

MUSIKEN I SVERIGE

Band II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720-1810

Del 2. MUSIK ÖVER EPOKER OCH SOCIALA GRÄNSER

Kapitel 9. Ur vissamlingar och skillingtryck
Gehörstradering och visparodik (*Gunnar Hillbom*)
Visrepertoaren (*James Massengale*)
Spridningsvägarna (*Margareta Jersild*)
Melodiangivelserna som källa till musiken
(*Margareta Jersild*)
Celadonvisorna och Folian (*Gunnar Hillbom*)

Huvudredaktör: Leif Jonsson
© Bokförlaget T. Fischer & Co och
Kungl. Musikaliska akademien 1993
ISBN 91 7054 701 7
Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:II
ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-78-7)
Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson
Fälths Tryckeri, Värnamo 1993

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



9. UR VISSAMLINGAR OCH SKILLINGTRYCK

GEHÖRSTRADERING OCH VISPARODIK

Den vokalmusik som traderats och ännu traderas efter gehör svarar för den utan jämförelse största delen av all musik genom tiderna. Vox humana, människorösten, är det äldsta och förblir det tillgängligaste av alla musikinstrument, och gehöret (förmågan att memorera det hörda) tillhör den naturgivna mänskliga utrustningen. Det är en musik som rymmer en oöverskådlig formrikedom. Hit hör både den enkla melodiska intonationen i en ramsa som »Skvallerbytta-bingbång» och de lokala koralvarianternas konstfulla melismer. Hit hörde rapsodernas liksom bardernas professionella sångkonst, men traditionsvillkoren förändrades, framför allt i och med notskriftens utveckling under 1600-talet. Färdigheten att skriva och läsa noter spred sig bland musikens professionella och amatörer, men den är än idag i stort sett förbehållen dessa grupper; den har aldrig på samma sätt som den litterära läs- och skrivkonsten kommit att ingå i den breda folkkulturen. Därför har gehörstraditionen allt framgent spelat en avgörande roll för den populära vokalmusikens spridning.

Definitionsmässigt existerar den gehörstraderade musiken endast i klingande och i memorerad gestalt. Den finns i nuet och lever i den traditionsbärande gruppens minne, men när nuet är över och traditionskedjan brutits är den förlorad, om den inte dessförinnan dokumenterats som notskrift eller fonogram. Det finns emellertid ett betydande undantag, en stor grupp av i huvudsak gehörstraderade sånger, vilkas melodier vi vet något om trots att deras traditionslinjer i flertalet fall hade brutits redan före de systematiska visuppteckningarnas tid.

Muntlig tradition är detsamma som gehörstradition så länge vi talar om sång som i sin helhet uppfattas med hörseln, bevaras i minnet och reproduceras med munnen. Inom skriftlösa kulturer finns det ingen anledning att skilja mellan de båda traditionsformerna, men den alfabetiska skriften har normaliserats och spritts långt tidigare än notskriften. Skrivförmågan har medfört att vi från omkring år 1600 har ett med tiden växande antal bevarade texter till visor och andra populära

Ill. (motstående sida):
»Jungfrun som köper en kärleksvisa», målning av Pehr Hilleström ca 1796. (Nationalmuseum.)

Den lille försäljaren av skillingtrycket bär pil och båge, kärleksguden Amors attribut.

sånger, vilkas melodier levat i gehörstradition. Texter som bevarats säger alltid något om de melodier till vilka de sjungits. I lyckliga fall har de, tillsammans med de litterära melodiangivelser som åtföljer en del av dem, gjort det möjligt att ge sedan länge tystnade sånger deras melodier åter.

Bevarade vistexter, i visböcker och i skillingtryck, har vi från slutet av 1500-talet och framåt. I början rör det sig om ett fåtal texter, men deras antal ökar dramatiskt med tiden, något som inte skall tolkas så att vissång blivit vanligare med åren. I stället vittnar den med tiden rikare tillgången på skrivna texter om hur konsten att läsa och skriva undan för undan spred sig till allt bredare befolkningslager. 1600-talets visböcker har till största delen kommit till inom aristokratin, 1700-talets till övervägande del inom borgerskapet. Den ofrälse lantbefolkningens visrepertoar har inte i någon nämnvärd utsträckning fixerats i skrift förrän i och med de systematiska insamlingar som inleddes under 1800-talets första kvartssekel (se volym III, s. 58 f.).

Ändå kan man nog urskilja perioder, då intresset för visan, framför allt som umgängesspråk och kanske som konst, varit starkare än eljest. En sådan period var tiden runt 1760-talet, frihetstidens sista skede. Under denna tid verkade Samuel Christian Wallen, en finländsk officer som 1768 blev stadsmajor (polischef) i Stockholm. Mellan 1765 och 1768 samlade han ihop närmare 3 000 visor i tretton digra volymer. (Ytterligare en volym tillkom efter en paus 1772.) Ett fåtal av Wallens visor härstammar från 1600-talets slut och 1700-talets början. Det finns inga uppgifter om visornas ursprung och ålder, men flertalet av dem härrör med säkerhet från Wallens egen tid.

Wallens samling är unik: varken förr eller senare har en begränsad tid så effektivt dammsugits på sina visor, men just därför ger samlingen oss en föreställning om hur mycket som under andra tider har gått förlorat. Wallen var inte en tidig folklorist, snarare en viskonsumerande och säkert visproducerande sällskapsbroder med breda kontakter inom Stockholms militära, borgerliga och politiska kretsar.

Parodivisan och dess förutsättningar

Kännetecknande för en vistext är att den är underkastad melodins metrik. Detta säger ingenting om det genetiska förhållandet mellan ord och ton. En visa kan vara resultatet av en omedelbar skapelseakt – så omedelbar att visskalden själv inte vet om den utgått från en melodisk eller en poetisk idé. Den kan vara tonsatt – men om tonsättningen skall kunna fungera som en visa måste den utgå från en text som låter sig anpassas till ett enkelt melodiskt schema. Den kan också ha tillkommit genom att text har skrivits till en redan existerande melodi.

Den sistnämnda typen av visor är den som kallas »parodivisa». Termen är problematisk därför att ordet parodi (grek.: *parodia*, sång bredvid) i det allmänna språkbruket står för en framställning som genom härmning skämtar med, satiriserar eller på annat sätt angriper det som härmas. Ordet har emellertid även en teknisk, neutral innebörd: en övertagen form fylls med ett nytt stoff. Den neutrala paroditermen har framför allt kommit till användning i samband med musik. Vokalmusik är i denna mening parodi när den uppstått genom att ord satts till en redan existerande melodi. Denna kan vara lånad från ett stycke instrumentalmusik eller från en äldre sång som genom parodin förses med ny text.

Under den tid som behandlas här var termen parodi, med neutral innebörd av musikalisk återanvändning, väl förankrad. Stora samlingar av visor som karaktäriserade sitt innehåll som parodiskt utkom i Frankrike under 1600- och 1700-talen: *Parodies bacchiques* (Paris 1695–1702), vars melodiförlagor i huvudsak utgörs av den nya franska operans populära arior, av dess baletter och av omtyckta instrumentala danssviter; *Les parodies nouvelles et les vaudevilles inconnus* (Paris 1730–37), vars melodiförlagor huvudsakligen är instrumentala. Ingen av samlingarna drar något löjets skimmer över den musik sångtexterna är anpassade till.

Som kompositionsmetod är den musikaliska parodiken givetvis inte förbehållen vokalmusik. Det är samma metod man använder när man exempelvis gör dansmusik av en aria i menuettform, när man hämtar det musikaliska stoffet till en operabalett från sällskapsdansen etc.

Paroditermens dubbeltydighet måste vi dessvärre leva med. Vi kan inte blunda för att melodilånet – i synnerhet när det gäller visor men även i rent instrumentala sammanhang – stundom har ett förlöjligande eller aggressivt syfte och en motsvarande effekt: att det därför också i allmän mening är parodiskt. För att i någon mån minimera begreppsförvirringen väljer vi att – när sammanhanget så kräver – tala om en *neutral* respektive en *laddad* parodik.

En företeelse som kan beskrivas som ett specialfall av parodik i ordets neutrala mening har fått namnet *kontrafakt* (från latinets *contra*, emot och *facere*, göra). Det används huvudsakligen om den sång som uppstår när en ny andlig text sätts till en existerande världslig melodi eller tvärtom. När den lutherska idén om ett allmänt prästadöme förverkligades i församlingssång och spridning av psalmer för enskilt bruk, utnyttjade man i stor utsträckning de världsliga vismelodier som fanns tillgängliga i en levande gehörstradition. På motsvarande sätt kunde i ett senare skede världsliga visor utnyttja menighetens förtrogenhet med koralmelodierna för sin spridning. Kontrafakturen har i dessa fall väsentligen varit neutral, ett sätt att utnyttja en förankrad gehörstradition utan att i något syfte dra in det ursprungliga budskapet i hanteringen. Men den kan givetvis som annan parodik vara laddad, som när Bellman till melodin av gamla psalmbokens nr 350, »Jag wil af hjertans grunde Dig lofwa, Herre blid, I denna morgonstunde...» (J. Mathesius/L. Wivallius) sjöng en »Bacchanalisk Morgonbön», »Hvarmed skall jag nu lofva Dig Bacchus denna stund».

Ill. : Ett odaterat men sannolikt tidigt 1700-talstryck av J. G. Werwings visa med melodi lånad från arian »Aimable vainqueur» (se nedan, s. 227). (UUB; hdskr. Palmkiöld 493.)

Det rörande försöket att åstadkomma en melodiångivelse på franska vittnar om det värde man tillmätte det mondäna som kvalitet inom denna viskultur.

Sur lair ain mable vain queieur
CUpido ^{I.}Jaar wähl.

Alt wara din Trähl /
 En länger will båga /
 Du plågar min Siähl /
 Jag bråcker din Båga
 Jag slåcker din Låga
 Som hiertat så qwähl!:/
 En Spåtst och Stålt Meijn /
 Mig alldrig mehr krånker /

I den mån vi kan följa visornas melodier bakåt i tiden, med hjälp av de texter som bevarats från 1600-talet och framför allt 1700-talet, finner vi att parodiken har varit vislyrikers normala kompositionsmetod i äldre tid och att parodivisan förblev den gängse och mest uppskattade vistypten till framemot slutet av 1700-talet. Fenomenet har sin bakgrund såväl i traditions- och distributionstekniska omständigheter som i estetiska värderingar.

Visans publik, som samtidigt är dess sångare, har undan för undan tillägnat sig läs- och skrivkonsten. Den har härigenom kunnat lagra teoretiskt sett obegränsade textmängder i avskrifter och köpta tryckalster i stället för i minnet (se s. 218 om Wallen), och den har med skriftens hjälp kunnat förmedla vistexter till sin omgivning och till efterföljande generationer. Den nedskrivna vistexten är emellertid inte en visa – den är bara en transkription av *en* av visans strukturer, den verbala.

I den genuint muntliga traditionen överförs *hela* visan, orden tillsammans med sin melodi. En skriftlig vistexttradition måste däremot kompletteras med ett system för melodiöverföring. Eftersom visans publik än idag huvudsakligen består av musikaliskt obevandrade, har notskrift inte varit någon lyckad lösning. När det gäller tryckta visor har nottrycket dessutom varit allför dyrbart i förhållande till visans marknadsvärde. Den skrivna visans publik måste därför redan i förväg vara bekant med dess melodi, m.a.o. vara delaktig i dess gehörstradition. Den som med skriftens hjälp har varit angelägen om att sprida en visa har därför gjort klokt i att forma den efter en välkänd melodi.

Normalt har vismelodier presenterats med hjälp av utskrivna melodiångivelser, rubriker som citerar första raden av en äldre visa eller titeln på ett äldre musikstycke, t.ex. på en dans. Parodivisor av detta slag kallas ofta *timbrevisor*: timbre är melodiångivelsen som anger ett mu-

N:116: *Den är lycklig Född till världen. 151.*
 Födas gråta dj' och lindas
 järna kroppa nagla gå'
 ogas och till låsan bindas
 lifva flädga taurkas fa'
 sēfhas giflas och subondas
 dras med lykta fume kropp
 svikna plugas do' och lindas
 det är och var lefnads lopp.

Ill.: Vissamlaren väljer en melodiångivelse som fungerar som minnesstöd för honom själv. Wallen var mer förtrogen med den sekundära parodi han använt som melodiångivelse än med Romans Golovin-svit, varifrån Dalin direkt hämtat melodin till sin »Födas gråta dj [=di] och lindas».

Notera referensförhållandet mellan melodiångivelsen »Den är lycklig Född till världen» och vistexten. (Riksarkivet; Ericsbergsarkivet, Manuskript- och avskriftssamlingen 53, S. Chr. Wallens *Samling af svenska visor*, I, s. 151.)

sikstycke i publikens minne som skall ge den nya visan dess melodi. Timbren kan också förmedlas av själva vistexten med hjälp av en anspelning inbyggd i visan. Var och en som är förtrogen med melodin till »Gubben Noak» förstår hur visan »Gubben Abram gubben Abram var en hedersman» skall sjungas. Ofta är anspelningarna dock betydligt mer rebusartade, i varje fall för oss sentida tolkare.

Idén om att originalitet är en nödvändig egenskap hos det äkta konstverket är ett arv från romantiken och dess förelöpare under 1700-talet. Idén har varit livskraftig och in i vår egen tid har parodivisan i dess namn fränkants varje eget musikaliskt värde. En äldre epok hade emellertid andra estetiska värderingar: för den kändes konstnären igen på sin förmåga att skapa utifrån givna, auktoriserade mönster (exempelvis den musikaliska barockens böjelse för variationsverk över kända melodier). Det är inom denna epok parodivisan hör hemma och det är utifrån dess estetiska värderingar den skall kritiseras.

Musiken hörde ännu vid 1700-talets början nätt och jämnt hemma inom de sköna konsternas hierarki. Rationellt tillskrevs den inte något eget uttrycksvärde – oavhängigt av den text eller den rörelse, t.ex. dans, den beledsagade – förrän idéerna om dess korrespondens med sinnestillstånd och sinneshörelser uttrycktes inom ramarna för affektläran. Det skulle dröja ända till Bellmans dagar innan sådana idéer på allvar påverkade viskonsten (se s. 283). Ännu längre skulle det dröja, innan den i någon mån påverkades av kraven på musikalisk originalitet. För dess utövare förblev melodin länge huvudsakligen en form att gjuta texten i och ett medium för dess spridning.

Den som använder en melodi som en form eller en meter för texten, är väl snarare en diktare än en musiker. Som diktare är han inte nödvändigtvis mindre originell än den som anpassar sin text till sonettens eller ottaverimens tvångskorsetter. En del av den visparodik som finns bevarad från sent 1600-tal och ett par decennier framåt, för onekligen tankarna till svenska stormaktstida poeter som Stiernhielm och Skogekär Bergbo och till deras kulturpolitiska ambitioner att för det svenska språkets räkning erövra den stora europeiska diktens versmått och stroffer. En liknande utmaning erbjöd melodierna till de importerade danserna och den nya franska operans arior som redan i länder som Tyskland och Frankrike genererat en visparodik på modet. Svenska visor, med europeiska melodier à la mode som timbre, var ett bevis så gott som något på att den svenska stormaktens språk inte var ett avsigkommet provinsmål. Melodier av detta slag tjänade som strofform för språkförnyande diktare som Petrus Lagerlöf, Johan Runius, Sophia Brenner m.fl. ända fram till Hedvig Charlotta Nordenflycht.

En diktares val av versmått och strofform sker inte av en slump. Väljer skalden hexametern för sitt hjältepos, följer han en normativ poetik. Väljer skalden en melodi ur den aktuella repertoaren, sneglar han nog på möjligheten att ge texten spridning som visa, men det specifika melodivalet har dessutom ofta en poetisk mening. Det innebär inte att melodin i sig själv behöver »betyda» något för visskalden och hans publik – någon hermeneutisk musiktolkning (exempelvis en affektiv dur/moll-tolkning) kan knappast utläsas ur förhållandet mellan ord och ton i parodivisorna före Bellmans tid. Däremot kan alltid en visas melodi få mening av den äldre text eller den musikaliska miljö den refererar till. En känd och omtyckt kärleksvisas melodi förmedlar genom association textens erotiska karaktär och lämpar sig därför bättre som underlag för en ny kärleksvisa än för en burlesk skämtvisa, förutsatt att parodiken är neutral. En melodi från den aktuella dansrepertoaren kan med fördel användas för en bröllopsvisa men knappast till ett sorgeskvåde. Den äldre parodivisans musikaliska poetik är i allt väsentligt en referenspoetik inom vilken melodierna är medier för litterära och sociala föreställningar förknippade med timbren. McLuhans tes, »the medium is the message», har här en synnerligen god tillämpning.

Melodiernas innebörd, mediets budskap, varierar inom den neutrala parodiken från allmänna genrebestämningar (kärleksvisa, herdevisa, dryckesvisa etc.) till specifika referenser till motiv och temata, gemensamma för ett antal visor till samma melodi, inom samma parodifamilj (se s. 226, »Klippingshandskar jag er lovar»). Timbren kan i dessa fall stundom ha en funktion som kan jämföras med ledmotivets. Är parodiken i någon mening laddad, är melodivalet givetvis än mer meningsfyllt. Den som i visform kritiserar – eller skämtar med – budskapet i en visa väljer denna visas melodi och definierar på så vis sitt objekt. Melodier blir på detta sätt retoriska ramar för t.ex. politisk polemik (se även vad som sägs om Dalins och Odels »Celadonvisor» nedan). Innan Bellman med sin viskonst skapade en parodivisa som inte var en timbrevisa, var visans poetik i stort sett en rent litterär formal- och referenspoetik.

VISREPERTOAREN

Den parodivisa vi känner från 1700-talet skiljer sig i flera avseenden från äldre typer av bevarade visor. De förändrade traditionsvillkor som en utbredd läs- och skrivkunnighet innebar har tidigare berörts, men visorna har till stor del också en ny social karaktär. De är på väg att bli sällskapsvisor och de är inte som flertalet äldre visor anonyma – många av dess skapare har lyckats träda fram i historiens ramplyjus, bättre och sämre alltefter talang och ambition. Den musik de använde är också delvis känd till sitt ursprung, även om den inte alltid hämtades direkt från den exklusiva repertoar som är lättast att identifiera, med undantag från förenklade versioner av den typ som återfinns i dans- och notböcker.

Namnen på de mest framstående bland 1700-talets visparodiker är kända för oss: Runius, Dalin, Bellman, Hallman, Envallsson. Men vilka har levererat deras musik? Skall vi räkna parodikerna själva bland tidens tonsättare? Har kända eller anonyma musiker adapterat och arrangerat melodierna åt dem? Har de fått melodierna direkt ur någon notbok, eller har de plockat vismelodier efter gehör från gatan eller krogen? Vi kan förmoda att alla dessa möjligheter nyttjades under 1700-talet, men varje enskilt fall – d.v.s. varje melodi och varje parodikedja – måste utredas för sig. Parodikens vägar är endast delvis kartlagda.

Det bör understrykas att 1700-talets parodivisa inte uppträdde med anspråk på att vara en speciell konstform. De särdrag den har bestämdes av de enkla och begränsade medel dess publik av amatörsångare förfogade över. Som populär vokalmusik hörde den inte till de notkunniga yrkesmusikernas exklusiva gebit. De ytterst få samtida melodinedeckningar som existerar, exempelvis enstaka melodier i handskrivna visböcker och ett fåtal dyrbara utgåvor med graverat nottryck, kan inte ge oss någon omfattande och bred kunskap om den enorma 1700-talsrepertoaren, men med hjälp av dessa punktbelysningar kan vi dra rimliga slutsatser om det övriga, gehörstraderade stoffet.

Endast en bråkdel av parodivisans melodirepertoar har hittills identifierats. De flesta visskalderna lämnade ytterst knapphändiga upplysningar om sin musik. Avskrivarna använde ofta melodiangivelser endast vid behov, som stöd för sitt minne. Det innebär att för dem såväl okända som självklart välkända timbres inte har satts ut i visböckerna. Dessa saknar därför oftast melodiangivelser eller har mycket diffusa sådana, exempelvis »Menuett». Det är tack vare enstaka framsynta och noggranna samlare som Wallen och Völschow (se s. 218 och 233 f.), som en hel del vismelodier använda under åren 1765–85 har fått namn.

Visrepertoarens epoker

1700-talet kan utifrån dess skiftande visrepertoarer delas in i flera kortare musikaliska perioder, som endast delvis sammanfaller med de exklusiva musikrepertoarens. Båda repertoarkategorierna beskriver en ojämn utveckling, där konservativa krafter (som bevarar och imiterar äldre, välkända stycken) tävlar med radikala (som införlivar nyskapade verk av unga musiker och poeter samt impulser från andra länder). Koralen, som i detta avsnitt behandlas endast perifert, spelade i verkligheten en mycket viktig roll för vissången under 1700-talets vardag och husandakt och hade en dominerande ställning i seklets skillingtrycksvisor (se s. 123 f.), men den hör till de konservativa element som mot århundradets slut träder tillbaka för nya impulser. Med utgångspunkt i skönjbara trender kan 1700-talets repertoarutveckling indelas i följande perioder:

Slutskedet av den karolinska tiden (ca 1700–25) var ännu påverkat av 1600-talets patriarkala, pyramidformade samhälle. Denna period, som var kulturellt dominerad av kronan och kyrkan, har bortsett från psalmerna efterlämnat ett begränsat antal parodivisor som ofta varit knutna till livets högtider – födelse, bröllop och begravning. Ett stort antal nya andliga visor skrevs från 1700-talets början till koralmelodier, men trängdes delvis undan av lättare, flyktigare och mer varierade former. Parodivisan tycks i samband härmed ha tilltagit i popularitet, i varje fall i urbana miljöer. Tendensen är märkbar redan under 1600-talets slutskede.

Den tidiga frihetstiden (ca 1725–50) präglas av sekulärt moraliserande visor och av politisk satir. Nya andliga visor uppträder oftare i skillingtryck än i visböcker. För visans del ter sig denna nya tid som en övergångsperiod. Repertoaren uppvisar både konservativa och radikala drag, det senare även i användningen av exklusiv musik (som musik av Roman och av Johnsen). En mer lättsinnig melodytyp börjar tränga igenom: den franska gatu- och sällskapsvisan, »le vaudeville».

Den sena frihetstiden (ca 1750–72) sammanfaller med sångspelets genombrott. Franska melodier anpassas till svenska förhållanden. Äldre

meloditraditioner – tyska och italienska – försvinner alltmer från sällskapsvisans repertoar. Under frihetstidens sista och till slut dystraste skede, 1760–72, tycks sångproduktionen öka på ett explosionsartat sätt, nu med det charmerande och ytliga franska sångspelet och dansmusiken som dominerande musikalisk resurs.

Den gustavianska epoken (1772–92): Parodivisan vinner högre socialt erkännande. Nu används den även i svenska sångspel och den utvecklas i konstnärlig riktning. Självmedvetandet och självaktningen växer hos svenska visparodiker. Samtidigt närmar sig parodivisan emellertid slutet av sitt stora skede. Med Bellman blir gränserna mellan höga och låga stilarter suddiga. Det blir även gränserna mellan parodik och originalkomposition.

Den sengustavianska perioden (1792–1809): Tidens visor har ofta nykomponerad musik, ofta arrangerad för klaver – en salongsanpassad musik för bruk i hemmet och med den borgerliga medelklassen som främsta målgrupp. Även om många av poeterna och musikerna kring Gustav III:s hov ännu dominerar kulturlivet, är deras verksamhet nu fri i förhållande till en kulturpolitisk centralmakt. Parodivisan odlas nu fr.a. i enklare kulturmiljöer och, inte minst, inom det utpräglat manliga sällskapslivet (ordnar m.m.) där den kom att leva vidare under följande sekel.

Parodivisan vid 1700-talets början

Redan under 1600-talets sista decennier hade visskalderna utvecklat en intuitiv förståelse för musikaliska fraser och motiv som tekniskt pekar fram mot Bellman. Man behöver bara jämföra Christoffer Ekeblads tama, behagliga sånger (1620-tal) med Lasse Lucidors vildaste rimfyverkerier från 1670-talet för att se detta. Men Lucidor var också ett markant undantag, en särling i konstnärlig bemärkelse.

Parodivisan dominerades kring sekelskiftet 1700 av förnöjsamhetsvisor och nya psalmtexter. Dock förekom även kärleksvisor, dryckesvisor och andra som för oss förefaller mycket modernare och tekniskt mer komplicerade än dessa metriskt enkla visor. Flera visparodiker, som Lindschöld, Lagerlöf, Holmström, Werwing, Zethrin, Eurelius-Dahlstjerna och Runius är kända för oss. Många av sångerna från denna tidiga period samlade sig omkring favoritmelodier och bildar parodikedjor som man kan följa framåt i tiden. Ibland är det möjligt att spåra melodierna eller en melodikälla i handskrivna notböcker. Bortsett från koralerna visar sig melodierna vara dels folkliga, dels hämtade från modedanser som gavotte, gigue och anglaise, dels också härstammande från italienska eller franska operaarior. Ett par konkreta exempel skall ges.

Israel Holmströms friarvisa »Klippingshandskar jag er lovar», en parodi från omkring 1700, har som melodiångivelse den anonyma, världsliga visan »Många de som fria sökia / efter skiönhet, gull och godz» (1600-talets senare hälft). Den melodi som har förknippats med dessa två »friarvisor» är en folklig polska i mazurka-takt. Den kan ha varit den ursprungliga, men detta torde vara svårt att bevisa eftersom melodin skrevs ned först på 1760-talet.

Ex. 1: »Klippingshandskar»-melodin noterad i J. Cronholms *Notebok* 1775 (blad 19 höger) med texten »Daphne lilla hade gifvit herden si[n] ett rendezvous». (LUB; Em. Wensters donation. Lit. Å 4.)



Vad som med säkerhet kan sägas är att denna melodi genom en stor del av 1700-talet fungerade som underlag för en parodifamilj vars medlemmar i många fall var visor som knyter an till Holmströms genom att handla om eller hänvisa till frierier eller giftastankar. En lång och komplicerad parodikedja i skillingtryck och samtida handskrifter förbinder exempelvis »Klippingshandskar jag er lovar» med Dalins »Kulna höst med regn och töcken», med skämtvisan »Vacker Jomfru, lilla vänsko» (eller »Finngubbens friarvisa»), med fru Nordenflychts pastorala dialog mellan två älskande, »Säg mig Damon sad' Lysandra» och med Bellmans visa »Ack så kall om sina händer!» (»Sekreterarens friarvisa»). Senare använde Bellman melodin till den visa som blev Fredmans sång nr 20, en makaber vision av den egna begravningen med följe av kreditorer, »Mina björnar, samlen Eder, / Hvita handskar hvar person». Märk handskarna med deras rest av referens till Holmströms visa!

Frihetstidens mest framstående svenske violinist, Anders Wesström, använde denna »Polonese Suezoso», som han kallade melodin, till en sats med tjugo variationer i sin violinsonat (se s. 79). Enligt handskriften skall stycket ha uppförts på Riddarhuset 1773, vilket troligen är det äldsta exemplet på användning av en s.k. nationalmelodi i svensk konsertmusik.

När Holmströms friarvisa publicerades av Arwidsson i *Svenska fornsånger* (del 3, 1842), representerade den en redan 150-årig paroditradition. Denna levde vidare in i vårt eget århundrade.

En helt annan typ av visa skrev Werwing med »Cupido farväl, att vara din träl» under melodiångivelsen »Aimable vainqueur» (se s. 220). Den preciserade timbren gör det möjligt att fastställa vilken melodi han menat, en operaaria ur Camprás

Hesione (akt III:5). Tack vare att timbren hör hemma inom den exklusiva musik-kulturen har den också bevarats i samtida notböcker. »Aimable vainqueur» var också en av Runius' favoritmelodier. Men dess melodik kan ha förefallit något ålderdomlig för 1700-talets visskalder, vilket kan förklara varför den relativt tidigt försvann från visparodikernas repertoar. Den till sin meter likartade, men i formen något enklare »Hwad är det åt» ur *Ode Svetice* (Düben-Columbus) behöll däremot sin ställning som timbre, inte bara under Runius' och Zethrins tid, utan i skillingtryck ända fram till sekelskiftet 1800.

Dalin och chanson-parodin

Bland de många visskalder som trädde fram under frihetstidens centrala skede intar Olof von Dalin en särställning, dels i kraft av sin enorma produktion, dels genom sin mottaglighet för impulser från andra länder. Om Dalins musikaliska färdigheter står ingenting att läsa i biografierna. En del av hans dikter måste rimligen ha sjungits vid hovet – många ter sig ganska platta utan melodi. Ibland har tydligt ett flertal röster engagerats och man kan föreställa sig framträdanden med musikinstrument. Mer om detta vet man inte.

Dalins antikvariska intresse speglar sig i hans användning av svenska balladers strofiska former med refrängtyper som »Den älskog vele vi berömma [...] Aldrakärestan min, jag kan eder aldrig förglömma». I Dalins burleska vers förvandlas dessa:

Det kliar i magen: Jag har appetit
En måltid wele wi anställa:
En skönhet i skålen är brun eller hwit
Allrakärestan min, desert-piskan hörs redan smälla.

Mest berömd bland hans balladpastischer är »Hattvisan» (»Men hatten är krönt med lager, seger och ära»), satiren över hattpartiets krigiska intentioner 1739. Balladpastischerna speglar en för upplysningstiden typisk negativ inställning till medeltidens folkliga diktkonst. Både språk och meter i de gamla balladerna uppfattades som otympliga, men formen desto mer användbar för satiriska parodier. För oss visar förekomsten av sådana visor att melodierna och texterna till de ursprungliga balladerna inte fallit i glömska.

Till melodin av den gamla dalvisan, »Om sommaren sköna när mar-ken hon gläds» skrev Dalin »Philemon dref ut sina får i en äng», en mycket lyckad försvenskning av en herdeberättelse av La Fontaine. En skarpare satirisk ton förekommer i herdekvädet »En Celadon gaf fröj-derop» på melodin till »La folie d'Espagne» som tycks stödja påståendet att personer från Dalins samtid ofta döljer sig bakom hans herdemas-ker (se s. 241 f.).

Möjligen har Dalin uppfattat Celadonvisans melodi som en fransk chansonmelodi; i alla händelser är det sådana som dominerar i hans

sällskapsvisor. Man känner igen många av dessa alltjämt kända sånger på refrängen, som Dalin dels bevarar – »Vive la compagnia», »La faridondaine, faridondon», »Qui l'auroit cru?», »Bagatelle» etc –, dels översätter mer eller mindre fritt till svenska – »Lustigt, lustigt, minna vänner lustigt» (»Lampons, lampons, camarades, lampons»); »Ingen fara [...] kan väl vara» (»Je le croi bien [...] je n'en croi rien»); »Alt väl [...] I förstån mig väl» (»Eh bien [...] Vous m'entendez bien»). Den sista lyder i en av Dalins visor:

Vet du, som efter Moden spør,
Hur' man wid Hofwet kärlek gör?
I stället för behaga,
Alt väl;
Så lär man nu at taga:
I förstån mig väl.

Den vistyp det här är fråga om tillhör en gammal fransk tradition som ständigt återkommer i sångböcker fr.o.m. 1700-talet. Den utgör en helt annan parodityp än den som förekommer hos Lucidor och Runicus. Dess kännetecken är att den musikalisk-poetiska strukturen är byggd med tanke på vidare parodiering, något som framgår av refrängens böjliga och abstrakta innebörd, som lämnar plats för outtalade komiska eller ekivoka meningar. Visornas effekt beror av visskaldens förmåga att leka med refrängtexten och att avlocka den nya innebörder. Typen var tydligt uppskattad vid Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas hov under 1740- och 1750-talen. Inom lägre samhällsklasser blev dessa melodier populära en generation senare vilket framgår av skillingtryckens melodiangivelser och Envallssons sångspel.

Ex. 2: »Lampon»-melodin med Dalins text. Musiken från arietten »När såg man några unga två» ur Envallssons *Kronfogdarne* (1787), vars timbre är refränggraden »Ni förstår mig väl».

Vet du, Som ef - ter Mo - den spør, Hur' man wid Hof - wet
kär - lek gör? I stäl - let för be - ha - ga, Alt
väl; Så lär man nu at ta - ga: I för - stån mig väl.

Sångspelens glanstid

Den musikaliska blomstring som kom under 1730-talet avsatte inga spår i den populära sångkulturen – ett par visor till Romanmelodier (se s. 221 & 281) är kanske de mest betydande undantagen. Under 1750- och 1760-talen blev parodierna alltmer franska och dansbetonade.

Det har sagts att alla populärmelodier från 1700-talet börjar eller

slutar som kontradanser. Man kan med nästan lika stor övertygelse påstå att alla vackra kontradanser under detta sekel började eller slutade som arietter eller »vaudeviller» i det oerhört rika flöde av sångspel som tillsammans med baler utgjorde medel- och överklassens käraste kvällsnöjen i de större städerna. Melodierna vandrade fritt och snabbt över gränserna och höll sig populära länge, om de var behagliga och rytmiskt användbara till dans. En sådan melodi var »Poor Robin's Maggot», en engelsk jig som användes i D'Urfeys pjäs *Modern Prophets* 1709 till texten »Would you win a young virgin of fifteen years». Översatt till franska som »La Fille de quinze ans» vandrade den vidare till Norden, där den finns bevarad som spelmansstycke från 1750- och 1760-talen. Henrik Brandel valde den till divertissementet *Bernardo Desperato* (1762), arietten »Alt sedan herr Bernhard kom til vår By».

Alt se-dan Bern-har - dus han kom till vår by, Vår dot-ter ej du-ger att
spin-na ell' sy; Jag tror hon blir to-kug Ty än-dan i sländan Hon trasslar i-hop bå-de
ne-dan och ny. Wälling hon ko-kar i stället för kål; Sön-dags om qväll'n slog hon
sönder en skål; Gu nå-de mej fö-re, i stället för smöre, Så lad hon i grytan ett stort styck-e twål.

Detta blev Bellmans timbre när han 1770 skrev Fredmans epistel nr 5, »Kära bröder, så låtom oss supa i frid». Han ändrade emellertid takten från 6/8 till alla breve, vilket bättre passar till epistelns kortversrefräng »Stampa / Trampa».

Så många av Bellmans melodier har återfunnits i franska sångspel att man länge betecknade honom som en stor kännare av operamusik. I själva verket förekommer åtskilliga av dessa melodier även i samtida dansböcker. Vi kan inte med säkerhet säga om Bellman hämtat dem från scenen eller från dansgolvet, utom i de relativt få fall där Bellmansvisans text innehåller tydliga referenser till sångspelens libretter.

Beträffande en av Bellmans samtida parodister, Carl Israel Hallman, kan man med större säkerhet utgå från att det direkta inflytandet från scenmusiken har dominerat, eftersom han i första hand var sångspelsförfattare. Hans *Tillfälle gör tjuven* uppträder t.o.m. med anspråk på att vara den första inhemska »comédie en vaudevilles» (se vidare s.358 f.).

Ex. 3: »La Fille de quinze ans» ur *Brødrene Basts Violine Bog* (Det kgl. Bibliotek, København), anpassad till Henrik Brandels text, »Alt sedan herr Bernhard kom till vår By» (KB, Stockholm; Vs. 52, Tomus II, s. 218).

Ill.: Titelsida av skillingtryck från 1798, »Trenne helt nya och lustiga Wisor». Över texten till den första visan i trycket står »Melod. Et Tusend Sjuhundrade siuttio tre» (KB).

1798

Trenne helt nya och lustiga
Wisor,

Den Första:

244.

Om Lilla Pehr Stabbe,
hurledes han vandrade omkring Landet, med
sjungande och spelande i Steuten, hade
Wisor och Historier at sálja.



Den Andra:

245.

Er en beskrifning af Kasbofils Bant &
Sjanges som: Far werlden, Far wäl, &c.

Den Tredje:

Den Gosar kom ihog, Den Flickan &
Sjanges under egen Melodie.

Udse, tryckt hos Ernst Peter Sundqvist 1798

Exemplaret kostar 9. runst.

SPRIDNINGSVÄGARNA

Som inledningsvis konstaterats (s. 217 f.) utgör de handskrivna visböckerna och skillingtrycken den stora källan för kännedomen om våra äldre populära visor. Och på samma sätt som vistexterna spreds via dessa medier så spreds också uppgifterna om vilka melodier som skulle begagnas till de olika texterna. Det är därför skäl att närmare se på just skillingtrycken och visböckerna. Skillingtryckens stora betydelse som visspridningsmedier inleddes under 1700-talet och de handskrivna visböckerna fick under detta paroditeknikens århundrade sin speciella betydelse.

Skillingtrycken

Efter myntet skilling som infördes 1776 har myntats begreppet »skillingtryck» (termen dock betydligt yngre), som betecknar ett enkelt tryckalster innehållande en eller flera vistexter, anonymt återgivna och som regel avsedda för allmän spridning. I skillingtrycken återges praktiskt taget aldrig noter (enda undantag är 1840–50-talens s.k. psalmodikonnoter); däremot är melodiangivelser vanliga. Denna definition av skillingtryck avgränsar det från liknande enkla trycksaker som t.ex. vistryck med utsatta författarnamn liksom från tryck med prosainnehåll, s.k. folkböcker. Skillingtrycket skiljer sig även från smärre tryck med tillfällesdikter (personverser m.m.), vilka vände sig till ett mycket begränsat antal avnämare och dessutom ibland kunde innehålla noter.

Det svenskspråkiga skillingtrycket utkom under en ca 350-årig tidsperiod; det äldsta kända daterat 1583, de yngsta från 1910–20-talen då trycken successivt övergår i schlagerhäften. Såväl yttre utformning som innehåll har givetvis växlat under denna långa utgivningstid, liksom delvis också de människor man vände sig till. Under hela perioden gäller dock att trycken var avsedda för en så stor publik som möjligt – skillingtrycket var ju en kommersiell företeelse.

Distributionen skedde vanligen genom kringvandrande försäljare, i städerna genom gatuförsäljare och här också så småningom i bodar (se

Hilleströms målning s. 216). Under 1700-talet spelade naturligtvis – på grund av befolkningsförhållandena – den kringvandrande försäljaren på landsbygden den största rollen. »Pehr Stabbes visa», som trycktes i skillingtryck första gången 1792, handlar om hur skillingtrycksförsäljning kunde gå till. Den berättar om hur Pehr Stabbe säljer vistryck tillsammans med andra varor av skilda slag, hur han vandrar från staden till landet och besöker såväl herrgårdarna som bönderna i byarna. Han »kommer från Strängnäs med Wisorna mång» och besöker flera namngivna platser i Södermanland. Det berättas också att han själv sjunger sina visor för sina presumptiva köpare och därmed lär ut melodierna.

Skillingtryckens innehåll är såväl till själva visornas ämnen som till deras form tätt förknippat med köparna och läskunnigheten. Vi kan således genom innehållet dra vissa slutsatser om till vilka kategorier av människor trycken distribuerades, samtidigt som innehållet kan ge upplysning om läskunnigheten. Eftersom skillingtrycken var en kommersiell produkt får man förutsätta att ingenting blev tryckt som man inte förväntade sig kunna få avsättning för. Med läskunnighetens utbredning – undervisningsplikt infördes 1723 – fick också trycken en socialt sett bredare avnämning, vilket i sin tur avspeglas i innehållet. Om 1600-talets tryck i hög grad innehåller poetiska alster med mer komplicerade stroffer, fick 1700-talsvisorna efterhand textligt-strukturellt enklare former och samtidigt ett bredare ämnesinnehåll. Som tidigare trycktes en del visor hämtade ur den muntliga traditionen liksom ett stort antal andliga visor (nu även pietistiska). Proportionellt sett försköts dock under seklets lopp innehållet mot ett större antal världsliga visor av olika slag, såväl episka visor som mer lyriska kärleksvisor. Nyhetsvisan som genre framträder under detta århundrade (en genre som senare under 1800-talet kom att spela en stor roll). För vissa propagandavisor användes skillingtrycket som spridningsmedium. Flera visor omtrycktes under många år, medan andra, främst då visor av dagsaktuellt intresse, endast utkom under en begränsad tid.

Många stora svenska författare finns anonymt företrädna i skillingtrycken, bland dessa märks Bellman med inte mindre än 60-talet visor, vidare bl.a. Israel Holmström, Olof von Dalin och Anna Maria Lenngren.

Melodiangivelser förekommer till alla kategorier av visor. Andliga visor samt visor om aktuella händelser och med lokal anknytning har emellertid en högre frekvens av melodiangivelser än genomsnittet. Motsatt förhållande råder för den stora heterogena gruppen med världsliga visor utan verklighetsanknytning och inte minst för visor som upptagits direkt ur den muntliga traditionen (t.ex. ballader), där melodiangivelser är ytterst sällsynta.

Visböckerna

Ett mycket stort antal handskrivna visböcker är bevarade; de äldsta som vi känner är skrivna redan under slutet av 1500-talet. En del av dessa visböcker tillkom som resultat av ett medvetet insamlingsarbete i antikvariskt intresse i avsikt att bevara »gamla» visor. Andra blev till genom att någon skrev ned samtida populära visor som han eller hon antingen redan kunde, eller fick låna och skriva av från andras visböcker. Det är det senare slaget av visböcker – främst de s.k. avskriftsvolymerna – som, liksom skillingtrycken, spred visor vidare. Under just 1700-talet fick visböckerna sin stora betydelse som spridningsmedium. Det samlade materialet av visböcker med sina texter och melodiangivelser ger samtidigt en bild av vilka visor som var populära och spridda i visböckernas miljöer under olika tider.

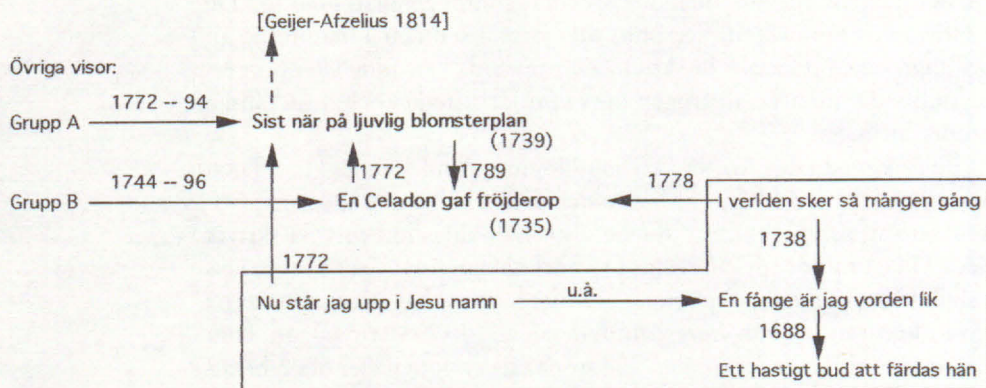
Till det yttre är 1700-talets visböcker vanligtvis av litet format, oktav eller kvarto. På samma sätt som i skillingtrycken uppger man ibland melodin – dock ej i samma utsträckning. Liksom i trycken fixerades således texten, medan melodin spreds genom gehörstradering. De handskrivna visböckerna återfinns till större delen i en annan miljö än skillingtrycken. Flertalet är skrivna och använda i en adlig eller borgerlig miljö, där man var förtrogen med samtida litterära och musikaliska moderiktningar.

En bok med visavskrifter kan ha tillkommit under en längre tid och avskrivits efter olika källor. Men under alla förhållanden speglar visboken skrivarens eget intresse för de visor han eller hon just då skriver ned. Till en mindre del återfinns i visböckerna samma visor som utgavs i skillingtryck. Exempel på detta ger de s.k. Bergshammarvisböckerna (Svenskt visarkiv) från Bergshammar sätesgård i Södermanland, som skrevs vid mitten av 1700-talet. Till största delen innehåller dessa böcker avskrifter från skillingtryck och översättningar från en tryckt dansk visutgåva. Men huvudsakligen möter oss i visböckerna sällskapsvisan såsom denna framträder under olika tidsperioder. Genom avskrifter spreds också partipolitiska visor eller rena nidvisor (sådana kunde ju inte gärna tryckas).

Någon samlad undersökning av hela det bevarade visboksmaterialet har ännu inte gjorts. Våra kunskaper om visböckerna får därför grundas på detaljundersökningar eller på genomgångar av ett kronologiskt begränsat material. En sådan undersökning (Hillbom 1981) ger oss utmärkta exempel på visspridning inom en avgränsad miljö, i detta fall borgerlighetens Stockholm. Genom djupgående systematiska studier rörande Bellmanstexter i den ovannämnda wallenska samlingen och i »cornetten» (dvs. officeren) Völschows samling med 1 875 texter (KB) har det kunnat påvisas att hela partier i den sistnämndes samling ut-

görs av avskrifter efter Wallen. Det har vidare visat sig att Wallen och Völschow var ordensbröder och båda under avskrivningstiden umgängesvänner med Bellman. I detta sammanhang kan noteras att den tidigaste spridningen av Bellmans texter och melodiangivelser således skedde genom handskrivna visböcker och skillingtryck.

Frekvensen av melodiangivelser i visböckerna är genomsnittligt betydligt lägre än i skillingtrycken. Många visböcker saknar helt melodiangivelser. Men även om man inte helt kan utesluta att vissa visböcker bara var avsedda för läsning, talar inte nödvändigtvis bristen på melodiangivelser för detta. I en så förhållandevis homogen miljö som visböckernas kan melodin mycket väl ha varit självklar och känd och därför inte behövt anges. Ett undantag är den flitige samlaren och nedskrivaren Wallen, som – i likhet med Völschow – kunde behöva melodi-noteringarna som stöd för minnet; närmare 2/3 av Wallens texter är sålunda försedda med melodiangivelser.



Grupp A:

- ▶ Jag tackar dig av hjärtans grund
(Vad är människan är hon ej)
Om morgonen när du står upp
Att både jord och solen går
En god och ljuvlig sommartid
Ack mina tårar bryten fram
Ack sorg och ängslan i vårt land
Si hur den ljuva gröna vår

Grupp B:

- ▶ En Testylis gav fröjdeskri
(En helt försiktig danneman)
När som en karl skall gilja gå
Nej brännvin fram /hit/ det gåt ej an
Runtom Trantara det är nog
- ▶ Catrina i sin fällbänk låg
(Det var i Saimen på en ö)
(Den sköna Emma tröstlös låg)
Prins Adolf sig en resa tar
Två gånger niohundra år
Ack när jag må betänka mig
Celine bliw därför ej vred
Den stackars Nelli satt och grät

MELODIANGIVELSER SOM KÄLLA TILL MUSIKEN

Eftersom parodivisor skrevs till redan existerande melodier måste vår kunskap om melodierna grundas på melodiangivelserna. Vi kan utgå ifrån att den uppgivna melodin i ett skillingtryck eller en visbok rimligen kopplades till den visa som för tidens publik var mest känd till melodin ifråga. Hänvisningar som avser en och samma melodi kan därför växla genom tiderna. En visa kan hänvisa till en annans melodi, vilken i sin tur uppger en tredje o.s.v. Hänvisningarna kan bilda långa kedjor och korshänvisningar kan förekomma. Visforskarens uppgift blir att sammanställa allt detta i en tablå och söka finna den avsedda melodi eller *timbre* (om begreppet, se s. 220 f.) som förenar visorna. Sådana sammanställningar ger vid handen att antalet begagnade melodier är färre än vad som tidigare kunnat antas. Sålunda representerar de närmare 400 olika timbrenamnen i den wallenska samlingen ett betydligt mindre antal faktiska melodier, vilket har kunnat beräknas till ca 250.

När vi söker efter den konkreta och avsedda melodin bakom en hänvisning är den samtida melodikällan givetvis den primära, men också sentida uppteckningar ur muntlig tradition kan vara ett hjälpmedel då det gäller att spåra melodier till äldre skillingtryckstexter. Källorna måste dock tolkas rätt. Bland annat förekommer rena feltryck eller felavskrivningar. Vid omtryck av ett helt skillingtryck kan visan nr 2 i trycket slentrianmässigt tryckas om tillsammans med sin melodiangivelse därför att man vill nytrycka visan nr 1; den andra visan får då här samma funktion som »grammofonskivans baksida» – den saknar helt enkelt betydelse. Man får också räkna med rena melodibyten (i synnerhet om hänvisningskedjan omspanner en längre tid), liksom med att hänvisningar – särskilt för visor i enkel, symmetrisk form – inte alltid är entydiga. Här kan finnas flera tänkbara melodier.

För visor utgivna i skillingtryck utgör hänvisningarna till koraler den största och mest enhetliga kategorin. Av skillingtrycksvisor med melodiangivelser uppger inte mindre än ca hälften en koralmelodi, och de koraler man refererar till är de som ingår i 1697 års koralsbok. Flest

Ill.: Celadonvisornas parodifamilj enligt melodiangivelserna i 1700-talets skillingtryck. Pilarna pekar på den visa vars första rad är utsatt som melodiangivelse för den text pilen utgår från. Årtalen avser det första trycket med ifrågasvarande melodiangivelse, inom parentes visornas tillkomstår. Diagrammet har i huvudsak koncentrerats till parodifamiljens två centrala timbres. (Jersild 1975, s. 180 f.)

hänvisningar görs till »Ack Herre straffa icke mig» (nr 27) och »Min själ och sinne lät Gud råda» (nr 288). Genom de många melodiangivelserna kunde en koral fast förankras i traditionen till en viss vistext, så t.ex. beträffande visan med motivet »flickan som trampade på brödet» (»Med sorgsen ton jag sjunga vill»), där uppteckningar och inspelningar i sentida tradition är varianter av koralen nr 27.

Valet av en bestämd koralmelodi tycks inte vara betingat av musikaliska skäl utan av praktisk användbarhet med hänsyn till visornas textmeter. De koraler som använts till flest vistexter representerar också till största delen var och en sin textmeter. Koralens starka ställning bland skillingtrycksvisorna, som i stort bibehålls fram till utgivningen av Hæffners koralbok 1820, saknar helt motsvarighet i visboksmalet. Orsaken härtill kan möjligen vara det stora antalet andliga visor i skillingtryck (vilka företrädesvis hänvisar till koraler). Men framför allt var koralmelodierna till 1695 års psalmbok en naturlig referens – psalmboken var en av de få böcker man mer allmänt hade tillgång till. Kyrkoplikt gällde och även i hemmen sjöng man ofta psalmer. Dessutom är frekvensen av koralhänvisningar hög i just sådana visor som – oftast felaktigt – uppges vara skrivna av personer ur skillingtrycksköparnas egna led, bl.a. »sorgesånger» i jagform som utkom efter Gustav III:s död. Men bruket av koraler kan också i någon mån ses som ett utslag av konservatism, ett kvardröjande drag av stormaktstidens förkärlek för koralmelodik (jfr Moberg 1937, s. 135 f.). Jämförelser kan göras med Wallens samling, där totalt bara 16 hänvisningar görs till koraler. Också i andra samtida visböcker tillhör koralangivelserna undantagen. Men för skillingtrycksvisorna är 1697 års koralbok, den första för hela landet gällande, en mycket viktig indirekt melodikälla.

Av övriga uppgivna melodier är det bara en mindre del som senare har kunnat konkretiseras av visforskarna. Av störst intresse är naturligtvis de melodiangivelser som berör ett större antal texter, eftersom dessa bör representera de mer spridda och allmänt sjungna melodierna. För skillingtrycksvisornas del intar »Folie d'Espagne» (se s. 243 f.) och melodin till Holmströms »Klippingshandskar» en särställning (s. 226). Båda melodierna var tidigt kända i Sverige och blev sedan – säkerligen genom melodiangivelserna i skillingtrycken – så fast etablerade i den muntliga traditionen att de levte kvar till våra dagar. Ett 30-tal skillingtrycksvisor under den epok som här behandlas har sjungits till Folian, ett 70-tal till Klippingshandskar-melodin. Också i visböckerna framträder de här melodierna som ett par av de »stora» – om än inte i samma höga grad. I den wallenska samlingen kan drygt 40 vistexter föras till Klippingshandskar-melodin och ett tiotal till Folian.

Någon fullständig bild av den gehörstraderade visan under frihetstid och gustaviansk tid får vi inte förrän kompletta sammanställningar är

gjorde sina avskrifter kunde man mycket väl vara bekant med det slags melodimaterial som finns i Cronholms notbok. Det är därför rimligt att förutsätta att det är just denna melodityp som avses i hans samling, då man hänvisar till »Du lilla Gud». Beträffande skillingtrycksvisorna är det mer diskutabelt vilken melodi man har begagnat. Senare melodiuppteckningar ur muntlig tradition till en av skillingtryckstexterna i denna grupp kan inte heller föras till meloditypen hos Cronholm.

Ett exempel på en melodi som däremot fick snabb spridning också i skillingtrycksköparnas kretsar är den som i trycken kallas »Gustaf Wasa». Den melodi som avses är en marsch ur Naumanns opera *Gustaf Wasa* (akt II:6), som uppfördes i Stockholm 1786 (se ex. 5). Nio skillingtrycksvisor, främst soldat- och krigsvisor, spreds under de närmaste åren efter uruppförandet med hjälp av denna melodi (så vitt vi vet komponerad av Naumann). Bellman tog upp melodin till Fredmans Sång nr 21 och Envallsson använde den dessförinnan i *Kronofogdarne* 1787 (till texten »En rätt och äkta svensk soldat»). Den finns också belagd i åtskilliga spelmansböcker och dansböcker.

Särskilt under Gustav III:s tid spreds genom skillingtryck – och med hjälp av kända melodier – ett stort antal visor, riktade till kungen men ändå otvivelaktigt avsedda för allmän spridning och för att popularisera. Mest känd av alla dessa blev Bellmans »Gustafs skål», som en tid hade ställning som inofficiell svensk kungssång. Texten utkom i skillingtryck 1772 och fr.o.m. detta år uppgavs också visan som melodi för flera andra visor. Dessutom skrevs åtskilliga visor på samma textmeter. Helt klart var förebilden denna melodi, som också finns belagd i handskrivna notböcker från slutet av 1700-talet och framåt och som lever kvar i sentida tradition. Melodin är vidare belagd som gardesmarsch på Bellmans tid och var som sådan troligen den direkta förlagan för Bellman. Melodins ursprung har diskuterats (Dencker 1932, s. 31 f.), bl.a. har påvisats dess likhet med *Gavotte de Vestris*, vilken skulle införts till Sverige ca 1750. Mest sannolikt är också att man i skillingtryck valde en redan känd melodi då det gällde att lansera en propagandamässig visa till Gustav III (se även Massengale 1992).

Av de melodier som spreds genom melodiangivelserna är det bara ett litet fåtal som kan återföras på svenska konstmusikaliska källor (förutom Naumanns marsch ur *Gustaf Wasa* även bl.a. det tema ur Romans *Sinfonia nr 9* som av Dalin användes till visan »Äta litet dricka vatten»). Enstaka melodier har sitt ursprung i tryckta samlingar som Runius *Dudaim* (1714–15) och Kingos *Aandelige Siunge-Koor* (1674–81). Vi finner populära melodier med kort livslängd, medan andra (bl.a. Folian) fanns i Sverige vid 1700-talets ingång och levde kvar efter denna epok. Hur dessa melodier gestaltades vid framföranden vet vi däremot ingenting om – vi känner bara till meloditypens gestaltning i stort.

Retraiten på Theatern

Cl. in D

Tr. in D

Timp.

p

Recitativo a tempo

Om - si - der får jag då ett o be - hin dradtlopp åt

p

Ex. 5: Inledningen till marschen ur Naumanns opera *Gustaf Wasa* (1786; början av akt II:6). Melodin blev snabbt känd både till visor och som instrumentalstycke.

Ex. 6: *Sinclairsvisan*,
 »Sist när på ljufilig
 blomsterplan», med
 J. C. F. Hæffners har-
 monisering i Geijer &
 Afzelius 1814. (Efter
 utgåva från 1846.)

N^o 30.

Sist när på ljufilig blomsterplan, jag

mi-na lamm ut-för-de; och sat-te mig, som jag var van, der

jag bäst Lär--kan hör-de; Så kom till mig en

gammal man be--pydd med silf-ver-----hå-ren, Han

såg mig gan-ska gunstigt an och häl--sa--de: god

må-ron! Slut.

2 Vers.

CELADONVISORNA OCH FOLIAN

En av de melodier som på grund av traditionens stora spridning i Sverige ibland betecknas som en nationalmelodi och ibland, riktigare, som en nationaliserad melodi, går ofta under namnet »Folian» eller »Folie d'Espagne». Den har givit upphov till ett mycket stort antal parodivisor ända in i vår egen tid, t.ex. barnvisan »Katten och Killingen» (se art. »Folia», Sohlmans musiklexikon 2/1975). Ett diagram ger en förenklad bild av den parodifamilj som kan skönjas med ledning av melodiangivelser i 1700-talets skillingtryck (se s. 234).

Diagrammet kan kompletteras ur Wallens visbok, som innehåller sex texter inom samma parodifamilj: dess två centrala parodiförlagor, »En Testylis gav fröjdeskri», en sångspelsariette och ett par tidiga backanaliska Bellmansvisor (»Hör kära granne Sätt dig ner» och »Min kära vän det står så till»). Ytterligare visor finns i andra visböcker och åtskilliga parodier till samma melodi uppträder bland tryckta och otryckta politiska visor, bland sångspelens arietter etc. Den första melodiupp-teckningen efter levande tradition publicerades av Geijer & Afzelius som nr 30 i deras *Svenska folk-visor* 1814 (ex. 6).

Ett par yngre parodier inom samma familj har tidigare fått sina melodier noterade, »Fredmans sång N:o 5b» i Olof Åhlströms arrangering (*Fredmans sånger*, 1791) och Carl Envallssons ariett »Så visst Mor Bobi trolös är» i det handskrivna partituret till *Bobis bröllop* 1788 (akt II:2). Melodiskt ligger dessa tre noteringar mycket nära varandra. Vi kan med rätt stor säkerhet utgå från att den upp-tecknade melodin är ursprunglig och äkta.

En melodiangivelse hänvisar inte alltid till den melodi en visa från början varit avsedd att sjungas till. Många visor har under tidernas lopp bytt melodi. En symmetriskt tvådelad visstrof, som den dessa visor har, kan ofta lätt anpassas till nya melodier. Ett memento för visforskaren är den kvasibetonade melodiangivelse med vilken en avskrivare ca 1770 försett texten till visan »En gång ett djur i verlden kom» (Bellman?): »Kan sjungas som En Celadon gaf fröjderop» (KB; Vf 23, s.

126). Om de fyra visor som är inramade i diagrammet kan ingenting säkert sägas annat än att två av dem vid en sen tidpunkt (1772 resp. 1778) var kopplade till parodifamiljen. Ingenting hindrar att de tidigare sjungits till en annan 1600-talsmelodi (»Ett hastigt bud att färdas hän») som under senare delen av 1700-talet försvunnit ur den levande gehörstraditionen. Med ledning enbart av melodiangivelsen skulle vi ha anledning att vara lika osäkra beträffande den ursprungliga melodin till »En Celadon gaf fröjderop». Det är först 1772 den i skillingtrycken melodiskt kopplas till »Sist när på ljuflig blomsterplan» och lika sent sker det i Wallens vissamling. Dess bättre är inte melodiangivelser de enda ledtrådarna till parodivisorernas melodier.

»Sist när på ljuflig blomsterplan», Anders Odels *Sinclairsvisa*, är inom parodifamiljen den visa som fått störst spridning genom att länge hålla sig kvar på den populära repertoaren – långt fram mot vår egen tid. Under 1700-talet hade den emellertid en jämnstark medtävlare i Olof von Dalins »En Celadon gaf fröjderop». Den förra var en politisk agitationsvisa, som spreds för att elda opinionen till förmån för det krig hattarna planerade mot Ryssland. Skildringen av hur major Sinclair, nyss mördad av ryska agenter, anmäler sig hos Karl XII i dödsriket – »Hans ansigt var med blod beskölgt [...] Hans hiärna satt i håret klämd» – var lika väl ägnad att piska upp den aktuella opinionens rysshat som att kittla 1800-talspublikens smak för det skräckromantiska.

Dalins »Herda-Qwäde» är lätt att uppfatta som en förnöjsamhetsvisa. Som sådan är den typisk för tidens pastorala diktning. Celadon tror sig ha funnit en stor skatt och hinner bygga enorma luftslopp innan han upptäcker att den bara innehåller fyra fattiga fyrkar. Visans budskap, förmedlat av Celadons kloka herdinna, säger oss att det är bättre att leva lycklig i enkelhet än att eftersträva ära och makt. Inom den samtida publiken spreds emellertid ett rykte om att Dalins visa var en politisk satir riktad mot Karl Gyllenborg, en hattpolitiker som förespråkade ett revanschkrig mot Ryssland och det förbund med Turkiet som blev så ödesdigert för major Sinclair: det var som kurir i detta ärende han uppbringades och mördades.

Bakgrunden till Odels parodivisa var just denna uppfattning av den äldre Dalinvisan som en politisk satir från mössornas läger, där man motsatte sig ett revanschkrig. Den är i detta avseende en laddad parodi, en polemisk visa. Celadon är själv berättare i *Sinclairsvisan*. Dalins antihjälte blir här hjälte, ett språkrör för en patriotism som är beredd att offra den idylliska friden för den ärofulla revanschen. Odel identifierade sig med honom så konsekvent att han i fortsättningen använde hans namn som pseudonym, med framhållande av sina egna initialer: »CelAdOn». Själva melodivalet ingick på ett för visparodiken och tiden typiskt sätt i polemikens retoriska arsenal.

Namnet Celadon i *Sinclairsvisan* torde tillsammans med strofmetriken ha varit en tillräckligt tydlig inre melodiangivelse för den publik för vilken visan skapades, en anvisning om att dess timbre var Dalins »Herda-Qwäde». Först för en senare generation (1772) kunde en komplettering med utskrivna melodiangivelse behövas.

Dessvärre har Dalin inte upplyst om varifrån han närmast hämtat sin melodi. Den enkelt symmetriska strofformen kan inte ensam användas för melodiidentifikation. Om de äldre visor som först långt i efterhand och delvis på omvägar kan knytas till melodin kan vi på sin höjd säga: »*Kan* sjungas som *En Celadon gaf fröjderop.*» Visserligen kan vi härleda en del av melodin och ge denna ett namn, »*Folie d'Espagne*», men på vilka vägar den nått Dalin och hur den har kommit att omformas till den melodi vi känner från Celadonvisorna och deras otaliga parodier vet vi inte.

Folians förvandlingar

Det är den första 8-tactersperioden av Celadonvisornas tvådelade melodi som utgörs av *Folie d'Espagne*, »den spanska dårskapen». Ursprunget till denna enkla melodi är en harmonisk grundform, som från början uppträtt i en portugisisk, orgiastisk skördedans, tidigast känd från 1400-talet. Först omkring mitten av 1600-talet fixerades den melodi som sedan dess i otaliga versioner blivit känd som »*Folie d'Espagne*». Den mest kända torde vara Corellis (i op. 5:12). Trots att den saknar upptakt är det den som ligger den svenska vismelodin närmast.

The musical score consists of two systems of music. The first system has five measures. The second system has two measures, each with a first and second ending. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and a sharp sign (#). A trill (tr) is marked in the third measure of the first system.

Ex. 7: Corellis »Folia» (1700), här reducerad till melodistämman och bas och komprimerad med hjälp av repris-tecken.

Folian spreds tidigt över hela Europa och dess enkla men pregnanta form lockade till improvisationer och variationer, som exempelvis Lullys »Air des hautbois Les Folies d'Espagne» från 1672. Under senare hälften av 1600-talet introducerades Folian som en mondän högreståndsdans i den gravitetiska sarabandens stil.

Redan vid slutet av 1600-talet var den 8-taktiga Folian känd i Sverige, både som melodi och som dans. Den förra uppträder i notböcker från 1690-talet, såväl i tabulatur som i notskrift, och dansen nämns i ett par tillfällesdikter från samma tid. Två senare källor lämnar motsägelsefulla uppgifter: 1708 skriver Rosenfeldt i en bröllopsdikt att »Deed spanska tolkerie nu intet brukas mer», men ännu 1733 – två år före »En Celadon gaf frögderop» – uppträder några »små Dieflar» dansande »Folie d'Espagne» i Dalins Argus nr 23. Båda källorna talar om Folian som dans. Motsägelsen i deras uppgifter kan förklaras av att de möjligen talar om skilda danser. »Vid melodin af Folie d'Espagne dansades en rätt artig ringdans», skriver Samuel Ödmann om sin barndom (Ödmann 1830, s. 22). Tiden torde ha varit runt 1760, men det är ju tänkbart att Folian redan innan smådjävlarerna dansade den 1733 hade nedstigit från den gravitetiska, figurerande pardansen till en enklare ringdans.

I visböckerna och skillingtrycken är det Celadonvisorna och inte den korta, och till sitt modus alltigenom ålderdomliga »Folie d'Espagne» som aktualiseras som timbres. Den avslutande period som skiljer Celadonvisorna från den enkla Folian präglas av en relativt modern molltonalitet. (I de tidiga noteringar som hänvisats till i det föregående är sexten liten i Åhlströms arrangemang, varierad hos Envallsson och stor i Hæffners doriskt arkaiserande notering.) Envallsson ger belägg för att melodierna verkligen har uppfattats som skilda: När han i *Iphigénie den andra* (1800) parodierar 8-taktersmelodin, ger han i librettot »Folie d'Espagne» som timbre, medan han över texterna till sina parodier av 16-taktersmelodin korrekt sätter ut »Sist när på ljuflig blomsterplan».

När Celadonvisornas melodi har uppstått vet vi inte. Teoretiskt kan det ha skett när som helst före 1788, då Envallsson skrev in den i partituret till *Bobis bröllop*, vars librett har *Sinclairsvisans* förstarad i sin melodiangivelse. Teoretiskt sett kan såväl Dalins som Odels Celadonvisor ha skrivits till den repriserade 8-taktersmelodin, men det är föga troligt att det förhåller sig så. *Sinclairsvisan* är 94 strofer lång; vem skulle orkat sjunga en visa som 188 gånger upprepar samma melodi? I en dans räcker de åtta takterna däremot till, allrahelst som spelmannen har frihet att själv improvisera variationer eller att utgå från någon av de otaliga variationer som skrivits. Den populära visan kan däremot inte förlita sig på sångarens variationsförmåga. Därför är det troligt att just melodins visapplikation har givit upphov till tvådelningen.

Som framgår av detta utvecklades den tvådelade vismelodin troligen före 1735, innan Dalin skrev den visa som blev *Sinclairsvisans* parodiförlaga. En utveckling av foliamelodin till en tvådelad vismelodi med modern molltonalitet i andra perioden är känd från Frankrike; en variant parodieras av sångspelsförfattaren M. J. Sedaine i hans potpurri »La tentation de Saint Antoine» (se *Chants et chansons populaires de France*, del 2, Paris 1855). Den skiljer sig melodiskt från Celadonvisorna, men möjligt är ju att båda varianterna har uppstått på fransk botten; »En Celadon gaf fröjderop» tillkom under en tid då många av Dalins parodiförlagor var franska chansoner.

Den stora mängden av visor och arietter som hör till Foliars och Celadonvisornas parodifamiljer är från estetisk synpunkt konventionella visparodier. Många har sökt sin melodi därför att den varit välkänd (som dans, som politisk visa, som barnvisa eller som slagdänga). Andra, som *Sinclairsvisan* eller »En Testylis gav fröjdeskri» (en efterbildning av Dalins Celadonvisa där en tiggerska drömmer om framtida rikedom över ett upphittat och på slutet krossat ägg), har utnyttjat vad som kan kallas en litterär referenspoetik, där melodin refererar till ett litterärt motiv, till ett polemiskt objekt e.d.

De tre visor som ingår i Fredmans sång nr 5 av Carl Michael Bellman, »Graf-Cypresser» med anledning av domaren och Bacchi Ordens-brodern Glocks död, har enligt Atterbom alla från början sjungits till Celadonvisornas melodi (se Atterbom 1852, s. 57 f.). När Sångerna gavs ut 1791 var det endast den mellersta som hade fått behålla den ursprungliga melodin. Visorna är mycket olika till sin karaktär. Den första sjungs av »Von Bercho, Commendeur» och präglas alltigenom av begravningsceremoniens pompösa retorik. I den sista tar »nu varande Förste Härölden» Kämpendal till orda i egenskap av den dödes efterträdare i ämbetet. Han är alltför berusad för att kunna uppträda värdigt och hålla ordning på sitt överflödande bildspråk. Dessa båda har fått var sin besläktade durmelodi, vars ackompanjemang målande understryker deras högtidlighet respektive pladdrighet.

Det är bara den mellersta visan, Ehrensuggas »Se svarta böljans hvita drägg», som är koncentrerad till en dominerande affekt, sorgens, och det är bara den som har fått behålla den enkla viskaraktären och molltonaliteten, kvaliteter som framträder starkare sedan de omgivande visorna bytt melodi och musikalisk karaktär. Som den siste betydande representanten för 1700-talets parodivisa har Bellman utvecklat och fulländat parodikens poetik. Melodin är för honom inte bara en referens till en tidigare visas text, den har först och främst ett eget affektivt budskap. Folian, som började som en orgiastisk skördedans och till vars toner ännu Dalin kunde ge »fröjderop», har i hans tolkning blivit en sorgsam vismelodi.

