

## II

### *Jan Ling: Balladmelodierna – improviserade eller komponerade?*

Ett av de problem som diskuterats ingående och hetsigt inom balladforskningen är huruvida balladen skulle vara en nedskreven konstlikt eller en improviserad visa. Diskussionen har i huvudsak rört texterna, blott i förbigående har melodierna nämnts, då ofta som argument för hypotesen att balladen skulle vara »komponerad».

Problemen beträffande balladmelodierna är många och hitintills mycket sparsamt belysta. Det är förklarligt eftersom melodier mycket sällan är knutna till någon bestämd textgenre: de förefaller istället tillhöra en viss region, där de sedan kan förekomma till de mest skilda texter och även till instrumentalt utförande, eller utgör de populärt allmångods med stor geografisk spridning. Det är således möjligt att man skulle kunna arbeta fram en musikalisk regionalhistoria. Lomax (1967, 1976) cantometrix är ett intressant försök i den riktningen, även om dess behavioristiska ansats bryter mot den europeiska forskartraditionen och de traditionella frågeställningarna inom folkmusikforskningen. Flera ansatser med semiotisk utgångspunkt föreligger inom sovjetisk musikvetenskap, senast med Alexejevs undersökning kring intonationer (1986), en uppföljning av Zemtsovskijs epokavgörande undersökningar av bland annat kalendersångerna (1975).

Skall vi försöka komma åt själva skaparprocessen beträffande melodierna hjälper oss emellertid varken Lomax musikaliska atlas eller Alexejevs hypoteser om melodiernas genetiska ursprung. Vi måste antingen logiskt-deduktivt eller empiriskt utgå från själva sångartillfället. Först därefter kan vi möjligen ställa frågan om melodierna var improviserade eller komponerade. Det logiskt-deduktiva synsättet ger mest spekulationer och hypoteser och vi skall därför starta med den empiriska, dvs. försöka belysa vår frågeställning utifrån kända balladsångare.

Tre sångerskor från skilda tider och miljöer får tjäna som exempel: prästhustrun Anna Gordon Brown, född i Aberdeen 1747 och död i samma stad 1810, soldathustrun Greta Naterberg, född i Östergötland i Nykil socken 1772 och död 1818, samt hushållerskan Svea Jansson född på Nötö, Nagu i Åbolands skärgård 1904, död i Västergötland 1980.

Anna Gordon Brown var dotter till en professor vid King's College i Aberdeen. Hon lärde sig balladerna redan som barn: dels från en moster, dels från sin gamla barnsköterska. Anna Brown skrev själv ner sina texter, men hade hjälp med att skriva ned melodierna. Hon var en litterär kvinna som skrev egna dikter. Hon kontaktades bl. a. av Walter Scott i samband med dennes intresse för de medeltida lekarna. Anna Brown nedtecknade samma ballad vid olika tillfällen. Bronson (1969) har jämfört två versioner som visar sig vara mycket olika så när som på handlingen i stort och versformen. Bronson (1969, s. 71) antar att Anna Brown inte har en text

utan en »ballad» i minnet: »... en flytande enhet, som kunde lösas upp i hennes intellekt för att konkret realiseras när hon så önskade i ord och musik.»

Bronson menar att sådana sångare arbetar på samma sätt med orden som tonerna: de har en melodisk idé, inte en not-för-not uppfattning. Man måste följaktligen välja en eller flera versioner vid nedteckningen varav ingen är originalet: i stället skapar upptecknaren ett slags »original» vid själva uppteckningen då en eller flera versioner fryses till eftervärlden. Anna Brown *nydiktade* således visorna så att de alltid fick hennes omedelbart, spontana, personligt konstnärliga uttryck!

Vår nästa balladkvinna Greta Naterberg, beskrivs på följande sätt av den svenske folkloristen Leonard Fredrik Rääf vid början av 1800-talet:

Hustru Greta Naterberg är född i Nykil 1772 af soldaten Carl Kallerman – hennes Moder härstammade från Wirserum Socken i Linköpings Stift och Småland och dog 1801, 74 år gammal – af henne har hon lärt åtskilliga visor – andra har hon lärt som ung piga här och där – senast har hon många år varit bosatt i Slaka Socken där hon är gift med Lifgrenadören Naterberg, nu afskedad och boende på Slaka backe nära kyrkan – Af hennes visor är det nästan ingen som h[on] ej lärt för 20 a 25 år – Hon har det lyckligaste minne och kan ännu fragmenter af ganska många visor som hon erinrar då man kommer att nämna dem... Af lekar har hon stort förråd – också samla sig efter hennes egen berättelse ungdomen på Slaka backen och negden omkring... hos henne om Söndagarne då hon sjunger sina lekar för dem att de dansa och leka långt på quällarne... I ungdomen skall hon haft en så god röst att en Grefvinna för hvilken hon då söng ville införa henne på Theatern... (Citerat efter Jonsson 1967 s. 389–390.)

Här får vi inget besked om sångerskan improviserade eller inte, endast att hon hade ett gott minne för melodier och »en god röst». Upptecknarna under 1800-talet och 1900-talets början har varit ganska sparsamma att ge oss upplysningar om just sångsättet med sådana lysande undantag som Evald Tang Kristensen, vars samlingar också blivit föremål för intressanta studier kring balladmelodiernas karaktär och struktur (Knudsen 1961). Thorkild Knudsen var en av de första som prövade att se balladmelodierna som ett slags improviserade strukturer utifrån vad han kallar »intonationer», ett slags musikaliska formelmotiv. I Danmarks gamle Folkeviser XI, melodidelen, har också själva uppteckningarna publicerats efter Knudsens intentioner. Den helhetsgestalt som brukar vara en grundläggande definition på »melodi» är således knappast gångbar om Knudsens tolkningssätt är det rätta. Det förefaller som om upptecknarna på 1800-talet var så präglade av melodibegreppet att de – såsom Bronson framhåller – »skapade» en melodi utifrån en rad mer eller mindre varierande versioner.

Märta Ramsten (1981) har avporträtterat tre storsångerskor, bland dem Svea Jansson. Sveas repertoar omfattade omkring 1000 visor. Hon lärde sig nya livet igenom. Liksom Anna Brown skrev Svea ned sina texter, bevarade på Svenskt visarkiv. Sveas repertoar omfattade sång- och danslekar, folkliga kärleksvisor, sjömansvisor, skämtvisor, småvisor, lyriska kärleksvisor, ballader, psalmer och senaste schlager! Av de drygt 600 visor som Matts Arnberg spelade in för Sveriges Radios räkning 1964 är 22 ballader. Svea Jansson finns inspelad på grammofonskiva (Caprice CAP 1156). Hon sjunger med rak och klockren stämma med starkt eftertryck på orden. Svea förändrar inte melodierna eller texterna utan återger dem

oförändrade vid varje sångtillfälle. Hon är således en helt annan sångarbegåvning än Anna Brown. Greta Naterberg kan ha tillhört såväl de sångerskor som »improviserade», dvs. nydiktade som de som »memorerade». Källorna ger oss inget svar och det förefaller som om perioden före 1900-talet kommer att förbli beroende av logiskt deduktiva resonemang även beträffande balladmelodiernas struktur.

Ett traditionellt sätt att undersöka balladmelodier är att pröva dem i förhållande till en bestämd text. Detta har vissa fördelar: man kan diskutera om text och melodi följs åt, om äldre texttyper är sammanbundna med äldre slag av sångsätt etc. Men man förlorar å andra sidan kontakten med den enskilda sångerskan som avlevererar en isolerad del av en konstnärlig och social enhet.

Melodierna till *Herr Olof och älvorna* består av dels utkristalliserade formler, dels melodier i dur eller moll eller närbesläktade tonaliteter. Det är svårt att avgöra om det är »improviserade» skapelser eller om vi har att göra med en fast strukturerad melodi eftersom vi i flertalet fall endast har tillgång till *en* melodiversion. Men sannolikheten talar för det senare, dvs. att det är fråga om en strofisk visa, där melodin visserligen varierar från vers till vers men bibehåller en och samma igenkännbara helhetsgestalt.

Beträffande balladens funktion finns flera intressanta hypoteser och iakttagelser. Thorkild Knudsen har spekulerat över möjligheten av att balladens utseende skulle vara avhängig själva *sättet* att framföra den. Han anser att både färöiska och danska ballader en gång sjungits i dansstugan i samband med kedjedansen. Men han menar att de inte enbart var dansvisor utan sjöngs var kväll när husfolket samlades till uppesittarkväll för att slöjda, karda, spinna etc. Detta kallas *kvöldseta* på Färöarna och Knudsen anger också att han hade särskilda namn på visorna som då sjöngs »kvældsædeviser». Nu menar Knudsen att handlingsförloppet i visan koncentreras i förhållande till dansvisans breda penselföring och upprepningar. Tempot skulle bli mer fritt och rytmen mindre motorisk. Han menar sig kunna påvisa en klar skillnad mellan just den dansade och sjungna visan. (Knudsen 1962.) Beträffande balladerna utanför Färöarna vet vi emellertid inte om de har dansats eller om de helt enkelt är visor som är pastischer på äldre medeltida dansvisor. Lars Lönnroth har tagit upp problemet i en analys av *Herr Olof och älvorna*:

Sammanfattande kan vi alltså om denna variant av *Herr Olof* säga att den har ombildat en från början hövisk, tragisk och episkt berättande medeltida dansvisa, anpassad för riddarborgens damer och herrar, till en tragikomisk melodram i visform, avpassad för svensk bondemiljö under övergångsperioden mellan feodalism och kapitalism i slutet av 1700-talet. Vill man lära känna dess naturliga miljö bör man snarare uppsöka Skansen än medeltida slottsruiner. . . Här kan vi nämligen finna de bondstugor med sparlakanssångar längs väggarna där kvinnor ännu i 1800-talets början samlades med sitt handarbete under sång och skämt; stugor där man förfasade sig över synden i städerna men samtidigt längtade dit; . . . (Lönnroth 1978, s. 109.)

De färöiska *kvæthi*, balladerna, anses på goda grunder ha sina rötter i den medeltida dansvisan. Men inte som en oförändrad kvarleva utan som en levande organism där de medeltida och fornnordiska hjältarna fått samsas med dagsaktuella händelser. Ett kväde kan innehålla upp till hundratalet strofer, grupperade verspar med inner- och slutrefräng eller en fyrradning med slutrefräng. Samma strofityper återkommer i de

nordiska balladerna och likaså i de engelska och kan betraktas som kännetecken för en nordvästeuropeisk balladtradition. Verserna för berättelsen vidare medan omkvädet ger återkommande lyriska bilder eller kommentarer. Melodierna är ofta diatoniska, formelartade till sin karaktär med startpunkt i ett trängre ramintervall. Här kan improvisationselementet ibland vara mycket framträdande, liksom förhållandet till dansens stegrytm ger viktiga agogiska kraftfält (se Espeland 1979).

En ganska vanlig äldre föreställning är att de berättande visorna på ett eller annat sätt skulle bilda ett sammanhängande nätverk som knöt samman skilda länder på ett mer eller mindre oförklarligt sätt.

På en karta över Europa skulle man kunna rita upp hur ballader korsar varandra i olika riktningar. Men där skulle också finnas vissa fokus: Frankrike, Tyskland, Danmark, Grekland, Serbien ... Spanien har givit relativt litet till den allmänna floran av ballader. (Entwistle 1939 s. 78 f.)

Många sånger spreds genom vandrande sångare och även från trakt till trakt, över språkgränser och nationsgränser. Den engelska balladens utvandring tillsammans med emigranterna till Amerika är ett sådant väldokumenterat fenomen (se Sharp 1921–23, 1969). Lajos Vargyas (1983) visar hur det finns ett stort antal lån från Frankrike till Italien och likaledes från Frankrike till Iberiska halvön. I Spanien finns mer av äldre episka sånger än i Portugal som enligt Vargyas förefaller ha varit mera benäget för yngre balladimport. Även Grekland har ärvt från fransk ballad. Vargyas hänvisar till det franska kungadömet på Cypren under 12–1400-talen som en möjlig transitväg. Likaså finns förbindelse mellan Frankrike–England och även Frankrike–Tyskland. I det senare fallet har man dock från tyskt håll mera velat se en omvänd transmission. I öst finns stora invandringar av tysktalande men det förefaller som om en del av förbindelsen mellan tysk och slavisk ballad skulle ha gått över Ungern, som har en utomordentlig rik balladtradition. I Polen finns åter inflytande av fransk balladtradition medan den ungerska flyter ned mot gränserna till Grekland. Vargyas hänvisar till den romerskt-katolska kulturzonen i Europa (Böhmen, Polen, Ungern, Kroatien, Slovenien) med direkt kontakt till Tyskland, Italien och Frankrike. Där emot är Serbien inom det turkiska väldet skilt från Väst. Det föreligger således en klar gränslinje inom vad Vargyas kallar den »södra slaviska folkloren»: sånger av en och samma typ visar en anti-turkisk attityd i regioner som tillhörde Habsburgsväldet och en pro-turkisk i de delar som tillhörde turkarna. Mot öst föreligger en »byzantinsk sfär» som således skulle förklara Rysslands relativa isolering, dock med vissa kanaler norr ut mot Skandinavien och väster ut via Polen och Karpaterna mot Ungern. Vargyas försöker därmed förklara förekomsten av de exklusiva västerländska balladtyperna som skiljer sig från episk sång bland tjecker, polacker, ungrare, slovakar, kroater och slovenar och blandformer bland serber, bulgarer och ryssar. De gemensamma balladerna skulle också kunna vara en följd av att bönderna hade en relativt enhetlig livsstil i Europa och att det därmed fanns möjligheter till ett ständigt flöde av kulturföreteelser. Däremot är Vargyas tveksam inför balladens eventuella höviska ursprung och balladen som en »nedsjunkna kultur». I stället hänvisar han till den ständiga strömmen av ut- och invandrare som innebar att de

lägre skiktens kultur ständigt kom i kontakt med varandra över språkgränser och politiska gränser.

Kan man se bevis för dessa vandringar genom att studera balladmelodierna? Finns det en gemenskap mellan balladmelodierna över Europa? Tidigare var det vanligt att man sökte finna »vandrande melodier» (Danckert 1939, Wiora 1941) för att kartlägga sådana samband. Svårigheten är att veta hur man skall kunna bestämma detta med »melodilikheter» och typsläktskap på grundval av ett melodimaterial, som vanligtvis är begränsat till en uppteckning av melodin till textens första strof. Viktiga komponenter som utförande och klang skalas bort. En modern variant av jämförande studie som är efterföljansvärd prövar just den nämnde Lajos Vargyas som utgår från ett begränsat material, nämligen de ungerska balladerna och försöker bestämma var de olika melodierna hör hemma, i ungersk folklore, i en internationell balladmelodiflora, i »lånen» från kyrkliga visor eller populärvisor.

Vargyas är övertygad om en fransk »urkälla» till den europeiska balladen. Han betraktar bland annat två liknande melodier till en ungersk respektive dansk ballad som exempel på »att danskarna och ungrarna har bevarat några gemensamma medeltida melodier i två utkanter av Europas kulturer». (s. 258 f.) Vargyas menar sig alltså kunna visa hur balladmelodierna dels består av ett skikt gamla melodier med rötter bland annat i gråtsången och andra recitativiska melodier, men även i säckpipelåtar. Det är i trakter med rik balladtradition som han finner just  *dessa*  melodier. Så kommer då de kyrkliga sångerna som har varit av största betydelse för de ungerska balladmelodierna: dels i form av individuella kopplingar text-melodi, dels i utvecklandet av hela melodifamiljer från dessa kyrkosånger. Vargyas ser som en förklaring att både kyrkosångerna och balladerna skulle ha sina rötter i medeltiden. Beträffande de »vandrande melodierna» anser sig Vargyas kunna föreslå ett västligt ursprung. Senare invandrade melodier från konstsång ser Vargyas som  *tecken på en smakförsämring* .

Vargyas skiktning och analys ger oss en möjlighet att börja ett mer genomgripande studium av balladmelodierna i Europa. Om vi hade tillgång till motsvarande kunskap om varje regions balladmelodier i Europa skulle vi kanske kunna börja verifiera eller falsifiera textforskarnas olika försök att se balladen som en genre i Europa. Vargyas själv svävar inte på målet i det avseendet: »Därför tror vi att det inte är en fördom i vetenskapligt tänkande om vi betraktar den europeiska balladen som en enhetlig poetisk företeelse utan paralleller någon annanstans i världen.» (S. 109.)

När balladerna i väst började tecknas ned under senmedeltiden och framförallt i skillingtryck under 1500-talet blev den  *litterär* . Det växte fram ett dialektiskt spel mellan muntliga och skriftliga traditioner. Denna nedskrivna balladtext åtföljdes nästan aldrig av melodinedskrift förrän vid 1800-talets början. Vanligen innebar nedskriften och trycket av en text  *en separering av ord och ton* . Ville man framföra en visa som man endast kände till som text fick man vackert hitta en »egen behagelig melodi» som det ibland står i skillingtrycken, om inte författaren varit så tillmötesgående att hon/han angivit en passande känd melodi, vanligen då en psalmmelodi! (Se vidare Jersild 1975 s. 70 ff.)

Den fasta strofbyggnaden som kännetecknar många av de berättande visorna

innebär att melodin formas naturligt som ett antal varierade motiv, gärna i sammanhängande bågform. Men det innebär inte att de forskare har rätt som anser den berättande visan i väst är en *konstvisa* som skapats en gång för alla, och sedan memorerats. Det betyder endast att den »folkpoetiska grammatiken» är fastare och möjliga variabla strukturer mer begränsade. Men det finns ingen lagbundenhet som säger att ett komplicerat strofmönster skulle medföra en utkristalliserad melodibildning. (Jfr Nielsens undersökningar av isländska rímur 1982.) Vissa forskare har åberopat den balkanska episka sången som ett slags modell för tidigare balladsång, en av dem *David Buchan*. Han är på intet sätt dogmatisk, men hans försök att luckra upp den traditionella föreställningen om balladen som en färdig konstprodukt, traderad och förvandlad till varianter har retat gallfeber på vissa av hans kolleger. Buchan menar att

skaparen inte bara lär sig de individuella historierna av äldre sångare, utan också traditionens strukturella och formbundna mönster och återskapar balladhistorierna varje gång han framför dem. Han lär sig speciella strukturer och formler. Men ännu väsentligare är att han lär sig hur man skall utveckla och skapa nya på basis av de gamla. Bakom skaparens skapelse av individuella formler ligger hans känsla för det hörda, melodiska, metrisk och syntaktiska mönstren som finns i den lokala traditionens form. (Buchan 1972, s. 166.)

Men i modern tid menar Buchan att »standardmetoden i balladöverföring är memorering» och fortsätter: »När folket inte längre kunde komponera gamla ballader i den gamla stilen, komponerade de nya ballader» (s. 269).

För Buchan är själva överföringssättet grundläggande för att kunna åtskilja olika slags ballader:

- (1) en berättande sång komponerad och återkomponerad i muntlig tradition;
- (2) en »chap ballad», en berättande sång, komponerad eller återberättad i en subliterär stil av kommersiella entreprenörer avsedda för traditionella sångare (= skillingtryck);
- (3) den moderna balladen, en icke-kommersiell berättande sång komponerad i en subliterär stil, vanligen av sångare inom tradition.

(1) anser Buchan kan tidfästas till 1350–1750, (2) 1750–1830, (3) 1830 fram till idag.

Buchan betecknar som förändrade psykologiska funktioner beträffande balladen att en politisk spänning utbyts mot en social vid övergången mellan (1) och (2): »den muntliga balladen var distanserad från det dagliga livet och placerad i en glamouriserad och okänd yttervärld, men under 1800-talet var denna yttre värld inte längre okänd, ty den stöter samman med nästan varje aspekt i deras dagliga liv.»

En av Buchans argaste vedersakare är *A. B. Friedman*. I *The Oral-Formulaic Theory of Balladry – Re-rebuttal* uppställer han en helt annan teori: »När väl en gång balladstilen hade utkristalliserat sig under senmedeltiden var det den kumulativa variationen över decennier och århundraden som omskapade olika slags poesi, sånger, romanser, debatter etc. till ballader.» (S. 218.) Buchan utsätts nu för svidande kritik, bl. a. idén om en muntlig kompositionsperiod 1350 till 1750. Friedman påpekar vidare att analogin med de serbokroatiska sångerna just faller på melodierna.

Det förefaller som om mycket av motsättningarna beträffande balladens »skapen-

de» respektive »memorerande» inte är så stor som bl. a. Friedman vill göra gällande i sin uppgörelse med Buchan. Frågan förefaller ha mer ideologisk än historisk-vetenskaplig bas: den som anser att det måste finnas *en* skapare från vars *verk* något utgått företräder en linje; den som anser att varje gång en musikalisk eller textlig idé framföres så uppstår ett *verk* en annan. Det förefaller mycket svårt för oss att lösgöra oss från verkidén och se balladen i dess framförande som en hel musikhändelse, där samverkan mellan den framförande och publiken, den omgivande tidsandan, de sociala komponenterna är centrala för förståelsen också för den enskilda balladens textliga och musikaliska struktur.

Det föreligger alltså ett slags sammanblandning av olika problemkomplex i dessa komparativa resonemang: de förutsätter ofta att de historiska processerna är likartade världen över. Det finns också klart evolutionistiska och andra värdeladdade tankegångar inblandade, där den »äkta» traderade balladen är »finare» än den som förts vidare med skriftens hjälp, där den improviserade är bättre än det exakt memorerade etc.

Genom att man har studerat balladen i form av lösryckta uppteckningar har den som sagt ofta betraktats som ett »verk» i konstmusikalisk mening. Det vore kanske mera meningsfullt om man studerade varje balladframförande som en unik musikalisk händelse, samverkan mellan den som sjunger och åhörarna, den omgivande tidsandan, de sociala komponenterna etc., som är centrala för förståelsen också för den enskilda balladens textliga och musikaliska struktur. Dessutom är det av vikt att gå in i själva sångsättet och försöka presentera vad som är unikt och specifikt med musikaliska känslspröt.

Finns det någon skillnad mellan muntligt och skriftligt »skapande»? Kan man möjligen här finna en vattendelare mellan olika typer av berättande sång? Det förefaller troligt att när de »komponerade» melodierna till de berättande sångerna kommer in i traditionen så påverkar de också melodiskapande och meloditradering: man börjar återge vad andra sjungit så nära som möjligt på samma sätt som man memorerar texterna från skillingtryck. Attityden förändras från pånyttskapande till reproducerande. Det innebär att man å andra sidan kan koncentrera sig kring själva framförandet och tolkningen på annat sätt än tidigare. Tanken går till 1800-talets klaverspelare som förvandlades från improvisatörer till att återge »kanoniserade» verk! Det är antagligen nedtecknandet i skrift och verkidén som förvandlar balladen. Man kan se lyssningen till en färdigförpackad berättande sång på grammofonskiva eller kassett som ytterligare ett steg i utvecklingen. För närvarande förefaller det som cirkeln sluter sig: *via gehörsinläring från fonogram börjar åter det ursprungliga framförandet av ballader, visor och instrumentallåtar att uppstå på nytt.*

Det finns således inga vattendelare mellan den »improviserade» och »memorerade» balladmelodin: men det förefaller som den senare skulle ha blivit allt vanligare i och med att text och melodi skilts åt och framförallt då komponerade melodier med en fast strukturerad »gestalt» började sjungas till nedskrivna texter. I dag kan vi se embryo till en återgång till gehörsinlärd, »improviserade» ballader, vilka – i enlighet med dialektikens lagar – sannolikt kommer att få ge vika för skriftligt kanoniserade versioner i ett nästkommande skede!

Den berättande sången i väst – såsom den möter oss i källorna – är dominerad av



fast strofisk byggnad, ofta med omkväden som ett slags påminnelse om att den en gång tjänstgjort som dansvisa. Melodierna till dessa ballader och andra berättande sånger möter oss ofta i form av ett slags självständiga, individuella skapelser, skarpt profilerade, vilket gör det möjligt för dem att överleva olika omformningar av skilda musikaliska temperament och miljöer. Men därför är det inte sagt att det skulle vara fråga om en gång för alla »färdigkomponerade» melodier som sedan memorerats av sångarna: det kan vara fråga om olika slag av kollektiva processer, där ett musikaliskt incitament av en konstnärligt speciell begåvad sångare slipas och varieras av andra sångare. Detta är något som är allmängiltigt i all musiktradering. Men självklart har den strofiska strukturen inneburit en brygga till melodier komponerade för psalm och för konstvisa, vilket medfört att många redan färdigkapslade melodier lätt vandrat över till en kanske tidigare mer improvisationsartad balladsång. Om en sådan funnits – vilket är troligt av många olika skäl – bör den emellertid ha upphört redan vid 1800-talets början i de länder där stadskulturens populärmusik började breda ut sig även över landsbygden och då psalmsången blev obligatorisk i skolundervisningen. Men vid sidan härav finns också exempel på en berättande sång av samma art som isländska rímur. Här diktar versmeterna de melodiska bildningarna, ett slags »intonationer» som sällan kan likställas med melodier i allmän bemärkelse. Det är möjligt att detta en gång var den berättande sångens adelsmärke både i öst och väst, som senare förändrats vid kontakt med melodier hämtade från komponerade psalmer och konstvisor.

#### LITTERATUR

- Aleksejev, E.: *Ranje folklorno je intonirovanje* (Tidig folklore-intonation), Moskva 1986.
- Bronson, B. H.: *The Ballad as Song*, Berkeley and Los Angeles 1969.
- Buchan, D.: *The Ballad and the Folk*, London 1972.
- Entwistle, W. J.: *European Balladry*, Oxford 1939.
- Espeland, A.: »Strukturelle trekk i levende middelalderdans». *Sumlen* 1979, s. 25–38.
- Friedman, A. B.: »The Oral-Formulaic Theory of Balladry – Re-rebuttal». *The Ballad Image. Essays presented to Bertrand Harris Bronson*. Ed. J. Porter, Los Angeles 1983.
- Jersild, M.: *Skillingtryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800*, Sthlm 1975 (Svenskt visarkivs handlingar 2).
- Jonsson, B. R.: *Svensk balladtradition I*, Sthlm 1967 (Svenskt visarkivs handlingar 1).
- Knudsen, Th.: »Arbejdsviser og danseviser». *Nordisk seminar i folkdigting* 1961, ed. L. Bødker, Khmn 1962.
- Knudsen, Th.: »Model, type og variant». *Dansk Musiktidskrift* 3/1961, s. 79 ff.
- Lomax, A.: *Folksong Style and Culture*, Washington D.C. 1968.
- Lomax, A.: *Cantometrics. An Approach to the Anthropology of Music*, California 1976.
- Lönnroth, L.: *Den dubbla scenen*, Sthlm 1978.
- Nielsen, S.: *Stability in Musical Improvisation. A repertoire of Icelandic epic songs*, Khmn 1982 (Acta Ethnomusicologica Danica 3).
- Ramsten, M.: »Jag vet så dejlig en ros. Om folklig vissång». *Folkmusikboken*, Sthlm 1983, s. 104–157.
- Sharp, C.: *Folksongs of English Origin I–II*, London 1921–23.
- Vargyas, L.: *Hungarian Ballads and the European Ballad Tradition I–II*, Budapest 1983.
- Zemtsovskij, I.: *Kalendarskij piesni* (Kalendersånger), Moskva 1975.