[1271] Menuettens hemiolrytmik, med betoning på vartannat taktslag inom tretaktsfraserna (ett, två, tre, fyr, fem, sex), och som är grunden för menuettsteget (se inledningen av detta kapitel), återkommer exempelvis också som grundrytm i många östsvenska sextondelspolskor.

* * *

1271 Hernes 1952, s. 328 ff. Se även – Omholt 2009, s. 60 ff.

För att avrunda framgår således att menuetten i stora delar av Norden levde vidare i folklig tradition i sin transformerade polskeform. I Danmark tycks den till stor del ha försvunnit med polskan i början av 1800-talet. Undantaget är tre mindre traditionsområden – två på Østjylland och ett på Ærø. I Norge finns det enstaka uppteckningar av ”Melovitt”, bl.a. i Gudbrandsdalen, men dessa tycks ha varit inkorporerade i springleiksrepertoaren och det är oklart om det där verkligen har funnits en specifik menuettdans till dessa låtar. På ett mera allmänt plan menar dock bl.a. Björn Aksdal, att ”flere av desse melodiene har i 1700-tallets notebøker et preg som kan virke kjent for et folkemusikøre. De har ofte melodiske og rytmiske motiver som kan mine mye om våre pols- og springleikssløtter, for eksempel når det gjelder triolbevegelser”.[1272] Det finns också exempel på kända låtar (slåttar) som ”Gauken” och ”Karileiken”, som direkt kan knytas till menuetter. Den sistnämnda är särskilt intressant därför att den vandrat runt i Norden sedan slutet av 1600-talet och förutom menuett också rubricerats som pollonesse, serra och som en mycket känd bondpolska i Uppland efter spelmannen Leonard Larsson (”Viksta-Lasse”) med den inledande texten: ”Första gången som det var lyst, då sa kyrkfolket att våran Kari var trinder”. Här har alltså t.o.m. namnet ”Kari” följt med.

Under namnet ”Mellevitt” har det också dansats menuett i Agder ända in på 1900-talet till melodier i ”udelt takt” som ligger rätt långt borta från de gängse formerna i spelmansböckerna från 1700-talet.[1273] I Sverige finns det en hel del beskrivningar och spår av menuett in i vår tid från framför allt Skåne, där inte minst dansforskaren Börje Wallin på 1970-talet gjorde stora ansträngningar att rekonstruera den skånska ”Möllevitten”.[1274] Utbredningen och menuettens folkliga förankring i Skåne under 1800-talet är dock inte entydig. Eva Wigström nämner i sin *Folkseder i Östra Göinge härad i Skåne* (1882), att ”vid denna tid (1820-talet) utkämpade menuetten, här kallad Mellevett, sin sista strid mot den inträngande angläsen”.[1275] Enstaka spår av menuett fram genom 1800-talet finns också på andra håll i Sverige, som exempelvis i Värmland och Norrbotten, men den övergripande bilden är entydig – det finns få belägg för menuettdansande i

1272 Aksdal 1993, s. 159 f.

1273 Egeland, Ånon. ”Norsk mellevitt-musik”, *Dansetradisjonar frå Vest-Agder*, Trondheim 1990, s. 56 f.

1274 Det finns inga publicerat material knutet till Wallins menuettforskning. Han baserade i huvudsak sitt rekostruktionsarbete på folklivsuppteckn aren Nils Månsson Mandelgrens bevarade samlingar (Folklivsarkivet i Lund: Mandelgrensamlingen 12:4).

1275 Wigström, Eva. ”Folkseder i Östra Göinge härad i Skåne”, *Bidrag till vår odlings häfder* (A. Hazelius red.), Stockholm 1882, s, 63 f.

Sverige efter ca 1840. Lägg därtill att endast ett drygt tiotal menuetter totalt finns publicerade i *Svenska låtar*.[1276] Det stora undantaget i Norden är alltså Finland, där menuetten ofta levt sida vid sida, eller tillsammans med, polskan i framför allt Österbotten och Nyland. Otto Andersson (1963) sammanfattar detta med att ”menuetten är en märklig reliktföreteelse i vår koreografiska och musikaliska folktradition”.[1277]

1276 *Svenska låtar*, Skåne (4 st), Västergötland (3 st) och Värmland (4 st).
1277 Otto Andersson 1963, s. CVIII.

6. Polskans form, motiv och typer

6.1. Norlinds typmelodier och Olof Anderssons variantregister

Varför är varianter av folkliga melodier intressanta att sammanställa och analysera? I bästa fall säger de naturligtvis något om melodiernas bakgrund – och därmed om folkmusikens motsvarande historia och förändring, men också om de medvetna och omedvetna klassificeringar och typologiseringar som styrt den som försökt hitta en ordning och en struktur i ett stort melodimaterial.

Vi har i flera sammanhang redan funnit att den grundläggande synen inom polskaforskningen i början av 1900-talet var utvecklingshistorisk. Detta framgår tydligt i bl.a. Norlinds artikel ”Några riktlinjer för polskaforskningen” (1929), där han också beklagar bristen på ”en ledande hand” och verklig forskning runt allt insamlat material:

> På kanske intet fält inom folkminnesforskningen har det varit till så stor skada, att forskning saknats, som inom folkmusiken. Ett övermåttan rikt stoff har samlats, tusentals och åter tusentals melodier har hopats i arkivens gömmor, men när vetenskapen sent omsider velat gripa sig an att ordna och gruppera samt bestämma utvecklingslagarna, måste det erkännas, att mycket gått förlorat, som hade kunnat tillvaratagas, om blott den ledande handen funnits, som visat vägen.[1278]

Möjligen kan man bakom dessa ord spåra en viss bitterhet hos Norlind över att han inte i tillräcklig omfattning hade möjlighet att påverka eller styra insamlingen och utgivningen av *Svenska låtar* och FMK:s arbete. Det kan också närmast ses som en paradox att startskottet på den nya forskning som Norlind efterlyste i denna artikel istället blev en sorts slutpunkt. Hans tankar runt systematisering och klassificering av polskemelodier, enligt den modell som varit förhärskande under de första decennierna på 1900-talet blev aldrig realiserade. Norlind argumenterade för en evolutionistisk syn som byggde på variantgrupperingar kring *urmelodier* (eller *typmelodier* som han senare valde att kalla dem):

> En melodi, som en gång kommit till Norden – Sverige eller Finland – har sedan under årens lopp, kanske århundradens, förändrats och anpassats till nya förhållanden. Melodier har även i Polen under sekler ändrats. Det blir alltså två utvecklingsserier, som kunna följas: en polsk och en svensk-finländsk. I regel gå dessa serier ej parallella, emedan två olika folkgemyt arbetat oberoende av varandra. Slutresultatet av undersökningen blir således fixerandet av en för oss egen arbetsmetod i folkmelodiskt hänseende – alltså innerst en nationell formgivning. Vi finna till sist oss själva och vårt eget. Men ej nog härmed. När vi samlat vårt stoff av melodier i spelmansböcker från

1278 Norlind 1929, s. 112 f.

> 2 ½ sekel och i folkloristiska uppteckningsböcker från 1 ½ sekel, kunna vi även följa typmelodiernas vandringar. Redan på det stadium vår forskning – alltså vid allra första början – kunna vi påvisa 200-300 varianter av samma melodi – kanske en gång lånad från Polen. Dessa varianter är spridda över hela Sverige och Finland. Stoffet är måhända ännu för litet. Om tio år äga vi kanske 1000 varianter. Då kunna vi börja jämföra och lägga i grupper, landskap för landskap, och till sist konstatera ej blott svenskt och polskt, utan även svenskt och finländskt, västgötiskt och östgötiskt m.m. Sedan vi så melodi efter melodi granskat och forskat, lagt resultat till resultat, kunna vi slutligen samla vårt eget och påpeka, vad vi verkligen äga och se och veta, vad vi skapat.[1279]

Norlind lanserar alltså en grandios idé om att jämföra och variantgruppera melodier ur ett stort grundmaterial för att kunna identifiera likheter och skillnader. I viss utsträckning var Norlinds idéer om den framtida forskningen på en gång både gammalmodiga och radikala. Till det senare hörde hans nyktra syn på det fosterländska och nationella – vilket måste ses ljuset av ett begynnande 1930-tal:

> Det tillkommer svensk-finländsk polskaforskning att skrida vidare i jämförelsearbetet. För mången kan det ju synas som brist på fosterlandskärlek att på detta sätt ”plocka fågeln på fjädrar”, men chauvinism har aldrig varit fosterlandskärlek i dess ädlaste form. Vi förlora intet på att erkänna, att vi mottagit kulturinflytelser utifrån.[1280]

Norlinds tankar kring polskornas bakgrund och typmelodiernas spridning bottnade dock inte enbart i en utvecklingshistorisk och evolutionistisk grundsyn.[1281] Han blev, som vi redan konstaterat, med tiden alltmer färgad av diffusionistiska teorier.

Norlinds vision om ett storstilat variantregister över hela FMK:s material hamnade efter en del turer till slut i Olof Anderssons knä. Efter att FMK:s samlingar började överföras 1936 till dåvarande Musikhistoriska museet, satt som sagts, Andersson som amanuens under många år och sorterade låtvarianter på små lappar – vilka sedermera efter hans död buntades ihop i grupper med gummiband omkring. Variantarbetet utfördes delvis på Norlinds uppdrag, men redan tidigt väcktes Olof Anderssons egen fascination över melodiers och inte minst polskors släktskap, vilket också allt tydligare kommer till uttryck i hans låtkommentarer i de senare delarna av *Svenska låtar*.

År 1950 beviljades medel för att Andersson mera formellt skulle färdigställa det ovan omtalade variantregistret, som han förmodligen påbörjat redan i början av 1920-talet, samtidigt som han skulle upprätta ett re-

1279 Norlind 1929, s. 116 f.
1280 Ibid.
1281 Se vidare – Jersild 2009. I sin artikel berör också Jersild likheter och skillnader mellan Norlinds och Carl-Allan Mobergs historiografiska tänkande.

gisterband till *Svenska låtar*. Redan året därpå förelåg i manuskript och kortkataloger ett register över hela verket, men av olika anledningar kom detta aldrig att publiceras.[1282] Andersson arbetade vidare med varianterna, men hans ansträngningar tycks ha ägt rum i någon sorts vetenskapligt vakuum. Visserligen skrev Carl-Allan Moberg år 1952 ett intyg med viss tyngd, men det verkar inte ha haft något större genomslag – varken på Mobergs egen eller någon annans forskning:

> Variantregistret kommer att utgöra en ovärderlig grundval för praktiskt taget varje som helst studium av svensk folkmusik, från vilken ände man än lägger upp det. Först härigenom få de stora samlingarna verkligt värde och bli hanterligare för forskaren, som eljest själv i varje särskilt fall tvingas till tidsödande sökande efter varianter.[1283]

En av de få som uppmärksammade Anderssons arbete var Bo Wallner som i *Expressen* (1953), under rubriken ”Stora polskejakten”, utmålade variantsökandet till en av de viktigaste händelserna i svensk dåtida musikforskning:

> I allt rör det sig i denna första etapp om ca 14000 danser, delvis hämtade ur museets värdefulla arkiv av gamla handskrivna spelmansböcker, den äldsta från 1731. Registret får en vida större betydelse än bara uppslagsverkets. Där återspeglas folkmusikens egen kulturgeografi, och detta är viktigt, eftersom Nils Andersson vid sin uppläggning av Svenska låtar inte tog fasta på sådana samband utan disponerade verket efter landets administrativa indelning i landskap, härader o.s.v. [---] Det är ingen överdrift att påstå att endast Olof Andersson kunnat genomföra detta arbete effektivt och inom rimlig tid. Tre år har han hållit på: en arbetsgrupp på två, tre forskare hade inte kunnat klara uppgiften raskare. Bara en allmän litteraturorientering skulle ha kunnat ta ett år eller väl det – vilket inte hindrar att Olof Andersson skulle ha varit betjänt av en sakkunnig assistent. Men på den punkten har ekonomien satt stopp. Häromåret visste man knappast hur man skulle få pengar till notpapper![1284]

Mycket tyder på att Andersson påbörjade sitt variantsökande tämligen planlöst. Den första låt han hittade i *Svenska låtar*, som längre fram återkom i en eller flera varianter i detta verk eller i spelmansböckerna definierades i Norlinds anda som ”typmelodi”. Flest typmelodier kom därför att knytas till de första delarna av *Svenska låtar*, varefter de blev färre och färre för varje del av verket som kom ut. Inledningsvis tycks han ha avgränsat variantsökandet till FMK:s samlingar, men efterhand utvidgades arbetet väsentligt till att mer eller mindre omfatta allt dittills publi-

1282 Boström 2006, s. 32.
1283 Citerat från Boström 2006, s. 32 f.
1284 Citerat från Ramsten, Märta. ”Hartsa med brylcreme. Om tradition och folklorism i 50-talets folkmusik”, *STM*, 1980:1, s. 91.

cerat och opublicerat folkmusikmaterial som Andersson råkade komma över. Till de senast inskrivna korten i varje variantgrupp hör dessutom till polskorna besläktade visor och sånglekar. Dessa härrör från Anderssons tid på Svenskt visarkiv, där han var deltidsanställd på 1950-talet.

Varje typmelodi försågs med ett ledkort som skulle underlätta sökandet efter varianter. Ingången till hela variantsamlingen är Anderssons eget exemplar av *Svenska låtar*, där varje låt som finns med i registret har en anteckning om varianttypen. Det kan dock ibland vara svårt att ”hitta in” till rätt typmelodi om man utgår från helt andra samlingar eller spelmansböcker. Ett annat problem är att Andersson aldrig publicerade någon större artikel som beskrev hans urvalskriterier och bedömningar kring melodiernas likhet.[1285] Här får vi helt enkelt lita på hans långa erfarenhet som uppteckнare och spelman.

Tobias Norlinds storstilade planer för den framtida polskaforskningen realiserades således aldrig. Ingen tog någon större notis och Olof Andersson själv blev nog med tiden både bitter och delvis bortglömd. Tyvärr bidrog det ljumma intresset för Norlinds framtidsvision från 1929 att hela polskaforskningen hamnade i kylskåpet. En rad nya forskningsfält inom folkmusikområdet såg istället dagens ljus. Rent vetenskapshistoriskt skulle detta kanske kunna beskrivas som ett typiskt Kuhnskt *paradigmskifte*.

Olof Andersson sökte, som sagts, efter varianter tämligen planlöst och värre var att både han och Tobias Norlind saknade en metodisk och teoretisk nivå för att avgöra släktskap mellan melodier. Jag har redan i det inledande kapitlet gjort en exposé över olika forskares sätt att angripa problemen med polskans olika former och typer. Många andra försök till analyser av det slag som Norlind och Olof Andersson arbetade med hade således åstadkommits tidigare och har sedan deras tid gjorts av andra forskare. De som gjorde dessa jämförande analyser utgick från skilda teorier eller utgångspunkter. I det kommande avsnittet ”Några teorier kring melodisk likhet” (6.3.3.) presenteras och problematiseras några sätt att förhålla sig till bl.a. frågeställningar kring konkordanser och varianter. Jag skall också i de följande avsnitten presentera de viktigaste bidragen och teorierna kring hur forskare valt att beskriva olika typer av polskor och springlekar innan jag övergår till att själv presentera en egen analysmodell, som jag därefter tillämpar i kapitel 7.

1285 Olof Andersson publicerade dock en rad mindre artiklar runt olika spelmän och folkmusik i olika landskap i *Röster i Radio* på 1930- och 40-talen. Samtidigt medverkade han också i en mängd radioprogram med låtar från olika landskap.

6.2. Rytmiska och melodiska analyser

6.2.1. Rytmiska typanalyser

Redan i slutet av 1800-talet uppstod ett behov för den tidens folkmusikforskare att systematisera och ordna polskemelodierna i olika huvudgrupper. För att jämföra olika melodier ur notböcker och uppteckningar behövdes ett eller flera verktyg som mera generellt kunde användas vid studerandet av typer, meloditransformationer och konkordanser. När det gäller systematisering och typologisering av polskor framstod snart, enligt min mening, en klar skiljelinje mellan *rytmiska* och *melodiska* analyser. Till det förstnämnda hör exempelvis den under hela 1900-talet allmänt vedertagna kategoriseringen i *åttondels-*, *sextondels-* och *triolpolskor*.[1286]

Noteringen av framför allt de ojämna polskorna har varit ett problem för folkmusikinsamlarna ända sedan andra hälften av 1800-talet. Eftersom man genomgående såg polskornas metriska uppbyggnad som baserad på en jämn tretaktsmeter, blev det emellanåt svårt att fånga in det melodiska skeendet i notbilden. Nils och Olof Andersson använde i sina uppteckningar i *Svenska låtar* olika metoder för att beskriva den tidiga och ofta uppdelade ”tvåan”. Exempelvis utnyttjar de tenutomarkeringar och på andra ställen används ritardando- respektive accelerando-angivelser.

I modern tid har exempelvis Sven Ahlbäck utgått från en rytmiskt metrisk struktur i sin indelning av *jämna* och *ojämna* polskor. Till de jämna polskorna knyter han tre undergrupper – antingen med eller utan markering av ”ettan” och ”trean” i rytmen:[1287]

1. Jämna polskor med 1-3 markering.
2. Jämna polskor med relativt lika markerade slag.
3. Jämna pulsbaserade (enmetriska) polskor utan tydligt genomgående taktgruppering.

Till den första gruppen räknar Ahlbäck många jämna åttondels- och sextondelspolskor från exempelvis Bingsjö, östra Jämtland, Hälsingland, Gästrikland och Uppland. Till den andra gruppen hör i första hand sydöst-

1286 Se vidare kapitel 1, avsnitt 1.5.1. Indelningen i åttondels-, sextondels och triolpolskor har varit en allmänt accepterad grundtypologisering av polskan allt sedan slutet av 1800-talet. Dessa tankar presenterades först av Adolf Lindgren i *Om polskemelodiernas härkomst* (1893) och utvecklades vidare av folkmusiksamlaren KP Leffler i förordet till *Folkmusik från norra Södermanland* (1899).

1287 Rytmisk markering, ofta förstärkt med fotstamp, av första och tredje taktslaget i rytmen.

svenska sextondelspolskor (ibland även åttondelspolskor). Till den tredje hör s.k. Blekpolskor och Hoppare (Hopparepolskor) från södra Sverige, samt många polskor från Österbotten och Nyland i Svenskfinland.

De ojämna polskorna indelar han i fyra undergrupper:[1288]

1. Åttondelspolskor med symmetrisk tretakt.
2. Triolpolskor med triolrytmiserad symmetrisk tretakt.
3. Ojämna asymmetriska polskor med kort ”etta”/tidig ”tvåa”.
4. Ojämna asymmetriska polskor med lång ”etta”/kort ”trea”.

Till den första gruppen räknar Ahlbäck polskor från hela Sverige, t.ex. från Uppland och Sörmland. Grupp nummer två utgörs av polskor från västra Sverige med en dominans i t.ex. Värmland och västra Jämtland. Den tredje gruppen delas egentligen in i två undergrupper – med delad eller odelad ”tvåa”. Till den första undergruppen hör exempelvis många polskor från västra Dalarna (även Orsa); till den andra hör också polskor från Dalarna (exempelvis Boda), men även vissa bondpolskor från Uppland och ojämna asymmetriska polskor från Hälsingland. Till den fjärde och sista gruppen räknas vissa polskor från Bohuslän, Dalsland och västra Värmland (även Finnskogspols).

Om vi utgår från Adolf Lindgrens (1893) gamla indelning i åttondels-, sextondels- och triolpolskor så ansluter sig de ”jämna polskorna” oftast till sextondelspolskorna, med ett likformigt fördelat pulsflöde över hela tretakten. Enligt Ahlbäck finns det dock gott om exempel på jämna åttondelspolskor. De ojämna polskorna är emellertid framför allt *åttondels-* och triolpolskor. Genom att betrakta dessa polskors metrik som uppbyggd av nio pulsslag kan man beskriva de olika betoningsmönster som ligger till grund för olika typer av asymmetrier. Något förenklat kan man säga att förskjutningarna åstadkoms genom att de förlängda slagen ”lånar” tid från de förkortade.

I *Folkmusik i Sverige* (2005) pekar Dan Lundberg och Gunnar Ternhag på ytterligare ett sätt att teoretiskt beskriva den ”äggformade” rytmiken i polskor från exempelvis Västerdalarna genom att notera den som en s.k. stortriol:

> Genom att de första två fjärdedelarna trioliseras, flyttas ”tvåan” fram och förlängs. Ahlbäcks beskrivning av samma typ av rytmik som ett sammansatt asymmetriskt förlopp är en liknande, men ändå i grunden annorlunda framställning. Den viktigaste skillnaden mellan de två noteringsformerna, stortriol och asymmetri, ligger på ett perceptuellt plan. Beskrivningen med stortriol innebär att vi uppfattar 3/4-indelningen som utgångspunkt och att det tidiga andraslaget ”lånar” tid av ettan i takten. Om vi

1288 Ahlbäck 1995a.

väljer att notera ojämna polskor asymmetriskt ser vi i stället den ojämna tidsgrupperingen som polskans rytmiska utgångspunkt.[1289]

I Norge har, inte minst i utövarsammanhang, en typologisering med inriktning på rytm och asymmetriska skillnader under lång tid varit avgörande för att definiera och systematisera olika lokala och regionala slåttartraditioner. I exempelvis Telemark, Vestfold och Numedal har ettan uppfattats som längst och trean kortast. I Hallingdal, Valdres, Gudbrandsdalen (med ett litet undantag för Skjåk), samt i delar av Østerdalen och Nordmøre har ettan definierats som kortast och tvåan längst.[1290] Vi har i detta sammanhang tidigare också diskuterat olika uppfattningar om Finnskogspolsens långa ”etta”.[1291] Många utövare och forskare menar att graden av asymmetri också kan variera inom olika traditioner och områden – i själva verket från spelman till spelman och från låt (slått) till låt. I Telespringaren brukar man exempelvis hävda att denna variation kan ligga mellan ytterligheterna 8:7:6 och 5:4:3, men alltid ”slik at ett taktslag utgjør omtrent 1/3 av taktens totale varaktighet”.[1292] I mycket förenklad form brukar man ibland definiera de asymmetriska skillnaderna mellan exempelvis Telemark och Valdres som ”lang – mellem – kort” i förhållande till ”kort – lang – mellem”.[1293]

Mats Johansson (2009) pekar också på att den rytmiska asymmetrin i en norsk kontext kan vara relativ ur ett mera performantiskt perspektiv, alltså att den tydligt kan variera från framförande till framförande hos den enskilde spelmannen: ”The rhythmic framework (the meter/groove) is highly flexible: measures and beats may vary considerably in length from one part of a performance to the next without compromising the experience of flow, tempo and groove”.[1294]

En helt annan typ av rytmisk analys, och som delvis berördes i kapitel 1, avsnitt 1.5.8, presenteras av Ewa Dahlig-Turek (2003), där hon i olika utgivningar och spelmansböcker jämför olika svenska polsketyper med framför allt polska melodiformer med avseende på den rytmiska kondensationen (förtätningen) på varje taktslag, d.v.s vilka rytmiska figurer som förekommer på de enskilda taktslagen.[1295] Med utgångspunkt från denna typ av analys jämför hon också *skillnaden* i kondensation mellan

1289 Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar. *Folkmusiken i Sverige*, Hedemora 2005, s. 114.
1290 Se vidare Aksdal 1993, s. 138 f.
1291 Se kapitel 1, avsnitt 1.5.5. Asymmetrin i Finnskogspolsen är omdiskuterad.
1292 Blom 1981, s. 302.
1293 Thedens 2014, s. 3.
1294 Johansson 2009, s. 1 f.
1295 Se kapitel 1, avsnitt 1.5.8, samt Dahlig-Turek 2003, s. 155 ff.

det första och tredje taktslaget i varje takt, något som hon definierar med det engelska begreppet *descendality*.

> In the first stage of the analysis, pertinent calculations were made to define two main rhythm parameters necessary to characterize "Polish rhythms":
>
> 1. average density, i.e. the average number of impulses corresponding to a metric unit;
> 2. descendentality, i. e. the difference between rhythm density in the first and last beat of a measure.[1296]

Dahlig-Turek menar alltså att "descendentality" betecknar skillnaden i förtätning ("rytmisk densitet") mellan den första och sista taktdelen i tretakten. Hon menar vidare att "the degree of descendentality has little to do with rhythmic condensation".[1297]

Dahlig-Tureks teori och metod har ett visst släktskap med de rytmscheman som den finländske forskaren Erkki Ala-Könni presenterade i sin avhandling (1956) och som delvis berördes i det inledande kapitlet.[1298] Dessa koncisa och "stränga" rytmiska typologier över de finländska polskorna baserades i själva verket på en modell hämtad redan från Karl Valentin (1885).[1299] Valentins rytmtyper härstammade i sin tur från upptecknaren och folkmusiksamlaren Julius Bagge.[1300] Ala-Könni kompletterade sitt rytmschema med melodiska fras- och kadensanalyser, där han bl.a. också studerade motiv- och reprisformer.[1301] Vad beträffar de rytmiska huvudformerna tyckte sig Ala-Könni komma till ungefär samma resultat som Bagge och Valentin:

> Betrachtet man das sehr reichliche und schattierungsreiche schwedische Polskamelodiengut, so wird die Aufmerksamkeit auf die rhythmischen Kennzeichen gelenkt die J. Bagge in den 80-er Jahren des 19. Jahrhunderts dargestellt hat. Für sein erstes Rhythmusschema sind vorlange (c) und ganzlange (a) Taktfüsse kennzeichnend, für das zweite Viertöne (h), Daktylen (e) und Sponden (b) sowie für das dritte Triolen (b3). Entsprechend lässt sich das diese Rhythmusschemen bevorzugende Polskamelodienmaterial nach den in Schweden gebräuchlichen Benenungen in Achtel-, Sechzehntel- und Triolenpolsken einteilen. Die Ergebnisse der vom Verfasser vorgenommen

1296 Dahlig-Turek, Eva. "Analysis of Polish rhythms" *Proceedings of the third workshop on Folk Music Analysis* (P van Kranenburg, C Anagnostopoulou, & A Volk, red.), Utrecht 2013. Se även – Dahlig-Turek 2003, s. 160.
1297 Dahlig-Turek 2003, s. 161.
1298 Se kapitel 1, avsnitt 1.5.7.
1299 Se kapitel 1, avsnitt 1.5.1.
1300 Ibid. Bagge publicerade fyra polskesamlingar: *76 polskor för violin från Östergötland*, 1876, *73 polskor och högtidsstycken från Gotland* I-II, 1879, *Svenska polskor från Gotland*, 1879–1880 och *75 polskor från Uppland och Södermanland*, 1880.
1301 Ala-Könni 1956, s. 151 ff. Ala-Könni utgår från en rad notpptecknings och utgåvor i sin studie.

> Taktfuss- und Kadenzanalyse des schwedischen Polskamelodiengutes erweisen sich als in überraschendem Mass übereinstimmend mit den Beobachtung von Bagge.[1302]

Ala-Könni kommer alltså, delvis till sin egen förvåning, till samma slutsatser rörande polskornas rytmiska och melodiska struktur som Bagge (och Valentin) nästan hundra år tidigare.

Enligt min mening bör man, vilket inte alltid varit fallet, alltid utgå från *ett ljudande källmaterial* vid rytmiska typologiseringar, vilket därmed per automatik kräver mer uttalade musiketnologiska förhållningssätt och perspektiv. Det finns alltså anledning att vara försiktig med att göra rytmiska analyser enbart på basis av ett notmaterial. Det finns åtskilliga exempel på hur spelmän kan tolka samma notbild utifrån diametralt olika rytmiska uppfattning. Häri ligger också delvis min kritik mot Ala-Könni och Dahlig-Turek. Ahlbäck och Johansson utgår i grunden däremot från ljudande förlagor för sina rytmiska undersökningar.

6.2.2. Melodiska formanalyser

Vid utgivningen av det stora verket *Finlands Svenska Folkdiktning VI – Folkdans A1: äldre dansmelodier* (FSF: 1963) valde Otto Andersson att inte helt ansluta sig till Ala-Könnis teorier om att gruppera melodierna enligt dennes struktur- och rytmscheman:

> Vad polskorna vidkommer har E. Ala-Könni i sin ovan anförda värdefulla undersökning *Die Polska-Tänze in Finnland* (1956), som också berör större delen av det finlandssvenska materialet, framlagt mera detaljerade strukturanalyser. Dessa ha dock icke i någon omfattning kunnat komma denna utgåva till godo.[1303]

Anledningen till Anderssons avståndstagande från Ala-Könnis teorier har delvis sin grund i den ovan angivna skiljelinjen mellan en rytmisk och en melodiskt formmässig gruppering av polskorna. Denna skiljelinje kan också beskrivas utifrån två olika vetenskapstraditioner – Andersson tillhörde den gamla skolan och kan närmast beskrivas som en logisk positivist, medan Ala-Könni var färgad av vetenskapsfilosofen Karl Poppers (1902–1994) tankar när han utifrån tydliga modeller och strukturer ville ”falsifiera” de melodier som inte kunde inrymmas i hans variantgrupper.[1304] När det gäller utgivningsprinciper polemiserade även Otto Andersson mot Nils och Olof Anderssons *Svenska låtar*:

1302 Ala-Könni 1956, s. 183.
1303 Andersson, Otto 1963, s. 80.
1304 Alvesson, M. & Sköldberg, K, 2008, s. 37 ff, samt Chalmers, Alan. *Vad är vetenskap egentligen?*, Nora 2007, s. 67 ff.

> Utgivandet av melodierna i form av spelmansrepertoarer, som skett i vissa publikationer och vilket jag nämnt i början av detta avsnitt, kan givetvis främja de lokala intressena för folkmusiken och stimulera såväl insamlandet som odlandet av de gamla låtarna.[1305] Dock torde denna metod knappast numera ha några anhängare bland musikforskarna. Förteckningar på spelmän och av dem spelade melodier tjäna åtminstone i någon utsträckning som vägledning inom lokalbestånden. En gruppering av melodierna enligt de rytmiska olikheterna skulle troligen även bidraga att reda ut en del typologiska olikheter. Men med hänsyn till det utvecklingshistoriska förlopp, som jag här ovan redogjort för och även tidigare givit exempel på, finner jag **formen** vara en säkrare indelningsgrund än **rytmen**.[1306]

Andersson valde alltså ordna polskorna och menuetterna i *Finlands Svenska Folkdiktning (FSF)* med avseende på melodiernas *form* istället för *rytm*. Härvidlag anslöt han sig delvis till Norlinds teorier som hade presenterats åtskilliga år tidigare.[1307] Andersson hade själv redan 1910 i sin artikel ”Bidrag till kännedom om polskemelodiernas byggnad” redovisat tanken på att polskornas borde redigeras och grupperas enligt *form* och att *tvåtaktsfrasen* är dessa melodiers bärande enhet.[1308]

> Redan under de första åren jag var sysselsatt med insamlingsverksamhet på detta område tyckte jag mig emellertid finna, att åtminstone polskor och menuetter borde ordnas i enlighet med sin formbyggnad. Jag sammanförde materialet i två huvudgrupper: A, perioder med fyra takters försats och sex takters eftersats. Inom dessa två grupper åtskilde jag olika typer beroende på frasinnehållet: identiskt, likartat eller nytt. [---] Inför utgivandet av samtliga äldre finländska dansmelodier, menuetter, polskor och polonäser, blev det nödvändigt att revidera metoden. [---] Jag har stannat vid en modifierad metod, vilken dock fortfarande bygger på formen som normalprincip och tvåtaktsfrasen som grundenhet.[1309]

Anderssons schema för indelning av de finlandssvenska polskorna utgår från sex huvudgrupper, där den andra och tredje i sin tur har tre undergrupper. Schemat bygger på en indelning efter melodiska frasformer med antingen två- eller fyrtaktsfraser som minsta element:[1310]

1305 Här syftar Andersson säkert på *Svenska låtar*. Se vidare – Boström 2006, s. 26-27.

1306 Andersson, Otto 1963, s. 75.

1307 Andersson hänvisar själv till Norlind i sin redogörelse över melodiernas gruppering: ”För kännedom om tidigare studier i polskans historia och typologi hänvisas i första rummet till Tobias Norlinds förutnämnda arbeten…”, *FSF VI*, not 1, s. 75. Andersson ansluter sig alltså även till Norlinds evolutionistiska och ”utvecklingshistoriska” teorier vad beträffar melodiernas utveckling från givna ”grundformer” eller ”urformer”.

1308 Andersson, Otto 1910, s. 170 ff.

1309 Andersson, Otto 1963, s. 74 f.

1310 Schemat över polskans huvudgrupper är hämtat från Andersson, Otto 1963, s. 79.

Grupp I: A – B
AA/BB
AA/BB AA

Grupp II: A – C
II:A:
AA/BC
AA/BBC
AA/BC AA

II:B:
AB/CB

II:C:
AB/CC

Grupp III: A–D
III:A:
AB/CD

III:B:
AB/CCD

III:C:
AA/BCD

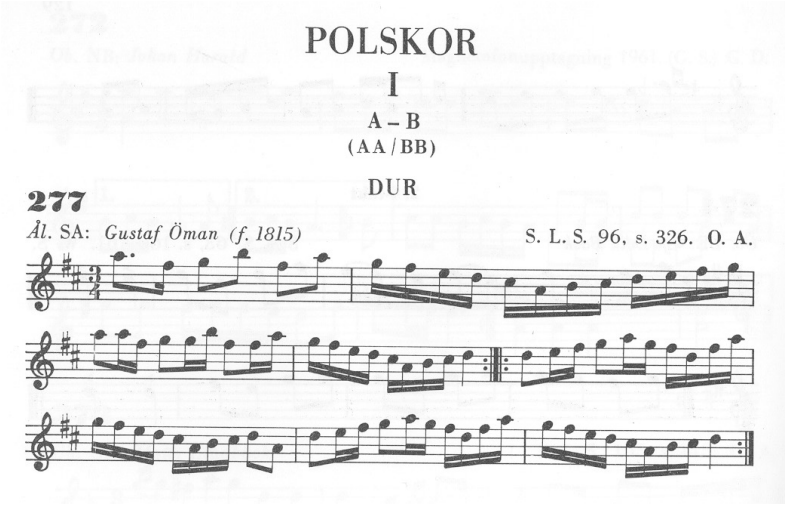
Grupp IV: A–E
AB/CDE

Grupp V: A–F
(utvidgad eller varierande frasföljd)[1311]

Grupp VI: Programmatiska polskor[1312]

1311 Hit hör bl.a. en stor del av de melodier som Andersson rubricerar som ”Da capo-polskor” eller ”cirkelpolskor” med just utvidgade frasföljder.

1312 Hit hör melodier som enligt Andersson utgöra musikaliska skildringar av ”händelser, verkliga eller diktade, naturbilder, härmningar m.m., ofta i endast i form av enstaka antydningar eller skissartade teckningar i toner”. I övrigt domineras denna grupp av de typiskt programmatiska Hins-, Djävuls-, Näcka- och Stenbockspolskorna med en, i de flesta fall, helt egen frasform. Hit hör även en del vallåtar av den typ som Moberg enligt Andersson kallar ”Locklåten om den förlorade eller återfunna kon”. Att vissa vallåtar enligt Moberg utgör rester av ett ”forntida magiskt spel” är helt främmande för Andersson (s. CXXVIII).


POLSKOR

I

A – B

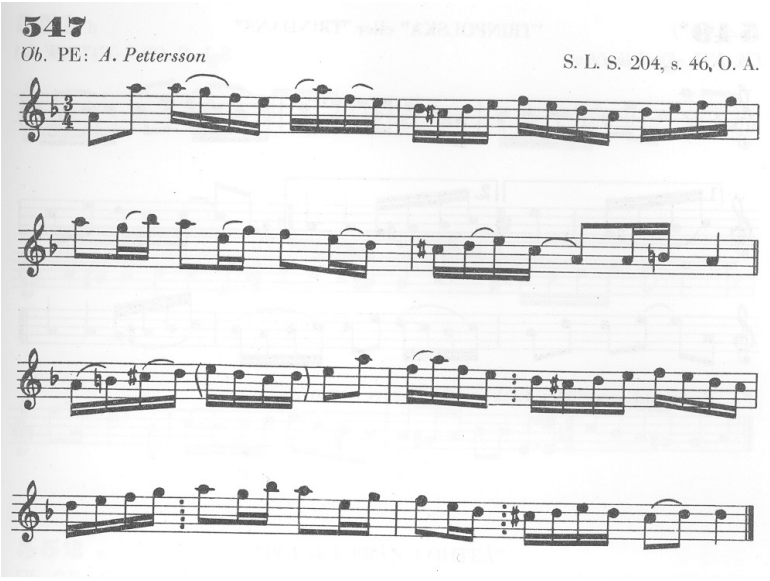
(AA / BB)

DUR

277

Ål. SA: *Gustaf Öman (f. 1815)* S. L. S. 96, s. 326. O. A.

Notexempel: Grupp I: Polska efter Gustaf Öman, Saltvik, Åland. Detta är den första polskan i *FSF* som är publicerad efter form, i det här fallet enligt Otto Anderssons modell med den första huvudgruppen ”A – B polskor” och med den enkla motivbyggnaden: AA / BB. Lägg märke till att Andersson inte har något system för att redovisa varierade eller förändrade motiv.


547

Ob. PE: *A. Pettersson* S. L. S. 204, s. 46, O. A.

Notexempel: Grupp II: Polska efter A. Pettersson, Petalax, Österbotten. Enligt Anderssons modell har den motivformen: AB^5 / CB. Lägg märke till att formen skiljer sig något från rytmen. Den upphöjda siffran 5 betyder att motivet slutar på kvinten (dominanten) i förhållande till motivets omtagning till tonikan i andra reprisen. Polskan tillhör enligt Andersson en äldre typ där första reprisens avslutande motiv återkommer i andra reprisen.

Otto Anderssons frasformsschema bildar sedan underlag för sökandet efter melodiernas varianter och hela redigeringen av *FSF* (VI) bygger på egentligen på en uppställning av varianter med utgångspunkt från det redovisade schemat. Andersson väljer i det här sammanhanget presentera ”en huvudmelodi” som sedan bildar underlag för ”en identifiering” efter frasform:

> Varianterna följa efter huvudmelodien, så vitt möjligt med iakttagande av morfologiska förhållanden, oberoende av struktur och tonalitet. Redan formanalysen har visat sig främja identifieringen; varianterna ha så att säga hittat varandra automatiskt. I övrigt ha enkelhet och redighet, samt i en del fall uppteckningsarnas ålder, betraktats som kriterier vid utväljandet av huvudmelodien. Variantföljden återspeglar således dels en utveckling mot en utvidgad formbyggnad som melodien genomgått, dels en splittring som kan ha ägt rum med något fragment som återstod. Vid identifieringen av varianter har stundom fråga uppstått om förhandenvarande melodi bör betraktas som variering eller om likheterna endast utgöra lånmotiv eller ornamentala detaljer, vilka överspelats från den ena melodien till den andra. I sådana fall har formen fått fälla utslaget.[1313]

Anderssons tankar om en ”huvudmelodi” efter vilken varianterna mer eller mindre automatiskt ordnar sig beroende på formbyggnad liknar uppenbarligen Norlinds vision om hur man skulle kunna gruppera polskorna efter vissa typmelodier.

Anderssons indelning av polskemelodierna efter form låg till grund för Karin Lindahls studie (1984) av melodierna Johannes Bryngelssons notbok. Förmodligen kände hon inte till hans utökade och mer avancerade modell från FSF (1963), eftersom hon helt och hållet utgår från den gamla ”Bidrag till kännedom om polskemelodiernas byggnad” från 1910. Lindahl känner sig därför nödsakad att utöka Anderssons fyra grundläggande melodigrupper med egna tillägg, vilket uppseendeväckande nog till stora delar liknar modellen ovan i FSF från 1963:

> Det har också visat sig att, att fyra strukturgrupper inte är tillräckligt, eftersom vissa strukturer tillkommer, som Otto Andersson inte har mött i sitt material. Jag har givit dem beteckningarna V och VI och definierar dem på följande sätt: [---] Strukturgrupp V är en *da-capo-struktur i miniatyr*. Strukturgrupp VI är en *additiv struktur*, som medger betydande utsträckning av perioden.[1314]

Med andra ord kommer Lindahl till samma slutsats som Andersson gjorde redan i FSF (1963) och som presenterats ovan, nämligen att den här typen av frasformsscheman behöver sex huvudgrupper. I tillägg till detta analyserar hon tio slumpmässigt utvalda polonäser och fem menuetter

1313 Andersson, Otto 1963, s. CXXIX.
1314 Lindahl 1984, s. 30.

enligt den kände musiketnologen Alan Lomax cantometriska modell.[1315] Enligt denna skapades *en stilprofil* som utgick från en mängd variabler som tempo, rubato, antal fraser, melodilinje, intervallvidd etc. Från Lomax mycket omfattande modell hämtar Lindahl fem variabler och lägger sedan själv till ytterligare sexton, som hon ”själv formulerat med tanke på den speciella karaktären hos Johannes Bryngelssons låtar”.[1316] Hennes modell innefattar alltså totalt 21 variabler som tillsammans skapar en stilprofil på varje enskild melodi.[1317] Inom ramen för dessa variabler definieras sedan ett antal positioner:

> Från Lomax har jag vidare tagit upp metoden att klart definiera varje position på profilskalorna och tekniken att förbinda de olika positionerna med en linje som låter ”profilen” framträda i åskådlig gestalt.[1318]

Genom sina reviderade varianter av Lomax kantometriska modell och Otto Anderssons frasformsscheman kommer Lindahl till en del tankeväckande slutsatser beträffande polonäserma och menuetterna i Bryngelssons notbok:[1319]

1. Den större da-capoformen är relativt vanlig bland menuetter, ej bland polonäser.
2. Menuetternas tvåtaktighet bestyrks eftertryckligt i urvalet.
3. Norlinds påstående om att menuetten mot slutet av 1700-talet hade tagit upp den ojämna rytmen från polonäsen bekräftas inte övertygande av urvalet.
4. Menuetter och polonäser skiljer sig tydligt åt i reprissluten.
5. Mot menuetternas massiva dur står ett visst inslag av molltonarter med växlande modalitet bland polonäserna.
6. Menuetter har ett relativt litet inslag av diatoner (toner i skalföljd).
7. Av stilprofilerna framgår att menuetten liksom polonäsen har sina artegna spelfigurer.

Utöver detta noterar Lindahl att av notbokens innehåll utgör 74% av polonäser och 16% menuetter. Detta kan ställas i relation till Dufvas notbok som redovisar påfallande likartat förhållande: 81% polonäser (polskor) och 18% menuetter. När det gäller förhållandet dur och moll (inklusive

1315 Lomax, Alan. *Folk song, Style and Culture*, Washington 1968.
1316 Lindahl 1984, s. 59.
1317 De 21 variablerna är: 1. Längd. 2. Struktur. 3. Form. 4. Fraslängd. 5. Rörlighet. 6. Punktering. 7. Reprisslut. 8. Melodilinje. 9. Tonomfång. 10. Slutton. 11. Tonalitet. 12. Monotoner. 13. Diatoner. 14. Terser. 15. R4+ (intervall omfattande en ren kvart eller större). 16. Harmonik A. 17. Harmonik B. 18. Spelfigurer. 19. Utsmyckning. 20. Stråkarter. 21. Lägen. Se vidare Lindahl 1984, s. 61 ff.
1318 Ibid, s. 60.
1319 Ibid, s. 82 ff.

modala melodier) noterar Lindahl att molltonarter endast förekommer bland polonäserna.[1320] Detsamma gäller även Dufvas notbok. I Bryngelssons notbok går 79% i dur och 21% i moll. Motsvarande fördelning hos Dufva är 89% i dur och 11% i moll. Detta kan ställas i relation till och delvis avspegla Norlinds utsaga om att ”först mot slutet av 1700-talet äger en förskjutning rum, så att molltonen blir oftare företrädd”.[1321]

Lindahl menar att det finns ett drygt tjugotal polonäser hos Bryngelsson som närmar sig beskrivningen ”förklädda menuetter”. Den mest avgörande skillnaden är att ”polonäsen är mer mångskiftande till sin form och återfinns i alla längdvarianter och med alla strukturtyper, är menuetten begränsad till medellånga och långa strukturer och visar tydlig preferens för [---] en symmetrisk struktur om 8+8 takter med melodisk upprepning i dal segno-form”.[1322] Hon hävdar vidare att hon bland polonäserna ”kunnat identifiera ett tiotal övertygande exempel på vad jag kallar menuettpolonäser, dvs polonäser med otvetydiga menuettdrag, men jag har inte kunnat finna några menuetter som på motsvarande sätt har tagit upp polonäsdrag”.[1323] Även dessa båda utsagor har viss relevans när det gäller innehållet i Dufvas notbok.

Otto Anderssons idé om tvåtaktsmotivet som bärande enhet var inte ny när han presenterade sina idéer om polskans form i sin uppmärksammade artikel från 1910. I det inledande kapitlet konstaterade vi att både Einar Övergaard och KP Leffler hade liknande tankar.[1324] Redan i förordet till *Folkmusik från norra Södermanland* (1899–1900) presenterar Leffler en utvecklad modell för hur formbyggnaden kan beskrivas. Som exempelmelodi tar han en enkel polska efter Pehr Ericsson, Helgarö:[1325]

1320 Lindahl menar (s. 16) att det hos Bryngelsson finns ett antal polonäser, ”de flesta i g-moll, som kan ses som en förberedelse till det romantiska genombrottet i Åhlstöms *Traditioner af Swenska Folkdansar* (1814)”.
1321 Norlind 1930, s. 136.
1322 Lindahl 1984, s. 108.
1323 Ibid, s. 109.
1324 Se kapitel 1, avsnitt 1.5.
1325 Leffler 1899–1900, del II, s. 4 (nr 4).

Notexempel: Polska efter Pehr Ericsson, Helgarö. Enligt Leffler har denna låt motivformen: a-b / a-b1 / c-d / a-b1

Lefflers exempelpolska saknar uppenbarligen repristecken, men är annars ett typiskt på en form där de avslutande motiven i första reprisen även återkommer på samma sätt i den andra. Lefflers tankar om formbyggnaden i ovanstående polska förtjänar i övrigt ett längre citat:

> Vi finna, att hennes två första takter bilda ett motiv, en liten melodi eller musikalisk tanke, som vi kunna beteckna med a och som efterföljes af ett nytt motiv, ett bimotiv – b – i de två följande takterna. Dessa båda sammanställa motiv på tillsamman 4 takter bilda en period, som utgör polskans stomme; denna period upprepas i de följande fyra takterna, endast med den olikhet, att det andra motivet här öfvergår i en afslutningston, hvarför vi beteckna det b1, till skillnad från det förra b. I andra reprisen framträder ett nytt hufvudmotiv på två takter – c – med ett nytt bimotiv – d –, hvarvid rytmen i hvarje takt dock är densamma som i motsvarande takter af första reprisen; denna nya period följes af andra perioden från första reprisen, d.v.s. första reprisens sista fyra takter komma tillbaka för att afsluta polskan. – Detta är den regelbundna melodibyggnaden, som, om hvarje motiv eller tvåtaktskomplex betecknas med en bokstaf och hvarje period med parentestecken, kan återgifvas med formeln:
>
> (a + b) + (a + b1); (c + d) + (a + b1)

Denna formel kan nu varieras på åtskilliga sätt. I sextondelspolskan n:r 9 t.ex. användes första reprisens bimotiv både såsom hufvudmotiv och bimotiv i andra reprisen, hvarigenom uppstår formeln:

(a + b) + (a + b1); (b + b1) + (b + b1) – genom omtagning:

I sextondelspolskan n:o 2 upprepas andra reprisens hufvudmotiv figureradt före bimotivet, hvarigenom uppstår – med omtagning af repriserna – formeln:

(a + b) + (a + b); (c + c¹ + d) + (c + c¹ + d)

Man kan notera att Leffler inte problematiserar det faktum att tvåtaktsmotiven inte alltid är fulländade enheter, utan att respektive motiv ofta avslutas med en överledning in i ett nytt harmoniskt eller tonalt förlopp. Detta kan exemplifieras med den avslutande tonen c i andra takten i första reprisen i polskan ovan och även de tre sista sextondelarna i takt fyra. Båda dessa exempel kan alltså åskådliggöra uppfattningen att den här typen av överledningar skulle kunna vara en inledande del av det följande motivet. Man ser emellertid att motiv med överledningar av det här slaget trots allt är relativt konstanta och att de i olika varianter kan följas av en hel rad variabla harmoniska eller modala strukturer. Leffler noterar dock att det finns många oregelbundenheter i motivuppbyggnaden:

Redan här är man inne på oregelbundenheternas område. Anordningen af motiven må nu varieras huru som hälst, så bibehålles dock alltid en fast byggnad i polskor som hafva två repriser på hvardera åtta takter – låt vara att fyra takter omtagas i endera eller båda; men vid inträdandet af öfverskjutande takter – hvilka uppstå antingen därigenom att ett motiv upprepas såsom i anförda nr 9 eller att nya idéer (motiv) inflikas här och där – uppstår oregelbundenhet, i det endera eller båda repriserna komma att innehålla ett taktantal, som ej jämnt kan delas med 4. En från den stränga typen afvikande form, som dock uppträder ganska regelbunden, är den, där andra reprisen utgöres af 6 takter, därigenom att till första perioden i denna repris fogas två afslutningstakter; andra reprisens period utgöres då af en melodifigur på blott en takt, hvilken figur således måste genomgå de fyra takterna, d.v.s. upprepas tre gånger, vanligen i sjunkande eller stigande.[1326]

Leffler utgår alltså från tvåtaktsmotivet som bärande element. Två sammansatta motiv bildar en *period*, som i sin tur utgör den melodiska stommen. Två perioder, eller fler, bildar sedan en repris. En lätt förändrad tvåtaktsfras kallar Leffler alltså för *bimotiv*. Om jag tolkat Leffler rätt är alltså det inledande motivet i reprisen *alltid* huvudmotiv och de därpå följande – ett eller flera bimotiv.

Vi konstaterade redan i det inledande kapitlet att precis som Leffler var Övergaard också intresserad av polskornas motivindelning och periodbyggnad. I sin metod använde han stora bokstäver för att beteckna fyrtaktiga perioder, små för tvåtaktiga och grekiska för entaktiga. Med hjälp av upphöjda kvint- och oktavtecken (5°, samt 8°) angav han om

1326 Leffler 1899–1900, s. 12 f.

motiven är kvint- eller oktavförflyttade. I ett brev till Samuel Landtmansson beskriver han sin analysmetod, vilket precis som i fallet med Leffler förtjänar ett längre citat:

> *Min formelmetod är följande: Stora skrivbokstäver A B C D etc. beteckna 4-taktiga perioder; små skrivbokstäver a b c d etc. beteckna 2-taktiga perioder; grekiska skrivbokstäver α β γ δ etc. beteckna 1-taktiga perioder.* [---] *Härvid att märka att A a α* alltid *där de förekommer beteckna* början *av första reprisen*; *B b β* alltid början av 2:dra reprisen. *Det är låtar med två repriser, som här närmast är fråga om. (Förekommer flera repriser brukar jag använda beteckningen E-låtar, i vanliga fall räcker det med alfabetets första fyra bokstäver).*
>
> *En α α-låt är t.ex. Jänta å ja, vars formel är: α α c α α* c_1 */* B^8 */. / betecknar repr.str.://:,* c_1 *betecknar att sluttakten är* olika *c:s andra takt – övergångstakten (el. bindetakten).*
>
> *En b b-låt är t.ex. Neckens polska, osv. Neckens polska: F(ormel) = A / b b c d* d_1*. Den s.k. Jössehärsp. F = a* a_1 *a c / b* b_1 *b c.*
>
> *A* A_1 *kan återgivas på följande sätt: −=— / =——* ^{A} */ ——— /* $_{A1}$ *===: // d.v.s. olikheterna ligga i 4de och åttonde (sista) takt. Men reprisen kan "gå isär" på ett tidigare stadium, t.ex.:*
>
> *−=— / =——* ^{A} */ === / ===: // då jag använder beteckn. A* A_2 *med även a c a d / betecknar samma sak. Förekommer andra taktantal skriver jag (tryckstil)* A^8 */* B^{10} */* E^{14} *alltså* taktantalet *till höger upptill; det är egentligen bara 16-delspolskor där detta behöver användas, åtminstone högre siffror 8, 10 osv.*
>
> *Beteckning: a* $^{5°}$ *a eller a* $_{5°}$ *a; a* $^{8°}$ *a eller a* $_{8°}$ *a betyder att motivet är flyttat en kvint eller oktav uppåt eller nedåt. Detta – särskilt kvintparalleller – ligger nära till hands på fiolen.*[1327]

1327 Ulma 11642:101. Brev från Einar Övergaard till Samuel Landtmansson, den 21/6 1935.

Notexempel: Näckens polska efter Johan Fredrik Bergström, Tolg, Småland.[1328] Enligt Övergaard har den mer allmänna versionen av ovanstående låt motivbyggnaden: A / b b c d d_1. Skillnaden består helt enkelt i att den ovanstående variantens första fyra takter inte tas om medan däremot andra reprisens två avlutande takter biseras.

Med hjälp av denna metod analyserande Övergaard inte mindre än ca 3500 polskor och ”springdanser” från Sverige och Norge.[1329] Särskilt intresserad var han av låtar med variationer på nedanstående motivbyggnad: [a b a b // b b a b] eller [a c a c // b c b c]

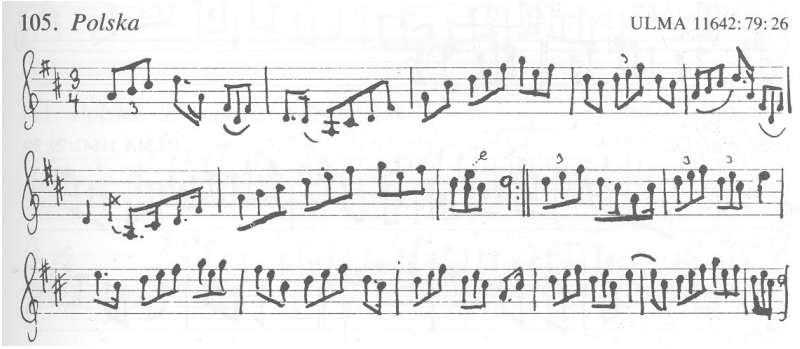
Här åsyftas alltså polskor där motiv från första reprisen återkommer (eller bildar slutkadens) i andra.[1330] Övergaard kallar dessa polskor för *götiska* och menar att dessa huvudsakligen återfinns i Västergötland, Dalsland, Bohuslän, Värmland, västra Närke, samt östra Norge:[1331]

> *Typen a b a b1 / b b a b1; typen a b a b1 / b b2 b b1; typen a b a b1 / b a1 b a2. Dessa ab-låtar äro av särskilt intresse därföre, att slutet i I [första reprisen] bildar början till ii [2:a reprisen]. En annan pregnant typ är: a c a c1 / b c b c1. c här verkar som ”omkväde”. Låtar som på något sätt bildar ett organiskt helt, d.v.s. att motiv ingå i både i och ii har jag trott mig finna vara utmärkande för de låtar som jag kallar ”götiska”. [---] Några av dessa götiska låtar kallar jag ”vävnadslåtar”. Motiven* äro på ett konstrikt sätt invävda i varandra.[1332]

1328 Gustafsson 1983, nr 34.
1329 Beteckningen ”springdans” är Övergaards egen.
1330 Ramsten 1982, s. 30 f. Se även brev 21/6 1935 från Övergaard till Samuel Landtmansson (Ulma 11642:101).
1331 Ibid, s. 31.
1332 Ulma 11642:101.

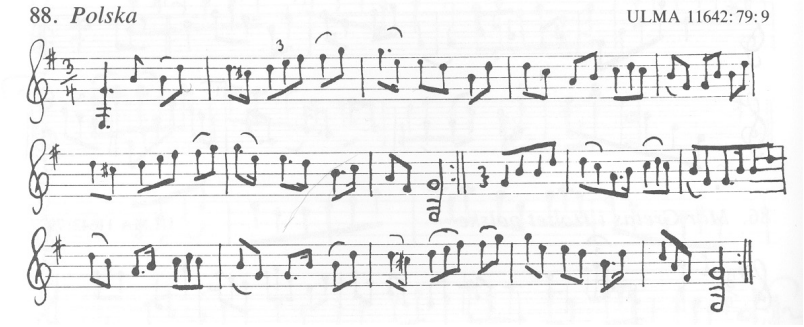
Notexempel: Polska efter Jonas Eriksson Åberg, Grinstad och Jonas Andreasson Günther, Grinstad, Dalsland.[1333] Enligt Övergaard med motivformen: a b a b_1 / b b a b_1. Lägg märke till de återkommande motiven.

Notexempel: ”Brudpolske” efter Jonas Eriksson Åberg, Grinstad och Jonas Andreasson Günther, Grinstad, Dalsland.[1334] Enligt Övergaard med motivformen: a b a b_1 / b b_2 b b_1. Han menar alltså att b-motivet återkommer i olika former i slutet av första reprisen och i hela andra.



Notexempel: Polska efter Jonas Eriksson Åberg, Grinstad och Jonas Andreasson Günther, Grinstad, Dalsland.[1335] Enligt Övergaard med motivformen a c a c1 / b c b c1 och där c-motivet fungerar som ”omkväde”. Enligt min uppfattning skulle man med Övergaards modell också kunna beskriva motivformen i denna polska enligt följande: a b1 a b2 / c b3 c b4.

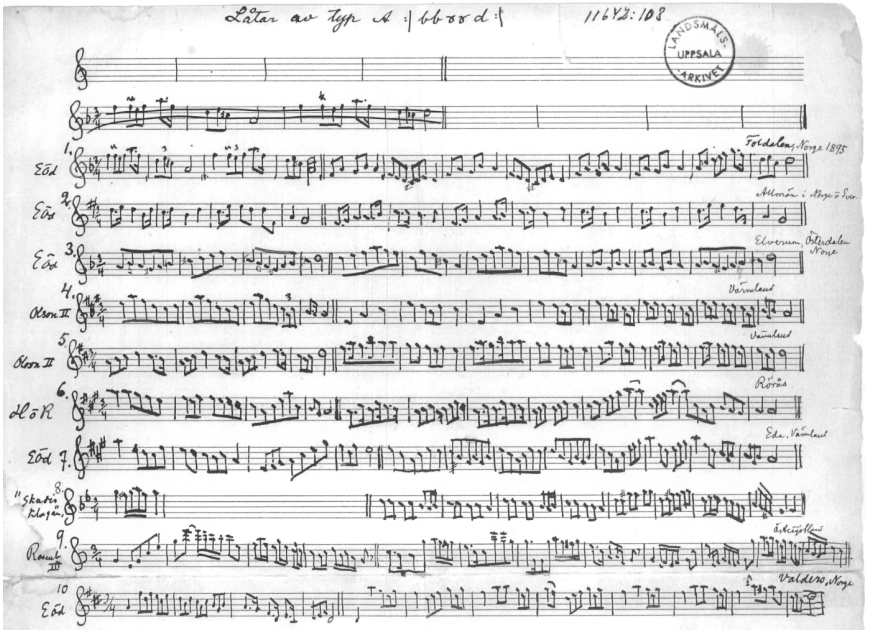
1333 Ramsten 1982, s. 92.
1334 Ibid.
1335 Ibid, s. 95.



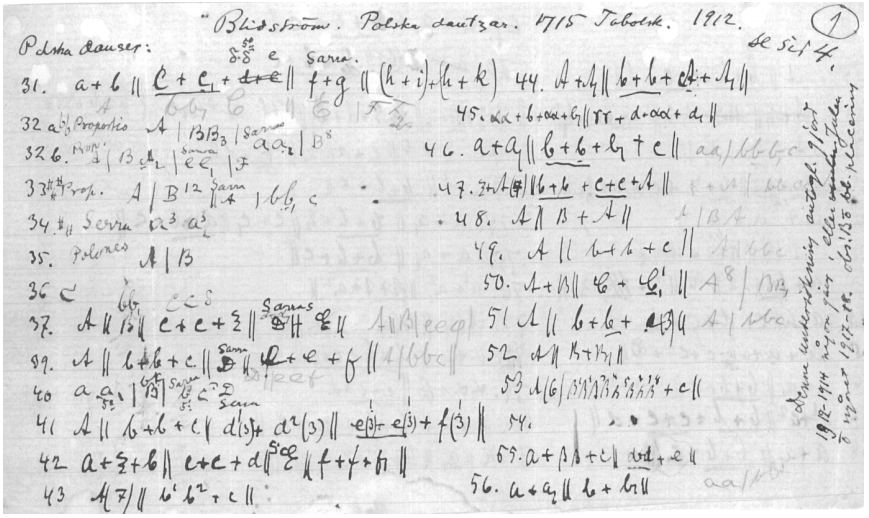
Notexempel: Polska efter Jonas Eriksson Åberg, Grinstad och Jonas Andreasson Günther, Grinstad, Dalsland.[1336] Enligt Övergaard en s.k. ”vävnadslåt”, där motiven äro på ett konstrikt sätt invävda uti varandra”.[1337] Enligt min uppfattning skulle dessa också kunna uppfattas som regelmässiga motivföljder och om jag utgår från Övergaards modell skulle denna låt då kunna beskrivas på följande sätt: a b a_1 b_1 / a_2 a_3 a_1 b_2.

I jämförelse med Leffler utgår alltså Övergaard också från tvåtaktsmotiv som i sin tur bildar fyrtaktsperioder. De enda uppenbara skillnaderna är egentligen användningen av bokstavskombinationer och att Lefflers bimotiv definieras tydligare i Övergaards modell med beteckningar för kvint- oktavförflyttningar. Övergaard har också ett system för att beteckna entaktiga motiv.

1336 Ramsten 1982, s. 95.
1337 Citerat från Ramsten 1982, s. 31.



Notexempel: Övergaards exempelsammanställning över några låtar med formen: A // bbγγd //.[1338]



Exempel på Övergaards formanalys av melodier ur G Blidströms ”Polska dantzar, Tobolsk 1715”.[1339]

1338 Ulma: 11642:103.
1339 Ulma 11642:101.

I John Olssons artikel ”Den svenska polskan. Ett försök att teckna dess historia och karaktär” i *Sumlen* (1990–1991) finns ett försök till att beskriva polskans motivuppbyggnad, som delvis tar avstamp i Övergaards modeller från början av 1900-talet.[1340] Olsson applicerar sina teorier på den s.k. Sexdregasamlingen från slutet av 1700-talet, som analyseras utifrån slutfallen i samtliga polskor (242 stycken), antalet takter i repriserna, samt motivuppbyggnaden enligt Övergaards modell med små bokstäver för tvåtaktsmotiv, stora för fyrataktersperioder och grekiska för entaktsfraser.[1341] Eftersom det finns många paralleller till Dufvas melodier i Sexdregasamlingen finns det anledning att närmare studera Olssons slutsatser. Han konstaterar inledningsvis att de åttataktiga repriserna dominerar, följt av de fyrtaktiga och de sextaktiga. Repriser med udda taktantal är ovanliga och i princip förekommer detta bara i enstaka låtar med fem eller sju takter i respektive avdelning. Många låtar ha också en kort första repris följt av en betydligt längre andra. Detta har vi tidigare noterat i anslutning till menuettens inflytande på polonäserna. När det gäller motivbyggnaden dominerar generellt storformerna A/B A och A C/B C.[1342]

Notexempel: Pollonesse ur Pehr Anderssons notbok, Måstorp, Närke, daterad 1731 (J Olssons avskrift).[1343] Enligt Olsson med motivformen αα c D // b c d e. Enligt mitt förmenande kan man uppfatta första reprisens inledande två takter som *ett* motiv och de fyra avslutande takterna som *två* motiv. Ett annat sätt att beskriva motivformen skulle i så fall vara: a b1 c1 d // e b2 c2 e // eller möjligen med Olssons modell: αα b1 c1 d // e b2 c2 e //.

1340 Olsson 1990–1991, s. 72. Se vidare kapitel 1, avsnitt 1.5.4.
1341 Sexdregasamlingen består av tre delar: Johannes Bryngelssons notbok, daterad 1773 (Ma 12 a), Anders Larssons notbok, odaterad (Ma 12 b), samt ett antal lösa notblad.
1342 Olsson 1990–1991, s. 79 ff.
1343 FMK: Ma 1, nr 27.

Grupperingar av melodityper med motivindelning som grund liknande Anderssons i *FSF* återfinns också i ett exempel på Magdalenamelodins spridning i Jan Lings *Svensk folkmusik* (1978).[1344] Härvidlag presenterar Ling några tankar kring begreppen *variant* och *parallell* som vi återkommer till längre fram.

6.2.3. Polskans motivformer

I förordet till boken *Jernbergslåtar* (1986) reflekterar Sven Ahlbäck mera översiktligt kring tvåtaktsmotivet som grundläggande byggsten.[1345] Som vi redan sett i det inledande kapitlet använder han härvidlag både begreppen motiv och fras, men gör ingen riktigt tydlig åtskillnad dem emellan. Generellt tycks han i alla fall mena att motiv kan vara både en- och tvåtaktsuppbyggda medan fraser generellt bygger på två takter.[1346] Han menar vidare att det enskilda motivet ofta innehåller en musikalisk frågedel (en takt) och en svarsdel (en takt). Detta leder sedan i sin tur att hela detta motiv kan utgöra en frågefras (två takter) till en svarsfras (två takter), som i sig innehåller samma uppbyggnad som den inledande frågefrasen.[1347] Om motiven upprepas knyter Ahlbäck detta till barockens fortspinningsform:

> Men motiv kan också höra samman genom upprepning och variation. Samma motiv upprepas med någon förändring eller något tillägg. Ett sådant sätt att tänka musikaliskt kallas ibland ”fortspinning” och är vanligt i en del instrumental barockmusik, norsk spelmansmusik, arabiska bönerecitativ etc. men framför allt i berättande episk sång utan skriftspråk.[1348]

Hans konklusion är att den här typen av melodier genom sin grundläggande struktur därmed blir symmetriskt uppbyggda. Underförstått gäller alltså detta polskan generellt. Märkligt nog är det just denna symmetri som Moberg hade allvarliga invändningar mot i sin kritik av *Svenska låtar*:

> Alltför ofta synes det mig, som om en melodis ”korrekta byggnad” varit normerande för SvLå:s uppskattning av variantens värde; och korrekt byggnad betyder därvidlag närmast graden av symmetri, 8 + 8 takter el.dyl. Och dock måste vi väl i folkmusiken – även inom dansmusiken – räkna med en höggradig frekvens av ellipser och ostinata upprepningar, som icke endast bero på de exekverande musikerns temperament och musikaliska standard utan också på ålderdomliga traditioners verksamhet.[1349]

1344 Ling, Jan. *Svensk folkmusik*, 1978 (sjätte upplagan), s. 121 ff.
1345 Ahlbäck 1986, s. 51 ff.
1346 Ibid.
1347 Ibid.
1348 Ibid.
1349 Moberg 1951, s. 48.

Det råder ingen tvekan om att Olof Andersson eftersträvade en form- och motivmässig symmetri. Under arbetet med *Svenska låtar* var just detta i själva verket en av de stora trätofrågorna mellan honom och Axel Boberg:

> Det är ju inte sjukligt, patologiska drag eller dylika abnormiteter, man skall framlägga, utan levande friska låtar. Annars tyckte [Axel Boberg] det var bäst att skriva originalet precis som han upptecknat det, och som ju även jag gjort, fast jag i många fall ogillar det systemet. Det blir bara en fullständig fotografering och till detta arbete kunde en skaplig notkunnig, vilken som helst använts. Allt huvudbry och tankearbete är onödigt. Det skall bliva en framtida forskares uppgift att nagelfara dem. Vi skulle bara ha att fotografiskt noga återge låtarna med fel och brister. Till en del är ju detta gott och bra, men enligt min mening kan man lätt få den uppfattningen att ju flera fel och konstigheter, t.ex. med avseende på takten, ju mera intressant är det. Ju sämre spelman, ju bättre låtar alltså. Jag tycker inte att man ska sätta felen i högsätet, utan låten som sådan skall först fram, sedan kan anmärkas var felen begicks".[1350]

Olof Andersson förordade således ett slags fulländade och balanserade låtar – helt enkelt en form av *idealtypskonstruktion*.

I Norge skiljer man vanligtvis på två former av asymmetri – den rytmiska och den formmässiga. Den förstnämnda har vi redan behandlat, men när det gäller den oregelbundna formen i en norsk kontext har Olof Anderssons värsta farhågor infriats. Den typiska hardingfelespringaren har nämligen s.k. "asymmetrisk formoppbygging" med ett mindre antal motiv (oftast på två, ibland på tre takter). Till antalet brukar dessa växla från två till fem, vilka sedan varieras och förändras i den performativa situationen enligt mer eller mindre i traditionen fastställda normer och principer. Denna formmässiga asymmetri betraktas idag som ett äldre och mer ursprungligt lager inom norsk folkmusik:

> Den viktigaste faktoren for oppbyggingen synes heller og være selve alderen til slåtten. Mye tyder på at den asymmetriske oppbyggingen er klart eldst, mens den symmetriske slåtten særlig er knyttet til 1700-tallet. Den må da trolig oppfattes som en impuls fra den toleddede viseformen som spredde seg utover Europa på 1600-tallet og som kom til å få stor betydning spesielt for store deler av den folkelige musikken.[1351]

1350 Andersson, Olof 1963, s. 129.

1351 Aksdal 1993, s. 137. Aksdal preciserar "den toleddede viseformen" i en fotnot med kommentaren: "Den enkle toleddede viseformen (liedform, danseform) består av to adskilte perioder, som i slåttemusikken tilsvarer det vi kaller vendinger. I den klassiske formen ender første periode på dominanten eller i dominanttonearten, mens siste periode leder tilbake til tonika eller grunntonearten. I folkemusikken vår fravikes dette mønsteret relativt ofte, noe som bl.a. skyldes at tonaliteten gjerne har røtter tilbake til enda eldre tider".

I ett svenskt sammanhang verkar dock den visform med repriser som Aksdal beskriver ovan vara relativt utbredd redan under andra hälften av 1600-talet. Vi har dock i det inledande kapitlet redan noterat att Ånon Egeland delvis har en avvikande uppfattning både när det gäller att den asymmetriska formuppbyggnaden skulle representera ett äldre och mer ursprungligt lager inom norsk folkmusik och beträffande generella utsagor om motivlängden i springarslåttar på hardingfela.[1352] Egeland utgår i sin undersökning från en "Sarres" i en notbok efter Truels Johannesen Hvidt från Drammen, daterad 1722, och jämför melodi och motivuppbyggnad med två hardingfelespringar från Telemark. Han påvisar stora likheter och tydliggör att det ofta är "fernissan" i hardingfelespelet som gör det svårt att upptäcka dessa likheter:

> Jeg vil hevde at nettopp den kompleksiteten jeg har forsøkt å skildre her – fernisset av hardingfelesæregenheter – er en sterkt medvirkende faktor når de langt fleste vil ha vanskelig for å kople denne musikken med de enkle sarras-melodiene i 1700-tallskildene – flerstemmigheta, fraseringene og asymmetrien – og forenkler rytmen til konvensjonell ¾-takt, burde slektskapet være lettere å se.[1353]

Egeland noterar med viss förvåning att det "er slående hvor lite som har skjedd på 250 år. Det mest iøyenfallande forandringa er triolerne, som mest sannsynlig avspeiler en yngre impuls fra menuetten".[1354] Han menar också att med tanke på vilken laddning begreppet "gammal" har i vissa folkmusikmiljöer är det märkligt att äldre och enklare springarslåttar får så lite uppmärksamhet:

> Vinnerne, de lange, utbygde slåttene – "Urjen", "Markensmåndagen", "Siklebekken" m.fl. – ser i stor grad ut til å være et 1800-tallsfenomen, med høyprofilerte utøvere som Myllarguten og Lars Fykerud som viktige eksponenter.[1355]

Egeland noterar också i detta sammanhang att Eivind Groven hävdade att "de eldste formerne som oftest har firetaktsperioder og at det er de nyere, lange springarslåttene som først og fremst benytter seg av kortere motiv, gjerne henta fra en eksisterende lengre periode".[1356]

Egeland menar samtidigt att det också finns exempel på repeterade småmotiv – "ofte på to, men også på en takt" i 1700-talets norska notböcker.

1352 Egeland 2015, s. 33.
1353 Ibid, s. 37.
1354 Ibid, s. 40.
1355 Ibid, s. 42.
1356 Egeland 2015, s. 42. Se vidare – Groven, Eivind. "Musikkstudiar – ikkje utgjevne før", *Eivind Groven: heiderskrift til 70-årsdagen 8. Oktober 1971* (Olav Fjalestad, red.), Oslo 1971.

De ingår då som ”byggeklosser i en lengre periode”.[1357] Enligt min mening återkommer inte bara fyrataktersmotiv bland äldre hardingfeleslåttar i norska notböcker från 1700-talet, utan också i en del fall i äldre svenska spelmansböcker. Vissa av dessa motiv återfinns också i äldre sånglekar.

Beträffande melodiska motiv- och formanalyser gör Per Åsmund Omholt i sin avhandling (2009) ett försök till att definiera fem grundläggande strukturer i den norska springar-, pols- och gangarrepertoaren. Eftersom Omholts motivanalyser är betydligt mer avancerade än exempelvis Lefflers och Otto Anderssons modeller förtjänar dessa en mer utförlig presentation. Omholt kallar de fem grundläggande nivåerna för ”3n-motiv” (tre-nivå-motiv), ”3r-motiv” (repeterat 3-motiv), ”4-motiv”, ”2-motiv”, samt ”1-motiv” och/eller ”1-motivperioder”.[1358] De båda inledande ”3n- och 3r- motiven” har ingenting med tretaktsmotiv att göra, utan Omholt avser här motiv som naturligt låter sig indelas i (som regel) två delmotiv som i sig sedan kan indelas i två mindre bitar, m.a.o. två delmotivnivåer i förhållande till huvudmotivet:

Notexempel: De fyra första takterna i en springar från Sigdal med motiv i tre nivåer (”3n-motiv”).[1359]

3-motiven ingår oftast i det som Omholt kallar ”stabila och entydiga formstrukturer”, vilka är typiska för stora delar av pols och springarmaterialet. Här dominerar den s.k. regelmässiga ”toveksformen” (två tvåtaktsmotiv), där skolexemplet består av två repeterade ”vek”, vart och ett på två motiv, som kan skiljas åt genom ofullständig och fullständig kadensering (halvslut och helslut). Enligt Omholt har 3-motivet alltså följande egenskaper:

- Det er normalt på pluss minus 12 taktslag i springar pols, 8 i gangar.
- Det lar seg ut i fra et (mitt) musikalsk(e) skjønn dele inn i to nivåer av delmotiv.
- Det opptrer særlig i halv- og helslutt-konstellasjoner som byggeprinsippet i regelmessig toveksform.[1360]

1357 Egeland 2015, s. 42.
1358 Omholt 2009, s. 131 ff.
1359 Notexemplet hämtat från Omholt 2009, s. 134.
1360 Omholt 2009, s. 134.

Notexempel: De fyra första takterna i en springar från Krødsherad (”Kryllingspringar”) med repeterade motiv i tre nivåer (”3r-motiv”).[1361]

”3r-motiven” kan uppfattas som en underkategori till ”3n-motiven”. Dessa består av två mer eller mindre identiska delmotiv (som återigen kan delas in i vardera två motiv), men som hänger samman på så sätt att de tillsammans upplevs som en helhet.

Många pols- och springleksmelodier i östra Norge är enligt Omholt uppbyggda på ”4-motiv”, vilket till stor del motsvarar den uppfattning som Leffler, Otto Andersson och Övergaard delade kring polskornas motiviska uppbyggnad.

Notexempel: Första reprisen i en pols efter Hilmar Alexandersen med ”4-motiv”.[1362]

Omholt menar att det är diskutabelt om ”motiv” er en riktig beteckning på formen med ”4-motiv”, eftersom detta är ”setninger som gjerne utgjør hele perioder eller vek”.[1363] Den här motivformen förekommer framför allt i de norra ”flatfeleområdena” i Norge. Omholt menar vidare att det är fullt tänkbart att uppfatta ett ”4-motiv” som två olika efterföljande ”3-motiv”, ”men når det ikke er noen klar kadens etter de fire første taktene, er et logisk å tenke hele forløpet som et hele. Her vil det da være ytterligere ett nivå med delmotiv sammenlignet med 3-motivet”.[1364]

1361 Omholt 2009, s. 134.
1362 Ibid, s. 136.
1363 Omholt 2009, s. 135.
1364 Ibid.

Omholt talar också om ”2-motiv” och menar då musikaliska strukturer som bara låter sig delas in i delmotiv på en nivå:

Notexempel: ”2-motiv” med en nivå av delmotiv.

Standardlängden på ”2-motiv” nivå är sex taktslag i springar och fyra i gangar. En del motiv på nio taktslag definierar Omholt också som ”2-motiv”:

Notexempel: De inledande takterna i en Valdresspringar efter Ivar Ringestad med nio taktslag.[1365]

Ovanstående Valdresspringar kan enligt mitt förmenande också definieras utifrån det för serran kännetecknande tretaktsmotivet.[1366] Omholt menar att de två delmotiven i ”2-motivet” ofta är kontrasterande, som ett slags ”fråga – svar”. Detta har tydliga likheter med Ahlbäcks tidigare redovisade tankar om en ”frågedel” och en ”svarsdel” i polskorna.[1367] I en del fall kan dock delmotiven vara närmast identiska som i denna Setesdalsgangar:

Notexempel: De inledande takterna i Setesdalsgangaren ”Soteroen” med två närmast identiska delmotiv.[1368]

På en mer generell nivå tycks det som om ”2-motivet” är särskilt kopplat till gangar- och hallingslåttar. Omholt kallar detta också för ”småmotivoppbygging”.[1369] Den avslutande ”1-motivnivån” består av små bitar som inte naturligt går att dela upp sätta samman till större självklara motivenheter. Många gånger kan det bara vara tal om 3-4 toner, och dessa mo-

1365 Omholt 2009, s. 135.
1366 Se kapitel 5, avsnitt 5.3.
1367 Se kapitel 1, avsnitt 1.5.4.
1368 Omholt 2009, s. 137.
1369 Ibid.

tiv ”självständiggör” sig genom omtagning, gärna många gånger. Omholt menar att ”oftest er disse bitene på to slag i gangar og tre i springar, men det forekommer også biter på bare ett taktslag som gjentas”.[1370]

I många fall ingår de repeterade små bitarna i kontexter som framstår som längre strukturer med tydlig början och tydligt slut. Det kan då bli problem med att definiera på vilken nivå motivet eller strukturen egentligen ligger. Omholt har valt att operera med två typer när det gäller ”1-motiven”; när kontexten signalerar att bitarna står ”ensamma” och fungerar som självständiga små strukturer, definieras de som ”1-motiv”, men när de ingår i ett musikaliskt förlopp med en någorlunda klar början och slut, definieras hela detta förlopp som ett enda motiv, och då som typen ”1-motivperiod”:[1371]

Notexempel: De inledande takterna i gangaren ”Tinnemannen” efter Svein Løndal från Tuddal i Telemark med ”1-motivperiod” med sex delmotiv.[1372]

Omholts tankar om de fem grundläggande motivstrukturerna är naturligtvis i första hand knutna till en norsk springar- och polsrepertoar, men kan enligt min mening till vissa delar också appliceras på den svenska polskerepertoaren. Detta gäller inte minst synen på huvudmotiv och delmotiv som vi får anledning att återkomma till i detta kapitel i avsnitt 6.3.6.

I ett motiv- och formelperspektiv kan också polskorna i spelmansböckerna jämföras med besläktade repertoarer på kontinenten. Redan i föregående kapitel redovisade vi en rad strukturella och formmässiga likheter och olikheter mellan polskan i Norden och de polska danserna. När det gäller polskans tysk-österrikiska släkting *Ländlern* presenterade den österrikiske folkloristen och folkmusiksamlaren Hans Commenda (1889–1971) i sin artikel ”Die Gebrauchsschriften der alten Landlageiger” (1939) innehållet i en rad österrikiska spelmansböcker tillkomna under perioden ca 1760–1880. Han påvisar att ländlermelodierna i dessa böcker ofta nedtecknats i förkortade motivkombinationer och att dessa förkortningssystem ofta är utformade enligt lokal praxis. En form av förkortning innebär exempelvis att endast en första repris om åtta takter har

1370 Omholt 2009, s. 137.
1371 Ibid.
1372 Ibid, s. 138.

nedtecknats och ur denna skall sedan melodins andra repris utläsas.[1373] I andra fall skall en åttatakters repris utformas med hjälp av ett nedtecknat två- eller tretaktigt motiv. Dessa handskrivna ländlerböcker kan således betraktas som ett slags formelsamlingar. Commenda betonar vidare att steget mellan notbild i böckerna och utförandepraxis är mycket långt. Detta gäller både rytmiken och utformningen av melodin.[1374] Till viss del kan dessa slutsatser ha relevans även i en skandinavisk kontext. I Dufvas bok och i många andra spelmansböcker finns många rudimentära melodier, vilka vid sidan av en möjlig funktion som rena övningsstycken, mycket väl kan ha fungerat som en sorts enkla formelmelodier. Dessa kan sedan i sin tur ha bildat underlag för mer utvecklade melodier.

Sammanfattningsvis kan konstateras att en av de viktigaste metodiska utgångspunkterna för analyserandet av konkordanser och ”likhet” handlar om de basala melodiska strukturerna i skandinaviska polskor. Här tycks det ofrånkomligt att det helt dominerande antalet är uppbyggda på *tvåtaktsmotiv*. Detta gäller generellt polskor i äldre källor, såväl som i 1900-talsuppteckningar. Det är oklart om Leffler, Otto Andersson och Övergaard kom fram till sina slutsatser rörande polskornas formmässiga uppbyggnad oberoende av varandra. Det mesta tyder faktiskt på det. I vilket fall som helst kom de i alla fall fram till i stort sett gemensamma slutsatser och ett delvis likartat metodiskt sätt att beskriva polskornas form. En viss progression märks dock i dessa ansträngningar – från Lefflers enkla modeller till Övergaards mer avancerade system med grekiska bokstäver för entaktiga motiv. Otto Andersson är samtidigt den i Norden som mest konsekvent har använt formen som modell för en större utgivning (*FSF*). Även Ahlbäck tycks ha kommit till sina slutsatser rörande polskornas formmässiga uppbyggnad helt oberoende av sina föregångare.[1375] Den som i modern tid fört resonemangen längst kring olika motivformer är utan tvekan Omholt, som enligt mitt förmenande presenterar intressanta och trovärdiga teorier kring de norska slåttarmelodiernas formmässiga uppbyggnad. Tyvärr är dock inte en alla av Omholts motivmodeller direkt överförbara på mera gängse polskestrukturer i Sverige och Finland (gäller även i viss mån vissa områden i östra Norge).

Jag har i föregående kapitel anfört hypotesen om att 1700-talspolskan och polonäsen till viss del ärvde sin basala motivuppbyggnad från menuetten, som ju bl.a. har ett grundsteg över just två takter. Det är ock-

1373 Commenda, Hans. ”Die Gebrauchsschriften der alten Landlageiger”, *Zeitschrift für Volkskunde*, 48, Berlin 1939, s. 181 ff.

1374 Commenda 1939, s. 181 f.

1375 Vid en direkt förfrågan på mail 2015-05-19.

så uppenbart att de äldre polska danserna och polonäserna uppvisar en mycket större spridning när det gäller takt- och formmässiga asymmetrier. Övergaard uppmärksammade bl.a. detta när han analyserade motivuppbyggnaden bland de polska danserna i Blidströms samling från 1715:

> Hos Blidström saknas typerna a b – // b –. Även a c a c // b c b c är sällsynt hos Blidström. Även ifråga om melos ligger det något egendomligt främmande över Blidströms polskor, men det kanske bara är jag som tycker så. Även kvintförflyttningen av motiven, som äro så vanliga i vår musik, äro sällsynta.[1376]

Tvåtaktsmotivet tycks, i alla fall från mitten av 1700-talet fram till våra dagar, inte heller vara geografiskt avgränsat – man finner denna formbyggnad i Rörospols, Bingsjöpolskor, Österbottniska polskor, skånska slängpolskor, springlekar från Malung och t.o.m. i ”totaktspols” i danska notböcker från 1700-talet. Margareta Jersild (1976) påpekar dock med viss rätta att det kan finnas vissa formmässiga skillnader mellan åttondels- och sextondelspolskor:

> Åttondelspolskorna syns ha en lägre grad av periodisering än sextondelspolskorna och repriserna är genomsnittligt kortare. Av de polskor som intagits i *Svenska Låtar*: Hälsingland har drygt hälften två repriser om vardera åtta takter. Hos dalapolskorna är det däremot andra strukturer som dominerar”.[1377]

Om Jersild med ”andra strukturer” menar asymmetriska former med ojämnt antal takter i repriserna är jag till viss del beredd att hålla med när det gäller vissa av de vis- och vallåtsbaserade polskorna från de mellansvenska landskapen. Emellertid dominerar dock, trots allt, tvåtaktsformen även i Dalarna.

Vid olika typer av konkordansanalyser finns det anledning att ytterligare fokusera på tvåtaktsmotivens centrala betydelse. Att rent metodiskt jämföra melodiska paralleller och varianter över längre fraser, perioder eller ibland hela repriser, blir ofta mycket komplicerat. Att utgå från enskilda takter är mestadels helt omöjligt. Tvåtaktsmotivet är också centralt ur andra aspekter – de typiska 1700-talsmässiga *biseringarna* sker exempelvis nästan uteslutande över ett eller två dylika motiv, delvis med ett improvisatoriskt eller variationsinriktat tänkande som grund.[1378] Men också själva dansen är ofta också intimt sammankopplad med denna struktur. Vid studerandet av uppteckningar och traditionsinspelningar på film av polsk- och springardans i Sverige och Norge kan man lätt konstatera två-

1376 Ulma: 11642:101. Brev från Einar Övergaard till Samuel Landtmansson, 21/6 1935.
1377 Jersild 1976, s. 56.
1378 Omtagningar över mestadels två eller fyra takter.

taktsmotivens centrala betydelse med avseende på exempelvis figureringsmotivens längd och var exempelvis omdansningen börjar och slutar.[1379]

* * *

Vi har nu fått en överblick över några grundläggande teorier kring hur man kan analysera rytm och melodi i skandinaviska polskor och springlekar. Till det rytmiska och formmässigt melodiska skulle man kunnat anföra ett tredje perspektiv, som tyvärr blivit alltför styvmoderligt behandlat inom polske- och folkmusikforskningen, nämligen de harmoniska strukturerna. I detta sammanhang måste man då naturligtvis, åtminstone i viss mån, bortse från äldre modala former, men det går inte att helt negligera det faktum att det finns tydliga harmoniska implikationer på melodibildningen.[1380] Man kan alltså reflektera över om det kunde vara så att det efterhand etablerades olika harmoniska ”scheman”, som undermedvetet eller underförstått fanns i de spelandes sinnen. Jag har tidigare reflekterat över detta, bl.a. i föregående kapitel, angående en del typiska modulationer i många polskor. I det kommande avsnittet ska jag mer metodologiskt försöka visa hur man kan använda grundläggande motivstrukturer för att jämföra några olika polskor. Med dessa motiv som hjälp ska jag också resonera kring frågor om harmoniska förlopp, likhet och konkordans.

1379 Beträffande utförligare studier i de musikaliska motivens koppling till dansmotiv hänvisas i första hand till ett par norska arbeten: Bakka 1978, samt Jan Petter Bloms artikel: ”Structure and meaning in Norwegian Couple Dance”, *Studia Musicologica*, Budapest 1991. Se även kapitel 1, avsnitt 1.5.5.

1380 Man brukar normalt definiera modal och harmonisk musik som två motpoler. Tonföljden i modala melodier blir meningsfull genom de enskilda tonernas olika relation till en (eller flera) referenston(er) och den för melodirörelsen centrala referenstonen brukar kallas ”tonalt centrum”, eller grundton. Tonföljden i en harmonisk melodi blir meningsfull genom de enskilda tonernas relation till en ackordsföljd, som i sin tur bildar en meningsfull händelseutveckling. Förutom den centrala referenstonen upplevs också varje ackord ha en referens- eller grundton. Det finns dock, enligt min mening, en möjlighet att även uppfatta viss modal musik som harmonisk. Beträffande det sistnämnda – se bl.a. Heiskanen, Janne. *Målarens musik – Harmoniska metoder för modal musik*. Examensarbete vid Musikhögskolan i Malmö 2008.

6.3. Metoder för analys av polskemelodiernas form

6.3.1. Exemplet Söderholms polska – en metodbeskrivning med tvåtaktsmotivet som redskap vid konkordansanalys

Merparten av melodierna i Dufvas notbok kan återfinnas i närliggande paralleller i andra svenska spelmansböcker från 1700- och 1800-talen. I många fall är dessa paralleller så närstående att några problemställningar kring frågan om *likhet* knappast behöver aktualiseras. Ett av huvudsyftena med det här avsnittet är dock att undersöka Dufvas och spelmansböckernas melodier i relation till både 1900-talets uppteckningar och utgivningar (i synnerhet *Svenska låtar*) och till äldre källor från 1600- och tidigt 1700-tal. Norlind konstaterade redan i *Några riktlinjer för polskaforskningen* (1929) att de melodier som upptecknades på 1920-talet till stor del kunde återfinnas i 1700-talets spelmansböcker:

> Det viktigaste är emellertid att dessa melodier till mycket stor del kunna återfinnas i senare tradition från 1800-talet, ja 1900-talet. Ännu 1928 kunde från spelmän direkt upptecknas melodier, vilka återfunnits i böcker från 1780, ja t.o.m. 1730. Det behöver ej erinras om, vilka vidder som på detta sätt öppnas för forskningen.[1381]

I takt med geografiska och tidsmässiga avstånd blir ofta problemen kring likhet och vad som egentligen är en parallell alltmer påtagliga. Låt oss som exempel utgå från en polska har sina rötter i ett av Sveriges mest kända traditionsområden – en by som omfattats av en särskild nimbus i folkmusiksammanhang under 1900-talet – Bingsjö i Dalarna. Låten brukar kallas Söderholms polska och den är upptecknad efter en närmast arketypisk spelman – Hjort Anders Olsson.

Hjort Anders Olsson (1865–1952), Bingsjö.

1381 Norlind 1929, s. 115.

Notexempel: Söderholms polska efter Hjort-Anders Olsson, Bingsjö, Dalarna.[1382]

Ett lätt romantiserat förhållningssätt skulle möjligen kunna hävda att denna unika miljö och denne arketypiske spelman frammanat, eller om man så vill – ”producerat” en viss form av musik och att den därmed unika Bingsjö-repertoaren vuxit fram under specifika omständigheter. Enligt detta resonemang skulle alltså helt andra eller liknande musikaliska miljöer i Dalarna, Sverige, Norge, Danmark, Finland producerat egna unika repertoarer – särpräglade för dessa områden och inte särskilt likt någonting annat.

Redan i *Svenska låtar* kan man dock läsa att Söderholm var från Söderhamn i Hälsingland och att han var skeppare på en ångslup.[1383] Hjort Anders hade träffat och spelat ihop med honom under timmerkörning i just Hälsingland. Det framgår således att en spelmans repertoar ofta är unik för den enskilde spelmannen, men att den inte nödvändigtvis är unik för ett specifikt traditionsområde. Hjort Anders hade alltså förmodligen lärt sig den här polskan i Hälsingland och därför är det ju inte särskilt förvånande att man just i detta landskap hittar låtar som starkt påmin-

1382 *Svenska låtar*, Dalarna IV, no 1236.
1383 *Svenska låtar:* Dalarna IV, s. 72 ff. Se även – Ternhag 1992, s. 85.

ner om just Söderholm polska, men här lätt omformad i en annan tappning till en av de mest spelade och spridda hälsingelåtarna – From Olles d-mollpolska:

Notexempel: From-Olles d-mollpolska efter Jon-Erik Hall, Hassela, Hälsingland.[1384]

Både Hjort Anders och From Olles melodier har som synes tre repriser. Men de båda tredjerepriserna i respektive låt kan vi bortse ifrån i det här sammanhanget – de är helt olika. Det är de båda inledande repriserna vi fortsättningsvis ska koncentrera oss på. Båda låtarna håller sig inom ett d-modus: From Olle-polskan är följaktligen noterad i d-moll med ett b-förtecken, medan Hjort Anders variant är noterad i a-moll utan förtecken, men det beror säkert bara på att den för oss ovidkommande tredjereprisen har ett a-modus. De båda inledande repriserna rör sig otvetydigt inom ett d-modus. Andra reprisen i båda låtarna har tio takter om man bortser från biseringen i From Olle-varianten. Första reprisen har i From Olle-varianten tio takter och i Hjort Anders-varianten åtta.

1384 *Svenska låtar*: Hälsingland 1, no 21.

Både inledningar och slutfall kan vid en snabb anblick te sig rätt olika. När det gäller det sistnämnda röjer exempelvis Hjort Anders-varianten i både första och andra reprisen ett stildrag som direkt för tankarna till ett kvarlevande galant element från tidigt 1700-tal – nämligen oktaverade terssprång. En smula häpnadsväckande är kanske att just detta stilelement återfinns i just Hjort Anders version – som i övrigt verkar mer ”odlad” i en folklig tradition. Möjligen kan man påstå att From Olles repertoar kanske hade en annan social skiktning – det är exempelvis tämligen klarlagt att denne hälsingespelman lärde sig både noter och låtar av den fiolspelande majoren och kompanichefen Gustaf Gyllengam.[1385] Det är ju därför inte särskilt förvånande om sådana stiltypiska drag hade återfunnits just i From Olles variant – särskilt inte med tanke på att man just hittar sådana drag i flera andra av From Olles låtar. Men kan det vara så att de här båda låtarna röjer ett ursprung i 1700-talets mera allmänt geografiskt ”flödande” polonäsrepertoar? Låt oss jämföra dem med en polska ur Petter Dufvas notbok:

Notexempel: Polska nr 158 ur Petter Dufvas notbok.

Dufvas polska har två repriser med åtta takter i första reprisen och tio i andra. Vi kan också konstatera att polskan håller sig inom ett d-modus – nedtecknad i d-moll med ett b-förtecken, precis som From Olles variant.

För att nu jämföra de här tre polskorna mera i detalj måste vi alltså ha ett eller flera verktyg som mera generellt kan användas vid studerandet av konkordanser och likhet. När det gäller den basala melodiformen har redan hypotesen om tvåtaktsmotivens betydelse som polskans grundläggande byggstenar framförts. Låt oss nu jämföra de grundläggande motiven i de tre versionerna av Söderholms polska och undersöka om sådana jämförelser kan användas som redskap för att analysera likhet. Anledningen

1385 *Svenska låtar:* Hälsingland 1, s. 14 och 17.

till att jag valt just denna polska i dess tre versioner som utgångspunkt för min analys baseras på den uppfyller följande kriterier:

1. Spridning
2. Representativitet
3. Ekvivalens

Med *spridning* menas helt enkelt att polskan finns företrädd i olika varianter i de flesta landskap i Sverige, men också utanför landets gränser. Med *representativitet* åsyftas dels att polskan i en specifik version kan anses vara representativ för en viss spelmansrepertoar eller för ett visst traditionsområde,[1386] dels att den kan anses vara representativ för en låttyp som finns rikligt företrädd i både *Svenska låtar* och i spelmansböckerna. Med ekvivalens menas att de olika varianterna ska vara någorlunda likvärdiga och att polskan i någon mån ska vara allmänt omfattad och känd i utövarmiljön.

Första reprisen:

Motiv 1:a

Motiv 1:a. Samtliga motiv innehåller en kvintprogression till centraltonen a1 och den harmoniska formen: | t | → | D |.[1387]

1386 Jämför exempelvis ”Söderholms polska” i Hjort-Anders version.
1387 De harmoniska analyserna i detta avsnitt utgår från min egen erfarenhet av bevarade secundo- och basstämmor i 1700-talets spelmansböcker.

Motiv I:B

Motiv I:B. From-Olles och Hjort-Anders varianter har en fallande oktavrörelse till tonen A. Dufvas variant har en liknande fallande rörelse, men inverterar i sluttakten melodin och återgår till tonen aI i grundoktaven. Harmoniskt rör sig From-Olles och Dufvas varianter från s → D (i det sistnämnda fallet egentligen: s → t D D), medan Hjort-Anders har en mera doriskt modal inledning före D. Det sistnämnda skulle i det här fallet, delvis i kontrast till de oktaverade terssprången i motiv I:D, vara en färgning av den modala karaktär man ofta möter i Hjort-Anders övriga repertoar.

Hjort-Anders: | t dP t | → | D | eller: | t d t | → | D |
From-Olle: | s | → | D |
Dufva: | s | → | t D D |

Motiv 1:c

Motiv 1:c. I From-Olle-varianten föregås detta motiv av en upprepning av det inledande A-motivet. Just detta är belysande exempel på betydelsen av att analysera formen med utgångspunkt från en struktur baserad på tvåtaktsmotiv. I övrigt när det gäller detta motiv finns en påfallande likhet i samtliga varianter med en stegvis nedåtgående rörelse f – e – d i första takten som rör sig mot centraltonen a1 i andra (Dufvas variant har i motivet den avslutande övergångstonen ”g” in i en varierad och avslutande omtagning av motivet: 1:d).

Samtliga varianter har en snarlik harmonisk form: | t D t | → | D |

Motiv 1:D

Motiv 1:D. Slutfallet – avslutningsmotivet i första reprisen visar också en påfallande likhet i samtliga exempel. Trots till synes stor variation i motivets inledande takt bygger samtliga tre varianter på inledningen till motiv 1:C med den fallande rörelsen: f1 – e1 – ner till grundtonen d1. De tidigare omtalade galanta dragen med stiltypiskt oktaverade terssprång i Hjort-Anders version återfinns inte i Dufvas variant, men däremot i flera andra 1700-talsvarianter på den här polskan.[1388]

Hjort-Anders: | t D t | → | D t t | eller: | t dP t | → | D t t |
From-Olle: | t D t | → | D t t | eller: | t d t | → | D t t |
Dufva: | t D t | → | D t t | eller: | t dP t | → | D t t |

1388 Oktaverade terssprång i varianter till denna polska kan exempelvis återfinnas i FMK: Ma 5, no 80 (Sven Donat, Ormesberga) och Ma 12:II, no 117 (Anders Larsson, Sexdrega).

Andra reprisen:

Motiv 2:a

Motiv 2:a (e). I inledningen av andra reprisen finns det en rätt stor variation mellan de olika varianterna. Hjort-Anders och Dufvas versioner påminner delvis om varandra i den inledande takten, medan From-Olles variant avviker något. Samtliga varianter börjar dock på septiman (tonen c). Här kan man dock utgå från en annan aspekt vid bedömningen av både likheter och skillnader – nämligen harmoniken. Oavsett tonföljden har From-Olles och Dufvas varianter en likartad harmonisk grundstruktur med en för den här typen av låtar ofta typiskt inledande durparallell, i detta fallet f-dur, medan Hjort-Anders variant modulerar från c-dur till a-moll. Det helt dominerande flertalet av de många varianterna på den här polskan ansluter sig i andra reprisens början till någon av de här harmoniska grundstrukturerna:

Hjort-Anders: | dP dP d | → | dPD d D |
From-Olle: | tP | → | dP s s |
Dufva: | tP | → | s tP t | eller | tP | → | sP tP t |

Motiv 2:B

Motiv 2:B (f). Rent melodiskt och harmoniskt kan detta motiv delvis uppfattas som en spegling av motiv 2:A. Detta är mest uppenbart när det gäller Hjort-Anders och Dufvas varianter. Hjort-Anders variant modulerar från a-moll över E-dur tillbaka till a-moll. Dufvas variant upprepar i stort sett motiv 1:B med sin F-durparallell, som i detta motiv leder till centraltonen a1, medan From-Olles variant modulerar över C-dur till tonikaparallellen F-dur. Den avslutande takten har klara likheter med motsvarande takt hos Dufva i motiv 2:A.

Hjort-Anders: d → dPD d (alternativt: dP → dPD d eller dP → dPD D)
From-Olle: dP → s d tP (alternativt: dP → sP dP tP eller dP → s d t)
Dufva: tP → s tP tP (alternativt: tP → sP tP tP)

Motiv 2:c

Motiv 2:c (g). Hjort-Anders och Dufvas varianter återupprepar melodiskt och harmoniskt nästan identiskt motiv 1:b från första reprisen. I analysen av Dufvas melodier i kapitel 7, avsnitt 7.2, benämns dylika upprepningar av motiven för a2, b2 osv. From-Olles variant avviker något och innehåller tidstypiskt 1700-talsmässiga variationsfigurer i tonikans durparallell.

Motiv 2:D

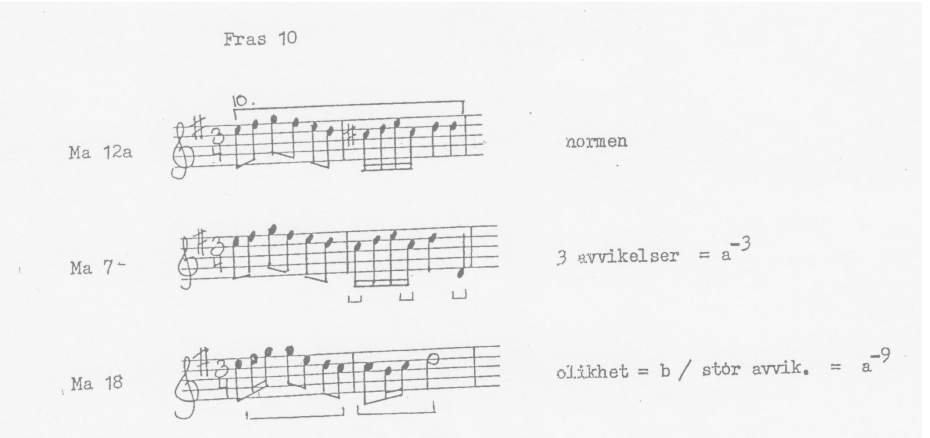
Motiv 2:D (h). Hjort-Anders och Dufvas varianter återupprepar motiv 1:C från första reprisen (c2), medan From-Olle varianten presenterar ett närbesläktat motiv för första gången. Detta motiv har, i jämförelse med Hjort Anders och Dufva en delvis annorlunda harmonisk form.

From-Olle: d t d → t D

Motiv 2:E

Motiv 2:E. Samtliga varianter upprepar motiv 1:D från första reprisen (d2).

Innan vi går vidare kan man notera att Karin Lindahl presenterade en liknande uppställning över motivformer i sitt arbete kring Johannes Bryngelssons notbok (1984). Hon använder en dock annan terminologi och talar om fraser istället för motiv. Hennes referensmelodi (ur Bryngelssons notbok) definierar hon som ”normen”:



Exempel på Lindahls analys av likhet, där hon jämför Bryngelssons Polonesse nr 55 med två varianter ur Dahlgrens (Ma 7) och Larssons (Ma 18) notböcker. Hon definierar alltså likhet – olikhet med avseende på antalet *avvikelser* (avvikande toner) i förhållande till ”normen” i varje fras (motiv).[1389]

* * *

Det kan ju tyckas anmärkningsvärt att Hjort-Anders och Dufvas versioner av polskan är så pass lika – trots de stora geografiska och tidsmässiga avstånden. Detta väcker en rad frågor: Borde inte en större uppluckring ägt rum när det gäller form och struktur? Särskilt med tanke på en musikmiljö där gehörstradering varit dominerande. Vilka var egentligen de konserverande faktorerna? Det ligger nära till hands att tänka sig att just tvåtaktsmotiven varit av stor betydelse för att hålla ihop själva grundformen. Till detta kan läggas ett idogt avskrivande av repertoarböcker bland notkunniga spelmän så att ”de grundläggande nedtecknade förlagorna” alltid fanns till hands, åtminstone i någon miljö eller i något sammanhang, under olika epoker. Men till detta kan säkert också läggas konserverande faktorer som har med själva traditionsöverföringen att göra. Att det hos många spelmän fanns en uttalad strävan att ”lära ut en låt som den ska låta”. Lägg därtill de förut redovisade motivens betydelse i förhållande

1389 Lindahl 1984, s. 100 ff.

till dansen och vi har möjligen kommit en liten bit på vägen att förklara de här fenomenen.

Överhuvudtaget kan man konstatera att en stor del av de polskemelodier som upptecknades under 1900-talet i Norden också återfinns i 1700-talets handskrivna notböcker. Precis som Dencker, Olof Andersson m.fl. noterade var nyemissionen av melodier märkbart liten.[1390] Rytmiskt och stilistiskt kunde skillnaderna vara påfallande, medan det melodiska materialet närmast kan liknas vid en sorts allmängods. Vid studerandet av olika lokala musikmiljöer är det alltså av stor betydelse, som vi redan konstaterat, att göra en tydlig distinktion mellan spelidiomet och det melodiska innehållet.

Hjort-Anders, From-Olles och Dufvas närliggande melodivarianter är naturligtvis varken isolerade företeelser eller exempel på märkliga sammanträffanden. I själva verket påvisar Hjort Anders polska släktskap med melodier som sträcker sig långt bortom Dahlgrens och Dufvas 1700-talsparalleller från Småland. Nedanstående polska (polonoise) är hämtad ur en välkänd dansk handskriven samling från mitten av 1700-talet – Rasmus Storms notbok:[1391]

Notexempel: Polonoise ur Rasmus Storms notbok från Håstrup, Fyn, daterad omkring 1760.

1390 Andersson, Olof 1963, s. 154 f.

1391 Dansk Folkemindessamling, København: DFS 1906/36 A:2 (Rasmus Storms nodebog: no 41. Håstrup, Danmark). Samlingen är daterad till ca 1760. Se vidare – Koudal 1987.

För att tydliggöra eventuella likheter är i nedanstående exempel melodin transponerad till samma modus som de tidigare redovisade varianterna – från Storms e-modus till Hjort-Anders, From-Olles och Dufvas d-modus:

Vid en närmare analys av tvåtaktsmotiven är likheten påfallande mellan Hjort-Anders polska och Rasmus Storms danska variant. Här återfinner vi t.o.m. de stiltypiska oktaverade terssprångsen vi uppmärksammat tidigare – i motiv D1 och D2. I Storms variant presenteras dessa terssprång dessutom redan i C-motivet. Låt oss jämföra med ytterligare ett danskt exempel:

Notexempel: Polonoise ur Jens Christian Svabos notbok, nedtecknad i Torshavn, Färöarna ca 1775.[1392]

Melodin är hämtad ur Jens Christian Svabos nodebog, daterad 1775. Den står nedtecknad i 2/4-takt och kan alltså uppfattas som en polonäs som här uppträder i oproportionerad fördansform. Det här är en betydligt mera avlägsen och tvetydig variant till den huvudform av polskan som redovisats hittills. Det finns vissa likheter när det gäller motiv A och B i första reprisen och delvis också i de båda reprisernas slutfall. På många sätt kan Svabos melodi i det här sammanhanget exemplifiera själva grund-

1392 Det Kongelige Bibliotek, København (kopia): C II 23 4, s. 40 f. Originalet finns i "Føroya amts bokasavn" på Färöarna (Jens Chr. Svabos notbok, København). I Svabos notbok finns ytterligare en parallell – s. 168: "Grillicander hvad er det". Beträffande den här danska visan – se vidare Koudal 1987, s. 118.

problemet och ställa den avgörande frågan på sin spets: Vart går gränsen för vad som kan anses vara en parallell eller variant? Möjligen kan man undkomma detta svåra dilemma genom att påvisa att från varandra avlägsna melodier (paralleller) helt enkelt kan uppvisa *ett visst melodiskt släktskap*.[1393] En avgörande likhet mellan alla de hittills redovisade varianterna är dock att ett eller flera av de avslutande motiven i första reprisen återkommer inom ramen för samma formstruktur i andra reprisen. Detta återkommer vi till i nästa avsnitt.

Problematiken med att Svabos polska går i 2/4 takt är av mera underordnad betydelse i jämförelse med besläktade melodier som redovisats hittills. Men med tanke på mer sentida danska polskdanser i 2/4-takt har vi redan konstaterat att man knappast hittar polskor i fördansformens jämna taktart Sverige eller Norge från samma tid. Själva konsolideringen av efterdansen som den dominerande polskeformen ägde i dessa båda länder rum tidigare.

Svabos melodi uppvisar ett visst släktskap med en ännu mera avlägsen parallell till den polska vi studerat hittills. För att få ett perspektiv på vissa polskemelodiers invandring till Skandinavien måste man naturligtvis jämföra melodirepertoaren i spelmansböckerna med motsvarande tryckta och handskrivna notsamlingar från företrädesvis Polen och Tyskland. En viktig referenssamling till det skandinaviska materialet har under avhandlingsarbetet varit Szirmay-Kecsers stora samling med slovakiska, ungerska och sydpolska dansmelodier från 1600- och 1700-talen. Här hittar vi faktiskt två melodier som känns rudimentärt besläktade med vår exempelmelodi:

Notexempel: ”Scribe” i två närliggande versioner ur Szirmay-Kecsers samling.[1394]

1393 Beträffande diskussionen kring begrepp som variant och parallell – se avsnitt 6.3.3. i detta kapitel.

1394 Literarisches Archiv, Matica Slovenská, Martin: ”Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Kecser”, daterad 1625–1630 och 1729–1749. Delar av samlingen finns publicerad med kommentarer – se vidare Hlawiczka & Szweykowski 1963.

Här känner vi tydligt igen första reprisens a-motiv från de tidigare varianterna. Även b-motivet har en viss likhet i sin upplösning mot en A-harmonik. Även andrareprisens inledande motiv har viss likhet. Däremot är c- och d-motiven helt utelämnade här.

Avslutningsvis kan bara konstateras att variantfloran till den här polskan är mycket rik. Enbart i *Svenska låtar* finns ett drygt 30-tal närbesläktade varianter. I 1700- och 1800-talens svenska spelmansböcker minst det dubbla. I Finland förekommer den exempelvis i en anonym notbok på Helsingfors Universitetsbibliotek från 1766[1395] och i Erik Ulrik Spoofs notbok från 1790.[1396] Den finns t.ex. också representerad i notböcker från 1700-talets Danzig och Königsberg.[1397]

Härnäst presenteras en sammanställning över motivformerna i de olika polskor som redovisats i detta kapitel. I samband med detta ges också en tydligare beskrivning över den modell jag har valt att använda för att analysera olika polskemelodier.

6.3.2. Exempel på sammanställning över motivformer på varianter till Söderholms polska

Med utgångspunkt från de tidigare redovisade teorierna kring tvåtaktsstrukturens betydelse för polskemelodiernas formuppbyggnad presenteras nedan min modell över hur motivens sammansättning kan beskrivas. Denna modell utgår delvis från bl.a. Lefflers, Otto Anderssons och Övergaards tidigare framställningar kring polskornas motiv och form.

En kort inledande redogörelse för min begreppsapparat kan i det här sammanhanget vara på sin plats. I Groves står följande beträffande fras, motiv och period:

> A term [phrase] adopted from linguistic syntax and used for short musical units of various lenghts; a phrase is generally regarded as longer than a MOTIF but shorter than a PERIOD. It carries a melodic connotation, insofar as the term 'phrasing' is usually applied to the subdivision of a melodic line. As a formal unit, however, it must be considered in its polyphonic entirety, like 'period', 'sentence' and even 'theme'.[1398]

1395 Helsingfors Universitetsbibliotek: "Notbok 1766 (Nuottikirja 1766), s. 5 (pollonesse).
1396 Helsingfors Universitetsbibliotek: Eero Nallinmaas arkiv, katalognummer Coll. 595: Erik Spoofs notbok, daterad 1790–1825, s. 70 (pollonesse). Samlingen finns också publicerad med kommentarer – se vidare Nallinmaa 1969.
1397 Danzigs Stadsbibliotek: Ms 4023, no 36 (taniec), samt Königsberg Carmina H: S2, fol III, no 253 (Braut Tantz, 16 Febr. 1711). Det är oklart om dessa båda samlingar finns bevarade efter andra världskriget, men de finns kopierade av Nils Dencker 1931 – Musikmuseet, Stockholm: MMD 32a-b ("Melodier från Polen och Östersjöprovinserna").
1398 www.oxfordmusiconline.com / Groves Online, uppslagsord: Phrase.

Mot bakgrund av min redovisning och argumentation rörande tvåtaktsmotivet som en avgörande byggsten i polskornas och menuetternas musikaliska struktur använder jag alltså termen *motiv* för denna minsta enhet. Tvåtaktsstrukturen dominerar starkt, men det kan också förekomma motiv på *en* eller *tre* takter. Ett mer eller mindre identiskt upprepat eller sekvensförskjutet entaktsmotiv definieras dock i de flesta fall som ett tvåtaktsmotiv. Ett motiv kan i sin tur vara uppbyggt på en ännu mindre struktur i likhet med Omholts tidigare beskrivning.[1399] Två (i undantagsfall tre) på varandra följande motiv bildar som regel en *fras*. Två fraser (ibland flera) bildar en *period*. I mer rudimentära och ”korta” polskor sammanfaller ofta period med det i folkmusikmiljön vedertagna begreppet *repris*. I undantagsfall kan t.o.m. en enkel fras utgöra en repris. Det råder ingen tvekan om att motiven och fraserna alltså utgör ett slags byggstenar som omkastade och i olika kombinationer och modus återkommer i varierad form i många av spelmansböckernas melodier.

- Varje grundläggande tvåtaktsmotiv som återkommer i oförändrad form förses med liten bokstav: a, b, c osv.[1400]
- Ett grundläggande motiv som återkommer i förändrad eller varierad form förses med siffran 1 efter bokstav: a1, b1, c1 osv.
- Varierade motiv i form av kvint-, kvart-, ters- eller oktavförflyttning eller andra typer av mindre variationer i exempelvis kadenser, arpeggion eller biseringar förses med siffran 2 efter bokstav: a2, b2, c2 osv.
- Ytterligare varierade motiv förses med nya siffror: a3, b3, c3, a4, b4, c4 osv.
- Sammanhängande tvåtaktsmotiv som bildar en fras markeras med ett bindestreck: -.
- Frasernas avgränsning markeras med: /.
- Repriser (perioder) markeras med: //.
- Fraser eller perioder på två eller fyra motiv förses i undantagsfall med stora bokstäver: A, B, C osv.
- Hela motiv eller fraser som saknar relevans för jämförelser sätts inom parentes.

1399 Se detta kapitel, avsnitt 6.2.2.

1400 Om ett motiv återkommer med mycket små avvikelser betraktar jag det ändå som *ett grundläggande motiv*, vilket alltså innebär att även dessa förses med liten bokstav: a, b, c osv. Är det tal om mer tydliga avvikelser och variationer förses bokstäverna med siffror: a1, b1, c1 osv.

- Tretaktsmotiv markeras med siffran 3 inom klammer efter bokstav: a[3], b[3], c[3] osv.
- Entaktsmotiv markeras med siffran 1 inom parentes efter bokstav: a[1], b[1], c[1] osv.
- Ett tretakts- eller entaktsmotiv som varieras förses med siffran 1 och därefter med en siffra inom parentes beroende på motivtyp: a1[1] eller a1[3]; b1[1] eller b1[3]; c1[1] eller c1[3].
- Varierade en- eller tretaktsmotiv förses med siffran 2,3,4 osv efter bokstav och därefter med siffran 1 eller 3 inom parentes: a2[1] eller a2[3]; b2[1] eller b2[3]; c2[1] eller c2[3]; a3[1] eller a3[3]; b3[1] eller b3[3]; c3[1] eller c3[3] osv.

Lägg märke till att jag inte valt att presentera motivens sammansättning i fraser och perioder med någon bokstav, siffra eller symbol i enlighet med exempelvis den nivåstruktur med huvud- och delmotiv som Omholt presenterar i sin avhandling (2009).[1401] Enligt mitt förmenande framgår den frasmässiga och periodiska indelningen ändå i den modell som presenteras ovan och som ytterligare kan förtydligas enligt exemplet nedan:

a-b / c-d1-e1 // f-g / c-d2-e2 //

Enligt ovanstående modell kan motivens sammansättning och strukturen i de redovisade parallellerna till Söderholms polska i föregående avsnitt beskrivas enligt följande:

Söderholms polska (Hjort Anders Olsson, Bingsjö):
a-b / c-d // e-f / b-c-d // (g1-h / g2-i) //

From Olles d-mollpolska (Jon-Erik Hall, Hassela):
a-b / c-d1-e1 // e-f / e-f / g-d2-e2 // (h1-i / h2-d3) //

Polska ur Petter Duvfas notbok, Verkebäck:
a-b1 / c-d // e-f / b2-c-d //

Polonoise (Rasmus Storm, Håstrup, Danmark):
a-b / c1-c2 // e-f / b-c1-c2 //

1401 Se kapitel 1, avsnitt 1.5.5.

Pollonesse (Jens Christian Svabo, Torshavn, Färöarna):
a-b1 / a-b2 // c-d / e-b3 //

Scribe (Anna Szirmay-Kecser, Slovakien / Polen):
a-b // c-d(1)-e //

Genom denna motivsammanställning kan vi konstatera att Hjort-Anders, From-Olles, Dufvas och Storms varianter uppvisar stora strukturella likheter. En avgörande fråga om formen i alla dessa melodier är huruvida de avslutande motiven i första reprisen (c, d eller e) återkommer i oförändrad eller varierad form även som avslutning i andra reprisen. Det är polskor med denna motivuppbyggnad som Övergaard beskriver som ”götiska” och som Otto Andersson hänför som grupp II:B i sitt frasformsschema.[1402]

I sammanställningen nedan över motivformerna i Dufvas notbok (och i andra spelmansböcker) har jag kommit fram till en reviderad variant av Anderssons schema.[1403] Med något förenklade och åskådliga motivexempel inom varje kategori kan dessa presenteras enligt följande:

A. Former med motiv i rak progression (utan repeterade motiv):
   a-b // c-d //
B. Former med ett repeterat motiv:
   a-b // c-b //
C. Former med två repeterade motiv:
   a-b // c-b / a-b //
D. Former med tre repeterade motiv:
   a-b-c // d-e / a-b-c //
E. Former med fyra eller fler repeterade motiv:
   a-b / c-d / e-f // g-h / c-d / e-f //
F. Former med andra typer av repeterade motiv:
   a-b / c-d // b-e / b-f //
G. Former med motiv i rak progression (utan repeterade motiv) med ett eller flera tretaktsmotiv (serraformer):
   a[3]-b[3] // c[3]-d[3] //
H. Former med ett eller flera repeterade tretaktsmotiv (serraformer):
   a[3]-b[3] // c[3]-a[3]-b[3] //
I. Codaformer:
   a-b / c-c-d // e-f / e-h / a-b / c-c-d

1402 Se avsnitt 6.2.2 i detta kapitel.
1403 Se bifogad motivsammanställning.

J. Former med motiv i rak progression (utan repeterade motiv) i utbyggd form:
a1-a2 / b-b-c // d-e / f-g / f-g / h1-h2 //

K. Former med repeterade motiv i utbyggd form:
a-b1 / b2-c1 // d-e / f-f / e-g1-g2 / b2-b2-c2 //

L. Andra motivformer:
a-b / b-c //

Procentuellt fördelar sig melodierna i Dufvas bok på de olika motivkategorierna enligt följande: A (33%); B (13%); C (19%); D (2%); E (1,6%); F (7%); G (6%); H (3%); I (4%); J (6%); K (4%); L (0,5%). Om man ytterligare sammanför kategorierna utgör former med rak motivprogression 45%; former med repeterade motiv 53,6%; former med tretaktsmotiv 9%, samt utbyggda motivformer 10%. Med utgångspunkt från alla de varianter (med motivsammanställningar) ur olika not- och spelmansböcker som redovisas i kapitel 7 är det min uppfattning att den procentuella fördelningen på dessa kategorier tämligen väl speglar innehållet i svenska spelmansböcker, dvs. hur polskorna i dessa böcker formmässigt är uppbyggda. En viktig slutsats som tydligt framgår av min undersökning är att den numera allmänt uppfattade symmetriska normalformen med 8+8 takter tycks vara något av en idealtypskonstruktion och som således inte alls dominerar i spelmansboksmaterialet. Möjligen är denna ”konstruktion” en 1900-talsuppfattning av polskans grundform. I detta avseende kan man således återknyta till Moberg och hans kritik mot *Svenska låtar*: ”Alltför ofta synes det mig, som om en melodis ”korrekta byggnad” varit normerande för SvLå:s uppskattning av variantens värde; och korrekt byggnad betyder därvidlag närmast graden av symmetri, 8+8 takter el. dyl.”.[1404] I själva verket tycks det vara så att den formmässiga asymmetrin istället avspeglar en musikaliskt kreativ miljö med stora variationer.

Min bild är också att former med återkommande eller repeterade motiv, alltså de som Övergaard kallade ”götiska”, representerar ett äldre lager där 1600-talets visform (liedform) med regelbundna (symmetriska) perioder eller repriser inte fullt slagit igenom. Övergaard ansåg att dessa polskor framför allt fanns representerade i de västliga delarna av de mellansvenska landskapen, samt i östra Norge. I själva verket förekommer de alltså relativt frekvent i Dufvas notbok och i många andra spelmansböcker.

I kapitel 7 presenteras melodierna i Dufvas notbok och deras varianter enligt den här modellen. Analysen av motivens innehåll och sammansättning bildar sedan grund för de problemställningar och teorier kring konkordanser och melodisk likhet som presenteras i följande avsnitt.

1404 Moberg 1951, s. 48. Se även kapitel 1, avsnitt 1.5.4.

6.3.3. Några teorier kring melodisk likhet

Både Tobias Norlind och Otto Andersson reflekterade kring utvecklingen av varianter ur melodiska grundformer eller s.k. ”urmelodier”. Denna utvecklingshistoriska grundsyn fick allt mindre gehör i folkmusikforskningen under andra hälften av 1900-talet. Själva begreppsdiskussionen har istället anslutit sig till den terminologi som med tiden etablerats inom det musiketnologiska fältet. Märta Ramsten skriver i sin artikel om ”Hurven – en polska och dess miljö” (1976), att ett ”kännemärke för folkmusik är dess ständiga förändring, beroende på musikalisk miljö, personlig spelstil och/eller behärskning av de musikaliska stilmedeln”.[1405] Med andra ord menar hon att variabiliteten beror på dessa tre faktorer:[1406]

1. Den musikaliska miljön
2. Den musikaliska personligheten
3. Den tekniska kunskapen

Den tyske folkviseforskaren Walter Wiora presenterade redan 1941 en grundläggande studie över hur melodier som traderats muntligt från generation till generation förändrats över tid. Han använde begreppet *omsjungning* (Umsingen) för den förändringsprocess som lett till att det uppstått en rad melodier som liknar varandra och som kan ledas tillbaka till en gemensam melodistam.[1407] Wiora använder också begreppet *sönder-sjungning* (Zersingen) och menar att detta uppstår antingen som en följd av att utövaren minns melodin dåligt eller därför att han konfronteras med en melodi som han uppfattar som främmande.[1408] Wioras teori vilar alltså på en delvis destruktiv uppfattning om den folkliga musikens variantbildning. Denna teoribildning ligger i praktiken rätt nära Norlinds tankar om grundläggande typmelodier. Studier av folkliga melodier av den art vi möter hos Wiora och Norlind utgår från ett musikteoretiskt tänkande, som är den folkliga musiktraditionen främmande.[1409] De förutsätter alltså, att varje variant av en folklig melodi går tillbaka på en urtyp, och att varianterna sedan är förvanskade eller rent av sönderspelade kopior av denna urtyp. Denna uppfattning ligger också helt i linje med Olof Anderssons uppfattning om idealtypskonstruerade och ”äkta” låtar utan

1405 Ramsten 1976, s. 67.
1406 Ibid.
1407 Wiora, Walter. ”Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsinges”, *Jahrbuch für Volksliedforschung VII*, Berlin 1941, s. 128 ff.
1408 Ibid, s. 171 ff.
1409 Även Moberg var tydligt påverkad av Wiora i sin studie över melodin till ”Ro, ro till Fiskeskär” (Moberg 1950).

patologiska drag. Även Otto Andersson hade en delvis destruktiv bild av variantbildningen när han menade att denna uppkom genom ”glömska, nötning, sammanblandning eller sönderspelning, ävensom benägenhet för utsmyckning”.[1410]

Innebörden av termen *typ* inom folkmusikforskningen behandlas också av den ungerske musikvetaren László Dobszay i hans artikel ”Der Begriff 'Typus' in der ungarischen Volksmusikforschung” (1978).[1411] Dobszay behandlar olika melodityper och resonerar kring olika melodiska grundtyper som utgångspunkt för variantbildning. Han påpekar att termerna *typ* och *melodityp* används med skiftande och inte alltid klar innebörd i forskningen och litteraturen. Han betonar den dubbla verklighetsanknytningen i typbegreppet, dels den analytiska, dels den reella. Dobszay menar således att en *melodityp* kan beteckna såväl resultatet av en analys som en levande musikalisk realitet. Jag uppfattar detta som delvis besläktat med Otto Anderssons och Norlinds tankar kring *urtyper*, som delvis kunde vara rena idealtypskonstruktioner baserade på ett antal varianter. Dobszay anger också några grundläggande typbildande faktorer: form, rytm, melodisk linje, tonal identitet; geografisk utbredning, belägg i historiska källor, samt funktion.[1412] I ett andra avsnitt diskuterar han mera typbildningen utifrån den musikaliska praktikens perspektiv, alltså variationsbildningar och det som han beskriver som ”kontamination”, alltså sammanblandningar av olika melodiformer. Slutligen reflekterar han också över termen *typ* ur ett mera estetiskt perspektiv och kommer bl.a. till slutsatsen att typen representerar melodin, aldrig vice versa.[1413] Typbegreppet kan alltså liknas vid en mental konstruktion som alltså avser att vara ett hjälpmedel vid historiskt jämförande studier.

Den tyske musiketnologen Felix Hoerburger använde bl.a. Wioras teorier i sin undersökning av några spelmansböcker från Bayern (1966).[1414] Hoerburger kom för det första till slutsatsen att dessa böcker kan betraktas som högst personliga dokument i vilka yrkeshemligheter nedtecknats och bevarats. Något som alltså delvis också anknyter till de svenska spelmansböckerna och de tankar som presenterades i kapitel 2. Hoerburger menar att notbilden i dessa böcker aldrig är föreskrivande utan tjänar främst

1410 Andersson 1963, s. CXXVII.

1411 Dobszay, László. ”Der Begriff 'Typus' in der ungarischen Volksmusikforschung”, *Studia musicologica*, Budapest 1978. Artikeln har följts upp i samma tidskrift (1988): ”Folksong Classification in Hungary. Some Methodological Conclusions”.

1412 Dobszay 1978 (I), s. 227 ff.

1413 Dobszay 1978 (II), s. 235 ff.

1414 Hoerburger, Felix. ”Die handschriftlichen Notenbücher der bayerischen Bauernmusikanten”, *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, Kassel 1966, s. 122 ff.

syftet att vara ett stöd för minnet. Det är enbart melodiernas huvudkontur som nedtecknats och först i uppförandesituationen preciseras och utfylls denna kontur. Rörande variantbildningen inom instrumental dansmusik vidgar han Wioras term omsjungning och presenterar istället begreppet *omspelning* (Umspielen).[1415] Hoerburger menar att de notkunniga spelmännen ofta var så skickliga i notering att de relativt enkelt på ett ungefär kunde nedteckna de melodier de hört andra spelmän spela på bröllop och danstillställningar. Väl hemma i sina kammare gjorde de sedan en renskrift på det utkast de ofta gjort i samband med att de hörde melodin. Denna renskrift innebar bl.a. att de pressade in melodin i ett för dem begripligt formmönster. Denna process innebar i praktiken att en rad individuella varianter uppstod som i sin tur sedan spreds vidare.[1416]

Inom svensk forskning har exempelvis Jan Ling utgått från Wiora, men föredragit att tona ner problemet med en gemensam urmelodi. Han introducerar i stället begreppen ”variant” och ”parallell” och använder det förra för olika versioner av en och samma melodi, vars skiljaktigheter betingas av omsjungningsfenomen, exempelvis individuella melodiutformningar av särpräglade musikaliska begåvningar bland traditionsbärarna, förslitning genom en muntlig tradering eller liknande:

> Även om vi inte med säkerhet kan anta att de versioner som vi här behandlat går tillbaka på en gemensam ursprungsmelodi, har vi ingen anledning att utesluta dem från ett studium av ovan skisserat slag, så länge vi inte söker visa något slags utvecklingslinje beträffande omsjungning eller annan förändring av melodin, utan nöjer oss med att söka finna fram särdrag hos melodierna för att på så sätt försöka karaktärisera musiken.[1417]

Ling försöker också i detta sammanhang klarlägga en distinktion mellan begreppen *variant* och *parallell*:

> För att belysa denna ”omsjungning” skall vi undersöka en ”melodistam”, dvs. en rad melodier som liknar varandra. Sådana melodier kallas antingen *varianter* eller *paralleller*. Variant betecknar därvid en melodi som kan sammanföras med utgångsmelodin även genom andra än rent musikaliska kriterier: den kan exempelvis ha samma text eller förekomma rikligt inom ett lokalt begränsat område. Den kan också ha ett bevisbart traderingsförlopp. I övrigt kallas melodierna paralleller. Denna åtskillnad har man gjort för att kunna dra en gräns mellan melodilikhet och melodisläktskap: en parallell till en svensk melodi kan upptäckas i Nordamerika, men om det sedan är en variant återstår att avgöra på ovan angivna sätt.[1418]

1415 Hoerburger 1966, s. 124.
1416 Ibid, s. 130 f.
1417 Ling 1965, s. 126.
1418 Ibid, s. 127.

När traditionssamband inte kan påvisas, eller förmodas med starka indicier, väljer Ling alltså att kalla besläktade melodier för ”paralleller”. Sven Ahlbäck framlägger i kommentardelen till *Jernbergslåtar* delvis liknande tankar kring dessa begrepp och låtars likhet och släktskap:

> I folkmusikkretsar brukar man kalla låtar som man upplever som likartade för varianter. Med det menar man att de är olika versioner av samma melodi och man förutsätter alltså ett gemensamt ursprung. Men det är sällan möjligt att avgöra om två melodier som är lika varandra har gemensamt ursprung eller ej. Därför har folkmusikvetare under senare decennier hellre använt beteckningen paralleller om låtar som är lika men som inte kan bevisas ha gemensamt ursprung. Ett annat problem vid stadium av låtars likhet är hur och på vilket sätt låtar är lika. Det är ju ett känt faktum att ens upplevelse av likhet mellan olika fenomen beror på vilket kulturperspektiv man har.[1419]

Ahlbäck pekar alltså på ett väsentligt problem som i mitt huvudsakliga källmaterial, spelmansböckerna, blir uppenbart – nämligen att det många gånger är ytterst svårt att påvisa olika traditionssamband. I analogi med Lings distinktion borde alltså begreppet *parallell* mera generellt användas för melodiskt släktskap i den här avhandlingens kontext. Denna begreppsmässiga distinktion mellan variant och parallell är emellertid inte särskilt förankrad i vare sig forskar- eller utövarmiljö. Jag har därför valt *att använda och uppfatta dessa båda begrepp som mer eller mindre helt synonyma*. I undantagsfall använder jag också begreppet *version* när melodier påvisar ett mycket nära släktskap.

Flera teorier har under årens lopp framlagts för att analysera folkliga melodiers släktskap. Jan Ling och Margareta Jersild utarbetade en metod under 1960-talet vid Svenskt visarkiv för att jämföra vokala melodier. Metoden bygger på tonernas kvantitativa fördelning i melodin. Toner som upptar mer än 15% av en melodi anses bärande för melodins karaktär. Dessa tankar publicerades sedan i artikeln ”A Method of Cataloguing Vocal Folk Music” (1965).[1420] Lings och Jersilds metod är alltså inriktad på vokala melodier, men är i viss mån även överförbar på instrumentala låtar. Med tanke på problematiken runt i första hand tonal frekvens och melodiomfång blir dock denna metod svårframkomlig när det gäller att analysera repertoaren i svenska spelmansböcker.

Intressanta teorier rörande likhet och form kring folkliga melodier har också framlagts av bl.a. den danske musikforskaren Thorkild Knudsen i

1419 Ahlbäck, s. 267.

1420 Ling, Jan & Jersild, Margareta. ”A Method of Cataloguing Vocal Folk music. A Description of the System used at the Svenskt Visarkiv”, *Meddelanden från Svenskt visarkiv*, 21, Stockholm 1965.

hans artikel ”Model, type og variant” (1961).[1421] Knudsen har en helt annan inställning än Wiora, Norlind och Moberg till den folkliga kulturens skapande processer:

> En folkemelodi eksisterer derfor kun som ett meget stort antal foranderlige varianter. [---] Sammenstillingen af varianter og udskillelsen af typer har som hovedmål at muliggöre en beskrivelse af den melodityp, der aldrig representeres entydigt af nogen enkelt melodioptegnelse, men kun eksisterer som summen af samtlige varianter, der tillsammen angiver rammerne om typens musikalske inhold og form.[1422]

Knudsen förspråkar alltså en uppfattning som indikerar traditionens ständiga föränderlighet istället för förslitning. Beträffande polskorna i de skandinaviska spelmansböckerna finns det enligt mitt förmenande sympatiska drag i Knudsens resonemang. Hos stora ”polskefamiljer” som exempelvis ”Skräddarpolskan”, ”Sparvpolskan”, ”Aldrig får den bruden kronan mera”, ”Respolskan” och ”Strömkarlen spelar” är det lönlöst att försöka definiera eller söka efter en ursprunglig typmelodi.[1423] Istället skapar alla varianterna tillsammans en uppfattning om hela vidden av en specifik melodi. Precis som Knudsen uttrycker det ger alltså summan av alla varianter själva *beskrivningen* av en melodityp. Ole Mørk Sandvik (1948) är inne på samma linje när han beskriver svårigheterna med att nedteckna musik:

> Men ingen føler som sagt sterkere enn nærværende opptegner vanskeligheten ved å få kongruens mellom det man hører og selve notebildet. Hertil kommer en annen regel: hva det er. Denne rommer en ny vanskelighet for opptegneren: stoffets ustanselige bevegelighet, det uavlatelige skifte som foregår med folketonene. Opptegneren vil, om han er uerfaren, til å begynne med rett som det er tenke seg at han har skrevet opp uriktig, og for hver ny form han treffer på mistenke de tidligere og fristes til å slå vrak på dem. Litt etter vil dog gåten løses for ham, og han vil med interesse istedenfor mismot se på de mange *varianter*.[1424]

Knudsen menar också, precis som Ling, att variantbegreppet är knutet till ett sammanhang eller ett traditionsförlopp:

> Skal et antal melodioptegnelser regnes for varianter af samme type og derved muliggøre en beskrivelse af typen og tillade slutninger med hensyn til et melodiforløbs forandring eller forvandling i den mundtlige tradition, da er det i mange tilfælde nødvendigt ud over påvisningen af ydre lighed også på anden måde at godtgøre eller sandsynliggøre det antagne afhængighedsforhold mellem de enkelte varianter, først og fremmest derved at melodioptegnelserne er forbundet med samme teksttype eller er optegnet efter sangere, som kan antages at have del i samme slægtstradition eller egnstradition.[1425]

1421 Knudsen, Thorkild. ”Model, type og variant”, *Dansk Musiktidskrift 3*, København 1961.
1422 Knudsen 1961, s. 80 ff.
1423 Beträffande alla dessa polskor – se låtkommentarerna i kapitel 7.
1424 Sandvik, Ole Mörk. *Folkemusikk i Gudbrandsdalen*, Oslo 1948, s. 71.
1425 Knudsen 1961, s. 80.

Knudsen definierar alltså variantbegreppet till något som skulle beskrivas som *inre* och *yttre* likhet. Detta kan, enligt min mening, också knytas till den finske etnologen Lauri Honkos tankar om variation och varianter inom ramen för tradition, miljö och performans:

> Variationen måste ses som en grundläggande förutsättning för traditionens liv och som ett resultat av många olika faktorers samspel. Variationen är m a o varken trivial eller slumpmässig. Den muntliga traditionens alster lever genom att återfödas om och om igen vid flera olika talsituationer [spelsituationer – min kommentar] och unika performanser i olika mikromiljöer. Variationen har här ett symptomatiskt värde som måste analyseras med hänsyn till en bred skala av faktorer (traditionsbärare, publik, situation etc). Den sammanbindande länken mellan de olika situationerna vari traditionen framförs består av de reproduktionsregler som performanterna och den omgivande traditionsgemenskapen erkänner och upprätthåller. Dessa regler är mer eller mindre olika för olika traditionsprodukter, genre, personlighetstyper, åhörargrupper, sociala situationer etc och de specifieras alltid slutgiltigt först vid performansen. Där utesluts även de sista valmöjligheterna och alternativen och den ”variant” som uppstår framstår lätt som den enda möjliga formen av traditionen ifråga.[1426]

Honkos och Knudsens tankar om variantbildning befinner sig alltså långt ifrån det som den amerikanske etnologen Alan Dundes brukar kalla ”den devolutionistiska premissen i folkloristisk teori”, dvs att alla varianter förhåller sig till en grund- eller urform.[1427]

6.3.4. Likhetsmodeller inom den kognitiva musikforskningen

Inom den kognitiva musikforskningen har under senare år ett allt större intresse riktats mot olika likhetsmodeller. Trots att denna forskning och dessa modeller inte är något huvudspår i min avhandling ska i korthet några tankar redovisas kring den mänskliga hjärnans sätt att på ett psykologiskt och perceptuellt plan uppfatta och sortera konforma och icke konforma musikaliska mönster och motiv. I den inledande och övergripande artikeln ”Models of musical similarity” i *Musicæ Scientiæ* (2007) försöker Geraint A. Wiggins definiera några av de viktigaste fälten inom denna forskning i fem grundläggande områden:[1428]

1426 Honko, Lauri. ”Traditionsekologi – en introduktion”. *Tradition och miljö* (L Honko & O Löfgren, red.), Lund 1981, s. 51. Se även Stinnerbom 2015, s. 82.

1427 Dundes, Alan. *Den devolutionistiska premissen i folkloristisk teori*, Stockholm 1979, s. 11.

1428 Wiggins, Geraint A. ”Models of musical similarity”, *Musicæ Scientiæ*, European Society for the Cognitive Sciences of Music, Hannover 2007, s. 315 ff. Med ”Knowledge representation” menar Wiggins att vår primära uppfattning av musikalisk likhet på ett plan kan knytas till tidigare kunskap och erfarenhet.

1. Knowledge representation[1429]
2. Rule-based modelling[1430]
3. Feature-based modelling – in the sense of signal processing[1431]
4. Higher level model frameworks[1432]
5. Musical memory and context[1433]

Vi kan inledningsvis konstatera att denna forskning, precis som den tidiga musiketnologin, har och har haft en tydlig evolutionistisk inriktning. Wiggins menar t.o.m. att ”it is not possible to give a general theory of cognition without considering how it arose through evolution, and this applies equally to more specific theories about aspects of cognition, such as musical behaviour”.[1434] Inom ramen för de fem områden som presenteras ovan kan man också enligt Wiggins märka en tydlig skillnad mellan de som är deskriptiva och de som är mer förklarande:

> By ”a descriptive model”, I mean a model which describes a behavior; it says what will happen in response to an event (in our case a musical stimulus) and it may say when it will happen.[1435]

1429 Bland de artiklar som redovisas i *Musicæ Scientiæ* (2007) representeras detta fält av bl.a. Lemström, Kjell & Pienimäki, Anna i artikeln ”On comparing edit distance and geometric frameworks in content-based retrieval of symbolically encoded polyphonic music” och av Typke, Rainer, Wiering, Frans & Veltkamp, Remco C. i ”Transportation distances and human perception of melodic similarity”

1430 Med ”Rule-based modelling” menar Wiggins det fält inom den kognitiva forskningen som försöker beskriva likhet (och uppfattningen om likhet) enligt vissa regelmässiga modeller. Detta representeras bl.a. av Lartillot, Olivier & Toiviainen, Petri i ”Motivic matching strategies for automated pattern extraction” och av Müllensiefen, Daniel & Frieler, Klaus i ”Modelling experts’ notions of melodic similarity”. Sven Ahlbäcks forskning under senare år rör sig också inom detta område och hans bidrag i detta sammanhang har titeln ”Melodic similarity as a determinant of melodic structure”.

1431 Forskningsfältet ”Feature-based modelling” är enligt Wiggins inriktat mot vissa likhetsinriktade särdrag beträffande musikaliska fraser och rytmiska mönster. Detta fält behandlas i *Musicæ Scientiæ* (2007) av bl.a. Eitan, Zohar & Granot, Roni i artikeln ”Intensity changes and perceived similarity: Inter-parametric analogies” och av Eerola, Tuomas & Bregman, Micah i ”Melodic and contextual similarity of folk song phrases”.

1432 Kognitiva modeller och konstruktioner på en högre perceptuell nivå behandlas bl.a. av Irène Deliège i artikeln ”Similarity relations in listening to music: How do they come into play? och av Selfridge-Field, Eleanor i ”Social dimensions of melodic identity, cognition, and association” i *Musicæ Scientiæ* (2007).

1433 Det kontextuella musikminnet behandlas bl.a. av Ziv, Nimer & Eitan, Zohar i ”Themes as prototypes: Similarity judgements and categorization tasks in musical contexts” i *Musicæ Scientiæ* (2007).

1434 Wiggins 2007, s. 316.

1435 Ibid, s. 321.

Den mer förklarande modellen (”explanatory model”) beskriver inte bara ett beteende, utan försöker knyta detta till en underliggande teori:

> It says not only what will happen in response to an event, or when, but also [---] why and/or how. From this perspective, the rules of a descriptive model are codifications of the visible effects of a deeper, and perhaps invisible, process captured by the explanatory model.[1436]

Vidare menar Wiggins att det i tidigare forskning inte existerar något som riktigt tydligt definierar en skillnad mellan musikalisk perception och kognition.[1437] Han hävdar dock att det finns en naturlig distinktion mellan dessa i relation till något som han beskriver som ”den musikaliska ytan” (musical surface – the level of musical notes as heard):

> Our musical surface, then, is the surface of notes as heard in musical listening experience; anything above that level may be deemed cognitive, and everything below it may be deemed perceptual.[1438]

När det gäller musikalisk likhet använder man ofta inom den kognitiva forskningen begrepp som ”grouping” och ”segmentation”. Något förenklat kan man beskriva detta som att dekonstruera ett musikaliskt material för att identifiera likartade melodiska och rytmiska mönster och motiv. Wiggins menar att strukturell likhet är nära förknippat med segmentering:

> Structural similarity is likely to be determined by segmentation, because phrases straddling boundaries are not perceived as phrases and therefore similarity between them cannot be perceived at all.[1439]

Det finns också en klar skiljelinje mellan två kognitiva likhetsmodeller, där den ena utgår från ”the perception of musical similarity modelled as a general and quasi-universal behaviour” och den andra från ”frameworks within which similarity may be considered”.[1440] När det gäller studiet av likartade musikaliska strukturer hävdar Wiggins bestämt att musiken som fenomen inte är något upphöjt, fristående och absolut:

> The idea that musical similarity can be studied as an absolute, external to individuals, is akin to the romantic notion that there are absolutes in music itself. It relies on the existence of something like a Platonic ideal of music, against which all can be measured,

1436 Wiggins 2007, s. 321.
1437 Ibid, s. 325.
1438 Ibid.
1439 Ibid, s. 329.
1440 Ibid, s. 330 f.

> and, indeed, we must assume this supposition to be insidiously implicit in any activity of studying music unless it is explicity denied.[1441]

När det gäller studiet av likhet i min kontext rörande polskan kan jag bara understryka Wiggins slutsats. Det är naturligtvis svårt att uttala sig om melodivarianter och likartade musikaliska motiv utan att ta hänsyn till ”musical behaviour”, dvs bakgrund, miljö, repertoar, funktion, spelsammanhang m.m. hos de olika utövarna. Det finns också en aspekt av detta som direkt knyter an till forskarens uppfattning om likhet. Hur förment objektiva redskap man än har för att studera musikaliska strukturer finns det ofrånkomligen alltid en underliggande perceptuell och djupt mänsklig nivå som man aldrig kan bortse ifrån. Här kan man faktiskt enligt min uppfattning, knyta Wiggins slutsats till hermeneutiken, där den mänskliga tolkningen blir en viktig forskningsmetod. Man kan inte söka efter en någon upphöjd och absolut sanning, eftersom det enligt den hermeneutiska kunskapsteorin inte finns någon sådan sanning. Forskningen kräver alltså alltid en form av mänsklig tolkning, förståelse och förmedling.

Bland de fem områden som Wiggins presenterar inom den kognitiva musikforskningen ska vi fortsättningsvis koncentrera oss på ”Rule-based modelling”, alltså det fält inom den kognitiva forskningen som försöker beskriva likhet (och uppfattningen om likhet) enligt vissa regelmässiga modeller. Irène Deliège menar i sin artikel ”Similarity relations in listening to music: How do they come into play?” (2007) att perceptuella likhetsmodeller i grunden styrs av mer eller mindre automatiska processer i lyssnandet på musik:

> There are other occassions where a comparison process takes place automatically while listening to music. This is particularly the case for forms that are based on a *Theme and Variation structure*, where a basic statement is repeated a certain number of times, but always worked out in a different way.[1442]

Deliège knyter detta vidare till inbyggda och basala strukturer i folkmusik och konstaterar att, ”the folk interpretation more or less modifies the rhythm, the melody or even the architecture so that one can speak of variations”.[1443] Hon menar alltså att själva principen med repetition och variation i själva verket är grundläggande för all musikalisk aktivitet i alla kulturer: ”Giving music its structure through the repetition/variation system is therefore a basic phychological need of human beings,

1441 Ibid, s. 332.
1442 Deliège 2007, s. 10.
1443 Ibid, s. 12.

whatever their culture".[1444] Deliège citerar i detta sammanhang också den kände musikforskaren Leonard B Meyer, som menar att "similarity relations" i musiken ger utövarna, dansarna och lyssnarna en känsla av trygghet och säkerhet.[1445]

En annan form av "Rule-based modelling" inom den kognitiva musikforskningen presenteras av Sven Ahlbäck i hans artikel "Melodic similarity as a determinant of melodic structure" (2007).[1446] Inledningsvis kan konstateras att denna artikel delvis tar avstamp i Ahlbäcks avhandling *Melody beyond notes: A study of melodic cognition* (2004) och den eviga frågan om huruvida perception och kommunikation av musik och musikaliska strukturer är möjlig att studera bortom alla individuella och kulturella förutsättningar.[1447] I vilken utsträckning beror vår upplevelse av olika melodistrukturer på vår kulturella bakgrund? Och hur mycket beror på gemensamma mänskliga förutsättningar och erfarenheter? Dessa frågeställningar tangerar alltså Wiggins problematiserande kring musiken som en upphöjd, fristående och absolut entitet. Är musik i någon mening likt ett universellt språk eller är det som den tidigare omnämnde Meyer skrev i ett flitigt citerat konstaterande: "An American must learn to understand Japanese music just as he must learn to speak the spoken language of Japan".[1448] I sin avhandling ställde Ahlbäck vidare frågan om man med hjälp av en psykologiskt och kognitivt grundad och datorbaserad analysmetod kan förutsäga hur grundläggande melodistrukturer, som meter, rytm och frasstruktur, uppfattas i förhållande till mer rent slumpmässiga utfall:

> The general hypothesis is that it is possible to make predictions about people's conceptions of melodic surface structures by the application of a general model based on cognitively-based assumptions of the relationship between phenomenal structure and conceived structure which concur with peoples conceptions better than chance using only information of relative pitch and relative and absolute duration of events.[1449]

Ahlbäck applicerade sin datorbaserade analysmetod på melodier i olika stilar och från olika kulturer. I detta sammanhang fokuserades framför allt på upplevelser av frasstruktur eller melodisk segmentering. Metoden "gissade" sedan hur en enstämmig melodi skulle kunna uppfattas enbart

1444 Deliège 2007, s. 12.
1445 Ibid.
1446 Ahlbäck, Sven. "Melodic similarity as a determinant of melodic structure" , *Musicæ Scientiæ, European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Hannover 2007.
1447 Ahlbäck, Sven. *Melody beyond notes: A study of melodic cognition* , Göteborg 2004.
1448 Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956, s. 62. Se även Ahlbäck 2004, s. 11.
1449 Ahlbäck 2004, s. 14.

utifrån information om relativ tonhöjd och absolut tonlängd. Ahlbäck kom fram till att upplevelsen av melodiska ytstrukturer varierar mellan olika individer inom en kultur, men också att vi kan uppfatta grundläggande strukturer i kulturellt och stilistiskt främmande melodier från vår samtid eller tidigare epoker. Resultatet antyder att samma strukturella faktorer har betydelse även i kulturellt relativt skilda stilar, men att variationen i strukturupplevelse är stor också på det individuella planet. Det visar sig att lyssnare inom en kulturell sfär kan ha betydligt mer varierande upplevelser av olika melodier i förhållande till hur man exempelvis uppfattar olika språkstrukturer. Detta speglar att melodistrukturer inte har samma betydelsebärande egenskaper som språket, men Ahlbäck antyder ändå att musik verkligen kan betraktas som ett ”universellt språk”, men då som ett språk som vi alla förstår på vårt eget sätt och att ”rule based modelling” kan vara ett verktyg som får oss förstå de kognitiva processerna bakom vår uppfattning av olika melodier:[1450]

> This leads to the conclusion that a rule-based system may be developed along the lines of the current model, which can be successful in modeling human cognition of melodies and to study cultural and style-dependent differences in melodic structure.[1451]

Ahlbäcks studier pekar alltså på att det är möjligt att genom lyssnande förstå och uppleva huvuddragen av strukturen i även en kulturellt och stilistiskt främmande melodi. Detta kan vara en del av förklaringen till att främmande musikstilar kan anammas betydligt snabbare än främmande språk.

Med utgångspunkt från sin avhandling koncentrerar sig Ahlbäck i sin artikel (2007) på frågan om musikalisk likhet. Han konstaterar inledningsvis att ”similarity is contextual and relative” och att ”similarity is related to the perspective of the observer”.[1452] I detta sammanhang pekar han också på det faktum att om vi aktivt söker efter musikalisk likhet finns risken att vi omedvetet utökar gränserna för våra likhetskategorier istället för att relatera till kategorier för icke-likhet. Enligt mitt förmenande kan det relativa, precis som i fallet med Wiggins tankar om likhet, knytas till det hermeneutiska och att det således finns ett givet utrymme för personlig tolkning och ”einfühlung”. Ahlbäck har dock definitivt en poäng med utvidgningen av likhetsgränserna. Detta kan i mitt arbete direkt implementeras i variant- och frasformsredovisningarna i kapitel 7 och ständigt vara närvarande som en form av självkritiskt reflekterande

1450 Ahlbäck 2004, s. 2.
1451 Ibid, s. 469.
1452 Ahlbäck 2007, s. 236.

i detta sammanhang. Ahlbäck anknyter i sin artikel till de tidigare omnämnda och centrala begreppen inom den kognitiva musikforskningen – ”grouping” och ”segmentation” och konstaterar att, ”the segmentation or identification of structural units within a melody can be regarded as a process of grouping melodic events”.[1453] Han redovisar tre fundamentala principer och nivåer för denna form av ”grouping”:[1454]

1. The primary grouping principles govern the basic formation of groups in the sense that they create primary grouping indications:
    a. Grouping by sameness – similarity, continuity and proximity.
    b. Grouping by difference – dissimilarity, discontinuity and distance.
2. Secondary grouping principles govern the formation of groups by implication and selection of groups by prominence:
    a. Grouping by good continuation/constancy
    b. Grouping by symmetry
3. The tertiary grouping principles govern the selection of groups by prominence:
    a. Grouping by perceptual salience
    b. Grouping by integrity and contrast

Till de ovan redovisade kategorierna knyter också Ahlbäck tre nivåer av segmentering, samt även likhet i förhållande till den metriska strukturen.[1455] Beträffande det sistnämnda menar han sammanfattningsvis att, ”the metrical structure creates a general temporal context for the melody structure”.[1456] I detta sammanhang kommer han genom sina undersökningar fram till det något överraskande resultatet att ”perfect similarity is not recognized by participants when it is not congruent with metrical structure”, vilket helt enkelt innebär att två närmast identiska melodier kan uppfattas helt olika om man förändrar den metriska grundstrukturen.

* * *

1453 Ahlbäck 2007, s. 240.
1454 Ibid, s. 242 f.
1455 De tre nivåerna utgörs av: 1. Segmentation by sequence repetition evaluated by discontinuity / change together with secondary and tertiary grouping principles. 2. Segmentation by structural discontinuity on local and global level, evaluated by secondary and tertiary grouping principles. 3. Segmentation by good continuation, i.e. periodicity, and grouping implication by symmetry. Se vidare Ahlbäck 2007, s. 247.
1456 Ahlbäck 2007, 247 f.

De olika författarna inom det musiketnologiska och kognitiva fältet som citerats i avsnitt 6.3.3. och 6.3.4. lägger med andra ord fram skilda hypoteser som visar att forskningen kring melodisk likhet för närvarande har flera riktningar. För min del tar jag med mig Knudsens och Honkos idéer om traditionens ständiga föränderlighet istället för förslitning, samt att flera varianter tillsammans kan ge en grund för att beskriva en specifik melodityp. Jag ansluter mig delvis också till Ahlbäck (1986) när jag i det följande avsnittet presenterar en modell för att i olika nivåer beskriva melodiers släktskap.

6.3.5. Fyra nivåer av likhet

Om man delvis bortser från [möjligen med undantag för] Ahlbäcks kognitivt datorbaserade analysmodeller saknar många av de hittills redovisade teorierna en enkel metodisk nivå som direkt kan knytas till en jämförande studie av polskemelodierna i spelmansböckerna. En mera konkret modell som direkt kan överföras till sådana jämförelser presenterades dock av Ahlbäck redan under 1980-talet under förarbetet med utgåvan *Jernbergslåtar* (1986). Han definierar där *fyra nivåer av likhet*: [1457]

A. Används när låtarna antingen går tillbaka till samma spelman och har stora melodiska likheter eller när låtarna är så lika att endast någon enstaka tonhöjd, rytm eller grundton i modus skiljer dem åt.

B. Här överensstämmer både melodirörelse (riktning), centraltons- eller harmonisk utveckling, rytmiska idéer, d.v.s. motiv, fraslängd och frasfunktioner, modus/tonart (men ej nödvändigtvis grundton), samt en del melodiska figurer och/eller fraser mellan de båda versionerna. Alla delar i melodin måste finnas med för att den ska klassificeras som b-likhet.

C. En del av låtarna, som en repris, fras eller ett motiv etc., överensstämmer starkt som i b-likhet, medan resten av melodierna kanske inte alls överensstämmer eller har någon likhet.

D. Här är strukturen överensstämmande mellan de båda melodierna, som t.ex. centraltons- eller harmonisk utveckling, melodirörelse i stort, de rytmiska idéerna eller något annat som nämns under b-likhet. Däremot kan t.ex. melodirörelsen vara helt olika om den modala centraltonsprogressionen överensstämmer, om det är d-likhet.

Ahlbäck hävdar att det är endast när det gäller A- och B-likhet ”man får bekräftat att melodierna verkligen är släkt”, d.v.s. ”att låtarna sannolikt är varianter av samma melodityp”. För A- och B-nivåerna används alltså begreppet *variant*, medan han på C- och D-nivå talar om *motivisk likhet*.

1457 Ahlbäck 1986, s. 267.

Vi har i föregående avsnitt noterat att Ahlbäck, efter det att ovanstående modell presenterades, fördjupat sina studier kring likhet på ett mer kognitivt plan och kommit till slutsatsen att all likhet och allt variantsökande i någon mån är kontextuellt och relativt – d.v.s. att variantutfall och likhet helt enkelt beror på vad man letar efter.[1458] Det är alltså i någon mån tveksamt om han, i relation till sin senare forskning, fortfarande omhuldar sin modell från 1980-talet. I vilket fall som helst har jag funnit att denna form av nivågruppering varit användbar i mitt arbete med likhetsanalyser. Enligt min mening finns det dock anledning att på några punkter göra smärre justeringar av denna modell. Framför gäller detta melodimotivens betydelse. Ahlbäck redovisar visserligen motivens betydelse vid jämförande studier, men med utgångspunkt från de tidigare redovisade teorierna kring tvåtaktsmotivens centrala roll finns det inget som hindrar att dessa kan få en mera framskjuten plats i denna modell. Härvidlag skulle en något reviderad form av Ahlbäcks nivågruppering kunna presenteras enligt följande:

A. Stor överensstämmelse råder beträffande den grundläggande motivstrukturen, formen och antalet motiv. I övrigt råder stor melodisk likhet, d.v.s att endast att någon enstaka skillnad i tonhöjd, rytm eller grundton går att påvisa.
B. Den grundläggande motivstrukturen påvisar stort släktskap. Enskilda motiv kan vara omkastade eller kan något enstaka nytt motiv presenteras. Melodirörelse, centraltoner, harmonik, motiv, fraslängder och frasfunktioner är i övrigt i stort sett överensstämmande.
C. En del motiv eller motivsammansättningar är överensstämmande. I övrigt kan ett antal fraser eller den harmoniska grundstrukturen ha stor likhet.
D. Enskilda motiv och den allmänna grundstrukturen påvisar släktskap, som t.ex. centraltonsprogression, harmonik, eller melodirörelsen i stort.

Med utgångspunkt från ovanstående likhetsmodell i fyra nivåer presenteras i följande avsnitt ett försök att metodiskt omsätta detta på de polskor som tidigare redovisats i förhållande till Söderholms polska.

1458 Ahlbäck 2007, s. 235 ff.

6.3.6. Likhetsmodellen i praktisk belysning

Med Hjort Anders version av Söderholms polska (de två första repriserna) som referensmelodi skulle den ovan angivna likhetsmodellen knuten till motivformsredovisningen i avsnitt 6.3.2. i detta kapitel ge följande resultat:

Referensmelodi:
Söderholms polska (Hjort Anders Olsson, Bingsjö):
a-b / c-d // e-f / b-c-d // (g1-h / g2-i)

From Olles d-mollpolska (Jon-Erik Hall, Hassela):
a-b / c-d1-e1 // e-f / e-f / g-d2-e2 // (h1-i / h2-d3)
Likhet: B

Polska (Petter Dufva, Verkebäck):
a-b1 / c-d // e-f / b2-c-d
Likhet: A

Polonoise (Rasmus Storm, Håstrup, Danmark):
a-b / c1-c2 // e-f / b-c1-c2
Likhet: A

Pollonesse (Jens Christian Svabo, Torshavn, Färöarna):
a-b1 / a-b2 // c-d / e-b3
Likhet: C

Scribe (Anna Szirmay-Kecser, Slovakien/södra Polen):
a-b // c-d[1]-e
Likhet: D

Ovanstående principer för hur jag bedömer likhet bildar sedan utgångspunkt för analyserna av alla melodierna i Dufvas notbok och deras varianter i kapitel 7. Det är viktigt att påpeka att motivstrukturen inte är den enda faktorn i detta sammanhang. Självklart måste också hänsyn tas till exempelvis melodirörelse, centraltoner, harmonik och rytmiska strukturer enligt de punkter som redovisas i likhetsmodellen i föregående avsnitt. Om dock hänsyn tas till enbart motivstrukturen kan man konstatera att Dufvas polska är den uppvisar störst likhet med Hjort-Anders polska (Söderholms polska). Om man bortser från tredje reprisen i denna låt är den enda egentliga skillnaden att b-motivet återkommer i andra reprisen i något för-

ändrad form i Dufvas polska, medan det är oförändrat hos Hjort-Anders. Storms polonäs har också en mycket närliggande struktur, där den enda egentliga skillnaden är att d-motivet hos Hjort-Anders och Dufva är ett varierat c-motiv. I From-Olles variant befinner vi oss motivmässigt en liten bit längre från referensmelodin. Här presenteras ytterligare ett motiv i första reprisen (e), som sedan tillsammans med d-motivet återkommer i varierad form i andra reprisen (d2-e2). Även i Svabos variant återkommer faktiskt ett varierat motiv från första reprisen som avslutning på andra reprisen (b3). I Szirmay-Kecsers variant finns inget återkommande motiv, utan här ligger likheten enbart i melodiföringen i framför allt de inledande motiven i första reprisen.

Det blir naturligtvis alldeles för omfattande att presentera ett resonemang enligt ovanstående rörande alla melodierna och deras varianter i Dufvas notbok. Härvidlag får denna presentation tjäna som ett belysande exempel på den bakomliggande analysen i min kodning av varianterna till Dufvas melodier i kapitel 7. Innan jag presenterar dessa melodier och deras varianter ska jag dels kort återkoppla till motivstrukturen i formen ”serra”, dels presentera ett slags summering och ett förslag till en ny polsketypologi.

6.3.7. Avvikelser från tvåtaktsstrukturen

Finns det då inga avvikelser från den dominerande tvåtaktsstrukturen? I Dufvas samling finns ett flertal polskor med ett ojämnt antal takter i repriserna. I vissa fall kan även dessa polskor ha omisskännliga tvåtaktsmotiv, men av någon anledning har det tillkommit eller försvunnit någon takt. I många fall kan detta i spelmansböckerna naturligtvis förklaras med rena felskrivningar. Emellertid kan rent rytmiskt en del polskor ha en s.k. enmetrisk struktur och i en del fall kan detta också återspeglas i att de melodiska motiven blir mer ostrukturerade rent taktmässigt.[1459]

1459 Ibland många områden, särskilt i södra Sverige, kan den enmetriska strukturen återfinnas i ”bleking”-traditionen i Västergötland och i ”slängpolska”-traditionen i sydöstra Småland. I kommentarerna till dessa melodier i *Svenska låtar* hänvisas ofta till en ostrukturerad form (”patologiska drag”!) och svag tradition – se t.ex. *Svenska låtar*: Västergötland, s. 18 och Småland, s. 115. Den kände spelmannen Axel Sjölander från byn Yttre Källehult i södra Småland spelade ofta sina polskor med en mycket övertygande enmetrisk struktur – se vidare Gustafsson, Magnus. *Axel Sjölander – spelman i Grönadal*, Stockholm 1992, s. 53 ff. Den här strukturen är också välkänd i vissa delar av Vestlandet i Norge – ”slåtter i udelt takt” – se Aksdal 1993, s. 131 f.

Det finns dock i Dufvas samling ett relativt stort antal polskor där melodin istället är uppbyggd på motiv över tre takter:

Notexempel: Polska (nr 63) i Petter Dufvas notbok, Verkebäck.

Det här är en av många polskor i Dufvas notbok med omisskännliga tretaktsmotiv: a[3]-b[3] // c[3]-b[3] //

Denna polska, med delvis omkastade motiv, kan jämföras med den *Serras* ur Rasmus Storms notbok som vi presenterade redan i kapitel 5, avsnitt 5.3:

Notexempel: Serras (nr 9) i Rasmus Storms notbok, Håstrup, Danmark.

Serrasmelodin i Storms notbok har också omisskännliga tretaktsmotiv enligt följande: a1[3] / a2[3] // b1[3] / b2[3] //

Vi har redan i kapitel 5, avsnitt 5.3, noterat att merparten av polskor med tretaktsmotiv har sin grund i serramelodier med rötter i 1600-talet. Just de här polskorna har bevarat de för serran så typiska melodiska motiven över just tre takter. Denna struktur är inte kännetecknande för alla serraformer, men ändå så pass slående att man lätt känner igen polskor som har sina rötter i denna efterdans. Äldre polskor med tretaktsmotiv finner man t.ex. i de flesta traditionsområden i Sverige och Norge.

6.3.8. En ny polsketypologi

Med utgångspunkt från det som hittills redovisats i kapitel 5 och 6 rörande motiv, form och melodi kan enligt min mening fem huvudtyper av polskor tydliggöras. En viktig skillnad mot tidigare försök att dela in polskemelodierna i undergrupper är att *inte* betrakta triolpolska som en självständig typ. I nedanstående modell uppfattas triolen som en utsmyckning eller ett stilmedel. I många fall kan man också peka på att triolerna är direkt knutna till en utveckling eller vidareföring av en daktylstruktur. Trioliserade polskeformer förekommer, mer eller mindre, i samtliga nedanstående grupper, med undantag för festpolonäserna. Detta överensstämmer till viss del med Olof Anderssons uppfattning. I sin artikel ”Om förhållandet mellan vokalt och instrumentalt i svensk folkmusik” i *STM* (1976) presenterar Margareta Jersild några kännetecknande perspektiv på åttondels- och sextondelspolskor som enligt mening delvis också kan anknyta till nedanstående typologi:[1460]

> De flesta sextondelspolskor är till sin natur instrumentalmelodier, dvs de är utan tvekan helt instrumentalt koncipierade. Fiolens möjligheter utnyttjas, lägesspel krävs ofta. Melodin bygger på skalrörelser, brutna treklanger och sekvenser. Melodimaterialet är i regel tvåtaktsgrupperat. Durtonarterna överväger och oftast går också de olika repriserna (vanligen två) i en låt i samma tonart. Där så inte är fallet står slutfallen framför allt i ett dominantförhållande till varandra. Reminiscenser av barocka och ”galanta” stildrag karakteriserar de äldre sextondelspolskorna.
>
> [---]
>
> Åttondelspolskan saknar de snabba passagerna, men är i stället ofta försedd med ornament och utsirningar av skilda slag. Ambitus är mindre och tonaliteten i en del fall mera svårbestämbar än sextondelspolskans. Mollfrekvensen är hög. [---] Åttondelspolskorna syns ha en lägre grad av periodisering än sextondelspolskorna och repriserna är genomsnittligt kortare. [---] Åtskilliga polskor har ett påtagligt och obestridligt samband med vismelodier.

Lägg alltså märke till att Jersild inte presenterar några motsvarande kännetecknande drag för det som har kommit att definieras som ”triolpolskor”. Däremot lägger hon fram några punkter som anknyter till polskans olika stilskikt som också har relevans för nedanstående typologi:[1461]

1. Den funktionella, till en del ropartade, fäbodmusiken, där samma melodimaterial förekommer såväl vokalt som instrumentalt framfört.
2. Äldre, ibland formelartade, ibland tersskiktade melodier, men utan harmonisk koncipiering. Såväl dur som moll förekommer men ofta till synes utan större tonalitetsmedvetande i egentlig mening.

1460 Jersild 1976, s. 55 ff.
1461 Ibid, s. 58.

3. Mollartade melodier, ofta med en speciell materialskala där sexten saknas, tämligen litet omfång. Melodins framträdande toner rör sig främst kring tonikan.
4. Äldre instrumentalt koncipierade melodier med påverkan från samtida konstmusikaliska stilarter. Såväl dur som moll.
5. Modernare, harmoniskt koncipierade dur- och mollmelodier.

Beträffande förhållandet mellan vokalt – instrumentalt är det framför allt det tredje stilskiktet som väcker Jersilds intresse. Hon menar att hit kan föras ett stort antal uppteckningar av såväl vismelodier som åttondelspolskor och några gånglåtar. Jersild pekar också på att många av dessa melodier ofta bygger på en och samma materialskala. Den inledande takten eller takterna är dessutom så lika att man härvidlag i princip kan tala om *en melodimodell*.[1462]

Enligt hennes mening är stora delar av melodityperna tillhörande det ovannämnda stilskiktet ursprungligen vokalmelodier. Många texter har också sekundärt satts till de äldre åttondelspolskorna, vilket tyder på en inneboende sångbarhet i melodiken, som hon menar mer eller mindre spontant kan generera texter. Jersild skissar i dessa fall följande utveckling:[1463]

1. Vokalmelodi (vistext med melodi)
2. Polska (endast melodin, instrumentalt framförd)
3. Polsktrall (ny text satt till polskemelodin)

Enligt min mening finns det också ofta reminiscenser av de äldre vistexterna i polsktrallarna. Detta resonemang kan också knytas till sånglekarna och den komplicerade frågan om man satt sånglekstexter till instrumentalmelodier, eller om det är tal om en överföring av sångleksmelodier i spelmansrepertoaren? Det enkla svaret är nog att båda formerna förekommer.

Enligt min mening kan alltså fem huvudtyper och två undertyper av polskor identifieras med avseende på melodiernas form, motivinnehåll och historia:

I: Äldre åttondelspolskor

Till den här gruppen hör två mer eller mindre klart identifierbara underformer – dels kontinentala melodier (I:A) som mer eller mindre är knutna till polskans utbredning under 1500- och 1600-talen, dels omformade inhemska melodier (I:B) som anpassats till pardansens utbredning. Till den första gruppen hör i första hand en rad kontinentala, i första hand polska och tyska, ”örhängen” som i många fall också kom att utgöra

1462 Jersild 1976, s. 59.
1463 Ibid, s. 61.

grundmelodier till våra vanligaste sånglekar. Hit kan också räknas kända stycken som ”La Folia” och melodin till kanske den mest spridda polskan alla kategorier – ”Skräddarpolskan” eller ”Svenska Fackeldansen”. Kännetecknande för många av dessa melodier ur båda undergrupperna I:A och I:B är att de ofta har bevarat en typisk form, där hela eller delar av första reprisen i varierad eller oförändrad form avslutar andrareprisen:

a-b // c-a-b //
a1-b1 // c-a2-b2 //
a-b // c-b //
a-b1 // c-b2 //

Till den andra underformen hör alltså omformade inhemska melodier (sånglekar, äldre visor, vallåtar, ballader, koraler m.m.), vilka ibland utmärker sig för sin ”nordiska” modalitet och som naturligtvis kan ha mer eller mindre tydligt igenkännbara äldre melodier som förlagor. Typiskt för båda underformerna är också att det finns många avvikelser från den annars dominerande tvåtaktsstrukturen.

II: Sextondelspolskor

I slutet av 1600-talet etableras i Sverige det franska namnet ”pollonesse” (polonäs) som namn på polskan. Denna beteckning blir allt vanligare under 1700-talet och kommer alltmera att användas i anslutning till de framväxande *sextondelspolskorna*, även om det också finns gott om exempel på både åttondels- och triolformer under olika polonäsbeteckningar. Till sextondelspolskorna hör också två underformer – dels genomkomponerade 1700-talspolonäser (II:A) med mer eller mindre tydliga stilistiska lån från den galanta stilen, dels ”utvecklade” melodier (II:B) med ursprung i den första gruppen. Bland de flitiga polonäskompositörerna på en nationell nivå märks bl.a. namn som Anders Wesström, Ferdinand Zellbell d.y., K.M. von Esser, Edouard du Puy och Georg Joseph Vogler, vilkas melodier sedermera kom att odlas i olika delar av Sverige till en brokig och rik variantflora. Till den här första underformen kan också en rad stilistiskt besläktade melodier av mera lokalt verksamma polskekompositörer räknas, som t.ex. Byss-Calle i norra Uppland och släkten Romin på Gotland. En stor del av den kände nyckelharpspelmannen Erik Sahlströms polskor hör faktiskt också hemma i den här gruppen. Dessa sextondelsmelodier har ofta en tydligt igenkännbar harmonik baserad på baslinjer (schemata) och tidstypiska arpeggiofigurer och variationer över ackord. Motivuppbyggnaden hos dessa polskor kännetecknas ofta av en rad olika motiv, där flera

av dessa varieras och upprepas inom perioder eller repriser, som i denna variant på den kända polskan ”En sup till”:[1464]

a1-a2 / b-b-c // a3-d / e[1]-f / e2-f / g1-g2 //

På sina håll i västra Sverige uppenbarar sig den här polsketypen med ett överflöd av trioler istället för sextondelar. Ett slående exempel från 1700-talet är den allmänt spridda s.k. Norralapolskan, som i östra Sverige ofta är rikligt garnerad med sextondelar, medan den i exempelvis i Värmland (Fryksdalen) är lika överlastad med trioler. 1700-talets vurm för sextondelar och kondenserade melodier innebar också att många äldre åttondelspolskor förändrades till oigenkännlighet. Dessa melodier tillhör den andra undergruppen av sextondelspolskorna och kännetecknas oftast av sin modala karaktär eller av att det finns klara melodiförlagor bland åttondelspolskorna eller äldre visor, danslekar och ballader. I detta sammanhang bör man ha i åtanke att den ursprungliga motivuppbyggnaden inte förändras. En grupp II-polska som har sitt ursprung i grupp I behåller alltså i många fall sin motivform. Omvandlingen av melodier från grupp I till grupp II har varit en ständigt pågående process i många lokala miljöer till långt in på 1900-talet. En stor del av bl.a. polskorna från Bingsjö i Dalarna tillhör den här andra gruppen, men också äldre typer av exempelvis vis- och sångleksbaserade slängpolskor från exempelvis Småland.

III: Menuettpolskor

Vi har konstaterat att på många håll i de svensk-finska områdena i Österbotten lever polskan och menuetten sida vid sida. Det är ofta svårt att både rytmiskt och melodiskt avgöra vad som är menuett och vad som är polska. I Sverige fick aldrig menuetten i sig någon större folklig utbredning, men det råder ingen tvekan om att det under sent 1600-tal och under hela 1700-talet fanns en uppsjö av menuettmelodier i omlopp i olika sociala skikt, inte minst i städernas och herrgårdarnas musikmiljöer. Från mitten av 1700-talet och framåt märks i bevarade spelmansböcker en allt tydligare omformning av menuett till polska. Detta innebar i praktiken att många melodier plötsligt kunde byta ”etikett”. Flera forskare hävdar idag att triolen som utsmyckningselement har letat sig in i polskan via menuetten.[1465] Detta kan alltså ses som ett annat uttryck för 1700-talets vurm för kondensering av melodin. Till detta hör också de

1464 Se kapitel 7, avsnitt 7.2: Dufva låt nr 28.
1465 Hernes, Aksdal, Omholt, Egeland m.fl.

för menuettpolskorna så typiska daktylerna. Menuetten har också haft stor betydelse för polskans symmetriska form och typiska uppbyggnad på tvåtaktsmotiv. De äldre menuetterna har också en typisk ”introduktion” med en inledande takt med tre fjärdedelar som ofta också återkommer i ters-, kvint- eller oktavförflyttning och signalerar ett nytt melodiskt motiv. Många menuettpolskor har också på olika sätt bevarat de för menuetterna så typiskt oktaverade kadenserna.

IV: 1800-talspolskor (yngre åttondelspolskor)

I spåren av valsens stora spridning i början av 1800-talet uppstod en rad nya dans- och musikformer. Polka, polkett, mazurka, polka-mazurka, schottis, renländare, hambo-polka och polka-mazurka är alla besläktade med valsen. Många av melodierna till dessa dansformer kunde relativt lätt ändras för att idiomatiskt passa in i en äldre polsketradition. Det kan alltså ibland skapa en viss förvirring när i stort sett samma melodi i olika sammanhang, miljöer och landskap kan kallas mazurka, polka-mazurka, hambo-polka, hambo-polkett, hambo-polska, hambo eller kort och gott polska. En del av dessa melodier är också kända under mer eller mindre lokala namn som ”hamburska”, ”sverp” och ”bondpolska”. Kännetecknande för dessa 1800-talsformer av polskan är ofta den från valsen inlånade och typiskt punkterade 8-delsmelodiken, samt den tydligt treackordsbaserade funktionsharmoniken. 1800-talspolskornas melodiska struktur är ofta baserad på fyra eller åtta motiv utan upprepning eller variation:

a-b // c-d //
a-b / c-d // e-f / g-h //

V: Festpolonäser

Under 1800-talet revitaliserades 1700-talets polonäs i städernas och herrgårdarnas musikliv. Polonäsmusiken fick en ceremoniell funktion vid baler och stora fester. Det komponerades nya polonäser för piano, salongs- och blåsorkestrar. En del av dessa melodier vandrade ut på landsbygden och inkorporerades på ett sent stadium i den stora polskefloran. Mot slutet av 1800-talet blir festpolonäsen alltmer knuten till processioner, vilket i sin tur medför en rytmisk omvandling från ojämn till jämn takt. Festpolonäserna kännetecknas av sextondelsmelodik och stort tonalt omfång, merparten är också försedda med en trio-del.

* * *

Det finns egentligen ingen motsättning mellan den här redovisade melodiskt-historiska typologin och Sven Ahlbäcks tidigare redovisade rytmiska indelning av polskorna.[1466] De går faktiskt att förena och kan därmed ge en något förenklad bild av både polskans historia och dagens (rytmiska) mångfald av stilar:[1467]

1. Äldre åttondelspolskor
    a. Äldre polska danser och kontinentala danser
        Ojämna polskor med symmetrisk tretakt
    b. Omformade inhemska melodier
        Ojämna polskor med symmetrisk tretakt
        Ojämna polskor med tidig ”tvåa”
        Ojämna polskor med lång ”etta” och tidig ”tvåa”
        Triolpolskor med triolrytmiserad symmetrisk tretakt
2. Sextondelspolskor
    a. Komponerade polonäser
        Jämna polskor med eller utan 1-3 markering
    b. Utvecklade melodier ur grupp 1
        Jämna polskor med eller utan 1-3 markering
2. Menuettpolskor
        Jämna polskor med 1-3 markering
        Triolpolskor med triolrytmiserad symmetrisk tretakt
        Ojämna polskor med lång ”etta” och kort ”trea”
3. 1800-talspolskor
        Ojämna polskor med symmetrisk tretakt
        Ojämna polskor med tidig ”tvåa”
4. Festpolonäser
        Jämna polskor utan 1-3 markering

* * *

Med utgångspunkt från det som hittills redovisats i kapitel 6 rörande polskans motiv, form och typer presenteras en omfattande genomgång av melodierna i Petter Dufvas notbok i det kommande kapitlet. Här är

1466 Se detta kapitel, avsnitt 6.2.1.

1467 Detta är en något schabloniserad bild och det finns flera exempel på undantag när det gäller de rytmiska kategorierna under respektive huvudtyp. Se även Lundberg & Ternhag 2005, s. 111 ff.

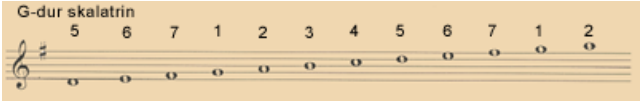
varje melodi försedd med motivanalys enligt den metod som beskrivits i detta kapitel, samt ett register över besläktade varianter. Dessa är också försedda med en likhetskodning enligt den modell tidigare beskrivits. Till ett stort antal melodier hör också en historisk översikt.

7. Analyser, kommentarer och varianter till melodierna i Petter Dufvas notbok

7.1. Incipit- och accenttonkod

I detta avslutande kapitel presenteras och analyseras samtliga melodier Petter Dufvas notbok enligt den modell som beskrivits i kapitel 6. Flera av melodierna har, såvitt detta varit möjligt, försetts med en liten monografi. I tillägg till detta presenteras också i flera fall ett mer omfattande register över varianter. Detta register inkluderar både varianter i handskrivna samlingar och i tryckta källor. Jag har i sökandet efter konkordanser haft god nytta av Olof Anderssons variantregister på Svenskt visarkiv, som jag kom i kontakt med första gången redan i slutet av 1970-talet när detta register fanns på dåvarande Musikmuseet. Det bör dock i detta sammanhang påpekas att jag inte okritiskt redovisat alla de melodier som i detta register har anknytning till Dufvas samling. En avgörande princip har istället varit att de kan knytas till den analysmodell som beskrivits i kapitel 6 eller genom det kodningssystem som presenteras nedan. Man bör också vara medveten om att Olof Andersson inte hade tillgång till det källmaterial som föreligger idag. Detta gäller inte minst en rad betydelsefulla nordiska och europeiska samlingar.

I samband med att Dansk Folkemindesamling (DFS) publicerade en stor mängd danska spelmansböcker på nätet utformades ett variantsökningssystem baserat på s.k. incipit- och accenttonkodning. DFS noterade att man i spelmansböckerna ofta påträffade samma melodi i varierande utformning. Med hjälp av två enkla kodsökningsmetoder skapades möjlighet att hitta varianter utifrån rent melodiska kriterier. I DFS sökbara databas över handskrivna notböcker finns uppgifter om bl.a. en given melodis tonart, taktart, antal stämmor och titel. I praxis har det visat sig att den mest stabila aspekten på dessa nedskrivna melodier är just den melodiska strukturen. Samma melodi kan exempelvis uppträda mer eller mindre varierad eller i såväl jämn som ojämn taktart, men i melodins skelett finns trots allt ofta några stabila egenskaper. Med inriktning på sökning på dessa stabila egenskaper, har DFS försett varje melodi med två åttasiffriga koder: Incipitkod och accenttonkod (act-kod). Dessa koder bygger på siffror som betecknar olika steg i skalan:



Incipitkoden registrerar melodiskelettet i början av melodin, närmare bestämt de toner som förekommer på vart och ett av de första åtta taktslagen. Man bortser då från upptakter, tillfälliga förtecken och oktavförskjutningar. Paus anges med 0.

Accenttonkoden registrerar melodiskelettet i de första åtta takterna. Den anger de toner som uppträder i början av var och en av dessa takter. Om det i dessa takter finns ett repristecken bortses från detta. Man bortser också i act-koden från upptakter, tillfälliga förtecken och oktavförskjutningar. Paus anges med 0.

Ett exempel hämtat från DFS websida visar hur det två koderna kan utläsas:[1468]

> "Fætter Mikkel" er en visetekst og melodi, der opstod og var uhyre populær i Tyskland midt i 1700-tallet. Den var så populær, at den omkring 1770 blev indlagt i Friedrich Schwindls symfoni i G-dur, hvor melodiens første halvdel ser således ud:

> Tekst og melodi kom hurtigt til Danmark, hvor den har været meget brugt både som vise og som dansemelodi. På Bornholm nedskrev kantor Hans Johansen i Rønne i begyndelsen af 1900-tallet en dansemelodi, kaldet "Hamborg på råz", hvis første del ser således ud (jf. internetudgaven signatur 1909/002a løbenr. E270 melodinr 0324):

> Som det ses, har den tyske nedskrift af melodien fra 1770 og kantor Johansens fra begyndelsen af 1900-tallet ligheder i koderne. De to incipit-koder har syv ens cifre på de samme syv pladser ("syv rigtige"):
>
> 31423725
> 31423125

1468 http://www.kb.dk/da/nb/fag/dafos/Temaer/Spillemandsmelodier/index.html (hämtat 2015-01-04).

De to act-koder har otte ens cifre på samme pladser (”otte rigtige”):

3432343I
3432343I

Hvis vi udelukkende havde søgt på Fætter Mikkel-titlen, havde vi aldrig fundet denne bornholmske variant af melodien. Søger vi derimod på koderne efter tipskupon-princippet, kan vi derimod være heldige at finde en sådan melodi. To melodier med samme incipit-kode og samme act-kode (”otte rigtige”) vil meget ofte være samme melodi. Hvis koderne har ”syv rigtige” eller ”seks rigtige” er der en vis sandsynlighed for, at det drejer sig om samme melodi. Høj overensstemmelse i koder giver dog ingen automisk garanti for, at det drejer sig om samme melodi. I alle tilfælde må brugeren slå op på melodien og vurdere, om det er tilfældet. Kode-søgningen er et praktisk redskab til at identificere en gruppe melodivarianter, der måske repræsenterer samme melodi.

Dfs system med incipit- och accenttonkod har applicerats på melodierna i Dufvas notbok, eftersom jag uppfattat det som ett behändigt och enkelt verktyg för att söka efter besläktade melodier. Båda kodsystemen lämpar sig bättre för sökning på spelmansböckernas preskriptivt noterade låtar än våra dagars mer deskriptiva tradition.[1469] Bland de varianter som presenteras till melodierna i Dufvas notbok är ofta både incipit- och accenttonkoderna påfallande snarlika, men precis som Jens Henrik Koudal skriver på Dfs websida ger hög överensstämmelse i koderna ingen automatisk garanti för att det rör sig om varianter på samma melodi. Man bör alltså först och främst se denna kodning som ett enkelt hjälpmedel i variantsökandet.

Till varje melodi i Dufvas samling, i den mån sådana har gått att uppbringa, presenteras en förteckning med varianter i följande ordning:

1. Fmk:s spelmansböcker: Ma, Mm[d] och M (handskrifter)
2. Arkiv- och biblioteksförkortningar i bokstavsordning (handskrifter)
3. Fullständiga arkiv- och biblioteksnamn i bokstavsordning (handskrifter)
4. Efternamn eller plats i bokstavsordning (handskrifter)
5. Tryckta samlingar på titel eller efternamn i bokstavsordning
6. Tryckta samlingar med nummer i titeln i storleksordning

Antalet redovisade varianter skiljer sig självfallet åt mellan olika låtar. Dufvas bok är i detta fall typisk för många spelmansböcker. I grova drag kan det totala innehållet delas upp i fyra kategorier:

1. Låtar med ett mycket stort antal varianter och som återkommer i tydligt besläktade former i många notböcker, både inom och utom Sverige.

1469 Se kapitel 2.

2. Låtar med ett relativt stort antal varianter som ofta förekommer rikligare inom vissa geografiska områden eller miljöer.
3. Låtar med ett begränsat antal varianter som antingen avspeglar ett visst tidsavsnitt eller en mer lokal repertoar.
4. Låtar som är unika för den specifika notboken och som således inte förekommer i varianter i andra böcker.

Ovanstående fyra kategorier avspeglas tydligt i låtkommentarerna och variantförteckningarna i avsnitt 7.2. I detta sammanhang bör således tydliggöras att det förekommer melodier som saknar kommentarer och varianter.[1470] Det bör också påpekas att det inte finns en uttalad strävan efter att redovisa *alla* kända varianter till en viss låt. I några fall har jag mellan olika melodier uppfattat ett mera övergripande och svårfångat släktskap som ligger en bit bortom de fyra likhetsnivåer som presenteras i kapitel 7. I dessa fall hänvisar jag till det hermeneutiska perspektiv som introducerades i det inledande kapitlet och som således grundar sig på ”erfarenhet, känsla (inlevelse) och tolkning”.[1471] I undantagsfall har jag då också medvetet valt att inte hänvisa direkt till en specifik källa eller melodi.

* * *

Karin Lindahl skriver i slutet av sin studie (1984) av Johannes Bryngelssons notbok, att ”med det begränsade perspektiv som jag har haft i mina variantstudier är det framför allt på två punkter de har visat sig värdefulla: belysningen av enskilda låtars historia och upplysningar av källkritiskt värde” och hon avslutar med ”vad varianterna kan lära oss kan vi aldrig riktigt förutse, och däri ligger deras egentliga intresse”.[1472] På många sätt har detta varit en utgångspunkt för ”de enskilda låtars historia” och de variantförteckningar som föreligger i detta avslutande kapitel.

1470 Beträffande variantbegreppet – se kapitel 6, avsnitt 6.3.3.
1471 De kommentarer som utgår från detta perspektiv kan i en del fall vara mera allmänt hållna av typen: ”Uppvisar ett visst släktskap med…” eller ”låten finns i besläktade former i äldre luttabulaturer”.
1472 Lindahl 1984, s. 106.

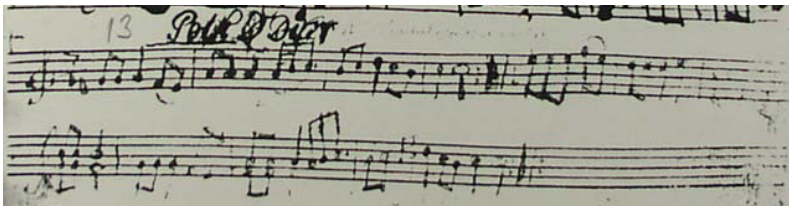
7.2. Redovisning av melodierna i Dufvas notbok med kommentarer och variantförteckningar

1. Polska

Motivform: a-b // c-d / e-b //
Incipitkod: 55566612
Accenttonkod: 56113217

Denna rudimentära polska tillhör förmodligen ett äldre melodiskikt (se exempelvis Dufva nr 8, 9 och 11). Många snarlika melodier finns i det sena 1600-talets och tidiga 1700-talets notböcker. Ett par mer uppenbara paralleller finns i två danska samlingar, dels som en ”Polsk dans” i bröderna Basts notbok, dels som melodi till Knut Lyne Rahbeks (1760–1830) dikt ”Vort Fødeland var altid rigt”.[1473] De inledande takterna i första och andra reprisen påminner också om de typiskt återkommande och ”introducerande” fjärdedelarna i 1600-talets menuetter.

1: Jämför parallell [b] ”Polsk dans” i Christian Frederik och Povel Danckel Basts notbok. [Dkb:Dfs: København: Kop 38. Horslunde, Lolland/København 1763–1782].
Motivform: a-b // c-d / a-b //



1473 Se vidare, Høgel, Sten. ”Saa levende Gienlyd – Knud Lyne Rahbek og musikken”, *Musik & forskning*, Bd. 20, København 1994, s. 19 f.

II: Jämför parallell [a] ”Vort Fødeland var altid rigt” i Hans Jensen Hansens samling. [DKB:DFS: København: 2000/2I. Hjertinge, Ribe 1839–1850].

Motivform: a-b // c-d / a-b //

EXEMPEL PÅ PARALLELLER:

DFS:2000/2I:506	HJ Hansen	Ribe, Danmark	1839 ff
DFS:Kop 38:13	Bröderna Bast	Horslunde, Danmark	1763 ff

2. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / b2 //
Incipitkod: 13531565
Accenttonkod: 13671367

Det här är en mycket spridd polska som återfinns i en mängd varianter och paralleller, både i 1700 och 1800talens spelmansböcker och i *Svenska låtar*. Nils och Olof Andersson kommenterar melodin på flera ställen:

> Polskan äro allmänt känd i Hälsingland, Gästrikland och östra Dalarna, benämnes gemenligen ”Norralapolskan” och är gängse i ett flertal versioner. Polskans upphovsman skall vara en gammal spelman från Norrala, vars namn jag dock icke kunnat få kännedom om. Ärkebiskop Söderblom räknar denna låt som sin favoritpolska.[1474]
>
> [---]
>
> Låten, som går under namnet ”Norralapolskan”, är mycket spridd och förekommer i många varianter såväl i Hälsingland, som i andra landskap. En av de äldsta versionerna har anträffats i Sexdregahandskriften från 1774.[1475]

Man kan alltså notera polskans stora geografiska spridning – varianter finns i stort sett i hela Sverige, dock med en tydlig dominans i de östliga landskapen. I konsekvens med detta har endast en renodlad triolversion påträffats.[1476]

I Hälsingland, Medelpad, Gästrikland, Uppland och på sina håll i Dalarna går den under benämningen ”Norralapolskan”. I det sistnämnda landskapet är den kanske mera känd under namn som ”Knuts livstycke”

1474 *Svenska låtar*: Dalarna I, s. 46.
1475 *Svenska låtar*: Hälsingland II, s. 80.
1476 *Svenska låtar*: Värmland, nr 137.

eller ”Dal Jerks storpolska”. Ibland förekommer också benämningen ”Dunderbergspolskan”.[1477] Melodin återfinns i sin äldsta form i notböcker från andra hälften av 1700-talet. Huvuddelen av dessa varianter är märkligt homogena till form och modus. Så gott som samtliga versioner bland spelmansböckerna i FMK:s Ma-serie går i C-modus med endast några smärre skillnader i melodiföringen. Detta talar för att polskan uppstod och snabbt vann spridning mot 1700-talets slut – den hann alltså inte ”växa fast” i en lokal musikmiljö och odlas till en mera vildvuxen variantflora. Detta styrks också av att temat inte har kunnat påträffas i de äldre 1700-talsspelmansböckerna eller i 1600-talets not- och tabulaturböcker. Melodin är ju också, inte minst med sina karaktäristiska arpeggiofigurer i andra reprisen, stiltypisk för det sena 1700-talet.

I Dufvas samling finns ytterligare tre paralleller på samma meloditema (nr 84, 91 och 152) – en smula uppseendeväckande är att de båda sistnämnda är skrivna i tonarter, som i övrigt inte förekommer på det här temat i någon annan samling (nr 91 i A-dur och nr 152 i B-dur). Runt sekelskiftet 1800 tycks C-dursmelodin överföras till fiolens självklara D-modus och nr 84 i Dufvas samling är ett av de tidigaste beläggen jag har kunnat hitta för denna rätt naturliga utveckling. Detta tema, varierat i två olika modus, bildar sedan underlag för 1800-talets stora variantrikedom. Följdriktigt går huvuddelen av alla parallellerna i *Svenska låtar* antingen i C- eller D-modus,[1478] där Dufva nr 2 kan ses som en god referensversion av teman i C-dur[1479] och nr 84 för motsvarande melodier i D-dur.[1480]

Det finns dock ett intressant undantag från den här melodins tämligen homogena form, som emellertid kan peka på en äldre bakgrund. Temat, i synnerhet i Dufvas D-durversion (nr 84), känns nämligen igen i en dansk notbok från slutet av 1700-talet – Erik Jensens nodebog, daterad 1790.[1481] Här presenteras melodin i 2/4-takt under namnet ”Russeren”. Detta skulle kunna innebära att denna melodi, trots allt, har sin grund i en äldre polska i tvådelad form, där det danska belägget i så fall skulle utgöra en kvarlevande fristående eller separerad fördansform i en ny funktion. Namnet ”Russeren” för nämligen tankarna till en kontradansform som fick stor spridning i Sverige under det förbryllande namnet ”Ryska polskan” (i

1477 Detta ej att förväxla med ”Dunderbergs storpolska”, som är en variant på nr 26 i Dufvas notbok.

1478 Endast tre av medtagna polskorna i variantförteckningen är skrivna i annan tonart.

1479 Jämför t.ex. Olof Nordblads Norrala-version i *Svenska låtar*: Hälsingland, nr 565.

1480 Jämför t.ex. ”Dal Jerks Storpolska” efter Höök Olof i *Svenska låtar*: Dalarna, nr 1140.

1481 DFS 1929/40 A:4.

ursprungliga modeformer känd under namn som ”La Russe” eller ”Polygamie”). Därmed öppnas en möjlig förklaring till namnet – den populära 1700-talspolskan kan ha genomgått en rytmisk omgestaltning för att användas som kontradansmelodi. Det finns flera exempel på dylika transformationer. Kontradansen var ju det sena 1700-talets verkliga modefluga och det är ingen nyhet att populära melodier har använts i de mest skiftande sammanhang. I Fleming Horns undersökning av danska notböcker framgår emellertid också att termer som ”Russeren” och ”Russisk” också kunde avse den nya modedansen ”Svabisk” eller ”Schwäbisch”, alltså en tidig form av vals i två- eller tretakt:

> Under navn af Schwaber, Wiener, Tyroler Hopsa, Russisk, Ungersk og Pirrevals tumlede og snurrede amn sig så frygteligen, nogle som dragkister i jordskaelv, at det var en ynk at se selskabet i ro, høre denne pusten og stønnen, skue disse kågende barme og ildrøde ansigten, ja man kunne graede over, at menneskerne så dårligen ville saette liv og sundhed på spil.[1482]

Dansforskaren Ernst Klein tycker sig dock se rester av folklig renässansdans i ”Ryska polskan”.[1483] Han utgår då, dels från dansens kolonnuppställning, dels från dess omväxling från högtidlig promenad till livlig efterdans. Det utpräglade manliga koketteriet skulle i det här sammanhanget också vara en rest från äldre umgängesformer:

> Man behöver endast tänka sig det hela utfört i högrenässansens praktfulla kläder och med djupt allvar, för att få en levande föreställning om hur 1500-talets danser tett sig, omsatta på svensk botten.[1484]

En viktig utgångspunkt för denna jämförelse är också att första reprisen i den vanligast förekommande melodin till ”Ryska polskan” uppvisar tydlig frändskap med en ”Polnischer tanz” i en tysk samling från sent 1500-tal.[1485] Därmed kan nästan cirkeln sägas vara sluten i förhållande till hypotesen om den danska melodins (och kanske även den här polskans) ursprung.

Jämför med nr 84, 91 och 152.

1482 Horn 1964. Citatet hämtat från: Bagge, O.G.F. *Om Francaiser*, Århus 1830.
1483 Klein, Ernst. ”Idrott och lek”, *Nordisk Kultur XXIV*, Stockholm 1933, s.127 f.
1484 Ibid.
1485 ”Ein feiner polnischer Tanz”. August Nörmiger, 1598 – se vidare kapitel 5, avsnitt 5.2.

I: Jämför parallell [a] i Nils Bergdahls notbok [Ma 4:176. Närke; utan datering, förmodligen tidigt 1800-tal].

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / b3 //

II: Jämför parallell [a] i AG Rosenbergs *160 Svenska Danspolskor m.m. från Uppland*, Östergöthland, *Dalarne, Södermanland och Jemtland* [No 144. Allegretto. Förmedlad till Rosenberg av organisten Pontus Schwalbe i Björkvik, Södermanland].[1486]

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / b2 //

Exempel på paralleller:

Ma 2:78	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 4:176	N Bergdahl	Hardemo, Närke	u.d. 1800-t
Ma 5:17	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 7:34	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784 ff
Ma 9:3	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772 ff
Ma 12 1:120	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 18:31	L Larsson	Åkerbo, Närke	1789

1486 Utgiven i Stockholm 1879.

MMD 20:30	J Andersson	Lilla Klingsbo, Dalarna	1803
MMD 27:1	J Lundström	Hälsingland	1738 ff
MMD 50:69	Rondahl	Slite, Gotland	u.d. 1800-t
MM 64:II:1	G Salling	Svärdsjö, Dalarna	1812
MMD 67:II:147	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
M 26:130	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1836 ff
M 30:19	P Söderblom	Delsbo, Hälsingland	1826
M 33:8	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	u.d. 1800-t
M 34:6	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	u.d. 1800-t
M 46:22	NJ Nyberg	Herberga, Skåne	1839
M 93:5	A Greveliusu.p. ,	Småland	u.d. 1700t
M 124:34	EM Näslund	Frösön, Jämtland	u.d. 1900-t
M 124:71	EM Näslund	Frösön, Jämtland	u.d. 1900-t
M 126:13	J Sidén	Gnesta, Södermanland	1808-40
M 131:10	AF Alard	Carlshof, Östergötland	1833
M 136:11	H Hägerström	Växjö, Småland	1859
DFS 1929/40/A:4:61	E Jensen	Boes, Danmark	1790
FMK IIa:31:13	PA Issén	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-t
KiL:s samling	JC Tydell	Vitemölle, Skåne	1812
Kisa bibliotek / FG: 20	F Gustafsson	Tjärstad, Östergötland	1860
Kisa bibliotek / FG: 31	F Gustafsson	Tjärstad, Östergötland	1860
Kisa bibliotek / WW:20	W Wiborg	Kisa, Östergötland	u.d. 1800-t
A Jonssons samling: 2	M Blom	Bjuråker, Hälsingland	u.d
Spoof: 47	MH Spoof	Ania, Finland	1791-ff
AF Stares notbok: 28	AF Stare	Åbo, Finland	1806
Övergaard: 11642:34:4	O Olsson	Färila, Hälsingland	1899
Övergaard: 16642:35:2	E Ersson (KusErik)	Färila, Hälsingland	1899
Övergaard: 11642:47:10	E Ersson (KusErik)	Färila, Hälsingland	1899
Övergaard: 11642:37:21	E Olsson	Ovanåker, Hälsingland	1899
Folkmusik från norra Södermanland: 1	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1898
Folkmusik från norra Södermanland: 19	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1898
Folkmusik från Småland och Öland: 3	J Anckarman	Djursdala, Småland	1983(1818)
Folkmusiken i Norrland: 74	PM Persson	Borgsjö, Medelpad	1921-24
Gotlandstoner: 291	F Gardell	Fardhem, Gotland	1909-32
Gotlandstoner: 302	Florsen i Burs	Burs, Gotland	1909-32
Lindblomhäftet: 43	CA Lindblom	Svenstorp, Östergötland	1985(1856)
Låtar efter Pelle Fors: 44	Bröderna Hellström	Vikbolandet, Östergötland	1977
Låtar från Östergötland:18	O Styrlander	Häradshammmar, Östergötland	1962
KE Forsslund I:4:24	Gössa Anders Andersson	Orsa, Dalarna	1919-39
KE Forsslund I:8:35	Höök Olof Andersson	Rättvik, Dalarna	1919-39
KE Forsslund I:8:46	Höök Olof Andersson	Rättvik, Dalarna	1919-39
KE Forsslund I:10:14	A Törnkvist	Bjursås, Dalarna	1919-39
KE Forsslund III:1:52	V Hedlund	Enviken, Dalarna	1919-39
Sv.I.Dalarna: 67	Timas Hans Hansson	Ore, Dalarna	1922
Sv.I.Dalarna: 1140	Höök Olof Andersson	Rättvik, Dalarna	1922

Sv.l.Dalarna: 1312	J Hedin	Boda, Dalarna	1922
Sv.l.Dalarna: 1386	V Hedlund	Enviken, Dalarna	1922
Sv.l.Dalarna: 1393	J Berg	Enviken, Dalarna	1922
Sv.l.Dalarna: 1394	J Berg	Enviken, Dalarna	1922
Sv.l.Jämtland: 455	P Nilsson	Föllinge, Jämtland	1927
Sv.l.Jämtland: 513	A Lindahl	Sundsjö, Jämtland	1927
Sv.l.Jämtland: 593	E Hedberg	Sundsjö, Jämtland	1927
Sv.l.Hälsingland: 195	C Sved	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 199	C Sved	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 314	A Nyholm	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 547	A Wallin	Bollnäs, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 565	O Nordström	Norrala, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 705	G Bladini	Hög, Hälsingland	1928
Sv.l.Värmland: 137	CI Linné	Norra Råda,Värmland	1930
Sv.l.Närke: 282	E Olsson	Lillkyrka, Närke	1933
Sv.l.Uppland: 22	KE Hellström	Älvkarleby, Uppland	1934
Sv.l.Östergötland: 36	B Jacobsson	Risinge, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 258	A Carlsson	Motala, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 306	I Hultqvist	Norrköping,	1936
Sv.l.Östergötland: 399	O Svensson	Åtvid, Östergötland	1936
Svenska polskor fr Gotland: 88	JG Herlitz	Visby, Gotland	1879
Upländsk folkmusik: 88	AP Björklund	Björklinge, Uppland	1929
10 dansstycken: 2	ENGLUND	u.p.	u.t.
100 Svenska Danspolskor: 97	P Schwalbe	Björkvik, Södermanland	1879
160 Svenska Danspolskor: 144	P Schwalbe	Björkvik, Södermanland	1879
200 Svenska Folkdansar: 45	u.u.	Östergötland	u.t
220 Svenska Folkdansar I:65	JN AHLSTRÖM	Östergötland	1855
220 Svenska Folkdansar II: 145	JN AHLSTRÖM	Öland	1855

3 – 4. Polska

Motivform:
a-b1 / c1-c2 // d-e-b2 / c1-c2 // g-h / c3-c4 // i-j / c3-c4[1]-c5 //
Incipitkod: 13235355
Accenttonkod: 13551117

Det här är en fullt utbyggd ”pollonesse” i fyra repriser med trio-del. I Johannes Bryngelssons notbok från Sexdrega, daterad 1774, finns en nästan identisk version – den enda skillnaden är att Bryngelsson har en mera utvecklad avslutning i triodelen.[1487] Båda dessa varianter har också egenheten med nio takter i sista reprisen. Med stor sannolikhet är melodin komponerad av en av 1700-talets mera kända polskekompositörer – hovkapellisten Karl-Michael Ritter von Esser (ca 1736–ca 1795).[1488] Något klart belägg för detta har emellertid inte gått att uppbringa.[1489] I Julius

1487 Fmk: Ma 12:1.
1488 Esser tycks aldrig ha varit fast anställd i hovkapellet – se bl.a. Norlind 1912–1916, del 1, s. 338.
1489 Esser tillskrivs många polskor och polonäser i *Svenska låtar* och spelmansböckerna. Det är dock svårt att få klarhet kring om han verkligen komponerat alla dessa melodier. Tyvärr saknas en verifierad verkförteckning över hans kompositioner – se vidare www.levandemusikarv.se/composers/esser-karl-michael-von/ [hämtat 2015-11-01].

Bagges häfte *Svenska polskor för violin. 76 polskor från Östergötland* (1876) finns en c-parallell till polskans två första repriser. Vid denna polska står angivet namnet ”Carlsson”, vilket möjligen också kan indikera polskans kompositör – i synnerhet som detta är det enda förekommande upphovsnamnet i hela detta häfte.

I flera spelmansböcker och i *Svenska låtar* finns första reprisens motiv som en tämligen tydligt avgränsad parallell. Detta tema har sin grund i en äldre folkligare melodi, vilken med stor sannolikhet utgjort underlag för kompositionen. Denna melodi har förmodligen ett vistema som grund. I *Svenska låtar* anger t.ex. Olof Andersson att man sjöng texten: ”Kära du, söta du Kari” till denna polska.[1490] Det hela kompliceras ytterligare av att en del paralleller till denna folkligare variant också är besläktade med nr 27 i Dufvas samling. Detta kan tydligast åskådliggöras med en polska i smålandsdelen av *Svenska låtar* (nr 19), vars första repris är en tydlig parallell till den här genomkomponerade polonäsens ursprungstema, medan andra och tredje reprisen utgör paralleller till första och andra reprisen i Dufva nr 27.

Det finns också en intressant parallell till triodelens inledning i Sven Donats notbok, där första reprisen till polskan nr 131 har närmast identiska drag.[1491] Resten av denna polska har sedan endast vagt igenkännbara motiv från övriga repriser i Dufvas variant. En notering av mera kuriöst slag är att polskans två första repriser omformats till polka i en skånsk notbok från mitten av 1800-talet.[1492]

Det verka saknas en takt i triodelens sista repris (nio takter) med en ofullständig upprepning av c4-motivet, men samma egenhet finns överraskande nog även i exempelvis Bryngelssons variant (se notexempel).

1490 Se exempelvis *Svenska låtar*: Närke, nr 284.
1491 FMK: Ma 5:131.
1492 FMK: M 67:4 (Jödepolka).

I: Jämför parallell [a] ”Pollonesse” i J Bryngelssons notbok [Ma 12:1:95. Sexdrega, Västergötland; 1774]. Ulf Kindings avskrift med låttiteln ändrad till ”polonäs”].

Motivform:

a-b / c1-c2 // d-e-b / c1-c2 // g-h / i-j / k-l // m-n / k-l [1]-c3 //

II: Jämför parallell [c – första reprisen] i Julius Bagges *76 polskor från Östergötland* [no 9, ”Carlsson”].[1493]

Motivform: a1-b1 / a1- b2 // c1-c2 // a2-d //

1493 Utgiven i Stockholm 1879.

Exempel på paralleller:

Ma 4:60	N Bergdahl	Hardemo, Närke	u.d. 1800-t
Ma 5:131 (triodelen!)	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 9:54	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772 ff
Ma 12 1:95	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
M 33b:4	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	u.d. 1800-tal
M 44:36	A Pettersson	Nättraby, Blekinge	u.d. 1800-tal
M 46:65	NJ Nyberg	Herberga, Skåne	1839
M 67:4	J Pehrsson	Qvärlöf, Skåne	1856
M 131:87	AF Alard	Carlshof, Östergötland	1833
Sv.l.Småland: 19	K Andersson	Loftahammar, Småland	1935
Sv.l.Småland: 91	JV Söderqvist	Lemnhult, Småland	1935
Sv.l.Småland: 118	JA Pettersson	Tolg, Småland	1935
Sv.l.Blekinge: 287	A Petersson	Nättraby, Blekinge	1935
Sv.l.Närke: 284	E Olsson	Lillkyrka, Närke	1933
Sv.l.Östergötland: 119	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Skåne: 280	A Åkesson Skough	Degeberga, Skåne	1937
Sv.l.Skåne: 642	J Enninger	Höör, Skåne	1937
Sv.l.Skåne: 936	O Grönvall	Bara, Skåne	1937
Sv.l.Skåne: 1007	O Nilsson Lans	Sjörup, Skåne	1937
76 polskor från Ögtl: 9	J BAGGE	Östergötland	1879
220 Svenska Folkdanser: 71	JN AHLSTRÖM	u.p. Norrland	1855

5. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-b3 / a-b2 //
Incipitkod: 13551234
Accenttonkod: 15471547

En mer utvecklad och genomkomponerad variant på Dufvas enkla grundtema i polska nr 5 går i Hälsingland under benämningen ”Voglers polska”. Den anses vara komponerad av Georg Joseph Vogler (”Abbé Vogler”) (1749–1814) – en på sin tid känd tysk organist, musikteoretiker och lärare.[1494] Han kom genom Gustav III:s försorg till Sverige 1786 och anställdes som hovkapellmästare i Stockholm. I huvudstaden blev han under namnet ”Abbé Vogler” en tid en av de uppburna kulturpersonligheterna runt hovet. Han gjorde flera bearbetningar av svenska folkliga melodier.[1495] I det sammanhanget anslöt han sig närmast till en vedertagen tradition bland musikerna i hovkapellet vid den här tiden. Exempelvis skrev den kände violonisten Anders Wesström (1720–1781) en rad variationer över den kända folkliga vispolskan ”Klippings handskar”.[1496] Många av dessa genomkomponerade polskor, som ofta hade sin grund äldre kända teman, hamnade naturligtvis med tiden i lokala musikmiljöer, där de odlades, förändrades och kanske också mötte de äldre teman ur vilka de själva hade sitt ursprung. Detta komplicerar naturligtvis variantforskningen –

1494 Hovkapellmästare 1786–1799 med vissa avbrott. Se vidare Lindgren, Adolf. *Svenske Hofkapellmästare 1782–1882*, Stockholm 1882, s. 36 ff.
1495 Se t.ex. Dufva nr 10.
1496 Beträffande ”Klippings handskar” – se Dufvas polska nr 34. Se även Gustafsson 2000, s. 126.

många polskor finns alltså spridda i varianter och paralleller, som antingen bygger på en kompositörs bearbetningar eller på de ursprungliga teman denne använde sig av.[1497]

Dufvas polska nr 5 kan gott kännetecknа den stomme som Vogler kan ha använt för sin kända ”Pollonesse”, men problematiken accentueras i det här fallet ytterligare av att grundtemat också använts av Telemann. Det är ju ingen hemlighet att musiken vid här tiden flödade friskt mellan slott och koja i Europa och det är ingen omöjlig hypotes att Vogler och Telemann, oberoende av varandra, kan ha utgått från samma äldre grundtema.[1498] En angränsande polska till Dufva nr 5, vars tema för övrigt också finns hos Telemann, är i många landskap känd under namnet ”Maskeradpolskan” – ett namn som ju också associerar till hovlivet runt Gustav III.[1499] Nedanstående paralleller är i högre eller mindre grad besläktade med Dufvas polska nr 5. En del är entydiga och klara, medan andra bara uppvisar den inledande progressionen och vissa harmoniska grundstrukturer i framför allt första reprisen. Andra reprisen kan i de här fallen ha ganska skiftande utseende.

1: Jämför parallell [a – första reprisen] efter Timas Hans Hansson och Hans Dalfors, Ore [*Svenska låtar*, Dalarna: 2].

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d1 / c-d2 / e1-e2 //

1497 Beträffande dessa problemställningar – se även kommentaren till föregående polska.
1498 Se t.ex. kommentaren till Dufva nr 8 (Bachs variation över den lilla melodin).
1499 Se övergångsform hos t.ex. AJ Eriksson: *Svenska låtar*: Öland, nr 242.

Exempel på paralleller:

Ma 4:126	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 5:121	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 9:41	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772 ff
MMD 16:28	u.u.	u.p.	u.d. 1800-t
MMD 16:29	u.u.	u.p.	u.d. 1800-t
MM 64 I:9	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
MM 64 I:45	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
MM 64 I:51	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
M 25:27	FV Clarin	Kisa, Östergötland	1862 ff
M 41:1	CL Segerhammar	Södra Vi, Småland	1853
M 47:128	E Hansson	Flädie, Skåne	1830
DF 945:40	”Sparvfar”	Rättvik, Dalarna	u.d.
DF 2128:8:2	u.u.	Gagnef, Dalarna	u.d.
DF 2129:1:19	K Sporrs far	Stora Skedvi, Dalarna	u.d.
KB 1976/149:23	J Anckarman	Södra Vi, Småland	1818
KB 1976/149:35	J Anckarman	Sšdra Vi, Småland	1818
Övergaard: 11642:25:2	H Jansson (Malstu-Håkan)	Eda,Värmland	1898
Folkmusik från norra Södermanland: 76	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1898
Folkmusiken i Norrland I:251	R Näsström	Gudmundrå, Ångermanland	1921-24
Folkmusiken i Norrland II:201	G Lindblom	Resele, Ångermanland	1921-24
Jernbergslåtar: 93	G Jernberg	Lingbo, Hälsingland	1986
Norsk nasjonalmusikk: II:14	HAUGEN/REITAN	Aalen; Røros, Norge	1904
På Förstukvisten: 40	LJ Sundell (Lasse i Svarven)	Ydre, Östergötland	1915
Skånska melodier: 377	N Lagerfeldt	Varmlösa, Skåne	18961916
Skånska melodier: 380	N Lagerfeldt	Varmlösa, Skåne	18961916
Skånska melodier: 416	O Persson	Tolånga, Skåne	18961916
Sv.I.Dalarna: 2	Timas Hans Hansson	Ore, Dalarna	1922
Sv.I.Dalarna: 402	IA Persson	Älvdalen, Dalarna	1922
Sv.I.Dalarna: 935	PG Florell	Nås, Dalarna	1924
Sv.I.Hälsingland: 90	P Schenell	Gnarp, Hälsingland	1928
Sv.I.Hälsingland: 208	C Sved	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.I.Hälsingland: 421	J Dahl	Undersvik,	1929
Sv.I.Hälsingland: 551	A Wallin	Bollnäs, Hälsingland	1929
Sv.I.Hälsingland: 647	J Schönning	Skog, Hälsingland	1929
Sv.I.Värmland: 166	A Olsson	N:e Ullerud,Värmland	1930
Sv.I.Värmland: 253	A Olsson	Eda,Värmland	1930
Sv.I.Värmland: 287	A Malm	Grava,Värmland	1930
Sv.I.Värmland: 287b	AP Thorén	Frykerud,Värmland	1930
Sv.I.Värmland: 306	G Löfgren	Grava,Värmland	1930
Sv.I.Värmland: 399	R Johansson	Säffle,Värmland	1930
Sv.I.Dalsland: 46	A Odhner	Åmål, Dalsland	1931
Sv.I.Västergötland: 29	A Sundström	Mölltorp,Västergötland	1932
Sv.I.Närke: 74	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933

Sv.l.Närke: 145	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.l.Västmanland: 139	JA Nordvall	Ljusnarsberg, Västmanland	1933
Sv.l.Småland: 57	Janne Johansson (Blinde Janne)	Gränna, Småland	1935
Sv.l.Öland: 242	AJ Eriksson	Glömminge, Öland	1935
Sv.l.Blekinge: 305	A Petersson	Nättraby, Blekinge	1935
Sv.l.Skåne: 746	P Munkberg	Barsebäck, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 786	E Hansson	Flädie, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 1059	N Lagerfeldt	Katslösa, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 1062	N Lagerfeldt	Katslösa, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 1289	O Persson	Tolånga, Skåne	1939
Upländsk folkmusik: 66	JO Olsson	Nora, Västmanland	1929
Upländsk folkmusik: 16-17	ByssKalle	Älvkarleby, Uppland	1929
30 Småländska låtar: 13	u.u.	Blackstad, Småland	1976
50 Småländska låtar: 21	O Green	Södra Vi, Småland	1965
160 polskor, visor och danslekar: 11	AG ROSENBERG	Södermanland	1875
160 polskor, visor och danslekar: 21	AG ROSENBERG	Floda, Södermanland	1875

6–7. Wals

Motivform:
a1-b / a2-c1 / a-b / d-c2-e // f-g / h-i / j-k / l1-e // m-n / l2-o / m-n / l2-e //
Incipitkod: 11111331
Accenttonkod: 11357745

Det här är den enda valsen i Dufvas notbok. Den är allmänt spridd och finns i en stor mängd varianter och paralleller i de flesta landskap. I Uppland är den t.ex. känd som ”Gustaf Vasas vals”, i Jämtland som ”Munter Johans brudvals”. I vissa varianter, i synnerhet i Skåne, har den ibland fått en påhängd avslutningsrepris ur Carl Maria von Webers (1786–1826) kända opera *Friskytten* från 1821. Den förekommer också i närliggande varianter i samma tonart i Danmark.

Om vi kan utgå från att dateringen, 1807, av Dufvas notbok är någorlunda korrekt och att samlingen således är nedtecknad omkring sekelskiftet 1800, är det naturligtvis en smula uppseendeväckande att finna en vals i en så pass tidig samling. Denna dansform förekommer annars mera frekvent först på 1820- och 30-talen i svenska spelmansböcker. Det är då fråga om fristående valser och inte den mera allmänna beteckningen ”vals”, som under slutet av 1700-talet var synonymt med ”omdansning”.

I detta sammanhang förekommer beteckningen vals ofta som en avslutande tur (i 3/4 eller 3/8-takt) i det sena 1700-talets kontradanser.

I danska notböcker från slutet av 1700-talet finns också en hel rad andra föregångsformer till den regelrätta valsen under namn som ”Schwaber”, Schwäbischer”, ”Wiener” eller ”Tyroler hopsa”.[1500] Dessa former har alla sin grund i framför allt omdansningsdelen i den äldre europeiska pardansen. Den kom till Danmark via Tyskland under 1700-talet som en sorts ”vals” i två- eller tredelad svitform, där hopsan utgjorde den snabba avslutningen – helt i korrelation till äldre former med ”nachtanz”– eller ”hupf auf”- struktur.

Dufvas vals nr 6–7 återfinnes i fyra andra tidiga paralleller: i en spelmansbok från Hälsingland daterad redan 1781(!), men troligen skriven till strax efter sekelskiftet 1800;[1501] i en notbok märkt ”A Carlström, Linköping” daterad 1801;[1502] i en anonym notbok från slutet av 1700-talet,[1503] samt i en skånsk samling från Roalöv, daterad 1804.[1504] Dessa är bland de äldsta kända källor av fristående valser vi har i Sverige.[1505] Tidiga svenska valser hittar man också i två andra skånska notböcker, dels Nills Bergströms notbok från Kullaberga med dateringar från 1782 till 1803,[1506] dels i JH Tydells (1718–1795) notbok från Vitemölla.[1507] En valsliknande ”Svabe”[1508] finns redan i domkyrkokantorn Salomon Eklins (1756–1803) kontradansnotbok från Växjö, daterad 1772.[1509] Paralleller till Dufvas vals förekommer också i danska och norska notböcker från samma tid.[1510] Att just ovanstående vals är spridd i alla dessa tidiga samlingar är nog ingen tillfällighet. Den är märkligt homogen till form och struktur (ofta noterad i F-modus, som hos Dufva, i synnerhet i första reprisen, genom alla dessa paralleller). Lite tillspetsat kan man nog anta, att det här är en av

1500 Se kommentaren till nr 3-4.
1501 FMK: M 28.
1502 FMK: Ma 8.
1503 FMK: MMD 70.
1504 FMK: M 45.
1505 Man måste dock ta i beaktande att melodier kan vara inskrivna i dessa böcker långt senare än själva dateringen av boken.
1506 FMK: M 95.
1507 Finns i avskrift i Skånes Musiksamlingar, Lund, samt i Skånes Spelmansförbunds arkiv. Det är oklart om guldsmeden JH Tydell från Vitemölla verkligen skrivit boken. Enligt Ola Larsson i artikeln ”Johan Christian Tydell fick kronofogden efter sig” i *Runtenom*, nr 2, 1999, s. 6 f, rör det sig istället om kronofogden Johan Christian Tydell (1797–1882). I detta sammanhang blir valsen i denna notbok mindre sensationell.
1508 Jämför beteckningarna ”Schwäbischer” och ”Svabisch”.
1509 Växjö Stifts- och landsbibliotek: Mus.ms 9.
1510 Se variantförteckningen.

de första melodierna som går hand i hand med den nya dansformen. Mer förbluffande är kanske att dessa äldsta kända belägg är så pass geografiskt utspridda. Den gängse beskrivningen av valsens utbredning är ju annars hur den, efter sin födelse i Paris salonger alldeles i slutet av 1700-talet, som revolutionerande ”väggadans” först erövrar Skåne och sedan sakta sprider sig norrut. En troligare hypotes, som stödjer sig på källorna och beläggen för den här melodin, är att denna nya dans- och musikform i rask takt, kanske inom loppet av tio år runt sekelskiftet 1800, lägger i stort sett hela Norden under sina fötter. Därvidlag måste nationalromantiska föreställningar, om ”kulturgeografisk tröghet” och olika folks inneboende motstånd till nyheter, komma i ny belysning.

1: Jämför parallell [b – första och andra reprisen] Vals efter Anders Jonsson, Mörsil [*Svenska låtar*, Jämtland: 91].

Motivform: a-b / c1-d1 / a-b / c2-e // f-g / d2-h // i-j / k-l //

II: Jämför parallell [c] ”Walls” ur Nils Svenssons notbok [M 112:46. Oppmanna, Skåne; 1850].

Motivform: a1-b1 / a2-b2 / a1-b1-c // c1-c2 / c1-c3 // d-e1 / d-e2 //

Exempel på paralleller:

Ma 8:42	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801
MMD 26:62	PJ Mammen	Ringkøbing, Danmark	1826
MMD 26:79	PJ Mammen	Ringkøbing, Danmark	1826
MMD 26:81	PJ Mammen	Ringkøbing, Danmark	1826
MMD 28:76	O Söderman	Hälsingland	1781(?)
MMD 34:77	G Weslien	u.p.	u.d. 1700-t
MMD 67:II:97	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
MM 70:49	AP Nordblom	Malexander, Östergötland	1834
M 8:42	P Mårtensson	Sövestad, Skåne	u.d. 1800-t
M 26:79	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1836 ff
M 34:35/36	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	u.d. 1800-t
M 34:60	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	u.d. 1800-t
M 43:44	E Wigell	Wisingsborg, Småland	1841
M 44b:65	A Pettersson	Nättraby, Blekinge	u.d. 1800-t
M 45b:17	MJ Persson	Roalöf, Skåne	1804
M 46:84b	NJ Nyberg	Herberga, Skåne	1839
M 47:II:24	E Hansson	Flädie, Skåne	1830
M 50:92	N Pehrsson	Glemminge, Skåne	1837
M 55 f:10	Nils och Ored Andersson	Elmhult, Skåne	1842
M 68:8	J Jernberg	Sönnarslöv, Skåne	1833
M 87:9	S Swensson	Borrby, Skåne	1840
M 112:46	N Svensson	Oppmanna, Skåne	1850

M 120:5	C Malmberg	Trolle Ljungby, Skåne	u.d. 1800-t
DFS:1906/36B:0010	G Andersen	Viborg, Danmark	1836 ff
DFS:1955/017:0056	A & HC Christensen	Tistrup, Danmark	1826 ff
FMK IIa:31:8	u.u.	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-t
FMK IIa:31:14	u.u.	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-t
FMK IIa:31:43	u.u.	Linköping, Östergötland	u.d. 1800-t
KiL:s samling	E Harberg	Skåne	u.d. 1800-t
KiL:s samling	H Svensson	Skåne	u.d. 1800-t
GF Johanssons notbok: 16	GF Johansson	Sjönäs, Småland	1851
Fiollåtar från Gotland: 1	u.u.	Gotland	u.d. 1800-tal
Gotlandstoner: 488	Florsen i Burs	Burs, Gotland	1909-32
KE Forsslund II:9:10	Björs Olle	Dalarna	1919-39
Folkmusiken i Norrland	J Nordén	Hemsö, Ångermanland	1921-24
Norsk Nasjonalmusikk: II:10	HAUGEN/REITAN	Aalen; Røros, Norge	1904
Sv.l.Jämtland: 91	A Jonsson	Mörsil, Jämtland	1926
Sv.l.Jämtland: 248	J Olofsson Munter	Mattmar, Jämtland	1926
Sv.l.Jämtland: 418	O Ersson	Nås, Jämtland	1926
Sv.l.Gästrikland: 742	H Lönnberg	Järbo, Gästrikland	1929
Sv.l.Halland: 273	K Stenström	Eftra, Halland	1931
Sv.l.Västergötland: 170	R Johansson	Härryda,Västergötland	1932
Sv.l.Västergötland: 204	AJ Pettersson	Hulered,Västergötland	1932
Sv.l.Uppland: 166	KF Haglund	Hilleshög, Uppland	1934
Sv.l.Uppland: 187	GH Gustafsson	Färentuna, Uppland	1932
Sv.l.Uppland: 199	PF Lundqvist	Skå, Uppland	1932
Sv.l.Småland: 1	AF Andersson	Tryserum, Småland	1935
Sv.l.Småland: 88	CH Adolphsson	Skede, Småland	1935
Sv.l.Skåne: 213	PN Dahlberg	Nymö, Skåne	1937
Sv.l.Skåne: 773	P Munkberg	Barsebäck, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 957	T Larsson	Gylle, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 1011	O NilssonLans	Sjörup, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 1362	PL Lindahl	Östra Sallerup, Skåne	1940

8. Polska

Motivform: a-b // c1-c2 //
Incipitkod: 16716716
Accenttonkod: 11123232

Den här polskan förekommer i två olika modus i Dufvas notbok.[1511] Den tillhör ett äldre melodiskikt, som känns igen i 1600-talets tabulaturböcker. Den polske musikforskaren Karol Hlawiczka har genom en rad intressanta exempel visat hur melodin har utvecklats och förändrats i polska, tyska, ungerska och slovakiska källor från sent 1600-tal till mitten av 1700-talet.[1512] Referensmelodin i detta sammanhang har varit en ”Saltus Pollonicus” i en notbok för traversflöjt i Leipzigs stadsbibliotek.[1513] Samma melodi under motsvarande titel inleder också en ungersk samling dansmelodier från tidigt 1700-tal, daterad 1729, och ofta förkortad Esl.[1514] Titeln ”Saltus Pollonicus” antyder att melodin, till skillnad från ”Chorea Pollonica”, har sitt ursprung i den äldre, folkligare och mera rustika polska dansmusiken.[1515] Den tjeckiske dansforskaren Frantisék Bonus hävdar dock att dessa båda former har samma historiska ursprung i senrenässansen – enligt hans uppgift ca 1450 – och att de sedan levde sida vid sida i olika sociala skikt fram till första hälften av 1700-talet, då Chorea Pollonican långsamt övergår, både musikaliskt och dansmässigt, till den modernare formen av polonäs.[1516] Som vi tidigare noterat menar dock musikforskare som Hugo Riemann, William Behrend och till viss del

1511 Se Dufva låt nr 136.
1512 Hlawiczka, Karol. ”Zbiór nieznanych polonezów polskich z poczatku xvii wieku”, *Muzyka,* vi, Warszawa 1961, s. 23 ff.
1513 Leipziger Stadtsbibliothek: Teschener Tschammers Sammlung: ”Suittes pour la Flute traversiére, anno 1729”.
1514 Országos Széchényi Könyvtar, Budapest: Eleonora Susanny Lanyis Sammlung.
1515 Se vidare kapitel 5, avsnitt 5.2.
1516 Bonus 1993, s. 37 ff. Se vidare kapitel 5, avsnitt 5.2.

även Tobias Norlind att polskan (polonaisen), i synnerhet alla dess senare former, har utvecklats ur sarabanden.[1517]

Det finns ingenting som säger, vilket också Hlawiczka påpekar, att just den här melodin är polsk från begynnelsen – lika lite som att alla sarabander är spanska eller alla menuetter franska. Motsvarande danser och melodier kunde exempelvis i Ungern också kallas ”Saltus Hungaricus” och ”Chorea Hungarica”. I Szirmay-Kecsers stora samling [PWM] av slovakiska, ungerska och sydpolska dansmelodier från sent 1600-tal och tidigt 1700-tal finns den noterad i struken fjärdedelstakt som ”Hajdukentanz”.[1518] Hlawiczka menar också att Johann Sebastian Bachs berömda *Polonaise i g-moll* förmodligen har sitt ursprung i det här allmänt spridda temat:

> J.S. Bach schrieb im ”Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach” aus dem Jahr 1725 die Polonaise g-moll. Wahrscheinlich war dies in dieser Zeit eine sehr verbreitete und beliebte Polonaise, die er für seine Gattin bearbeitete – um ihr mit dem populären kleinen Werk eine Freude zu bereiten. Er schuf auf diese Weise gewiss eine originelle Version – war doch in dieser Zeit ein ähnliches schöpferisches Umschreiben geläufig.[1519]

I Sverige för samma melodi också tankarna till äldre sånglekar. Det är ett välkänt faktum att många av våra vanligaste dansleksmelodier har sin grund i äldre polskor.[1520] Ibland kan även det motsatta förhållandet föreligga.[1521] Två närstående 1700-talsparalleller till ovanstående polska finns i Johannes Bryngelssons och Anders Larssons notböcker i den s.k. Sexdregasamlingen från Västergötland.[1522] Melodin finns också som ”Zerra” i Matthias Silvius Svenonis samling från 1721.[1523] Denna version finns också införd i melodibilagan till Tobias Norlinds *Den svenska polskans historia* (1911).[1524] Det inledande temat finns också i skalmejblåsaren

---

1517 Riemann, Hugo. *Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin & Stuttgart 1901 (uppslagsord: ”Polonaise”), samt Behrend, William. *Illustreret Musikhistorie*, III, København 1895–1905 (samma uppslagsord). Se vidare kapitel 5, avsnitt 5.3.

1518 Melodin står som ”Hajdukentanz” i 4/4-takt i Literarisches Archiv, Matica slovenská, Martin: ”Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Kecser”, daterad 1625–1630 och 1729–1749. Publicerad med kommentarer av Karol Hlawiczka och Zygmunt Szweykowski: *Tance Polskie ze zbioru Anny Szirmay-Kecser*, PWM-edition, 1963. ”Hajduk” är en term som med många underliggande och ofta romantiserade betydelser som stråtrövare, frihetskämpe och fredlös i östra och sydöstra Europa. Inte sällan stred hajduker både mot det ottomanska väldet och det Habsburgska riket.

1519 Ibid. (Hlawiczkas förord), s. 65.

1520 Se vidare kapitel 5, avsnitt 5.3.

1521 Se bl.a. kommentaren till Dufvas polska nr 9.

1522 FMK: Ma 12:I:20 och Ma 12:II:109.

1523 Kalmar Stifts- och gymnasiebibliotek: Ms Mus 4a.

1524 Norlind 1911. Melodibilagan nr. 55.

Gustaf Blidströms notbok, daterad 1715 och skriven under fångenskap i Tobolsk, Sibirien.[1525]

Jämför med nr 136 i en nästan identisk version i F-dur.

I: Jämför parallell [a], ”Polonäs” i Anders Larssons notbok [Ma 12 II:109. Sexdrega, Västergötland; 1700-talet].[1526]

Motivform: a-b // c1-c2 //

II: Jämför parallell [a], ”Zerra” i Matthias Silvius Svenonis samling [Kalmar Stifts- och Landsbibliotek: Mus ms 4a, s. 51; 1721].[1527]

Motivform: a-b // c1-c2 //

Exempel på paralleller:

Ma 12 I:20	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12 II:109	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-t
MM 64:I:321	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746-ff
MM 64:I:326	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746-ff
ESL: I	ES Lanyi	Budapest, Ungern	1729
G Blidströms samling: 71	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
M Silvius samling: s.51	M Silvius Svenonis	Kalmar, Småland	1721
Szirmay-Kecser: C88	A Szirmay	Zips, Slovakien	ca 1730
Tschammers Sammlung: B-75B	T Tschammer	Leipzig, Tyskland	ca 1700

1525 Skara Stifts- och landsbibliotek: Ms 10:71.
1526 Ulf Kindings avskrift, 1974.
1527 Ur melodibilagan till Norlind 1911, s. 13.

9. Polska

Motivform: a1-a2 // b1-b2-c //
Incipitkod: 44531344
Accenttonkod: 4343[6766] eller 4343[3433][1528]

Den här polskan tillhör, liksom föregående (nr 8), ett äldre melodiskikt. Förmodligen var melodin allmänt spridd i Sverige redan under 1600-talet. I Finland är den allmänt spridd under namnet ”Djävulspolskan” (Pirunpolska) och den finländske musikforskaren Erkki Ala-Könni utreder i *Die Polska-Tänze in Finnland* (1956) melodins utbredning och utveckling.[1529] I Sverige är den tidigt känd, både som polska och som lekmelodi till framför allt den kända ”Prästens lilla kråka”.[1530] Det här är inget ovanligt fenomen – de äldsta kända polskorna har ofta paralleller bland de mest spridda sångleksmelodierna.[1531] Deras ursprung står ofta att söka i populära och allmänt spridda musikstycken i Europa under senrenässansen och tidig barock.

”Prästens lilla kråka” har förekommit som både sånglek, vispolska och enkel knäramsa. Texten är svår att påvisa i äldre källor – den finns exempelvis inte medtagen i Adolf Ivar Arwidssons *Svenska Fornsånger* (1834–1842). Den äldsta kända textvarianten på detta tema finns publicerad i Westergötlands fornminnen (1868):

> En liten kråka skulle ut och åka,
> Ingen hade hon som körde,
> Än gick det hit, än gick det dit,
> Till slut gick det långt bort åt gärdet.[1532]

1528 Med hänsyn till tonartsförändringen i andra reprisen.
1529 Ala-Könni 1956, s. 104 ff.
1530 Dencker 1956: nr 241. Leken förekommer under flera andra kända namn som exempelvis ”Prästens gamla kråka”, ”Grannens gamla kråka”, ”Farmors lilla kråka”, ”Mormors lilla kråka” och ”Gossen skulle åka” – se vidare Danielsson & Ramsten 1998, s. 116 ff.
1531 Se kapitel 5, avsnitt 453. Se även Jersild 1976, s. 57 beträffande polskevarianter på leken ”Vi ska ställa till en roliger dans”.
1532 Werner, Hilder. *Westergötlands fornminnen. Anteckningar*. Stockholm 1868.

Den äldre polskemelodin kan möjligen vara lite svår att känna igen vid en hastig jämförelse med den numera så allmänt spridda och kända lekmelodin.[1533] Ett intressant exempel på en mellanform i utvecklingen från enkel lekmelodi till fullt utvecklad polska kan dock illustreras av en parallell efter Höök Olof Andersson, Rättvik – se vidare *Svenska låtar*: Dalarna nr 1113.

Dufvas version av polskan är nästan helt identisk med den äldsta kända källan till denna melodi, som står i Pehr Anderssons notbok från Sköllersta socken i Närke, daterad 1731.[1534] Melodin är för övrigt också känd i Norge, Danmark och Finland.[1535] I en dansk notbok efter Christian Frederik Bast, daterad 1763, återfinns temat som ”polonese”.[1536]

Samuel Landtmansson anger i *Folkmusik i Västergötland* (1911) att melodin också användes till ”Sexmannadansen” – en sorts tävlingsdans som gick ut på att sex män dansade i bågar runt utlagda trätallrikar eller hattar.[1537] Denna dans finns också beskriven från Skåne av Nils Månsson Mandelgren som ”Tallriksdansen”.[1538] Denna är i sin tur besläktad med en form som i Danmark är känd som ”Tørvedans”, där man dansade runt utlagda torvbitar, och i Tyskland som ”Huttanz”. En av grundformerna till denna dans finns representerad redan i första upplagan av *The English Dancing Master*, utgiven av John Playford 1651.

I värmlandsdelen av *Svenska låtar* finns en uppteckning av melodin med texten ”Få mej hit e' kråke” efter spelmannen Nils Johan Andersson i Svanskog:

Få mej hit e’ kråke
sätte för min håke.
Ingen är det här som styrer.
Först går det hit,
och sen går det dit,
och sist går det ned i dike’[1539]

På Gotland har den vanliga enstrofiga sångleken byggts ut till en skämtsam visa om en färd till stan (Visby), ”Böi-färdi”. Den återges i olika

1533 Egentligen skulle en hel pedagogisk utvecklingskedja med noter och kommentarer för varje enskild låt i Dufvas samling behöva presenteras. Av utrymmesskäl är dock detta tyvärr omöjligt.
1534 FMK: Ma 1.
1535 Se variantförteckningen.
1536 DKB: DFS: CII:5. Samlingen består egentligen av fem notböcker där de fyra första anses vara nedtecknade av C.F. Bast och den sista av dennes bror – Poul Danchel Bast.
1537 Landtmansson, Samuel. *Folkmusik i Västergötland*, Uppsala 1911.
1538 *Nordisk folkedanstypologi,* nr 2638.
1539 *Svenska låtar*: Värmland, nr 386.

varianter i bl.a. Erik Noreens och Herbert Gustavsons *Gotländska visor/ samlade av P.A. Säve* (1949–1955)[1540] och i Fredins *Gotlandstoner*:

Vör skudd äut u akä,
far spänd föir a krakä,
Däu skudd set, lains folki käikä!
U än flaug vör häit,
u än flaug vör däit,
u än flaug vör nir äi däikä[1541]

I: Jämför parallell [a] i Pehr Anderssons notbok [Ma 1:23. Måstorp, Närke; 1731].

Motivform: a1-a2 // b-b-c //

II: Jämför parallell [b], ”Polonesse” i Christian Frederik Basts nodebog [Kongelige Bibliotek, København, CII 5:32(36). Slagelse/København, Danmark; 1763].

Motivform: a1-a2 // b1-b2-c //

1540 Noreen, Erik & Gustavson, Herbert. *Gotländska visor /samlade av P.A. Säve*, I-III, Uppsala 1949–1955, nr 310.
1541 *Gotlandstoner*, nr 149.

Exempel på paralleller:

Ma 1:23	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 3b:II:2	J Pehrson	Konsta, Närke	1792
Ma 12:II:15	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
MM 64 I:42	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
M 126a:242	J Sidén	Gnesta, Södermanland	1843
M 126b:482	J Sidén	Gnesta, Södermanland	1808 ff
DFS: 1936/036:24	R Storm	Håstrup, Danmark	1760 ff
DFS Kop.38:32(36)	CF Bast	Slagelse, Danmark	1763
NM: EU 35498:V8	Fräs E Andersson	Boda, Dalarna	u.d.
ULMA 2001:3	Hållén	Malingsbo, Dalarna	u.d. 1900-tal
ULMA 2497:3	L Åhs	Älvdalen, Dalarna	u.d. 1900-tal
ULMA 3247:9	M Bergstrand	Åsaka, Västergötland	u.d. 1900-tal
ULMA 8044:145	G Bergman	Norberg, Västmanland	u.d. 1900-tal
ULMA 8120:10	E Löf	Arbrå, Hälsingland	u.d. 1900-tal
UUB:Gotlandssaml: III:23	H Baumgarten	Gotland	1845 ff
UUB:Gotlandssaml: III:81	S Svensson	Anga, Gotland	1845 ff
Kisa bibliotek / WW: 82	W Wiborg	Ulrika, Östergötland	1881 ff
C Helenius samling: 23	C Helenius	u.p., Finland	1823
S Rinta-Nikkolas samling: 1	S Rinta-Nikkola	Ilmajoki, Finland	1809
MH Spoof: 17	MH Spoof	Ania, Finland	1791 ff
AJ Stare: 26	AJ Stare	Åbo, Finland	1806
Övergaard: 11642:92:2a	E Engen	Elverum, Norge	1896
Övergaard: 11642:92:2b	E Engen	Elverum, Norge	1896
Folkmusik från norra Södermanland: II:11	P Ericsson	Helgarö, Sörmland	1898
Folkmusik i Västergötland	S LANDTMANSSON	Valle hd, Västergötland	1911
Från julgille och lekstuga: 10	A BONDESSON	u.p.	1884
Gotlandstoner: 149	A Pettersson	Linde, Gotland	1909-32
Gotlandstoner: 171	A Lingström	Klintehamn, Gotland	1909-32
Gotlandstoner: 197	A FREDIN	Gotland	1909-32
Nyländska Folkvisor: 268	E LAGUS	Pärnå, Finland	1889
Nyländska Folkvisor: 347	V Allardt	Lappträsk, Finland	1889
Nyländska Folkvisor: 301	E LAGUS	Pärnå, Finland	1889
Nyländska Folkvisor: 472	E LAGUS	Sjundeå, Finland	1889
Nyländska Folkvisor: 490	E LAGUS	Esbo / Lappträsk, Finland	1889
Om nyckelharpospelet på Skansen: 2	Marsätarn	Harg, Uppland	1899
Svenska barnvisor och barnrim: 52	E NORDLANDER	Uppland	1886
Svenska folklekar och danser: 114	DENCKER/TILLHAGEN	Gotland	1949-50
Sv.l.Dalarna: 348	SA Svensson	Älvdalen, Dalarna	1923
Sv.l.Dalarna: 1113	Höök Olof Andersson	Rättvik, Dalarna	1926
Sv.l.Dalarna: 1440	Ingels Jan Andersson	Stora Skedvi, Dalarna	1926
Sv.l.Värmland: 143	Lars Caspersson	Munkerud, Värmland	1930
Sv.l.Värmland: 386	NJ Andersson	Svanskog, Värmland	1930

Sv.l.Halland: 219	J Erlansson	Gunnarp, Halland	1931
Sv.l.Västergötland: 108	A Pettersson	Hålanda, Västergötland	1932
Sv.l.Västergötland: 189	K Ljungström	Sandhem, Västergötland	1932
Sv.l.Närke: 95	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.l.Närke: 266	E Olsson	Lillkyrka, Närke	1933
Svenska sånglekar: 13	NODERMANN/NILSSON	u.p. Skåne	1904
Sånglekar från Nääs 8:23	O HELLGREN	u.p.	1915
Ungdomens eld	K REINHOLD	u.p.	1953
Visor och melodier: 138	CARLHEIM/GYLLEN-SKIÖLD	Nora, Ångermanland	1892
Visor och melodier: 153	Spelman Söder	Norrtälje, Uppland	1892
75 polskor från Uppland och Sörmland: 23	J BAGGE	Uppland / Sörmland	1880
80 Svenska Ringdanser: 76	E Törnberg	u.p. Skåne	1866
160 polskor, visor och danslekar: 42	AG ROSENBERG	Sörmland	1875
220 Svenska Folkdanser I:13	JN AHLSTRÖM	Norrbotten	1855

10. Polska

Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 13335551
Accenttonkod: 13523332

Det här är en av de mest kända och spridda spelmanslåtarna, om inte rent av den allra vanligaste, som finns företrädd i var och varannan spelmansbok. Man kan nog räkna med att de flesta av 1800-talets spelmän hade minst en variant av den här låten på sin repertoar. Den är känd, både i Sverige och inte minst i Finland, under en lång rad av namn, som t.ex. ”Skräddarpolskan”, ”All världens polska”, ”Prinsens polska” och ”Svenska Fackeldansen”. Av alla dessa namn är nog det förstnämnda det mest spridda i Sverige. Förmodligen härstammar detta namn från en liten textsnutt som sjöngs till polskan:

> Inte har jag sagt å inte ska jag säja't, att skräddaren låg hos mor i natt.[1542]

I AG Rosenbergs *160 Polskor, Visor och Danslekar* (1875) står följande att läsa om ett annat namn på polskan:

> Den s.k. svenska fackeldansen, dansad, som det berättas, med facklor på hofvet under Erik XIV kröningsfest. Allmogen i Floda ansåg den dock dansad under samme konungs bröllop, och förklaras måhända häraf den föreställning, som derstädes var rådande på bröllop: att detsamma icke var högtidligt nog firadt, om icke bruden just efter denna polska dansade sina skyldighetsdanser med alla gästerna. Polskans spelades långsamt och blott en gång igenom för hvarje dans.[1543]

I Åhlström & Afzelius *Traditionar af Swenska Folkdansar* (1814) står den också upptagen som ”Swenska Fackeldansen”.[1544] Möjligen är det denna publikation som populariserat melodin under detta namn och som därigenom skapat missförståndet att det skulle vara denna

1542 *Gotlandstoner*, nr 293.
1543 Rosenberg 1875, s. 44.
1544 Åhlström & Afzelius 1814, del IV, nr 13.

fackeldansmelodi som spelades vid Erik XIV:s kröning.[1545] Orimligheten i detta antagande påvisades redan, som vi tidigare sett, på 1890-talet av Adolf Lindgren i *Om polskemelodiernas härkomst* (1893).[1546] Ovedersägligt är dock att låten var allmänt spridd, inte minst i finska Österbotten, under just namnet ”Svenska Fackeldansen”. Melodin har i det här sammanhanget undersökts av Otto Andersson i hans arbete *Svenska fackeldansen i Finland* (1909), där en rad finländska varianter redovisas.[1547] En del av dessa är också tryckta i *Finlands Svenska Folkdiktning, VI, folkdans; A1; Äldre dansmelodier* (FSF), där en heltäckande bild av polskans typer och spridning i Finland ges. I detta verk framgår att den dominerande texten till polskan i Österbotten tycks vara varianter på nedanstående rader:

> Kära hjärtandes herre
> märren ligger i kärre
> hor i vida världen ska vi no få tan on?
> Vi ska hiss on hal on
> tag i råmpon å drag on
> vi ska tag on drag on
> tag i råmpon å hal on
> på te vise måtta vi jo nå fån tan on[1548]

I Franz Magnus Böhmes stora arbete *Geschichte des Tanzes in Deutschland* (1886) finns en uppteckning gjord i Sverige 1810 av ”Herrn Akustiker Friedrich Kaufmann” (d. 1866 i Dresden), där den kallas ”Schwedischer Fackeltanz bei Hochzeit”:

> Bei dieser Melodie unter Fackelschein wird der Braut die Krone (der Brautkranz) abgetanzt. Dieser altgermanische Brauch war fruher allgemein in Schweden.[1549]

Denna förklaring till polskans namn kan nog anses som tämligen rimlig, eftersom det är känt att denna tradition förekom vid bröllop på många håll i Sverige långt in på 1800-talet. Utifrån detta antagande kan man förmoda att denna låt, särskilt under 1700-talet, brukats flitigt i detta sammanhang. Som melodihänvisning i skillingtrycksutgivningen finns den bara representerad i ett enda tryck från Stockholm 1773, men det är

1545 I flera historiska skildringar och krönikor står det omtalat att man dansande fackeldans vid Erik XIV:s kröning – se bl.a. Dalin, Olof von. *Svea rikes historia ifrån des begynnelse til wåra tider*, Stockholm 1747–1762.
1546 Se kapitel 1, avsnitt 1.5.1.
1547 Andersson, Otto. *Svenska fackeldansen i Finland: fonografen i musik- och språkvetenskapens tjänst. Über schwedische Volkslieder und Volkstänze in Finland*, Helsingfors 1909.
1548 FSF: nr 521.
1549 Böhme 1886, Musikbeilagen, nr 310.

allmänt känt att en hel rad folkliga texter (vispolskor) sjungits till denna melodi. Här nedan lämnas tre exempel:

Idag ska Martäin äi jårdi
Framm mä di däuknä bårdi!
Akk, vikken glädä u akk vikken frögd!
Ha vö ai pippar u kliggrar, så ha vö väl brännväin u sämblar
Dei gär desamä, bä själi jä noigd
Trall[1550]

Känner du grannas Brita, jojomensan
känner du dotra hennes, jojomensan
Går på Sörpings gater
säljer pannekaker
iblann för fyra öre, iblann för fem, san
Trall[1551]

Knister knaster knaster
käringen stekte plåster
lade på sitt sura ben
benet te svida
gumman te gnida
aj, aj, aj, mitt sura ben !

Gubben låg på ugnen
var så illa kommen
för han inte brännvin kunde få
och gumman låg i aska
hade en tår i flaska
gubben fick inte en tår ändå[1552]

Polskan fick också stor spridning i helt andra sammanhang. Carl Michael Bellman använde melodin till Fredmans epistel 62 – ”Movitz Valdthornet proberar”. Bellman hade kanske fått melodin från hovkretsarna, eftersom ”sångmästaren” och tonsättaren Lars Samuel Lalin (1729–1785) lär ha använt den vid en större och uppmärksammad fest vid hovet. Han hade i sin tur kanske hämtat den från JH Romans Drottningholmsmusiken, där melodin ingår i tjugonde satsen. Som ett tecken på melodins popularitet i högre kretsar kan också nämnas att kompositören Georg Joseph

1550 ”Glädsorg – gammalt tillfällighetsrim”. Upptecknat efter änkan Nyman i Burs. *Gotlandstoner*: nr 176.
1551 Vispolska efter Pelle Fors, Rönö. Upptecknad efter Anselm och Allan Hellström, Vikbolandet. Publicerad i *Låtar efter Pelle Fors*, Linköping 1977, nr 34.
1552 *Svenska låtar*: Östergötland: nr 17. Vispolska efter Konrad Leonard Hellqvist, Risinge.

(”Abbé”) Vogler (1749–1814) arrangerat den för violin, viola, fagott och klavér med fransk titel ”La danse des flambeaux en Suedé”.[1553]

Variantspridningen på denna polska är omfattande och den har spelats i en hel rad olika modus och former. Därom vittnar inte minst de tre andra varianterna på samma tema i Dufvas notbok (se nr 39, 88 och 166). Grundtemat är dock genomgående lätt att identifiera. Härvidlag uppvisar denna låt många likheter med dess motsvarighet ifråga om antalet varianter och paralleller – ”Respolskan” (se Dufva nr 157). En förklaring till både popularitet och spridning torde vara att melodin ofta använts som övningsstycke vid violinspel. Det enkla grundtemat har sedan också fått tjäna som grundstomme för variationsövningar och ytterligare förkovran. Det finns en hel rad exempel på detta i spelmansböckerna. Kännetecknande för dessa melodivariationer och utvikningar är det nära släktskapet med den galanta stilens praxis inom detta område.[1554] Bland Einar Övergaards uppteckningar efter Snickar Erik Olsson i Ovanåker, Hälsingland finns ett belysande exempel på detta. Där uppträder polskan i tre olika versioner – inledningsvis en mycket enkel grundstomme med endast fjärdedelar och några få åttondelar, därefter en mer utvecklad form med punkterade åttondelar, slutligen som en fullt utvecklad sextondelspolska:

> Dessa två låtar [507 och 508] äro en nybörjares första lärospån, när han blir styfvare kan han spela en mera utvecklad form som följer [509; EÖ:s anm].[1555]

Polskan finns företrädd i en tidig spelmansbok – Pehr Anderssons samling från Närke, daterad 1731.[1556] En besläktad parallell, men utan andra taktens typiskt tersförskjutna ”ekande” tema, finns redan i skalmejblåsaren Gustaf Blidströms ”Menuetter och Polska Dantzar”, en samling dansmusik från sent 1600- och tidigt 1700-tal, nedtecknad och daterad 1715, under fångenskap i Tobolsk, Sibirien.[1557] Detta tema i jämn takt och i en något annorlunda melodisk tappning finner man också i en dansk notbok från slutet av 1700-talet under det förbryllande namnet ”Apamaden”.[1558] Kanske har vi här en rest av polskan i fördansform eller så är det danska exemplet ett återbruk av detta tema i kontradans- och engelskform.[1559]

1553 UUB: I.M. 85:7.
1554 Se kapitel 1, avsnitt 1.2, samt även Nelson, Robert U. *The Technique of Variation*, Berkeley 1948, s. 65 ff.
1555 ULMA: 11642:53.
1556 FMK: Ma 1.
1557 Skara Stifts- och Landsbibliotek: Ms 10:34.
1558 DFS 1929/40 A:4. Erik Jensens nodebog.
1559 Se Dufva låt nr 2.

I den danska notboken står just ”Apamaden” tillsammans med andra ”engelskdanser”.

Mer uppseendeväckande är kanske att man också hittar den här melodin i närliggande form i Ludowik Kubas utgivning av sorbiska melodier från tidigt 1700-tal.[1560] Den finns exempelvis också som ”Poloneβ” i en samling från den lilla staden Seibis på gränsen mellan Thüringen och Bayern efter Heinrich Nicol Philipp, daterad 1784.[1561]

Variantbilden av ”Svenska Fackeldansen” kompliceras ytterligare av att texten till en annan känd polska också har sjungits till samma melodi:

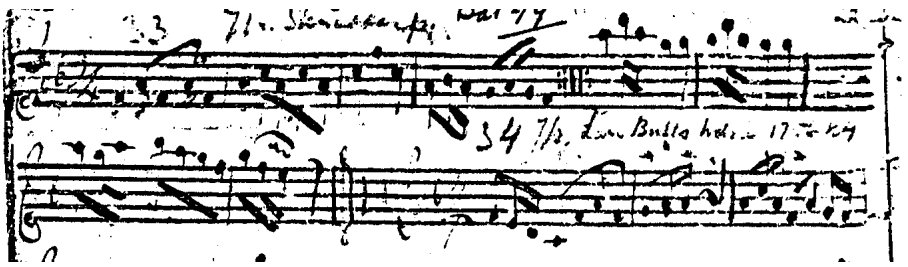
Hörer du sparfve lilla
mår du inte illa
medan vintern är så sträng och kall
Nej, förutan möda
skaffar pappa föda
mamma sörjer sig så gott hon kan[1562]

Denna visa med dess mest spridda melodi utgör nämligen grunden till en annan av våra mest spridda polskor – den s.k. Sparvpolskan (se Dufva nr 159).

Jämför med nr 39, 88 och 166.

1: Jämför parallell [b], ”Pollonesse” i Pehr Anderssons notbok [Ma 1: 33. Måstorp, Närke; 1731].

Motivform: a-b // c-d //



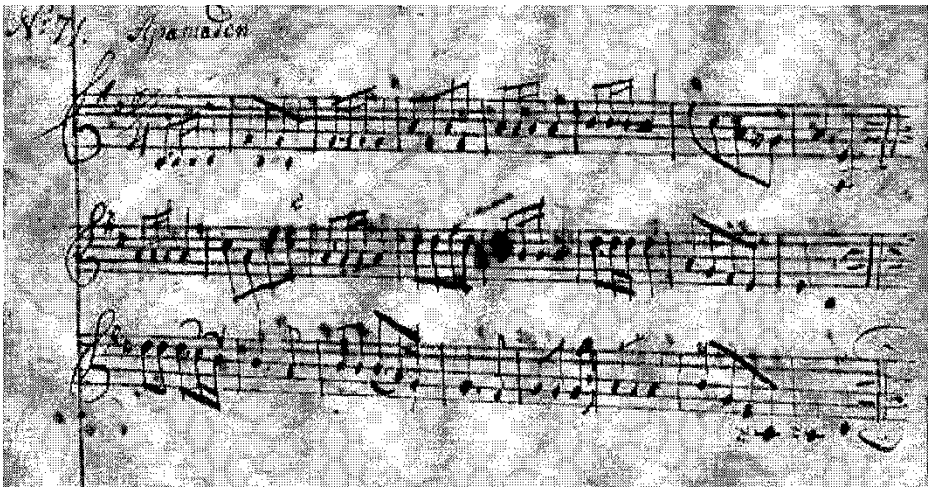
1560 Beträffande sorberna och vendisk musiktradition, se kapitel 5, avsnitt 5.3. Den här melodin följer inte det gängse polska proportionsmönstret under slutet av 1600-talet, utan känns mer besläktad med äldre nordiska långdans- och sångleksmelodier.

1561 Museum Haus Marteau, Liechtenberg; Manuscript ”Heinrich Nicol Philipp zu Seibis den 30 Junius 1784”. Delar av samlingen utgiven i tryck 1985 i Frankfurt: *Hundertsechs Stücke aus der 'Notenhandschrift des Heinrich Nicol Philipp'*, nr 90.

1562 Här återges första versen av totalt tolv i visan. Se exempelvis Berggreen, Anders Peter. *Svenske folke-sange og melodier,* Köpenhamn 1861, nr 81.

II: Jämför parallell [d], ”Apamaden” i Erik Jensens nodebog [DFS 1929/40:71. Boes, Danmark; 1790].

Motivform: a-b / c1-d1 // e1-e2 / c2-d2 // f1-f2 / c3-d3 //



III: Jämför parallell [b] i Ludowik Kubas utgivning av sorbiska melodier från tidigt 1700-tal. [*Nowa Zbérka, melodiji k hornjoluziskim pésnjam*, no 76, utgiven i Budyšin (Bautzen), 1887].

Motivform: a-b1 // b2-c //

EXEMPEL PÅ PARALLELLER:

Ma 1:33	P Andersson	Måstorp,Närke	1731
Ma 3b:I:29	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 3b:I:86	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 7:88	A Dahlgren	Fogelvik, Småland	1784
Ma 7:92	A Dahlgren	Fogelvik, Småland	1784
Ma 9:32	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772-ff

Ma 9:54	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772-ff
Ma 10:42	S Wåhlberg	Kisa, Östergötland	u.d. 1700t
Ma 12:I:52	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:II:86	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700t
Ma 18:17	L Larsson	Åkerbo, Närke	1789
MMD 16:1	u.u.	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 20:5	J Andersson	Lilla Klingsbo, Dalarna	1803
MM 60:II:149a	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MM 63:33	A Persson	Hallingeberg, Småland	1843-72
MM 64:I:18	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	174676
MM 64:I:49	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	174676
MM 64:I:196	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	174676
MM 64:I:208	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	174676
MM 64:I:312	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	174676
MM 64:II:73	G Salling	Svärdsjö, Dalarna	1812
MMD 67:I:4	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
MMD 67:I:12	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
MMD 67:I:42	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
MMD 68:2	N Landin	Viby, Närke	1833 ff
M 6:39	JL Fundbo	Bärby, Uppland	1911
M 27:15	CG Sundblad	Motala, Östergötland	1835
M 30a:36	P Söderblom	Delsbo, Hälsingland	1826
M 31:72	HO Nordblad	Norrala, Hälsingland	1850
M 33:32	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	u.d. 1800-tal
M 41:3	CL Segerhammar	Södra Vi, Småland	1853
M 46:36	NJ Nyberg	Herberga, Skåne	1839
M 46:65	NJ Nyberg	Herberga, Skåne	1839
M 93:24	A Grevelius	u.p., Småland	u.d. 1700tal
M 126b:173	J Sidén	Gnesta, Södermanland	180840
M 131:39b	AF Alard	Carlshof, Uppland	1833
M 132:2	A Planmarck	Askersund, Närke	177487
M 132:4	A Planmarck	Askersund, Närke	1774-87
M 132:12	A Planmarck	Askersund, Närke	1774-87
M 132:42	A Planmarck	Askersund, Närke	1774-87
DFS: 1929/40	E Jensen	Boes, Danmark	1790
FMK IIa:31:4	PA Issén	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
FMK IIa:31:60	PA Issén	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
KiL: Tydell	JC Tydell	Vitemölle, Skåne	1812
ULMA 2447:1:11	PG Persson	Hed, Västmanland	u.d. 1900-tal
ULMA 8044:147	Stenström	Norberg, Västmanland	u.d. 1900-tal
UUB I.M. 85:7	Abbé Vogler	u.p.	1785?
K Anderssons samling: 44	K Andersson	Boxholm, Östergötland	u.d. 1900-tal
G Blidströms notbok: 34	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
HN Philipps notbok: 90	HN Philipp	Seibis, Tyskland	1784
Spoof: 12	MH Spoof	Ania, Finland	1791-ff
AF Stares samling: 4	AF Stare	Åbo, Finland	1806
AF Stares samling: 66	AF Stare	Åbo, Finland	1806
AF Stares samling: 67	AF Stare	Åbo, Finland	1806

G Wetters samling: I:8	PJ Andersson	Katrineholm, Sörmland	u.d. 1900-tal
Övergaard: 11642:37:14	Snickar Erik	Ovanåker, Hälsingland	1899
Övergaard: 11642:37:15	Snickar Erik	Ovanåker, Hälsingland	1899
Övergaard: 11642:37:16	Snickar Erik	Ovanåker, Hälsingland	1899
Brage III:1	O ANDERSSON	Österbotten, Finland	1909
Brage III:2	O ANDERSSON	Österbotten, Finland	1909
Brage III:3	K Eriksson	Lappfjärd, Finland	1909
Brage III:4	K Fagerström	Lojo, Finland	1909
Brage III:5	O ANDERSSON	Österbotten, Finland	1909
Brage III:6	E Engelkvist	Österbotten, Finland	1909
Brage III:7	F Berg	Nörå, Finland	1909
Brage III:8	O Andersson	Österbotten,	1909
Brage III:9	E Silvander	Åland, Finland	1909
Brage III:10	J Röj	Pärtan, Finland	1909
Brage III:11	O Andersson	Österbotten, Finland	1909
Brage III:12	K Leander	Karleby, Finland	1909
Brage III:13	T Froberg	Finnby, Finland	1909
Brage III:14	NO Jansson	Kimita, Finland	1909
Brage III:15	A Boxtröm	Nye, Finland	1909
Brage III:16	S Rinde	Nieala, Finland	1909
Brage III:17	M Bergman	Marsmo, Finland	1909
Brage III:18	K Eriksson	Lappfjärd, Finland	1909
Brage III:19	G Öman	Åland, Finland	1909
Brage III:20	G Lindfors	Sibb, Finland	1909
Brage III:21	K Rönnblad	Bergö, Finland	1909
Brage III:22	JE Ribacka	Petalaks, Finland	1909
Brage III:23	J Högdal	Nykarleby, Finland	1909
Brage III:24	A Nyberg	Pedersöre, Finland	1909
Brage III:25	J Ragvals	Övermark, Finland	1909
Brage III:26	EV Eriksson	Åland, Finland	1909
Böhme 1886:310	FM BÖHME	Leipzig	1886
Die Polska Tänze in Finnland, s. 190 f. (flera varianter)	E ALAKÖNNI	Finland	1956
Drottningholmsmusiken: 20	JH Roman	Stockholm	1744
FSF:VI:463	K Blomberg	Lappfjärd, Finland	1962 (1908)
FSF:VI:464	u.u.	Övermark, Finland	1962 (1908)
FSF:VI:465	JP Engelkvist	Närpes, Finland	1962 (1908)
FSF:VI:466	GA Winqvist	Tusby, Finland	1962
FSF:VI:467	I Aarne	Iniš, Finland	1962
FSF:VI:468	M Bergman	Maxmo, Finland	1962
FSF:VI:469	O Lillhannus	Lappfjärd, Finland	1962 (1908)
FSF:VI:470	AE Svebelius	Eckerö, Finland	1962
FSF:VI:471	V Norrgård	Korsholm, Finland	1962
FSF:VI:472	u.u.	Lappfjärd, Finland	1962
FSF:VI:473	L Honga	G. Karleby, Finland	1962
FSF:VI:474	V Knuus	Åbo, Finland	1962
FSF:VI:475	M Israelsson-Ström	Malax, Finland	1962
FSF:VI:476	JP Engelkvist	Närpes, Finland	1962

FSF:VI:477	M Tuf	Malax, Finland	1962
FSF:VI:478	J Röj	Pörtom, Finland	1962
FSF:VI:479	E Silvander	Kumlinge, Finland	1962
FSF:VI:480	H Helsing	Sottunga, Finland	1962
FSF:VI:481	K Rönnblad	Bergö, Finland	1962
FSF:VI:482	G Lindfors	Sibbo, Finland	1962(1908)
FSF:VI:483	KJ Fagerström	Lojo, Finland	1962
FSF:VI:484	u.u.	Munsala, Finland	1962
FSF:VI:485	A Forsbäck	Snappertuna, Finland	1962
FSF:VI:486	E Lönnberg	Vittisbofjärd, Finland	1962
FSF:VI:487	OJ Jansson	Kimito, Finland	1962
FSF:VI:488	K Rönnblad	Bergö, Finland	1962
FSF:VI:489	u.u.	Lappfjärd, Finland	1962(1845)
FSF:VI:490	A Forsberg	Ekenäs, Finland	1962(1908)
FSF:VI:491	JP Ragvals	Övermark, Finland	1962
FSF:VI:492	FF Westin	Tenala, Finland	1962
FSF:VI:493	K Eriksson-Holm	Lappfjärd, Finland	1962(1908)
FSF:VI:494	T Troberg	Finby, Finland	1962(1908)
FSF:VI:495	J Högberg	Nykarleby, Finland	1962
FSF:VI:496	M Jansson	Korpo, Finland	1962
FSF:VI:497	V Nyman	Sjundeå, Finland	1962
FSF:VI:498	G Öman	Saltvik, Finland	1962
FSF:VI:499	BV Holmstršm	Sjundeå, Finland	1962
FSF:VI:500	A Gustafsson	Föglö, Finland	1962
FSF:VI:501	H Nymalm	Kyrkslätt, Finland	1962
FSF:VI:502	KA Nyström	Sjundeå, Finland	1962
FSF:VI:503	G Lindfors	Sibbo, Finland	1962
FSF:VI:504	M Bergman	Maxmo, Finland	1962
FSF:VI:505	JP Ragvals	Övermark, Finland	1962
FSF:VI:506	F Berg	Vörå, Finland	1962
FSF:VI:507	K Eriksson-Holm	Lappfjärd, Finland	1962
FSF:VI:508	A Kengo	Jeppo, Finland	1962
FSF:VI:509	A Taklax	Korsnäs, Finland	1962
FSF:VI:510	G Bohm	Kimito, Finland	1962(1908)
FSF:VI:511	C Brinck	Pedersöre, Finland	1962
FSF:VI:512	JA Rehn	Bromarv, Finland	1962
FSF:VI:513	K Fredriksson	Pargas, Finland	1962
FSF:VI:514	A Kengo	Jeppo, Finland	1962
FSF:VI:515	BW Öberg	Helsinge, Finland	1962
FSF:VI:516	KJ Fagerström	Lojo, Finland	1962
FSF:VI:517	O Lillhannus	Lappfjärd, Finland	1962
FSF:VI:518	JP Engelkvist	Närpes, Finland	1962
FSF:VI:519	u.u.	Replot, Finland	1962
FSF:VI:520	JR Silver	Ekenäs, Finland	1962
FSF:VI:521	u.u.	Replot, Finland	1962
Folkmusik från norra Södermanland: I:21	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1898

Folkmusik från Småland och Öland:III	u.u.	Gladhammar, Småland Småland	1983 (1700-t)
Folkmusiken i Norrland: 86	MT Westerström	Själevad, Ångermanland	1921-24
Folkmusiken i Norrland:163	OP Sundvall	Ådals-Liden, Ångermanland	1921-24
Fredmans Epistlar: 62	CM Bellman	Stockholm	u.d.
Gotlandstoner: 176	Nyman	Burs, Gotland	1909-32
Gotlandstoner: 293	Florsen i Burs	Burs, Gotland	1909-32
Gotlandstoner: 406	u.u.	Gotland	1909-32
KE Forsslund: II:5:7	E Plan	Wanån, Dalarna	1919-39
Låtar efter Pelle Fors: 34	Allan och Anselm Hellström	Vikbolandet, Östergötland	1977
Nowa Zbérka: 76	L KUBA	Niederlausitz, Tyskland	1887
Nyländska Folkvisor: III:579	E LAGUS	Nyland, Finland	1887
Sv.l.Dalarna: 49	Timas Hans Hansson	Ore, Dalarna	1922
Sv.l.Dalarna: 157	Karns Hans Hansson	Orsa, Dalarna	1922
Sv.l.Dalarna: 588	A Södersten	Älvdalen, Dalarna	1923
Sv.l.Dalarna: 888	PG Florell	Nås, Dalarna	1924
Sv.l.Dalarna: 979	O Tillman	Dala Floda, Dalarna	1924
Sv.l.Jämtland: 320	P AnderssonHjelm	Hallen, Jämtland	1926
Sv.l.Hälsingland: 197	C Sved	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 211	C Sved	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 359	M Andersson	Ljusdal, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 546	A Wallin	Bollnäs, Hälsingland	1929
Sv.l.Hälsingland: 582	O Nordblad	Norrala, Hälsingland	1929
Sv.l.Halland: 194	FL Levan	Släp, Halland	1931
Sv.l.Närke: 38	J Andersson	Snavlunda, Närke	1933
Sv.l.Västmanland: 88	A Pettersson	Guldsmedshyttan, Västmanland	1933
Sv.l.Västmanland: 89	A Pettersson	Guldsmedshyttan, Västmanland	1933
Sv.l.Västmanland: 159	JE Hammarberg	Ljusnarsberg, Västmanland	1933
Sv.l.Småland: 81	CH Adolphsson	Skede, Småland	1935
Sv.l.Blekinge: 287	A Petersson	Nättraby, Blekinge	1935
Sv.l.Östergötland: 17	KL Hellqvist	Risinge, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 33	B Jakobsson	Risinge, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 138	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Skåne: 928	O Persson	Genarp, Skåne	1939
Svenska polskor från Gotland: II:36	CL Baumgarten	Visby, Gotland	1879-80
Teckningar och toner: 18:2	O Persson	Genarp, Skåne	1889
Teckningar och toner: 18:3	O Persson	Genarp, Skåne	1889
Traditioner af Swenska Folkdansar: IV:13	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	”Allmän”	1814
75 polskor från Uppland och Sörmland: 29	J BAGGE	Uppland / Sörmland	1880
220 Svenska Folkdanser: I:1	JN AHLSTRÖM	u.p.	1878
200 Svenska Folkdansar:186	u.u.	u.p.	u.t.
160 polskor, visor och danslekar: 5	AG ROSENBERG	Sörmland	1875

11. Polska

Motivform: a // b-b-c
Incipitkod: 11543112
Accenttonkod: 14111152

Polskan tillhör ett äldre melodiskikt (se t.ex. Dufva nr 8 och 9) och den lilla förstareprisen med ett motiv över bara två takter för direkt tankarna till en sånglek eller en visa. Samma enkla grundtema över bara två takter, men i ett annat modus och med en något avvikande andrarepris, upptecknades som ”Pollonesse” i Malung år 1757 av topografen och skriftställaren Abraham Hülphers (1734–1798).[1563] Denna i sin tur uppvisar också släktskap med en enkel melodi i Blidströms notbok från början av 1700-talet.[1564] En annan till Dufva närliggande version återfinns i Anders Larssons notbok i Sexdregasamlingen.[1565] Förmodligen kan polskan ha sin grund i europeiska lut- och klavertabulaturer från 1600-talet. Detta antagande stärks av att melodin också påträffats som ”Polonaise” i Szirmay-Kecsers samling av slovakiska, ungerska och sydpolska dansmelodier från slutet av 1600- och början av 1700-talet.[1566] I kommentardelen till denna samling framgår att melodin också står i polska handskrifter från samma tid som ”Poloneza Makowskiego”.[1567]

På många sätt kan man uppfatta nästkommande polska (se Dufva nr 12) som en fristående och lätt modulerad parallell, enligt de äldre notböckernas variationspraxis, på ovanstående polska. Ett ännu friare släktskap uppvisar Dufva nr 37, vilken hypotetiskt kan härstamma från samma centraleuropeiska melodikälla, men som också inhämtat en del

1563 Hülphers, Abraham. *Dagbok öfver en resa genom de under Stora Kopparbergs höfdingdöme lydande lähn och Dalarne 1757*, Västerås 1762.
1564 Skara Stifts- och Landsbibliotek, Ms 10:70.
1565 FMK: Ma 12:II:122.
1566 PWM edition: G 19.
1567 Ibid, s. 103.

typiska stildrag från menuetten. Motsvarande släktskap uppvisar till viss del även nr 56 och framför allt nr 137 i Dufvas samling.

Jämför med nr 12 och 37.

1: Jämför parallell [b-första reprisen], ”Polonaise” i Szirmay-Kecsers samling av slovakiska, ungerska och sydpolska dansmelodier [PWM edi: G 19; ca 1700].

Motivform: a1-b // c-d / a2-e //

EXEMPEL PÅ PARALLELLER:

Ma 12 II:122	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
G Blidströms notbok: 70	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
A Hülphers dagbok	u.u.	Malung, Dalarna	1754
Szirmay-Kecser: G19	A Szirmay	Slovakien / Ungern	ca 1700

12. Polska

Motivform: a1-b // c-d / a2-b //
Incipitkod: 1153665
Accenttonkod: 13523616

Denna polska kan på många sätt uppfattas som en mera utvecklad form, med en enkel harmonisk progression i andra reprisen, på det grundläggande temat i föregående polska (nr 11). Denna enkla ackordsföljd kan anses som mycket stiltypisk för många polskor i 1700-talets notböcker. De mer galanta polonäsernas modulationer kan exempelvis studeras i Dufva nr 25, 26 och 28.[1568] Melodier som utvecklas eller bygger på fasta strukturer av den här typen är naturligtvis knutna till 1600-talets improvisatoriska praxis över olika basgångar och schemata.[1569]

En till ovanstående melodi närstående polska, med en något annorlunda harmonik, finns i den äldsta notboken i FMK:s Ma-serie – Pehr Anderssons samling från 1731.[1570] En närbesläktad melodi finns också i en intressant notbok från tidigt 1700-tal i Kalmar Stifts- och Gymnasiebibliotek.[1571] Boken har anknytning till en lärare i orientaliska språk vid dåvarande Kalmar gymnasium. Hans namn var Matthias Silvius Svenonis och han föddes 1702 som son till en komminister i Karlskrona. Fadern dog när Matthias var bara tolv år gammal och han adopterades då av en lektor vid namn Herman Schröder, som vid den tiden var verksam vid gymnasiet i Göteborg. Efter studier i Uppsala och en kortare vistelse i Stockholm, då han förmodligen inköpte eller för egen hand skrev av ett antal notböcker, blev han anställd som lärare i orientaliska språk (grekiska, hebreiska och

1568 Se även kapitel 4, avsnitt 4.4.
1569 Se kapitel 1, avsnitt 1.1.1.
1570 FMK: Ma 1:7.
1571 Ms 4a.

latin) vid gymnasiet i Kalmar. År 1744 prästvigdes han i Växjö och blev samma år kontraktprost på södra Öland. Matthias Silvius Svenonis avled 1771 i Kalmar.[1572] Det är oklart på vilken nivå Silvius var musikaliskt aktiv och huruvida han var en betydelsefull musikprofil i Kalmar under tidigt 1700-tal. Som tidigare konstaterats är det också osäkert om Silvius har nedtecknat några melodier ur egen fatabur i de ovan angivna notböckerna eller om det enbart rör sig om inköpta handskrifter eller avskrifter ur originalnotböcker. Den intressantaste samlingen bär inskriptionen ”Matthias Silvius Svenonis, den 29 Mart. 1721” och är skriven i klavertabulatur med basstämmor. Bokens innehåll avspeglar i huvudsak det sena 1600-talets typiska dansmusik – gigue, saraband, courante, menuett och polskan i sin ursprungliga två- eller tredelade form. Silvius variant av ovanstående melodi är ett av de tidigaste exemplen på en polska med fullt utbyggda trioler. Som vi tidigare konstaterat kan triolerna i spring- och polskdanser enligt den norske forskaren Asbjörn Hernes härledas till en äldre form av menuett med just triolen som rytmiskt särdrag.[1573]

Ovanstående polska återfinns också i närliggande varianter utan trioler[1574] i G Blidströms notbok[1575] och i klockaren Fredrik Sallings (1744–1821) notbok från Svärdsjö i Dalarna.[1576] Den har även kontinentala paralleller och återfinns t.ex. i ett par närliggande varianter i Szirmay-Keczers samling från slutet av 1600- och början av 1700-talet.[1577] En nästan identisk version till Dufvas polska finns också i Sexdregahandskriftens andra del.[1578] Man kan också konstatera att denna melodi som förekommer relativt rikligt i de äldre spelmansböckerna också finns i en intressant och närliggande variant som ”Svingedans” efter spelmannen Ola Persson, Tolånga i Skåne.

Jämför med nr 11 och 37.

1572 De biografiska uppgifterna om Matthias Silvius är hämtade ur Ahlkvist, Abraham. *Clerus Calmariensis*, I-III, Kalmar 1836–1841.

1573 Hernes 1952, s. 163 ff.

1574 Istället för trioler har motsvarande takter samma utformning med daktyler som i Dufvas version (första reprisen – takt 3 och andra reprisen – takt 7).

1575 Skara Stifts- och Landsbibliotek, Ms 10 (nr 70 i S Landtmanssons utgåva).

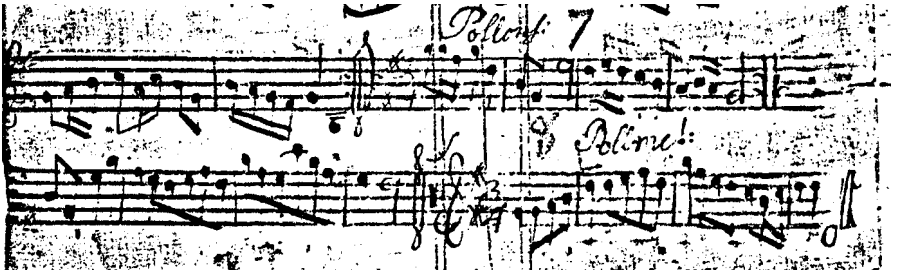
1576 FMK: MM 64 I:324.

1577 PWM Edition: nr 190 och 213.

1578 FMK: Ma 12:II:130.

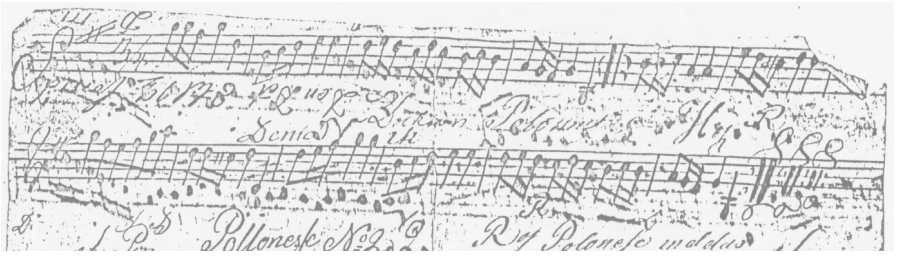
I: Jämför parallell [b], ”Polloness” i Pehr Anderssons notbok [Ma 1:7. Måstorp, Närke; 1731]

Motivform: a-b // c-d / a-b //



II: Jämför parallell [a] ”Pollonesse” i Trästadsamlingen [LAVA:Trästad, Blackstad, Småland; 1750 ff].

Motivform: a1-b1 // c-d / a2-b2 //



III: Jämför parallell [a], Polska (Svingedans) efter Ola Persson, Tolånga [*Svenska låtar*, Skåne: 1305].

Motivform: a-b // c1-c2 / a-b //

Exempel på paralleller:

Ma 1:7	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 1:19	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 12 II:130	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-t
MM 64:I	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746-ff
G Blidströms samling: 70	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
M Silvius notbok: 121-22	M Silvius	Kalmar, Småland	1721
Trästadsamlingen: I:1	u.u.	Trästad, Småland	1750 ff
Szirmay-Kecser: 190	A Szirmay	Slovakien / Polen	ca 1730
Szirmay-Kecser: 213	A Szirmay	Slovakien / Polen	ca 1730
Sv.l.Skåne: 1305	O Persson	Tolånga, Skåne	1940
Traditioner af Swenska Folkdansar: I:16	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Södermanland	1814
200 Svenska Folkdanser: 75	JN AHLSTRÖM	Södermanland	1855
220 Svenska Folkdanser: I:16	JN AHLSTRÖM	Södermanland	1878

13. Polska

Motivform: a-b1 / c-d // e-f-g / h-b2 / c-d //
Incipitkod: 15171546
Accenttonkod: 17421741

Första reprisen i den här polskan kan på sätt och vis uppfattas som en durparallell till den mycket spridda och intressanta melodi som finns företrädd som nr 158 i Dufvas samling (se kommentaren där). I övrigt är polskan är till sin form typisk för många liknande melodier från andra hälften av 1700-talet. Slående är exempelvis andra reprisens taktantal i förhållande till första reprisen (se t.ex. nr 26 och 28). Melodier av den här typen, där balansen i antalet takter mellan repriserna uppvisar påtaglig skillnad och där andra delen blir uppenbart ”baktung”, kan många gånger ha sin grund i menuettens triodel.[1579] Denna har sedan med tiden, och i en mera folklig miljö, inkorporerats i andra reprisen. Triodelen hade ju ingen funktion att fylla i folkliga danssammanhang.

Notera också övergången i e-moll i andra reprisen – en harmonisk progression som var omtyckt i slutet av 1700-talet och som känns igen i många polskor från den här tiden, men som knappast överlevde i folklig miljö under 1800-talet och som det följaktligen finns få exempel på i *Svenska låtar*. Närstående paralleller till den här polskan finns i Anders Larsons notbok i Sexdregasamlingen och i Andreas Dahlgrens notbok. Ett mera avlägset släktskap uppvisar även nr 192 i Dufvas samling.

Jämför med nr 158 (första reprisen) och 192.

1579 Se kapitel 5, avsnitt 5.4.

Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i Anders Larssons notbok [Ma 12:II:126. Sexdrega, Västergötland; 1700-talet. Ulf Kindings avskrift med låttiteln ändrad till ”Polonäs”].

Motivform: a-b / c-d1 // e-f-g / g-d2 / c-d //

Exempel på paralleller:

Ma 7:20 (2:a reprisen)	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784
Ma 9:72	L Olsson	Enshult, Småland	1722-90
Ma 12:II:126	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	1700-t
FMK IIa:31:38	PA Issén	Furingstad, östergötland	u.d. 1800-tal

Motivform: a-b // c-c-b //
Incipitkod: 11111154
Accenttonkod: 11523636

Polskan bygger på den galanta tidens förkärlek till stegrande och fallande melodiska linjer. Här uppträder detta i en rudimentär, för att inte säga fantasilös, form med strikt bundna åttondels-sextondelsfigurer.[1580] Man kan ställa sig en smula tvekande inför andra taktens andra och tredje ton: C–E. Förmodligen ska första och andra takten vara identiska. Polskan finns nämligen i en snarlik version i A-dur i Dufvas samling (nr 90) och där är andra takten en naturlig upprepning av den första, enligt tidens gängse manér i vissa melodier av den här typen. Möjligen är det alltså fråga om ett fel i originalavskriften.

Jämför med nr 90 i en nästan identisk version i A-dur.

1580 Beträffande daktyler – se bl.a. kapitel 5, avsnitt 5.2.

15. Polska

Motivform: a-b[3?] // c-d / d-e //
Incipitkod: 75432437
Accenttonkod: 73333331

Polskan verkar något otydlig i formen i första reprisen med fem takter och dubbla kadenser. Möjligen indikerar fjärde takten ett halvslut och denna skall då följaktligen utelämnas vid omtagningen av reprisen. Om denna hypotes stämmer har alltså ett fel uppstått i originalavskriften.[1581] Melodin uppvisar en svag tematisk likhet med en form av s.k. gök- eller svanpolskor, där normalt andra reprisens fjärde och sjätte takt spelas med flageoletter. Polskan är också melodiskt svagt besläktad med nr 24 i Dufvas samling.

Jämför med nr 24.

1581 Liknande eventuella fel kan påvisas på fler ställen i avskriften – se t.ex. Dufva låt nr 18.

16. Polska

Motivform: a1-a2 / b1-b2-c // d1-d2-d3 / e [1] / f1-f2-c //
Incipitkod: 13214313
Accenttonkod: 11111111

Grundtemat i den här polskan känns svagt besläktat med den mera spridda nr 27 i Dufvas samling (se variantregister där), men just den här melodin finns också i både fler närliggande och mer avlägsna paralleller i 1600- och tidiga 1700-talssamlingar som ”Serra” och ”Proportion”.[1582]

Dufvas polska nr 16 återfinns som ”Sarras” i en närmast anslående identisk norsk version i Peter Bangs notbok, daterad redan 1679.[1583] En betydande del av bokens innehåll är dock troligtvis nedskrivet under första hälften av 1700-talet. En annan närliggande dansk version finns som ”Polsk” i Christian Frederik Basts notbok, daterad 1764.[1584] Man kan naturligtvis ställa sig frågan om spridningen av den här typen av närmast identiska paralleller verkligen bara skedde på en rent praktisk musikalisk nivå. I synnerhet när det, som i det här fallet, rör sig om avsevärda tidsmässiga och geografiska avstånd. Precis som framgick i kapitel 2, avsnitt 2.2, talar mycket för att det fanns en utbredd sedvänja att skriva av melodier ur andra notböcker. I själva verket kanske man inte ens spelade

1582 Se vidare kapitel 5, avsnitt 5.3.
1583 Oslo Universitetsbibliotek: Peter Bangs notebok, nr 71.
1584 Dkb: c ii 5:35.

alla de melodier man skrev ned. Det fanns nog samma samlariver när det gällde 1700-talets pollonesser, som exempelvis kännetecknade det ihärdiga nedskrivandet av visor i små böcker med svarta lackpärmar i slutet av 1800- och början av 1900-talet.[1585]

Jämför med nr 27.

I: Jämför parallell [a], ”Sarras” i Peter Bangs notebok [Oslo Universitetsbibliotek: Bergen, Norge; ca 1750].

Motivform: a1-a2 / b1-b2-c // d1-d2 / e [1] / f //

II: Jämför parallell [b], ”Polsk” i Christian Frederik Basts nodebok [Det Kongelige Bibliotek (DFS), København / Slagelse; 1764].

Motivform: a1-a2 / b-b-c // d1-d2 / e1-e2 / g1-g2-h[3-ofullständig mittentakt?].

1585 Se vidare kapitel 2, avsnitt 2.2.

Exempel på paralleller:

Ma 7:29	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784
Ma 12:II:2	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	1700t
DFS:Kop.38:35	CF Bast	Slagelse, Danmark	1764
UiO: Mus.ms 294a:71	P Bang	Bergen, Norge	ca 1750

17. Polska

Motivform: a1-a2 / b-c // d-e / f1-f2 / b-c //
Incipitkod: 12115312
Accenttonkod: 11111132

Polskan är, med det ekande motivet i oktavsprång över de fyra inledningstakterna och med den enkla harmoniska progressionen i andra reprisen (se nr 12), typisk för många polskors utformning vid mitten av 1700-talet. Följaktligen finns den i många spelmansböcker från den här tiden. Parallellerna är också i de flesta fall påfallande homogena till form och modus. I stort sett samtliga otvetydiga varianter i 1700-talsnotböckerna går i G-dur. Den finns exempelvis i närmast identiska versioner i Sven Donats och Andreas Dahlgrens notböcker. Detta talar för att melodin snabbt vann spridning och populariserades i en given och bunden form (se även nr 2).

Polskan tillhör också den kategori av tidstypiska 1700-talsmelodier som levde vidare genom 1800-talet och som därmed i viss utsträckning återfinns i *Svenska låtar*. I Hugo Hägerströms notbok från Växjö uppges den i en mera avlägsen parallell vara komponerad i början av 1700-talet av karolinergeneralen Axel Gyllenkrook (1665–1730), men det rör sig här troligen om en bearbetning av 1700-talstemat.[1586] Med största sannolikhet är avskrift behäftad med ett mindre fel i första reprisens femte takt – näst sista tonen är noterad ”a”, skall säkert vara ett ”h”.

1586 FMK: M 136.

1: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i Andreas Dahlgrens notbok [Ma 7:13. Fågelvik, Tryserum, Småland; 1784].
Motivform: a1-a2 / b-c // d-e / f1-f2 / b-c //

11: Jämför parallell [b], Polska efter Johan August Törnblom, Skog [*Svenska låtar*, Hälsingland: 623].1587
Motivform: a1-a2 / b-b / c1-d1-c2 // e-f[1] // g1-h-g2 / c1-d2-c2

1587 Lägg märke till att den tidstypiska 1700-talsharmoniken ”överlevt” i Törnbloms *Svenska låtar*-variant.

Exempel på paralleller:

Ma 3b:II:38	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 5:26	S Donat	Ormesberga, Småland	1783ff
Ma 7:13	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784
Ma 9:26	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772-ff
Ma 10:147	S Wåhlberg	Kisa, Östergötland	u.d. 1700t
Ma 12:I:55	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 18:20	L Larsson	Åkerbo, Närke	1789
MM 64 I:202	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	174676
M 136:1	H Hägerström	Växjö, Småland	1859
Borgsjösamlingen: 1	G Falk	Borgsjö, Medelpad	1885
Sv.l.Hälsingland: 293	A Nyholm	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 623	JA Törnbom	Skog, Hälsinglan	1929
Sv.l.Småland: 7	AF Andersson	Tryserum, Småland	1935

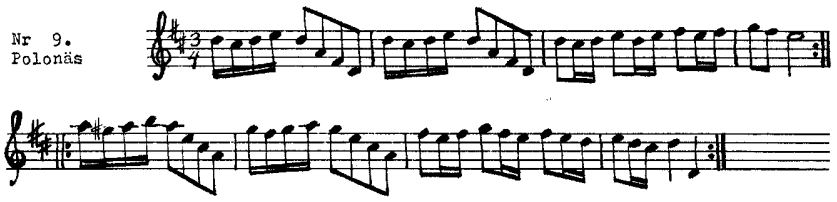
18. Polska

Motivform: a-b / c [1] // d1-e-d2//
Incipitkod: 11311315
Accenttonkod: 11144543

Polskan verkar vara något vacklande i formen med första reprisens fem takter och det avbrutna slutfallet. Övergången mellan fjärde och femte takten känns också onaturlig. Möjligen indikerar fjärde takten ett halvslut och denna skall då följaktligen utelämnas vid omtagningen av reprisen. Om denna hypotes stämmer har alltså ett fel gjorts i avskriften (se även nr 15). Melodins inledningstema finns i många polskor, som sedan ofta utvecklas åt lite olika håll. Besläktade paralleller till Dufvas polska finns bl.a. i Sexdregasamlingen.[1588]

Jämför parallell [c], ”Polonäs” i Johannes Bryngelssons notbok [Ma 12:1:9. Sexdrega, Västergötland; 1774].

Motivform: a-b // c-d //



Exempel på paralleller:

Ma 9:66 (2:a repr)	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772-ff
Ma 12:1:9	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:1:33	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
MM 32:III:43	JH Dahloff	Westfalen, Tyskland	1764

1588 Fmk: Ma 12:1:9 och 33.

19. Polska

Motivform: a-b-c[1] // d-e // a-b-c [1]
Incipitkod: 57254642
Accenttonkod: 55432327

Melodin finns i en rad spelmansböcker och uppteckningar, inte minst på Gotland. Den har ett enkelt ”galanteri” över sig, som vittnar om dess troliga tillblivelse under andra hälften av 1700-talet (se t.ex. nr 17). Precis som liknande melodier av det här slaget är den påfallande homogen till form och modus i de äldre källorna. Man kan möjligen ställa sig frågande till första reprisens fem takter, men två närliggande versioner i Nils Bergdahls[1589] och Anders Carlströms[1590] notböcker har samma taktantal i denna repris. I Jonas Anckarmans notbok, daterad 1818, uppträder dock femtaktstemat dubblerat och bildar därigenom en mer naturlig tiotaktersrepris.[1591] Lite frågande kan man också ställa sig till tredje tonen ”e” i andra reprisens första takt – ingen av de här nedan redovisade parallellerna har denna e-moll inledning.

1589 Fmk: Ma 4:111.
1590 Fmk: Ma 8:24.
1591 Kb: 1976 / 149.

1: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i Anders Carlströms notbok [Ma 8:24. Linköping, Östergötland; 1801]
Motivform: a-b-c[1] // d-e //

Exempel på paralleller:

Ma 3b:II:39	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 4:111	N Bergdahl	Hardemo, Närke	u.d. 1700t
Ma 8:24	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801
M 31:78	HO Nordblad	Norrala, Hälsingland	1850
M 131:44	AF Alard	Carlshof, Östergötland	1833
F Gustafssons notbok: p28	F Gustafsson	Tjärstad, Östergötland	1860
V Wiborgs samling: 28	V Wiborg	Kisa, Östergötlan	u.d. 1800-tal
Gotlandstoner: 256	O Laugren	Alva, Gotland	1909-32
Polskor och högtidsstycken från Gotland: 30	CL Baumgarten	Visby, Gotland	187980
Sv.l.Närke: 79	CV Rulin	Folketorp, Närke	1933
Sv.l.Östergötland: 63	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
20 Gotländska polskor II:7	C SÄVE / JA HÄGG	Gotland	1876
23 låtar från Småland och Västergötland: 6	J Anckarman	Djursdala, Småland	1984 (1818)
73 Polskor och Högtids-stycken från Gotland: 30	J BAGGE	Gotland	1879

Motivform: a-b // c1-c2 //
Incipitkod: 33433211
Accenttonkod: 3312[1517] eller 3312[3732][1592]

Polskan tillhör ett äldre melodiskikt och uppvisar släktskap, i synnerhet i första reprisen, med den kända polskan ”Kom du min Kesti, så vele vi svänga” (se nr 21). Ett par textrader ur denna polska: ”Plira man lagom på herregårdsdränga, raska är de väl men de har ingen must” – finns i en närstående småländsk parallell, som inlämnades av prästen I. Ekengren till ”Föreningen för Smålands Minnen” i Lund.[1593] I Småland är också polskan känd under namn som ”Låt oss dansa” och ”Spelman spelar”.[1594]

Beträffande samtliga paralleller till denna polska – se nr 21.

1592 I förhållande till tonartsändringen i andra reprisen.
1593 DAL: Ölb:4. Se även Smålands Spelmansförbunds låtpärm, nr 34 (”Polska från Westbo”).
1594 Se t.ex. Gustafsson 1985, s. 47.

Motivform: a1[3]-b[3] // c[3]-a2[3] //
Incipitkod: 11234222
Accenttonkod: 13257614

Polskan tillhör ett äldre melodiskikt med sina omisskännliga tretaktsmotiv. Melodin har använts till en gammal friarlek: ”Det kom två gubbar från Nödfall”, som i sin tur har förekommit i en rad besläktade former under namn som t.ex. ”Det gick två gubbar i snöfall”, ”Det gingo två flickor åt skogen”, ”Där komma två gossar från fjällen”, ”Där komma två gubbar från snöfjäll”, ”Det kom en gumma från Nödfall” och ”En gång var jag verliebter”.[1595] Varianter av denna lek finns representerade i de flesta av de kända sånglekssamlingarna från första hälften av 1800-talet – Arwidsson, Wallman, Hyltén-Cavallius, Dybeck m.fl. och leken är också känd i våra nordiska grannländer – t.ex. Norge: ”Hær kommer ett par fra Norland”,[1596] Finland: ”Det kom ett herrskap ifrån en ö”[1597] och Danmark: ”To Riddere vandrer i Skoven”.[1598]

De melodiska varianterna tyder på att det är en gammal danslek. Just denna lekmelodi har bevarat de för ”serran” så typiska melodiska motiven över tre takter, till skillnad från den gängse formen med tvåtaktsmotiv i svenska polskor.[1599] Just denna formlängd är inte kännetecknande för alla serraformer”, men ändå så pass slående att man lätt känner igen lekmelodier och polskor som har sina rötter i denna efterdans.[1600] Enligt vissa forskare påvisar dessa tretaktsmotiv ett slaviskt inflytande, vilket också styrks av polska, slovakiska, tjeckiska och ungerska notböcker från 1600- och tidigt 1700-tal. I en tysk variant av leken förekommer melodin

1595 Se Dencker 1956, nr. 129, samt Dencker 1960, s. 302 ff.
1596 Moe, XXIII, s. 56.
1597 Lagus 1887, nr. 284: a-b.
1598 Thyregod, Tvermose Søren. *Danmarks Sanglege*, København 1931, s. 123.
1599 Se kapitel 5, avsnitt 5.3.
1600 Ibid.

också i för- och efterdansform, vilket stärker hypotesen om dess rötter i äldre polskeformer. Rester av för- och efterdansstruktur kan också skönjas i ”Långdans från Wåmhus och Älvdalen” – en variant av leken som K.E. Forsslund publicerade i *Med Dalälven från källorna till havet*.[1601] Studenten Måns Hultin upptecknade följande inledande text till leken i norra Kalmar län under en insamlingsresa 1852:

Det kom två gubbar ifrån Nödfall
tra la la la
de sa sig hundra riksdaler
tra la la la
med ägde knappast en daler
tra la la la[1602]

Polskan är också allmänt spridd över hela landet som melodi till visan ”Kom du min Kersti, så vele vi svänga” eller ”Hörer du Kersti, kom vele vi svänga”. Denna visa trycktes i flera skillingtryck i början av 1800-talet.[1603] I den här formen har melodin i de flesta fall övergått från en tretaktsmotivindelning till en gängse tvåtaktsstruktur. Till melodin har sjungits en hel rad textvarianter på nedanstående tema:

Kjersti du, kom du, så vele vi svänga
Ser jag rätt på dig så har du nog lust
Plira man lagom på herregårdsdränga
granna är fälle de, men ha ingen must
Sticka i maten och gapa på änga
liksom komma de från främmande kust

Spelman spelar och alla ska sjunga
Lustigt, Kjersti lilla, känner du mig?
Se på de gamla, de sitta så tunga
mysa fromt på mun och glamma för sej
Låtom oss dansa, allt men vi är unga
snart det kommer en tid, som nog säger nej[1604]

Ovanstående vispolska tycks ha varit något av en landsplåga eller slagdänga i slutet av 1700- och början av 1800-talet. Det framgår bl.a. av nationaldivertissementet *En majdag i Wärend*, där kompositören Johann Georg Berwald (1787–1861) introducerar skådespelets huvudperson ”Märtha” med denna polska.

1601 Forsslund 1919: Del 1:4, s. 171, nr 10.
1602 KVHAA: Hultins samling.
1603 Skillingtryck: Jönköping 1818. Stockholm, Göteborg och Norrköping 1819.
1604 Eggeling, Fredrik (Johan Andreas Christian Friedrich). *Nu är det jul igen. Ett urval ringdanser och jul-lekar*, I-II, Lund 1865–1866.

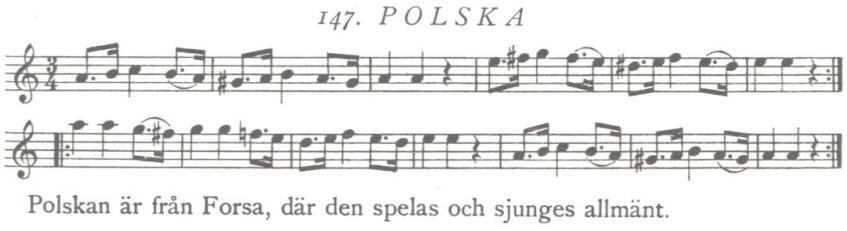
I Dalarna och Hälsingland finns melodin belagd på flera håll med den mest spridda texten: ”Kom du min Kesti”.[1605] I Dalarna har också en del paralleller till polskan anknytning till den kända vallåten ”Har du sett någon skabbu get mä stjällon”.[1606] I Floda socken är det också känt att melodin använts till kringellek. På Gotland, liksom i Småland (se nr 20), har den varit tämligen allmänt känd i en tvåtaktsmotivform med texten ”Spelman spelar, alla ska dansa”.[1607]

I: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i J Bryngelssons notbok [Ma 12:I:117. Sexdrega, Västergötland; 1774. Ulf Kindings avskrift med låttiteln ändrad till ”Polonäs”].

Motivform: a1[3]-b[3] // c[3]-a2[3]

II: Jämför parallell [b], Polska efter Pelle Schenell, Gnarp [*Svenska låtar*, Hälsingland, nr 147].

Motivform: a1[3]-b[3] // c-d-a2[3]

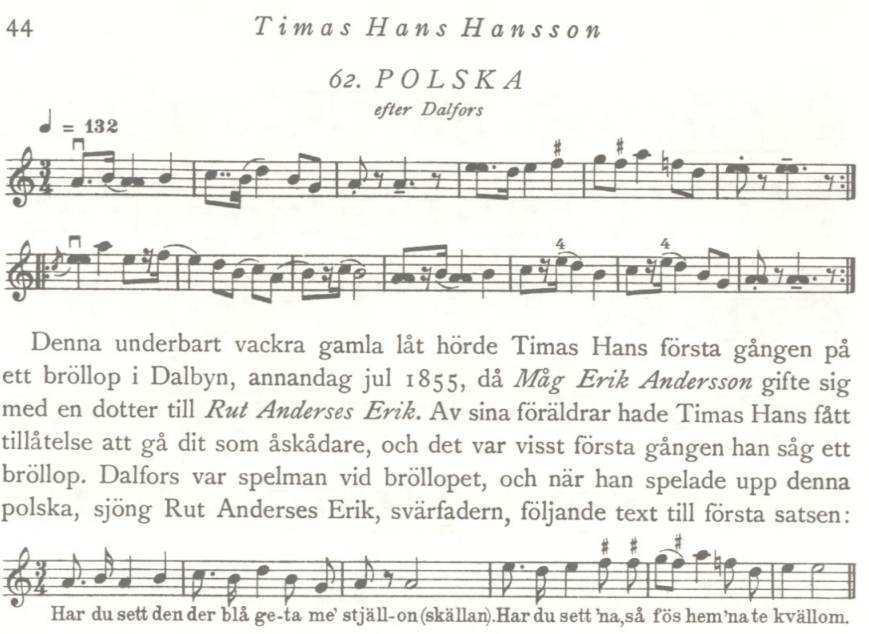


1605 Se t.ex. Forsslund 1928, II: s.190: O Tillman, Dala Floda (”Kisti du, kom du, så vele vi svänga”).

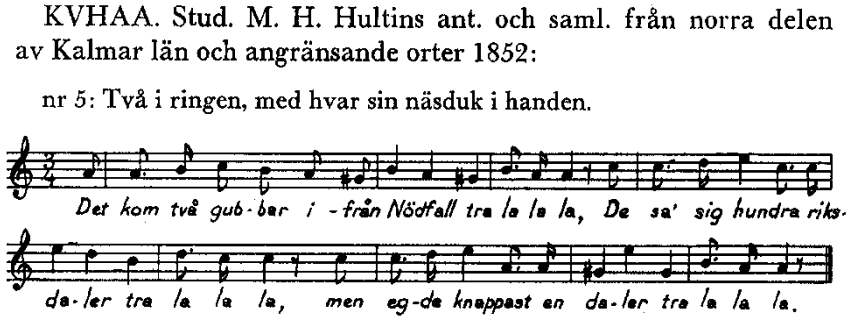
1606 Se Forsslund 1921, I:4:1: JA Melkersson, Orsa (”Ar du sett någo klacku get mäe skällo”). Andra textvarianter förekommer i form av exempelvis ”Har du sitt nå te min mann uti Finland?”.

1607 *Gotlandstoner*, nr 336.

III: Jämför parallell [b] efter Timas Hans Hansson, Ore [*Svenska låtar*, Dalarna, nr 62].
Motivform: a1[3]-b[3] // c[3]-a2[3] //



IV: Jämför parallell [c], sånglek ur Måns Hultins samling med vispolskor och sånglekar från norra Kalmar län [KVHAA: Hultins samling; 1852].
Motivform: a[3]-b[3]-c[3]



Exempel på paralleller:

Ma 4:I2317	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 12:I:117	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:III:21	u.u.	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
M 56e s.3031	FG Bergman	u.p., Värmland (?)	u.d. ca 1820
KB:Vs 3:5	GO HYLTÈN-CAVALLIUS	Värmland	u.d. 1800-tal
Deutsches Volksliedarchiv: A 111298	J Schmidt	Geltendorf, Tyskland	1928
Drakes samling: II:72	E DRAKE	Västergötland	u.d. 1800-tal
Hultins samling: 5	MH HULTIN	Norra Kalmar län, Småland	1852
G Wetters samling	L Bolling	Gränna, Småland	u.d. 1900-tal
Carlheim-Gyllenskiöld: 136	H Sandström	Nora, Ångermanland	1892
FSF:VI:745	GA Karlkvist	Borgå, Finland	1963
Folkmusiken i Norrland:II:3	V Nordin	Bjärtrå, Ångermanland	1921-25
Från Vildmark och Lekstuga: 4	K TIRÉN	Oviken, Jämtland	1902
Gotlandstoner: 336	Florsen i Burs	Burs, Gotland	1909-32
KE Forsslund: I:4:1	JA Melkersson	Orsa, Dalarna	1919-39
KE Forsslund: I:4:190	E Thunstedt	Dala Floda, Dalarna	1919-39
KE Forsslund: II:9:190	O Tillman	Dala Floda, Dalarna	1919-39
Nu är det jul igen: 79	AF EGGELING	u.p.	1865-66
N Svanfeldts visbok: s. 98	N SVANFELDT	u.p.	1936
Svenska folksånger och melodier: 133	AP BERGGREEN	Dalarna	1861
Sv.I.Dalarna: 62	Timas Hans	Ore, Dalarna	1922
Sv.I.Hälsingland: 147	P Schenell	Gnarp, Hälsingland	1928
Sv.I.Gästrikland: 785	KD Mehlqvist	Ovansjö, Gästrikland	1929
Traditioner af Swenska Folkdanser: I:12	AFZELIUS/ ÅHLSTRÖM	Västergötland	1814
Upländsk folkmusik: 74	A Liljefors	Uppsala, Uppland	1929
Østerdalsmusikken: 22	J Lindberg	Österdalen, Norge	1943
160 polskor, visor och Danslekar: 52	AG ROSENBERG	Vingåker, Södermanland	1875
160 polskor, visor och Danslekar: 66	AG ROSENBERG	Södermanland	1875

22. Polska

Motivform: a1-a2 / b1-c // a3-b2 / b3-d / e-f / a1-b1 / b1-c
Incipitkod: 13355346
Accenttonkod: 15454527

Melodin har en annorlunda motivuppbyggnad med ett återkommande och varierat b-motiv. Den taktmässigt omfattande andrareprisen har förmodligen sin grund i en ursprunglig triodel (se nr 13). Melodin förekommer i en stor mängd variationer som i många fall kan uppfattas som mindre besläktade. På Gotland är den känd under namnet ”Fru Häggs polska”. Vissa varianter kan också, i synnerhet andra reprisen, vara vagt besläktade med s.k. svanpolskor.

Jämför med nr 24 och 27.

Exempel på paralleller:

Sv.l.Skåne: 422 73 polskor och högtidsstycken: I:18	HP Cedervall J BAGGE	Kropp, Skåne Gotland	1938 1879

23. Polska

Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 12154353
Accenttonkod: 15565532

24. Polska

Motivform: a-b / c1-c1-d1 // e-f / c2-c2-d2 // a-b / c1-c1-d1
Incipitkod: 15563326
Accenttonkod: 16275151

Den här polskan finns i flera äldre former från Polen och Tyskland. I den tjeckiske författaren och folkloristen Adolf Černýs (1864–1952) utgåva *Narodne Hlosy* (1888) med sorbiska melodier finns den i en mer avskalad, men tydligt besläktad form till Dufvas variant.[1608]

Melodin är en avlägsen, men ändå tydlig, parallell till den kända ”From-Olles G-durpolska”.[1609] Närliggande varianter till denna polska finns i en rad 1700-talssamlingar från hela landet. Möjligen har melodin från början varit en menuett, som enligt tidens praxis omvandlats till polska under andra hälften av 1700-talet. Detta styrks av att den faktiskt förekommer som just menuett i ett par äldre spelmansböcker.[1610] Melodin är också, liksom nr 22, vagt besläktad med en del s.k. svanpolskor.

Jämför med nr 15.

1608 Černý, Adolf. *Narodne hlosy lužiskoserbskich pěsni*. Mačica Serbska, Budyšin 1888.
1609 *Svenska låtar*: Hälsingland, nr 25.
1610 Se exempelvis Ma 5:73.

I: Jämför parallell [a], ”Menuett” i Sven Donats notbok [Ma 5:73. Ormesberga, Småland; 1783 ff].

Motivform: a-b / c1-c1-d1 // e-f / c2-c2-d2 // a-b / c1-c1-d1 //

II: Jämför parallell [c], u.t. i Adolf Černýs utgåva *Narodne hlosy* [Budyšin, Tyskland (Sorbien) 1888, nr 69].

Motivform: a-b // c-d //

Exempel på paralleller:

Ma 9:29	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772 ff
Ma 12:I:70	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:II:41	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 5:73	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 7:85	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784
AF Stares samling: 5	AF Stare	Åbo, Finland	1806
FromOlle låtar: 12	From Olle	Järvsö, Hälsingland	u.d. 1900-tal
Narodne hlosy: 69	A ČERNÝ	Budyšin, Tyskland (Sorbien)	1888
Smålands Spelmans-förbunds låtpärm: 45	Klockare Hjälmgren	Säby, Småland	u.d.
Sv.l.Hälsingland: 25	JE Hall	Hassela, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 139	P Schenell	Gnarp, Hälsingland	1928

25. Polska

Motivform: a-b / b-c1 // d-e / f1-f2 / g-c2 //
Incipitkod: 11274535
Accenttonkod: 17555514

Melodin har många typiska drag för sextondelspolskornas utformning under andra hälften av 1700-talet. Den taktmässigt omfattande andrareprisen har förmodligen sin grund i en kvarlevande triotradition (se exempelvis nr 13 och 22), där triodelen förlorat sin ursprungliga betydelse och naturligt integrerats i andra reprisen. Modulationen och den harmoniska strukturen i andra reprisen känns också tydligt igen från många andra besläktade polskor.[1611] Motsvarande harmonik i G-modus finns exempelvis hos Dufva i nummer 26 och 30. Denna harmonik är ett signifikant drag hos alla paralleller till dessa tre Dufva-polskor.

Melodin är i en närstående version känd som ”Rullpolskan” efter Hjort Anders Olsson i Bingsjö.[1612] Den finns också i en närmast identisk parallell i Andreas Dahlgrens notbok från Fågelvik i Tryserum. I två skånska varianter i *Svenska låtar* efter John Enninger, Höör och Martin Johan Ramelius, Östra Ingelstad finns polskan i en mer utbyggd form med både en tredje och en fjärde repris.

1611 Se kapitel 5, avsnitt 5.2. och 5.4.

1612 Bäckström, Paul. *Låtar från Dalarna*, andra upplagan, Stockholm 1974, nr 294. Hjort Anders huvudsakliga repertoar upptecknades av Nils Andersson, Olof Andersson och Karl Sporr mellan åren 1907–1922 (se vidare Ternhag 1993). Av någon anledning finns inte ”Rullpolskan” med i det efterlämnade materialet från denna period. Man kan möjligen spekulera över om Hjort-Anders erinrade sig låten längre fram livet.

I: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i Andreas Dahlgrens notbok [Ma 7:2. Fågelvik, Tryserum, Småland; 1784 ff].

Motivform: a-b / b-c1 // d-e / f1-f2 / g-c2 //

II: Jämför parallell [b], Polska efter Hjort Anders Olsson, Bingsjö [Bäckström, Paul. *Låtar från Dalarna*, nr 294].

Motivform: a1-b1 / a2-b2 // c-d1 / c-d2 //

Exempel på paralleller:

Ma 7:2	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784
Sporr: 641	Hjort Anders Olsson	Bingsjö, Dalarna	1940-t
Låtar från Dalarna: 294	Hjort Anders Olsson	Bingsjö, Dalarna	1971 (1974)
Sv.l.Skåne: 636	J Enninger	Höör, Skåne	1938
Sv.l.Skåne: 1164	MH Ramelius	Ö:a Ingelstad, Skåne	1940

Motivform: a-b1 / b2-c1 // d-e / f-f / e-g1-g2 / b2-b2-c2 //
Incipitkod: 15315315
Accenttonkod: 11155512

Den här polskan har en formbyggnad med transponerade och varierade enskilda takter (jämför exempelvis takt 3 och 5 i första reprisen), som sedan tillsammans bildar ett tvåtaktsmotiv. Ibland kan dessa varierade enskilda takter också inleda eller avsluta ett tvåtaktsmotiv. Melodin påminner beträffande modus, motivuppbyggnad och harmonik mycket om föregående polska, utan att för den skulle kunna anses vara en variant. I själva verket är den här polskan en av 1700-talets mest homogena till form och modus. Det helt dominerande antalet varianter går i G-dur och uppvisar andrareprisens typiska modulation.[1613] Detta talar för att polskan snabbt vann spridning vid mitten av 1700-talet – den hann alltså inte växa fast i en lokal musikmiljö och odlas till en mera vildvuxen variantflora. Detta styrks också av att temat inte har kunnat påträffas i de äldre 1700-talsspelmansböckerna eller i 1600-talets not- och tabulaturböcker.

De äldsta beläggen finns i Fredrik Sallings notbok, daterad 1746, från

1613 Hos några växlar modus från dur till moll mellan första och andra reprisen, se t.ex. *Svenska låtar*: Hälsingland, nr 689.

Svärdsjö i Dalarna, där den finns företrädd i inte mindre än tre närliggande varianter – vilket i sin tur styrker ovanstående hypotes. En märklig omständighet är emellertid att en närstående variant finns i ”Tanzsammlung Dahloff” – en samling polska danser från Westfalen i Tyskland, daterad 1764, som Nils Dencker skrev av vid ett besök på Preussiska Statsbiblioteket i Berlin i början av 1930-talet.[1614] Detta kan trots allt tala för att melodin ursprungligen är en tyskpolsk polonäs från första hälften av 1700-talet, som i en relativt fast och given form snabbt vann spridning i Sverige vid århundradets mitt. Det finns emellertid flera inhemska polskekompositörer som aspirerar på att ha komponerat låten, som i August Fredins efterlämnade material i FMK:s samlingar, där en närliggande parallell har påskriften:

> Polska af Högfält. Ur en gammal notkladd, inropad på en bokauktion i Linköping, 1874.[1615]

Om detta på något sätt skulle indikera melodins ursprungliga kompositör har inte gått att utröna. I Sven Donats samling tillskrivs polskan ”Petter Svensson Spelare”, vilket bara förstärker bilden av en populär melodi, där många alltså aspirerar på upphovsmannaskapet.

Polskan är i övrigt känd under en hel rad andra namn och finns i ett mycket stort antal spelmansböcker och uppteckningar i både Sverige och Finland. I Hälsingland är den känd under namn som ”Dunderbergs storpolska” och ”Snurrgubben”. I Adolph Fredrik Stares notbok kallas den ”Bråkan” och i dagens folkmusikkretsar i Småland och Östergötland brukar den kallas ”Svar idag”. Ett mått på melodins popularitet är att den kom att ingå, som en av tjugo folkliga melodier, i Fredrik August Dahlgrens och Andreas Randels *Värmlänningarna* 1846. Folklustspelets variant påminner mycket om Dufvas polska. Den finns också i varianter i Finland.

1614 Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin: Mus: ms, no 40182 (Tanzsammlung Dahloff, Westphalen, daterad 1764). Polnischer Tanz, no III:7.
1615 FMK:II a:31:54.

I: Jämför parallell [a] ”Polonoise” i ”Tanzsammlung Dahloff” [Preussiska Statsbiblioteket, Berlin: Mus ms, no 40182. Polnischer Tanz, no II:67; 1764]. Kopierad av Nils Dencker, 1931.

Motivform: a-b / b-c // d-e / f-f / g-h1-h2 / b-c //

II: Jämför parallell [b] ”Pollonesse” (”Bråkan”) i Adolph Fredrik Stares notbok [Sibeliusmuseum, Åbo: Stare, no 95].

Motivform: a-b1 / b2-c // d-e / f1-f2 / g-h1-h2 / b1-b2-c //

Exempel på paralleller:

Ma 3b:II:45	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 3b:II:56	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 5:206	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 7:56	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784
Ma 9:9	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772 ff
Ma 10:146	S Wåhlberg	Kisa, Östergötland	u.d. 1700-tal
Ma 12:I:135	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 17:8	Rålemius	Vingåker, Södermanland	1774

MM 32:II:67	JH Dahloff	Westfalen, Tyskland	1764
MM 64 I:145	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
MM 64 I:265	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
MM 64 I:305	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
M 126 B:250	J Sidén	Gnesta, Södermanland	1808 ff
FMK II a:31:54	Högfält	Linköping, Östergötland	u.d. 1800-tal
KiL:saml.	T Larson	Vitemölla, Skåne	1821
Spoof: 52	MH Spoof	Ania, Finland	1791 ff
AF Stares notbok: 95	AF Stare	Åbo, Finland	1806
Övergaard: 11642:38:1	H Nilsson	Alfta, Hälsingland	1898
Övergaard: 11642:74:21	L Orre (?)	Älvdalen, Dalarna	1898
Folkmusik från norra Södermanland: 102	LE Ölin	Fogdö, Södermanland	1898
Folkmusiken i Norrland: s.80:3	N Stiernman	Geresta, Ångermanland	1921
Jernbergslåtar: 110	G Jernberg	Lingbo, Hälsingland	1986
Skånska melodier: 333	K Göransson	Tullstorp, Skåne	18961916
Skånska melodier: 372	N Lagerfeldt	Varmlösa, Skåne	18961916
Sv.l.Hälsingland: 500	A Olsson / H Wahlman	Alfta, Hälsingland	1929
Sv.l.Hälsingland: 689	PJ Lindqvist	Skog, Hälsingland	1929
Sv.l.Gästrikland: 732	H Lönnberg	Järbo, Gästrikland	1929
Sv.l.Östergötland: 6	G Boström	Risinge, Östergötland	1936
Sv.l.Blekinge: 292	A Petersson	Nättraby, Blekinge	1935
Sv.l.Skåne: 1054	N Lagerfeldt	Varmlösa, Skåne	1939
Traditioner af Swenska Folkdansar: I:23	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Södermanland	1814
Wermländingarne: Mus.nr.20:2	A RANDEL	Värmland	1846
75 polskor från Uppland och Södermanland: 41	J BAGGE	Uppland / Södermanland	1880
76 polskor från Ögtl: 17	J BAGGE	Östergötland	1879
160 polskor, visor och danslekar: 46	AG ROSENBERG	Mellösa / Floda, Södermanland	1875
160 Svenska danspolskor: II:44	M Wesslén	Österlöfsta, Uppland	1879
160 Svenska danspolskor: II:114	P Schwalbe	Björkvik, Södermanland	1879

27. Polska

Motivform: a-b // c-b // d-e / e-b //
Incipitkod: 51534751
Accenttonkod: 53531153

Melodin är typisk för sextondelspolskornas utformning under 1700-talet (se nr 25). Varianterna är i huvudsak koncentrerade till Östergötland och Småland, vilket talar för att det rör sig om en melodi som sprungit ur en lokal musikmiljö inom detta område och som sedan spritt sig i enstaka varianter till exempelvis Närke och Skåne. I flera av de redovisade parallellerna är repriserna omkastade. Några har dessutom en inledande repris som saknas i Dufvas variant.[1616] Polskan är i Östergötland känd under namnet ”Kölmans polska”:

> Polskan är upptecknad efter mannen som bäst och med förkärlek spelade henne, en gammal knekt Kölman, längesedan död när jag hörde henne spelas. Kölman spelade polskan på ett egendomligt, mycket växlande sätt, allt hastigare ju längre han höll på, knäppte än några toner med fingrarna, använde här och där under omspelet stråkens både istället för dess tagel, strök till och med några tag bortom stallet, samt drog ibland till med ett eggande rop, allt i avsikt att få alla att dansa, vanligen s.k. fyrpolska, vilket ock lyckades.[1617]

Melodin är också i mer avlägsna former känd under namn som ”Grisapolskan”[1618] och ”När Vångaborna fingo stryk vid Brinks gästgivare-

1616 Bl.a. den numera mycket kända och spelade ”Nr. 19” i *Svenska låtar*: Småland.
1617 Se *Svenska låtar*: Östergötland, nr 247. Uppgiften inskickad 1910 till Nils Andersson av Emil Sundblad, Tjällmo.
1618 Ej att förväxla med polskor under detta namn som innehåller ”ljudhärmande” inslag för imitera grisens grymtande.

gård”.[1619]

1: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i Andreas Dahlgrens notbok [Ma 7:3. Fågelvik, Tryserum, Småland; 1783 ff].

Motivform: a-b // c-b // d-e / e-b //

Exempel på paralleller:

Ma 5:16	S Donat	Ormesberga, Småland	1783ff
Ma 7:3	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784
Wallmans samling: 14	JH WALLMAN	Vetlanda, Småland	1819
Sv.l.Närke: 283	E Olsson	Lillkyrka, Närke	1933
Sv.l.Östergötland: 204	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 247	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Småland: 19	K Andersson	Loftahammar, Småland	1935
Sv.l.Skåne: 550	J Enninger	Höör, Skåne	1938
76 polskor från Ögtl: 30	J BAGGE	Östergötland	1879

1619 Se vidare *76 polskor från Östergötland*, nr 30.

28. Polska

Motivform: a1-a2 / b-b-c // a3-d / e[1]-f / e-f / g1-g2 //
Incipitkod: 17115517
Accenttonkod: 11116565

Melodin är en genomkomponerad polska på ett tema, som är musikaliskt knutet till den kända visan: ”En sup till, det behöver jag…”. Denna visa är känd under flera besläktade textvarianter:

En sup till det behöver ja
får ja inte det så mår ja inte bra
en, två, tre, fyra eller fem
får ja inte det så går jag inte hem[1620]

En sup till ska vi ha ikväll…[1621]

En sup till gör mig ingenting
men får jag två eller tre
då faller jag omkull[1622]

En sup te, de ska spelman ha
får han inte dä
så spelar han inte bra[1623]

1620 *Svenska låtar*: Västergötland, nr 23 (Axel Sundström, Mölltorp).
1621 Leffler, Karl-Petter. *Om nyckelharpospelet på Skansen*, Stockholm 1899, s. 40 och 92.
1622 MAB [okat. spelmansbok: ”Spel-Stina Stolpe samlingen”]; daterad 1883, troligen från Gästrikland.
1623 ULMA 14900, s. 84 a-b. Dalarna (Grangärde), 1941.

En sup till, det tål vi fälle vid
Och får vi inte det
Så orkar vi ej mer[1624]

Christina Mattsson skriver om ovanstående polska i *Helan går. Hundrafemtio visor till skålen* (1989):

> Den här polskan är spridd i de flesta svenska landskap och finns i olika varianter både vad beträffar text som melodi. Den användes som brännvinslåt och spelades eller sjöngs när spelmannen eller gästerna tyckte att det dröjde för länge med förplägnaden. På de sörmländska kalasen på 1830-talet gjorde alla gästerna en stor ring på golvet när man ville dricka. Ringen rörde sig runt, för att sedan bli en dans par om par och korsvis, medan man sjöng orden i polsketakt. Från Älvdalen i Dalarna berättas att brännvinspolskan spelades upp på bröllopen, då gästerna ville att brudgummen skulle bjuda på brännvin. Men polskan fungerade också som en klingande uppmaning från spelmannen att han ville bli bjuden på dricka. Hälsingespelmannen From-Olle stämde alltid upp den här polskan när han ville ha brännvin. Genast kom någon och skänkte i då alla visste vad han menade.[1625]

Polskans användning i samband med förplägnaden av spelmännen märks i flera av dess varianter. På Gotland kallas melodin helt enkelt ”Spelmanspolskan” och inleddes med texten ”Ja, en sup till skall spelman ha”.[1626] Olof Andersson kommenterar låten på flera ställen i *Svenska låtar*, bl.a. i anslutning till en variant efter Olof Tillman i Dala Floda:

> Polskan, som även användes till brännvinslåt, sjöngs med tillhörande text i olika landsdelar, bland annat i Västergötland och Skåne. Tonarten är i de flesta varianter d-moll. Även Höök-Olof Andersson i Västgärde och Ris Kerstin Persson i Blecket ha polskan i sina repertoarer.[1627]

Den äldre form av brännvinslåt som Andersson refererar till har i flera fall tjänat som underlag för mer genomkomponerade varianter (se nr 5). Dufvas polska nr 28 är en närliggande parallell till en mer utvecklad form, som troligen är komponerad av ledaren för instrumentalmusiken vid gymnasiet och domkyrkan i Växjö – Salomon Eklin (1760–1803).[1628] Möjligen kan ursprunget sökas ännu längre tillbaka, närmare bestämt till Eklins läromästare och föregångare – Johan Christian Zschotzscher (1741–1780).[1629]

1624 *Svenska låtar*: Närke: nr 120.
1625 Mattsson 1989, s. 130 ff.
1626 *Gotlandstoner*: nr 335.
1627 *Svenska låtar*: Dalarna: nr 1022.
1628 Gustafsson 1994, s. 91 ff. Se även kapitel 3, avsnitt 3.1.2.
1629 Se vidare kapitel 3, avsnitt 3.1.2.

I Sven Donats samling anges namnet ”Witzofsky” i anslutning till en genomkomponerad och besläktad variant i D-modus med triodel.[1630] Denne Witzofsky hade troligen viss anknytning till musiken vid Växjö gymnasium och domkyrka under andra hälften av 1700-talet.[1631] Vid en jämförelse med andra [a]-paralleller kan man dra slutsatsen att det saknas en takt i Dufvas version när e-motivet presenteras första gången i andra-reprisen.[1632] En annan genomkomponerad variant i tre repriser på samma tema finns i *Svenska låtar* efter skomakaren Alfred Petersson i Nättraby, Blekinge.[1633] I Småland går melodin ibland också under namn som ”Calmar Regementes polska” och ”Hej Olas polska”.

1: Jämför parallell [a], ”Pollonesse – primo”[1634] i Salomon Eklins notbok [Växjö Lands- och Stiftsbibliotek Mus.Ms 9. Växjö, Småland; 1772].

Motivform: a1-a2 / b-b-c // a3-d / e-f / e-f / g1-g2 //

1630 Fmk: Ma 5:221

1631 Många av melodierna i Salomon Eklins och Magnus Theorins samlingar tillskrivs den polsk-ryske officeren Martin Witzofsky. Se vidare – kapitel 3, s. avsnitt 3.1.2.

1632 Jämför med Eklins variant.

1633 *Svenska låtar*: Blekinge: nr 281.

1634 Till samlingen finns även secundo- och bassostämmor.

Exempel på paralleller:

Ma 4:129	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 5:37	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 5:221	S Donat (Witzofzky)	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 7:55	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784
Ma 8:29	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801
Ma 11:33:2	JH Andersson	Fjärås, Halland	1806
MM 16:9	u.u.	u.p.	u.d. 1800-tal
MM 17:1	u.u.	u.p.	u.d. 1800-tal
MM 34:48	G Weslien	Norrköping?, Östergötland	u.d. 1700-tal
MM 50:70	G Rondahl	Slite, Gotland	1839
MM 70 (42)	AP Nordblom	Malexander, Östergötland	u.d. 1800-tal
M 25:29	FV Clarin	Kisa, Östergötland	1862 ff
M 29 b:7	AP Andersson Roos	Horn, Östergötland	1840 ff
M 31:15	HO Nordblad	Norrala, Hälsingland	1850 ff
M 31:72	HO Nordblad	Norrala, Hälsingland	1850 ff
M 41:II:20	GF Johansson	Sjönäs, Småland	1851
ULMA 2497:3, s.8	Gyris Per Larsson	Älvdalen, Dalarna	1930
ULMA 303:766, s. 27	Sandvall	Fasterna, Uppland	1897
ULMA 7481: s.10	DENCKER	Ludgo, Södermanland	u.å.
ULMA 14900: s.84	Ericsson	Grangärde, Dalarna	u.å.
J Anckarmans samling: 38	J Anckarman	Djursdala, Småland	1818
S Eklins samling: 32	S Eklin / JC Zschotzscher	Växjö, Småland	1772
Folkmusik från norra Södermanland: 4	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1898
Folkmusik från norra Södermanland: 16	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1898
Gamla spelmanslåtar från Kinnevalds härad: I	Klarinett Algot	Tävelsås, Småland	1925
Gotlandstoner: 215	L Lagergren	Hemse, Gotland	1909-32
Gotlandstoner: 335	Florsen i Burs	Burs, Gotland	1909-32
Om nyckelharpospelet på Skansen: s. 92	From Olle	Järvsö, Hälsingland	1899
Sv.l.Dalarna: 1022	O Tillman	Dala Floda, Dalarna	1924
Sv.l.Dalarna: 1106	Höök Olof Andersson	Rättvik, Dalarna	1926
Sv.l.Dalarna: 1125	Höök Olof Andersson	Rättvik, Dalarna	1926
Sv.l.Dalarna: 1216	Ris Kerstin Persson	Rättvik, Dalarna	1926
Sv.l.Jämtland: 489	I Isaksson	Hotagen, Jämtland	1927
Sv.l.Hälsingland: 27	JE Hall	Hassela, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 177	C Sved	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.l.Värmland: 118	CJ Björklund	Norra Råda, Värmland	1930
Sv.l.Värmland: 144	L Caspersson	Ransäter, Värmland	1930
Sv.l.Västergötland: 23	A Sundström	Mölltorp, Västergötland	1932
Sv.l.Västmanland: 158	JE Hammarberg	Ljusnarsberg, Västmanland	1933
Sv.l.Uppland: 165	KF Haglund	Hilleshög, Uppland	1934
Sv.l.Närke:120	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.l.Närke:261	E Olsson	Lillkyrka, Närke	1933
Sv.l.Blekinge: 281	A Petersson	Nättraby, Blekinge	1935

Sv.l.Östergötland: 368	N Olsson	Sjögestad, Östergötland	1936
Sv.l.Småland: 226	NB Ljunggren	Markaryd, Småland	1935
Sv.l.Småland: 231	NG Lavin	Markaryd, Småland	1935
Sv.l.Blekinge: 281	A Peterson	Nättraby, Blekinge	1935
73 polskor och högtids-stycken från Gotland: 58	J BAGGE	Gotland	1879

29. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / a-b2 //
Incipitkod: 13415515
Accenttonkod: 15121512

Melodin är typisk för sextondelspolskornas utformning under 1700-talet (se nr 25 och 27). De typiskt ”ekande” takterna i den lägre oktaven i a-motivet och andrareprisens fallande linje finns i flera besläktade polskor. Helt identiska versioner finns bl.a. i Andreas Dahlgrens, Samuel Wåhlbergs och Anders Larssons 1700-talssamlingar, vilket talar för att melodin snabbt vann spridning vid 1700-talets mitt i en fast och given form. Melodin finns också i en närstående parallell i Hälsingland efter Jonas Dahl i Undersvik.

1: Jämför parallell [b] ur Samuel Wåhlbergs notbok [Ma 10:118 (260). Kisa, Östergötland; u.d. 1700-tal].

Motivform: a1-b1 / a2-b2 // c-d / a1-b3 //

II: Jämför parallell [a], Polska efter Jonas Dahl, Undersvik [*Svenska låtar*, Hälsingland, nr 454].

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-a-b2 //

Exempel på paralleller:

Ma 7:42	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784
Ma 10:118	S Wåhlberg	Kisa, Östergötland	u.d. 1700-tal
Ma 12:II:4	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Sv.l.Hälsingland: 454	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	1928

Motivform: a1-a2 // b-b-c[1] / d1-d2 / e-f //
Incipitkod: 11354311
Accenttonkod: 15121111

Melodin är, liksom nr 29, typisk för sextondelspolskornas utformning under 1700-talet.

Den taktmässigt omfattande andrareprisen har förmodligen sin grund i en kvarlevande triotradition (se exempelvis nr 13 och 22), där trion förlorat sin ursprungliga betydelse och naturligt integrerats i andrareprisen.[1635] Modulationerna och den harmoniska strukturen i andrareprisen känns också tydligt igen från många andra besläktade polskor. Motsvarande harmonik i G-modus finns exempelvis i andrareprisen hos Dufva i nummer 25 och 26. I ovanstående avskrift saknas en takt i c-motivet – denna finns dock med i den ursprungliga avskriften. Melodin finns i en nästan identisk version i Dahlgrens samling.[1636] I Hälsingland är den känd som ”Gammal Hälsingepolska efter Flur Olle”[1637] (med andrarepris i moll). I Uppland går den ibland under namnet ”Tranan”.[1638]

Jämför med nr 143.

1635 Se vidare kapitel 5, avsnitt 5.4..
1636 FMK: Ma 7:49.
1637 Sv.l.Hälsingland: 405.
1638 *Upländsk folkmusik*, s. 23.

I: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i Andreas Dahlgrens notbok [Ma 7:49. Fågelvik, Tryserum, Småland; 1783 ff].

Motivform: a1-a2 // b-b-c / d1-d2 / e-f //

II: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i Anders Larssons notbok [Privat ägo. Backa, Östra Ryd, Östergötland, no 15; 1810].

Motivform: a1-a2 // b-b-c / d1-d2 / e-f //

Exempel på paralleller:

Ma 7:49	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784 ff
M 34:27	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	u.d. 1800-tal
Anders Larssons notbok: 15	A Larsson	Östra Ryd, Östergötland	1810
Sv.l.Hälsingland: 405	IM Lindahl	Järvsö, Hälsingland	1928
Upländsk folkmusik: 8	PJ Bodin	Karlholms bruk, Uppland	1929

31. Polska

Motivform: a-b / c1-c1-d1 // e-f / c2-c2-d2 // a-b / c1-c1-d1
Incipitkod: 11531511
Accenttonkod: 13131414

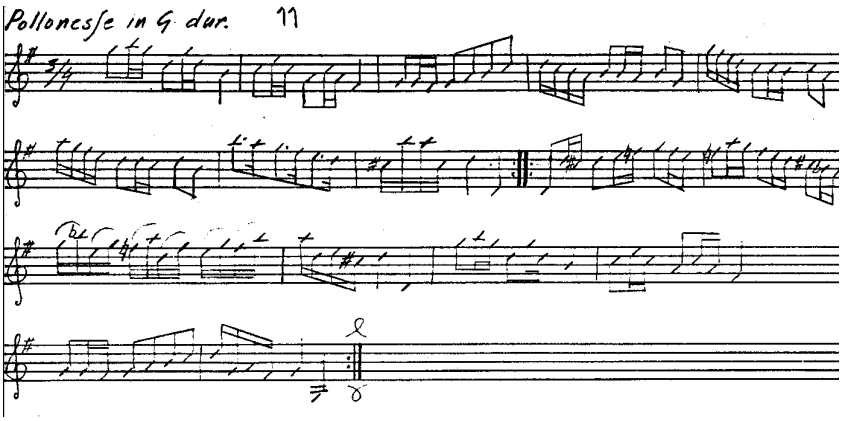
Melodin är typisk för många av sextondelspolskornas utformning under 1700-talet. Den har vissa likheter, i synnerhet i andra reprisen, med den kända polskan ”Näcken och Sko-Ella” från Uppland. Jämför stilistiska likheter med nr 25, 26 och 30.

32. Polska

Motivform: a-b1 / c-d // e-f / a-b2 //
Incipitkod: 15342711
Accenttonkod: 14151234

Melodin är typisk för sextondelspolskornas utformning under 1700-talet. Besläktade modulationer i andrareprisen finns bl.a. hos Dufva – nr 25, 26 och 30. Polskan tycks framför allt ha haft en lokal utbredning och finns också upptecknad i några mer avlägset besläktade 1900-talsvarianter från Tjust av Gösta Klemming.[1639]

1: Jämför parallell [a], ”Pollonesse in G-dur” i Trästadsamlingen [Lava: Trästad. Blackstad, Småland; u.d. 1700-tal]. Gösta Klemmings avskrift.
Motivform: a-b1 / c-d // e-f / a-b2 //



1639 Klemming, Gösta. *20 småländska låtar*, Göteborg 1987, nr 11, samt *50 småländska låtar*, Göteborg 1965, nr 11.

Exempel på paralleller:

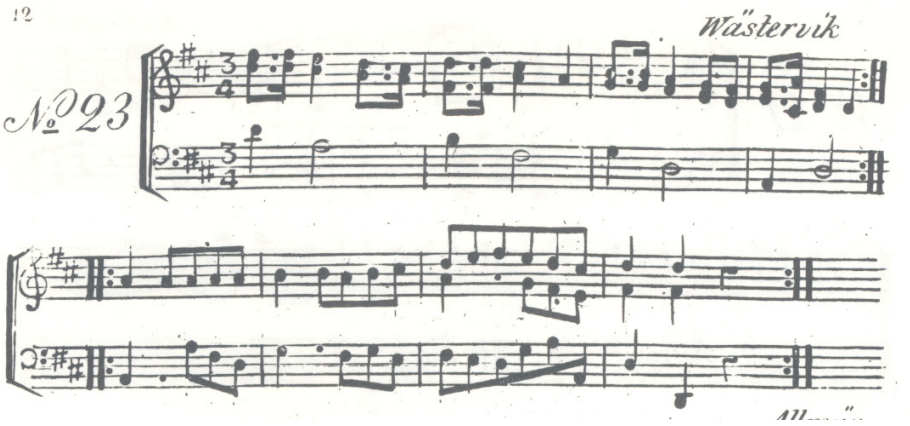
Trästadsamlingen: 11	u.u.	Trästad, Småland	u.d. 1700-tal
Sv.l.Östergötland: 486	JA Santesson	Horn, Östergötland	1936
20 Småländska låtar: 11	S Kindgren	Rumskulla, Småland	1987
50 Småländska låtar: 11	JP Landholm	Hjorted, Småland	1965

33. Polska

Motivform: a1-a2 // b-c //
Incipitkod: 32117565
Accenttonkod: 31645611

Polskan tillhör ett äldre melodiskikt och finns bl.a. publicerad i en närliggande parallell i *Traditioner af Swenska Folkdansar* (1814). Med tanke på Dufva-samlingens geografiska anknytning till nordöstra Småland kan man med visst intresse notera att denna parallell är upptecknad i Västervik.

1: Jämför parallell [b] från Västervik [*Traditioner af Swenska Folkdansar*: II:23; 1814].
Motivform: a1-a2 // b-c //



Exempel på paralleller:

Traditioner af Swenska Folkdansar: II:23	AFZELIUS/ÅHLSTRÖM	Västervik, Småland	1814

34. Polska

Motivform: a1-a2 // b-b-a2 //
Incipitkod: 16211314
Accenttonkod: 11127575

Melodin tillhör ett äldre melodiskikt och finns i flera versioner i Dufvas samling (se i första hand nr 46 och 66). Den tillhör en av de mest populära äldre polskorna och förekommer i en rad varianter i skandinaviska notböcker från 1700-talet. Det är tämligen lätt att urskilja tre huvudformer av melodin som alla tycks ha utvecklats ur samma källa.[1640] Den mest kända har använts som melodi till den mycket spridda och kända polskan ”Aldrig får den bruden kronan mera” (”Aldrig blir den bruden jungfru mera”). Polskan användes ofta i bröllopsritualet och ingick exempelvis som ”första kringelleken på Jässpö” i Gagnef, där man brukade sjunga följande text till melodin:

Aldrig blir den bruden jungfru mera
Aldrig blir hon jungfru mer
Aldrig får hon, aldrig får hon
Aldrig får hon vara jungfru mer
Aldrig får hon, aldrig får hon
Aldrig får den bruden kronan mer[1641]

I Nicolovius berömda skildring av *Folklivet i Skytts härad* (1847) finns en variant på texten till polskan som hade stor spridning i södra Sverige:

Icke blir den bruden flicka mer
Det har hon varit, har nu slut'
Icke vill hon vara flicka mera
Nej, hon har länge önskat slut!

1640 Den första gruppen kan sägas vara knuten till de tämligen närbesläktade versionerna i de norska och danska notböckerna i variantförteckningen. Den andra gruppen ansluter sig mer till Dufvas version. Den tredje gruppen av melodier utgörs av olika former av utvecklingar av melodierna i grupp I och II.
1641 Forsslund 1919, I:11, s. 134.

Polskan omtalas på flera ställen i *Svenska låtar*, bl.a. av Olof Tillman, Dala Floda:

> Denna var den första polskan efter vigseln, varunder alla skulle dansa med bruden. Var och en, som dansade med bruden, brukade erlägga en styver till spelmannen. Fördansarna kallades det par, som dansade i hörnet mitt för spelmannen.[1642]

Melodin uppmärksammas av Märta Ramsten i hennes artikel ”Folkligt musicerande” i *Musiken i Sverige* som just ett exempel på en polska med en allmän spridning från 1700-talets notböcker fram till vår tid.[1643] Hon noterar att ”denna polska användes när man dansade kronan av bruden vid bröllop och betecknas som allmän i hela landet”.[1644] Ramsten pekar också på att Carl Magnus Envallsson nämner polskan i sitt *Musikaliskt lexikon* (1802):

> Huru många brudhus finnas i städerne och på landsbygden, der icke till slutet och då kronan tages af bruden, spelas den bekanta dansen: Aldrig blir den bruden…[1645]

Envallsson använde själv melodin i sångspelet *Colin och Babet*.[1646] En besläktad sidoform står i danska och norska notböcker från 1700-talet nedtecknad som ”polsk”, ”polsdans” och ”serras”.[1647] Melodin finns också i en mängd varianter, ofta under namnet: ”Kronan dansas av bruden”, i Nyland och Österbotten i Finland.[1648] I Blidströms samling från 1715 står den i efterdansform som ”serra” i omedelbar anslutning till en ”polones” som har tydligt släktskap med Dufva nr 46.[1649] I Sverige närstående paralleller förekommer bl.a. i Pehr Anderssons notbok från 1731 och i Sexdregasamlingen. I en handskrift märkt ”Schola Claverino” från 1700-talets första hälft[1650] finns en nästan identisk version till Dufvas variant – denna är också införd i melodibilagan till Norlinds ”Den svenska polskans historia”.[1651] Polskan finns också i flera varianter i *Svenska låtar* (ofta med repriserna omkastade) och Olof Andersson kommenterar den i Närke-delen:

1642 *Svenska låtar*: Dalarna, nr 981.
1643 Ramsten, Märta. ”Folkligt musicerande”. *Musiken i Sverige*, Stockholm 1992, del III, s. 198 f.
1644 Ibid.
1645 Citerat från Ramsten 1992.
1646 Sångspelet är från 1787. Polskan förekommer i akt II, scen 4.
1647 Se exempelvis DFS: 1929/0401 A:004:65.
1648 Se FSF: VI:A3. Bröllopsmusik.
1649 Nr 42 i Landtmanssons utgåva.
1650 Musikaliska akademins bibliotek (numera Musik- och teaterbiblioteket): ”Schola Claverino”; troligen från 1740-talet.
1651 Norlind 1911, s. 16 (nr 64).

> Polskan var mycket spridd under 1700-talet och senare, och har påträffats i flera handskrifter från olika delar av landet. Särskilt i Närke och andra landskap från mellersta Sverige har den varit populär. I en handskrift från Ekeby i Kumla socken i Närke, märkt ”Olof Larsson, 1810”, och skänkt till Nordiska Museet av apotekaren J.J. Ulmgren i Örebro, förekomma fyra varianter av polskan. Den äldsta kända versionen är från Närke och finnes i en handskrift från 1731 som tillhört spelmannen CV Rulin i Folketorp.[1652]

Det är uppenbart att Olof Andersson på 1930-talet inte hade tillgång till alla de handskrifter som senare kommit fram i ljuset. Melodin har med stor sannolikhet sina rötter i det sena 1600-talets polskemelodier från Tyskland och Polen. Detta styrks av att en närmast identisk version påträffats i ”Tanzsammlung Dahloff” från Westfalen i Tyskland.[1653] Polskan har också visst släktskap med den melodin till den kända dansleken ”Klippings handskar”:

> Klippings handskar jag dig gifver
> klippings handskar jag dig ger
> fast det är en ringa gåfva
> som jag lägger för dig ner
> men betänk min lilla Lisa
> att jag är en fattig karl
> Det är ju en gammal visa
> skälm som ger mer än han tar[1654]

En stor del av det musikaliska underlaget till *Svenska fornsånger* redigerades av musikpedagogen och professorn Erik Drake (1788–1870), som utnämnde ”Klippings handskar” till svensk nationalmelodi på grund av dess popularitet. Carl Envallsson (1756–1806) utnyttjade även detta tema, jämsides med den redan omtalade och besläktade ”Aldrig blir den bruden jungfru mera” (se ovan), i sångspelet *Colin och Babet* med texten ”Ack, min Caput vad det lider”. Bellman använde samma melodi till *Fredmans sånger* (no 20).[1655] Den är också nära besläktad med den kända folkliga visan ”Mina getter går i skogen, gnaga barken av trä”.

Med stor sannolikhet tillhör denna polska den äldre form av melodier som utgjorde det musikaliska underlaget för den tidiga pardansen. Många av dessa melodier har, som redan konstaterats, ofta kontinental bakgrund i 1500- och det tidiga 1600-talets tabulaturböcker. Sjungna *lieden* utgjorde där, såväl som i Sverige, den musikaliska grunden till tidens

1652 *Svenska låtar*: Närke, s. 15.
1653 Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin: Mus ms, no 40182 (Tanzsammlung Dahloff, Westphalen, daterad 1764). Polnischer Tanz, no III:7.
1654 Dencker 1956, nr 186.
1655 ”Mina björnar, samlen eder”.

typiska tvådelade former.[1656] Melodier, och i en del fall också texter, som ofta känns igen i våra äldre sånglekar. I början av 1600-talet skedde det förmodligen också ett återbruk av äldre inhemskt visgods, som anpassades till tidens smak och dansideal.

Melodin till ”Klippings handskar” finns rikligt företrädd i äldre källor. I Andreas Höök notbok finns t.ex. en melodi på samma tema under benämningen ”Branicula” (liten Branle) i jämn taktart.[1657] En liknande melodi finns också i Finspångssamlingen från 1600-talet.[1658] Den kontinentala bakgrunden kan exempelvis spåras i en närliggande variant med benämningen ”Taniec Polsky” i en luttabulatur efter Virginia Renata von Gehenna, daterad till 1640-talet.[1659] Att melodin levt vidare i folkliga sammanhang i Tyskland och Polen bekräftas bl.a. av en relativt närliggande schlesisk variant: ”An dem Himmel sind zwei Sterne, scheinen heller als der Mond”.[1660] Melodin finns också som ”Sarras” i Peter Bangs notbok.

Ursprunget till texten om ”Klippings handskar” är dock relativt klarlagt. Denna är författad av skalden och generalauditören Israel Holmström (1661–1708) vid Karl XII:s armé. I sin artikel ”Ett bidrag till Israel Holmströms monografi” (1881) har Gudmund Frunck publicerat dikten som bevarats i Tessins dagbok på Åkerö.[1661] Nils Dencker har också behandlat melodin till ”Klippings handskar” i en uppsats tillägnad Otto Andersson 1929.[1662]

Melodin är dessutom nära besläktad med den s.k. ”Sparvpolskan”, men öppnar man den porten väller en veritabel flodvåg av varianter fram.[1663]

Jämför med nr 46, 66, 67 och 89.

1656 Se vidare kapitel 5, avsnitt 5.2.
1657 Lunds Universitetsbibliotek: Wenster N7.
1658 Norrköpings stadsmuseum: Finspångsamlingen.
1659 Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin: Mus.ms. 40264.
1660 Richter, Ernst. *Schlesiche Volkslieder mit Melodien*, Leipzig 1842.
1661 Frunck, Gudmund. ”Ett bidrag till Israel Holmströms monografi”, *Samlaren*, Stockholm 1881.
1662 Dencker, Nils. ”Melodien till Klippings handskar”. *Studier och uppsatser tillägnade Otto Andersson på hans 50-årsdag*. Åbo 1929.
1663 Se vidare Dufva låt nr 159.

I: Jämför parallell [a] ”Polonoise” i ”Tanzsammlung Dahlhoff” [Preussiska Statsbiblioteket, Berlin: Mus ms, no 40182. No III:7; 1764]. Kopierad av Nils Dencker, 1931.

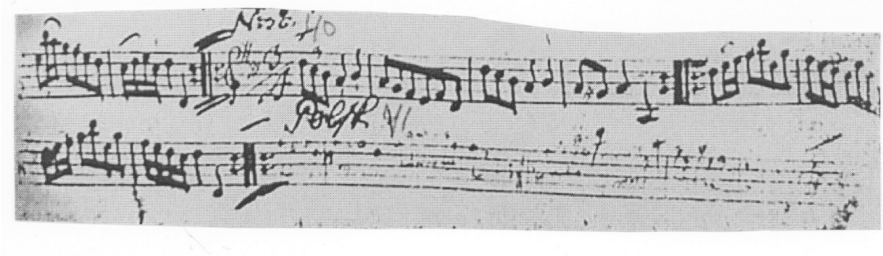
Motivform: a1-a2 // b-b-a1-a2 //

II: Jämför parallell [a], ”Polonesse” i ”Schola Claverino” [Musik- och teaterbiblioteket; ca 1740].[1664]

Motivform: a1-a2 // b1-b2-a1-a2 //

III: Jämför parallell [b], ”Polsk” i Christian Frederik Basts notbok, Slagelse, Danmark [DKB, København: C II 5:40; 1764].

Motivform: a1-a2 // b1-b2 //



1664 Ur melodibilagan till T Norlinds: ”Den svenska polskans historia”, nr 64.

IV: Jämför parallell [b], ”Kringellek” (”Aldrig blir den bruden jungfru mera”) i KE Forsslunds *Med Dalälven från källorna till havet* [Gagnef, Dalarna: 32, efter Jan Dalin och Kruskopf Kersti; 1919–1939].

Motivform: a1-a2 // b-c //

EXEMPEL PÅ PARALLELLER:

Ma 1:65	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 1:86	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 3b:II:8	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 3b:II:46	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 4:132	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 4:163	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 5:117	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 12:I:11	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:I:104	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:II:14	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 12:II:68	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 12:II:81	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 15:14	M Theorin	Växjö, Småland	1792
MM 32:III:7	JH Dahloff	Westfalen, Tyskland	1764
MM 60:I:26	O Larsson	Ekeby, Närke	1810
MM 60:I:76	O Larsson	Ekeby, Närke	1810
MM 64:I:65	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
M 56e, s. 20	F Bergman	u.p. Värmland?	1820 ff
M 93:26	A Grevelius	u.p. Småland	u.d. 1700-tal
DFS 1929/04:A:4:65	E Jensen	Boes, Dover, Danmark	1790
DFS 1906/036: 8	R Storm	Håstrup, Danmark	1760
DKB: C II 5:40	CF Bast	Slagelse, Danmark	1764
FMK IIa:31:Fredin:II:70	PA Issén	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
P Bangs samling: 5	P Bang	Bergen, Norge	ca 1750
G Blidströms samling: 42b	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
J Mestmachers samling: 63	J Mestmacher	Bergen, Norge	ca 1755

J Mestmachers samling: 67	J Mestmacher	Bergen, Norge	ca 1755
Rääfs samling: 4	L Rääf	Kisa, Östergötland	u.d. 1800-tal
M Silvius samling: 46	M Silvius Svenonis	Kalmar, Småland	1721
K Sporr: 2128:8:9	K SPORR	Gagnef, Dalarna	u.å.
ULMA 8044: s. 151	M Lövgren	Norberg, Västmanland	1934
Övergaard: 11642:74:8	L Orre	Älvdalen, Dalarna	1900
Brage: s. 173:13	u.u.	Österbotten, Finland	1908
Folkmusik från norra Södermanland: I:12	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1898
FSF:VI:A3	u.u.	Esbo, Finland	1907-08
KE Forsslund: Gagnef 32	Kruskopf Kersti	Gagnef, Dalarna	1919-39
Låtar efter Pelle Fors: 36	P Fors/Bröderna Hellström	Vikbolandet, Östergötland	1977
Sv.l.Dalarna: 610	L Orre	Älvdalen, Dalarna	1923
Sv.l.Dalarna: 981	O Tillman	Dala Floda, Dalarna	1923
Sv.l.Jämtland: 47	B Bixo	Mörsil, Jämtland	1926
Sv.l.Södermanland: 82	KG Axelsson	Floda, Södermanland	1934
Sv.l.Närke: 29	J Andersson	Snavlunda, Närke	1933
Sv.l.Närke: 293	E Olsson	Lillkyrka, Närke	1933
Sv.l.Närke: 364	CG Holmberg	Ringkarleby, Närke	1933
Traditioner af Swenska Folkdansar: II:37	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	”Allmän”	1814
76 polskor från Ögtl: 2	J BAGGE	Östergötland	1879
76 polskor från Ögtl: 18	J BAGGE	Östergötland	1879
76 polskor från Ögtl: 60	J BAGGE	Östergötland	1879
76 polskor från Ögtl: 73	J BAGGE	Östergötland	1879
160 polskor, visor och danslekar: 90	AG ROSENBERG	Södermanland	1875
220 Svenska Folkdansar: 202	JN AHLSTRÖM	Allmän	1855

35. Polska

Motivform: a1[3]-a2[3] // b1-b2-c[3] //
Incipitkod: 11355714
Accenttonkod: 15115134

Melodin tillhör ett äldre melodiskikt med en varierande formmässig indelning med tre- och tvåtaktsmotiv. En struktur som baseras på tretaktsperioder med inskjutna motiv över två takter känns igen i flera äldre samlingar från sent 1600-tal och tidigt 1700-tal. Den grundläggande strukturen pekar på att melodin ursprungligen är en ”serra” och den finns i besläktade former i lut- och klaverböcker från 1600-talet – melodier som dock är alltför självständiga för att kunna anses vara direkta paralleller. I mera sentida varianter finns polskan i bl.a. Leonard Rääfs uppteckningar från Kisa.[1665]

Jämför med nr 63.

Exempel på paralleller:

Rääfs samling: 13	L RÄÄF	Kisa, Östergötland	u.d. 1800-tal

1665 Jersild, Margareta. ”Tre polskesamlingar från början av 1800-talet”, *Sumlen*, Stockholm 1976 (Rääf, nr 13).

36. Polska

Motivform: a-b // c[3] //
Incipitkod: 11115535
Accenttonkod: 11321520

Den här lilla polskan är vagt besläktad med en sångleksmelodi, till vilken man bl.a. sjungit den kända texten ”Hej tomtegubbar”. Sångleken behandlas av Eva Danielsson och Märta Ramsten i *Räven raskar – en bok om våra sånglekar* (1998),[1666] där de pekar på att den har haft dubbla funktioner – dels som skålvisa, dels som danslek. Texten i sin nuvarande form trycktes första gången 1889 i Fredrik Eggelings *Nu är det jul igen*, men Danielsson & Ramsten pekar på att den inledande texten förekommer redan i Nicolovius berömda skildring av *Folklivet i Skytts härad*:

> Nicolovius berättar om en av de julbaler han var på i sin ungdom, antagligen omkring 1815, då Nicolovius var 19 år. Värden på stället, en gammal präst, tyckte själv om att leda ungdomens lekar, och helst valde han lekar från sin egen ungdom. Genom att sjunga raderna ”Hej Tomtegubbar slå nu i, Och så låt oss lustiga vara!” gav han signal till spelmännen att det var dags för nigarepolskan. Herrarna bjöd upp med nigningar, och så dansades en livlig polska med många och invecklade turer.[1667]

På Gotland användes melodin till en ringdans, varvid man sjöng:

> Kumm, sköina lillä uggäsvänn för uss bådä äi dansen
> Dän ainä givar ja en korg, den andrä tar ja ti Göteborg
> Ja, här är glädä u iggen sorg
> U här ska bryllaupä ståndä[1668]

Melodin användes på Gotland också till ”Nigdansen”, vilken beskrivs ingående av August Fredin i *Gotlandstoner*:

> Spelmannen börjar ensam, spelande första reprisen, springa på golvet. Vid andra reprisens början niger han mot en person, denne fattar tag i hans rockskört och springer efter honom i takt med melodin. När andra reprisen börjar igen, stannar spelmannen ock den efterföljande ock niga mot varandra, ock för var gång som nigningen försig-

1666 Danielsson & Ramsten 1998, s. 86 ff.
1667 Ibid, s. 87. Nicolovius (Nils Lovéns) skildring *Folklivet i Skytts härad* publicerades första gången 1847.
1668 *Gotlandstoner*: nr 205.

går, ökas antalet med en person, som tillkommer. När första reprisen spelas, springa alla. När nu ”rumpan” blivit tillräckligt lång, eller ej flera vill vara med i dansen, upphör man att hålla varandra i rockskörtet eller i klädningen, men istället skall man hålla varandra i händerna, utom närmaste man efter spelmannen, som måste hålla i ”spelmansrocken” med ena handen ock med den andra i 3:dje mans hand. Ock nu börja spelmannen ock alla efter honom, springande i takt med musiken, ”krypa under arm” under alla armar, som äro med i dansen, vilket skall ske i rätt ordning. När allt är genomgånget, tar vanligen spelmannen med hela sin ”rumpa” efter sig en utflykt på gården, allt under fiolernas oupphörliga gnidande på samma melodi. När sällskapet då slutligen kommer in, så skall spelmannen ”rullas in”, d.v.s. hela sällskapet nystas upp kring spelmannen, tills det hela slutligen har form av en spiralfjäder, varefter spelmannen under hurrarop hivas i tak ock leken slutar.[1669]

En snarlik parallell till den gotländska melodin finns upptecknad i *Traditioner af Swenska Folkdanser* (1814) som ”Wimmerbypålskan”.[1670] Melodin är också känd som ”Nigarepolska, ”Nigleken” eller ”Nigaredansen” i olika delar av Sverige och Finland. I Västerbotten upptecknade prästen JA Linder melodin 1818 som ”Krokdansen” och hans beskrivning överensstämmer i stort med den August Fredin återger från Gotland. I JN Ahlströms *220 Svenska Folkdanser* (1878) står den omnämnd som ”Skuvadansen från Westmanland”.[1671] I Danmark finns leken upptagen i Evald Tang Kristensens stora utgåva *Danske, børnerim, remser og lege* (1896) med titeln ”Tompegutten”:

Hej, Tompegutten slår på Glasset, og lad oss lystig nu være!
En liden Stund, Vi lever her, Til megen Möje, og stort Besvær[1672]

I andra danska utgåvor kallas den också ”Hej, Tomtegubbar staa paa Pladsen”.[1673] I funktionen som skålvisa finns de äldsta beläggen i form av två rader i en visbok från 1750:

A.a.a. slå öl i glasena
Låt oss hurtiga vara[1674]

Första gången som skålvisan förekommer med melodi är i utgåvan *Musikaliskt nojs*, som trycktes 1856. Här kallas visan ”Vid båln” och sjöngs med följande text:

Hej Gubbar! Och slå i mer och låt oss lustiga vara!
Ack! Låt oss lustiga vara!

1669 Ibid, nr 720.
1670 Afzelius & Åhlström, *Traditioner af Swenska Folkdansar*, III:31.
1671 Nr 190.
1672 Utgiven 1898.
1673 Thyregod, Oskar & Thyregod, Søren Tvermose. *Børnenes leg*, København 1907.
1674 Mattsson 1989, s. 166.

Melodin har också använts till en annan mycket utbredd sånglek: ”Kom, kom fager ungersven”.[1675] Denna finns också publicerad för första gången i Eggelings *Nu är det jul igen* från 1865. Danielsson & Ramsten pekar på att den här leken förekommit mycket i de svensktalande delarna av Finland, där å andra sidan ”Hej Tomtegubbar” inte alls tycks ha sjungits. En annan text finns också i Danmark till ”Hej Tomtegubbar”-melodin:

Kom, kom fagre Ungersvend
Og før mig bort udi Dansen
Den ene giver jeg en Kurv
Den anden fører jeg til min Borg
Og der blir Glæde og ingen Sorg
Og der skall Brylluppet stande[1676]

En mera avlägsen parallell i för- och efterdansform i Rasmus Storms notbok från Håstrup i Danmark tyder på att melodin i sin ursprungliga form har äldre rötter.

1: Jämför parallell [c], ”Wimmerbypolskan” [*Traditioner af Svenska Folkdansar*: III:31; 1814].
Motivform: a-b // c-c / a-b

Exempel på paralleller:

DFS 1906/036:20	R Storm	Håstrup, Danmark	1760
Danmarks sanglege: 48	THYREGOD	Danmark	1931
Danmarks sanglege: 54	THYREGOD	Danmark	1931

1675 Dencker & Tillhagen 1949–1950, nr 117.
1676 Thyregod, Søren Tvermose. *Danmarks sanglege*, København 1931, s. 126.

Danske börnerim, remser og lege: s. 317	E TANG KRISTENSEN	Aarhus, Danmark	1898
Danske börnerim, remser og lege: s. 644	E TANG KRISTENSEN	Aarhus, Danmark	1898
Gotlandstoner: 205	M Pettersson	Burs, Gotland	1909-32
Gotlandstoner: 720	Florsen i Burs	Burs, Gotland	1909-32
Musikaliskt nojs: II:7	E Stolpe	u.p.	1856
Svenska Fornsånger, s 173	AI ARWIDSSON	Finland	1834-42
Traditioner af Swenska Folkdansar: III:31	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Vimmerby, Småland	1814
75 polskor från Uppland och Södermanland: 56	J BAGGE	Uppland / Södermanland	1880
80 Svenska Ringdanser: 5	F EGGELING	u.p.	1865-66
80 Svenska Ringdanser: 73	A Nordström	u.p., Skåne	1865-66
160 Polskor, visor och danslekar: 111	AG ROSENBERG	Södermanland	1875
220 Svenska Folkdanser: II:138	JN AHLSTRÖM	”Flera landsorter”	1878
220 Svenska Folkdanser: II:190	JN AHLSTRÖM	Västmanland	1878

Motivform: a1-a2 // b-b-c //
Incipitkod: 11542311
Accenttonkod: 14143434

Melodin tillhör en av de i modern tid mest spelade låtarna ur Dufvas samling. Den har sina rötter i en äldre polsketyp till vilken det finns bevarade fördanser. Flera mer avlägset besläktade paralleller finns i Blidströms samling, varav den mest som mest påminner om Dufvas variant kallas ”Polones Smolensko”.[1677] Polskan förekommer också i en vagt besläktad form i sorbiska samlingar som ”Wendischer tanz”,[1678] vilket talar för att melodin kan ha slaviska rötter.

Jämför med 11, 77 (andra reprisen) och 137.

1: Jämför parallell [c], ”Wendischer Tantz” i Miklaws Krahls Notenbuch [Sorbischen Kulturarchiv, Bautzen; tidigt 1700-tal].

Motivform: a1-a2 // b-c / b-d //

1677 Skara Stifts- och landsbibliotek: Ms 10 (Blidström nr. 78).
1678 Sorbischen Kulturarchiv, Bautzen: ”Miklaws Krahls Notenbuch”.

Exempel på paralleller:

Blidströms samling: 69	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
Blidströms samling: 75	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
Blidströms samling: 77	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
Blidströms samling: 78	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
M Krahls violinbok: 24	M Kral	Budissins, Tyskland	u.d. 1700-tal

38. Polska

Motivform: a-b // b1-b2 / a-b2 //
Incipitkod: 13361116
Accenttonkod: 16135761

Polskan förekommer i ett par avlägset besläktade former i bl.a. ”Tanzsammlung Dahloff” från Westfalen i Tyskland. Modulationerna i andra reprisen återkommer i många mer utvecklade sextondelspolskor i 1700-talets spelmansböcker.

39. Polska

Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 11133356
Accenttonkod: 13523332

Melodin är en variation över den kända ”Skräddarpolskan” (se nr 10).
Jämför med 10, 88 och 166.

40. Polska

Motivform: a1-a2-b // c-c / a1-a2-b //
Incipitkod: 17675543
Accenttonkod: 17437114

Den här polskan knyter direkt an till de äldsta kända polska danserna i Sverige. Den är nämligen besläktad med den första av de fyra ”Tanietz” som spelades av polska musiker under Sigismunds kröningsfest på Uppsala slott i mars 1594.[1679]

Flera av våra äldre sångleksmelodier är, som vi redan konstaterat, intimt förknippade med polskans äldsta historia. Ovanstående polska är nära sammankopplad med leken ”Handskarna du gav mig”,[1680] som här återges i en textversion efter Ida Sofia Erlandsson (”Ida i Rye”), Bäckebo socken i Småland:

Handskarna du gav mig
dom gick inte på mig
Vill du inte ha mig
får du låta va mig
Säg, säg om du vill ha mig
så får du mig
Så står du dig
så står du dig[1681]

”Handskarna” syftar i det här fallet på de bröllopshandskar, som ofta utgjorde friargåvor. Denna sånglek har huvudsakligen sjungits till två melodier, som båda finns flitigt företrädda som polskor i 1700-talets spelmansböcker. Ibland utgör dessa båda melodier t.o.m. första och andra reprisen av samma låt. Även texten till leken kan ibland börja med den andra delen, som här i ett exempel från Nora socken i Ångermanland:

1679 Se vidare kapitel 5, avsnitt 5.2.
1680 Dencker 1956: D 219.
1681 Gustafsson 1985, s. 51.

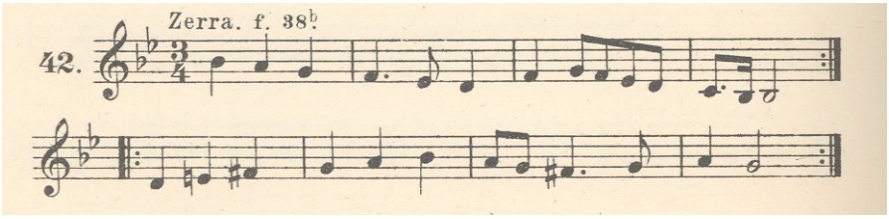
Häj, säj, så tar jag dej
ock får du mej
nog står du dej
Men vill du inte ha mej
får du låta gå mej
Vill du inte se mej
får du se förbi mej
sen så är jag evigt skild från dig[1682]

Båda melodierna kan knytas till äldre serraformer och en närmast identisk melodi till Dufvas variant finns som just serra med basstämma i Matthias Silvius Svenonis klavertabulatur från Kalmar.[1683] Melodin finns också i kontinentala not- och lutböcker och snarlika paralleller har påträffats som ”Scribe” i Szirmay-Kecsers stora samling av slovakiska, ungerska och sydpolska dansmelodier från slutet av 1600- och början av 1700-talet. Flera varianter av polskan förekommer i *Svenska låtar* – i Västmanland kallas en mer utbyggd version för ”Storälven” och i Skåne har melodin spelats som svingedans.

Jämför med nr 34, 73, 89 och 178.[1684]

1: Jämför parallell [b], ”Zerra” i Mattias Silvius Svenonis klavertabulaturbok [Kalmar stifts- och gymnasiebibliotek: Ms Mus 4a:73-74; 1721].[1685]

Motivform: a-b // c-d //



1682 Carlheim-Gyllenskiöld 1892, s. 127.
1683 Kalmar Stifts- och Gymnasiebibliotek: Ms Mus 4a (melodin publicerad i Gustafsson 2000, nr 1:231).
1684 Beträffande variantförteckningar – se även dessa nummer!
1685 Ur melodibilagan till T Norlinds: ”Den svenska polskans historia”, s. 10.

II: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i Anders Carlströms notbok [Ma 8:19. Linköping; 1801].

Motivform: a1-a2-b1 // c-c / a1-a2-b2 //

III: Jämför parallell [a], ”Polska” (”Svingedans”) efter Ola Persson, Tolånga [*Svenska låtar*: Skåne, nr 1306].

Motivform: a1-a2-b // c-c / a1-a2-b

IV: Jämför parallell [b], ”Handskarna du gav mig” efter Ida Sofia Erlandsson (”Ida i Rye”), Bäckebo [*Visor i Småland*, s. 51].

Motivform (med repriserna i omvänd ordning i förhållande till ovan presenterade paralleller): c-c // a-b1-b2[1] //

Exempel på paralleller:

Ma 1:64	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 5:7	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 5:113	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 8:19	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801
MM 70:5	AP Nordblom	Malexander, Östergötland	u.d. 1800-tal
L Rääfs samling: 3	L Rääf	Kisa, Östergötland	u.d. 1800-tal
M Silvius samling: 73-74	M Silvius Svenonis	Kalmar, Småland	1721
Szirmay-Kecser: 37	A Szirmay	Sips, Slovakien	ca 1730
Sv.l.Västmanland: 149	JE Hammarberg	Hörken, Västmanland	1933
Sv.l.Skåne: 1306	O Persson	Tolånga, Skåne	1940
Sånglekar från Nääs: II:56	H Törnkvist	u.p., Värmland	1915
Traditioner af Swenska Folkdansar: II:21	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Roslagen, Uppland	1814
Visor i Småland, s.51	IS Erlandsson	Bäckebo, Småland	1986
Visor och melodier: 129	CARLHEIM/ GYLLENSKIÖLD	Nora, Ångermanland	1892
80 Svenska Ringdanser: 12	F EGGELING	u.p.	1865-66

41. Polska

Motivform: a1-b1 / a1-b2 // c[3]-a2[3]-b2 //
Incipitkod: 13162713
Accenttonkod: 16121612

Melodin är en enkel åttondelsvariant på den allmänt spridda ”Rovpolskan”.[1686] Vissa riktigt populära låtar förekom i äldre spelmansböcker ofta i flera pedagogiska versioner (se t.ex. Dufva nr 10). Det kan alltså tänkas att det här rör sig om en ren nybörjarvariant. En gängse och mer utbroderad form av den här polskan återfinns hos Dufva som nr 169.[1687] Motivindelningen i andra reprisen verkar ologisk med den biserade fjärde takten. En mera självklar form hade uppstått om istället tredje takten hade varit biserad: // c-d / a-b2 //

Möjligen har det alltså blivit något fel i originalavskriften.

Jämför med nr 169 och 179.

1686 Rovpolskan finns i en mängd uppteckningar. Referensmelodi brukar i det här sammanhanget vara *Gotlandstoner*, nr 321.

1687 Se variantförteckning till denna polska.

Motivform: a1[3]-a1[3] // b1-b2 / b1-b2 / a2[3] //
Incipitkod: 51342231
Accenttonkod: 54354334

Melodin tillhör ett äldre melodiskikt med en varierande indelning i tre- och tvåtaktsmotiv. En struktur som baseras på tretaktsperioder med inskjutna motiv över två takter känns igen i flera äldre samlingar från sent 1600-tal och tidigt 1700-tal (se nr 35). Den grundläggande strukturen pekar på att melodin ursprungligen kan vara en ”serra”. Den uppvisar klart släktskap med varianter på ett springlekstema i västra Dalarna.[1688] I de flesta fall spelas här motiven i första reprisen en oktav under Dufvas variant. Här kan man också hitta ett bland många intressanta exempel på en överföring från ursprungliga tretakts- till tvåtaktsmotiv, vilket ofta leder till ”sammandragningar” eller långa halvnoter.[1689]

Flera relativt närliggande varianter finns i finska samlingar, bl.a. i en variant med de tydligt igenkännbara tretaktsmotiven efter Maria Helena Spoof (1768–1828) från Ania söder om Tammerfors.[1690] Melodin har också vissa kopplingar till både finska och svenska varianter av sångleken ”Jag gick mig ut en aftonstund”,[1691] samt vissa melodivarianter till den kända ”Räven raskar över isen”.[1692] I Finland finns textvarianter till den här melodin med inledningar som ”Mene pois, sinä pettäjä poika” och

1688 Se exempelvis *Svenska låtar*: Dalarna, nr 709.
1689 Beteckningen sammandragningar syftar i regel på bindningar, exempelvis fjärdedel-åttondel eller omvänt (ofta över taktstreck). Exemplet med långa halvnoter kan åskådliggöras med takt två och fyra i inledningen till den tredje versionen av ”Sjungar Lars polska”. Den här typen av motivförändringar tycks vara särskilt förekommande i en del polskor och springlekar från västra Dalarna och Värmland.
1690 Se vidare Nallinmaa 1969, s. 131 f.
1691 Arwidsson 1842, del III, s. 275 f. Även ”Jag gick mig ut en midsommarsafton”, Dencker 1956, nr. 41.
1692 Arwidsson 1842, del III, s. 356 f. Dencker 1956, nr. 79.

”Pois, pois, pois, sinä pöyhkeä poika”.[1693]

I: Jämför parallell [b], ”Pollonesse” ur Maria Helena Spoofs notbok [Helsingfors universitetsbibliotek: 595.48. Ania, Finland; ca 1790].

Motivform: a1[3]-a2[3] // b-b / a3[3] //

II: Jämför parallell [c], ”Polska” efter Sjungar Lars Larsson, Lima [*Svenska låtar*: Dalarna, nr 709].

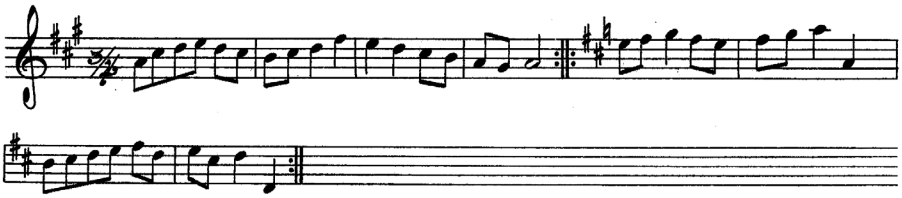
Motivform (från andra notraden): a1-a2 // b1-b2 // c1-c2 //

1693 SKS II, nr. 730 och 4837.

Exempel på paralleller:

Rinta Nikkola: 51	S Rinta Nikkola	Ilmajoki, Finland	1809
Spoof: 2	MH Spoof	Ania, Finland	ca 1790
O Andersson 1921: s. 268.	JJ Pippingsköld	Åbo, Finland	1808 ff
Arwidsson III: s. 275	ARWIDSSON	Allm: Sverige, Finland, Norge	1842
Arwidsson III: s. 276	ARWIDSSON	Östergötland	1842
Arwidsson III: s. 356	ARWIDSSON	Östergötland, Småland m.fl.	1842
Arwidsson III: s. 357	ARWIDSSON	Östergötland, Småland m.fl.	1842
LJG Stråhle: 10	STRÅHLE	u.p. Finland	1945
Sv.l.Dalarna: 709	Sjungar Lars Larsson	Lima, Dalarna	1924
Sv.l.Hälsingland: 448	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	1929

43. Polska



Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 14424654
Accenttonkod: 1251[5625] eller 1251[2362][1694]

Polskan uppvisar likheter med melodier till ett flertal sånglekar, bl.a. till leken ”Sol går upp” som i en version från Landeryds socken i Östergötland har texten:

Å sol går upp,
och sol går ner,
och jag står ute och väntar,
och tårar rinner på kinden min,
när jag på lilla vännen tänker,
För röda rosor är så härliga,
och vackra gossar är så kärliga,
och när man fått den man vill ha,
är största nöjet på jorden[1695]

Adolf Iwar Arwidsson knyter i *Svenska Fornsånger* (1834–1842) inte oväntat denna lek till den kända ”Det står ett träd på min faders gård”.[1696] Den avslutande delen av texten är ju gemensam mellan de båda lekarna. Han menar också att ”hela tonarten i denna [---] utvisar, att de ursprungligen ej varit diktade till danslek. Man finner lätt, att de utjort vanliga visor, hvilka blifvit begagnade såsom lekar”.[1697] De mest förekommande melodivarianterna till leken ”Det står ett träd på min faders gård” är dock inte besläktade med Dufvas polska.

Exempel på paralleller:

Källan i Slaka: s. 152	Waeselius	Landeryd, Östergötland	1810 ff

1694 Med hänsyn till tonartsbytet i andra reprisen.
1695 Leken är uppteckned av JH Wallman. Se vidare – Länne Persson, Marie. *Källan i Slaka – en bok om svensk folkmusik*, Mjölby 2014, s. 152. En något annorlunda version finns publicerad i Arvidsson, Adolf Iwar. *Svenska Fornsånger*, III, Stockholm 1834-42, s. 302.
1696 Denckers sångleksregistrant, nr 51.
1697 Arvidsson 1834–42, III, s. 299.

44. Polska

Motivform: a1-a2 // b1-b2 //
Incipitkod: 13132525
Accenttonkod: 13244442

Melodin påvisar visst släktskap med s.k. ”Kvarnpolskor” av en typ som haft sin största utbredning på Öland, men som också förekommer i bl.a. Skåne och på Gotland.[1698] Till dessa melodier brukar som regel varianter på följande text förekomma:

Vädret blåser i kvarna
har ni sett Pell Pers
När det inte blåser
står han där å fräs[1699]

I Sörmland har det sjungits en annan text till polskan:

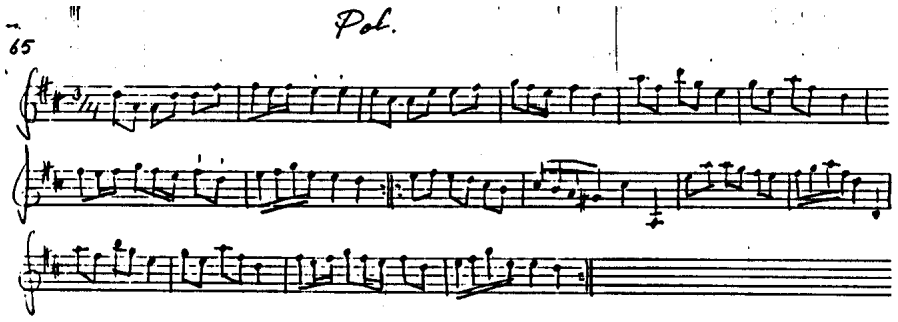
Ni kan slå mej i huve
Ni kan slå mej i huve
Ni kan slå mej mitt i skallen[1700]

Polskan finns i snarlika paralleller i Fredrik Sallings notbok från Svärdsjö i Dalarna och i Enshultsamlingen. Besläktade former har också påträffats i Finland, bl.a. i Maria Helena Spoofs samling från slutet av 1700-talet. I Szirmay-Kecsers samling av slovakiska, ungerska och sydpolska dansmelodier från slutet av 1600- och början av 1700-talet finns också en variant.

1698 Se vidare Stålberg, Nils. ”Visa och låt på Öland” i Palm, Bertil & Landin, Lennart. Öland I-III, Kalmar 1948-49, s. 41.
1699 Efter Per-August Pettersson, Gärdslösa, Öland.
1700 *Svenska låtar*: Södermanland, nr 151 (efter Vilhelm Konrad Lindberg och KA Lindblom).

1: Jämför parallell [a] (gäller första reprisen, som inrymmer Dufvas båda repriser), ”Pol.” i Ludvig Olssons notbok [Ma 9:65. Enshult, Östergötland; 1772 ff].

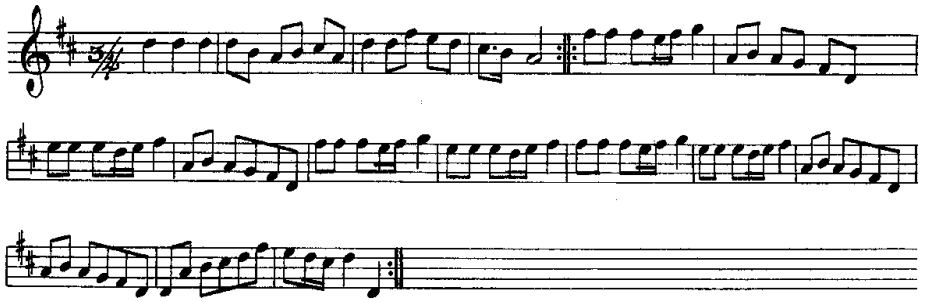
Motivform: a1-a2 / b-c // (d-e / b-c) //



Exempel på paralleller:

Ma 9:65	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772 ff
MM 64:I:358	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
Spoof: 19	MH Spoof	Ania, Finland	1791 ff
Spoof: 26	MH Spoof	Ania, Finland	1791 ff
AF Stares samling: 1	AF Stare	Åbo, Finland	1806
Lindbloms samling: 16	CA Lindblom	Svenstorp, Östergötland	1873 ff
Szirmay-Kecser: 124	A Szirmay	Sips, Slovakien	ca 1730
Folkmusik från Småland och Öland: 179	PA Pettersson	Gärdslösa, Öland	1983
Sv.l.Södermanland: 151	VK Lindberg	Bettna, Södermanland	1934
Visa och låt på Öland: s.41	G Johansson	Persnäs, Öland	1949
Visa och låt på Öland: s.41	G Sjöman	Ventlinge, Öland	1949

45. Polska



Motivform: a-b // c1-c2 / c3-c3 / d-e //
Incipitkod: 11115711
Accenttonkod: 11173525

Låten är i originalavskriften märkt ”A.C. Dufva”, vilket möjligen kan stå för Anna Catharina Dufva.[1701] Det är dock knappast troligt att vare sig hon eller Petter Dufva komponerat polskan. Melodin är nämligen känd i Närke under namnet ”Svengubbens polska” och den finns också i flera olika versioner i andra källor.[1702] I jämförelse med närbesläktade varianter i både 1700-talets spelmansböcker och i mera sentida uppteckningar har Dufvas version ovanligt många omtagningar av huvudmotivet i andra reprisen.

Jämför med 64 (första reprisen), samt 167 och 174 (andra reprisen).

1: Jämför parallell [b], ”Polska” efter Carl Viktor Rulin, Lerbäck [*Svenska låtar*: Närke, nr 100].

Motivform: a-b // b1-b2-c //

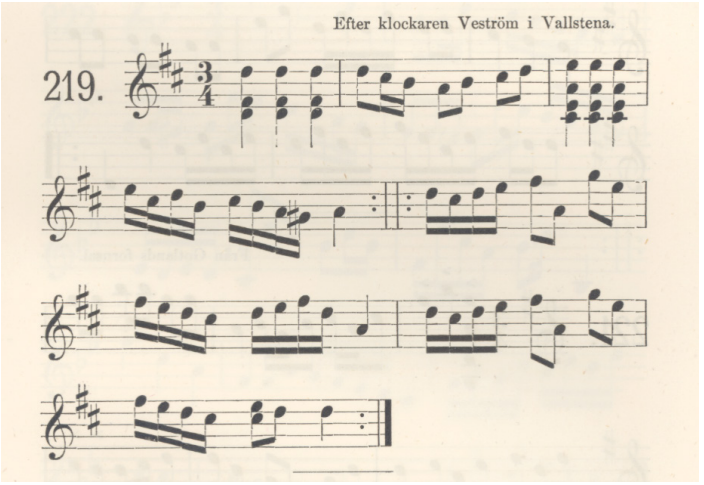
1701 Se vidare kapitel 4, avsnitt 4.3.
1702 *Svenska låtar*: Närke, nr 100.

II: Jämför parallell [c], ”Polonesse” i Daniel Danielssons notbok [MMD 47:11. Södra gården, Härjedalen; 1806 ff].

Motivform: a-b // c-d //

III: Jämför parallell [c], Polska efter klockaren Veström, Vallstena [*Gotlandstoner*, nr 219].

Motivform: a1-a2 // b1-b2 //



EXEMPEL PÅ PARALLELLER:

Ma 2:114	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
MMD 47:11	D Danielsson	Södra gården, Härjedalen	1806 ff
MM 60:I:37	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MM 64:I:234	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
MM 64:I:259	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
MMD 67:1	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
Gotlandstoner: 219	Klockaren Veström	Vallstena, Gotland	1909-32
Sv.l.Närke: 100	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933

46. Polska

Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 14327756
Accenttonkod: 12545412

Melodin är nära besläktad med varianter på den kända bröllopspolskan ”Aldrig får den bruden kronan mera”, som tillhör en av 1700-talets mest spridda polskor (se nr 34).[1703] I den här formen kan den dock sägas utgöra en självständig och avgränsad typ med en alldeles egen variantflora.[1704] I just den här avgränsade formen förekommer den parallellt med huvudformen av bröllopspolskan i flertalet av 1700-talets spelmansböcker. Särskilt anslående är att huvudparten av dessa varianter föreligger i närmast identiska versioner. I Andreas Grevelius notbok från Småland finns ett av få undantag – polskan står där i F-dur med FFGE-stämning på fiolen.[1705]

I vissa delar av Småland och Östergötland användes polskemelodin också till en dryckesvisa:

Intet brännvin får du denna gången
kistenyckeln den är borta än
när jag får den igen
skall du få brännevin
och sedan sova sött på armen min
för brännvin
Nej, aldrig jag det gör
och aldrig jag det tör
och aldrig sätter jag min tro därtill
för brännvin[1706]

1703 Se bl.a. *Musiken i Sverige*, del II, s. 197 ff.
1704 Nr 34 kan i Dufvas notbok betraktas som huvudformen av polskan ”Aldrig blir den bruden jungfru mera”.
1705 FMK: M 93:101.
1706 *Svenska låtar*: Östergötland, nr 499 (efter Per Johan Johansson, Tidersrum). Se även Mattson 2002, s. 137 f.

I Småland sjöngs också visan med en annan början:

Inga våfflor får du denna gången
jag har inga våfflor bakat än
när jag bakat dem
skall du få smaka dem
och sova sött för våfflor[1707]

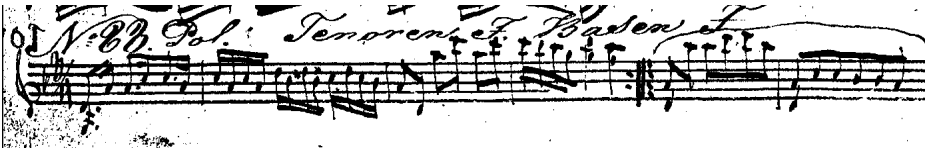
Polskan finns också upptecknad i en mängd versioner i *Svenska låtar*. I Dalsland och Västergötland tycks den ha varit särskilt populär och där finns en rad varianter, varav ett par ligger nära huvudformen i 1700-talets spelmansböcker. I Södermanland finns belägg för att man dansat kronan av bruden till en parallell som ligger nära Dufva nr 46 (jämsides med huvudformen nr 34).[1708]

I Finland förekommer den här versionen av ”Aldrig får den bruden kronan mera” i flera varianter, bl.a. i Maria Helena Spoofs samling från slutet av 1700-talet. Där står den i en variant omnämnd som ”Gamla Brudpolskan”, vilket naturligtvis bidrar till en överraskande och anslående bild av den här melodins vitt spridda anknytning till bröllop i Finland och Sverige under 1700-talet.[1709] I Österbotten är den även spridd med en text som börjar: ”Den som har en hjärtans vacker flicka”.[1710]

Jämför med nr 34, 55, 67 och i synnerhet 89.

1: Jämför parallell [c], ”Polonoise” i Andreas Grevelius notbok [Ma 93:101. u.p. (Småland); u.d. (1700-tal)]. Stämning: FFAE

Motivform: a-b // c-c / a-b //



1707 NM:EU:33545, s. 646 (efter Theodor Freyland, Frinnaryd).
1708 *Svenska låtar*: Södermanland, s. 41.
1709 Ungmorsdansen ”Aldrig blir den bruden jungfru mera” behandlas också i FSF, del VI, s. LXXIV ff, samt melodiexempel från s. 158 ff.
1710 Se vidare – ”Bidrag till kännedom om polskemelodiernas byggnad”, *Brage* 1910, s. 172.

II: Jämför parallell [c], ”Polska fr. Kalmare” [JN Ahlström; *220 Svenska folkdansar*, nr 49; 1855].
Motivform: a1-a2 // c1-c2-d //

III: Jämför parallell [a], Polska efter Pehr Ericsson, Helgarö [KP Leffler: *Folkmusik från norra Södermanland*, nr 50; 1898].
Motivform: a-b // c-c-d //

IV: Jämför parallell [a], ”Polska” efter Carl Gustaf Holmberg, Ringkarleby [*Svenska låtar*: Närke, nr 365].

Motivform: a-b // c-c-d //

Exempel på paralleller:

Ma 1:56	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 3:I:1	J Pehrsson	Konsta, Närke	1792
Ma 4:53	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 7:68	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784 ff
Ma 8:18	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801
Ma 12:I:11	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:II:61	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 12:II:99	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 13:14	JE Blomgren	Hässlunda, Skåne	1781 ff
MM 64:II:13	G Salling	Svärdsjö, Dalarna	1812
MMD 67:1:9	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
M 93:101	A Grevelius	u.p. Småland	u.d. 1700-tal
Rinta Nikkola: 4	S Rinta Nikkola	Ilmajoki, Finland	1809
Rinta Nikkola: 30	S Rinta Nikkola	Ilmajoki, Finland	1809
Spoof: 10	MH Spoof	Ania, Finland	1791 ff
Spoof: 21	MH Spoof	Ania, Finland	1791 ff
Brage IV: s. 172	M Israelsson-Ström	Malaks, Finland	1910
Folkmusik från norra Södermanland: 50	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1898
FSF:VI: 306	M Hållfast	Esbo, Finland	1964
FSF:VI: 307	HJ Hansson	Lappträsk, Finland	1964
FSF:VI: 308	ES Emanuelsson	Borgå, Finland	1964
FSF:VI: 309	V Veurlander	Esbo, Finland	1964
FSF:VI: 310	MH Lindkvist	Houtskär, Finland	1964
FSF:VI: 311	H Blomkvist	Sjundeå, Finland	1964
FSF:VI: 312	M Jansson	Korpo, Finland	1964
Sv.l.Dalsland: 211	Z Jansson	Dalskog, Dalsland	1931
Sv.l.Dalsland: 233	A Hall	Holm, Dalsland	1931
Sv.l.Dalsland: 242	AP Ekman	Ör, Dalsland	1931
Sv.l.Dalsland: 258	JH Elofsson	Sundals Ryr, Dalsland	1931
Sv.l.Västergötland: 116	A Andersson	Skepplanda, Västergötland	1932
Sv.l.Västergötland: 157	E Johansson	Skallsjö, Västergötland	1932

Sv.l.Västergötland: 168	R Johansson	Härryda, Västergötland	1932
Sv.l.Närke: 365	CG Holmberg	Ringkarleby, Närke	1933
Sv.l.Södermanland: 15	JE Bergman	Västerhaninge, Södermanland	1934
Sv.l.Södermanland: 20	F Eriksson	Österhaninge, Södermanland	1934
Sv.l.Södermanland: 72	A Boström	Julita, Södermanland	1934
Sv.l.Östergötland: 361	G Törnfeldt	Söderköping, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 499	PJ Johansson	Tidersrum, Östergötland	1936
Traditioner af Swenska Folkdansar: I:13	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Södermanland	1814
Traditioner af Swenska Folkdansar: II:14	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Dalarna	1814
76 polskor från Ögtl: 2	J BAGGE	Östergötland	1879
76 polskor från Östergötland	Ögtl: 31	J BAGGE	1879
160 polskor, visor och danslekar: 50	AG ROSENBERG	Södermanland	1875
220 Sv. Folkdanser: 49	JN AHLSTRÖM	Kalmar, Småland	1855
220 Sv. Folkdanser: 126	JN AHLSTRÖM	Södermanland	1855

Motivform: a1-a2 // b-c / b-a2 //
Incipitkod: 56712356
Accenttonkod: 51533253

Melodin finns i en närmast identisk parallell i Johannes Bryngelssons samling från Sexdrega i Västergötland. I en ”polsk” och en ”polonesse” i två danska notböcker efter CF Bast[1711] och JC Svabo[1712] förekommer andrareprisen i närbesläktade former. I mer sentida uppteckningar i Närke går polskan under namnet ”Lilla Ulla”.

Jämför med nr 59 och 177.

1: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i Johannes Bryngelssons notbok [Ma 12:1:65. Sexdrega, Västergötland; 1774]. Ulf Kindings avskrift med låttiteln ändrad till ”Polonäs”.

Motivform: a1-a2 // b-a1-a3 //

Exempel på paralleller:

Ma 12:1:65	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
DKB: CII5:6 (2:a repr)	CF Bast	Slagelse, Danmark	1764
DKB: CII23:64 (2:a repr)	JC Svabo	Vågø (Färöarna), Danmark	1775
Sv.l.Närke: 344*	E Olsson	Lillkyrka, Närke	1933

* Andra reprisen.

1711 Dkb: c ii 5:6
1712 Dkb: c ii 23:64

48. Polska

Motivform: a1-b1 / a1-b2 // a2-b1 / a1-b2 //
Incipitkod: 32132134
Accenttonkod: 33323335

Melodin med sin typiska kvintförskjutning finns i relativt nära besläktade former i de tidiga spelmansböckerna, bl.a. i Pehr Anderssons samling från 1731. Den finns också som tredje och fjärde repris i en ”storpolska” med fyra repriser, som bl.a. finns i Trästadsamlingen.[1713] I denna samling står inskriptionen: ”J Biörkvik” i anslutning till låten. Grundmotiven i melodin är också nära knutna till två andra allmänt spridda polskor, som båda finns i Dufvas samling.

Jämför med nr 49 och 79.

1: Jämför parallell [a] (tredje och fjärde reprisen), ”Poloness in D-dur” [Lava: Trästadsamlingen II:3, Småland; u.d. 1700-tal].

Motivform: (a-b1 / a-b2 // c-c / a-b2): repris 1 och 2.

a1-b1[3] // a2-b2[3]: repris 3 och 4.

1713 Låten från Trästadsamlingen finns publicerad i Gustafsson 2000, nr I:107.

II: Jämför parallell [b], ”Pollonesse” i Pehr Anderssons notbok [Ma 1:92 (89). Måstorp, Närke; 1731].

Motivform: a1-b1 / a1-b2 // a2-c-d //

Exempel på paralleller:

Ma 1:92	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
MM 60:I:89	O Larsson	Kumla, Närke	1810
Trästadsamlingen: II:3[1714]	u.u.	Trästad, Småland	u.d. 1700-tal
Traditioner af Swenska Folkdansar: II:11	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Östergötland	1814
Traditioner af Swenska Folkdansar: IV:5	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Värmland	1814

1714 Tredje och fjärde reprisen.

49. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c1-c2 / a-b2 //
Incipitkod: 51152234
Accenttonkod: 55345532

Melodin finns i ett otal former i hela Norden som serra, polska, menuett och inte minst som Sønderhoning[1715] – den traditionella danska polskdansformen från Fanø utanför Jyllands västkust. I flera andra danska källor från slutet av 1700- och början av 1800-talet uppträder polskan också i fördansform i jämn taktart. Med tanke på mer sentida danska polskdanser i 2/4-takt[1716] kan man konstatera att man inte hittar motsvarande fördansformer i Sverige eller Norge efter 1700-talets mitt.[1717] Variationer på dessa danska fördansformer återfinns ofta som ”allemander” eller ”marscher” i holländska och brittiska samlingar från 1700-talet. En möjlig förklaring till detta kan vara att delvis under påverkan från tysk repertoar utvecklades mera moderna former av allemande i Holland och Storbritannien under detta århundrade. Särskilt i anglosaxisk miljö användes dessa melodier till traditionella ”country-dances” och hamnade härvidlag i en ny kontext, där proportioneringen (tretakten) inte hade någon betydelse.

En annan reflektion är att giguen (jiggen) i ett brittiskt sammanhang ofta var den dominerande formen av livlig efterdans. Under dessa omständigheter fanns det alltså ingen plats för fler efterdanser likt proportionerade allemander. Med utgångspunkt från denna hypotes skulle detta innebära att den äldre Fanørepertoaren är en blandning av dels rester från en polsketradition, som en gång var spridd över hela Danmark, dels

1715 Se Gustafsson 2003, s. 87 ff.
1716 Exempelvis Sønderhoning, Fannikedans och Manøsk brudedans.
1717 Delvis med undantag för gangarformer i Norge och omformade äldre brännvins- och gånglåtar i Sverige.

av tysk-polska melodier som istället tog vägen runt Holland och Storbritannien och som där omformades till allemander och marscher i dominerande fördansformer och som denna väg sedermera fördes vidare till Danmark och Jyllands västkust. Besläktade melodier till kända Sønderhoningar och Fannikedanser kan t.ex. återfinnas i I.A. Airds *Airs and melodies*,[1718] publicerad i Glasgow 1780, och i "The Winder collection" från 1789.[1719] Den välkända "Alridge's allemande", vilken är spridd i många variationer är, enligt min mening, klart besläktad med Sønderhoningen "Tal aller om det"[1720] och "The Weaver's march" är en tydlig parallell till "For at være som man bör".[1721]

En annan välkänd allemande är nära kopplad till "Altså trækker vi"[1722] – en melodi som uppträder både som Sønderhoning och Fannikedans. Just den här melodin är intressant även ur andra perspektiv. För det första finns den som "Pohlsk dans" i ett par danska notböcker från 1700-talet.[1723] Här hittar vi alltså en av många länkar mellan polskdans i äldre danska notböcker och den mer sentida Fanøtraditionen.[1724] För det andra stärker detta också min hypotes om att en del av de danska Sønderhoningmelodierna i jämn takt kan kopplas till den tidiga polskan i sin fördansform. I så fall borde man kunna hitta åtminstone några av dessa Fanømelodier i tretaktsversioner som polska, pols eller springlek i Sverige, Norge och Finland. En rad skandinaviska paralleller till "Altså trækker vi" konfirmerar denna hypotes. Dufvas polska (nr 49) är exempelvis typisk för den danska melodins motsvarighet i tretakt. Den är ock-

1718 *Airs and melodies – a selection of Scotch, English, Irish and Foreign Airs, adapted for the Fife, Violin or German Flute*, printed and sold by I.A. Aird, Glasgow 1780.

1719 Större delen av "The Winder collection" finns i arkiv i Wyresdale, Lancashire. Stora delar av samlingen finns publicerad i den berömda *Richard Robinson's Tunebook*.

1720 Grüner-Nielsen 1920, nr 93.

1721 Ibid, nr 11 och 12.

1722 Ibid, nr 6 och 80.

1723 DFS 1929/0401-C:033, nr 9 och 60. J.M. Bjergs nodebog från Husby.

1724 I sina kommentarer till Sønderhoning- and Fannikedans-melodierna i *Folkelig vals* (s. 51 ff) ger Grüner- Nielsen många exempel på paralleller mellan dessa melodiformer and "polskdanser" i äldre handskrivna samlingar från olika delar av Danmark. I en kommentar till Sønderhoningen: "Altså trækker vi" skriver han: "Mel. bruges også til Fannikedans, se nr 80, og træffes som polskdansmelodi i nodebog for Ringkøbingegnen, beg. af 19. arh.", (se Grüner Nielsen: *Vore* ældste *folkedanse*, København 1917, nr 42). Han gör en liknande kommentar till Sønderhoningen: "Tej nu old'mor om lyw" (*Folkelig vals*, nr 52) och Fannikedansen: "Tal aller om det" (*Folkelig vals*, nr 93) med referenser till samma notbok från Ringkøbing. Många allemander i brittiska samlingar kan också påträffas som polskdanser i äldre danska notböcker. Den allmänt spridda "Miss Sayer's Allemand" finns exempelvis som "Pohlsk dans" i JM Bjergs notbok, Husby, nr 3.

så nära besläktad med den välkända Sønderhoningen ”Poul Pejsen”,[1725] som också återfinns i tretakt i en norsk notbok från 1825 (Johan Andreas Hvedings notbok, Trondheim).[1726] Det finns ytterligare en rad varianter på det här temat i både Sverige och Norge. Här har vi alltså en melodi som i ett brett spektrum av paralleller uppträder som ”allemande”, ”Søndehoning”, ”menuett”, ”pohlsk dans”, ”pollonesse” och ”polska”.

”Poul Pejsen” har uppenbarligen spelats i både jämn och ojämn takt, men det finns faktiskt ett fåtal melodier i Fanøtraditionen som uteslutande går i tretakt. Här är släktskapet med polskarepertoaren i de övriga skandinaviska länderna än mer uppenbart. Sønderhoningen ”Jag har et æble udi min lomme” är exempelvis en av 1800-talets mest spridda polskor i Sverige. En annan Sønderhoning ”Hej, vil du med så kom, så gær vi ryding om”[1727] (egentligen en parallell i tretakt till ”Altså trækker vi” och ”Poul Pejsen”) är t.o.m. än mer besläktad med Dufvas polska nr 49 och dess paralleller, i både dur- och molltonalitet, i svenska och finska notböcker. En motsvarande parallell i d-moll brukar i nordöstra Småland gå under namnet ”Segerhammars polska”. I Sörmland kallas den ibland ”Fermens polska”.

Jämför med nr 48 och 79.

1725 H Grüner-Nielsens transkriptioner av den här melodin finns i Dansk Folkeminnessamling, København: DFS 1906/12 A4 (i 2/4-takt) och DFS 1906/ 12 A3 (i tretakt, med taktstrecken ändrade från jämn till ojämn takt). Melodin finns också publicerad i tretakt i *Spillemandslauget* Østjydernes *Nodesamling*, Århus 1983, s. 49.

1726 Telemark Museum, Skien: Rikard Berge-samlingen, no 529 (Johan Andreas Hvedings notbok, Trondheim 1825: no 28).

1727 Grüner-Nielsen 1920, nr 77.

I: Jämför parallell [a], ”Hej, vil du med så kom, så gær vi ryding om” (Sønderhoning) efter Peder Brinch, Sønderho, Fanø, Danmark [H Grüner Nielsen: *Folkelig vals*, nr 77].

Motivform: a1-b1 / a2-b2 / c1-c2 / a2-b2

II: Jämför parallell [c], ”Altså træker vi” (Fannikedans) efter Poulsen, Nordby, Fanø, Danmark [H Grüner Nielsen: *Folkelig vals*, nr 80].

Motivform: a-b // c1-d1 / c2-d2

III: Jämför parallell [b], ”Rundpolska” efter E.W. Eriksson, Eckerö, Finland [*Finlands svenska Folkdiktning*, VI:A1, nr 298].

Motivform: a-b // c1-c2 //

IV: Jämför parallell [a], ”Polska” efter Carl August Lindblom, Skedevi, Östergötland [*97 låtar hämtade ur två spelmansböcker från 1853 och 1856*, 1985, nr 18].

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-b3 / c-b2 //

Exempel på paralleller:[1728]

Ma 2:74	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 4:38	N Bergdahl	u.p.,Närke	u.d. 1800-tal
Ma 7:91	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784-ff
Ma 10:40	S Wåhlberg	Kisa, Östergötland	u.d. 1700-tal
Ma 12:I:5	J Bryngelsson	Sexdrega,Västergötland	1774
Ma 12:II:63	A Larsson	Sexdrega,Västergötland	u.d. 1700-tal
MM 67:II:16	u.u.	u.p., Närke	u.d. 1700-tal
M 41:II:46	GF Johansson	Sjönäs, Småland	1851
DFS 1929/0401-C:033:9	JM Bjerg	Husby, Danmark	u.d. 1800-tal
DFS 1929/0401-C:033:60	JM Bjerg	Husby, Danmark	u.d. 1800-tal
DFS/12 A4	u.u.	Sønderho, Danmark	1916

1728 En del av de här medtagna varianterna redovisas också till Dufvas låt nr 79.

DFS/12 A3	u.u.	Sønderho, Danmark	1916
DFS 1906/036:3	R Storm	Håstrup, Danmark	1760
J Anckarmans samling: 177	J Anckarman	Djursdala, Småland	1818
Lindbloms samling: 18	CA Lindblom	Svenstorp, Östergötland	18731876
R Berge samlingen: 529:28	JA Hveding	Trondheim, Norge	1825
Rääfs samling: 1	L Rääf	Kisa, Östergötland	u.d. 1800-tal
FSFVI:A1:298	EW Eriksson	Eckerö, Finland	1963
FSFVI:A1:110	J Johansson	Oravais, Finland	1963
FSFVI:A1:513	K Fredriksson	Pargas, Finland	1963
FSFVI:A1:574	M Jansson	Kyrkslätt, Finland	1963
Folkelig vals: 6	P Brinch	Sønderho, Danmark	1920
Folkelig vals: 77	P Brinch	Sønderho, Danmark	1920
Folkelig vals: 80	P Brinch	Sønderho, Danmark	1920
Folkmusik från norra Södermanland: 31	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1898
Gotlandstoner: 351	K Odin	Kaupe i Fröjel, Gotland	1909-32
Sv.l.Östergötland: 67	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Södermanland: 90	KG Axelsson	Floda, Södermanland	1934
Sv.l.Södermanland: 96	CE Eriksson	Sköldinge, Södermanland	1934
Sv.l.Halland: 205	J Erlansson	Gunnarp, Halland	1931
Traditioner af Swenska Folkdansar: II:11	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Södermanland	1814
Traditioner af Swenska Folkdansar: II:30	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Södermanland	1814
Traditioner af Swenska Folkdansar: III:25	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Södermanland	1814
Traditioner af Swenska Folkdansar: IV:5	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Södermanland	1814
Østjydernes nodesamling:49	u.u.	Sønderho, Danmark	1983
76 polskor från Ögtl: 79	J BAGGE	Östergötland	1879
100 Svenska Danspolskor: 72	AG ROSENBERG	Södermanland	1882

50. Polska

Motivform: a-b // c-c-d //
Incipitkod: 53116446
Accenttonkod: 51421616

Melodin uppvisar den för många av Dufvas polskor så typiska sluttakterna i de båda repriserna – med tydliga influenser från menuetten. Med tanke på Verkebäcks närhet till Västervik är det intressant att notera att en besläktad variant finns medtagen i *Traditionar af Swenska Folkdansar* (1814) som ”Pålska från Wästervik”.

Exempel på paralleller:

Traditioner af Swenska Folkdansar: II:23	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Västervik, Småland	1814

51. Polska

Motivform: a-a-b // c-c-b //
Incipitkod: 12354312
Accenttonkod: 15153215

Polskan finns i flera mer avlägset besläktade och utbyggda varianter i flera 1700-talssamlingar. En närliggande form finns dock i Sexdregasamlingen.

1: Jämför parallell [a], ”Polonesse” ur Anders Larssons notbok [Ma 12:11:67. Sexdrega, Västergötland; u.d. 1700-tal]
Motivform: a-a-b // c-c-b //

Exempel på paralleller:

Ma 12:11:67	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
M 31:38	H Nordblad	Norrala, Hälsingland	1850 ff

52. Polska

Motivform: a1-a2-b // c-d-e //
Incipitkod: 13514257
Accenttonkod: 11552622

Paralleller till polskan finns bl.a. i Sexdregasamlingen och i Maria Helena Spoofs samling från Finland.

Exempel på paralleller:

Ma 12:II:71	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Spoof: 28	MH Spoof	Ania, Finland	1791 ff

53. Polska

Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 51531172
Accenttonkod: 53762732

Polskan tycks vara en förenklad och avlägsen variant av en mer utvecklad form som bl.a. finns i Enshultsamlingen. En motsvarande form finns också i Maria Helena Spoofs samling från Finland.

Jämför med nr 76.

Exempel på paralleller:

Ma 9:10	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772-ff
Spoof: 15	MH Spoof	Ania, Finland	1791-ff

54. Polska

Motivform: a-b / c1-c2-d // e-f-g / a-b / c1-c2-d
Incipitkod: 51275511
Accenttonkod: 57136655

55. Polska

Motivform: a-b // c-d / e-e-f //
Incipitkod: 51712344
Accnettonkod: 51451525

Melodin är en lätt modulerad variation över temat: ”Aldrig blir den bruden jungfru mera” (se nr 34 och 46). En besläktad parallell till just den här formen finns exempelvis i Sexdregasamlingen.

Jämför med nr 34, 46, 67 och 89.

Exempel på paralleller:

Ma 12:II:99	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal

56. Polska

Motivform: a-b // c-d / a-e //
Incipitkod: 15441115
Accenttonkod: 14155552

Melodin tillhör, liksom nr 49-55, rudimentära äldre polskeformer, som ibland försetts med typiska 1700-talsdrag.[1729] Den här polskan finns i mer avlägset besläktade versioner i 1600-talets lut- och klaverböcker. Den finns också i en mer avlägsen variant i Blidströmsamlingen.

Jämför med nr 11 och 40.

1: Jämför parallell [b], ”Pollonesse” ur Johannes Bryngelssons notbok [Ma 12:1:26. Sexdrega, Västergötland; 1774]. Ulf Kindings avskrift med låttiteln ändrad till ”Polonäs”.

Motivform: a-b // c1-c2 / a-d //

Exempel på paralleller:

Ma 12 1:26	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Blidströms samling: 61	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715

1729 I första hand med tidstypiska modulationer.

57. Polska

Motivform: a1-a2-b1 // c-d / e-f //
Incipitkod: 51142352
Accenttonkod: 54541453

58. Polska

Motivform: a-b1 // c-b2 //
Incipitkod: 11115721
Accenttonkod: 11265152

59. Polska

Motivform: a1-a2 // b-b-a3 //
Incipitkod: 51367251
Accenttonkod: 56563232

I originalavskriften finns noteringen ”Måns på Långbacken” inskrivet med annan penna över den här låten. Det fanns ett torp ”Långbacken” i Hjorteds socken,[1730] men i övrigt har det inte gått att hitta några belägg för spelmän eller låtar knutna till denna plats.

Jämför med nr 47 och 177.

1730 Muntlig uppgift (1998-05-05) från hembygdsmannen Ingvar Törnlöv, Ankarsrum.

60. Polska

Motivform: a1-b1[3] // c-d[3] / a2-a3 / a1-b2 //
Incipitkod: 15355353
Accenttonkod: 15333527

Melodin är en utvecklad och modulerad variant på den mycket spridda s.k. ”Nerikepolskan” (se nr 176). Melodin finns i ett otal spelmansböcker och uppteckningar i *Svenska låtar*. Just den här formen har säregen motivuppbyggnad med insprängda tretaktsmotiv och ett ständigt återkommande och varierat ”a-motiv”. Detta skulle möjligen kunna vara anledning att ifrågasätta om det föreligger något fel i avskrift eller struktur, men i Anders Carlströms notbok från 1801 finns emellertid en identisk variant. Just den här varianten av Nerikepolskan med sin säregna motivuppbyggnad är också vagt besläktad med en menuettfamilj (utom triodelen), som bl.a. finns representerad i Sven Donats notbok. Melodins grundmotiv letar sig ner i kontinentala notböcker från 1600-talet.

Jämför med nr 176 (se variantsammanställning där).

1: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i Anders Carlströms notbok [Ma 8:17. Linköping, Östergötland; 1801].

Motivform: a1-a2 // b-a1-a3 //

11: Jämför parallell [d], ”Menuett” i Sven Donats notbok [Ma 5:182. Ormesberga, Småland; 1784].

Motivform: a-b / c-d // e1-e2 / f-g / h-i // j-k / j-l // m-n / j-o //

Exempel på paralleller:

Ma 5: 182	S Donat	Ormesberga, Småland	1784
Ma 8:17	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801

61. Polska

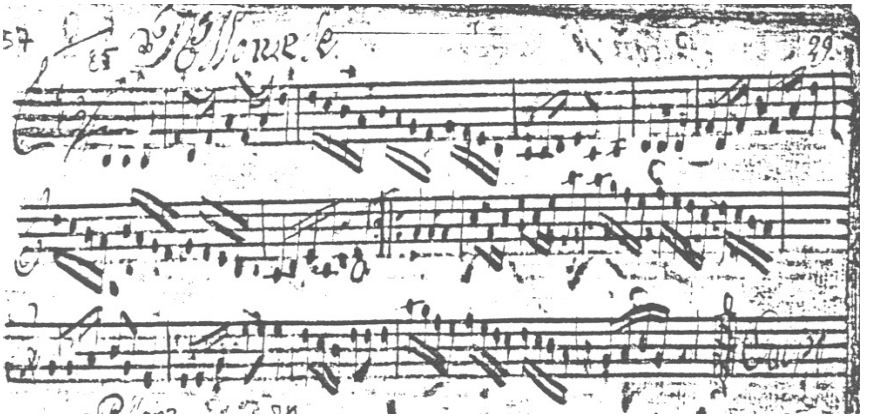
Motivform: a1-b1 / a1-b2 // a2-b3 / c-d / a1-b1 / a1-b2 //
Incipitkod: 11135115
Accenttonkod: 13171312

Det finns en hel rad närbesläktade polskor som bygger på en kvintprogression mellan repriserna. Den här melodin avviker något från den mest spridda varianten på en sådan form – den s.k. ”Eybechs pollonesse” (se nr 145). Just den här polskan finns dock tidigt belagd i närliggande varianter i Pehr Anderssons notbok från 1731 och i Sexdregasamlingen. Mer avlägsna former finns exempelvis i skånedelarna av *Svenska låtar*.

Jämför med nr 62, 68 och 145 (se fullständig variantsammanställning där).

1: Jämför parallell [b], ”Pollonesse” i Pehr Anderssons notbok [Ma 1:85. Måstorp, Närke; 1731].

Motivform: a1-b1 / a1-b2 // a2-b3 / c-b4 / a1-b1 / a1-b2 //



Exempel på paralleller:

Ma 1:85	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 5:227	S Donat	Ormesberga, Småland	1784 ff
Ma 12:II:53	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Sv.l.Skåne: 486	JC Blomgren	Hässlunda Skåne	1938
Sv.l.Skåne: 1291	O Persson	Tolånga, Skåne	1940

62. Polska

Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 13531515
Accenttonkod: 13142332

Den här polskan kan betraktas som en äldre och mer rudimentär form av ”Eybechs pollonesse” (se nr 145). Den här äldre och enklare formen finns också representerad i *Svenska låtar*.

Jämför med nr 61, 68 och 145 (se fullständig variantsammanställning där).

63. Polska

Motivform: a[3]-b[3] // c[3]-b[3] //
Incipitkod: 55446545
Accenttonkod: 54452122

Melodin är en bland de äldsta kända polska danserna i Skandinavien och den förekommer också i flera kontinentala varianter. I tonsättaren Heinrich Alberts (1604–1651) samling ”An Doris” från Königsberg finns en bland de äldsta dokumenterade varianterna, där melodin redovisas med en proportion ”nach der Art Pohlen”.[1731] I den s.k. Vietoris kodex, en samling ungerska dansmelodier i tabulatur från mitten av 1600-talet, finns den i inte mindre än tre olika varianter under huvudformerna ”Alia” och ”Chorea” [Pollonica].[1732] Dessa är försedda med basstämma och den inledande varianten står i tvådelad form med proportionerad efterdans. Redan denna har dessutom samma motivform som Dufvas polska med den typiska tretaktsstrukturen.

I Szirmay-Kecsers samling finns två polsk-slovakiska varianter under titeln ”Wym ga lucky w hlubok”.[1733] I Anders Törnes tabulaturbok från sent 1600-tal står den som ”Käs und Brot”[1734] och i en annan närmast samtida tabulatursamling efter Matthias Ternstedt finns ett textfragment knutet till melodin: ”Wi bryggia, wi bryggia Hatten”.[1735] I Finspångssamlingen från samma århundrade benämns den ”Saraband”. Anknytningen till titlar som ”Käs und Brot” och ”Saraband” kan möjligen också förklara varför den benämns som ”serra” i en del samlingar.[1736]

Melodin, med sin typiska indelning i tretaktsmotiv, finns också som ”Serras” i en något annorlunda variant i Rasmus Storms notbok från Danmark.

1731 Albert, Heinrich. *Ander Theil der Arien oder Melodeyn*, Königsberg 1640.
1732 Hela samlingen publicerad med kommentarer av Jan Stęszewski, Kraków 1960.
1733 Szirmay-Kecser, nr 164 och 176.
1734 Skara stifts- och landsbibliotek: Ms 493a.
1735 Uub: Hs 410:164.
1736 Se kapitel 5, avsnitt 5.3.

1: Jämför parallell [c], ”Serras” i Rasmus Storms notbok [DFS 1906/36:9. Håstrup, Danmark; 1760].

Motivform: a[3]-b[3] // c1[3]-c2[3] //

EXEMPEL PÅ PARALLELLER:

Ma 12:II:	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
H Albert: ”An Doris”	H Albert	Königsberg, Tyskland	1640
DFS 1906/36:9	R Storm	Håstrup, Danmark	1760
Finspångssamlingen: 9098	u.u.	Finspång, Östergötland	u.d. 1600-tal
Szirmay-Kecser: 164	A Szirmay	Sips, Slovakien	ca 1730
Szirmay-Kecser: 176	A Szirmay	Sips, Slovakien	ca 1730
A Törnes tabulatur	A Törne	Stora Tuna, Dalarna	ca 1680
UUB: Hs 480:164	M Ternstedt	u.p.	ca 1700
Vietoris-kodex: PWM I:32	u.u.	u.p. Ungern	ca 1650
Vietoris-kodex: PWM I:37	u.u.	u.p. Ungern	ca 1650
Vietoris-kodex: PWM I:49	u.u.	u.p. Ungern	ca 1650

64. Polska

Motivform: a-b // c[3]-d //
Incipitkod: 34327711
Accenttonkod: 32175474

Polskan finns i en relativt närliggande variant i Sexdregasamlingen. Denna saknar dock det inledande tretaktsmotivet i andra reprisen som finns i ovanstående polska.[1737] I en modernare form har denna låt gått under namnet ”Lilla Ulla” i Närke.

Jämför med nr 45 (första reprisen), samt 167 och 174.

1: Jämför parallell [c], ”Pollonesse” i Johannes Bryngelssons samling [Ma 12:1:68. Sexdrega, Västergötland; 1774]. Ulf Kindings avskrift med låttiteln ändrad till ”Polonäs”.

Motivform: a-b // c-c-d //

Exempel på paralleller:

Ma 12:1:68	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
AF Stares notbok: 6	AF Stare	Åbo, Finland	1806
Sv.l.Närke: 344	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933

1737 I jämförelse med Sexdregavarianten saknas det möjligen en takt efter andra takten i andra reprisen i Dufvas polska.

65. Polska

Motivform: a-b / c-d // e1-e2 / f-g //
Incipitkod: 15775544
Accenttonkod: 17433475

Melodin har vissa kännetecknande menuettdrag, vilket också återspeglas i en lite mer avlägsen version som just menuett i bröderna Basts notbok från Danmark. Den finns också i något annorlunda, men klart besläktade former i bl.a. Enshultsamlingen och Fredrik V Clarins notbok. Slutkadensen i andra reprisen är densamma som i nr 37 (och delvis i nr 77) i Dufvas samling.

Jämför med nr 76.

Exempel på paralleller:

Ma 9:66	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772 ff
M 25:33	FV Clarin	Kisa, Östergötland	u.d. 1800-t
DKB: CII:5	Bröderna Bast	København, Danmark	1763 ff

66. Polska

Motivform: a1-b // c-d1 / e-d2 / a2-b //
Incipitkod: 11175234
Accenttonkod: 17323212

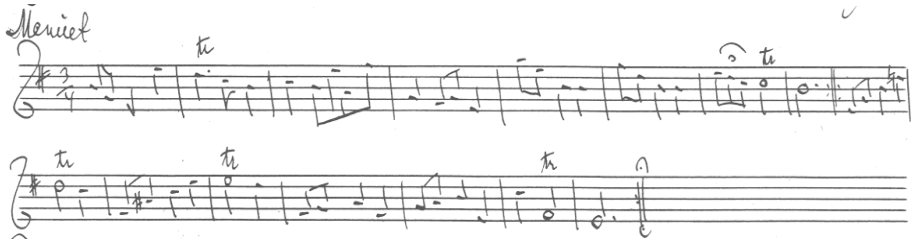
Den här polskan tycks ha varit allmänt utbredd redan i början av 1700-talet och paralleller finns exempelvis i både Blidströmsamlingen och Pehr Andersons notbok från 1731. Liknande fristående varianter på detta allmänt förekommande tema förekommer rikligt i 1700-talets spelmansböcker och kan i sin tur anses vara besläktade med den kända polskan ”Aldrig blir den bruden jungfru mera” (se bl.a. Dufva nr 34 och 46). Polskan återfinns också i flera av 1800-talets folkmusikutgåvor och i *Svenska låtar*. Bland de upptecknade varianterna kan man notera en relativt tydlig geografisk spridning. I de västliga landskapen återkommer enbart första reprisen i Dufvas polska, medan hela låten återkommer i paralleller i de östra delarna av landet.

Den är känd under en rad lokala namn, som t.ex. ”Gammal Möklinta-polska” och ”Lugnströms polska”. En intressant mer avskalad variant förekommer som menuett i en samling 1600-talsmelodier från Riga, vilket kan antyda att melodin har sina rötter i en kontinental barockmenuett som sedan omformats till polska i Sverige. Snarlika paralleller till Dufvas variant finns i Sexdregasamlingen och Dahlgrens notbok.

Jämför med nr 34, 46, 67 och 89.

I: Jämför parallell [c], ”Menúet” i Nicolaus Breschs notbok [Ma 32:III:20. Nils Denckers avskrift. Riga, Lettland; ca 1690].

Motivform: a-b / c-d // e1-e2 / f-g //

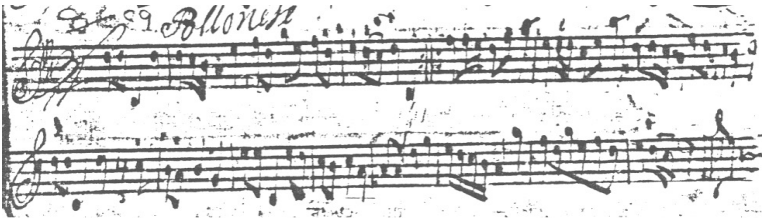


II: Jämför parallell [b] ”Poloness” i Gustaf Blidströms samling [Skara Stifts- och Landsbibliotek: Ms 10, s.146. Tobolsk, Ryssland;1715].

Motivform: a-b // c-d / e-f //

III: Jämför parallell [b], ”Polloness” i Pehr Anderssons notbok [Ma 1:89. Måstorp, Närke; 1731].

Motivform: a1-b // c-d / e1-f1 / e2-f2 / g-b //



Exempel på paralleller:

Ma 1:66	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 1:89	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 7: 73	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784
Ma 12:III:27	J Bryngelsson	Lalarp, Västergötland	1783
Ma 15:13	M Theorin	Växjö, Småland	1792
MM 32:III:20	N Bresch	Riga, Lettland	ca 1700
MM 64:I:58	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
G Blidströms notbok: s.146	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
K Sporr: 2128:1:s. 25	KE Eriksson	Möklinta, Västmanland	1932
AF Stares samling: 119	AF Stare	Åbo, Finland	1806
Övergaard: 11642:46:31	Snickar Erik	Ovanåker, Hälsingland	1899
Övergaard: 11642:52:2	H Åslund	Lillhärdal, Härjedalen	1899
Övergaard: 11642:79:23	JE Åberg & JA Günther	Grinstad, Dalsland	1904
Folkmusik från norra Södermanland: I:107	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1898
Folkmusik i Vgtl: s. 53	S LANDTMANSSON	Västergötland	1911
Sv.l.Småland: 39	PJ Carlsson	Tranås, Småland	1935
Sv.l Östergötland: 131	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Bohuslän: 32*	A Fossum	Svarteborg, Bohuslän	1931
Sv.l.Dalsland: 21*	D Danielsson	Åmål, Dalsland	1931
Sv.l.Dalsland: 60*	AP Nilsson	Åmål , Dalsland	1931
Sv.l.Värmland: 165*	A Olsson	Nedre Ullerud, Värmland	1930
Sv.l.Närke: 186	AP Östlund	Asker, Närke	1933
Sv.l.Närke: 119	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.l.Skåne: 307	O Andersson	Huaröd, Skåne	1938
75 polskor från Uppland och Sörmland: 22	J BAGGE	Uppland / Sörmland	1880
75 polskor från Uppland och Sörmland: 39	J BAGGE	Uppland / Södermanland	1880
160 polskor, visor och danslekar: 30	AG ROSENBERG	Södermanland	1875
220 Svenska Folkdanser: 151	JN AHLSTRÖM	Västmanland	1878

* 1:a reprisen.

67. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / e1-e2-f //
Incipitkod: 51556551
Accenttonkod: 55575557

Polskan är en variation över det kända temat: ”Aldrig blir den bruden jungfru mera” (se nr 34 och 46).

Jämför med nr 34, 46, 67 och 89.

68. Polska

Motivform: a-b / c-d[1] // e1-e2-f[1] / g-h //
Incipitkod: 13512165
Accenttonkod: 11632652

Polskan tycks vara en annorlunda i formen med ojämnt antal takter i både första och andra reprisen, samtidigt som helheten bildar en sammantagen 16-taktersstruktur. En allmänt spelad låt i Östergötland, ”Polska från Gusum”, kan ses som en ganska avlägsen och modernare form utan modulationer på det här 1700-talstemat. I samma landskap går låten också under namnet ”Månssons polska”. Ett par andra mer avlägsna varianter finns också upptecknade i smålandsdelen av *Svenska låtar*. Överhuvudtaget tycks dessa varianter ha haft en relativt lokal utbredning i gränstrakterna mellan Östergötland och Småland.

Jämför med nr 61, 62 och 145.

Exempel på paralleller:

Sv.l Östergötland: 304	I Hultqvist	Norrköping, Östergötland	1936
Sv.l Östergötland: 327	J Alm	Norrköping, Östergötland	1936
Sv.l Östergötland: 485	JA Santesson	Flytthem, Östergötland	1936
Sv.l.Småland: 87	CH Adolphsson	Skede, Småland	1938
Sv.l.Småland: 102	O Storck	Åker, Småland	1938

69. Polska

Motivform: a-b // c-d / a-b //
Incipitkod: 34565571
Accenttonkod: 36711556

70. Polska

Motivform: a-b / b-c // d-e / e-f / e-f-c //
Incipitkod: 11311335
Accenttonkod: 11323252

Polskans första repris är lätt igenkännbar i flera varianter i 1700-talets spelmansböcker, bl.a. i Sven Donats samling. Mer närstående varianter finns bl.a. i Fredrik v Clarins notbok från Kisa, samt i ”Tanzsammlung Dahloff” – en samling danser från Westfalen i Tyskland, daterad 1764, som Nils Dencker skrev av vid ett besök på Preussiska Statsbiblioteket i Berlin i början av 1930-talet.[1738]

1: Jämför parallell [b] ”Polonoise” i ”Tanzsammlung Dahlhoff” [Preussiska Statsbiblioteket, Berlin: Mus ms, no 40182, III:s. 25. Westphalen; 1764]. Kopierad av Nils Dencker, 1931.
Motivform: a-b / b-c1 // d-e / f1-f2-c2 //

1738 Preussiska Statsbiblioteket, Berlin: Mus ms, no 40182 (Tanzsammlung Dahlhoff, Westfalen, daterad 1764). Polnischer Tanz, no II:67. Kopierad av Nils Dencker, 1931 – FMK: MMD 31b.

Exempel på paralleller:

Ma 5:130*	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 12:I:9*	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:I:33*	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
MM 32:III:25	JH Dahlhoff	Westfalen, Tyskland	1764
M 25:26	FV Clarin	Kisa, Östergötland	1862 ff
Spoof: 31	MH Spoof	Ania, Finland	1791 ff

* 1:a reprisen

71. Polska

Motivform: a-b / c-d // e-f1 / e-f2-f3[3] //
Incipitkod: 15725514
Acenttonkod: 11715325

Melodin påminner om en tidig 1700-talsmenuett med de tidstypiska triolerna och de för menuetten så lätt igenkännbara repris- och frassluten. Beträffande typiska trioler och frasslut – jämför exempelvis med menuetterna nr 111 och 122.

72. Polska

Motivform: a-b // c1-c2 / d-e / f-g //
Incipitkod: 15353132
Accenttonkod: 15321357

Polskan har en ovanlig motivkonstruktion i andra reprisen där en takt är identisk i två olika motiv – takt 7 och 10 i motiv e och f.

73. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c1-c2 / a-b2 //
Incipitkod: 11615342
Accenttonkod: 11411145

Det här är en variant av en i spelmansböckerna allmänt förekommande 1700-talspolska, som har sina rötter i 1600-talets tyska och polska notböcker (se vidare nr 40 och 178).

Jämför med nr 40, 94 och 178.

74. Polska

Motivform: a1-b / a2-c // d-e / f-g //
Incipitkod: 35717567
Accenttonkod: 31637624

75. Polska

Motivform: a1-b[1] / a2-c // d1-d2 / a2-c //
Incipitkod: 56543322
Accenttonkod: 54354323

Polskan verkar vara något annorlunda i formen med ojämnt antal takter i första reprisen. Möjligen saknas en takt efter tredje takten. De punkterade åttondelarna i första reprisen är otypiska för de flesta polskorna i Dufvas samling.

76. Polska

Motivform: a-b-c // d1-d2 / e-f //
Incipitkod: 11544332
Accenttonkod: 14332452

Polskan har sina rötter i kontinentala 1600-talsmelodier och en närstående variant finns i ”Tanzsammlung Dahlhoff” – en samling tyskpolska danser från Westfalen i Tyskland, daterad 1764. Paralleller finns också i tidiga 1700-talssamlingar, som t.ex. Blidströmsamlingen från 1715 och Pehr Andersons notbok från 1731. Närmast identiska varianter till just Dufvas polska finns också i de båda inledande delarna av Sexdregasamlingen.

Jämför med nr 65.

1: Jämför parallell [b] ”Polones” i Gustaf Blidströms samling [Skara Stifts- och Landsbibliotek: Ms 10, s.164. Tobolsk, Ryssland;1715].

Motivform: a-b / c-d // e-f-g //

Jämför parallell [a], ”Pol” i Ludvig Olssons samling [Ma 9:10. Enshult, Östergötland; 1772-ff].

Motivform: a-b-c // d-e-f //

Exempel på paralleller:

Ma 1:65	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 9:10	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772 ff
Ma 12:I:103	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:II:24	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
MM 32:II:43	JH Dahlhoff	Westfalen, Tyskland	1764
Blidströms samling: s.164	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715

77. Polska

Motivform: a1-b / a2-b2[1] // c-c / a3-b2[1] //
Incipitkod: 13211115
Accenttonkod: 11112215

Polskan tycks vara annorlunda i formen med sju takter i både första och andra reprisen. De inledande takterna i andra reprisen är i stort sett identiska med nr 37 i Dufvas samling.

Jämför med nr 11, 37 och 137.

78. Polska

Motivform: a-b / c-c-d // e-f / g-h / a-b / c-c-d
Incipitkod: 43163221
Accenttonkod: 56225555

Polskan förekommer i flera 1700-talssamlingar i en något enklare form. Den mest förekommande av dessa har i stort sett samma första repris, medan andra reprisen i dessa varianter börjar direkt med en harmonisk övergång till subdominantens dominant (C-dur) och saknar alltså Dufvas typiska modulation, som här börjar med ett dominantackord (A-dur).[1739]

1: Jämför parallell [c], ”Pollonesse” i Andreas Dahlgrens samling [Ma 7:82. Fågelvik, Småland; 1784-ff].
Motivform: a-b / c-c-d // e-f / a-b / c-c-b //

1739 Beträffande denna modulation, se bl.a. kapitel 5, avsnitt 5.4.

Exempel på paralleller:

Ma 7:82	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784 ff
Ma 12:II:120	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
FMK II a:31:23	JL Johansson	Lersäter, Västmanland	u.d. 1900-tal
Gotlandstoner: 279	u.u.	u.p., Gotland	1909-32

79. Polska

Motivform: a-b / c-d // e-f / g1-g2 / c-d //
Incipitkod: 11131155
Accenttonkod: 13545557

Det här är en mycket spridd polska som i sina äldre former har kontinentala förlagor. Den förekommer ända sedan 1600-talet i två huvudtyper, emellan vilka det finns en rad mellanformer. Dufvas polska kan sägas vara en tydlig exponent för den ena riktningen, medan exempelvis den grundmelodi som varieras i Andreas Grevelius samling (se melodiexempel) utgör ett tydligt exempel på den andra huvudtypen. Överhuvudtaget är polskan ett av många intressanta och åskådliga exempel på hur populära centraleuropeiska 1600-talsmelodier finner sin väg in i svensk folkmusiktradition. Den äldsta kända varianten står som ”Saltus” i en ungersk samling från första hälften av 1600-talet.[1740] I en annan 1600-talssamling från Riga ingår melodin som ”seras” i en liten svit: aria – menuet – seras.[1741]

Inte mindre än tre olika versioner finns nedtecknade runt sekelskiftet 1700 i regionen Zips i norra Slovakien och finns medtagna i ”Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Keczer.[1742] Ett annat exempel från samma tid finns bevarat från Westfalen i Tyskland och återges i ”Tanzsammlung Dahlhoff”. Med viss förvåning kan man också konstatera att melodin i en närliggande variant är allmänt känd i Ukraina som ”Mnohaja Lita” – en sång som under 1600- och 1700-talen hade religiös

1740 Országos Széchényi Könyvtar, Budapest: ”Eleonora Susanny Lanyis Sammlung”, daterad ca 1650–1710.

1741 MMD 31a: Nicolaus Breschs notbok, Riga, daterad ca 1700–1760.

1742 Literarisches Archiv, Matica slovenská, Martin: ”Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Kecser”, daterad 1625–1630 och 1729–1749. Publicerad med kommentarer av Karol Hlawiczka och Zygmunt Szweykowski: *Tance Polskie ze zbioru Anny Szirmay-Kecser*, PWM-edition, Bratislava (1963).

bakgrund, men som med tiden fick en profan text.[1743]

Melodin tycks också ha spelats som menuett och i Vladimír Godárs stora samling med historiska duetter från Slovakien och Ungern finns en tryckt menuettversion med secundostämma.[1744] Melodin finns i någon form i de flesta av de svenska 1700-talsspelmansböckerna och har, precis som exempelvis melodin till exempelvis ”La Folia” och ”Skräddarpolskan”, varit föremål för variationsövningar i en del svenska spelmansböcker. Intressanta exempel på detta finns i Andreas Grevelius och Jonas Anckarmans samlingar, där denna melodi presenteras som ”Pollonesse med variationi”.[1745] Den är också en allmänt upptecknad polska i *Svenska låtar*, bl.a. i Dalarna.

Under 1990-talet blev en variant i h-moll ur Sexdregasamlingen allmänt spridd i hela Sverige och tillhör nu en självklar låt i den svenska allspelsrepertoaren vid spelmansstämmor och festivaler. Dess popularitet kan nog förklaras med att den närmast blev ett sorts övningsstycke vid folkmusikutbildningarna vid landets musikhögskolor under slutet av 1990-talet. Den spreds och spelas fortfarande under det felaktiga namnet ”Juringius polska”.

Jämför med nr 48 och 49.

1743 På engelska lyder den inledande texten: Let’s drink dear friend and be happy, get drunk and dance, and tomorrow we’ll get up, take the same glasses and drink again, and after the we’ll sing all together. På ukrainska betyder “Mnohaja Lita” ett långt, lyckligt och hälsosamt liv: https://www.youtube.com/watch?v=ivIjxY2YbpY [hämtat 2015-10-28].

1744 Godár, Vladimír: *Huslové dueta,* I-II, Bratislava 1972.

1745 KB 1976:146: Anckarman, nr 42 och FMK:M93:18.

I: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” ur anonym handskrift tillhörande spelmannen Isak Pettersson [SMA/HSKOP 504. Säby, Småland; ca 1760].
Motivform: a-b / c-d // e-f / g1-g2 / c-d //

II: Jämför parallell [b], ”Scribe” i ”Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Kecser” [Literarisches Archiv, Matica slovenská: D-86. Zips, Slovakien, daterad 1625-1649 och 1729-1749]
Motivform: a-b-c // d-e / b-c //

III: Jämför parallell [c], ”Polonäs” ur Anders Larssons notbok [Ma 12:II:56. Sexdrega, Västergötland; u.d. 1700-tal].[1746] Ulf Kindings avskrift med låttiteln ändrad till ”Polonäs”.

Motivform: a-b-c // d1-d2 / b-c //

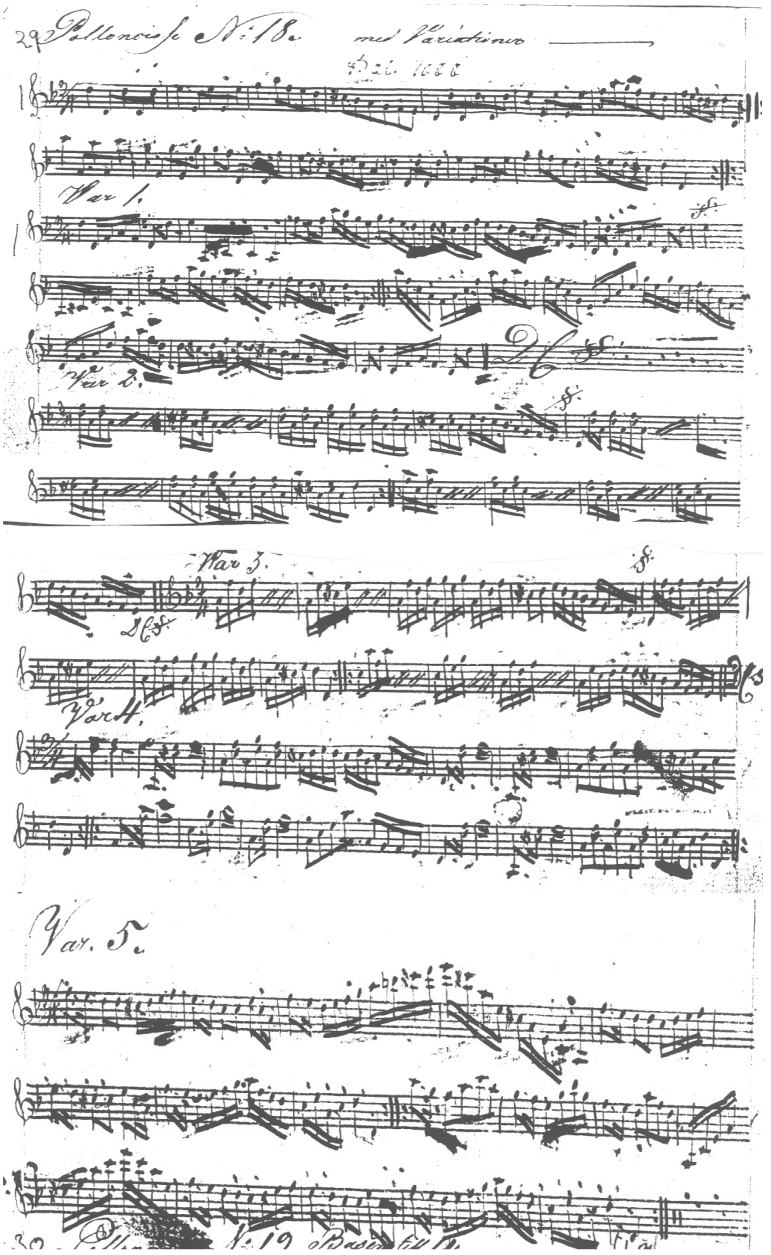
IV: Jämför parallell [b], ”Menuet” i Vladimír Godárs samling [Huslové duetá: II:15, Bratislava].

Motivform: a-b-c // d-e / b-c //

1746 Felaktig angiven som ”Juringius polska”.

v: Jämför parallell [c], ”Pollonoisse med Variationer” i Andreas Greveli-us samling [M 93:18:1-5, u.p. Småland; 1793].

Motivform: a-b1 / a-c // d-e / a-b2 //



Exempel på paralleller:

Ma 4:5	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal

Ma 7:81	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784 ff
Ma 12:I:81	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:II:56	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 18:69	L Larsson	Kumla, Närke	1789
MMD 31a:II:3	N Bresch	Riga, Lettland	u.d. 1700-tal
MM 32:II:125	JH Dahlhoff	Westfalen, Tyskland	1764
M 93:18*	A Grevelius	u.p. Småland (?)	u.d. 1700-tal
ESL: D98d	ES Lanyi	Budapest, Ungern	ca 1650
I Petterssons samling	u.u.	Säby, Småland	1760
J Anckarmans samling: 42	J Anckarman	Södra Vi, Småland	1819
Szirmay-Kecser: D-45	A Szirmay	Kresánek, Slovakien	ca 1700
Szirmay-Kecser: D-86	A Szirmay	Kresánek, Slovakien	ca 1700
Szirmay-Kecser: 151	A Szirmay	Kresánek, Slovakien	ca 1700
Folkmusik från norra Södermanland: I	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1898
Sv.I.Dalarna: 1000**	O Tillman	Dala Floda, Dalarna	1924
Sv.I.Närke: 56	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Gotlandstoner: 351	K Odin	Kaupe i Fröjel, Gotland	1909-32
Vladimír Godárs saml: II:15	u.u.	u.p. Slovakien	1972
Traditioner af Swenska Folkdansar: II:11	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Östergötland	1814
Traditioner af Swenska Folkdansar: III:25	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Norrland	1814
Traditioner af Swenska Folkdansar: IV:5	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Värmland	1814
76 polskor från Ögtl: 33	J BAGGE	Östergötland	1879

* En grundform med fem variationer.

** De två första repriserna.

80. Polska

Motivform: a-b / c-d // e-e[1] / c-d //
Incipitkod: 15675366
Accenttonkod: 17653217

Polskan är något vacklande i formen i andra reprisen. Förmodligen skall E-motivet upprepas eller varieras.

81. Polska

Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 51161321
Accenttonkod: 56262362

Polskan tillhör ett äldre skikt, som för tankarna till äldre sångleksmelodier. En närliggande variant i moll finns medtagen i *Traditionar af Swenska Folkdansar* (1814) från ”Wästervik”.

1: Jämför parallell [b] från Västervik [*Traditioner af Swenska Folkdansar*: II:20; 1814].

Motivform: a-b // c-d

Exempel på paralleller:

Traditioner af Swenska Folkdansar: II:5	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Västergötland	1814
Traditioner af Swenska Folkdansar: II:20	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Småland	1814

82. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c1-c2 / a-b2 //
Incipitkod: 11175344
Accenttonkod: 17411747

Polskan påminner i första reprisen om Dufva nr 66. Den finns bl.a. i August Fredins samlingar från Östergötland.

Jämför med nr 66, samt i viss mån med nr 34.

Exempel på paralleller:

FMK II a:31:25	E Tollén	Östergötland	u.d. 1800-tal
Småländsk musiktrad: I:34	u.u.	Sunhult, Småland	1860
Sv.l.Östergötland: 239*	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Småland: 26**	LA Bengtsson	Loftahammar, Småland	1935

* 1:a reprisen
** 2:a reprisen

83. Polska

Motivform: a-b-c // d1-d2-c //
Incipitkod: 11355313
Accenttonkod: 15155315

Polskan påminner om en äldre serraform med sina typiska sextaktersrepriser, men den saknar dock en tydlig indelning i tretaktsmotiv. Rent motivmässigt har vi här ett exempel på när ett entaktigt motiv hamnar på olika ställen i tvåtaktsformen – takt 2 i b-motivet återkommer som takt 1 i d2.[1747] Melodin har vagt besläktade former i lut- och klaverböcker från 1600-talet.

1747 Se vidare kapitel 6, avsnitt 6.3.2.

84. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / e-f //
Incipitkod: 11311234
Accenttonkod: 11321132

Melodin är en variant i D-dur på den allmänt spridda Norrala-polskan (se nr 2 och variantregistret där). I Viktor Viborgs notbok från Ulrika socken i Östergötland står att just den här formen är komponerad ”af Wahlbeck”, vilket det emellertid finns stark anledning att betvivla.[1748] Dufvas polska är i den här formen är den betydligt mer lik den i Dalarna kända ”Dal Jerks storpolska”.[1749]

Jämför med 2, samt 91 och 152.

1: Jämför parallell [a], ”Polonaise” i Viktor Wiborgs samling [Kisa bibliotek. Ulrika, Östergötland; 1881].

Motivform: a-b // c-d / e-f //

1748 I MAB (numera Musik- och Teaterbiblioteket) finns en handskriven notbok efter en G Wahlbeck innehållande bl.a. arior och andantinon.

1749 Se vidare Dufva nr 2 och fullständig variantsammanställning där.

85. Polska

Motivform: a1-a2-b1 // c1-c2 / a1-b2 //
Incipitkod: 11115121
Accenttonkod: 11251321

Polskan tycks vara en enklare variant av den melodi som presenteras som nr 149 i Dufvas samling.

Jämför med nr 149.

86. Polska

Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 32176564
Accenttonkod: 37651151

Precis som tidigare noterats finns det inget som direkt tyder på att melodierna i Dufvas notbok är ordnade efter tonarter eller modus, men det hindrar emellertid inte att man trots allt kan spåra vissa genomgående drag i hur låtarna är redovisade i samlingen.[1750] De inledande melodierna går i C-dur, sedan följer med vissa undantag ett antal i G-dur och från nummer 33 ett stort antal låtar i varierande D-modus. Den här polskan utgör första låten i en serie A-dursmelodier. De inledande melodierna i denna serie är mycket enkla och rudimentära i formen och har kanske fungerat som en sorts övningsstycken i denna tonart.

1750 Se vidare kapitel 4, avsnitt 4.2.

87. Polska

Motivform: a1-b-c1 // d-d / a2-b-c2 //
Incipitkod: 13355642
Accenttonkod: 15446252

Polskan har inga givna harmoniska implikationer och förefaller ha sina rötter i en äldre modal form. För detta talar också rester från den äldre typiskt polska rytmiken (proportionen) i tredje och fjärde takten (och som också återkommer i andra reprisen).

88. Polska

Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 13335556
Accenttonkod: 13523320

Melodin är en enkel variant i A-dur på den allmänt spridda ”Skräddarpolskan” (se nr 10).

Jämför med nr 10, 39 och 166.

89. Polska

Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 14327756
Accenttonkod: 12525415

Melodin är en enkel och rudimentär variant i A-dur på den kända polskan: ”Aldrig får den bruden kronan mera” (se nr 34 och 46).[1751] I den här specifika versionen har den vissa likheter med en polonäs i Sperontes berömda *Singende Muse an der Pleisse* (1736), där den inleds med texten:

> Unter euch, ihr liebreich stillen Schatten,
> Sucht mein Herz die Ensamkeit zum Gatten,
> Und genieβt det angenehmen Ruh.

Jämför med nr 34, 55, 67 och i synnerhet 46.

1751 Eller: ”Aldrig blir den bruden jungfru mera”. Se variantregistret till Dufva låt nr 46.

90. Polska

Motivform: a-b // c-c-b //
Incipitkod: 11111154
Accenttonkod: 11523652

Polskan är en närmast identisk parallell i A-dur till Dufva nr 14 (i G-dur). Jämför med nr 14.

Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 11311264
Accenttonkod: 11635332

Polskan tycks vara en avskalad och mycket rudimentär form av den allmänt spridda ”Norralapolskan” (se nr 2).

Jämför med nr 2, 84 och 152.

92. Polska

Motivform: a-b / c-d // e-f / g-h //
Incipitkod: 11127622
Accenttonkod: 12233121

Den här polskan är ett av många exempel på den typiska menuettbesläktade 8-delspolonäs (”modeåttondelspolonäs”), som finns rikligt företrädd i Duvfas bok. Melodin finns i en närliggande form i bl.a. Sexdregasamlingen.

Exempel på paralleller:

Ma 12:1:148	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774

93. Polska

Motivform: a-b-c1 // d1-d2 / e-c2 //
Incipitkod: 53315554
Accenttonkod: 51551732

Polskan utgår från en relativt vanlig form som finns i många spelmansböcker i både Sverige, Danmark och Tyskland – både som polonäs och menuett. Närmast identiska versioner, fast i olika tonarter, till Dufvas ovanstående polska finns bl.a. i Andreas Dahlgrens notbok, Trästadsamlingen[1752] och Sexdregasamlingen. Melodins stora geografiska spridning märks också genom en tydligt besläktad variant i exempelvis Jens Christian Svabos notbok, nedtecknad på 1770-talet, troligen i Torshavn på Färöarna.[1753] Den finns också flera versioner i tyska samlingar, bl.a. i Heinrich Nicol Philipps notbok från Seibis, daterad 1784.[1754]

En enklare och mer avskalad melodi, som i sin tur bildar en helt egen variantgrupp, står i en grundform i bl.a. Enshultssamlingen och som menuett i bröderna Basts samling från Danmark. En närmast identisk version till 1700-talsvarianten från Enshult spelades bl.a. av den kände Olof Tillman (1878–1962) i Dala-Floda, Dalarna.

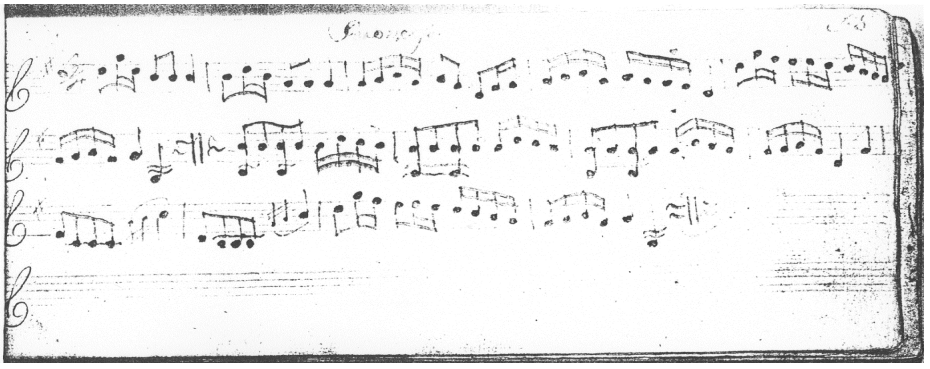
1752 Publicerad i Klemming, Gösta. *20 Småländska låtar*, nr 6.

1753 DKB: C II:23: JC Svabos samling. Jens Christian Svabo, född 1746 i Miðvágur på Vágar (Färöarna), död 14 februari 1824 i Torshavn, var en färöisk folkminnesamlare och språkforskare. Hans notbok omfattar ca 300 melodier och återfanns i huset Pæsastova, i hjärtat av Torshavn. Det är dock oklart om han skrev ner melodierna i boken under sin studietid i Köpenhamn eller på Färöarna.

1754 *Hundertsechs Stücke aus der 'Notenhandschrift des Heinrich Nicol Philipp'*, nr 91. Utgiven i tryck 1985 i Frankfurt.

I: Jämför parallell [b], ”Pollonesse” i Andreas Dahlgrens notbok [Ma 7:44. Fågelvik, Tryserum, Småland; 1783-ff].
Motivform: a-b-c // d1-d2 / e-c //

II: Jämför parallell [b], ”Polonesse” i Jens Christian Svabos notbok [DKB CII:23:58, Torshavn, Färöarna / Köpenhamn, Danmark; 1775 ff].
Motivform: a-b-c // d1-d2 / e-c //



III: Jämför parallell [b], ”Polonoise” (för Viola primo med triodel) i Johan Jacob och Edvard Jensen Rebachs notbok [NBO/NMS Mus ms a5035:1169:94, Odense, Danmark; 1750 ff].

Motivform: a-b-c // d1-d2 / e-c // f-g // h-i //

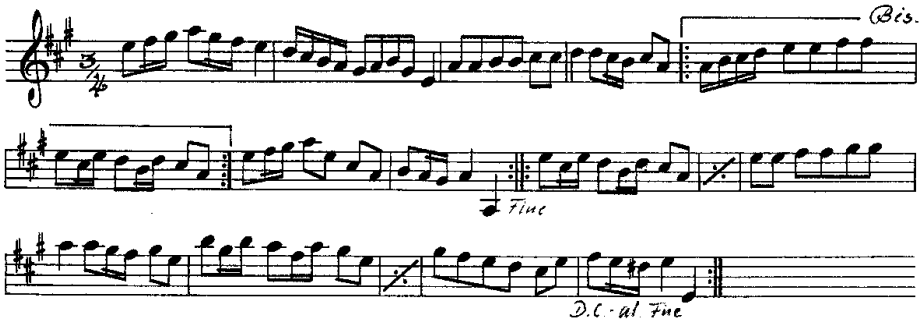
IV: Jämför parallell [d], ”Menuet” i Christian Frederik och Povel Danckel Basts notbok [DFS: Kop: 38:23, København, Danmark; 1763 ff].

Motivform: a-b /c-d // e1-e2 / f-g //

Exempel på paralleller:

Ma 2:48	J Pehrson	Konsta, Närke	1784 ff
Ma 2:49	J Pehrson	Konsta, Närke	1784 ff
Ma 3b:I:26	J Pehrsson	Konsta, Närke	1792
Ma 3b:I:27	J Pehrsson	Konsta, Närke	1792
Ma 4:98	N Bergdahl	Hardemo, Närke	u.d. 1800-tal
Ma 7:44	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784 ff
Ma 9:8	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772 ff
Ma 12:I:158	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 18:6	L Larsson	Kumla, Närke	1786
MMD 49:7	CA Nyvall	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 60:I:104	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MMD 67:137	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
M 33:29	K Ångström	Ånge, Medelpad	u.d. 1800-tal
M 35:9	A Nyholm	Delsbo, Hälsingland	u.d. 1800-tal
M 93:61	A Grevelius	u.p., Småland	u.d. 1700-tal
DKB: CII:23	CF och PD Bast	Köpenhamn, Danmark	1763 ff
DKB: CII:23:58	JC Svabo	Torshavn, Färöarna	1775
NBO: Mus ms a5035: 1169:94	JJ och EJ Rebach	Odense, Danmark	1750 ff
HN Philipps notbok: 91	HN Philipp	Seibis, Tyskland	1784
Sv.l.Närke: 274	E Olsson	Lillkyrka, Närke	1933
Sv.l.Hälsingland: 247	A Nyholm	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.l.Dalarna: 976	O Tillman	Dala-Floda, Dalarna	1924
20 Småländska låtar: 6	u.u.	Trästad, Småland	1987

94. Polska



Motivform: a-b / c-c-d // e1-f / e2-h / a-b / c-c-d
Incipitkod: 51547512
Accenttonkod: 54141552

Polskan tycks vara en fristående och typiskt galant 1700-talsutvikning av ett äldre melodiтema som också finns i Dufvas samling (se nr 178).

Jämför med nr 40, 73 och 178.

Exempel på paralleller:

Sumlen 1976: 16*	L RÄÄF	Kisa, Östergötland	1976

*1:a reprisen

95 a. Polska

Motivform: a-b-c // d[3]-d[3] / e-f //

Polskan är av allt att döma noterad för AEAE-stämning i originalavskriften, trots att uppgifter eller kommentarer om detta saknas. Även motivuppbyggnaden är ovanlig med det upprepade tretaktsmotivet i början av andra reprisen. Melodin finns bl.a. i östgötadelen av *Svenska låtar*.

95 b. Polska

Nr 95 för vanlig fiolstämning.

EXEMPEL på paralleller:
Sv.l.Östergötland: 95 A Hagholm Godegård, Östergötland 1936

96. Polska

Motivform: a-b1 // c-c-b2 //
Incipitkod: 13135317
Accenttonkod: 13131111

Här föreligger ett fel i den ovan redovisade versionen i förhållande till originalavskriften. I tredje takten i första reprisen skall de inledande fyra åttondelarna vara sextondelar, samt på det följande taktslaget – en åttondel och två sextondelar.[1755]

Polskan finns företrädd i flera samlingar från 1700-talet, t.ex. i Pehr Anderssons och Sven Donats notböcker. I *Traditioner af Swenska Folkdansar* (1814) finns den också i en något annorlunda uppländsk form. I Maria Helena Spoofs notbok från Finland finns den i en närliggande form.

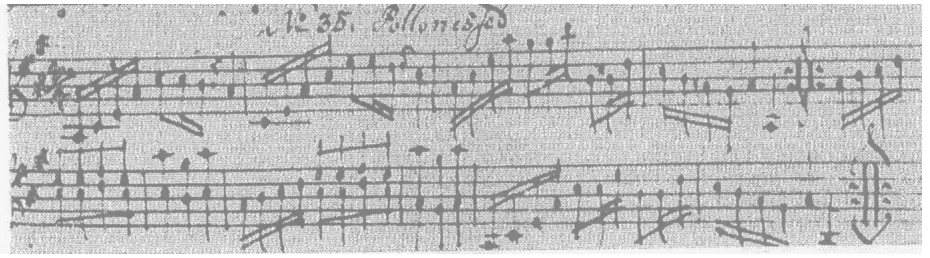
1: Jämför parallell [a], ”Polloness” i Pehr Anderssons notbok [Ma 1:91. Måstorp, Närke; 1731].

Motivform: a-b // c-c-b2 //

1755 Detta är ett fel i den här redovisade avskriften från 1996. I originalavskriften står det noterat som i anmärkningen.

II: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” ur Maria Helena Spoofs notbok [Helsingfors universitetsbibliotek: 595.48:35. Ania, Finland; 1791-ff].

Motivform: a-b1 // c-c-b2 //



Exempel på paralleller:

Ma 1:91	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 5:71	S Donat	Ormesberga, Småland	1783ff
Ma 12:I:63	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Spoof: 35	MH Spoof	Ania, Finland	1791-ff
Traditioner af Swenska Folkdansar: II:33	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Uppland	1814

97. Polska

Motivform: a1-b1 / c-d // a2-b2 / e-f-g //
Incipitkod: 11357124
Accenttonkod: 15276734

Polskan är tidstypisk för andra hälften av 1700-talet. Modulationerna och de kvintförskjutna motiven återkommer i flera andra polskor i Dufvas notbok. I synnerhet avslutningen (motiv: e-f-g) och flera liknande modulationer i svenska spelmansböcker har likheter en partimentoformel som Riepel (1757) kallade ”Monte”.[1756] Detta partimento har också behandlats av Gjerdingen (2007).[1757] Gorset (2011) m.fl. har visat att denna ”iørefallande modulasjon” tidigt knöts till den kända tyska visan ”Vetter Michel”:

> Christian Friedrich Daniel Schubart skriver i sin *Deutsche Chronik* (1774) att denna modulatoriska effekt inte längre hör hemma i konstmusiken och blivit så utbredd och vanlig att den borde förbjudas.[1758]

Dufvas polska finns i en närstående form i Sexdregasamlingen.

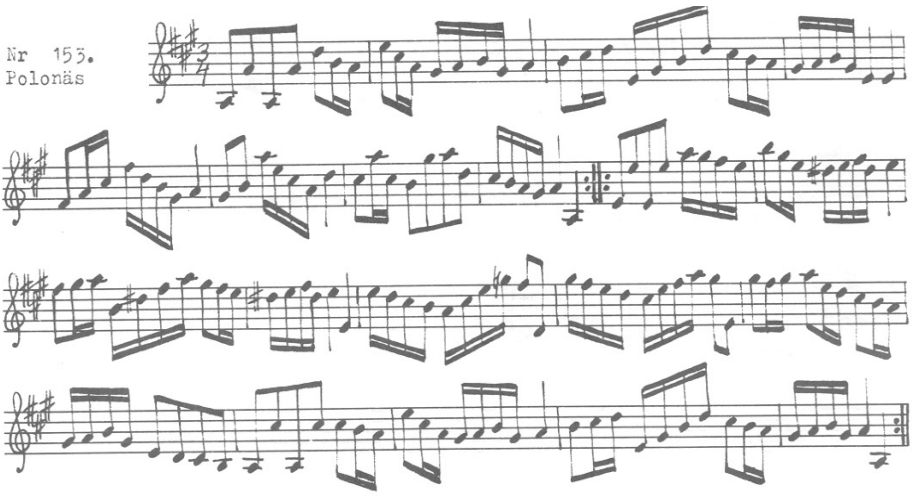
1756 Riepel, Joseph. *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein*, Frankfurt am Main & Leipzig 1757, s. 3f. Beträffande partimento – se kapitel 1, avsnitt 1.2.

1757 Gjerdingen 2007, kapitel 7.

1758 Schubart, Christian Friedrich Daniel. *Deutsche Chronik*, Augsburg 1774. Se vidare – Callen, Anneliese. ”Vetter Michel and the Symphony”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, Freiburg 1988, s. 84 f.

1: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” ur Johannes Bryngelssons notbok [Ma 12:1:153. Sexdrega, Västergötland; 1774 ff]. Ulf Kindings avskrift med låttiteln ändrad till ”Polonäs”.

Motivform: a-b // c1-c2 / a-d //



Exempel på paralleller:

Ma 12:1:153	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774

98. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / e-f //
Incipitkod: 11375315
Accenttonkod: 17121715

Polskan är känd i Uppland m.fl. landskap som ”Gelottes storpolska” efter en version som spelades av den kände militärmusikern Wilhelm Gelotte (1859–1950) från Skutskär.[1759] Den tillskrivs i vissa sammanhang också den kände uppländske spelmannen Byss-Calle (1783–1847). Det är dock knappast troligt att någon av dessa komponerat melodin. Den finns upptecknad i en rad varianter i *Svenska låtar* från bl.a. Hälsingland, Medelpad, Blekinge, Småland och Södermanland. Den finns också i flera former på Gotland. Polskan är märkligt homogen vad beträffar modus och i stort sett alla påträffade varianter går i F-dur.[1760] Den äldsta kända formen står angiven som en menuett i Magnus Juringius samling, daterad 1786.

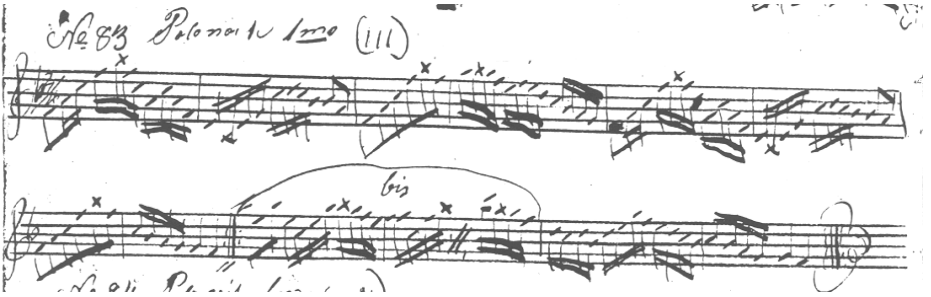
Jämför med nr 102 (andra reprisen).

1759 Se Ahlbäck 1986, nr 70.

1760 Av de påträffade parallellerna (gäller även för de som inte redovisas i förteckningen) är det endast en polska som inte står nedtecknad i F-dur. Detta gäller en uppteckning efter Svante Waenerberg, som redovisas i Sumlen 1976.

I: Jämför parallell [b], ”Polonoise” ur N.A. Rondahls notbok [MMD 50:83. Slite, Gotland; u.d. 1800-tal]

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-c-d //



II: Jämför parallell [a] efter Jonas Dahl, Undersvik [*Svenska låtar*, Hälsingland II, nr 444].

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / e-f //

Exempel på paralleller:

Ma 11:59:1	JH Andersson	Fjärås, Halland	1806
MMD 1:11	M Juringius	Linköping, Östergötland	1786
MMD 50:100	NA Rondahl	Slite, Gotland	u.d. 1800-tal
MMD 50:111	NA Rondahl	Slite, Gotland	u.d. 1800-tal
Folkmusik från norra Södermanland: 68	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1899

Folkmusik från norra Södermanland: 115	LE Ölin	Fogdö, Södermanland	1899
Gotlandstoner: 248	Jansson	Fardhem, Gotland	1909-32
Gotlandstoner: 297	v Baumgarten	Visby, Gotland	1909-32
Gotlandstoner: 371	Florsen i Burs	Burs, Gotland	1909-32
Gotlandstoner: 392	u.u.	Visby, Gotland	1909-32
Jernbergslåtar: 70	G Jernberg	Gävle, Gästrikland	1986
Sumlen 1976: 17	SG Waenerberg	”Jönköpings län”, Småland	1976
Sv.l. Hälsingland: 444	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	1929
Sv.l. Medelpad: 69	GA Falk	Borgsjö, Medelpad	1928
Sv.l. Blekinge: 318*	A Pettersson	Nättraby, Blekinge	1935
Sv.l. Småland: 94	JV Söderkvist	Vetlanda, Småland	1935
Sv.l. Småland: 218	NB Ljunggren	Markaryd, Småland	1935
Sv.l. Östergötland: 29	B Jacobsson	Risinge, Östergötland	1936
Sv.l. Södermanland: 49	G Persson	Flen, Södermanland	1934

* Andra reprisen.

99. Polska

Motivform: a1-a2 // c-c-d // e-f / c-c-d
Incipitkod: 13364527
Accenttonkod: 12334153

Melodin påminner i vissa motiv om en allmänt spridd polska, som uppträder i många från varandra rätt avlägset besläktade versioner. En del av dessa förekommer ibland med olika typer av F-omstämningar på fiolen.[1761]

1: Jämför parallell [c], Polska efter Nils Bernhard Ljunggren, Markaryd [*Svenska låtar*, Småland, nr 225].
Motivform: a-a / b-b-c // d-d-c //

1761 FDAE eller FFAE.

Exempel på paralleller:

Sumlen 1976: 8*	JH WALLMAN	Komstad, Småland	1976
Sv.l.Småland: 225	NB Ljunggren	Markaryd, Småland	1935

* Andra reprisen.

100. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-c / d-b2 // e-f-b2[1] //
Incipitkod: 33511517
Accenttonkod: 31533153

Polskan är något vacklande i formen i tredje reprisen. Förmodligen skall b-motivet upprepas i sin helhet. Det saknas alltså förmodligen en takt före sista takten.

Den här polskan finns representerad i flera spelmansböcker och har också upptecknats i *Svenska låtar* i en stor mängd likartade former, från Jämtland i norr till Skåne i söder. Den kan möjligen ha sin grund i en äldre vismelodi. I en spelmansbok från Blekinge efter den kände ”Ola i Skarup” (Ola Olsson, 1823–1888) står i en kommentar till en variant av den här polskan att den är: ”Comp af Swensson”.[1762] Det kan möjligen syfta på den på sin tid uppmärksammade polonäskompositören och domkyrkokantorn Johan Svensson (1775–1845), som under en period under andra hälften av 1700-talet var verksam vid domkyrkan och gymnasiets instrumentallinje i Växjö.[1763] Möjligen kan han i tidstypisk stil komponerat en mer utbyggd polska på en äldre vismelodi, som sedan fått stor spridning och i sin tur integrerats med andra versioner på samma tema.

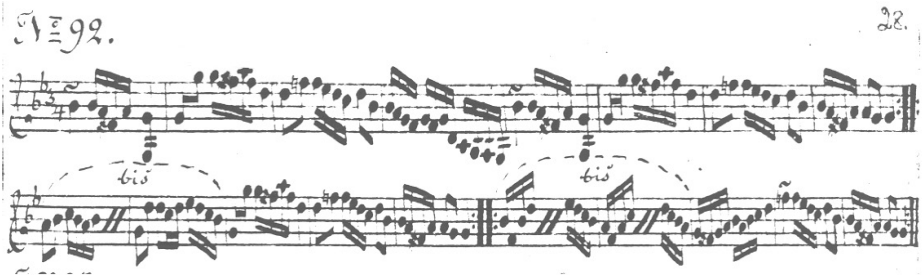
Till de något mera avlägsna parallellerna hör en samling polskor från Småland, som ofta är knutna till varianter på nedanstående text:

1762 Blekingearkivet, Bräkne-Hoby. Notböcker efter Ola Olsson.
1763 Se vidare kapitel 3, avsnitt 3.1.2.

Stackars lille Annersa Schwen
han har ingen enda vän
utom Gud i himmelen
trall[1764]

Bland dessa mera udda småländska varianter hör en polska från Urshult som är uppteckned av spelmannen Frans Strand (1860–1927) efter den berömde Spel-Nissen (Sven Nilsson, 1790–1863) i Dunshult.[1765] Här framträder melodin i 2/4-takt, vilket möjligen kan indikera att den har sina rötter i 1600-talets tvådelade polskeform och att fördansformen levt kvar i lokal tradition.

1: Jämför parallell [a], ur Nils Bergdahls notbok [Ma 4:92. u.p., Närke; u.d. 1800-tal]
Motivform: a-b1 / a-b2 // c-c / a[1]-b2 // d-d / e[1]-b2 //



1764 Se vidare Gustafsson 1981, s. 141.
1765 Strand, Bror. *Gamla Spelmanslåtar från Urshult i Småland*, Stockholm 1925, nr 14.

II: Jämför parallell [a], Polska i Julius Bagges *76 polskor från Östergötland* [no 52].1766

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-c / d-b2 //

III: Jämför parallell [d], Polska i *Gamla Spelmanslåtar från Urshult i Småland* [no 14, Bror Strands uppteckning efter Spel-Nissen i Dunshult, 1925].

Motivform: a(2/4)-b(2/4)/c(2/4)-d(2/4)//e1(2/4)-e2(2/4)/e1(2/4)-e3(2/4)/f(2/4-g(2/4)//

1766 Utgiven i Stockholm 1879.

IV: Jämför parallell [c], Polska i *Folkmusik från Småland och Öland* [no 177. Knut Håkanssons uppteckning efter Magnus Persson, Virestad, 1983].
Motivform: a1-b / a2-c1 // d-d-c2 //

Polskan upptecknades 1903 av Knut Håkansson och är noterad med hänsyn till omstämningen. Beträffande polsketyp och varianter - se Jonas Anckarman nr. 8.

Text : Stackars lille Annersa Schven
han har ingen enda vän
utom Gud i himmelen
Trall

Exempel på paralleller:

Ma 4:92	N Bergdahl	u.p. Närke	u.d. 1800-tal
Ma 18:73	O Larsson	Kumla, Närke	1789
MMD 67:75	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
M 18: 75	PE Ohlson	Hidinge, Närke	1840
Folkmusiken i Norrland: II:241	G Lindblom	Resele, Ångermanland	1921-25
G:a spelmanslåtar fr Urshult: 14	Spel-Nissen	Urshult	1925
Gotlandstoner: 238	O Laugren	Alva, Gotland	1909-32
Gotlandstoner: 239	Lindbom	Sanda, Gotland	1909-32
Låtar efter Ola i Skarup: 22	O Olsson	Skarup, Blekinge	1982
Skånska melodier: 284	A Jeppsson	Bonderup, Skåne	1896-1916
Sv.l.Småland: 169	M Persson	Virestad, Småland	1935
Sv.l.Östergötland: 112	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 293	A Aronsson	Borg, Östergötland	1936
Sv.l.Skåne: 475	JC Blomgren	Hässlunda, Skåne	1938
Sv.l.Skåne: 584	J Enninger	Höör, Skåne	1938

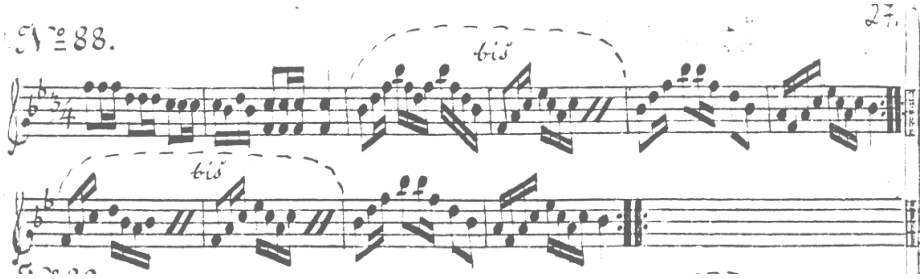
Sv.l.Skåne: 794	E Hansson	Flädie, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 887	A Jeppson	Bonderup, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 1064	N Lagerfeldt	Katslösa, Skåne	1939
Svenska polskor från Gotl: 27	J BAGGE	u.p., Gotland	1879
Traditioner af Swenska Folkdansar: III:2	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	u.p. Uppland	1814
30 småländska låtar: 5	A Persson	Brotorp, Småland	1976
76 polskor från Ögtl: 52	J BAGGE	u.p., Östergötland	1879

101. Polska

Motivform: a-b / b-c //
Incipitkod: 53222211
Accenttonkod: 52151517

Polskan tycks sakna en andra repris i originalavskriften, men i några varianter, bl.a. efter Nils Bernhard Ljunggren, Markaryd (se nedan) bildar de fyra sista takterna i Dufvas polska grunden för en andra repris. En närstående variant finns också i Nils Bergdahls samling från Närke.

1: Jämför parallell [a], i Nils Bergdahls notbok [Ma 4:88. Närke; utan datering, förmodligen tidigt 1800-tal].
Motivform: a-b / b-c // d-d-c //



II: Jämför parallell [a] ”Polska” efter Abraham Hagholm, Godegård [*Svenska låtar*, Östergötland I, nr 153].

Motivform: a-b / b-c // d-d-c //

III: Jämför parallell [a], Polska efter Nils Bernhard Ljunggren, Markaryd [*Svenska låtar*, Småland, nr 217].

Motivform: a-b // d-d-c //

Exempel på paralleller:

Ma 4:88	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
MMD 67:160	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
Sv.l.Småland: 217	NB Ljunggren	Markaryd, Småland	1935
Sv.l.Östergötland: 153	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936

102. Polska

Motivform: a[1]-b // c-c-d //
Incipitkod: 53552472
Accenttonkod: 55732130

Dufvas variant av denna polska är något vacklande i formen i första reprisen. Möjligen skulle melodin kunna vara uppbyggd på serrans typiska tretaktsmotiv, men i så fall är det olika motivkonstruktioner i de båda repriserna. Förmodligen skall första takten i a-motivet upprepas eller varieras och då saknas det alltså en takt efter första takten. Den något odeciderade formen tycks ha hängt med genom historien och i en annan närmast identisk variant i *Svenska låtar* efter instrumentbyggaren och bonden Johan Wilhelm Söderqvist (1865–1925) i Lemnhult finns en inskjuten takt i 4/4 i första reprisen (se exempel). Polskan har samma arpeggiofigurer i andra reprisen som nr 98. En liknande variant finns bl.a. också i Hallingebergsamlingen.[1767]

Jämför med nr 98 (andra reprisen).

1767 Fmk: Mm 63:31

1: Jämför parallell [a], Polska efter Johan Wilhelm Söderqvist, Lemnhult [*Svenska låtar*, Småland, nr 92].

Motivform: a[3/4+4/4]-b1 // c[4/4+3/4]-c-b2 //

Exempel på paralleller:

MM 63:31	A Persson	Hallingeberg, Småland	u.d. 1800-tal
Sv.l.Småland: 92	JV Söderqvist	Vetlanda, Småland	1935

103. Polska

Motivform: a-b // c-c-d //
Incipitkod: 34551434
Accenttonkod: 35353211

Exempel på paralleller:

Sv.l.Hälsingland: 497*	A Olsson / H Wahlman	Alfta, Hälsingland	1929

* Andra reprisen.

104. Polska

Motivform: a1-b1 / b2-c // a2-d / e-f / b1-b2-c //
Incipitkod: 11542533
Accenttonkod: 14344513

Melodin är en variant av den kända ”Romins polska”. Den anses vara komponerad av gotlänningen Carl Romin (1772–1847), känd polskekompositör och violonist vid hovkapellet mellan åren 1804–1831.[1768] Carl var son till Georg Jöran Romin (1712–1793), director cantus och apologist vid Visby gymnasium, som sedermera också blev rådman och bryggare.[1769] Georg Jöran komponerade också polskor, bl.a. med stor sannolikhet den kända ”Hurtemors polska”.[1770] Enligt min mening är det dock långt ifrån klarlagt att det är far eller son Romin som är de verkliga upphovsmännen bakom Dufva nr 104. I de äldsta tryckta gotländska källorna tillskrivs melodin istället namnet ”Romdahl” och där kallas en

1768 Trobäck, Emil & Norlind Tobias. *Kungl. Hovkapellets historia. 1526-1926*, Stockholm 1926. Se även Dahlgren, Fredrik August. *Förteckning öfver Svenska Skådespel uppförda på Stockholms Theatrar 1737-1863 och Kongl. Theatrarnes personal 1773-1863 med flera anteckningar*, Stockholm 1866, s. 534.
1769 Fredin, *Gotlandstoner* (förordet, s. 56).
1770 Ibid, nr 225.

helt annan polska i A-dur för ”Rumins polska”.[1771] Namnet ”Romdahl” syftar med stor sannolikhet istället på antingen Nicolaus Arvid eller Carl August Rondahl, efter vilka det finns två gotländska spelmansböcker bevarade.[1772] Den ena av dessa har inskriptionen ”Notbok för Nicolaus Arvid Rondahl, Slite 1858”[1773] och där förekommer ovanstående polska i en närbesläktad version.[1774] Vid en annan låt i B-dur i denna spelmansbok (nr 78), som i sin galanta stil påminner mycket om Dufva nr 104, står följande kommentar: ”Polska af Hagebyen af Etelhem Socken å Gotland år 1780 omkring […] den förnämnste musikus på Gotland den tid”. En möjlig hypotes skulle alltså kunna vara att det är denne ”Hagebyen” som istället är den verklige upphovsmannen till denna kända låt.

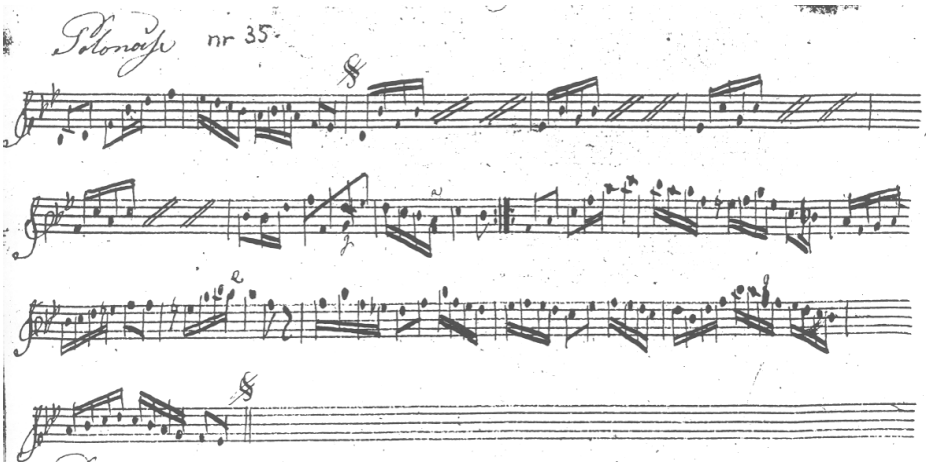
Man kan också konstatera att melodin har vissa likheter med Luigi Boccherinis (1743–1805) berömda menuett.[1775] Boccherinis musik var mycket populär i Sverige under 1700-talet. Under 1800-talet användes också delvis samma tema också av Fredrik Chopin i en av hans tidiga kompositioner.[1776]

Polskan finns spridd över hela landet i varianter från Härjedalen och Jämtland ner till Skåne. Ett intressant exempel på sextondelspolskornas omformning till trioliserade åttondelspolskor åskådliggörs i en variant i *Svenska låtar* efter Pehr Myhr i Linsäll, Härjedalen (se exempel).

1771 Beteckningen ”Romdahls polska” för den här melodin finns bl.a. i Jacob Adolf Häggs tryckta 1800-talsutgåva: *20 Gotlandspolskor I-II*.
1772 FMK: MMD 50 och 51.
1773 Med tillägget: ”3 November 1839 är denna Bok upprätta[d]”.
1774 FMK: MMD 50, nr 128.
1775 Opus 41, 1788 (”10 Minuets”).
1776 *Tre Polonesser*, 1817–1821.

I: Jämför parallell [a], ”Pollonoisse” i Elias Wigells notbok [M 43:35. Visingsö, Småland; 1843].

Motivform: a1-b / c-d // a2-e / f-g / b-c-d



II: Jämför parallell [c], Polska efter Pehr Myhr, Linsäll [Svenska låtar, Härjedalen, nr 771].

Motivform: a-b / c-d // e-f 1 / g1-g2-f2

Exempel på paralleller:

MMD 50:128	CNA Rondahl	Slite, Gotland	u.d. 1800-tal
MM 66:1	CL Baumgarten	u.p., Gotland	u.d. 1800-tal
M 7:6	J Nilsson	Björnstorp, Skåne	u.d. 1800-tal
M 43:35	E Wigell	Visingsö, Småland	1841
FMK IIa:55	M Ulander	Furingstad, Östergötland	u.d.
Anckarmans samling: 26	J Anckarman	Södra Vi, Småland	1818
Enwalls samling: 10	PI Enwall	Tuna, Småland	ca 1840
Fogelbergs samling: 8	J Fogelberg	Aringsås, Småland	1829
Mosessons samling: 16	JP Mosesson	Klocketorp, Småland	u.d. 1800-tal
Gotlandstoner: 275	O Laugren	Alva, Gotland	1909-32
Skånska melodier: 286	A Jeppsson	Björnstorp, Skåne	1896-1916
Svenska polskor fr. Gotland: 8	J BAGGE	Gotland	1879-80
Sv.l.Skåne: 835	A Jeppsson	Bonderup, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 877	A Jeppsson	Bonderup, Skåne	1939
Sv.l.Uppland: 26	J Skoglund	Tierp, Uppland	1934
Sv.l.Jämtland: 617	NP Pettersson	Stugun, Jämtland	1927
Sv.l.Härjedalen: 771	P Myhr	Linsäll, Härjedalen	1927
5 Gotländska polskor	AULIN / HÄGG	Gotland	u.d.
73 Polskor och Högtidsstycken: I:8	J BAGGE	Gotland	1879
200 Svenska Folkdanser: 137	u.u.	u.p.	u.t.
220 Svenska Folkdanser: II:157	JN AHLSTRÖM	Gotland	1855

105. Menuett

Motivform: a1-a2 / b1-c // d-e / f-a2 / b2-g //
Incipitkod: 15553535
Accenttonkod: 15356542

Melodin är försedd med en secundostämma i originalavskriften. Den kan uppfattas som en avskalad menuettvariant på den kända ”Respolskan” (se nr 157). Den finns också i en liknande form i Erik Jensens notbok från Boes i Danmark.

Jämför med nr 157, samt med 154, 191, 195 och 196.[1777]

1: Jämför parallell [c], ”Menuet” i Erik Jensens notbok [DFS:1929/0401:74. Boes, Århus; 1790 ff].

Motivform: a-b / c-d // e1-e2 / f-g //

1777 Beträffande förteckning över varianter – se Dufva låt nr 157.

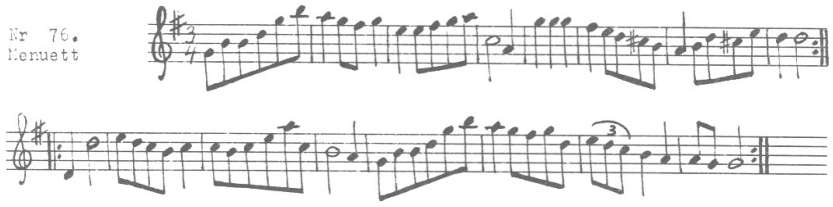
106. Menuett

Motivform: a-b / c-d // e-f / a-g //
Incipitkod: 13121166
Accenttonkod: 12641725

Anm: Sista tonen i takt 7 i första reprisen skall sannolikt vara ett c#.

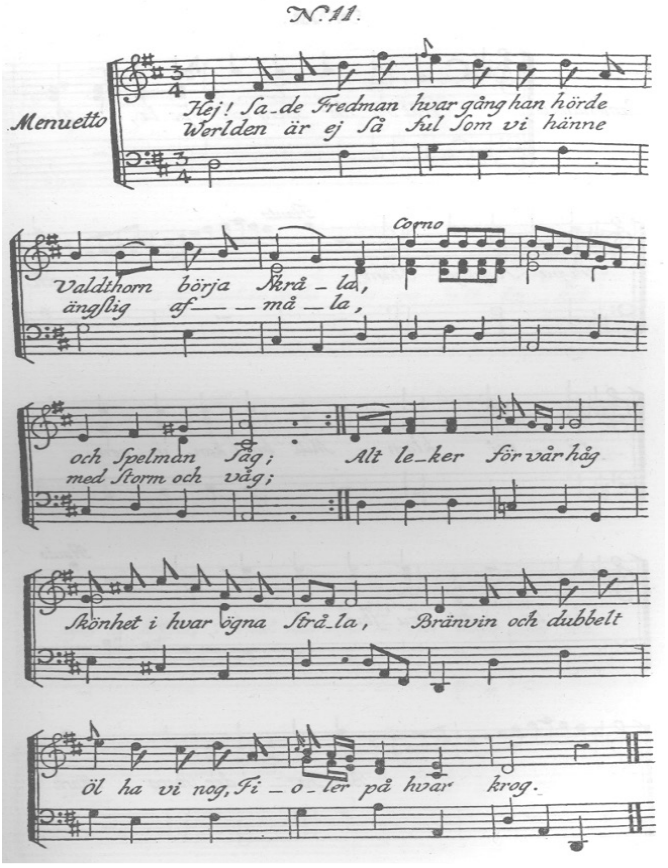
Menuetten har klara likheter med melodin till Fredmans epistel nummer 11: ”Til Bröderne och Systrarna på Lokatten. Klingar väl vid Valdthorn” (”Hej, sade Fredman var gång han hörde valthorn börja skråla”).[1778] Bellman utnyttjade med stor sannolikhet en menuett av violonisten Johan Jacob Laun (1731–1774) som melodisk förlaga till denna epistel.[1779] En annan menuett av denne Laun återklingar även i Fredmans epistel nummer 14: ”Til Poeten Wetz” (”Hör I Orphei Drängar, stämmen edra strängar”).[1780] En närbesläktad form finns också i Sexdregasamlingen.

1: Jämför parallell [a], ”Menuett” ur Johannes Bryngelssons notbok [Ma 12:1:76. Sexdrega, Västergötland; 1774]. Ulf Kindings avskrift.
Motivform: a-b // c-d // e-f / a-g //



1778 *Fredmans epistlar* gavs första gången ut 1790 av musikern och musikförläggaren Olof Åhlström.
1779 Laun föddes 1731, troligen i Wien, men var fr.o.m. 1760 bosatt i Gamla stan i Stockholm. Troligen var han anställd som violonist i hertig Fredrik Adolfs kapell till sin död 1774. Se bl.a. Holm, Anna-Lena. ”Anckarströms dansbok och Johan Jacob Laun”, *STM*, 1984, s. 79 ff.
1780 Denna menuett troligen komponerad av Laun 1759.

11: Jämför parallell [c], ”Til Bröderne och Systrarna på Lokatten. Klingar väl vid Valdthorn”, *Fredmans Epistlar*, no 11, [Stockholm 1790].



Exempel på paralleller:

Ma 12:1:76	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Fredmans epistlar: 11	CM Bellman	Stockholm	1790

107. Menuett

Motivform: a-b / c-d // e-f / g-h //
Incipitkod: 51177565
Accenttonkod: 57633215

108. Menuett

Motivform: a1-a2 / b-c // a3-d / e-e-f //
Incipitkod: 11342317
Accenttonkod: 14141623

Melodin är försedd med secundostämma i originalavskriften. Den förekommer i flera från varandra ganska skilda former i både svenska och danska spelmansböcker. I en av dessa former finns den bl.a. i en samling från Södra Vi socken i Småland.

1: Jämför parallell [c], ”Menuet” i Laurids Pedersens notbok [Dfs:1906/036:13. Oxenvadgård, Ribe; 1750 ff].
Motivform: a1-b1 / b2-c // a2-d / e-e-f //

II: Jämför parallell [c], ”Menuette” efter Sune Nannesson [”ur gamla handskrifter från Södra Vi”, Småland, 1810-ff]. Ur Klemming, Gösta. 50 *Småländska låtar* (1965), nr 17.

Motivform: a-b / c-d // e-f / g-g / h-i //

Exempel på paralleller:

DFS:1906/036:13	L Pedersen	Ribe, Danmark	1750 ff
J Anckarmans samling: III:31	J Anckarman	Djursdala, Småland	1818 ff
50 småländska låtar: 17	S Nannesson	Södra Vi, Småland	1965

109–110. Menuett

Motivform: a-b / c-d // e-f / g-h // i-j / k-l // m-n / o-p //
Incipitkod: 13513551
Accenttonkod: 11556553

Menuetten är försedd med secundostämma och triodel i originalavskriften.

111–112. Menuett

Motivform: a-b / c-d // e1-f / g-h // i-j / k-l // e2-m / n-o //
Incipitkod: 11233455
Accenttonkod: 13556543

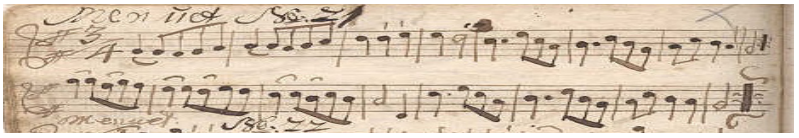
Menuetten är försedd med secundostämma och triodel i originalavskriften. Melodin uppvisar vissa likheter med en i danska notböcker flitigt förekommande menuett. Dessa varianter är ofta enklare och mer rudimentära.

I: Jämför parallell [c], ”Menuetto” i Søren Christensen Ranchs notbok [DFS:1906/036:7. Mariager, Randers; 1807 ff].

Motivform: a1-b / c1-d // a2-f / c2-g // h-i1 / i2-j1 // k1-k2 / i2-j2 //

II: Jämför parallell [d], ”Menŭet” i Mads Nielsens notbok [DFS: 1906/036:21. Hårby, Odense; 1764 ff].

Motivform: a-b / c-d // e1-e2 / c-d //



III: Jämför parallell [d], ”Menuet” i Christian Frederik och Povel Danckel Basts notbok [DFS: Kop. 38:274. København; 1763 ff].

Motivform: a1-b1 / c1-d // a2-e / c2-f // g-h / i [otydl.]

Exempel på paralleller:

DFS:1906/036:7	SC Ranch	Mariager, Danmark	1807 ff
DFS:1906/036:21	M Nielsen	Hårby, Danmark	1764 ff
DKB: CII:5	Bröderna Bast	Köpenhamn, Danmark	1763 ff

113. Menuett

Motivform: a-b / c-d // e-f / g-h //
Incipitkod: 11765555
Accenttonkod: 16543513

114. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / a-b2 //
Incipitkod: 53127511
Accenttonkod: 52125213

Polskan finns belagd under flera namn i både Sverige och Finland. I Lars-Johan Sundells låthäfte *På Förstukvisten* (1915) finns bl.a. en närbesläktad form till Dufvas variant efter spelmannen ”Göran i Läpp”.[1781] En annan intressant och mer utvecklad variant av låten finns också i Johannes Fogelbergs notbok.[1782]

I Finland är låten allmänt känd under namnet ”Koiviston polska”[1783] och många känner säkert igen melodin som en av de första ringsignalerna i Nokias mobiltelefoner i början av 1990-talet.[1784] Flera av de finska varianterna kan också kopplas till en rad äldre visor, vispolskor och danslekar – ofta med varianter på någon av nedanstående texter:[1785]

Äikkis, vanha kulta
sainpas uuren kullan
Vaikka sinä mun jo
iäksi heitit
Markan vaivaasille toisen riivarille
Kun sinä mulle erokirian teetit[1786]

1781 Kallas numera ofta för ”Lasse i Svarvens barockpolska”.
1782 Smålands Musikarkiv: ORI/001. Publicerad i Gustafsson 2000, s. 28.
1783 Se vidare Ala-Könni 1956, s. 193 f. ”Koiviston polska” har i sin tur gett upphov till en rad nutida bearbetningar av finska tonsättare, bl.a. ett körverk av Jaakko Mäntyjärvi (f. 1963): *Polska ja fuuga f-molli* (1996).
1784 Nokia ville med en relativt välkänd låt ur den finländska folkmusiktraditionen säkert tydliggöra sitt finska varumärke och sin identitet.
1785 Ala-Könni 1956, s. 193 f.
1786 Ibid: Textvariant till polskan från Töysä.

Ei nyt myödä voita,
sanoi Antin poika
ei nyt myödä voita
Antin poika
Koukka kaakioita, rautalapioita
Käryn aksiloita, talikoita[1787]

Den här låtens popularitet i folkmusikmiljön i Finland under de senaste tjugo åren kan också delvis förklaras med att den fanns med på den kända folkmusikgruppen Värttinäs första skiva.[1788]

Melodins grundmotiv är också tydligt igenkännbart i en ”Polonaise” för flöjt och gitarr av den franske violonisten och tonsättaren Jacques Pierre Joseph Rode (1774–1830).[1789] Enligt min mening är det dock tveksamt om varianterna i svenska och finska spelmansböckerna är avläggare till denna komposition. Mer talar för att Rode utgick från och bearbetade en äldre melodi som han i något sammanhang råkade komma i kontakt med.

1: Jämför parallell [b], ”Polo” i Johannes Fogelbergs samling [SMA/ORI 001:49, Aringsås, Småland, 1829].

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / e-f / g-g-h[1] / a-b2 //

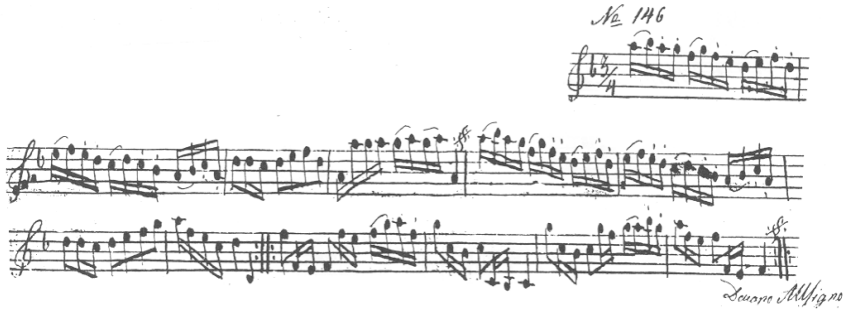
1787 Ibid: Textvariant från Kaustinen.

1788 ”The First Album”, Innovator Series 1987, spår nr 11.

1789 Rode komponerade också 13 violinkonserter och därutöver bl.a. fyra ”Quatuor brillant” för violin and stråktrio.

II: Jämför parallell [a], ur Abraham Hagholms notbok [M26:146, Godegård, Östergötland, 1836 ff].

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / a-b2 //



III: Jämför parallell [c] ”Polska von Koivisto” i ”Die Polska-Tänze in Finnland” [s. 193, Hämä, Finland, 1956].

Motivform: a-b // c-c / d-d

Exempel på paralleller:

Ma 4:149	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 18:50b	L Larsson	Åkerbo, Närke	1789
M 26:146	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1836 ff
J Fogelbergs samling: 49	J Fogelberg	Aringsås, Småland	1829
Die Polska-Tänze in Finnland: 38	E ALA-KÖNNI	Häme, Finland	1956
Die Polska-Tänze in Finnland: 39	E ALA-KÖNNI	Isojoki, Finland	1956
Die Polska-Tänze in Finnland: 40	E ALA-KÖNNI	Töysä, Finland	1956
Die Polska-Tänze in Finnland: 41	E ALA-KÖNNI	Kaustinen, Finland	1956
På Förstukvisten: 45	Göran i Läpp	Tidersrum. Östergötland	1915
Sv.I.Småland: 48	Ida i Rye	Bäckebo, Småland	1935

115. POLSKA

Motivform: a-b1-b2 // c1-c2 / c1-c2 / d-d / b1-b2 //
Incipitkod: 15317143
Accenttonkod: 11454533

Polskan är förmodligen komponerad av violonisten Karl Michael Ritter von Esser (ca 1736–ca 1795).[1790] Melodin var mycket populär i slutet av 1700-talet och spreds bl.a. som övningsstycke vid gymnasiernas instrumentalutbildningar. Närstående versioner finns bl.a. i Andreas Dahlgrens notbok och i Enshultsamlingen. Likt många andra av exempelvis Essers, Du Puys och Voglers kompositioner är varianterna i spelmansböckerna relativt homogena till form och tonalitet.

1790 Enligt http://www.levandemusikarv.se/tonsattare (hämtat 2015-01-16) föddes violinisten och tonsättaren Karl Michael [Ritter von] Esser ca 1736 i Aachen eller Zweibrücken i Tyskland och dog ca 1795 (i Stockholm, enl. Tobias Norlind). Han var anställd i orkestern i Kassel, men från ca 1758 tillbringade han större delen av sin tid som kringresande violinvirtuos. Under åren 1758–61 gav han konserter i Stockholm med Hovkapellet. Enligt en del källor var han även anställd i denna orkester och bosatt i Stockholm. Från 1770-talet konserterade han i London, Amsterdam, Paris, Bern, Basel, Rom samt i Spanien. Han ska senare ha försökt få tillstånd att få bosätta sig i Stockholm, men fått avslag av Gustav III. Enligt Tobias Norlind (*Allmänt Musiklexikon*, 1927) verkar han trots detta ha haft anställning i Stockholm och dog där. Flera av hans melodier har blivit en självklar del av svensk folkmusiktradition.

I: Jämför parallell [a], ”Pollonoisse” ur Anders Grevelius notbok [M 93:14, u.p, Småland, u.d. 1700-tal].

Motivform: a-b1-b2 // c1-c2 / c1-c2 / d-d / b1-b2 //

II: Jämför parallell [b], Polska efter Erik Ersson ”Kus Erik”, Färila, Hälsingland [ULMA 11642:47:7, E Övergaards uppteckningar, 1899].

Motivform: a-b / c-d-e // f1-f2 / b-c //

EXEMPEL PÅ PARALLELLER:

Ma 4:8	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 7:21	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784 ff
Ma 9:33	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772 ff
Ma 10:184	S Wåhlberg	Kisa, Östergötland	u.d. 1700-tal
Ma 11:59:1	JH Andersson	Fjärås, Halland	1806
Ma 11:73	JH Andersson	Fjärås, Halland	1806
Ma 18:73	L Larsson	Åkerbo, Närke	1789
MMD 28:5	O Söderman	u.p., Hälsingland	1781
MMD 34:21	G Weslien	u.p.	u.d. 1700-tal
MM 60:I:636	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MM 63:2	A Persson	Hallingeberg, Småland	u.d. 1800-tal

MMD 67:95	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
M 25:11	FV Clarin	Kisa, Östergötland	1862
M 31:726	HO Nordblad	Norrala, Hälsingland	1850 ff
M 35:67	A Nyholm	Götlunda, Närke	u.d. 1800-tal
M 46:64	NJ Nyberg	Herberga, Skåne	1839
M 93:14	A Grevelius	u.p., Småland	u.d. 1700-tal
M 131:8	AF Alard	Carlshof, Östergötland	1833
M 131:86	AF Alard	Carlshof, Östergötland	1833
Övergaard: 11642:47:7	Erik Ersson ”Kus-Erik”	Färila, Hälsingland	1899
Gotlandstoner: 248	Jonsson	Fardhem, Gotland	1909-32
Styrlanderlåtar: 8	N Styrlander	Styrestad, Östergötland	1973
Svenska polskor fr. Gotland: 7	J BAGGE	u.p., Gotland	1879
Sv.l.Närke: 99	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.l.Närke: 277	E Olsson	Lillkyrka, Närke	1933
Sv.l.Närke: 299	E Olsson	Lillkyrka, Närke	1933
Sv.l.Småland: 58	Blinde-Janne	Gränna, Småland	1935
Sv.l.Hälsingland: 570	O Nordblad	Norrala, Hälsingland	1929
73 polskor från Gotl: 7	J BAGGE	u.p. Gotland	1879
100 Svenska danspolskor: 9	AG ROSENBERG	Södermanland / Östergötland	1882
200 Svenska folkdanser: 181	u.u.	Östergötland	u.t.
220 Svenska folkdanser: II:177	JN AHLSTRÖM	Östergötland	1855

116. Menuett

Motivform: a-b / c-d // e-f / g-h //
Incipitkod: 53211231
Accenttonkod: 51312535

Menuetten är försedd med secundostämma i originalavskriften.

117. MENUETT

Motivform: a-b / a-c // d1-d2 / e-f //
Incipitkod: 11133172
Accenttonkod: 13711376

Menuetten är försedd med secundostämma i originalavskriften.

118–119. Menuett

Motivform: a-b / c-d // e-f / g-h // i1-j / i2-k // i3-l / i4-m //
Incipitkod: 11235133
Accenttonkod: 13334275

Menuetten är försedd med secundostämma och triodel i originalavskriften.

120. Menuett

Motivform: a1-b / c1-c1 / c1-d1 // a2-e / c2-c2 / c2-d2 //
Incipitkod: 11151566
Accenttonkod: 15643232

121. Menuett

Motivform: a1-a2 / b-c // d-e / a1-a2 / f-g //
Incipitkod: 11113131
Accenttonkod: 11335522

Menuetten är försedd med secundostämma i originalavskriften. Den har likheter med melodin till Fredmans epistel n:o 9, ”Til Gumman på Thermopolium Boreale och hännes Jungfrur” (”Käraste bröder, systrar och vänner”). Bellman fick med stor sannolikhet inspiration till denna melodi från en menuett ur Johann Helmich Romans *Drottningholmsmusiken* (1744). Bellmans kända *Fredmans epistlar* gavs första gången ut 1790 av musikern och musikförläggaren Olof Åhlström. Verket föregicks av det 1783 utgivna *Bacchi Tempel* och följdes år 1791 av den fristående *Fredmans sånger*.

1: Jämför parallell [d], ” Til Gumman på Thermopolium Boreale och hännes Jungfrur”, *Fredmans epistlar*, no 9 [Stockholm; 1790].

Motivform: a1-a2 / b-c // d1-d2 / e-f / g-h / i-j //

II: Jämför parallell [d], (”Allegro”) ur JH Romans Drottningholmsmusiken, [Stockholm; 1744].

Motivform: a1-a2 / b-c // osv.

Exempel på paralleller:

Fredmans epistlar: 11	CM Bellman	Stockholm	1790
Drottningholmsmusiken: All.	JH Roman	Stockholm	1744

122. Menuett

Motivform: a-b / c-d1 // e1-e2 / a-d2 //
Incipitkod: 11532163
Accenttonkod: 13633555

123. Menuett

Motivform: aa-b1 / c-d // e1[3]-e2[3] / a-b2 //
Incipitkod: 11112315
Accenttonkod: 11151255

Takt tre till sex i första reprisen skulle möjligen kunna uppfattas som en fras på fyra takter.

124–125. Menuett

Motivform: a-b / c[1]-d // e-f / g-h // i1-j / k-l1 // i2-i3 / m-l2 //
Incipitkod: 135175121
Accenttonkod: 11151525

Menuetten är försedd med secundostämma och triodel i originalavskriften. Den är något vacklande i formen i första reprisen, där det tycks saknas en takt efter fjärde takten. Jämför motsvarande motiv i andra reprisen.

126. Menuett

Motivform: a-b / c-d // e1-f / e2-f // g1-h / g2-h // i-j / g3-h //
Incipitkod: 11353155
Accenttonkod: 15555322

127–128. Menuett

Motivform: a-b / c-d1 // e-f / a-d2 // g-h / g-i //
Incipitkod: 13453157
Accenttonkod: 15545276

Menuetten är försedd med secundostämma och triodel i originalavskriften.

129. Menuett

Motivform: aa-b / c-d // e-f / a-g // h-i / j-k // l-m / n-o //
Incipitkod: 11351345
Accenttonkod: 15435531

Likt flera av menuetterna skulle formen lika gärna kunna beskrivas med fraser på fyra takter.

130–131. Menuett

Motivform: a1-b / c-d1 // a2-e / a1-d2 // f1-f2 / g-d3 // f3-f4 / g-d4 //
Incipitkod: 13513553
Accenttonkod: 11573426

Menuetten är försedd med secundostämma och triodel i originalavskriften.

132–133. Menuett

Motivform: a1-b / c-d // a2-e / a1-f // g1-g2 / h-i // j-k / g1-l //
Incipitkod: 11112315
Accenttonkod: 11141453

Menuetten är försedd med secundostämma och triodel i originalavskriften. Secundostämman är i det här fallet i sin imitatoriskt polyfona stil mer utvecklad än sina motsvarigheter till menuetterna i Dufvas bok.

134. Menuett

Motivform: a-b1 / c-d // e-f / g-a-b2 //
Incipitkod: 13311715
Accenttonkod: 11137743

Beträffande formen – se kommentaren till nr 129.

135. Menuett

Motivform: a-b1 / c-d // e-f / b2-g //
Incipitkod: 11211113
Accenttonkod: 11173452

136. Polska

Motivform: a-b1 // c-b2 //
Incipitkod: 16716716
Accenttonkod: 11123732

Polskan tillhör ett äldre melodiskikt och finns i närbesläktade former i äldre klaver- och lutböcker. En märklig omständighet är att i Mattias Silvius Svenonis klavertabulatur från 1721 finns denna polska i en närmast identisk version som efterdans i ”serraform” till nästkommande polska (nr 137). Här redovisas båda melodierna i följd efter varandra i båda samlingarna fast i omvänd ordning. Serran i Silvius Svenonis samling är ett av många exempel på att denna form inte nödvändigtvis behöver vara indelad i tretaktsmotiv. I Gustaf Blidströms samling från 1715 finns också en ”Polones” som avslutas med de fyra inledande takterna i polskan ovan. Melodin finns också i närliggande varianter i Sexdregasamlingen och i Fredrik Sallings notbok från Svärdsjö, daterad 1746.

Jämför med nr 8 i en nästan identisk version i G-dur.

1: Jämför parallell [b], ”Serra” i Mattias Silvius Svenonis klavertabulatur [Kalmar Stifts- och gymnasiebibliotek: Ms 4a. Kalmar (Stockholm), 1721]. Anders Roséns renskrift från originaltabulaturen.

Motivform: a-b // c1-c2 //

Exempel på paralleller:

Ma 12:I:20	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:II:109	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
MM 64:I:321	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
MM 64:I:326	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
Blidströms samling: s. 171*	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
MS Svenonis samling:	M Silvius Svenonis	Kalmar, Småland	1721

* De fyra sista takterna.

137. Polska

Motivform: a-b1 // c-b2 //
Incipitkod: 11715564
Accenttonkod: 11621262

Polskan finns i närbesläktade former i äldre klaver- och lutböcker, bl.a. i den s.k. Danzigtabulaturen från 1591.[1791] I Szirmay-Keczers stora samling av slovakiska, polska och ungerska dansmelodier från slutet av 1600- och början av 1700-talet finns två versioner, som i sin tur är allmänt besläktade med ett allmänt förekommande tema i 1700talets svenska spelmansböcker (se nr 11 och 178). Melodin har också kopplingar till ett äldre vispolske- och sånglekstema, som bl.a. i småländska uppteckningar återfinns med texten:

Hej, nu dansar jag med Sara
så länge träskorna vara
När de går sönder
så får vi flera
sedan dansar vi ju mera[1792]

Bland de äldre besläktade varianterna finns bl.a. ett av de första beläggen i Sverige för trioliserade polonäser i Mattias Silvius Svenonis klavertabulatur från 1715. Samma polonäs står i Gustaf Blidströms samling från 1715 i en mera avskalad form utan trioler.

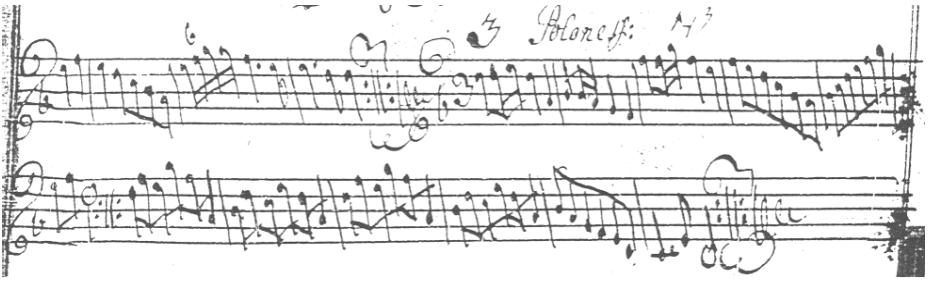
Jämför med nr 11, 37, 77 och 178.

1791 Ms 4022:29. Josef Klima. ”Tabulaturen als Quelle der Volksmusik Alter Zeiten”, *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 13, Wien 1961.

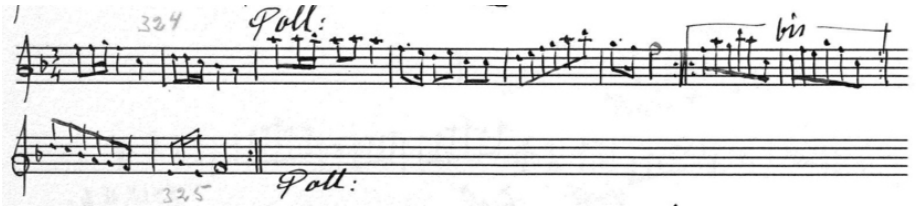
1792 Se bl.a. en uppteckning efter spelmannen August Strömberg i Jät publicerad i Utbildningsradions häfte *Visor i Småland*, Stockholm 1985, s. 40.

I: Jämför parallell [d], ”Poloness” i Gustaf Blidströms samling [Skara Stifts- och Landsbibliotek: Ms 10, s.172. Tobolsk, Ryssland, 1715].

Motivform: a-b-c // d-d-e //



II: Jämför parallell [d], ”Poll:” i Fredrik Sallings notbok [MMD:64:I:324. Svärdsjö, Dalarna, 1746 ff].



EXEMPEL PÅ PARALLELLER:

MM 64 I:324	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
Danzigtabulaturen: 29	u.u.	Danzig, Tyskland	1591
Blidströms samling: s. 172	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
MS Svenonis samling: s. 121	M Silvius Svenonis	Kalmar, Småland	1721
Szirmay-Kecser: 190	A Szirmay-Kecser	Sips, Slovakien	ca 1730
Szirmay-Kecser: 213	A Szirmay-Kecser	Sips, Slovakien	ca 1730
Folkmusik från Småland och Öland: 201	A Strömberg	Jät, Småland	1983

138.

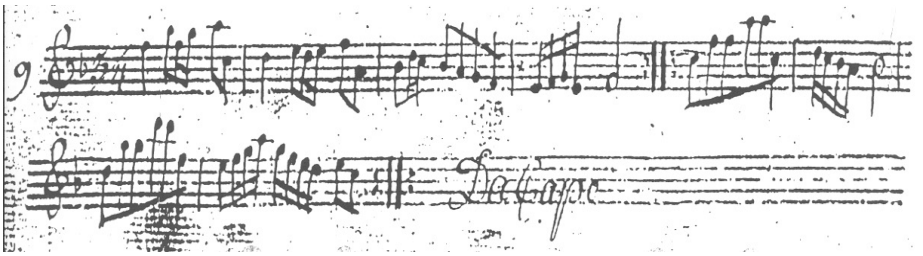
Detta nummer saknas i originalavskriften!

139. Polska

Motivform: a-b // c-d // e-b /
Incipitkod: 12367144
Accenttonkod: 16475667

En närmast identisk version med en något annan motivform finns i Anders Larssons samling (daterad 1810) från Östra Ryd, Östergötland (se exempel nedan).

1: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i Anders Larssons samling [privat ägo. Östra Ryd, Östergötland, 1810].
Motivform: a-b // c-d / a-b //



Exempel på paralleller:

A Larssons samling: 9	A Larsson	Östra Ryd, Östergötland	1810

140. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / e-f //
Incipitkod: 51152234
Accenttonkod: 55375532

141. Polska

Motivform: a-b // c-d-e //
Incipitkod: 15753142
Accenttonkod: 15475252

Polskan har vissa drag av en 1600-talsmenuett, men återfinns också i efterdansform som ”polones” i bl.a. Gustaf Blidströms samling (se exempel).

1: Jämför parallell [b], ”Polones” i Gustaf Blidströms samling [Skara Stifts- och Landsbibliotek: Ms 10, s.172. Tobolsk, Ryssland, 1715].
Motivform: a-b // c-d //

Exempel på paralleller:

Blidströms samling: s. 172	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715

142. Polska

Motivform: a-b / c-d // e1-e2 / f-g //
Incipitkod: 11325531
Accenttonkod: 12346733

Polskan finns i närliggande versioner i flera 1700-talsnotböcker, som exempelvis Pehr Anderssons notbok och Sexdregasamlingen. Melodin finns även upptecknad i ett par versioner i Hälsingland. I anslutning till en av dessa skriver Olof Andersson:

> Låten ingår tillika med nr 577, 579 och 580 i en mindre handskrift med överskrift: ”Gamla polskor från 1756, A. Or. Falin, Risås 1885”. Samlingen innehåller ett tjugofemtal polskor, och har efter Falin ägts av spelmannen Lars Bull i Undersvik. De flesta melodierna förekomma i Nordblads notbok, och av allt att döma utgöra såväl Falins som de fullständigt likalydande polskorna hos Nordblad avskrifter från en och samma källa, troligen en gammal polonäsbok från 1756.[1793]

1: Jämför parallell [c], ”Polonesse” I Pehr Anderssons notbok [Ma1:34, Måstorp, Närke, 1731].
Motivform: a-b / c-d // e-f / g1-g2-h

1793 *Svenska låtar*: Hälsingland II, s. 95.

II: Jämför parallell [c], ”Polska” efter Olof Nordblad, Norrala [*Svenska låtar*, Hälsingland: 576].

Motivform: a-b1 / c-b2 // d1-d2 / e-f

Exempel på paralleller:

Ma 1:34	P Andersson	Fackeltorp, Närke	1731
Ma 12:I:133	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 13a:13	JE Blomgren	Hässlunda, Skåne	1780 ff
L Bulls samling	AO Falin	Risås, Hälsingland	1756
Sv.l. Hälsingland: 576	O Nordblad	Norrala, Hälsingland	1929

143. Polska

Motivform: a1-b / a2-c // d-e / f1-f2 / a2-c //
Incipitkod: 57157165
Accenttonkod: 55635537

Polskan har i andra reprisens modulation klara likheter med Dufva nr 30.
Jämför med nr 30.

144. Polska

Motivform: a-b / c1-c2-d // e1-e2 / f1-g / f2-h / f3-i[3]-j //
Incipitkod: 15543315
Accenttonkod: 14135353

Polskan har en menuettliknande motivuppbyggnad, form och melodik.[1794] Den långa andra reprisen verkar något vacklande i formen och upprepningen av takt 16 verkar tveksam.

1794 Se kapitel 5, avsnitt 5.4.

145. Polska

Motivform: a-b / c-c-d // e-f / g-h / c-c-d
Incipitkod: 11112316
Accenttonkod: 11121235

Det här är en mycket spridd polska, som i vissa utvecklade och genomkomponerade former ofta tillskrivs olika upphovsmän. Ibland går den under namnet ”Eybechs pollonesse” eller ”Pollonesse Arioso pr Hhr Eybech”.[1795] I J.H. Anderssons notbok från Fjärås i Halland, daterad 1806, tillskrivs polskan ”Hr Hörberg”, vilket möjligen kan syfta på kyrkomålaren och spelmannen Pehr Hörberg från Virestads socken i Småland,[1796] medan den i en notsamling från Furingstad i Östergötland anses härstamma från ”Hr Högfält”.[1797] I dagens folkmusikkretsar brukar polskan kallas för ”Kvinten” (se även nr 194). Den karaktäristiska kvintförskjutningen mellan ett D- och A-modus är helt dominerande i både äldre och yngre samlingar. Många tonsättare under 1600- och det tidiga 1700-talet komponerade ofta sina allegrosatser i denna form – dvs. att andra reprisen ofta började med en fras som starkt påminde om satsens början som transponerades en kvint upp eller en liten ters ned. Endast i undantagsfall finns paralleller i andra modus eller med ett mindre tydligt kvintförhållande. Bland dessa

1795 Titeln hämtad från Theorins notbok: Ma 15: pag. 57–58.
1796 Se Gustafsson 2006, s. 47 f.
1797 FMK II a:31:71. P.A. Issén, Furingstad, Östergötland: ”Polska af Högfält”. Namnet kan möjligen syfta på klockaren Per Högfält, född 1704 i Kisa, Östergötland.

märks några varianter i A-dur, där en polska efter C.V. Rulin från Lerbäck i Närke kan anses vara karaktäristisk för denna typ.[1798]

Polskans grundtema är vida spritt och återfinns även i flera enklare former i Dufvas samling (se bl.a. 61, 62 och 79). Varianter av den karaktären kan ha legat till grund för Eybechs mer utvecklade komposition. En annan rudimentär form återfinns också i den äldsta kända källan till polskan – i Pehr Anderssons notbok från 1731. I en kommentar till låten i östgötadelen av *Svenska låtar* hänvisar Olof Andersson också till denna handskrift:

> Polskan förskriver sig till 1700-talet. Den har upptecknats även i Hälsingland, samt finnes i ett flertal handskrifter från olika delar av landet. Den äldsta versionen stammar från 1731 och ingår i C. V. Rulins samling.[1799]

Varianter på både den enklare och mer utvecklade former finns rikligt företrädda i både spelmansböcker och *Svenska låtar*.

Jämför med nr 61, 62 och 68.

1: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i Pehr Anderssons notbok [Ma 1:116. Måstorp, Närke; 1731].

Motivform: a-b / c-c-d // e-f / g-h / c-c-d //

1798 *Svenska låtar*: Närke, nr 83.

1799 *Svenska låtar*: Östergötland II, s. 149.

II: Jämför parallell [b], ”Pollonesser in C är compognerad. Hörberg” i J.H. Anderssons notbok [Ma 11:97. Fjärås, Halland, 1806].

Motivform: a-b / c-c-d1 // e-f / g-h / g-h-i(1) / j-j-d2 //

Exempel på paralleller:

Ma 1:116	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 3b:I:55	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 4:52	N Bergdahl	u.p. Närke	u.d. 1800-tal
Ma 4:144	N Bergdahl	u.p. Närke	u.d. 1800-tal
Ma 7:1	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784 ff
Ma 10:119	S Wåhlberg	Kisa, Östergötland	u.d. 1700-tal
Ma 11:58	JH Andersson	Fjärås, Halland	1806
Ma 15: pag 57*	M Theorin	Växjö, Småland	1792
Ma 15:16*	M Theorin	Växjö, Småland	1792
Ma 18:22	L Larsson	Åkerbo, Närke	1789
MM 60:I:11	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MM 60:I:31	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MMD 67:73	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
MMD 67:156	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
M 93:48	A Grevelius	u.p., Småland	u.d. 1700-tal
M 93:98	A Grevelius	u.p., Småland	u.d. 1700-tal
M 131:55	AF Alard	Carlshof, Östergötland	1833
AF Stares notbok: 47	AF Stare	Åbo, Finland	1806
FMK II a:31:21	PA Issén	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
FMK II a:31:71	PA Issén	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
FMK II a:31:81	u.u.	u.p. Östergötland	u.d. 1800-tal
Clarins samling: 14	FV Clarin	Kisa, Östergötland	u.d. 1800-tal
Gladhammarsbibeln: 6	u.u.	Gladhammar, Småland	u.d. 1700-tal
Folkmusik från norra Södermanland: 30	P Ericsson	Helgarö, Sörmland	1899

Folkmusik från Småland och Öland: 182	C Retzman	Lofta, Småland	1983
Lindblomsamlingen: 89	CA Lindblom	Rejmyre, Östergötland	1985
Styrlanderlåtar: 5	N Styrlander	Styrestad, Östergötland	1973
Sv.l.Skåne: 720	J Nord	V:a Broby, Skåne	1938
Sv.l.Skåne: 1058	N Lagerfeldt	Katslösa, Skåne	1939
Sv.l.Östergötland: 132	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 168	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 314	J Alm	Norrköping, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 458	FW Clarin	Kisa, Östergötland	1936
Sv.l.Närke: 83	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.l.Närke: 109	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.l.Hälsingland: 310	A Nyholm	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 424	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	1929
Sv.l.Hälsingland: 282	A Nyholm	Delsbo, Hälsingland	1928
Svenska polskor från Gotland: 32	J BAGGE	Visby, Gotland	1879-80
Traditioner af Swenska Folkdansar: II:30	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM		1814
76 polskor från Ögtl: 33	J BAGGE	u.p., Östergötland	1879
100 svenska danspolskor: 20	AG ROSENBERG	Södermanland / Östergötland	1875

* Se även *Folkmusik från Småland och Öland*, nr 222 och 223.

146. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c1-c2 / d1-d2-e //
Incipitkod: 13465235
Accenttonkod: 16371637

147. Polska

Motivform: a[3]-a[3] // b[3]-c[3] //
Incipitkod: 13135517
Accenttonkod: 13113157

Polskan tillhör ett äldre melodiskikt med de för serran så omisskännliga tretaktsmotiven. Melodin finns i mer avlägsna former i 1600-talets klaver- och lutböcker. Den har också vissa likheter med den kända Fannikedansen ”En pige vandred udi en have”, där de typiska tretaktsmotiven återkommer i 2/4-takt:[1800]

> Grüner-Nielsen er bekendt med, at denne visemelodi er kendt over hele Danmark – og noterer sig at “melodien er vel egentlig i 3/4 takt”. Han har dog trods alt valgt at notere i 2/4 efter en daværende lokal praksis, idet han som kilde angiver “efter musikdirektør Poulsens nodebog” og “efter Thøgersen”. “En pige vandred udi en have” kendes som polonæsemelodi fra første halvdel af 1800-tallet. Det kan derfor synes naturligt, at den har et vist slægtskab med tre af de fire kendte melodier til rask sønderhoning. Opfattet som en melodi i tretakt har den en optakt på 3 ottendedele. Tre af melodierne til rask sønderhoning har samme rytmiske optakt (som nu ofte spilles ‘punkteret’): “Kirstine gik tit i lunden ene” (hvor sidste takt i A-delen er udvidet til 4/4), “Oh de kvindfolk”, og en variant af den kendte “Der bor en bager”.[1801]

Visan ”Det stod en jungfru uti en hage, till henne kom en ung sjöman” (”Sjömannen och jungfrun”) finns också i en rad svenska text- och melodivarianter.[1802]

1800 Beträffande Fannikedansernas och Sønderhoningarnas koppling till polsketraditionen i övriga Skandinavien – se bl.a. Dufva nr 49.
1801 Bæk, John. ”Polskdans som levende tradition i 1900-tallets Danmark? – musik og dans fra Fanø”. http://www.johnbaek.dk/Pdf/Art_JB_Polsk_Fanoe.pdf [hämtat 2015-11-01].
1802 Se bl.a. Bondeson, August. *Samlade skrifter VI, August Bondesons Visbok. Folkets visor sådana de leva och sjungas ännu i vår tid*, Stockholm 1940, s. 126. Visan finns utgiven i skillingtryck under namnet ”Sjömannen och jungfrun” från 1840-talet och framåt.

1: Jämför parallell [d], ”Fannikedans – En pige vandred udi en have” i H Grüner-Nielsens ”Folkelig vals” [Fanø, Danmark; 1920].

Motivform: a[3]-b1[3] / a[3]-b2[3] / c[3]-d[3]

Exempel på paralleller:

Folkelig vals: 82	H GRÜNER-NIELSEN	Fanø, Danmark	1920

148. Polska

Motivform: a-a / b-c // d1-d2 / a[1]-e //
Incipitkod: 14561511
Accenttonkod: 16122415

Polskan verkar något vacklande i formen i andra reprisen och möjligen skall hela a-motivet upprepas i andra reprisens femte och sjätte takt (jämför med Dahlgrens version). Melodin finns i närstående paralleller i bl.a. Sexdregasamlingen och Andreas Dahlgrens notbok. Den har också ett visst släktskap med den ena variantgrenen av den s.k. Leipzigpolskan (se nr 150).

Jämför med nr 150.

1: Jämför parallell [a], ”Pollonesse” i Andreas Dahlgrens notbok [Ma 7:63. Fågelvik, Tryserum, Småland; 1783-ff].

Motivform: a-a / b-c // d1-d2 / a-e //

Exempel på paralleller:

Ma 4:95	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 7:32	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784-ff
Ma 7:63	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784-ff
Ma 11:56:2	JH Andersson	Fjärås, Halland	1806
Ma 12:III:8	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1783

149. Polska

Motivform: a-b / c-d // e1-e2 / c-f //
Incipitkod: 13342133
Accenttonkod: 14355534

Jämför med nr 85.

150. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-b2 //
Incipitkod: 32154334
Accenttonkod: 35343534

Den här låten kallas vanligen för ”Leipzigpolskan”. Till skillnad från Dufvas variant är polskan ofta noterad med G-strängen nedstämd till D. Enligt en vida spridd legend skall de låga tonerna i melodins inledning (tillsammans med den låga D-basen) föreställa kanonmullret på slagfälten under Napoleonkrigen. Enligt en uppgift från den kände skånske spelmannen Nils Mårtensson från Stora Herrestad (”Rusken”), som Nils Andersson återger i både *Skånska melodier* och *Svenska låtar* komponerades polskan 1813 då den svenska hären belägrade Leipzig:

> Polskan skall, enligt Rusken, ha komponerats på Karl Johans befallning då svenska hären låg framför Leipzig. Kungen ville se manskapet roa sig och gav därför sin ”direktör” befallning att i all hast ”diktera” en polska. Snart var den nya polskan färdig och så vidtog allmän dans.[1803]

Enligt Rusken fanns det också en text till polskan:

> Hör ni nu, gossar
> med friskt mod gå på
> så skall vi nog Leipzig
> till mötes gå[1804]

Med tanke på att polskan förekommer redan i en del 1700-talssamlingar får väl denna historia om melodins ursprung hänföras till skrönornas värld.

1803 *Svenska låtar*: Skåne, nr 1105, samt *Skånska melodier*, nr 39.
1804 *Skånska melodier*, nr 69.

Melodin förekommer också både som menuett[1805] och vals. I den senare versionen brukar den gå under benämningen ”Björnvalsen”.[1806] Inledningen skall i detta fall påminna om björnens läte. Melodin finns upptecknad i flera versioner i hela landet, både i sextondelsvarianter och triolformer. Den finns i två huvudformer, som framför allt skiljer sig åt i andra reprisen. Den ena är mer eller mindre identisk med Dufvas version, medan den andra helt saknar den inledande arpeggiofiguren. Denna version modulerar istället över dominantackordet och har också ett visst släktskap med Dufva nr 148. I exempelvis Nils Bergdahls och Andreas Dahlgrens notböcker finns båda versionerna representerade. Dessa båda huvudformer återfinns också bland varianterna i *Svenska låtar*.

Jämför med nr 148.

1: Jämför parallell [a] i Nils Bergdahls notbok [Ma 4:167. Närke; utan datering, förmodligen tidigt 1800-tal].

Motivform: a1-b1 / a2-b2 // c-c-b2 // d-d-e

1805 Uub: i.m. 125:13.

1806 Se bl.a. *Skånska melodier*, nr 13.

II: Jämför parallell [b], Polska efter August Nyholm, Delsbo [*Svenska låtar*, Hälsingland: 276].

Motivform: a1-b1 / a2-b2 // c-c-b2

Exempel på paralleller i handskrivna källor:

Ma 4:28	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 4:167	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 7:32	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784 ff
Ma 7:63	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784 ff
MMD 67:46	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
M 132:10	A Planmarck	Askersund, Närke	1774 ff
UUB I.M.125:13	u.u.	u.p.	u.d. 1700-tal
Sonessons samling: u.n.	Hans Sonesson	Agusa, Skåne	1822
Folkmusik från norra Södermanland: 98	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1898
Folkmusik från Småland och Öland: 9	J Anckarman	Djursdala, Småland	1983
Folkmusik från Småland och Öland: 191	J Santesson	Södra Vi, Småland	1983
Folkmusik i Vgtl: s. 44	S LANDTMANSSON	Skaraborgs län	1911
Gotlandstoner: 216	SP Dalström	Hejde, Gotland	1909-32
Skånska melodier: 13	L Brolin	Abbekås, Skåne	1895-1916
Skånska melodier: 39	O Persson	Genarp, Skåne	1895-1916
Skånska melodier: 69	N Mårtensson (”Rusken”)	Stora Herrestad, Skåne	1895-1916
Skånska melodier: 291	A Jeppsson	Bonderup, Skåne	1895-1916
Sv.I.Skåne: 879	A Jeppsson	Bonderup, Skåne	1939
Sv.I.Skåne: 880	A Jeppsson	Bonderup, Skåne	1939

Sv.l.Skåne: 916	O Persson	Genarp, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 955	T Larsson	Gylle	1939
Sv.l.Skåne: 1105	N Mårtensson (”Rusken”)	Stora Herrestad, Skåne	1940
Sv.l.Östergötland: 167	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 212	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 457	FW Clarin	Kisa, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 529	A Fredin	Loftahammar, Småland	1936
Sv.l.Västergötland: 43	CA Hakberg	Skövde,Västergötland	1932
Sv.l.Hälsingland: 276	A Nyholm	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.l.Värmland: 396	R Johansson	Säffle,Värmland	1930
20 Gotländska polskor: 18	C SÄVE	Gotland	1876
160 Svenska. danspolskor: 61	AG ROSENBERG	Uppland m.fl.	1879
200 Svenska folkdanser: 180	u.u.	Östergötland	u.d.
220 Svenska folkdanser: 175	JN AHLSTRÖM	Östergötland	1878

151. Polska

Motivform: a1-a2 // b-c //
Incipitkod: 56741456
Accenttonkod: 54545436

Melodin finns bl.a. upptecknad som ”Ridmarsch” i både jämn och ojämn takt, vilket i sig kan indikera att fördansformen levt kvar som både marsch (gånglåt) och polska. I Erik Jensens notbok (daterad 1790) från Boes i Danmark finns också en avlägsen parallell i 4/4-takt som just ”Fordans”. I en uppteckning efter den småländska spelkvinnan Ida Sofia Erlandsson (”Ida i Rye”) (1852–1931) uppges att låten också kallades ”Bröllopsmarsch i ¾-takt” och att ”de ridande spelmännen spelade denna marsch i takt med hästhovarnas tappel”.[1807] I en annan kommentar till låten i smålandsdelen av *Svenska låtar* skriver Olof Andersson, att ”varianter av polskan ha upptecknats i Skåne och annorstädes”.[1808] I en del varianter är repriserna omkastade.

Jämför med nr 199.

1: Jämför parallell [a], Polska i August Enwalls samling [KB 1976:146: no 9. Tuna, Småland; ca 1840].

Motivform: a1-a2 // b-c //

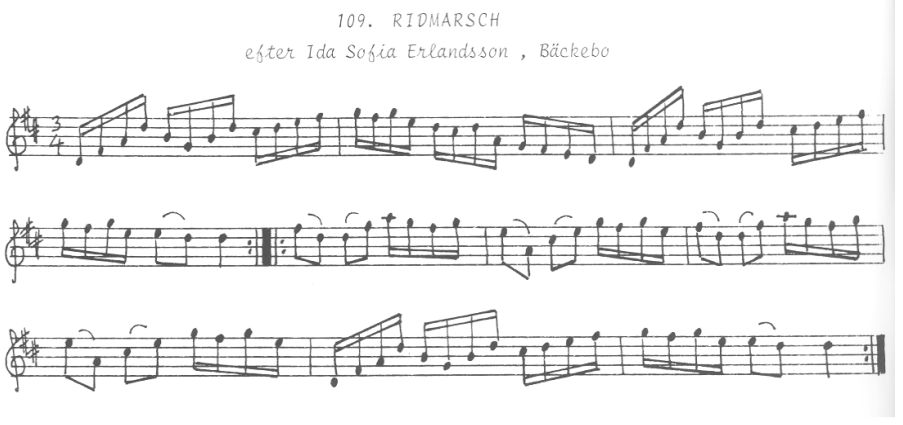
1807 Se bl.a. Gustafsson 1981, nr 109.
1808 *Svenska låtar*: Småland, s. 10.

II: Jämför parallell [a], ”Polska” efter Per Nilsson Dahlberg, Nymö [*Svenska låtar*, Skåne, nr 181].

Motivform: a1-a2 // b-c //

III: Jämför parallell [b], ”Ridmarsch” i ”Folkmusik från Småland och Öland” [no 109. Knut Olof Ekvalls uppteckning efter Ida Sofia Erlandsson (”Ida i Rye”), Bäckebo; 1983].

Motivform: a1-a2 / b-b-a2



Exempel på paralleller:

MMD 34:39	G Weslien	u.p.	u.d. 1700-tal
MM 63:22	A Persson	Hallingeberg, Småland	u.d. 1800-tal
M 41:II:28	G Johansson	Sjönäs, Småland	1851
M 131:59	AF Alard	Carlshof, Östergötland	1833
KB Vs 2:2 s. 233-234	AI ARWIDSSON	Blekinge	ca 1835
A Enwalls samling: 9	A Enwall	Tuna, Småland	ca 1840
F Gustafssons samling: 22	F Gustafsson	Tjärstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
E Jensens samling: 95	E Jensen	Boes, Danmark	1790
Löfvéns samling: 51	Löfvén	Roslagen, Uppland	u.d. 1800-tal
Folkmusik från Småland och Öland: 109	IS Erlandsson	Bäckebo, Småland	1983
Sv.l.Skåne: 181	PN Dahlberg	Nymö, Skåne	1937
Sv.l.Småland: 24	K Andersson	Loftahammar, Småland	1935
Sv.l.Östergötland: 470	CG Åstrand	Horn, Östergötland	1936
76 polskor från Ögtl. 50	J BAGGE	Östergötland	1879
160 Svenska danspolskor: 62	AG ROSENBERG	Uppland m.fl.	1879

152. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c[3]-[3] //
Incipitkod: 11311514
Accenttonkod: 11511152

Polskan har inskripitionen ”av C.H. Wide” i originalavskriften.[1809] Melodin tycks vara en B-dursbesläktad variant av Norralapolskan (se nr 2), men den finns också spridd i den här specifika formen. I Jonas Anckarmans samling kallas den ”En mycket wackar kärlekepolska”.[1810] En intressant omständighet i detta sammanhang är att släktnamnet Wide också figurerar i denna samling.[1811]

Jämför med nr 2.

Exempel på paralleller:

Folkmusik från Småland och Öland: 3	J Anckarman	Djursdala, Småland	1983

1809 Släkten Wide är känd för sin musikalitet och efternamnet figurerar i en rad samlingar och notböcker från norra Småland, se vidare Gustafsson 2000, s. 351.
1810 Gustafsson 1981, s. 3.
1811 Se vidare J Anckarmans samling (G Klemmings avskrift, nr 27).

153. Polska

Motivform: a1-b / a2-c // d-e // a2-c
Incipitkod: 15134713
Accenttonkod: 13131535

Melodin har titeln ”Melancoliska pollonessan” i originalavskriften. Benämningen finns i flera andra samlingar, bl.a. i Johan Fredrik Bergströms samling från Tolg.[1812] På senare tid är den i folkmusikkretsar känd som ”Djursdalapolskan”, efter en numera allmänt spelad variant som publicerades i Gösta Klemmings *50 småländska låtar* (1965).[1813] Melodin finns också i en rad varianter i spelmansböcker och i *Svenska låtar*, dock med en viss koncentration till Småland och södra Östergötland. Den uppvisar också ett visst släktskap med paralleller på den s.k. ”Sparvens visa” (se nr 159).

Jämför med nr 159, 168 och 177.

1812 Gustafsson 2000, s. 111.
1813 Låt nr 16 i häftet.

1: Jämför parallell [a], Polska i C.J. Johanssons notbok [M 42:29. Södra Flaka, Småland; 1855].

Motivform: a1-b / a2-c // d-b / a2-b //

Exempel på paralleller:

Ma 5:110	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 5:226	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
M 42:29	CJ Johansson	Södra Flaka, Småland	1855
Mosessons samling: 2	JP Mosesson	Klocketorp, Småland	u.d. 1800-tal
Wallmans samling: 3	JH WALLMAN	Vrigstad, Småland	u.d. 1810-tal
Wallmans samling: 4	JH WALLMAN	Vrigstad, Småland	u.d. 1810-tal
Småländsk musiktrad: I:237	JF Bergström	Tolg, Småland	2000
Sv.I.Skåne: 777	E Hansson	Flädie, Skåne	1939
Sv.I.Skåne: 1057	N Lagerfeldt	Katslösa, Skåne	1939
Sv.I.Östergötland: 305	I Hultqvist	Norrköping, Östergötland	1936
Sv.I.Östergötland: 343	CA Månsson	Jonsberg, Östergötland	1936
Sv.I.Småland: 46	IS Erlandsson	Bäckebo, Småland	1935
Sv.I.Småland: 219	NB Ljunggren	Markaryd, Småland	1935
Traditioner af Swenska Folkdansar: IV:14	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Västergötland	1814
50 Småländska låtar: 16	J Anckarman	Djursdala, Småland	1965
76 polskor från Ögtl: 42	J BAGGE	Östergötland	1879
76 polskor från Ögtl: 57	J BAGGE	Östergötland	1879
160 Polskor, visor och danslekar: 106	AG ROSENBERG	Södermanland	1875

154. Polska

Motivform: a-b // c-c / a-b //
Incipitkod: 11154561
Accenttonkod: 15671543

Låten tycks vara en något annorlunda variant av den kända ”Respolskan”. Jämför med nr 157, 191, 195 och 196, samt i menuettform nr 105.

155. Polska

Motivform: a-b // c1[3]-c2[3] //
Incipitkod: 31132243
Accenttonkod: 33412332

Polskan har i andra reprisen drag av den typiska serraformen med indelning i tretaktsmotiv. Melodin har tydlig 1600-talsprägel och känns igen från vagt besläktade teman i Peter Bangs och Rasmus Storms notböcker, samt i Höök- och Blidströmsamlingarna.

156. Polska

Motivform: a1[3]-a2[3] // b1[3]-b2[3] //
Incipitkod: 32114275
Accenttonkod: 31731753

Polskan har typisk serraform med en tydlig indelning i tretaktsmotiv.

157. Polska

Motivform: a1-a2 // b1-b2 / a1-a2 //
Incipitkod: 51712517
Accenttonkod: 51553423

Jämsides med Norralapolskan (se nr 2), Skräddarpolskan (se nr 10) och Sparvpolskan (se nr 159) intar den här polskan en särställning när det gäller popularitet och variantspridning. Särskilt i södra Sverige tycks den här polskan i alla sina variationer ha varit oerhört populär, men samtidigt står den att finna i nästan alla musikmiljöer i hela Norden och är utan tvekan en av våra mest spridda polskor alla kategorier. De äldsta formerna hittar man i lut- och klaverböcker från 1600-talets mitt som ”Tańce polskie”.[1814]

Till den här melodin diktade den kände finländske författaren Zacharias Topelius (1818–1898) sin kända ”Respolska” (1846) med textbörjan ”Klang, min vackra bjällra”, vilket ytterligare bidrog till polskans spridning och popularisering under 1800-talet:[1815]

Klang, min vackra bjällra, i den sena kväll
Spring, min raska fåle, över mo och fjäll!
Hemåt ila vi med vindens snabba fart,
där så vila vi i mjuka armar snart,
och vår lycka ingen må förtycka.
Alla kvällens norrsken flämta där i skyn;
alla sälla minnen skämta för min syn.[1816]

1814 En äldre besläktad form finns bl.a. i en polsk luttabulatur från första hälften av 1600-talet, som före andra världskriget fanns i Polska Vetenskapsakademins bibliotek i Gdańsk (Ms. 4002). Genom avskrifter finns ändå delar av denna utgiven, bl.a. av Stęszewska, Zofia. *Taȩce polskie z Tabulatory Gdaȩskiej*, Krakow 1965.
1815 Topelius, Zacharias. *Samlade skrifter af Zacharias Topelius första till fjärde delen. Sånger af Zacharias Topelius*. Första bandet: 1833–1852, Stockholm 1904, s. 185.
1816 Här redovisas första versen av sammanlagt fyra.

Topelius dikt publicerades första gången den 9 januari 1847 i *Helsingfors Tidningar* och därefter i diktsamlingen *Ljungblommor* (1850).[1817] Förmodligen hade inte Topelius hört melodin i folklig tradition i sina hemtrakter i Österbotten, utan vid en teaterföreställning:

> Melodin, en svensk polska, finnes anbragt i »Läkaren» af Blanche. Första stafvelsen i de två första raderna af hvarje vers accentueras skarpt och raskt. Allt det följande bindes samman legato.[1818]

Tonsättaren Johann Fredrik Berwald (1787–1861) använde alltså denna polska som ett av huvudmotiven i melodramen *Läkaren* (1845) av August Blanche och pjäsen gavs vintern 1846 i Helsingfors.[1819] Topelius visa kom tidigt att betraktas som en julsång, trots att texten inte refererar till julen, utan endast till vinter, snö och slädfärd.

I äldre vissammanhang återfinns också samma melodi till bl.a. den s.k. ”Dybeckvisan”.[1820] Den finns också i en mängd varianter som vispolska, i Småland ofta med varianter på texten:

> Käre vackre far och käre vackre mor,
> säg får jag dansa med er vackre doter,
> nej var serra tri de står så illa te,
> ho har så söndersliten kjortel.
>
> Ho har farit över berg och buske,
> ho ha slajits med en herrgårdskuske,
> Käre vackre far och käre vackre mor,
> Säg får jag dansa med er vackre doter.[1821]

Låten är också känd under många andra namn som ”Blekingepolskan”, ”Vesterdalpolska”, ”Körepolskan”, ”Moster Karins polska”, ”Södermanlands pollonaisse” och ”Imbarlåten”.

Den förekommer i både dur- och mollvarianter och är, beträffande varianter, den vanligast förekommande polskan i Dufvas samling. Intressanta paralleller med stor spännvidd återfinns bl.a. som polsmelodier

1817 Diktsamlingen utgiven i Helsingfors.

1818 Kommentar till dikten i originalutgåvan *Ljungblommor*, 1850.

1819 Blanche, August & Berwald, Johann Fredrik. *Körer, kupletter och melodramer ur Läkaren, skådespel*. Stockholm 1845.

1820 Dybeck är Sveriges sydligaste säteri i Östra Vemmenhögs socken i Skåne. Under 1800-talet trycktes den sydskånska allmogen under säteriet hårt av den s.k. hoveritjänsten. Detta kom bl.a. till uttryck i den kända Dybecksvisan, som diktades av missnöjda bönder som på mumlande dialekt gav uttryck åt dov hopsparad förtrytelse, inte utan gliringar mot säteriets mångårige småländske inspektör.

1821 Se exempelvis Klemming 1976, nr 6.

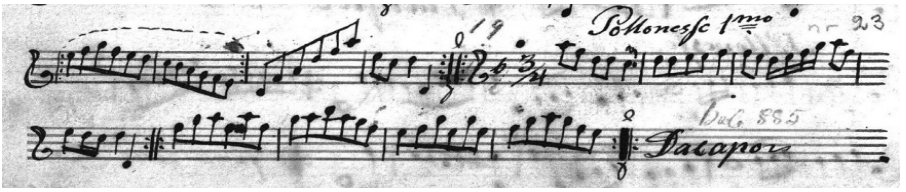
från Österdalen i Norge[1822] och som utgångspunkt för variationer i Olof Åhlströms *Musikaliskt Tidsfördrif* (”Thema Variée p. Hr Åhlström”).[1823] Till detta kommer minst ett 40-tal varianter i tryckta folkmusikutgåvor och betydligt fler i spelmansböckerna och i olika handskrifter.

Grundmelodin finns spridd i två huvudformer, den ena i dur och den andra i moll. Bland durformerna finns i sin tur två typer, där den ena bl.a. kommenteras i AF Stares notbok från Åbo, daterad 1806, med orden ”på helt annat sätt”.[1824] Dessa båda former har också delvis olika motivuppbyggnad och utveckling av motiven i andra reprisen. I förteckningen nedan redovisas dock varianter till båda huvudformerna, trots att en del av dessa är betydligt mer besläktade med exempelvis Dufva nr 191 och 195.

Jämför med nr 154, 191, 195 och 196, samt i menuettform nr 105.

I: Jämför parallell [b] ”Pollonesse” i Anders Carlströms notbok [Ma 8:19. Linköping, Östergötland; 1801].

Motivform: a-b // b1-b2 / a-b //



II: Jämför parallell [a] ”Pollones” i J.C. Blomgrens notbok [Ma 13a:43b. Hässlunda, Skåne; 1757 ff].

Motivform: a1-a2 // b1-b2 / a1-a2 //

1822 OM Sandvik: *Österdalsmusiken*, nr 48, samt Övergaards samling, nr 822 (Erik Engen, Elverum).

1823 Åhlström, Olof. *Musikaliskt Tidsfördrif*, Stockholm 1792, s. 89.

1824 Sibeliusmuseum, Åbo: AF Stares notbok, kommentar till nr 59.

Exempel på paralleller:

Ma 3b:I:98	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 3b:I:99	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 3b:III:7	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 4:121	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 4:130	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 4:159	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 8:19	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801
Ma 8:23	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801
Ma 9:53	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772-ff
Ma 12:73	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 13a:43	JC Blomgren	Hässlunda, Skåne	1757 ff
Ma 13c:30	JE Blomgren	Hässlunda, Skåne	1785
Ma 15:24	M Theorin	Växjö, Småland	1792
Ma 15:29	M Theorin	Växjö, Småland	1792
Ma 18:11	L Larsson	Kumla, Närke	1789
Ma 18:114	L Larsson	Kumla, Närke	1789
MM 60:I:53	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MM 60:II:140	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MM 61:2	u.u.	Umeå, Västerbotten	1801
MM 70:3	AP Nordblom	Malexander, Östergötland	1834
MM 70:28	AP Nordblom	Malexander, Östergötland	1834
MMD 27:13	J Lundström	Hälsingland	1728 ff
MMD 34:36	G Weslien	u.p.	u.d. 1700-tal
MMD 41:4	M Håkansson	Hugelseke, Skåne	u.d. 1800-tal
MMD 47:6	D Danielsson	Södra Gården, Härjedalen	1806 ff
MMD 49:10	CA Nyvall	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 67:112	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
MMD 67:159	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
MMD 68:112	N Landin	Viby, Närke	1833 ff
MMD 70:3	AP Nordblom	Malexander, Östergötland	1834 ff
M 7:126	J Nilsson	Björnstorp, Skåne	u.d. 1800-tal
M 16:8	C Holmberg	Ringkarleby, Närke	u.d. 1800-tal
M 19:6	JA Ericsson	Nyköping, Södermanland	1868
M 25:25	FV Clarin	Tidersrum, Östergötland	1862 ff
M 29b:4	AP Andersson Roos	Horn, Östergötland	1840
M 31:1	HO Nordblad	Norrala, Hälsingland	1850
M 35:66	A Nyholm	Götlunda, Närke	u.d. 1800-tal
M 42:2	CJ Johansson	Södra Flaka, Småland	1855
M 56e: s. 2829	FG Bergman	Värmland	1820
M 93:15	A Grevelius	Småland	u.d. 1700-tal
M 131:78	AF Alard	Carlshof, Östergötland	1833
M 131:85	AF Alard	Carlshof, Östergötland	1833
M 177:12	EL Lindblad	Dalarna	1819 ff
FMK IIa:31:p10	PA Issén	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
FMK IIa:31:p28	PA Issén	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
FMK IIa:31:p41	A Fredin	Loftahammar, Småland	u.d. 1800-tal

FMK IIa:31:p78	Alin	Öland	u.d. 1800-tal
Blidströms samling: 32b	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
F Gustafssons samling: 43	F Gustafsson	Tjärstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
MH Spoof: 51	MH Spoof	Ania, Finland	1791 ff
AF Stares notbok: 9	AF Stare	Åbo, Finland	1806
AF Stares notbok: 42	AF Stare	Åbo, Finland	1806
AF Stares notbok: 59	AF Stare	Åbo, Finland	1806
Trästadsamlingen: 4	K Johansson	Trästad, Småland	u.d. 1700-tal
Waenerbergs samling: 7	SG Waenerberg	Östergötland	u.d. 1810-tal
Waenerbergs samling: 9	SG Waenerberg	Östergötland	u.d. 1810-tal
Waenerbergs samling: 18	SG Waenerberg	Södermanland	u.d. 1810-tal
Wetter I:86	G Wetter	Husby, Södermanland	u.d. 1900-tal
V Viborgs samling: 29	V Viborg	Ulrika, Östergötland	u.d. 1800-tal
Övergaard: 11642:93:2	E Engen	Elverum, Norge	1896
Övergaard: 11642:96:10	u.u.	Elverum, Norge	1896
Folkmusiken i Norrland: II:22	V Nordin	Bjärtrå, Ångermanland	1921-25
KE Forsslund: II:39a	P Persson / A Homman	Äppelbo, Dalarna	1919-39
KE Forsslund: II:4:24	P Persson	Äppelbo, Dalarna	1919-39
Gotlandstoner: 276	Florsen i Burs	Burs, Gotland	1909-32
Nyländska folkvisor: 323	E LAGUS	Pernå, Finland	1893-1900
Nyländska folkvisor: 708	E LAGUS	Helsinge, Finland	1893-1900
Musikaliskt tidsfördrif: s. 89	O ÅHLSTRÖM	Stockholm	1792
Skånska melodier: 93	J Andersson Ryberg	Lövestad, Skåne	1896-1916
Skånska melodier: 330	Göransson	Tullstorp, Skåne	18961916
Sumlen 1977: s.67:1	H Kamstrup	Österdalen, Norge	u.d. 1800-tal
Sv.I.Skåne: 310	O Andersson	Huaröd, Skåne	1937
Sv.I.Skåne: 334	O Andersson	Huaröd, Skåne	1937
Sv.I.Skåne: 356	O Andersson	Linderöd, Skåne	1937
Sv.I.Skåne: 747	P Munkberg	Barsebäck, Skåne	1939
Sv.I.Skåne: 777	E Hansson	Flädie, Skåne	1939
Sv.I.Småland: 156	J Dahl	Skatelöv, Småland	1935
Sv.I.Östergötland: 246	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.I.Östergötland: 474	CG Åstrand	Horn, Östergörland	1936
Sv.I.Närke: 46	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.I.Närke: 367	CG Holmberg	Ringkarleby, Närke	1933
Sv.I.Närke: 389	EL Danielsson	Götlunda, Närke	1933
Sv.I.Södermanland: 57	E Söderqvist	Flen, Södermanland	1934
Sv.I.Södermanland: 63	E Söderqvist	Flen, Södermanland	1934
Sv.I.Värmland: 176	J Andersson	Norra Finnskoga, Värmland	1930
Sv.I.Dalarna: 885	PG Florell	Nås, Dalarna	1924
Sv.I.Jämtland: 363	E Olsson	Myssjö, Jämtland	1926
Sörmlandslåten: 2	CG Axelsson	Floda, Södermanland	1975
Teckningar och toner: 33:1	P Munkberg	Barsebäck, Skåne	1889
Traditioner af Swenska Folkdansar: I:9	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Dalarna	1814
Traditioner af Swenska Folkdansar: I:32	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	Blekinge	1814

Traditioner af Swenska Folkdansar: III:10	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	”Allmän”	1814
Traditioner af Swenska Folkdansar: IV:8	AFZELIUS / ÅHLSTRÖM	”Allmän”	1814
Upländsk Folkmusik: 69	A Liljefors	Uppsala, Uppland	1929
Upländsk Folkmusik: 90	A Jansson	Häverö, Uppland	1929
Østerdalsmusikken: 48	OM SANDVIK	Österdalen, Norge	1943
30 Småländska låtar: 6	C Carlsson Lärka	Västrum, Småland	
76 polskor från Ögtl: 12	J BAGGE	Östergötland	1879
75 polskor från Uppland och Sörmland: 43	J BAGGE	Uppland / Södermanland	1880
75 polskor från Uppland och Sörmland: 63	J BAGGE	Uppland / Södermanland	1880
160 polskor, visor och danslekar: 54	AG ROSENBERG	Södermanland	1875
160 polskor, visor och danslekar: 114	AG ROSENBERG	Södermanland	1875
160 polskor, visor och danslekar: 123	AG ROSENBERG	Södermanland	1875
160 polskor, visor och danslekar: 192	AG ROSENBERG	Södermanland	1875
160 Svenska danspolskor: 98	AG ROSENBERG	Österlöfsta, Uppland	1879
100 Svenska danspolskor: 92 danspolskor: 92	AG ROSENBERG	Närke	1882
200 Svenska Folkdansar: 19	u.u.	Blekinge	u.t.
200 Svenska Folkdansar: 163	u.u.	Dalarna	u.t.
220 Svenska Folkdanser: 77	JN AHLSTRÖM	Blekinge	1855

158. Polska

Motivform: a-b / c1-c2 // d1-d2 / e-c1-c2 //
Incipitkod: 15175564
Accenttonkod: 17613232

Det här är en mycket spridd polska, som vi redan delvis behandlat i kapitel 6.[1825] Polskan är känd under en rad namn i olika landskap i Sverige. Hjort Anders Olsson i Bingsjö kallade den ”Söderholms polska”,[1826] men den kanske är mest känd som ”From-Olles d-mollpolska”.[1827] I Jämtland kallas den på sina håll ”Gammallåten” – ett namn som har visst fog för sig. Många närstående paralleller återfinns i en rad spelmansböcker från 1700-talet. En smula uppseendeväckande är kanske att många paralleller till just Bingsjö-varianten står att finns i danska och finska 1700-talsnotböcker.

I de danska 1700-talssamlingarna finns melodin bl.a. i Rasmus Storms samling från 1760 (i en närliggande parallell i e-moll till Hjort-Anders version), samt i två versioner i Jens Christian Svabos (1746–1824) samling från Färöarna, daterad 1775. En av dessa har melodianknytning till visan ”Grillicander, hvad er det”, vars text skrevs av rådmannen och poeten Christian Braunmann Tullin (1728–1765):

Grillicander, hvad er det?
Er du ei endnu af Griller mæt?
Blinde Hjerter som sin Roe i Uroe søger!
Saadan Roe gjør ikkun Sindet træt.

Hvorfor vil du arme Træl
Plage meer en plaget Sjel:

1825 Avsnitt 6.3.
1826 *Svenska låtar*: Dalarna, nr 1236.
1827 *Svenska låtar*: Hälsingland, nr 21.

Skal da Sorgen slaae dig rent ihjel?
Nei; lad Verden tumle, Modgangs Vinde rase:
Lee du kun deraf, saa gjør du vel.[1828]

Tullin föddes i Köpenhamn, men levde och verkade större delen av sitt korta liv i Oslo (Christiania). Hans vistext förekommer i varianter till denna melodi även i andra danska samlingar:

C. B. Tullins ode »Grillicander, hvad er det« blev efter hans død trykt i Samtlige Skrifter 1, Kbh 1770, og blev alment utbredt gennem H. J. Graaes Arier og Sange, 1 nr. 79, Kbh. 1773. Ingen av disse angiver nogen melodi, men Storms polonæse har altså været brugt i Danmark, mens den samme melodi har levet i svensk spillemandstradition fra første halvdel av 1700-tallet og til nutiden.[1829]

Ovanstående polska har också vissa likheter i första reprisen med den melodin till den kända folkvisan ”Glädjens blomster i jordens mull”.[1830] Det finns också durvarianter av låten i flera spelmansböcker, bl.a. i Lars Larssons samling från Åkerbo i Närke,[1831] och i *Svenska låtar*.[1832] Polskan förekommer också i flera former i Finland, bl.a. i en durversion i Maria Helena Spoofs samling från slutet av 1700-talet.

Det grundläggande meloditemat söker sig ner i 1600-talets samlingar och återfinns bl.a. som ”Serra” i Blidströmsamlingen. Den finns också i flera äldre versioner från Tyskland och Polen, bl.a. i Szirmay-Kecsers och Nicolaus Breschs samlingar. Polskans bakgrund har jag i övrigt behandlat ingående i artikeln ”Transformations of melodies. Motifs, structure and distribution of some common polskas in Scandinavia” i *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (2003).

I kapitel 6, avsnitt 6.3., redovisas flera varianter av den här polskan, men här ges ytterligare några exempel:

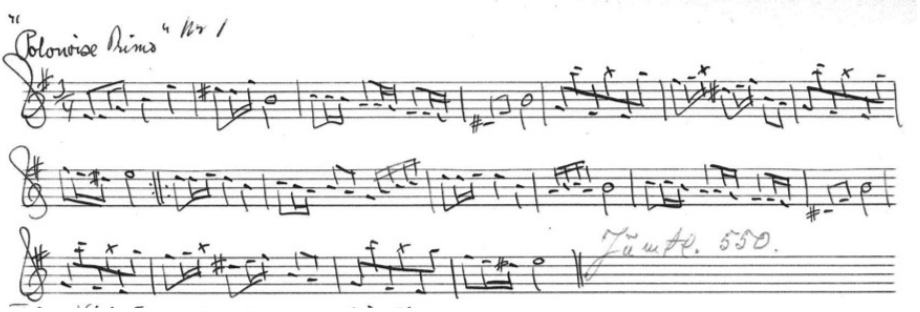
1828 Första versen av totalt fyra. ”Grillicander” syftar på en person som ”fått griller i huvudet” och ständigt oroar sig för vardagens små bekymmer.
1829 Koudal 1987, s. 118.
1830 Se vidare – Jersild 1976, s. 59.
1831 FMK: Ma 18:13.
1832 Se exempelvis – *Svenska låtar*, Skåne, nr 720.

I: Jämför parallell [a] i Pehr Anderssons notbok [Ma 1:35A. Måstorp, Närke; 1731].

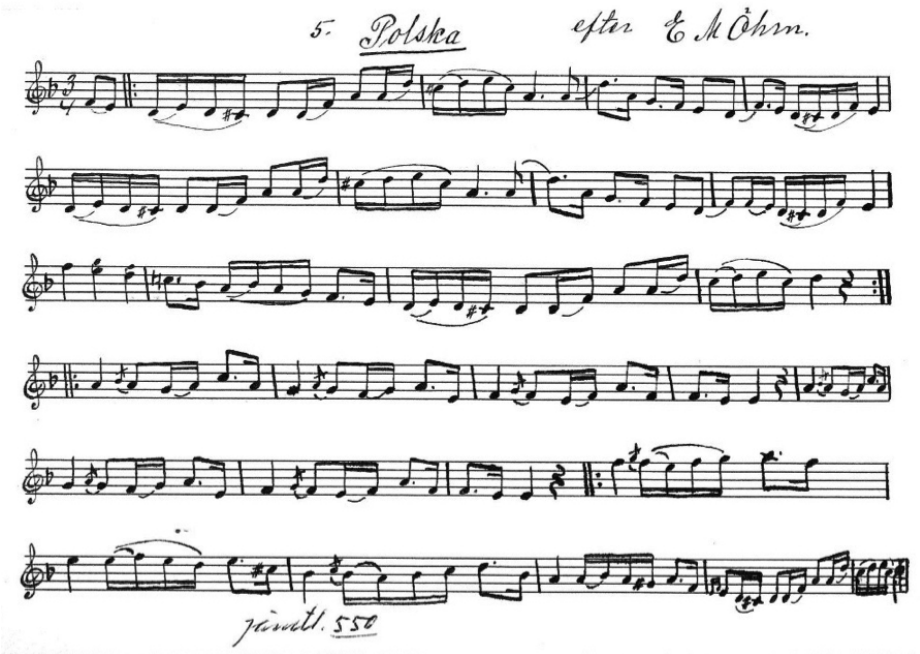
Motivform: a-b / c1-c2 // d1-d2 / e-c1-c2 //

II: Jämför parallell [b] ”Polonoise primo” i Nicolaus Breschs notbok [MMD 31B:1. Riga, Lettland; u.d., ca 1740].

Motivform: a-b / c1-c2 // d1-d2 / e-c1-c2 //



III: Jämför parallell [c] ”Polska efter E.M. Öhrn” i E.M. Näslunds notbok [M 124:5. Frösön, Jämtland; u.d., 1800-tal].
Motivform: a-b / a-b / c-d // e1-e2 / f-g // h-i-j //



Exempel på paralleller:

Ma 1:35a	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 3b:III:3	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 5:80	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 7:74	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784 ff
Ma 12:I:101	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:I:151	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:I:152	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:II:97	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 12:II:117	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 12:II:121	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 12:II:126	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 18:13	L Larsson	Åkerbo, Närke	1789
MMD 1:106	M Juringius	Linköping, Östergötland	1786
MMD 31b:1	N Bresch	Riga, Lettland	u.d. ca 1740
MMD 32:I:122	u.u.	Danzig, Polen	u.d. tidigt 1700-tal
MM 60:II:135	O Larsson	Kumla, Närke	1810

MM 64:I:73	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
M 30:50	P Söderblom	Delsbo, Hälsingland	1832
M 124:5	EM Näslund	Frösön, Jämtland	u.d.
DFS 1906/036: 41	R Storm	Håstrup, Danmark	1760
DFS 6:566	E Galskjøt	Hyllested, Danmark	1844
HUF: Notbok 1766:5	u.u.	Helsingfors, Finland	1766
Blidströms samling: 33	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
JC Svabos samling: s. 40	J Svabo	Torshavn, Färöarna	1775
JC Svabos samling: s. 168	J Svabo	Torshavn, Färöarna	1775
KVHAA: Göt.förb. s. 82	u.u.	Småland	u.d. 1800-tal
Spoof: 27	MH Spoof	Ania, Finland	1791 ff
Svenonis samling: 31-32	M Silvius Svenonis	Kalmar, Småland	1721
Szirmay-Kecser: 50	A Szirmay-Kecser	Sips, Slovakien	ca 1730
Szirmay-Kecser: 219	A Szirmay-Kecser	Sips, Slovakien	ca 1730
Gotlandstoner: 287	O Laurin	Dalhem, Gotland	1909-32
Gotlandstoner: 288	O Laurin	Dalhem, Gotland	1909-32
KE Forsslund: I:7:62	P Persson	Äppelbo, Dalarna	1919-39
Småländsk musiktrad: I:101	B Strand	Urshult, Småland	2000
Småländsk musiktrad: I:232	E Anell	u.p. Småland	2000
Sv.l.Skåne: 720	J Nord	Västra Broby, Skåne	1938
Sv.l.Skåne: 1058	N Lagerfeldt	Katslösa, Skåne	1939
Sv.l.Östergötland: 314	J Alm	Norrköping, Östergötland	1936
Sv.l.Hälsingland: 21	JE Hall	Hassela, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 153	LE Forslin	Bergsjö, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 226	C Sved	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.l.Dalarna: 1228	HjortAnders Olsson	Bingsjö, Dalarna	1926
Sv.l.Dalarna: 1236	HjortAnders Olsson	Bingsjö, Dalarna	1926
Sv.l.Jämtland: 550	A Lindahl	Sundsjö, Jämtland	1927
Sv.l.Jämtland: 565	E Hedberg	Sundsjö, Jämtland	1927
Sv.l.Jämtland: 622	NP Pettersson	Stugun, Jämtland	1927
Tio låtar från Dalarna:1	L Söderlund	Dalarna	1949
76 polskor från Ögtl: 19	J BAGGE	Östergötland	1879

159. Polska

Motivform: a1-a2 // b-b / a1-a2 //
Incipitkod: 11322311
Accenttonkod: 12155412

Denna melodi är, jämsides med bl.a. Norralapolskan (se nr 2), Skräddarpolskan (se nr 10) och Respolskan (se nr 157), är en av våra mest spridda polskor alla kategorier. Den brukar allmänt gå under namnet ”Sparvpolskan” och finns i en rad varianter med rätt stor melodisk spännvidd i 1700- och 1800-talens spelmansböcker och *Svenska låtar*. Namnet har anknytning till en visa (och vispolska) som brukade sjungas till denna melodi:

Hör du sparfver lilla,
far du intet illa,
när som vintren blir så sträng och kall,
utan mycket möda,
lär du dig ej föda,
som är nästan minst bland foglar all.

Kan du fogel nätta,
mig helt kort berätta,
från det aldra första,
minsta med det största?
Säg, om dig behagar,
om din lefnadsdagar,
ifrån början till ditt lefnads slut.[1833]

”Hörer du sparfve lilla” (”Ack, hör du sparver lilla”) utkom i skillingtryck första gången i slutet av 1700-talet.[1834] Arwidsson kommenterar dess popularitet i *Svenska fornsånger* (1842, del III): ”En uti oräkneliga upplagor och med många varianter kringspridd folksång, ehuru av nyare

1833 Här återges första versen av totalt tolv i visan. Se exempelvis Arwidsson, Adolf Iwar. *Svenska fornsånger*, del III, s. 111 f och s. 558, Stockholm 1842, samt Berggreen, Anders Peter. *Svenske folke-sange og melodier,* Köpenhamn 1861, nr 81.
1834 Troligen 1788. Se vidare Jersild 1975, s. 151 f, s. 209, samt s. 230 f. Arwidsson uppger dock att det första trycket av visan är utgivet i Strängnäs 1750 (Arwidsson 1842, s. 111).

ursprung. Den synes vara författad under förra hälften eller i medlet af adertonde århundradet".[1835] Lägg märke till att Arwidssons kommentar alltså gäller texten. Melodin är med stor sannolikhet betydligt äldre. Denna polska har också i skillingtryckssammanhang knutits till en rad andra visor som "Korta dagar, kulna långa", "Hör min vän jag frågar" och "Den i bojor sitter tiga nu ej gitter".[1836] Polskan finns även inkomponerad i Carl Envallssons (1756–1806) lyriska komedi *Bobis bröllop* (1787).[1837]

Melodin har också förekommit som sånglek (vispolska)[1838] – i sydöstra Sverige ofta med varianter på nedanstående text:

Hur du vänder dig,
och hur du svänger dig,
så laga att du har en trogen vän.

Snart förgå dina ungdomsdagar,
snart förgå dina ungdomsdagar,
och aldrig komma de,
och aldrig komma de,
och aldrig komma de,
här mer igen.[1839]

Låten är också känd under en rad andra namn som "Förtvivlans polska",[1840] "Mina getter går i skogen",[1841] och "Sura limpor".[1842] Margareta Jersild reflekterar i sin artikel "Om förhållandet mellan vokalt och instrumentalt i svensk folkmusik" (1976) om bl.a. just Sparvpolskans text och melodi.[1843]

Varianter på melodin till den kända visan, sångleken och vispolskan "Klippings handskar" är också besläktade med denna melodi (se vidare Dufva nr 34).[1844] En av flera belysande övergångsvarianter på släktskapet mellan Sparvpolskans huvudform och melodin till denna visa finns bl.a.

1835 Arwidsson 1842, s. 111.
1836 Jersild 1975, s. 151. Samtliga dessa tre visor utkom första gången i skillingtryck i slutet av 1700-talet. Enligt Jersild är det mera tveksamt om också visorna "Grannas Kari vår", "Sjungom glada folk" och "Svenska gossar blå som åt Finland gå" är knutna till denna melodi, trots att detta brukar anges i en del äldre tryck. Samma sak gäller skillingtrycksversioner av Olof von Dalins (1708–1763) berömda dikt (visa) "Bort med höga ting" ("Vårvisa 1749").
1837 Ibid. Klaverutdrag i ms (Kungl. Teatern, dep. i MAB) till textbörjan "Tror ni mig så fånig".
1838 Dencker 1956: nr 168. Se vidare Arwidsson 1842, del III, s. 323.
1839 Se vidare Ling 1965, nr 314:I och II.
1840 *Svenska låtar*: Skåne, nr 574.
1841 Dybeck, Rickard. *Runa II*.
1842 Berggreen 1861, nr 168.
1843 Jersild 1976, s. 62 ff.
1844 Dencker 1956, nr 186. Se Arwidsson 1834–1842, nr 47.

i Fredrik Sallings notbok från Svärdsjö i Dalarna (nr 43). Precis som exempelvis nr 157 och 158 i Dufvas samling har denna polska använts som utgångspunkt för variationer i 1700-talets tryckta notlitteratur, bl.a. i *Musikaliskt Tidsfördrif* som ”Thema con variationi par Askegren”.[1845]

Relativt närliggande paralleller i dur finns exempelvis i danska spelmansböcker som ”Serras” i Rasmus Storms notbok och som ”Svabisk” i Erik Jensens notbok. Durversioner finns också i äldre svenska spelmansböcker, bl.a. i Pehr Anderssons från 1731 och Fredrik Sallings notbok. Polskan finns också i äldre manuskript som exempelvis i Blidströmsamlingen[1846] och den finns också belagd i tyska och polska notböcker från 1600-talet. Det är alltså ingen tillfällighet att JS Bach använde en parallell till den här melodin i arian ”Ach, es schmeckt doch gar so gut” i sitt Bondekantat.[1847] Polskan finns även i en rad varianter i Finland.[1848]

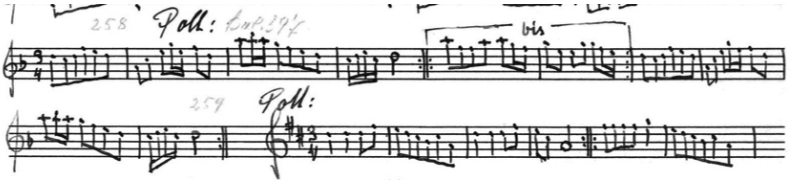
Jämför med nr 66, 153 och 168.

I: Jämför parallell [a] i ”Pollonesse” i Johannes Bryngelssons notbok [Ma 12:I:17. Sexdrega, Västergötland; 1772 ff].

Motivform: a1-a2 // b-b / a1-a2 //

II: Jämför parallell [a] ”Poll:” i Fredrik Sallings notbok [MMD 64:258. Svärdsjö, Dalarna; 1744 ff].

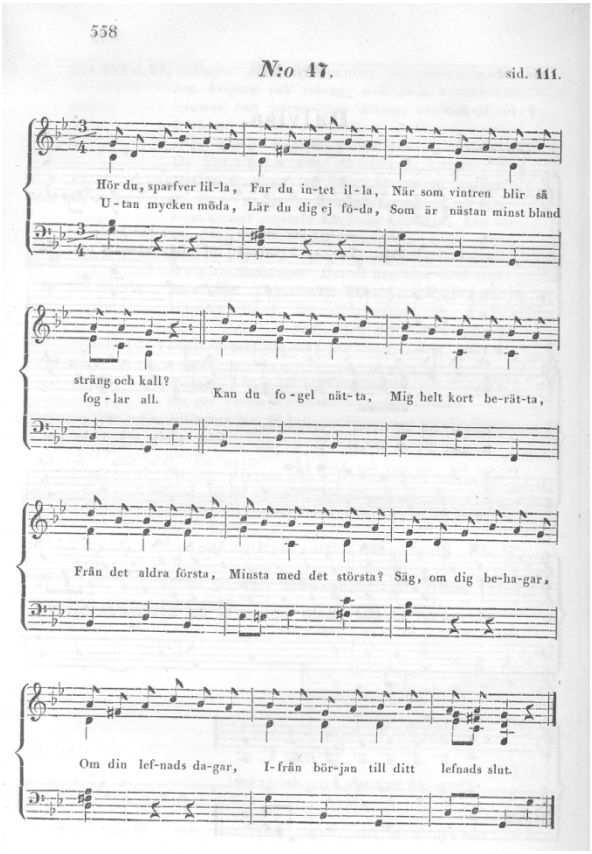
Motivform: a-b // c-c / a-b //



1845 *Musikaliskt Tidsfördrif*, nr 57.
1846 Skara Stifts- och landsbibliotek, ms 10 (Blidström nr 59 och 82).
1847 Cantata BWV 212: *Cantate Burlesque*, ”Mer hahn en neue Oberkeet”, komponerad 1742. Med text av Christian Friedrich Henrici (Picander).
1848 Se exempelvis: FSF: VI A, nr 625–645.

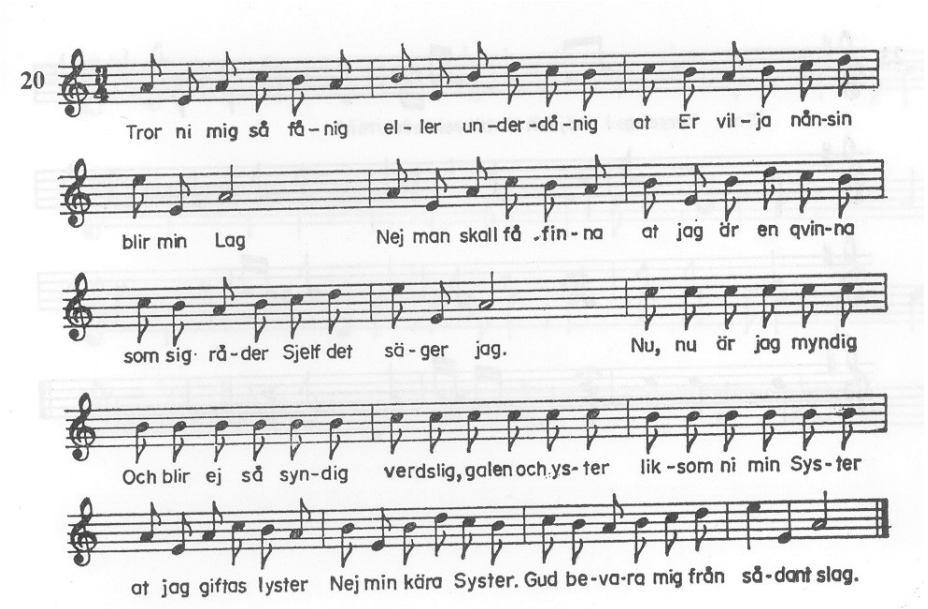
III: Jämför parallell [b] ”Hör du, sparfver lilla” i Adolf Iwar Arwidssons *Svenska fornsånger*, del III, no 47, s. 558 (1842).

Motivform: a-b // c-c / a-b /



IV: Jämför parallell [c] ”Tror ni mig så fånig” ur Carl Envallssons komedi *Bobis bröllop* (1787). [Avskriften hämtad ur Jersild, Margareta. *Skillingtryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800*, Stockholm 1975, s. 455].

Motivform: a-b / a-b / c-c / a-b



Exempel på paralleller:

Ma 1:66	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 3b:I:63	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 3b:I:64	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 12:I:17	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:II:59	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 15:8	M Theorin	Växjö, Småland	1792
Ma 15:13	M Theorin	Växjö, Småland	1792
MM 61:12	u.u.	Umeå, Västerbotten	1801
MM 64 I:43	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1744-ff
MM 64 I:58	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1744ff
MM 64 I:258	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1744ff
MM 64 II:5	G Salling	Svärdsjö, Dalarna	1812
MMD 1:147	M Juringius	Linköping, Östergötland	1786
M 55:4	N Andersson	Elmhult, Skåne	1842
DFS 1906/036:4	R Storm	Håstrup, Danmark	1760
DFS 1929/040I: 68	E Jensen	Boes, Danmark	1790
DF 2128:I:s. 29	Eklund	Österfärnebo, Gästrikland	u.d.
DF 2128:I:s. 25	KE Eriksson	Möklinta, Västmanland	u.d.

ULMA 2832:1:52	E LAGERGREN	Hed, Västmanland	u.d.
KB:Vs 2:2:254	u.u.	Småland	ca 1840
Blidströms samling: 59	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
Blidströms samling: 82	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
K Sporr: 2128:2	K SPORR	Transtrand, Dalarna	u.d.
AF Stares samling: 14	AF Stare	Åbo, Finland	1806
Trästadsamlingen I:10	T Lackström	Blackstad, Småland	u.d. 1700-tal
Wallmans samling: 17	JH Wallman	Vetlanda, Småland	u.d. 1810-tal
Övergaard: 619:11:10	M Olsson	Arvika, Värmland	1898
Övergaard: 11642:20	u.u.	Eda, Värmland	1898
Övergaard: 11642:37:32	Snickar Erik Olsson	Alfta, Hälsingland	1899
Övergaard: 11642:37:33	Snickar Erik Olsson	Alfta, Hälsingland	1899
Övergaard: 11642:52:2	u.u.	Lillherrdal, Härjedalen	1899
BWV: 212: Aria 4	JS BACH	Tyskland	1742
FSF: 447	A Kengo	Jeppo, Finland	1963
FSF: 448	J Krokbäck	Lappfjärd, Finland	1963
FSF: 625	P Backman	Korsholm, Finland	1963
FSF: 626	E Nyqvist	Lappfjärd, Finland	1963
FSF: 627	A Nummelin	Sideby, Finland	1963
FSF: 628	JE Teir	Sideby, Finland	1963
FSF: 629	H Sandsten	Korsnäs, Finland	1963
FSF: 630	F Berg	Vöru, Finland	1963
FSF: 631	KE Stenlund	Övermark, Finland	1963
Folkmusik från norra Södermanland: I:43	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1899
Folkmusik från norra Södermanland: I:107	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1899
Folkmusik i Vgtl: s. 53	S LANDTMANSSON	Västergötland	1911
Folkmusiken i Norrland: I:60	O Edholm	Anundsjö, Ångermanland	1921-25
Folkmusiken i Norrland: II:6	V Nordin	Bjärtrå, Ångermanland	1921-25
Jernbergslåtar: 5	AG Jernberg	Sikvik, Gästrikland	1986
Musikaliskt Tidsfördrif: 57	O ÅHLSTRÖM	Stockholm	1792
SSF:s låtpärm: 83	A Strömberg	Jät, Småland	1978
Svanfeldts visbok: 156	LC Wiede	Östergötland	1936
Svenska folksånger och melodier: 81	G Wettergreen	Skien, Norge	1861
Svenska folksånger och melodier: 168	AP BERGGREN	u.p.	1861
Svenska Fornsånger: 47 (558)	Zetterström	Strängnäs, Västergötland	1834-42
Sv.l.Skåne: 307	O Andersson	Huaröd, Skåne	1937
Sv.l.Skåne: 574	J Enninger	Höör, Skåne	1938
Sv.l.Skåne: 531	J Enninger	Höör, Skåne	1938
Sv.l.Skåne: 894	A Jeppsson	Bonderup, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 983	L Brolin	Skivarp, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 1069	N Lagerfeldt	Katslösa, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 1149	E Erlandsson	Stora Köpinge, Skåne	1940
Sv.l.Skåne: 1333	N Ströbeck	Öved, Skåne	1940
Sv.l.Småland: 20	K Andersson	Loftahammar, Småland	1935

Sv.l.Småland: 39	PJ Carlsson	Tranås, Småland	1935
Sv.l.Småland: 50	IS Erlandsson	Bäckebo, Småland	1935
Sv.l.Småland: 130	CJ Krej	Ålem, Småland	1935
Sv.l.Östergötland: 131	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Närke: 186	AP Östlund	Asker, Närke	1933
Sv.l.Södermanland: 177	A Andersson	Lästringe, Södermanland	1934
Sv.l.Bohuslän: 32	N Larsson	Svarteborg, Bohuslän	1931
Sv.l.Dalsland: 21	D Danielsson	Åmål, Dalsland	1931
Sv.l.Dalsland: 60	AP Nilsson	Åmål, Dalsland	1931
Sv.l.Värmland: 165	A Olsson	Nedre Ullerud,Värmland	1930
Sv.l.Hälsingland: 664	J Schönning	Skog, Hälsingland	1929
Sv.l.Dalarna: 305	A Otter	Mora, Dalarna	1922
Sv.l.Dalarna: 514	L Åhs	Älvdalen, Dalarna	1923
Sv.l.Dalarna: 597	A Södersten	Älvdalen, Dalarna	1923
Sv.l.Dalarna: 622	L Orre	Älvdalen, Dalarna	1923
Sv.l.Dalarna: 1360	V Hedlund	Enviken, Dalarna	1926
Sv.l.Jämtland: 347	E Olsson	Myssjö, Jämtland	1926
Sv.l.Jämtland: 372	E Olsson	Myssjö, Jämtland	1926
Sv.l.Jämtland: 510	A Lindahl	Sundsjö, Jämtland	1927
Sv.l.Jämtland: 535	A Lindahl	Sundsjö, Jämtland	1927
Sv.l.Jämtland: 574	E Hedberg	Sundsjö, Jämtland	1927
Sv.l.Medelpad: 204	A Sundin	Attmar, Medelpad	1928
Upländsk folkmusik: 4	ByssKalle	Älvkarleby, Uppland	1929
ÅBOSLS 383:247		Åboland, Finland	
ÅBOSLS 508 s.728:289		Åboland, Finland	
ÅBOSLS 508 s.729:290		Finland	
75 polskor från Uppland och Sörmland: 22	J BAGGE	Uppland / Södermanland	1880
75 polskor från Uppland och Sörmland: 39	J BAGGE	Uppland / Södermanland	1880
160 polskor, visor och danslekar: 30	AG ROSENBERG	Södermanland	1875
160 polskor, visor och danslekar: 75	AG ROSENBERG	Södermanland	1875
220 Svenska Folkdanser: 151	JN AHLSTRÖM	Västmanland	1878
220 Svenska Folkdanser: 217	JN AHLSTRÖM	Västmanland	1878
300 Nordiska Folkvisor: 16	JN AHLSTRÖM	u.p.	1855

160. Polska

Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 13327113
Accenttonkod: 11152367

Melodin har en enkel och rudimentär form med de för många av 1700-talspolskorna så typiskt oktaverade tersssprången. Här dock i en något ovanligare form med låga tersen som inledning. En avlägsen och mer utvecklad variant av polskan finns bl.a. i Magnus Theorins notbok, daterad 1792.

Exempel på paralleller:

Ma 15:103	M Theorin	Växjö, Småland	1792

161. Polska

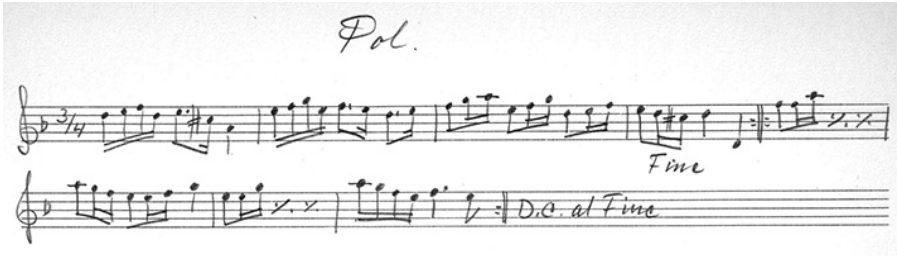
Motivform: a1-b[1] / c-d // a2-e / f-g(1) / h1-h2 / i-j / a1-b[1] / c-d //
Incipitkod: 15215215
Accenttonkod: 11176573

Polskan är något vacklande i formen i både första och andra reprisen, både b- och g-motiven verkar ofullständiga. Melodin tycks vara en fullt utbyggd galant ”polonäs” på ett enkelt meloditema, som i Småland bl.a. är känt under namnet ”Unnarsbo Klofs”.[1849] En variant som ligger närmare Dufvas polska förekommer som ”Allegretto” i AG Rosenbergs *160 polskor, visor och danslekar*.[1850] Låten finns också i en enklare form som påminner om ”Unnarsbo Klofs” i exempelvis Enshultsamlingen.[1851]

1849 Se Gustafsson 1983, s. 20.
1850 Nr 20.
1851 FMK: Ma 9:50.

1: Jämför parallell [d] ”Pol.” i Ludvig Olssons samling. [Ma 9:50. Enshult, Östergötland; 1772 ff].

Motivform: a-b // c1-c2 / a-b //



Exempel på paralleller:

Ma 9:50	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772 ff
Folkmusik från Småland och Öland: s. 20	A Andrén	Unnaryd, Småland	1983
160 polskor, visor och danslekar: 20	AG ROSENBERG	Södermanland	1879

162. Polska

Motivform: a-b // c-d / a-b //
Incipitkod: 17572513
Accenttonkod: 17115432

Polskan tillhör en av de äldre och mer intressanta melodierna i Dufvas bok med spridning i äldre skandinaviska notsamlingar. Detta kan till viss del förklaras med melodins släktskap med den kända La Folia-melodin – i synnerhet i andra reprisen. Beträffande Folian i svensk folkmusiktradition hänvisas till Margareta Jersilds och Märta Ramstens *La Folia. En europeisk melodi i svenska musikmiljöer* (2008).[1852]

Dufva nr 162 är också ett intressant exempel på hur en från början tvådelad polsk dans, i det här fallet oftast benämnd ”Tanz – Hupf auf”, mot slutet av 1600-talet övergår i enbart efterdansformer under beteckningen ”Serra”. I Szirmay-Kecsers samling kallas den ”Hoyže, hoyže, mila jago”. Den påvisar också vissa likheter med grundmelodin till sångleken ”Allra högst uppå himlens fäste”:[1853]

Allra högst uppå himlens fäste,
sitter solen med sitt sken.
Ibland stjernor och planeter,
Tyckes du mig vara en.
När jag dig i handen tar,
är icke du mitt rosenblad?
När jag vaknar, jag dig saknar,
tycker mig en flicka/gosse ha.[1854]

Melodin har bl.a. uppmärksammats av både den polske musikforskaren Karol Hlawiczka och av Tobias Norlind. I den sistnämndes artikel ”Den svenska polskans historia” (1911) finns den exempelvis medtagen som exempelmelodi.[1855] Dess spridning på 1600-talet märks tydligt i de äldre

1852 Se särskilt kapitlet ”Foliavarianter i spelmansmusiken”, s. 144 ff.
1853 Dencker 1956, nr 57.
1854 Arwidsson III, 1842, s. 312.
1855 Norlind 1911: Melodibilaga, s. 11: nr 46: ”Zerra”. Beträffande Hlawiczka (1968) – se ”Tanze Polskie”, nr 83 (ca 1700).

nordiska samlingarna med polska danser. Med benämningar ”zerra” eller ”sarras” finns den exempelvis i Magnus Silvius Svenonis, Catharine Ihres, Rasmus Storms, Peter Bangs, J Bryngelssons och G Blidströms samlingar.

1: Jämför parallell [c] ”Allra högst uppå himlens fäste” i Adolf Iwar Arwidssons *Svenska fornsånger*, del III, no 57, s. 312 (1842).
Motivform: a-b // c-d / a-b /

312

1.

Aldrahögst up-på himlens fä-ste, Sitter so-len
Ibland stjernor och pla-ne-ter, Tyckes mig du
med sitt sken;
va-ra en.
När jag dig i handen tar, Är
ic-ke du mitt rosenblad? När jag vak-nar, Jag dig saknar,
Tycker mig en flicka ha.
gosse

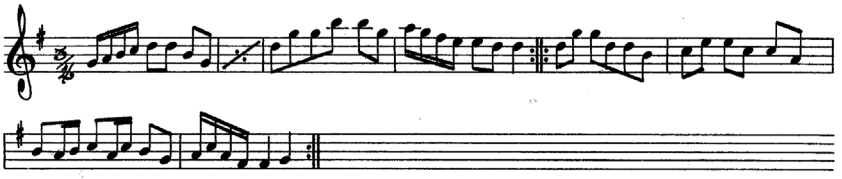
2.

Flicka (gosse) lilla uti döden,
Är icke du min trogna vän?
Jag har vist dig så stor heder,
Visa mig du trohet igen.
Ingen må inbilla sig,
Till att skilja dig från mig,
Förr än döden,
Som gör öden,
Skiljer alla visserlig.

Exempel på paralleller:

Ma 12:I:7	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
MMD 64:I:48	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
DFS 1906/36:8	R Storm	Håstrup, Danmark	1760
ULMA: 20523:23	G Lundberg	Fredrika, Lappland	u.d.
UUB: Ihre 286	C Ihre	Uppsala	1700 ff
Peter Bangs notebok: II:5	P Bang	Bergen, Norge	ca 1750
G Blidströms samling: 96	G Blidström	Tobolsk, Ryssland	1715
AF Stares notbok: 8	AF Stare	Åbo, Finland	1806
MS Svenonis samling: 75-76	M Silvius Svenonis	Kalmar, Småland	1721
Szirmay-Kecser: 83	A Szirmay-Kecser	Sips, Slovakien	ca 1730
KE Forsslund I:8:3	u.u.	Rättvik, Dalarna	1919-39
Norlind 1911: 46	T NORLIND	u.p.	1911
Skånska melodier: 212	N Jönsson	Sövestad, Skåne	1896-1916
Sv.l.Skåne: 542	J Enninger	Höör, Skåne	1938
Sv.l.Skåne: 1124	N Jönsson	Sövestad, Skåne	1940
Sv.l.Dalarna: 165	TE Andersson	Mora, Dalarna	1922
Sv.l.Dalarna: 316	LA Ersson	Gopshus, Dalarna	1922
Sv.l.Dalarna: 552	A Södersten	Älvdalen, Dalarna	1923
Sv.l.Dalarna: 869	NM Halvarsson	Malung, Dalarna	1924
Sv.l.Dalarna: 1208	RK Persdotter	Rättvik, Dalarna	1926
Sv.l.Värmland: 90	CJ Björklund	Norra Råda, Värmland	1930
Sv.l.Västergötland: 226	JH Andersson	Seglora, Västergötland	1932
160 polskor, visor och danslekar: 91	AG ROSENBERG	Sörmland	1875

163. Polska



Motivform: a-b // c-d //
Incipitkod: 15315351
Accenttonkod: 11525432

Polskan finns i mer sentida uppteckningar efter bl.a. spelkvinnan Ida Sofia Erlandsson (”Ida i Rye”) (1852–1931), Bäckebo och i en samling från Furingstad i Östergötland. En intressant och lite mer avlägsen variant under titeln ”Lÿbsk” i jämn taktart och med mer upprepade motiv finns i Mads Nielsens notbok från Vejle i Danmark.

1: Jämför parallell [c] ”Lÿbsk” (2/4) i Mads Nielsens notbok [DFS:1906/036. Smidstrup, Vejle, Danmark, 1837 ff].
Motivform: a-b1 / a-b2 // c1-c2 / d-e1 / c1-c2 / d-e2 (? otydl.)

Exempel på paralleller:

FMK II:a 31:II:40	PA Issén	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
DFS:1906/036: 36	Mads Nielsen	Vejle, Danmark	1837 f
Sv.l.Småland: 52	Ida i Rye	Bäckebo, Småland	1935

164. Polska

Motivform: a1-a2(1)-b // c1-c2 / d-e //

Polskan tycks vara något vacklande i formen i första reprisen med ett ofullständig varierad upprepning av det inledande a-motivet. Första reprisen har likheter med en polska efter spelmannen Johan Dahl (1846–1921), Boaberg, Skatelövs socken i Småland.

1: Jämför parallell [b -första reprisen] Polska efter Johan Dahl, Boaberg, Skatelöv [*Svenska låtar*, Småland: 153].

Motivform: a1-a2 // b-b / a1-a2 //

Exempel på paralleller:

Sv.l.Smål: 153*	J Dahl	Skatelöv, Småland	1935

* Första reprisen.

165. Polska

Motivform: a1-a2 // b-b-a2 //
Incipitkod: 32554332
Accenttonkod: 35333333

Polskan finns bl.a. i en närstående variant i skomakaren och spelmannen Viktor Wiborgs (1873–1950) samling från Kisa.

Exempel på paralleller:

V Wiborgs samling: 91	V Wiborg	Kisa, Östergötland	u.d. 1800-tal

166. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-c / a-b3 //
Incipitkod: 51116551
Accenttonkod: 51545154

Polskan tycks vara en fristående och mer utvecklad version av ”Skräddarpolskan”.

Jämför med nr 10, 39 och 88.

167. Polska

Motivform: a1-a2 // b-b / a1-a2
Incipitkod: 56555556
Accenttonkod: 55553131

Denna melodi har stor spridning och kallas i Nils Anderssons *Teckningar och toner* (1889) för ”All världens polska”. Detta ej att förväxla med den s.k. Skräddarpolskan (se Dufva nr 10), som också brukar gå under detta namn. Polskan tillhör ett äldre melodiskikt, där man i vissa varianter tycks kunna finna rester av polskans fördansform i jämn taktart, men också som både ceremoniell ”matlåt”[1856] och som visa:

Opp å ud å å, falleralle rallalala
stora träsko' på, falleralle ralla
Vars en sup ännu, falleralle rallalala
kanske vi får sju, falleralle ralla
Få vi inte fem, falleralle rallalala
gå vi hem igen, falleralle ralla[1857]

Närstående paralleller till Dufvas variant finns bl.a. i Malexandersamlingen. I Sven Donats notbok (1783) står den noterad i två versioner som ”Förställd efter engelska klockan” – den ena med GDAD-stämning, den andra med den märkliga omstämningen: GDAC#. Den finns också i en något avvikande form i Bengta Mattissons klaverbok från Vittskövle i Skåne.[1858]

Jämför med nr 45, 64 och 174.

1856 *Svenska låtar*: Västergötland, nr 135.
1857 *Svenska låtar*: Skåne, nr 48.
1858 Se vidare – Lindberg, Boel. *Bengta Mattissons Klaverbok. En studie i skånsk allmogemusik vid mitten av 1800-talet*, Lund 1983 (stencilupplaga), s. 62 f. Notboken finns i privat ägo.

1: Jämför parallell [a] ”Polones” i anonym notbok [Mmd 53:73c. u.p.; utan datering, förmodligen tidigt 1800-tal].

Motivform: a1-a2 // b1-b2 //

Exempel på paralleller:

Ma 4:147	N Bergdahl	u.p., Närke	u.d. 1800-tal
Ma 5:227	S Donat	Ormesberga, Småland	1783-ff
Ma 5:229	S Donat	Ormesberga, Småland	1783-ff
Ma 8:53	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801
Ma 11:63	JH Andersson	Fjärås, Halland	1806
MMD 53:73c	u.u.	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 67:57	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
MMD 68:11	N Landin	Viby, Närke	1833 ff
MM 70:16	AP Nordblom	Malexander, Östergötland	1834
M 115:16	CG Thomasson	Malmö, Skåne	1840
M 131:15	AF Alard	Carlshof, Östergötland	1833
KiL samling	JC Tydell	Vitemölla, Skåne	1812
AF Stares notbok: 15	AF Stare	Åbo, Finland	1806
AF Stares notbok: 44	AF Stare	Åbo, Finland	1806
B Mattissons klaverbok: 12	B Mattisson	Vittskövle, Skåne	1842
JC Tydells samling: 18	JC Tydell	Vitemölla, Skåne	1812
Folkmusik från norra Södermanland: I:49	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1898
Gotlandstoner: 368	CL Baumgarten	Visby, Gotland	1909-32
Svenska polskor fr. Gotland: 23	J BAGGE	Gotland	1879-80
Sv.I.Skåne: 48	I Persdotter	Hjärsås, Skåne	1937
Sv.I.Skåne: 325	O Andersson	Linderöd, Skåne	1937
Sv.I.Skåne: 927	O Persson	Genarp, Skåne	1939
Sv.I.Skåne: 1361	PL Lindahl	Östra Sallerup, Skåne	1940
Sv.I.Västergötland: 135	K Björklund	Alingsås, Västergötland	1932
Sv.I.Småland: 21	K Andersson	Loftahammar, Småland	1935
Sv.I.Småland: 30	LA Bengtsson	Loftahammar, Småland	1935
Sv.I.Närke: 52	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.I.Närke: 161	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.I.Närke: 174	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.I.Hälsingland: 241	A Nyholm	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.I.Hälsingland: 300	A Nyholm	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.I.Jämtland: 627	NP Pettersson	Stugun, Jämtland	1927
Teckningar och toner: 18:2	O Persson	Genarp, Skåne	1889
76 polskor frånÖgtl: 69	J BAGGE	Östergötland	1879

168. Polska

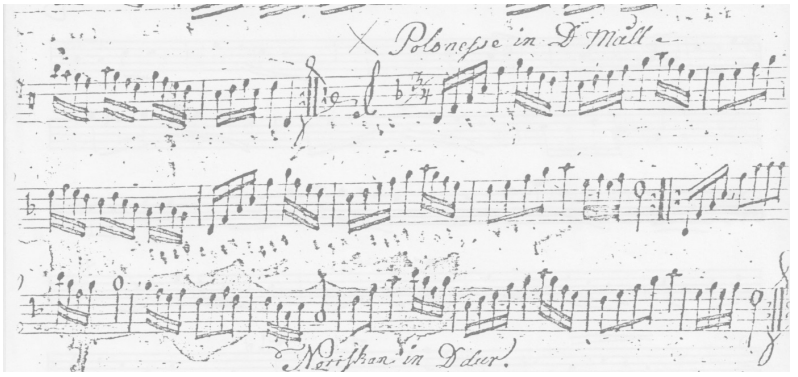
Motivform: a[3] // b-c-d //
Incipitkod: 13474571
Accenttonkod: 17755456

Melodin har en något otydlig indelning med blandade två- och tretaktsmotiv, vilket alltså kan antyda rötter i äldre serraformer. Den finns exempelvis i en besläktad variant i en samling från 1700-talets början från Uhrovec i Slovakien.[1859] Melodin tycks också vara vagt besläktad med ”Sparvpolskan” (se nr 159). Första reprisen har också vissa likheter med en polska ur Trästadsamlingen.[1860]

Jämför med nr 159.

1: Jämför parallell [d] ”Pollonesse in D-måll” i Trästadsamlingen [LAVA: Trästad, Blackstad, Småland; 1750 ff].

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / e-b2 //



1859 Se vidare Wascher, Simon. *Poloness und Polsch*, Wien 2008, s. 14.
1860 Se vidare Gustafsson 2000, s. 61, nr 106.

Exempel på paralleller:

Matice slovensk: 15386:276	u.u.	Uhrovec, Slovakien	ca 1730
Trästadsamlingen: I:14	u.u.	Trästad, Småland	1750 ff
Wallmans samling: 19	JH WALLMAN	Vetlanda, Småland	1819 ff
Småländsk Musiktrad: I:106	u.u.	Trästad, Småland	u.d. 1700-tal
Sv.I.Småland: 20	K Andersson	Loftahammar, Småland	1935

169. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-d / a-b2 //
Incipitkod: 13162714
Accenttonkod: 16121612

Det här är en mycket spridd melodi som är känd under en rad namn som ”Rovpolskan”, ”Gamla gubbar sätta skägged i väred” och ”Förr har västgöta gått”. I Dalarna kallades den ofta för ”Fyra flickor dansa på e kista” eller ”Nu ha Hans i Lura ståppä pipa”. I Skåne var den allmänt känd som ”Roepolskan”. Det mest spridda namnet ”Rovpolskan” har låten troligen fått från en gotländsk visa, vars melodi ligger till grund för mer utvecklade polskevarianter:

> Vitt däu fylgä mi u plukkä roar?
> Sugg falleralla…
> Däu ska fa di sma u ja di stäurä,
> sugg falleralla…[1861]

I en variant efter Johan Ankarloo (*Svenska låtar*, Skåne nr 122) uppges att polskan ska ha varit komponerad av organisten och klockaren Fredrik Lindkvist i Vankiva och Jämshög. Detta förefaller dock tämligen osannolikt.

Polskan finns i en rad versioner, från i stort sett alla landskap i *Svenska låtar* – både i enkla 8-delsformer och som här i mer utvecklade 16-delsvarianter. Särskilt vanlig tycks den ha varit i Skåne, Östergötland, Närke och inte minst på Gotland. Melodin är också allmänt spridd i Österbotten i

1861 *Gotlandstoner*, nr 321.

Finland, vilket förstärker bilden av en mera östlig spridning. Den finns också i en mängd versioner i spelmansböckerna.

Jämför med nr 41 och 179.

I: Jämför parallell [b] ”Pollonesse” i J.C. Blomgrens notbok [Ma 13:I:45. Hässlunda, Skåne; 1781 ff].

Motivform: a1-b1 / a2-b2 // c-d / a3-e //

II: Jämför parallell [b] ”Polska” i G. Rondahls notbok [MMD 50:71. Slite, Gotland; u.d. 1800-tal].

Motivform: a1-b1 / a2-b2 // c-d / c-d / a2-b2 //

Exempel på paralleller:

Ma 4:138	N Bergdahl	Närke	u.d. 1800-tal
Ma 11:48	JH Andersson	Fjärås, Halland	1806
Ma 13:I:45	JC Blomgren	Hässlunda, Skåne	1781 ff
Ma 15:26	M Theorin	Växjö, Småland	1792
MMD 50:71	G Rondahl	Slite, Gotland	u.d. 1800-tal
M 7:34	J Nilsson	Björnstorp, Skåne	u.d. 1800-tal

M 26:126	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1836 ff
M 95:16	N Bergström Pilo	Kullaberga, Skåne	1782 ff
FMK IIa:31:17	PA Issén	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
FMK IIa:31:56	PA Issén	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
F Gustafssons samling:	F Gustafsson	Tjärstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
CG Malmbergs samling: 30	CG Malmberg	Trolle-Ljungby, Skåne	u.d. 1800-tal
AF Stares samling: 2	AF Stare	Åbo, Finland	1806
G Wetters samling: I:10	A Axelsson	Husby, Södermanland	u.d.
G Wetters samling: II:4	H Pettersson	Eskilstuna, Södermanland	u.d.
V Wiborgs samling: 62	V Wiborg	Kisa, Östergötland	u.d. 1800-tal
Folkmusik från norra Södermanland: 35	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1899
Folkmusik från norra Södermanland: 56	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1899
Folkmusik från Småland och Öland: 107	A Envall	Tuna, Småland	1983
Folkmusiken i Norrland: I:2	H Öberg	Borgsjö, Medelpad	1921-25
Gotlandstoner: 321	Florsen i Burs	Burs, Gotland	1909-32
Gotländska polskor: 29	C SÄVE	Gotland	1876
Lindblomshäftet: 16	CA Lindblom	Rejmyre, Östergötland	1985
Lindblomshäftet: 88	CA Lindblom	Rejmyre, Östergötland	1985
Skånska melodier: 38	O Persson	Sjöbo, Skåne	1896-1916
Svenska polskor från Gotland: 9	J BAGGE	Gotland	1879-80
Sv.l.Skåne: 122	J Ankarloo	Näsum, Skåne	1937
Sv.l.Skåne: 496	PJ Berndtsson	Riseberga, Skåne	1938
Sv.l.Skåne: 599	J Enninger	Höör, Skåne	1938
Sv.l.Skåne: 890	A Jeppsson	Bonderup, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 915	O Persson	Genarp, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 941	O Grönvall	Bara, Skåne	1939
Sv.l.Småland: 86	CH Adolphsson	Skede, Småland	1935
Sv.l.Småland: 127	CJ Krej	Ålem, Småland	1935
Sv.l.Småland: 199	V Svensson	Bastubo, Småland	1935
Sv.l.Östergötland: 445	CJ Nilsson	Kisa, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 516	A Fredin	Loftahammar, Småland	1936
Sv.l.Dalarna: 886	PG Florell	Nås, Dalarna	1924
Sv.l.Närke: 119	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.l.Närke: 144	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.l.Närke: 342	E Olsson	Lillkyrka, Närke	1933
Sv.l.Halland: 224	J Erlansson	Gunnarp, Halland	1931
76 polskor från Ögtl: 51	J BAGGE	Östergötland	1879
160 polskor, visor och danslekar: 15	AG ROSENBERG	Södermanland	1875

170. Polska

Motivform: a1[3]-a2[3] // b-b / (a3[1])-a2[3] //
Incipitkod: 13534327
Accenttonkod: 13213112

Polskan är något annorlunda i formen. Första reprisen består av två tretaktsmotiv (egentligen samma motiv som upprepas två gånger med den enda skillnaden att vid omtagningen sker kadens till grundtonen). Andra reprisen avslutas med första reprisens tretaktsmotiv. I originalavskriften är femte takten i andra reprisen överstruken, men den är dock återgiven med upprepningstecken i avskriften ovan. Detta kan innebära att denna repris egentligen bara består av ett upprepat tvåtaktsmotiv följt av första reprisens tretaktsmotiv. Dylika blandformer är inte ovanliga i 1700-talets spelmansböcker och kan väl närmast tolkas som en sorts uppluckring av de mindre vanliga tretaktsmotiven till förmån för den mera dominerande tvåtaktsstrukturen (se exempelvis nr 42). Polskan finns i en något annorlunda form i Sexdregasamlingen.

Exempel på paralleller:

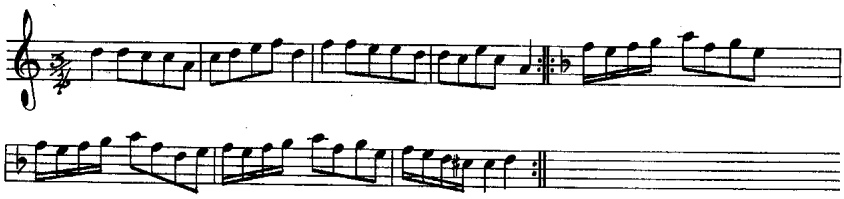
Ma 13:II:127	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal

171. Polska

Motivform: a1[3]-a2[3] // b1[3]-b2[3] //
Incipitkod: 55534275
Accenttonkod: 53753731

Polskan har en typisk ”serra-form” med tydlig indelning i tretaktsmotiv. Melodin finns i vagt besläktade former i äldre tabulatur- och notböcker.

172. Polska



Motivform: a-b // c1-c2 //
Incipitkod: 11777213
Accenttonkod: 17313333

Polskan tillhör ett äldre vis- och sångleksbaserat melodiskikt. Mer avlägset besläktade varianter finns bl.a. i *Traditioner af Swenska Folkdansar* (1814–1815). En mer utvecklad version på detta tema är den i Småland m.fl. ställen kända ”Lackströms polska”.[1862]

Exempel på paralleller:

50 Småländska låtar: 8	T Lackström	Trästad, Småland	1965

1862 Under benämningen ”Lackströms polska” återfinns egentligen numera tre polskor ur den s.k. Trästadsamlingen (Lava: Trästad), varav den ovan åsyftade utgör den första – ”Lackström I”. Denna finns också publicerad i Gösta Klemmings *50 småländska låtar* (1965), nr 8. Beträffande Lackström – se kapitel 4, avsnitt 4.5.2.

173. Polska

Motivform: a-a-b // c-c-d //
Incipitkod: 13546513
Accenttonkod: 14141551

Den här polskan finns i många paralleller, både i spelmansböckerna och i senare uppteckningar. I många versioner är den betydligt mer utvecklad än i Dufvas variant. I en del varianter är det upprepade motivet i första reprisen synkoperat. De inledande fjärdedelarna i första och tredje takten kan tyda på en bakgrund i tidiga menuetter. Melodin finns i Tanzsammlung Dahloff från Westfalen, vilket kan indikera tyskt eller polskt ursprung.[1863]

1: Jämför parallell [b] ”Pollonesse” i J.H. Anderssons notbok [Ma 11:9. Fjärås, Halland; 1806].

Motivform: a1-a2 // b1-b1-b2 //

1863 Preuss. Staatsb. Berlin: Mus.ms. 40182 (Nils Dencker avskrift 1931 – Mmd 31).

II: Jämför parallell [d] ”Polonoise” i ”Tanzsammlung Dahloff” [MMD 31:V:48. Westphalen, Tyskland; ”geschrieben vor 1764”].

Motivform: a1-a2 // b-c //

EXEMPEL PÅ PARALLELLER:

Ma 11:9	JH Andersson	Fjärås, Halland	1806
MM 70:34	AP Nordblom	Malexander, Östergötland	1834
MMD 31:V:48	Tanzsammlung Dahloff	Westfalen, Tyskland	1764 ff
MMD 67:90	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
MMD 67:110	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
M 29 c:2	AP Andersson Roos	Horn, Östergötland	1840 ff
M 41:I:1	C Segerhammar	Södra Vi, Småland	1853
M 42:II:33	CJ Johansson	Södra Vi, Småland	1855 ff
M 42:II:45	CJ Johansson	Södra Vi, Småland	1855 ff
V Wiborgs samling: 17	V Wiborg	Kisa, Östergötland	u.d. 1800-tal
Gotlandstoner: 227	Klockar Veström	Vallstena, Gotland	1909-32
Sv.l.Hälsingland: 168	C Sved	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.l.Skåne: 717	J Nord	Västra Broby, Skåne	1938
Sv.l.Skåne: 968	N Andersson	Anderslöv, Skåne	1939
Sv.l.Östergötland: 143	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 234	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Närke: 213	PE Ohlsson	Hidinge, Närke	1936
Sv.l.Västmanland: 77	JV Magnusson	Guldsmedshyttan, Västmanland	1933
Sv.l.Västmanland: 84	A Pettersson	Guldsmedshyttan, Västmanland	1933
160 Svenska danspolskor: 30	M Wesslén	u.p., Dalarna	1879
160 Svenska danspolskor: 159	Schwalbe / Appelqvist	u.p., Östergötland	1879

174. Polska

Motivform: a1-b // c-c-a2 //
Incipitkod: 51624451
Accenttonkod: 52531111

Melodin är en mer avlägsen variant i G-dur till en polska som normalt har de flesta parallellerna i F-dur. Grundtypen för den sistnämnda formen finns exempelvis i *Svenska låtar* efter spelmannen Bernhard Ljunggren, Markaryd.

Jämför med nr 167, samt 45 och 64.

Exempel på paralleller:

Ma 13:II:97	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Sv.l.Småland: 225	NB Ljunggren	Markaryd, Småland	1935

175. Polska

Motivform: a1-b1 / a2-b2 // c1-c2 / d-e //
Incipitkod: 17654321
Accenttonkod: 15211522

Den här låten är i en något annorlunda variant känd som ”Djursdala-polskan i dur” i Småland.

11: Jämför parallell [b], Polska efter Jonas Anckarman [”ur gamla handskrifter från Djursdala”, Småland, 1810-ff]. Ur Klemming, Gösta. 50 *Småländska låtar* (1965), nr 15.

Motivform: a-b1 // a-b2 // c1-c2 / d-e //

Exempel på paralleller:

Ma 13:I:103	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
MA 13:II:24	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
50 Småländska låtar: 15	J Anckarman	Djursdala, Småland	1965

176. Polska

Motivform: a1-a2 // b1-b2-c //
Incipitkod: 15354315
Accenttonkod: 15153737

Den här melodin är spridd över hela Skandinavien i en stor mängd versioner i både dur och moll. Den förekommer lika rikligt i äldre handskrifter som bland 1900-talets uppteckningar. Melodin tillhör ursprungligen ett äldre melodiskikt och är bl.a. känd under namnet ”Nerikepolskan” (se även nr 60). I Skåne har den använts som melodi till Runtenom, Svingedans och menuett .[1864] I 1700-talets spelmansböcker finns den i många variationer och melodin förekommer även i centraleuropeiska not- och tabulaturböcker från 1600- och 1700-talen. I Anna Szirmays samling med polska och slovakiska melodier från slutet av 1600- och början av 1700-talet finns den exempelvis under beteckningen ”Scribe”.[1865] I danska 1700-talsnotböcker förekommer melodin också i flera former – i exempelvis Johan Jacob Rebachs flöjtbok (daterad 1750–1780) står den som menuett (med triodel) och i bröderna Basts samling från 1763 finns en närstående parallell utan titel till Dufvas variant.[1866] I Erik Jensens notbok (daterad 1790) finns en något avlägsnare form, dock med identisk motivform och incipitkod, med titeln ”Norsk polsdans”. Andra mer närliggande varianter finns inte minst i Dalarna och i Finland. Bland Einar Övergaards uppteckningar finns flera varianter från bl.a. Dalsland och Transtrand i Dalarna. I spelmansböckerna hittar man polskan i bl.a. i Pehr Anderssons, Dahlgrens, Clarins och Carlströms samlingar. I Donats samling står den, precis som i Rebachs danska parallell, som menuett.

Jämför med nr 60.

1864 Menuetten anses vara komponerad i Jönköping 1758 av organisten Gabriel Ekeroth (se – Sv.l.Skåne: 456).
1865 *Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Kecser*, nr D-88.
1866 Skall förmodligen vara ”Polsk” eller ”Polsk dans”.

I: Jämför parallell [a] ”Pollonesse” i Pehr Anderssons notbok [Ma 1:57. Måstorp, Närke; 1731].

Motivform: a1-a2 // b1-b2-c

II: Jämför parallell [a] ”Polonesse” i C Råmelius notbok [Ma 17:15. Rockhammar, Närke; 1774].

Motivform: a1-a2 // b1-b2 //

III: Jämför parallell [b] ”Polonesse” i J Anderssons notbok [Mmd 20:24. Lilla Klingsbo, Dalarna; 1803].

Motivform: a1-a2 // b1-b2-c //

iv: Jämför parallell [c] ”Norsk polskdans” i E Jensens notbok [Dfs 1929/0401: 82b. Boes, Danmark; 1790].

Motivform: a1-a2 // b1-b2-c //

v: Jämför parallell [b], ”Polsk” (?) i bröderna Basts notbok [Dfs Kop. 38:38. Köpenhamn, Danmark; 1763].[1867]

Motivform: a1-a2 // b1-b2 //

Exempel på paralleller:

Ma 1:57	P Andersson	Måstorp, Närke	1731
Ma 3b:I:31	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 4:3	N Bergdahl	u.p. Närke	u.d. 1800-tal
Ma 4:50	N Bergdahl	u.p. Närke	u.d. 1800-tal
Ma 5:182	S Donat	Ormesberga, Småland	1783-ff
Ma 7:67	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784-ff
Ma 8:13	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801
Ma 8:17	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801
Ma 8:18	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801
Ma 8:22	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801
Ma 12:I:12	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:I:96	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 15:22	M Theorin	Växjö, Småland	1792

1867 Står utan titel i bröderna Basts samling, men skall förmodligen betecknas som ”Polsk”.

Ma 15:27	M Theorin	Växjö, Småland	1792
Ma 17:15	C Råmelius	Rockhammar, Närke	1774
Ma 17:64	C Råmelius	Rockhammar, Närke	1774
MMD 20:24	J Andersson	Lilla Klingsbo, Dalarna	1803
MMD 27:5	J Lundström	u.p., Hälsingland	1728 ff
MMD 28:9	O Söderman	u.p., Hälsingland	1781
MMD 49:6	CA Nyvall	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 50:40	CNA Rondahl	Slite, Gotland	1839 ff
MM 60:I:25	O Larsson	Kumla, Närke	1801
MM 60:I:77	O Larsson	Kumla, Närke	1801
MM 64:I:41	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746-ff
MM 64:I:57	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746-ff
MMD 67:I:41	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
MMD 67:I:101	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833 ff
M 27:18	CG Sundblad	Motala, Östergötland	1835
M 31:77	HO Nordblad	Norrala, Hälsingland	1850 ff
M 41:I:1	C Segerhammar	Södra Vi, Småland	1853
M 46:19	NJ Nyberg	Herberga, Skåne	1839
M 93:23	A Grevelius	u.p., Småland	u.d. 1700-tal
M 136:7	H Hägerström	Växjö, Småland	1859
DF 2129:2:s.38	W Ericsson	Siljansnäs, Dalarna	u.d. 1900-tal
DF 945:24	Klockar Olof	Boda, Dalarna	u.d. 1900-tal
DFS 1929/040I: 82b	E Jensen	Boes, Danmark	1790
DFS Kop. 38:38	FC och PD Bast	Köpenhamn, Danmark	1763
DFS Kop. 51:141	JJ Rebach	Odense, Danmark	1750-ff
KB 1976:146:12	J Anckarman	Djursdala, Småland	1818
KB 1976:146:35	J Anckarman	Djursdala, Småland	1818
KB 1976:146:130	J Anckarman	Djursdala, Småland	1818
Borgsjösamlingen: 7	PM Persson	Borgsjö, Medelpad	u.d. 1800-tal
FV Clarins samling: 28	FV Clarin	Kisa, Östergötland	1862
Gladhammarsbibeln: 1	u.u.	Gladhammar, Småland	u.d. 1700-tal
Lindbloms samling: 14	CA Lindblom	Svenstorp, Östergötland	1853-ff
Spoof: 33	MH Spoof	Ania, Finland	1791 ff
AF Stares notbok: 12	AF Stare	Åbo, Finland	1806
Szirmay-Keczer: D-88	A Szirmay-Kecser	Sips, Slovakien	ca 1730
Wallmans samling: 28	JH Wallman	Vetlanda, Småland	1819-ff
Wetters samling: 1	A Andersson	Lästringe, Södermanland	u.d. 1900-tal
Övergaard: 11642:14:1	Omas Per	Transtrand, Dalarna	1897
Övergaard: 11642:34:2	O Olsson	Färila, Hälsingland	1899
Övergaard: 11642:34:5	O Olsson	Färila, Hälsingland	1899
Övergaard: 11642:79:18	JE Åberg / JA Günther	Grinstad, Dalsland	1904
Övergaard: 11642:79:19-20	JE Åberg / JA Günther	Grinstad, Dalsland	1904
Övergaard: 11642:79:30	JE Åberg / JA Günther	Grinstad, Dalsland	1904
Folkmusik från norra Södermanland: 29	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1899
KE Forsslund: II:I:10	Omas Per	Transtrand, Dalarna	1924
FSF: 289	FF Westin	Tenala, Finland	1963
FSF: 290	V Björknäs	Malax, Finland	1963

Folkmusiken i Norrland: II:117	FO Nylander	Gudmundrå, Ångermanland	1921-25
Skånska melodier: 72	A Mårtensson	Våmb, Skåne	1896-1916
Skånska melodier: 87	JA Ryberg	Lövestad, Skåne	1896-1916
Skånska melodier: 151	M Ramelius	Östra Ingelstad, Skåne	1896-1916
Skånska melodier: 419	O Persson	Tolånga, Skåne	1896-1916
Sv.l.Dalarna: 30	Timas Hans	Ore, Dalarna	1922
Sv.l.Dalarna: 699	Sjungar Lars	Lima, Dalarna	1924
Sv.l.Dalarna: 700	Sjungar Lars	Lima, Dalarna	1924
Sv.l.Dalarna: 770	Omas Ludvig	Transtrand, Dalarna	1924
Sv.l.Dalarna: 887	PG Florell	Nås, Dalarna	1924
Sv.l.Dalarna: 1240	Hjort-Anders	Bingsjö, Dalarna	1926
Sv.l.Dalarna: 1231	Hjort-Anders	Bingsjö, Dalarna	1926
Sv.l.Dalarna: 1328	O Måhlén	Enviken, Dalarna	1926
Sv.l.Jämtland: 573	E Hedberg	Sundsjö, Jämtland	1927
Sv.l.Härjedalen: 735	O Kjellberg	Älvros, Härjedalen	1927
Sv.l.Hälsingland: 15	JE Hall	Hassela, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 117	P Schenell	Gnarp, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 200	C Sved	Delsbo, Hälsingland	1928
Sv.l.Hälsingland: 385	O Olsson	Färila, Hälsingland	1928
Sv.l.Södermanland: 144	CF Persson	Stora Malm, Södermanland	1934
Sv.l.Östergötland: 180	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 248	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Närke: 72	CV Rulin	Lerbäck, Närke	1933
Sv.l.Skåne: 281	OP Lundqvist	Degeberga, Skåne	1937
Sv.l.Skåne: 338	O Andersson	Linderöd, Skåne	1937
Sv.l.Skåne: 418	HP Cedervall	Kropp, Skåne	1938
Sv.l.Skåne: 456	JC Blomgren	Hässlunda, Skåne	1938
Sv.l.Skåne: 942	O Grönvall	Bara, Skåne	1939
Sv.l.Skåne: 1296	O Persson	Tolånga, Skåne	1940
Sv.l.Skåne: 1345	A Mårtensson	Våmb, Skåne	1940
76 polskor från Ögtl: 21	J BAGGE	Östergötland	1879
160 polskor, visor och danslekar: 28	AG ROSENBERG	Södermanland	1875
220 Svenska folkdanser: 41	JN AHLSTRÖM	Västmanland	1855

177. Polska

Motivform: a1-a2 // c-d //
Incipitkod: 56721456
Accenttonkod: 52523236

En intressant parallell till den här polskan finns under titeln ”Springforkert” på Fanø i Danmark i 2/4-takt. I det här sammanhanget kan man konstatera att många av Sønderhoningar och Fanømelodier utgör kvarlevande fördansformer av polskor som i resten av Skandinavien finns i tretaktsversioner.[1868]

Jämför med nr 47 och 59.

Exempel på paralleller:

Folkelig vals: 112	H GRÜNER-NIELSEN	Fanø, Danmark	1920

1868 Se vidare – Gustafsson 2003, s. 85 ff.

178. Polska

Motivform: a-b // c1-c2-d //
Incipitkod: 11765534
Accenttonkod: 16331234

Den här polskan var mycket populär under 1700-talet och finns i en rad varianter i spelmansböckerna. Olof Andersson skriver i en kommentar till låten i Närke-delen av *Svenska låtar*, att ”den varit särskilt populär i Närke och andra landskap i mellersta Sverige”[1869] och där går den ibland under namn som ”Storälven”[1870] och ”Gökpolskan”.[1871] Vissa av dessa varianter från Närke börjar med andra reprisen.[1872] I Skåne har den i en enklare åttondelsform spelats som svingedans. Melodin är också kopplad till sångleken: ”Nå, nå du frimodiga flicka [gosse]”:[1873]

Nå, nå frimodiga flicka,
på den tid jag höll dig kär.
En gång, men aldrig mera,
Gud ske lof, jag slapp dig väl.
Du har tänkt att narra mej,
men nu ska jag purra dig!
Statt, statt, sur och och tvär,
aldrig jag dej mer begär.
Rätt nu ska du få se på,
hvar min kära stånda må.
Här är vännen den bästa,
som mitt hjerta månde fästa.
Gullekronan [bältet] skall bli hennes [hans] fäste.
Du är min ros och min lilja,

Ingen skall oss åtskilja,
förrän döden, som är redo,

1869 *Svenska låtar*: Närke, nr 29.
1870 Se bl.a. *Svenska låtar*: Västmanland, nr 149.
1871 Ulma: 2447:1:16.
1872 Se bl.a. *Svenska låtar*: Närke. Nr 29.
1873 Dencker 1956, nr 71.

han havfer vunnit sin vilja.[1874]

I vissammanhang har melodin också utnyttjats till visor och vispolskor som ”Stockholmsresan”, ”Jag undrar just var mor ska säga?” och ”Var är Bängt?”.[1875] I en mer avlägsen och intressant version i Erik Jensens notbok (daterad 1790) från Boes i Danmark finns den under beteckningen ”Tater stykket, Norsk Polsdans”.[1876] I Maria Helena Spoofs samling från Finland kallas den ”Hauho-Polskan”. Ett äldre och besläktat tema finns hos Dufva (se nr 40), men även en mera galant 1700-talsutvikning (se nr 94).

Jämför med nr 40, 73 och 94.

I: Jämför parallell [b] i Nils Bergdahls notbok [Ma 4:132. Närke; utan datering, förmodligen tidigt 1800-tal].

Motivform: a-b1 / a-b2 // c1-c2 / a-b2

II: Jämför parallell [b] ”Pollonesse” i Andreas Dahlgrens notbok [Ma 7:22. Fågelvik, Tryserum, Småland, 1783 ff].

Motivform: a-b // c1-c2 / d-b //

1874 Arwidsson 1842, s. 345.

1875 Se vidare G Wetters samling IV:4, ULMA 3360:2: s.4, samt A Bondeson: *Från julgille och lekstuga*, nr 23.

1876 DFS 1929/40 A:4:87b. Beteckningen ”Taterstykket” kan syfta på att melodin varit knuten till resandemusiker i slutet av 1600- och början av 1700-talet.

III: Jämför parallell [b] ”Pollonesse” i Lars Larssons notbok [Ma 18:7. Åkerbo, Närke, 1789]

Motivform: a-b // c1-c2 / d-b //

IV: Jämför parallell [c] ”Polonesse” i Daniel Danielssons notbok [MMD 47:7. Södra gården, Härjedalen, 1806]

Motivform: a-b // c1-c2 / d-b //

V: Jämför parallell [b] i C Holmbergs notbok [M 16:3. Ringkarleby, Närke, u.d. 1800-tal

Motivform: a-b1 / a-b2 // c1-c2 / a-b1 //

vi: Jämför parallell [b] ”Pollonoise” i AF Alards notbok [M 131:38. Carlshof, Östergötland, 1833]

Motivform: a-b // c1-c2 / a-b //

Exempel på paralleller:

Ma 3b:II:28	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 3b:II:46	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784
Ma 4:132	N Bergdahl	u.p. Närke	u.d. 1800-tal
Ma 4:163	N Bergdahl	u.p. Närke	u.d. 1800-tal
Ma 5:113	S Donat	Ormesberga, Småland	1783 ff
Ma 7:10	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784
Ma 7:22	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784
Ma 10:141	S Wåhlberg	Kisa, Östergötland	u.d. 1700-tal
Ma 12:II:90	A Larsson	Sexdrega,Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 18:7	L Larsson	Åkerbo, Närke	1789
MMD 47:7	D Danielsson	Södra gården, Härjedalen	1806
MM 60:I:73	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MM 60:I:77c	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MM 60:I:82	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MM 60:I:86	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MM 60:II:4	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MM 64:I:39	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
MM 64:I:50	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
MM 64:I:215	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
MM 64:I:328	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746 ff
M 16:3	C Holmberg	Ringkarleby, Närke	u.d. 1800-tal
M 27:16	CG Sundblad	Motala, Östergötland	1835
M 93:3	A Grevelius	u.p. Småland	u.d. 1700-tal
M 131:39a	AF Alard	Carlshof, Östergötland	1833
M 132:1	A Planmarck	Askersund, Närke	1774 ff
MH Spoof: 18	MH Spoof	Ania, Finland	1791 ff
AF Stares notbok: 105	AF Stare	Åbo, Finland	1806
DFS: 1929/040I:87b	E Jensen	Boes, Danmark	1790
KB:VS 2:2:s.765	AI ARWIDSSON	u.p.	u.d. 1800-tal
KB:VS 2:2:s.766	AI ARWIDSSON	u.p.	u.d. 1800-tal
LAVA:Trästad 026 N	u.u.	Trästad, Småland	u.d. 1700-tal
Rääfs samling: 16	L Rääf	Kisa, Östergötland	u.d. 1800-tal
ULMA: 2447:1:16	C Carlander	u.p.	u.d. 1900-tal
ULMA: 1972:2:s.2	E LAGERGREN	Regna, Östergötland	u.d. 1900-tal
ULMA: 3360:2:s.4	N DENCKER	Ludgo, Södermanland	u.d. 1900-tal

Wetters samling: IV:11	F Andersson	Stigtomta, Södermanland	u.d. 1900-t
Brage 1909: s. 175	M Bergman	Marsmo, Finland	1909
Folkmusik från norra Södermanland: I:4	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1899
Folkmusik från norra Södermanland: I:10	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1899
Folkmusik från norra Södermanland: I:122	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1899
Från julgille och lekstuga: 7c	A BONDESON	Östergötland	1884-86
Från julgille och lekstuga: 23	A BONDESON		1884-86
Från julgille och lekstuga: 27a	A BONDESON		1884-86
Från julgille och lekstuga: 27b	A BONDESON		1884-86
Om nyckelharpospelet på Skansen: s.52	M Blanck	Harg, Uppland	1899
Sv.l.Skåne: 1306	O Persson	Tolånga, Skåne	1940
Sv.l.Östergötland: 396	EV Wärme	Ekeby, Östergötland	1936
Sv.l.Närke: 29	J Andersson	Snavlunda, Närke	1933
Sv.l.Närke: 364	CG Holmberg	Ringkarleby, Närke	1933
Sv.l.Västmanland: 149	JE Hammarberg	Ljusnarsberg, Västmanland	1933
Traditioner af Swenska folkdansar: III:23	AFZELIUS/ ÅHLSTRÖM	Östergötland	1814
76 Polskor från Ögtl: 60	J BAGGE	Östergötland	1879
76 Polskor från Ögtl: 73	J BAGGE	Östergötland	1879
200 Svenska folkdanser: 5	u.u.	Östergötland	u.d.
200 Svenska folkdansar: 110	u.u.	Närke	u.d.
200 Svenska folkdansar: 200	u.u.	Roslagen	u.d.
220 Svenska folkdanser: 12	JN AHLSTRÖM	Roslagen	1855
220 Svenska folkdanser: 114	JN AHLSTRÖM	Närke	1855
220 Svenska folkdanser: 203	JN AHLSTRÖM	Östergötland	1855

179. Polska

Motivform: a-b1 / a-b2 // c-b1 / a-b2 //
Incipitkod: 32116134
Accenttonkod: 31373137

Melodin påminner i första reprisen delvis om ”Rovpolskan” (se nr 169). Andra reprisens andra takt är förmodligen felnoterad på andra taktslaget, där det skall vara sextondelar istället för åttondelar. Polskan påminner också svagt (särskilt i andra reprisen) om en polska i Trästadsamlingen.

Jämför med nr 169.

180. Polska

Motivform: a1-a1-b // c-d / e-e-f //
Incipitkod: 31142231
Accenttonkod: 34341211

181. Polska

Motivform: a1-a2 / b-b-c // d-e / f-f-h //
Incipitkod: 53165453
Accenttonkod: 56525757

En nära besläktad parallell till Dufvas polska finns i Andreas Dahlgrens notbok från Fågelvik. Polskan finns bl.a. också i mer eller mindre besläktade former i Hälsingland.

Jämför med nr 185 och 201.

1: Jämför parallell [b], ”Pollonesse” i Andreas Dahlgrens notbok [Ma 7:31. Fågelvik, Tryserum, Småland, 1784].

Motivform: a1-a2 / b-c // d-e-f //

Exempel på paralleller:

Ma 7:31	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784 ff
Folkmusik från norra Södermanland: I:3	P Ericsson	Helgarö, Södermanland	1899
Sv.l.Hälsingland: 296	A Nyholm	Delsbo, Hälsingland	1928

182. Polska

Motivform: a1-b1 / a1-b2 // a3-d-e //
Incipitkod: 55515432
Accenttonkod: 51335133

183. Polska

Motivform: a-b // c1-c2-d //
Incipitkod: 57124732
Accenttonkod: 52373535

Det här är en av de polskor ur Dufvas bok som fått stor spridning i olika folkmusikmiljöer. Melodin finns bl.a. uppteckнad i en något avvikande form i Halland. Den tycks också svagt besläktad med Fannikedansen ”Og vi går ej af dette hus” från Fanø i Danmark.[1877]

Exempel på paralleller:

Folkelig vals: 90	H GRÜNER-NIELSEN	Fanø, Danmark	1920
Sv.l.Halland: 179	FL Levan	Släp, Halland	1931

1877 Beträffande Fanømelodiernas koppling till polskemelodierna i Sverige, Norge och Finland – se exempelvis Dufva låt nr 177, samt Gustafsson 2003, s. 86 ff.

184. Polska

Motivform: a-b-c // d-e / a-b-c //
Incipitkod: 13336455
Accenttonkod: 13555332

Polskan finns i närliggande former i bl.a. upptecknin gar från Närke och Östergötland.

Exempel på paralleller:

Ma 2:104	J Pehrson	Konsta, Närke	1784 ff
Ma 3b:I:35	J Pehrson	Konsta, Närke	1787 ff
FMK II a:31:24	JL Johansson	Lersäter, Västmanland	u.d. 1900-tal
Sv.l.Östergötland: 172	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936

185. Polska

Motivform: a1-a2 // b-b-c / a1-a2 //
Incipitkod: 53166453
Accenttonkod: 56555556

Polskan finns i en nästan identisk version som nummer 201 i Dufvas samling.

Jämför med nr 181 och 201.

186. Polska

Motivform: a1[3]-a2 // b[3]-c[3]-d[3] //
Incipitkod: 51535311
Accenttonkod: 53154375

Polskan är något annorlunda i formen med delvis ofullständiga tretaktsmotiv i både första och andra reprisen. Den sista takten innehåller dessutom bara två fjärdedelar. Både den modala karaktären och formen för tankarna till 1600-talets äldre melodiskikt och den finns bl.a. i en besläktad fördansform som Branicula i Andreas Hööks notbok från slutet av 1600-talet.[1878] Polskan har också kopplingar till den kända Oxbergmarschen i Dalarna. Detta skulle i så fall vara ett av flera exempel på att det äldsta skiktet av marscher och gånglåtar i själva verket har sin grund i polskans fördansformer. I den äldsta delen av Trästadsamlingen (daterad ca 1750) från Småland förekommer också en variant i fördansform som ”Pollonesse”. Just denna variant är ett av de yngsta exemplen på sådana former innan de antar andra namnformer som gånglåt och marsch. Kvardröjande fördansformer under namn som ”polska” och ”pollonesse” är annars, som vi tidigare konstaterat, mycket ovanliga i Sverige efter ca 1730. I Trästadsamlingen förekommer också en fullt utvecklad fristående parallell i tretakt. Låten är i mera utvecklade former också känd som ”Morfarspolskan” i Skåne, ”Jag vet en flicka” i Dalarna och ”Huggaremamma” i Närke. Den i Småland mera modala och kända ”Flickornas Michaelidans” är också besläktad med den här melodin.

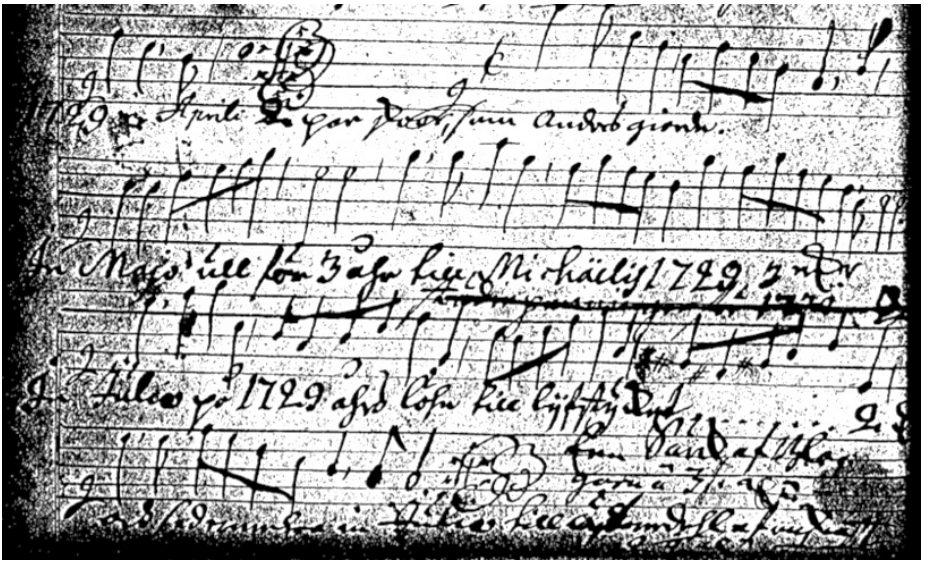
1878 Se kapitel 2, avsnitt 2.5. Beträffande Branicula – se bl.a. Dufva låt nr 189.

I: Jämför parallell [c] ”Pollonesse [i jämn takt] af Daniel Danielsson uti Nydahla” i Trästadsamlingen [Lava: Trästad, Småland; 1750 ff]. Ur Gustafsson, Magnus. *Småländsk musiktradition* (2000), nr 1:205.

Motivform: a-b // c-d // a-b /

II: Jämför parallell [c] ”Branicula” i Andreas Höök samling [Lub:Wenster N7, Högabråten, Småland; 1693 ff].

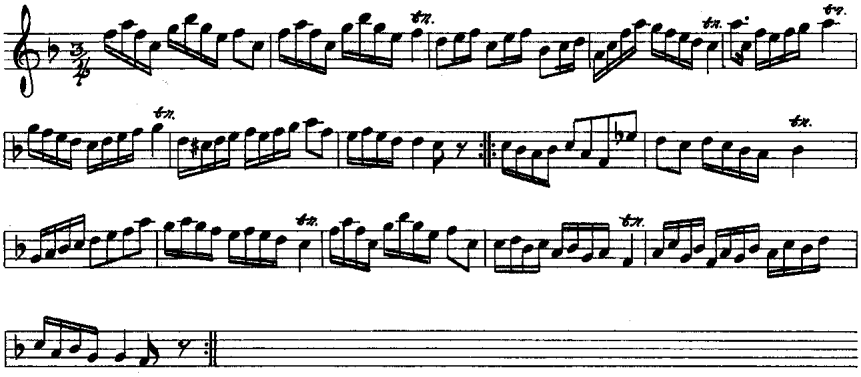
Motivform: a1-b1 / a2-b2 // c-d-f //



Exempel på paralleller:

LUB:Wenster N7	A Höök	Högabråten, Småland	1693 ff
LAVA: Trästad: I:13	D Danielsson	Nydala, Småland	ca 1750
LAVA: Trästad: I:18	u.u.	Trästad, Småland	ca 1750
Skånska melodier: 86	JA Ryberg	Lövestad, Skåne	1896-1916
Skånska melodier: 412	O Persson	Tolånga, Skåne	1896-1916
Sv.I.Skåne: 330	O Andersson	Linderöd, Skåne	1937
Sv.I.Skåne: 637	J Enninger	Höör, Skåne	1938
Sv.I.Skåne: 1225	JA Ryberg	Lövestad, Skåne	1940
Sv.I.Skåne: 1283	O Persson	Tolånga, Skåne	1940
Sv.I.Småland: 48	Ida i Rye	Bäckebo, Småland	1935
Sv.I.Närke: 12	J Andersson	Snavlunda, Närke	1933
Sv.I.Dalarna: 320	LA Ersson	Mora, Dalarna	1922
Sv.I.Dalarna: 1234	Hjort-Anders	Bingsjö, Dalarna	1926

187. Polska



Motivform: a1-b / c-d // e-f / a2-g //
Incipitkod: 12112165
Accenttonkod: 11633267

188. Polska

Motivform: a-a // b //
Incipitkod: 16512116
Accenttonkod: 11117411

Polskan uppträder här i en mycket rudimentär form med bara två melodimotiv. Möjligen kan man uppfatta melodin är uppbyggd på tre entaktsmotiv – takt 1, 5 och 6. Takt 2 och 4 kan i så fall uppfattas som variationer på takt 1 och 3. Mer utbyggda former finns i bl.a. Småland och Östergötland.

Exempel på paralleller:

Sv.l.Småland: 215	NB Ljunggren	Markaryd, Småland	1935
Sv.l.Östergötland: 152	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 531	A Fredin	Loftahammar, Östergötland	1936

189. Polska

Motivform: a1-a2 // c-d //
Incipitkod: 35553256
Accenttonkod: 35351415

Polskan är noterad för F-stämning på fiol i originalavskriften, trots att uppgifter eller kommentarer om detta saknas.[1879] Andra takten i första reprisen är felnoterad – åttondelarna på andra och tredje taktslaget skall vara sextondelar.

Melodin är tonartsbunden, vilket innebär att de flesta varianter går i F-dur. I Frans Gustafssons samling från Tjärstad socken i Östergötland finns en närstående parallell.[1880] I Jens Olsens samling (daterad 1856) från Jyderup i Danmark finns en intressant avlägsen parallell som ”Kÿrous” (Kheraus) i 2/4-takt.[1881]

Beträffande begreppet Kheraus kan man konstatera att folkliga linjedanser förmodligen var allmänt spridda i Sverige redan under 1600-talet. Förutom de danslekar som har sin grund i senmedeltida dansformer, blev mot 1600-talets slut besläktade centraleuropeiska och engelska linjedanser alltmer populära. Dessa danser, under namn som Kheraus och Branicula, fick en folklig spridning före de mera kända engelska kontradansernas (longways – långdanser på linje) genombrott på 1700-talet. Den tyska dansen linjedansen Kheraus utvecklades med största sannolikhet ur Allemanden, medan Branicula (”den lilla branlen”) hade sin grund i äldre branleformer.[1882] Den besläktade engelska formen var en ”countrydance” med rötter i 1500-talet, som vanligtvis gick under namnet ”Sir Roger de Coverley”.[1883] Denna dans bildade stomme för en specifik skrådans

1879 Från lägsta strängen räknat: F¹F²AE.
1880 Kisa biblioteks arkiv: Frans Gustafssons notbok.
1881 Kehraus är en linjedans i relativt snabbt tempo. Namnet kan översättas med ”fort ut”.
1882 Se vidare kapitel 5, avsnitt 5.2.
1883 Roger de Coverley (Sir Roger de Coverley) är en engelsk och skotsk “Country dance”, som också är känd under namnet ”The Haymakers”. En av tidigaste versionerna publicerades i John Playfords *The Dancing Master*, nionde upplagan 1695. Den kända ”Virginia Reel” är

– ”vävardans” (Weaving dance) som sedermera utvecklades i England. Både Kheraus och Branicula finns i Småland representerade i den äldre delen av Trästadsamlingen från 1760-talet.[1884] Ett par Braniculamelodier finns dessutom nedtecknade redan i Andreas Hööks notbok från slutet av 1600-talet.[1885] Dessa danser får under 1700-talet en stor spridning under folkliga namn som ”Tjirraus”, ”Bramsula”, ”Kvarndansen”, ”Wallmarsdansen”, ”Väfwaredansen” och ”Getabockadansen”. Beteckningarna Branicula och Kvarndansen omnämns vid sekelskiftet 1700 av ämbetsmannen och diktaren Israel Holmström (1660–1708) i en visa (”En ny, lustig och begärlig visa”) som skildrar julfirandet:

> Så dantzas här fritt: Stubbe stätta
> Brand Nicola går med raa;
> Sedan Qvarndansen fort[1886]

Lägg märke till att Holmström särskiljer Branicula och Kvarndansen, vilket kan tyda på att dessa danser ingick i en, vid den här tiden typisk, svitform med för- och efterdans (jfr polskan). Linjedansen (”går med raa”) Branicula följdes alltså av den snabbare (”sedan – fort”) efterdansen Kvarndansen. Längre fram under 1700-talet tycks dessa båda danser smälta ihop till en och samma melodi- och dansform. Om denna hypotes är riktig, sker denna sammansmältning i analogi med polskans utveckling under samma period, då för- och efterdansformen bröts sönder.

I Jacob Wallenbergs berömda bok *Min son på galejan* (1781) berättas det hur besättningen under ett oväder 1769 ankrar i Svinesund och då en död matros skall bringas till en kyrkogård i Norge mot en riksdalers avgift, hade ”en del av hans kamrater snuggat en fiol med sig i jollen då de skulle ledsagán till hans vilorum och voro icke förr komna i land, än de började trippa branicula (”bramsula” i 1929 års utgåva) med kvinnfolken”. I Carl Envallssons (1756–1806) båda lyriska folklustspel ”Kronofogdarne” (1787, akt 3 scen 8) och ”Raton och Rosette” (”Den segrande kärleken”, 1799, akt 1) ingår denna dans- och melodiform under namn som ”Qvarndansen” och ”Wallmarsdansen”.

Envallsson förklarar i sitt Musiklexikon (1802) på uppslagsordet Branicula med ”en urgammal dans med rörelse af slängpolska. Är den samma, som nu kallas Walmarsdansen eller Mina getter och mina bockar

---

besläktad med melodin till denna dans i den form den står hos Playford.

1884 Se vidare kapitel 4, avsnitt 4.5.2.

1885 Se vidare kapitel 2, avsnitt 2.5.

1886 *Een Fiskare-Broosvijsa: En ny, lustig och begärlig Visa*: Supplique till Konung Carl XII: Epigrammer.

m.m". Han fortsätter med att klargöra melodins spridning genom att konstatera – "hwilken ton är allmännare kring hela riket, än Mina getter och mina bockar?"

Under 1800-talet sammansmälter dessa former under det i folkdans- och sånglekssammanhang så välkända begreppet "Väva vadmal". Detta namn etableras troligen, under stark nationalromantisk påverkan, som en reminiscens från den ursprungliga engelska vävardansen. Någon motsvarande svensk skrå- eller arbetsdans finns det inga belägg för. Den allmänt kända Väva Vadmal-melodin tycks inte etableras förrän under 1800-talet och texten publiceras i sin helhet för första gången 1842 i Arwidssons *Svenska Fornsånger*.[1887]

De melodier som finns representerade som Branicula eller Kehraus i 1700-talets källor uppvisar ganska stora olikheter, även om ett visst släktskap till den senare melodin kan anas i den mest spridda varianten (se t.ex. melodin till Braniculan i Fredrik Åkerhjelms dansbok, nr. 140). En annan melodi som figurerar i det här sammanhanget är den kända och tidigare omtalade "Våra getter å våra bockar". Denna melodi har levt kvar i folklig tradition till den speciella form av Väva Vadmal, som brukar kallas "Getabockadans", inte minst i Skåne. Men melodin finns också allmänt spridd som polska, ofta med varianter på texten "Våra getter skiter bönor, grannasbarna plôck dem ôpp...".[1888] Denna finns exempelvis i Finspångssamlingen från 1600-talets slut och dyker första gången upp i Virginia Renata von Gehennas luttabulatur från 1640-talet.[1889]

Exempel på paralleller:

DFS 1951/018I: 18	J Olsen	Jyderup, Danmark	1856
Kisa bibliotek / FG:12	F Gustafsson	Tjärstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
SMA/ORI/001: 65	J Fogelberg	Aringsås, Småland	1826
Sv.l.Småland: 215	NB Ljunggren	Markaryd, Småland	1935
Sv.l.Östergötland: 138	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
30 Småländska låtar: 8	NB Ljunggren	Markaryd, Småland	1976

1887 Del III, s. 196.
1888 Se exempelvis *Svenska låtar*: Dalarna, nr XXX.
1889 Lautenbuch der Virginia Renata von Gehema. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin: Mus.Ms. 40264.

190. Polska

Motivform: a-a / b1-b2 / b1-b2 // c-d / a-a / b1-b2 / b1-b2
Incipitkod: 55255155
Accenttonkod: 55555252

Polskan förekommer i vissa samlingar och uppteckningar med F-stämning på fiolen.[1890] I Östergötland finns ett par närstående paralleller och i Julius Bagges häfte *76 polskor från Östergötland* (1879) uppges en "Carlsson" vara polskans kompositör.[1891] Även om det finns undantag kännetecknas många av parallellerna av att de, precis som Dufvas polska, går i F-dur. En avlägsen variant, dock med närmast identisk incipitkod och delvis besläktad form, står som "Murkÿ en Menuet" i Laurids Pedersens notbok, daterad 1750–1780 från Ribe, Danmark. Detta stärker uppfattningen om att polskan kan ha en bakgrund i det tidiga 1700-talets menuetter. Pedersens melodi är också i sin tur besläktad med en annan menuett ur Erik Jensens notbok, daterad 1790.

Beteckningen "Murky" i Pedersens variant förtjänar en särskild utläggning. Enkelt uttryckt kan man beskriva denna som en i oktaver bruten basstämma som dyker upp i musik för tangentinstrument fr.o.m. 1730-talet. Den tyske musikteoretikern Adolf Bernhard Marx (1795–1866), en av de första (och få) som skrivit om fenomenet, menar att Murky speglar det tidiga 1700-talets nya musikaliska och sociokulturella förutsättningar. Murkybasen förutsätter klassicismens långsammare harmoniska rytm, och genom sin enkla utformning (lättspelad) speglar den framväxten av en växande skara musicerande amatörer inom den borgerliga sfären – detta sammanfattat under Marx begrepp – *Gesamtkunstwerk*.[1892] Detta

1890 Se Dufva nr 189. F-stämningar som förekommer till varianter på den här låten kan antingen vara F-F-A-E eller F-D-A-E.

1891 Se vidare Dufva nr 3-4.

1892 Wallace, Robert. *Beethovens Critics: Aesthetic Dilemmas and Resolutions During the*

kan till viss del förklara dess flitiga uppdykande i handskrivna notböcker, men relativa sällsynthet i den kanoniserade repertoaren. Murkybasen ansågs följaktligen som simpel av vissa dåtida tonsättare och teoretiker – Carl Philipp Emanuel Bach skrev exempelvis:

> Man martert im Anfange die Scholaren mit abgeschmackten Murkys und andern Gassen-Hauern, wobey die linke Hand bloß zum poltern gebraucht wird".[1893]

Murkyn verkar så småningom utvecklas från en speciell basfigur till ett musikstycke med fler stilistiska kännetecken. Det dyker t.o.m. upp kompositioner med beteckningen Murky som helt saknar den karaktäristiska oktavbasen. Beträffandet namnet och dess bakgrund kan man läsa följande i Groves:

> Most accounts of the origin of the murky derive from F.W. Marpurg's anecdote in his Kritische Briefe of 1759: Seedo (d 1754), a composer of ballad operas and later a chamber musician in Berlin, was asked in 1720 to set some jocular poems to music, and his attempts to reflect these whimsical texts in music led to the mildly redundant bass pattern which he called "Murky". The style quickly became popular, and the Murky was known as a dance type in southern Germany later in the 18th century. The term has generated a wide variety of etymological explanations, some of which infer English origins, while Halski has suggested that the Murky was a Polish folkdance, named after the village of its origin, Murka.[1894]

I Groves knyts alltså namnet till en polsk folkdans från "Murka". Enligt de flesta bedömare är emellertid Murkyns förhistoria spansk (precis som exempelvis Folian).[1895] Curt Sachs härleder namnet till staden Murcia (i analogi med Bergamo och Bergamasca) och menar att dansen Murciana ("Murkyana") är en variation eller förform till Fandangon.[1896]

En viktig spridningsfaktor beträffande Murky är att den trycktes i Sperontes oerhört populära *Singende Muse an der Pleisse* (1736). Melodin har också använts till tyska, danska och norska psalmer (exempelvis Brorson). Men man hittar den faktiskt också i "finare" sammanhang. Leopold Mozart har komponerat en Murky och det finns t.o.m. de som menar att den ursprungliga basfiguren har Johann Sebastian Bach som upphovsman.[1897] Carl Philipp Emanuel har, trots citatet ovan, också använt temat

---

Composers Lifetime, Cambridge 1986, s. 45.

1893 Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch* über *die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753. Beträffande "Gassen-Hauern" – se kapitel 4, avsnitt 4.3.1.

1894 Lee, Douglas A. *Groves Dictionary*, 1980, del 12, s. 792.

1895 Somliga menar dock Folian har portugisiska rötter.

1896 Sachs 1965, s. 98.

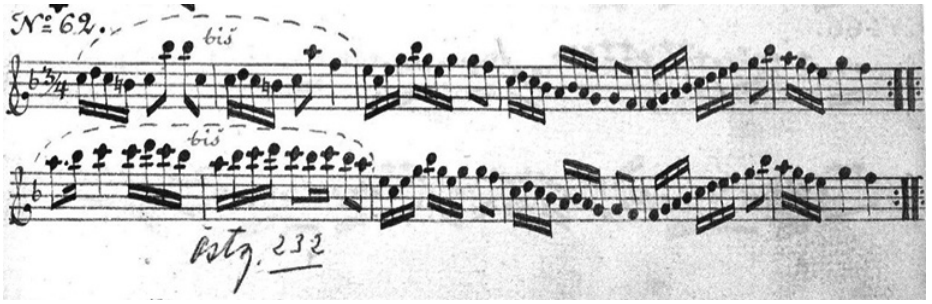
1897 Forkel, Johann Nikolaus. *Ueber J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig

i ett cembalostycke.[1898]

Murkys popularitet kan kanske också delvis förklaras med att den rent dansmässigt utgjorde en sorts upptaktsdans / promenaddans (jämsides med Petzin) vid baler och bröllop m.m. – där den i vissa miljöer faktiskt var utbytbar mot promenaddelen i polskans fördans.[1899]

I: Jämför parallell [c] i Nils Bergdahls notbok [Ma 4:62. Närke; utan datering, förmodligen tidigt 1800-tal].

Motivform: a-a / b-c // d-d / b-c //



II: Jämför parallell [c] ”Polona” i G. Wesliens notbok [Mmd 34:35; utan proveniens och datering, förmodligen mitten av 1700-talet].

Motivform: a-a-b // c-c-d //

1802, nytryck 1925. Se vidare – Brusniak, Friedhelm. ”Ein Murky von Carl Philipp Emanuel Bach”, *Studien zur Instrumentalmusik. Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag* (Anke Bingmann, Klaus Hortschansky, Klaus & Winfried Kirsch, red.), Frankfurt 1988, s. 171 ff.

1898 Ibid.

1899 Marpurg 1759, s. 101.

III: Jämför parallell [d] ”Murkÿ en Menuet” i Laurids Pedersens notbok [DFS:1906/036:10; Oxenvadgård, Ribe, Danmark, daterad 1750–1780].
Motivform: a1-a2 / b-c // a3-a4 / d1-d2-e //
(Jämför incipitkoden: 55655155 med Dufva nr 190: 55255155)

EXEMPEL PÅ PARALLELLER:

Ma 4:62	N Bergdahl	u.p. Närke	u.d. 1800-tal
Ma 11:70	JH Andersson	Fjärås, Halland	1806
MMD 34:35	G Weslien	u.p.	u.d. 1700-tal
MM 70:26	AP Nordblom	Malexander, Östergötland	1834
DFS:1906/036:10	Laurids Pedersen	Ribe, Danmark	1750-1780
DFS:1929/0401:52	Erik Jensen	Boes, Danmark	1790
Sv.l.Östergötland: 232	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1936
Sv.l.Östergötland: 315	J Alm	Norrköping, Östergötland	1936
76 polskor från Ögtl: 5	J BAGGE	Östergötland	1879
100 Svenska danspolskor: 45	AG ROSENBERG	Södermanland / Östergötland	1882

191. Polska

Motivform: a // b-b-c // d-d // a // f-f-g
Incipitkod: 15434556
Accenttonkod: 13555514

Polskan är en av Dufvas många varianter på den kända ”Respolskan” (se nr 157). Just i den här formen är formen något annorlunda med korta repriser med bara ett motiv, samt också en rad återkommande motiv. Den påminner i denna form bl.a. om en variant i AF Stares notbok från Åbo, daterad 1806.[1900] Denna polska motsvarar vad Otto Andersson (1963) avser med ”utvidgad eller varierad frasföljd”.[1901] Dufvas variant är i övrigt nära besläktad med en variant i Hagholms samling som finns publicerad i östgötadelen av *Svenska låtar* (nr 246).

Jämför med nr 157, samt 105, 154, 195 och 196.

1900 Se variantförteckningen till Dufva nr 157.
1901 Se kapitel 6, avsnitt 6.2.2.

192. Polska

Motivform: a-b // c-d / e-f //
Incipitkod: 53551213
Accenttonkod: 55132336

Motivuppbyggnaden i andra reprisen är inte helt självklar. De biserade andra takten utgör både avslutning av tvåtaktsmotivet (c) och inledning av ett möjligt motiv (d). Man kan också tänka sig att beskriva de fyra första takterna som en rad entaktsmotiv med ett upprepat motiv i mitten.

Jämför med nr 13.

193. Polska

Motivform: a-b / a-c // d-d-e //
Incipitkod: 53355567
Accenttonkod: 55625556

Jämför andra reprisen med tredje reprisen i nr 100.

194. Polska

Motivform: a1-b / b-c // a2-d / d-e //
Incipitkod: 53413155
Accenttonkod: 51553551

Det här är en allmänt förekommande melodi i både spelmansböckerna och i *Svenska låtar*. Typisk är kvintförskjutningen mellan repriserna och att så gott som alla varianter går i D/A – modus. Jämsides med varianter på Dufva nr 145 brukar denna polska i dagens folkmusikkretsar följdriktigt kallas ”Kvinten”. I Rondahls spelmansbok från Gotland kallas den också för ”Brändvins Polonoise”.[1902] I en variant från Skåne berättas det att ”Hin Onde dansat ihjäl sig till denna polska”.[1903] Många av varianterna brukar sluta med första reprisen som en påhängd coda-del efter andra reprisens A-dursdel (jfr denna form med flera av de kommande polskorna i Dufvas bok).

En känd variant i Småland spelades av Johan Dahl (1843–1921) i Skatelöv (efter Nämdemans Ola) och den har även en tredje repris, vilket också förekommer i en del paralleller från andra landskap.[1904] En mera avlägsen, men likafullt intressant parallell, kallas i en dansk notbok efter Erik Jensen (daterad 1790) för ”Næst efter Fordans”, vilket kan antyda äldre rötter.[1905] Att polskan kan ha sin bakgrund i Polen eller Tyskland indikeras av en lite mer avlägsen variant i B-dur (som alltså avviker från gängse svenska D/A – tonaliteten), som finns i avskrift av Nils Dencker ur en notbok från Preussen från mitten av 1700-talet.

1902 FMK: MMD 50.
1903 *Svenska låtar*, Skåne, nr 359.
1904 *Svenska låtar*: Småland, nr 144.
1905 DFS/40 A:4:96.

I: Jämför parallell [b] i Nils Bergdahls notbok [Ma 4:107. Närke; utan datering, förmodligen tidigt 1800-tal].

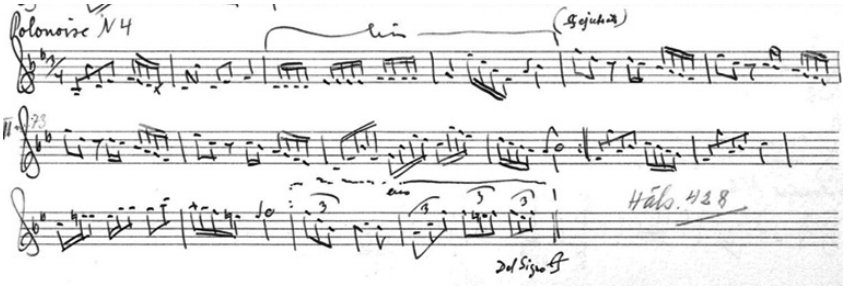
Motivform: a1-b / b-c // a2-d / d-e / f1-f2 / a1-b / b-c //

II: Jämför parallell [a] ”Polonoise” i O. Södermans notbok [Mmd 28:71 (56). Hälsingland, 1781].

Motivform: a1-b / b-c // a2-d / d-e / a1-b / b-c //

III: Jämför parallell [c] ”Polonoise” i en anonym notbok från Preussen [Mmd 32:II:4. Königsberg, ca 1750; Nils Denckers avskrift].

Motivform: a1-b-b /c-c-d // a2-e / f-f / c-c-d //



Exempel på paralleller:

Ma 4:20	N Bergdahl	u.p. Närke	u.d. 1800-tal
Ma 4:107	N Bergdahl	u.p. Närke	u.d. 1800-tal
Ma 5:108	S Donat	Ormesberga, Småland	1783-ff
MMD 28:71 (56)	O Söderman	u.p. Hälsingland	1781
MMD 32:II:4	u.u.	Königsberg, Preussen	ca 1750
MMD 49:8	CA Nyvall	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 50:33	G Rondahl	Slite, Gotland	u.d. 1800-tal
M 131:51	AF Alard	Carlshof, Östergötland	1833
DFS 1929/040I: 96	E Jensen	Boes, Danmark	1790
FMK II a:31: 7	PA Issén	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
FMK II a:31: 9	PA Issén	Furingstad, Östergötland	u.d. 1800-tal
W Viborgs samling: 8	W Viborg	Kisa, Östergötland	u.d. 1800-tal
Skånska melodier: 335	K Göransson	Tullstorp, Skåne	18961916
Sv.l.Skåne: 359	KM Pettersson	Källna, Skåne	1938
Sv.l.Halland: 236	J Erlansson	Gunnarp, Halland	1931
Sv.l.Småland: 78	CG Roos	Jönköping, Småland	1935
Sv.l.Småland: 144	J Dahl	Skatelöv, Småland	1935
Sv.l.Närke: 276	E Olsson	Lilllkyrka, Närke	1933
Sv.l.Södermanland: 100	CE Eriksson	Sköldinge, Södermanland	1934
Sv.l.Hälsingland: 428	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	1929
100 Svenska danspolskor: 73	AG ROSENBERG	Södermanland / Östergötland	1882

195. Polska

Motivform: a1-a2 // b-c / a1-a2 //
Incipitkod: 53251353
Accenttonkod: 55553526

Polskan är en ovanlig variant på den kända ”Respolskan” (se nr 157). Förmodligen hör Dufva nr 195 och 196 ihop som variationer över detta tema. Polskan har en annorlunda form, där första reprisens varierade a-motiv återkommer som en identisk coda-del efter andra reprisen.

Jämför med nr 157, samt med 105, 154, 191 och 196.

196. Polska

Motivform: a1-a2 // b // a1-a2 /
Incipitkod: 51712351
Accenttonkod: 51552251

Polskan är en variant på den kända ”Respolskan” (se nr 157). Förmodligen hör Dufva nr 195 och 196 ihop som variationer över detta tema. Polskan har en annorlunda form, där första reprisens varierade a-motiv återkommer som en identisk coda-del efter andra reprisen.

Jämför med nr 157, samt med 105, 154, 191 och 195.

197. Polska

Motivform: a-b / a-c // d-d / a-b / a-c //
Incipitkod: 51412435
Accenttonkod: 51335132

Melodin är svagt besläktad med durvarianter på den kända polskan ”Strömkarlen spelar” (se bl.a. Donats samling nr 13), samt den i Småland allmänt kända Gladhammarspolskan.

Jämför med nr 194.

Exempel på paralleller:

Ma 5:13	S Donat	Ormesberga, Småland	1783-ff
50 Småländska låtar: 12	JP Landholm	Gladhammar, Småland	1965

198. Polska

Motivform: a-b / c1-d1-d2 // e-f1 / e-f2 // g-b / h-i // a-b / c1-d1-d2 //
Incipitkod: 52252253
Accenttonkod: 55535437

Polskan har en annorlunda form, där första reprisen (motiv a,b,c och d) återkommer som en identisk coda-del efter andra reprisen.

199. Polska

Motivform: a1-a2 // b-c //
Incipitkod: 16741116
Accenttonkod: 14145332

Jämför med nr 151.

200. Polska

Motivform: a1-a2[1]-c1 // d-e[1]-c2 //
Incipitkod: 13516516
Accenttonkod: 11156155

Polskan är något annorlunda i formen med fem takter i vardera repris och ett fristående entaktsmotiv i mitten av både första och andra reprisen.

201. Polska

Motivform: a1-a2 // c1-c2 // a1-a2
Incipitkod: 53166453
Accenttonkod: 56545555

Polskan har en annorlunda form, där första reprisen (motiv a och b) återkommer som en identisk coda-del efter andra reprisen. Polskan finns i en nästan identisk version som nummer 185 i Dufvas samling.

Jämför med nr 181 och 185.

8. Avslutande sammanfattning

”De svenska böndernas dans har av ålder varit den välkända och likväl ur forskningssynpunkt så mystiska dans som benämnes polska” – så uttryckte sig Carl-Allan Moberg i sin berömda artikel ”Tonalitetsproblem i svensk folkmusik” från 1950.[1906] I själva verket är detta bara ett exempel i raden av flera liknande uttalanden av en rad forskare. Det råder således ingen tvekan om att det funnits en svårgripbar skepsis inom svensk folkmusikforskning rörande denna repertoarmässiga huvudfåra och att det skrivits och forskats förvånansvärt lite om polskan.

Den här avhandlingens huvudsyfte är att, med *ett musikhistoriskt, sociologiskt- samt musikteoretiskt perspektiv klarlägga några av de grundläggande dragen i polskans bakgrund och olika former*. Min undersökning rörande dessa former har utgått från i första hand äldre handskrivna notböcker, varav en betydande del kan innefattas under begreppet *spelmansböcker*. Avhandlingen har således i första hand en historisk inriktning, men rör sig också i skärningspunkten mellan olika typer av traditions- och källbevarad musik, dvs melodier som förekommer både i äldre notböcker och i uppteckningar efter spelmän som levat in i vår tid.[1907] Till avhandlingens huvudsyfte har knutits tre grundläggande forskningsfrågor:

1. I vilken utsträckning har spelmansböckerna ett gemensamt melodistoff och hur förhåller sig denna repertoar till det upptecknade innehållet i *Svenska låtar* (1922–1940)?
2. Vad kan man säga om bakgrunden till spelmansböckernas melodier i en större historisk och geografisk kontext? Kan man helt enkelt att följa spelmansböckernas melodier (polskorna) både framåt och bakåt i tiden och därmed i en vidare mening klarlägga bakgrunden till några av de polskor som upptecknades under tidigt 1900-tal?
3. Kan man skapa en modell för att analysera polskemelodierna och med hjälp av denna klarlägga något kring polskans olika typer?

Dessa tre frågor försöker jag besvara i föreliggande sammanfattning. I avhandlingens inledande kapitel ges en omfattande och bred överblick över tidigare folkmusikforskning med inriktning på både *polskan* och *spel-*

1906 Moberg, Carl-Allan. ”Tonalitetsproblem i svensk folkmusik”, *STM*, 1950, s. 14.
1907 Den traditionsbevarade musiken är i första hand knuten till kommentarerna och analyserna i kapitel 7, avsnitt 7.2.

mansböckerna. En rad metodiska och teoretiska problem kring polskans bakgrund och begreppshistoria, samt dess form och typer presenteras också i detta kapitel. Med utgångspunkt från melodierna (polskorna) i en enskild notsamling har jag vidare försökt att ge en bild av den geografiska och mänskliga kontexten kring denna musik. För att bättre kunna diskutera olika syn- och hörsätt på polskan presenteras också en rad folkmusikuppteckнares och forskares sätt att göra formanalyser. Delvis på grundval av dessa har jag tagit fram en egen analysmetod som sedan använts på samtliga melodier i notsamlingen.

Trots uppenbara avgränsningsproblem har jag alltså valt att skriva om *både* polskan och spelmansböckerna. Mitt viktigaste verktyg har varit en notbok märkt "*Petter Dufva, 1807*", nedtecknad i byn Werckelbäck (numera Verkebäck) i Tjust i nordöstra Småland. Jag har presenterat en sannolik bild över de sociomusikaliska och processuella förlopp som ligger bakom innehållet i denna notsamling. Originalboken är förkommen och samlingen existerar endast i avskrift i FMK:s samlingar på Svenskt visarkiv. Huvuddelen av de drygt 200 melodierna i Dufvas bok utgörs av polskor.

Dessa melodier har utgjort grunden för en jämförande studie av polskan i både handskrivna notböcker och i mer sentida uppteckningar. Det är alltså inte primärt Dufvas samling i sig som är det intressanta. I själva verket kunde man ha valt vilken äldre spelmansbok som helst som utgångspunkt för att undersöka spelmansböckernas gemensamma melodistoff och jämföra detta med det med 1900-talsuppteckningar, företrädesvis i *Svenska låtar*. Ambitionen har således varit att följa spelmansböckernas melodier (polskorna) både framåt och bakåt i tiden. Ett viktigt mål har därmed blivit att undersöka bakgrunden till några av de polskor som uppteckнades under tidigt 1900-tal. Den avgörande frågan i denna avhandling har alltså handlat om vad som utgör grunden för det som därmed kommit att definieras som *svensk folkmusikrepertoar*. Detta är i sig en rätt otidsenlig problemformulering. Den söker sig tillbaka till de tankar som var förhärskande i det tidiga 1900-talets folkmusikforskning. I Sverige var det i första hand Tobias Norlind som vid denna tid var inriktad på att hitta polskans rötter.

En annan viktig utgångspunkt i denna avhandling har varit att inte göra någon tydlig distinktion mellan en mer traditionell folkmusikrepertoar och andra typer av bruksmusik.[1908] Tvärtom har det funnits en strävan att visa hur olika typer av dansmusik flödat genom länder och landskap – i olika tidsskikt och genom olika sociala miljöer. Begreppet *folkmusik*

1908 Gorset 2011, s. 3 ff.

kan därför i vissa sammanhang bli för snävt.[1909] En rad samlingar och notböcker ligger ju dessutom rent tidsmässigt före folkmusikbegreppets tillblivelse i slutet av 1700-talet, vilket i sig har inneburit både metodiska och avgränsningsmässiga svårigheter.

Studiet av spelmansböckernas melodier har i första hand knutits till en *hermeneutisk* teoritradition. Det hermeneutiska perspektivet kan i det här sammanhanget enkelt sammanfattas med att tolkning och analys av något avgränsat kan leda till slutsatser om en helhet och vice versa – det som brukar kallas *den hermeneutiska cirkeln (spiralen)*. Äldre notböcker är – i högre eller mindre grad främmande för oss beroende på hur gamla de är och hur de är nedtecknade. Enligt hermeneutisk kunskapsteori finns det ingen absolut sanning och därför blir *tolkning* en ofrånkomlig forskningsmetod. I den här avhandlingen har det bl.a. inneburit att det har varit nödvändigt att på olika sätt försöka sätta sig in i den tid då musiken spelades och i musikernas (spelmännens) situation. I ett hermeneutiskt perspektiv handlar detta också om *inlevelse*, eller som Magdalena Nowak (2014) uttrycker det – *Nachbilden, Nachleben, Einfühlung* – i en moderniserad form av Wilhelm Diltheys (1936) äldre teorier.[1910] Filosoferna Martin Heidegger och Hans-Georg Gadamer inkluderade också subjektet i den hermeneutiska cirkeln och menar med detta att de fenomen som skall undersökas inte kan isoleras från den som undersöker. Detta kan enligt min mening i sig knytas till det som inom musiketnologin ibland brukar kallas *inifrån- och utifrånperspektivet*. Mitt eget utövande har varit en avgörande drivkraft och en självklar fortsättning på min roll som musikvetare och vice versa. Min avhandling kan därmed ses som en fortsatt resa in i den småländska, svenska, nordiska och europeiska folkmusiken. Den behandlar uppteckningar, notböcker, litteratur, spelmän och inspelningar som jag själv stött på och upptäckt under loppet av många år, men också låtar som jag själv spelat och framfört vid otaliga konserter.

En förklaring till hur kulturella impulser uppstår, vandrar och sprids har utvecklats av Peter Burke (1978; 2001), som tar sin utgångspunkt i socialantropologen Robert Redfields teorier om ”The great and the little tradition”.[1911] Både Burke och Redfield menar att det finns en ständig interaktion mellan dessa världar och att kulturella impulser vandrar åt båda hållen – alltså i form av *både* sjunkande och stigande kulturelement.

När det gäller hur vissa fenomen inom den äldre pardansen och pardansmusiken (polskan) förklarats och beskrivits i handskrifter och upp-

1909 Se vidare kapitel 1, avsnitt 1.3.1.
1910 ”Att avbilda, återuppliva och inkänna”.
1911 Se vidare kapitel 1, avsnitt 1.4.3.

teckningar har det definitivt funnits anledning att uppmärksamma Burkes och Redfields teorier. Samtidigt har det varit oundvikligt att de avsnitt som berör olika dans- och melodiformers bakgrund och spridning också ta avstamp i ett antal kulturmötesmodeller. Jag har i det här sammanhanget tagit intryck av både moderniserade diffusionistiska teorier (Fellman, Bjelland & Getis 2013) och andra kulturmötesmodeller (Malm 2000 och Baumann 1994).

Mitt avhandlingsämne befinner sig, som nyss antytts, någonstans i gränslandet mellan disciplinerna musikvetenskap, etnologi, historia, idéhistoria och sociologi, även om jag lägger fram mitt arbete i ämnet musikvetenskap. Ibland ligger detta ämne kanske närmast *beskrivande kulturhistoria*.

Spelmansböckerna

Petter Dufvas notbok inordnar sig i en omfattande rad av svenska handskrivna notböcker, som i huvudsak omspänner en tvåhundraårsperiod, från ca 1640 till ca 1880, och som i huvudsak innehåller dansmusik. Merparten av dessa böcker härrör från andra hälften av 1700-talet och det tidiga 1800-talet. Repertoaren domineras av pollonesser (polskor), menuetter, kontradanser och kadriljer i den s.k. galanta stilen. I de äldre samlingarna förekommer också exempelvis couranter, gavotter, jiggar, sarabander och bouréer – i de senare dyker valser och anglaiser upp. Musiken i de äldre böckerna rör sig ofta i ett område mellan det vi idag kallar barockmusik och folkmusik. Dessa *handskrivna funktionella repertoarböcker* började i slutet av 1800-talet att kallas för *spelmansböcker*.

Med olika grader av romantiserade förhållningssätt finns det många som hävdar att specifika musikaliska miljöer frambragt det som vi idag kallar folkmusik. Med andra ord att låtar och repertoarer vuxit fram under speciella omständigheter som är unika för vissa geografiska områden eller miljöer. Jag har emellertid i denna avhandling visat att betydande delar av den svenska folkmusiken har ett ursprung i 1600- och 1700-talens mera allmänt flödande repertoar av bruks- och dansmusik.

Hur man beskriver bevarade källor från 1600-, 1700- och 1800-talen röjer ofta vilket perspektiv man har. De som musikhistoriker med konstmusikalisk inriktning kallar *stämböcker* kan i vissa avseenden vara närmast identiska med de som musiketnologer och folkmusikforskare kallar spelmansböcker eller dansböcker. På senare år har därför mer neutrala termer som *spelböcker* och *handskrivna notböcker* börjat dyka upp. Med andra ord kan redan sättet att benämna källor bära på outtalade perspektiv och premisser.

Det råder ingen tvekan om att det på ett mera övergripande plan finns stora likheter mellan innehållet i 1700- och 1800-talens handskrivna repertoarböcker och de melodier som sedermera upptecknades i *Svenska låtar*. Merparten av dessa böcker insamlades i original genom bl.a. Axel Bobergs och Olof Anderssons försorg och införlivades med FMK:s samlingar. En del böcker lånades in till kommissionen för avskrift, medan en icke obetydlig del också skänktes som en direkt följd av 1909 års upprop i Skansens årsbok *Fataburen*.

Hela det här materialet har med tiden kommit att katalogiseras i tre serier: Ma-, MM- (MMD-) och M-serien. De äldsta böckerna ingår i Ma-serien, som omfattar 18 böcker från huvudsakligen 1700-talet. Den därpå följande MM-serien (MMD) innefattar 74 böcker, där merparten är från 1800-talet.[1912] Den mest omfattande är M-serien, som består av 189 notböcker och som i sig innefattar och till stor del består av violonisten och organisten John Enningers (1844–1908) omfattande samling av skånska notböcker. Bland de sistnämnda finns några som direkt går att härleda till s.k. häradsspelmän och det är med stor sannolikhet Enninger som myntar det sedermera allmänt omfattade begreppet *spelmansbok*. På 1930-talet börjar också termen *polskeböcker* parallellt att användas av Olof Andersson och Carl-Allan Moberg.

FMK:s samling omfattar alltså totalt 281 (368) spelmansböcker, som sedan 2007 är digitaliserade och tillgängliga på nätet.[1913] Enligt mina beräkningar finns det minst ytterligare ca 400 notböcker av samma typ bevarade i Sverige från perioden ca 1640–1880 på andra arkiv och bibliotek, samt i privat ägo. Om vi utgår från antalet delböcker i FMK:s samling innebär detta alltså att det finns *minst 800 handskrivna notböcker* av detta slag bevarade i Sverige från denna period.[1914]

Bakom spelmansböckerna finns en rad praktiska och funktionella aspekter – dels den enskilde musikantens behov att manifestera sin egen eller kanske sin hemtrakts repertoar, dels ett sorts samlande av musikaliskt allmängods som förmodligen skrevs av mellan olika böcker. Många samlingar är fulla av märkliga titlar – både med anknytning till den stora polskafloran och till andra dansformer. Flera av dessa melodier har inte riktigt passat in i den gängse bilden av en traditionell svensk folkmusik-

1912 MM (MMD)-serien ingick ursprungligen inte i FMK:s samlingar, utan var en del av Musikmuseets handskrivna notbokssamling.

1913 Flera av notböckerna är i själva verket *samlingar*. Med alla delsamlingar inräknade rör det sig i själva verket om totalt 368 böcker.

1914 Under mina efterforskningar runt spelmansböcker har det successivt och ständigt dykt upp hittills okända böcker varför denna siffra i framtiden kan komma att visa sig väsentligt högre.

repertoar. Denna ideologiska diskvalificering har medfört att dessa melodier hamnat i ett slags musikaliskt ”ingenmansland” – en sorts bruksmusik som varken hört hemma i konst- eller folkmusikvärlden. Detta är sannolikt en anledning till att det följaktligen skrivits och forskats förhållandevis lite runt de här böckerna och deras repertoar.

Det finns en rad intressanta problem som framkommer när man studerar dessa böcker. Den grundläggande frågan, som jag ingående behandlat, rör sig om innehållet och dess väg från centrum till periferi – från internationell spridning till regional och lokal förankring. Det råder ingen tvekan om att man möter många exempel på hur musik har flödat genom länder, landskap, socknar och byar – i olika tidsskikt och i olika sociala miljöer. En annan fråga handlar om innehållets avgränsning – d.v.s. om böckerna verkligen speglar den gängse dansrepertoaren? Eller är det troligt att spelmännen hade en ”utantillrepertoar” av lokala låtar som ofta användes och som därför aldrig behövde skrivas ned? En tredje fråga handlar om böckernas nedtecknare. I vilken utsträckning var det klockare, organister, präster eller helt vanliga ”bondspelmän” som skrev de här böckerna? Hur stor var egentligen notkunnigheten bland vanliga spelmän på landsbygden? Det är ju ingen hemlighet att den under nationalromantiken framväxande spelmansmyten rimmade illa med notkunnighet. Det finns faktiskt många exempel på spelmän som närmast koketterat med sina bristande notkunskaper just för att passa in i den romantiska bilden av ”den genuine spelmannen”.

Repertoaren i spelmansböckerna utgör ett slags allmängods med liten lokal anknytning. En rad melodier finns nämligen vid samma tidpunkt i flera böcker med stor geografisk spridning. Olof Andersson anger att ”omkring 50 % av melodierna återkommer i olika variationer i en stor mängd böcker”. Det finns också gott om rudimentära melodier och övningsstycken. Inte sällan inleds böckerna med musiklärans grunder, såsom skalor i olika tonarter, kvintcirkelns uppbyggnad och enkla förklaringar på olika musikaliska termer och begrepp. I själva verket tycks spelmansböckerna ha varit ett slags första bok som sedan omsorgsfullt vårdats och fyllts på under ett helt spelmansliv. Själva *samlandet* i sig hade stor betydelse och man skrev ofta av låtar ur varandras böcker. Här finns tydliga paralleller till den samlariver som kännetecknar 1800- och 1900-talens vis- och diktböcker. Notböckerna gick ofta i arv, antingen mellan olika klockare eller mellan olika generationer inom en spelmanssläkt.

Om vi återkopplar till frågan om vilka som skrev dessa notböcker råder det ingen tvekan om att många av spelmansböckerna är nedtecknade av 1700- och det tidiga 1800-talets klockare. I biografierna i *Svenska låtar*

finns det också påfallande ofta en klockare eller organist några steg bakåt i traditionskedjan. I vissa delar av Sverige hade de en mycket stor betydelse i den lokala musikaliska kontexten. Det musikaliska innehåll som definierar modernare etiska begrepp som ”konstmusik” och ”folkmusik” var en gång i tiden grenar på samma musikaliska träd. I många utomeuropeiska kulturer framstår detta tydligare, där konstmusiken ofta är en självklar utlöpare av den folkliga musiken. Inom denna ”förhöjda” tradition kan vem som helst manifestera eller bevisa sin skicklighet. Att lärlingar upptogs från folket betydde i praktiken att det blev en stark ståndscirkulation av idéer. Klockaren eller organisten kunde mycket väl vara son till en bonde eller en skomakare. Det var emellertid inte bara musikerna som rörde sig mellan olika samhällsgrupper, utan även själva musiken – melodierna i sig. Detta betydde att det fanns en ständig växelverkan mellan gehörs- och notationsmusicerande. Särskilt 1700-talet tycks ha varit särskilt dynamiskt i det här avseendet.

Spelmansböckerna ger påfallande lite information om *hur* melodierna spelades. Merparten är mer eller mindre skelettmässigt nedtecknade och saknar därigenom hela ”överbyggnaden” – d.v.s. det stilistiska idiom som innefattar rytm, bindningar, ornamentation, tonalitet m.m. Huvudparten av spelmansböckerna är alltså vad man inom musiketnologin brukar kalla *preskriptivt* noterade, till skillnad från traditionella uppteckningar efter gehörsspelmän som mestadels har ett *deskriptivt* innehåll.

Jag har under mitt avhandlingsarbete undersökt innehållet i de tidigare omnämnda 800 handskrivna notböckerna, drygt 90.000 melodier, som omspänner en period från ca 1640 till ca 1880. Denna tidsmässiga avgränsning kan i stort sett förklaras med tillgången till källor. Före 1640 finns det ytterst få svenska böcker av den här typen att ta hänsyn till. Efter 1880 tar dels det ideologiska insamlandet av instrumental folkmusik ordentlig fart, dels börjar tryckta alster med den här typen av innehåll få en betydligt större spridning. Detta sammantaget innebär alltså att handskrivna repertoarböcker av den typ som är relevanta i det här sammanhanget snabbt förlorar sin betydelse.

Melodierna har fördelats på olika danstypers frekvens under tre historiska perioder: 1640–1730, 1730–1810 och 1810–1880, samt typernas totala förekomst och i vilken utsträckning de finns medtagna i *Svenska låtar*. Dessa tre perioder är inte slumpmässigt utvalda, utan markerar var för sig tydliga förändringar i repertoar och dansmoden. Den första perioden, 1640–1730, innehåller en rad äldre danstyper från 1500- och 1600-talen, som med några få undantag försvinner under 1700-talets början. Brytpunkten runt 1730 markerar den galanta stilens inträde, men

i ännu högre grad att de mer traditionella spelmansböckerna gör entré i Sverige vid denna tid, bl.a. i form av den äldsta boken i FMK:s samlingar: Pehr Anderssons notbok från Närke, daterad 1731. Den följande brytpunken, 1810, knyter an till valsens stora genombrott som det första egentliga populärkulturfenomenet i Europa. Frekvensen av de olika melodi- och danstyperna har sedan ställts i relation till ett avgränsat utsnitt i hela notboksmaterialet – nämligen innehållet i samtliga spelmansböcker i FMK:s samling. Denna del innefattar i sig omkring 25.000 melodier. Min analys av innehåll och frekvens av melodierna i dessa böcker kan förenklat sammanfattas i några punkter:

- Äldre danser som allemande, gavotte och gigue tycks ha varit ovanligt seglivade och finns i begränsad omfattning kvar i spelmansböckerna långt fram på 1800-talet, medan några av 1600-talets stora danser, som courante och sarabande, försvinner nästan helt redan i början av 1700-talet.
- Den andra vågen av brittiska danser och musik – angläserna (engelskorna) – framträder tydligt först i början av 1800-talet.
- 1800-talsdanser som galopp, polka och polkett är betydligt mer frekventa än sina ”släktingar” schottis och reinlender.
- Frekvensen av 1800-talets pardanser i spelmansböckerna motsvaras inte alls på samma sätt i *Svenska låtar*. Enda undantaget är valser som är lika frekventa i spelmansböckerna som i *Svenska låtar*.
- Kadriljerna hör i första hand till 1800-talet, medan kontradanserna hör till 1700-talet. Det finns påfallande många kadriljer i 1800-talets spelmansböcker.
- En av 1700-talets stora danser, menuetten, försvinner abrupt efter valsens inträde.
- Den procentuella andelen polskor i *Svenska låtar* överensstämmer till stor del med motsvarande andel polonäser i 1700-talets spelmansböcker.
- Beteckningen ”polska” förekommer nästan inte alls i 1600- och 1700-talets notböcker.
- Beteckningen ”polonäs” (”polonesse”) är fortfarande mer frekvent än beteckningen ”polska” i 1800-talets spelmansböcker.
- Valsen är, jämsides med polskan, utan konkurrens 1800-talets stora dans.

Polonäs och polska

En icke obetydlig del av innehållet i spelmansböckerna kom att, jämsides med direkta upptecknin gar, publiceras i *Svenska låtar*. Eftersom melodier från både upptecknin gar och spelmansböcker kom att redigeras och publiceras utan någon klar distinktion finns det skäl att påpeka en grundläggande skillnad dem emellan. Spelmansböckernas innehåll är till största delen repertoargrundat – där blandas högt och lågt, nytt och gammalt – utan någon större reflektion över autenticitet och historiskt värde. Det upptecknade materialet i *Svenska låtar* är däremot, som allt insamlande av folkmusik, ideologiskt betingat. Insamlaren har mer eller mindre omedvetet och ofta med ”färgade” glasögon explicit sökt det han varit ute efter. I den processen har det naturligtvis skett en sållning av materialet.

Under 1800-talets lopp blev den dansmusik som organisterna lärt sig vid städernas gymnasier och av varandra alltmer de bildades studieobjekt. Nu spelades denna dansmusik också av bondspelmän, som många gånger lärt sig sina låtar av någon organist eller klockare. Denna musik blev ett avgörande bidrag till det som kom att definieras som *svensk folkmusik*. Däremot tycks många upptecknare i upptäckaryran helt ha tappat insikten om att detta var musik som inte enbart hade sina rötter i timrade bondstugor och att låtarna vandrat tämligen ogenerat mellan olika sociala skikt. En stor del av repertoaren hade sin upprinnelse inom stiftsstädernas gymnasier, på herrgårdar och t.o.m. vid hovkapellet. Även om dessa insikter fanns hos en del av 1800- och 1900-talens folkmusikupptecknare förtegs de ofta. De passade helt enkelt inte in i den romantiserade bilden av *spelmannen* och dennes repertoar. Denna förträngning hör inte bara 1800-talet till. Den dyker upp under varierande ideologisk täckmantel även in i våra dagar.

Vi har alltså funnit att många av stiftstädernas gymnasier och domkyrkor var livaktiga spridningscentra för både ny och gammal musik. Stadsmusikanternas betydelse minskade alltmer under 1700-talet då skolmusiken mer och mer sekulariserades och tog över stadens och det offentliga rummets behov av musik till vardag och fest. Vi ser under 1700-talet en avsevärd förskjutning av tyngdpunkten från vokal kyrkomusik till instrumental, ofta profan, musik vid gymnasierna.

1700-talets organister och musiklärare vid gymnasier och domkyrkor rörde sig hemtamt i tidens smak för galanta pollonesser och menuetter. Många var influerade av varandra och komponerade i samma stil som kollegor runt om i Sverige gjorde vid samma tid – i Växjö komponerade Johan Christian Zschotzscher och Salomon Eklin en rad kända polonäser; i Visby fanns domkyrkokantorn och musikläraren Jöran Romin och hans son

Carl, som försåg den kommande gotländska folkmusikrepertoaren med örhängen som ”Hurtemors Polska” och ”Romins polska”; i Linköping återfinns domkyrkoorganisten och Roman-eleven Johan Miklins namn i klockarna Styrlanders notböcker. Stockholms musikliv var i det här fallet inget undantag – i hovkapellkretsarna stod de galanta polskorna som spön i backen och hovkapellets musiker var ofta själva de flitigaste på området. Karl Michael von Essers, Jean Baptiste Du Puys och Georg Jospeh Voglers alster återfinns i en aldrig sinande ström i både 1800-talets spelmansböcker och *Svenska låtar*. När dessa melodier väl hamnat i ett mera folkligt sammanhang blir dock bilden ofta komplicerad. Eklin var en mästare på att skapa tidstypiska modulationer på enkla folkliga teman. Esser och Abbé Vogler använde ofta äldre folkliga melodier som grundstomme till fullt utbyggda polonäser. När dessa genomkomponerade stycken på äldre teman sedan nådde ut på landet skapades en säregen variantröra, där det inte alltid är så lätt att säga om förlagan står att söka i hovkapellkretsar, i stadsorkestrar, hos klockare eller i folkligt utvecklade ursprungsteman.

Dufvas polskor (polonäser) bär spår av både äldre rudimentära former från 1600-talet jämsides med galanta sextondelsmelodier i 1700-talets tidstypiska stil. I jämförelse med flera andra spelmansböcker från samma tid kan man dock konstatera att Dufvas bok har ett påfallande stort antal äldre polskemelodier. En icke oväsentlig del av innehållet ger intryck av att befinna sig en bit bortom stiftsstäder, herrgårdar, stadsmusikantmiljöer och klockarutbildningar. Man skulle t.o.m. kunna uppfatta det så att innehållet till stora delar är otidsenligt vid tiden för notbokens datering. Påfallande många melodier skulle lika gärna kunna vara nedtecknade i en notbok från början eller mitten av 1700-talet. I konsekvens med detta saknas också många av de mer tekniskt krävande violonistiska polskor som är så typiska för många spelmansböcker från andra hälften av 1700-talet. Möjligen skulle man alltså kunna hävda att samlingen har en bondsk prägel.

När det gäller låtbenämningar kan det vara på sin plats med en kritisk reflektion. Förutom valsen och menuetterna i Dufvas bok rubriceras de återstående melodierna som polskor i avskriften.[1915] Vid jämförelser med andra spelmansböcker från samma tid framkommer att benämningen *polska* faktiskt är mycket ovanlig. Jag argumenterar i kapitel 5 för att den numera så gängse benämningen kanoniserades av det sena 1800-talets och tidiga 1900-talets folkmusikinsamlare och forskare. Huvuddelen av

1915 I bl.a. kapitel 5, avsnitt 5.1. redogör jag för hur polonäser i bevarade spelmansböcker ofta fick beteckningen polska i avskrifter och publiceringar.

spelmansböckernas ”polonesser” publicerades följaktligen som *polskor* i *Svenska låtar*. Bakom detta låg med allra största sannolikhet en ideologisk strävan att ”försvenska” polskan. Begreppet ”pollonesse” klingade alltför kontinentalt och var tyngt av alltför många konstgjorda och stiliserade schabloner för att riktigt passa in i de uråldriga nordiska kärnvirkesmelodierna. Bilden av polonäsen och polskan som två helt skilda entiteter förstärktes också av 1800-talets musikhistoriska litteratur.

Man kan naturligtvis reflektera över om begreppet polonäs (i någon av de många stavnings- och namnformer som förekommer i notböckerna) verkligen var förankrat hos allmogen i Sverige under 1700- och 1800-talen. Det råder ju ingen tvekan om att begreppet är helt dominerande i spelmansböckerna för de låtar som under 1900-talet kom att kallas polska. Samtidigt förekommer detta begrepp (ofta i stavningsvariationer som ”pållska”, ”pålske” och ”polskner”) i relativt stor omfattning i 1700-talets bröllops- och reseskildringar. Enligt min mening kan en del av denna begreppsmässiga paradox förklaras av spännvidden mellan en muntlig (i det här fallet gehörsbaserad) och en skriftlig kultur. Bland notkunniga spelmän, som hade möjlighet och kunskap att skriva ner sin repertoar i böcker, fanns en tradition eller en sorts ”förhöjning” med att använda begrepp som tillhörde en större, okänd och idealiserad sfär – med andra ord det som Redfield och Burke beskriver som ”den stora traditionen” – en värld som dessa landsbygdens klockare och spelmän säkert hade ganska vaga begrepp om. Detta skulle i så fall till viss del också förklara den stora stavningsvariation som förekommer kring polonäsbegreppet.

Var det då så att alla polskor mer eller mindre automatiskt förvandlades till polonäser när de hamnade i spelmansböckerna? Nej, i själva verket var nog helt andra begrepp än polska och polonäs mer förhärskande i funktionella sammanhang på lekstugor, bröllop och julgillen. Det fanns en mängd namnformer som var knutna till själva *dansen*. Ibland var helt enkelt begreppet *lek* (möjligen med något förled) djupast förankrat hos allmogen. Detta lekbegrepp transformerades sedan till ”polska” i vissa sammanhang och spelmansmiljöer, eller till polonäser i en förhöjd skriftkultur i spelmansböckerna. Dessa tankebanor stärks av det enkla konstaterandet att den idag allmänt använda beteckningen *låt* också hade relativt liten utbredning under 1700- och 1800-talen.

Den stora namnflora som är knuten till begreppsparet *polska – polonäs* kan alltså ställas i relation till en stor mängd andra regionala, lokala och dialektala termer. I *Svenska låtar* kan ett visst mönster skönjas, medvetet eller omedvetet, när det gäller användningen av dessa termer. I all enkelhet skulle detta kunna förklaras med att den dominerande formen i regel

kallas polska, medan andra eller parallellt förekommande (dans)former ofta har lokala eller dialektala namn.

Begreppet polonäs (”polonesse”) kan, som visats i kapitel 5, i svenska notböcker spåras tillbaka till 1670-talet. I detta sammanhang kan man också konstatera att rudimentära polonäser både återfinns i tidiga källor från 1600-talet, men också i många svenska spelmansböcker långt fram på 1800-talet. Det är alltså en grov förenkling att uppfatta polonäser som enbart galant kondenserade melodier.

De äldsta polskemelodierna i de svenska spelmansböcker har starka kopplingar till renässansens pardansformer – influenser och impulser som når Sverige och Norden på 1500-talet och som så småningom tar sig uttryck i polonäs, polska, pols och springlek. I flera äldre handskrivna notsamlingar märks impulsvägarna tydligt – melodierna har namn som polski; taniec; tanz – sprung auf; polnischer tanz; polskner dantz och ibland också wendischer tanz. De tidiga impulserna kom alltså, av allt att döma, från *både* Polen och tysktalande områden. Polska, tyska, slovakiska och ungerska notsamlingar från 1600- och 1700-talen kan ibland vara förvillande lika en del svenska notmanuskript och samlingar från dessa båda århundraden. En stor del av de äldsta polskemelodier vi har här i landet – med nationalromantiska förtecken odlade som just nationella klenoder i ett par hundra år – är i själva verket en del av något större – det stora nordeuropeiska melodiflöde som delvis går i hand i hand med det som ibland brukar beskrivas som *den figurerande pardansen*.

I Polen blev polonäsen i första hand knuten till adelns nöjesliv och kom delvis att stå i kontrast till den andra utlöparen av de gamla polska danserna – mazurkan. Denna syn har fram till idag varit förhärskande inom polska musikmiljöer, där mazurkan som polsk folkmusik har betraktats som lantlig och folklig, medan polonäsen har uppfattats som förnäm, uppburen och ”nationell”. Samtidigt blev både polonäsen och mazurkan parallella och betydelsefulla grundstenar i det framväxande polska musikaliska identitetsbygget under 1800-talet med Chopin i förarsätet. Polonäsen och mazurkan upphöjdes alltså till att bli två av sammantaget fem polska ”nationella danser”. De övriga var ”Kujawiak”, ”Krakowiak” och ”Oberek”.

Många polska forskare menar idag att den äldre mazurkaliknande folkpolonäsen är besläktad med äldre ceremonidanser under namn som ”Chmiel” eller ”Chmielowy”. Musikforskaren Karol Hlawiczka tyckte sig ha hittat rötterna till den typiska polska tretaktsrytmiken i sånger som sjöngs av polska protestanter och som nedtecknades så tidigt som vid mitten av 1500-talet. Musiketnologerna Jan och Zofia Stęszewska menade å

sin sida att den specifikt polska rytmen har sina rötter i språkliga accenter och att den först uppträdde i äldre sånglekar. Både Hlawiczka och makarna Stęszewska kom längre fram i livet till slutsatsen att både den tidiga mazurkan och den äldre folkpolonäsen hade sina rötter i regionen Schlesien (Slask) i sydvästra Polen och att detta bl.a. tidigt kom till uttryck i form av specifika ”Cieszynskich Polonezow” (Cieszyn Polonaises). Dessa har i sin tur levt vidare till våra dagar i form av folkliga polonäsliknande danser som ”Chodzony” och ”Wolny”.

Musikforskaren Ludwik Bielawski argumenterade å sin sida för att den typiskt polska mazurkarytmen förmodligen utvecklades i tidiga s.k. proportioner och att den inte ens behöver vara polsk. I själva verket närmar sig Bielawski ett intressant diffusionistiskt resonemang som knyter an till spridningen av olika dansformer i Europa – nämligen det faktum att de ofta får sitt namn från det håll (land, region, område) impulsen först kommer. Den svenska benämningen ”polska” är alltså i analogi med denna hypotes. Vi fick de första impulserna till en ny form av dans och musik, där man huvudsakligen dansade om parvis, från Polen. Men varifrån kom då dessa impulser till Polen? Området Masurien ligger delvis i det gamla tyska Preussen och Bielawski menar att de ursprungliga impulserna till en figurerande pardans med en efterdans i tretakt i mazurkarytm (två åttondelar + två fjärdedelar) i själva verket kom från Tyskland. Om vi fortsätter detta resonemang pekar äldre tyska källor på italienska namnformer för motsvarande efterdans. På ett övergripande plan kan vi alltså inom det här specifika området konstatera ett tidigare känt faktum, nämligen att italiensk renässanskultur omformades och transformades via Tyskland och i synnerhet Polen i en ny våg över Europa på 1500-talet.

Vid sidan av den redan omnämnda mazurkan (”Mazurek; ”Mazur”) och dess temposnabbare släkting ”Oberek” finns också den polonäsbesläktade formen ”Kujawiak”. Denna anses ha sina rötter i regionen Kujawy och är en relativt långsam dans i tretakt. Dessa polska namn på danser knyter an till den ovan nämnda hypotesen om att den äldre pardansen i Europa tenderar att få sitt namn från det land eller område varifrån impulsen kommer kan således i en polsk kontext appliceras på dessa nationella danser. I analogi med detta brukar man i Polen ibland räkna ”Krakowiak” som den mest upphöjda nationaldansen, eftersom de andra anses uppkomna genom impulser västerifrån eller har namn som signalerar detta.[1916]

1916 Namnet mazurek anses således härstamma från det tyska (preussiska) Masurien (somliga menar dock att den härstammar från det närliggande Masovien). Oberek (Obertas; Ober)

Vissa forskare hävdar att parallellt med de polska influenserna kom också renässansdanser som gaillarde och volta att bli viktiga impulsgivare till utvecklingen av pardansformerna i Skandinavien, inte minst som viktiga incitament till utvecklingen av springar- och gangarformer i sydvästra Norge. Enligt denna teori skulle dessa impulser kommit från Holland, England och Skottland. En märklig omständighet i detta sammanhang är dock att renässansens pardanser inte tycks ha gjort något större avtryck i det folkliga dansandet på de brittiska öarna. I själva verket är det så att äldre former av pardans (före valsen) aldrig riktigt fick något riktigt folkligt fäste på den andra sidan kanalen.

I ett klassiskt diffusionistiskt perspektiv framstår denna bild ännu klarare. Det är relativt lätt att symboliskt se Europa som en sorts damm, där den äldre pardansens impulsvågor långsamt rör sig mot ytterkanterna. Det imaginära centrat kanske är något suddigt, men mycket tyder på att det befinner sig inom en mindre cirkel som bl.a. omsluter Norditalien och södra Tyskland. Bortom dammens och den äldre pardansens ytterkanter befinner sig således de brittiska öarna, Färöarna, Island, Shetlandsöarna, de östra delarna av de baltiska länderna, de östra delarna av Ryssland, Vitryssland och Ukraina, Balkan (med en mer eller mindre tydlig gräns i norra Serbien), södra Rumänien, Bulgarien, stora delar av Grekland (förutom några av öarna i Medelhavet som kom under fransk påverkan). I dammens mer svårbedömda kanter finns bl.a. Bretagne, delar av den iberiska halvön (i synnerhet Baskien, Galicien och delar av Portugal), södra Italien, Karelen och delar av östra Finland, samt nordligaste Skandinavien.

Denna äldre figurerande pardans innefattar några grundelement som exempelvis mer eller mindre tydligt återkommer i ett antal europeiska folkliga danser som exempelvis Fläckpolska (slängpolska), Springar, Gangar, Wickler, Zwiefacher, Schweinauer, Schleifer, Übern Fuaß, Mischlich, Grad und Ungrad, Bairischer, Ländler, Dreher, Czardas, Bonchidai, Mazurek, Oberek, Kujawiak, Chodzony, Ballo, Cataforio, Pizzica m.fl. m.fl. – det vill säga: a) en mer eller mindre tydligt ”skridande” del (framdansning eller promenad), b) figureringar, c) omdansning (ofta på fläck) och därtill ibland d) en friare del.

Beträffande den äldre figurerande pardansens utbredning i Europa på 1500- och 1600-talen kan man konstatera att denna tycks vara nära förenad med fiolens motsvarande spridning och konsolidering som ett bety-

anses antingen ha sin bakgrund i den polska termen ”obracać się”, som betyder ”snurra”, medan andra däremot menar att namnet syftar på dansform som från början kom från Oberbayern. Kujawiak anses komma från provinsen Kujawy, som under en period inkorporerades i södra Preussen.

delsefullt dansmusikinstrument under samma århundranden. Det är alltså ingen överdrift att hävda att fiolen och denna form av pardans gick hand i hand och att båda gemensamt vann ny mark. Det var ju också fiolen som så småningom kom att bli de polska, tyska och franska pardansernas viktigaste instrument. Inte minst blev repertoaren till dessa danser med tiden självklart och idiomatiskt kopplad till just fiolen.

Ovedersägligt är att det var i Tyskland som för- och efterdanserna på allvar började spridas *till en och samma melodi*, som rytmiskt förändrades från jämn till ojämn taktart genom en s.k. proportion (Proporz). Detta hade i praktiken förekommit tidigare genom att exempelvis en gaillarde utgjorde en tretaktsvariant av en pavanmelodi, eller att en saltarello egentligen var tenor- eller basostinatot i en passamezzo utfört i tretakt. Proporzerna hade sina rötter i den under renässansen så viktiga *proportionsläran*. Sättet att utföra dansmusik med en proportio i tretakt kom att bli typiskt för nästan hela Europa från slutet av 1400-talet till början av 1700-talet. Till detta hörde också att de ofta improviserades fram i stunden och sällan var nedtecknade.

Det allmänt vedertagna sättet i Tyskland (och i flera andra länder) att konstruera en enkel proportio (sesquialtera) innebar helt enkelt att man drog ihop de två avslutande fjärdedelarna till åttondelar. I kontrast till det tyska sättet att konstruera efterdanser får en annan rytmisering – ”den polska rytmen” – stort genomslag i mitten av 1500-talet. Denna rytm, som musikforskaren Ewa Dahlig-Turek också benämner som mazurkans ”ionicus minor”, stod i kontrast till den tyska proportionen och innebar att man istället drog ihop de två första fjärdedelarna till åttondelar. Ur denna utvecklades sedan mer komplicerade strukturer, som exempelvis olika polonäsrytmer. Man kan också konstatera att de polska proportionerna tycks vara besläktade med den s.k. lombardiska rytmen – en italiensk synkoprytm som var mycket populär under 1400- och 1500-talen och som mycket väl kan ha transformerats vidare på polsk mark i likhet med många andra italienska renässansimpulser.

Polskesviten

Norditaliens renässanssviter, de tyska för- och efterdansformerna och idén med en proportionerad rytm nådde Polen i slutet av 1400-talet och kom att få stor betydelse för dansens och musikens fortsatta utveckling i Europa under 1500- och 1600-talen. Under det s.k. *Gyllene Seklet* (Zloty Wiek) växte på 1500-talet det polsk-litauiska samväldet (Rzeczpospolita Obojga Narodów) fram som den politiska och kulturella stormakten i Europa. Den italienska renässanskulturen bytte kostym och spreds i nya former och med polska förtecken ut över Europa. Det var med denna stormakt som Sverige ville ha täta och goda förbindelser på 1500-talet och metoden var beprövad – genom att knyta det svenska kungahuset nära det polsk-litauiska skulle fred, makt och stabilitet garanteras. Dessutom kunde Sverige därigenom sola sig lite i strålglansen från Europas kulturella stormakt.

Kontakterna mellan Vasahoven och det polsk-litauiska samväldet kulminerade i Sigismunds (Zygmunt III) och hans hustru Annas kröning i Uppsala domkyrka 1594 till kung och drottning över Sverige. Genom krönikören Andrzej Zbylitowski får man en unik inblick i det polska hovföljets strapatsrika resa och vistelse i Sverige åren 1593–1594. Av särskilt intresse är de tretton polska hovmusiker som följde med på resan och som med största sannolikhet framträdde både under själva kröningen och vid de efterföljande festligheterna på Uppsala slott. Vid detta tillfälle spelades och dansades de nya polska danserna. Redan under Gustav Vasas tid hade emellertid polska ”fedlare” rekryterats i flera omgångar till hovet.

Polskesviten med för- och efterdans är kännetecknande för handskrivna notböcker från slutet av 1500-talet till början av 1700-talet. När folkmelodier i Tyskland och Polen tas upp i de kretsar som är bärare av renässansidéerna, främst adeln och hoven, men kanske allra tydligast av den samhällsgrupp som är uppenbart tyskpåverkad, nämligen borgerskapet, var med stor sannolikhet fördansen viktigast. När dansen allteftersom åter blir folklig förskjuts tonvikten till efterdansen och det äldre, tyska och ”lärda” sättet att konstruera denna blir underordnat självständiga danser i tretakt.

Rester av den äldre polskesviten har delvis levt vidare inom bröllopsceremonierna, men det är som självständig efterdans vi känner igen polskan i Sverige och stora delar av Norge (pols/springleik). När den polska dansen vann gehör hos folket på 1600-talet uppstod med stor sannolikhet en sorts ”musikalisk brist”. Även om många melodier på olika sätt hittade vägar till Skandinavien från Polen och Tyskland präglades 1600- och början av 1700-talen av omfattande meloditransformeringar. Ballader,

visor, sånglekar, lockrop och t.o.m. koraler stöptes om för att utgöra musikaliskt grundmaterial till den nya dansen. Många av de melodier som utnyttjades i detta syfte gick i tretakt. Det ter sig således alltför konstruerat att tänka sig att man ”bakvägen” i en mera folklig musikmiljö skulle skapa fördanser i jämn taktart till dessa melodier.

Själva konsolideringen av efterdansen som den dominerande polskeformen tycks ha ägt rum i Sverige runt sekelskiftet 1700. I svenska spelmansböcker hittar man knappast några belägg för polskan i för- och efterdansform (dans–proportion) efter ca 1730. Däremot förekommer de flitigt i notböcker från 1600-talets början fram till ca 1725. Det tycks alltså vara en relativt snabb och drastisk förändring som ägde rum i Sverige och förmodligen också i vissa delar av Norge under årtiondena runt år 1700.

Studerar man efterdansformer i svenska, norska och danska notböcker från 1600- och 1700-talen, finner man dock en hel rad former som knyter an till både polska, franska eller tyska proportioner, men också till den förhållandevis okända dansen *serra*. Under andra halvan av 1600-talet utökades polskans svitform (för- och efterdansen) med ytterligare en efterdans – som ofta fick olika stavningsvariationer av denna benämning. Serran var melodiskt fristående från de två första och framfördes ofta livligt och raskt. Mycket tyder också på att den var kort och bara spelades rakt igenom en gång med repriser. Serran brukar därför betraktas som ”en tillgift”, alltså en sorts musikalisk och dansmässig ”efterrätt” till huvudrätten: för- och efterdans (polskesviten).

Flera förklaringar har framlagts om begreppet *serra* och dess bakgrund. Den, enligt min mening, mest trovärdiga förklaringen utgår från den redan omtalade och under 1600-talet allmänt förekommande namngivna efterdansen ”Ost och bröd” (Käs und Brot). Det polska uttrycket för ”att dansa ost och bröd” är ”tanczyc sera i chleba”. I det här sammanhanget skulle folk i Polen ha associerat det främmande namnet ”sarabande” (serabande) med något som låg nära till hands på deras eget språk. Det polska uttrycket transformerades sedan vidare till det universella kulturspråket vid den här tiden – tyskan – utan att man egentligen reflekterade över dansens besynnerliga titel. Många menar dessutom att serrans typiska tretaktsmotiv är ett kännetecken för slavisk, i motsats till tysk, påverkan på de äldre polska danserna.

”Osten och brödet” tycks ibland avse två danser i rad, vilket enligt mitt förmenande knyter an till den rimliga förklaringen, att ”osten” var fördansen och ”brödet” efterdansen. I bevarade äldre notmanuskript finns det dock inte många belägg för ”Ost och bröd” i just tvådelad svitform.

Den helt övervägande delen av bevarade melodier under denna rubrik är en enkel efterdans i tretakt.

I Petter Dufvas notbok finns vid sidan av de dominerande polskorna också ett antal menuetter. Detta är typiskt för de svenska och skandinaviska spelmansböckerna från 1700-talet. I en del samlingar finns det t.o.m. långt fler menuetter än polskor (polonäser). Menuetten och polonäsen var varandras motsatser och syskon och båda har ett delvis dunkelt förflutet i 1500-talet. Det är inte helt klarlagt när och hur menuetten kom till Sverige, men t.o.m. ur ett franskt perspektiv råkar det finnas gott om tidiga svenska belägg – både i tabulaturer och i andra notmanuskript.

Menuettens bakgrund är något oklar, men de flesta är idag överens om att den har franskt folkligt ursprung från provinsen Poitou (”Branle de Poitou”). Namnet torde syfta på de små steg (”pas menus”) som användes i ett mönster på fyra steg fördelade över perioder på två tretakter. Menuetten är i detta sammanhang inte unik. När det franska dansmodet växer sig allt starkare i slutet av 1500- och början av 1600-talet tas en hel rad andra provinsiella folkliga danser upp och sprids ut över Europa – Gavotte från Dauphiné, Bourée från Auvergne, Rigaudon från Provence och Passepied från Bretagne. Parallellt med dessa inhemska danser transformeras, som vi sett, vid samma tid via Frankrike också en hel rad danser från andra länder – Bergamasca från Italien; Sarabande, Chaconne och dess sidoform Passacaille från Spanien; Folie d'Espagne från Portugal (Spanien); Allemande från Tyskland och Gigue från England. Lägg märke till att alla dessa danser får franska namn. I denna kontext passar ytterligare en dans in som på samma sätt transformeras via Frankrike och får franskt namn på 1600-talet – Polonaisen från Polen. I stort sett alla dessa danser återkommer sedan i varierande omfattning i skandinaviska not- och spelmansböcker från 1600- och 1700-talen.

Menuetten kom att med sin hårt bundna form med åttataktersrepriser och tvåtaktsmotiv tydligt påverka även 1700-talspolonäsen. I slutet av 1700-talet, när menuetten börjar komma ur modet på många håll i Sverige, inträder en sorts stor transformationsrörelse där många menuetter genomgår en lätt förändring, etiketteras om och återkommer i spelmansböckerna som polskor (polonäser). Dessa omvandlade menuetter brukar ibland kallas *modeåttondelspolonäser* eller *menuettpolskor*. Ibland förekommer också beteckningen *polsk menuett*. De äldre menuetterna har ofta en typisk ”introduktion” med en inledande takt med tre fjärdedelar som ofta också återkommer i ters-, kvint- eller oktavförflyttning och som signalerar ett nytt melodiskt motiv. Infogandet av menuettens triodel i

en del polskor (polonäser) innebar ofta att dessa blev ”baktunga” med ett stort antal takter i andra reprisen. Även de typiska modulationerna i fransk stil som börjar uppträda bland polskorna i de svenska spelmansböckerna vid mitten av 1700-talet är med stor sannolikhet också ett arv från menuetten. Mycket talar också för att triolerna i spring- och polskdanser kan härledas till en viss form av 1600-talsmenuetter med just triolen som rytmiskt särdrag. Menuettens hemiolrytmik, med betoning på vartannat taktslag inom tretaktsfraserna, och som också utgör grunden för menuettsteget, återkommer exempelvis också som grundrytm i många östsvenska sextondelspolskor.

Polskans form och typer

Redan i slutet av 1800-talet uppstod ett behov för den tidens folkmusikforskare att systematisera och ordna polskemelodierna i olika huvudgrupper. För att jämföra olika melodier ur notböcker och uppteckningar behövdes ett eller flera verktyg som mera generellt kunde användas vid studerandet av typer, meloditransformationer och konkordanser. När det gäller systematisering och typologisering av polskor framstod snart en tydlig skiljelinje mellan *rytmiska* och *melodiska* analyser. Till det förstnämnda hör exempelvis den under hela 1900-talet allmänt vedertagna kategoriseringen i *åttondels-*, *sextondels-* och *triolpolskor*.

Den kände finlandssvenske folkmusikforskaren Otto Andersson valde att ordna polskorna och menuetterna i *Finlands Svenska Folkdiktning (FSF)* med avseende på melodiernas *form* istället för *rytm*. Han hade redan 1910 i sin artikel ”Bidrag till kännedom om polskemelodiernas byggnad” redovisat tanken på att polskornas borde redigeras och grupperas enligt *form* och att *tvåtaktsfrasen* är dessa melodiers bärande enhet. Hans uppfattning om tvåtaktsmotivets betydelse var dock inte ny när han presenterade dessa idéer. Både Einar Övergaard och KP Leffler hade några år tidigare haft liknande tankar. Redan i förordet till *Folkmusik från norra Södermanland* (1899) presenterade exempelvis Leffler en utvecklad modell för hur formbyggnaden kan beskrivas.

I Norge skiljer man vanligtvis på två former av asymmetri – den rytmiska och den formmässiga. Den typiska hardingfelespringaren har s.k. ”asymmetrisk formoppbygging” med ett mindre antal motiv (oftast på två, ibland på tre takter). Till antalet brukar dessa växla från två till fem, vilka sedan varieras och förändras i den performativa situationen enligt mer eller mindre i traditionen fastställda normer och principer. Denna formmässiga asymmetri betraktas idag som ett äldre och mer ursprungligt lager

inom norsk folkmusik. Per Åsmund Omholt gör i sin avhandling (2009) ett försök att definiera fem grundläggande formstrukturer i den norska springar-, pols- och gangarrepertoaren. Han kallar de fem grundläggande nivåerna för ”3n-motiv” (tre-nivå-motiv), ”3r-motiv” (repeterat 3-motiv), ”4-motiv”, ”2-motiv”, samt ”1-motiv” och/eller ”1-motivperioder”.

De viktigaste metodiska utgångspunkterna för analyserandet av konkordanser och ”likhet” handlar om de basala melodiska strukturerna i skandinaviska polskor. Ett generellt drag för polskor i äldre källor liksom för de som tecknades upp på 1900-talet är att merparten är uppbyggda på *tvåtaktsmotiv*. Det är oklart om Leffler, Otto Andersson och Övergaard kom fram till sina slutsatser rörande polskornas formmässiga uppbyggnad oberoende av varandra. Det mesta tyder faktiskt på det. I vilket fall som helst kom de i alla fall fram till i stort sett gemensamma slutsatser och ett delvis likartat metodiskt sätt att beskriva polskornas form. En viss progression märks dock i dessa ansträngningar – från Lefflers enkla modeller till Övergaards mer avancerade system. Otto Andersson är samtidigt den i Norden som mest konsekvent har använt formen som modell för en större utgivning (*FSF*). Den som i modern tid fört resonemangen längst kring olika motivformer är Omholt, som enligt mitt förmenande presenterar intressanta och trovärdiga teorier kring de norska slåttarmelodiernas formmässiga uppbyggnad. Tyvärr är dock inte alla av Omholts motivmodeller direkt överförbara på de gängse polskestrukturerna i Sverige och Finland.

Enligt min mening ärvde sextondelspolskan (polonäsen) till viss del sin basala motivuppbyggnad från menuetten, som ju bl.a. har ett grundsteg över just två takter. Det är också uppenbart att de äldre polska danserna och polonäserna uppvisar en mycket större spridning när det gäller takt- och formmässiga asymmetrier. Övergaard uppmärksammade bl.a. detta redan när han analyserade motivuppbyggnaden bland de polska danserna i Gustaf Blidströms samling från 1715.

Till det rytmiska och formmässigt melodiska kan anföras ett tredje perspektiv, som tyvärr blivit alltför styvmoderligt behandlat inom polske- och folkmusikforskningen, nämligen den harmoniska strukturen. I detta sammanhang måste man, åtminstone i viss mån, bortse från äldre modala former, men det går inte att helt negligera det faktum att det finns tydliga harmoniska implikationer på melodibildningen. Man kan alltså reflektera över om det efterhand etablerades, med en musikpsykologisk term, olika harmoniska ”scheman”, som undermedvetet eller underförstått fanns i de spelandes sinnen och som bl.a. återkommer i en del typiska modulationer i många polskor.

Precis som bl.a. Leffler, Övergaard, Otto Andersson och Omholt använder jag termen *motiv* för polskornas minsta melodiska enhet. Tvåtaktsstrukturen dominerar starkt, men det kan också förekomma motiv på *en* eller *tre* takter. Ett mer eller mindre identiskt upprepat eller sekvensförskjutet entaktsmotiv definieras dock i de flesta fall som ett tvåtaktsmotiv. Ett motiv kan i sin tur bestå av mindre beståndsdelar i likhet med Omholts beskrivning. Två (i undantagsfall tre) på varandra följande motiv bildar som regel en *fras*. Två fraser (ibland flera) bildar en *period*. I mer rudimentära och ”korta” polskor sammanfaller ofta period med det i folkmusikmiljön vedertagna begreppet *repris*. I undantagsfall kan t.o.m. en enkel fras utgöra en repris. Motiven och fraserna utgör byggstenar som omkastade och i olika kombinationer och modus återkommer i varierad form i många av spelmansböckernas melodier. Inte sällan återkommer de avslutande motiven i första reprisen i oförändrad eller varierad form även som avslutning på andra reprisen. Polskor med denna motivuppbyggnad beskrev Övergaard som ”götiska” och mycket talar för att melodier med denna form representerar ett äldre lager, där 1600-talets visform (liedform) med regelbundna (symmetriska) perioder eller repriser inte fullt slagit igenom. Övergaard menade att dessa ”götiska” polskor framför allt fanns representerade i de västliga delarna av de mellansvenska landskapen, samt i östra Norge. I själva verket förekommer de relativt frekvent i Dufvas notbok och i många andra spelmansböcker.

I min undersökning av polskans motivformer i Dufvas och andra spelmansböcker har jag hittat tolv grundläggande strukturer. Med ibland något förenklade och åskådliga motivexempel inom varje kategori kan dessa presenteras enligt följande:

A. Former med motiv i rak progression (utan repeterade motiv):
   a-b // c-d //
B. Former med ett repeterat motiv:
   a-b // c-b //
C. Former med två repeterade motiv:
   a-b // c-b / a-b //
D. Former med tre repeterade motiv:
   a-b-c // d-e / a-b-c //
E. Former med fyra eller fler repeterade motiv:
   a-b / c-d / e-f // g-h / c-d / e-f //
F. Former med andra typer av repeterade motiv:
   a-b / c-d // b-e / b-f //

G. Former med motiv i rak progression (utan repeterade motiv) med ett eller flera tretaktsmotiv (serraformer):
a[3]-b[3] // c[3]-d[3] //

H. Former med ett eller flera repeterade tretaktsmotiv (serraformer):
a[3]-b[3] // c[3]-a[3]-b[3] //

I. Codaformer:
a-b / c-c-d // e-f / e-h / a-b / c-c-d

J. Former med motiv i rak progression (utan repeterade motiv) i utbyggd form:
a1-a2 / b-b-c // d-e / f-g / f-g / h1-h2 //

K. Former med repeterade motiv i utbyggd form:
a-b1 / b2-c1 // d-e / f-f / e-g1-g2 / b2-b2-c2 //

L. Andra motivformer:
a-b / b-c //

Procentuellt fördelar sig melodierna i Dufvas bok på de olika motivkategorierna enligt följande: A(33%); B(13%); C(19%); D(2%); E(1,6%); F(7%); G(6%); H(3%); I(4%); J(6%); K(4%); L(0,5%). Om man ytterligare sammanför kategorierna utgör former med rak motivprogression 45%; former med repeterade motiv 53,6%; former med tretaktsmotiv 9%, samt utbyggda motivformer 10%. Med utgångspunkt från alla de varianter (med motivsammanställningar) ur olika not- och spelmansböcker som redovisats i kapitel 7 är det min uppfattning att den procentuella fördelningen på dessa kategorier tämligen väl speglar innehållet i svenska spelmansböcker, dvs. hur polskorna i dessa böcker formmässigt är uppbyggda. En annan viktig slutsats som tydligt framgår av min undersökning är att den numera allmänt uppfattade symmetriska normalformen med 8 + 8 takter tycks vara något av en idealtypskonstruktion och som således inte alls dominerar i spelmansboksmaterialet. Möjligen är denna ”konstruktion” en 1900-talsuppfattning av polskans grundform. I detta avseende kan man således återknyta till Moberg och hans kritik mot *Svenska låtar*: ”Alltför ofta synes det mig, som om en melodis ”korrekta byggnad” varit normerande för SvLå:s uppskattning av variantens värde; och korrekt byggnad betyder därvidlag närmast graden av symmetri, 8 + 8 takter el.dyl.”.[1917] I själva verket tycks det vara så att den formmässiga asymmetrin istället avspeglar en musikaliskt kreativ miljö med stora variationer.

Enligt min uppfattning kan *fem huvudtyper* av polskor tydliggöras. En viktig skillnad mot tidigare försök att dela in polskemelodierna i under-

1917 Moberg 1951, s. 48.

grupper är att *inte* betrakta triolpolska som en självständig typ, utan som en utsmyckning eller ett stilmedel. I många fall kan man också peka på att triolerna är direkt knutna till en utveckling eller vidareföring av en daktylstruktur. Trioliserade polskeformer förekommer, mer eller mindre, bland samtliga fem typer, med undantag för festpolonäserna.

I: Äldre åttondelspolskor

Till den här gruppen hör två relativt klart identifierbara underformer – dels kontinentala melodier (I:A) som mer eller mindre är knutna till polskans utbredning under 1500- och 1600-talen, dels omformade inhemska melodier (I:B) som anpassats till pardansens utbredning

II: Sextondelspolskor

I slutet av 1600-talet etableras i Sverige det franska namnet ”pollonesse” (polonäs) som namn på polskan. Denna beteckning blir allt vanligare under 1700-talet och kommer alltmera att användas i anslutning till de framväxande *sextondelspolskorna*, även om det också finns gott om exempel på både åttondels- och triolformer under den här beteckningen. Till sextondelspolskorna hör också två underformer – dels genomkomponerade 1700-talspolonäser (II:A) med mer eller mindre tydliga stilistiska lån från den galanta stilen, dels ”utvecklade” melodier med ursprung i den första gruppen (II:B).

III: Menuettpolskor

Det är ofta svårt att både rytmiskt och melodiskt avgöra vad som är menuett och vad som är polska. Från mitten av 1700-talet och framåt märks i bevarade spelmansböcker en allt tydligare omformning av menuett till polska. Detta innebar i praktiken att många melodier bytte ”etikett”. Flera forskare hävdar idag att triolen som utsmyckningselement har letat sig in i polskan via menuetten.[1918] Detta kan alltså ses som ett annat uttryck för 1700-talets vurm för kondensering av melodin. Till detta hör också de för menuettpolskorna så typiska daktylerna. Menuetten har också haft stor betydelse för polskans symmetriska form och typiska uppbyggnad på tvåtaktsmotiv.

IV: 1800-talspolskor (yngre åttondelspolskor)

I spåren av valsens stora spridning i början av 1800-talet uppstod en rad nya dans- och musikformer. Polka, polkett, mazurka, polka-mazurka,

1918 Hernes (1952), Aksdal (1993), Omholt (2009), Egeland (2015) m.fl.

schottis, renländare, hambo-polka och polka-mazurka är alla besläktade med valsen. Många av melodierna till dessa dansformer kunde relativt lätt ändras för att idiomatiskt passa in i en äldre polsketradition. Det kan alltså ibland skapa en viss förvirring när i stort sett samma melodi i olika sammanhang, miljöer och landskap kan kallas mazurka, polka-mazurka, hambo-polka, hambo-polkett, hambo-polska, hambo eller kort och gott polska. En del av dessa melodier är också kända under mer eller mindre lokala namn som ”hamburska”, ”sverp” och ”bondpolska”. Kännetecknande för dessa 1800-talsformer av polskan är ofta den från valsen inlånade och typiskt punkterade 8-delsmelodiken, samt den tydligt treackordsbaserade funktionsharmoniken.

v: Festpolonäser

Under 1800-talet revitaliserades 1700-talets polonäs i städernas och herrgårdarnas musikliv. Polonäsmusiken fick en ceremoniell funktion vid baler och stora fester. Det komponerades nya polonäser för piano, salongs- och blåsorkestrar. En del av dessa melodier vandrade ut på landsbygden och inkorporerades på ett sent stadium i den stora polskefloran.

För att jämföra olika polskemelodier och närmare studera konkordanser och likheter har jag i avhandlingen presenterat en metod som bygger på tidigare forskning kring olika melodimotivs betydelse som polskans grundläggande byggstenar. Denna modell över polskemelodiernas formuppbyggnad och motivens sammansättning har applicerats på samtliga melodier i Dufvas notbok, samt ett stort antal varianter, och redovisas i kapitel 7.

Modellen har även utgjort underlag för en enkel metod att definiera likhet. Med utgångspunkt från min reviderade form av Ahlbäcks (1986) system med *fyra nivåer av likhet* har ett stort antal varianter till Dufvas melodier analyserats och kodats. Det är viktigt att påpeka att motivstrukturerna inte har varit de enda faktorerna i detta sammanhang. Självklart har också hänsyn tagits till exempelvis melodirörelse, centraltoner, harmonik och rytmiska strukturer.

I det avslutande kapitlet har jag valt att presentera och analysera samtliga melodier i Petter Dufvas notbok. Merparten av melodierna har, såvitt detta varit möjligt, försetts med en liten monografi och med exempel på likhetskodade varianter. I tillägg till detta har jag också i flera fall valt att presentera mer omfattande register över varianter. Dessa register inkluderar både varianter i äldre handskrivna samlingar och i mer sentida tryckta källor.

I samband med att Dansk Folkemindesamling (DFS) publicerade en stor mängd danska spelmansböcker på nätet utformades ett variantsökningssystem baserad på s.k. incipit- och accenttonkodning. DFS noterade att man i spelmansböckerna ofta påträffade samma melodi i varierad utformning. Med hjälp av två enkla kodsökningsmetoder skapades möjlighet att hitta varianter utifrån rent melodiska kriterier. Med inriktning på sökning på dessa stabila egenskaper, har DFS försett varje melodi med två åttasiffriga koder: Incipitkod och accenttonkod (act-kod). Incipitkoden registrerar melodiskelettet i början av melodin, närmare bestämt de toner som förekommer på vart och ett av de första åtta taktslagen. Accenttonkoden registrerar melodiskelettet i de första åtta takterna och anger de toner som uppträder i början av var och en av dessa takter. DFS system med incipit- och accenttonkod har applicerats på melodierna i Dufvas notbok, eftersom jag uppfattat det som ett behändigt och enkelt verktyg för att söka efter besläktade melodier. Båda kodsystemen lämpar sig dock bättre för sökning på spelmansböckernas preskriptivt noterade låtar än våra dagars mer deskriptiva tradition.

Avslutningsvis återkopplar jag till mina inledande frågeställningar om spelmansböckernas gemensamma melodistoff. Hur förhåller sig alltså dessa melodier till den repertoar som kännetecknar 1900-talets stora folkmusikutgåvor, inte minst *Svenska låtar*? Kan delar av spelmansböckernas innehåll knytas till en större omvärld och andra samlingar från Norden och norra Europa? Ambitionen har, som sagts, helt enkelt varit att följa spelmansböckernas melodier (polskorna) framåt och bakåt i både tiden och rummet med målet att undersöka bakgrunden till några av de mest spridda polskorna som upptecknades under tidigt 1900-tal. Min genomgång av polskorna i Petter Dufvas notbok och dess varianter i ett stort antal andra spelmansböcker, notsamlingar och tabulaturer ger relativt tydliga svar på dessa frågor:

- 51% av polskorna (polonäserna) i spelmansböckerna har påträffats i *Svenska låtar*.
- 40% av melodierna finns representerade i andra notsamlingar från Norden och norra Europa (inte minst från Baltikum, Polen, Tyskland och Slovakien).
- 33% av melodierna har påträffats i tabulaturer och notsamlingar före 1750.
- 46% av polskorna (polonäserna) har påträffats i fler än 5 samlingar.

- 40% av polskorna (polonäserna) har påträffats i fler än 10 samlingar.
- 20% av polskorna (polonäserna) har påträffats i fler än 30 samlingar.
- 23% av polskorna (polonäserna) har i varianter anknytning till visor, vispolskor och sånglekar.
- 39% av polskorna (polonäserna) har i andra samlingar påträffats under annan huvudtyp (menuett, serra, sarabande, sånglek m.m.).

Det tycks alltså som om Olof Andersson hade förvånansvärt rätt när han antog, att ”närmare hälften av spelmansböckernas melodier med största sannolikhet kan påträffas i *Svenska låtar*”. Vidare råder ingen tvekan om att det finns ett gemensamt melodistoff i dessa böcker och att de mest frekventa ”polskefamiljerna” dyker upp i över 30 samlingar (i vissa fall långt fler). De kanske mest intressanta resultaten av min undersökning är att en omfattande del av de svenska spelmansböckernas repertoar återkommer i liknande samlingar, inte bara i våra nordiska grannländer, utan också i samlingar från exempelvis Baltikum, Polen, Tyskland, Slovakien och Ungern. En påfallande stor del kan också knytas till äldre sånglekar och visor. En rad polskor (polonäser) uppträder också under andra namn och typer i många samlingar.

Kanske kan man betrakta spelmansböckernas polskor och polonäser som ”the missing link” mellan det stora europeiska melodiflöde som går hand i hand med den framväxande pardansen och det som på många sätt har kommit att betraktas som själva kärnan i svensk folkmusik – *polskan*. För att avslutningsvis återkoppla till Burkes och Redfields teorier råder det enligt min mening i vart fall ingen tvekan om att dessa böcker utgör en språngbräda eller ett slags transformationspunkt mellan ”den stora och den lilla traditionen”.

Sammanställning över spelmansböcker i Folkmusikkommissionens samlingar[1919]:

Källa	Upphovsman ägare[1920]	Proveniens	Datering
Ma 1	P Andersson	Måstorp, Närke	1731-ff
Ma 2	J Pehrsson	Konsta, Närke	1784-ff
Ma 3a-b	J Pehrsson	Konsta, Närke	1787; 1792
Ma 4	N Bergdahl	Hardemo, Närke	u.d. 1800-tal
Ma 5	S Donat	Ormesberga, Småland	1783-ff
Ma 6	P Dufva	Verkelbäck, Småland	1807
Ma 7	A Dahlgren	Fågelvik, Småland	1784-ff
Ma 8	A Carlström	Linköping, Östergötland	1801
Ma 9	L Olsson	Enshult, Östergötland	1772-ff
Ma 10	S Wåhlberg	Kisa, Östergötland	u.d. 1700-tal
Ma 11	JH Andersson	Fjärås, Halland	1806
Ma 12:I	J Bryngelsson	Sexdrega, Västergötland	1774
Ma 12:II	A Larsson	Sexdrega, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 12:III	u.u.	Lalarp, Västergötland	u.d. 1700-tal
Ma 13a-f	JE Blomgren	Hässlunda, Skåne	1781-ff
Ma 14	O Styrlander	Häradshammar, Östergötland	1793
Ma 15	M Theorin	Växjö, Småland	1792
Ma 16a-b	O Anderssons kontradansregister		
Ma 17	C Råmelius	Rockhammar, Närke	1774
Ma 18	L Larsson	Åkerbo, Närke	1789

Den därpå följande MM- (MMD) serien innehåller sammanlagt 74 notböcker, varav merparten kan dateras till 1800-talet:

MMD 1	M Juringius	Linköping, Östergötland	1786
MMD 2	GM Almgren	Skara, Västergötland	1838
MMD 3	Saknas!		
MMD 4a-c	Noter för violino primo, secundo et basso		u.d. 1800-tal
MMD 5a-d	Noter för violino primo, secundo, clarinetto et basso		u.d. 1800-tal
MMD 6a-e	JF Sjölin	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 7a-e	Noter för violino primo, secundo, violoncello, clarinetto et cornett		u.d. 1800-tal
MMD 8	H Wibell	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 9	Saknas!		
MMD 10	GM Almgren	Skara, Västergötland	1838
MMD 11a-b	A Holm	u.p.	u.d. 1700-tal
MMD 12	GM Almgren	Skara, Västergötland	1838

1919 Under 2003 överförda till Svenskt Visarkiv.
1920 Om upphovsmannen är okänd anges tidigast kända ägare. I en del fall uppges även namnet på den som stått för avskriften av en samling.

MMD 13	Saknas!		
MMD 14a-b	GM Almgren	Skara, Västergötland	1838
MMD 15a-c	Noter för ”primo, secundo et basso”		u.d. 1800-tal
MMD 16	“Polonaiser för violin”	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 17	“Polonaiser för violin”	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 18	Noter för ”Flauto primo”	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 19	CF Åberg	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 20	J Andersson	Lilla Klingsbo, Dalarna	1803
MMD 21	CH Sätherberg	u.p.	1825
MMD 22	SM Hammarlund	u.p., Gotland	1822
MMD 23	”Contradansbok”	u.p.	u.d. 1700-tal
MMD 24	”Millerste Kal”	Österåker, Södermanland	u.d. 1800-tal
MMD 25	JA Schillberg	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 26	PJ Mammen	Ringköbing, Danmark	1826
MMD 27	J Lundström	u.p., Hälsingland	1728-ff
MMD 28	O Söderman	u.p., Hälsingland	1781
MMD 29	N Anderssons vissamling	Skåne	1800-tal
MMD 30	”Traditionar af Swenska Folkdansar” / avskrift		1814
MMD 31a	N Bresch / avskrift	Riga, Lettland	u.d. 1700-tal
MMD 31b	Tanzsammlung Dahlhoff	Soester, Tyskland / avskrift	u.d. 1700-tal
MMD 32	”Musik från Östersjöprovinserna” / avskrift		u.d. 1700-tal
MMD 33	”Musik från Östersjöprovinserna” / avskrift		u.d. 1700-tal
MMD 34	G Weslien	Norrköping?, Östergötland	u.d. 1700-tal
MMD 35	O Mellander	Harplinge, Halland	u.d. 1800-tal
MMD 36	R Schelén	u.p., Västmanland	u.d. 1800-tal
MMD 37	GE Nyström	Skälby, Västmanland	u.d. 1800-tal
MMD 38	JW Ahlin	Härnevi, Uppland	1848
MMD 39	Saknas!		
MMD 40	A Johansson	Tillinge, Uppland	u.d. 1900-tal
MMD 41	M Håkansson	Hugelseke, Skåne	1868
MMD 42	P Svanström	u.p.	1799
MMD 43	”Menuettbok”	Ekolsund, Uppland	u.d. 1770-tal
MMD 44	CG Plank	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 45	JP Berg	Stocksund, Södermanland	1862
MMD 46	P Andersson	Barsebäck, Skåne	u.d. 1800-tal
MMD 47	D Danielsson	Södra Gården, Härjedalen	1806
MMD 48	C Rudbeck	Öregrund, Uppland	u.d. 1800-tal
MMD 49	CA Nyvall	u.p.	u.d. 1800-tal
MMD 50	G Rondahl	Slite, Gotland	1839
MMD 51	G Rondahl	Slite, Gotland	1840
MMD 52	D Lidberg	Ålsten, Uppland	u.d. 1800-tal
MMD 53	”Flöjtnoter”	u.p., Skåne	u.d. 1800-tal
MMD 54	AP Pettersson	u.p., Uppland	1852
MMD 55	Avskrift av Mankells ”Svenska Folkmelodier”		u.d. 1800-tal
MM 56	E Carlstedt	Grava, Värmland	1781
MM 57	”Dansmusik för piano”	u.p.	u.d. 1800-tal
MM 58	”Kadriljer för piano”	u.p.	u.d. 1800-tal
MM 59	E Göthenberg	Götlunda, Närke	u.d. 1800-tal

MM 60a-b	O Larsson	Kumla, Närke	1810
MM 61	O Åström	Umeå, Västerbotten	1801
MM 62	F Hellberg	Mosås, Närke	1849-ff
MM 63	A Persson	Hallingeberg, Småland	u.d. 1800-tal
MM 64:I	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746-ff
MM 64:II	G Salling	Svärdsjö, Dalarna	1812
MM 65	PA Skoglund m.fl.	Markebäck, Närke	u.d. 1800-tal
MM 66	CL Baumgarten	u.p. Gotland	u.d. 1800-tal
MM 67:I-II	JE Carlsson	Snavlunda, Närke	1833-ff
MM 68	R Thollin	Hallsberg, Närke	1833-ff
MM 69	N Bryntesson	Skillingmark, Värmland	u.d. 1900-tal
MM 70	AP Nordblom	Malexander, Östergötland	1834
MM 71	U Lindholm	Frostviken, Jämtland	u.d. 1900-tal
MMD 72	JP Strömberg	Tvååker, Halland	1829
MMD 73	M Engzelius	Särna, Dalarna	1927
MMD 74	CE Eriksson	Katrineholm, Södermanland	u.d. 1800-tal

Den därpå följande M-serien innehåller 189 notböcker där merparten kan dateras till 1800-talet. Många av böckerna i den här serien är från Skåne.

M1	S Åkesson	Glimåkra, Skåne	1832-ff
M2	S Nilsson	Nöbbelöv, Skåne	1869
M3	J Jonsson	Loshult, Skåne	1867
M4	P Johnsson	Visseltofta, Skåne	1851
M5	J Ankarloo	Näsum, Skåne	u.d. 1800-tal
M6	J Lundin	Fundbo, Uppland	u.d. 1800-tal
M7	J Nilsson	Björnstorp, Skåne	u.d. 1800-tal
M8	P Mårtensson	Sövestad, Skåne	u.d. 1800-tal
M9	A Linberg	Löddeköpinge, Skåne	u.d. 1800-tal
M10	Per Sjölin	u.p. Skåne (?)	u.d. 1800-tal
M11	P Pehrsson	Kiaby, Skåne	1852
M12	P Munkberg	Barsebäck, Skåne	1860
M13	P Lindberg	Dalby, Skåne	u.d. 1800-tal
M14	A Jansson m.fl.	Sköllersta, Närke	1860
M15a-b	CV Rulin	Folketorp, Närke	u.d. 1800-tal
M 16	C Holmberg	Ringkarleby, Närke	u.d. 1800-tal
M 17	E Nilsson	Ringkarleby, Närke	1835-ff
M 18	PE Ohlsson	Hidinge, Närke	u.d. 1800-tal
M 19	JA Ericsson	Nyköping, Södermanland	1868
M 20	F Westerdahl	Jursla, Östergötland	u.d. 1800-tal
M 21	EA Sellin	Tysslinge, Närke	u.d. 1900-tal
M 22a	J Hedberg	u.p. Västmanland (?)	1837
M 22b	O Nyström	Ramnäs, Västmanland	u.d. 1800-tal
M 23	GR Pettersson	Ekeby, Västmanland	1841-ff
M 24	CE Hartman	Bångbro, Västmanland	u.d. 1800-tal
M 25	FV Clarin	Kisa, Östergötland	1862-ff
M 26	A Hagholm	Godegård, Östergötland	1836 ff
M 27	C Sundblad	Motala, Östergötland	1835

M 28	u.u.	u.p. Östergötland	1836
M 29a-c	AP Andersson Roos	Horn, Östergötland	1840-ff
M 30a-b	P Söderblom	Delsbo, Hälsingland	u.d. 1800-tal
M 31	HO Nordblad	Norrala, Hälsingland	1850-ff
M 32	L Bull	Undersvik, Hälsingland	1885
M 33a	K Ångström	Ånge, Medelpad	u.d. 1800-tal
M 33b	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	u.d. 1800-tal
M 34	J Dahl	Undersvik, Hälsingland	u.d. 1800-tal
M 35	A Nyholm	Delsbo, Hälsingland	u.d. 1800-tal
M 36	E Hägg	Iggesund, Hälsingland	1911
M 37	E Petersson	Glava, Värmland	1853-ff
M 38a-b	H Cedervall	Kropp, Skåne	u.d. 1800-tal
M 38c	P Thelin	Växjö, Småland	u.d. 1800-tal
M 39	u.u.	Vetlanda, Småland	u.d. 1800-tal
M 40	S Vieslander	Växjö, Småland	1813
M 41:I	C Segerhammar	Södra Vi, Småland	1853
M 41:II	G Johansson	Sjönäs, Småland	1851
M 41:III-VI	M Segerhammar	Södra Vi, Småland	1829-ff
M 42:I	CJ Johansson	Södra Flaka, Småland	1855-ff
M 42:II	PA Flack	Södra Vi, Småland	u.d. 1800-tal
M 42:IIIa	CJ Johansson	Södra Flaka, Småland	u.d. 1800-tal
M 42:IIIb	PA Johansson	u.p. Småland	1855
M 43	E Wigell	Visingsborg, Småland	1841
M 44a-b	A Pettersson	Nättraby, Blekinge	u.d. 1800-tal
M 45a	MJ Persson	Roalöv, Skåne	1804-ff
M 45b	J Persson	Roalöv, Skåne	1893
M 46	NJ Nyberg	Herberga, Skåne	1839
M 47a-c	E Hansson	Flädie, Skåne	1830
M 48	EJ Hallgren	Malmö, Skåne	1838
M 49	O Persson	Sjöbo, Skåne	1842
M 50	N Pehrsson	Glemminge, Skåne	1837-ff
M 51	N Bengtsson	Kiaby, Skåne	1914
M 52	P Ekelund	Hjälmaröd, Skåne	1840
M 53	CE Åberg	u.p. Skåne (?)	u.d. 1800-tal
M 54	CL Ramelius	Stora Herrestad, Skåne	1859
M 55a	N Andersson	Elmhult, Skåne	1825
M 55b	N Andersson	Elmhult, Skåne	1828
M 55c	N Andersson	Elmhult, Skåne	1842
M 55d	N Christensson	Elmhult, Skåne	1851
M 55e	S Simonsson	Kilhult, Skåne	1817-ff
M 55f	N Andersson	Elmhult, Skåne	1842
M 55g	O Andersson	Elmhult, Skåne	1834
M 56a-d	JJ Berghman	Lund, Skåne	1821-ff
M 56e	FG Bergman	u.p. Värmland (?)	1820-ff
M 57	C Olsson	Hunneberga, Skåne	1841
M 58	S Swensson	Borrby, Skåne	1843
M 59	N Jönsson	Häggenäs, Skåne	1861
M 60	u.u.	u.p., Skåne	u.d. 1800-tal

M 61	P Olsson	Kvärlöv, Skåne	1853
M 62	P Olsson	Kvärlöv, Skåne	1841
M 63	P Olsson	Kvärlöv, Skåne	1854
M 64	J Malmgren	Bromölla, Skåne	1854
M 65	I Andersson	Röstånga, Skåne	u.d. 1800-tal
M 66	P Ohlsson	Kvärlöv, Skåne	u.d. 1800-tal
M 67	J Pehrsson	Kvärlöv, Skåne	1856
M 68	J Jernberg	Sönnarslöv, Skåne	1833-ff
M 69	L Persson	Kvärlöv, Skåne	1872
M 70	J Pehrsson	Kvärlöv, Skåne	1856
M 71	J Pehrsson	Kvärlöv, Skåne	1853
M 72	P Persson	Kvärlöv, Skåne	1867
M 73	J Persson	Kvärlöv, Skåne	u.d. 1800-tal
M 74	J Persson	Kvärlöv, Skåne	1861
M 75	u.u.	u.p. Skåne	u.d. 1800-tal
M 76	N Tufvesson	u.p. Skåne	1858-ff
M 77	N Tufvesson	u.p. Skåne	1861-ff
M 78	SW Johansson	u.p. Skåne	u.d. 1800-tal
M 79	SW Johansson	u.p. Skåne	u.d. 1800-tal
M 80	SW Johansson	u.p. Skåne	u.d. 1800-tal
M 81	P Olsson	Kvärlöv, Skåne	1854
M 82	P Olsson	Kvärlöv, Skåne	u.d. 1800-tal
M 83	P Olsson	Kvärlöv, Skåne	1853
M 84	PP Olsson	Kvärlöv, Skåne	1853
M 85	P Olsson	Kvärlöv, Skåne	1853
M 86	H Olsson	Dagstorp, Skåne	1822
M 87	S Swensson	Borrby, Skåne	1840
M 88	GU Pilo	Röinge, Skåne	1830-ff
M 89a	N Persson	Vollsjö, Skåne	1824
M 89b	C Pehrsson	Vollsjö, Skåne	1894
M 90	N Jönsson	Sandby, Skåne	1859
M 91	P Pehrsson	Häggenäs, Skåne	1845
M 92	P Pehrsson	Häggenäs, Skåne	1844
M 93	A Grevelius	u.p. Småland (?)	u.d. 1700-tal
M 94	J Pilo	Huastorp, Skåne	u.d. 1800-tal
M 95	N Bergström Pilo	Kullaberga, Skåne	1782
M 96	M Sjöberg	u.p. Skåne	u.d. 1800-tal
M 97	J Mattsson	u.p. Skåne	1843-ff
M 98	S Swensson	Borrby, Skåne	1838-ff
M 99	u.u.	u.p. Skåne	u.d. 1800-tal
M 100	SW Johansson	u.p. Skåne	u.d. 1800-tal
M 101	SW Johansson	u.p. Skåne	u.d. 1800-tal
M 102	”Tryckt notsamling”	u.p.	u.d. 1800-tal
M 103	P Olsson	Kvärlöv, Skåne	u.d. 1800-tal
M 104	P Olsson	Kvärlöv, Skåne	u.d. 1800-tal
M 105	O Pehrsson	u.p. Skåne	1848
M 106	A Persson	Kvärlöv, Skåne	u.d. 1800-tal
M 107	P Henriksson	Sövestad, Skåne	u.d. 1800-tal

M 108	J Olsson	u.p. Skåne	u.d. 1800-tal
M 109	O Nordström	u.p. Skåne	u.d. 1800-tal
M 110	N Pettersson	Stehag, Skåne	1839
M 111a-c	A Olsson	Kvärlöv, Skåne	1844
M 112	N Svensson	Oppmanna, Skåne	1850
M 113a-c	N Andersson	Lund, Skåne	1886
M 114	”Notbok för viol & dansmusik”		u.d. 1800-tal
M 115	CG Thomasson	Malmö, Skåne	1840
M 116	J Enninger	u.p. Skåne	u.d. 1800-tal
M 117	J Enninger	u.p. Skåne	u.d. 1800-tal
M 118	AJ Drulak	u.p. Skåne	u.d. 1800-tal
M 119	u.u.	u.p., Bohuslän	u.d. 1800-tal
M 120	C Malmberg	Trolle-Ljungby, Skåne	1851-ff
M 121	P Schenell	Gnarp, Hälsingland	1830-ff
M 122	P Hedén	Tuna, Hälsingland	1850-ff
M 123a-e	AG Petterén	Hohult, Småland	1842
M 124	EM Näslund	Frösön, Jämtland	u.d. 1900-tal
M 125a-e	N Jönsson	Häggenäs, Skåne	1842-ff
M 126a	J Sidén	Gnesta, Södermanland	1834
M 126b	J Sidén	Styrnäs, Ångermanland	1840
M 127	E Sahlin	Frösön, Jämtland	u.d. 1800-tal
M 128	J Salomonsson	Laxsjö, Jämtland	u.d. 1800-tal
M 129	S Willén	u.p. Skåne	u.d. 1900-tal
M 130	GN Hallendorf	Törnesfalla, Småland	u.d. 1800-tal
M 131	AF Alard	Carlshof, Östergötland	1833
M 132	A Planmarck	Askersund, Närke	1774-ff
M 133	N Anderberg	Klamby, Skåne	1832-ff
M 134	O Persson	Höör, Skåne	1847-ff
M 135	J Andersson	Tolånga, Skåne	1869
M 136	H Hägerström	Växjö, Småland	1859
M 137	A Westerlund	Munka-Ljungby, Skåne	u.d. 1800-tal
M 138	JA Lindgren	u.p.	u.d. 1800-tal
M 139a-b	N Beckman m.fl.	Stugun, Jämtland	u.d. 1800-tal
M 140	JP Ekelund	Kivik, Skåne	1929
M 141	E Eriksson	Väddö, Uppland	u.d. 1800-tal
M 142	E Eriksson	Väddö, Uppland	u.d. 1800-tal
M 143a-b	NA Persson	S:t Olof, Skåne	u.d. 1800-tal
M 144	JP Ekelund	Vitemölla, Skåne	u.d. 1800-tal
M 145	L Fornander	Döderhultsvik, Småland	u.d. 1800-tal
M 146a-b	JH Wallin	Sabbatsberg, Stockholm	1957
M 147	HS Johansson	Näle, Uppland	1879
M 148	BW Hägerström	Växjö, Småland	1852
M 149	G Joachimsson	u.p.	1851
M 150a-b	O Melqvist	Kjulstaholm, Södermanland	1882-ff
M 151a	JA Lindgren	u.p.	u.d. 1800-tal
M 151b	B Lundberg	Eskilstuna, Södermanland	1887
M 152	C Keventer	Västervik, Småland	u.d. 1800-tal
M 153	P Wallin	Stockholm	u.d. 1700-tal

M 154a-c	J Lundin	Fundbo, Uppland	u.d. 1800-tal
M 155	F Salling	Svärdsjö, Dalarna	1746-ff
M 156	G Salling	Svärdsjö, Dalarna	1812
M 157	J Jansson	Möklinta, Västmanland	1855
M 158a-b	CE Carlsson m.fl.	Möklinta, Västmanland m.fl.	1834-ff
M 159	u.u.	Grytnäs, Dalarna	1890
M 160	G Klingvall	Grytnäs, Dalarna	1837
M 161	H Haglöf	Torsång, Dalarna	u.d. 1800-tal
M 162	H Haglöf	Torsång, Dalarna	u.d. 1800-tal
M 163a-g	C Jerntved	Eskilstuna, Södermanland	u.d. 1800-tal
M 164	I Stankovitz	Stockholm	1923
M 165	u.u.	u.p.	u.d. 1800-tal
M 166a-o	N Åberg	u.p.	u.d. 1800-tal
M 167	S Carlstedt	Karlskrona, Blekinge	1813
M 168	W Heintz	Rejmyre, Östergötland	1855
M 169	L Olofsson	Kumla, Närke	1846
M 170	C Sandsten	Kumla, Närke	u.d. 1800-tal
M 171	u.u.	u.p.	u.d. 1800-ta
M 172	C Sandsten	Kumla, Närke	1801
M 173	u.u.	u.p.	u.d. 1800-tal
M 174	u.u.	u.p.	u.d. 1800-tal
M 175	u.u.	Skara, Västergötland	1822
M 176	CG Thomaesson	u.p.	1841
M 177	EL Lindblad	Uppsala, Uppland	1819
M 178	KA Westergren	u.p., Gästrikland	u.d. 1800-tal
M 179	KA Westergren	u.p., Gästrikland	u.d. 1800-tal
M 180	J Mård	Jäder, Södermanland	1858
M 181	Rasmus Storm / avskrift	Håstrup, Danmark	1760
M 182	F Lindgren	Åsträsk, Västerbotten	1835
M 183	J Frykman	u.p., Södermanland	u.d. 1800-tal
M 184	u.u.	u.p., Västergötland	u.d. 1800-tal
M 185	A Johnsson	u.p., Västergötland	u.d. 1800-tal
M 186	u.u.	u.p., Västergötland	u.d. 1800-tal
M 187a-b	J Falk	u.p. Gästrikland	u.d. 1800-tal
M 188	SL Bruun	Mönsterås, Småland	1837
M 189	A Larsson	Östra Ryd, Östergötland	1810-ff

Sammanställning över motivformer i Petter Dufvas notbok

A: Former med motiv i rak progression (utan repeterade motiv):

a-a // b //:	188
a-b // c-d //:	10; 23; 39; 43; 46; 53; 62; 81; 86; 88; 89; 91; 160; 163
a-b // c-c-d //:	50; 103
a[1]-b // c-c-d //:	102
a // b-b-c:	11
a-b // c1-c2 //:	8; 20; 172
a-b // c1-c2-d //:	178; 183
a1-a2 // b1-b2 //:	44
a1-a2 // b-c //:	33; 199
a1-a2 // b-b-c //:	37
a1-a2 // b1-b2-c //:	9; 176
a1-a2 // c-d //:	177; 189
a-b / c [1] // d1-e-d2 //:	18
a-b // c1-c2 / c3-c3 / d-e //:	45
a-b // c-d-e //:	141
a-a-b // c-c-d //:	173
a1-a2-b // c-d-e //:	52
a-b // c-d / e-f //:	192
a-b // c-d / e-e-f //:	55
a-b1 / a-b2 // c-d //:	151
a-b1 / a-b2 // c-d-e //:	152; 182
a1-b1 / a2-b2 // c1-c2 / d-e //:	175
a-b1 / a-b2 // c-d / e-f //:	84; 98; 140
a-b1 / a-b2 // c-d / e1-e2-f //:	67
a1-a2(1)-b // c1-c2 / d-e //:	164
a1-a2-b1 // c-d / e-f //:	57
a-b-c // d1-d2 / e-f //:	76
a-b / a-c // d-d-e //:	193
a1-b / b-c // a2-d / d-e //:	194
a-b / a-c // d1-d2 / e-f //:	117
a-b // c1-c2 / d-e / f-g //:	72
a1-b / a2-c // d-e / f-g //:	74
a-b / c-d // e1-e2 / f-g //:	65; 142
a1-a2 / b-c // d-e / f-f-g //:	108
a-b / c-d // e-f / g-h //:	92; 107; 113; 116; 123
a1-a2 / b-b-c // d-e / f-f-h //:	181

B: Former med ett repeterat motiv:

a1-a2 // b-b-a2 //:	34; 165
a1-a2 // b-b-a3 //:	59
a-b1 // c-b2 //:	136; 137

a1-a2 // b-c / b-a2 //: 47
a-b1 // c-b2 //: 58
a-b // c-c-b //: 14; 90
a-b1 // c-c-b2 //: 96
a-b1 / a-b2 // c1-c2 / a-b2 //: 82
a-a-b // c-c-b //: 51
a-b-c // d1-d2-c //: 83
a-b-c1 // d1-d2 / e-c2 //: 93
a1-a2[1]-c1 // d-e[1]-c2 //: 200
a-b // c-d / e-b //: 1; 139
a-b1 / a-b2 // c-b2 //: 150
a-b1 / a-b2 // c-d / b2 //: 2
a-b1 / a-b2 // c1-c2 / d1-d2-e //: 146
a-b1 / a-b2 // c-c / d-b2 // e-f-b2[1] //: 100
a-b // c-b // d-e / e-b //: 27
a-b / b-c // d-e / e-f / e-f-c //: 70
a-b / b-c1 // d-e / f1-f2 / g-c2 //: 25
a-b / c-d1 // e1-e2 / a-d2 //: 122

C: Former med två repeterade motiv:

a-b // b1-b2 / a-b2 //: 38
a1-a2 // b-b / a1-a2 //: 159; 167; 196
a1-a2 // b-c / a1-a2 //: 195
a1-a2 // b-b-c / a1-a2 //: 185
a1-a2 // b1-b2 / a1-a2 //: 157
a1-a2 // c1-c2 // a1-a2 //: 201
a1-b1 / a1-b2 // a2-b1 / a1-b2 //: 48
a-b // c-c / a-b //: 154
a-b1 / a-b2 // c1-c2 / a-b2 //: 73
a1-a2-b1 // c1-c2 / a1-b2 //: 85
a-b1 / a-b2 // c-c / a-b3 //: 166
a1-b / a2-b2[1] // c-c / a3-b2[1] //: 77
a-b // c-d / a-b //: 69; 162
a-b1 / a-b2 // c-b1 / a-b2 //: 179
a-b1 / a-b2 // c-d / a-b2 //: 169
a1-b // c-d / a2-b //: 12
a-b1 / a-b2 // c-b3 / a-b2 //: 5
a-b1 / a-b2 // c1-c2 / a-b2 //: 49
a-b1 / a-b2 // c-d / a-b2 //: 29; 114
a1-b // c-d1 / e-d2 / a2-b //: 66
a-b / c1-c2 // d1-d2 / e-c1-c2 //: 158
a-b1 / c-d // e-f / a-b2 //: 32
a-b1 / c-d // e-f / g-a-b2 //: 134
a-b1-b2 // c1-c2 / c1-c2 / d-d / b1-b2 //: 115
a1-b[1] / a2-c // d1-d2 / a2-c //: 75
a1-b / a2-c // d-e // a2-c: 153

a1-b / a2-c // d-e / f1-f2 / a2-c //: 143
a-b / c-d // e-e[1] / c-d //: 80
a-b / c-d // e-f / g1-g2 / c-d //: 79
a-b1 / c-d // e-f-g / h-b2 / c-d //: 13
a1-a2 / b-c // d-e / f1-f2 / b-c //: 17

D: Former med tre repeterade motiv:
a1-a2-b // c-c / a1-a2-b //: 40
a1-b-c1 // d-d / a2-b-c2 //: 87
a1-b / c-d // a2-e / f-g / b-c-d //: 104
a-b-c // d-e / a-b-c //: 184

E: Former med fyra eller fler repeterade motiv:
a-b / a-c // d-d / a-b / a-c //: 197
a-a / b1-b2 / b1-b2 // c-d / a-a / b1-b2 / b1-b2: 190
a-b / c1-d1-d2 // e-f1 / e-f2 // g-b / h-i // a-b / c1-d1-d2 //: 198

F: Former med andra typer av repeterade motiv:
a1-b // c-c-a2 //: 174
a-b // c-d / a-e //: 56
a-b / c-d // e-f / a-g //: 106
a1-b / c-d // e-f / a2-g //: 187
a-a / b-c // d1-d2 / a[1]-e //: 148
a-b / c-d // e1-e2 / c-f //: 149
a // b-b-c // d-d // a // f-f-g: 191
a1-b1 / c-d // a2-b2 / e-f-g //: 97
a-b1 / c-d // e-f / b2-g //: 135
a-b / c1-d // e-f / g-b / c2-h //: 105
a1-a1-b // c-d / a2-a2-f //: 180
a1-a2 / b-c // d-e / a1-a2 / f-g //: 121
a1-b / c-d1 // a2-e / a1-f // g1-g2 / h-d2 // g3-g4 / h-d3 //: 131

G: Former med motiv i rak progression (utan repeterade motiv) med ett eller flera tretaktsmotiv (serraformer):
a1[3]-a2[3] // b1[3]-b2[3] //: 156; 171
a[3]-a[3] // b[3]-c[3] //: 147
a1[3]-a2[3] // b1-b2-c[3] //: 35
a1[3]-a2 // b[3]-c[3]-d[3] //: 186
a[3] // b-c-d //: 168
a-b // c[3] //: 36
a-b // c1[3]-c2[3] //: 155
a-b // c[3]-d //: 64
a-b[3?] // c-d / d-e //: 15
a-b-c // d[3]-d[3] / e-f //: 95
a-b / c-d // e-f1 / e-f2-f3[3] //: 71

H: Former med ett eller flera repeterade tretaktsmotiv (serraformer):

a1[3]-b[3] // c[3]-a2[3] //: 21
a[3]-b[3] // c[3]-b[3] //: 63
a1[3]-a2[3] // b-b / (a3[1])-a2[3] //: 170
a1[3]-a1[3] // b1-b2 / b1-b2 / a2[3] //: 42
a1-b1[3] // c-d[3] / a2-a3 / a1-b2 //: 60
a1-b1 / a1-b2 // c[3]-a2[3]-b2 //: 41

I: Codaformer:

a-b-c[1] // d-e // a-b-c [1]: 19
a1-a2 // c-c-d // e-f / c-c-d: 99
a-b / c-c-d // e-f / g-h / c-c-d: 145
a-b / c-c-d // e-f / g-h / a-b / c-c-d: 78
a-b / c-c-d // e1-f / e2-h / a-b / c-c-d: 94
a-b / c1-c2-d // e-f-g / a-b / c1-c2-d: 54
a-b / c1-c1-d1 // e-f / c2-c2-d2 // a-b / c1-c1-d1: 24; 31

J: Former med motiv i rak progression (utan repeterade motiv) i utbyggd form:

a1-a2 // b-b-c[1] / d1-d2 / e-f //: 30
a1-a2 / b-b-c // a3-d / e[1]-f / e-f / g1-g2 //: 28
a-b / c-d[1] // e1-e2-f[1] / g-h //: 68
a-b / c-d1 // e-f / a-d2 // g-h / g-i //: 127-128
a-b / c1-c2-d // e1-e2 / f1-g / f2-h / f3-i[3]-j //: 144
a-b / c-d // e1-f / e2-f // g1-h / g2-h // i1-j2 / g3-h //: 126
a1-b / c-d // a2-e / a1-f // g1-g2 / h-i // j-k / g1-l //: 132-133
a-b / c-d // e-f / g-h // i1-j / i2-k // i3-l / i4-m //: 118-119
a-b / c[1]-d // e-f / g-h // i1-j / k-l1 // i2-i3 / m-l2 //: 124-125
a-b / c-d // e-f / g-h // i-j / k-l // m-n / o-p //: 109-110
a-b / c-d // e1-f / g-h // i-j / k-l // e2-m / n-o //: 111-112

K: Former med repeterade motiv i utbyggd form:

a1-b1 / a1-b2 // a2-b3 / c-d / a1-b1 / a1-b2 //: 61
a1-b / c1-c1 / c1-d1 // a2-e / c2-c2 / c2-d2 //: 120
a-b1 / b2-c1 // d-e / f-f / e-g1-g2 / b2-b2-c2 //: 26
a1-a2 / b1-c // a3-b2 / b3-d / e-f / a1-b1 / b1-c: 22
a1-a2 / b1-b2-c // d1-d2-d3 / e [1] / f1-f2-c //: 15
a1-b[1] / c-d // a2-e / f-g(1) / h1-h2 / i-j / a1-b[1] / c-d //: 161
a-b1 / c1-c2 // d-e-b2 / c1-c2 // g-h / c3-c4 // i-j / c3-c4[1]-c5 //: 3-4
a1-b / a2-c1 / a-b / d-c2-e // f-g / h-i / j-k / l1-e // m-n / l2-o / m-n / l2-e //: 6-7

L: Andra motivformer:

a-b / b-c //: 101

Förteckning över namnformer och tonarter i Petter Dufvas notbok

1. Polska. C-dur. **Polsk dans**; Vort Fødeland var altid rigt.
2. Polska. C-dur: **Norralapolskan**; Knuts livstycke; Dal-Jerks storpolska; Dunderbergspolskan, *Kringkringlåt*.
3-4. Polska. C-dur. **Essers polonesse** [I]; Kära du, söta du Kari.
5. Polska. C-dur. **Voglers polska**; Maskeradpolskan.
6-7. Vals. F-dur. **Gustaf Vasas vals**; Munter Johans brudvals.
8. Polska. G-dur. *Zerra*; *Saltus pollonicus*; *Hajdukentanz*.
9. Polska. G-dur. **Prästens lilla kråka**; Djävulspolskan; Pirunpolska; *Sexmannadansen; Tallriksdansen; Tørvedansen; Huttanz.*
10. Polska. G-dur. **Skräddarpolska**n; All världens polska; Prinsens polska; Svenska fackeldansen; Kära hjärtandes herre; Idag ska Martin i jorden; Känner du grannas Brita; Knister, knaster, käringen stekte plåster; Balen på Gröna Lund; Apamaden.
11. Polska. G-dur. Poloneza Makowskiego.
12. Polska. G-dur. *Svingedans*.
13. Polska. G-dur.
14. Polska. G-dur.
15. Polska. G-dur.
16. Polska. G-dur. *Sarras; Polsk*.
17. Polska. G-dur. **Gyllenkrooks polska**.
18. Polska. G-dur.
19. Polska. G-dur.
20. Polska. g-moll. **Kom du min Kersti, så vele vi svänga**; Plira man lagom; Låt oss dansa; Spelman spelar.
21. Polska. g-moll. **Har du sett den där blå geta mä stjällon**; Har du sett någon skabbu get mä stjällon; Det kom två gubbar från Nödfall; Det gick två gubbar i snöfall; Det gingo två flickor åt skogen; Där komma två gossar från fjällen; Där komma två gubbar från snöfjäll; En gång var jag verliebter; To riddere vandrer i Skoven; Långdans från Wåmhus och Älvdalen; I Sverige ligger en skogig trakt; Serra.
22. Polska. G-dur. **Fru Häggs polska**; Svanpolska.
23. Polska. G-dur.
24. Polska. G-dur. **From-Olles G-durpolska**; Klockare Hjälmgrens polska; *Menuett*.
25. Polska. G-dur. **Rullpolskan**.
26. Polska. G-dur. **Dunderbergs storpolska**; Snurrgubben; Högfälts polska, Bråkan.
27. Polska. G-dur. **Grisapolskan**; Kölmans polska; När Vångaborna fingo stryk vid Brinks gästgivaregård.
28. Polska. G-dur. **En sup till**. Spelmanspolskan. Kalmar Regementes polska. Hej-Olas polska. Brännvinslåt.
29. Polska. G-dur.
30. Polska. G-dur. **Tranan**. Gammal Hälsingepolska efter Flur-Olle.
31. Polska. G-dur. **Näcken och Sko-Ella**.
32. Polska. G-dur.

33. Polska. D-dur. **Polska från Wästervik**.
34. Polska. D-dur. **Aldrig blir den bruden jungfru mera**; Aldrig får den bruden kronan mera; Icke blir den bruden flicka mer; Klippings handskar; Mina getter går i skogen; An den Himmel sind zwei Sterne; *Kringellek; Serras.*
35. Polska. D-dur. *Serra.*
36. Polska. D-dur. **Hej Tomtegubbar**; Wimmerbypolskan; Kumm, sköina lillä uggäsvänn; Skuvadansen; Tompegutten; Kom fager ungersven; *Nigdansen; Nigarepolska; Nigleken.*
37. Polska. D-dur. **Polones Smolensko**; *Wendischer Tanz*.
38. Polska. D-dur.
39. Polska. D-dur. **Skräddarpolskan**.
40. Polska. D-dur. **Handskarna du gav mig**; Hej, säg, så tar jag dig; Storälven; *Zerra; Svingedans.*
41. Polska. D-dur. **Rovpolskan**.
42. Polska. D-dur. **Sjungar Lars polska**; Jag gick mig ut en aftonstund; Mene pois, sinä pettäjä poika; *Serra.*
43. Polska. D-dur. **Sol går upp**.
44. Polska. D-dur. **Kvarnpolskan**; Vädret blåser i kvarna; Ni kan slå mej i huve.
45. Polska. D-dur. **AC Dufva**; Svengubbens polska; Veströms polska.
46. Polska. D-dur. **Aldrig får den bruden kronan mera**; Intet brännvin får du denna gången; Inga våfflor får du denna gången; Polska från Kalmare; Gamla brudpolskan.
47. Polska. D-dur. **Lilla Ulla**; Polsk.
48. Polska. D-dur. **J Biörkviks pollonesse**.
49. Polska. D-dur. **Segerhammars polska**; Fermens polska; Hej, vil du med så kom, så gær vi ryding om; Altså træker vi; Poul Pejsen; *Rundpolska; Menuett; Fannikedans; Sønderhoning; Serra; Allemande.*
50. Polska. D-dur. **Pålska från Wästervik** [I].
51. Polska. D-dur.
52. Polska. D-dur. **MH Spoofs pollonesse**.
53. Polska. D-dur.
54. Polska. D-dur.
55. Polska. D-dur. **Aldrig blir den bruden jungfru mera**.
56. Polska. D-dur.
57. Polska. D-dur.
58. Polska. D-dur.
59. Polska. D-dur. **Måns på Långbacken**.
60. Polska. D-dur. **Nerikepolskan**.
61. Polska. D-dur. **Eybechs pollonesse**.
62. Polska. D-dur. **Eybechs pollonesse**.
63. Polska. D-dur. **Käs und Brot**; Wi bryggia, wi bryggia Hatten; Wym ga lucky w hlubok; *Proportion nach der Art Pohlen; Saraband, Serras; Alia; Chorea Pollonica*.
64. Polska. D-dur. **Lilla Ulla**.
65. Polska. D-dur. *Menuett.*
66. Polska. D-dur. **Lugnströms polska**; Gammal Möklintapolska; *Menuett.*
67. Polska. D-dur. **Aldrig blir den bruden jungfru mera**.
68. Polska. D-dur. **Månssons polska**. Polska från Gusum.
69. Polska. D-dur.

70. Polska. D-dur.
71. Polska. D-dur. *Menuett.*
72. Polska. D-dur.
73. Polska. D-dur.
74. Polska. D-dur.
75. Polska. D-dur.
76. Polska. D-dur.
77. Polska. D-dur.
78. Polska. D-dur.
79. Polska. D-dur. **Mnohaja Lita**; *Saltus; Serra; Menuett.*
80. Polska. D-dur.
81. Polska. D-dur. **Pålska från Wästervik** [II].
82. Polska. D-dur.
83. Polska. D-dur. *Serra.*
84. Polska. D-dur. **Norralapolskan**.
85. Polska. D-dur.
86. Polska. A-dur.
87. Polska. A-dur.
88. Polska. A-dur. **Skräddarpolskan**.
89. Polska. A-dur. **Aldrig blir den bruden jungfru mera**.
90. Polska. A-dur.
91. Polska. A-dur. **Norralapolskan**.
92. Polska. A-dur. *Menuett.*
93. Polska. A-dur. *Menuett.*
94. Polska. A-dur. **Hå, hå du frimodiga flicka**.
95. Polska. A-dur.
96. Polska. A-dur.
97. Polska. A-dur. **Vetter Michel.**
98. Polska. F-dur. **Gelottes storpolska**; *Menuett.*
99. Polska. F-dur. **Johannes Svenssons polska**.
100. Polska. g-moll. **Klara stjärnor**; Stackars lille Annersa Schwen.
101. Polska. B-dur.
102. Polska. F-dur.
103. Polska. G-dur.
104. Polska. B-dur. **Romins polska**; Polska af Hagebyen.
105. Menuett. G-dur. **Respolskan**; Klang min vackra bjällra.
106. Menuett. G-dur. **Til Bröderne och Systrarna på Lokatten. Klingar väl vid Valdthorn** (Fredmans epistel nr 11).
107. Menuett. G-dur.
108. Menuett. G-dur.
109-110. Menuett. G-dur.
111-112. Menuett. G-dur.
113. Menuett. G-dur.
114. Polska. d-moll. **Barockpolskan**; Göran i Läpps polska; Koiviston polska; Rodes pollonaise; Äikkis vanha kulta; Ei nyt myödä voita.
115. Polska. F-dur. **Essers polonesse** [II]; Kus-Eriks polska.
116. Menuett. D-dur.

117. Menuett. D-dur.
118-119. Menuett. D-dur.
120. Menuett. D-dur.
121. Menuett. D-dur. **Til Gumman på Thermopolium Boreale och hännes Jungfrur** (Käraste bröder, systrar och vänner: Fredmans epistel nr 9).
122. Menuett. D-dur.
123. Menuett. D-dur.
124-125. Menuett. D-dur.
126. Menuett. D-dur.
127-128. Menuett. D-dur.
129. Menuett. D-dur.
130-131. Menuett. D-dur.
132-133. Menuett. D-dur.
134. Menuett. A-dur.
135. Menuett. A-dur.
136. Polska. F-dur. *Zerra*; *Saltus pollonicus*; *Hajdukentanz*.
137. Polska. F-dur. **Hej, nu dansar jag med Sara**; *Scribe*.
138. Saknas i originalavskriften!
139. Polska. F-dur.
140. Polska. F-dur.
141. Polska. F-dur.
142. Polska. F-dur.
143. Polska. F-dur. **Tranan**.
144. Polska. F-dur. *Menuett.*
145. Polska. D-dur. **Eybechs polonesse** (Pollonesse Arioso pr Hhr Eybech); Kvinten [I]; Högfälts polska.
146. Polska. D-dur.
147. Polska. A-dur. **En pige vandred udi en have**; *Serra*; *Fannikedans*.
148. Polska. B-dur. **Leipzigpolskan**.
149. Polska. D-dur.
150. Polska. D-dur. **Leipzigpolskan**; *Menuett.*
151. Polska. D-dur. *Ridmarsch; Fordans*.
152. Polska. B-dur. **En mycket wackar kärlekepolska**; CH Wides polska; Norralapolskan.
153. Polska. d-moll. **Djursdalapolskan**; Melancoliska pollonessan.
154. Polska. F-dur. **Respolskan**; Klang min vackra bjällra.
155. Polska. d-moll. *Serra*.
156. Polska. d-moll. *Serra*.
157. Polska. d-moll. **Respolskan**; Klang min vackra bjällra; Dybeckvisan; Blekingepolskan; Vesterdalpolska; Körepolskan; Moster Karins polska; Södermanlands pollonaisse; Imbarlåten.
158. Polska. d-moll. **From-Olles d-moll polska**; Söderholms polska; Gammallåten; Vingåkers Höglorf; Crilicanter; *Serra; Scribe*.
159. Polska. d-moll. **Sparvpolskan**; Förtvivlans polska; Sura limpor; Ach, es schmeht doch gar so gut; *Serra*.
160. Polska. d-moll.
161. Polska. d-moll. **Unnarsbo Klofs**.

162. Polska. d-moll. **La Folia**; Hoyže, hoyže, mila jago; Allra högst uppå himlens fäste; *Zerra*.
163. Polska. G-dur. *Lÿbsk*.
164. Polska. D-dur.
165. Polska. D-dur.
166. Polska. F-dur. **Skräddarpolskan**.
167. Polska. C-dur. **Opp å ud å gå**; All världens polska; *Matlåt*.
168. Polska. d-moll. **Sparvpolskan**; *Serra*.
169. Polska. D-dur. **Rovpolskan**; Gamla gubbar sätta skägged i väred; Förr har västgöta gått; Fyra flickor dansa på e kista; Nu ha Hans i Lura ståppä pipa.
170. Polska. G-dur.
171. Polska. D-dur. *Serra*.
172. Polska. d-moll.
173. Polska. C-dur.
174. Polska. G-dur.
175. Polska. D-dur. **Djursdalapolskan i dur**.
176. Polska. D-dur. **Nerikepolskan**; *Scribe; Norsk polsdans; Menuett; Runtenom; Svingedans*.
177. Polska. D-dur. *Springforkert*.
178. Polska. G-dur. **Hå, hå du frimodiga flicka**; Storälven; Gökpolska; Stockholmsresan; Jag undrar just var mor ska säga?; Var är Bängt?; Tater stykket; Hauho-Polskan.
179. Polska. D-dur. **Rovpolskan**.
180. Polska. G-dur.
181. Polska. C-dur.
182. Polska. D-dur.
183. Polska. D-dur. Og vi går ej af dette hus.
184. Polska. D-dur.
185. Polska. C-dur.
186. Polska. Modal (a). **Morfarspolskan**; Jag vet en flicka; Oxbergmarschen.
187. Polska. F-dur.
188. Polska. B-dur.
189. Polska. F-dur. *Kÿrous* (Kheraus).
190. Polska. F-dur. **Carlssons polska**; *Murkÿ en Menuet*.
191. Polska. F-dur. **Respolskan**; Klang min vackra bjällra.
192. Polska. G-dur / g-moll.
193. Polska. F-dur.
194. Polska. D-dur / A-dur. **Kvinten** [II]; Brändvins Polonoise; Næst efter Fordans.
195. Polska. D-dur. **Respolskan**. Klang min vackra bjällra.
196. Polska. D-dur. **Respolskan.** Klang min vackra bjällra.
197. Polska. D-dur. **Gladhammarpolskan**; Strömkarlen spelar.
198. Polska. d-moll / G-dur.
199. Polska. D-dur. *Ridmarsch*.
200. Polska. D-dur.
201. Polska. C-dur.

Summary

There is no doubt that the polska in all its dance and music forms belongs to the mainstream of Swedish and Scandinavian folk music. However, surprisingly enough, there has been relatively little written and researched about the polska's different forms.

The main purpose of this thesis has therefore been to dispel some of the mystique surrounding the polska and to clarify some of the principal characteristics in both its dance and music forms. The challenge has been to relate to the past as well as to practices in more recent times. The thesis has therefore both a historical and an ethnomusicological perspective and moves in the intersection between different types of traditional music and music for which the original source or documentation has been preserved.

With a starting point in the melodies (polskas) from one of the most well known Swedish fiddlers' notebooks (see below) I have tried to present a picture of the geographical and human context surrounding this repertoire. One purpose has been to present a plausible picture of the socio-musical and procedural processes that lie behind the contents of this music collection. To be better placed to discuss different approaches and aural interpretations of the polska, several ways in which to analyse form are presented from a selection of folk music collectors and researchers. Based in part upon this, I have developed my own method of analysis that has then been applied to every melody in the collection.

Despite obvious problems with demarcation, I have chosen to write about *both* the polska and fiddlers' notebooks. My most important tool has been a notebook marked *Petter Dufva, 1807*, notated in a village called Werckelbäck (now Verkebäck) in the north-eastern part of the province Småland. The original book has been lost and the collection exists only as a copy in the collections of the Folkmusikkommissionen (FMK) (The Traditional Music Commission) at Svenskt visarkiv (The Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research) in Stockholm. The majority of the 200 or so melodies in Dufva's book consist of polskas.

These melodies form the basis for a comparative study of the polska in both handwritten notebooks and in more recent transcriptions. It is therefore not primarily Dufva's collection itself that is interesting. In actual fact it would have been possible to select any one of the older fiddlers' notebooks as a starting point from which to investigate the common melodic material of fiddlers' notebooks, and to compare this with the transcribed contents in the edition *Svenska låtar* (1922–1940). The ambition has been to follow the melodies (polskas) of the fiddlers' notebooks both forwards

and backwards in time. An important goal has therefore been to investigate the background to some of the polskas that were transcribed during the early 1900s. The definitive question in this thesis has thus been about what constitutes the basis for that which during the 1900s came to be defined as *Swedish folk music repertoire*. This in itself is a fairly anachronistic research question. It looks back to the ideas that were predominant in folk music research of the early 1900's. At this time in Sweden, it was primarily the musicologist Tobias Norlind who was focused on finding the polska's roots.

Another important starting point for this thesis has been to not make a clear distinction between the canonised folk music repertoire and other music with a less easily defined background. On the contrary, there has been a conscious effort to show how different types of dance music have flowed between countries and provinces – at different times and through different social environments. The term *folk music* becomes therefore too narrow. There are also many collections and notebooks which precede the coinage of the term *folk music* in the late 1700's, which has also resulted in both methodological and demarcation difficulties.

The study of melodies from the fiddlers' notebooks is tied to both a hermeneutic and diffusionist theory tradition. A simple summary of the hermeneutical perspective in this context is that the interpretation and analysis of something defined can lead to conclusions about the greater whole and vice versa – that which is usually called *the hermeneutic circle*. This can then be linked to what, within ethnomusicology, is sometimes called *insider and outsider perspective*. My own practice has been a determining driving force and a natural continuation of my role as musicologist and vice versa. My thesis can therefore be regarded as a continuing journey into Småländsk, Swedish, Nordic and European folk music. It takes into consideration transcriptions, notebooks, literature, fiddlers and recordings that I myself have happened upon and discovered during the space of many years, as well as tunes which I have played and performed at countless concerts.

Within modern ethnology the classical diffusion theories are somewhat patinated, but at the same time a new orientation towards cultural historical research can be discerned. In these contexts, ideas about dissemination and development have once again become current. Several different directions within European folk music research have, in recent years, been influenced by modernised diffusionist theories.

Another explanation for how cultural impulses originate, travel and

spread has been developed by Peter Burke (1978; 2001), who takes his starting point from social anthropologist Robert Redfield's theories about "The great and the little tradition".[1921] Both Burke and Redfield are of the opinion that there is a constant interaction between these worlds, and that cultural impulses travel in both directions – that is, in the form of both falling *and* rising elements of culture.

Regarding how certain phenomenon within the older couple dance and couple-dance music (the polska) have been explained and described in manuscripts and transcriptions, there has certainly been reason to highlight Burke and Redfield's theories. Simultaneously, it has been unavoidable that the sections regarding different dance and melody forms also build upon a modernised diffusionist theory tradition, in which the research has focused on the basic principles of *form* and *transmission routes*. The subject of my thesis finds itself, as recently implied, somewhere in the borderlands between the disciplines musicology, ethnology, history and sociology, even if I present my work in the subject of musicology. Sometimes, this subject may lie closest to *descriptive cultural history*.

Petter Dufva's notebook is part of an extensive collection of Swedish handwritten notebooks, mainly spanning a two-hundred year period from circa 1640 to 1880, and which mainly contain dance music. The majority of these books stem from the second half of the 1700's and the early 1800s. The music in the older books often moves in an area between what we today call baroque music and folk music. At the end of the 1800's these *handwritten, functional repertoire books* began to be called *spelmansböcker* (fiddler's notebooks).

There is no doubt that on a more overarching level, there are great similarities between the contents of the handwritten notebooks of the 1700's and 1800's, and the melodies which were later transcribed in *Svenska låtar*. The majority of these books were collected in their original condition through the efforts of amongst others Axel Boberg and Olof Andersson, and were incorporated into the collections of FMK. A number of books were lent to the Commission to be copied, but a substantial number were also donated as a direct result of the 1909 appeal in Skansen's yearbook *Fataburen*.

This entire material was then catalogued in three series: Ma, MM (MMD) and M. The oldest books are part of the Ma series, which contains 18 books mainly from the 1700s. The following series, MM (MMD),

1921 See Chapter 1.

contains 74 books, the majority of which are from the 1800s. The most extensive series is the M series, containing 189 notebooks, and which also includes and is largely made up of violinist and organist John Enninger's (1844–1908) extensive collection of notebooks from the province of Skåne in southern Sweden. Amongst these are a few notebooks that can be directly traced to so-called *häradsspelmän*, (hundred's fiddlers – hundred being an administrative division geographically part of a larger region) and it is with great probability that Enninger coined the subsequently widely used term *spelmansbok* (fiddler's notebook). In the 1930s, the term *polskeböcker* (polska books) also began to be used in parallel by Olof Andersson and Carl-Allan Moberg. The FMK's (Folkmusikkommissionen – Traditional Music Commission) collection thus contains a total of 281 (368) fiddler's notebooks, which since 2007 have been digitalised and are available online.[1922] According to my calculations, there are around at least circa 400 more notebooks of the same type, preserved in Sweden in other archives and libraries, as well as in private ownership. If we consider the number of sub-collections in the FMK's collection, this means that there are *at least 800 handwritten notebooks* of this type preserved in Sweden from this period.[1923]

During my work for this thesis, I have examined the contents of these notebooks, a little over 90,000 melodies, spanning a period from circa 1640 to circa 1880. This particularly defined timeframe can largely be explained by the availability of source material. Prior to 1640 there are extremely few Swedish notebooks of this type to be taken into consideration. After 1880, the ideological collecting of instrumental folk music begins to gather momentum, and printed material with this type of content starts to gain greater distribution. These two developments combined means that handwritten repertoire books of the type relevant for this context quickly lose their significance.

The melodies have been divided by the frequency of different types of dance during three historical periods: 1640–1730, 1730–1810 and 1810–1880, as well as the total presence of the dance types, and to what extent they appear in *Svenska låtar*. These three periods are not chosen randomly; they each mark clear changes in repertoire and dance trends. The first period, 1640–1730, contains a selection of older dance types from the 1500's and 1600's, which with a few exceptions disappear during the

1922 Several of the notebooks are in fact *collections*. Counting all of the sub-collections, the total number of books comes to 368.

1923 During my research around fiddler's notebooks, previously unknown books have gradually and continuously emerged, so this figure may be substantially greater in the future.

early 1700's. The cut-off point 1730 marks the entry of the galant style, and even more so that the more traditional fiddlers' notebooks make an entrance in Sweden around this time, amongst others in the form of the oldest book in the FMK's collections: Pehr Andersson's notebook from the province of Närke, dated 1731. The following cut-off point, 1810, ties in with the waltz's big break-through as the first real popular culture phenomenon in Europe. The frequency of the different melody and dance types has then been placed in relation to a limited section from the complete notebook material – namely the contents of all the fiddlers' notebooks in the FMK's collection. This part comprises of around 25,000 melodies. My analysis of the contents and frequency of the melodies in these books can be simply summarised in a few points:

- Older dances such as allemande, gavotte and gigue appear to have been unusually hardy, and remain in limited numbers in fiddlers' notebooks far into the 1800's, whereas some of the major dances of the 1600s such as courante and sarabande have already disappeared almost completely by the early 1700's.
- The second wave of British dances and music – *angläserna (engelskorna)* – first make a clear appearance at the start of the 1800's.
- 1800's dances such as galopp, polka and polkett are much more frequent than their relatives schottis and reinlender.
- The frequency of 1800's couple dances in the fiddlers' notebooks is not matched at all in the same way in *Svenska låtar*. The only exception is the waltz, which occurs just as frequently in fiddlers' notebooks as in *Svenska låtar.*
- Quadrilles belong mainly to the 1800's, whilst contra dances belong to the 1700's. There are a striking number of quadrilles in the fiddlers' notebooks of the 1800's.
- One of the main dances of the 1700's, the minuet, disappears abruptly following the appearance of the waltz.
- The percentage share of polskas in *Svenska låtar* conforms for the most part to the equivalent share of polonaises in the fiddlers' notebooks of the 1700's.
- The term *polska* is hardly used at all in the 1600's and 1700's notebooks.

- The term *polonäs* (polonesse, polonaise) is still more common than the term polska in the fiddlers' notebooks of the 1800's.
- Alongside the polska, the waltz is without competition the main dance of the 1800's.

The oldest polska melodies in the Swedish fiddlers' notebooks have strong connections to the couple-dance forms of the Renaissance – influences and impulses which reach Sweden and the Nordic countries in the 1500's, and which gradually manifest in the polonaise, polska, pols and springlek. In several of the older handwritten collections the routes of these impulses can be clearly seen – melodies have names such as polski; taniec; tanz – sprung auf; polnischer tanz; polskner dantz and occasionally wendischer tanz. The early impulses came, by all accounts, from *both* Poland and German-speaking areas. Polish, German, Slovakian and Hungarian music collections from the 1600's and 1700's can sometimes be incredibly similar to several Swedish music manuscripts and collections from both of these centuries. A great number of the oldest polska melodies we have in this country – nurtured with national romantic overtones as national treasures over a few hundred years – are in actual fact a part of something bigger: the great northern-European flow of melodies which partly go hand in hand with what is sometimes described as *the figured couple dance*.

The Polish dances are all part of the older figured couple dance's expansion throughout Europe during the 1500's and 1600's. It is possible to observe that this seems to be closely linked with the violin's equivalent expansion and consolidation as a significant dance-music instrument during the same period. It is therefore no exaggeration to suggest that the violin and this type of couple dance went hand in hand and that together they won new ground. It was also the violin that went on to become the Polish, German and French couple dances' most important instrument. And not least, with time the repertoire for these dances became naturally and idiomatically linked to the violin.

What is certain is that it was in Germany that the *fördans* (a slow formal section in duple time) and *efterdans* (a more lively section in triple time) began to spread seriously *to one and the same melody*, which rhythmically changed from an even to an uneven time signature through a so-called proportion (proporz). Proporzes had their roots in *proportion theory*, highly important during the Renaissance. The way of performing dance music with a proportio in triple time became typical for almost the whole of Europe from the late 1400's to the early 1700's. Also included in

this development was that they were often improvised in the moment and were rarely notated.

The generally accepted way in Germany (and in several other countries) of constructing a simple proportio (sesquialtera) meant quite simply pulling the final two quarter notes together into eighth notes. In contrast to the German method of constructing the *efterdanser*, a different rhythmic pattern – "the polska rhythm" – gained a big break-through in the mid 1500s. The basic idea in Poland was to pull together the initial two quarter tones into eighth notes.

Remains of the older *fördans* and *efterdans* form (the polska suite) have in part lived on within wedding ceremonies, but it is as the independent *efterdans* that we recognise the polska in Sweden and in large areas of Norway (pols/springleik). When the polska dance gained popularity with the people in the 1600's, it is quite probable that there arose a sort of musical deficiency. Even if many melodies found their way by different means to Scandinavia from Poland and Germany, the 1600's and early 1700's were marked by extensive melody transformations. Ballads, songs, singing games, herding calls and even chorales were recast to create basic musical material for the new dance. Many of the melodies used for this purpose were in triple time.

The actual consolidation of the *efterdans* as the dominant polska form is thought to have taken place in Sweden around the turn of the 18th century. In Swedish fiddlers' notebooks one finds hardly any references to the polska in *fördans* and *efterdans* form (dance proportion) after circa 1730. They do however appear regularly in notebooks from the start of the 1600's up to around 1725. It therefore seems to be a relatively quick and drastic change that took place in Sweden and probably other parts of Scandinavia in the decades around the year 1700.

By the end of the 1800's there had already arisen a need for the folk music researchers of the time to systematize and organise the polska melodies into different principle categories. In order to compare different melodies from notebooks and transcriptions, one or more tools were needed, which could be applied more generally to the study of types, melody transformations and concordances. With regards to the systematization and typology of polskas, a clear distinction was soon made between *rhythmic* and *melodic* analyses. To the former belongs the generally accepted categorisation throughout the entire 1900's of eighth note, sixteenth note and triplet polskas.

The most important methodological starting points for the analysis of concordances and "similarity" are about the basic melodic structures in

Scandinavian polskas. A general feature of polskas from older sources as well as for those transcribed in the 1900's is that the majority consist of *two-bar motives*. I would suggest that the 18th-century polska (polonaise) inherited its basic motivic structure in part from the minuet, which features amongst other things a basic step over two bars. It is also obvious that the older polska dances and polonaises demonstrate a far greater breadth with regards to bar and form-related asymmetry. This is also something that Einar Övergaard brought to attention during his analysis of motivic form amongst the polska dances in Gustaf Blidströms collection from 1715.

I use the term *motive* for the polska's smallest melodic unit. The two-bar structure dominates strongly, but there are also cases of motives built on *one* bar or *three* bars. However, a more or less identical repeated or sequential one-bar motive is defined in the majority of cases as a two-bar motive. A motive can in turn comprise of smaller segments. Two (and as an exception, three) motives following on from each other build as a rule a *phrase*. Two phrases (sometimes more) build a *period*. In more rudimentary and "shorter" polskas, a period often coincides with a term widely accepted in folk music milieu, namely *section*. In some exceptions even a single phrase can constitute a section.

The motives and phrases form building blocks that, mixed about and in different combinations and modes, reappear in varied forms in many of the melodies from the fiddlers' notebooks. Quite often, the closing motives in the first section return as the closing motives for the second section, either unchanged or as a variation. Einar Övergaard describes polskas with this type of motivic structure as *götiska* and there are many indications that melodies with this form represent an older layer, in which 17th-century song form (lieder form) with regular (symmetrical) periods or sections has not yet been fully established. Övergaard suggested that these "götiska" polskas were mainly represented in the western areas of the mid-Swedish regions, as well as in eastern Norway. In actual fact, they are also fairly frequent in Dufva's notebook and in many other fiddlers' notebooks.

According to my understanding, it is possible to identify *five principal types* of polska. An important differentiation compared with earlier attempts to divide polska melodies into sub-groups, is to *not* identify triplet polskas as an independent type, but rather as a decoration or stylistic medium. In many cases it can also be pointed out that the triplets are directly linked to a development or consolidation of a so-called dactylic structure. Triplet polska forms occur more or less in all five types, with the exception of the celebration polonaise (*festpolonäserna*).

These five basic types of polska are:

I: Older eighth-note polskas

Two relatively clearly identifiable sub-forms belong to this group – both continental melodies (I:A) which are more or less associated to the polska's expansion during the 1500's and 1600's, and re-shaped domestic melodies (I:B) which were adapted to the development of couple dancing.

II: Sixtheenth-note polskas

At the end of the 1600's in Sweden, the French name "pollonesse" (polonaise) is established as the name for the polska. This term becomes increasingly common throughout the 1700's and is increasingly used in connection with the emerging sixteenth-note polskas, even if there are plenty of examples of both eighth-note and triplet forms placed under this term too. There are also two sub-categories belonging to 18th-century polskas – both through-composed 18th-century polonaises (II:A) and more or less clear stylistic loans from the galant style, as well as more developed melodies with origins in the first group (II:B).

III: Minuet polskas

It is often difficult to ascertain both rhythmically and melodically what is a minuet and what is a polska. From the mid-1700's and onwards, it is possible to see an increasingly clear redefining of minuet to polska in fiddlers' notebooks preserved from this time. In practice, this meant that many melodies changed label. Several researchers today argue that the triplet as a decorative element found its way into the polska via the minuet.[1924] This can therefore be regarded as another means of expression for the 18th-century enthusiasm for condensing the melody. Also belonging to this view are the dactyls so typical for the minuet-polskas. The minuet has also had great significance for the polska's symmetrical form and typical formation from two-bar motives.

IV: 19th-century polskas (younger eighth-note polskas)

In the tracks of the great spread of the waltz at the start of the 1800's, a group of new dance and music forms appeared. Polka, polkett, mazurka, polka-mazurka, schottis, renländare, hambo-polka and polka-mazurka are all related to the waltz. Many of the melodies for these dance forms could be changed relatively easily to fit in idiomatically in an older polska tradition. It can therefore create a certain amount of confusion when almost the same melody in different contexts, environments and regions

1924 Hernes (1952), Aksdal (1993), Omholt (2009), Egeland (2015) amongst others.

can be called mazurka, polka-mazurka, hambo-polka, hambo-polkett, hambo-polska, hambo or simply polska. Some of these melodies are also known by more local names such as ”hamburska”, ”sverp” and ”bond-polska”. The identifiable characteristics for these 19th-century forms of the polska are often the typical punctuated eighth-note melodies borrowed from the waltz, as well as the clear three-chord based functional harmony.

v: Celebration polonaises

During the 19th century, the 18th-century polonaise was revitalised in the music scene of the towns and the country estates. Polonaise music took on a ceremonial function at balls and large parties. New polonaises were composed for piano, salon orchestras and wind orchestras. Some of these melodies made their way out into rural areas and were incorporated at a late stage into the broad polska flora.

In order to compare different polska melodies and to closer study concordances and similarities, I have presented a method in this thesis based upon earlier research around the significance of different melodic motives as the basic building blocks of the polska. This model covering the structural form of polska melodies and the way in which motives are composed has been applied to every melody in Dufva's notebook, as well as a great number of variations, the results of which are shown in Chapter 7. In this chapter I have chosen to present and analyse every melody in Petter Dufva's notebook. The majority of melodies have, where possible, been provided with a small monograph as well as examples of similar variants. In addition to this I have also chosen in several cases to present more extensive registers of the variants. These registers include variants in both older hand-written collections and in printed sources from later on.

To conclude, I return to my opening questions about the common melodic material of fiddlers' notebooks. How do these melodies relate to the repertoire identified in the large folk music publications of the 1900s, not least *Svenska låtar*? Can sections of the contents of the fiddlers' notebooks be linked to a larger context and other collections from the Nordic countries and northern Europe? As previously stated, the ambition has been quite simply to follow the melodies (polskas) of the fiddlers' notebooks forwards and backwards in both time and space, with the goal of investigating the background to some of the most widely spread polskas which were transcribed during the early 1900's. My review of the polskas in Petter Dufva's notebook, plus their variations in a large number of other fiddlers' notebooks, tune collections and tablatures gives relatively clear answers to these questions:

- 51% of the polskas (polonaises) in the fiddlers' notebooks have been found in *Svenska låtar.*
- 40% of the melodies are represented in other tune collections from the Nordic countries and northern Europe (not least from the Baltic countries, Poland, Germany and Slovakia).
- 33% of the melodies are represented in tablatures and tune collections pre 1750.
- 46% of the polskas (polonaises) have been found in more than 5 collections.
- 40% of the polskas (polonaises) have been found in more than 10 collections.
- 20% of the polskas (polonaises) have been found in more than 30 collections.
- 23% of the polskas (polonaises) have variations connected to songs, song polskas and singing games.
- 39% of the polskas (polonaises) have been found in other collections under a different principle category (minuet, serra, sarabande, singing game etc.).

It would thus appear as though Olof Andersson was surprisingly accurate when he suggested that "almost half of the melodies from the fiddlers' notebooks can most likely be found in *Svenska låtar*". Furthermore, there can be no doubt that there is common melodic material in these books and that the most frequent "polska families" appear in over 30 collections (in some cases far beyond this). Possibly the most interesting result of my investigation is that an extensive part of the repertoire in the Swedish fiddlers' notebooks reappears in similar collections, not just in our Nordic neighbouring countries but also in collections from for example the Baltic countries, Poland, Germany, Slovakia and Hungary. A surprisingly large proportion can also be related to older singing games and songs. Many polskas (polonaises) also appear under different names and types in several collections.

Maybe it is possible to regard the polskas and polonaises of the fiddlers' notebooks as the missing link between the great European wave of melodies that goes hand in hand with the development of the couple dance, and that which in many ways has become regarded as the very core of Swedish folk music – *the polska*. In conclusion, to refer back to the theories of Burke and Redfield, there is in any case no doubt that these books represent a stepping stone or a sort of transformation point between "the great and the little tradition".

Källor och litteratur

Otryckta källor

Blekinge Musiksamlingar

August Olssons notbok (kopia).

Dansk Folkemindesamling (DFS), København

Dfs 1906/36 a:2: Rasmus Storms nodebog, ca 1760.
Dfs:1906/36 b: G Andersens samling, 1836.
Dfs:1906/036: Laurids Pedersens notbok, 1750 ff.
Dfs:1906/036: Søren Christensen Ranchs notbok, 1807 ff.
Dfs: 1906/036: Mads Nielsens notbok, 1764 ff.
Dfs 1929/40 a:4: Erik Jensens nodebog, 1790 ff.
Dfs 1929/0401: JM Bjergs nodebog.
Dfs 1951/0181: J Olsens samling, 1856.
Dfs:1955/017: A & HC Christensens samling, 1826 ff.
Dfs:2000/21:506: HJ Hansens samling, 1839 ff.
Dfs 6:566: E Galskjøts samling, 1844.

Det Kongelige Bibliotek (DKB), København

Cii:5: Christian Fredrik och Povel Danckel Basts nodebog, 1763.
Cii:23:4: Jens Chr. Svabos nodebog, 1775.

Deutsches Volksliedarchiv, Freiburg

A 111298: J Schmidt / manuscript, Geltendorf 1928.

Dialekt- och ortnamnsarkivet i Lund (DAL)(numera Arkivcentrum Syd, Lund)

Dal 5698: Uppteckningar efter Magni Johansson, Kalvsvik, Småland.
Dal: Ölb:4: Prästen I Ekengrens uppteckningar.
Axel Ramms samling.
Föreningen Smålands minnens samling.
Uppteckningar efter Pelle Ror.
Uppteckningar efter Matilda Vide.

Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Göteborg (DAG) (tidigare även Västsvenska folkminnesföreningens arkiv)

Fjäråssamlingen

Finska litteratursällskapets arkiv, Helsingfors (Suomen kirjallisuuden seura / SKS)

Samuel Rinta-Nikkolan nuottikirja, 1809.

Folklivsarkivet i Lund (LUF) med Skånes Musiksamlingar

LUF 362b m.fl: Nils Månsson Mandelgrens samling.
Uppteckningar efter ”Mari på Gatan”.
Uppteckningar efter ”Luringen”.
August Ysenius samling.

SKÅNES MUSIKSAMLINGAR:

Acc nr: N 01. Notbok märkt Eb. L. Wessberg.
Acc nr: N 02. Notbok märkt Eb. L. Wessberg.
Acc nr: N 04. Noter efter Lars Gyris Fredin.
Acc nr: N 05. Notbok märkt Jöns Nilsson på no 20 Wånga by år 1850.
Acc nr: N 06. Notbok märkt Jöns Nilsson på no 20 Wånga by år 1850.
Acc nr: N 07. Notbok märkt Noter för Clawer tillhör Bengta Mattisson, Widtsköfle 1842, 1864.
Acc nr: N 08. Notbok efter Sten Weibring.
Acc nr: N 09. Notbok efter Sven Jönsson, V Torup.
Acc nr: N 10. Notbok efter Sven Jönsson, V Torup.
Acc nr: N 11. Notbok efter Sven Jönsson, V Torup.
Acc nr: N 12. Noter efter Sven Jönsson, V Torup.
Acc nr: N 13. Noter som tillhört klockaren Löfstedt, Simris.
Acc nr: N 14. Notbok efter Jöns Larsson Kjällsson, Arildsläge.
Acc nr: N 15. Notbok efter Jöns Larsson Kjällsson, Arildsläge.
Acc nr: N 16. Notbok efter Pehr Christiansson, Lerberget.
Acc nr: N 17. Notbok efter Johannes Peder Kullenberg, Brunnby, Johannes Pehrsson, Glimminge.
Acc nr: N 18. Notbok efter Påhl Svensson, Stubbarp.
Acc nr: N 19. Notbok efter Påhl Svensson, Haga.
Acc nr: N 20. Notbok efter Påhl Swensson, Haga.
Acc nr: N 21. Notbok efter Sven Åkesson, Jularp.
Acc nr: N 22. Notbok efter Nils Persson, Errarp.
Acc nr: N 23. Notbok märkt Per Johnsson, Bönhult.

Acc nr: N 24 Notböcker (2 st). Den ena märkt Per Johnsson, Bönhult.
Acc nr: N 25. Notbok märkt Per Johnsson, Bönhult.
Acc nr: N 26. Notbok märkt Per Månsson, Liarum.
Acc nr: N 27. Notbok märkt Per Månsson, Bönhult.
Acc nr: N 28. Notbok efter Johan E Olsson, Höör.
Acc nr: N 29. Notbok efter Johan E Olsson, Höör.
Acc nr: N 30. Notbok efter Christian Tornqvist, Torna Hällestad.
Acc nr: N 31. Notbok efter Christian Tornqvist, Torna Hällestad.
Acc nr: N 32. Notbok efter Christian Tornqvist, Torna Hällestad .
Acc nr: N 33. Notböcker efter Ola Hansson, Smedstorp, Brunnby.
Acc nr: N 34. Notbok efter Mårten Olsson, Gussnava, Skårby.
Acc nr: N 35. Notbok som tillhört Adolf Palm, Filborna.
Acc nr: N 36. Notbok märkt Notbok för Clarinette Johan Schutz, Bälinge.
Acc nr: N 37. Notbok märkt Spelmannen Aug. Strömbergs kompositioner.
Acc nr: N 38. Notbok märkt Gustav Jönsson Severin Jönsson, Billesholm.
Acc nr: N 39. Notbok som tillhört Magnus Lindberg, Helsingborg.
Acc nr: N 40. Notbok av okänt ursprung. Helsingborg.
Acc nr: N 41. Notböcker (4 st) som tillhört J A Guldstrand, Hjortshög.
Acc nr: N 42. Notbok som tillhört Nils P Olsson, Höganäs.
Acc nr: N 43. Lösa notblad och en visbok liggande i pärm märkt Nils Persson, Ullarp 1873.
Acc nr: N 44. Notbok som tillhört spelmannen Axel Nilsson, Löderup.
Acc nr: N 45. Notbok: Desse noter tillhöra Nils Petter Haak uti Gringelstads mölla, 1819.
Acc nr: N 66. Notbok märkt: lantbrukaren, kantorn och organisten J P Risberg, Örkelljunga.

Institutet för språk och folkminnen, Uppsala (tidigare Uppsala landsmålsarkiv, ULMA)

ULMA 303:766: Upptecknings från Fasterna.
ULMA 2001:3: Upptecknings efter Hållén, Malingsbo.
ULMA 2301 m.fl: August Strömbergs upptecknings.
ULMA 2447:1: Upptecknings efter PG Persson och C Carlander, Hed.
ULMA 2497:3: Upptecknings efter L Åhs och Gyris Per Larsson, Älvdalen.
ULMA: 3360:2: Upptecknings efter N Dencker.
ULMA: 3362 m.fl: Gustaf Wetters upptecknings.
ULMA 3247:9: Upptecknings efter M Bergstrand, Åsaka.
ULMA 7820 m.fl: Erik Johannessons upptecknings.
ULMA 8044:145: Upptecknings efter G Bergman, Norberg.
ULMA 8044:147: Upptecknings efter Stenström, Norberg.

Ulma 8120:10: Uppteckningar efter E Löf, Arbrå.
Ulma 8495 m.fl: Ellen Lagergrens uppteckningar.
Ulma 10807 m.fl: Nils Stålbergs uppteckningar.
Ulma 11642 m.fl: Einar Övergaards folkmusiksamling.
Ulma 14900: Uppteckningar från Grangärde.

Jämtlands läns bibliotek, Östersund.

Ös: Ms 174: Brita Strobills samling, 1693. Klavertabulatur.

Helsingfors Universitetsbibliotek

Coll. 595: Eero Nallinmaas arkiv.
Ak. 641: 595.48: Erik Ulrik Spoofin nouttikirja, 1790–1825.

Krapperups borg

Ci:43:2: Gyllenstiernska familjearkivet, 1819–1866.

Kungliga biblioteket (KB)

S 174: Johan Nordenfalks samling, ca 1700 ff. Klavertabulatur.
S 226: Kopia av Hans Newsidlers "Ein neugeordnet künstlich Lauttenbuch", 1536. Luttabulatur.
S 228: Möhlmann-Djurclous samling, ca 1670 ff. Klavertabulatur.
Rar 147e: Nicolaus Ammerbachs samling, 1578. Orgeltabulatur.
L 26: 1a: Brev från Södling till Hyltén-Cavallius, 15/3 1870.
L 41:18: Ellen Keys samling.
Kb: M 196a: "Res Beskrifning öfver en Resa åt Öster Göthland som företogs d. 21 Jinii 1790, dedicerad till Bar. K.L. af C.C.M.".
Vs 2: Handskrifterna till Arwidssons *Svenska fornsånger*.
Vs 3, Vs 4, samt Vs 6: GO Hyltén-Cavallius och G Stephens samlingar.
Svensk Mediedatabas: Sf2200 (Christina Nilssons spelmanstävling i Växjö 1913).
1976:146: Gösta Klemmings accession:

- Jonas Anckarmans notsamling i-iii.
- Brotorpssamlingen.
- August Enwalls notbok.
- Frans Gustafssons notbok.
- Notfragment ur Gustaf ii Adolf-bibel.
- G Klemmings uppteckningar och avskrifter.

- Roberts Larssons notbok.
- Marsch, anglaise & pollonessebok.
- Johan Peter Mosessons samling.
- Sune Nannessons notbok.
- Anders Perssons notbok.
- Svante Johan Roséns notbok.
- Otto Rosvalls notbok.
- Gabriel Sandstens notbok.
- Notsamling från Svenarum.
- Carl Michael Wides samling.
- Peter Andreas Wides notbok.

Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitetsakademien (KVHAA)

Götiska förbundets arkiv.
Måns Hultin. Reseberättelse med upptecknin gar, 1852.
LC Wiedes samlingar.

Kisa bibliotek

Två notböcker efter Frans Gustafsson, Tjärstad.
Gabriel Fredrik Johanssons notbok, Sjönäs.
Notbok efter E. Tidlund.
Notbok efter Ernst Westerberg, Örsebo.
Två notböcker efter Wiktor Wiborg, Ulrika.
Segerhammarsamlingen.

Landsarkivet i Vadstena (LAVA)

Dalhem: AI:13.
Gladhammar: Födelse- och dopböcker 1789 och 1794, samt AI:4, AI:5, AI:6, AI:8, AI:9, AI:10, AI:13, AI:15, AI:21, C:2, C:4, C:5.
Hallingeberg: AI:6, AI:11, AI:12.
Hjorted: AI:5a, AI:17b, C:2, C:5, C:6.
Lofta: Dödsbok 1832, samt AI:9.
Södra Vi: C:3.
Tuna: C:2.
Törnsfall: C:2.
Västervik: C:5, C:6, C:8.
Västrum: C:1.

Protokoll: Tjust häradsrätt: FIIIa:58, samt FIIIa:72.
Protokoll: Konga häradsrätt FII:22 (9 november 1821).
Anders Larssons notbok, Backa, Östra Ryd, 1810 (även FMK: M 189).
Trästadsamlingen.

Leipziger Stadtbibliothek

Teschener Tschammers Sammlung: ”Suittes pour la Flute traversiére, anno 1729”.

Linköpings Stifts Domkapitel

Handlingar från 1795. Klockarordning för Linköpings Stift.

Linköpings Stifts- och Landsbibliotek

JH Wallmans ”Topographica Smolandie”.

Literarisches Archiv, Matica slovenská, Martin

Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Kecser.

Lunds Universitetsbibliotek (LUB)

Wenster Å3: Johannes Westmarcks samling, ca 1660 ff. Klavertabulatur.
Wenster N7: Andreas Hööks / Isac Waasbohms samling, 1693 ff. Både klavertabulatur och vanlig notskrift.
Wenster N10: u.u, ca 1700. Klavertabulatur.
Wenster G28: Signaturen v.s.b, 1696 ff. Både luttabulatur och vanlig notskrift.
Wenster G37: P:P: Platins samling, 1712. Luttabulatur.

Museum Haus Marteau, Liechtenberg

Manuscript: ”Heinrich Nicol Philipp zu Seibis den 30 Junius 1784”.

Musik och teaterbiblioteket (MTB), Stockholm (tidigare Musikaliska Akademiens Bibliotek, MAB)

M1: Tab.nr 3. Signaturen H.G, 1693. Luttabulatur (även för lyra viol).
M2: Elisabeth Eÿsbocks samling, ca 1600. Klavertabulatur.
M4: Sackska samlingen, ca 1590. Luttabulatur.

Schola Claverino, ca 1740.
Spel-Stina Stolpe samlingen, 1883.
TyKy 32: Notbok ur Tyska kyrkans bibliotek, ca 1590.
Elias Annells samling.
Anders Ekbæcks notbok.
G Wahlbecks notbok.
Kyhlbergs excerptsamling: militärmusiker 1691 (ur Växjö stads dombok).
Hdskr. 93:1: C.E. Södling, Svenska folkmusikens historia.
Hdskr. 93:2: C.E. Södling, Visor, sånglekar m.m.
Hdskr. 93:3: C.E. Södling, Vissamling med pianoackompanjemang.
Ms. I-II:1–5: C.E. Södling. Fem inbundna volymer i folioformat med uppteckningar och avskrifter av visor och låtar.
Ms. II:5: C.E: Södling. Svenska Gullharpan.

Nasjonalbiblioteket (NBO), Oslo

Mus.ms. a 2390:1061: Hans Nielsen Balteruds notbok, 1758 ff.
Mus.ms. a 5035:1169: Johan Jacob och Edvard Jensen Rebachs notbok, ca 1750 ff.

Nationalbiblioteket, Helsingfors

Ms.Mus. 68: Temmelanderin nuottikirja (Tammelanders notbok), 1766 [1765?].

Nordiska museet (NM), Stockholm

EU 19044 m.fl: Uppteckningar efter Carl Wiking, Kråksmåla.
EU 21669: Uppteckningar efter Anders Pettersson, Torskinge.
EU 33545 m.fl.: Uppteckningar efter Theodor Freyland, Frinnaryd.
EU 33577 m.fl.: Uppteckningar efter Fabian Karlsson, Väckelsång.
EU 35498: Uppteckningar efter Fräs Erik Andersson, Boda.

Norrköpings stadsbibliotek

Finspångssamlingen, ca 1650 ff:

- 1136:2: Tabulaturbok.
- 1138:2: Lösa manuskript med bl.a. polska danser.
- 9096:1-2: Dansbok för luta / gitarr.
- 9096:5: Handskriven notsamling med bl.a. menuetter och bourréer.
- 9096:6: Handskriven notsamling.
- 9096:14: Lut / gitarrbok.

- 9096:15: Handskriven notsamling med tidiga polska danser.
- 9098: Handskriven notsamling med polska danser.

Országos Széchényi Könyvtar (National Széchényi Library), Budapest

Eleonora Susanny Lanyis Sammlung.

Riksarkivet (RA), Stockholm

Ms 2245: Gustaf Wrangels bibliotek. Luttabulatur.
E 5534 – E 5537: Sprengtportenska samlingen.

Sibeliusmuseums arkiv, Åbo

Anna Catharina Öhrboms notbok, 1759 (innehåller även nedteckningar efter Carl Helenius, daterade 1823)
Adolp Fredrik Stares notbok, 1806.

Slottsbiblioteket Skokloster

Sko 1. PB fil. 172. Per Brahes samling, 1620. Luttabulatur.
Sko 2. CG Wrangels bibl: 2245: Lucas Beckman, Wittenberg, 1615. Luttabulatur.

Smålands museum, Växjö

Magnus Theorins notbok.

Smålands musikarkiv (SMA), Växjö

Sma/Ori/001: Johan Fogelbergs notbok.
Sma/Ori/002: Johan Forsanders notbok.
Sma/Ori/003: Alfred Jonssons samling.
Sma/Ori/004: Herman Axelssons samling.
Sma/Ori/005: Oscar Magnussons notbok.
Sma/Ori/006: Uppteckningar efter Ingvar Fohlin.
Sma/Ori/007: Johan Davidus Bredbergs notbok.
Sma/Ori/013: Samuel Olof Hendebergs samling.
Sma/Ori/027-029: Bengt Olssons samling.
Sma/Ori/030: Elias Wallgrens notbok.
Sma/Hskop/001: Notbok från Sunhult.

SMA/HSKOP/002 m.fl.: Knut-Olof Ekvalls samling.
SMA/HSKOP/011: Carl Johan Krejs samling.
SMA/HSKOP/012: Johannes Malkus Petterssons notbok.
SMA/HSKOP/023: Bror Strands samling.
SMA/HSKOP/032: Anders Magnus Svenssons notbok.
SMA/HSKOP/155: Lennart Skoglunds notböcker.
SMA/HSKOP/217: Carl-Gustaf Tullbergs notbok.
SMA/HSKOP/236: Anonym notbok.
SMA/HSKOP/340: Johan Fredrik Bergströms notböcker.
SMA/HSKOP/336: Johan Dahls notsamling.
SMA/HSKOP/349: Sven Vieslanders notbok.
SMA/HSKOP/499: Magnus Gustafssons upptecknings.
SMA/HSKOP/506F: Sven Johanssons samling.
SMA/HSKOP/512: Nils Jacobs notbok.
SMA/HSKOP/513: Johanna Tholins notbok.
SMA/HSKOP/675: Gustaf Petterssons notbok.
SMA/HSKOP/688: Oskar Månssons notbok.
SMA/HSKOP/704: August Strömbergs melodisamling.
SMA/HSKOP/705: Upptecknings efter Ragnar Ericsson.
SMA/HSKOP/706A: Anders Magnus Nilssons notbok.

Sorbischen Kulturarchiv, Bautzen

Miklaws Krahls Notenbuch.

Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin

Virginia Renata von Gehenna. Luttabulatur, ca 1640.
Mus.ms: no 40182: Tanzsammlung Dahloff, Westphalen, 1764.

Stagneliusskolan, Kalmar:

Mus.ms. 4a: Matthias Silvius Svenonis samling, 1721. Klavertabulatur.
Mus.ms. 8: Signaturen H.M.S, 1715. Klavertabulatur och vanlig notskrift.

Stifts- och Landsbiblioteket, Skara

SK 1. 493a: Anders Törns samling, ca 1680 ff. Klavertabulatur.
SK 2. 493b: Gustaf Dübens samling, 1659. Klaver- och gitarrtabulatur.
MS 10: Gustaf Blidströms samling, 1715. Notbok.

Svenskt Visarkiv (SVA), Stockholm

Karl Sporrs samling.
Fmk: Uppteckningar och spelmansböcker (se särskild förteckning).

Södermanslands Spelmansförbunds samlingar

Notbok efter Rikard Ahlberg, Sköldinge.
Samling efter Alfred Andersson, Lotorp.
Samlingar efter Johan Edvard Andersson (”Skräddar-Anders”), Nyköping.
Notbok efter Lars Göran Andersson/Högberg, Askersund.
Notbok efter P.A. Appelqvist, Stigtomta.
Samling efter Carl-Gustaf Axelsson, Flodafors.
Notbok efter Hilmer Edlund, Graneberg.
Sex notböcker efter Albert Gustafsson, Vingåker.
Samling efter CG Gustafsson, Sundmon.
Notbok efter E.G. Gustafsson, Bremyre.
Samling efter E.A. Hellmark, Stora Sundby.
Notbok (avskrift) efter C.J. Kjellman, Sköldinge.
Notbok efter L.J. Roxström, Hugkarlstorp.
Notbok efter Pontus Schwalbe, Björkvik.
Samling efter Johan Erik Wahlström, Dunker.
Notbok efter August Widmark, Vingåker.

Telemark Museum, Skien

Rikard Berge-samlingen.
Johan Andreas Hvedings notbok, 1825.

Tranås stadsbibliotek

Per Johan och Åke Carlssons samling.

Universitetsbiblioteket i Oslo (UiO)

Mus.ms 294 a / b: Peter Bangs notebok, ca 1750.

Universitetsbiblioteket i Trondheim (Ubit)

Ubit xm 238: Martinus Calmars notbok, 1751.

Uppsala Universitetsbibliotek (UUB)

Gotlandssamlingen: Uppteckningar efter H Baumgarten m.fl.
Ihre 285. Thomas Ihres samling, 1679. Klavertabulatur.
Ihre 286. Catharina Ihres samling, ca 1700 ff. Klavertabulatur och vanlig notskrift.
Mus.Hs. 44:9: Gustaf Düben, 1676 ff. Klavertabulatur.
Mus.Hs. 410: Mattias Ternstedts samling, 1704 ff. Klavertabulatur.
Mus.Hs. 132: Wittenberg, 1602. Klavertabulatur.
Vmhs 018:011 m.fl. Dübensamlingen, ca 1640–1720.
Ea000136013: Daniel Annerstedt, 5 volymer.
I.m. 85:7: Manuskript efter GJ Vogler.

Vestlandske Kunstindustrimuseum (VK), Bergen

Vk 3282 (34/1891): Jacob Mestmachers notebok, ca 1755 ff.

Växjö stadsbibliotek

Mus.Ms. 6: Sven och Niclas Tilianders samling.
Mus.Ms. 9: Notböcker efter S Eklin, 1772.
Mus.Ms. 18: Hans Hake (fyrstämmiga danssviter), ca 1645.
Mus.Ms. 24–29: JC Zschotzschers och S Eklins avskriftssamling.
Mus.Ms. 1500–1600-tal:1: Musiktryck från Königsberg.

Övriga otryckta källor

Andersson, Greger. Opublicerat manus om häradsspelmän i Skåne, 2008. Detta manus finns i kopia på Smålands musikarkiv.

Edström, Olle. Opublicerat manus, framfört vid Svenska Samfundets för Musikforsk nings konferens i Uppsala, juni 2011.

Horn, Flemming. Opublicerad Speciale, Københavns universitet, 1964.

Rudén, Jan-Olof. ”Prästerna Tiliander och musiken”, 1999. Opublicerad artikel som ställts till mitt förfogande.

Thedens, Hans Hinrich. ”Norwegian couple dances from the east to the west”, s. 8. (Opublicerat manus vid föredrag i Warszawa, våren 2014 som ställts till mitt förfogande).

Tryckta källor

Adler, Guido. *Handbuch der Musikgeschichte*, Berlin 1924.

Afzelius, Arvid August & Åhlström, Olof. *Traditioner af Swenska-Folkdansar*, I-IV, Stockholm 1814-1815.

Agricola, Johann Friedrich. *Anleitung zur Singekunst*, Berlin 1757.

Ahlbäck, Sven. *Jernbergslåtar*, Gävle 1986.

- *Tonspråket i äldre svensk folkmusiktradition*, Stockholm 1989.
- *Metrisk analys. En metod att beskriva skillnaden mellan låttyper*, Trondheim 1989.
- *Karaktäristiska egenskaper för låttyper i svensk folkmusiktradition – ett försök till beskrivning*, Stockholm 1995.
- *Melody beyond notes: A study of melodic cognition* , Göteborg 2004.
- "Melodic similarity as a determinant of melodic structure" , *Musicæ Scientiæ, European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Hannover 2007.

Ahlkvist, Abraham. *Clerus Calmariensis*, I-III, Kalmar 1836-1841.

Ahlström, Johan Niklas. *220 Svenska Folkdanser*, Stockholm 1855.

- *300 Nordiska Folkvisor*, Stockholm 1855.

Ahlström, Johan Niklas & Boman, Petter Conrad. *Walda svenska folksånger, folkdansar och folklekar*, I-IV, Stockholm 1845.

Aird, James. *Airs and melodies – a selection of Scotch, English, Irish and Foreign Airs, adapted for the Fife, Violin or German Flute*, Glasgow 1780.

Aksdal, Bjørn. "Polsen i Norge". *Polskan i Norden* (Bo Nyberg, red.), Stockholm 1989.

- "Samlinger av eldre dansemusikk på noter – typer og kildeverdi", *Norsk folkemusikklags skrifter*, V, Trondheim 1990.
- "Dansemusikken", *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (Bjørn Aksdal & Sven Nyhus, red.), Oslo 1993.
- "Spelmannen och hans musik", *Musik i Norden* (Greger Andersson, red.), Stockholm 1998.
- "Polish Dance with Walking and Jumping Dance. A historical perspective on the pols music in Norway up to the late 1800s", *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (Märta Ramsten, red.), Stockholm 2003.
- *Hardingfelan – felemakerne og instrumentets utvikling*, Trondheim 2009.

Aksdal, Bjørn & Dahlig-Turek, Ewa, "Background to historical Polish dances", *Glossing over rhythmic style and musical identity*, Stockholm 2005.

Ala-Könni, Erkki. *Die Polska-Tänze in Finnland*, Helsinki 1956.

Albert, Heinrich. *Ander Theil der Arien oder Melodeyn*, Königsberg 1640.

Alvarez-Pereye, Frank & Arom, Simha. "Ethnomusicology and the emic/etic issue", *The World of Music*, Vilhelmshaven 1993.

Alvesson, Mats & Sköldberg, Kaj. *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*, Enskede 2008.

Ambach, Melchior. *Von Tanzen*, Frankfurt am Main 1543. Finns tillgänglig i faksimil genom Europeana Collections.
Ambro, August Wilhelm. *Geschichte der Musik*, Leipzig 1861-1881.
Ammerbach, Elias Nicolaus. *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, Nürnberg 1583.
Andersen, Heine & Kaspersen Lars B. *Klassisk och modern samhällsteori*, Lund 1999.
Andersson, Greger. ”Projektrapport: Stadsmusikantväsendet i Sverige under 1600- och 1700-talet”, *STM*, 1986.
- ”Häradsspelmän i Albo härad under 1700-talet”, *Skepparpsåns museiförening. Meddelanden & Bygdehistorik*, nr 4, 1990.
- ”Från Dietrich Buxtehude till Sone Hansson Strängberg: organister, stadsmusikanter och häradsspelmän i Helsingborg och Luggude härad”, *Kring Kärnan*, Helsingborg 1994.

Andersson, Göran. *24 kontradanser nedtecknade i Döderhultsvik* , Ljungby 1992.
Andersson, Nils. *Teckningar och toner ur skånska allmogens lif*, Lund 1889.
- *Skånska melodier, musik och danser. Nyare bidrag till kännedom om de svenska landsmålen ock svenskt folklif* , [XIV] 1-2, Uppsala & Stockholm 1895-1916.

Andersson, Nils & Andersson, Olof. *Svenska låtar*, Stockholm 1922-1940.
Andersson, Olof. ”Folkmusikens mästare i Östergötland”, *Hembygden*, nr 4, 1943.
- *Hur Svenska låtar kom till*. Stockholm 1963.

Andersson, Otto. Andersson, ”Svenska fackeldansen i Finland : fonografen i musik- och språkvetenskapens tjänst”. Über schwedische Volkslieder und Volkstänze in Finland, Helsingfors 1909.
- ”Bidrag till kännedom om polskemelodiernas byggnad”, *Brage*, IV, Helsingfors 1910.
- ”A.J. Starks notbok”, *Föreningen Brages årsskrift*, 8-9, Helsingfors 1913-1916.
- *Johan Josef Pippingsköld och musiklivet i Åbo 1808-1827*, Åbo 1921.
- *Spel opp I spelemänner: Nils Andersson och den svenska spelmansrörelsen*, Stockholm 1958.
- *Finlands svenska folkdiktning. VI Folkdans A I. Äldre dansmelodier*, Helsingfors 1963.
- *Finlands svenska folkdiktning. VI Folkdans A 3. Bröllopsmusik,* Helsingfors 1964.
- ”Om den österbottniska folkdansen”, *Kalender utgiven av Svenska Folkskolans Vänner*, 1903 (även i *Finländsk folklore*, Åbo 1967).

Arbeau, Thoinot. *Orchésographie*, Paris 1589. Nya utgåvor: New-York 1967 (translated by Mary Stewart Ellis), samt Hildesheim 1980.
Arena, Antonius. *Ad sous companiones (Bassas Dansas)*, Solliers 1529. Ny utgåva med kommentarer av Marie-Joëlle Louison-Lassablière, Paris 2012.
Arnér, Gotthard. ”Något om Växjö domkyrkas orglar”, *Tidskrift för kyrkomusik och svenskt gudstjänstliv*, 1941.
- ”Kyrkomusikerutbildningen”, *Sohlmans musiklexikon*, del IV, Stockholm 1977.

Arwidsson, Adolf Ivar. *Svenska Fornsånger*, Stockholm 1834–1842.
Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753.

Badura-Skoda, Eva & Mann, Alfred. *Johann Joseph Fux, Theoretische und pädagogische Werke,* Kassel 1993.
Bagge, Julius. *76 Polskor från Östergötland*, Stockholm 1879.
- *Svenska polskor från Gotland*, Stockholm 1879-1880.
- *73 Polskor och högtidsstycken från Gotland*, I-II, Stockhom 1879.
- *75 polskor från Uppland och Södermanland*, Stockholm 1880.

Bagge, O. *Om Francaiser*, Århus 1830.
Baird, Julianne C. *Introduction to the Art of Singing by Johann Friedrich Agricola*, New-York 1995.
Bakka, Egil. *Springar, gangar, pols og rull*, Oslo 1973.
- *Norske dansetradisjonar*, Oslo 1978.
- "Dansformene", *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (Bjørn Aksdal & Sven Nyhus, red.), Oslo 1993.
- *Europeisk Dansehistorie*, Oslo 1997.
- *Nordisk Folkedanstypologi* (Egil Bakka, red.), Trondheim 1997.

Bakka, Egil, Aksdal, Bjørn & Flem, Erling. *Variasjon, dialekt og alder i springar og pols*, Trondheim 1992.
Behrend, William. *Illustreret Musikhistorie*, III, København 1895-1905.
Berggreen, Anders Peter. *Svenske folke-sange og melodier*, Köpenhamn 1861.
Berglin, Elisabeth. *Djursviter på sydsvenska bonadsmålningar*, Lund 1987.
Berglund, Lars. "Sorge-musique för en död drottning. Om musiken vid Ulrika Eleonora den äldres begravning 1693", *STM*, 2004.
Bergstrand-Poulsen, Elisabeth. *Värendsfolk*, Stockholm 1948.
Berry, Peter. *Abraham från Godegård : berättelsen om en originell människa och hans musik*, Malmö 2011. *Beskrivning av Svenska Folkdanser*, Hudiksvall 2001.
Betti, Emilio. *Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften*, Tübingen 1962.
Bielawski, Ludwik. *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Krakow 1970.
Biskop, Gunnel. *Menuetten – älsklingsdansen. Om menuettens historia i Norden, särskilt i Finlands svenskbygder*, Helsingfors 2015.
Björklund, Ingegerd. *Den oemotståndliga: en Christina Nilsson-biografi*, Västerås 2000.
Blanche, August & Berwald, Johan Fredrik. *Körer, kupletter och melodramer ur Läkaren, skådespel*. Stockholm 1845.
Blatter, Alfred. *Revisiting Music Theory: A Guide to the Practice*, New-York 2007.
Blom, Erik. *Mästertjuven*, Göteborg 1941.
Blom, Jan-Peter. "Diffusjonsproblematikken og studiet av danseformer", *Kultur og diffusjon* (Arne Martin Klausen, red), Oslo 1961.
- "Dansen i hardingfelemusikken", *Norsk Folkemusikk. Serie I. Hardingefeleslåttar* (Jan-Petter Blom, Sven Nyhus & Reidar Sevåg, red.), Oslo 1981.

• ”Structure and meaning in Norwegian Couple Dance”, *Studia Musicologica*, Budapest 1991.
• ”Rytme og frasering – forholdet till dansen”, *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (Bjørn Aksdal & Sven Nyhus, red.), Oslo 1993.
• ”Springar, Pols and Polska Dances of the Scandinavian Peninsula. Regional variation, continuities and boundaries within a folk dance family”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (Märta Ramsten, red.), Stockholm 2004.
Blomberg, Arne. *97 låtar hämtade ur två spelmansböcker från 1853 och 1856 av C A Lindblom*, Nyköping 1985.
Bohlin, Folke. ”Kyrkans koral och liturgi. Den nationella identiteten 1810–1920”, *Musiken i Sverige*, III, Stockholm 1993.
Bohlin, Karl. *Folktoner från Jämtland upptecknade år 1880. Nyare bidrag till kännedom om de svenska landsmålen ock svenskt folkliv*, 2:10-12, Stockholm 1883.
Bondesson, August. *Från julgille och lekstuga*, Stockholm 1884.
Bonus, Frantisék. ”Saltus Polonicus in Czechoslovakia”, *The Polska-Dance in Scandinavia and Central Europe*, Linköping 1993 (stencilupplaga).
Boström, Mathias. ”Folkmusikkommissionens verksamhet och arkiv – en översikt och vägledning”, *Dokumenterat 37*, 2006.
• ”100 år med Folkmusikkommissionen. Översikt och vägledning”, *Det stora uppdraget. Perspektiv på*
• *Folkmusikkommissionen i Sverige 1908-2008* (Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, red.), Stockholm 2010.
• ”Låtar av ›större arkivaliskt än musikaliskt intresse‹? Spelmansböckerna och Svenska låtar”, *Lekstugan. Festskrift till Magnus Gustafsson* (Mathias Boström, red.), Växjö 2015.
Brant, Sebastian. *Das Narrenschiff*, Basel 1494. Ny utgåva med kommentarer av Joachim Knape, Stuttgart 2005.
Bringéus, Nils-Arvid. Årets festseder, Stockholm 1976.
• ”Tobias Norlind som folklorist”. *Svenska landsmål och svenskt folkliv*, 1990.
Brusniak, Friedhelm. ”Ein Murky von Carl Philipp Emanuel Bach”, *Studien zur Instrumentalmusik. Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag* (Anke Bingmann, Klaus Hortschansky, Klaus & Winfried Kirsch, red.), Frankfurt 1988.
Buch, David J. *Philidor Manuscripts: Dance Music from the Ballets de Cour 1575–1651*, New-York 1995.
Burke, Peter. *Popular culture in early modern Europe*, New-York 1978.
Bäckström, Paul. *Låtar från Dalarna*, Stockholm 1974 (andra upplagan).
Böhme, Franz Magnus. ”Geschichte des Schwedische Fackeltanz bei Hochzeit”, Tanzes in Deutschland, II, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig 1886.

Callen, Anneliese. ”Vetter Michel and the Symphony”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, Freiburg 1988.
Carlheim-Gyllenskiöld, Vilhelm. *Visor ock melodier*, Stockholm 1892.
Carlsson, Beyron. *Kristina Nilsson – grevinna de Casa Miranda*, Stockholm 1921.
Caroso, Fabritio. *Il Ballarino*, Venedig 1581. Ny utgåva: *Il Ballarino : Cascarde*, översatt och kommenterad av Margaret Roe, Morrisville 2012.
• *Nobiltà di Dame*, Venedig 1600. Ny utgåva: *Courtly Dance of the Renaissance: A New Translation and Edition of the Nobiltà di Dame (1600). Translated and edited by Julia Sutton*, New-York 1986.
Case, Steve W. *Shall We Dance? Rediscovering Christ-Centered Standards*, Riverside 1996.
Černý, Adolf. *Narodne hlosy lužiskoserbskich pěsni*. Mačica Serbska, Budyšin 1888.
Chalmers, Alan. *Vad är vetenskap egentligen?*, Nora 2003. I översättning av Per Lennart Månsson.
Chybiñski, Adolf. *36 Tańców z tabulatory organowej Jana z Lublina*, Kraków 1948.
Clarke, Mary & Crisp, Clement. *The History of Dance*, London 1981.
Commenda, Hans. ”Die Gebrauchsschriften der alten Landlageiger”, *Zeitschrift für Volkskunde*, 48, Berlin 1939.
Crælius, Magnus Gabriel. *Försök till ett landskaps beskrifning, uti en berättelse om Tuna läns, Sefwedes och Aspelands häraders fögderie, uti Calmar höfdinge döme*, Kalmar 1774.
Cserhalmi, Niklas. ”Fårad mark. Handbok för tolkning av historiska kartor och landskap”, *Bygd och Natur*, Stockholm 1998.
Czekanowska, Anna. *Studien zum Nationalstil der polnischen Musik*, Regensburg 1990.

Dahlgren, Fredrik August. *Förteckning öfver Svenska Skådespel uppförda på Stockholms Theatrar 1737-1863 och Kongl. Theatrarnes personal 1773-1863 med flera anteckningar*, Stockholm 1866.
Dahlig-Turek, Ewa. ”On the History of the Polska”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (Märta Ramsten, red.), Stockholm 2003.
• ”Rhythms of Swedish Polskas and their Relation to Polish Folk Dances”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*, (Märta Ramsten, red.), Stockholm 2003.
• *”Rytmy polskie” w muzyce XVI-XIX wieku*, Warszawa 2006.
• ”Analysis of Polish rhythms” Proceedings of the third workshop on Folk Music Analysis (P van Kranenburg, C Anagnostopoulou, & A Volk, red.), Utrecht 2013.
• Dahlstedt, Sten. *Fakta & Förnuft – svensk akademisk musikforskning 1909–1941*, Göteborg 1986.
Dalin, Olof von. *Svea rikes historia ifrån des begynnelse til wåra tider*, Stockholm 1747–1762.
Danielsson, Eva & Ramsten, Märta. *Räven raskar. En bok om våra sånglekar*, Hedemora 1998.

Daule von Fürstenberg, Florian. *Tantzteuffel: Das ist / wider den leichtfertigen/ unverschempten Welttanz / und sonderlich wieder die Gottzucht und ehrvergessene Nachttäntze*, Frankfurt am Main 1569. Ny utgåva: Leipzig 1978.

Deliège, Irène. ”Similarity relations in listening to music: How do they come into play?”, *Musicæ Scientiæ, European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Hannover 2007.

Dencker, Nils. ”Fiddlarnas fuglar och andra fä. Hur våra allmogespelmän roat sig med att imitera djurens läten på fiolen”, *Stockholmstidningen*, 1926.

- ”Den finländska djävulspolskan i Sverige”, *Budkavlen*, 1928.
- ”Melodien till Klippings handskar”. *Studier och uppsatser tillägnade Otto Andersson på hans 50-årsdag*, Åbo 1929.
- ”Musiknotiser i 1600-talets verser”, *STM*, 1930.
- ”Sörmländsk slängpolska och polska danser”, *Södermanlands läns Tidning*, 1931.
- ”Vilse i vall. Skogstrollens polska – en litteraturhistorisk folkmelodi”, *STM*, 1934.
- ”Svenskt visarkivs sångleksregistrant”, *Meddelanden från Svenskt visarkiv*, Stockholm 1956.
- *Sveriges sånglekar: Sammanparningslekar och friarlekar*, Uppsala 1960.

Dencker, Nils & Tillhagen, Herman. *Svenska folklekar- och danser*, I-II, Stockholm 1949-1950.

Djurklou, Nils Gabriel. *Unnarsboarnes seder och lif efter Lasses i Lassabergs anteckningar*, Stockholm 1874.

Dobszay, László. ”Der Begriff ’Typus’ in der ungarischen Volksmusikforschung”, *Studia musicologica*, Budapest 1978.

- ”Folksong Classification in Hungary. Some Methodological Conclusions”. *Studia musicologica*, Budapest 1978.

Dolmetsch, Mabel. *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*, New-York 1975.

Dundes, Alan. *Den devolutionistiska premissen i folkloristisk teori*, Stockholm 1979.

Dybeck, Richard. *Svenska folkmelodier*, Stockholm 1853.

- *Runa*, Stockholm 1842-1845; 1847-1850; 1865-1876.

Ebreo, Guglielmo. *Trattato dell arte del ballare (De pratica seu arte tripudii)*, Pesaro 1463. Ny utgåva: *De pratica seu arte tripudii (On the practice or art of dancing). Edited, translated, and introduced by Barbara Sparti; poems translated by Michael Sullivan*, Oxford 1995.

Eerola, Tuomas & Bregman, Micah. ”Melodic and contextual similarity of folk song phrases”, *Musicæ Scientiæ, European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Hannover 2007.

Egeland, Ånon. *I heitaste slåtten* (text till skivhäfte), 1977.

- *Norske strøk* (text till skivhäfte), 1982.

- *For borgere og bønder* (text till skivhäfte), 1989.
- ”Norsk mellevitt-musik”, *Dansetradisjonar frå Vest-Agder*, Trondheim 1990.
- ”Ost, brød og hardingfele”, *Lekstugan. Festskrift till Magnus Gustafsson* (Mathias Boström, red.), Växjö 2015.

Eggeling, Fredrik. *Nu är det jul igen. Ett urval svenska ringdanser och jullekar*, I-II, Lund 1865-1866.
- *80 Svenska Ringdanser*, Lund 1865-1866.

Eitan, Zohar & Granot, Roni. ”Intensity changes and perceived similarity: Inter-parametric analogies”, *Musicæ Scientiæ, European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Hannover 2007.

Ekbæck, Anders. *Utförlig beskrivning över Locknevi Lovl. Församling*, Norrköping 1828.

Elfström, Erik. *Bergsbruket vid Gladhammar – en fyrahundraårig historia. Från brytning av malmen till dess förädling: teknik och människor*, Västervik 2006.

Elling, Catharinus. *Norsk Folkemusikk*, Kristiania 1922.

Engel, Hans. *Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit*, Greifswald 1929.

Envallsson, Carl-Magnus. *Svenskt musikaliskt lexikon*, Stockholm 1802.

Eriksson, Karin L. *Dansades med ett litet lätt avbrott mellan varje takt. En uppsats om norsker* (C-uppsats), Göteborg 1996 (stencilupplaga).
- *Bland polskor, gånglåtar och valser. Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken*, Göteborg 2004.
- ”En polonäs i tre gestaltningar”, *Lekstugan. Festskrift till Magnus Gustafsson* (Mathias Boström, red.), Växjö 2015.

Fellman, Jerome D, Bjelland, Mark D, Getis, Arthur & Judith. *Human Geography: Landscapes of Human Activities*, Northbrook 2013.

Fleischhauer, Günther. *Zur Adaptierung Nationaler Stile und Schreibarten in der Musik Georg Philipp Telemanns (1681–1767)*, Brno 1987.

Fogelberg, Torbjörn. ”Släkten Fogelberg och musiklivet i Älghult”, Älghultskrönikan, 1986.
- *Folklig dans*, I, Stockholm u.å.

Forkel, Johann Nikolaus. *Ueber J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802 (nytryck 1925).

Forsberg, Jan. *Speldonet. Cahmanorglar 1674–1737. En tongivande byggnadskonst*, Växjö 2015.

Forsslund, Karl-Erik. *Med Dalälven från källorna till havet*, Stockholm 1918-1939.

Franzén, Nils-Olof. *Christina Nilsson – en svensk saga*, Stockholm 1976.

Fredin, August. *Gotlandstoner*, Stockholm & Uppsala 1909-1932.

Fries, Theodor Magnus. *Bidrag till en lefnadsteckning öfver Carl von Linné*, Uppsala 1903.

Frunck, Gudmund. ”Ett bidrag till Israel Holmströms monografi”, *Samlaren*, Stockholm 1881.

Frykman, Jonas & Löfgren, Orvar. *Den kultiverade människan*, Lund 1979.

Fröberg, Paul. *Skalden Böttiger – en studie i svensk senromantik*, Stockholm 1943.
Fux, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*, Wien 1725.
Färnström, Emil. *Om källorna till 1571 års kyrkoordning*, Stockholm 1935.

Garfias, Robert. "Dance among the Urban Gypsies of Romania", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 16, (Dieter Christensen, edi.), New-York 1984.
Gaslander, Petrus & Johannes. *Beskrifning, om swenska allmogens sinnelag i Jönk. Län och Vässbo härad*, Stockholm 1774. Även tryckt i *Svenska landsmålen*, Stockholm 1895.
Gaver, Elisabeth. *The (re)construction of bowed stringed instruments in Norway in the middle ages*, Oslo 2007.
Geijer, Erik Gustaf & Afzelius, Arvid August. *Svenska Folkvisor från forntiden*, I-III, Stockholm 1814-1818.
Gjerdingen, Robert O. *Music in the Galant Style*, New-York 2007.
Godár, Vladimír. *Huslové dueta*, I-II, Bratislava 1972.
Goertzen, Chris. *Fiddling for Norway*, Chicago 1997.
Gorset, Hans-Olav. *Fornøyelig Tiids-fordriv. Musikk i norske notebøker fra 1700-tallet: beskrivelse, diskusjon og musikalsk presentasjon i et oppføringspraktisk perspektiv*, Oslo 2011.
Graebner, Fritz. *Methode der Ethnologie*, Heidelberg 1911.
Grocock, C.W. *The Ruodlieb*, Chicago 1985.
Groven, Eivind. "Musikkstudiar – ikkje utgjevne før", *Eivind Groven: heiderskrift til 70-årsdagen 8. Oktober 1971* (Olav Fjalestad, red.), Oslo 1971.
Groven Myhren, Eilev. *Fons et Origo : arven fra europeisk renessanse i norsk folkemusikk og – dans : en studie i opprinnelsen til den norske springaren og polsen belyst ved renessansens tredelte danseformer*, Oslo 2000.
Grüner-Nielsen, Hakon. *Vore ældste folkedanse : langdans og polskdans*, København 1917.
- *Folkelig vals, sønderhoningdans, fannikedans, manøsk brudedans, vip sæt over, jysk polonæse, springfort, sveitrit*, København 1920.

Grönberg, Lennart. *Otto Fredrik Tullberg*, Uppsala 1950.
Gullander, Bertil. *Linné i Dalarna*, Stockholm 1980.
Gunnarsson, Ulrika. "Mäster Plut – mästersångaren från Västervik", *Noterat*, 13, Stockholm 2005.
Gustafsson, Magnus. *Folkmusik från Småland och Öland*, Växjö 1983.
- *Visor i Småland*, Stockholm 1985.
- *Dansens historia*, Karlskrona 1987.
- "Åsnentraditionen – musiken i ett kulturområde", *I Värend och Sunnerbo*, 1990-1991.
- "Innehållet ej användbart för denna tid. Om Theorins och Vieslanders notböcker", *Musikrevy*, Stockholm 1991.
- *Axel Sjölander – spelman i Grönadal*, Stockholm 1992.

• ”Växjö stads musikhistoria från senmedeltid till andra hälften av 1800-talet”, *Kronobergsboken*, Växjö 1994.
• *Höök* (text till skivhäfte), 1995.
• ”Om dans-, musik- och nöjestraditioner i Urshults socken”, *Urshultskrönikan*, Tingsryd 1995.
• *Krook* (text till skivhäfte), 1997.
• *Småländsk musiktradition*, Växjö 2000.
• *Polski dantz* (text till skivhäfte), 2002.
• ”Transformations of melodies. Motifs, structure and distribution of some common polskas in Scandinavia”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (Märta Ramsten, red.), Stockholm 2003.
• ”Linné och musiken”. *Linné – en småländsk resa* (Lars-Olof Larsson, red.), Falun 2006.
• *Jag begynte med passionerad ifver att samla. En studie i småländskt musiksamlande under 350 år med inriktning på upptecknare, meddelare och innehåll* (magisteruppsats), Växjö 2006 (stencilupplaga).
• ”En värld för sig själv. Några huvudlinjer i småländskt vis- och balladsamlande”, *En värld för sig själv. Nya studier i medeltida ballader* (Gunilla Byrman, red.), Växjö 2008.
• ”Från kämpavisa till ballad. En begreppshistorisk översikt”, *Gamla visor, ballader och rap. Från muntlig förmedling till publicering på nätet* (Boel Lindberg, red.), Möklinta 2013.

Göransson, Nils. *Klockare och organister – ”kyrkobetjänte” före 1950*, Borensberg 1992.

Halbakken, Sverre. *Trinn og toner*, Oslo 2011.

Hall, Bror Rudolf. ”Den kyrkliga folkuppfostran i Joh. Rudbeckii stift. Studier rörande det lutherska folkbildningsarbetet före 1686”, *Kyrkohistorisk årsskrift* (Hjalmar Holmquist, red.), Stockholm & Uppsala 1919.

Hallman, Lars. *Blacksta och Wassbro soknar, Beskrifne af Deras Kyrckjoherde Lars Hallman, Åhr 1748*, Stockholm 1917.

Halski, Czeslaw Raymond. ”Murky: a Polish musical freak”, *Music & Letters*, vol. 39:1, Oxford 1958.

Hammarlund, Anders. *En bön för moderniteten: kultur och politik i Abraham Baers värld*, Stockholm 2013.

Hammarström, Erik. ”Organisten/klockaren – en folklig spelman”, Östgötaspel, nr 3, 2001.
• ”Styrlander och Clarin”, Östgötaspel, nr 1, 2002.
• ”Torsten Lackström – en östgötsk organist och polskekompositör” , Östgötaspel, nr 4, 2002.
• ”Han slog sönder sin fiol när han träffat en spelman som var bättre – om organister och klockare som folkliga ceremoni- och dansspelmän”, *I rollen som spelman: uppsatser om svensk folkmusik* (Alf Arvidsson, red.), Umeå 2004.

Hammarström, Erik & Katarina. ”Sven Donat: en spelman och polskekompositör från 1700-talet”, *Spelfot*, nr 2, 2003.
Hansson, Stina. *Samlade dikter / Lars Johanson (Lucidor)*, Stockholm 1997.
Harnesk, Paul (red.). *Vem är vem?,* Skånedelen, Örebro 1948.
Haugen, Anders & Reitan, Johannes. *Norsk nasjonalmusikk fraa Aalen og Røros*, Trondheim 1904.
Haussman, Valentin. *Neue artige und liebliche Tänze zum theil mit Texten…zum theil ohne Text gesetzt*, Nürnberg 1602.
Heartz, Daniel. *Music in European capitals : the galant style, 1720–1780*, New-York 2003.
Hedell, Kia. Hedell. *Musiklivet vid de svenska Vasahoven*, Uppsala 2001.
• ”Musical Life at the Swedish Vasa Courts”, *Musical Polonica in Sweden*, Stockholm 2014.
Heidegger, Martin. *Ontologie: Hermeneutik der Faktizität. Vorlesungen 1923–1944*, Frankfurt am Main 1988.
Heiskanen, Janne. *Målarens musik – Harmoniska metoder för modal musik*, Malmö 2008 (stencilupplaga).
Hellgren, Otto. *Sånglekar från Nääs*, I-II, Stockholm 1905-1915.
Hermansson, Mats d. *From Icon to Identity. Scottish Piping & Drumming in Scandina via*, Göteborg 2003.
Hernes, Asbjørn. *Impuls og tradisjon i norsk musikk 1500–1800*, Oslo 1952.
Hewitt, Helen. ”A study in proportions”, *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*, Cambridge 1957.
Hildebrand, Bengt. ”Den gamla Oby-släktkretsen och dess minnen”, *Värendsbygder*, Alvesta 1957.
Hlawiczka, Karol. ”Zbiór nieznanych polonezów polskich z poczatku XVIII wieku”, *Muzyka*, VI, Warszawa 1961.
• ”Tance polskie ze zbioru Anny Szirmay Keczer”, *Sources de l'histoire de la musique polonaise*, Krakow 1963. Notenausgabe.
• ”Grundriss einer Geschichte der Polonaise bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts”, *STM*, 1968.
• ”Na Skladach Starych Polonezow”, *Gwiazda Polarna*, Stevens Points 1971.
• ”Przenikanie i wzajemne wplywy elementow muzycznych polskich i czeskich w folklorze cieszynskim”, *Zagadnien Folkloru Muzycznego Na Slasku Cieszynskim*, Katowice 1977.
Hlawiczka, Karol & Szweykowski, Zygmunt. *Tance Polskie ze zbioru Anny Szirmay-Kecser*, Warszawa 1963.
Hoerburger, Felix. ”Die handschriftlichen Notenbücher der bayerischen Bauernmusikanten”, *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, Kassel 1966.
Hofrén, Manne. ”Tryserumklockarens jullekar och dansvisor”, *Kalmar läns fornminnes förenings årsbok*, Kalmar 1929.

Holberg, Ludvig. *Jeppe på bjerget*, København 1722.
Holm, Anna-Lena. ”Anckarströms dansbok och Johan Jacob Laun”, *STM*, 1984.
Honko, Lauri. ”Traditionsekologi – en introduktion”. *Tradition och miljö* (L Honko & O Löfgren, red.), Lund 1981.
• ”Att synliggöra textualiseringsprocessen”, *Tradisjon: tidskrift for folkminnevitskap*, nr 1, Oslo 1998.
Hoppu, Petri. ”The Polska at Finnish and Swedish Peasant Weddings in the 18th and 19th Centuries”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (Märta Ramsten, red.), Stockholm 2004.
Hov, Eva. *Om notsamlingen efter Anders Törne, Stora Tuna, från 1690-talet*, Trondheim 1994.
• *Når gammellekan set dansaran på prøve. Om tvetydig takt i polsspel i Rørosområdet*, Trondheim 1994.
Howard, Skiles. *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England*, Boston 1998.
Huldt-Nystrøm, Hampus. *Det nasjonale tonefall: studier av motiv og motivkombinasjoner, særlig i norsk springar og svensk polska*, Oslo 1966.
Hundertsechs Stücke aus der 'Notenhandschrift des Heinrich Nicol Philipp', Frankfurt 1985.
Hylander, Ivar. Östgötars minne, I-II, Uppsala 1926-1935.
Hülphers, Abraham. *Dagbok, öfwer en resa igenom de, under Stora Kopparbergs Höf dingedöme lydande lähn och Dalarne år 1757*, Västerås 1762.
Hyltén-Cavallius, Gunnar Olof. ”Sägner om Wärends härad och anledningarne till dess qwinnors särskilta arfs-rätt”, *Läsning för folket*, Stockholm 1841.
• *Wärend och Wirdarne: ett försök i svensk ethnologi*, Stockholm 1863-1868.
Hägg, Jacob Adolf. *20 Gotlandspolskor*, I-II, Stockholm 1876.
Høgel, Sten. ”Saa levende Gienlyd – Knud Lyne Rahbek og musikken”, *Musik & forskning*, Bd. 20, København 1994.
Höijer, Johan Leonard. *Musik-Lexikon*, Stockholm 1864.
Hörberg, Pehr. *Min lefwernes beskrivning*, Norrköping 1817 (Ny upplaga 1992 med inledning av Bengt Cnattingius).
Ingemarsson, Catarina. *Carl Gustaf Tullberg – en småländsk mästertjuv*, Borås 1992 (Examensarbete vid Bibliotekshögskolan; stencilupplaga.)
Ingemarsson Tiliander, Sven. *Semita transmittens*, Stade 1670.

Jacobsson, Bengt. *Mandelgren i Småland*, Stockholm 1982.
Jansson, Sven-Bertil. ”Ellen Key och folkets visor”, *Sumlen*, 1981.
Jersild, Margareta. Jersild, Margareta. ”Tre polskesamlingar från början av 1800-talet”, *Sumlen*, 1976.
• *KP Lefflers folkmusiksamling*, I-II, Härnösand 1987-1991.
• *KP Leffler – i folkmusikbevarandets tjänst*, Härnösand 1994.

• ”Norlind, balladmelodierna och evolutionismen”, *Om Tobias Norlind. En pionjär inom musikforskningen* (Folke Bohlin, red.), Lund 2004.
Jersild, Margareta & Ramsten, Märta. *La Folia : en en europeisk melodi i svenska musikmiljöer*, Göteborg 2008.
Johansson, Bertil & Ahl, Stig. *Låtar efter Pelle Fors*, Linköping 1977.
Johansson, Mats. *Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music*, Oslo 2009.
Jonsson, Bengt R. *Svensk balladtradition. Balladkällor och balladtyper*, Stockholm 1967.
Jonsson, Bengt R, Solheim, Svale & Danielsson, Eva. *The types of the Scandinavian medieval ballad*, Oslo 1978.
Jonsson Bengt R, Jansson, Sven-Bertil & Jersild, Margareta. *Sveriges Medeltida Ballader*, Stockholm 1983-2001.
Junge, Joachim. *Den nordsiellandske landalmues character, skikke, meeninger og sprog*, Kjöbenhavn 1798.

Katz, Ruth. ”The Egalitarian Waltz”, *What is Dance?; Readings in Theory and Criticism* (Marshall Cohen, red.), Oxford 1983.
Kinding, Ulf. *Sexdregasamlingen*, I-III, Göteborg 1974-1989.
Kjørup, Søren. *Menneskevidenskaberne – Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Roskilde 1996.
Klein, Ernst. ”Idrott och lek”, *Nordisk Kultur*, XXIV, Stockholm 1933.
• ”Om polskedanser”, *Svenska kulturbilder*, Stockholm 1937.
Klemming, Gösta. *50 Småländska låtar*, Göteborg 1965.
• *30 Småländska låtar*, Göteborg 1976.
• ”Smålands folkmusik. En kort historisk översikt”, *Kalmar läns fornminnes- och hembygdsförbunds* årsbok, Kalmar 1979.
• *23 Låtar från Småland och Västergötland*, Göteborg 1984.
• *20 Småländska låtar*, Göteborg 1987.
• *Småvisor*, Göteborg 1989.
Josef Klima. ”Tabulaturen als Quelle der Volksmusik Alter Zeiten”, *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 13, Wien 1961.
Klintberg, Bengt af. *Svenska trollformler*, Stockholm 1988 (ny utgåva).
Knudsen, Thorkild. ”Model, type og variant”, *Dansk Musiktidskrift*, 3, København 1961.
Knowles, Mark. *The wicked waltz and other scandalous dances*, Jefferson 2009.
Koch, Klaus-Peter. *Der polnische Tanz in deutschen Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den polnisch-deutschen Musikbeziehungen*, Halle 1970.
• ”Die Serra. Ein Tanz des 17./18. Jahrhunderts aus dem Ostseegebiet”, *Muzyka*, 23, Warszawa 1978.
• ”Der Polnische Tanz im Ostseeraum des 17./18. Jahrhunderts”, *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum. Konferenzbericht*

Greifswald-Gdańsk 1993 (Ekkehard Ochs, Nico Schüler & Lutz Winkler, red.), St. Augustin 1996.

• ”Polnische Studenten des 16./17. Jahrhunderts als mögliche Träger polnischer Musik nach Deutschland”, *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum* (Ekkehard Ochs, Nico Schüler & Lutz Winkler, red.), Frankfurt am Main 1997.

• ”Konkordanzen zu osteuropäischen Melodien aus ungarländischen Codices zwischen 1600 und 1750”, *Kunstgespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West. Festschrift für Primož Kuret* (Peter Andraschke & Edelgard Spaude, red.), Freiburg im Breisgau 1998.

• ”Sachsen und Polen. Musikalische Wechselbeziehungen im Barock”, *”Nun bringt ein polnisch Lied die gantze Welt zum Springen”. Telemann und Andere in der Musiklandschaft Sachsens und Polens des 18. Jahrhunderts* (Friedhelm Brusniak, red.), Sinzig 1998.

• ”Die Bedeutung der polnischen für die deutsche Musik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, insbesondere für Telemanns Werk”, *Musikkultur in Schlesien zur Zeit von Telemann und Dittersdorf*, Sinzig 2001.

• ”Volksmusik und nationale Stile in der Kunstmusik des 18. Jahrhunderts”, *Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk. Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann. Neue Erkenntnisse und Erfahrungen* (Wolf Hobohm & Brit Reipsch, red.), Hildesheim, Zürich & New York 2006.

• ”Menuet und Polonoise. Zum vermischten Geschmack bei Telemann”, *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann* (von Carsten Lange, Brit Reipsch & Wolf Hobohm, red.), Hildesheim, Zürich & New York 2009.

Koiranen, Antti. ”Polskan i Finland”, *Polskan i Norden* (Bo Nyberg, red.), Stockholm 1989.

Koudal, Henrik. *Rasmus Storms nodebog : En fynsk tjenestekarls dansemelodier o. 1760*. Udgivet i faksimile med indledning og kommentarer, København 1987.

• *For borgere og bønder : stadsmusikantvæsenet i Danmark ca. 1660-1800*, København 2000.

• ”Polsk and Polonaise in Denmark 1600–1860. Music, dance and symbol – a riddle with several solutions”, *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (Märta Ramsten, red.), Stockholm 2003.

• *Grev Rabens dagbog – Hverdagsliv i et adeligt miljøi 1700-tallet*, Odense 2007.

Koudal, Henrik & Nielsen, Svend. ”Polskdansen i Danmark”. *Polskan i Norden* (Bo Nyberg, red.). Stockholm 1989.

Kristensen, Evald Tang. *Danske Börnerim, Remser og Lege*, Århus 1896.

Krook, Samuel. ”Samuel Krooks tal om Urshults Pastorats Inbyggares Seder vid Uppsala universitet år 1749, *Småländska Hembygdsböcker ånyo utgivna av N. Werner*, Stockholm 1922. Även tryckt i *Kulturbilder från småländskt 1700-tal* (Håkan Nordmark, red.), Växjö 1997.

Krünitz, Johann Georg. *Oekonomischen Encyklopädie*, Berlin 1773-1858.
Kuba, Ludowik. *Nowa Zbérka, melodiji k hornjoluziskim pésnjam*, Budyšin (Bautzen) 1887.
Kvifte, Tellef. ”Om tvetydighet i opplevelse av metrum”, *Studia Musicologica Norvegica*, Oslo 1983.
- Recension över *The Polish Dance in Scandinavia and Poland, STM,* 2005.

Kvifte, Tellef & Blom, Jan Petter, ”On the Problem of Inferential Ambvivalence in Musical Meter”, *Ethnomusicology*, Ann Arbor 1986.

Lagus, Ernst. *Nyländska folkvisor*, I-II, Helsingfors 1887-1900.
Laitinen, Heikki. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*, Tampere 2003.
Landtmansson, Samuel. *Folkmusik i Västergötland*, Uppsala 1911.
- ”Menuetter och Polska Dantzar. En fången karolins musikminnen”, *Svenska landsmål och svenskt folklif*, Uppsala 1912.

Larsson, Gunnar. *Sigismunds polska hovkapell i Sverige 1593-94*, Stockholm 1993.
Larsson, Lars J. ”C.G. Tullberg: militär och mästertjuv”, *Värendsbygder*, Alvesta 1988.
Larsson, Lars-Olof. ”Bländasägnen och den värendska arvsrätten”, *Historia om Småland*, Växjö 1975.
Larsson, Ludvig. *Läroverk, gymnasium och skolestufva*, Växjö 1925.
Larsson, Ola. ”Johan Christian Tydell fick kronofogden efter sig”, *Runtenom*, nr 2, 1999.
Lartillot, Olivier & Toiviainen, Petri. Motivic matching strategies for automated pattern extraction”, *Musicæ Scientiæ, European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Hannover 2007.
Lawaty, Andreas & Mincer, Wiesław (red.). *Deutsch-polnische Beziehungen in Geschichte und Gegenwart*, Wiesbaden 2000.
Leche Löfgren, Mia. *Ellen Key*, Stockholm 1930.
Leffler, Karl-Petter. ”Nordiska museets folkmusikaliska samlingar”. *Meddelanden från Nordiska Museet* (A. Hazelius red.), Stockholm 1897,
- *Folkmusik från norra Södermanland*, Stockholm 1899-1900.
- *Om nyckelharpospelet på Skansen*, Stockholm 1899.
- *Folkmusiken i Norrland*, Härnösand 1921-1925.
- *Småvisor i Ångermanland*, Härnösand 1921.

Lemström, Kjell & Pienimäki, Anna. ”On comparing edit distance and geometric frameworks in content-based retrieval of symbolically encoded polyphonic music”, *Musicæ Scientiæ, European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Hannover 2007.
Lenaeus, Knut Nilsson. *Delsboa Illustrata*, Stockholm 1794.
Levy, Morten. *Den stærke slått. Om magisk musik fra sagatiden og dens genklang hos norske spillemænd*, Højbjerg 1974.
Liljefors, Ruben. *Upländsk folkmusik*, Stockholm 1929.
Lindahl, Karin. *Johannes Bryngelssons notbok. En studie i 1700-talets svenska spelmansmusik*, Göteborg 1984 (stencilupplaga).

Lindberg, *Boel. Bengta Mattissons klaverbok – en studie i skånsk allmogemusik vid mitten av 1800-talet* (magisteruppsats), Lund 1983 (stencilupplaga).
Linder, Johan. *Tanckar om suur-brunnars krafft och werckan*, Stockholm 1711.
Lindgren, Adolf. *Svenske Hofkapellmästare 1782-1882*, Stockholm 1882.
• ”Om polskemelodiernas härkomst”, *Nyare bidrag till kännedom om de svenska landsmålen och svenskt folklif*, Stockholm & Uppsala 1893.
Ling, Jan. *Svensk folkmusik*, Stockholm 1964, samt sjätte upplagan 1978.
• *Levin Christian Wiedes vissamling. En studie i 1800-talets folkliga vissång*, Uppsala 1965.
• *Nyckelharpan. Studier i ett folkligt musikinstrument*, Stockholm 1967.
• ”Folkmusiken – en brygd”, *Fataburen*, Stockholm 1979.
• ”Musik – att läsa och förstå”, *Texter om svensk folkmusik – från Haeffner till Ling* (O Ronström & G Ternhag, red.), Stockholm 1994.
Ling, Jan & Jersild, Margareta. ”A Method of Cataloguing Vocal Folk music. A Description of the System used at the Svenskt Visarkiv”, *Meddelanden från Svenskt visarkiv*, 21, Stockholm 1965.
Linton, Ralph. *The tree of culture*, New-York 1955.
Little, Meredith Ellis. ”Minuet”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, London 2001.
Ljunggren, Albert Gustaf. *Ett äfventyrarlif – mästertjufven Tullbergs lefnadsöden*, Växjö 1897.
Lloyd, Llewellyn. *Svenska allmogens plägseder*, Stockholm 1871.
Loeffelholtz, Christoph. *Klavértabulaturbuch*, Colberg 1585.
Lomax, Alan. *Folk song, Style and Culture*, Washington 1968.
Lovén, Nils (Nicolovius). *Folklivet i Skytts härad*, Lund 1847.
Lundahl, Christian. *En läroplansteoretisk och läroplanshistorisk analys av kunskapsbe dömning i Sveriges första läroverksstadgar 1561–1724*, Uppsala 2004.
Lundberg, Dan. ”Introduction”, *Glossing over rhythmic style and musical identity. The case of Polish dance rhythms and western notation*, Stockholm 2005.
Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe. *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*, Hedemora 2000.
• ”Folkmusik – en definitionsfråga”, *Det stora uppdraget. Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008* (Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, red.), Stockholm 2010.
Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar. *Musiketnologi – en introduktion*, Hedemora 2002.
• *Folkmusiken i Sverige*, Hedemora 2005.
Lunds Kungl. Universitets Katalog. Vårterminen 1926, Lund 1926.
Lüdtke, Angela. *Zur Chronik des Landes Dithmarschen von Johann Adolph Köster, gen. Neocorus. Eine historiographische Analyse*, Hamburg 1990.
Lynn, Robert Burgess & Koch, Klaus-Peter. *Valentin Haussmann (1565/70-ca. 1614): a thematic-documentary catalogue of his works*, New-York 1997.

Låtar från Östergötland, Norrköping 1962.
Länne Persson, Marie. *Källan i Slaka – en bok om svensk folkmusik*, Mjölby 2014.

Mankell, Abraham. *Musikens historia*, Örebro 1864.
Marpurg, Friedrich Vilhelm. *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Berlin 1759–1763.
Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen die einer wissen können und vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Hamburg 1739. (Faksimilupplaga, *Documenta Musicologica* (Margarete Reimann, red.), Kassel-Basel-London-New-York, 1954).
Mattsson, Christina. *Helan går. Hundrafemtio visor till skålen*, Stockholm 1989. Ny upplaga 2002.
McGee, Timothy J. *Medieval Instrumental Dances*, Bloomington 1989.
McKee, Eric. *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz: A Study of Dance-music in ¾ time*, Bloomington 2012.
Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956.
- *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia 1989.
- "The Cadential Six-Four Progression". *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music. Essays in Honor of Leonard G. Ratner* (W. J. Allanbrook, Janet M. Levy & W. P. Mahrt red.), Stuyvesant 1992.

Mierczyński, Stanislaw. *Muzyka Podhala*, Lwów & Warszawa 1930.
Moberg, Carl-Allan. "Tobias Norlind", *STM*, 1947.
- "Tonalitetsproblem i svensk folkmusik", *STM*, 1950.
- "Från kämpevisa till locklåt. En översikt över det folkmusikaliska upptecknings-arbetet i Sverige", *STM*, 1951.

Sohlmans musiklexikon, del 1, Stockholm 1952 (artikel folkmusik).
Montesquieu, Charles-Louis de Secondant. *De l'Esprit des lois*, Paris 1748 (andra upplagan, Paris 1892).
Morales, Ollalo & Norlind, Tobias. *Kungl. Musikaliska akademien 1771–1921*, Stockholm 1921.
Morley, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London 1597 (Faksimilutgåva, Norton Library 1973).
Musikaliskt nojs, Stockholm 1856.
Müllensiefen, Daniel & Frieler, Klaus. "Modelling experts' notions of melodic similarity", *Musicæ Scientiæ, European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Hannover 2007.
Mäkelä, Matti. "The Music of the Finnish Polska", *The Polish Dance in Scandinavia and Poland* (Märta Ramsten, red.), Stockholm 2003.

Nallinmaa, Eero. *Erik Ulrik Spoofin nouttikirja*, Tampere 1969.
- *Barokkimenuetista masurkkaan. Sävelmätutkimuksia*, Tampere 1982.

Negri, Cesare. *Nouve invenzioni di balli*, Milano 1604. Faksimil av originalutgåvan finns tillgänglig på Library of Congress: Dance Instruction Manuals.

Nelson, Robert U. *The Technique of Variation*, Berkeley 1948.

Nerman, Ture. *En präst av gamla stammen: J.M. Lindblads levnadsminnen*, Uppsala 1928.
- *Otto Lindblad – ett sångaröde*, Uppsala 1930.

Newsidler, Hans. *Das Ander Buch: Ein new Künstlich Lautten Buch*, Nürnberg 1544.

Nisser, Carl. *Svensk instrumentalkomposition 1770–1830*, Stockholm 1943.

Nodermann, Preben, Nilsson, Kristina & Ljungström, Augusta. *Svenska sånglekar*, I-III, Lund 1904-1905.

Noreen, Erik & Gustavson, Herbert. *Gotländska visor /samlade av P.A. Säve*, I-III, Uppsala 1949-1955.

Nordlander, Johan. *Svenska barnvisor och barnrim*, Stockholm 1886.

Norlind, Tobias. *Svensk musikhistoria*, Lund 1901.
- ”Melodier till folkvisor och danslekar”, *Nyare bidrag till kännedom om de svenska landsmålen ock svenskt folklif*, Stockholm 1906.
- ”Zur Geschichte der polnischen Tänze”, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft XII*, Leipzig 1910–1911.
- *Studier i svensk folklore*, Lund 1911.
- *Allmänt musiklexikon*, Stockholm 1912-1916.
- *Svensk musikhistoria* (andra utökade upplagan), Stockholm 1918.
- *Allmän musikhistoria* : från äldre tider till närvarande tid, Stockholm 1922.
- ”Stadsnotarie Nils Andersson och den svenska folkmusiken”, *Ur nutidens musikliv*, 1923.
- *Kristina Nilsson. Sångerskan och konstnärinnan*, Stockholm 1923.
- ”Några riktlinjer för polskaforskningen”, *Studier och uppsatser tillägnade Otto Andersson*, *Budkavlen* 1929.
- ”Hur gammal är den svenska folkmusiken?”, *STM*, 1930.
- *Svensk folkmusik och folkdans*, Stockholm 1930.
- *Handbok i svenska musikens historia*, Stockholm 1932.
- *Den svenska folkmusiken under medeltiden*, Stockholm 1934.
- ”Svensk folkmusik”, *Bygd och Folk*, III, 1934.
- *Dansens historia*, Stockholm 1941.

Norlind, Tobias & Trobäck, Emil. *Kungl. Hovkapellets historia 1526-1926*, Stockholm 1926.

Nowicka-Jeżowa, Alina & Teodorowicz-Hellman, Ewa. ”In Pursuit of the Swedish Crown. Sigismund III Vasa's
- Journey to Sweden as Recounted by Andrzej Zbylitowski”. *Musical Polonica in*

Sweden. Four Dances from the Repertoire of Sigismund III Vasa's Musical Ensemble, Stockholm 2014.
Nyberg, Bo. "Polskan i Sverige", *Polskan i Norden*, Stockholm 1989.
Nyqvist, Niklas. *Från bondson till folkmusikikon. Otto Andersson och formandet av "finlandssvensk folkmusik"*, Åbo 2007.
• "Otto Andersson och folkmusiken – ett nordiskt perspektiv", *Budkavlen*, 2008.
Nörmiger, August. *Tabulaturbuch auff dem Instrumente [---]*, Dresden 1598.

Olsson, Dan. "Ett förbisett pionjärarbete. Om Karl Valentins doktorsavhandling: Studien über die Schwedichen Volksmelodien", *STM*, 2003.
Olsson, Johan. *Femtio polskor från Wermland och Dal samlade och satta för violin eller flöjt af J. Olsson*, Stockholm 1886.
Olsson, John. "Den svenska polskan. Ett försök att teckna dess historia och karaktär", *Sumlen*, 1990-1991.
Omholt, Per-Åsmund. "På jakt efter folkemusikkskalaen – ein overblick", *Norsk Folkemusikklags Skrifter*, nr 22, Oslo 2008.
• *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk : en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv*, Bergen 2009.
Ortiz, Fernando. *Cuban Counterpoint: Tobacco and sugar*, New-York 1947.
Osbeck, Pehr. *Utkast til beskrifning öfver Laholms prosteri*, 1796. Ny utgåva: Lund 1922.
Owst, Gerald Robert. *The Destructorium viciorum of Alexander Carpenter*, London 1952.

Palmer, Richard E. *Hermeneutics*, Evanston 1969
Paschalow, Wiaczeslaw. *Chopin a Polska Muzyka Ludowa*, Krakow 1915.
Piazenca, Domenico da. *De Arte saltandi et choreas ducendi*, Ferrara, ca 1450. Ny utgåva: *"De arte saltandi et choreas ducendi" di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Longo 2014. Även kommenterad och utgiven i *Das Sein der Dauer* (Andreas Speer & David Wirmer, red.), Berlin & New-York 2008.
Pike, Kenneth. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior, I-III*, Santa Ana 1954-1960.
Playford, John. *The English Dancing Master*, London 1651-1728. Utgiven i flera faksimilutgåvor, bl.a. med kommentarer av Robert M. Keller, London 2000.
Poliński, Aleksander. *Chopin*, Kiev 1914.
Posch, Isaac. *Musicalische Ehrenfreudt*, Regensburg 1618. Utgiven i faksimil med kommentarer på engelska av Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1996.
Praetorius, Michael. *De Organographia*, Wittenberg & Wolfenbüttel 1618. Ny utgåva med kommentarer av Quentin Faulkner, Lincoln 2014.
Pritchard, Matthew. "In the galant composers workshop", *Early music*, London 2009.
Przybyszewska-Jarmińska, Barbara. "Four Dances from Manuscript S-Skma / TyKy 32", *Polonica Muzyczne w Szwejci*, Stockholm 2014.

• ”Music in the Circles of Sigismund III Vasa, King of Poland and Sweden, in the Days of the Journeys to his Homeland in the Years 1593–1594 and 1598–1599”. *Musical Polonica in Sweden. Four Dances from the Repertoire of Sigismund III Vasa's Musical Ensemble*, Stockholm 2014.

Põldmäe, Rudolf. *Valimik eesti rahvatantse* (Auswahl estnischer Volkstänze), Tartu 1938.

Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752.

Qvistgaard, Albrecht. ”Herr Candidaten Samuel Kroks tal till Smålands Nation i Uppsala år 1749 om Urshults Pastorats Inbyggares Seder”, *Hyltén-Cavallius föreningens årsbok*, Växjö 1922.

Randel, Andreas. *Wermländingarne*, Stockholm 1846 (musiktryck).

Rameau, Pierre. *Le maître à danser*, Paris 1725.

Ramsten, Märta. Ramsten, Märta. ”Hurven. En polska och dess miljö”, *Sumlen*, 1976.

• ”Hartsa med brylcreme. Om tradition och folklorism i 50-talets folkmusik”, *STM*, 1980.

• *Einar Övergaards folkmusiksamling*, Stockholm 1982.

• Återklang. Svensk folkmusik i förändring 1950–1980, Göteborg 1992.

• ”Tankens djärva flykt från skrivbordet”. *Texter om svensk folkmusik* (O Ronström & G Ternhag, red.),

• Stockholm 1994.

• ”Folkligt musicerande”, *Musiken i Sverige,* III, (Leif Jonsson & Martin Tegen, red.), Stockholm 1992.

• *The Polish Dance in Scandinavia and Poland,* (Märta Ramsten, red.), Stockholm 2003.

Rawp, Jan. *Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente*, Bautzen 1963.

Redfield, Robert. *The primitive world and its transformations*, New-York 1968.

Reinhold, Klaës. *Ungdomens eld: kallet eller kärleken*, Göteborg 1953.

Riben, Hans. ”Amanuensen har lagt upp ett register över polskemelodier. Om Olof Anderssons arbete vid Musikhistoriska museet”. *Det stora uppdraget* (Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, red.), Stockholm 2010.

Richter, Ernst. *Schlesiche Volkslieder mit Melodien*, Leipzig 1842.

Riemann, Hugo. *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882.

• *Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin & Stuttgart 1901.

Riepel, Joseph. *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, Regensburg 1754.

• *Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere, zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein*, Frankfurt am Main & Leipzig 1757.

• *Sämtliche Schriften zur Musiktheorie* (utgivna och kommenterade av Thomas Emmerig), Wien 1996.

Rinaldi, Robin. *European Dance*, New-York 2010.
Ronström, Owe. ”Nationell musik? Bondemusik? Om folkmusikbegreppet”, *Gimaint u Bänskt. Folkmusikens historia på Gotland* (Bengt Arwidsson, red.), Visby 1989.
• ”Inledning”, *Från Haeffner till Ling. Texter om svensk folkmusik*, Stockholm 1994.
Roper, Lyndal. *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Religion and Sexuality in Early Modern Europe*, London & New-York 2005.
Rosén, Anders. *Ställer an en Polskner dans* (text till skivhäfte), 1984).
• *Kom du min Kesti* (text till skivhäfte), 1985.
• *Kärleksfiol* (text till skivhäfte), 1986.
• *Upp med snälla snabba fötter* (text till skivhäfte), 1988.
Rosenberg, Anders Gustaf. *160 polskor, visor och danslekar upptecknade i Södermanland 1823–35*, Stockholm 1875.
• *160 Svenska danspolskor från Upland, Östergötland, Dalarne, Sörmland och Jämtland*, Stockholm 1879.
• *100 Svenska danspolskor förnämligast från Sörmland och Östergötland*, Stockholm 1882.
Rosengren, Josef. *Ny Smålands Beskrifning*, I-IV, Växjö 1903-1920.
Rudén, Jan-Olof. *Per Brahes visbok: ett bidrag till studiet av det tidiga 1600-talets lutmusik*, Uppsala 1962
• ”Stormaktstidens 10 i topp”, *STM*, 1976.
• *Music in tablature*, Stockholm 1981.
• ”Swedish student Nils Tiliander”, *The Dissemination of Music in Seventeenth-century Europe: Celebrating the Düben Collection* (Erik Kjellberg, red.), Bern 2010.
• ”Var prästen Sven Tiliander ägare till Musik 15–1600 18:1–4 i Växjö bibliotek?”, *Dokumenterat 47*, Stockholm 2015.
Russell, Tilden A. ”Minuet Form and Phraseology in Recueils and Manuscript Tunebooks”. *The Journal of Musicology*, III, Los Angeles 1999.
• ”The Minuet According to Taubert”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research,* no. 2, Edinburgh 2006.

Sachs, Curt. *World History of the Dance*, New-York & London 1965.
Sandahl, Inge. ”Regementets musik”, *Kronobergs regemente under 1900-talet* (Rolf Björck, red.), Växjö 1996.
Sandvik, Ole Mørk. Østerdalsmusikken, Oslo 1943.
• *Folkemusikk i Gudbrandsdalen*, Oslo 1948.
Santucci, Ercole. *Mastro da Ballo*, Perugino 1614. Ny utgåva med förord av Bengt Häger, Hildesheim 2004.
Schimmerling, Ernest. *Folk Dance Music of the Slavic Nations*, New York 1946.
Scholze, Johann Sigismund (Sperontes). *Singende Muse an der Pleisse*, Leipzig 1736-1745.

Schwab, Heinrich Wilhelm. *Krise und Auflösung des Stadtmusikantentums*, Wolfenbüttel & Zürich 1978.
Seeger, Charles. ”Prescriptive and descriptive music-writing”, *The Musical Quarterly*, no 44, New-York 1958.
Selfridge-Field, Eleanor. ”Social dimensions of melodic identity, cognition, and association”, *Musicæ Scientiæ, European Society for the Cognitive Sciences of Music,* Hannover 2007.
Sjögren, Josef. *Organisterna i Västerås stift*, Stockholm 1958.
Smith, William A. *Fifteenth Century Dance and Music*, I-II, New-York 1995.
Smålands spelmansförbunds låtpärm, 1974 ff.
Sparti, Barbara. *Guglielmo Ebreo of Pesaro. On the practice or art of dancing*, New-York 1999.
Spillemandslauget Østjydernes Nodesamling, Århus 1983.
Steffen, Richard. *Enstrofig nordisk folklyrik i jämförande framställning*, Stockholm 1898.
Stęszewska, Zofia. *Tańce polskie z Tabulatory Gdańskiej*, Krakow 1965.
• *Tańce polskie z tabulatur lutniowuch*, PWM nr. IX, Warszawa 1966.
Stęszewski, Jan. *Vietoris-kodex*, Kraków 1960.
Stęszewski, Jan & Zofia. ”Zur Genese und Chronologie Mazurka Rhythmus in Polen”, *The Book of the first International Congress devoted to the Works of F. Chopin* (Zofia Lissa, red.), Warszawa 1960.
Stinnerbom, Leif. ”Källkritiska reflektioner kring värmländska folkmusikinsamlingar”. *Lekstugan. Festskrift till Magnus Gustafsson* (Mathias Boström, red.), Växjö 2015.
Stolpe, Gustaf. *20 originalpolskor från Gestrikland*, Stockholm 1881.
Strand, Bror. *Gamla Spelmanslåtar från Urshult i Småland*, Stockholm 1925.
Strandberg, Carl Henrik. Åbo Stifts Herdaminne, Åbo 1834.
Stråhle, LJG. *Laulaen iloa*, Helsinki 1945.
Strömberg, August. *Gamla Spelmanslåtar från Kinnevalds härad*, Stockholm 1925.
Stumpf, Carl. *Lieder der Bellakula-Indianer*, Leipzig 1886.
Stålberg, Nils. ”Visa och låt på Öland”, Öland I-III (Palm, Bertil & Landin, Lennart, red.), Kalmar 1948-1949.
Sundell, Lars-Johan. *På Förstukvisten*, Stockholm 1915.
Svanfeldt, Nils. *Sång- och visbok*, Stockholm 1936.
Swartz, Anne. ”The Polish Folk Mazurka”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest 1975
Svedenfors, Folke. ”Ett vittnesmål om Tullbergs död”, *Gränsbygden – kulturhistoriska bilder och uppteckningar*, Lund 1954.
Svenska Folkdanser, Stockholm 1981.
Svensson, Birgitta. ”Etnologin mellan kulturhistoria och samtidsanalys”, *RIG*, 2002:2.
Sæta, Olav. ”Om felestiller i feleverket”, *Norsk Folkemusikklags skrifter*, nr. 20, Oslo 2007.
Säve, Carl & Hägg, Jacob Adolf. *20 Gotländska polskor*, Stockholm 1876.

Söderlund, Lillebror. *Tio låtar från Dalarna*, Stockholm 1949.
Södling, Carl Erik. *Handledning för Varande eller Blifvande Organister och Klockare*, Norrköping 1846.

Tallant, Robert. *Mardi Gras as it was*, Gretna 1989.
Tampere, Herbert. *Eesti rahvapillid ja rahvatantsud*, Tallinn 1975.
Taubert, Gottfried. *Rechtschaffener Tantzmeister*, Leipzig 1717.
Taubert, Karl Heinz. *Höfische Tänze. Ihre Geschichte und Choreographie*, Mainz 1968.
Ternhag, Gunnar. *Hjort Anders Olsson*, Falun 1992.
- *Hjort Anders Olssons låtar*, Falun 1993.
- ”Tobias Norlind som folkmusikforskare”, *Saga och sed* (Mats Hellspong, red.), 2009.
- ”Svenska låtar som forskningsmaterial”, *Det stora uppdraget: perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908-2008* (Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, red.), Stockholm 2010.

Thiel-Cramér, Barbro. *Flamenco. Flamencokonstens historia och dess utveckling fram till våra dagar*, Uddevalla 1990.
Thyregod, Tvermose Søren. *Danmarks Sanglege*, København 1931.
Thyregod, Oskar & Thyregod, Søren Tvermose. *Børnenes leg*, København 1907.
Thörnquist, Anders. *Musiktraditioner i Östergötlands skogsbygder. Regna, Kolmården, Kåknö, Yxnerum, Åtvid*, Norrköping 1985.
Tidman Per, Lundberg Magnus & Schöblom Svante. *Låtar och visor från Sommabygden*, Tranås 1986.
Tirén, Karl. *Från Vildmark och Lekstuga*, Stockholm 1902.
Tomlinson, Kellom. *The Art of Dancing Explained*, London 1735.
Topelius, Zacharias. *Samlade skrifter af Zacharias Topelius första till fjärde delen. Sånger af Zacharias Topelius*. Första bandet: 1833–1852, Stockholm 1904.
Tornehed, Stig. ”Christina Nilsson-minnen i det småländska landskapet”, *Småländska strövtåg genom fem sekler*, Växjö 1976.
- ”Det började med en tysk trädgård i Pjätteryd”, *Linné – en småländsk resa* (Lars-Olof Larsson, red.), Falun 2006.

Troels-Lund, Troels Frederik. *Dagligt liv i Norden på 1500-talet; utgiven av Knud Fabricius*, Stockholm 1931-1945.
Tullberg, Hampus Kristoffer. *Hebräisk språklära*, Lund 1827.
- *Liturgie in sacro lavacro administrando antiquitus usurpatae pericope*, Uppsala 1830.

Tylor, E.B. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, London 1871 (ny upplaga med förord av P Bohannan, New-York 1964).

Typke, Rainer, Wiering, Frans & Veltkamp, Remco C. ”Transportation distances and human perception of melodic similarity”, *Musicæ Scientiæ, European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Hannover 2007.
Tõnnus, Richard. *Anna Raudkats oma ajas* (Anna Raudkats in her time), Tallinn 1991.

Urup, Henning. *Dans i Danmark*, København 2007

Valentin, Karl. *Studien über die schwedischen Volksmelodien*, Leipzig 1885.
Wallace, Robert. *Beethovens Critics: Aesthetic Dilemmas and Resolutions During the Composers Lifetime*, Cambridge 1986.
Wallenberg, Jacob. *Min son på galejan*, Stockholm 1781.
Wallerius, Harald & Retzelius, Olaus. *De tactu musica*, Uppsala 1698.
Wallerström, Ingrid. *Carl von Linné – barndom, hem och skola. Kulturhistorisk skildring*, Göteborg 1974.
Walin, Stig. *Die Schwedische Hummel – Eine instrumentenkundliche Untersuchung*, Stockholm 1952.
Wallin, Nils. ”Hymnus in honorem Sancti Magni comitis Orchadiae: Codex Upsaliensis C 233”, *STM*, 1961.
Wallis, Roger & Malm, Krister. *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*, London 1984.
Wascher, Simon. *Poloness und Polsch*, Wien 2008.
Werner, Hilder. *Westergötlands fornminnen. Anteckningar*. Stockholm 1868.
Wentz, Hilmer. *Klockaren i helg och söcken*, Malmö 1980.
Wentz-Janacek, Elisabeth. *John Enninger – Spelman, Kongl. Kammarmusikus, Klockare*, Lund 2003.
Wiggins, Geraint A. ”Models of musical similarity”, *Musicæ Scientiæ, European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Hannover 2007.
Wigström, Eva. ”Folkseder i Östra Göinge härad i Skåne”, *Bidrag till vår odlings häfder* (A. Hazelius red.), Stockholm 1882.
Wiora, Walter. ”Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsinges”, *Jahrbuch für Volksliedforschung*, VII, Berlin 1941.
Wood, Melusine. *Historical Dances*, London 1982.
Wolschke, Martin. *Von der stadstpfeiferei zu Lehrlingskappel und Sinfonieorchester,* Regensburg 1981.
Växjö domkyrkas organister, kantorer och klockare (utgiven av orgelgruppen), Växjö 2004.

Ziv, Nimer Assy & Eitan, Zohar. ”Themes as prototypes: Similarity judgements and categorization tasks in musical contexts”, *Musicæ Scientiæ, European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Hannover 2007.

Åhlström, Olof. *Musikaliskt Tidsfördrif*, Stockholm 1789-1835.
- *Fredmans epistlar av C.M. Bellman*, Stockholm 1790.

Åkerman, Helge. *Gunnebo bruk 1764–1939: minnesskrift*. Västervik 1939.
Åkerman, Petter, Hofrén, Manne & Åkerman, Helge. *Ankarsrums bruk 350 år*, Ankarsrum 2003.
Åsberg, Rolf. *Carl Erik Södling – ett bortglömt musikgeni*, Västervik 1961.

Ödmann, Samuel. *Hågkomster från hembygden och skolan*, Uppsala 1830.
Öller, Jöran Johan. *Beskrifning öfwer Jemshögs Sochn i Blekinge*, Växjö 1800.

Tidningsartiklar

Aftonbladet, 12 maj 1843.
Oskarshamnsposten, 26 januari 1916.
Smålandsposten, 23 augusti 1913; 23 december 1968.
Ölandsbladet, 26 juni 1916.

Internet

Berggren, Ulf. ”Kognitiva strukturer i Olof Åhlströms sonater: Nutida teorier för analys av satstekniska konventioner i komposition av wienklassisk musik”, *STM-Online*, vol. 4, 2001.
Bæk, John. ”Polskdans som levende tradition i 1900-tallets Danmark? – musik og dans fra Fanø”.
http://www.johnbaek.dk/Pdf/Art_JB_Polsk_Fanoe.pdf.

Nowak, Magdalena. ”The Complicated History of Einfühlung”, *Argument Journal Online*.

Palisca, Claude V. ”Baroque. Etymology and early usage”, *Grove Online*.

www.kb.dk/da/nb/fag/dafos/Temaer/Spillemandsmelodier/index.html

www.levandemusikarv.se/composers/esser-karl-michael-von/

Register

Registret innehåller namn, platser, låttyper, samlingar, samt ett antal andra centrala ord och begrepp. Namn och platser i variantregistren till Dufvas låtar i avsnitt 7.2. är av utrymmesskäl dock inte medtagna såvida de inte förekommer i andra kapitel eller avsnitt.[1925]

Aachen 659
Abiturienter 162
Abraham, Otto 49
Adler, Guido 16, 39
Ach, es schmeckt doch gar so gut 726
Ack, min Caput vad det lider 518
Ackulturation 30
Adolphsson, Henrik 190-91, 445, 463, 582, 747
Affektlära 19
Afzelius, Arvid August 37-38, 171, 454, 463, 469, 488, 500, 515, 522, 525, 527, 535, 549, 552, 558-59, 602, 604, 623, 635, 693, 709, 717-18, 766
Agder 65, 81, 339
Agricola, Martin 279
Ahlbäck, Sven 5, 64-66, 79, 345, 365, 399, 402, 405, 418
Ahlkvist, Abraham 467
Ahlström, Johan Niklas 38, 432, 436, 453, 463, 469, 522, 525, 527, 547, 549, 580, 644, 661, 703, 718, 730, 760, 766
Air 140, 145, 554
Aird, I.A. 554
Aksdal, Bjørn 5, 69-77, 80-81, 102-105, 148, 150, 250, 257, 271-72, 295, 304, 339, 347, 366-67, 411, 416, 823, 851
Ala-Könni, Erkki 93-95, 97-98, 100, 302, 305, 314, 348-49, 449, 656, 658
Alard, A.F. 431, 436, 460, 482, 661, 692, 706, 716, 742, 765, 792, 832
Albert, Heinrich 574
Albo härad 114
Alcide 326
Aldrig blir den bruden jungfru mera 516, 518, 521, 545, 546, 578, 581, 612, 839-40
Aldrig får den bruden kronan mera 400, 516, 545, 546, 612, 839
Alexandersen, Hilmar 369
Algutsboda 210
Alia 574, 839
Allanbrook, W.J. 17
Allbo 174
All världens polska 41, 454, 741, 838, 842
Alle kristelige og dygderige Jomfruers Æreskrands 275
Allemande 140, 145, 147, 149, 152, 188, 224, 257, 266, 270, 277, 315, 324, 553-55, 780, 808, 818, 839, 847
Allmo, Per-Ulf 8, 60
Allmänna Sången 175
Allra högst uppå himlens fäste 734-35, 842
Alm, Josef 582, 693, 723, 786
Alotus 92
Alridge's allemande 554
Alstorp 239
Altså trækker vi 554-55
Alvarez-Pereye, Frank 15, 865
Alvesson, Mats 29-30, 349
Alvesta 7, 168, 190
Amager 84
Amager-Dands 84-85
Amatörmusiker 19, 223
Ambach, Melchior 274
Ambjörnsson, Elias 331
Ambro, A.W. 49
Amener (Branle Amener m.fl.) 140, 325

1925 Landskap, de nordiska länderna (samt Polen, Frankrike, Tyskland, England, Italien, Nederländerna) och andra frekventa begrepp som exempelvis polska, polonäs, menuett och serra finns inte medtagna i registret.

Ammerbach, Elias Nikolaus 281, 297
Amsterdam 659
An dem Himmel sind zwei Sterne 519
An Doris 574-75
Ancermann, Bernhard 31
Anckarman, Jonas 192, 225-26, 234, 431, 439, 481-82, 506, 558, 597, 602, 644, 650, 702, 707, 709, 754-55, 759, 925
Anckarman, Sune 225-26
Anders i Smeja 239
Andersdotter, Anna Lowisa 197
Andersen, Heine 102
Andersson, Anders Fredrik 191, 236, 445, 479, 927
Andersson, Frans Joel 230
Andersson, Greger 6, 72, 114, 122
Andersson, Göran 8, 230
Andersson, Ingvar 60
Andersson, Nils 38, 42, 44, 45, 46, 47, 54, 56, 109-114, 116-17, 131, 182, 189, 198-99, 343, 494, 501, 700, 741
Andersson, Ola 113, 131, 924
Andersson, Olof 52, 54, 67, 109, 112-21, 189, 191, 204, 228-29, 341-45, 349, 366, 388, 396, 413, 421, 427, 434, 494, 504, 517-18, 686, 691, 704, 762, 805-806, 826, 845, 853
Andersson, Otto 94, 98, 100, 112, 340, 349, 352-55, 368-69, 372, 391, 394, 396-97, 455, 519, 787, 819-21
Andersson, Pehr 136, 140, 297, 318, 364, 450-51, 457-58, 466, 468, 517, 551-52, 571, 580, 622, 686, 691, 721, 726, 756-57, 808, 847
Andersson, Sixten 177-78
Andersson, Sofia 236
Andersson, Vilhelm 191
Andraschke, Peter 105
Anello 155
Angläs (Anglaise m.fl.) 171, 173, 178, 225, 229-30, 232, 339, 808, 847
Ania 98, 431, 452, 460, 500, 537-36, 542, 548, 561-62, 585, 623, 717, 720, 723, 759, 765
Ankarloo, Johan 745, 747, 828
Ankarsrum 194, 197-98, 211-15, 219-21, 238, 241, 568
Ankarsrums bruk 197-98, 211, 213-14, 219-20, 238, 241
Ann Arbor 73
Annell, Elias 925
Annerstedt, Daniel 162
Antonsson, Fredrik 189
Apamaden 457-59, 838
Apologist 153, 641
Appelqvist, Per Axel 213, 232, 752, 925
Ar du sett någo klacku get mäe skällo 486
Arbeau, Thoinot 264, 274
Arena, Antonius 264
Aria 144, 149
Aringsås 177, 192, 657-58, 782, 924
Armbågslek från Evertsberg 315
Armenien 273
Arnér, Gotthard 128, 153
Arnman, Arvid 191, 222, 236-37, 927
Arom, Simha 15
Arveka myr 174
Arwidsson, Adolf Iwar 449, 484, 527, 537, 539, 540, 706, 724-25, 727, 734-35, 763, 765, 782
Arvidsson, Alf 61
Arvika 110, 729
Asklund, Emil 189
Aspeland (härad) 125, 294
Asymmetrisk form 71, 76, 327, 367, 366, 373, 819
Asymmetrisk takt (rytm) 73, 81, 346-47
Atterbom, Nils 227
Aufschnaiter, Benedict 157
August den starke 252
Augustinus 275
Aurskog 295
Aust-Agder 65, 81
Austenå, Salve 85
Auvergne 324, 818
Avtackningsdans 231, 314
Axelsson, Jörgen 5, 7, 64

Baakfoot, Anders 154
Baba Karam 273
Bacchi Tempel 666
Bach, Anna Magdalena 305
Bach, Johann Christoph 19, 251
Bach, Johann Sebastian 19, 166, 305, 320, 438, 447, 726, 729, 784
Bach, Philipp Emanuel 251, 784-85
Back Anders Hansson 46
Backa 336, 511
Badura-Skoda, Eva 19
Baer, Abraham 38-39

Bagge, Julius 38-39, 41, 43, 286, 345, 349, 429, 434-36, 453, 463, 482, 489, 500, 502, 507, 522, 527, 549, 558, 580, 602, 633, 635, 644, 661, 693, 706, 709, 718, 723, 730, 742, 747, 760, 766, 783, 786
Baird, Julianne C 279
Bairischer 290, 814
Bakka, Egil 70, 73, 75-78, 81, 252, 264, 268, 275, 277, 290, 314, 374
Bakmes 261
Balkan 96, 269, 309, 814
Ballad 6, 37, 51, 144, 171, 177, 231, 236, 296, 415-16, 784, 816, 849
Ballo (Ballet m.fl.) 140, 145, 152, 155, 157-58, 264, 266, 285, 290, 814
Ballos Kythnos 269
Baltikum 25, 71, 825-26
Balzersdotter, Ursula 153
Bang, Peter 474-7576, 519, 521, 711, 735-36, 763
Bannmil 129-30
Bari 282
Barockmusik 15-16, 65, 67, 365, 804
Baryton 271
Basel 16, 89, 659
Basfiol 158, 162
Basflöjt 158
Basilisk 137
Baskien 269, 814
Baslinjer 18, 20, 415
Basostinato 277, 815
Basse dans (Bassadanza, Basses danses) 266, 277
Bast, Christian Frederik 425-26, 450, 452, 474-76, 520-21, 550, 577, 616, 654, 756, 758
Bast, Poul Danchel 425-26, 450, 577, 616, 654, 756, 758
Basun 158, 162
Bauerntanz 276
Baumann, Max Peter 35, 804
Bayern 76, 256, 397, 458, 814
Beckman, Lucas 298, 832
Becksmälla 197, 241, 927
Beethoven, Ludwig van 251, 447, 783
Beham, Hans Sebald 276
Behrend, William 446-47
Bellman, Carl Michael 328, 331, 456, 463, 518, 646-47, 666, 668
Benda, Jiří Antonín 251
Bengtsdotter, Elin 182
Bengtsson, Lars August 191, 237, 927
Bergamasca 140, 266, 320, 324, 784, 818
Bergamo 266, 784
Berge, Rikard 555
Bergdahl, Nils 430, 436, 439, 481-82, 488, 506, 521, 548, 557, 601, 619, 632, 634, 636-37, 958, 660, 692, 698, 701-702, 716, 742, 746, 758, 763, 765, 785-86, 791-92, 827
Berger, Sven 62, 64
Bergere 140, 145
Berggreen, Anders Peter 458, 488, 724-25
Berggren, Anna 239, 926
Berglund, Lars 247
Bergman, Karl Jonas (Carl Jonas) 206
Bergström, Johan Fredrik 177, 360, 708, 862
Bergström, Nills 442
Bergvall, Arvid 240, 926
Berlin 35, 38, 53, 253-54, 281, 372, 396, 447, 498-99, 518-20, 584, 751, 782, 784
Berlinskan 140, 145
Bern 157, 659
Berry, Peter 8, 63
Berwald, Franz 179
Berwald, Johann Fredrik 714
Berwald, Johann Georg 485
Besche, Hubert de 219
Betti, Emilio 29
Bexell, Adam 176
Bielawski, Ludwik 279, 813
Bimotiv 356-58, 362
Bindebågar 137
Bingsjö 336, 345, 373, 375-76, 393, 410, 416, 494-96, 719, 723, 760, 777
Birenbomska 143, 261
Biskop, Gunnel 93, 250, 261, 311, 313-14, 327, 331, 372
Biörkvik, J 551, 839
Bjelland, Mark D 33, 804
Bjerg, J.M. 554
Bjørdal, Arne 270
Björklund, Ingegerd 182
Björkman, Petter (Petrus) 180
Björkvik 430, 432, 500, 863
Björndansen 140, 145
Björnvalsen 701
Björsäter (Björsätter) 129, 925

Blackstad 192, 223, 239-40, 468, 513, 729, 743
Blanche, August 714
Blatter, Alfred 327
Blek 261
Bleking (Blekpolska) 77, 143, 261
Blekingepolskan 841
Blicher, Niels 331
Blidström, Gustaf 517, 521, 528-29, 565, 578-80, 591, -92, 679-82, 685, 711, 717, 720, 723, 726, 729, 735-39, 820, 850, 862
Blom, Erik 172
Blom, Jan-Petter 5, 34, 73, 79, 290
Blomberg, Arne 60
Blomgren, Erik Vilhelm 242
Blomgren, Johan Christian 121, 246, 572, 634, 716, 746, 760
Blomgren, Johan Eric 121, 548, 687, 716, 827
Blomqvist, Lisa 240
Boaberg 184, 738
Boberg, Axel 112, 114, 116, 189, 191, 194, 197-98, 200-202, 214, 366, 805, 845
Bobis bröllop 725, 728
Boccherini, Luigi 642
Boda 73, 238, 346, 432, 452, 759, 860
Boes 431, 459-60, 521, 645, 704, 706, 728, 758-59, 763, 765, 786, 792
Boggdansen 142, 315
Bohlin, Folke 51, 128
Bohlin, Karl 38
Bohus belägring 144, 320
Bolhult 220
Boman, Petter Conrad 38
Bonadsmåleri 137
Bonchidai 290, 814
Bondeson, August 695, 763, 765
Bondpolska 73, 261, 265, 339, 417, 824, 852
Bondspelman 121, 186-87, 806, 809
Bonus, Frantisék 305, 446
Book, Fridolf 189
Bort med höga ting 725
Borås 173
Boses saga 86
Bosk 261
Bostonvals 110
Boström, Mathias 7, 23, 42, 52, 68, 78, 109-112, 114, 117-120, 191-92, 343, 350
Bourée 15, 140, 145, 157, 286, 324, 328, 804, 818
Brahe, Per 283, 298, 320, 861
Bramsula 781
Branicula 140, 145, 317, 519, 775-76, 780-82
Branle 140, 231, 257, 266-67, 324-25, 519, 780, 818
Branle amener 140, 325
Branle de Poitou 324, 818
Branle Gai 231, 266-67
Brant, Sebastian 274
Breakdance 264
Brecia-skolan 270
Bredberg, Johan Davidus 178, 185, 861, 924
Bredebäckshult 157
Bredvassa 237
Bregman, Micah 402
Bremen 156
Bretagne 269, 324, 814, 818
Brinch, Peder 556, 558
Bringéus, Nils Arvid 53, 231
Brno 106
Bro, bro breja 319
Broaryd 174
Brotorp 232, 635, 857
Brudedandsen 58, 295
Brudlåt 110, 140
Brudpolska 92, 546, 839
Bruksmusik 16, 66, 72, 120, 139, 802, 806
Brusniak, Friedhelm 106, 785
Bruun, Sven Lorens 230, 926
Bruynsmedelyn 297
Bryngelsson, Johannes 63, 68, 122, 332, 353-555, 364, 387, 424, 430, 433-36, 447-48, 460, 479-80, 486, 488, 493, 499, 521, 548, 550, 557, 565, 576, 580, 585, 592, 602, 615, 619, 623, 625, 646-47, 680, 687, 698, 716, 722, 726, 728, 735-36, 755, 758, 827
Bråkan 498-99, 838
Bræin, Edvard 295
Brändvins Polonoise 790, 842
Brännvinspolska 143, 146, 504
Bröllopsceremonier 92, 293, 295-96, 816
Brömsebro 189
Buch, David J 325
Budapest 251, 374, 397, 446, 448, 596, 602, 861
Budyšin (Bautzen) 317, 321, 459, 491, 492, 493, 528
Buenos Aires 235
Bugadans 261

Bulgarien 269, 814
Bull, Lars 686-87, 830
Burke, Peter 35-36, 130, 188, 258, 803-804, 811, 826, 845, 853
Burs 191, 431, 445, 456, 463, 488, 506, 527, 628, 717, 747
Busha 273
Buskerud 81
Buxtehude, Dietrich 114
Bygdedanse 76, 78
Bygdedansslåttar 148
Bygdekomponister 72
Byss-Calle (Carl Ersson Bössa) 415, 626
Bäckebo 532, 534-35, 658, 705-706, 709, 730, 737, 777
Bäcken 136
Bäckström, Erik 136
Bäckström, J.W. 124-25
Bäckström, Paul 494-95
Bälinge 209
Böhme, Franz Magnus 253, 455, 461
Böhmen 255
Böi-färdi 450
Böljerum 210
Böttiger, G.W. 124

Cahman, Hans Heinrich 124, 153, 923
Campagnoli, Bartolomeo 251
Canarie (Canario) 140, 266
Canthor Choralis 154, 165
Canthor Figurativi 153, 154, 165, 167-68, 170, 176
Cantate Burlesque 726
Cantilena 161
Cantometrisk modell 63, 354
Capell, Richard
Carlheim-Gyllenskiöld, Wilhelm 453, 488, 533, 535
Carlsson, Beyron 182
Carlsson, Johan Erik 132
Carlsson, Åke 165, 191, 242
Carlstedt, Salomon 134, 828
Carlström, Anders 442, 444, 481-82, 506, 534-35, 548, 569-70, 715-16, 742, 756, 758, 827
Carmina Burana 308
Carnival 231
Caroso, Fabritio 264, 274
Case, Steve W 274
Cataforio 290, 814
Cenar 101
Černý, Adolf 317, 491-93
Chaconne 140, 157, 324, 818
Chailley, Jacques 16
Chalmers, Alan 349
Chmiel 255, 812
Chmielowy 255, 812
Chodzony 256, 290, 813-14
Chopin, Frédéric François 77, 103, 250-51, 642, 812
Chorea Polonica (Chorea Pollonica) 101, 248, 256, 305, 446, 839
Chorea Hungarica 447
Christoffersson, Ingvar 173
Chybiński, Adolf 281
Cieszyn 101, 256, 813
Cieszynskich Polonezow (Cieszyn Polonaises) 256, 813
Cinq de Pas 309
Cirkelpolskor 351
Clarin, Fredrik Wilhelm 233-34, 439, 506, 577, 584-85, 661, 692-93, 703, 716, 756, 759, 829, 925
Clarin, Johan Frans 233-34
Clarke, Mary 252
Cleveland 182
Cnattingius, Bengt 164
Colin och Babet 517-18
Colliander, Erlandus Magni 156, 923
Commenda, Hans 371-72
Confessiones 275
Consort 134
Corrente 266
Courante 15, 140, 147, 149, 155, 157-58, 257, 266, 270, 285, 312, 315, 324, 326, 329, 467, 804, 808, 847
Cotiljong (Cotillion m.fl.) 140, 145, 320
Cottbus 317
Crisp, Clement 252
Crælius, Magnus Gabriel 125, 247, 293-94
Cum multa variatate 20
Czardas 814, 290
Czekanowska, Anna 251
Cöster, Johann Adolfi 275

d'Anglebert, Jean Henri 251
Da capo-polskor 351, 353-54

Dahl, Johan Magnus 184, 190, 717, 738, 792, 924
Dahl, Jonas 260, 460, 508-509, 511, 539, 627-28, 693, 792, 830
Dahl, Per 226
Dahl, Petter 177, 180-81, 924
Dahldantz 141
Dahlgren, Andreas 227-28, 234-35, 337, 387-88, 430, 459, 470-71, 476-77, 478-79, 493-96, 498-99, 502, 506, 508-511, 548, 557, 578, 580, 594-95, 602, 616-17, 619, 641, 659-60, 692, 697-98, 701-702, 722, 756, 758, 763, 765, 769-70, 827
Dahlgren, Charles Emil 228
Dahlgren, Fredrik August 498
Dahlig-Turek, Ewa 83-84, 102-105, 247-48, 250, 255, 257, 278, 281, 301, 305, 316, 347-49, 815
Dahlstedt, Sten 44, 50
Daktyl 77, 255, 287-89, 304, 322, 334, 348, 413, 417, 467, 472, 823
Dal Jerks storpolska 607, 428, 838
Dala Floda 308, 463, 486, 488, 504, 506, 517, 522, 602, 616, 619, 893
Dalakopa 318
Daldans (Dahldantzen) 313
Dalfors, Hans 438
Dalhem 210, 212, 215
Dalin, Jan 521
Dalin, Olof von 725
Danielsson, Eva 5, 7
Danielsson, Daniel 224, 776
Danielsson, Daniel (Härjedalen) 544, 764
Danse à deux 325-26
Danzig 53, 391, 681-82, 722
Daule, Florian 274
Dauphiné 324, 818
Davidsson, Herman 241, 927
De tactu musica 248, 302-303
Degersnäs 183
Degn 127
Dehli 19
Deliège, Iréne 402, 404-405
Delsbo 110, 294, 431-32, 439, 460, 463, 479, 506, 619, 693, 702-703, 723, 742, 752, 760, 770, 830
De-mediaization 104
Den figurerande pardansen 263, 270, 290, 812
Den gångna dansen 277
Den i bojor sitter tiga nu ej gitter 725
Den segrande kärleken 781
Den sprungna dansen 277
Den toleddede viseformen 366
Dencker, Nils 48, 52-54, 155, 234, 285, 308-309, 311, 313, 315, 317-20, 329-30, 388, 391, 449, 452, 484, 498-99, 506, 518-20, 526, 532, 537, 540, 579, 584, 725, 734, 751, 762, 765, 790-91
Denna ringen den skall vandra 317
Dente, Joseph 189
Der bor en bager 695
Der vollkommene Capelmeister 89, 304
Descendentality 83-84, 104, 348
Deskriptiv notation 137, 807, 825
Destructorium Vitiorum 274
Det brinner en eld 320
Det gick två gubbar i snöfall 484, 838
Det gingo två flickor åt skogen 484, 838
Det gingo två gubbar i snöen 320
Det kom en gumma från Nödfall 484
Det kom ett herrskap ifrån en ö 484
Det kom två gubbar från Nödfall 316, 484, 838
Det stod en jungfru uti en hage 695
Det står ett träd på min faders gård 540
Deutscher (Deutscher Danz, Deutscher Tanz) 277, 297
Diakon 127
Diffusionism (Diffusionistisk teori) 22, 30-34, 39-40, 49, 54-55, 57, 67, 75, 77, 80-81, 94, 96, 101, 103, 269, 342, 804, 813-14, 844-45
Dilthey, Wilhelm 29, 803
Director Musices 129
Disco 264
Diskanten 159, 175-76
Diskantist 113, 159-61, 169, 188
Dithmarschen 275
Dittersdorf, Carl Ditters von 19, 107, 166
Djakarta 19
Djurhultsmåla 230
Djurklou, Nils Gabriel 259
Djursdala 193, 225-28, 431, 482, 506, 558, 650, 702, 707-709, 754-55, 759, 841-42, 925-26
Djursviter 137
Djäkne 127, 160-62
Djävulspolska 54, 449, 838
Dobszay, László 397
Dockedansen 141, 145
Dolmetsch, Mabel 266

Domkyrkoorganist 129, 153, 170-71, 185, 810, 923-26
Donat, Sven 143, 169, 192-93, 198-200, 224, 245-46, 261, 334-35, 382, 430, 434, 436, 439, 477, 479, 492-93, 798-99, 502, 505-506, 521, 535, 569-70, 572, 584-85, 622-23, 709, 722, 741-42, 756, 758, 765, 792, 795, 827, 924
Drake, Erik 488, 518
Drammen 367
Dreher 275, 290, 814
Dresden 19, 281, 455
Dreyer 327, 333
Drottning Kristina 247, 284, 329
Drottning Sofia 179
Drottningholmsmusiken 328, 456, 461, 666, 668
Dubbelgrepp 46
Dufva, Amalia 212, 215
Dufva, Anders 209, 216-17, 926
Dufva, Anders Petter – se f.a. avsnitt 4.3!
Dufva, Anna Catharina 198, 202, 206, 208-209, 215, 543
Dufva, Anna Lovisa 211, 215
Dufva, Brita 206, 215
Dufva, Catharina 206
Dufva, Catrina 210, 215
Dufva, Claes Julius 212, 215
Dufva, Cristin 205, 215
Dufva, Elisabeth 206, 215
Dufva, Karin 208, 215-18, 926
Dufva, Karl-Otto 210, 215
Dufva, Lisken 205, 215
Dufva, Margaretha 206, 215
Dufva, Mathes 206, 208-209, 211, 215
Dufva, Mathias 213, 215
Dufva, Mattias Georgius 215
Dufva, Mattis 206, 215
Dufva, Per Gustaf Ludvic 211, 215
Dufva, Peter
Dufva, Peter Mattisson 206, 215
Dufva, Petter 206, 215-216, 218, 221, 231
Dufva, Sara Lisa 206, 215
Dufva, Sara Maja 206, 215
Dufva, Sofia Albertina 211, 215
Dufva, Stina 205, 210, 215
Dulcian 159, 328
Dunderbergs storpolska 337, 428, 498, 838
Dunderbergspolskan 428, 838
Dundes, Alan 401
Dunshult 632-33
Dupla 101, 277
Durparallell 383-85, 470
Dybeck, Richard 38, 294, 484, 714, 725
Düben, Gustaf 247, 298, 862, 864
Dübensamlingen 157, 246-47, 298, 328, 864
Där komma två gossar från fjällen 484, 838
Där komma två gubbar från snöfjäll 484, 838
Döderhult 132, 192, 215, 230
Döderhultsvik 229-30, 832, 926

Ebreo, Guglielmo 264, 274
Eccosäs (Eccossaise m.fl.) 141, 145, 178
Edin, Anna 196
Edlund, Andreas 64
Edlund, Maja 240
Edsbruk 220
Edshult 239
Edström, Olle 7, 19
Eerola, Tuomas 402
Efterdans 58, 62-63, 70, 82, 87-88, 92, 101-103, 105, 224, 231, 247-49, 255, 257, 260, 265-67, 277-78, 280-82, 284, 293, 296-97, 303-309, 312, 314, 316, 318-19, 321, 338, 390, 412, 429, 484-85, 517, 526, 553, 574, 679, 685, 734, 781, 813, 815-18, 848-49
Egeland, Ånon 5, 7, 64-65, 72, 76, 81-82, 91, 259-60, 269, 311, 339, 367-68, 416, 823, 851
Eggeling, Fredrik 485, 488, 524, 526-27, 535
Eide 295
Eitan, Zohar 402
Ejdestam, Julius 31
Ekbæck, Anders 132, 925
Ekbæck, Nils Olof 132, 925
Ekegärd, Bengt 60
Ekengren, I. 483
Ekeroth, Gabriel 121-22, 756
Ekevaldh, Erlandus 160
Eklin, Gustaf 167
Eklin, Nils 167
Eklin, Nils Nilsson 167
Eklin, Salomon 1 34, 163, 166-70, 185-86, 192, 224, 333, 442, 504-506, 809-810, 924
Eklundh, Anders 60
Eksjö 113, 194
Ekvall, Knut Olof 191, 705
Ekvivalens 379

Elbe 224, 317
Electric boogie 264
Electro 264
Elfström, Erik 219, 221
Elisabeth I 268
Elisabeth Eÿsbocks samling 297, 859
Elling, Catharinus 82
Ellis, Alexander 49
Ellis, Mary Stewart 264
Elverum 452, 715, 717
Embring, Anna-Lena 211-12, 215
Emiska termer 15-16
Emmerig, Thomas 18
Eckerö 461, 557-58
En gång var jag verliebter 484, 838
En Majdag i Wärend 124, 485
En Midsommarnattsdröm 320
En mycket wackar kärlekepolska 707, 841
En pige vandred udi en have 695-96, 841
En sup till, det behöver jag 416, 503-504, 838
Entaktsmotiv 392-93, 779, 788, 798, 821
Engel, Hans 157
Engels, Friedrich 61
Engelsk polsk (Engels pols m.fl.) 88
Engelska 60, 90, 140-41, 147, 149, 224, 260, 270, 286, 294, 296, 457-58, 780, 782, 808, 847
Engen, Erik 452, 715, 717
Engerdal 314
English Violet 271
Engström, Anders 206
Enhörning 137
Enköping 301
Enmetriska polskor 70, 84, 345, 411
Enninger, John 115-15, 294, 436, 494, 496, 502, 634, 729, 736, 747, 777, 805, 832, 846
Enshult 430, 436, 439, 459-60, 471, 479-80, 493, 499, 541-42, 562, 577, 592, 616, 619, 659-60, 716, 732-33, 827
Ensträngslåtar 270
Enwall, August 231, 234, 644, 704, 706, 857, 926
Enwall, Knut 231
Enwall, Nils Olof 231
Enwall, Per-Inge 231
Envallsson, Carl-Magnus 16, 517-18, 725, 728, 781
Erdoğan, Sema Nilgün 273
Ericsson, Pehr 355-56, 431, 439, 452, 462, 506, 522, 547-48, 558, 580, 602, 627, 692, 702, 729, 747, 759, 766, 770
Erik XIV 40-41, 268, 454-55
Erik XIV:s kröning 40-41, 454-55
Eriksson, E.W. 557
Eriksson, Gustaf 241
Eriksson, Karin L 6-7, 27, 63
Erixon, Sigurd 31, 55, 75
Erlandsson, Ida Sofia (Ida i Rye) 532, 534-35, 658, 704-706, 709, 729-30, 737, 777
Ersson, Erik (Kus Erik) 660-61
Espaniole 141, 145
Espringale
Esser, Karl Michael von 186, 227, 415, 433, 659, 810, 838, 840
Estampie 266
Estland 52, 96
Etelhem 642
Etiska termer 15, 130, 807
Evolutionism (Evolutionistisk teori) 32, 51, 77
Eybechs pollonesse 571, 573, 690-91, 839, 841
Eÿschelberger Tantz 297

Fabeldjur 137
Fabricius, Peter 89
Fabritius, Alexander 274
Fagerström, Johan Gustav 206
Fagott (Faggot) 163, 179, 328, 457,
Falin, A.O. 686-87
Falsterbo 220, 927
Falsterbo bruk 206, 210, 215, 239
Falun 121, 153, 156-57, 299, 313
Fandango 141, 145, 784
Fannikedans 90, 307, 553-54, 556, 695-96, 772, 839, 841
Fanø 88, 91, 307, 553-56, 695-96, 761, 772
Farandole 414, 145, 266
Farmors lilla kråka 449
Fastlagslöp 231
Felekasse 271
Felemakare 271
Fellman, Jerome D 33-34, 804
Fenaroli (The Fenaroli) 18
Fermens polska 555, 839
Fielebonde Dands 85
Figuralmusik 152, 159
Fille-Vern 85
Finsken 141
Finspångssamlingen 294, 299, 319, 325, 328-29,

519, 574-75, 782, 860
Fiol i Spann 141, 145, 309, 315
Finnskogen 82
Finnskogspols 82, 346-47
Fischer, Johann 224
Fjärås 506, 627, 660, 690, 692, 698, 742, 746, 751-52, 786, 827, 855
Fjäskern 141, 145
Flack, P.A. 241, 830
Flamenco 273
Fleischhauer, Günther 106
Flem, Erling 70, 76, 90
Flen 246, 628, 717
Flendalen 314
Flerohopp 210
Flickornas Michaelidans 775
Flunderup 131
Fläckpolska 290, 814
Fogelberg, Johannes (Johan) 133, 176-85, 192, 289, 644, 656-58, 782, 861, 924
Fogelberg, Torbjörn 177
Folie de Espagne 141, 285, 309, 324, 818
Folketorp 482, 518, 829
Folklig koral 52, 144, 296, 415, 817
Folkmusikkommissionen (FMK) – se f.a. avsnitt 2.1!
Folkmusikvågen 60
Folkpolonäser 254
Folkvisa 37-38, 48, 175, 185, 720
Fonte (The Fonte) 18
For at være som man bör 554
Forkel, Johann Nikolaus 784
Formelmotiv 51
Fornander Ericsson, Lars 230, 832, 926
Fors, Pelle 239-40, 431, 456, 463, 522, 926
Forsander, Johan 173, 861
Forsander, Magnus 173
Forsberg, Jan 124, 126
Forséni, David 237
Forsheda 237
Forsslund, Karl-Erik 431, 445, 463, 485-86, 488, 516, 521-22, 717, 723, 736, 759
Fortspinningsform 67, 365
Franken 317
Frankfurt am Main 29, 106, 274, 624
Fransson, Anders 7, 172, 174
Fransäs (Francaise m.fl.) 141, 145, 247, 329, 429
Franzén, Nils-Olof 182-83, 185
Fredin, August 54, 111, 116, 191, 222, 236-37, 451,-52, 498, 521, 524-25, 605, 641, 703, 716, 747, 779, 927
Fredmans epistlar (Fredmans sånger) 328, 331, 456, 463, 518, 646-47, 666-68, 840-41
Fredrik Adolfs kapell 646
Freiburg im Breisgau 105, 624, 854
Frese, Jakob 155
Friarlek 484
Frick, Justus 189
Fridans 265, 291
Friedemann, Wilhelm 251
Frieler, Klaus 402
Fries, Theodor Magnus 153-54
Friskytten 441
Frohm, Christina 8, 60, 99
From-Olle 299, 377, 380-86, 388-89, 394, 411, 504, 719, 841
From-Olles d-mollpolska 377, 380-86, 388-89, 394, 411, 719, 841
From-Olles G-durpolska 491, 838
Fru Häggs polska 489, 838
Frunck, Gudmund 519
Fryele 154, 923
Fryksdalen 416
Frödin, Kerstin 64
Frödinge 229, 926
Frösön 431, 722-23, 832
Furingstad 431, 445, 460, 471, 521, 644, 690, 692, 716, 737, 747, 792
Furå, Pär 64
Fux, Johann Joseph 19
Fykerud, Lars 367
Fyn 89, 310, 388
Fyra flickor dansa på e kista 745-46, 842
Fyrpolska 501
Fyrtaktiga perioder 47, 358
Fyrtur 144
Få mej hit e' kråke 450
Fågelsnäs 208
Fågelvik (Fogelvik) 135, 226-28, 335, 337, 430, 471, 476, 478-79, 493-96, 499, 502, 506, 509, 511, 548, 557, 580, 594-95, 602, 617, 619, 660, 692, 697-98, 702, 722, 758, 763, 765, 769-70, 827, 925
Fårhult 241, 927
Fäbodgränsen 55

Fältarbetsmetod (Fältarbete m.m.) 32, 36, 56
Fälth, Manfrid 191
Färila 431, 660-61, 759-60
Färlöv 200
Färnström, Emil 127
Färöarna 40, 96, 269, 389, 394, 410, 550, 616-17, 619, 719, 723, 814
Föllingekvartetten 46
Föra 261
Förare 173
Fördans 58, 70, 82, 87, 92, 99, 101-102, 249-50, 255, 257, 266-67, 277, 279, 284, 291, 293-94, 303, 312, 314, 316, 320-22, 389-90, 428, 457, 517, 528, 553-54, 632, 704, 741, 761, 775, 785, 790, 816-17, 841-42, 848-49
Föreningen för Smålands Minnen 483
Förfioler 271
Förr har västgöta gått 745, 812
Första kringelleken på Jässpö 516
Första världskriget 118, 250
Förströelserepertoar 148
Förtvivlans polska 725, 841

Galant musik (Den galanta stilen) 15-20, 34, 134, 140, 166-67, 185-86, 245, 254, 258, 319, 378, 382, 413, 415, 457, 466, 472, 481, 620, 642, 732, 763, 804, 807, 809-10, 812, 823, 847, 851
Gagliarda 266-67
Gagnef 439, 516, 521-22
Gaillarde 83, 141, 145, 231, 263, 266-69, 277, 280, 814-15
Galizien 250
Galopp 141, 145
Gamla Brudpolskan 546, 839
Gamla gubbar sätta skägged i väred 745, 842
Gamleby 239, 927
Gammal Hälsingepolska efter Flur Olle 510, 838
Gammal Möklintapolska 578, 839
Gammalsvenskby 52
Gammalvänster 261
Gammelvals 45, 118
Gangar 73, 76, 78, 80-81, 83-87, 268-70, 272, 277, 290, 320, 368, 370-72, 553, 814, 820
Gangsföra 261
Gardie, Magnus Gabriel de la 247
Garfias, Robert 273
Garsenhauer (Gassen-Hauern) 141, 320, 784
Gaslander, Johannes 293-94
Gaslander, Petrus 293-94
Gasparini, Francesco 166
Gauken 339
Gaver, Elisabeth 86-86
Gavotte 15, 141, 145, 147, 149, 155, 157, 224, 266-67, 285, 324, 804, 808, 818, 847
Gavotte L´amour 155
Gdańsk 105, 713
Gehen 277
Gehenna, Virginia Renata von 519, 782
Gehör 15, 18-19, 36, 121, 130, 137, 161, 258, 387, 807, 811
Geige 106, 269, 371-72
Geijer, Erik Gustaf 38
Geiser, Brigette 272
Gelaufener 101
Gelotte, Wilhelm 626, 840
Gelottes storpolska 626, 840
Generalbas (Generalbasstämma) 18
Georgien 273
Gesamtkunstwerk 783
Gesunda 109
Gesunkenes Kulturgut 275
Getabockadans 141, 317, 781-82
Getis, Arthur 33, 804
Getis, Judith 33
Getterum 241, 331
Gian Galeazzo av Milano 282
Giga 266, 269
Gigue (Jig m.fl.) 15, 141, 145, 147-49, 155, 269-70, 320, 324, 467, 553, 804, 808, 818, 847
Gillesflickorna 196
Gilrosing 250
Gjerdingen, Robert O 17-20, 624
Gladhammar 198, 205-213, 215-21, 231, 239, 241, 463, 692, 759, 795, 842, 926-27
Gladhammarspolskan 795
Gluck, Christoph Willibald 19, 166
Glädjens blomster i jordens mull 726
Glädsorg 456
Glömminge 189, 440
Gnarp 439, 486, 488, 493, 760, 830
Gnosjö 113
Godár, Vladimír 597, 599, 602
Godegård 63, 431, 436, 444, 463, 482, 502, 558, 580, 605, 621, 634, 637, 658, 693, 703, 717,

730, 747, 754, 760, 773, 779, 782, 786, 829
Goldberg, Johann Gottlieb 251
Goldberg-variationerna 320
Goniony 101
Gorset, Hans-Olav 65-66, 72, 85, 91, 115, 148-50, 285, 624, 802
Gotlandstoner 54, 116, 431, 445, 451-52, 454, 456, 463, 482, 486, 488, 504, 506, 524, 527, 536, 544, 558, 595, 602, 628, 624, 641, 644
Gottåsa 131, 180-81, 924
Gounod, Charles 179, 290, 814
Grad und Ungrad 290, 814
Graebner, Fritz 31
Granhult 208, 210
Grannas Kari vår 725
Grannens gamla kråka 449
Granot, Roni 402
Graun, Carl Heinrich 166, 251
Greifswald 105, 156-57, 923
Grekland 269, 814
Gretna 231
Grevelius, Andreas 192, 431, 460, 521, 545-46, 548, 596-97, 600, 602, 619, 660-61, 692, 716, 759, 765, 831
Grieg, Edvard 77
Grillicander hvad er det 389, 719-20
Grinstad 361-62, 580, 759
Grisapolskan 501, 838
Grocock, C.W. 277
Grodno 250
Grosser 101
Grouping 403, 407
Groven, Eivind 79, 367
Groven Myhren, Eilev 34, 82-83, 268, 272
Grüner-Nielsen, Hakon 89-90, 554-56, 695-96, 761, 772
Gränna 440, 488, 661
Gränsö slott 223
Grönadal 411
Grönberg, Lennart 175
Gudbrandsdalen 45, 339, 347, 400
Gullander, Bertil 138
Gunnarsson, Ulrika 6-7, 64, 236
Gunnebo 220, 237
Gunnebo bruk 220, 237
Gustaf Vasas vals 441, 838
Gustafsson, David 174
Gustafsson, Ernst 191
Gustav III 437-38, 659
Gustav Vasa 283, 816
Gustavson, Herbert 451
Gustavsson, Leif 60
Gusum 220, 226, 582, 839
Gyllene Seklet 282, 816
Gyllengam, Gustaf 378
Gyllenkrook, Axel 477, 838
Gyllenkrok, Eva 168
Gyllenstierna, Carl 131
Günther, Jonas Andreassen 361-62, 580, 759
Gångare 277
Gånglåt 27, 110, 142, 259, 277, 414, 553, 704, 775
Gårdeby 232
Gåvetorp 169
Gärdserum 212, 236
Gävle 66, 628
Göingedansen 141, 145
Gökpolska 762, 842
Göljahult 173
Göran i Läpp 640, 656, 658
Göransson, Nils 130
Göteborg 7, 23, 27, 38-39, 44, 59-60, 63, 109-10, 122, 139, 152, 182, 185, 192, 237, 242, 315, 405, 466, 485, 513, 524
Göteborgs Spelmansgille 237
Göteryd 160
Götiska polskor 47, 360, 394-95, 821, 850
Göttingen 53

Hagebyen 642, 840
Hagen 206
Hagholm, Abraham 63, 246, 431, 436, 444, 463, 482, 502, 558, 580, 605, 621, 634, 637, 658, 693, 703, 717, 730, 747, 752, 760, 773, 779, 782, 786-87, 829
Hagström, (”spelgubben”) 177-78
Hajduk (Heidukentanz; Hajdukentanz) 101, 447, 838, 841
Hake, Hans 193, 864
Halbakken, Sverre 82-83
Hall, Bror Rudolf 127
Hall, Jon-Erik 377, 393, 410
Hallands spelmansförbund 27
Hallberg, Johan 209
Hallberg, Samuel Danielsson 209
Halle 105

Halling 76, 82, 110, 141, 145, 148, 269-70, 320, 370
Hallingdal 81, 347
Hallingeberg 211-12, 232, 241, 460, 638-39, 660, 706, 829, 858, 927
Hallingebergsamlingen 638
Hallman, Lars 293-94, 311
Halmstad 110, 164, 923
Halski, Czeslaw Raymond 254, 784
Hambo 141, 145, 311, 824, 852
Hambo-polka 141, 145, 417, 824, 851-52
Hambo-polkett 141, 145, 417, 824, 852
Hambo-polska 143, 146, 261, 417, 824, 852
Hamborger (Hamborgar m.fl.) 141, 145
Hamburg 89, 106, 275, 287, 307
Hamburska (Ambåsk m.fl.) 42, 143, 261, 287, 417, 824, 852
Hamlet 171
Hammar 132
Hammarlund, Anders 38-39
Hammarström, Eric 8, 61, 124-30, 199, 224, 228, 233, 240
Hammarström, Katarina 199
Handskarna du gav mig 317, 532, 534, 839
Hannäs 236
Hansdotter, Elisabeth 206, 215
Hansson Strängberg, Sone 114
Har du sett någon skabbu get mä stjällon 486, 838
Hardingfela 80, 82, 271-72, 367
Hardingfelespringare 69, 71, 366-67, 819
Harmoniemusik 178
Harmonik 354, 383, 391, 409-10, 415, 417, 466, 478, 494, 497, 510, 824
Harmonisk progression 336, 466, 470
Harnesk, Paul 202
Has, Kunz 275
Hassela 240, 377, 393, 410, 493, 506, 723
Haussman, Valentin 281, 293, 304
Hauho-Polskan 765, 842
Hautbois 48, 159
Haydn, Joseph 16, 19, 168, 179, 327, 330
Heartz, Daniel 34
Hedell, Kia 268, 283-84
Hedemora 24, 27, 34, 104, 227, 347
Hedmark 81
Heggeriset 314
Heidegger, Martin 29, 803
Heidelberg 31
Heikel, Yngvar 92-93
Heiskanen, Janne 374
Hej, nu dansar jag med Sara 681, 841
Hej Olas polska 505, 838
Hej Tomtegubbar 319, 524-26, 839
Hej, vil du med så kom, så gær vi ryding om 555-56, 839
Helgarö 355-56, 431, 439, 452, 462, 506, 522, 547-48, 558, 580, 602, 627, 692, 702, 729, 742, 747, 759, 766, 770
Helgeland 295
Hellqvist, Konrad Leonard 456, 463
Hellspong, Mats 52
Hellström, Agneta 64
Hellström, Allan 240, 431, 456, 522, 926
Hellström, Anselm 240, 431, 456, 522, 926
Hellström, Finnmark 240, 926
Helsingborg 114, 223, 856
Helsingfors (Helsinki) 93-94, 99, 391, 455, 538, 623, 714, 723, 855, 857, 860
Henrici, Christian Friedrich (Picander) 726
Henrik III (av Anjou) (Henry III) 252
Herder, Johann Gottfried von 28, 33, 77
Hermansson, Mats d 27
Hermeneutik (Hermeneutisk teori) 24-25, 28-30, 36, 404, 406, 424, 803, 844
Hernes, Asbjørn 78-79, 245, 260, 268, 287, 338, 416, 467, 823, 851
Herrestad 233, 700, 702-703, 830
Hertigen av Braunschweig 275
Herzog Moritz Tantz 298
Hewitt, Helen 278
Heyerdahl, Anders 295
Hijva Paiva 223
Hildebrand, Bengt 168, 170
Hildesheim 107, 264
Hiller, Johann Adam 251
Hip-hop 264
Hjort Anders Olsson 46, 59, 121, 375-80, 382-89, 393-94, 410-11, 494-96, 719, 760, 777
Hjorted 194, 197, 202, 205-206, 209-210, 215, 225, 239, 241, 331, 514, 568, 858, 927
Hjortsberga 177
Hjularen 141
Hlawiczka, Karol 49, 101-105, 251-56, 278, 304-305, 314, 316-17, 390, 446-47, 596, 734, 812-13

Hlawiczki, Andrew 101
Hobohm, Wolf 107
Hoboja 177
Hoerburger, Felix 397-98
Hoffman, Leopold 166
Hofrén, Manne 219-20, 227
Holberg, Ludvig 285-86
Holgersson, Anna Maria 194
Holgersson, August 194, 927
Holgersson, Elin Matilda 194
Holgersson, Emma Matilda 194
Holgersson, Gustaf 184, 190-91, 194-98, 213-14, 242, 927
Holgersson, Gustaf Adolf 194
Holgersson, Holger Otto 194
Holgersson, Inga-Lisa 196
Holgersson, Karl August 194-95
Holländska kompaniet 219
Holmberg, Carl Gustaf 548-49, 716-17, 764-66
Holmdal, Alfred 221
Holmdal, Ivan 221
Holmström, Israel 155, 519, 781
Honko, Lauri 63, 401, 408
Hood, Robin 172-73, 320
Hopp Mor Annika 141, 145
Hoppare (Hoppepolska, Hopparepolska m.fl.) 277, 346
Hopplek 277
Hoppsa 141, 145
Hoppu, Petri 125
Hoppvals 141, 145, 228, 311
Hops-anglaise 141, 145
Horgalåten 318
Horn (Kohorn ; Bockhorn) 110, 125, 129, 162-64, 228, 456, 646-47, 840
Horn, Adam 226-27, 925
Horn, Flemming 90-91, 148, 150, 267, 429
Horn, Gustaf
Horn, Johann Caspar 152
Hornpipe (Hornperpe) 141, 145
Hornska kvartetten 227
Horrepolska (Horren m.fl.) 261
Hov, Eva 8, 62, 83
Howard, Skiles 320
Hovkapellet 186-87, 247, 433, 437, 641, 659, 809-10
Hoyže, hoyže, mila jago 734, 842
Huaröd 113, 580, 717, 729, 924
Huggaremamma 775
Hupf auf (Hupfertanz) 277, 442, 734
Huldt-Nystrøm, Hampus 77, 78
Hult 189
Hultin, Måns 315-16, 485, 487, 858
Hultman, Hans 220
Hultqvist, Ivar 234, 239-40, 432, 582, 709, 926
Hultsfred 194
Hupplek (Huppleken) 277, 308, 311
Hur du vänder dig 725
Hurtemors polska 185, 641, 810
Hurven (Hurveln m.fl.) 58-59, 261, 396
Hus, Jan 255-56
Husby 554, 557, 717, 747
Huseby 173, 183
Husiter 255, 279
Huskvarna 242
Huttanz 450, 838
Huvudmotiv 358, 368, 371, 543, 714
Hveding, Johan Andreas 555, 558
Hvidt, Truels Johannesen 367
Hylander, Ivar 209
Hülphers, Abraham 293-94, 464-65
Hyltén-Cavallius, Gunnar Olof 171, 177, 182, 234-36, 484, 488, 924
Hyttan 220
Håkansson, Knut 634
Håstrup 388, 393, 410, 412, 452, 521, 526, 558, 575, 723, 728, 736, 833
Häger, Bengt 264
Hägerström, Hugo 431, 477, 479, 759, 832
Hägg, Jacob Adolf 482, 642
Händel, George Frideric 166, 251
Här kommer de stolta nunnor 315
Hær kommer ett par fra Norland 484
Häradshammar 232-33, 239, 827, 925
Häradsspelman 6, 114, 121-22, 805, 846
Härnösand 44-45
Hässleholm 106, 113, 132
Hässlunda 121, 541, 572, 634, 687, 715-16, 746, 760, 827
Högabråten 154, 776-77
Högahult 172
Høgel, Sten 425
Högfält, Per 498, 500, 690, 838, 841
Höijer, Johan Leonard 16, 265, 304
Hör min vän jag frågar 725
Hör ni nu, gossar 700

Hörberg, Pehr 164-66, 690, 923
Hörer du Kersti, kom vele vi svänga 485
Hörer du sparfve lilla (Hör du sparfver lilla) 458, 724
Hörneå 136
Hök, Jonas 154
Höök, Andreas 154-55, 193, 248, 300, 320, 519, 711, 775-77, 781, 923
Höök, Gabriel 152-54, 923
Höök, Jan Torsson 154
Höök, Nils Nilsson 154-55, 923
Höök Olof Andersson 428, 431, 450, 452, 504, 506
Höök, Sven 154

Iberiska halvön 269, 814
Idag ska Martäin äi jårdi 456, 838
Idealtyp (Idealtypskonstruktion) 102, 249, 366, 395-97, 822
Ihre, Catharina 301, 735-36, 864
Ihre, Thomas Nicolai 298, 864
Imbarlåten 714, 841
Inga våfflor får du denna gången 546, 839
Ingemarsson, Catarina 173
Inledningsdans 92
Instrumentalmusik 37-38, 152-53, 159, 162, 504, 785
Intet brännvin får du denna gången 545, 839
Intrada (Entrée m.fl.) 141, 145, 266
Ionicus minor 103, 278, 815
Isabella av Aragonien 282
Iserstål, Väinö 221
Isokor 75
Isogloss 76
Issén, Per August 431, 460, 471, 521, 690, 692, 716, 737, 747, 792
Istampitte 266

Jaakkima 94
Jaastad, Erling Jonsen 271
Jaastad, Jon Erlingsen 271
Jaastad, Ole Jonsen 271
Jaastadfelan 271
Jag gick mig ut en aftonstund 537, 839
Jag gick mig ut en midsommarsafton 537
Jag har et æble udi min lomme 555
Jag undrar just var mor ska säga? 763, 842
Jag vet en flicka 775, 842
Jagiellonska, Katarzyna 282
Jan II. Kazimierz Waza 282
Jan från Lublin 281
Jansson, Sven-Bertil 5, 177, 216
Jazz 18, 843
Jensen, Erik 426, 428, 431, 457, 459-60, 521, 618, 645, 704, 706, 726, 728, 756, 758-59, 763, 765, 783, 786, 790, 792, 854
Jeppo 92, 462, 729
Jernberg, Anton 66
Jersild, Margareta 5, 44-45, 51, 58-59, 177, 315, 342, 373, 399, 413-14, 449, 523, 720, 724-25, 728, 734
Jig (Jigg) 15, 141, 269, 270, 320, 553, 804
Jitterbug 264
Johan III 127, 268
Johannesson, Jonas 210
Johansdotter, Ingrid 206
Johansdotter, Karolina 239
Johansson, Anders 239, 927
Johansson, Frans Oskar 198
Johansson, Frithiof 191
Johansson, Gabriel Fredrik 228, 858
Johansson, Håkan 181-82, 191-92
Johansson, Jonas 191
Johansson, Magni 311, 854
Johansson, Mats 79, 347
Johansson, Oscar 241
Johansson, Per Johan 545
Johansson, Sven 862
Jommeli, Niccolo 166
Jonasson, Carl (”Kalle i Lövhult”) 181
Jonsberg 240, 709, 926
Jonsboda 156
Jonsson, Anders 443
Jonsson, Bengt R 38, 231, 236
Judiska musiker 272-73
Jullek 227
Julvisa 161
Junge, Joachim 312
Juringius polska 597, 599
Jyderup 780, 782
Jylland 90-91, 307, 331, 339, 553-54
Jysk Polonæse 90, 307
Jysk på Næsen 307
Jämjö 194
Jämna polskor 67-68, 345-46, 418
Jämshög 745

Jödepolka 434
Jönköping 110, 154, 156-57, 190, 485, 628, 756, 792
Jönsson, Sven 855
Jörpeland, Ingvar 60
Jössehärspolska 260

Kadrilj (Quadrille m.fl.) 15, 98, 110, 141, 145, 147, 171, 173, 178, 188, 204, 223-26, 228-32, 323, 804, 808, 828, 847
Kale, Ragnvald 86
Kalkatorp 177, 180
Kallinge 210
Kalmar (Calmar) 97, 125, 137, 179, 190, 193, 201, 226-27, 233, 238, 242, 294, 301-302, 310, 315-17, 447-48, 466-67, 469, 485, 487-88, 522-23, 533, 535, 541, 547, 549, 679-80, 682, 723, 736, 838-39, 862
Kalmar Regementes polska (Calmar Regementes polska) 838
Kalmar slott 179
Kalvsvik 311, 854
Kannsjöns masugn 220
Karelen 94, 269, 814
Karelska näset 94
Karileiken 339
Karl IX 284-85
Karl XII 44, 106, 156, 519
Karlshamn 97, 223
Karlskrona (Carlskrona) 97, 110, 134, 172, 264, 329, 466, 833
Karlsson, August 241, 927
Karlsson, Johan Fabian 230, 860
Karlstad 172
Karlstorp 228, 239
Kaspersen Lars B. 102
Kassel 19, 89, 397, 659
Katharina av Medici 252
Katowice 255
Katz, Ruth 275
Kaufmann, Friedrich 455
Kaustinen 657-58
Kedjan 315
Kehraus (Tjirraus) 142, 145, 317, 780, 782
Kennis, Guillaume Gommaire 166
Kerzentanz 101
Keventer, Boj 223
Keventer, Carl 223, 832, 925
Keventer, Carl-Gustaf 223
Key, Ellen 10, 208, 216, 217-18, 857, 926
Keyland, Nils 109
Kiev 251
Kihlström, Sven 6, 64
Kindgren, Anna Maria 194
Kindgren, Anna Matilda 197, 213
Kindgren, Jöns Fredrik 197, 924
Kindgren, Samuel 197, 241, 514, 927
Kindgren, Sven Eric 197, 213, 927
Kindström, Einar 240
Kirnberger, Johann Philipp 251
Kirstine gik tit i lunden ene 695
Kisa 228-29, 431, 439, 452, 460, 479, 482, 499, 506, 508-509, 522-23, 535, 557-58, 577, 584-85, 607, 620, 660-61, 690, 692-93, 703, 739, 747, 752, 759, 765, 780, 782, 792, 827, 829, 858, 925-26
Kjørup, Søren 28
Klackpolska 261
Klacklekspolska 261
Klang min vackra bjällra 713, 840-42
Klappdansen 142, 145
Klara solen på himmelen den lyser 318
Klaver (Claver) 64, 84, 170, 178, 247-48, 281, 288, 297-302, 310, 315, 317, 457, 464, 467, 523, 533, 565, 606, 679, 681, 695, 713, 725, 741-42, 857, 859, 862, 864
Klein, Ernst 9, 33, 53-56, 77, 265, 429
Klemming, Gösta 192, 222, 225-26, 234, 237-39, 241-42, 259, 331, 513, 616, 650, 707-708, 714, 750, 754, 857, 927
Klima, Josef 681
Klintberg, Bengt af 136
Klippings handskar 437, 518-19, 725, 839
Klockare 9, 36, 61, 64, 114, 120-21, 123, 32, 151, 165, 169-71, 177-78, 180, 186, 188, 199, 209, 213, 224-26, 228, 231-33, 236, 239-41, 258, 289, 318, 323, 467, 493, 544, 690, 745, 806-807, 809-811, 838, 855, 924-26
Knappekulla 236
Knis Karl Aronsson 60
Knister knaster knaster 456
Knowles, Mark 268, 274
Knudsen, Thorkild 399-401, 408
Knuts livstycke 427, 838
Knutstorp 206, 215, 312
Koch, H.C. 19

Koch, Klaus-Peter 105-107, 202, 249, 251, 281-83, 286-87, 304, 307-309, 321, 326
Kochanowski, Jan 282
Kognitiv musikforskning 11, 401-405, 407
Koiranen, Antti 5, 69, 92-94
Koiviston polska 656, 840
Kolmården 240
Kolonnuppställning 429
Kom du min Kersti (Kom du min Kesti) 485, 838
Kom, kom fager ungersven (Kom, kom fagre Ungersvend) 526
Kompositionsdidaktik 19
Kompositionslära 19
Kondensation 104, 347
Konga 173-74, 859
Kongresspolen 250
Konstmusik 20, 30, 49, 61, 98, 110, 115, 130, 151, 185, 414, 624, 804, 807
Kontradans (Contredance m.fl.) 15, 61, 98-99, 117, 140-42, 145, 147-49, 178, 188, 204, 223-24, 230, 294, 323, 326, 335, 337, 428-29, 442, 457, 780, 804, 808, 827
Kontrapunkt 18-19, 189, 202
Kooberger, Casper 219
Kopernik, Mikolaj (Copernicus) 282
Koral 52, 128, 144, 158-59, 296, 415, 817
Korta dagar, kulna långa 725
Koudal, Jens Henrik 5, 69, 84-85, 87-91, 148-50, 304-305, 307, 309-10, 331-32, 388-89, 423, 720
Kovno 250
Krakow 103, 106, 251-52, 281-82, 317, 574, 713
Krakowiak 250, 256, 812-13
Kranenburg, P van 348
Krause, Paul 157, 923
Kraut und Rüben 320
Krebs, Johann Ludwig 251
Krej, Carl Johan (C.J. Kreij) 190-91, 730, 747, 862
Kringellek (Kringkringdans m.fl.) 261, 486, 516, 521, 839, 897
Kringpolska 261
Kristallen den fina 175
Kristdala (Christala) 230
Kristensen, Evald Tang 525, 527
Kroatien 269
Krokdansen 308, 315, 525
Kronobergs Regemente 173, 177-79
Kronofogdarne 781
Krook, Kristina Charlotta 210
Krook, Samuel 125, 293-94
Kruskopf Kersti 521-22
Krünitz, Johann Georg 252-53
Kråkshult 233
Kuba, Ludowik 317, 458-59, 463
Kujaviak (Kujawiak) 104, 250-51, 256, 290, 812-14
Kullaberga 442, 747, 831
Kulldans (Kulldansen) 261, 315
Kulltorp 208, 215, 241
Kulltorps kvarn 207, 212
Kulturanalys 32
Kulturell dans 116
Kumla 136, 460, 518, 544, 552, 602, 619, 634, 660, 692, 716, 722, 759, 765, 829, 833
Kumm, sköina lillä uggäsvänn 524, 839
Kungliga Operan 232
Kuni, Stefan 99
Kurkijoki 94
Kurland 156
Kvarndansen 142, 145, 317, 781
Kvarnpolska (Kvarnpolskor) 541, 839
Kvifte, Tellef 14, 73
Kvintcirkeln 121, 806
Kvinten 690, 790, 841-42
Kvintprogression 379, 571
Kvärlöv 114, 831-32
Kyrkobetjänte 127, 130
Kÿrous 780, 842
Kåknö 240
Kållemåla 228
Känner du grannas Brita 456, 838
Kära du, söta du Kari 434, 838
Kära hjärtandes herre 455, 838
Käraste bröder, systrar och vänner 328, 666, 841
Käre vackre far och käre vackre mor 714
Käs und Brot (Käse und Brot) 307, 309, 311-12, 547, 574, 817, 839
Köçek-kulturen 273
Köhler, Zacharias 129, 925
Kölmans polska 501, 838
Königsberg 53, 156, 307-309, 391, 574-75, 591-92, 864

Köra (Körepolska) 42, 261, 714, 841

La Bande Française 247, 329
La danse des flambeaux en Suedé 457
La Manfredina 266
La Nizzarda 266
La Russe 429
Labajala (Labajavalss) 96
Lach, Robert 49
Lachats 142, 145
Lackström, Torsten 224, 232-33, 729, 750, 925
Ladoga Karelen 94
Lagercrantz, Sture 31
Lagus, Ernst 452, 463, 484, 717
Laholm 294
Laitinen, Heikki 94
Lalin, Lars Samuel 456
Lamento di Tristano 266
Lancashire 554
Landeryd 540
Landholm, Johan Petter 239, 331, 514, 795, 927
Landin, Lennart 460, 541
Landstedt, Karl 236
Landtmansson, Samuel 47-48, 289, 359-60, 373, 450, 452, 467, 517, 580, 702, 729
Lange, Carsten 107
Lanyi, Eleonora Susanny 446, 448, 596, 602, 861
Lappdansen 142, 145
Larsson, Anders (Sexdrega) 68, 364, 382, 447-48, 464, 471, 508, 560, 599
Larsson, Anders (Östra Ryd) 336, 511, 683, 859, 925
Larson, Arfwed 154
Larsson, Carl (Fryksdals-Lasse) 237
Larsson Kjälson, Jöns 131
Larsson, Karl Gottfrid 239, 927
Larsson, Lars 720, 764
Larsson, Lars J 172
Larsson, Lars-Olof 156-57
Larsson, Leonard (Viksta Lasse) 339
Larsson, Ludvig 161
Larsson, Ola 442
Larsson, Olof 518
Larsson, Ulf 64
Lartillot, Olivier 402
Lasse i Lassaberg 259
Laun, Johan Jacob 646
Lavin, Nils Gustaf 191
Lawaty, Andreas 50
Lazarus, Moritz 38
Le Tourdi 231
Lee, Douglas A. 784
Leffler, Karl-Petter 43-45, 47, 59, 111, 323, 345, 355-59, 362, 368-69, 372, 391, 503, 547, 819-21
Leipzig 38, 41, 48-49, 152, 253-54, 324, 446, 448, 461, 519, 624, 697, 700, 784
Leipzigpolskan 697, 700, 841
Leksandslek (Leksandslåt) 77
Lemnhult 436, 638-39
Lemström, Kjell 402
Lenaeus, Knut Nilsson 294
L'ère du style concertant 16
Lerbäck 439-40, 453, 506, 543-44, 576, 580, 602, 661, 691, 693, 717, 742, 747, 760
Les danse des flambeaux en Suedé 186
Levy, Janet M 17
Levy, Morten 86
Leyer-Tantz 85
Likhetsanalys 26, 409
Likhetskodning 26, 419
Lilla Lustig 142, 145
Lilla Ulla 550, 576, 839
Lilliegren, Johan Gustaf 173, 924
Lindahl, Karin 63, 122, 353, 387, 424
Lindberg, Boel 6-7, 37, 64, 741
Lindblad, Johan Michael 128, 175-76
Lindblad, Otto 175, 924
Lindblom, Carl August 431, 439, 541-42, 557-58, 693, 747, 759
Lindblom, Gerhard 31
Lindeberg, Albert J. 230
Lindeman, Ludvig Mathias 82
Linder, Johan 285, 525
Lindergren, Gustava Fredrika 210
Linderöd 131, 717, 742, 760, 777
Lindgren, Adolf 39-43, 252, 258, 286, 345-46, 437, 455
Lindgren, Katarina 64
Lindgren, Olof 242
Lindkvist, Fredrik 745
Lindqvist, Carl (Kisa) 229, 926
Lindqvist, Carl (Virestad) 182, 924
Lindström, Konrad 239-40, 927
Lindy hop 264

Ling, Jan 5, 23, 56, 59, 187, 231, 365, 398-99
Linköping 124-25, 129, 132, 172, 185, 210, 232, 235, 305, 442, 444-46, 482, 498, 500, 506, 534-35, 548, 570, 627, 715-16, 722, 728, 758, 810, 827, 859, 925
Linné, Anna Maria (Anna Maria Linnæa) 153
Linné, Carl von 138, 152-53, 155-57, 163, 173, 923
Linneaus Väsen 153
Linneryd 157, 161, 174
Linsäll 642-44
Linton, Ralph 30-31, 34-35
Little, Meredith Ellis 324
Liungman, Waldemar 31
Livland 307
Ljungblommor 714
Ljungby 230, 242
Ljunggren, Albert Gustaf 172
Ljunggren, Nils Bernhard 191, 507, 628-30, 636-37, 709, 753, 779, 782
Ljuspiltar 161
Lloyd, Llewellyn 315
Localization 104
Locknevi (Lochnevij) 132, 197, 229, 925-26
Loeffelholts, Christoph 281
Lofta 211, 220, 239-40, 693, 926-27
Loftahammar 191, 237, 436, 502, 605, 703, 706, 716, 729, 742, 744, 747, 779, 905, 927
Lomax, Alan 63, 354
Lombardisk rytm 279, 289, 815
Lomfolket 273
London 16, 19, 31, 89, 102, 105, 152, 252, 266-67, 274, 276, 324, 326, 330, 659
Louisiana 231
Louison-Lassablière, Marie-Joëlle 264
Lowén, Robert 211
Love´s Labour´s Lost 269
Lucatello, Franciscus 268
Lucidor, Lars Johansson (Lasse Lucidor) 313
Luggude härad 114, 121
Lugnströms polska 578, 839
Lully, Jean-Baptiste 157, 324, 328
Lully, Louis de 326
Lund 6, 48, 50-51, 53, 64, 102, 109, 113-14, 137, 139, 154-56, 173, 175, 182, 189, 191, 193, 199, 202, 294, 320, 332, 339, 401, 442, 483, 485, 519, 741, 830, 832
Lundahl, Christian 159
Lundberg, Dan 7, 23-24, 27, 30, 34-35, 52, 78, 104-105, 109, 346-47, 418
Lundberg, Magnus 228-29
Lundell, J.A. 38
Lundin-Sjöstedt, Harriet 196
Lunds Studentsångförening 175
Lur 110, 144, 177
Lusse (Lussefirande) 161
Luther, Martin 127-28, 158, 256, 274-75
Lÿbsk 737, 842
Lybäck 241
Lyceo de la Plata 235
Lüdtke, Angela 275
Lynn, Robert Burgess 281
Lång, Johannes (Lången) 240, 926
Långaryd 905
Långdans 90, 141-42, 146, 226-27, 241, 296, 315, 458, 485, 780, 838
Långdans från Wåmhus och Älvdalen 485, 838
Långpolska 261
Långserum 240, 926
Låt oss dansa 483, 838
Ländler 290, 371-72, 814
Länne, Toste 6, 64
Länne Persson, Marie 6-7, 64, 540
Lärka, Carl Carlsson 241, 718, 927
Løndal, Svein 371

Madesjö 210
Magdalenamelodin (Magdalenapolskan) 365
Magnus-hymnen 86
Magnusson, Per (Pelle i Pettersberg) 239, 927
Magnusson, Oscar 861
Mahrt, W.P. 17
Malling, Otto 189
Malmö 63, 112, 127, 189-90, 201-02, 232, 301, 374, 742, 830, 832
Malung 138, 373, 464-65, 736
Malm, Krister 34, 104-05
Malmborg, Otto (Ottar Hyll) 242
Malmros, Håkan 206
Mandelgren, Nils Månsson 235, 332, 339, 450, 855
Mankell, Abraham 246, 828
Mann, Alfred 19
Manøsk brudedans 90, 553
Marais, Marin 326
Mardi Gras 230-31

Maren 216
Mariannelund 206, 233
Marin, Mikael 5, 7, 64
Markaryd 507, 628-30, 636-37, 709, 753, 779, 782
Marpurg, Friedrich Vilhelm 254, 784-85
Marsch 45, 90, 98, 110, 128, 132, 142-43, 146, 149, 173, 178-79, 226-227, 229, 232, 249, 259, 277, 553-54, 704-05, 775, 841-42, 858
Marx, Adolf Bernhard 783
Marx, Karl 61
Maskeradpolskan 438, 838
Masovien 256, 814
Masurien 103, 256, 813-14
Masurqui 308
Matradura 142, 146
Mattelotte 142
Mattheson, Johann 89, 304,326
Mattisson, Bengta 64, 741-42, 855
Mattsson, Christina 504
Mazurka (Mazurek) 62, 102-04, 142, 146, 148, 250-51, 253-56, 258, 278-79, 286, 290, 308, 316-17, 417, 812-15, 823-24, 851-52
Mazurkarytm 103-103, 278-279, 316-17, 813
McGee, Timothy J 265
McKee, Eric 324-25
Medelhavet 269, 814
Medeltiden 48, 86, 127, 129, 168, 231, 265, 272-73, 281
Medeltida dans 780, 906
Melancholiska polonessan 225
Melkersson, J.A. 486, 488
Melovitt (Mellevitt) 339
Mene pois, sinä pettäjä poika 537, 839
Meningsobjektivism 44
Menuet de la Cour 326
Menuet ordinaire 326
Menuettpolska 332, 416-18, 818, 823
Mer hahn en neue Oberkeet 726
Meyer, Leonard B 17, 405
Mierczyński, Stanislaw 316
Mina getter går i skogen 518, 725, 839
Miniẃúit 329
Mischlich 290, 814
Miklaws Krahls Notenbuch 528, 862
Miklin, Johan 132, 185-86, 810, 925
Mikrotoner 46
Mincer, Wieslaw 50
Miss Sayer´s Allemand 554
Mjöhult 205, 215
Mnohaja Lita 596-97, 840
Moberg, Carl-Allan 9, 22-23, 33, 37, 44, 49, 52, 54-59, 66-67, 71, 98, 112, 115-17, 119, 121, 257, 342-43, 351, 365, 395-96, 400, 801, 805, 822, 846
Modeåttonsdelspolonäs 203, 332, 615, 818
Modulation 186, 335-37, 374, 466, 494, 497, 510, 513, 530, 565, 582, 594, 624, 688, 810, 819-20
Moe, Moltke 484
Moldau 185
Mollpolska 377, 393, 410, 719
Monfarino 142, 146
Montirande 142
Monte (The Monte) 18, 624
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat 43
Mora 109-10, 730, 736, 777
Morea, Sara Elisabeth 153
Morfarspolskan 775, 842
Moritz von Hornbostel, Erich 49
Morley, Thomas 102
Mormors lilla kråka 449
Morsgrisar är vi allihopa 318
Mosesson, Johan Petter 213, 225-26, 644, 709, 858, 925
Mosesson, Karl V 225, 925
Moster Karins polska 714, 841
Motivisk likhet 408
Movitz Valdthornet proberar (Fredmans epistel 62) 456
Mozart, Leopold 784
Mozart, Wolfgang Amadeus 19, 166, 179, 251
Muckle reel 270
Munsala 92, 462
Munter Johans brudvals 441, 838
Murky (Mürky m.fl.) 142, 146, 149, 254, 783-86, 842
Musik-Akademie Basel 16
Musikaliska akademien 39, 109, 128, 223, 233, 236, 859
Musikaliskt Tidsfördrif 323, 715, 717, 726, 729
Musiketnologi 27, 30, 38-39, 59, 94, 100, 104, 349, 396, 402, 408, 803, 807
Musikmuseet (MM) 13, 54, 62, 114, 201, 391, 421, 805
Myhr, Pehr 642-44

Myllarguten 367
Müllensiefen, Daniel 402
Münster, Johann von 268
Måleråsa 190, 198
Måns på Långbacken 202, 568, 839
Månsson, Carl-August 234, 240, 582, 709, 839, 926
Månsson, Göran 64
Mårtensson, Nils (Rusken) 700, 702-03
Måstorp 136, 297, 318, 364, 451-52, 458-59, 468-69, 521, 535, 548, 552, 571-72, 580, 592, 622-23, 686, 691-92, 721-22, 728, 757-58, 827
Mäntyjärvi, Jaakoo 656
Mäster Plut (Anders Magnus Andersson) 236, 926
Möhlman, Jacob Svensson 248, 300, 857
Möklinta 37, 578, 580, 728, 833, 839
Möllaredansen 142
Möllevitt 339
Mölltorp 439, 503, 506
Mönsterås 230, 833
Mönsteråshandskriften 137
Mörghult 208
Mörghultå 205, 215
Mörner, Carl 173
Mörner, Sophie Louise 168-70
Mörsil 443, 445, 522

Nachtanz (Nachtantz) 277, 297-98, 314, 442
Nallinmaa, Eero 97-98, 391, 537, 857
Napoleon Bonaparte 250, 700
Nannesson, Sune 133, 226, 650, 858, 925
Narodne Hlosy 491-93
Neapel 18-19, 335
Neefe, Christian Gottlob 251
Negri, Cesare 264
Nelson, Robert U 457
Neocorus 275
Nerikepolskan 569, 756, 839, 842
Nerman, Ture 128, 175-76
New York 17, 31, 34-35, 89, 137, 264, 266, 273-74, 279, 281, 290, 325, 327
New Orleans 231
Newsidler, Hans 281, 297, 319, 857
Ni kan slå mej i huve 541, 839
Nicolovius 516, 524
Niederlausitz 317, 463
Nielsen, Mads 653, 737, 854
Nielsen, Svend 69, 87
Nigaredansen (Nigdansen; Nigleken) 142, 146, 524-25, 839
Nigpolska 261
Nils Pipare 154
Nilsdotter, Anna 206, 208
Nilsdotter, Kerstin 209
Nilsson, Christina (Kristina Nilsson) 171, 180-85, 194, 857, 924
Nilsson, P.A. 239
Nilsson, Philip 209
Nilsson, Stina 311
Nilsson, Sven (Spel-Nissen) 632-34
Nisser, Carl 172
Noferi, Giovanni Battista 166
Nora (Ångermanland) 453, 488, 532, 535
Norafjells 86
Nordblad, Olof 246, 428, 460, 463, 482, 506, 560, 661, 686-87, 716, 759, 830
Nordby 556
Nordenberg, Bengt 180
Nordenfalk, Johan 300, 857
Nordenskiöld, Erland 31
Nordisk folkedanstypologi 450
Nordmøre 69, 295, 347
Nordvall, Stina 209
Nordösterbotten 99
Noreen, Erik 451
Norralapolskan 416, 427, 614, 707, 713, 724, 838, 840-41
Norrköping 126, 132, 164, 190, 232, 239-40, 294, 299, 319, 325, 329, 432, 485, 506, 519, 582, 693, 709, 723, 786, 828, 860, 926
Norrvidinge 174
Norlind, Tobias 9, 11, 16, 22, 33, 41-42, 44, 48-53, 55, 58, 62, 78, 98-99, 101, 105, 117, 119-21, 125, 159, 182, 227, 247, 251, 257, 265, 280-81, 285, 287-90, 301, 305-06, 308, 312, 314, 323, 330, 341-44, 350, 353-55, 375, 396-97, 400, 433, 447-48, 517, 520, 533, 641, 659, 734, 736, 802, 844
Norske (Norskan m.fl.) 34, 63, 65, 73, 75-76, 78, 82-84, 86, 115, 143, 146, 148, 245, 261, 269, 467
Nova ordinantia ecclesiastica 127
Nowak, Magdalena 29, 803
Nowicka-Jeżowa, Alina 283
Nu ha Hans i Lura ståppä pipa 745, 842

Nu är det jul igen 319, 485, 488, 524, 526
Numedal 347
Nyberg, Bo 69, 87, 92
Nyckelharpa 59, 110, 271
Nydala (Nydahla) 224, 777-76
Nyholm, August 432, 479, 619, 661, 693, 702-03, 716, 742, 770, 830
Nyhus, Sven 70, 73-75
Nykyrka 94
Nyland 93-94, 340, 346, 452, 463, 517, 717
Nyqvist, Niklas 5, 94, 100
Nürnberg 275, 281, 297
Nyromantiken 40
Nystdansen 315
Nå, nå du frimodiga flicka 762
Nåsföra 261
Näcken och Sko-Ella 512, 838
Näckens polska 171-72, 360
Nämdemans Ola 790
När Vångaborna fingo stryk vid Brinks gästgivaregård 838
Näslund, E.M. 431, 722-23, 832
Nässjö 190, 194
Næst efter Fordans 790, 842
Nättraby 436, 440, 444, 463, 500, 505-07, 628, 830
Näver (Näverlapp) 110
Nöbbele (socken) 154, 161, 172, 174, 924
Nörmiger, August 281, 429

Oberbayern 256, 814
Oberek 96, 251, 256, 286, 290, 812-14
Oberlausitz 317
Obertas 256, 814
Oboe 125, 328
Oby 168-69
Ochs, Ekkehard 105-06
Odensjö 184, 190, 924
Odenslanda 177-78
Og vi går ej af dette hus 772, 842
Oh de kvindfolk 695
Ohio 182
Ohlsson, Gustaf Magnus 177
Ojämna polskor 67-68, 345-47, 418
Oktaverade terssprång 378, 380, 382, 389, 731
Olofsrum 220
Olofsson, Lars 136
Olofsson, Mats 64
Olsen, Jens 780
Olsson, Bernt 60
Olsson, Dan 39-40
Olsson, Johan 38
Olsson, John 67, 364
Olsson, Karl-Magnus (”Kongen”) 189
Olsson, Ludvig 542, 592, 733
Olsson, Ola (Ola i Skarup) 174, 631
Om sommaren sköna 319
Omholt, Per-Åsmund 34, 78, 80-81, 83-85, 87, 245, 272, 287, 317, 338, 368-72, 392, 416, 820-21, 823, 851
Omsjungning 396, 398
Omspelning 398
Opp å ud å å 741, 842
Oppland 81
Oppmanna 444, 832
Oravais 92, 558
Ore 431, 438-39, 463, 487-88, 760
Organist 6, 36, 61-62, 72, 97, 101, 112, 114, 120, 124-26, 128-30, 132, 152-54, 163, 165, 169-72, 176, 185-89, 202, 209, 213, 224-28, 231-35, 240-41, 281, 430, 437, 624, 745, 756, 805-07, 809-10, 846, 856, 923, 926-27
Organographia 271
Orkneyöarna 86
Ornamentation 46, 137, 807
Orsa 260, 346, 350, 431, 463, 486, 488
Orsapolska 260
Ortiz, Fernando 30
Osaby 178, 924
Osbeck, Pehr 294
Oskarshamn 132, 194-96, 229-30
Oslo (Kristiania) 34, 63, 70, 73-79, 82-83, 85, 90, 115, 231, 272, 367, 400, 474-75, 720, 860, 863
Ost och bröd (Ost og brød) 88, 142, 307, 309, 311-14, 332, 817
Ostpreussen 250
Ostseeraum 105-06, 283
Ovanåker 431, 457, 461, 580
Owst, Gerald Robert 274
Oxbergmarschen 775, 842
Oxdansen 142, 146

Palisca, Claude V 16
Palmer, Richard E 29
Paradisdansen 315

Parergon Musicum 152
Paris 16, 43, 171, 252, 264, 273, 281, 325, 443, 659
Pariserpolka 142, 146
Parpolska 92
Partimenti 15, 18, 20
Pas de Brabant 266
Pas de Quatre (Pater Katt m.fl.) 142, 146
Paschalow, Wiaczeslaw 251
Passacaglia 142
Passamezzo 142, 231, 266-67, 277, 815
Passepied 142, 149, 285-86, 324, 818
Pataholm 190
Pator 297
Pavane (Padova ; Padua ; Pavaniglia) 102, 142, 158, 231, 266-67, 312
Pécour, Louis-Guillaume 326
Pedersen, Laurids 649-50, 783, 786, 854
Penningdans 94
Persisk dans 273
Persson, Anders 232, 858, 927
Persson, Bert 60, 99
Persson, Gustaf 246
Persson, Jöns 114, 200
Persson, Magnus 183, 191, 634, 924
Persson, Ola 467-68, 534
Petalax 352
Peters, Carina 196
Petersdotter, Sarah 206, 215
Petersson, Alfred 436, 444, 505, 628, 752, 830
Petersson, Isak (Isak Pettersson) 598
Petri, Laurentius 127
Petter Svensson Spelare 498
Petterslund 217
Pettersson, A 352
Pettersson, Anders 135
Pettersson, Isak 598
Pettersson, Karl 240
Pettersson, Per-August 541
Philidor-manuskripten 325
Philipp, Heinrich Nicol 458, 460, 616, 619, 859
Philochoros 237
Piazenca, Domenico da 264
Pieces de clavessin 251
Pienimäki, Anna 402
Pilo 315
Pike, Kenneth 15
Pirrevals 429
Pirunpolska 449, 838
Pitzino (Petzin m.fl.) 98, 142, 146, 785
Piva 231, 266-67
Pizzica 290, 814
Pjätteryd 156-57, 923
Platin, P.P. 301
Playford, John 450, 780-81
Pleß 106
Plesny 101
Plira man lagom på herregårdsdränga 483, 485, 838
Pohlsk dans 554-55
Pois, pois, pois, sinä pöyhkeä poika 538
Poliński, Aleksander 251
Polka 116, 142, 146-48, 231, 264, 296, 417, 434, 800, 823, 847, 851
Polka-mazurka 142, 146, 417, 823-24, 851-52
Polkett 110, 141-42, 146-47, 417, 808, 823, 847, 851
Polnischer tanz (tänze) 21, 89, 249, 253, 263, 304, 429, 498-99, 518, 584, 812, 848
Polones Smolensko 528, 839
Poloneza Makowskiego 464, 838
Polonäsens övergångsform 289
Pols (Polsdans) 14, 41, 69-70, 260, 517, 756, 763, 842
Pols med promenade 295
Polsk-litauiska samväldet 282-83, 816
Polsk Seras 309
Polska från Gusum 582, 839
Polska från Westbo 483
Polska ja fuuga f-molli 656
Polskeböcker 115, 805, 846
Polski tantz (Polski dantz) 5, 21, 64
Polygamie 429
Polykleitos 278
Pontisk dans 309
Poolsche Dantz 248, 294, 299
Popper, Karl 349
Portugal 269, 324, 814, 818
Posch, Isaac 278
Posen 250
Poul Pejsen 555-56, 839
Powell, John Wesley 30
Poznan 252
Praetorius, Michael 271, 325
Prag 255, 296
Preludium 144, 150

Preskriptiv notation 137, 423, 807, 825
Preussen 103, 250, 256, 307-09, 311, 790-92, 813-14
Prinner (The Prinner) 18
Prins Eugen 109
Prinsens polska 454, 838
Pritchard, Matthew 16, 20
Progression 17, 80, 292, 335-37, 372, 379, 394-95, 408-09, 438, 466, 470, 477, 571, 820-22, 834, 836-37
Promnitz, Erdmann von 106
Proportio (Proportion, Proporz) 58, 62, 81-82, 101, 103, 142, 155, 255, 257, 263, 277-79, 281-82, 284, 293, 296-306, 307-08, 311-13, 318, 321-22, 385, 458, 474, 553, 574, 610, 813, 815-17, 839, 848-49, 853
Provence 324, 818
Przybyszewska-Jarmiński, Barbara 256-57
Prästens lilla kråka 318, 449, 838
Psalm 126, 128-29, 152, 158-59, 170, 183, 232, 784
Pszczyna 106
Purpurri 92, 250
Puy, Jean Baptiste Édouard Du 186, 415, 659, 810
Pyhäjärvi 94
Pÿsan 143, 146
Pythagoras 278
På förstukvisten 194, 197, 241, 439, 656, 658
På stolen sitter Herr Bollerman 319
Pålsker Brandell 299, 302
Põldmäe, Rudolf 96

Quantz, Johann Joachim 279
Quarternaria 266

Raben, Otto Ludvig 85
Rahbek, Knut Lyne 425
Raimondi, Pietro 166
Ragliottro 143, 146
Rameau, Pierre 325-26
Ramel, Povel 296
Ramelius, Martin Johan 494, 496, 760, 830
Rammeslag (Rammeslått) 86
Ramsberg 189
Ramsten, Märta 5, 7, 13-14, 23, 40, 45-47, 50-52, 58-59, 71, 75, 78, 82, 88, 97, 104, 109, 111, 227, 270, 315, 343, 360-62, 396, 449, 517, 524, 526, 734
Randel, Andreas 498, 500
Randers 307, 653
Rask 307, 695
Ratner, Leonard G 17
Raton och Rosette 781
Raudkats, Anna 96
Rautjärvi 94
Rave 264
Rawp, Jan 321
Rebach, Edvard Jensen 618-19, 860
Rebach, Johan Jacob Jensen 618-19, 756, 759, 860
Rechtschaffener Tantzmeister 324
Redfield, Robert 30, 35-36, 188, 258, 803-04, 811, 826, 845, 853
Reel 134, 269-70, 320, 780
Regal 162, 312
Regementsmusiker 154, 159, 178, 236
Regensburg 185, 251, 278, 327
Regna 240, 765
Rehnberg, Mats 33
Reichen 277
Reigen (Reigentanz) 101, 277
Reinlender (Renländare m.fl.) 143, 146-48, 417, 808, 824, 847, 851
Reipsch, Brit 107
Re-localization 104
Renässansdans 76, 155, 267-68, 282, 429, 814
Renässanskultur 104, 282, 813, 816
Repertoarböcker 15, 114-15, 119, 139, 387, 804-05, 807
Replikation 15, 17
Representativitet 379
Reprinse 279
Resandekulturer 273
Respolskan 400, 457, 645, 710, 724, 787, 793-94, 840-42
Retour 231, 266-67
Retzelius, Olaus 248, 302-04
Retzman, Carl (Ristman) 240, 693, 923
Ribe 426, 649-50, 783, 786
Riben, Hans 52
Richter, Ernst 519
Ridmarsch 704-05, 841-42
Riemann, Hugo 16, 446-47
Riepel, Joseph 18, 326-27, 624
Riga 53, 308, 578-80, 596, 602, 721-22, 828

Rigadon 143, 146, 150, 285-86, 324, 818
Ril (Reel m.fl.) 143, 146
Rinaldi, Robin 290
Ringarum 228
Ringkarl 127
Ringkarleby 522, 548-49, 716-17, 764-66, 829
Ringpolska 261
Ringström, Arvid 239, 927
Risinge 165, 432, 546, 463, 500, 628
Riskatelösa 121
Risås 686-87
Roalöv (Roalöf) 200, 442, 830
Robertsson, Karl-Olof 242
Rock´n´roll 264
Rode, Jacques Pierr 657e Joseph
Rodin, Martin 241, 927
Roe, Margaret 264
Roepolskan 745
Roman, Johan Helmich 227, 328, 666, 925
Romanesca (The Romanesca) 18, 143, 266
Romdahl 641-42
Romer 273
Romin, Carl 641
Romin, Georg Jöran 641
Romins polska 185, 641, 810, 840
Rondahl, Nicolaus Arvid 627, 642, 644, 759, 790
Rondeau (Ronde) 143, 294
Ronneby 210
Ronström, Owe 23, 34, 48, 50, 56, 60, 104
Roos, Carl 190-91, 792
Rooth, Anna-Birgitta 31
Roper, Lyndal 274
Ros (Roson) 92, 250
Rosén, Anders 61-62, 64, 280, 309
Rosenberg, Anders Gustaf 38, 58, 119, 430, 440, 453-54, 463, 488, 500, 522, 527, 549, 558, 580, 661, 693, 703, 706, 709, 718, 730, 732-33, 736, 747, 760, 786, 792
Rosenberg, Susanne 64
Rosenfeldt, Werner von 329-30
Rosengren, Josef 152-53, 158, 160-61, 165, 167-68, 170-71, 176
Rosenqvist, Karl d.y. 241, 927
Rosenqvist, Karl d.ä. 241
Rosenmüller, Johannes 154
Roskilde 28, 55
Rospurpurri 92
Rossano 282
Rossi, Francesco 166
Rossini, Gioacchino 179
Rostock 317
Rotta (La Rotta) 266
Rougemont, Denis de 265
Rovpolskan 536, 745, 767, 839, 842
Rudén, Jan-Olof 8, 139-40, 156-57, 248, 301, 320
Rule based modelling 402, 404-06
Rulin, Carl Viktor 246, 439-40, 453, 482, 506, 518, 543-44, 576, 580, 602, 661, 691, 693, 717, 742, 747, 760, 829
Rullpolskan 336, 494, 838
Rumins polska 642
Rumshult 220
Rumskulla 197, 241, 514, 927
Rumänien 269, 814
Runda (Rundarium, Runtenom, Rundar m.fl.) 143, 261, 294, 442, 756, 842
Rundom 261, 314
Rundpolska 261, 557, 839
Runius, Johan 155
Ruodlieb 277
Rusken 700, 702-03
Russell, Tilden 324-27
Russeren 428-29
Russisk 429
Ruusupurpurri 92
Ryska polskan 143, 146, 428-29
Ryssland 96, 250, 269, 448, 460, 465, 469, 521, 529, 565, 579-80, 591-92, 680, 682, 685, 717, 723, 729, 736, 814
Rystad 132
Rytmisk kondensation 104
Ryvenäs 241
Rzeczpospolita Obojga Narodów 282
Råmelius, Carl 134, 499, 757, 759, 827
Rääf, Leonard 58, 522-23, 535, 558, 620, 765
Rödlänta 261
Röjås Gustaf 238
Rönö 239-40, 456, 926
Røros 83-84, 295, 439, 445
Rørospols 83, 318

Sacher, Paul 16
Sachs, Curt 49, 784
Sachsen 106, 317

Saga 52, 86, 126, 182, 280, 323, 355
Sager, Rebecca 104
Sakkola 94
Salin, Bernhard 109
Salling, Fredrik 254, 258, 261, 318, 439, 448, 452, 460, 467, 469, 479, 497, 500, 521, 541-42, 544, 580, 679-80, 682, 723, 726, 728, 736, 759, 765, 829, 833
Salling, Gustaf 431, 460, 548, 728, 829, 833
Saltarello 143, 152, 231, 26667, 277, 314, 320, 815
Saltarello Tedesco 277
Salto (Saltu) 248, 266, 305, 596, 840
Saltus Hungaricus 447
Saltus Pollonicus 248, 305, 446, 838, 841
Saltvik 352, 462
Sammanparningslek 53
Samuelsson, Maria 183
Samuelsson, Salomon 199
Sandahl, Inge 178
Sandelius, Martin 60
Sandsten 247, 729, 833, 858
Sandström, Nils 129, 925
Sandvik, Ole Mørk 400
Sandviken 198, 208, 212
Santucci, Ercole 264
Sarabande 15, 143, 146-48, 150, 152, 155, 157-58, 266, 270, 301, 309, 314-15, 324, 447, 804, 808, 817-18, 26, 847, 853
Sarangi 271
Savolaks 94
Scarlatti, Alessandro 166
Scordatura 224
Scheibe, Johann 19
Schema (Schemata) 15, 17-20, 335, 415, 466
Schenell, Pelle 439, 486, 488, 493, 760, 832
Schenker, Heinrich 20
Schimmerling, Ernest 252
Schique 134
Schiørring, Nils 84
Schleiermacher, Friedrich 28-29
Schleifer 290, 814
Schlesien 107, 250, 256, 813
Schobert, Johann 251
Schola Cantorum Basiliensis (SCB) 16
Schola Claverino 517, 520, 860
Scholze, Johann Sigismund (Sperontes) 253-54, 612, 784
Schottis 110, 116, 143, 146-47, 296, 417, 808, 824, 847, 851
Schreittanz 249, 286
Schröder, Herman 466
Schubart, Christian Friedrich Daniel 624
Schwab, Heinrich Wilhelm
Schwaber 429, 442
Schwalbe, Pontus 430, 432, 500, 752, 863
Schweinauer 290, 814
Schüler, Nico 105-106
Schåringen 143
Schöblom, Svante 228-29
Sciolta 266
Scribe 317, 390, 394, 410, 533, 598, 756, 841-42
Sechser 327, 333
Secundo 134, 157, 225, 333, 379, 505, 827-28
Secundostämma 113, 203, 597, 645, 649, 651-52, 662-64, 666, 671, 673, 675-76
Seeger, Charles 137
Segerhammar, Carl Leonard 213, 229, 439, 460, 752, 759, 830, 926
Segerhammar, Nils Magnus 229, 830, 858, 926
Segerhammars polska 555, 839, 858
Segmentation 403, 407
Seibis 458, 460, 616, 619, 859
Senpolska 261
Selfridge-Field, Eleanor 402
Sera Cleba 88, 307
Seoul 19
Sesquialtera 278, 815, 849
Setesdal 85
Setesdalsgangar 370
Sevede (härad) 294
Sevåg, Reidar 73
Sexdregasamlingen 68, 117, 364, 447, 464, 470, 480, 517, 560-61, 564, 571, 576, 578, 591, 597, 615-16, 624, 646, 679, 686, 697, 748
Sexmannadansen 450, 838
Sextondelspolska 42-43, 73, 93, 260, 319, 357, 413, 457, 820
Sextur 144
Sforza, Bona 282
Shakespeare, William 269, 320
Shetlandsöarna 269, 814
Sibelius Museum 99, 499, 715, 861
Sigdal 368
Sigismund (Zygmunt III) 127, 282-84, 532, 816
Sigismunds kröningsfest 127, 284, 532

Silverstolpe, Karl 109
Singende Muse an der Pleisse 254, 612, 784
Sinzig 106-107
Sir Roger de Coverley 780
Sirmen, Maddalena Laura 166
Sirtos 269
Sivers, Henric Jacob 227
Sjungar Lars polska 537, 839
Sjungom glada folk 725
Sjuskävelappen 143, 146
Sjuspring 143, 146
Sjöberg, Henry 60
Sjögren, Josef 129-30
Sjölander, Axel 411
Sjölander, Karl 189
Sjömannen och jungfrun 695
Sjönäs 228-29, 445, 506, 557, 706, 830, 858
Skaffarepolskan 319
Skansen 43, 110, 114, 242, 452, 503, 506, 766, 805, 845
Skara 298-98, 301, 310, 448, 457, 464, 467, 528, 574, 579, 597, 682, 685, 726, 827-28, 833, 862
Skarup 174, 631, 634
Skatelöv 160, 180, 210, 717, 738, 790, 792
Skede 445, 463, 582, 747
Skedevi 557
Skepparpsån 114
Skifta makar 319
Skillingtryck 155, 172, 455, 485, 695, 724-25, 728
Skinnkompass (Cinq de pas m.fl.) 143, 309
Skjåk 347
Skog 439, 478-79, 500, 730
Skoglund, Lennart 182, 862
Skokloster 298, 861
Skorsk 143
Skridtdans 87
Skräddarpolskan 41, 186, 400, 415, 454, 531, 597, 611, 713, 724, 740-41, 838-40, 842
Skrälåt 143, 146
Skuvpolska (Skuvadansen) 261, 525, 839
Skällvik 228
Skänklåt 110, 143, 146
Skära havre 319-20
Sköldberg, K. 29-30, 349
Slagelse 451-52, 475-76, 520-21, 550
Slaka 210, 540
Slas 143
Slask 255-56, 813
Slite 431, 506, 627, 642, 644, 746, 759, 792, 828
Slovakien 101, 316, 394, 410, 448, 465, 469, 535, 542, 575, 596-97, 602, 682, 723, 736, 743-44, 759, 825-26
Slå katten ur tunnan 231
Slängpolska 41-42, 54, 77, 258, 262, 265, 290, 294, 411, 781, 814
Smetana, Bedrich 185
Smidstrup 737
Smith, William A. 264
Smålands Dragonregemente 173
Smålands Spelmansförbund 13, 205, 238, 483
Snickar Erik Olsson 457, 461, 580, 729
Snoepolska 262
Snurrebocken 143, 262
Snurrepolska 262
Snurrgubben 498, 838
Socialantropologi 31-32
Socialpsykologi 32
Sockengång 159-61
Sogn 311
Sol-Fa-Mi (The Sol-Fa-Mi) 18
Sol går upp 540, 839
Solheim, Svale 231
Sonett 285
Sorau 106-07
Sorber 224, 317, 458
Sordavala 94
Soteroen 370
Spagnoletto (Spanioletta) 143, 266
Sparti, Barbara 264
Sparvens visa 708
Sparvpolskan 400, 458, 519, 713, 724-25, 743, 841-42
Spaude, Edelgard 105
Spelman spelar 483, 485-86, 838
Spelmansbok 13, 15, 24-25, 30, 63, 89, 98, 115-16, 136, 168, 177, 198, 202, 226, 230-33, 297, 318, 395, 442, 454, 457, 503, 631, 642, 790, 802, 804-05, 822, 846, 924-27
Sperontes 253-54, 612, 784
Spinner 275
Spoof, Erik Ulrik (Erik Ulrik Spoofin) 97-98, 391, 857
Spoof, Maria Helena 431, 452, 460, 500, 537-39, 541-42, 546, 548, 561-62, 585, 622-23, 717, 720, 723, 759, 763, 765, 839

Sporr, Karl 439, 494, 496, 522, 580, 729, 863
Spreewald 317
Springar 14, 34, 65, 69-87, 148, 260, 268, 272, 287, 290, 292, 311, 347, 366-71, 373, 814, 819-20
Springare 77, 79, 262, 277
Springer Dance 247
Springfort 90
Springdans 34, 41, 47, 70, 77-78, 87, 89, 331, 360, 257, 262, 266-67, 277, 280
Springforkert 761, 842
Springlek 21, 76-77, 82, 262-63, 277, 314, 344, 369, 373-74, 537, 554, 812, 848
Springleik 76-77, 260, 292, 296, 339, 816, 849
Springpolska 262
Springtanz (Spryngertanz) 277
Sprung auf (Spring auf) 27, 260, 263, 277, 293, 317, 812, 848
Spårbacka 220
Spännare 262
St. Augustin 105
Stabbdans 144, 146
Stackars lille Annersa Schwen 632, 840
Stade 156
Stadsmusikant 6, 20, 36, 78, 89, 97, 114, 122, 129-30, 149, 151-52, 154, 157, 159, 185, 188, 245, 809-10, 923-24
Staffansupptåg (Staffansfirande) 161
Stare, Adolph Fredrik 99, 498-99
Stares notbok (A.J. Starks notbok) 99, 431, 498-500, 576, 692, 715, 717, 736, 742, 759, 765, 787, 861
Steffen, Richard 43, 109,
Stegmönster 74
Steinthal, Heymann 38
Steklåt 110, 143
Stenbrohult 182
Stenhammar, Christian 233
Stenhammar, Wilhelm 233
Step 110
Stephens, George 6, 171, 857
Stęszewska, Zofia 256, 281, 317, 319, 713
Stęszewski, Jan 813
Stevens Points 256
Stigpolska 262
Stinnerbom, Leif 7, 46-47, 401
Stjärnkvartetten 195
Stjärnspel 161
Stenbockens polska 195
Stolpe, Gustaf 38
Stora Herrestad 700, 702-03, 830
Stora Kättstacka 132
Stora Tuna 62, 299, 314, 319, 575
Storck, Oscar 190-91, 582
Storebro 220
Storgardsmusikere 72
Storhertigdömet Warszawa 250
Storm, Rasmus 89, 309-10, 388-89, 393, 410, 412, 526, 574-75, 711, 719, 726, 735, 833, 854
Storpolska 262, 337, 428, 498, 551, 607, 626, 838, 840
Storskalig form 18
Stortriol 346
Storälven 533, 762, 839, 842
Strand, Bror 191, 632-33, 862
Strandberg, Carl Henrik 155
Strapaziertes Strasseninstrument 272
Strobill, Brita 300, 857
Stråkföring 46
Strömberg, August 191, 681-82, 729, 856, 862
Strömkarlen spelar 400, 795, 842
Stubbinge 181
Stumpf, Carl 49,
Styrlander, Nils d.y. 233, 661, 693, 810
Styrlander, Olof d.y. 185, 233-34, 239, 431, 810, 827, 925
Styrlander, Olof d.ä. 185, 232-34, 810, 925
Stålberg, Nils 52, 541, 857
Stämböcker 115, 134, 168, 193, 804
Störling, Ulf 8, 62
Successionsordning 160
Successionspänningar 160
Sulzer, Johann Georg 304
Sundberg, Mattis Eriksson 206
Sundblad, Emil 501
Sundell, Lars Johan (Lasse i Svarven) 194-95, 197, 222, 241, 439, 656, 927
Sundsholm 216
Sundström, Axel 439, 503, 506
Sundström, Henrik 239, 927
Sundsvall 45, 110
Sunnanvik 236
Sunnerbo 177, 180
Sura limpor 725, 841
Sutare 262
Sutton, Julia 264

Svabisk (Schväbischer, Schwäbisch, Schwaber, Svabe m.fl.) 144, 146, 429, 442, 726
Svabo, Jens Christian 389-90, 394, 410-11, 550, 616-17, 619, 719, 723, 854
Svanberg, Anna Catharina Mathesdotter 206, 215
Svanpolska 838
Svanskog 450, 452
Svarp (Sverp) 143, 231, 262, 417, 824, 852
Svartkonstböcker 136
Swartz, Anne 251
Sveden 153
Svedenfors, Folke 172, 174
Sveitrit 90
Sven i Espemåla 161
Svengubbens polska 543, 839
Svenonis, Matthias Silvius 193, 302, 310, 317, 447-48, 466-67, 522, 533, 535, 679-82, 723, 735-36, 862
Svensdotter, Gunnila 205, 215
Svenska fackeldansen 186, 415, 454-55, 458, 838
Svenska gossar blå som åt Finland gå 725
Svenska mässan (Svänska Mässan) 129
Svensson, Anders 6, 64
Svensson, Anders Magnus 132, 192, 229-30, 862
Svensson, Birgitta 32
Svensson, Johan 170-73, 175-76, 631, 924
Svensson, Nils 444
Svensson, Viktor 191
Sveriges Robin Hood 320
Swiecekowy 101
Sviktmönster 73-74
Svinesund 781
Svingedans 42, 143, 262, 294, 467-68, 533-34, 756, 762, 838-39, 842
Svingpolska 262
Svängpolska 262
Svärdsjö 254, 258, 318, 431, 439, 448, 452, 460, 467, 469, 479-98, 500, 521, 541-42, 544, 548, 580, 679-80, 682, 723, 726, 728, 736, 759, 765, 829, 833
Symmetrisk form 71
Symmetrisk takt 70
Synkoprytm 279, 815
Szirmay-Kecser, Anny (Anna) 102, 305, 317, 390, 394, 410-11, 447-48, 464-65, 467, 469, 533, 535, 541-42, 574-75, 596, 598, 602, 681-82, 720, 723, 734, 736, 756, 759, 859
Szweykowski, Zygmunt 305, 390, 447, 596
Så dantzas här fritt: Stubbe stätta 781
Sågskära 5, 315
Sånglek 11, 37, 52-54, 103, 144, 146, 227, 235, 279, 296, 313, 315-20, 344, 368, 414-16, 447, 449-50, 453, 458, 464, 484, 487, 519, 524, 526, 532, 535, 537, 540, 604, 681, 725, 734, 750, 762, 782, 813, 817, 826, 860
Sägen 878
Säljeryd 182
Särna 314, 829
Sæta, Olav 272
Säve, Pehr Arvid 451
Söderberg, Ingrid 64
Söderberg, Isak Peter 194, 198, 214, 927
Söderblom, Nathan 427
Söderholms polska 11, 375-76, 378-79, 391, 393, 409-10, 719, 841
Söderköping 110, 549
Söderling, Anders Andersson 209
Söderling, Anna Catharina (Cajsa) 209, 215
Söderlund, Anders 240, 926
Söderman, O. 444, 660, 759, 791-92, 828
Södermanlands pollonaisse 714, 841
Södermanlands Spelmansförbund 60, 99, 232
Söderqvist, Johan Wilhelm 191, 436, 638-39
Södling, Carl Erik 126, 187, 222, 233-36, 857, 860, 926
Södra Flaka 135, 228, 709, 716, 830
Södra Gården 544, 716, 764-65, 828
Södra Unnaryd 173
Södra Vi 133, 135, 202, 205, 215, 226, 228-29, 241, 439-40, 460, 602, 644, 649-50, 702, 752, 759, 830, 858, 925-27
Sölingen 315
Sønderhoning 90, 307, 553-56, 695, 761, 839
Söndersjungning 396
Sør-Trøndelag 81

Tagelsträngar 164
Taktbrudd 70
Tal aller om det 554
Tallant, Robert 231
Tallinn 96
Tallriksdansen 450, 838
Tammerfors (Tampere) 94, 97-98, 537

Tampere, Herbert 96-97
Tanczyc sera i chleba 309, 817
Taniec 48, 247-48, 263, 293, 300, 317, 391, 519, 812, 848
Taniec Polsky 248, 317, 519
Tanieck Ruskÿ 298
Tanietz 101, 284, 297, 532
Tantoli 144, 146
Tantz 21, 85, 106, 142, 248, 256, 274, 297-300, 319, 324, 391, 528
Tantzteuffel 274
Tanzsammlung Dahloff 498-99, 518, 520, 530, 584, 591, 596, 751-52, 828
Tater stykket (Norsk Polsdans) 763, 842
Tatrabergen 316
Taubert, Gottfried 324
Taubert, Karl Heinz 266, 270
Tavastland 94
Teckningar och toner 38, 42, 109, 111, 463, 717, 741-42
Tegelslagarns polska 241
Tegernsee 277
Tegnaby 173, 177-78, 924
Teheran 19
Tej nu old´mor om lyw 554
Telemann, Georg Philipp 106-07, 166, 251, 307-08, 438
Telemark 81, 347, 367, 371, 555, 863
Telespringar (Telespringare) 347
Tenutomarkeringar 345
Teodorowicz-Hellman, Ewa 283
Ternhag, Gunnar 5, 23-24, 27, 30, 35, 40, 48, 50, 52, 56, 59, 78, 121, 346-47, 376, 439-40, 460, 602, 644, 649-50, 702, 752, 759, 830, 858
Ternstedt, Mathias 288, 301, 574-75, 864
Teutsch 277, 281, 298
The English Dancing Master 450
Theandersson, Johan Fredrik 190-91
The Love 337
The Weaver´s march 554
Thedens, Hans Hinrich 5, 7, 83, 87, 347
Theorin, Magnus 65, 113, 131, 169, 180-81, 192-93, 255, 258, 337, 505, 521, 580, 690, 692, 716, 728, 731, 746, 758-59, 827, 924
Thiel-Cramér, Barbro 273
Thomas, Ambroise 171
Thorsjö, Hjalmar 191
Thunander, Rudolf 172, 174
Thyregod, Tvermose Søren 484, 525-56
Thüringen 317, 458
Thörnquist, Anders 240
Tidersrum 234, 545, 549, 658, 716, 925
Tidman, Per 228-29
Til Bröderne och Systrarna på Lokatten 646-47, 840
Til Gumman på Thermopolium Boreale och hännes Jungfrur 331, 666-67, 841
Til Poeten Wetz 646
Tilgift (Tillgift) 88, 307, 817
Tiliander, Carl 157
Tiliander, Niclas 155-57, 193, 864, 923
Tiliander, Sven 156-57, 864, 923
Tillhagen, Herman 315, 452, 526
Tillman, Olof 463, 486, 488, 504, 506, 517, 522, 602, 616, 619
Timas Hans Hansson 431, 438-39, 463, 487-88, 760
Tinnemannen 317
Tjeckien 101, 256
Tjursbo 220
Tjust 13, 151, 191, 205-206, 210-12, 219-21, 223, 232, 234, 236-38, 240, 331-32, 513, 802, 859
Tjustleden 221
Tjusts bergslag 219-20
Tjällmo 501
To Riddere vandrer i Skoven 484, 838
Tobolsk 48, 289, 301, 322, 338, 363, 448, 457, 460, 465, 469, 521, 529, 565, 579-80, 591-92, 680, 682, 685, 717, 723, 729, 736
Tockerstrand, Johan 227
Todalen 295
Toiviainen, Petri 402
Tolf, Oscar 239, 927
Tolg 178, 190, 360, 436, 708-709
Tollén, Cläes Erik 232, 925
Tollén, Erik 232, 605, 925
Tolånga 439-40, 46769, 534-35, 572, 760, 766, 777, 832
Tombeau 144
Tomlinson, Kellom 326
Tompegutten 525, 839
Tonalitet 22, 39, 44, 46, 55-58, 66, 71, 80, 137, 231, 353-54, 366, 413, 555, 659, 790, 801, 807
Topelius, Zacharias 713-14
Torfallsån 221

Torne 199
Tornehed, Stig 156, 180, 183, 185
Torshavn 389, 394, 410, 616-17, 619, 723
Torsåker 228, 925
Totaktspols 373
Tourdion 144, 146, 231, 266-67
Tovehult 220
Toveksform 368
Toverum 220
Tovey, Donald Francis 327
Tranan 510, 838, 841
Trance 264
Transkulturation 30
Transtrand 314, 729, 756, 759-60
Tranås 165, 228, 242, 580, 730, 863
Travare 143
Tretaktsmotiv 69, 71, 303, 309-11, 316, 318, 321, 325, 327, 368, 370, 393-95, 412, 484-85, 537, 569, 574, 576, 606, 621, 638, 679, 695, 711-12, 743, 748-49, 775, 817, 822, 836
Tretur 144
Trinnpolska (Trinning) 262
Trio (Triodel) 149, 237, 253, 326, 328, 333-35, 433-34, 436, 470, 489, 494, 505, 510, 569, 618, 651-52, 664, 671, 673, 675-76, 756, 818
Trioliserade polskeformer 413, 823
Triolpolska 55, 72, 78, 286, 413, 823
Tripla 58, 101-102, 277
Trobäck, Emil 227, 641
Troels-Lund, Troels Frederik 90, 274-75
Trondheim 62, 66, 70-71, 76, 84, 148, 271, 339, 555, 558, 863
Tror ni mig så fånig 725, 728
Trotzig, Dag 31
Trumpet (Trompette) 125, 159, 178, 196, 233
Tryserum 135, 192, 226-27, 236-37, 335, 337, 445, 478-79, 494-95, 502, 511, 617, 697, 763, 769, 925, 927
Trysil 314
Träskodansen 144
Trästad 192, 223-24, 468-69, 513-14, 551-52, 616, 619, 717, 729, 743-44, 750, 765, 767, 775-77, 781
Trästadsamlingen 192, 224, 468-69, 513-14, 551-52, 616, 717, 729, 743-44, 750, 767, 775-77, 781, 859
Träthult 197
Trøndelag 76, 81
Tubel, Christian Gottlieb 166
Tuddal 371
Tuna (härad / län) 125, 294
Tuna (socken) 207-208, 215, 231, 644, 704, 706, 747, 858, 926-27
Tullberg, Carl Gustaf 172-75, 185, 320, 862, 924
Tullberg, Hampus Kristoffer 175
Tullberg, Otto Fredrik 175, 924
Tullberg, Tycho 173
Tullin, Christian Braunmann 719-20
Turkiet 273
Twist 264
Tvåsträngslåtar 270
Tvåtaktsmotiv (tvåtaktsfras) 43, 47, 68-69, 322, 326, 333, 355, 357-58, 362, 364-65, 368, 372-73, 375, 378, 381, 387, 389, 392, 409, 411, 417, 484, 486, 497, 523, 537, 748, 788, 818-21, 823
Tvåtur 144, 146
Tydell, J.H. 431, 442, 460, 742
Tylor, Edward Burnett 31
Typke, Rainer 402
Typmelodier 341-43, 353, 396
Tyrberg, Conrad 221
Tyroler 144, 147, 429, 442
Tyroler Hopsa 429, 442
Tyska kyrkans arkiv 284, 297, 860
Tyskpolska 144, 147, 591
Tystberga 209
Tävelsås 178, 506
Tõnnus, Richard 96
Törnblom, Johan August 478
Törnbom, Gustaf 224, 479, 925
Törne, Anders (Törn) 62, 299, 310, 314, 319, 574, 862
Törnlöv, Ingvar 210-11, 214, 221, 568
Törnqvist, Aron 131, 180-81, 924
Törnqvist, Samuel 131, 180-81, 924
Törnsfall 205, 858
Tørvedans 450, 838
Töysä 656, 658

Udelt takt 70, 339, 411
Uhrovec 743-44
Ukna 220
Ukraina 96, 269, 596, 814
Ulm 274

Ulmgren, J.J. 518
Ulrika Eleonora 247
Umsingen 396
Umspielen 398
Undersvik 431, 436, 439, 444, 460, 508-509, 511, 539, 627-28, 686, 693, 792, 830
Ungdomsringen 116
Ungern 250, 447-48, 465, 575, 597, 602, 826
Ungersk 429
Ungmorsdansen 546
Unnarsbo Klofs 732, 841
Unnerus, Andreas 160
Upplandslagens kyrkobalk 126
Uppsala 19, 39, 46, 48, 52-54, 59, 86, 99, 109, 125, 127-28, 139, 153, 155-56, 162, 165, 167, 175, 209, 237, 248, 283-84, 294, 301, 320, 330, 450-51, 466, 488, 532, 718, 736, 816, 833, 856, 864, 924
Uppsala slott 283-84, 816
Urmelodier 341, 396
Urmotiv 51
Urshult 125, 161, 294, 315, 632-34, 723
Urup, Henning 285-86
Ustroń 101
Utgångsspel 128

Waasbohm, Isaac 155, 300
Vadstena 139, 224, 233, 858
Wagner, Ann 274
Valdres 45, 347
Valdresspringar 370
Valentin, J.P. 38
Valentin, Karl 37-41, 281, 348-49, 887
Valkjärvi 94
Wallenius, Andreas 319
Wallerius, Harald 248, 303-04, 887
Wallenberg, Jacob 887
Wallerström, Ingrid 152, 887
Wallin, Börje 339
Wallin, Nils 86, 887
Wallis, Roger 105, 887
Wallman, Johan Haqvin 58, 484, 502, 540, 630, 709, 729, 744, 759
Wallner, Bo 343
Vallåt 144, 147
Vals 90, 144, 147-149, 195, 203, 264, 296, 323, 429, 441-43, 554, 556, 558, 696, 701, 761, 772, 838, 872
Walgren, Gustava Sophia 211, 215
Walter, Johann Gottfrid 106
Wallace, Robert 783, 887
Vallhorn 164
Vallmarsdansen 144, 147, 317
Valloner 219
Vallstena 544, 752
Valthorn (Waldhorn) 129, 163, 646
Vankiva 745
Var är Bängt? 763, 842
Varsovienne 144, 147
Warszawa 83, 103, 105, 250, 281, 305, 316-17, 446, 864, 869, 874, 876, 880, 885
Warum soll der Mensch 247
Wascher, Simon 8, 743, 887
Weaving dance 781
Weber, Max 102
Vejle 737
Weller 275
Veltkamp, Remco C 402, 887
Wendischer tanz (Wendischer) 263, 528, 812, 839, 848
Wentz, Hilmer 127, 887
Wentz-Janacek, Elisabeth 114, 887
Verdi, Giuseppe 179
Verdier, Pierre 246-247
Verkebäck (Werckelbäck) 13, 193, 209-15, 217, 220, 229, 393, 410, 412, 802, 843
Verkebäcks krog 210-211, 213, 221
Verköö Slåtteröl 330
Werner, Hilder 294, 329, 449, 877, 887
Versailles 19, 257
Weslien, G. 444, 506, 660, 706, 716, 786, 828
Wesström, Anders 415, 437
Vesterberg, Inga-Lisa 196
Vesterdalpolska 714, 841
Westfalen 53, 480, 498, 500, 518, 521, 530, 584-85, 591-92, 596, 602, 751-52
Vestfold 81, 347
Vestlandsslaaten 82
Westling, Kjell 62
Westmarck, Johannes 299
Westrin, Johan Hjalmar 241
Veström, (klockare) 544, 752
Vetlanda 190, 202, 502, 628, 639, 729, 744, 759, 830
Wetter, Gustaf 60, 717
Vetter Michel 624, 840, 869

Wi bryggia, wi bryggia Hatten 574, 839
Vi ska ställa till en roliger dans 449
Viborg (Viborgs län) 445, 717, 792
Wiborg, Viktor 431, 452, 482, 739, 747, 752, 858
Wickler 290, 814
Vid båln 525
Wide, C.H. 202, 707, 784
Wiede, Levin Christian 233, 729
Wiedeman, A. 242
Wielki 101
Wien 18-19, 646, 681, 743, 872, 876, 883, 887
Wiener 429, 442
Wienercreutzer 144, 147
Wienkongressen 250
Wiering, Frans 402, 887
Wieselgren, Peter 182
Vieslander, Nils 171, 177, 180, 182, 830, 924
Viselander, Sven 171, 199, 830, 924
Wiesbaden 50, 878
Vietoris kodex 574
Wigell, Elias 444, 644, 830
Wiggins, Geraint A 401-05, 887
Wigström, Eva 339, 887
Wijk, Hjalmar 109, 117-18, 192
Vikbolandet 239, 431, 456, 463
Vilna 250
Vimmerby 294, 527
Winberg, Frans 241, 918
Vingåkersdans 144, 147
Winkler, Lutz 105-06, 877
Vinsauf, Geoffrey de 85
Viola Bastarda 271
Violetta Marin 271
Violin (Wiolin) 126, 129, 135, 169, 176, 189, 226, 228, 348, 434, 457, 554, 657, 828, 848, 865, 882
Violoncell (Cello) 198
Wiora, Walter 396, 887
Vip sæt over 90, 872
Virestad 153, 182-183, 634
Visa 53, 55, 78, 116-17, 124-125, 144, 147, 180, 330, 374, 398, 450, 458, 464, 485, 503, 518, 541-42, 708, 714, 724-25, 741, 745, 781, 802, 805, 885
Visby 23, 110, 185, 298, 432, 450, 463, 482, 628, 641, 693, 742, 809, 884
Visingsborg (Wisingsborg) 830
Visingsö 643-44
Vislanda 171, 177, 180, 182, 190, 199, 289
Vispolska 449, 456, 485, 714, 724-725
Vissefjärda 192
Vist 70, 228, 695
Vitemölla (Hvitemölla) 442, 500, 742, 832
Vitryssland 96, 269, 814
Vitt däu fylgä mi u plukkä roar 745
Vittaryd 156
Wittenberg 157, 297, 298, 861, 864, 882
Witzofsky, [Leopold?] 168-69, 505, 924
Vium 331
Vivaldi, Antonio 168
Wladyslaw IV Waza 253, 282
Vogler, Georg Joseph (”Abbé”) 171, 175, 186, 415, 437-438, 457, 460, 810, 864
Voglers polska 437, 838
Wolfenbüttel 185, 882, 885
Wolny 256, 813
Wolschke, Martin 185, 887
Volk, A. 348, 869
Volta (Volte) 144, 263, 266-68, 280, 314, 814
Volynien 250
Wood, Melusine 267, 325, 887
Vort Fødeland var altid rigt 425-26, 838
Wrangel, Gustaf 50
Vreta Kloster 210
Vrigstad 172, 709
Wym ga lucky w hlubok 574, 839
Wyresdale 554
Würffel, Jeremia 157, 923
Wåhlberg, Samuel 460, 479, 499, 509, 557, 660, 692, 765, 827
Våra getter och våra bockar 317
Våra getter skiter bönor, grannasbarna plôck dem ôpp 782
Väddelöp 231
Vädret blåser i kvarna 541, 839
Wænerberg, Svante 58
Värderingshierarki 37
Värebolslången 178
Värend 124, 151, 177, 180, 182-83, 234, 236, 872
Värmlänningarna 498
Värnamo 165, 190
Wärnholmsgubben 237
Väsen 37, 53, 61, 153
Västansjö 212

Västerås 129, 156, 182, 294, 299, 464, 867, 875, 885
Västertryserum 237
Västervik 151, 194-95, 198, 205, 211-12, 214-15, 219-20, 222-23, 234-36, 239, 515, 559, 604, 832, 858, 871-72, 888
Västra Eneby 224
Västra Grinderum 229
Västra Torsås 182, 199
Västrum 205, 215, 220, 241, 718, 858
Vävardans 781
Väva Vadmal 144, 317, 782
Växjö 6, 10, 12, 20, 25, 47, 65, 68, 76, 113, 117, 124-25, 129, 134, 150-58, 160-73, 175-78, 180, 182-85, 187-88, 190, 192-94, 205, 210, 222, 224, 243, 255, 258, 294, 300, 318, 320, 331, 333, 337, 431, 442, 467, 477, 479, 504-06, 521, 580, 631, 692, 716, 728, 731, 746, 758-59, 809, 827, 830, 832, 857, 860-61, 864, 866, 868, 871-73, 877-79, 883-88

Übern Fuaß 290, 814

Ytterby 331
Yttre Källehult 189, 411
Yxnerum 240, 886

Zbylitowski, Andrzej 283, 816, 881
Zeidenzopff, Ernst 152-53, 923
Zeidenzopff, Fredrik Christian 153, 923
Zellbell, Ferdinand 415
Zersingen 396
Zettergren, Nils
Zetterquist, Lars
Zeuner 101
Zittau 158
Ziv, Nimer 402, 887
Zloty Wiek 282, 816
Zobischer Tantz (Zorbisk dans) 298
Zoblar 224
Zorn, Anders 109, 183
Zschotzscher, Johan d.ä. 163-65, 923
Zschotzscher, Johan (pipare) 164, 923
Zschotzscher, Johan Christian 163-68, 185, 333, 504, 506, 809, 923-924
Zürich 107, 185, 877, 885
Zweibrücken 659
Zwiefacher 290, 293, 814

Åberg, Isac 170
Åberg, Jonas Eriksson 361-62
Åberg, Sven 64
Åberg, Zacharias 170
Åbo 48, 99-100, 154-55, 300, 320, 431, 452, 460-61, 493, 499-500, 519, 539, 542, 576, 580, 692, 715, 717, 729, 736, 742, 747, 759, 765, 787, 861, 866, 870, 882, 885
Åbo Akademi 99, 155
Ågren , Amanda 237
Åhlström, Olof 37, 646, 666
Åhus 54, 109, 919
Åka för långt lin 231
Åker 582
Åkerbo 430, 460, 479, 658, 660, 692, 720, 722, 764-65, 827
Åkerman, Helge 219-20, 888
Åkerman, Petter 219-20, 808
Åland 261, 352, 461
Åldersbäck 220
Ållander, Malcolm 228, 925
Ållander, Sven (Sven Spelman) 228, 925
Ållebråta 228
Åmot 82, 919
Ångermanland 44-45, 57, 111, 261, 439, 445, 453, 463, 488, 500, 532, 535, 634, 717, 729, 760, 832, 878, 907
Åsberg, Rolf 235–36
Åsen 199, 225
Åsnen 180, 236
Åttatur 144
åttondelspolska 43, 262
Åtvid 240, 432, 886

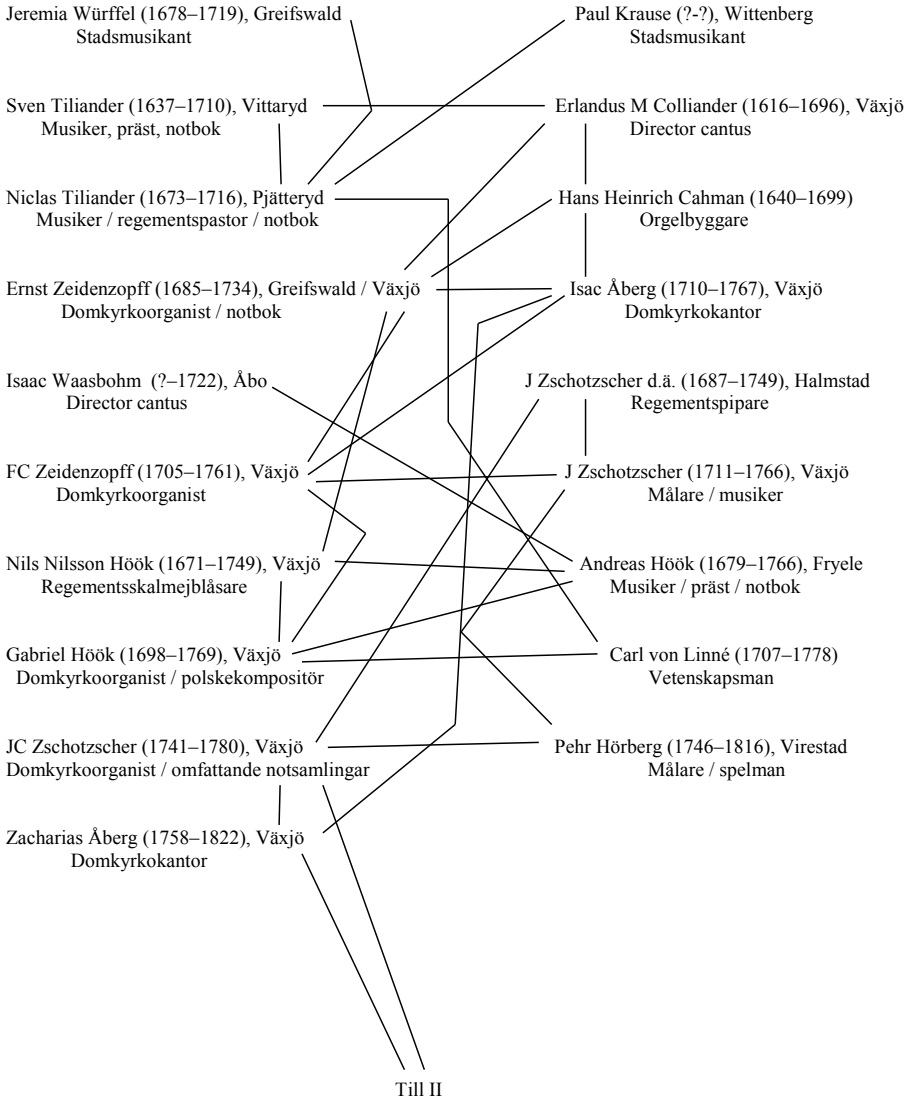
Äikkis, vanha kulta 656
Älghult 177, 871
Älmeboda 161
Älvaleken (Elvaleken) 315
Ängaholm 183
Änkan stadde sig en dräng 318
Ærø 339

Ödmann, Samuel 162-63, 315, 888
Öhrn, E.M. 722
Öja 135
Ölands Skogsby 195
Öller, Jöran Johan 293-94, 331, 888
Öman, Gustaf 352, 461-62

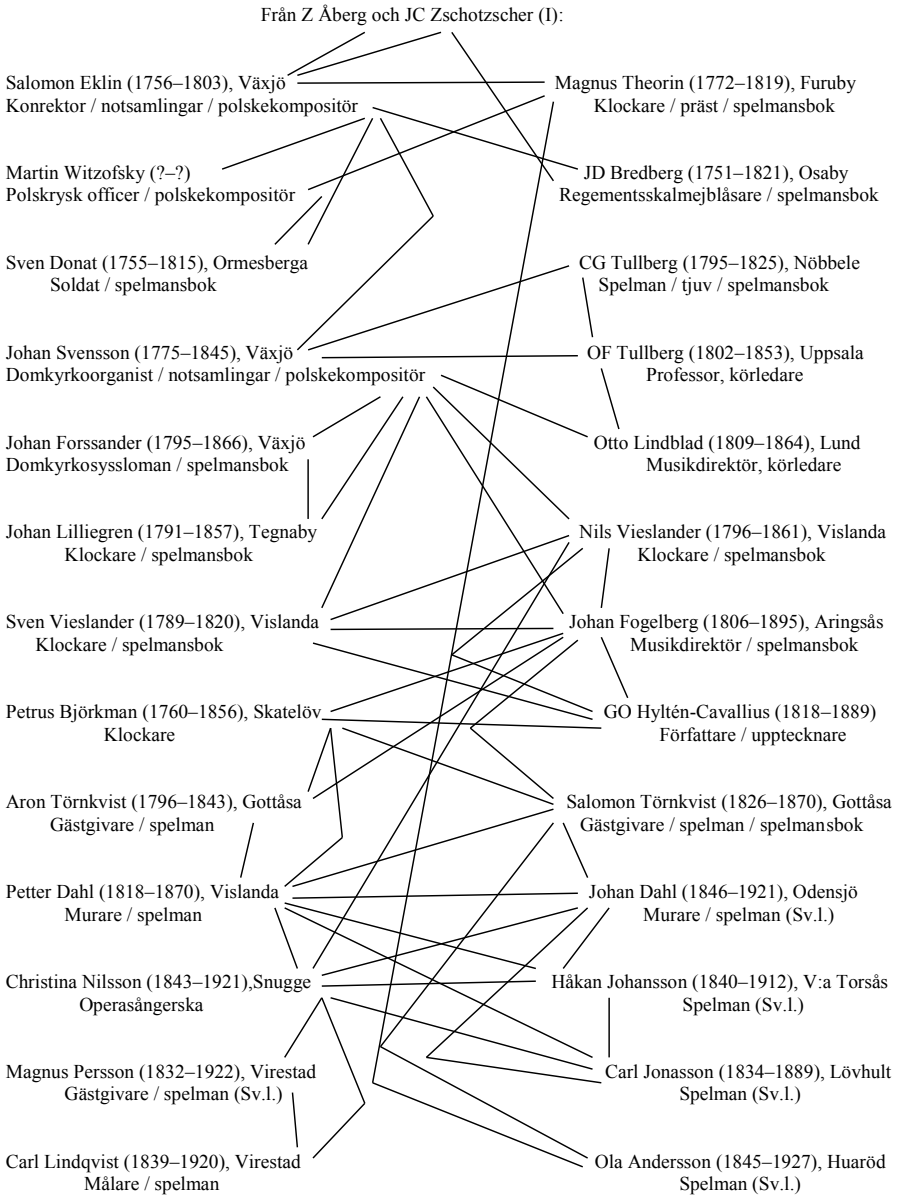
Örebro 202, 246, 518, 874, 880
Örfiladansen 144, 147
Örtomta 224, 233
Österbotten 92-94, 97, 250, 303, 332, 338, 340, 346, 352, 416, 455, 461, 517, 522, 546, 714, 745
Østerdalen 347
Österrike 19
Östersjön 97, 105
Östersund 110, 300, 857
Østlandet 71, 76
Østlandsslaaten 82
Östra Eneby 232
Östra Ingelstad 494, 760
Östra Ryd 129, 232-33, 336, 511, 683, 833, 859
Östra Torsås 173-174
Öström, Magnus 64
Övergaard, Einar 45-47, 59, 61, 68, 79, 82, 111, 270-71, 355, 358-62, 369, 372-73, 394-95, 431, 439, 452, 461, 500, 522, 580, 661, 717, 729, 759, 819-21, 850
Övergångston 270
Överum 215, 219
Överums bruk 211, 219
Övningsstycken 121, 204, 372, 609, 806

Bilaga 1

Musikaliskt sociogram över Växjö med omnejd.
Spelmanböckernas kontext – från 1600-talets stadsmusikanter till Svenska låtar (1):

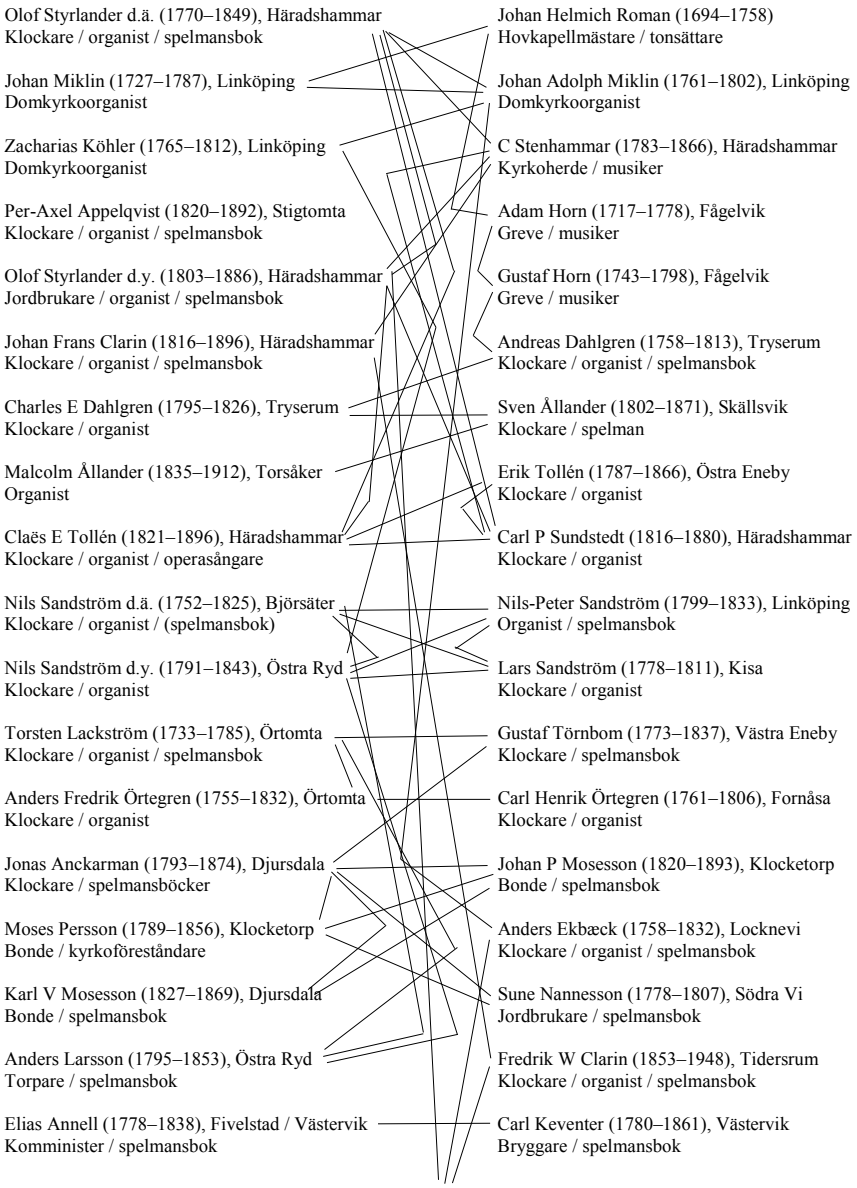


Spelmansböckernas kontext – från 1600-talets stadsmusikanter till Svenska låtar (II):

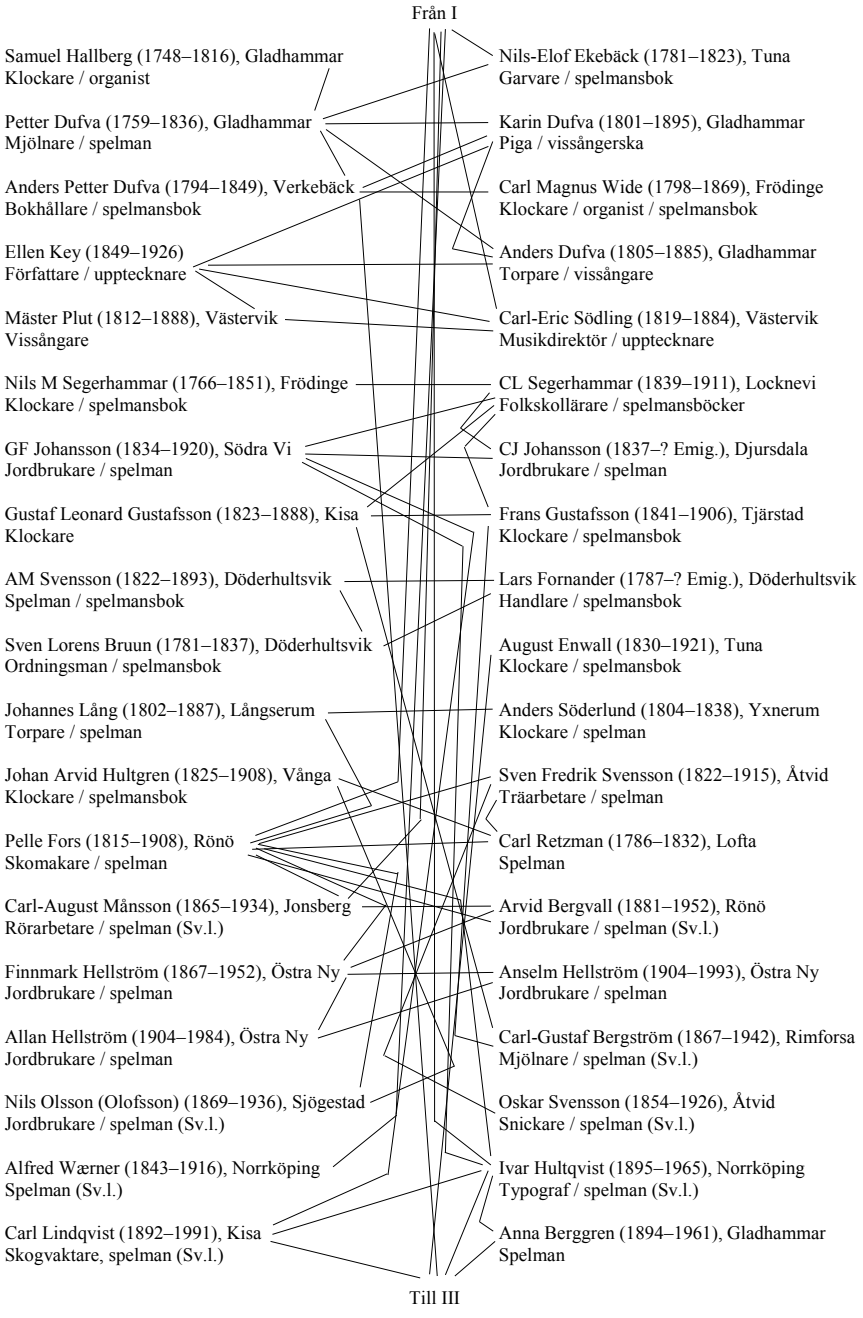


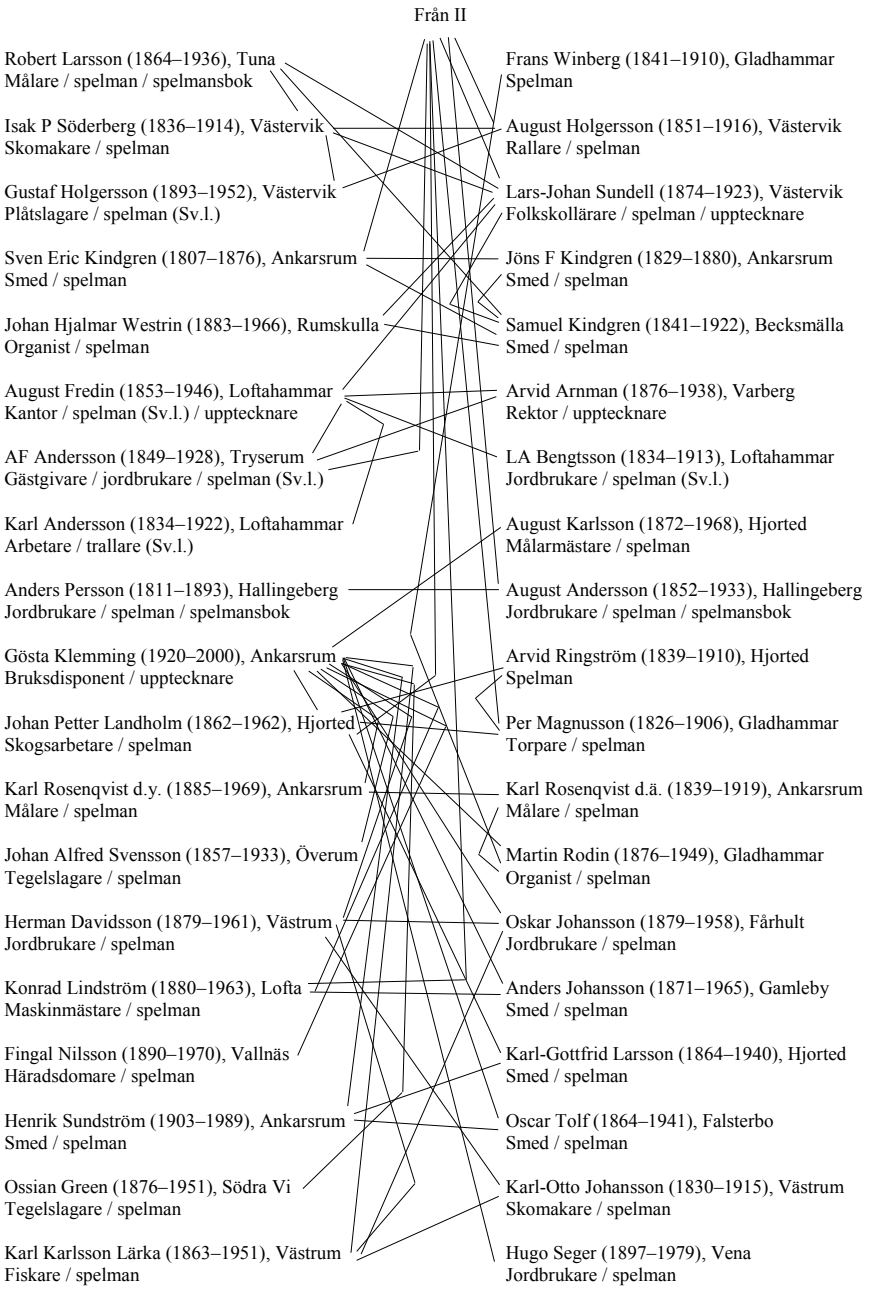
Bilaga 2

Musikaliskt sociogram över nordöstra Smålans och östra Östergötland. Spelmanböckernas kontext – från 1700-talets klockare till Svenska låtar (II):



Till II


Från I
Samuel Hallberg (1748–1816), Gladhammar
Klockare / organist
Petter Dufva (1759–1836), Gladhammar
Mjölnare / spelman
Anders Petter Dufva (1794–1849), Verkebäck
Bokhållare / spelmansbok
Ellen Key (1849–1926)
Författare / upptecknare
Mäster Plut (1812–1888), Västervik
Vissångare
Nils M Segerhammar (1766–1851), Frödinge
Klockare / spelmansbok
GF Johansson (1834–1920), Södra Vi
Jordbrukare / spelman
Gustaf Leonard Gustafsson (1823–1888), Kisa
Klockare
AM Svensson (1822–1893), Döderhultsvik
Spelman / spelmansbok
Sven Lorens Bruun (1781–1837), Döderhultsvik
Ordningsman / spelmansbok
Johannes Lång (1802–1887), Långserum
Torpare / spelman
Johan Arvid Hultgren (1825–1908), Vånga
Klockare / spelmansbok
Pelle Fors (1815–1908), Rönö
Skomakare / spelman
Carl-August Månsson (1865–1934), Jonsberg
Rörarbetare / spelman (Sv.l.)
Finnmark Hellström (1867–1952), Östra Ny
Jordbrukare / spelman
Allan Hellström (1904–1984), Östra Ny
Jordbrukare / spelman
Nils Olsson (Olofsson) (1869–1936), Sjögestad
Jordbrukare / spelman (Sv.l.)
Alfred Wærner (1843–1916), Norrköping
Spelman (Sv.l.)
Carl Lindqvist (1892–1991), Kisa
Skogvaktare, spelman (Sv.l.)
Nils-Elof Ekebäck (1781–1823), Tuna
Garvare / spelmansbok
Karin Dufva (1801–1895), Gladhammar
Piga / vissångerska
Carl Magnus Wide (1798–1869), Frödinge
Klockare / organist / spelmansbok
Anders Dufva (1805–1885), Gladhammar
Torpare / vissångare
Carl-Eric Södling (1819–1884), Västervik
Musikdirektör / upptecknare
CL Segerhammar (1839–1911), Locknevi
Folkskollärare / spelmansböcker
CJ Johansson (1837–? Emig.), Djursdala
Jordbrukare / spelman
Frans Gustafsson (1841–1906), Tjärstad
Klockare / spelmansbok
Lars Fornander (1787–? Emig.), Döderhultsvik
Handlare / spelmansbok
August Enwall (1830–1921), Tuna
Klockare / spelmansbok
Anders Söderlund (1804–1838), Yxnerum
Klockare / spelman
Sven Fredrik Svensson (1822–1915), Åtvid
Träarbetare / spelman
Carl Retzman (1786–1832), Lofta
Spelman
Arvid Bergvall (1881–1952), Rönö
Jordbrukare / spelman (Sv.l.)
Anselm Hellström (1904–1993), Östra Ny
Jordbrukare / spelman
Carl-Gustaf Bergström (1867–1942), Rimforsa
Mjölnare / spelman (Sv.l.)
Oskar Svensson (1854–1926), Åtvid
Snickare / spelman (Sv.l.)
Ivar Hultqvist (1895–1965), Norrköping
Typograf / spelman (Sv.l.)
Anna Berggren (1894–1961), Gladhammar
Spelman
Till III


Från II
Robert Larsson (1864–1936), Tuna
Målare / spelman / spelmansbok
Isak P Söderberg (1836–1914), Västervik
Skomakare / spelman
Gustaf Holgersson (1893–1952), Västervik
Plåtslagare / spelman (Sv.l.)
Sven Eric Kindgren (1807–1876), Ankarsrum
Smed / spelman
Johan Hjalmar Westrin (1883–1966), Rumskulla
Organist / spelman
August Fredin (1853–1946), Loftahammar
Kantor / spelman (Sv.l.) / uppteckнare
AF Andersson (1849–1928), Tryserum
Gästgivare / jordbrukare / spelman (Sv.l.)
Karl Andersson (1834–1922), Loftahammar
Arbetare / trallare (Sv.l.)
Anders Persson (1811–1893), Hallingeberg
Jordbrukare / spelman / spelmansbok
Gösta Klemming (1920–2000), Ankarsrum
Bruksdisponent / uppteckнare
Johan Petter Landholm (1862–1962), Hjorted
Skogsarbetare / spelman
Karl Rosenqvist d.y. (1885–1969), Ankarsrum
Målare / spelman
Johan Alfred Svensson (1857–1933), Överum
Tegelslagare / spelman
Herman Davidsson (1879–1961), Västrum
Jordbrukare / spelman
Konrad Lindström (1880–1963), Lofta
Maskinmästare / spelman
Fingal Nilsson (1890–1970), Vallnäs
Häradsdomare / spelman
Henrik Sundström (1903–1989), Ankarsrum
Smed / spelman
Ossian Green (1876–1951), Södra Vi
Tegelslagare / spelman
Karl Karlsson Lärka (1863–1951), Västrum
Fiskare / spelman
Frans Winberg (1841–1910), Gladhammar
Spelman
August Holgersson (1851–1916), Västervik
Rallare / spelman
Lars-Johan Sundell (1874–1923), Västervik
Folkskollärare / spelman / uppteckнare
Jöns F Kindgren (1829–1880), Ankarsrum
Smed / spelman
Samuel Kindgren (1841–1922), Becksmälla
Smed / spelman
Arvid Arnman (1876–1938), Varberg
Rektor / uppteckнare
LA Bengtsson (1834–1913), Loftahammar
Jordbrukare / spelman (Sv.l.)
August Karlsson (1872–1968), Hjorted
Målarmästare / spelman
August Andersson (1852–1933), Hallingeberg
Jordbrukare / spelman / spelmansbok
Arvid Ringström (1839–1910), Hjorted
Spelman
Per Magnusson (1826–1906), Gladhammar
Torpare / spelman
Karl Rosenqvist d.ä. (1839–1919), Ankarsrum
Målare / spelman
Martin Rodin (1876–1949), Gladhammar
Organist / spelman
Oskar Johansson (1879–1958), Fårhult
Jordbrukare / spelman
Anders Johansson (1871–1965), Gamleby
Smed / spelman
Karl-Gottfrid Larsson (1864–1940), Hjorted
Smed / spelman
Oscar Tolf (1864–1941), Falsterbo
Smed / spelman
Karl-Otto Johansson (1830–1915), Västrum
Skomakare / spelman
Hugo Seger (1897–1979), Vena
Jordbrukare / spelman

Bilaga 3

Tre exempel på Nils Zettergrens originalavskrift av Petter Dufvas notbok.

186
Polska