

BIDRAG

TILL

SÖDERMANLANDS ÄLDRE KULTURHISTORIA,

UTGIFNA AF

SÖDERMANLANDS FORNMINNESFÖRENING.

X.

STOCKHOLM

TRYCKT I CENTRAL-TRYCKERIET

1899

FOLKMUSIK

FRÅN

NORRA SÖDERMANLAND

UPPTECKNADE AF

K. P. LEFFLER

I.

INLEDNING. SEXTONDELSPOLSKOR. MARSCHER. ANGLÄSER.
KADRILJER. POLKOR.



STOCKHOLM

TRYCKT I CENTRAL-TRYCKERIET.

1899

FÖRORD.

Af den samling folkmusik på öfver 400 melodier, som jag på uppdrag af Södermanlands fornminnesförening upptecknade i norra Södermanland våren 1898, föreligger här förra delen.

Det var ursprungligen meningen att i en del trycka hela samlingen — hvilken omfattar sextondelspolskor (slängpolskor), åttondelspolskor (hambopolskor), gammalvalser, polkor, kadriljer, angläser och marscher — och den inledning till melodisamlingen, som jag vid dess ordnande skref för att vägleda den intresserade vid ett mera ingående studium af densamma, utarbetades med hänsyn till denna afsikt.

Häraf förklaras, att då det nu befunnits nödvändigt att dela arbetet, åtskilliga hänvisningar förekomma i min uppsats till melodier, som ej återfinnas bland de här meddelade. Dessa hänvisningar ha emellertid fått kvarstå för att kunna användas vid arbetets fortsättning.

Sedan föreliggande del redan slutredigerats, har jag funnit, att jag vid polskornas ordnande råkat upprepa en melodi. Då en omnumrering skulle medfört svårigheter — särskildt för det redan färdiga schemat öfver polskorna — har jag föredragit att lämna detta fel orättadt, så mycket hällre som det ju är fullkomligt betydelselöst.

Uppsala i juni 1899.

K. P. Leffler.

Folkmusiken i norra Södermanland.

I.

De omgifvande förhållandenas inverkan på människan yttrar sig i stort som smått, hos en hel befolkning lika väl som hos individen. En folkkaraktär är endast ett utveckladt resultat af gifna förutsättningar.

Liksom mulen himmel gör sinnet tungt, men en strålande försommardag kan komma äfven den trumpne att känna sig lätt om hjärtat, på samma sätt tager folkkaraktären i sin helhet intryck af olika traktens naturliga skaplynne, till och med inom samma landskap. Strandbon är i allmänhet glad och lifvig såsom det sceneri, som smeker hans öga med sitt skiftande färgspel af klippsprång och skog med ljusgröna ängsflikar och solglans öfver glittrande vatten, han är frisk och käck, såsom lifvet på sjön måste göra honom. Men inne på slätten lefver bonden sitt entonigt släpiga lif, stadig och skenbart indolent, till sin hela karaktärsläggning liknande slätten själf, den enformiga, tunga, solida slätten.

Af naturen och lefnadsförhållandena skapas därför också färgen på all andlig produktion. Det är därför man kan tala om nationell konst, och det är därför, som all nationell konst bär ett drag af omedelbarhet.

Sålunda blir särskildt all folklig konstproduktion ett omedelbart uttryck för folkkaraktären såsom resultatet af sina förutsättningsars samverkan och bör, för att rätt förstås, ses mot dessa förutsättningar såsom bakgrund. Och för den, som tränger in i det folkliga konstskapandet, röjer sig också lätt samstämmigheten mellan alstren af detta skapande och den grund ur hvilken det växt fram, och detta tydligare, ju intimare en konststart är, ju mera direkt den är framsprungen ur folkets konstbehof.

Därför kan man af spelmansrepertoaren från en viss del af vårt land få ett intryck af de förhållanden, under hvilka denna landsdels befolkning lefver, och af befolkningens hela karaktär; ty

musiken, den innerligaste af alla konster, talar alltid uppriktighetens språk. Skåne- och östgötapolskan klingar sålunda med sin rika figuration och breda anläggning fulltonig och präktig, liksom sväl-lande af välmåga och själfbelåtenhet som sitt hemlands storbonde; västgötamusiken är glad och pigg, men litet tunn i sin melodibildning, med ett visst drag af från nonchalans öfver sig, som om den på frågan »hvarifrån är du?» skulle vilja svara: »Ja' ä' vässgötte, vill du vetta't»; helsing- och värmlandsmelodierna äro bestämde och kraftiga, melodierna från Dalarna lika så, men de senare äga ofta en underström af dämpad mörksinhet, hvilken lånat sin färg af skogen, som står tung kring älfvens stränder, och flera af dem gå i moll.

* * *

Med det sagda bör hufvudkaraktären af Södermanlands folk-musik också vara antydd.

Södermanland är ju ett bland Sveriges härligaste landskap, omgifvet på tre sidor af vatten och äfven i sitt inre rikt på sjöar. Icke sådana där flacka sjöar med omarkerad strandbildning, hvilka på afstånd te sig som en på slätten tappad jätteplåt, utan holmfyllda sjöar med en veckad bård af färgskiftande löf- och barrskog. En sådan natur gör sinnet ljust och stämmer alla själens strängar till fulltoniga ackord; och den jordens bördighet, som brukar åtfölja en sådan natur och som finnes i större delen af Södermanland, ger invånaren en känsla af trygghet, — ej den sorts trygghet, som vaggas sig till däsigt ro vid det man har, utan den glada känslan af säkerhet om lön för möda. Det är ur denna rika natur och denna starka känsla, som den södermanländska folkmusiken växt fram och hämtat sin karaktär af sund lifsglädje och af en idérique-dom, som stundom knappast vill tillåta de framströmmande musikaliska tankarna att rymmas inom den folkmusikaliska formens trånga ram.

En klarare uppfattning af denna karaktär kan man emellertid bilda sig blott efter att ha vunnit en allmän öfverblick öfver den svenska folkmusikens olika arter och dessas bildningssätt och skiljemärken.

II.

Hvarje alster af svensk folkmusik kan hänföras till någon af grupperna visa, rop, sånglek, bröllopsmusik eller dans-musik.

Visan är det direkta uttrycket för det tillfälliga öfverskott af känslor och stämningar, som individen ej behöfver för sin normala

tillvaro; hon äger därför, äfven när hon behandlar ett episkt ämne, ett lyriskt grundmoment.

Till visan höra våra vanliga folkvisor af olika arter, sjungna barnrim, sådana som Katten och killingen, samt andra småvisor, förr ofta använda vid dans, men i senare tider bibehållna såsom fristående, hvarvid ibland äfven melodien fallit bort.

Ropen. Hit höra dessa sjungna eller på horn blåsta locklåtar med en på fria kadenser grundad melodibildning, med hvilka vafflickan lockar sin boskap — melodier födda af skogens stämning, hvilken ibland verkar så obestämdt, att den ej låter kläda sig i ord —, samt brandvaks- och tornväktarropen.

Sångeleken innebär, såsom sammansättningsledet lek angifver, utförandet af någon handling, och sångens ord angifva därvid handlingens förlopp, såsom i den bekanta »Gossarna gå i ringen med röda gullband». Sångeleken är därför egentligen af dramatisk natur. Ju mera handlingselementet afknappas, desto mera närmar sig sångeleken vanlig dans med en visa såsom musik; så t. ex. i den bekanta »Udden står och sofver», hvilken är byggd på ett enda genomgående handlingsmoment, »uppbjudningen» i tur och ordning. Härvid söker man åstadkomma någon variation i det hela genom *texten*, antingen så, att strof sättes till strof utan egentligt sammanhang¹⁾, eller så, att nya strofer skapas, som röra leken, såsom t. ex. »Tjuf å tjuf de' ska' du heta för du tog min lilla vän» i »Udden står och sofver», hvarvid, såsom vid detta exempel, ibland införes ny melodi. — Rent utaf utom gränsen för sångelekarna finner man vissa dansrim, som ofta blott utgöra en röra af ord, hvilka låta sig sjungas i rytm (se Steffen, anf. arbete). Flera sådana dansvismelodier ha upptagits af instrumenten såsom rena dansmelodier. Till min åttondelspolska nr 83 mindes den föredragande spelmannen orden:

»Å när ja' dansär me' min lillä vän,
då får di andrä ondt i magen».

Fortsättningen lyder: Då säger di: Hva' ska' du me' den
som har en annan uti hogen?

Hjärtat de' hoppar uti mej
alldeles som stektä munkär;
å inte vet ja', hva' di vill me' mej,
men nog så hör ja' hva' di glunkär.

Kärleken står imilla dej å mej
som vattne' uti gistnä bunkär;
å inte vet ja', hva' di vill me' mej,
men nog så vet ja', hva' di glunkär²⁾.

¹⁾ Se R. Steffen, Enstrofig folklyrik, Sv. landsmål XVI, 1.

²⁾ Alla tre stroferna äro meddelade af Steffen efter uppt. af metallarbetaren Gustaf Ericsson. Om melodien meddelas tyvärr intet.

Sångelekens handling medför alltid en viss *handlingsfrihet*. Äfven i en sådan på gränsen till vanlig dans stående lek som »Udden står och sofver» uppstår därigenom oregelbundenhet. »Udden» kan dröja att »bjuda upp», han kan föra den uppjudna i galopp öfver golfvet eller promenera med henne eller genast uppsöka närmaste lediga platser. Och sången kan ha sina pauser före en ny strofs början och t. o. m. sina temporubbningsar inuti melodien utan skada för det hela.

Bröllopsmusiken, som har till uppgift att förhöja festligheten i de olika momenten af bröllopsfirandet, består dels af marscher, som utföras under bröllopståget, vid rätternas inbärande under bröllopsmiddagen och under insamlandet af penningegåfvor till bruden, där ej detta sker under dans, dels af polskartade melodier, använda vid ceremonidanserna, såsom t. ex. vid långdansen. Bröllopsmusiken utgöres sålunda vanligen af ren instrumentalmusik. Emellertid händer det på sina håll, att någon viss ceremonidans utföres under sång, ofta beledsagad af instrumenten, såsom t. ex. förr var fallet med ungmorspolskan i Hargs socken af Uppland.¹⁾ En sådan visa får då betraktas såsom ren dansvisa, hvilken ej på något sätt kan falla under sånglekens område.

Dansmusiken utmärker sig i motsats mot sångleken för sin bestämdt genomförda takt. I dansen måste alltid ett visst rytmiskt rörelsemotiv utföras under en viss tidrymd, på ett visst afsnitt af melodien, en viss takt eller taktkomplex. Där af uppstår i dansen den strängaste lagbundenhet, och äfven där rörelsemotiven variera, såsom i större kontradanser, kadriljer o. d., har hvarje rörelse sitt bestämda tidsmätt och syftar till sitt bestämda resultat: ordnande på ett särskildt sätt af de dansande paren.

I en sådan konstform finnes ingen plats för visans skiftande stämningar, utan *dansvisan* får endast fattas som ett surrogat för instrumentmusik, hvar af hennes ofta platta eller meningslösa innehåll förklaras. Å andra sidan händer ibland, att en spelman stämmer in i sin fiols melodi med några tillfälliga ord, som aldrig haft eller få någon fortsättning.

* * *

Den egentliga dansmusiken har hos oss uppehållits och utbildats af fiolen, klarinetten och nyckelharpan — det senare instrumentet i vårt århundrade inskränkt till Uppland. För närmare

¹ Se K. P. Leffler Ett bondbröllop i Hargs socken i Uppland på 1840-talet. Samfundet för Nordiska museets främjande, 1895 och 1896.

underrättelser om våra ännu kända folkdansers härkomst och deras melodiers rytmik hänvisar jag den intresserade till N. ANDERSSON, *Skånska melodier* (Sv. landsm. XIV 1), A. LINDGREN, *Om polskmelodiernas ursprung* (Sv. landsm. XII 5) och K. P. LEFFLER, *Nyckelharpospelet på Skansen* (snart utkommande i skriftserien Bidrag till vår odlings häfder utg. af A. Hazelius). I det följande meddelas blott några allmänna anmärkningar i afseende på hithörande frågor.

Den folkmelodisamling, af hvilken förra delen här öfverlämnas, innehåller förutom några *marscher* endast dansmusik. Af dennas olika arter äro somliga fåtaligt representerade. Hvad *kadrilj*- och *angläs*-melodierna beträffar beror detta på att de i norra Södermanland varit »herrskapsdanser», ej folkdanser, hvarför musiken till dem ej synnerligen odlats. De upptagna melodierna af dessa arter förskrifva sig från en spelman, som brukade tjänstgöra på herrskapsbaler, den nedan närmare omtalade klockare Kjellborg. Angläsen uppgifves hafva varit på väg att bli allmogedans i norra Södermanland i förra delen af vårt århundrade, men synes snart ha blifvit öfvergifven. Den dansades af två mot hvarandra uppställda par, som närmade sig hvarandra och sedan drogo sig tillbaka igen under steg liknande galoppens eller den uppländska hoppersans (polka med galoppsteg).

Polkan åter är en nyare dans. Från början införd hos oss såsom öfverklassdans har hon på de flesta håll i landet af allmogen om-satts i den gamla invanda trefjärdedelstakten och blifvit s. k. hambopolkett. I senare tid har hon i sin rätta gestalt kommit in bland allmogen såsom ett nyare lån från öfverklassen; hon kallas i norra Södermanland ofta *polkett*, äfven *hoppare*. Detta namn bör emel-lertid ej leda till förväxling med det uppländska *hoppa*, polka dan-sad med *galoppsteg*. Man måste också, såsom synes, skilja mellan »polkett», som är polka i tvåfjärdedelstakt, och hambopolkett, som har trefjärdedels.

Renländare infördes på 70-talet från Trögd, men har inga för-trakten egna melodier, endast de vanliga publicerade.

Talrika äro gammalvalserna och polskorna.

Gammalvalsen, hämtad från sydtyska folkdanser, blef hastigt populär i Europa — den finnes t. o. m. representerad i en opera, Webers *Friskyttan*¹⁾ — och var hos oss en tid societetsdans, tills den utträngdes af sin variant, den nya valsen (släpstegevalsen). I norra Södermanland är den känd sedan början af 1800-talet, ut-

¹⁾ Såsom ett kuriosum kan i detta sammanhang förtjäna framhållas gammalvalsrytmen i pizzicatoackompanjemang till Don Juans serenad i Mozarts opera af samma namn, mot hvilket den mjukt framflytande melodien bryter sig på ett egendomligt verkningfullt sätt.

trängdes för omkring 15—20 år sedan af släpstegevalsen, men har på de 5, 6 sista åren åter tagit fart, enligt uppgift återinförd från Uppland. »De gamla» påstå, att den ej dansas så bra nu, som förr. Vid jämförelse under en bal har jag funnit skillnaden vara, att de gamla togo alla stegen mera mjukt likformigt än de unga, så att de åstadkommo en jämnare rundsvängning kring hvarandra, hvilken kom gummornas kjolar att under hela dansen stå rätt ut som spetsen på en vid och stor strut.

Gammalvalsens rytm står nära hambopolkettens, i det alla tre taktdelarna äro lätt markerade. I hambopolketten sker markeringen dock mera spetsigt, halft stackato; i gammalvalsen är melodien mera jämnt flytande med sina ständiga opunkterade åttondelar, hvartill kommer att gammalvalsen spelas fortare. Skillnaden mellan de båda melodiarterna är dock ofta obetydlig. Sålunda kan t. ex. valsen n:r 15 i samlingen lätt spelas som hambopolkett, åttondelspolskan n:r 51 som gammalvals.

Polskan har alltid trefjärdedelstakt; att en och annan springdans i tvåfjärdedelstakt med särskildt namn någon gång förekommit under benämningen polska är en oegentlighet, kanske rent af beroende på misstag.

Polskan kan indelas i tre grupper¹):

1. Triolpolskan.

Hennes motiv består af två af öfvervägande triolfigurer bildade takter, af hvilka endast den första har markering på sin första taktadel. Markeringen kommer därför att hvila på hvar sjätte fjärdedel, hvarför man skulle kunna betrakta rytmen såsom s. k. »sex-åttondelstakt». Triolpolskan förekommer till norska och värmländska springdanser, t. ex. Jössehäradspolskan. — I de värmländska hambomelodierna förekomma också ofta trioler genom påverkan från triolpolskan, men rytmen är en annan.

2. Åttondelspolskan.

Hennes melodi är bildad af öfvervägande åttondelar, som ofta äro punkterade. Härigenom uppstår en kraftig rytm, lämpad för en bestämd stegförelse sådan som i *hambopolskan*, som just utmärker sig för det fasta steget med knäböjning på första fjärdedelen i hvarje takt.² Hambopolskan kallas i norra Södermanland för *hamburska* eller *hampurska* och är gammal på trakten, men dansas nu

¹) Efter A. Lindgren, anförda arbete. Jag finner ej tillräckligt starka skäl föreligga att ansluta mig till Steffens namnförändringar.

²) Hambopolskan skall börjas af den förande med höger fot, af den förda med vänster, och ej med uttagande af ett långt steg af den förandes vänstra och den fördas högra fot, såsom ofta dansas.

ej mycket. I stället dansas *hambopolkett*. Härvid utjämnar dock spelmannen markeringen, som i dansen ej motsvaras af något fast steg; tvärtom dansas denna dans bäst efter melodier, som passa för polkamazurka. Spelmännen i norra Södermanland skilja dock ej *melodiformerna* till namnet — ehuru de äro medvetna om skillnaden i markering — utan kalla såväl hampurskans som hambopolkettens melodier utan åtskillnad för *polska*.

3. Sextondelspolskan.

Hennes melodi är bildad af öfvervägande sextondelsfigurer. Alla tre taktdelarna äro likformigt markerade ända ut i sista takten af repriserna, hvilken oftast slutar med en fjärdedel på sista takt-delen, under det åttondelspolskans repris slutar på sista taktens *andra* fjärdedel. Men de många tonerna på hvarje takt-del göra hvar och en liksom fullviktigare än de lätt markerade taktdelarna i hambopolketten och gammalvalsen, hvartill kommer att sextondelspolskan spelas långsammare. Stundom eger synkopering rum, liksom i Webers m. fl. polonäser.

Denna melodiform är också egentligen en polonäs och synes enligt Lindgren, anf. arbete, ha kommit till oss från Polen under Karl XII:s krig, hvarefter hon hastigt utbredde sig och vann sådan popularitet, att hennes namn — polska, det är polsk dans — öfverflyttades på våra inhemska danser och melodiformer, triolpolskans och åttondelspolskans urgamla danser med deras melodier.

Man träffar ej sällan polskor, som äro af så outpräglad karaktär, att man ej med bestämdhet kan hänföra dem till den ena eller andra arten, såsom man nog kan märka i denna samling. I sådana fall får man låta det allmänna intryck, som man får af polskan i hennes helhet, bestämma, till hvilken grupp man vill hänföra henne.

Till sextondelspolskans melodier dansas *ringpolska*, *fyrpolska*, — i norra Södermanland kallad *korspolska* af det sätt hvarpå de dansande hålla hvarandras händer — samt *slängpolska*, dansad af två som föra hvarandra vid händerna och sirligt svänga om. Slängpolskan var den gamla ceremonidansen vid bröllop, såsom prästpolska och brudpolska, och höll sig kvar som sådan äfven sedan hon eljes upphört att dansas. Emellertid bör anmärkas, att sextondelspolskan saknas i västra och norra Sverige, och i dessa delar af landet har möjligen slängpolskan eller motsvarande danser utförts med något annorlunda beskaffad stegföreling än i de trakter, där sextondelspolskan efter sitt införande genast upptogs såsom den för en graciös stegföreling lämpligaste melodiformen.

Af föregående framställning har visat sig, att det är rytmen som skiljer de vanliga dansmelodiformerna. Dessas *byggnad* är däremot i det hela densamma, och för denna är talet 4 bestämmande.

Låt oss betrakta följande åttondelspolska:

The musical notation shows a single melodic line in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four measures. The first two measures are labeled 'a' and the last two 'b'. The second and fourth measures are labeled 'a' and 'b¹' respectively. The notation shows a repeating rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Vi finna, att hennes två första takter bilda ett motiv, en liten melodi eller musikalisk tanke, som vi kunna beteckna med a och som efterföljes af ett nytt motiv, ett bimotoiv — b — i de två följande takterna. Dessa båda sammanställda motiv på tillsammans 4 takter bilda en period, som utgör polskans stomme; denna period upprepas i de fyra följande takterna, endast med den olikhet, att det andra motivet här öfvergår i en avslutningston, hvarför vi beteckna det b¹, till skillnad från det förra b. I andra reprisen framträder ett nytt hufvudmotiv på två takter — c — med ett nytt bimotoiv på två takter — d —, hvarvid rytmen i hvarje takt dock är densamma som i motsvarande takter af första reprisen; denna nya period följes af andra perioden från första reprisen, d. v. s. första reprisens sista fyra takter komma tillbaka för att avsluta polskan. — Detta är den regelbundna melodibyggnaden, som, om hvarje motiv eller tvåtaktskomplex betecknas med en bokstaf och hvarje period med parentestecken, kan återgifvas med formeln

$$(a + b) + (a + b^1); (c + d) + (a + b^1).$$

Denna formel kan nu varieras på åtskilliga sätt. I sextondelspolskan n:r 9 t. ex. användes första reprisens bimotiv både såsom hufvudmotiv och bimotiv i andra reprisen, hvarigenom uppstår formeln

$(a + b) + (a + b^1); (b + b^1) + (b + b^1)$ — genom omtagning. I sextondelspolskan n:o 2 upprepas andra reprisens hufvudmotiv figureradt före bimotivet, hvarigenom uppstår — med omtagning af repriserna — formeln

$$(a + b) + (a + b); (c + c^1 + d) + (c + c^1 + d).$$

Redan här är man inne på oregelbundenhetens område. Anordningen af motiven må nu varieras huru helst, så bibehålles dock alltid en fast byggnad i polskor som hafva två repriser på hvardera åtta takter — låt vara att fyra takter omtagas i endera eller båda; men vid inträdandet af öfverskjutande takter — hvilka uppstå antingen därigenom, att ett motiv upprepas såsom i anförda n:r 9 eller att nya idéer (motiv) inflikas här och där — uppstår oregelbundenhet, i det endera eller båda repriserna komma att innehålla ett taktantal, som ej jämnt kan delas med 4.

En från den stränga typen afvikande form, som dock uppträder ganska regelbunden, är den, där andra reprisen utgöres af 6 takter, därigenom att till första perioden i denna repris fogas två avslutningstakter; andra reprisens period utgöres då vanligen af en melodifigur på blott en takt, hvilken figur således måste genomgå de fyra takterna, d. v. s. upprepas tre gånger, vanligen i sjunkande eller stigande. Se t. ex. sextondelspolskorna 1 och 11.

Äfven vid polskor med flera än två repriser uppstå afvikande former med flera motiv. Dessas afvägning mot hvarandra och inpassande på särskilda ställen i de olika repriserna äro dock oftast beundransvärdt väl ägnade att åstadkomma fasthet i det hela. Ett intressant och lättstuderadt exempel är sextondelspolskan 10, som radar upp det ena motivet efter det andra, men då och då upprepar tvänne, som utgöra det samlande elementet i melodien, nämligen sjunde och åttonde takterna af första reprisen och nionde och tionde af andra, hvilka senare återfinnas som enklare avslutningstakter äfven i den första.

I gammalvalsen utgöres motivet ofta af 4 takter, perioden sålunda af 8 och reprisen af 16.

Med dessa antydningar lämnar jag åt den intresserade att själf fördjupa sig i undersökning af det föreliggande rika materialet. Min mening har endast varit att här lämna några upplysningar och synpunkter för ett så att säga intimare umgänge med min melodiskatt.

Ett för denna särskildt utmärkande drag, som i belysningen af det ofvan påpekade bör kunna uppmärksammas af den undersökande, är det stora antalet af oregelbundet bildade melodier. Det är, som om den nordsörmländska iderikedomen vore för liflig och stark att låta prägla in sig inom en bestämd ram, utan sträfvade att spränga alla bojer och skapa sig sina egna former. Ibland inskjutes ett motiv här, ett annat där; ibland åter upprepas ett motiv, ofta i utbroderad gestalt; ibland slutligen liksom jaga motiven hvarandra utan att dock lämna hvarandra ur sikte. — En annan yttring af denna liflighet är en stor mångsidighet. Bland de olika dansmusikrepertoarer på sammanlagdt öfver ett tusen melodier, som jag hittills upptecknat, har ingen varit så allsidigt praktig som denna, hvilken bjuder på det bästa, som olika arter af dansmusik kunna ha att framvisa. En så briljant samling af sextondelspolskor t. ex., som den mina spelmän haft att lämna, har ej upptecknats från någon annan trakt, om ej där sextondelspolskan varit öfvervägande eller allenahärskande, såsom t. ex. Gottland. Polskor för förstämnd (omstämd) fiol äro högst ovanliga fynd nu för tiden och mollmelodier ganska sällsynta. Af båda delarna ha mina spelmän haft att bjuda. Att t. o. m. funnits gammalvalser i moll är rent af ett kuriosum; det folkliga ursprunget af den i e-moll (n:r 69) synes mig också tvifvelaktigt.

Till dessa allmänna drag komma nu vissa andra, skapade af de särskilda förhållanden, under hvilka repertoaren bildats och bibehållits bland traktens spelmän.

III.

Sedan jag under en resa i norra Södermanland för forskande efter ursprunget till en sydvestuppländsk dialekt af Södermanlands fornminnesförening erhållit ett anslag för upptecknande af folkmusik i Strengnäs trakten, undersökte jag under en del af våren 1898 ett område från Härad socken i väster till Mariefred i öster.

De spelmän, af hvilka de härunder upptecknade melodierna föredragits, äro:

FRÅN HÄRAD hemmansägaresonen Alfred Gustafsson i Staberg, från HELGARÖ lägenhetsägaren Pehr Ericsson i Granlund, från FOGDÖ skomakaresonen Sigurd Lönnqvist, från VANSÖ landtbrukaren Fredrik Larsson, nu boende i Härad, samt hemmansägaren Adolf Elin i Eneby, från ASPÖ arbetaren Karl Gustaf Sjögren, nu bosatt i Strengnäs, från SELÅ statkarlen Anders Lindblom i Åleby, hemmansägaren Axel Eriksson i Mervalla (Myrvalla) och kyrkvärden Anders Jansson i Valla, från DUNKER

snickaren Anders Gustaf Wahlström och förre snickaren Fredrik Boström, båda nu bosatta i närheten af Mariefred (Boström vid Laggsta station). Hårtill komma afskrifter ur en handskrifven notbok från Fogdö, hvilken bar påskriften: Notbok tillhörig Lars Edvard Ölin. Primo. 1866. samt uppteckningar efter en vermländing, trädgårdsarbetaren Adam Petter Olsson från VISNUM, nu boende i Strengnäs, hvilkens hambomelodier och gammalvalser jag låtit medfölja samlingen.

Dessa spelmän ha representerat alla åldrar, från åttioåringarna Ericsson och Boström ned till ynglingen Sigurd Lönnqvist, och deras repertoar har varit växlande. Men allt hvad traktens infödda spelmän haft att bjuda har varit liksom spridda strålar från en mäktig ljuskälla, den bortgångna storheten klockaren och fiolspelaren Robert Ludvig Kjellborg i Fogdö, död 1860, hvilkens väldiga repertoar till stor del bevarats af gamle Ericsson i Granolund, som varit Kjellborgs lärjunge och fortfarande hyser en nästan dyrkande beundran för sin läromästare.

När jag första gången besökte Ericsson, som bodde midt inne i skogen långt uppe i Helgarö, fann jag honom gräfvande utanför sin stuga. På min hälsning: »Goddag; är det Ericsson i Granolund?» fick jag först endast en fundersam blick till svar, men vid förnyad fråga upplyste han:

— Ja, de' ska' väl vara de'.

— Jo, jag har hört att Ericsson skall vara en stor spelman och jag går ikring och samlar gammal musik och tänkte fråga, om E. skulle vilja spela någon gammal bit för mig?

— Inte! Ja' spelär aldri' nu, ja' ä' åtti år å har glömt allting, å inte bryr ja' mej om'et för rästen. Inte!

Det lät så bestämdt afvisande, att jag redan ansåg ändamålet med min långa vandring förfeladt; men för att åtminstone ej gifva tappt, så länge ej allt hopp var ute, slog jag mig ned på en sten bredvid gubben och vi började språka. Han fick veta hvem jag var, hvilka spelmän och andra personer på trakten som jag kände o. s. v., hvarjämte vi pratade om allt möjligt annat, om ångbåtsresor, Strengnäs domkyrka, vårsådden, Häffners psalmbok, spansk-amerikanska kriget m. m. Efter omkring en halftimme ansåg jag tiden vara inne för ny attack och framtog ur min portfölj afskrifter efter flera spelmän. Han besåg dem noga, kände igen en och annan melodi och anmärkte slutligen:

— Ja, de' syns att herrn allt ä hemmä i noten — de' går väl an å stiga in.

Nu visste jag att isen var bruten. Ericsson lade genast fram för mig flera notböcker, som han själf skrifvit, och snart tog han

också fram fiolen, och hans gumma bjöd på kaffe. Och så satt jag och skref hos honom så länge jag orkade. När jag skulle gå, ville jag börja underhandla om att få köpa hans notböcker, men därtill nekade han tvärt, hvarvid han dock tröstande meddelade, att om jag ville köpa något gammalt, så hade han en gammal *bibel* att sälja.

— Nå, ville han *låna* mig noterna då, om jag ställde hur stor pant, han önskade, för deras riktiga återlämnande?

— Nej, det var så konstigt, så det hade han inte lust till.

— Nå, kunde någon bekant möjligen få låna dem?

— Nej, det trodde han inte håller han ville gå in på.

I mitt bekymmer vände jag mig nu till församlingens präst. Han lyckades få låna notböckerna, och jag använde en hel veckas ihärdigt arbete att ur dem urskilja och afskrifva hvad som var användbart. Sedan besökte jag Ericsson ånyo och afskref efter hans föredrag åtskilligt, som ej fanns i böckerna.

Af Ericsson fick jag äfven notiser om gamla bröllopseder i norra Södermanland, hvarjämte jag från en och annan äldre man i andra socknar inhämtat sådana. Af dessa upplysningar framgår, att afvikelserna från sydvästuppländska bröllopfester i äldre tid¹) varit obetydliga. Af notiserna meddelar jag därför här endast de viktigaste.

Vid bröllopståget i forna tider *redo* männen, och motridare (ynglingar, som vid hemfärden från kyrkan redo i fyrsprång hem till bröllopgården och där vände och redo brudföljet till mötes) förekommo då nästan alltid. Vid kyrkan mötte bruden, som i prästgården kläddts af den s. k. *klä'bru'sätan* (i Uppland blott bru'säta). Spelmännen spelade brudmarsch äfven vid intågandet i kyrkan. — Vid bröllopsmiddagen skulle en »höling», d. ä. en 11—12 års gosse, läsa bordsböner, vanligen tre före och tre efter maten ur gamla katekesen. De flesta rätter spelades in. Vid steken höll prästen tal för brudfolket, hvarefter brudskatten eller brudskänken insamlades på det sätt, att prästen nämnde upp gästerna i tur och ordning efter släktskap med brudfolket och anseende på trakten, hvarvid den »utnämnde» lade sin *gåfva* på en för ändamålet kringsänd tallrik. Den härunder spelade skänklåten var oftast Kung Göstas skål; en annan finns i samlingen. — Dansen öppnades af prästen med bruden, därpå dansade brudgummen med sin brud och så bruden med alla gästerna (brudpolska); alla tre danserna voro slängpolskor. Därefter blef dansen allmän. Till ungmorspolskan, hvilkens melodi Ericsson ej mindes, sjöngs:

¹ Se Två uppländska allmogebröllop, K. P. Lefler, Ny Ill. Tidn. mars 1898.

En gång såg jag sju och sjutti käringar,
en gång såg jag hälften mindre.

Sista dagen utfördes långdans, vid hvilken spelades hvilken polska som helst.

* * *

Ericssons melodiskatt var, som nyss nämndes, nästan helt och hållet ett arf efter Kjellborg. Men dennes repertoar hade bildats under särskilda omständigheter, som satt sin prägel på densamma. Under mitt uppteckningsarbetes fortgång fann jag snart, att ovanligt många melodier spelades *i b-tonarter* och att många äldre spelmän hade sina fioler *för lågt stämda*. Båda dessa omständigheter tydde på inflytande från b-klarinetten. Ty en fiolspelare, som »tar efter» en klarinettblåsare, lär sig naturligtvis hans stycken i samma tonart, som de hafva vid föredraget, det är beträffande b-klarinetten vanligen F- och B- samt ibland Es-dur. Och den som brukar ackompanjera eller, som det heter på spelmansspråket, sekundera en b-klarinetttist brukar gärna ha sin fiol nedstämd ett helt tonsteg för att få använda de lätthandterligare tonarternas invanda grepp vid ackompanjemang. När sedan en yngre fiolspelman tar efter en äldre, stämmer han gifvetvis sin fiol efter dennes. Och så behålles den låga stämningen på en trakt äfven en tid efter klarinettblåsarens försvinnande, tills nya inflytelser rätta förhållandet.

Då nu inga klarinettblåsare mera finnas i den trakt, jag undersökt, och enligt uppgifter från olika håll äfven förr voro högst sällsynta, började jag, sedan jag konstaterat Kjellborgs inflytande på spelmansrepertoaren, att hos honom söka efter förklaringen till förekomsten. Och det befanns då, att Kjellborg, som före mitten af århundradet varit en i hela trakten flitigt anlita fiolspelare, från början lärt sin konst af en fiolspelare Jonas Herlin från Kungsberga, Fogdö, hvilken i århundradets början varit vida omkring och spelat tillsammans med flera spelmän från olika håll samt bl. a. *varit mycket i Trögdl* i Uppland. Men Trögds härad är än i dag klarinettens trakt, från hvilken jag upptecknat en stor samling melodier efter olika klarinettblåsare. Åtskilliga af dessa melodier ha också återfunnits bland Kjellborgs.

Alla de äldre spelmännen på trakten hade melodier ur Kjellborgs-Ericssons repertoar. En af dem förklarade — på min fråga, hvarföre han spelade så mycket i B-dur, som är en så svår tonart på fiolen — att »det nog ej vore så många, som spelade i så svåra tonarter, men att han tyckte om att spela i F- och B-dur, därför

att det var sådan *klar effekt i tonen* hos dessa tonarter». Det be-
fanns emellertid, att hans försmak för den klara effekten var tomt
skryt — han hade helt enkelt fått med af Kjellborgs repertoar.
En annan spelman svarade däremot på samma fråga helt uppriktigt,
att han lärt sig sina melodier efter klockar Björkström på Öfver-
Selaö, och att denne brukat spela mycket i b-tonarter. Denne
Björkström, som dog för några år sedan, uppgifves också ha spelat
många af Kjellborgs stycken och en tid ha spelat tillsammans med
Kjellborg.

Så torde man i dessa polskor och gammalvalser i F och B,
som uppträda till stort antal i min samling, kunna åtminstone del-
vis finna en återklang från en äldre västuppländsk repertoar. Denna
samling och min, samling från Trögd, hvilken snart utkommer i
Svenska landsmål, komplettera därför hvarandra. Det är också
att märka, att Trögdbons lynne ej är den vanliga uppländingens
utan har starkare tycke af det nordsörmländska, och att hans dia-
lekt är skild från all vanlig »uppländska» och besläktad med nord-
sörmländska dialekter. Så har utbyte af impulser skett mellan
dessa trakter med sjön såsom utbytets förmedlare.

Kjellborgs repertoar synes ej ha sträckt sig ned till Dunker,
ty hos mina spelmän därifrån har jag ej återfunnit hans melodier.
Dessa spelmän ha fått sina stycken från en klockare Ahlström.
Äfven benämningarna på danser och melodier synas där afvika från
nordsörmlands, i det gamla Boström skilde, äfven för melodierna,
på »slängpolsk», »hambopolsk» och »polkett» (= hambopolkett).

Af Boström fanns för öfrigt ej mycket att inhämta. Bruten
och liksom dödstrött strök han långsamt och utan takt sin lilla
hemmagjorda barnfiol, som han kallade »kvartsiol». Detta namn
förklarade han därmed, att dessa fioler kunde stämmas högre, en
hel kvart högre, än andra, därför att de hade så korta strängar.
På denna lilla fiol träffade trycket af hans breda fingrar två, tre
strängar på en gång, och stråken gnisslade släpande öfver alla fyra,
så att det var nära nog omöjligt att ur all denna jämmer leta fram
melodien. De melodier, jag lyckades få af honom, voro emellertid
af ålderdomlig prägel¹⁾. Han hade lärt dem efter gehör, ty han
kunde inga noter. Han hade en gång egt en »musikkatkes», men
den hade på obekant sätt blifvit honom fränstulen, och sedan blef
det aldrig af för honom att skaffa en ny.

Till den kända melodien för visan »Prästens gamla kråka
skulle ut å åka» kunde B. följande ord:

¹⁾ Så äfven Wahlströms. Dennes sextondelpolska i D är kanske den
originellaste, som hittills upptecknats.

Gossen satt på ungen, var så illa tvungen,
inte fick han sej en brännvinstår.
Gumman satt i askan, had' en tår i flaskan,
ta' me' hin han fick en enda tår.

Och till den af honom spelade marschen brukade sjungas:

Förr har jag varit en nipper mamsell,
men nu så har jag blifvit en gästgifvarmärr,
för gossarna va' för många,
de spände mej för stånga,
för gosse lilla, gosse lilla, du har narra' mej.

Sångelekar förekomma ännu i norra Södermanland och bland sådana har jag funnit såväl ett par för mig hittills obekanta som en och annan af mig okänd tillsats på gamla lekar. Dessa fynd ha emellertid varit för få för att stickas in som enstöringar i en samling dansmusik; de torde böra publiceras i en specialsamling, där de komma på sin rätta plats. — Marscher ha däremot här medtågits, då inga särskilda svårigheter erbjuda sig vid bedömandet af denna musikart och då de både såsom bröllopsmusik och middommarmusik stå i samband med dansnöjen och därjämte falla inom instrumentmusikens område.

Dessa marscher och de gamla sextondelspolskorna utgöra nog också i det hela samlingens värdefullaste del. Kadriljerna och angläsarna tillhöra också en utdöd melodiform, men äro här ej i värde och skönhet jämbördiga med sextondelspolskorna. De öfriga melodiarterna lefva än i dag, men bland de här upptagna numren af dem äro många försvunna från de yngres repertoar, hvarför det varit lyckligt att de kunnat räddas undan glömska för alltid. Sömliga af de gamla åttondelspolskorna och valserna ha, såsom framgår af hvad ofvan anförts, funnits äfven hos de yngre spelmännen, och någon gång har upptagits en yngre variant af en äldre melodi. I allmänhet har jag dock underlåtit detta, liksom jag i regeln undvikit att upptaga förut publicerade melodier. Någon gång tör sådant upptagande ha händt af förbiseende, då det är omöjligt att i minnet fasthålla alla melodier och ingen katalogisering öfver utgifven folkmusik ännu upprättats. Mitt här uppgjorda schema är början till en sådan.

Melodierna ha upptecknats i de tonarter, i hvilka de föredragits. Inom hvarje grupp ha de ordnats under de spelmän, som föredragit dem, tonartsvis efter kvint- och kvartcirkel. Ett förtecken eller återställningstecken *ofvanför* en not betecknar ett vacklande vid utförandet, så att på samma ställe togs t. ex. ibland E, ibland Es. En sänkning af t. ex. G till Ges betecknar jag i folkmusik med kors för F i öfverensstämmelse med spelmännens sätt

att därvid ofta stryka ett högt F i st. f. Ges. Känslan för halftoner är för öfrigt hos de flesta allmogespelmän ganska outpräglad, så att de mycket ofta underlåta att taga sådana, där de borde göra det, något hvarpå i denna samling allt som oftast anträffas exempel.

Emot mina uppteckningar kan göras den anmärkningen, att jag ej återgifvit *bindningen* i melodierna. Men upptecknandet af hvarje spelmans bindningar i hvarje nummer skulle för det första fordrat ungefär dubbelt så stort tålmod hos spelmännen, som det jag nu tagit i anspråk, på grund af de ökade omtagningar af styckena, som varit nödvändiga för att göra anteckningar öfver deras föredragssätt i detta hänseende. Och för det andra skulle jag för dylika anteckningar då också behöft använda ungefär dubbelt så lång tid för mitt uppteckningsarbete, som det varit mig möjligt att disponera; och om man besinnar, att räddandet af våra gamla folkmelodiskatter f. n. v. till största delen är öfverlämnadt åt det enskilda intresset hos några få män i hela landet,¹⁾ så torde det vara klart, att det för dessa gäller att försöka hinna med så mycket som möjligt på så kort tid som möjligt, då af de gamla spelmännen snart inga flera finnas kvar och då med hvar och en, som dör bort, alltid försvinner en viss mängd melodier, dem endast *han* bevarat sedan forna dagar. Och slutligen är att märka, att fiolspelmännen ha ett tämligen genomgående föredragningssätt i afseende på sina bindningar, hvilket kan uttryckas i följande hufvudregler:

Af fortlöpande åttodelar bindas två och två; exempel gammalvalsen n:r 46; i en skalgång af åttodelar spelas ibland alla tonerna obundna och t. o. m. något staccato; exempel gammalvalsen n:r 67.

Af fortlöpande sextondelar spelas ofta hvarannat par bundet, hvarannat obundet; exempel sextondelspoliskan n:r 35.

Vid en figur af en åttodel och två sextondelar tages åttodelen staccato och sextondelarna bindas; exempel sextondelspolskorna 35, 59.

Förslag och trioler bindas.

Detta blott såsom hufvudregler, hvilka dock naturligen ej tillämpas utan undantag.

I öfrigt vacklar bruket, så att samma spelman utför samma ställe olika den ena gången och den andra. Egendomliga bindningar har jag betecknat.

För åstadkommande af en öfversikt öfver samlingen har jag

¹⁾ Föreningen Philochoros' verksamhet härvidlag har inskränkt sig till utgifvandet af *urval* ur ett par till föreningen *skänkt* melodisamlingar i form af *lätsålda dansmusiksalbum*, i hvilka oftast ej ens melodiernas hemtrakter angifvits.

upprättat schema öfver gammalvalserna och polskorna, i hvilka siffrorna beteckna melodiernas nummer i samlingen, med särskild rad för hvarje tiotal, och bokstäfverna tonarter.

Till alla dem, hvilka varit mig till hjälp under mitt uppteckningsarbetes fortgång och bland hvilka jag särskildt bör nämna folkskolelärare O. Bejbom, Strengnäs, pastor Th. Edström, Helgarö, och landtbrukaren Anders Karlsson, Sursa, Selaö, ber jag att härmed få uttala mitt hjärtliga tack.

Strengnäs, pingst 1898.

K. P. Leffler.



Sextondelspolskor.

(»Korspolskor» och »Slängpolskor.»)

A. Efter Pehr Ericsson, Helgarö.

Vanliga Durpolskor.

N:o 1.

Musical score for N:o 1, a 3/4 time signature piece in G major. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

N:o 2.

Musical score for N:o 2, a 3/4 time signature piece in G major. It consists of one staff of music. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



N:o 3.



N:o 4.





N:o 5.



N:o 6.



N:o 7.

The musical score consists of ten staves of music in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff includes the marking *pizz.* (pizzicato) and *c. arco.* (crescendo arco). The fifth staff ends with the word *Fine.* The final staff concludes with a double bar line.

D. C. al Fine.

N:o 8.

Musical score for N:o 8, consisting of nine staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

N:o 9.

Musical score for N:o 9, consisting of two staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes eighth and sixteenth notes. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.



N:o 10.



A musical score consisting of four staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

N:o 11.

A musical score for piece N:o 11, consisting of five staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by frequent sixteenth-note runs and eighth-note patterns. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

N:o 12.

A musical score for piece N:o 12, consisting of a single staff of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a series of sixteenth-note runs and eighth-note patterns. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



Anm. Första repringen af denna melodi användes förr i förkortad form med ord såsom ungmorspolska i Hargs socken i Uppland.

Se Ett bondbröllop i Harg på 1840-talet af K. P. Leffler. Samf. för Nordiska museets främjande. 1895 och 1896.

N:o 13.



Anm. Denna melodi, som närmar sig åttondelspolskan, har troligen liksom åtskilliga andra småmelodier i samlingen ursprungligen haft ord — kanske varit en danslekmelodi.

N:o 14.



Musical score for N:o 14, consisting of five staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff contains a repeat sign. The third staff ends with a fermata. The fourth and fifth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns.

N:o 15.



Musical score for N:o 15, consisting of four staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves contain repeat signs. The fourth staff ends with a fermata.



N:o 16.

Eight staves of musical notation for N:o 16 in G major, 3/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, repeat signs, and trills.



N:o 17.



N:o 18.





N:o 19.



N:o 20.



A musical score consisting of five staves in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melodic line. The third staff includes a repeat sign (double bar line with two dots) before the main melody resumes. The fourth and fifth staves conclude the piece with a wavy line indicating a fermata or a final flourish.

N:o 21.

A musical score for five staves in G major (one sharp) and 3/4 time, labeled "N:o 21." The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melodic development. The third staff shows the melody with some grace notes. The fourth staff features a repeat sign (double bar line with two dots) followed by a double bar line and a repeat sign (double bar line with two dots), indicating a first and second ending. The fifth staff concludes the piece with a wavy line.



Anm. Denna melodi är tydligen en utbildning af Bellmans »Balen på Gröna Lund» eller den s. k. »Fackeldansen», hvilken åter är en utbildning i sextondelspolskans stil af en enklare melodi, den på åtskilliga håll i landet bekanta »Skräddarepolskan», hvilken står nära åttondelspolskan och ur hvilken lätt kan konstrueras fram en grundmelodi till de här nämnda i ren åttondelspolskestil. Den här återgifna polskan har således ett stort intresse för den ännu ej fullt utredda frågan om förhållandet mellan åttondelspolska och sextondelspolska.

N:o 22.



N:o 23.

Three staves of musical notation for N:o 23. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The second staff features a repeat sign with first and second endings. The third staff concludes with a double bar line and repeat dots.

N:o 24.

Three staves of musical notation for N:o 24. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The second staff features a repeat sign with first and second endings. The third staff concludes with a double bar line and repeat dots.

N:o 25.

Three staves of musical notation for N:o 25. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The second staff features a repeat sign with first and second endings. The third staff concludes with a double bar line and repeat dots.



N:o 26.



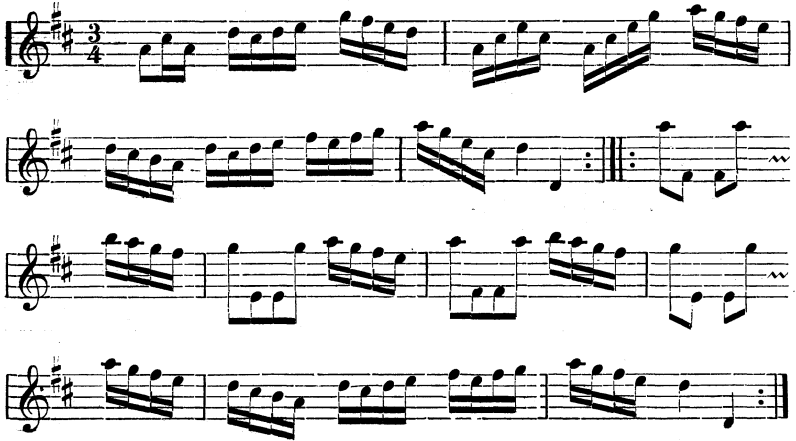
N:o 27.





Three staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with some rests and a sharp sign. The third staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

N:o 28.



Four staves of musical notation in treble clef, key of D major, and 3/4 time. The first staff begins with a 3/4 time signature. The music consists of a continuous melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff includes a repeat sign. The third and fourth staves continue the melodic development.

N:o 29.



Three staves of musical notation in treble clef, key of D major, and 3/4 time. The first staff starts with a 3/4 time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a repeat sign. The third staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

N:o 30.

The image displays a musical score for a piece titled "N:o 30". The score is written on ten staves, all in the treble clef. The key signature is G major (one sharp, F#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower register, often with a double bass line. The upper register features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth-note runs, quarter notes, and half notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

N:o 31.

The musical score consists of ten staves of music, all written in treble clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower register, often with a melodic line in the upper register. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes, often beamed together. There are repeat signs (double bar lines with dots) in the fourth and seventh staves. The piece concludes with a wavy line at the end of the tenth staff.



N:o 32.



N:o 33.





N:o 34.



N:o 35.



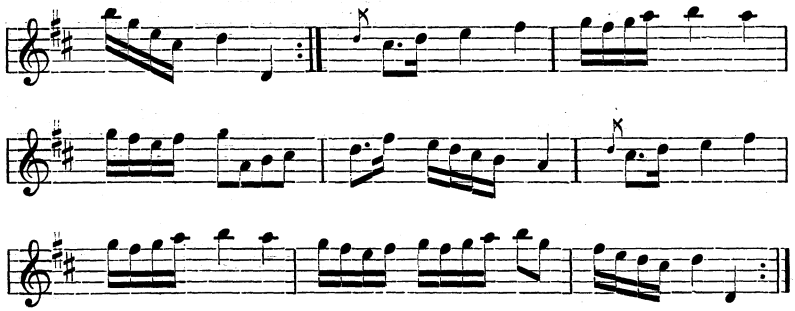


N:o 36.



N:o 37.





First system of musical notation for No. 38, consisting of three staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a repeat sign and a fermata. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

No 38.



Second system of musical notation for No. 38, consisting of six staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a repeat sign and a fermata. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The fourth, fifth, and sixth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

No 39.



First system of musical notation for No. 39, consisting of two staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a repeat sign and a fermata. The second staff continues the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

A musical score consisting of five staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature change from two sharps to one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with repeat dots is present in the first staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

N:o 40.

A musical score consisting of three staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature change from two sharps to one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with repeat dots is present in the second staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

N:o 41.

A musical score consisting of two staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature change from two sharps to one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with repeat dots is present in the second staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.



N:o 42.



N:o 42 a.



N:o 43.



The first piece is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, then a quarter rest, and a double bar line with repeat dots. The second staff continues with quarter notes C and D, followed by eighth notes E and F#, then a quarter note G, and eighth notes A and B. The third staff continues with eighth notes C and D, followed by quarter notes E and F#, then eighth notes G and A, and ends with a quarter note B and a quarter rest.

N:o 44.

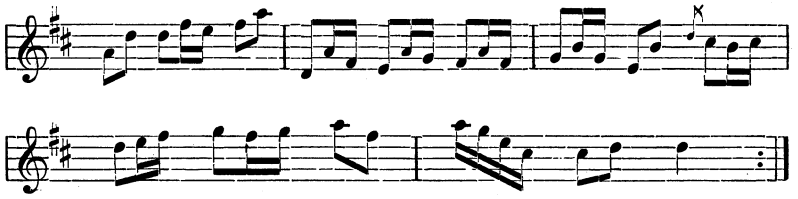
The second piece is also in G major and 3/4 time, consisting of seven staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, then eighth notes C and D, and eighth notes E and F#. The second staff continues with eighth notes G and A, followed by quarter notes B and C, then eighth notes D and E, and eighth notes F# and G. The third staff continues with eighth notes A and B, followed by quarter notes C and D, then eighth notes E and F#, and eighth notes G and A. The fourth staff continues with eighth notes B and C, followed by quarter notes D and E, then eighth notes F# and G, and eighth notes A and B. The fifth staff continues with eighth notes C and D, followed by quarter notes E and F#, then eighth notes G and A, and eighth notes B and C. The sixth staff continues with eighth notes D and E, followed by quarter notes F# and G, then eighth notes A and B, and eighth notes C and D. The seventh staff continues with eighth notes E and F#, followed by quarter notes G and A, then eighth notes B and C, and eighth notes D and E, ending with a double bar line and repeat dots.

N:o 45.

Musical score for N:o 45, consisting of six staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains the first measure, starting with a quarter rest followed by a quarter note G. The second staff continues the melody. The third staff features a repeat sign and a double bar line. The fourth and fifth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns. The sixth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

N:o 46.

Musical score for N:o 46, consisting of four staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a quarter rest followed by a quarter note G. The second and third staves continue the melody with various rhythmic patterns. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.



N:o 47.



N:o 48.



Two staves of musical notation. The first staff contains a continuous eighth-note pattern. The second staff has a first ending (1.o.) and a second ending (2.o.).

N:o 49.

Five staves of musical notation for piece No. 49. The first staff is in 3/4 time. The piece consists of several measures of eighth and sixteenth notes.

N:o 50.

Three staves of musical notation for piece No. 50. The first staff is in 3/4 time. The piece consists of several measures of eighth and sixteenth notes.

N:o 51.

Musical score for N:o 51, consisting of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some staves containing rests. A repeat sign is present at the end of the fourth staff.

N:o 52.

Musical score for N:o 52, consisting of two staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some staves containing rests. A repeat sign is present at the end of the second staff.

A musical score consisting of five staves in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and a repeat sign. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth and fifth staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines, ending with a repeat sign.

N:o 53.

A musical score for five staves in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The second staff includes a repeat sign and features some chords. The third and fourth staves are primarily chordal accompaniment with some melodic fragments. The fifth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a repeat sign.

N:o 54.

Musical score for N:o 54, 3/4 time, G major. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G, followed by eighth notes A and B, and a quarter rest. The second staff continues with eighth notes C, D, E, and F#, followed by a quarter rest. The third staff features a quarter note G, eighth notes A and B, and a quarter rest, ending with a double bar line and repeat dots. The fourth staff begins with a quarter note G, eighth notes A and B, and a quarter rest, followed by a quarter note C with an 'x' above it. The fifth staff continues with eighth notes D, E, and F#, followed by a quarter rest. The sixth staff begins with a quarter note G, eighth notes A and B, and a quarter rest, followed by a quarter note C with an 'x' above it, and ends with a double bar line. The word "Fine." is written below the third staff, and "D. C. al Fine." is written below the sixth staff.

N:o 55.

Musical score for N:o 55, 3/4 time, G major. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G, followed by eighth notes A and B, and a quarter rest. The second staff continues with eighth notes C, D, E, and F#, followed by a quarter rest. The third staff features a quarter note G, eighth notes A and B, and a quarter rest, followed by a quarter note C with an 'x' above it. The fourth staff continues with eighth notes D, E, and F#, followed by a quarter rest, and ends with a double bar line.

N:o 56.

Musical score for N:o 56, consisting of six staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

N:o 57.

Musical score for N:o 57, consisting of four staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The word *Fine.* is written below the third staff.



D. C. al Fine.

N:o 58.



N:o 59.



The first piece consists of three staves of music in G major (one sharp). The first staff contains a simple melody with a repeat sign. The second and third staves feature more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and eighth-note figures.

N:o 60.

Af P. J. Jonsson.

N:o 60 is a piece in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth-note runs, quarter-note chords, and sixteenth-note passages. The piece concludes with a final cadence on the sixth staff.

N:o 61.

Musical score for N:o 61, consisting of three staves of music in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff includes a repeat sign with first and second endings. The third staff concludes the piece with a final cadence.

N:o 62.

Musical score for N:o 62, consisting of five staves of music in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is characterized by frequent sixteenth-note runs. The second staff ends with a repeat sign and a first ending. The third staff begins with a repeat sign and a first ending. The fourth and fifth staves continue the piece, with the fifth staff ending with a repeat sign and a first ending.

N:o 63.

Musical score for N:o 63, consisting of two staves of music in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes. The second staff concludes the piece with a final cadence.

Three staves of musical notation in treble clef, key of A major (three sharps), and 2/4 time signature. The first staff begins with a repeat sign. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The second staff continues the melodic line. The third staff concludes with a double bar line and repeat dots.

N:o 64.

Five staves of musical notation in treble clef, key of A major (three sharps), and 3/4 time signature. The first staff begins with a repeat sign. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The second staff continues the melodic line. The third and fourth staves feature a more rhythmic pattern with repeated eighth notes. The fifth staff concludes with a double bar line and repeat dots.

N:o 65.

Two staves of musical notation in treble clef, key of A major (three sharps), and 3/4 time signature. The first staff begins with a repeat sign. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The second staff continues the melodic line and concludes with a double bar line and repeat dots.

Fine.

D. C. al Fine.

N:o 66.