

STM 1951

Efterklang från flydda tider

Av Ilmari Krohn och Carl-Allan Moberg

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

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

EFTERKLANG FRÅN FLYDDA TIDER

I

I PROFESSOR MÖBERGS analys av »Ro, ro till fiskeskär», som på klar-synt sätt belyser den jämförande melodiforskningens problem, ingår en variant (n:o 55), vari tonföljden begynner med en stigande kvart, istället för de flesta varianternas kvint, såsom han särskilt framhåller, antagande detta bero på en transponerande omsjungning, sålunda att det ursprungliga kvartsteget från dominanten (a) till tonikans oktav (d) förskjutits till det motsvarande från tonikan (d) till subdominan-ten (g).

Åttio lusst gar de till, mi de stekels pätkar Ingen ti dem fröias. Mannfolk jär för-unda-! Di vill
Sunn så gänna giftas vill. *Tedins Gotlandstuner 35*
ai bi- väckä si fast vörat dem smäilar, fast vörat dem smäilar. *Östra gästgärdet, N. P. Åhl
Skottor, Hållnäs-kamren.*

Företeelsen är nog säregen, men dock inte alldeles ovanlig i folk-sång. Angående dess *tonala* egenskap må det tillåtas mig att framföra en kompletterande anmärkning.

Jag har tyckt mig finna, att i den enstämmiga melodiken och dess latent harmoniska grund *subdominanten* i allmänhet spelar en högst obetydlig roll; och varest motsatsen förekommer, kan melodin närapå utan undantag hänföras till folkmusikens nyaste skikt, påverkad av den konstmusik, som sprängde den äldre polyfonins tonala gestaltning och utvecklade den harmoniska spänningen åt två motsatta håll, från tonika till dominant *och* subdominant. Detta kunde ske blott i kraft av den då uppvaknande känslan för det *vertikalt* harmoniska istället för det dittills rådande horisontalt melodiska.

På denna grund granskad är det skäl att vid analys av den latent tonaliteten i enstämmig musik undvika sådana antaganden, som kunde giva subdominanten någon tonal betydelse i modern mening. Särskilt gäller detta *kvarten*, vilken som melodiskt intervall skänker det grundläggande förhållandet emellan tonika och dominant dess tydligaste och mest avgörande uttryck (vare sig uppåt, D—T, eller nedåt, T—D).

Sålunda vore jag böjd att anse, att ifrågavarande »omsjungning» uti varianten 55 *inte* innebär ett sänkande av kvartintervallet a—d (dominant—tonika) inom *samma* tonala område till d—g (tonika—sub-

dominant), kvarblivande uti d-moll, utan borde betraktas som en verklig *transposition* (en kvint lägre) till g-moll, således att kvarten d—g bibehåller den ursprungliga tonala karaktären av ett steg från dominant till tonika.

Emellertid medför denna i och för sig enkla »omsjungning» en stark omgestaltning i vår tonala uppfattning av melodin i dess helhet, emedan tonföljderna fortsättningsvis hålla sig inom ramen av samma tonnivå, som de övriga varianternas med deras inledande *kvint* d—a (tonika—dominant i d-moll). Framhävandet av *kvarten* d—g såsom dominant—tonika, i g-moll, påtvingar allt det efterföljande en ändrad tonal belysning; och det musikaliska resultatet framstår lika skönt som originellt överraskande.

Sålunda inledes andra frasen (takt 3—4) med den »naturliga» moll-septiman (f), vilket efter den föregående taktens förhöjda septima (fiss) verkar starkt och uttrycksfullt. Likaledes infinner sig den »doriska» sexten närmast före frasens slutton, vilken å sin sida, som dominant, också höjer intrycket av det karakteristiska i melodin. Vid den första dubbelfrasens repetering (t. 1—2, 5—6) ändras dess andra fras helt och hållet, avslutande fullt logiskt med tonikan (g). — (Härvidlag skulle fasthållandet av d-moll-begreppet föranleda en *kadens* till subdominanten, som vore en vidunderlighet till och med uti nyaste folksång — männe inte utgörande även i konstmusiken ett högst sällsynt undantag?)

I fortsättningen av melodin är den (med lätt variering) repeterade mellanfrasen (t. 7—8) lika naturlig i vardera tonala uppfattning (g- eller d-moll); likaså den sista dubbelfrasen (t. 9—12), vilken dock uti belysning av g-moll är överlägsen i karaktär och uttryck. I dess »förfras» stiger tonföljden från dominanten genom »dorisk» sext samt »eolisk» septima upp till tonikan; och i »efterfrasen» återkommer andra frasens tongång oförändrad (t. 3—4), avslutande melodin »frygiskt» med dominant men inledd medelst »dorisk» sext.



I denna tonala belysning framstår ifrågavarande variant som ett pregnant exempel på folksångens förmåga att inte blott »omsjunga», utan även att på levande sätt omskapa hela stilen och karaktären hos en melodi i överensstämmelse med äldre seklers tonala instinkt, som fortfarande bibehållit sig i folksångarens musikaliska undermedvetande.

Ilmari Krohn.

II

Då professor Krohn förklarar »omsjungningen» av varianten 55 »som en verklig transposition» av den supponerade början: a—d'—d'—d' ciss'—d'—e', så sker det i full överensstämmelse med min förklaring (STM 32, s. 38, överst). Så långt behöva vi ej strida om tolkningen. Men då han synes tro, att detta mitt antagande skulle betyda ett införande av subdominanten i resonemanget, så har han missförstått mig. Jag har aldrig nämnt eller tänkt på något harmoniskt begrepp i detta sammanhang.

Ehuru prof. Krohn varnar för »att vid analys av den latent tonaliteten i enstämig musik undvika sådana antaganden, som kunde giva subdominanten någon tonal betydelse i modern mening», så har han själv i hela sitt inlägg givit uttryck åt en harmonisk dur/moll-syn på vår melodi: han finner en »latent harmonisk grund» i enstämig melodik, han undervärderar visserligen den subdominantiska men framhäver så mycket starkare den dominantiska tendensen hos den enstämiga linjen, han talar i det aktuella fallet om »en verklig transposition . . . till g-moll» och menar, att denna omgestaltning fått konsekvenser för hela varianten.

För mig ter sig saken vida mera oproblematiske: jag tror att den folkliga omsjungningsproceduren tar ganska lätt på sina varianter och utan större djupsinne hakar fast dem vid det ställe, där minnet av originalmelodin låter denna åter framträda med tydlighet. Detta betyder i det här aktuella fallet, att den sångare som präglat varianten sjungit dess initium utan att märka eller reflektera över, att han »muterat» till ett nytt tonalt sammanhang. Alldeles riktigt framhåller prof. Krohn, att denna »omsjungning» medför en omgestaltning »i vår tonala uppfattning av melodin i dess helhet», ja, i vår uppfattning men ej i sångarens! För att överhuvud få fason på melodin, tvingas dock sångaren till vissa omarbetningar, och om han är en person med en ursprunglig musikalitet, kan det väl tänkas att minneslakunerna utfyllas med fyndiga varianter, Men den sångare som präglat var. 55 kan svårigen ha varit nämnvärt musikalisk, eftersom initialens nya utformning måste bero på bristande sinne för det tonala samman-

hanget. Och alla de av prof. Krohn skickligt framhävda fina detaljerna i den nya melodin (inte minst sådana de framtråda i harmoniseringen) bero mera på vad *vi* läsa in däri än på vad melodiorganismen i sig själv verkligen bjuder på. Det egentliga värdet med initievarianten är ju tydligen, att den i en d-moll-melodi för in S-perioder, eller — som kanske prof. Krohn vill ha det — att den förvandlar melodin till (hypo)dorisk på g med dominantiska inslag. Sådana kyrkotonala företeelser äro ju alltid tacksamma att utmynta harmoniskt!

Var. 55 är ett tacksamt diskussionsobjekt, och den syn på saken som nestorn inom nordisk musikkforskning, vår vördade och käre finländske professor, har framlagt, är både intresseväckande och värdefull, inte minst därför att han samtidigt har givit oss ett prov på sin alltid finkänsliga och förnäma harmoniseringskonst.

Carl-Allan Moberg.

III

Då professor Moberg med sällsynt älskvardhet bjudit mig tillfälle till omedelbar replik på det föregående, får jag härmedst anföra följande reflexioner, i hopp om att därmed bidra till fortsatt dryftande av en värdefull principiell fråga.

I anledning av min ärade kollegas anmärkningar har jag främst att uttrycka min tillfredsställelse över, att vi synas bli ense om *subdominant*-begreppets åsidosättande vid analysen av ifrågavarande melodi. Vi förena oss även däruti, att *tonika-dominant*-förhållandet kan från *vår* synpunkt anses utgöra en bestämmande faktor därför. Dessutom är jag fullständigt enig därom, att *folksångaren* inte har kunnat vara medveten om den tonala innebörden av sin omsjungning. Sålunda gäller spørsmålet endast, huruvida vi berättigas att tillämpa våra teoretiska åskådningar för att klargöra densamma.

Om detta förnekas, måste jag fråga, med vad rätt vi tillämpa dem på *konstmusiken*. Ty de banbrytande tonsättarna ha blott undantagsvis varit teoretiskt medvetna om, vad deras fantasi har intuitivt frambragt utöver det dittills fastställda, överlämnande åt teoretikerna att efteråt belysa de nådda framstegen i tonkonstens utveckling.

Beträffande *folkmusiken* föreligger visserligen en svårighet härvidlag däruti, att den ofta återspeglar avlägsna tiders stilarter. Inlevandet i dem fordrar av forskaren en *intuitiv* frigörelse ur samtidens inrotade inställning till musikaliska upplevelser, för att han skall förmå uppfatta den enstämmiga musikens egenart. Men detta är ingalunda liktydigt med att avstå från den uppnådda *intellektuella* insikten i musikens grundläggande lagar. Tvärtom är det just vid en jämförande undersökning av folkmusik, som jag har erfarit ensidigheten i det gängse

teoretiska systemet, i det dess rika utveckling av den harmoniska kategorin tarvar en komplettering genom en grundlig revision av de försummade rytmiska och melodiska elementernas framställning, så att man uppnår en sådan kategorisering och analys av den enstämmiga musiken som motsvarar dennas rika mångfald.

För att *intuitivt* komma närmare detta forskningsföremål är det av vikt att personligen deltaga i uppteckning av folkmelodier. Gehöret skärpes för uttrycket i dess tongångar, och intrycken därav torde i längden verka omedelbart på sinnet. Likaledes förhjälper en ingående kännedom om tryckta samlingar småningom det inre gehöret till en urskiljning av det likartade och olikartade inom folkmusikens mångahanda förgreningar. För utvidgandet av det *intellektuella* greppet på den enstämmiga musiken har jag att tacka de grundläggande verken av Westphal och Schmidt (antikens musik) samt klargörande rytmiska undersökningar av Georges Houdard (gregoriansk) och Jules Combarieu (teoretisk sammanfattning) och för det melodiska Kurt Meys originella »Musik als tönende Weltidee».

Vad nu angår den omtvistade varianten, så kan jag, utan någon som helst ovetenskaplig pretention, blott försäkra, att jag fått ett starkt övertygande intryck av *tonika-dominant*-förhållandets förhärskande betydelse i all musik, så att de enstaka avvikelserna härifrån framstå som karakteristiska undantag. Även där tonikan saknas, ligger den latent till grund, så att den genast igenkännes, om den tillägges, och, ehuru själv frånvarande, dock skänker dominanten dess spännande och sammanhållande kynne.

Utan detta fundament har jag tyckt mig sväva fullkomligt i luften vid melodiernas jämförande analys och kategorisering. Huruvida fundamentet är hållbart, må en framtida granskning av dess resultat uppvisa. Men tills ett bättre kan framföras, tyckes mig detta vara värt pröva på.

Ilmari Krohn.

IV

Divergensen mellan prof. Krohns och min uppfattning rör sig — så vitt jag förmår bedöma — om den musiktekniska och psykologiska bakgrunden till mel. 55:s initievariant. Jag har däri endast velat se resultatet av sångarens bristande sinne för tonalitet, prof. Krohn däremot belyser de från *vår* synpunkt tilltalande egenskaper 55 har fått för en harmonisk tolkning, och även om han erkänner, att »folksångaren» ej kunnat vara medveten om den tonala innebörden av sin omsjungning, så utgör detta enl. hans mening intet skäl för att avstå från dess teoretiska skärskådan.

Härtill vill jag nu blott helt kort svara, att prof. Krohn givetvis har full rätt att analysera och kategorisera var. 55 efter sitt teoretiska betraktelsesätt och därur dra lärdomar rörande den enstämmiga melodistilen, men han *föklarar* därmed icke, hur en var. som resulterar i den tonala uppspaltningen av 1:a repringen kunnat uppstå. Om en blind gör en teckning med färgkriter, som han ej vid tecknandet förmår skilja från varandra, så vore det väl oriktigt att ur det uppkomna färgspelet sluta sig till något för *teckningens* karaktär betydelsefullt. Att jämföra effekten av folksångarens bristande memoreringsförmåga i detta fall med en tonsättares intuitiva fantasi synes mig sålunda omöjligt. Däremot är jag — som sagt — fullt på det klara med, att den egenartade färgkritsbild som var. 55 representerar mycket väl kan *inspirera* till en konstnärlig tolkning i den riktning som prof. Krohn har antytt i ord och toner.

Carl-Allan Moberg.

V

Dryftandet av var. 55 har fört oss in på allt djupare problem, vilkas belysande torde fortsättningsvis äga intresse och värde. Jag är visserligen inte tillräckligt förfaren i psykologi, för att förklara den inre processen i folksångarens fantasi. Men då dess resultat, var. 55, framstår som en helgjuten melodi, i stånd att inspirera, måste den även själv vara inspirerad, desto mer, som den överträffar de övriga i originalitet och skönhet. Jag kan inte jämföra detta med en *blinds* färgritning på måfå. Memoreringsfelet skulle jag anse blott för en tillfällig yttre anledning till en oavsedd omformning av det hela, medan däremot *arten* av dess utförande har berott på ett intuitivt gestaltungs-grepp i en äldre stilart, som allt ännu fortverkar i det av konstmusiken mindre berörda naiva tonsinnet. Exempel på sådant föreligga på många håll. Ett talande vittnesbörd därom ha vi i den stiländring, som 1700-talets tyska herrnhutiska melodier undergått under sin vandring från mun till mun, först i Sverige (Sions Sångar) och ännu fullständigare i Finland.

Ilmari Krohn.