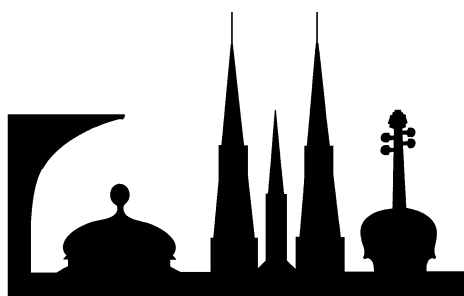


# Folkmusik i konstmusiken

Om tonsättarnas användning av Folkmusikkommissionens  
utgivningar

**Stina Borg**



C-uppsats 2017

Institutionen för musikvetenskap

Uppsala universitet

Handledare: Mattias Lundberg

## Abstract

Den här uppsatsens syfte är att visa hur Folkmusikkommissionens arbete och utgivning av *Svenska låtar* påverkade tonsättare i Sverige. Folkmusikkommissionen samlade in folkmusik i Sverige i början av 1900-talet, de hade som mål att nå ut till tonsättare som skulle använda materialet och därmed skulle det spridas än mer. Hugo Alfvéns *Dalarapsodi* och Hilding Rosenbergs *Svit över svenska låtar* tas upp som exempel på verk med melodier som tidigare sagts varit hämtade ur *Svenska låtar*. Dessa analyseras så vi ser hur de använt låtmaterialet på varsitt sett. Wilhelm Peterson-Berger fungerar som motvikt till dessa tonsättare. Han använde sig inte av *Svenska låtar* men har skrivit mycket om musik och kan ge oss en bild av hans uppfattning om folkmusik och Folkmusikkommissionen. Peterson-Berger kritiserade urvalet av låtar i *Svenska låtar* och det kan vara en anledning till att han inte använde sig av dem. Han använde sällan befintliga melodier, detta kan också vara en del av förklaringen till att inte använda *Svenska låtar*. Det visar sig också att hans definition av begreppet 'folkmusik' är olik andra. Alfvén skriver tydliga harmonier och kadenser i sin musik medan Rosenberg skriver en polyfon sats där ackorden inte följer funktionsanalytiska mönster och inte alltid ens går att urskilja. Trots sina olikheter är de två tonsättarna lika i att de låter melodierna introduceras oförändrade innan de bearbetas. Att de är olika har sannolikt ökat chansen till spridning av materialet från *Svenska låtar*, vilket var vad Folkmusikkommissionen önskade.

# Innehållsförteckning

Abstract.....	2
Innehållsförteckning .....	3
1 Inledning.....	4
1.1 Syfte och frågeställningar .....	4
1.2 Metod och material .....	5
1.3 Forskningsläge .....	5
2 Folkmusikkommissionen och vad folkmusik är, var och kan vara.....	7
2.1 Folkmusikkommissionen .....	7
2.2 Begreppet folkmusik .....	10
3 Tonsättarna, fallstudier .....	12
3.1 Hugo Alfvén.....	12
3.1.1 Analys av dalarapsodin.....	12
3.2 Wilhelm Peterson-Berger .....	18
3.3 Hilding Rosenberg.....	21
3.3.1 Analys av fjärde satsen ur Svit över svenska låtar .....	22
4 Konklusion.....	29
5 Käll- och litteraturförteckning.....	32
5.1 Källor.....	32
5.2 Litteratur .....	32

# 1 Inledning

1908 bildades Folkmusikkommissionen (FMK) på initiativ av juristen Nils Andersson som själv redan samlat in mycket i Skåne.<sup>1</sup> FMK samlade in folkmusik och med tiden gav de ut noterad folkmusik i *Svenska låtar*<sup>2</sup> (SvL).<sup>3</sup> Det fanns en oro för att folkmusiken spelades mindre och populärmusiken tog över i början av 1900-talet.<sup>4</sup> FMK publicerade 1909 ett uppprop där de bad allmänheten ställa sitt insamlade folkmusikmaterial till förfogande och även att samla in mer.<sup>5</sup> Det insamlade materialet skulle sedan spridas ges ut så billigt som möjligt för att nå ut till spelmän, forskare och tidens tonsättare.<sup>6</sup> FMK tänkte att tonsättare skulle använda sig av materialet i nya kompositioner och så skulle folkmusiken bli hörd i fler kretsar. Nils Andersson var den som kontinuerligt arbetade med kommissionens uppdrag, mest med hjälp av anställda.<sup>7</sup> Styrelsen träffades inte mellan 1911 och Nils Anderssons död 1921, han skötte allt arbete, hade hand om ekonomin för att anställa medarbetare och skickade instruktioner till dem. När de första SvL gavs ut var FMK:s styrelse inte alls inblandad, även om det var deras samlingar som publicerades.<sup>8</sup> 1921 var det Nils Anderssons närmast anställda, Olof Andersson som tog över det mesta arbetet. Olof Andersson var aldrig med i styrelsen, utan fortsatte arbetet som anställd av FMK.<sup>9</sup>

## 1.1 Syfte och frågeställningar

FMK hade alltså som ett av sina mål att tonsättare skulle använda sig av deras material i nya kompositioner. Tonsättare gjorde förstås som de ville, några använde sig av materialet, andra lät bli. Uppsatsens syfte är att visa tre tonsättares inställning till FMK och folkmusiken i allmänhet, uppsatsen belyser hur de tog till sig folkmusik och använde den i sina kompositioner. Ändrades låtarna från SvL som användes, eller var de sig lika i verken där de förekommer? Vad fanns det för anledningar, som tonsättare, att inte använda sig av materialet?

---

<sup>1</sup> Mathias Boström, ”100 år med folkmusikkommissionen – Översikt och vägledning”, i *Det stora uppdraget, Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008*, red. Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2010), s. 15.

<sup>2</sup> Nils Andersson & Olof Andersson (red.), *Svenska låtar, samlade av Nils Andersson, [1922-1940]* (Stockholm, Lund, Svenskt visarkiv, & Samfundet för visforskning, 1978).

<sup>3</sup> Boström 2010, s. 13–38.

<sup>4</sup> Anna Ivarsdotter-Johnson, Märta Ramsten, ”Folkmusiken som nationell och provinsiell symbol”, i *Musiken i Sverige. 3, Den nationella identiteten 1810–1920*, red. Leif Jonsson & Martin Tegen (Värnamo: T. Fischer & Co, 1992), s. 242–243.

<sup>5</sup> Eugen, Karl Silverstolpe, Anders Zorn, Nils Andersson, Lars Johan Zetterqvist, Rickard Steffen, Bernhard Salin, Nils Keyland, ”Upprop”, *Fataburen, kulturhistorisk tidskrift*, (1909), s. 190–192.

<sup>6</sup> Boström 2010, s. 15.

<sup>7</sup> Boström 2010, s. 17.

<sup>8</sup> Boström 2010, s. 19.

<sup>9</sup> Boström 2010, s. 18.

## 1.2 Metod och material

*Djävuspolskan* i Hugo Alfvéns *Dalarapsodi* och fjärde satsen ur Hilding Rosenbergs *Svit över svenska låtar* fungerar som exempel på kompositioner där det konstaterats att det verkar finnas med melodiskt material från *Svenska låtar*<sup>10</sup>, (SvL). Urvalet av tonsättningar är gjort med tanke på tidigare forskning, två tonsättningar med melodier som forskare hävdade vara hämtade ur SvL har valts ut, Alfvéns *Dalarapsodi* och Rosenbergs *Svit över svenska låtar*. De är mycket olika stilen, detta gör att de fungerar som exempel på skilda sätt som tonsättare använde sig av folkmusikmaterialet. Dessa tonsättningar analyseras för att visa om det är troligt att en låt verkligen är tagen från SvL och även för att se hur tonsättaren har förändrat och harmoniserat materialet. Wilhelm Peterson-Berger tas upp som motvikt till dessa två tonsättare. Han tonsatte aldrig något ur SvL men han har skrivit mycket om sin syn på folkmusik och även på SvL. Peterson-Berger ger en bild av varför han som tonsättare inte använde sig av SvL och hur en annan syn på folkmusik kunde se ut. Artiklar och brev kommer att vara till hjälp för att ge en bild av tonsättarnas tankar och inställningar. FMK:s upprop kommer också att användas som källmaterial, det berättar om vad FMK och Nils Andersson hade för planer med sitt arbete och deras syn på folkmusiken.

## 1.3 Forskningsläge

Den forskning som tidigare gjorts om FMK kommer ofta från musiketnologer med folkmusiken som största intresse. Eller så är det författare som skriver om konstmusik och kommer in på 'folkliga tongångar', 'nordisk ton' eller liknande begrepp. Gunnar Ternhag har skrivit mycket om folkmusiken men har flera gånger kommit in på ställen där SvL och även annan musikalisk litteratur använts i konstmusik.<sup>11</sup> Wilhelm Peterson-Berger utbyte med Karl Tirén som samlade jojkar har behandlats av Gunnar Ternhag men också av Alf Arvidsson och av Mathias Boström<sup>12</sup>.

Arvid Vollsnes, Aulin och Connor, Bo Wallner och Jan Ling kommer alla in på hur musik kan låta nordisk.<sup>13</sup> Lings just nämnda kapitel är med i boken *Hugo Alfvén – en vägvisare* som i flera

---

<sup>10</sup> Andersson 1978 [1922–1940].

<sup>11</sup> Gunnar Ternhag, "Dalarapsodin", i *Hugo Alfvén, en vägvisare*, red. Gunnar Ternhag & Jan Rudén, (Hedemora: Gidlund, 2003), s. 118-122; Gunnar Ternhag, "Om sambandet mellan folkmusikinsamling och tonsättning av folkmusikbaserade verk – med utgångspunkt i samarbetet mellan Karl Tirén och Wilhelm Peterson-Berger", *Svensk tidskrift för musikforskning* (2000), s. 56-78; Gunnar Ternhag, "Folkmusikarrangemangen", i *Hugo Alfvén, en vägvisare*, red. Gunnar Ternhag & Jan Rudén, (Hedemora: Gidlund, 2003), s. 156-176; Gunnar Ternhag, "Folkmusik är aldrig gubbmusik", Wilhelm Peterson-Berger och folkmusiken" i *Wilhelm Peterson-Berger - En vägvisare*, red. Bengt-Olof Engström, Orvar Eriksson, Lennart Hedwall & Henrik Karlsson, (Södertälje: Gidlund, 2006) s. 139-156.

<sup>12</sup> Ternhag 2000, s.56–78; Alf Arvidsson, "Jojk som musikalisk råvara: användningen av samisk musik inom svensk konstmusik under 1900-talet", *Svensk tidskrift för musikforskning* (1998), s. 7-24; Mathias Boström, "Vilka jojkar hörde Peterson-Berger? Om Karl Tiréns jojkinspelningar på etnografiska utställningen i Stockholm 1913", i *Melos och logos, Festskrift till Folke Bohlin*, red. Mattias Lundberg & Sven-Åke Selander (Skellefteå: Artos, 2011), s. 49–60.

<sup>13</sup> Arvid Vollsnes, "Nationalromantiken och den nordiska tonen" i *Musik i Norden*, red. Greger Andersson, (Stockholm: Förlag, 1997), s. 183–210; Arne Aulin och Herbert Connor, *Svensk musik: Från vallåt till Arnljot*, (Stockholm: Bonnier, 1974), s. 377; Bo Wallner, "Wilhelm Stenhammar inför det nordiska", *Nordisk Tidskrift för Vetenskap, Konst och Industri* vol. 71 (1995), s. 15–20; Jan Ling, "Hugo Alfvén mellan två symfonier. Om

kapitel handlar bland annat om hur Hugo Alfvén använde sig av folkmusik i sina kompositioner.<sup>14</sup>

Aulin och Connor har i sin bok kapitel om flera av romantikens svenska tonsättare, där de kommer in mer eller mindre på folktonen hos varje tonsättare.<sup>15</sup> Det är mycket värderingar i den här boken, vilket gör att den skulle vara av större intresse för att se hur det skrevs om musik under 1970-talet, då boken gavs ut.

En artikel som behandlar samma ämne som den här uppsatsen är Mattias Lundbergs artikel ”Bruket av Folkmusikkommisionens melodiuppteckningar i den svenska konstmusiken under 1900-talet” i *Det stora uppdraget*.<sup>16</sup> I artikeln tar Lundberg upp exempel på hur FMK:s arbete användes av tonsättarna och lite om hur det påverkade spridningen av folkmusiken. Den här artikeln har visat sig ligga nära uppsatsen och väcker frågor som gör att den kan ses som en förstudie till uppsatsen som går djupare in på enskilda exempel.

Spelmansrörelsen under 1900-talet har behandlats av Anna Ivarsdotter-Johnson och Märta Ramsten och även av Fabian Dahlström, i båda dessa texter kommer de in på FMK.<sup>17</sup>

Anne Svånaug Haugan et al. och Asbjørn A. Eriksen skriver om nationalismen inom musiken, de kommer in på när folkmusik använts och där konstmusik upplevs som folkmusikalisk men egentligen inte har så stark koppling till folkmusik.<sup>18</sup>

---

musikestetiska ideal i sekelskiftets Sverige”, i *Hugo Alfvén, en vägvisare*, red. Gunnar Ternhag & Jan Rudén, (Hedemora: Gidlund, 2003), s. 36–48.

<sup>14</sup> Gunnar Ternhag & Jan Rudén (red.), *Hugo Alfvén, en vägvisare*, (Hedemora: Gidlund, 2003).

<sup>15</sup> Aulin och Connor 1974.

<sup>16</sup> Mattias Lundberg, ”Bruket av Folkmusikkommisionens melodiuppteckningar i den svenska konstmusiken under 1900-talet”, i *Det stora uppdraget, perspektiv på Folkmusikkommisionen i Sverige 1908–2008*, red. Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2010) s. 131–187.

<sup>17</sup> Ivarsdotter-Johnson, Ramsten 1992, s. 237–250; Fabian Dahlström, ”Staden som musikmiljö” i *Musik i Norden*, red. Greger Andersson, (Stockholm: Förlag, 1997), s. 117.

<sup>18</sup> Anne Svånaug Haugan, Niels Kayser Nielsen, Peter Stadius, ”Musik og nationalisme i Norden - en kontingent-konstruktivistisk studie”, *Studia Musicologica Norvegica* nr. 33 (2008) s. 91–108; Asbjørn Ø. Eriksen, ”Edvard Griegs symfoni. En problematisering av påvirkningskildene”, *Studia Musicologica Norvegica* nr. 34 (2009), s. 38–60.

## 2 Folkmusikkommissionen och vad folkmusik är, var och kan vara

I det här kapitlet presenteras Folkmusikkommissionen, hur de startades, vad de hade för målsättningar och vilka som arbetade med dessa och om hur arbetet kom att bli till publicerat material. Det tas även upp lite om vilka andra som hade liknande idéer under samma tid. Därefter följer ett kapitel om folkmusik, ett begrepp som behöver förtydligas eller problematiseras.

### 2.1 Folkmusikkommissionen

Folkmusikkommissionen (FMK) bilades 1908 på initiativ av juristen Nils Andersson.<sup>19</sup> Han hade samlat in folkmusik, mest i Skåne, under flera år.<sup>20</sup> Anderssons insamlande hade lett till flera utgivningar av skånska låtar under slutet av 1800-talet. 1908 hölls ”Första mötet för svensk folkkunskap” där Nils Andersson höll ett föredrag och bad om hjälp att rädda den utdöende nationella folkmusiken.<sup>21</sup> Dragspelet sågs som ett hot mot den gamla och ’bra’ folkmusiken som förändrades när dragspelet blev allt vanligare bland folk, låtarna blev mer harmoniskt baserade och inte så linjärt melodiska som innan.<sup>22</sup> Dragspelet kunde inte heller spela alla toner i de gamla skalorna som den äldre folkmusiken byggde på enligt Andersson. De gamla melodierna hotades och skulle snart trängas undan om inget gjordes, fort.<sup>23</sup> Mötet 1908 gav Andersson medhåll och beslutade att skapa en arbetsgrupp, Folkmusikkommissionen, som skulle se till att insamlandet av svensk folkmusik uppmuntrades och att materialet samlades på en plats.<sup>24</sup> Med i kommissionen blev Nordiska museets styresman Bernhard Salin, konstnären Anders Zorn, violinisten Lars-Johan Zetterqvist och folkdiktsforskaren Richard Steffen.<sup>25</sup> Senare fick de med prins Eugen som hedersordförande och Musikaliska Akademiens vice preses, Karl Silfverstolpe och amanuensen vid Nordiska museet, Nils Keyland som ledamöter. 1909 gavs ett upprop från FMK ut i mer än 3000 exemplar och publicerades i Nordiska museets tidskrift *Fataburen*.<sup>26</sup> Uppropet handlar om folkmusikens tillbakagång men att det ändå finns mycket kvar som bör tas till vara innan det går förlorat.<sup>27</sup> Det fanns redan en stark spelmannsrörelse vid den här tiden, med spelmanstävlingar, stämmor och med det en trend att samla in folkmusik.<sup>28</sup> Detta gjorde att det fanns mycket insamlat material hos enskilda personer runt om i landet. I uppropet ber FMK därför allmänheten skicka insamlat material men uppmuntrar också till nya uppteckningar, gärna på

---

<sup>19</sup> Boström 2010, s. 15.

<sup>20</sup> Ivarsdotter-Johnson, Ramsten 1992, s. 239.

<sup>21</sup> Ivarsdotter-Johnson, Ramsten 1992, s. 243.

<sup>22</sup> D. Lundberg 2010, s. 232.

<sup>23</sup> D. Lundberg 2010, s. 232.

<sup>24</sup> Ivarsdotter-Johnson, Ramsten 1992, s. 243.

<sup>25</sup> Boström 2010, s. 15.

<sup>26</sup> Boström 2010, s. 15.

<sup>27</sup> Eugen, Silverstolpe, et al. 1909, s. 190.

<sup>28</sup> Ivarsdotter-Johnson, Ramsten, 1992, s. 244–250.

platser i landet där det tidigare inte skett.<sup>29</sup> Det fanns kriterier för vad FMK ville ha in. Det fick gärna vara ”uppteckningar af folkvisor och gamla psalmmelodier, vallåtar, gånglåtar, skänklåtar, brudlåtar, långdanser, polskor, kadriljer, gammalvalser m. m.”<sup>30</sup> Materialet som efterfrågades var inte bara själva låtarna, det kunde även innehålla levnadsberättelser och sägner om spelmän eller beskrivningar av låtar och deras härkomst och vem som ursprungligen spelat dem. Även bilder på spelmän eller landskap var välkommet.<sup>31</sup> I uppropet bad FMK även om adresserna till spelmännen som kunde vara fiol-, nyckelharpo-, klarinett-, lur-, horn-, näverspelare, vissångare och vallåtsångare.<sup>32</sup> Antagligen ville de ha adresserna för att själva kunna uppsöka källor för att revidera nedteckningarna eller göra egna nedteckningar och kanske få in fler låtar.

I uppropet framkommer att de kommer ha utgifter och därför även tar emot pengabidrag.<sup>33</sup> Materialet skulle ges ut och säljas så billigt som möjligt för att få största möjliga spridning, sedan var tanken att det skulle nyttjas av utövare men också av vetenskapen. De ville inte bara bevara materialet utan återinföra det i praktiken, göra den till folkets egendom på nytt.<sup>34</sup> Detta ansåg FMK i uppropet vara en nationell angelägenhet. Målgruppen för utgivningarna fastställdes vid FMK:s första möte, det var spelmän och vissångare, tonsättare och forskare.<sup>35</sup> Tonsättarna var med som målgrupp för att de skulle kunna hitta material som utgångspunkt i nya kompositioner inom konstmusiken. När deras musik sedan spelades skulle folkmusiken nå till flera som aldrig skulle komma i kontakt med den genom spelmännen.

Folkmusikkommissionen arbetade under resten av Nils Anderssons levnadstid med att samla in och redigera material.<sup>36</sup> Det var Nils Andersson som hade hand om arbetet. Han var huvudredaktör och kommissionen hade inget möte på tio år, mellan 1911 och Nils Anderssons död 1921. FMK var ett sätt för honom att fortsätta sitt insamlingsarbete med ekonomiskt stöd och hjälp av andra som han kunde anställa genom kommissionen. Under 10-talet fick han mer uppgifter i sitt arbete som jurist och blev också sjuk. Detta gjorde att han själv inte kunde jobba så mycket med FMK men han var duktig på att hitta medhjälpare och han hade 10 medarbetare anställda, enligt en sammanställning över arbetet som gjordes efter hans död.<sup>37</sup> Nils Andersson instruerade varje enskild medarbetare individuellt, han hade hand om ekonomin och kunde själv bestämma vem som skulle avlönas. FMK fick år 1916 pengar från riksdagsmannen Hjalmar Wijk, vilket gjorde att Nils Andersson kunde intensifiera arbetet. Han kunde då avlöna Olof Andersson och Axel Boberg. Olof Andersson, som var frisör och ägde en salong i Åhus, blev med tiden Nils Anderssons närmaste medarbetare och fick stor inblick i hur arbetet gick till.<sup>38</sup> När Nils

---

<sup>29</sup> Eugen, Silverstolpe, Zorn, Andersson, Zetterqvist, Steffen, Salin, Keyland 1909, s. 190.

<sup>30</sup> Eugen, Silverstolpe, et al. 1909, s. 191.

<sup>31</sup> Eugen, Silverstolpe, et al. 1909, s. 191.

<sup>32</sup> Eugen, Silverstolpe, et al. 1909, s. 191–192.

<sup>33</sup> Eugen, Silverstolpe, et al. 1909, s. 191–192.

<sup>34</sup> Eugen, Silverstolpe, et al. 1909, s. 191.

<sup>35</sup> Boström 2010, s. 15.

<sup>36</sup> Boström 2010, s. 16.

<sup>37</sup> Boström 2010, s. 17.

<sup>38</sup> Boström 2010, s. 18.



Andersson dog 1921, fick Olof Andersson i uppgift att sammanställa det insamlade materialet. Det fanns då 11 900 låtar och visor som var tänkta att ges ut.<sup>39</sup> Utgivningen av material hade från början varit tänkt till början av 10-talet.<sup>40</sup> Istället gavs det förta häftet av *Svenska låtar* (SvL) ut 1922 efter Nils Anderssons död, även om han hann underteckna utgivningsavtalet. FMK:s styrelse var inte med och påverkade eller beslutade om att skriva under detta avtal.<sup>41</sup> FMK hade som mål att ge ut sitt material, därför var det kanske ändå rimligt att kontraktet om utgivning kunde skrivas under utan styrelsens inblandning. Att FMK inte alls nämns som ägare av material eller på annat sätt i SvL, utan att det endast är Nils Andersson och andra enskilda insamlare som står med är ändå anmärkningsvärt.

Nils Anderssons stora inflytande över redigeringen kritiserades av flera under processen. Akademikern Einar Övergaard, vars material bearbetades av FMK, kritiserade Nils Anderssons stora makt i redigeringen. Övergaard gillade inte att Nils Andersson inte själv spelade fiol och att han spelade i skånsk stil.<sup>42</sup> Eftersom Andersson spelade flöjt tyckte Övergaard att fiolmusiken blev felredigerad, likaså blev det fel då Nils Andersson enligt Övergaard utgick från sitt eget skånska ursprung i redigeringen. Då Övergaard ville ha mer att säga till om och få allt sitt material publicerat sammanhängande kom inget av hans material med i *Svenska låtar* till sist.<sup>43</sup>

Det fanns redan en spelmansrörelse i början av 1900-talet. Något vi inte får glömma är att FMK alltså inte var ensam aktörer. Uppteckning och insamling skedde redan innan FMK fanns, det var en trend som de hoppade på och blev en stor del av. Hugo Alfvén hade till exempel upptecknat låtar som han använde i sin *Midsommarvaka* 1903, innan FMK fanns till.<sup>44</sup> Redan under 1800-talet samlade tonsättaren August Söderman själv folkmelodier och han var enligt Aulin och Connor ”vår första genuint svenske tonsättare”.<sup>45</sup> Söderman var liksom Peterson-Berger enligt Aulin och Connor en tonsättare som lyckades omsätta sina musikaliska intryck från folkmusiken i sin konstmusik.<sup>46</sup> Spelmansrörelsen gjorde alltså att det fanns tonsättare som innan FMK fanns till använde sig av folkmusik men FMK:s arbete kan ändå ha fått några tonsättare som annars inte kommit åt folkmusik eller kommit på tanken, att ändå använda sig av folkmusiken, då den blev lättillgänglig i SvL. Men det var inte bara FMK som gav ut folkmusik, Nils Andersson hade själv givit ut insamlad Skånsk folkmusik innan kommissionen startade.<sup>47</sup> Astronomerna Vilhelm Carlheim-Gyllensköld och Karl Bolin hade fått sitt insamlade material publicerat under 1880-talet.<sup>48</sup> De två astronomerna var en del av landsmålsföreningen i

<sup>39</sup> Boström 2010, s. 18.

<sup>40</sup> Boström 2010, s. 19.

<sup>41</sup> Boström 2010, s. 19.

<sup>42</sup> Märta Ramsten ”’Det övriga Sverige tycks vara ett annex till Skåne!’ Samtida insamlares förhållande till Folkmusikkommisionen”, i *Det stora uppdraget, Perspektiv på Folkmusikkommisionen i Sverige 1908–2008*, red. Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2010), s. 90-91.

<sup>43</sup> Ramsten 2010, s. 91.

<sup>44</sup> Gunnar Ternhag, ”Midsommarvaka-Melodierna”, i *Hugo Alfvén, en vägvisare*, red. Gunnar Ternhag & Jan Rudén, (Hedemora: Gidlund, 2003), s. 111.

<sup>45</sup> Aulin och Connor 1974, s. 365–366.

<sup>46</sup> Aulin och Connor, s. 366.

<sup>47</sup> Boström 2010, s. 20–21.

<sup>48</sup> Ramsten 2010, s. 84.

Uppsala under sin studenttid, där var de många som intresserade sig för folkkulturen och att samla in folkmusik.<sup>49</sup> Andra exempel på folkmusikutgivningar är Karl-Erik Forsslunds elva böcker, *Med Dalälven från källorna till havet*,<sup>50</sup> som gavs ut 1919-1923 och Karl Tiréns *Die Lappische Volksmusik* (1942) med insamlade jojkar.<sup>51</sup> Så även om FMK inte var ensamma om sitt insamlande och utgivande var de en viktig del i rörelsen. De verkar vara de som haft störst ambitioner att samla från hela Sverige och hade som mål att få in allt från alla.

## 2.2 Begreppet folkmusik

Begreppet folkmusik är svårt att definiera, det finns inga tydliga gränser i dess utkanter och vad som kallas folkmusik ändras dessutom över tid.<sup>52</sup> Under 17- och 1800-talen växte begreppet 'folkmusik' fram, det var musik som inte var kyrklig eller hovets, utan de andras, alltså folkets musik.<sup>53</sup> 'Folket' var en viktig del av nationalromantiken, folkets gemensamma själ visade sig i dess kultur, till exempel i folkmusiken.<sup>54</sup> Nils Andersson och FMK:s definition är heller inte självklar och tydligt uttalad.<sup>55</sup> Nils Andersson skrev att folkmusiken tillhörde allmogen, gav uttryck för folkets lynne och karaktär och var en återspeglning av folks uppfattning av naturen omkring dem, vilket gör att folkmusiken låter olika på olika platser.<sup>56</sup> Samtidigt tyckte han att det fanns delar av folkmusiken, till exempel polka och mazurka, som inte var tillräckligt bra och därmed inte skulle bevaras och samlas in. Numer har begreppet 'folkmusik' blivit mer av en genre eller stil som spelas och konsumeras av en viss publik. En del av musiken har bevarats men flyttats bort från 'vanligt folk' till en mer specialintresserad grupp.<sup>57</sup> Dan Lundberg skriver att FMK fått en stor roll i att definiera vad som kallas folkmusik idag, deras arbete och utgivningar har skapat dagens kanon av låtar.<sup>58</sup> Om vi förutsätter att Lundbergs uttalande stämmer kan vi anta att Nils Anderssons definition av folkmusik innehöll mer musik än vad dagens definition gör och att han och FMK var med och gjorde begreppet smalare genom sitt urvalsarbete. Dock finns dragspelet kvar inom folkmusiken idag, vilket visar att de inte lyckades påverka på alla plan. Sedan kan vi inte heller veta om Andersson skulle vara nöjd med dagens situation där 'folkmusik' blivit till en genre som endast insatta känner väl till och som inte längre hör till allmänheten, 'folket'.

---

<sup>49</sup> Ramsten 2010, s. 85–88.

<sup>50</sup> Karl-Erik Forsslund, *Med Dalälven från källorna till havet*, (Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 1922)

<sup>51</sup> Karl Tirén, *Die lappische Volksmusik: Aufzeichnungen von Juoikos-Melodien bei den schwedischen Lappen*, (Stockholm: Geber i kommission 1942).

<sup>52</sup> D. Lundberg 2010, s. 225.

<sup>53</sup> D. Lundberg 2010, s. 227.

<sup>54</sup> D. Lundberg 2010, s. 231.

<sup>55</sup> D. Lundberg 2010, s. 226.

<sup>56</sup> D. Lundberg 2010, s. 226.

<sup>57</sup> D. Lundberg 2010, s. 227.

<sup>58</sup> D. Lundberg 2010, s. 226.

En annan syn på vad folkmusik är hade Wilhelm Peterson-Berger som tyckte att folkvisan borde vara stommen i vad som kallas folkmusik, då det är den som visar folkets lynne.<sup>59</sup> Han menade också att folkmusiken alltid är en enda stämma, en naken melodi utan harmonisk ledsagning.<sup>60</sup> Detta verkar FMK också ha tänkt då de publicerade melodierna utan arrangemang i SvL. I andra fall verkar Peterson-Berger använda sig av begreppet folkmusik för alla melodier som tilltalar folk.<sup>61</sup> Hans definition är inte självklar och liknar inte de andra i sin tid och den kommer att avhandlas mer ingående senare i uppsatsen.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Wilhelm Peterson-Berger, "Folkmusik och konstmusik" i *Om musik: ett urval essayer och kritiker*, (Stockholm: Bonnier, 1942), s. 173.

<sup>60</sup> Peterson-Berger 1942, s. 175.

<sup>61</sup> Peterson-Berger 1942, s. 172–177.

<sup>62</sup> Se kapitel 2.3 om Peterson-Berger

### 3 Tonsättarna, fallstudier

Här följer tre fallstudier om tonsättare som tonsatt eller tagit ställning om SvL. Dessa tas upp som tre skilda exempel på hur tonsättarna tog emot SvL och hur de använde sig av materialet.

#### 3.1 Hugo Alfvén

Hugo Alfvén intresserade sig för folkmusiken mer och mer, speciellt under tiden mellan att han skrev *Midsommarvaka* (1903) och *Dalarapsodi* (1931).<sup>63</sup> Midsommarvakans skrev han alltså innan FMK alls fanns till, medan han i *Dalarapsodin* använde han sig av SvL, som vi skall se. Dalarna var av största intresse för honom när det kom till folkkultur, eftersom Anders Zorn övertygat honom om att det mest äkta och ursprungligt svenska fanns där.<sup>64</sup> Alfvéns intresse för folkmusik ökade alltså under FMK:s tid. Han skrev mycket arrangemang av folkvisor och inte fullt så mycket instrumental musik. Ternhag skriver att Alfvén använde sig av både eget upptecknat låtmateriale och låtar han hittade i litteraturen.<sup>65</sup> Alfvén hade brevkontakt med Olof Andersson.<sup>66</sup> Även Nils Andersson hade han kontakt med, i ett brev till Nils Andersson 1918 tackar han för ”präktiga låtar” som Nils Andersson skickat honom.<sup>67</sup> Enligt Jan Ling utnyttjade Alfvén folkmusikmelodier på grund av sitt eget genuina intresse för dem.<sup>68</sup> Alfvén sa att harmoniseringen som han lade till i folkmusikverk fungerade som ett försök att skildra landskapet där blomman, som var folkmusiken, vuxit upp.<sup>69</sup> Han sa också att han inte ändrat en ton av folkmusiken han använt i *Dalarapsodin*.<sup>70</sup> Huruvida det stämmer att han inte ändrar på ’blomman’ som han ger sitt landskap är något vi får se efter i följande kapitel.

##### 3.1.1 Analys av dalarapsodin

*Dalarapsodin* var färdig åtta år innan den utgavs, 1940.<sup>71</sup> Det gör att den ligger närmare Dalahäftena i SvL i tiden än man först kan tro. I Ternhags artikel om *Dalarapsodin* i *Hugo Alfvén – en vägvisare* skriver han vilka låtar som ingår i den.<sup>72</sup> Den andra vallåten från Orsa verkar mycket

---

<sup>63</sup> Asbjørn Ø. Eriksen, ”Fra Johan Svendsens norske til Hugo Alfvéns svenske rapsodier: gjennomgripende påvirkning eller sporadiske likhetstrekk?” i *Hugo Alfvén – liv och verk i ny belysning*, red. Gunnar Ternhag & Joakim Tillman (Möklinta: Gidlund, 2012), s. 82.

<sup>64</sup> Martin Knust, ”Det pittoreska i Hugo Alfvéns musik: en musikikonografisk studie”, i *Hugo Alfvén – liv och verk i ny belysning*, red. Gunnar Ternhag & Joakim Tillman (Möklinta: Gidlund, 2012), s. 151.

<sup>65</sup> Ternhag 2003, s. 161.

<sup>66</sup> M. Lundberg 2010, s. 131.

<sup>67</sup> Hugo Alfvén och Gunnar Ternhag, *Brev om musik*, (Hedemora: Gidlund, 1998) s. 55.

<sup>68</sup> Ling 2003, s. 36–48.

<sup>69</sup> M. Lundberg 2010, s. 143.

<sup>70</sup> Ternhag 2003, s. 121.

<sup>71</sup> Alfvén och Ternhag 1998, s. 98.

<sup>72</sup> Ternhag 2003, s. 118–122.

riktigt vara hämtad från SvL, '156. Vallåt' i det första dalahäftet.<sup>73</sup> Inga noter är ändrade i Vallåten. Det är rytmiskt olika noterat, uppteckningen i SvL saknar fast taktart men det gör inte varianten i *Dalarapsodin*, Alfvén har därför ändrat lite i vad som är upptakt och vilka toner som ingår i samma takter. Taktstrecken i uppteckningen i SvL verkar följa fraserna, en fras per takt, även upptaktstoner står inom samma 'takt'. Alfvén har alltså gjort små förändringar men de märks knappast eftersom det spelas väldigt fritt i *Dalarapsodin*, särskilt andra genomspelningen, som spelas av horn. Det är alltså mycket troligt att låten är hämtad just från första dalahäftet av *Svenska låtar*.

Vidare till det Alfvén kallar *Djävulspolskan*.<sup>74</sup> I dalarapsodins noter börjar den där tempobeteckningen heter 'Allegro violento'.<sup>75</sup> Jag kommer härifrån numrera takterna med egna nummer som endast följer djävulspolskan i dalarapsodin. Gunnar Ternhag skriver att den är tagen från *Med Dalälven från källorna till havet* (förkortas hädanefter *Dalälven*).<sup>76</sup> Mattias Lundberg föreslår istället att det är '1234. Polska'<sup>77</sup> som Alfvén hämtat från SvL.<sup>78</sup> I Rudéns verkförteckning över Alfvéns kompositioner står det att det är en Bingsjö-Hälsinge polska som är upptecknad av Karl Sporr efter Hjort Anders Olsson.<sup>79</sup> Detta stämmer inte med SvL där det står att det är en polska efter bingsjöspelmannen Pekkos Per, alltså utan anknytning till Hälsingland. Det skulle alltså kunna vara den variant i *Dalälven* där det står "FRÅN HÄLSINGLAND?", som Rudén syftar på.<sup>80</sup> Här kommer en undersökning utföras för att se vilken variant det är mest troligt att Alfvén använde sig av. Polskan har en mycket vanlig form för polskor som har tre repriser:

	A		A		B		B		C		C	
	a1	a2	a1	a2	b1	b2	b1	b2	c1	c2	c1	c3
Taktnummer i Dalarapsodin:	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37	41	45

Till att börja med har Alfvén ändrat polskans tonart från A-moll till G-moll, säkert för att den ska passa i sitt sammanhang med andra låtar före och efter i rapsodin. Vid första anblick ser noterna i Dalarapsodin ut som de i *Dalälven* och inte som i SvL. I första takten är de två andra fjärdedelarna

<sup>73</sup> Nils Andersson & Olof Andersson (red.), *Svenska låtar, samlade av Nils Andersson*, häfte I Dalarna, [1922] (Stockholm, Lund, Svenskt visarkiv, & Samfundet för visforskning, 1978), s. 97.

<sup>74</sup> Ternhag 2003, s. 121.

<sup>75</sup> Hugo Alfvén, *Svensk Rhapsodi Nr. 3, Dala-Rhapsodien*, (1941, Köpenhamn), s. 35–60

<sup>76</sup> Ternhag 2003, s. 121.

<sup>77</sup> Nils Andersson & Olof Andersson (red.), *Svenska låtar, samlade av Nils Andersson*, häfte IV Dalarna, [1926] (Stockholm, Lund, Svenskt visarkiv, & Samfundet för visforskning, 1978), s. 75.

<sup>78</sup> M. Lundberg 2010, s. 135.

<sup>79</sup> Jan Olof Rudén, *Hugo Alfvéns kompositioner: Käll- och verkförteckning*, (Stockholm: Nordiska musikförlaget, 1972), s. 126.

<sup>80</sup> Karl-Erik Forsslund, "Del 1, Öster-Dalälven, Bok 7, Boda och Bingsjö", i *Med Dalälven från källorna till havet*, (Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 1922) band 3, s. 140.

noterade som två hopbundna åttondelar för att den andra ska kunna markeras i noterna. Alfvén har däremot satt staccato istället för accent.



Exempel 1 a. Violinstämmorna i takt 1-4 ur Dalarapsodin.<sup>81</sup>



Exempel 1 b. takt 1-4 ur SvL.<sup>82</sup>



Exempel 1 c. Takt 1-4 i Dalälven.<sup>83</sup>

I *Svenska låtar* läggs det i andra takten till melodin lös E-sträng som hamnar ovanför melodistämman. Alfvén har lagt till ett löst D nedanför istället, något som kan ha inspirerats av SvL. (Då tonarten är G-moll istället för A-moll passar inte E men D). Även tredje takten följer melodin SvL närmare med sextondelarna på tredje slaget. I fjärde takten har Alfvén gjort om det som i SvL har olika notvärden, till och med förslagsnoter, till en enda rytmiskt likvärdig figur – en

<sup>81</sup> Alfvén 1941 s. 35.

<sup>82</sup> Andersson 1978 [1926], s. 75.

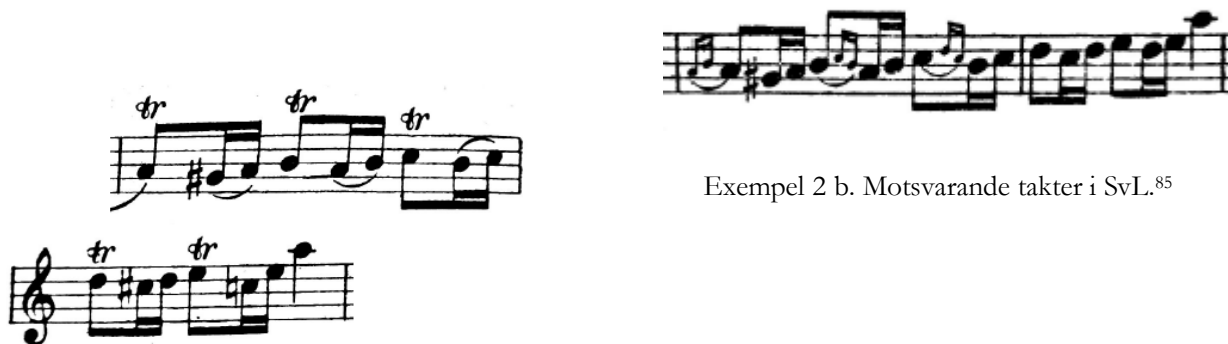
<sup>83</sup> Forsslund 1922, s. 140.

kvintol, själva tonmaterialet stämmer alltså med det i SvL. Däremot stämmer figuren på andra slaget istället ihop med varianten i *Dalälven*.

*Dalarapsodins* B-del börjar med en upptaktston som återkommer efter halva delen och igen när delen tas om. Den här upptakten förekommer inte i SvL men i *Dalälven*. I takt 21 följer Alfvén *Dalälven* i en enda takt innan han går över till SvL i takt 22.



Exempel 2 a. Takt 21–22 ur *Dalarapsodin*.<sup>84</sup>



Exempel 2 b. Motsvarande takter i SvL.<sup>85</sup>

Exempel 2 c. Motsvarande takter ur *Dalälven*.<sup>86</sup>

I takt 22 är det nästan säkert att Alfvén tittat i SvL, i alla fall inte i *Dalälven* där det är helt andra toner och det verkar inte rimligt att Alfvén skulle hitta på exakt den variant som är med i SvL bara genom att se på varianten i *Dalälven*. Det börjar visa sig att Alfvén förmodligen haft båda varianter framför sig och i varje enskilt fall har han valt den variant han tyckte var bäst eller kanske mest autentisk. På så sätt slapp han ändra 'en enda ton', istället kunde han lappa ihop varianter för att få sin egen. I takt 23 är det åter som i *Dalälven*.

C-delen börjar mest likt SvL men på andra slaget i tredje takten byter Alfvén till varianten i *Dalälven*. Alfvén fortsätter med att växla på det här viset mellan varianterna. När C-delens andra halva c2 börjar i takt 37 låter han melodin ta paus innan noterna spelas som förslag till taktens andra slag. Denna synkopering får av Ternhag en anmärkning, just för att Alfvén sagt att han inte ändrat en enda ton.<sup>87</sup> De toner som tas i förslaget liknar mest de som spelas redan från första

<sup>84</sup> Alfvén 1941, s. 37.

<sup>85</sup> Andersson 1978 [1926], s. 75.

<sup>86</sup> Forsslund 1922, s. 140.

<sup>87</sup> Ternhag 2003, s. 121.

slaget i SvL, däremot liknar fortsättningen *Dalälven* mer då sista tonen i takt 36 binds in till första slaget i den här takt 37:



Exempel 3 a. Takt 36–37 ur Dalarapsodin, transponerad till A-moll.



Exempel 3 b. Motsvarande takter ur SvL.<sup>88</sup>



Exempel 3 c. Motsvarande takter ur *Dalälven*.<sup>89</sup>

Här ovan har jag transponerat Alfvéns variant till A-moll för att lättare kunna jämföra tonmaterialet, och jag fortsätter kommentera exemplet i A-moll. Notmaterialet i SvL är mest likt det i rapsodin, då *Dalälven* aldrig går upp till tonen H. Den sista takten i Alfvéns C-del är lite mer mystisk, den stämmer inte överens med någon av versionerna vi här tittat på. Kanske fick han den från ännu en variant eller så hittade han på den för att få sluttonen att landa på andra slaget istället för tredje slaget i takten. Varifrån han fått detta är svårt att svara på, det hinns med ett tydligare ordentligt avslut innan polskan tas om, genom att låta sista tonen starta på taktens andra slag.

Slutet av polskan som varken följer SvL eller *Dalälven* väcker frågor om var Alfvén kan ha hittat ytterligare en variant av låten. Den skulle kunna finnas upptecknad i ytterligare en

<sup>88</sup> Andersson 1978 [1926], s. 75.

<sup>89</sup> Forsslund 1922, s. 140.



publicering, eller så hade Alfvén själv hört den och nedtecknat den. Eftersom han sagt att han inte ändrat en ton i *Dalarapsodin* är det befogat att tro att det finns ytterligare en variant där han hämtat material, för att inte ändra. Varifrån han fått slutet och även synkoperingarna som Ternhag noterat är alltså oklart. Ternhag tror att han inte var så noga som han påstod med att inte ändra några toner. Är det så kan Alfvén själv ha lagt till synkoperna och också slutet kan mycket väl vara Alfvéns lösning för att flytta sluttonen i takten. Oavsett varifrån dessa egenheter kommer är det troligt att Alfvén använt sig av både SvL och *Dalälven* i sin komposition. Om det finns en tredje uppteckning skulle den nog ändå inte vara en så tydlig blandning av de två varianter vi tittat på här. Min ståndpunkt är att han använde SvL, *Dalälven* och sedan antingen förändrade, trots allt, eller hade en tredje uppteckning att utgå ifrån. Kanske använde Alfvén olika varianter av låten just för att ha större valmöjligheter och ändå kunna säga att han inte ändrat en ton, det är bara ett blandat urval från olika varianter.

Harmoniken som Alfvén lagt till melodin ligger i A-delarna still på G-moll utan ters, när den inte spelas i melodin. I B-delarna tar harmoniken fart med mycket paralleller och mellandominanter. När B-delens repris spelas är harmoniken förändrad med några utbytta ackord men det fortsätter i samma stil med många mellandominanter. I C-delarna blir den harmoniska rytmen långsammare, ett ackord per takt, utom i fjärde takten. Till och med C-delens fjärde takt ligger grundtonen som bordun i basstämman som spelas av kontrabas, cello och timpani som tremolo. Under c2 byts bastonerna däremot ut, vilket ger mer rörelse även om ackorden inte byts ut oftare än vad de gjordes i c1. I C-delens repris lägger sig bordunen åter på G och ackorden som spelas är desamma som innan men här slås de an på andra slaget i takten. Polskan tas därefter om men nu spelas repriserna endast en gång vardera. Det blir inget extremt som sker i harmoniken under denna omtagning av låten. Hornen har en stämma som kommer in på efterslag i varje takt under A-delen, vilket skapar än mer dramatik. Här sker inget mer extraordinärt så vi går vidare till övergången mot nästa låt.

Övergången börjar med starka stötar av ackord som upplevs dissonant, det är ett Ess-moll som kommer på första slaget i takten. Det som gör det dissonant är att tonen G slås an på tredje slaget i takten före. Tonen G skapar en förväntan hos lyssnaren på vad som kan komma men när Ess-mollet sedan slås an, plus det med sforzato, blir det väldigt oväntat, effektfullt och dissonant. Många stämmor spelar en drill, vilket gör att klangen liksom flimrar. Det är även mycket brass i klangen, bland brasset, tromboner med sordin, vilket gör klangen mycket skarp. Från detta ackord går alla stämmor som spelar Ess-mollackordet ner en oktav med ett glissando, medan tonen G ligger still i basen. Detta tema upprepas men förskjuts så att Ess-mollet inte slås an på första slaget. Efter att detta upprepats tre gånger förkortas pausen mellan upprepningarna, vilket intensifierar tempot. Efter fem omtagningar ändras ackordet. Nu spelas samma sak en gång till men med ackordet Ass-moll ovanför basens G. När det byter mellan Ess-moll och Ass-moll är det med stor effekt, spänningen höjs ett snäpp. Därefter får violinstämmorna och violastämman virvla omkring i en dimklang som leder in till en bearbetning av låten.

När frasen a1 från A-delen sedan återkommer och spelas av flöjt, oboe, engelskt horn och fagott, i tre oktaver, är den sig inte helt lik, varför den bör kallas a3. Den spelas nu i D-moll, den första tonen spelas inte med förslagstoner utan istället som åttondel plus två sextondelar som blir till en ny ornamentering av första tonen. Även de sista takterna från a1 är förändrade. Stråket och harpan spelar här komp i D-moll, de skiftar mellan tonika och dominant utan ters, hela tiden med D i basen. När a3 sedan tas om är det i C-moll, återigen växlande mellan tonika och dominant i kompet men under de två sista takterna börjar tonarten förändras. Det börjar med tonikans durparallell Ess, vilket därmed blir ny tonika och efter följer dominanten B och till sist en ofullständig mellandominant som leder in i tonarten B-dur. Efter den här moduleringen spelas a3-melodin av klarinetter och flöjt, precis som den var fast i B-dur. Kompet skiftar här mellan tonikan och den ofullständiga dominanten. Melodistämmans allra sista motiv tas om av oboerna som en lekfull fråga där klarinetterna sedan svarar med samma motiv en gång till.

Plötsligt återkommer de dissonanta ackorden med glissando igen, innan nästa del där Alfvén bearbetat B-delen tar vid. När B-delarnas bearbetning börjar är det i Ess-molls tonart, endast halva b1 spelas innan modulationer för till Ciss-moll (i många stämmor skrivet som Dess-moll) och sedan vidare till H-moll. Här följer två dissonanta ackord som kan tolkas som A-dur sju med förminskad kvint i basen och B-dur med nian och förminskad kvint. Därefter spelas C-delens första halva som den är med samma figur först i G-moll sedan i F-dur, sedan låter Alfvén den påbörjade nedgången fortsätta genom att lägga samma melodislinga i Ess-dur innan han låter melodin återhämta sig in i G-moll, så tas samma sak om igen. Efter detta följer mer av dissonanta ackord med glissando, polskans melodi återkommer inte mer.

### 3.2 Wilhelm Peterson-Berger

Här följer en genomgång av Wilhelm Peterson-Bergers (P-B) åsikter om folkmusik och Folkmusikkommissionen. Eftersom han arbetade som musikkritiker och även skrev artiklar om musik finns mycket av hans åsikter och tankar att läsa och det ger en bild av vad som gjorde att han och kanske flera med honom inte använde sig av SvL i sin musik.

P-B sa att han inte förstod sig på polskorna men ”Intuitionen ledde honom likaväl rätt” i mellanspelen till *Aspåkerspolska*, det menar Aulin och Connor.<sup>90</sup> Aulin och Connors sätt att uttrycka sig är inte alltid så vetenskapligt, att ’intuitionen’ skulle ha gjort att han klarade av att skriva musik han sa att han inte förstod sig på får det att låta som att han bara tog musiken till sig utan att förstå det själv. Genom att skriva så här följer de P-B:s egen bild av tonsättare som genier som ska ta till sig traditionen för att skriva folklig musik på egen hand.<sup>91</sup> Att intuitionen sedan ledde honom ’rätt’ är också ett tveksamt ordval. Rätt och fel, Aulin och Connor använder sådana

---

<sup>90</sup> Aulin och Connor 1974, s. 469.

<sup>91</sup> M. Lundberg 2010, s. 142.

uttryck, vilket gör att de slipper förklara vad de menar, det verkar vara underförstått. Menar det att han fått mellanspelen att låta som melodier i polskor av samma typ som finns i SvL? Även Bertil Carlberg har kommit in på P-B:s folkton som han lyckades med utan att använda sig av ”folkmusikens skatter”.<sup>92</sup> Gottfrid Berg skriver att det inte går att hitta melodikällorna, då melodierna inte är tagna, P-B lyckas med folktonen på egen hand.<sup>93</sup> Hans musik har samma botten som folkmusiken och grundar sig i hans naturdyrkan enligt Berg. Alla dessa författare menar mer eller mindre att P-B fick till folktonen utan någon inblandning av faktisk folkmusik.

Peterson-Berger skrev musik i uttalat folkmusikalisk stil några gånger, *Sex låtar för klaver* (1897) och *Fyra visor i folkton* (1902) är egenkomponerad musik som han själv skrev hade folkviseartade texter och en enkel stil.<sup>94</sup> Dessa är alltså egenskrivna och inte folkmusik hämtad utifrån, de kan ses som en fingervisning om vad ’folkviseartat’ kunde vara för honom. 1902 gavs folkmusikarrangemang ut i *20 jämtpolskor* med låtar upptecknade av Salmo Sahlin och 1906 gavs två häften med folkmusik arrangerad för piano ut i *Svenske folkmusik*.<sup>95</sup> Dessa utgåvor visar P-B:s intresse för folkmusiken i början av 1900-talet, om SvL givits ut lite tidigare hade han kanske valt att arrangera något därur? Samtidigt är det kanske inte så troligt, när SvL:s häften gavs ut, kritiserade P-B urvalet av låtar, det var för mycket polska och vals, något han inte förstod vad man kunde ha för nytta av, detta skrev han 1936.<sup>96</sup> Kanske förändrades hans syn på folkmusiken över tid eftersom han 1902 arrangerade *20 jämtpolskor*, vilket kan ses som ett tecken på ett intresse för just polskor, (åtminstone de jämtländska). Kanske var det endast proportionen av polskor som störde honom i SvL. Vidare i sin kritik av SvL skriver han att han uppskattar de få skänklåtar, brudmarscher och gamla visor som finns med men saknar fler gamla folkvisor som han tycker är den starkaste grunden i svensk folkmusik och därmed även borde vara det i SvL.<sup>97</sup>

Aulin och Connor menar att P-B hade folkvisan som grund i all sin komposition och de skriver att han tyckte ”det internationellt värdefulla [är]: nationaliteten”. Exempel på folkliga tongångar i P-B:s musik föreslås finnas i scherzot i hans andra sonat.<sup>98</sup> P-B själv menar att all västerländsk konstmusik av värde, i grunden är byggd av folkmelodier:

”beteckningen folkmusik [tillkommer logiskt] det allmängiltiga, allmänfattliga, renmänskliga, socialt enande element som gör musiken till en offentlig angelägenhet. Detta element är melodin i dess västerländska form, fast och klar, frigjord från konstmusikaliska utsmyckningar [...] Denna märkliga

---

<sup>92</sup> Ternhag 2006, s. 140.

<sup>93</sup> Gottfrid Berg, ”Något om folktonen i Wilhelm Peterson-Bergers musik” i *Wilhelm Peterson-Berger: Festskrift: Den 27 Februari 1937*, red. Ernst Arbman, Sten Beite, Gösta Morin, Telemak Fredbärj & Einar Rosenborg, (Stockholm: Natur och kultur, 1937) s. 155.

<sup>94</sup> Ternhag 2006, s. 142.

<sup>95</sup> Ternhag 2006, s. 143.

<sup>96</sup> Peterson-Berger 1942, s. 173.

<sup>97</sup> Peterson-Berger 1942, s. 173.

<sup>98</sup> Aulin och Connor 1974, s. 469–492.

melodi har än öppet, än latent legat till grund för allt av värde som den europeiska tonkonsten frambragt.”<sup>99</sup>

Han fortsätter med att nämna Haydn, Schuman och Beethoven som tonsättare som skrivit musik med denna typ av melodisk grund.<sup>100</sup> Det verkar nästan som att han menar att alla melodier som är melodiska och kan spelas ensamma per definition är folkmusik. Kanske skrev han detta även som kritik till ny musik som började komma, där tydliga melodier och harmonier var mer sällsynt. Carlberg skriver att P-B:s ideal var folkmusik men att han då inte menar allmogelåtar och folkvisor, bemärkelsen är vidare.<sup>101</sup> Carlberg fortsätter att förklara att enligt P-B blir musik som saknar förbindelsen med folkmusik något steril. P-B skrev enligt Berg att en tondiktare av betydelse för sitt folk är en som ger uttryck för mångas känsloliv, då skapas folkmusik, individualiteten är sedan pricken över i.<sup>102</sup> Berg fortsätter ”Dessa ord ur P.-B:s värdefulla skrift *Svensk musikkultur* belysa förträffligt både hans eget och Södermans förhållande till folkmusiken”. Berg har alltså tagit P-B:s egna ord om hur en bra tondiktare bör göra och därefter bekräftat att P-B är en tonsättare som lyckats med detta. Enligt den definition av begreppet ’folkmusik’ som P-B tycks ha haft är det nästan självklart att hans musik och en mycket stor del av västerländsk konstmusik kan sägas vara byggd på folkmusik.

Peterson-Berger anser att folkmusiken alltid är en enda, naken stämma och en folkmelodi blir alltid till konstmusik om stämmor eller harmonik läggs till.<sup>103</sup> För att kunna skriva folklig musik krävs en inblick i traditionen enligt honom.<sup>104</sup> Vilken tradition han menar är osäkert, är det spelmanstradition, folkvisetradition eller konstmusikalisk tradition? Folklig musik och även folkmusik verkar för honom vara mer rotad i folket och dess känsloliv. Det handlar inte om att skriva musik som innehåller spelansmusik som FMK samlade in, utan att skriva musik som tilltalar ett folks själ och känslor. Samtidigt skriver Ternhag att tänkaren P-B inte alltid var densamma som tonsättaren.<sup>105</sup>

Ternhag skriver också att det var ovanligt att de som samlade folkmusik själva samarbetade med tonsättare.<sup>106</sup> Ett fall där det fanns mycket tät kontakt och musikaliskt utbyte mellan tonsättare och uppptecknare var mellan Wilhelm Peterson-Berger och vännen Karl Tirén.<sup>107</sup> Järnvägstjänstemannen Karl Tirén spelade in och nedtecknade mycket jojk och spelade även folkmusik själv, på fiol.<sup>108</sup> P-B:s verk *Same Ätnam* baserades, på Tiréns insamling av jojk.<sup>109</sup>

<sup>99</sup> Peterson-Berger 1942, s. 174–175.

<sup>100</sup> Peterson-Berger 1942, s. 174–175.

<sup>101</sup> Bertil Carlberg, ”Wilhelm Peterson-Berger som musikskriftställare” i *Wilhelm Peterson-Berger: Festskrift: Den 27 Februari 1937*, red. Ernst Arbman, Sten Beite, Gösta Morin, Telemak Fredbärj & Einar Rosenborg, (Stockholm: Natur och kultur, 1937), s. 186–187.

<sup>102</sup> Berg 1937, s. 154.

<sup>103</sup> Peterson-Berger 1942, s. 175.

<sup>104</sup> M. Lundberg 2010, s. 142.

<sup>105</sup> Ternhag 2006, s. 140.

<sup>106</sup> Ternhag 2000, s. 66.

<sup>107</sup> Ternhag 2000, s. 66.

<sup>108</sup> Ternhag 2000, s. 56–78.

<sup>109</sup> Ternhag 2000, s. 65–67.

Eftersom inte jojken eller någon musik alls från de nordligaste delarna av Sverige finns med i SvL kan det kanske tolkas som att FMK inte haft intresse för jolk men enligt Märta Ramsten fick Karl Tirén pengar från FMK, genom Nils Andersson, för att åka på resor och samla in jojkar.<sup>110</sup> Sedan publicerades dock inga av Tiréns jojkar av FMK, däremot finns några av hans andra upptecknade låtar och visor från Jämtland med.<sup>111</sup> Varför hans jojkmateriel inte kom med i SvL förklarar inte Ramsten närmare. För att komma tillbaka till P-B: Han hade alltså ett samarbete med en upptecknare och tonsatte musik där han använde folkmusik men då var det jojkar och inte spelmansmusik som givits ut av SvL.

### 3.3 Hilding Rosenberg

Hilding Rosenbergs *Svit över svenska låtar* från 1927 är enligt Mattias Lundberg, musik som använt *Svenska låtar* som melodikälla.<sup>112</sup> Den här sviten är ett av flera exempel som även Ternhag tar upp där tonsättare använt SvL och tagit med 'Svenska låtar' i namnet på verk.<sup>113</sup> Ternhag understryker också att åren då dessa exempel utkommit gör kopplingen till *Svenska låtar* ännu tydligare. Vi kommer i följande analys att titta på en sats ur Rosenbergs svit.

Hilding Rosenberg föddes 1892, 20 år efter Alfvén.<sup>114</sup> Han studerade under 20-talet kontrapunkt för Wilhelm Stenhammar, även om hans stil inte alls kom att likna Stenhammars. Rosenberg tog starkt intryck av Schönbergs Kammer-symphonie i sin första stråkkvartett som skapade pressskandal vid det första svenska uppförandet 1923, Wilhelm Peterson-Berger var en av dem som sågade kvartetten, i Dagens Nyheter.<sup>115</sup> Inte heller Alfvén uppskattade Rosenbergs musik.<sup>116</sup> I ett brev till sin förläggare, Einar Rosenberg skriver Hugo Alfvén att han aldrig kan lära sig tycka om Rosenbergs musik.<sup>117</sup> Han skriver att det är en plåga, musiken är onaturlig, smutsig och med virrig harmonik och känslolös melodik. Han fortsätter:

”Är denna musik ett verkligt uttryck för hans[Rosenbergs] själsläggning, känner så som han skriver, då hör han hemma på Rickomberga. Om det å andra sidan är ett uttryck för ångestneuroser, fruktan att inte vara nog originell när det gäller att skapa nya musikuttryck för de samma känslor, som mänskligheten känt i hundratusentals år och som aldrig förändras, och är inte denna musik känd utan endast konstruerad i syfte att väcka sensation, då är han en bluff, som komponerar mot bättre vetande. Jag tror att det senare alternativet är det riktiga”<sup>118</sup>

<sup>110</sup> Ramsten 2010, s. 89.

<sup>111</sup> Ramsten 2010, s. 92.

<sup>112</sup> M. Lundberg 2010, s. 133.

<sup>113</sup> Ternhag 2000, s. 66.

<sup>114</sup> Bo Wallner, ”Hilding Rosenberg” i *Svenskt biografiskt lexikon*, bd 30, (Stockholm: Svenskt biografiskt lexikon, 1998-2000) s. 469.

<sup>115</sup> Wallner 1998-2000, s. 470.

<sup>116</sup> Alfvén och Ternhag 1998, s. 114.

<sup>117</sup> Alfvén och Ternhag 1998, s. 114.

<sup>118</sup> Alfvén och Ternhag 1998, s. 114–115.

Detta visar hur olika Alfvén och Rosenberg var i sina ideal och resultatet av olikheterna visar sig i musiken. Rosenberg ville inte skriva samma musik som sina föregångare, han tyckte att kompositionsutbildningarna endast lärde ut att återskapa de gamla mästarnas verk.<sup>119</sup> Han tyckte däremot att det var bra att studera dem, all musik bakåt i tiden skulle studeras, så mycket att man bara inte kunde låta bli att leta ett eget ursprung.<sup>120</sup> Rosenberg var nyfiken och provade flera stilar och sökte sin egen stil under 20-talet, han skrev till exempel pianosonater i nyklassicistisk stil 1925-26.<sup>121</sup> Hans tonspråk liknade alltså inte romantikens så mycket, då han 1927 bearbetade folkmusikstoff i *Svit över svenska låtar* var det i hög grad i ett polyfont utförande.<sup>122</sup> Mattias Lundberg har gått igenom precis vilka melodier ur SvL som Rosenberg använt sig av i sviten.<sup>123</sup> Lundberg skriver lite om trångföringen av en vals efter Skommar Laurentius Larsson i svitens tredje sats. Som Lundberg skrivit är tonarten densamma som i SvL, däremot är alla förtecken skrivna som tillfälliga, vilket för tankarna till atonal musik. Lundberg påpekar även att Rosenberg i svitens femte sats missat omstämningen av violinen i uppteckningen i SvL, vilket gör att tonspråket är ett helt annat.<sup>124</sup> Huruvida Rosenberg gjorde detta med vilja och förstod att melodin inte alls liknade den folkliga stilen eller om han inte förstod att det inte blivit som i uppteckningen kan vi inte veta. Precis som Lundberg skriver; om Rosenberg inte förstod att han missat hur uppteckningen är skriven visar det att Rosenberg inte var så förtrogen med stilen.<sup>125</sup>

### 3.3.1 Analys av fjärde satsen ur *Svit över svenska låtar*<sup>126</sup>

Som Mattias Lundberg skriver är melodin till fjärde satsen en Brudmarsch från Lima, hämtad ur SvL, även denna spelad av Skommar Laurentius Larsson.<sup>127</sup>

---

<sup>119</sup> Per Olov Broman, "Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv? Om ny musik och musikäskådning i svenskt 1920-tal, med särskild tonvikt på Hilding Rosenberg" (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2000), s. 77.

<sup>120</sup> Broman 2000, s. 78.

<sup>121</sup> Wallner 1998–2000, s. 470.

<sup>122</sup> Wallner 1998–2000, s. 470.

<sup>123</sup> M. Lundberg 2010, s. 133.

<sup>124</sup> M. Lundberg 2010, s. 133–134.

<sup>125</sup> M. Lundberg 2010, s. 134.

<sup>126</sup> Hilding Rosenberg, *Suite on Popular Swedish Folk Meoldies*, [1927] (Madison Heights, Michigan: Luck's Music Library, 200-?), s. 23–26.

<sup>127</sup> Nils Andersson & Olof Andersson (red.), *Svenska låtar, samlade av Nils Andersson*, häfte III Dalarna, [1924] (Stockholm, Lund, Svenskt visarkiv, & Samfundet för visforskning, 1978), s. 17.

## 720. BRUDMARSCH FRÅN LIMA

*efter farfadern*



\* På dessa ställen utdrogs tonen med ännu en fjärdedels nots tidsvärde.

Marschen spelas i olika varianter av de flesta spelmännen i Lima och Transtrand. Jfr. t. ex. Olers Olof Olsson n:r 724 samt Omas Ludvig Larsson n:r 763.

Farfadern berättade att ett bröllopsfölje en gång drunknade på väg till kyrkan. Endast spelmannen räddades, och när han kom i land spelade han då denna marsch.

Exempel 4 b. Brudmarschen i SvL.<sup>128</sup>

Låtens form kan beskrivas som A B B

Rosenberg har tagit med den berättelse som i SvL är skriven nedanför låten. Kanske tilltalade den obehagliga berättelsen honom och påverkade hur han utformade kompositionen. Satsen har tempobeteckningen 'Andante mesto' och en åttondel ska motsvara 96 bpm. Det börjar med melodin i en ensam viola. Melodins form från SvL är under satsens första omtagning orörd. Det är endast små skillnader mellan SvL och melodin i sviten under detta första melodivarv. Melodin spelas en oktav ner och de valfria korsförtecknen som befinner sig ovanför noterna i SvL är inte med, melodin spelas även utan fermaten. Första och andra violinstämman spelar här tvåstrukna och trestrukna A. Första violin spelar tremolo med sordin och andra violin spelar långa toner i flageolett, båda stämmor kommer tillsammans in på efterslag varannan takt. Dessa violintremolon ger en mystisk känsla, de spelas mycket svagt, i noterna står det *piano pianissimo*. Att tonerna varannan takt tas om som efterslag och inte ligger kvar hela tiden rubbar känslan av stabilitet en aning. Att det är tonen A som spelas, alltså kvinten i tonarten D moll, skapar även det instabilitet. Det uppstår oro när den aldrig får landa på grundtonen och på så vis lugna ner sig. Resten av violastämman (som inte spelar solo) ligger på pizzicato varannan takt på första och sista åttondelen i takten. Dessa pizzicaton upplevs mer oregelbundna och spår på känslan av mystik. När B-delen tas om börjar förstaviolinerna byta toner, fortsatt i tremolo. Det är

<sup>128</sup> Andersson 1978 [1924], s. 17.

åttondelstrioler och åttondelsnoter som blandas i första violins melodi. Andra violin börjar spela sina flageoletter endast på sista åttondelen i takten och börjar snart också byta toner och variera tonernas längd.

I andra omtagningen av låten flyttas melodin till cello och kontrabas i två oktaver. Här fortsätter förstaviolinerna att spela sitt höga tremolo men med nya melodier. Andra violin däremot spelar här, en takt in på A-delen, en melodi i tremolo som är mycket lik den melodi första violin spelade vid B-delens repris. Andra och första violin upplevs här som varandras motstämmer, de ligger och växlar mellan trioler och åttondelar utan att det går att följa ett mönster dem emellan. I takt 33 där B-delens repris kunde ha spelats bryts formen för första gången och istället tar violastämman över med varianter av motiv 1 som är taget från A-delen. Här följer de två motiven från A-delen som Rosenberg bearbetar:



Motiv 1



Motiv 2



Motiv 1, bakvänt

Det är toninnehållet som varierar medan motivet tas om tre gånger innan det spelas bakvänt två gånger och till sist spelas motiv 1 och 2 i följd, precis som i A-delen. Den här uppgången med motiv 2 spelas alltså i takt 38 och infaller på samma ställe som uppgången med samma motiv men med durtersen, skulle ha spelats om B-delen hade fått fortsätta med sin repris.



The image shows a musical score for five instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Kontrabas. The score is divided into two measures, 37 and 38. Violin 1 and Violin 2 play tremolos in octaves. The Viola has a melodic line with a slur. The Cello and Kontrabas play a rhythmic pattern. The key signature changes from two flats to one flat between measures.

Exempel 5 a. Takt 37–38 i sviten.<sup>129</sup>

Det här håller alltså på lika länge som en B-del skulle ha gjort om repriserna hade spelats. Under tiden går första och andra violin ihop och spelar tremolo i varsin oktav, de slutar med triolerna och spelar endast åttondelar, utom i takt 38, exempel 5 a. Cello och kontrabas går i takt 33 över till basstämman, vilket ger en ny grund åt musiken. I den här delen försvinner mer av tonartskänslan. Det verkar som att det sker flera saker samtidigt, det beror på att det övergår i bitonalitet. Violinstämmorna går över till Ess-molls tonart medan melodin i viola aldrig lämnar D-molls tonart, basstämman håller sig även till en början i D-molls tonart, endast skiftande mellan låg och hög inledningston. I takt 38 däremot ges basstämman flera korsförtecken och tonarten blir svårtolkad, särskilt då partiet endast är två takter långt möjligtvis går det att säga att basstämman hinner gå över i A-dur eller Fiss-moll. Även om både melodistämman och basstämman in till takt 38 spelas i D-moll finns inget samband mellan dem med tydliga ackord. Denna bitonala del fungerar som en övergång mot det ännu mer atonala.

I takt 40–46 följer alltså en friare del där alla stämmor byter förtecken frekvent och ingen tonart kan skönjas. Mellan violastämman och basstämman som spelas av cello och kontrabas sker här ett kontrapunktiskt utbyte, de turas om att hålla en lång ton och att spela motiviska figurer. Dessa figurer består rytmiskt sett mest av motiv 1, även bakvänt. Men det förekommer även andra rytmiska figurer, speciellt i basstämman där det bland annat förekommer sextondelstrioler. Den här delen påminner om sonatformens genomföringsdelar där det sker moduleringar oavbrutet, här finns det däremot inga harmonier med dominantiska dragningar som kan fullfölja tonartsbyten, så inga tonarter hinner etableras innan nya förtecken gör att tonartskänslan far iväg på nytt. Detta gäller även violinstämmorna som fortsätter spela tremolo i oktaver. I de första tre

<sup>129</sup> Rosenberg 200-? [1927], s. 25.

takterna spelar de endast tonen Fiss, i en punkterad fjärdedel som kommer in på taktens andra åttondel. Därefter börjar de med sina med trioler och åttondelar igen.

Nästa del börjar i takt 47, en uppgång i B-dur som påbörjas i viola- och cellostämman, fyra sextondelar och så två åttondelar. Över åttondelarna spelar violinstämmorna samma rytmiska sextondelsfigur men med nya toner, också i B-dur. Den rytmiska figuren associeras lätt med första halvan av motiv 2. Figuren tas sedan om i de båda stämmorna, återigen överlappande, samma tonart i viola-cellostämman men med mindre tydlig tonart i violinstämman då tonerna E, Fiss och B förekommer den här gången. Här fortsätter de två stämmorna fritt i tonart i kontrapunktisk stil, där de turas om med rörelse och mer stillastående. I takt 52 återkommer kontrabasen och cellon hakar på en oktav ovanför. Här sker en förändring, det blir plötsligt helt homogen rytm, i takt 53 spelar alla samma rytm, trestämmigt, intensiteten sjunker då stämmorna kommer samman och i två takter är det kortaste notvärdet som spelas åttondelar. Här går det enklare än någon annanstans i stycket att urskilja ackord:

Takt: 53			54		
Abm7	Am	B/F	Ab7/Gb	Gb/Db	Dm

Här finns ingen tonikakänsla i Dm då inget dominantiskt hinner etablera sig innan D-mollackordet spelas. Am och B är ackord i D-moll men deras funktioner d och sP ger inget till tonartskänslan, särskilt inte då nästa två ackord inte alls finns med i D-moll.

Fortsättningsvis tas melodin åter upp, först i basstämmorna i takt 55, den spelas i D-moll som från början. Här spelas melodin med den första tonen, som tidigare spelats på ettan, istället före taktstrecket, vilket gör att melodins betoning förändras och karaktären med den. De två åttondelarna efter motiv 1 spelas här som en enda lång not, lång som tre åttondelar, vilket gör att melodin förskjuts. När den så fortsätter att spelas hamnar motiv 2 således på betonad taktdel men på ettan istället för tvåan. Den långa tonen i motiv 2 spelas här sänkt från A till Ass, detta förändrar också karaktären, tonen upplevs som att den inte når riktigt dit den skulle. Basstämmorna håller ut denna ton medan soloviolan tar över melodispelet. Melodin spelas här som den är i SvL, däremot spelas sista fjärdedelen i motiv 2 här som två fjärdedelsnoter. Detta gör att förskjutningen blir fulländad och B-delen kan starta (utan upptakten) på första slaget i takt 59. Förlängningarna av toner som här sker flera gånger förändrar inte bara var i takten rytmiskt material hamnar, det skapar också en mer stillastående och fri, flytande känsla. B-delen spelas därefter en gång utan förändringar<sup>130</sup>, utan repris. Basstämman börjar med ett långt D men spelar sedan en nedgång där tonerna Ass och B gör tonartskänslan osäker. Första violin återgår i B-delen till sina tremolon på tonen A som de spelade i starten, andra violin spelar sina flageoletter

---

<sup>130</sup> I den notutgåva som här studerats är det dock en ton som är förändrad, violans sista ton i takt 60 är ett G. Detta kan vara ett tryckfel, i en inspelning av Camerata Roman spelas istället tonen A, vilken stämmer överens med melodin i SvL och som den spelats tidigare i stycket; Hilding Rosenberg, "Svit över Svenska låtar", på *Music around the Baltic sea, Vol. 2*, Camerata Roman, spår 12, IV. Andante mesto, (Intim musik, 2009).

på tonen A men varvar med pizzicato i kvinter, tonerna G och D. Dessa pizzicato spelar först under violans sista avstanning i takt 58, de fungerar här som förvirrande element i tonartskänslan, vilken annars skulle ha etablerat sig som D-moll. Andra violinstämman pendlar alltså därefter mellan ett G-ackord utan ters och tonen A, vilken kan tolkas som kvinten i melodins tonart D-moll. När violamelodin tar slut landar den på sluttonen som hålls ut resterande fyra takter. Första violin tar här vid med den tremolomelodi som de först spelat i takt 12 och andra violin spelade en variant av i takt 23. Här på slutet spelas dock endast första takten av denna melodi, två gånger för att sedan landa på ett B som hålls ut som tremolo de två sista takterna. Den tvåsidighet som andra violin visat medan violan spelat melodin återkommer tydligare i fler stämmor de två sista takterna:

The image shows a musical score for five instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Kontrabas. The score is divided into two measures. In the first measure, Violin 1 has a fermata over a G note. Violin 2 plays a tremolo G. Viola has a fermata over a D note. Cello and Kontrabas play a pizzicato G. In the second measure, Violin 1 has a fermata over a B note. Violin 2 plays a tremolo B. Viola has a fermata over a D note. Cello and Kontrabas play a pizzicato B. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Exempel 6 a. De två sista takterna ut sviten.<sup>131</sup>

Kontrabasstämman spelar tonen D och cellostämman D och A medan violinerna spelar G, B och D. Violan ligger still på tonen D. Basstämmorna kan tolkas som ett D-moll utan ters, där första violinens B ligger med utan att störa allt för mycket, men tillsammans spelar violinstämmorna ett G-mollackord, dessa ackord kanske inte uppfattas som just ackord av lyssnaren men de skapar en instabilitet och mystiken som etablerades i starten kommer därigenom tillbaka, detta även på grund av första violinstämmans likhet med starten.

Det som kan sägas i jämförelse mellan sviten och vallåten i SvL<sup>132</sup> är att melodierna stämmer mycket överens. Rosenberg har endast tagit bort fermaten och valt att inte bry sig om det valfria korsförtecknet som ligger ovanför tersen i SvL, i takt två och fyra<sup>133</sup>, vilken antagligen spelades olika från gång till gång eller spelades lite hög när låten upptecknades? Rosenberg har valt att inte

<sup>131</sup> Rosenberg 200-? [1927], s. 26.

<sup>132</sup> Andersson 1978 [1924], s. 17.

<sup>133</sup> Andersson 1978 [1924], s. 17.

ändra i melodin, istället bearbetar han materialet efter att melodin visats upp i sin helhet. I starten är tonarten klart D-moll men med en liggande kvint och violastämmans pizzicato som skapar instabilitet. Under stycket övergår det till två melodier i D-moll som spelas mot varann utan att de fungerar som stämmor. Nästa fas är bitonal, det går att urskilja en varsin tonart i två olika stämmor. Här fortsätter sedan tonaliteten att suddas ut i en del som kan jämföras med sonatformens genomföring. Fortsättningsvis finns det tillfällen där en tonart kan skönjas men snart går förlorad. Slutligen spelas melodin återigen, en aning förändrad. Här återgår mycket till starten av stycket, melodistämman ligger tydligt i sin egen tonart medan andra stämmor vandrar omkring inom tonarten men det finns inga tydliga ackord.

## 4 Konklusion

I den här uppsatsen har det visat sig att Hugo Alfvén antagligen använde sig av SvL i kombination med en eller flera andra källor till sin variant av *Djävulspolskan* i *Dalarapsodin*. Han harmoniserade materialet med tydliga kadenser och många mellandominanter. Alfvén hade ett intresse för folkmusik och upptecknade en del på egen hand. Enligt honom själv var det viktigt att inte ändra på en enda ton när låtar användes i *Dalarapsodin*. Om vi ska tro på det tyder det på att han hade ännu en variant av låten som vi här inte hittat, då allt inte stämmer med någon av våra källor. I annat fall är Alfvéns påstående trots allt inte till hundra procent sant. Han var i alla fall nära traditionen och kan därför tros ha kommit närmare folkmusiken och lyckats göra den rättvisa. Detta är dock något att diskutera då den upptecknade folkmusiken endast bestod av melodier, de enda ackord som kom till var genom till exempel dubbelgrepp på fiol. Varför skulle just Alfvéns harmoniseringar då vara mer grundade i tradition än några andra? Hans harmoniseringar är mer grundade i romantikens tongångar än i folkmusikens som kan hävdas vara utan inbyggda harmonier.

Enligt Wilhelm Peterson-Berger blev folkmusiken till konstmusik så fort den harmoniserades. P-B var själv inte en av de som var med och spred FMK:s material vidare genom sina kompositioner. Han tyckte att SvL inte innehöll rätt folkmusik, det var för mycket polskor och valser. Kanske var han rädd att de skulle få stort genomslag och därigenom tränga ut vad han tyckte borde ha varit med, gamla folkvisor. Det har hävdats att SvL fick stor påverkan på dagens folkmusikaliska kanon, om det var det PB var rädd för var det alltså kanske med rätta. Många har hävdat att P-B:s musik ändå var folklig, även utan tagna melodier, kanske var det för att han hade vänner som Karl Tirén som spelade folkmusik i hans närvaro, han hörde den omkring sig. Det vi också får se genom att läsa vad PB skrev är att definitionen av 'folkmusik' inte är självklar. Han argumenterade för att alla melodier som tilltalar folks känsloliv kunde kallas folkmusik, det kunde vara melodier i konstmusik. All folkmusik blev enligt honom konstmusik om den harmoniserades. Detta stämmer inte med dagens definitioner som FMK mycket väl kan ha varit med och påverkat. Nu är det mer av en genre där det finns speciella stildrag som gör att musik kallas folkmusik, även med harmonier och arrangemang.

Att tonsätta folkmusikens melodier polyfont är ett annat sätt att närma sig den. Det gjorde Hilding Rosenberg i sin *Svit över svenska låtar*. Hur insatt han var i folkmusiken vet vi inte. Ett tecken på att han kanske inte var så insatt är hans tonsättning av *Fans polska* i svitens femte sats. Men som sagt kan hans 'misstag' ha varit medvetet för att få en mer annorlunda melodi att arbeta med. I fjärde satsen har vi sett att han använde en brudmarsch från SvL där han inte ändrade i melodin förrän efter att den blivit tydligt introducerad. Vad han lade till var inte harmonier, snarare flera stämmor med skild karaktär och ibland skilda tonarter eller ackordtillhörigheter. När han sedan bearbetade materialet tog han motiv från melodin som han förändrade och laborerade med. Både Rosenberg och Alfvén bearbetade sina melodier efter att melodin presenterats tydligt. Alfvén gör detta i övergången mot nästa låt i rapsodin, medan Rosenberg gör det i en större del

av satsen och sedan återkommer till melodin igen. I Alfvéns bearbetning finns alltid tydliga ackord trots att bastonen vid flera tillfällen ligger stilla som en dissonans mot ackorden. Rosenbergs musik är utan tonart vid flera tillfällen. Där det ändå finns grundtonskänsla är det trots det inga harmoniska progressioner med dominanter. Det går (kanske självklart) inte att objektivt säga att ett av tonsättarnas sätt att närma sig musiken är mer rätt eller fel. Då melodierna som används är just melodier utan inbyggda harmonier, är det upp till varje tonsättare att skapa vad som ska finnas runtomkring i sina tonsättningar. Alfvén gör det på sitt romantiska vis och Rosenberg på sitt moderna. Att de båda tonsättarna hade så olika stil bör endast ha varit till fördel för spridningen av materialet, då det säkert nådde en bredare publik, vilket var FMK:s mål.

Med tanke på vad Alfvén och Peterson-Berger skrev om andra men framför allt sig själva, är det viktigt att reflektera över om vi påverkas av detta i forskningen. Med P-B är det vanligt och kanske oundvikligt att forskare vänder sig till hans egna texter för att lära sig om honom. Om vi sedan tar honom på hans ord eller väljer att läsa dem kritiskt är något vi borde ta ställning till. Det är svårt att låta bli att jämföra P-B:s musikaliska ideal med hans egna kompositioner och kanske blir det bara att vi bekräftar det han själv skrivit genom att göra detta. På det här viset låter vi tonsättarna berätta hur de vill bli sedda och så ser vi dem så. Alfvéns uttalande om blomman i sitt landskap kan lätt bekräftas genom att titta på hans musik men samtidigt, är det inte bara en romantiserad bild av att harmonisera en melodi? Något tonsättare gjort långt innan han kom och gjorde det med folkmusik ur SvL.

Tonsättare använde redan folkmusik innan FMK gav ut sitt material men antagligen nådde de fler genom att det är enklare att hitta folkmusiken i ett nothäfte än att gå och söka upp den själv. Kanske var det så att Rosenberg inte hade använt folkmusik om SvL inte fanns. Eller så hade han tittat i någon av de andra utgåvorna av folkmusik som kom under den här tiden. Eftersom det inte var FMK:s egen unika idé kan det hända att situationen varit liknande även utan dem. Det FMK verkar ha varit ensamma att lyckats med är att samla väldigt mycket från många olika samlare från olika platser i en stor del av landet.

I framtida studier skulle det vara av intresse att försöka förstå mer av P-B:s syn på folkmusiken, varför han arrangerade polskor i början av 1900-talet och sedan kritiserade FMK för sitt urval med för mycket polskor. Kanske var det bara mängden polskor som störde honom, även om det i sig inte var något fel på polskan i sig? I den här uppsatsen blev det bara Dalahäftena ur SvL som kom med. Dalahäftena släpptes först, när intresset fortfarande fanns för att tonsätta folkmusik. Dalarna var också, enligt Anders Zorn där det mest svenska, folkliga fanns, vilket åtminstone Alfvén höll med om och fler med dem. I framtida studier skulle det vara av intresse att leta efter andra tonsättare som använt andra häften ur SvL. Att jämföra melodier ur konstmusikaliska verk med melodier ur SvL är tidsödande men skulle vara av intresse för att leta reda på fler verk som använt sig av SvL utan att vi vet det. En annan intressant aspekt av ämnet är hur vi kan veta om en tonsättare hämtat melodier från okända uppteckningar. Kan det vara så

att konstmusikaliska verk ibland är de enda uppteckningar vi har? Hur kan vi då skilja på nykomponerat material och uppteckningar om det inte finns uttalat om musiken?

## 5 Käll- och litteraturförteckning

### 5.1 Källor

Alfvén, Hugo och Ternhag, Gunnar, *Brev om musik*, (Hedemora: Gidlund, 1998).

Alfvén, Hugo *Svensk Rhapsodi Nr. 3, Dala-Rhapsodien*, (1941, Köpenhamn), s. 35–60.

Andersson, Nils & Andersson, Olof (red.), *Svenska låtar, samlade av Nils Andersson*, häfte I, III och IV Dalarna, [1922-1926] (Stockholm, Lund, Svenskt visarkiv & Samfundet för visforskning, 1978).

Eugen, Silverstolpe, Karl, Zorn, Anders, Andersson, Nils, Zetterqvist, Lars Johan, Steffen, Rickard, Salin, Bernhard och Keyland, Nils, ”Upprop”, *Fataburen, kulturhistorisk tidskrift*, (1909), s. 190–192.

Forsslund, Karl-Erik, ”Del 1, Öster-Dalälven, Bok 7, Boda och Bingsjö”, i *Med Dalälven från källorna till havet*, (Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 1922) band 3, s. 140.

Hilding Rosenberg, *Suite on Popular Swedish Folk Meoldies*, [1927] (Madison Heights, Michigan: Luck's Music Library, 200-?), s. 23–26.

Peterson-Berger, Wilhelm, ”Folkmusik och konstmusik” i *Om musik: ett urval essayer och kritiker*, (Stockholm: Bonnier, 1942), s. 172–177.

Rosenberg, Hilding, ”Svit över svenska låtar”, på *Music around the Baltic sea, Vol. 2*, Camerata Roman, (Intim musik, 2009), spår 12, IV. Andante mesto.

### 5.2 Litteratur

Arvidsson, Alf, ”Jok som musikalisk råvara: användningen av samisk musik inom svensk konstmusik under 1900-talet”, *Svensk tidskrift för musikforskning* (1998), s. 7-24.

Aulin, Arne och Connor, Herbert, *Svensk musik: Från vallåt till Arnljot*, (Stockholm: Bonnier, 1974).



Berg, Gottfrid, ”Något om folktonen i Wilhelm Peterson-Bergers musik” i *Wilhelm Peterson-Berger: Festskrift: Den 27 Februari 1937*, red. Ernst Arbman, Sten Beite, Gösta Morin, Telemak Fredbärj & Einar Rosenborg, (Stockholm: Natur och kultur, 1937) s. 154-160.

Boström, Mathias, ”100 år med folkmusikkommissionen – Översikt och vägledning”, i *Det stora uppdraget, Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008*, red. Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2010) s. 13–38.

Boström, Mathias, ”Vilka jojkar hörde Peterson-Berger? Om Karl Tiréns jojkinspelningar på etnografiska utställningen i Stockholm 1913”, i *Melos och logos, Festskrift till Folke Bohlin*, red. Mattias Lundberg & Sven-Åke Selander (Skellefteå: Artos, 2011), s. 49–60.

Broman, Per Olov, *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv? Om ny musik och musikåskådning i svenskt 1920-tal, med särskild tonvikt på Hilding Rosenberg* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2000).

Carlberg, Bertil ”Wilhelm Peterson-Berger som musikskriftställare” i *Wilhelm Peterson-Berger: Festskrift: Den 27 Februari 1937*, red. Ernst Arbman, Sten Beite, Gösta Morin, Telemak Fredbärj & Einar Rosenborg, (Stockholm: Natur och kultur, 1937), s. 179-204.

Dahlström, Fabian, ”Staden som musikmiljö” i *Musik i Norden*, red. Greger Andersson, (Stockholm: Musikaliska akademien, 1997), s. 107–130.

Eriksen, Asbjørn Ø, ”Edvard Griegs symfoni. En problematisering av påvirkningskildene”, *Studia Musicologica Norvegica* nr. 34 (2009), s. 38–60.

Eriksen, Asbjørn Ø, ”Fra Johan Svendsens norske til Hugo Alfvéns svenske rapsodier: gjennomgripende påvirkning eller sporadiske likhetstrekk?” i *Hugo Alfvén – liv och verk i ny belysning*, red. Gunnar Ternhag & Joakim Tillman (Möklinta: Gidlund, 2012), s. 65–91.

Ivarsdotter-Johnson, Anna och Ramsten, Märta, ”Folkmusiken som nationell och provinsiell symbol”, i *Musiken i Sverige. 3, Den nationella identiteten 1810–1920*, red. Leif Jonsson & Martin Tegen (Värnamo: T. Fischer & Co, 1992), s. 237–250.

Knust, Martin, ”Det pittoreska i Hugo Alfvéns musik: en musikikonografisk studie”, i *Hugo Alfvén – liv och verk i ny belysning*, red. Gunnar Ternhag & Joakim Tillman (Möklinta: Gidlund, 2012) s. 147–177.

Ling, Jan, ”Hugo Alfvén mellan två symfonier. Om musikestetiska ideal i sekelskiftets Sverige”, i *Hugo Alfvén, en vägvisare*, red. Gunnar Ternhag & Jan Rudén, (Hedemora: Gidlund, 2003), s. 36–48.

Lundberg, Dan, ”Folkmusik – en definitionsfråga” i *Det stora uppdraget, Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008*, red. Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2010) s. 225-238.

Lundberg, Mattias, ”Bruket av Folkmusikkommissionens melodiuppteckningar i den svenska konstmusiken under 1900-talet”, i *Det stora uppdraget, perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008*, red. Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2010) s. 131–187.

Rudén, Jan Olof, *Hugo Alfvéns kompositioner: Käll- och verkförteckning*, (Stockholm: Nordiska musikförlaget, 1972).

Ramsten, Märta ”’Det övriga Sverige tycks vara ett annex till Skånel!’ Samtida insamlares förhållande till Folkmusikkommissionen”, i *Det stora uppdraget, Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908–2008*, red. Mathias Boström, Dan Lundberg & Märta Ramsten, (Stockholm: Nordiska museets förlag, 2010), s. 90-91.

Svånaug Haugan, Anne, Kayser Nielsen, Niels och Stadius, Peter, ”Musik og nationalisme i Norden - en kontingent-konstruktivistisk studie”, *Studia Musicologica Norvegica* nr. 33 (2008) s. 91–108.

Ternhag, Gunnar, ”Om sambandet mellan folkmusikinsamling och tonsättning av folkmusikbaserade verk – med utgångspunkt i samarbetet mellan Karl Tirén och Wilhelm Peterson-Berger”, *Svensk tidskrift för musikforskning* (2000), s. 56–78.

Ternhag, Gunnar, ”Midsommarvaka-Melodierna”, i *Hugo Alfvén, en vägvisare*, red. Gunnar Ternhag & Jan Rudén, (Hedemora: Gidlund, 2003), s. 110–112.

Ternhag, Gunnar, ”Dalarapsodin”, i *Hugo Alfvén, en vägvisare*, red. Gunnar Ternhag & Jan Rudén, (Hedemora: Gidlund, 2003), s. 118–122.

Ternhag, Gunnar, ”Folkmusikarrangemangen”, i *Hugo Alfvén, en vägvisare*, red. Gunnar Ternhag & Jan Rudén, (Hedemora: Gidlund, 2003), s. 156–176.

Ternhag, Gunnar, ”Folkmusik är aldrig gubbmusik’, Wilhelm Peterson-Berger och folkmusiken” i *Wilhelm Peterson-Berger - En Vägvisare*, red. Bengt-Olof Engström, Orvar Eriksson, Lennart Hedwall & Henrik Karlsson, (Södertälje: Gidlund, 2006) s. 139–156.

Tirén, Karl, *Die lappische Volksmusik: Aufzeichnungen von Juoikos-Melodien bei den schwedischen Lappen*, (Stockholm: Geber i kommission 1942).

Vollsnes, Arvid ”Nationalromantiken och den nordiska tonen” i *Musik i Norden*, red. Greger Andersson, (Stockholm: Musikaliska akademien, 1997), s. 183–210.

Wallner, Bo, ”Wilhelm Stenhammar inför det nordiska”, *Nordisk Tidskrift för Vetenskap, Konst och Industri* vol. 71 (1995), s. 15–20.

Wallner, Bo, ”Hilding Rosenberg” i *Svenskt biografiskt lexikon*, bd 30, (Stockholm: Svenskt biografiskt lexikon, 1998-2000) s. 469.