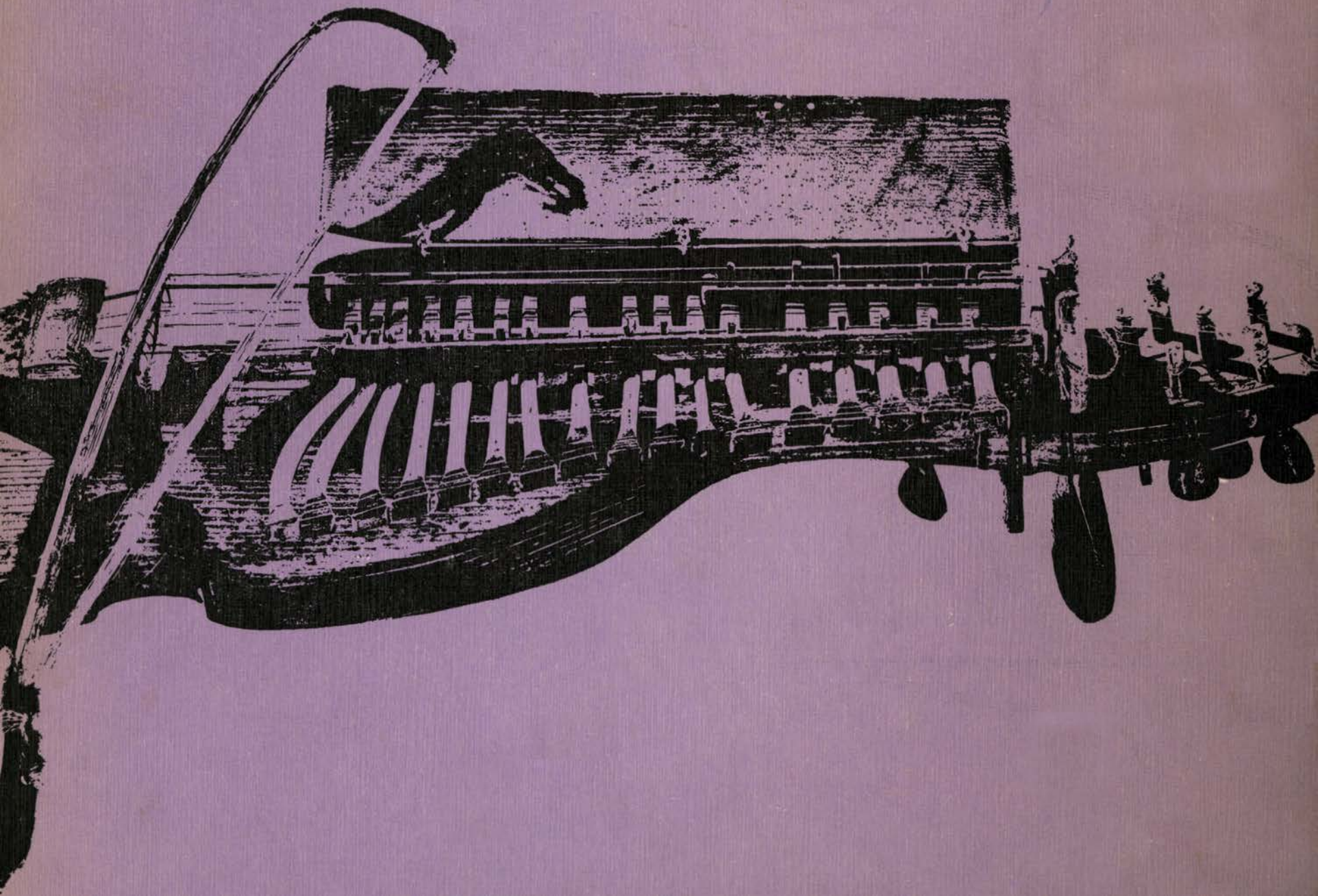
# Nyckelharpan

# Jan Ling



Musikhistoriska museets skrifter · 2
Editor: Ernst Emsheimer

# Nyckelharpan

## Studier i ett folkligt musikinstrument

av Jan Ling

With an abbreviated version in English

*The Keyed Fiddle*

*Studies on a folk instrument*

Bokförlaget Prisma Stockholm

© Jan Ling 1967, 1979
Första upplagan utgiven av P. A. Norstedt & Söners Förlag 1967
Översättning till engelska: Patrick Hort
Notskrift: Göte Persson
Teckningar: K. W. Potratz
Formgivning: Gudmund Nyström
ISBN 91-518-1272-X
Berlings, Lund 1979

## Viktigare rättelser

s. 27 vänsterspalten, bildtext, står 4.94 — skall vara 4.41
s. 91 högerspalten, fotnot 35, står 5.59 — skall vara 3.59
s. 116 vänsterspalten står bild (9) — skall vara bild (15)
s. 138 högerspalten står bild (170) — skall vara bild (172)
s. 145 högerspalten står bild (171) — skall vara (170)
s. 225 högerspalten står två gånger p. 00 — skall vara p. 221
s. 231 högerspalten står p. 00 — skall vara p. 224
s. 266 vänsterspalten: rubrikerna Nordiska museet och Nationalmuseum skall byta plats.

**Musikhistoriska museets skrifter**
**Editor: Ernst Emsheimer**

1. Ernst Emsheimer:
   Studia ethnomusicologica eurasiatica. 1964.
2. Jan Ling:
   Nyckelharpan. 1967.
3. Studia instrumentorum musicae popularis I.
   Bericht über die 2. Internationale Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des International Folk Music Council in Brno, Tjeckoslovakien, 1967. Stockholm 1969. Utgången.
4. Studia instrumentorum musicae popularis II.
   Bericht über die 3. Internationale Arbeitstagung der Study Group ... in Stockholm 1969. Stockholm 1972.
5. Studia instrumentorum musicae popularis III.
   Festschrift. Ernst Emsheimer. Stockholm 1974.
6. Studia instrumentorum musicae popularis IV.
   Bericht über die 4. Internationale Arbeitstagung der Study Group ... in Balatonalmádi, Ungern, 1973. Stockholm 1976.
7. Studia instrumentorum musicae popularis V.
   Bericht über die 5. Internationale Arbeitstagung der Study Group ... in Brunne, Schweiz, 1975. Stockholm 1977.
8. Studia instrumentorum musicae popularis VI.
   Bericht über die 6. Internationale Arbeitstagung der Study Group ... in Kazinierz Dolny, Polen, 1977. Beräknas utkomma juni 1979.

Birgit Kjellström: Dragspel, Stockholm 1976.
MUM LP 1 Joel Jansson — silverbasharpa.

Nyckelharpan, musikinstrumentet med
både stråke och tangenter, har
uppmärksammats av historiker alltsedan
Olof Rudbecks d. ä. dagar.
Det egendomliga allmogeinstrumentet
satte fantasin i rörelse: Rudbeck
ansåg att man spelade nyckelharpa redan
'Baldur til ära uti hans Saal"
och långt fram under 1800-talet räknades
nyckelharpan av forntidsforskare
och musikhistoriker
till vikingarnas instrumentarium.

# Förord till första upplagan

På 1940-talet förberedde professor Otto Andersson, Åbo, den första uttömmande framställningen om nyckelharpan och dess historia. I samarbete med Nordiska museets etnologiska undersökning insamlade han ett rikt källmaterial. Detta material har direkt och indirekt haft den största betydelse för detta arbete. Jag vill varmt tacka Otto Andersson för förtroendet att få föra hans arbete om nyckelharpan vidare.

Fil. dr Ernst Emsheimer, föreståndare för Musikhistoriska museet, Stockholm har varit min lärare inom musikinstrumentforskning. Det är mig en kär plikt att betyga hur mycket den femårsperiod under vilken jag haft förmånen att arbeta under hans chefskap betytt för min utbildning och för detta arbete. Alltifrån idén till en monografi om nyckelharpan fram till det färdiga manuskriptet har Ernst Emsheimer generöst ställt sin stora sakkunskap till förfogande och i alla avseenden uppmuntrat och stött arbetet.

Professor Carl-Allan Moberg har väglett mina studier i musikforskning under mer än ett decennium. Hans grundläggande arbeten om svensk folkmusik har hört till mina viktigaste förebilder, bl.a. ur metodisk och källkritisk synpunkt. Vid utförandet av föreliggande arbete har han givit många värdefulla anvisningar och råd.

Professor Ingmar Bengtsson har varit min handledare vid utformningen av arbetet till akademisk avhandling och fortlöpande givit impulsgivande idéer och lärorik kritik såväl vid högre seminariet i musikforskning, där olika avsnitt ventilerats, som vid personlig handledning. Han har även stimulerat till kontakter med andra ämnesområden, vilket jag betraktar som ett av de mest givande momenten i undersökningen.

Professor John Granlund har givit mig värdefulla etnologiska metodanvisningar, och många viktiga synpunkter erhöll jag då avsnitten om nyckelharpans tillverkning och morfologi ventilerades vid hans högre seminarium i folklivsforskning vid Stockholms universitet. Granlunds föremålsforskningar har i nämnda avsnitt varit mina förebilder.

Av stor betydelse för detta arbete är de specialundersökningar som utförts av andra forskare för att belysa särskilda problem gällande nyckelharpan. Dessa undersökningar har publicerats som bilagor till detta arbete (se bilaga 7—10). Många är de experter som jag rådfrågat per brev eller telefon. Jag har sökt redovisa detta på respektive platser i framställningen, och likaså har de bidrag till bilaga 6 som jag erhållit av forskarkolleger signerats. För givande diskussioner av olika delar av manuskriptet ber jag dessutom att få tacka bl.a. musikskriftställare P.-A. Hellquist, fil.kand. Birgit Kjellström, kartredaktör Lars Erik Jansson, fil.lic. Gunnar Larsson, fil.kand. Anders Lönn, docent Mats Rehnberg, docent Johan Sundberg och fil.kand. Börje Westlund.

Vid materialinsamlingen har folkskollärare Ingvar Eriksson, Karlholm, varit min oumbärlige kontaktman och fotograf som alltid ställt tid och sakkunskap till förfogande.

Under arbetet har min hustru Britt varit min stimulerande medhjälpare vars egna forskningar inom nordiska språk särskilt kommit tredje kapitlet till godo.

Denna undersökning har tillkommit jämsides med min tjänstgöring vid Musikhistoriska museet. Utan den hjälp som jag erhållit av mina arbetskamrater i form av renskrivning av manuskript, kollationeringar av meloditranskriptioner och korrektur skulle denna arbetskombination ej varit möjlig. Varmt tackar jag alla, och särskilt assistent Karin Tenggren.

Personalen vid de museer, arkiv, bibliotek och andra institutioner som finns nämnda i detta arbete har alltid visat den största hjälpsamhet och tillmötesgående. Ett särskilt tack riktar jag till Nordiska museet och dess bibliotek, som jag vid flerfaldiga tillfällen rådfrågat och anlitat.

Vid materialinsamlingen erhöll jag bidrag ur *Gustaf VI Adolfs fond för kulturell verksamhet* och *Luxorfonden för inspelning av svensk folkmusik*.

*Statens humanistiska forskningsråd* har bekostat den akustiska undersökningen och träslagsanalyserna samt den radioaktiva dateringen enligt C14-metoden.

*Wenner-Grenska Samfundet* har genom bidrag möjliggjort att arbetet kunnat förses med en grammofonskiva och ett rikt bildmaterial.

Intresset för nyckelharpan och dess problem stimulerades av kontakten med människor som tillverkar och spelar instrumentet. Många av dessa byggare och spelmän var samtidigt mina sagesmän, kontaktmän och lärare, vilka tålmodigt sökte lotsa mig in i nyckelharpans mysterier. Bland dessa spelmän och byggare vill jag rikta ett särskilt tack till Eric Sahlström, Tobo, Harald Närlund, Stockholm, Harry Pettersson, Uppsala, Spel Oscar Larsson, Strömsberg, Joel Jansson, Västland, Justus Gille och Viktor Vickman, Österbybruk samt den nu bortgångne Algot Karlsson, Lövsta bruk.

Mina föräldrar har vid detta arbete liksom tidigare följt mina studier och forskningar med intresse och uppmuntran. För detta stöd kommer jag alltid att känna djup tacksamhet.

Jakobsberg i januari 1967
JAN LING

# Förord till andra upplagan

Den första upplagan av föreliggande arbete har varit utsåld sedan några år. En ny upplaga har efterfrågats, främst av nyckelharpspelmän och -byggare.

Denna andra upplaga är en fotografisk återgivning av den första. En omarbetning visade sig orealistisk av ekonomiska skäl.

Alltsedan jag avslutade materialinsamlingen till första upplagan har jag samlat notiser om nyckelharpan i gången tid. Tyvärr har dessa inte nämnvärt givit nya fakta om nyckelharpans historia, utan endast ökat kvantiteten av redan kända företeelser.

Under 70-talet ökade intresset för nyckelharpan explosionsartat. Man kan tala om en "nyckelharpvåg", som resulterade i att tusentals människor i vårt land numera spelar och bygger nyckelharpor. Jag avser att i framtiden publicera en studie av denna "nyckelharpans pånyttfödelse". Sådana studier av nyckelharpan i dag måste ske med helt andra metoder än jag använde i min 60-talsstudie. Studieförbundens bygg- och spelkurser, nyckelharpans etablering inom olika musikutbildningar och inom olika massmediaformer har i grunden förändrat situationen från en tid då ett mindre antal spelmän och byggare förde traditionen vidare. De flesta av mina sagesmän, byggare och spelmän, har nu gått ur tiden. Men deras låtar och deras instrument kom att leva vidare i en omfattning som jag på 60-talet inte kunde föreställa mig.

Göteborg i januari 1979
JAN LING

# Innehåll


Förord
8 Förkortningar
8 Bildförteckning
10 Inledning

Kapitel 1
Nyckelharpan — en presentation
14 Begreppet nyckelharpa
14 Instrumentets delar
16 Typologi

Kapitel 2
Källmaterial och källkritiska problem
33 Bevarade instrument
39 Svaren på frågelista N.M.E.U. 147
39 Nutidstraditionen
41 Avbildningar
58 Skriftkällor
61 Melodiuppteckningar

Kapitel 3
Nyckelharpans nomenklatur
63 Benämningar avseende nyckelharpa
67 Förleder refererande till del av instrument
68 Förleder och bestämningar med typbestämmande funktion
69 Efterleder
70 Nyckelharpor utan dokumenterad benämning

Kapitel 4
Nyckelharpans tillverkning
*Byggarnas vittnesbörd:*
71 Tillverkarna
72 Material
74 Tillverkning
*Föremålsanalys:*
91 Material
95 Tillverkning i äldre tider

Kapitel 5
Nyckelharpans morfologi
97 Korpusformer
99 De enskilda delarnas form och funktion
116 Lack, målning och ornament
117 Vevlira — nyckelharpa
118 Sammanfattning

Kapitel 6
Tonförråd
119 Metodproblem vid bestämning av tonhöjdsrelationer
124 De resonanssträngade nyckelharpornas tonförråd
128 Tonförrådet hos nyckelharpor utan resonanssträngar
129 Tonförrådets användning (bruksskalor)

Kapitel 7
Spelteknik
131 Stämning och intonering
134 Instrumenthållning och spelställning
136 Stråkteknik
150 Tangentteknik
153 Bruket av bordun, mixtur, »dubbeltoner» och ackordspel

Kapitel 8
Ljudkvalitet
159 Metodiska överväganden
160 Jämförelser mellan silverbasharpa, kromatisk nyckelharpa och violin
161 Hypoteser rörande förändringar av nyckelharpors ljudkvalitet

Kapitel 9
Låtarna
162 Repertoaren
163 Förekommer stildrag hos låtarna som betingas av instrumentets spelteknik?
167 Något om melodiernas egenskaper

Kapitel 10
171 Nyckelharpans historia
174 Instrumentets uppkomst och vandringsvägar
177 Instrumentets utbredning, utveckling och funktion under olika tidsepoker
189 Utbredningsvariationer

Bilagor:
190 1. De undersökta nyckelharpornas proveniens
194 2. N.M.:s frågelista
196 3. Frågelista till tillverkaren
197 4. Analysprotokoll för nyckelharpa
198 5. Måttuppgifter för instrument och stråkar samt antalet strängavkortningspunkter för varje enskilt instrument
203 6. Skriftkällor (=citerade skriftliga belägg för instrumentet)
215 7. Johan Sundberg: Frekvensstudier av nyckelharpor
216 8. Johan Sundberg: Akustiska jämförelser mellan nyckelharptyper och violin
218 9. C14-datering av träprov från tre nyckelharpor
219 10. Identifikation av träprov från sex nyckelharpor

220 English version

Källor och litteratur:
264 A. Förteckning över museer och hembygdsgårdar vilkas nyckelharpor undersökts
264 B. Otryckta källor: Handskrifter, musikalier, instrumentbilder, band-, skiv- och filminspelningar (efter olika arkiv)
266 C. Tryckta källor: Musikalier — Textkällor
271 D. Uppslagsverk
271 E. Litteratur

278 Spelmansnotiser

Register
281 Ortregister
282 Personregister
284 Sakregister

Grammofonskiva
i bakre omslagspärmen

# Förkortningar

| | |
|---|---|
| AfMW | =Archiv für Musikwissenschaft |
| ATA | =Antikvarisk Topografiska Arkivet, Stockholm |
| c/s | =se p/s |
| dep. | =deposition |
| Diss. | =dissertation |
| GA | =Geijer, E. G. & Afzelius, A. A., Svenska folk-visor: 1:a uppl. 1814—18, tecknas GA 1, andra uppl. 1880, tecknas GA 2. |
| h | =häfte |
| hskr | =handskrift |
| JASA | =The Journal of the Acoustical Society of America |
| Jg. | =Jahrgang |
| KB | =Kungliga Biblioteket, Stockholm |
| KLNM | =Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid |
| KTH | =Kungl. Tekniska Högskolan, Stockholm |
| KVHAA | =Kungl. Vitterhets-Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm |
| MAB | =Kungl. Musikaliska akademiens bibliotek, Stockholm |
| MGG | =Die Musik in Geschichte und Gegenwart |
| M.M. | =Musikhistoriska museet, Stockholm |
| ms | =manuskript |
| N.M. | =Nordiska museet, Stockholm |
| N.M.E.U. | =Nordiska museets etnologiska undersöknings arkiv |
| p/s | =period per sekund |
| RA | =Riksarkivet, Stockholm |
| SAOB | =Svenska Akademiens ordbok |
| SAOB Arkiv | =Svenska Akademiens ordboksredaktions arkiv, Lund |
| sn | =socken |
| STM | =Svensk Tidskrift för Musikforskning |
| SvLm | =Svenska landsmål och svenskt folkliv |
| ULA | =Landsarkivet i Uppsala |
| ULMA | =Landsmåls- och folkminnesarkivet i Uppsala |
| UUB | =Uppsala universitetsbibliotek |
| U.M. | =Upplands museum, Uppsala |
| UNT | =Uppsala Nya Tidning |
| VaLA | =Landsarkivet i Vadstena |

# Bildförteckning[1]


1 Nyckelharpans delar s. 15
2 Nyckelharpan från Mora s. 16
3 Nyckelharpan från Esse s. 17
4 Nyckelharpan från Vefsen s. 18
5 Nyckelmekanism till nyckelharpan från Mora s. 19
6 Nyckelmekanism till nyckelharpan från Esse s. 19
7 „ „ „ „ Vefsen s. 19
8 Enkelharpa s. 20
9 Enkelharpa s. 21
10 Nyckelmekanism till en enkelharpa s. 21
11 Kontrabasharpa s. 22
12 Kontrabasharpa s. 23
13 Nyckelmekanism till en kontrabasharpa s. 23
14 Silverbasharpa s. 24
15 Silverbasharpa s. 25
16 Silverbasharpa s. 26
17 Silverbasharpa s. 27
18 Nyckelmekanism till en silverbasharpa s. 27
19 Kontrabasharpa med dubbellek s. 28
20 Kontrabasharpa med dubbellek s. 29
21 Nyckelmekanism till kontrabasharpa med dubbellek s. 29
22 Kromatisk nyckelharpa s. 30
23 Kromatisk nyckelharpa s. 31
24 Kromatisk nyckelharpa s. 32
25 Nyckelmekanismen till en kromatisk nyckelharpa s. 32
26 Inristningar på nyckelharpan från Mora s. 33
27 Stråke s. 34
28 Utdrag ur Riksregistraturen s. 35
29 „ „ „ s. 35
30 Nyckelharpa N.M. 147300 s. 36
31 Nyckelharpbild i Alnö kyrka s. 42
32 „ „Emmislöv kyrka s. 43
33 „ „Häverö kyrka s. 44
34 „ „Källunge kyrka s. 45
35 „ „Lagga kyrka s. 45
36 „ „Sånga kyrka s. 46
37 „ „Tegelsmora kyrka s. 47
38 „ „Tolfta kyrka s. 48
39 „ „Tolfta kyrka s. 49
40 Nyckelharpbild i Älvkarleby kyrka s. 49
41 „ „Österlövsta kyrka s. 50
42 Nyckelharpbild (?) i Karmeliterklostrets musiksal, Helsingör s. 50
43 Nyckelharpbild i Rynkeby kyrka, Fyn s. 51
44 „ „Rynkeby kyrka, Fyn s. 52
45 Ängel med stråkinstrument, Vinderslev kyrka, Jylland s. 52
46 »Schlüssel fidel». Agricola 1528 s. 54
47 Tafel XXII M. Praetorius 1620 s. 55
48 Nyckelharpospelare. Akvarell av P. Nordqvist s. 56
49 Nyckelharpospel med dans, Vingåker. Målning av P. Hilleström s. 56
50 Morafolk. Målning av P. Hilleström s. 57
51 Musicerande bönder. Målning av J. J. Malmberg s. 58
52 Nyckelharpa. Rudbeck 1850 s. 59
53 Olika termer för nyckelharpa s. 65 f.
54 Nyckelharpverkstad s. 72
55 »Kluven lump» s. 72
56 Träram till skrov s. 75
57 Uppritning mot kärna och splint s. 75
58 Uppritning av skrov s. 75
59 Utsågning av skrov s. 75
60 Verktyg s. 76
61 Skrovet borras ur s. 76
62 Tangential- och radialsnitt s. 76
63 Ämnen till lock s. 77
64 Hyvlar för lockets utarbetande s. 78
65 Lockets välvning hyvlas fram s. 79
66 Lockets akustiska kvalitet prövas s. 79
67 Ämne till basbjälke prövas s. 79
68 Detalj av nyckelharpa samt verktyg s. 80
69 Förstärkning av skruvplatta färdigställes s. 80
70 Stallet sågas ur s. 81
71 Stallet inprovas s. 81
72 Stränghållaren uppmätes s. 81
73 Handborr och syl s. 81
74 Ämnen till sidstycken s. 82
75 Mall med inprickad lövställning och ämne till vänster sidstycke s. 82
76 Hål för nycklar sågas ut s. 82
77 Vänster sidstycke s. 83
78 Vänster sidstycke s. 83
79 Sidstycket prövas s. 83
80 Höger sidstycke s. 83
81 Sidstycke och ämnen för nycklar s. 84
82 En nyckel skärs till s. 84
83 En nyckel sågas ut s. 84
84 Nycklarna placeras på prov i nyckellådan s. 85

85 Nyckelharpa provbesträngas s. 85
86 Konstruktionsritning av nyckel med returfjäder s. 85
87 Sidstycke med överliggare s. 86
88 Överliggaren prövas s. 86
89 Resonanssträngarnas stämskruvar fastsättes s. 86
90 Specialkonstruerade stämskruvar och stämnyckel s. 86
91 Nyckelharpa med citterskruvar s. 87
92 Nyckelharpa med klubbformade stämskruvar s. 87
93 Tillverkning av stråke s. 87
94 Stråktaglet fästes s. 88
95 Stråktaglet fästes s. 88
96 Ljudpinne med fastsättningsklack s. 89
97 Ljudpinnens längd uppmätes s. 89
98 Fiddla och spaltflöjt i Brunnby kyrka s. 97
99 Fiddla i Rynkeby kyrka s. 98
100 Stränghållare av tre huvudtyper s. 101
101 Stränghållare med ornament s. 102
102 Fastsättning av stränghållare s. 102
103 Stall s. 102
104 Stall s. 103
105 Stall s. 103
106 Fallspärrlås med låsnyckel av trä s. 104
107 Nyckelharpa s. 105
108 Nycklar s. 106
109 Nycklar s. 107
110 Nycklar s. 107
111 Nyckel s. 108
112 Nycklar s. 108
113 Nycklar s. 109
114 Nycklar s. 109
115 Nycklar s. 109
116 Utformningar av sidstyckens underkant s. 109
117 Överliggarens fastsättning s. 110
118 Sadel s. 110
119 Nyckelharpor med lock över spelmekanismen s. 111
120 Kontrabasharpa s. 112
121 Ljudpinnens fastsättning s. 113
122 Kontrabasharpa s. 114
123 Ljudhål på nyckelharpans överbygel s. 115
124 Nyckelharpstråkar s. 115
125 Vevlira — bild i Rynkeby kyrka, Fyn s. 117
126 a Mätplan 1 s. 122
126 b Mätplan 2 s. 122
126 c Mätplan 3 s. 123
127 Mätplan 4 s. 123
128 En enkelharpas tonförråd s. 125
129 En kontrabasharpas tonförråd s. 125
130 En silverbasharpas tonförråd s. 126
131 En kontrabasharpas med dubbellek tonförråd s. 127
132 En kromatisk nyckelharpas tonförråd s. 127
133 Mätplan 5 s. 129
134 Tabell över nyckelharpors stämningar s. 133
135 Nyckelharpans löv justeras s. 134
136 Spelmannen Johan Edlund s. 134
137 Spelmännen Viktor Vickman och Justus Gille s. 135
138 Spelmannen Gustav Gustavsson s. 136
139 Spelmannen Otto Larsson s. 137
140 Spelmannen Helmer Karlsson s. 137
141 Spelmannen Matts Jansson Koppar s. 137
142 Spelmannen Carl Gustav Englund s. 138
143 Spelmannen Vilhelm Tegenborg s. 138
144 Spelmannen Harald Närlund s. 138
145 Spelmannen Oscar Larsson s. 138
146 Spelmannen Sven Tallroth s. 139
147 Spelmannen Ivar Tallroth s. 139
148 Spelmannen »Spel» Oscar Larsson s. 139
149 Spelmannen Konrad Andersson s. 140
150 Spelmannen Algot Karlsson s. 140
151 Vagnshusmarchen s. 141
152 Vagnshusvalsen s. 142
153 Storvagnshuspolska s. 143
154 Steklåt efter Wedin s. 144
155 Vals efter Gulamåraviten s. 145
156 Stigpolska s. 146
157 Polska efter Lill Pingeln s. 146
158 Polska s. 147
159 Vals s. 147
160 Polska efter farsan s. 148
161 Marsch s. 149
162 Storsvarten av Byss Kalle s. 150
163 Stråkarter s. 150
164 Applikaturer s. 151
165 Ur en Steklåt efter Wedin s. 152
166 Applikatur s. 152
167 Applikatur s. 152
168 »Dubbeltoner» s. 154
169 »Dubbeltoner» s. 154 f.
170 Tegenborgsvalsen s. 156
171 Trollrikespolska s. 157
172 Ackord s. 158
173 Frekvensstabilitet s. 160
174 Sjustigarn s. 163
175 Marsch s. 164
176 Polska s. 165
177 Gånglåt från Mockfjärd s. 166
178 Polska s. 168
179 Polska s. 168
180 Polska s. 169
181 Vals s. 169
182 Gammalvals s. 169
183 Polska s. 169
184 Karta I s. 172
185 Karta II s. 173
186 Spelmannen August Bohlin s. 187
187 Diplom vid musikinstrumentutställning s. 188

[1] Samtliga illustrationer — teckningar, fotografier, musikexempel, kartor — ingår i en och samma bildserie. Denna bildförteckning är avsedd att underlätta återfinnadet av bilderna, enär dessa förutom där de presenteras även diskuteras på andra platser i huvudtexten. — Då ej annat angives i bildtexterna är fotografierna tagna av författaren.

# Inledning

Nyckelharpan är ett musikinstrument som numera spelas uteslutande i Sverige. Dess utövare är mestadels medlemmar av något spelmansförbund. Upplands spelmansförbund har det största antalet registrerade nyckelharpspelmän och många av de nu verksamma spelmännen har anknytning till 1800-talets nyckelharptradition i norra Uppland, en tradition som i sin tur kan följas tillbaka till 1700-talet.

Avbildningar av nyckelharpan förekommer i svensk och dansk senmedeltida kyrkokonst. Från 1500- och 1600-talen finns även belägg för instrumentets förekomst i Tyskland.

Detta egenartade instrument, vars historia således sträcker sig från medeltid till nutid, har tidigare beskrivits i ett antal mindre uppsatser och översiktsframställningar av musikinstrument. Därvid har ett mycket värdefullt material sammanställts. I den vetenskapliga behandling som förekommit saknas dock mestadels källkritik och analys av detta material: ofta inskränker sig författarna till hypoteser om nyckelharpans ursprung och eventuella vandringsvägar till Sverige. Man kan följaktligen inte med utgångspunkt från tidigare forskningsinsatser dra upp riktlinjer för en mera allsidig utforskning av nyckelharpan och dess historia. Arbetet måste göras från grunden. Först och främst fordras en källkritisk granskning av tidigare insamlat och i samband med de här framlagda undersökningarna uppdagat material. Därnäst bör man söka välja ut och behandla sådana frågor som av olika skäl kan anses vara av central betydelse, exempelvis nyckelharpans funktion och användning under olika tidsepoker, dess klangliga egenskaper, det genetiska sambandet mellan nyckelharpor från skilda tidsperioder, nyckelharpans ursprung osv.

Innan jag söker motivera mitt urval av delundersökningar skall vissa frågor beträffande materialinsamlingen beröras, vilka varit medbestämmande för arbetets uppläggning. Vidare skall ges en kortfattad översikt över den tidigare forskningen och litteraturen om nyckelharpan och något om den litteratur om musikinstrument som varit av betydelse vid val av undersökningstyper.

Materialet till denna monografi har insamlats under en femårsperiod (1961—1965). Insamling och bearbetning har bedrivits parallellt. Därigenom har det varit möjligt att kontinuerligt överblicka materialet och att avgöra när en viss typ av material kunde anses vara insamlad i för de föreliggande syftena tillräcklig omfattning (se s. 33). Särskilt studiet av nyckelharpan i nutida tradition fordrade en längre tidsperiods insamlingsarbete. Efter bearbetning av det preliminärt insamlade materialet fann jag att det förelåg två stilskikt: ett äldre, som nu endast lever kvar i form av »relikter» och vars blomstringstid var 1800-talets senare hälft och sekelskiftet 1900, samt ett yngre, som f.n. befinner sig i ett första expansivt skede. Det äldre skiktet representeras av byggare och spelmän i åldern 70—80 år som tillverkar och spelar instrument av typen kontrabasharpa och silverbasharpa. Det yngre skiktet företrädes av byggare och spelmän av vilka de äldsta är i 50—60-årsåldern. De tillverkar och spelar den kromatiska nyckelharpan (de olika instrumenttyperna presenteras i kap. 1). Hur insamlingsarbetet i fortsättningen skulle avvägas mellan detta äldre och yngre skikt var ett svårt problem. Det äldre stilskiktet gav möjlighet till studium av byggteknik och spelteknik beträffande två instrumenttyper, vilka tillhörde en 1800-talstradition som i det närmaste är utdöd. I det yngre stilskiktet kunde man studera hur ett instrument sprids och accepteras samt hur man lär sig att bygga och spela det. Riktlinjerna för insamlingsarbetet blev följande: jag sökte att översiktligt kartlägga hela den äldre kvarvarande traditionen och valde sedan ut för denna representativa spelmän och byggare, vilkas verksamhet blev föremål för ett mera ingående studium. Vidare sökte jag kartlägga övergången mellan denna äldre 1800-talstradition och den nya tradition, som nu är på väg att etablera sig. Slutligen utvaldes några spelmän och byggare vilka representerade den nya instrumenttypen, den kromatiska nyckelharpan. Den sistnämnda instrumenttypens utveckling kan sannolikt bättre överblickas om någon tioårsperiod, då man kan iaktta verkan av bygg- och spelkurser som anordnas av studieförbund och medlemmar i spelmansförbund.

Nyckelharpan har på sista tiden också börjat förekomma inom jazzen och har utnyttjats i enstaka verk av unga tonsättare. Detta kan emellertid vara en tillfällig modenyck — något som framtiden får utvisa (se kap. 10).

Av det insamlade materialet har jag i detta arbete valt att i huvudsak behandla de delar som gäller själva *instrumentobjektet,* föremålet nyckelharpa. Detta innebär bl.a. att ett omfattande biografiskt material om spelmän och tillverkare här endast utnyttjas för att ge en översikt av den miljö i vilken nyckelharpan förekommer. Dessutom har jag eftersträvat att kartlägga *allmänt* förekommande tillverkningstekniska och speltekniska moment, medan iakttagna individualstilar endast exemplifieras.

Den mycket omfattande repertoar av nyckelharplåtar som föreligger i tidigare uppteckningar samt i bandinspelningar, som jag gjorde i samband med förarbetet till denna monografi, har endast behandlats beträffande frågeställningar som hör samman med själva instrumentet, t.ex. huruvida visor eller låtar spelade på andra instrument, omvandlats genom anpassning till nyckelharpans speltekniska egenart.

## Tidigare forskningar och spårat material om nyckelharpan[1]

Såsom redan framhållits har nyckelharpan tidi-

[1] Notiser och anmärkningar om nyckelharpan före 1850 behandlas som skriftkällor (se bilaga 6). Under 1800-talets senare hälft omnämns nyckelharpan bl.a. av C. A. Mankell (se t.ex. 1853: 211 ff.) och C. E. Södling *Svenska Folkmusiken* I s. 100 ff., II s. 48 f. De nämnda författarnas åsikter om nyckelharpan kan vara av visst intresse, men de upplysningar de ger om instrumentet är inte av någon primär betydelse för nyckelharpans historia. Signifikativ är exempelvis Mankells beskrivning av nyckelharpan under forntiden (1864: 204) som sannolikt bygger på en uppgift av A. A. Hülphers (se bilaga 6, skriftkälla 1773: 1). Se även lexikonartiklar från samma tid, t.ex. Höijer 1864: 335.

gare behandlats i ett antal mindre arbeten och översiktsframställningar.

J. Rühlmann omnämner instrumentet »Schüsselfiedel» i sitt omfattande arbete *Geschichte der Bogeninstrumente* 1882 och framlägger en hypotes om instrumentets uppkomst som fortfarande är aktuell (1882: 85). Rühlmann kände nyckelharpan endast genom Agricolas (1528) och Praetorius' (1619—20) arbeten.

Nyckelharptraditionen i Sverige omnämns av musikskriftställare redan på 1700-talet. Den första framställningen som är relativt utförlig och dessutom fyller vissa musikvetenskapliga krav kom dock först 1899 med K. P. Lefflers *Nyckelharpospelet på Skansen*. Lefflers studie är nykter och saklig och grundar sig på intervjuer och melodiuppteckningar efter två spelmän samt sammanställningar av skriftliga notiser om nyckelharpan, främst sådana som ingår i SAOB:s arkiv. Lefflers undersökning måste på sina ställen korrigeras, men i stort är hans framställning vederhäftig.

I *Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel* 1906 har C. Claudius i ett kortare inlägg (s. 242—245) sammanställt Agricolas »Schlüsselfiedel» med den i Sverige levande nyckelharptraditionen och dessutom uppmärksammat nyckelharpmotivet i Häverö kyrkas kalkmålningar. Leffler och Claudius hade således vid denna tidpunkt påvisat de typer av källor i vilka nyckelharpor omnämnes eller avbildas.

Bidrag av en annan art är A. Psilanders artiklar *Berömda upplandsspelmän* i Gefle Dagblad den 10 och 12 november 1908 samt S. Larsson, *Redogörelse för uppländska spelmän vid spelmanstävlingarna i Uppsala* 1909. Psilanders artiklar, som är skrivna i anslutning till en kritik av K. P. Lefflers framställning *Folkmusiken i Uppland* (i *Uppland, skildring af land och folk*, 1908), ger liksom Larssons arbete viktiga bidrag till kännedomen om nyckelharpans miljö. Psilander upptar även frågor rörande nyckelharpans ursprung och proveniens som är av visst intresse. De två framställningarna har ett blygsamt format men innehållet är nästan helt igenom korrekt. De har tjänstgjort som »källmaterial» för de otaliga populära framställningar om nyckelharpan och nyckelharpspelmän som förekommit särskilt i uppländsk lokalpress under de sista decennierna.

Otto Andersson intar en särställning inom nyckelharpforskningen. I arbetena *Stråkharpan* (1923) och *Två märkliga österbottniska instrumentfynd* (1923) har han uppmärksammat två av de äldsta bevarade exemplaren av nyckelharpor. Vid slutet av 1940-talet förberedde han en större undersökning om nyckelharpan, varvid han bl.a. lät utsända en frågelista till N.M.:s meddelare (N.M.E.U. frågelista 147) och genom upprop till landets hembygdsgårdar sökte han dessutom få en överblick av instrumentbeståndet. Svaren på dessa enkäter har varit ett av de mest betydelsefulla källmaterialen för denna undersökning. Föreliggande monografi kan betraktas som ett försök att fortsätta och fullfölja Otto Anderssons påbörjade undersökning. Andersson har också skrivit en preliminär början till sitt planerade arbete med titeln *Den svenska nyckelharpan* (N.M.E.U. 49904, 18 maskinskrivna sidor). Bl.a. har han där presenterat en intressant hypotes om nyckelharpans ursprung och vandringsväg. I arbetet *Folkdans* (*Finlands svenska folkdiktning* VI, 1963) har Andersson under rubriken *Spelmansinstrument* ytterligare berikat vår kännedom om nyckelharpan med en rad intressanta skriftliga belägg (1963: XXXVI ff.).

Blygsam till formatet men trots detta av stort värde är Ernst Kleins undersökning om nyckelharpan som ingår i arbetet *Uppland i Nordiska Museet och Upplandsmuseet* 1926. Tack vare detta arbete var det bl.a. möjligt att komma närmare en hypotetisk lösning av frågan om hur en av nyckelharpans typer (silverbasharpan) uppkom (1926: 73 ff.).

Hortense Panum är en av de få instrumentforskare utanför Sverige som ägnat nyckelharpan intresse. I de två arbetena *Middelalderens Strengeinstrumenter* (1928) och *Middelalderens Musikinstrumenter* (1934) ger hon en översikt av nyckelharpans historia (1928: 111 ff., 1934: 59 ff.). Delvis bygger hon på Lefflers framställning, men hennes egna bidrag till frågan om instrumentets uppkomst är inte utan vikt. Av stor betydelse är att hon givit upplysningar om danska 1600-talsförfattare som nämner »nøglefejlen».

I sitt rika och skiftande musikvetenskapliga författarskap har Tobias Norlind vid flera tillfällen behandlat nyckelharpan. Här skall endast nämnas några av de bidrag som synes mig vara av särskild betydelse. I de populärvetenskapliga arbetena *Svensk folkmusik och folkdans* (1930) och i *Musikinstrumentens historia* (1941) har Norlind uppställt hypoteser om nyckelharpans ursprung och vandringsväg (1930: 76, 1941: 117 f.), som delvis vunnit stöd av föreliggande undersöknings material och diskussion. I arbetet *Systematik der Saiteninstrumente* (1939 sp. 27 ff.) har Norlind visserligen placerat nyckelharpan i ett evolutionistiskt system, men samtidigt med intuitiv säkerhet anat sig till relationer mellan nyckelharpans olika typer, som jag själv kommit fram till först efter mödosamma jämförelser och bearbetningar av ett källkritiskt material som inte stod till Norlinds förfogande. Norlind har även i excerpter efterlämnat ett material som kommit till användning i detta arbete (M.M., *T. Norlinds instrumentsystematik*, Familj 40: 1b nr 1182).

En studie som varit metodiskt vägledande vid behandlingen av nyckelharpmotiven i medeltida kalkmålningar är P.-A. Hellquists opublicerade arbete *Musikmotiv i Sveriges kyrkokonst före år 1600* (1957). Hellquist har i nämnda arbete redovisat ett stort antal förut ej kända kyrkmålningar med nyckelharpspelande änglar.

Många av mina forskarkolleger har generöst ställt material till mitt förfogande, skriftkällor om nyckelharpan som de påträffat vid genomgång av äldre litteratur och handskrifter samt bilder som de påträffat vid ikonografiska studier. I detta sammanhang inskränker jag mig till att

nämna det förnämsta bidraget. Bengt Kyhlberg har i över två decennier genomgått handskrifter av olika art i Uppsala landsarkiv och annorstädes. Genom att systematiskt utforska domböcker o.l. handlingar har han insamlat ett material om Uppsala stads musikliv som är unikt i sitt slag. Därvid har han också påträffat ett flertal notiser om nyckelharpan. Trots att han f.n. förbereder en studie över detta material har han ställt sina excerpter till mitt förfogande, vilket gav mig förutsättning att skapa en helt annan bild av nyckelharpans 1600-talshistoria än vad som i annat fall varit möjligt.

Såsom framgår av ovanstående översikt har många värdefulla insatser gjorts ifråga om utforskandet av nyckelharpan. Av bestående och oomtvistligt värde är det material som insamlats. Däremot kan man påpeka brister i många av framställningarna. Uppgifter om nyckelharpan har ofta godtagits utan tillräcklig prövning. Lösa hypoteser, ibland helt utan förankring i källmaterialet, förekommer. En källkritisk granskning av materialet liksom deskriptiva undersökningsmoment måste obetingat anses vara av primär betydelse för nyckelharpforskningen. Först i och med att man äger en grundlig kännedom om instrumentets tillverkning, formförändringar, ljudkvalitet och om hur de melodier som spelats på instrumentet klangligt utsmyckats osv., kan man söka framställa en bild av dess historia och göra sig en föreställning om dess användning och funktion under olika tidsskeden. Tidigare arbeten inom musikinstrumentforskningen har därvid varit mina förebilder.

### Några metodiskt vägledande instrumentundersökningar

Musikinstrumentforskning omspänner i sin vidaste bemärkelse både undersökningar av instruments funktion i en musikalisk miljö och akustiska analyser av de ljudförlopp instrumenten frambringar. Litteraturen på området är mycket omfattande och det är uteslutet att i detta sammanhang kunna ge en översikt av alla de arbeten som varit av betydelse för preciserande av frågeställningarna för denna monografi om nyckelharpan. Här skall blott några exempel nämnas.

Alltsedan senare hälften av 1800-talet har instrumentforskare sökt kartlägga instrumentens ursprung och inbördes relation i tid och rum. Många av dessa tidiga forskningar, systematiseringar och materialsammanställningar av exempelvis Curt Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente* (1913), *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (1920) och Sachs—Hornbostel, *Systematik der Musikinstrumente* (1914) utgör insatser som ännu betraktas som grundläggande och bestående. Även för denna undersökning har särskilt nämnda arbeten varit av stor betydelse.

Bland monografier över folkliga instrument utgör Otto Anderssons undersökning *Stråkharpan* (1923) ett viktigt pionjärarbete. Andersson har undersökt bevarade instrument, redovisat kvarlevande traditioner av instrumentets tillverkning och spelteknik och även diskuterat olika typer av skriftliga och ikonografiska belägg samt jämfört stråkharpan med andra instrument. Hans monografi är utformad som ett inlägg i den samtida debatten kring stråkinstrumentens uppkomst. Det är emellertid framför allt Anderssons försök till en samlad dokumentering av ett instrument som givit impulser till denna undersökning av nyckelharpan.

Bland andra metodiskt intressanta studier om folkliga musikinstrument skall här nämnas två som behandlar instrument i Sverige: Mats Rehnbergs studie *Säckpipan i Sverige* (1943) och Stig Walins *Die schwedische Hummel* (1952). I undersökningen av säckpipan har Rehnberg behandlat ett källmaterial som är av samma karaktär som materialet om nyckelharpan. Säckpipan förekommer liksom nyckelharpan i senmedeltidens kyrkliga kalkmåleri och omnämns i skriftliga notiser från 1500-talet fram till 1800-talet. Rehnberg hade även tillfälle att studera instrumentet i levande tradition. Hans metod att med hjälp av detta material ge en helhetsbild av ett instruments historia är samma metod som här prövas med nyckelharpan som undersökningsobjekt. Av Walins arbete är särskilt sjätte kapitlet, *Zum Tonsystem des Instruments,* av intresse för denna undersökning, då man kan utföra sträng-längdsmätningar för att fastställa både hummelns och nyckelharpans tonförråd och intervallstorlekar.

Inom det sista decenniets instrumentforskning kan man iaktta en förskjutning av tonvikten i fråga om val av problemställningarna från ursprungs- och uppkomstfrågor till frågor rörande instrumentens funktion, från ett studium av yttre morfologiska likheter till undersökningar av instrumentens konstruktion, deras tillverkning och spelsätt. Denna nyorientering framhålles på ett klargörande sätt i Ernst Emsheimers och Erich Stockmanns uppsats *Vorbemerkungen zu einem »Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente»* (1960). Författarna har här systematiserat de delproblem som de finner vara väsentliga vid utforskningen av folkliga europeiska instrument. De rekommenderar att instrumentartiklarna i den planerade handboken skall behandla a) terminologi, b) ergologi (dvs. tillverkning, konstruktion, material, verktyg, byggprinciper), c) spelteknik och musikaliska möjligheter, d) melodirepertoar, e) användning, f) historia och utbredning. Denna disposition ger en logisk gruppering av delundersökningarna, vilken jag här i allt väsentligt kommer att följa.

Werner Bachmann har i arbetet *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels* (1964) visat att uppgifter om instruments material, tillverkning, spelteknik osv. är av primär betydelse för ett musikinstruments *historia.* I vissa avseenden kan man kritisera Bachmanns undersökning (se t.ex. s. 157), men tekniken att låta enskilda delundersökningar belysa varandra inbördes har varit vägledande för detta arbete.

Musikinstrumentets klangkvalitet är en faktor som borde te sig väsentlig för instrumentforskaren även om han främst ägnar sig åt kulturhisto-

riska aspekter. I bl.a. tidskrifterna JASA och Acustica finns åtskilliga uppsatser vilka behandlar frågor om instruments fysikaliska ljudförlopp och om hur olika instruments klang upplevs.[2] En musikforskare som saknar akustisk eller psykologisk fackutbildning bör emellertid inte på egen hand ge sig in på de komplicerade undersökningar som dylika ljudförloppsanalyser och upplevelsemätningar innebär. I denna undersökning har expertis anlitats (se kap. 8) för att få vissa frågor om nyckelharpans ljudkvalitet besvarade.

### Arbetets uppläggning

De tio kapitlen i föreliggande arbete är inbördes av mycket skiftande art och storlek. Varje kapitel behandlar ett visst tema.

*Kapitel 1* är en presentation av själva instrumentet.

I *kapitel 2* dryftas källmaterialet. Såsom källmaterial räknas förutom själva instrumenten även bilder med nyckelharpmotiv, skrifter där nyckelharpan omnämns, upptecknade och inspelade nyckelharplåtar, dokumentation av nyckelharpan i nutidstraditionen med hjälp av enkäter, intervjuer, band och filminspelningar, dvs. överhuvudtaget vad som ger upplysningar om instrumentet i fråga. De källkritiska värderingarna gäller bl.a. äkthets- och dateringsfrågor beträffande bevarade instrumentexemplar och frågan om huruvida bildmaterialet verklighetstroget återger instrument som har existerat (detta gäller främst det medeltida ikonografiska materialet). Olika typer av skriftkällor har graderats efter tillförlitlighet. Mina egna fältforskningars dokumentariska värde diskuteras liksom värdet av svaren på N.M.:s frågelista om nyckelharpan.

*Kapitel 3* har ägnats åt nyckelharpans olika benämningar. Bl.a. diskuteras vilka benämningar i litteraturen som verkligen med säkerhet kan anses åsyfta instrumentet »nyckelharpa» enligt instrumentdefinitionen som ges i kapitel 1. En viktig fråga är i detta sammanhang huruvida olika benämningar på nyckelharpa kan avse skilda nyckelharptyper. Etymologiska frågor som kan vara av betydelse för instrumentets historia behandlas, och en översikt ges av synonymer och namnförändringar under olika tidsperioder.

I *kapitel 4*, som inleder den instrumentbeskrivande delen av undersökningen, ges en beskrivning av det råmaterial (virke m.m.) som använts och används vid tillverkning av nyckelharpor samt en beskrivning av själva byggtekniken. Denna framställning av tillverkningen utgör en förutsättning och grundval för behandlingen i de båda följande kapitlen av instrumentets morfologi, tonförråd och intervall och även för det åttonde kapitlet, vari nyckelharpans klangliga egenskaper dryftas. Den ger även upplysningar som är relevanta för instrumentets historia (kap. 10).

I *kapitel 5* diskuteras nyckelharpans morfologi, dvs. instrumentets korpusformer och enskilda delars utformning samt konstruktionsdetaljer m.m. Då i vissa fall utformningar anses ha inte endast funktionellt utan även estetiskt syfte (t.ex. ljudhålen), har även ornamentiken skildrats i detta kapitel. De morfologiska undersökningarna har relevans för såväl förklaring av instrumentets akustiska egenskaper som för den historiska framställningen i slutkapitlet.

I *kapitel 6* presenteras undersökningar av instrumentets tonförråd och intervall. Särskilt utrymme har härvid ägnats åt vissa metodfrågor i samband med fastställande av mätvärden för materialskalor och tydningar av dessa värden.

I *kapitel 7* behandlas nyckelharpans spelteknik. En huvudfråga i detta sammanhang är huruvida det finns en utbildad tangent- och stråkteknik som är gemensam för alla eller vissa grupper av spelmän, om speltekniken är individuellt utbildad eller avpassad för olika nyckelharptyper.

En del frågor om nyckelharpans akustiska egenskaper diskuteras i *kapitel 8*. Slutsatserna i detta kapitel är delvis baserade på en undersökning utförd av fil. lic. Johan Sundberg och publicerad som bilaga 8 i detta arbete. Undersökningen omfattar bl.a. en jämförelse mellan olika spelmäns upplevelse av olika nyckelharptypers klangkvalitet och registreringar av motsvarande instruments fysikaliska ljudförlopp. Dessutom dryftas olika konstruktionsdetaljers och speltekniska detaljers inverkan på instrumentens ljudkvalitet.

I *kapitel 9* ges först en summarisk översikt av nyckelharpans melodirepertoar. Därefter prövas huruvida instrumentets speltekniska egenheter betingar ett specifikt »idiom» som tar sig uttryck i speciella utformningar av melodierna. Vissa stildrag hos nyckelharplåtarna undersöks slutligen för att utröna om melodierna tillhör kända musikaliska stilskikt.

I *kapitel 10* görs ett försök att ge en samlad framställning av nyckelharpan från medeltiden fram till våra dagar. Nyckelharpans uppkomst, spridning och utbredning, miljö och användning diskuteras och skildras med hjälp av instrumentens, instrumentavbildningarnas och skriftkällornas vittnesbörd. Samtidigt inlemmas de resultat som framkommit i föregående delundersökningar för att bilden av nyckelharpans historia skall bli så fullständig som det tillgängliga materialet f.n. tillåter.

I flera av ovan redovisade kapitel berörs problemställningar som tangerar andra ämnesområden, t.ex. medeltidsikonografi, folklivsforskning, språkvetenskap, akustik osv. Några avsnitt har utförts, andra granskats av specialister på respektive ämnesområde. Denna assistans av och diskussion med forskare från andra discipliner har varit synnerligen stimulerande. Den har givit frågeställningarna en belysning ur andra aspekter och därmed givit relief åt de försök till lösning av problem som prövats utifrån musikforskarens synvinkel. Det är min övertygelse att en dylik kontakt över ämnesgränserna är nödvändig för en vidareutveckling av musikinstrumentforskningen.

---

[2] Några sådana undersökningar citeras i kap. 8.

# Kapitel 1
# Nyckelharpan — en presentation

Vad är en nyckelharpa? För att kunna ge ett entydigt svar på denna fråga och därmed möjlighet att fastställa vilka instrument som skall behandlas i föreliggande monografi ägnas detta kapitel först en presentation av instrumentet enligt vedertagen instrumentsystematisk terminologi. Därefter ges en översikt över instrumentdelarnas olika benämningar, och slutligen redovisas de olika typerna av nyckelharpa.

## Begreppet nyckelharpa

Nyckelharpan har på grund av sin tangentmekanism instrumentsystematiskt inordnats på skilda sätt.

Tobias Norlind placerar vevliran och nyckelharpan inom gruppen »Gestrichene Tasteninstrumente» i familjen »Klavierinstrumente» (Norlind 1939). Detta motiverar han genom att presentera en utvecklingslinje från vevliran och nyckelharpan fram till de s.k. »Bogenklaviere» (Norlind 1939: 5—6). Denna indelningsprincip följer även Friedrich W. Riedel (se MGG bd. 7, artikel »Klavier» sp. 1097 f.), som upptagit nyckelharpan bland »Saitenklaviere» med »Streichmechanik».

Curt Sachs inordnar nyckelharpan bland »Zusammengesetzte Chordophone», »Lauteninstrumente» (1920: 165). Detta förefaller att ge nyckelharpan en lämpligare inordning såväl ur ergologisk som ur spelteknisk synpunkt. Nyckelharpan i de medeltida avbildningarna överensstämmer i detalj med vissa av samtidens strukna eller knäppta fiddlor, och även senare tiders nyckelharpor har mycket gemensamt med andra samtida stråkinstrument. Själva tangentmekanismen är mycket speciell och kan inte utan vidare likställas med klaverinstrumentens.

Nyckelharpan som instrumenttyp bör enligt min mening definieras på följande sätt:
*en sammansatt kordofon, som spelas med stråke och vars strängar avkortas med hjälp av en speciell typ av tangentmekanism. Instrumentet är placerat horisontellt i förhållande till exekutören på ett sätt, som närmast motsvarar den konventionella hållningen av knäppta lut- och gitarrinstrument.*

Definitionens andra sats innebär att de instrument som Norlind (1939: 41 ff.) sammanför under beteckningen »Tastenmonochorde», tangentpsalmodikon, monocorde à clavier, melotetrafon osv., ej kan räknas till samma instrumenttyp som nyckelharpan.

## Instrumentets delar

På bild [*1*] har nyckelharpan orienterats i anslutning till Curt Sachs' antropomorfa betraktelsesätt (Sachs 1920: 155 f.). Skruvplattan räknas som instrumentets översta del och stränghållarfästet som dess nedersta. De ovalformade ljudhålen är således placerade på underbygeln och det lilla hjärtformade ljudhålet på överbygeln. Nycklarna skötes från instrumentets vänstra sida. Locket utgör instrumentets framsida, bottnen dess baksida.[1]

Flertalet av nyckelharpans delar har en eller flera av byggare och spelmän allmänt vedertagna benämningar, men också benämningar som är mera lokalt begränsade. Några av instrumentdelarna saknar egentliga namn. Dessa har här namngivits i enlighet med vedertagen musikvetenskaplig terminologi för samma slags instrumentdelar tillhörande andra instrument (t.ex. vevliran). Sådana ord är i nedanstående översikt satta med halvfet stil. Benämningar som är av lokal karaktär utmärkes med citationstecken. Siffrorna efter benämningarna hänvisar till motsvarande siffra på bild [*1*].[2]

Nyckelharpan är ett stråkinstrument vars melodisträngar avkortas av *nycklar, knavrar* 1, vilka är placerade i en till tre rader i en särskild anordning kallad *nyckellåda, knaverlåda* eller *bänk* 2. Nycklarna är placerade vinkelrätt mot strängarna. Varje nyckel är försedd med ett till tre stift, vilka benämnes *löv* eller *»flagga»* 3. Dessa löv avkortar strängen då nyckeln trycks in. Hela spelmekanismen går under beteckningen *lek, knaverlek, nyckellek* eller *knaverställning* och omfattar både nycklarna med löv och nyckellådan. Nyckellådan är försedd med två *sidstycken,* av vilka det vänstra kallas *nyckelskiva* 4. Den sistnämnda har en rad öppna, kvadratiska utskärningar för övre nyckelraden. Dessa utskärningar täcks av en ribba, *överliggaren* 5. Nyckellådans övre del utgör *sadeln,* också kallad *»övre stallet»* 6. På äldre instrument finns över nyckellådan ett lock, som här benämns nyckellådans lock 7.

*Skrovet* 8 är vanligen urgröpt ur ett stycke trä. Enstaka instrument (speciellt nutida nyckelharpor) har dock skrov sammansatt av sarger och lös botten. Skrovet består av *botten* 9, *väggar* eller *sarger* 10,[3] *hals* 11 och *skruvplatta* 12. I nedre delen av skrovet är en särskild kil utskuren som tjänstgör som stränghållarfäste 13. *Locket* 14 har på äldre instrument två ovala *ljudhål, »oxögon»* 15 på underbygeln, och ett mindre, hjärtformat ljudhål på överbygeln 16. Skrov och lock benämnes ibland *»stommen»*. I denna undersökning användes benämningen korpus.

Instrumentets *hals* 11 övergår i *skruvplattan, »skruvstallet», »överstycket»* 12, vari *skruvarna* 17 är fästade underifrån. Undantagsvis förekommer även skruvlåda med sidställda skruvar.

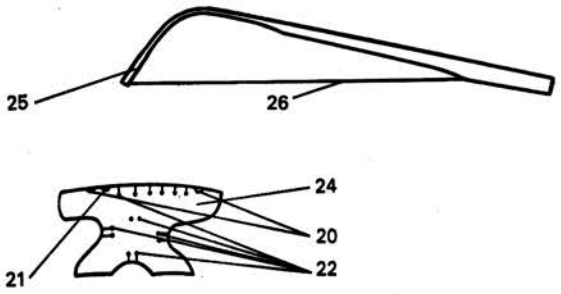
*Stränghållaren* 18 är nedtill formad som en hake, vars spets vilar på *stränghållarfästet* 13.

---

[1] Spelmän och byggare använder det omvända betraktelsesättet: de ovala ljudhålen har tidigare betraktats som instrumentets »ögon» (jfr nedan beteckningen *»oxögon»*). Då instrumentet hängdes upp på väggen iakttog man förr alltid att »huvudet» var vänt uppåt, och som regel bibehåller spelmän och byggare denna sedvänja än i dag. Införandet av spelmännens orientering av instrumentet i detta arbete skulle dock leda till en rad missuppfattningar, då instrumentforskningen allmänt godtagit Sachs' betraktelsesätt (se bl.a. Bessaraboff 1941: 207 ff.).

[2] Leffler (1899: 12 ff.) redovisar några benämningar av nyckelharpans delar, t.ex »skrofvet», »stommen», »ljumsträngar», »nycklarna». I svaren på N.M.:s frågelista nr 147 om nyckelharpan finns en rik dokumentation av dylika benämningar. Samma termer användes av spelmän och byggare ännu 1961—1965, då material för denna undersökning insamlades. Se vidare sakregistret under respektive ord.

[3] Om skrovet är urgröpt ur ett stycke användes beteckningen *väggar,* om det är sammansatt av olika delar *sarger.*




Stränghållarens övre del, som består av en triangulär eller rundad platta, har en speciell förstärkning, en upphöjning, där strängarna fästes, vilken kallas *valk* 19.

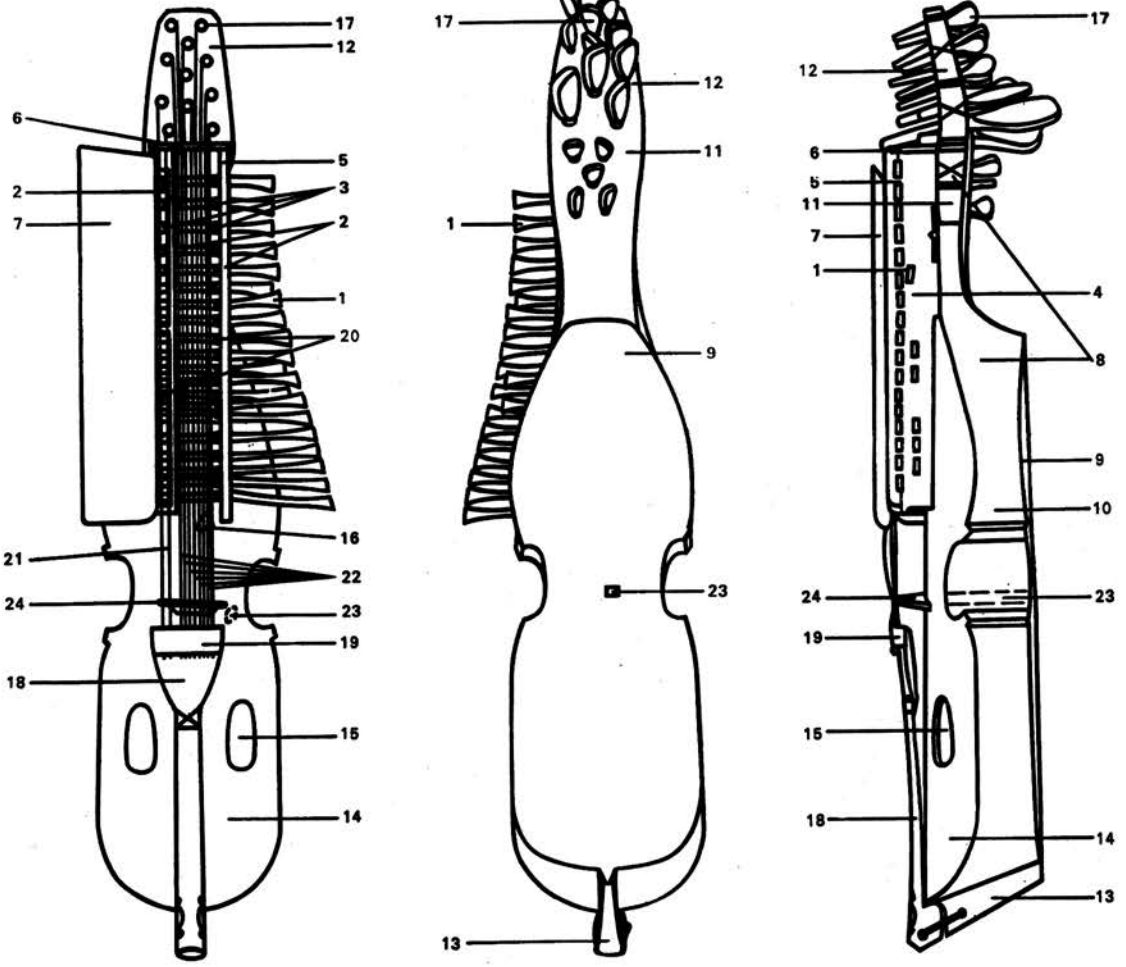
Tre kategorier av strängar förekommer:[4] *spelsträngar*, vilka kan avkortas och kanske hellre bör kallas *melodisträngar* 20; *bordun-* och *bassträngar* 21, vilka ej kan avkortas, men vilka i likhet med melodisträngarna är placerade ovan stallet och kan dras an med stråken. De enskilda strängarna har eller har haft speciella beteckningar: »*silket*» eller »*kvinten*» för första melodisträng, »*alt*» eller »*tenor*» för andra melodisträng, »*grovbas*» eller »*brummen*» för bas- eller bordunsträngar. En tredje kategori strängar är *resonans-*, »*ljud-*» eller »*ljom-*»strängar 22, vilka ej kan dras an av stråken utan är placerade i djupa skåror på stallets översida, i utskärningen under stallet, i skåror i stallets sidor eller löper genom små hål i stallet.

*Ljudpinnen* 23 går även under beteckningen »*ställpinne*» och »*stallpinne*», troligen beroende på att dess funktion inte alltid uppfattas som primärt ljudöverförande utan såsom ett stöd mot stallets tryck.

*Stallet* 24 har ingen annan benämning.

*Stråkstången* 25 kallas »*stråke*», någon gång »*stång*». *Taglet* 26 är den enda förekommande benämningen på stråktaglet.

[4] Strängarnas antal, gruppering och stämning redovisas i de avseenden de är av betydelse för den typologiska indelningen av instrumenten nedan s. 16 ff. En detaljerad presentation av dessa kriterier återfinns i kap. 6 och 7.

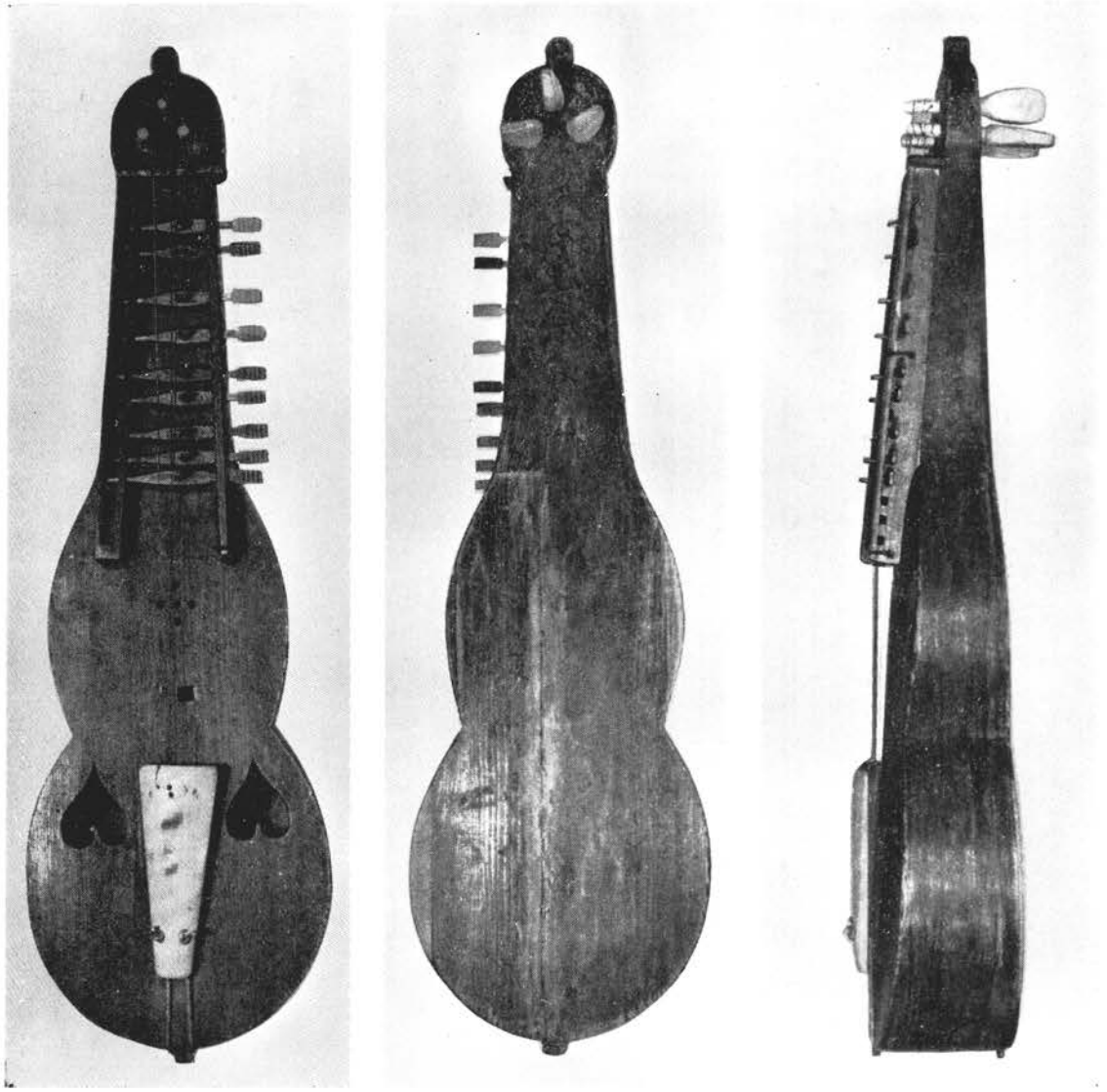



1. NYCKELHARPA (kontrabasharpa) MED STALL OCH STRÅKE. Delarnas benämningar.

1. Nyckel (knaver). Den övre, breda delen kallas tangenthuvud.
2. Nyckellåda (knaverlåda, bänk)
3. Löv (»flagga»)
4. Vänster sidstycke (nyckelskiva)
5. Överliggare
6. Sadel (»övre stallet»)
7. Nyckellådans lock
8. Skrov
9. Botten
10. Vägg eller sarg
11. Hals
12. Skruvplatta
13. Stränghållarfäste
14. Lock
15. Ljudhål (»oxögon»)
16. Ljudhål på överbygeln
17. Stämskruv
18. Stränghållare
19. Valk
20. Melodisträngar
21. Bordunsträng
22. Resonansströngar
23. Ljudpinne
24. Stall
25. Stråkstång
26. Tagel

*1. Keyed fiddle (contra-drone keyed fiddle) with bridge and bow. Names of parts.*

*1. Key*
*2. Keybox*
*3. Tangent*
*4. Key-box's left panel*
*5. Locking batten*
*6. Key-box nut*
*7. Key-box lid*
*8. Body*
*9. Back*
*10. Wall (rib)*
*11. Neck*
*12. Pegboard*
*13. Hookbar*
*14. Belly*
*15. Sound hole*
*16. Sound hole on upper bout*
*17. Tuning peg*
*18. Tailpiece*
*19. Head of tailpiece*
*20. Melody strings*
*21. Drone string*
*22. Resonance string*
*23. Sound post*
*24. Bridge*
*25. Bowstick*
*26. Hairs*



2. Nyckelharpan från Mora (1.1). På baksidan är inristat årtalet 1526, en datering som stöds av C14-analys av träets ålder. Längd 710 mm. Zornsamlingarna, Mora. Foto: M.M.
*2. Keyed fiddle from Mora (1.1). »1526» carved on back.*

Förutom de benämningar på instrumentdelar som nyckelharpan har gemensamma med andra instrument, t.ex. *stall, stränghållare,* finns vissa speciella beteckningar som *knaver, nyckel, bänk* osv. *Ljum-* eller *ljom*-sträng är liksom *knaver* en dialektal benämning.[5] Uttrycket »det ljommar bra i harpa» användes av spelmän och byggare vid karakterisering av ett instrument med goda resonansegenskaper (M.M. 64/65: 34—36, 42).

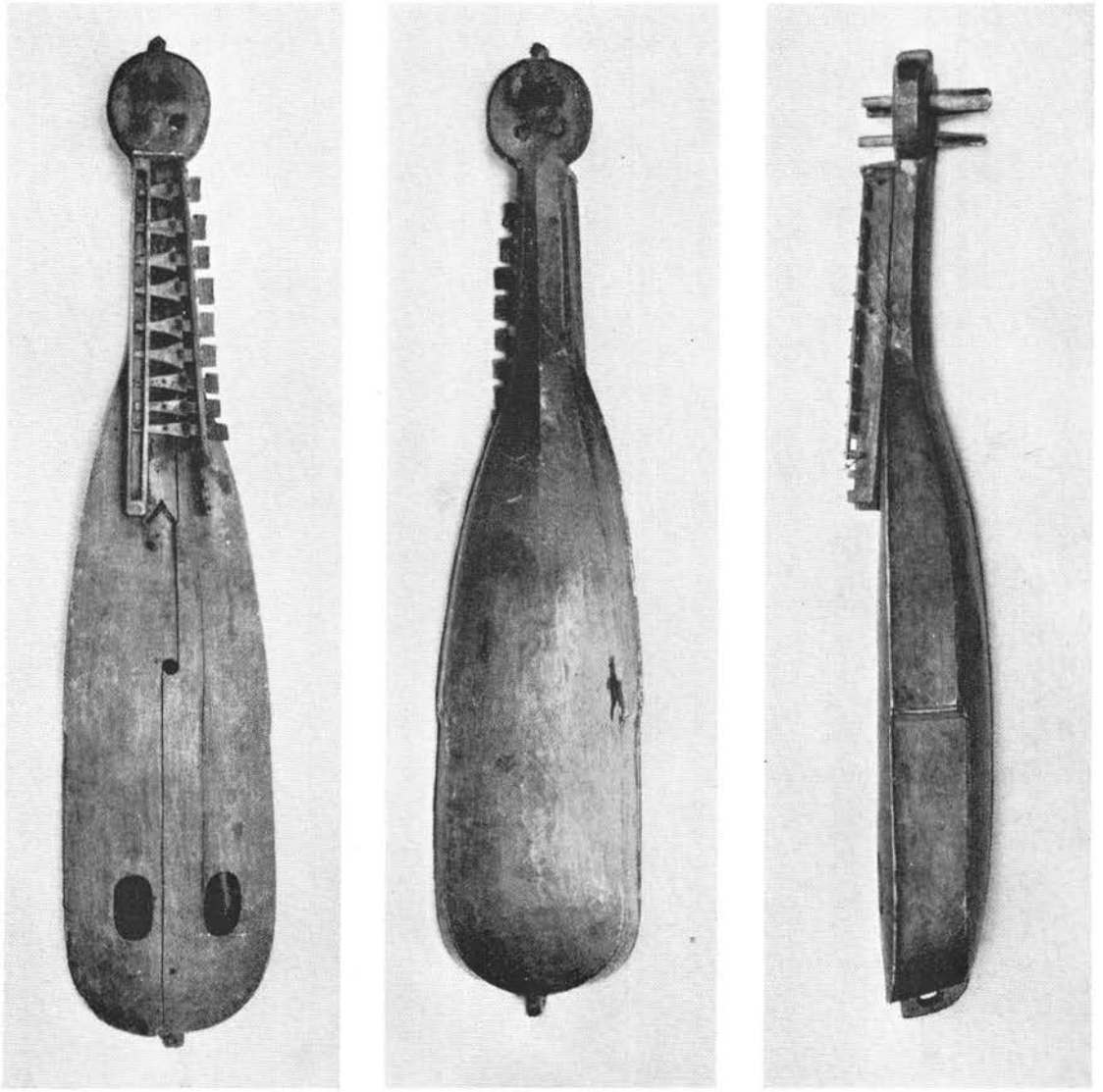
## Typologi

Den föregående definitionen av nyckelharpan ger en till synes homogen instrumentgrupp. Denna kan emellertid sönderdelas i ett begränsat antal huvudgrupper och typer.

Nyckelharporna kan först uppdelas i två huvudgrupper: A. *Nyckelharpor utan resonanssträngar,* B. *Nyckelharpor med resonanssträngar.* Grupp B har ytterligare uppdelats efter olika spelmekanismers konstruktion.[6]

Skillnaden mellan nyckelharpor utan och med resonanssträngar är så markerad att en av huvudfrågorna i denna undersökning gäller om det

[5] Jfr SAOB band 16 sp. 936 och Rietz 1867: 410 a. — Beträffande *knaver,* se kap. 3.
[6] Av grupp A har endast tre instrument bevarats med spelmekanismen i behåll. Då samtliga dessa tre spelmekanismer är inbördes olika, är en vidare typindelning av denna grupp meningslös. Likheter och olikheter mellan bevarade instrumentexemplar och instrumentbilder redovisas i kap. 5.

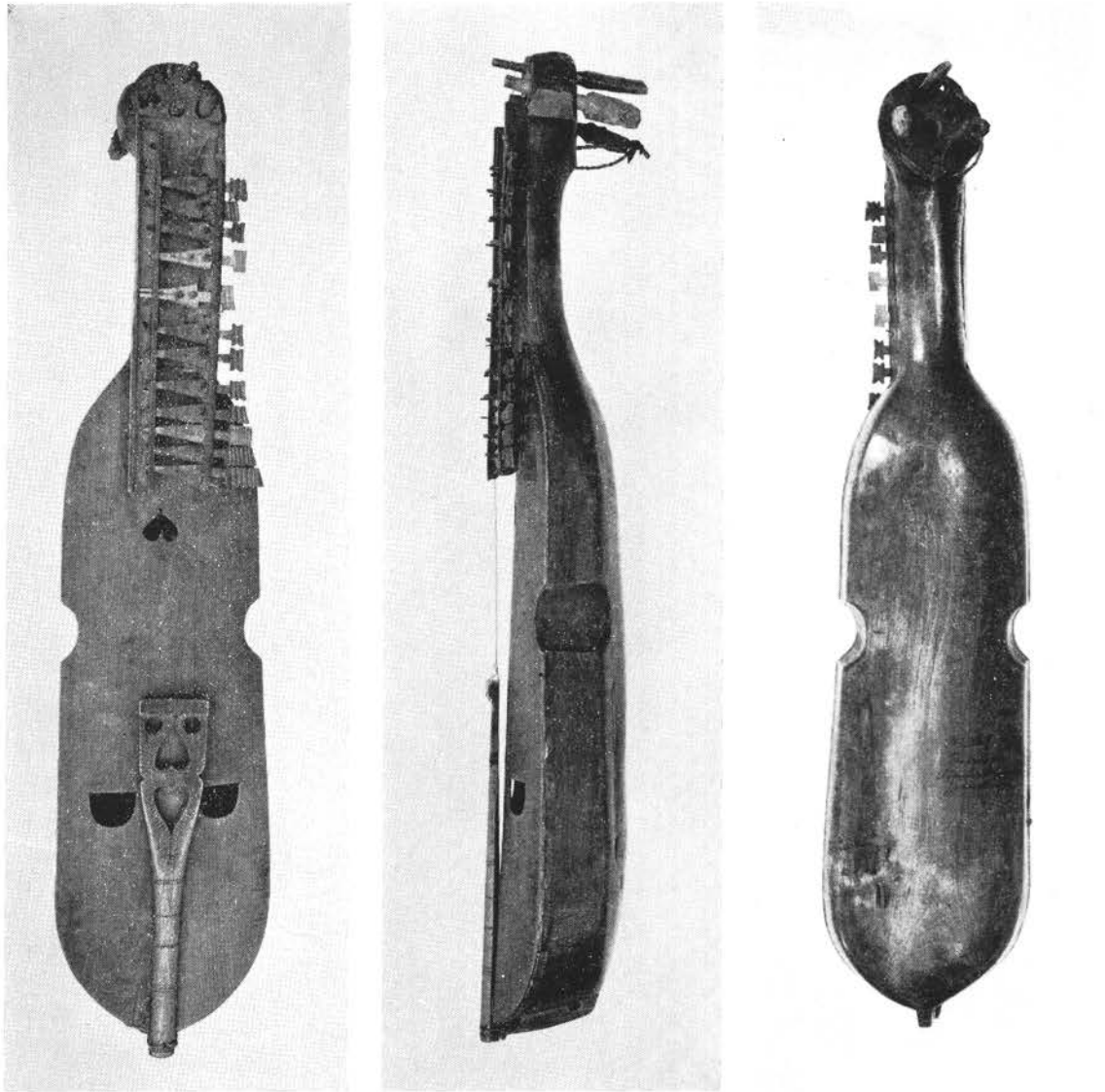


3. Nyckelharpan från Esse, Finland (1.2). Inga uppgifter om instrumentets ålder föreligger. Av konstruktionen att döma från tiden före 1700. Längd 800 mm. Privat ägo. Foto: Sibeliusmuseum, Åbo.
*3. Keyed fiddle from Esse, Finland (1.2). Probably pre-18th century.*

föreligger ett genetiskt samband eller inte dem emellan. Nyckelharpor utan resonanssträngar återfinns i avbildningar från 1400-talets slut och fram till 1620. Huruvida de instrument av denna typ som bevarats kan dateras till samma tidsperiod behandlas i kapitel 2.

Nyckelharpor med resonanssträngar har samtliga en korpusform som förråder ett samband med viol- eller violininstrumenten. De tidigaste beläggen härstammar från 1700-talet (s. 38). Instrument av denna typ tillverkas och spelas även i våra dagar. Under tidernas lopp har instrumentet genomgått åtskilliga förändringar. Man kan särskilja dem främst genom spelmekanismen, vilken i flera fall givit upphov till olika benämningar av instrumentet. Ur musikvetenskaplig synpunkt bör en typologisering efter dessa spelmekanismers utformning anses vara en godtagbar indelningsgrund.

Nedanstående summariska presentation har till syfte att tillsammans med bilderna ge en första orientering om de olika typer av nyckelharpa som kommer att behandlas i denna undersökning. De olika instrumenttyperna har försetts med olika indexsiffror och de undersökta instrumentexemplaren numrerats (se bilaga 1): 1.= nyckelharpa utan resonanssträngar, 2.=enkelharpa, 3.=kontrabasharpa, 4.=silverbasharpa, 5.=kontrabasharpa med dubbellek, 6.=kromatisk nyckelharpa.



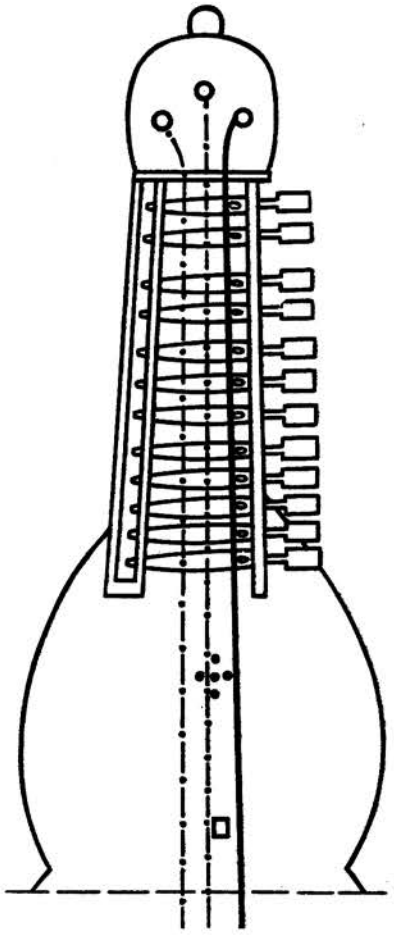
4. Nyckelharpan från Vefsen, Söndre Helgeland, Norge (1.3). Enligt C14-analys av träets ålder och ornament sannolikt från 1600-talets slut. Längd 790 mm. N.M. 43367. Foto: N.M.
*4. Keyed fiddle from Vefsen, Söndre Helgeland, Norway. Probably late 17th century.*

A. NYCKELHARPOR UTAN RESONANSSTRÄNGAR

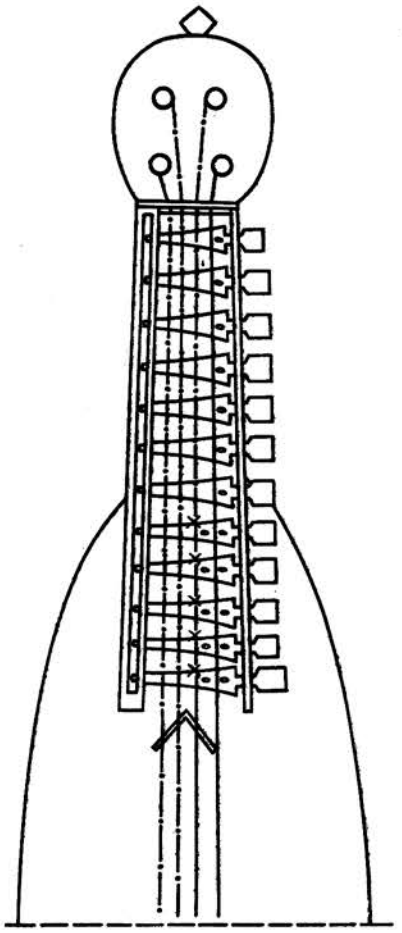
Från morfologisk synpunkt är denna typ mycket heterogen: här förekommer nyckelharpor med gitarr- och lutformad korpus vid sidan av konventionella fiddlatyper och sådana som anknyter till de resonanssträngade nyckelharporna.

Nyckelharporna på medeltida avbildningar är alltför schematiskt framställda för att spelmekanismen skall kunna studeras i detalj (se s. 106).

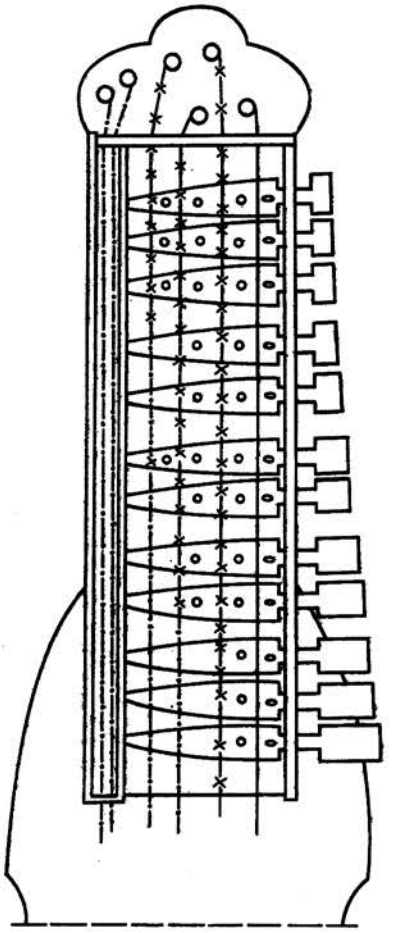
Av de bevarade instrumenten är nyckelharpan i Zornsamlingarna, Mora (i fortsättningen benämnd *nyckelharpan från Mora,* 1.1 [2]) försedd med en rad nycklar, vilka har ett löv vardera. Nyckelharpan från Leonard Hälls samlingar i Esse, Finland (i fortsättningen kallad *nyckelharpan från Esse,* 1.2 [3]), har likaså en rad nycklar som vardera har ett löv, med undantag av de översta nycklarna, som har två. Nyckelharpan i N.M.:s samlingar nr 43367 från Vefsens pr., Søndre Helgelands fögderi, Norge (i fortsättningen benämnd *nyckelharpan från Vefsen,* 1.3 [4]), har en rad nycklar och genomgående två löv till vardera nyckeln. Dessutom har flertalet av dess nycklar ytterligare ett eller två löv av metall. Nyckelharpan från Mora har varit försedd med en melodisträng och två bordunsträngar [5], nyckelharpan från Esse dessutom med en melodisträng som delvis har tjänstgjort som bordun,



5



6



7

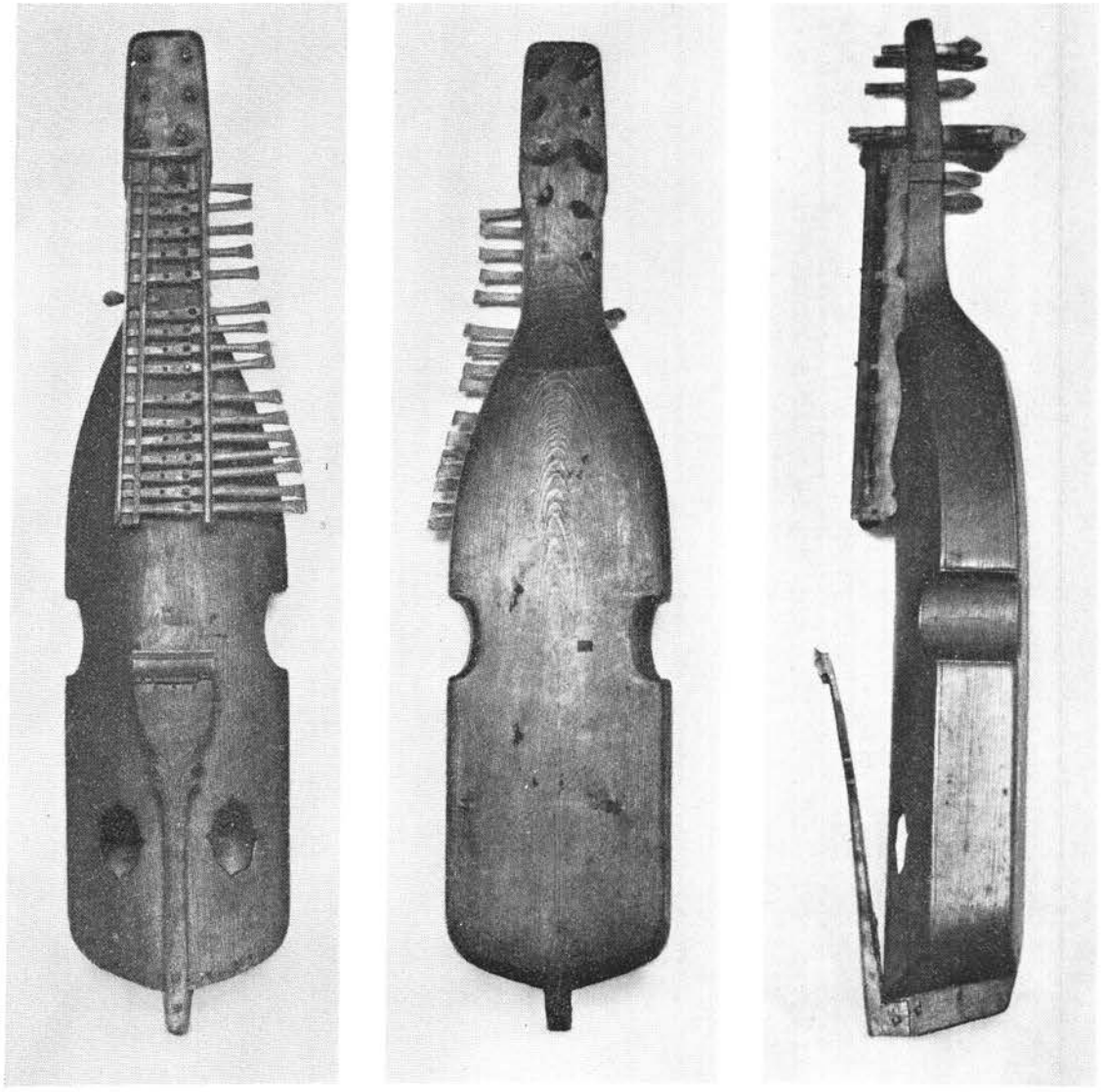
delvis som en parallellkopplad sträng, »mixtur»[7] [6]. Nyckelharpan från Vefsen är försedd med två parallellkopplade »mixtur»-strängar, två omväxlande »mixtur»- och bordunsträngar, beroende på vilken knaver som skjuts in, samt två bordunsträngar [7]. Om instrumentets stämning saknas uppgifter.

[7] Om begreppet parallellkopplad sträng och dess funktion som mixtur, se s. 153.

5. Nyckelmekanismen till nyckelharpan från Mora: —, melodisträng; —·—·—·—·—, bordunsträng.
*5. Key mechanism of the Mora instrument: —, melody string; —·—·—·—·—, drone string.*

6. Nyckelmekanismen till nyckelharpan från Esse: —, melodisträng; —·—·—·—·—·—, bordunsträng; —x—x—x—x—, mixtursträng.
*6. Key mechanism of the Esse instrument: —, melody string; —·—·—·—·—·—, drone string; —x—x—x—x—x mixture string.*

7. Nyckelmekanismen till nyckelharpan från Vefsen: —, melodisträng; —·—·—·—·—·—·—, bordunsträng; —x—x—x—x—x—x, mixtursträng. Märk tredje och fjärde strängarna, vilka kan ha både bordun och mixturfunktion.
*7. Key mechanism of the Vefsen instrument: —, melody string; —·—·—·—·—·—, drone string; —x—x—x—x—x—, mixture string. Notice the third and fourth strings, which can function as either mixture or drone.*



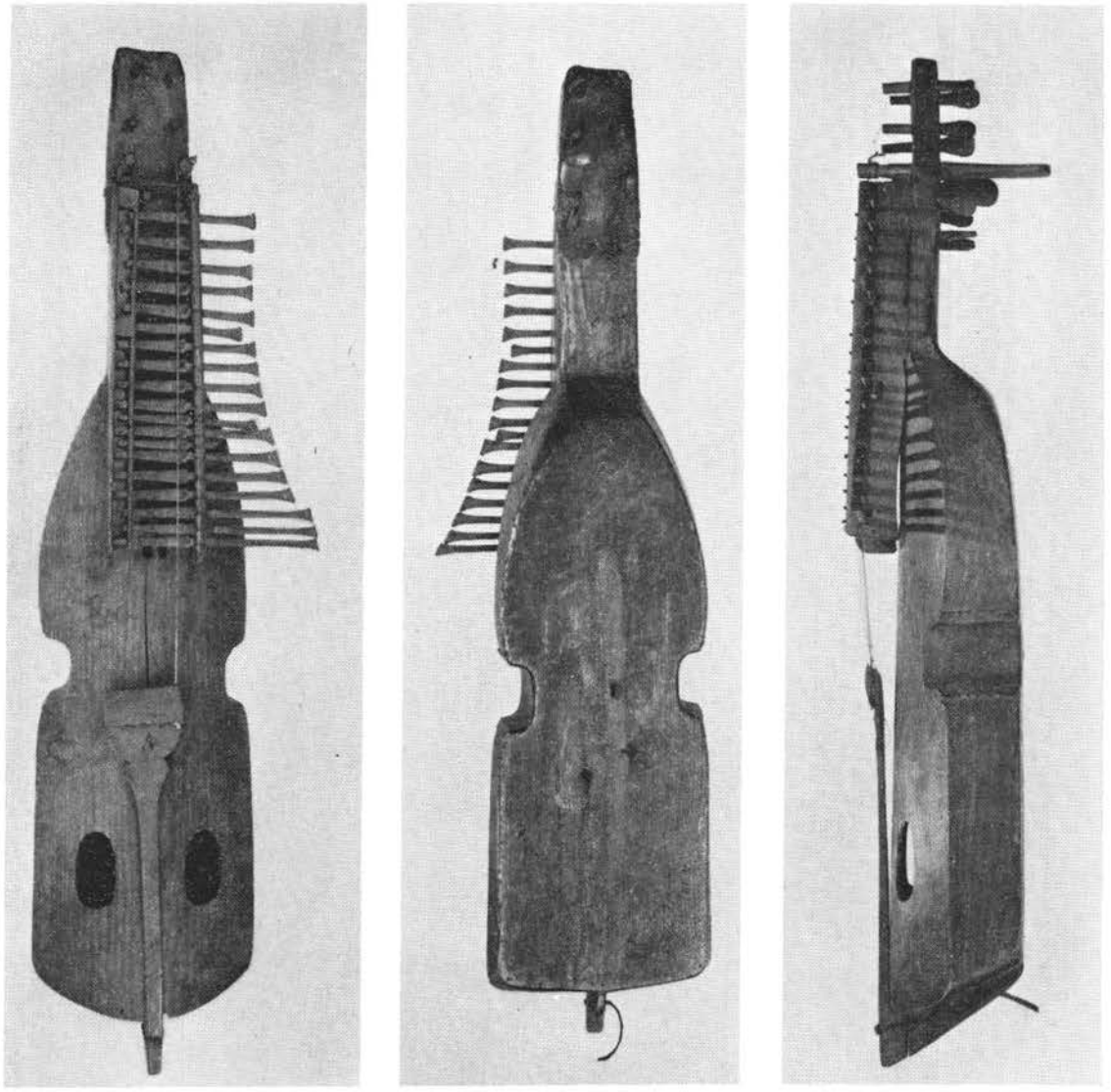
8. Enkelharpa (2.45). Sannolikt från 1700-talet eller 1800-talets början. Längd 854 mm. Västergötlands museum 2162. Foto: Västergötlands museum.
*8. Simple keyed fiddle (2.45). Probably from 18th or early 19th century.*

B. Resonanssträngade nyckelharpor

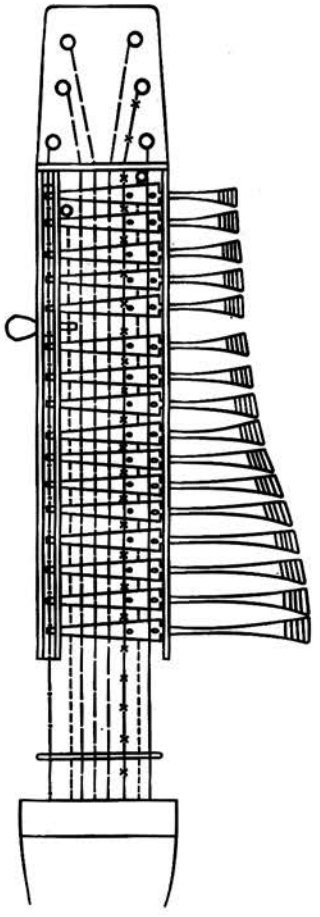
I traditionen finns benämningar på olika typer av nyckelharpor, vilka i flertalet fall bevisligen alluderar på spelmekanismerna (se kap. 3). Följande indelning efter spelmekanismer är således ingen efterhandskonstruktion av mig utan finns belagd i källmaterialet. En viss reservation gäller dock för termen *enkelharpa* och dess sammanlänkning med en bestämd instrumenttyp (se s. 68 f.).

*Enkelharpa* [8] [9]

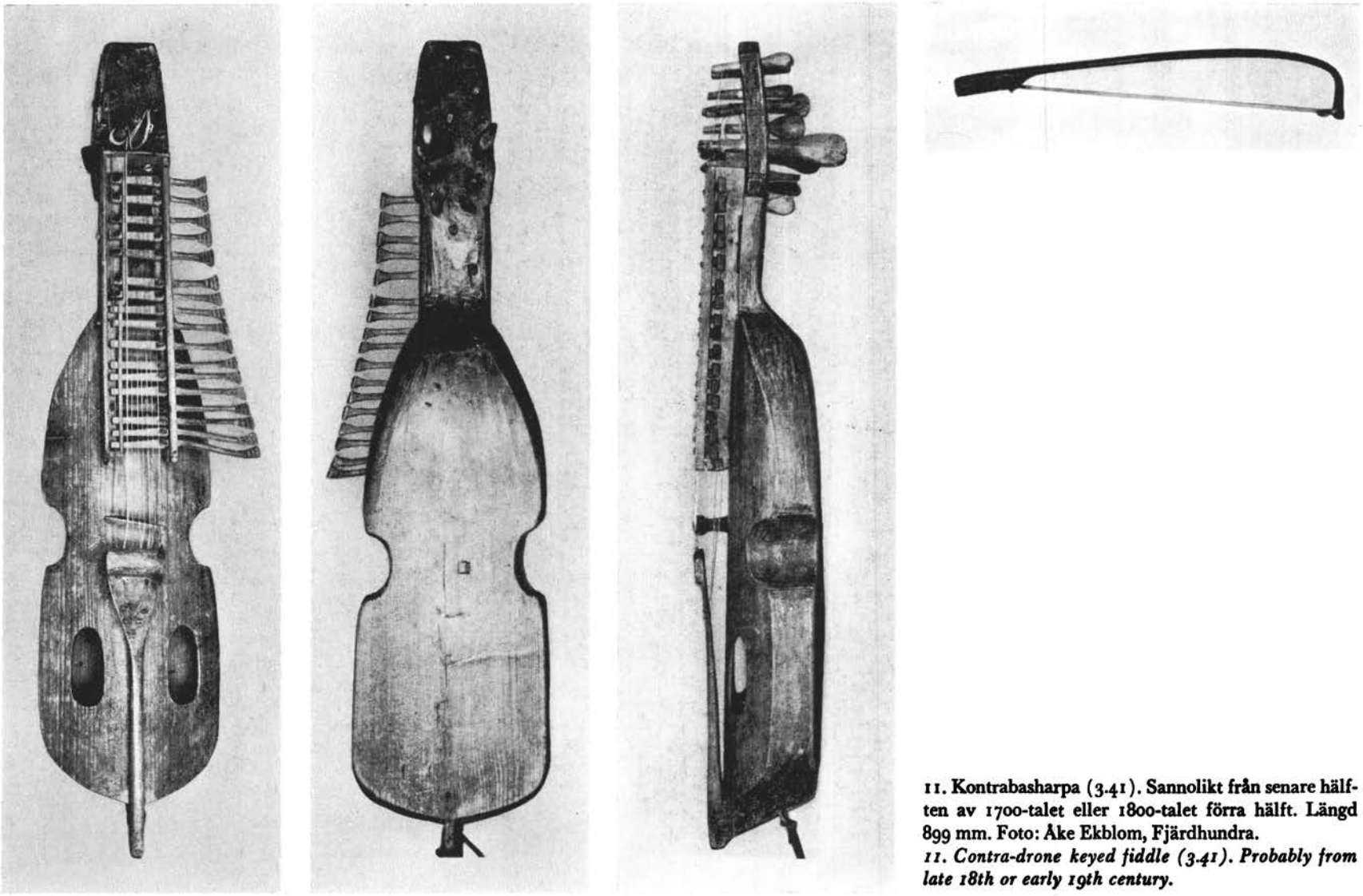
Spelmekanismen är försedd med en rad nycklar med löv till en eller två melodisträngar, varvid den andra sannolikt varit parallellkopplad med den första [10]. Instrumentet har dessutom haft en eller två bordunsträngar samt 6—13 resonanssträngar.



9. Enkelharpa (2.2). Sannolikt från 1700-talet. Längd 892 mm. N.M. 16307. Foto: N.M.
*9. Simple keyed fiddle (2.2). Probably from 18th century.*



10. Nyckelmekanismen till en enkelharpa: —, melodisträng; —·—·—·—·—, bordunsträng; —x—x—x—x—x—x—x, mixtursträng; — — — — — — — resonanssträng.
*10. Key mechanism of a simple keyed fiddle: —, melody string; —·—·—·—·—, drone string; —x—x—x—x—x, mixture string; — — — — — — — resonance string.*

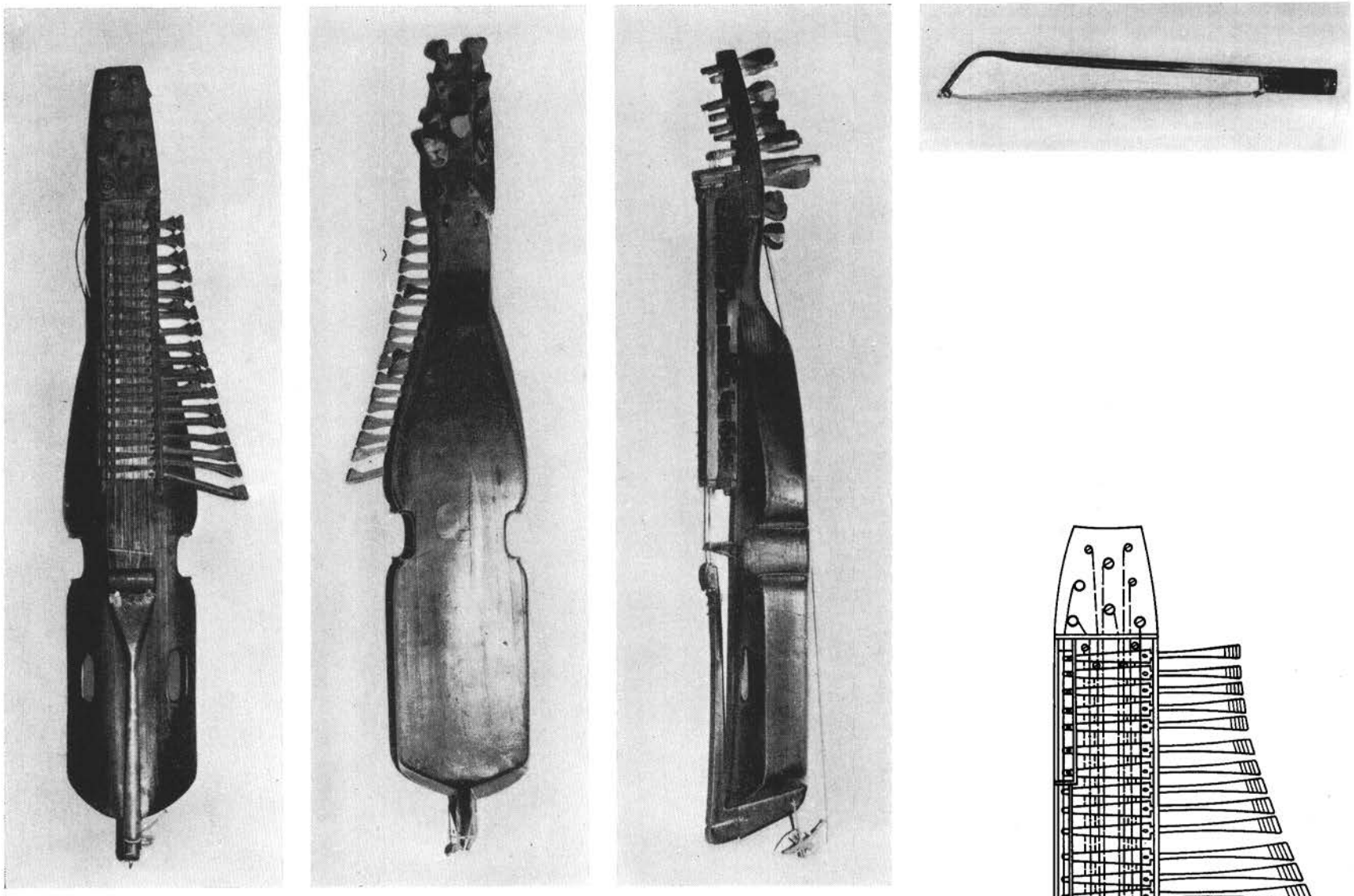


11. Kontrabasharpa (3.41). Sannolikt från senare hälften av 1700-talet eller 1800-talet förra hälft. Längd 899 mm. Foto: Åke Ekblom, Fjärdhundra.
*11. Contra-drone keyed fiddle (3.41). Probably from late 18th or early 19th century.*

*Kontrabasharpa* [*11*] [*12*]
Kontrabasharpan har en eller två bordunsträngar placerade mellan de båda melodisträngarna. Instrumentets spelteknik och klang är avhängig av denna strängplacering (se kap. 7 och 8). De två melodisträngarna, stämda $a^1$ och $d^1$, avkortas av en och samma rad av nycklar, försedda med två löv för vardera strängen [*13*].[8] Ibland har andra melodisträngen $d^1$ blott löv så att omfånget $d^1$—$a^1$ täcks, men ofta har den löv till ännu några knavrar så att även toner ovanför $a^1$ kan erhållas på denna sträng (se s. 124 f.). Bordunsträngen har varit stämd *g*, enligt en källa tidigare även *a*. Under 1800-talet tillfogades ännu en bordunsträng med stämning *c*. Resonanssträngarnas antal kan variera från 6 till 13 (jfr ovan enkelharpa). Vanligast är dock 9—11.

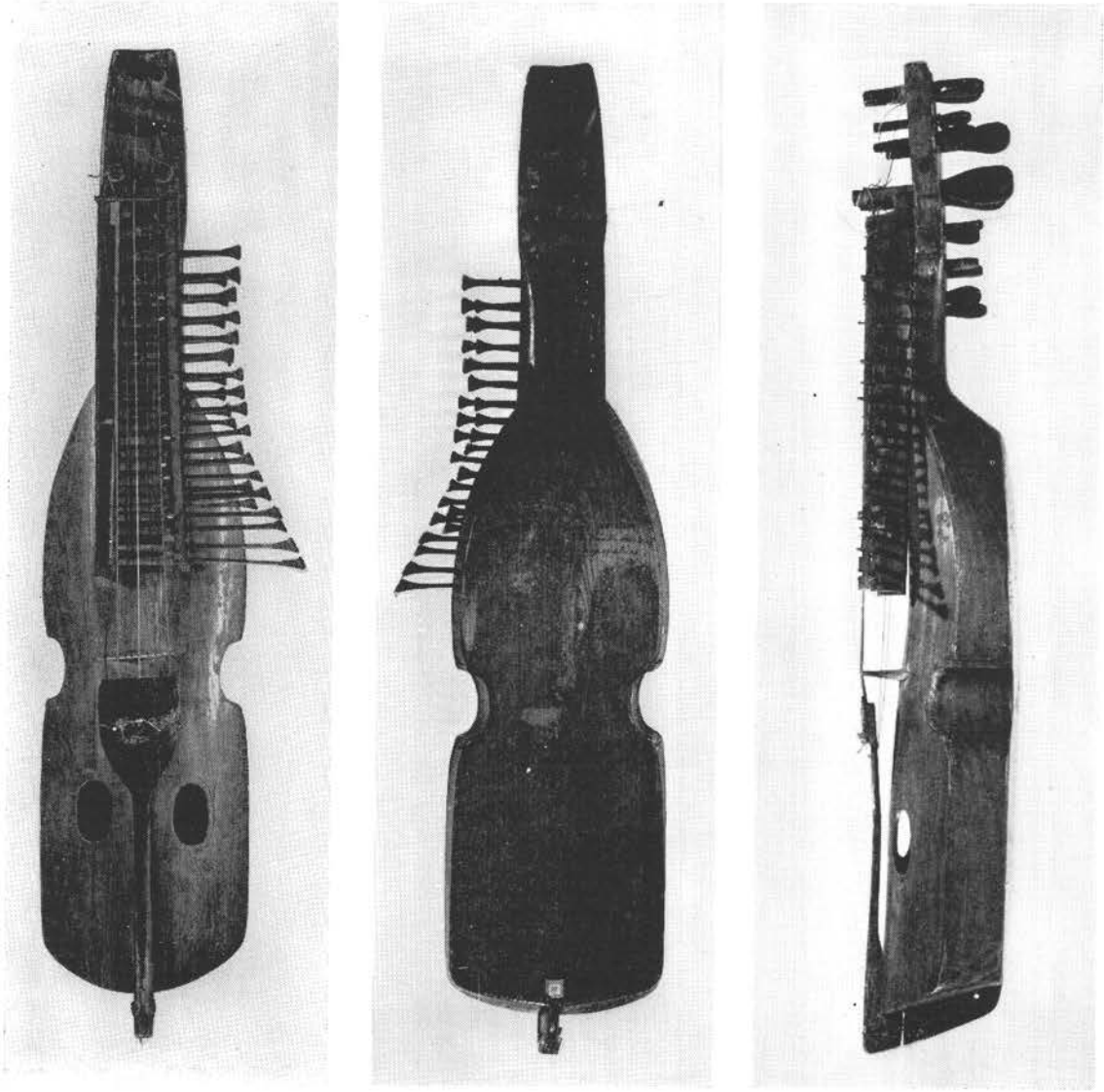
Ovanstående typ har i vissa lokaltraditioner (Österbybruk—Dannemora) gått under beteckningen »*kontrabasharpa med enkellek*» för att skilja den från den i trakten förekommande »*kontrabasharpa med dubbellek*». Förstnämnda instrumenttyp benämnes i denna undersökning endast *kontrabasharpa*, medan den senare kallas *kontrabasharpa med dubbellek* (se nedan).

[8] Samtliga tonbokstäver kursiveras. Om deras relation till en bestämd tonhöjd se s. 62 och 133.



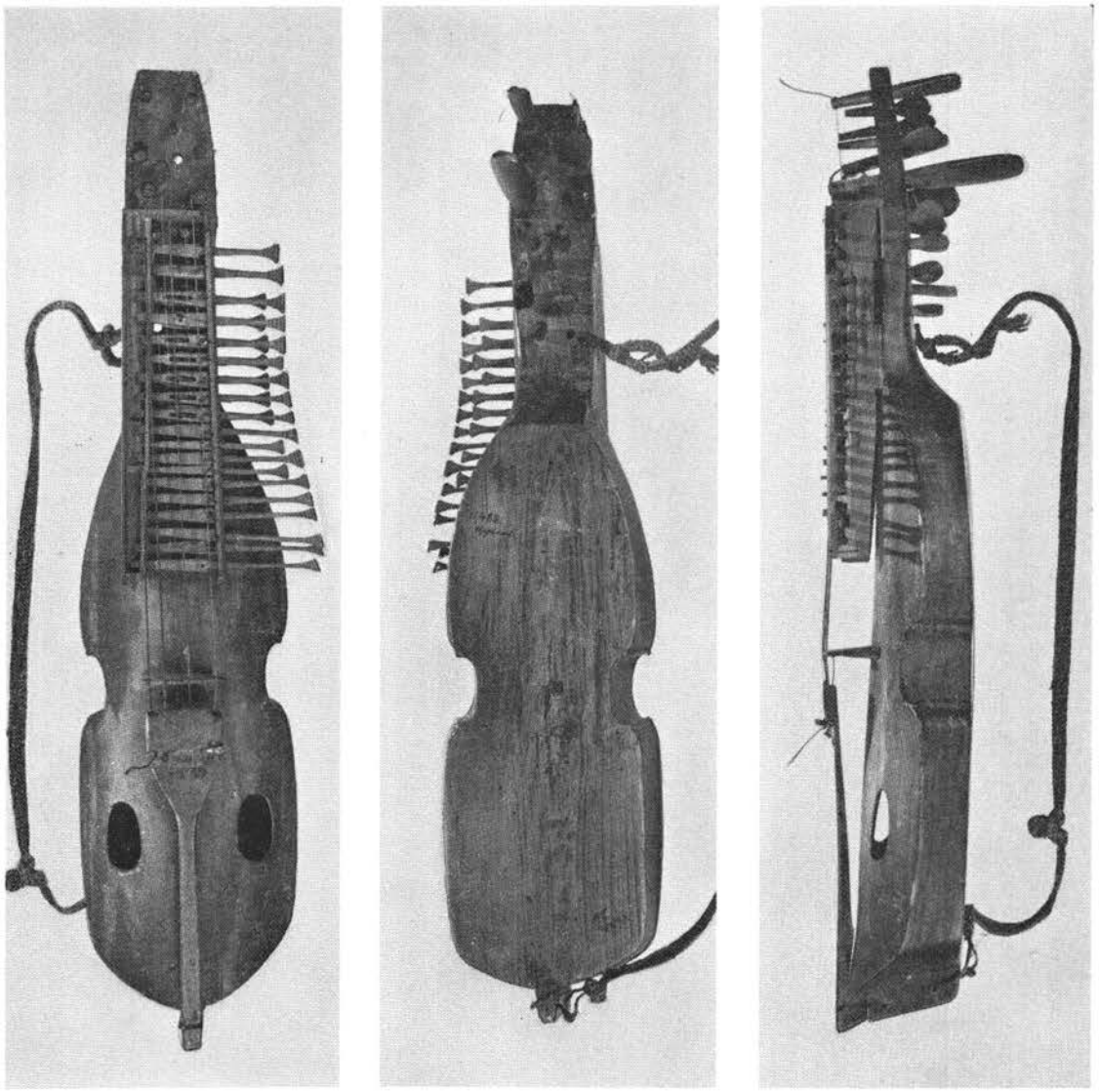
12. Kontrabasharpa (3.65). Kan vara en ombyggd enkelharpa. Sannolikt från 1700-talet. — Stråken, här förstorad i relation till instrumentet, har en utskjutande trekant på gripplattan. Längd 904 mm. Stråkens längd 527 mm. Privat ägo.
*12. Contra-drone keyed fiddle (3.65). Probably from 18th century. The bow has a special rest on the handle for the little finger.*

13. Nyckelmekanismen till en kontrabasharpa: —, melodisträng; —·—·—·—·, bordunsträng; — — — — — — —, resonanssträng.
*13. Key mechanism of a contra-drone keyed fiddle: —, melody string; —·—·—·—·, drone string; — — — — — — —, resonance string.*

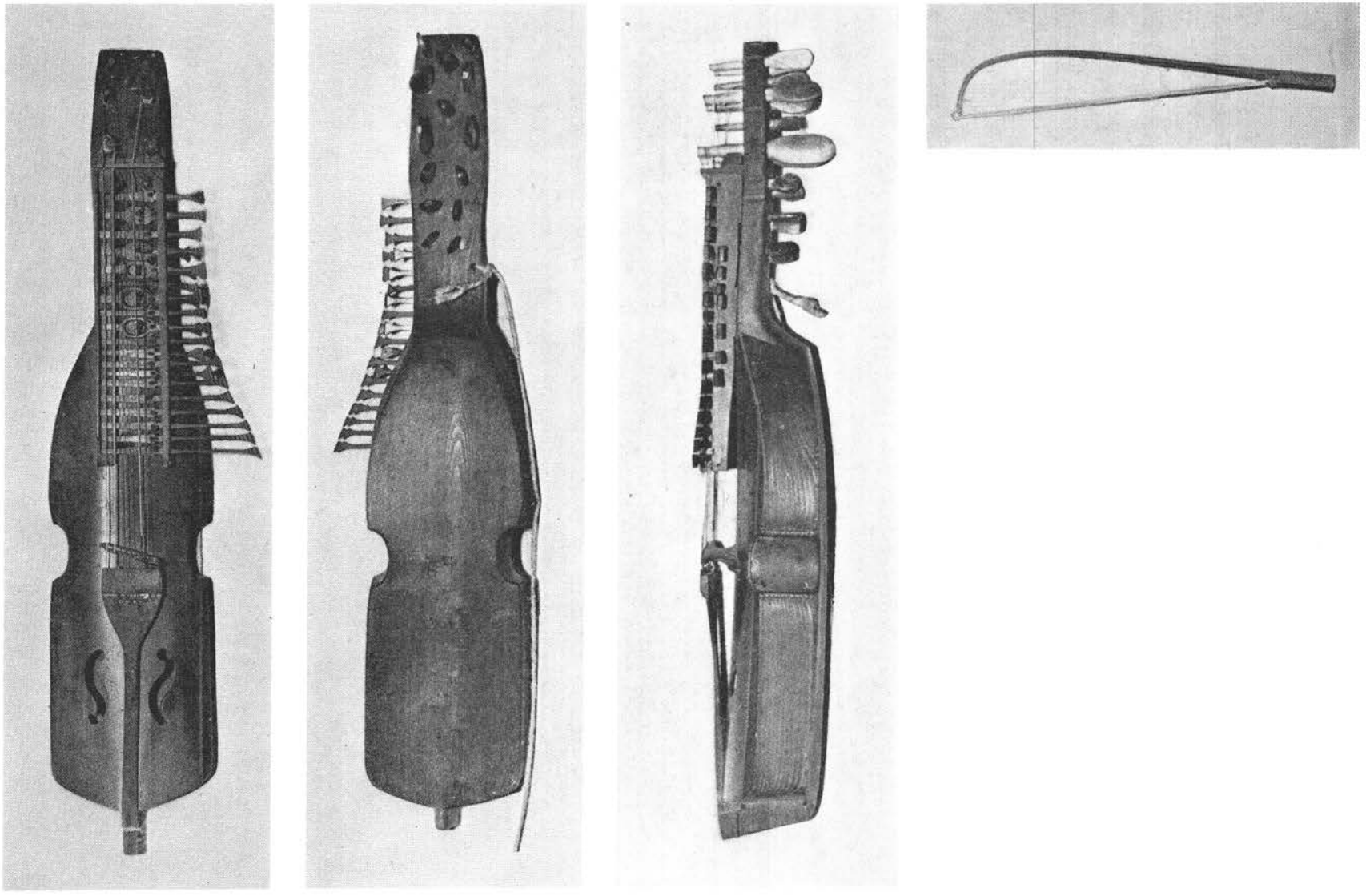


14. Silverbasharpa (4.47). Från mitten av 1800-talet. Längd 862 mm. M.M. 396. Foto: M.M.
*14. Silver-drone keyed fiddle (4.47). Mid-19th century.*

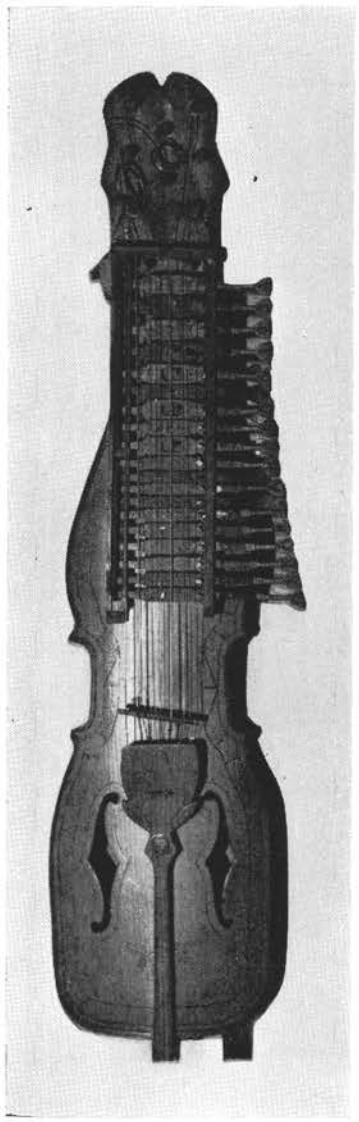
*Silverbasharpa* [*14*] [*15*] [*16*] [*17*]
Silverbasharpan har två melodisträngar. Bordunsträngarna, eller rättare bassträngarna, är placerade till höger om dessa [*18*]. Instrumentet har två rader nycklar. Den andra raden består blott av ett fåtal nycklar, vilka placerats under den första raden. Med vissa undantag (t.ex. nyckel nr 2, som har löv för både första och andra melodisträng och således avkortar båda strängarna samtidigt, se s. 126) har *varje löv sin egen nyckel avsedd antingen för första eller andra melodisträngen*. I regel är första nyckelraden med dess löv avsedd för första och andra nyckelraden för andra melodisträngen, men specialkonstruktioner förekommer för att en mycket använd nyckel skall få en spelteknisk fördelaktig position (se s. 126). Första melodisträng stämmes $a^1$, andra $c^1$, första bassträng $g$ och andra $c$. Resonanssträngarna är vanligen 9—10, men även 6 och upp till 12 förekommer.

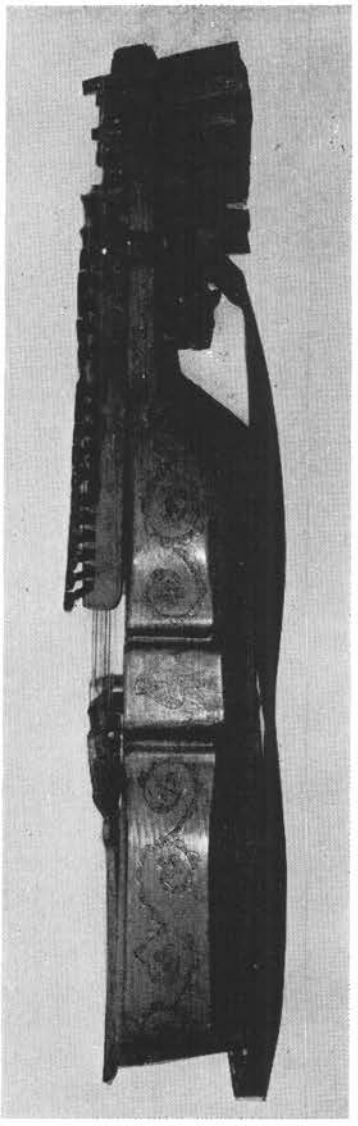


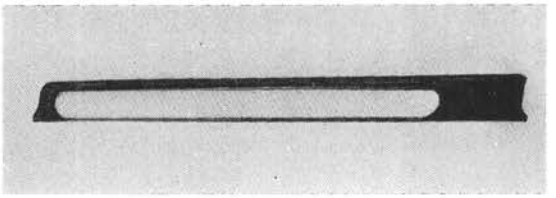
15. Silverbasharpa (4.11). Ombyggd från kontrabasharpa. Spelmekanismen från 1800-talets senare hälft. Instrumentet i övrigt ett halvsekel äldre. Längd 833 mm. N.M. 11488. Foto: N.M.
*15. Silver-drone keyed fiddle (4.11). 19th century.*

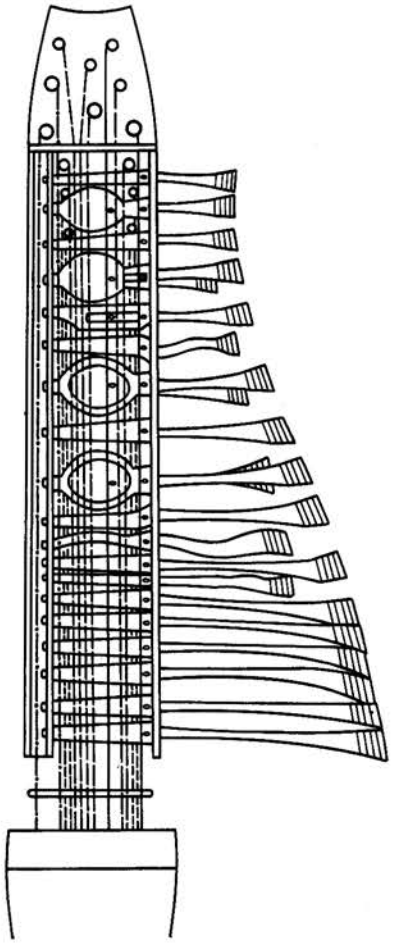


16. Silverbasharpa (4.6). Enligt uppgift har instrumentet tillhört spelmannen Byss Kalle (1783—1847). Längd 860 mm. Älvkarleby hembygdsförening.
*16. Silver-drone keyed fiddle. (4.6). About 1840.*



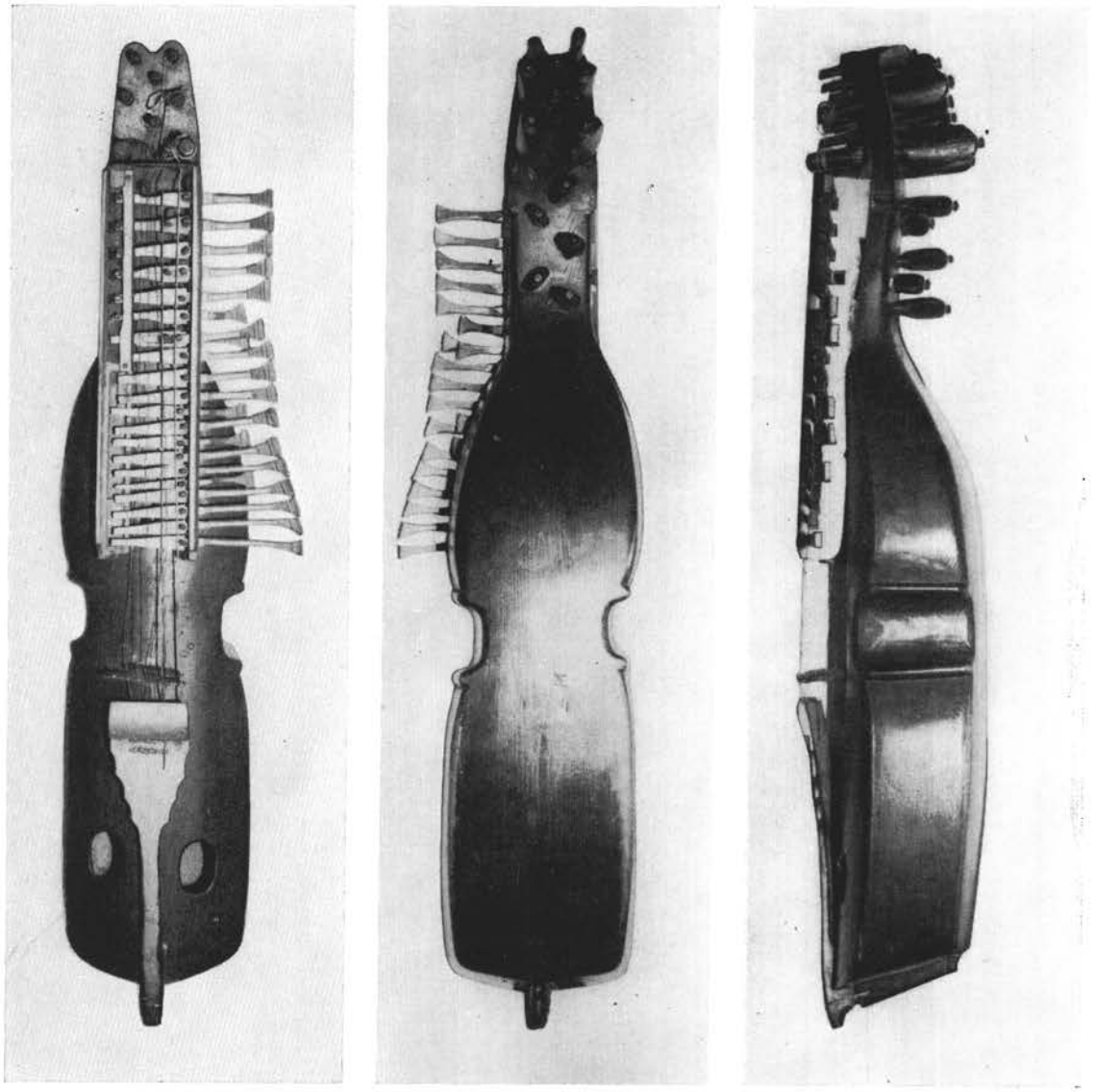






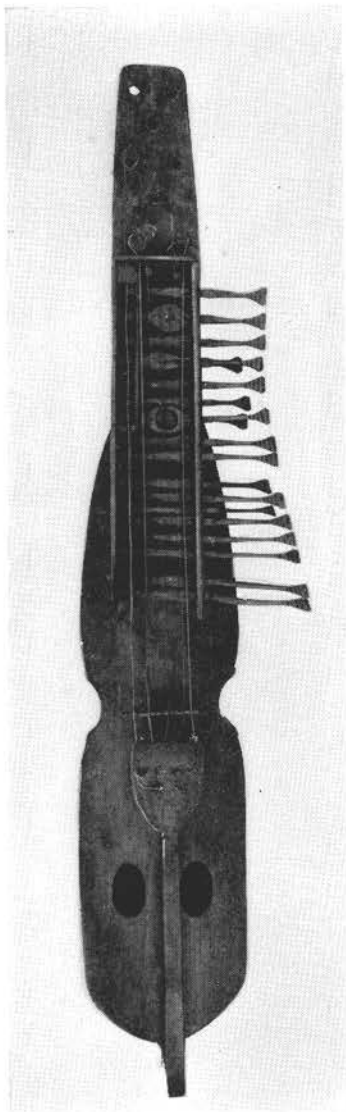
17. Silverbasharpa (4.94). Tillverkad år 1953. Längd 850 mm. Privat ägo. Foto: Ingvar Eriksson.
*17. Silver-drone keyed fiddle (4.94). From 1953.*

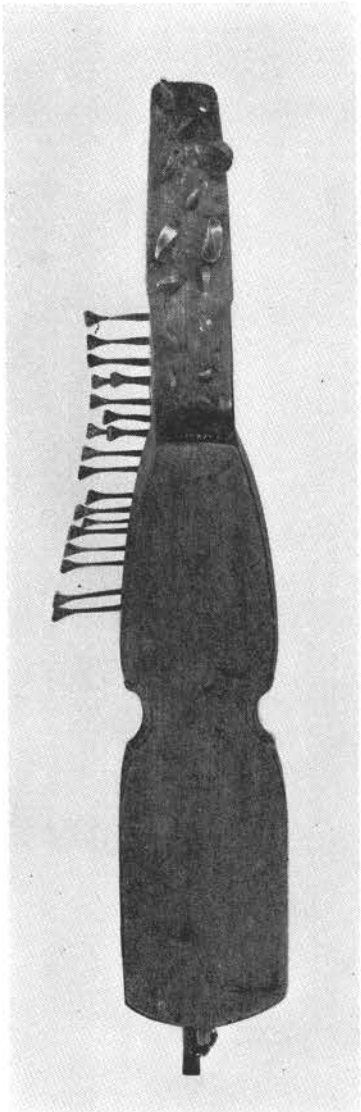
18. Nyckelmekanismen till en silverbasharpa: —, melodisträng; —·—·—·— bassträng; — — — — — — resonanssträng.
*18. Key mechanism of a silver-drone keyed fiddle: —, melody string: —·—·—·— bass string; — — — — — — resonance string.*

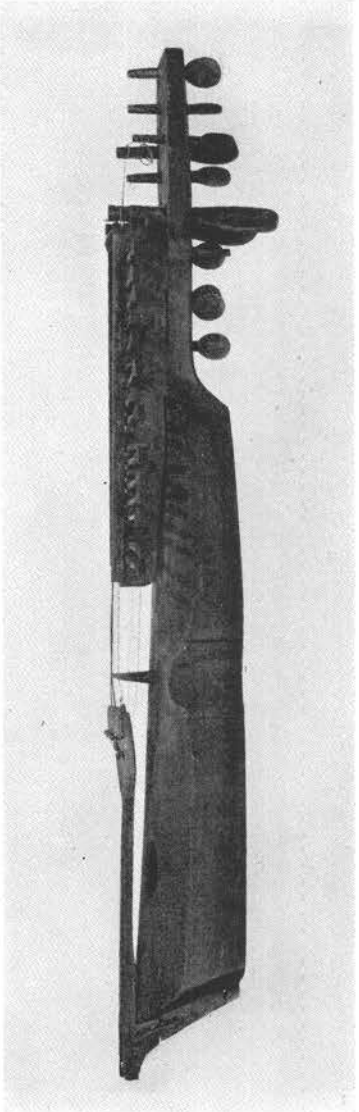


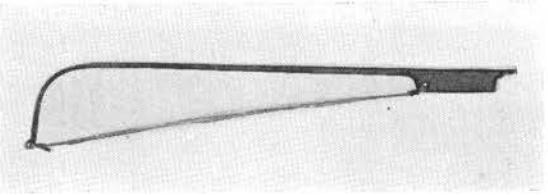
19. Kontrabasharpa med dubbellek (5.100). Sannolikt från 1800-talets senare hälft. Längd 797 mm. Medelpads Fornhem 3177.
*19. Contra-drone double-keyed fiddle (5.100). Probably late 19th century.*

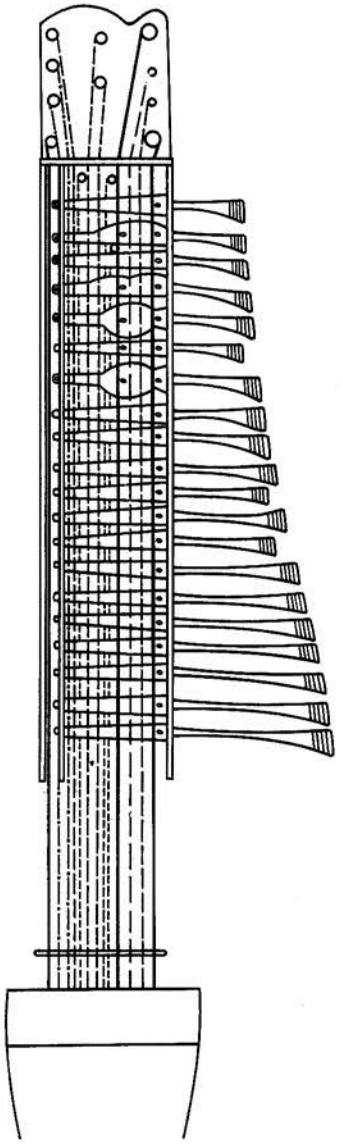
*Kontrabasharpa med dubbellek* [19] [20]
Kontrabasharpa med dubbellek kännetecknas av en spelmekanism som kombinerar de förut behandlade knaverlekarna hos kontrabasharpa och silverbasharpa. Förutom första melodisträngen $a^1$ finns sålunda en andra, intill liggande, melodisträng $c^1$ med den kombination av nycklar och löv som ovan redovisats för silverbasharpans andra melodisträng. Därefter följer en friliggande *g*-sträng och en *c*-sträng med bordunfunktion samt slutligen en tredje melodisträng $d^1$, som avkortas av löv på de 6—8 första nycklarna [21]. Spelteknikén är densamma som för kontrabasharpan, och tillsatserna från silverbasharpan har som enda funktion att ge en ökad klanglig utsmyckning. Resonanssträngarnas antal överensstämmer med silverbasharpans.





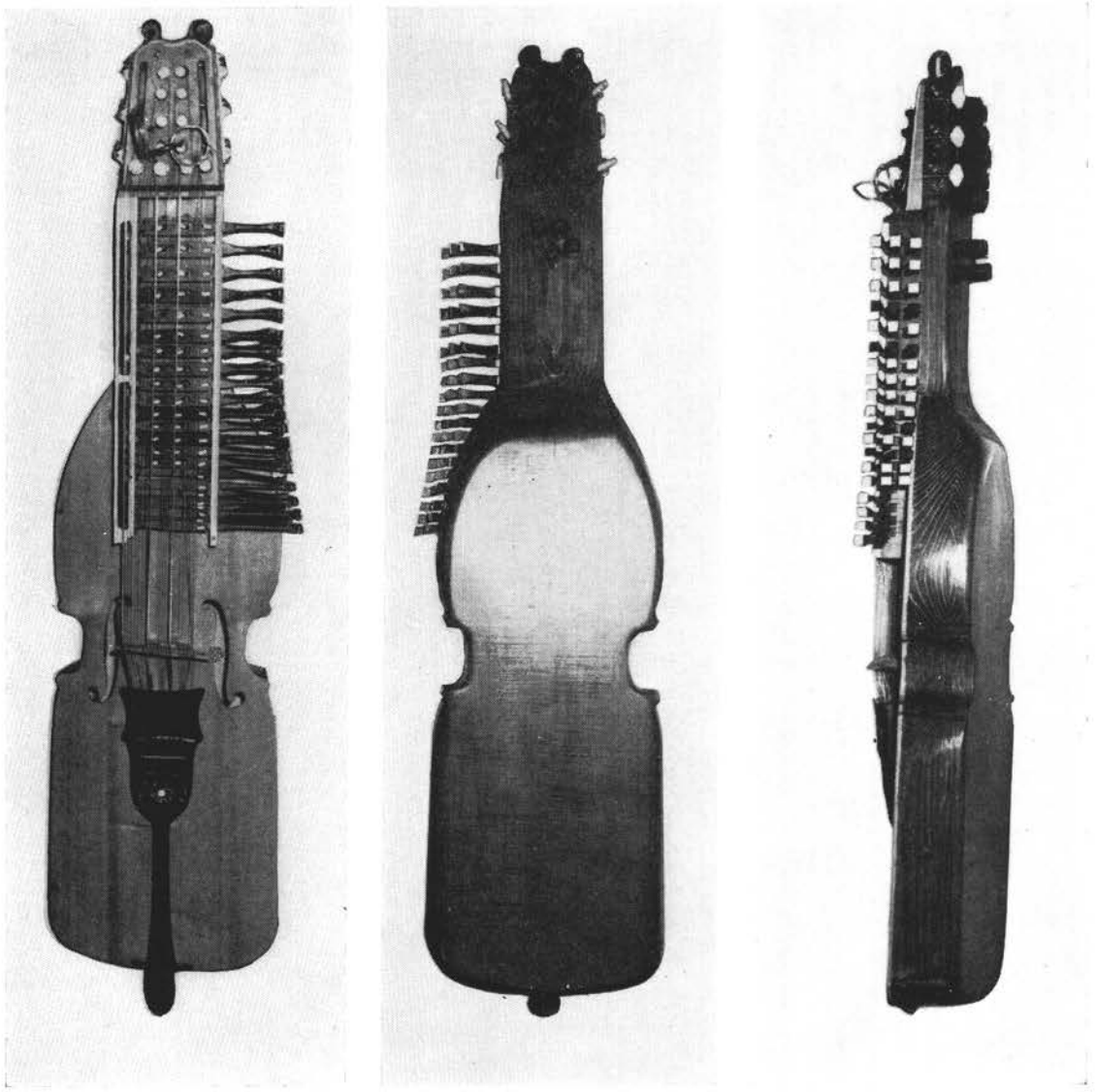


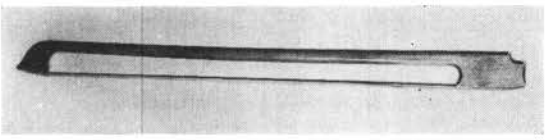




20. Kontrabasharpa med dubbellek (5.21). Sannolikt från 1800-talets senare hälft. Längd 930 mm. N.M. 109197. Foto: N.M.
*20. Contra-drone double-keyed fiddle (5.21). Probably late 19th century.*

21. Nyckelmekanism till kontrabasharpa med dubbellek: —, melodisträng; —·—·—·—·, bordunsträng; — — — — —; resonanssträng.
*21. Key mechanism of a contra-drone double-keyed fiddle. —, melody string; —·—·—·—·, drone string; — — — — — —; resonance string.*

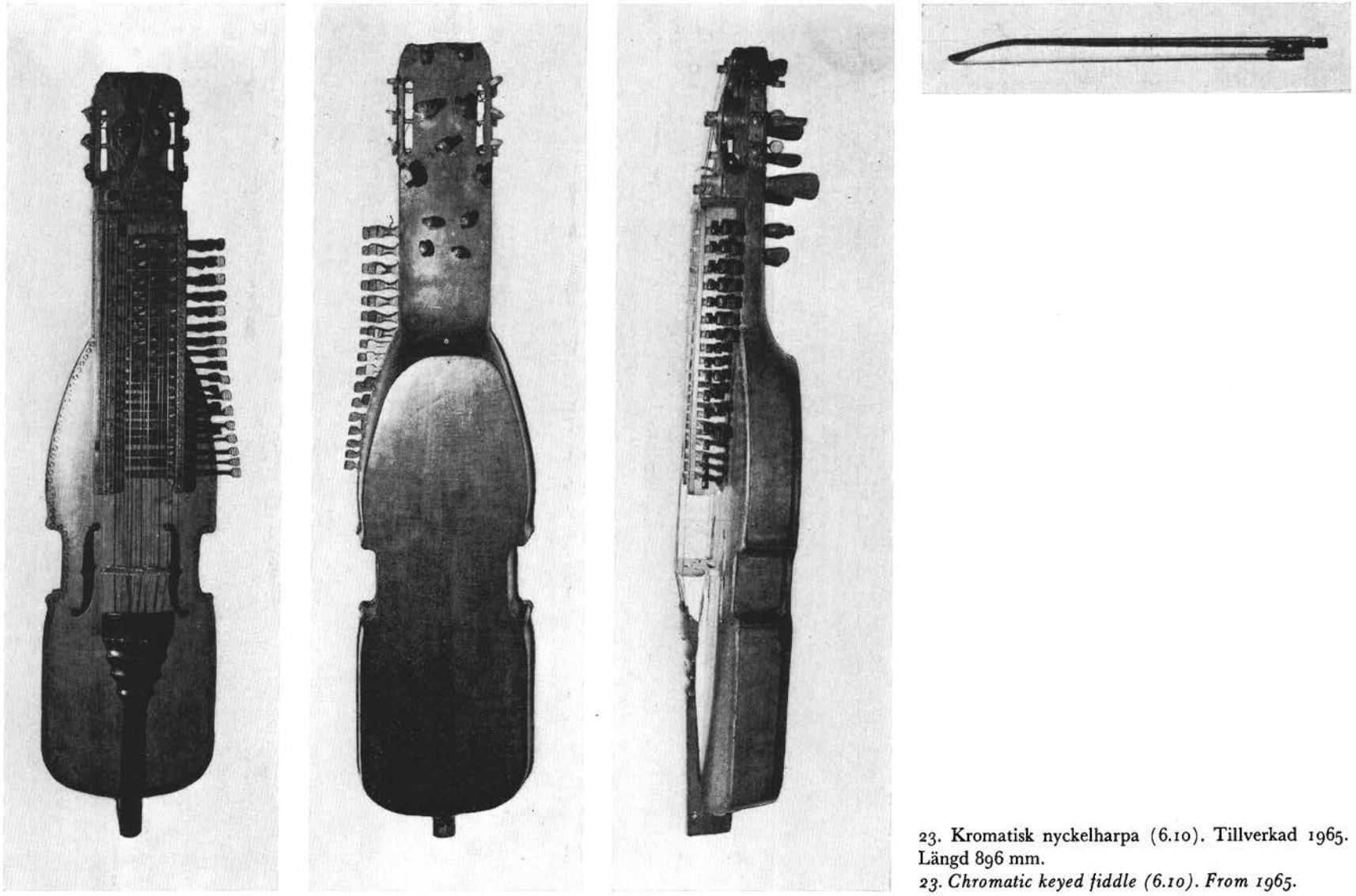




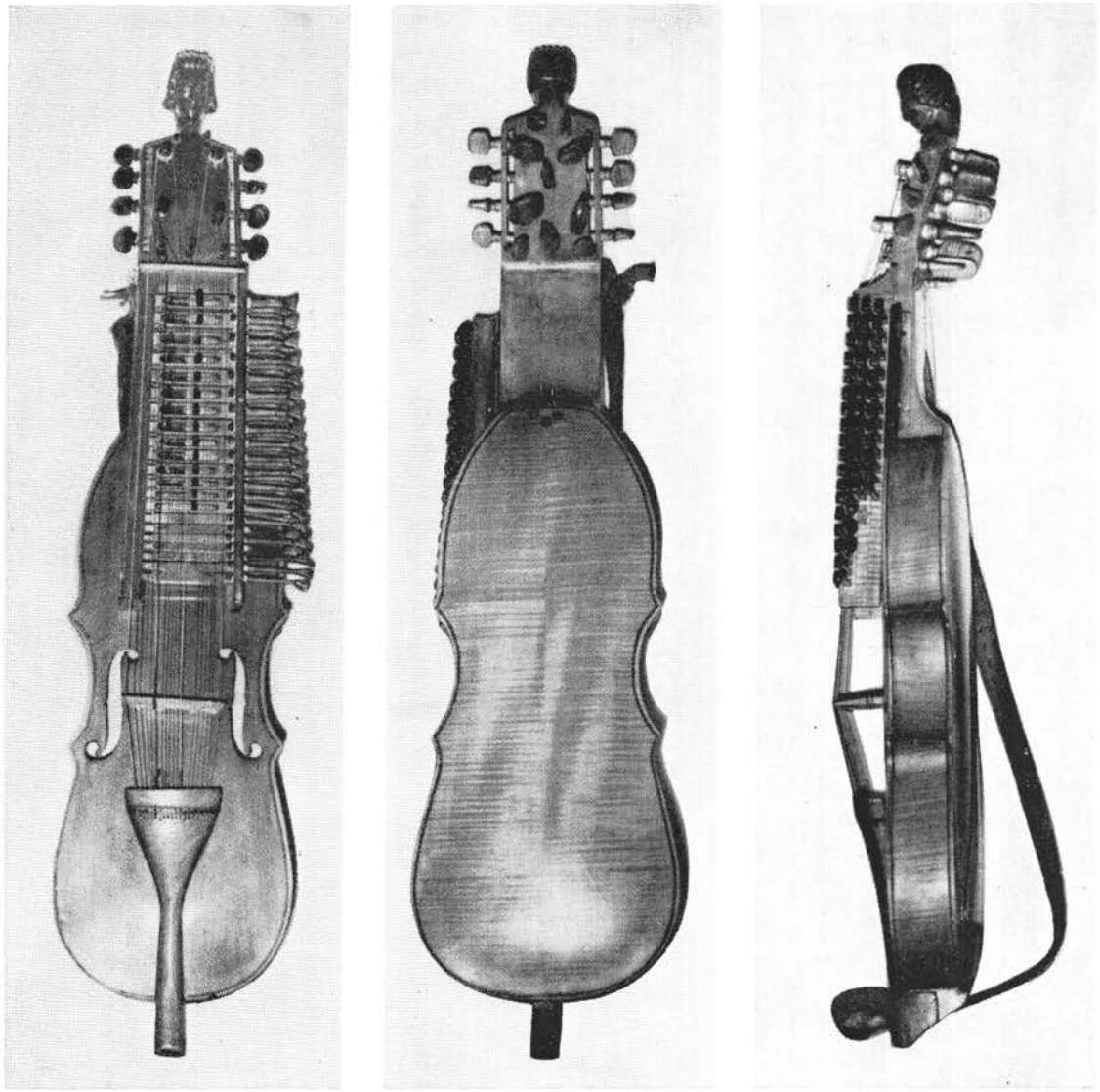
22. Kromatisk nyckelharpa (6.2). Tillverkad 1952. Längd 898 mm. Foto: Ingvar Eriksson.
*22. Chromatic keyed fiddle. From 1952.*

*Kromatisk nyckelharpa* [22] [23] [24]
Den kromatiska nyckelharpan utgör en vidareutveckling av silverbasharpan och har samma stämning som denna. Andra melodisträngen har en egen rad knavrar med löv, och även den sträng, som motsvarar silverbasharpans första bassträng (*g*), har försetts med en tredje rad knavrar med löv och därmed förvandlats till melodisträng [25]. Resonanssträngarnas antal varierar mellan 10 och 19.

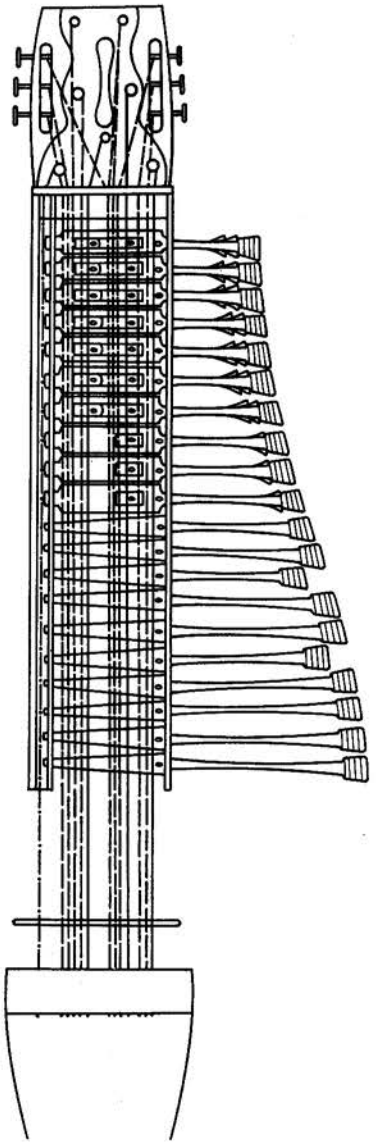
Utöver spelmekanismens utformning kan man skönja vissa andra differenser mellan de olika typerna av resonanssträngade nyckelharpor. Dessa detaljavvikelser redovisas i kapitel 5.



23. Kromatisk nyckelharpa (6.10). Tillverkad 1965. Längd 896 mm.
*23. Chromatic keyed fiddle (6.10). From 1965.*



24. Kromatisk nyckelharpa (6.11). Tillverkad år 1963. Längd 958 mm. Stråken en avkortad violinstråke, se bild [147].
*24. Chromatic keyed fiddle (6.11). From 1963.*

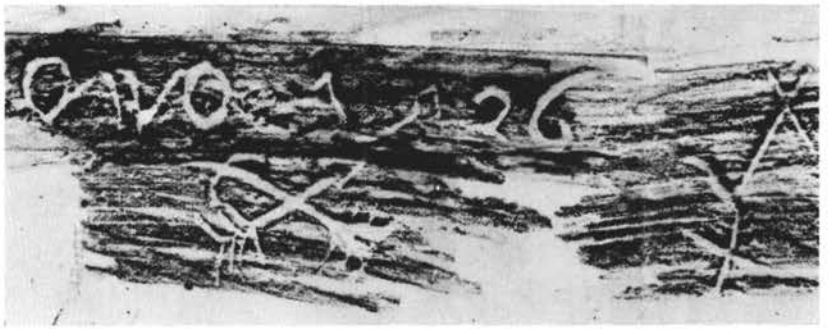


25. Nyckelmekanismen till en kromatisk nyckelharpa: —, melodisträng; —·—·—·—·, bassträng; — — — — — —, resonanssträng.
*25. Key mechanism of a chromatic keyed fiddle: —, melody string; —·—·—·—·, bass string; — — — — — —, resonance string.*

# Kapitel 2
# Källmaterial och källkritiska problem

Källmaterialet till denna undersökning av nyckelharpan består förutom av de bevarade instrumenten av avbildningar, skriftliga belägg, gehörsuppteckнade låtar samt film- och bandinspelningar, vilka på olika sätt ger uppgifter om nyckelharpan.

Källkritik av detta material bedrivs inom varje avsnitt av undersökningen. Men vissa källkritiska problem fordrar en sammanhängande diskussion, t.ex. bedömningen av instruments ålder och generella frågor gällande bildframställningarnas och de skriftliga källornas värde.



26. Inristningar på baksidan av halsen på nyckelharpan från Mora.
*26. Carving on the back of the neck of the Mora instrument.*

## Bevarade instrument

Det är principiellt omöjligt att med säkerhet fastställa när man insamlat uppgifter om tillräckligt många nyckelharpor. Skulle en viktig typ av instrument förbigås, blir framställningen ofullständig och kanske slutsatserna felaktiga. Det gäller följaktligen att undersöka ett så stort antal instrument som möjligt.

Vid materialinsamlingen till detta arbete företogs samtidigt med mina undersökningar av de påträffade nyckelharporna en fortlöpande typologisering av instrumenten. Efter de första 50 nyckelharporna kunde inga nya instrumenttyper utöver de i kapitel 1 presenterade beläggas, trots att ytterligare c:a 150 nyckelharpor undersöktes. Då sannolikheten för att någon typ utöver de registrerade skulle påträffas föreföll ganska liten avslutades därefter insamlingsarbetet.

Inom en och samma huvudtyp skiljer sig emellertid spelmekanismerna ofta i mindre detaljer från det ena instrumentet till det andra. Avvikelser i sådana detaljer har redovisats i ett stort antal (se kap. 6). Det är möjligt att det finns nyckelharpor som uppvisar andra detaljavvikelser än de registrerade, men detta skulle i så fall föga inverka på undersökningsresultaten i stort.

De nyckelharpor jag undersökt är till övervägande delen exemplar ur svenska museer och hembygdsgårdar. Nyckelharpor efterfrågades bland landets hembygdsforskare redan år 1949 genom N.M.:s försorg (se N.M.E.U. 49904). Den då upprättade förteckningen kompletterades genom en av M.M. år 1962 utsänd förfrågan om instrument i olika svenska museer. Förutom de genom dessa enkäter belagda instrumenten har jag undersökt nyckelharpor i danska, norska och finska museer samt ett antal instrument i privat ägo (se bilaga 1). Den sistnämnda kategorin utgöres dels av nyckelharpor som tillhör spelmän som jag besökte 1961—1965, dels av sådana som spårats genom notiser i tidningar, i arkiv eller i samband med fältforskningar om nyckelharpan främst i norra Uppland.[1]

Antalet undersökta nyckelharpor (199) fördelar sig mycket ojämnt på de olika instrumenttyperna: 4 nyckelharpor utan resonanssträngar, 17 enkelharpor, 60 kontrabasharpor, 8 kontrabasharpor med dubbellek, 98 silverbasharpor och 12 kromatiska nyckelharpor. Antalet står inte i relation till den verkliga kvantitet av instrument som förekommit utan är avhängig av flera olika omständigheter.[2]

### Daterings- och proveniensfrågor

De bevarade nyckelharporna är blott i undantagsfall försedda med uppgifter om tillverkningsår och proveniens. Först under de sista två decennierna har tillverkarna av nyckelharpor börjat signera sina instrument.

Nedan följer en sammanställning av kända data om nyckelharpor för en kronologisk översikt. För att åstadkomma en så säker tidsbestämning av instrumenten som möjligt har olika metoder prövats, från arkivforskning till radioaktiv datering enligt C14-metoden. Särskilt beträffande de äldsta bevarade instrumenten med fragmentariska källuppgifter måste olika alternativ diskuteras ingående.

*Nyckelharpor utan resonanssträngar*

*Nyckelharpan från Mora* [2] har ett årtal, två dalpilar och ett bomärke inristade på halsens baksida. Årtalet är 1526 [26]. Instrumentet är väl bevarat. Stränghållare och stämskruvar är dock

[1] Privatägda nyckelharpor av yngre datum av typen silverbasharpa och kromatisk nyckelharpa finns sannolikt i ett flertal exemplar, särskilt i norra Uppland. En del av dessa skulle kanske ha kunnat spåras med hjälp av upprop i tidningar o.l. En inventering av dylik art planerades men uteslöts då de 199 undersökta instrumenten indikerade att dessa yngre instrumenttyper redan var tillfredsställande belagda.

[2] Nyckelharpor utan resonanssträngar är sannolikt samtliga äldre än 250 år. Ett av de bevarade exemplaren är kanske mer än 400 år gammalt (se s. 38). Det måste anses som en lycklig slump att så många som fyra instrument av denna typ bevarats.

De anmärkningsvärt många instrumenten från 17-1800-talen (enkelharpor, kontrabasharpor och flertalet silverbasharpor) som finns i museer och hembygdsgårdar har bevarats genom att föremålssamlare redan under senare delen av 1800-talet började att tillvarata nyckelharpor. Fåtalet kontrabasharpor med dubbellek sammanhänger med denna instrumenttyps begränsade användning.

Antalet undersökningsobjekt av typen kromatisk nyckelharpa har begränsats genom att endast en viss del av den nutida nyckelharp-traditionen skildras (se s. 10).

sannolikt inte original utan har rekonstruerats senare.

Den enda ledtråden beträffande instrumentets härstamning utgjordes av en notis bland Tobias Norlinds excerpter: »Estenberg Gopsmo vid Elfdalen (fru Zorn kallar nyckelharpan den 'estenbergska')» (M.M., Norlinds systematik, kapsel 40: 1 b 1182). Förfrågningar hos Einar Britt, Blyberg och Ewert Åhs, Rot, Älvdalen om vad' fru Zorn kunde avse med »Estenberg» gav vissa resultat. Åhs meddelar i brev till författaren den 11.10.65:

»*Ang. en nyckelharpa i Estenbergska Gården, Garbergs by, Älvdalens socken.* Uppgifterna lämnade av Alfred Lindberg, född i Garberg 1892.

Alfred L., som i likhet med brodern Per Olof spelar fiol, var i 'unga dar' — för omkr. 50 år sedan — ofta dräng hos Estenbergarna. I gården fanns då en nyckelharpa med, som han tror sig minnas, 4 strängar. Det fanns även en 'stutt' (=kort) stråke på vilken man spände taglet med hjälp av en klots av trä, som sattes mellan stocken och taglet. Alfred L. försökte själv vid flera tillfällen spela på instrumentet. Att instrumentet hette nyckelharpa kände bröderna Estenberg till och det är tack vare deras uppgifter som Lindberg vet instrumentets namn. Minns nu inte om det fanns årtal eller bomärken på instrumentet och har inte sett det i Mora och har således inte kunnat yttra sig om det är samma nyckelharpa.

Lindberg tror att instrumentet ärvts inom Estenbergska släkten och kan ha ingått i det arv, som i början av 1900-talet tillföll bröderna i Garberg efter släktingar i Stockholm.[3] ... Vägen från Garberg till Zornska samlingarna i Mora är inte så lång, då Frans Estenberg var något av 'gårdsfogde' vid Zorns fiskarstuga vid Gopsmor och enl. Lindberg lämnade en del föremål till Zorn.»

För att kontrollera uppgifterna och om möjligt få en föreställning om de olika instrumentdelar som nu är försvunna sammanställde jag ett material av olika instrument, stråkar, stall osv., som Lindberg ombads att gå igenom och därvid söka identifiera dels instrumentet, dels sådana delar som liknade dem han sett på nyckelharpan hos Estenberg. Ewert Åhs utförde denna utfrågning. Han meddelar följande i brev den 3.11.65:

»I går fick jag besök av Alfr. Lindberg från Garberg, som varit på Zornmuseet i Mora, enl. min inrådan och efter att jag förvarnat på museet att man inte skulle ge Lindberg några tips eller ledtrådar. Han uppgav för mig att han omedelbart kände igen harpan och tog direkt rätt bild här hos mig. Harpan har nu samma stränghållare, som när han såg den i Garberg. Det stall, som fanns då harpan ännu låg i Garberg är nu borta men han beskriver det som ett enkelt, tunt träställ utan några utskärningar.

Stråken, som ju nu har förkommit, tror han sig minnas vara omkr. 50 cm lång och närmast liknande nr. 2 på Dina ritningar. Taglet var svart och spändes, som jag tidigare meddelat, med en lös träklots. Han tror att stocken var av möjl. vide och den var inte fullt så mycket böjd som stråken på bild 2. [27]

Huruvida Lindbergs antagande att Frans Estenberg själv tillverkat både stallet, stränghållaren och stråken håller streck förefaller åtminstone mig mycket osannolikt. ... Lindberg vet inte exakt året när Zorn förvärvade harpan men det måste ha varit omkr. 1910—1915. Zorn dog ju 1920.»

Årtalet, bomärket och dalpilarna är viktiga i sammanhanget. Men kan man lita på att inristningen utförts 1526? Kan den inte vara gjord i sen tid, kanske vid slutet av 1800-talet eller 1900-talets början för att göra instrumentet mera attraktivt som »antikvitet» betraktat?[4] För att få dessa frågor besvarade kontaktade jag amanuens Olle Homman, Stockholm, som i brev den 12.10. 65 gav följande utlåtande:

»*Ristningen på Zorns nyckelharpa* är förbryllande, problematisk. Så mycket är dock klart att årtalet icke kan vara gjort av någon bland 1500-talets bönder varken i övre Dalarna eller annorstädes. Att ristaren var mer eller mindre skrivkunnig framgår av tvåans form, som därjämte tyder på att ristarens hemort kunde vara Stockholm, såvida icke ägaren var en präst. Tvåans moderniserade form hörde väl egentligen mest hemma i Tyskland vid denna tid; år 1525 gjorde Albrecht Dürer en exakt likadan och flera med honom, men samtidigt fanns konstnärer, som höllo sig till den äldre formen.

Detsamma gäller också femman på nyckelharpan. Det finns både i Sverige och Tyskland åtskilliga formvarianter under hela 1500-talet, och bland dem brukas den äldsta formen ännu in i 1600-talet, så även i Sverige. Man kan emellertid i nyckelharpans årtal se en viss gemenskap med andra tidiga svenska 1500-talsårtal i sättet att markera skrivstil (skånska stolen 1541 i Nordiska museet) ...»

Homman anger i ett annat brev, den 21.10.65, beträffande olika ristningar med 1500-talsårtal att

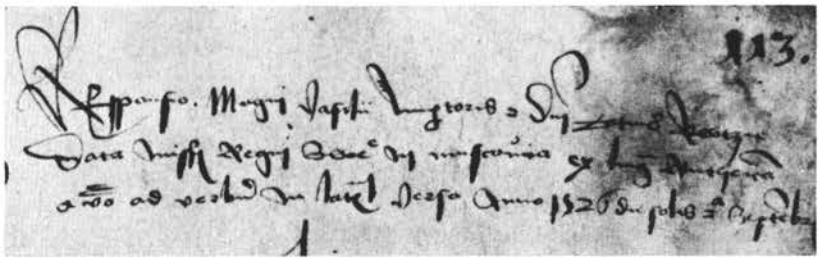
»femmorna på tre av ristningarna mer eller mindre luta mot höger. Jag har flera exempel på denna sifferställning. Den kan väl bero på att man ville så mycket som möjligt undvika att ristningslinjerna sammanföllo med fiberriktningen — så var det än viktigare ute på hus, där vittringen med tiden snart kunde utplåna ristningslinjer, som icke skar snett nog över fibrerna.»

I Riksregistraturen förekommer på handlingar från år 1526 detta årtal skrivet på ungefär samma sätt som på nyckelharpan [*28*] [*29*].

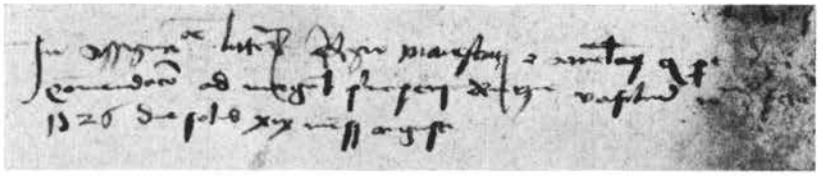
---

[3] Boupptecknings efter medlemmar tillhörande den adliga ätten Estenberg genomgicks i Riksarkivet, Östermalmsavdelningen, Stockholm, från 1700-talet fram till 1900-talets början för att söka spåra instrumentet. Denna undersökning var förgäves. Ett av de största arven som tillföll hemmansägaren Gabriel Estenberg och Christian Estenbergs barn, Väsa, Blyberg, var Carolina Christina Passys (född Estenberg) ägodelar. Hon var gift med pianisten och tonsättaren Ludvig Anton Edmund Passy (1789—1870), som bl.a. var verksam som pianist i Kungl. hovkapellet och organist i Slottskapellet (se Sohlmans musiklexikon bd 4 sp. 110). I boupptecknigen (Stockholms Stadsarkiv 1895-V-446) upptas flera instrument: »1 flygelpiano, 1 klavérharpa, 1 viola di Gamba, 1 piano». Klavérharpa avser sannolikt ej nyckelharpa utan en s.k. »Klavierharfe» eller »Harfenklavier» (se Sachs 1913: 217 a, Norlind 1939: 155 ff.) Passy spelade på ett sådant instrument, vilket framgår av »Konsertstatistik 1821—1845», M.M. Enligt denna skulle han ha introducerat instrumentet vid en konsert den 27.2.1826 i Stockholm (anvisning på denna uppgift har jag fått av assistent fru Karin Tenggren). Nyckelharpan kan dock ha ingått bland de ägodelar som ej preciseras i boupptecknigen. Så länge bevis saknas måste olika alternativ för instrumentets vandring hållas öppna.

[4] En »förfalskning» är teoretiskt möjlig då sådana enligt Einar Britt och Ewert Åhs förekom redan under Zorns insamlingsperiod. Före den källkritiska undersökningen syntes risken för en förfalskning påtaglig, allrahelst som den typ av pilar som inristats var officiellt stadfästa för Dalarnas vapen 1884—1925 (se Fr. Clason 1923: 32 ff., och en senare artikel i *Dalarnas hembygdsförbunds tidskrift 1925:* 133 ff.). Såsom framgår av denna undersökning kan pilarnas utseende dock ges mera sannolika förklaringar.



28. Utdrag ur Riksregistraturen från år 1526 s. 112. *28. Excerpt from the National Records for 1526, p. 112.*



29. Utdrag ur Riksregistraturen från år 1526 s. 114. *29. Excerpt from the National Records for 1526, p. 114.*

Undersökningen av det inristade årtalet har givit flera indicier för att detta skulle kunna vara inristat angivet år. För att nå en högre grad av säkerhet skall längre fram en helt annan typ av dateringsförfarande prövas.

Under årtalet finns två pilar inristade som synes utförda av samma hand som inskriptionen i övrigt.

Pilens svenska historia har varit föremål för specialstudier som är av intresse i sammanhanget. Olaus Magnus har i sitt arbete från 1555 åtskilligt att förtälja om de nordiska folkens bågar och pilar, och bland teckningarna förekommer avbildningar där pilar ingår (se vinjettbild, sjunde boken, första kapitlet 1912 II: 29, och även s. 35, 37, 41, 43, 50. Jfr kommentar av Granlund, 1951: 157 med talrika litteraturanvisningar).

De inristade pilarna är av en typ som kallades *skäkta*. Denna skiljer sig högst väsentligt både i konstruktion och utseende från exempelvis *dalpilen*. Clason (1923: 42 ff.) har i flera 1500-talskällor funnit definitionen *skäktor* för de pilar som ingår i Närkes vapen och som finns avbildade i teckningar från samma århundrade (se Clason 1923: 44, fig. 7 och 8), medan de specifika pilar som ingår i Dalarnas vapen samtidigt benämnes *dalpilar*. Skäktor är på dessa bilder framställda med bred triangelformad spets med snett bakåtriktade hullingar. Änden är försedd med tydlig fjäderpenna. Dalpilen däremot är tecknad med avlång rombiskt formad pilspets utan hullingar och med avrundade vingar (se även Lenk 1943: 141 f. och Alm 1955: 221). Vid slutet av 1500-talet försvinner denna dalpil från vapensköldarna och ersättes med skäktan.

»På mynt, gravmonument, fanor, i handskrifter och tryckalster, överallt ser man inom kort endast triangulära pilspetsar med hullingar. Varför? Emedan nu utländska, renässansskolade konstnärer togo hand om vapenteckningen och utformade denna, såsom för dem naturligt var, ej efter svenska historiska utan efter allmäneuropeiska heraldiska synpunkter» (Clason 1923: 45).

Något bevis för anknytning till Dalarna ger således inte de inristade pilarna och inte heller binder de inskriptionens upphovsman till någon annan ort.[5]

Ristningen som finns framför årtalet bör sannolikt tolkas som »anno».[6]

Till höger om årtalet finns ännu en inristning som närmast är att tolka som bomärke. Efterforskningar om bomärken av liknande art i Dalarna har givit negativt resultat.[7]

Bomärkenas allmänna användning ger alltför många tolkningsalternativ för att kunna leda oss närmare till ett svar på frågan om instrumentets proveniens.[8] Utformningar som liknar nyckelharpans bomärke finns i flera prästmäns sigill.[9] Hommans alternativhypotes att det skulle kunna vara en präst som ristat årtalet motbevisas inte av bomärket, men man kan inte utan otillåten pressning av materialet intolka ett direkt stöd för hypotesen i fråga.

Instrumentets proveniens kan således f.n. ej fastslås genom inristningarna. Årtalet förefaller att vara äkta. Instrumentets ålder skall upptas till förnyad diskussion i samband med redovisningen av C14-analys av instrumentträets ålder.

*Nyckelharpa N.M. 147300* (1.4. [30]). I Nordiska museet finns ett instrument med inventarienummer 147300 av samma konstruktion som föregående men utan nyckelmekanism. Men det framgår tydligt att en nyckelmekanism funnits, då man kan konstatera rester av fästanordningar och missfärgningar av träet där den skulle ha varit placerad. Instrumentet är således en nyckelharpa som förlorat sin nyckelmekanism. Detta instrument har ingått i KVHAA:s samlingar, i vars inventarieförteckning från år 1861 följande är antecknat: »Gåfva av H.K. Höghet Hertigen av Dalarna ... Dessa saker lära hafva tillhört H.K.H. Hertigen af Uppland, Prins Gustaf, efter hvars död de tillfallit brodren. Någon upplysning från hvilken landsort inom Sverige de hos Allmogen insamlade sakerna erhållits, finnes icke ...» Forskningar efter data om instrumentet i Prins Gustafs dagböcker i Bernadotteska arkivet har inte givit något resultat. Inte heller omtalas instrumentet i Wera och Martin Olssons arbete om Stjernsunds slott (1956), vars bilaga nr 9, »Förteckning över föremål som 1858 förvarades i rum

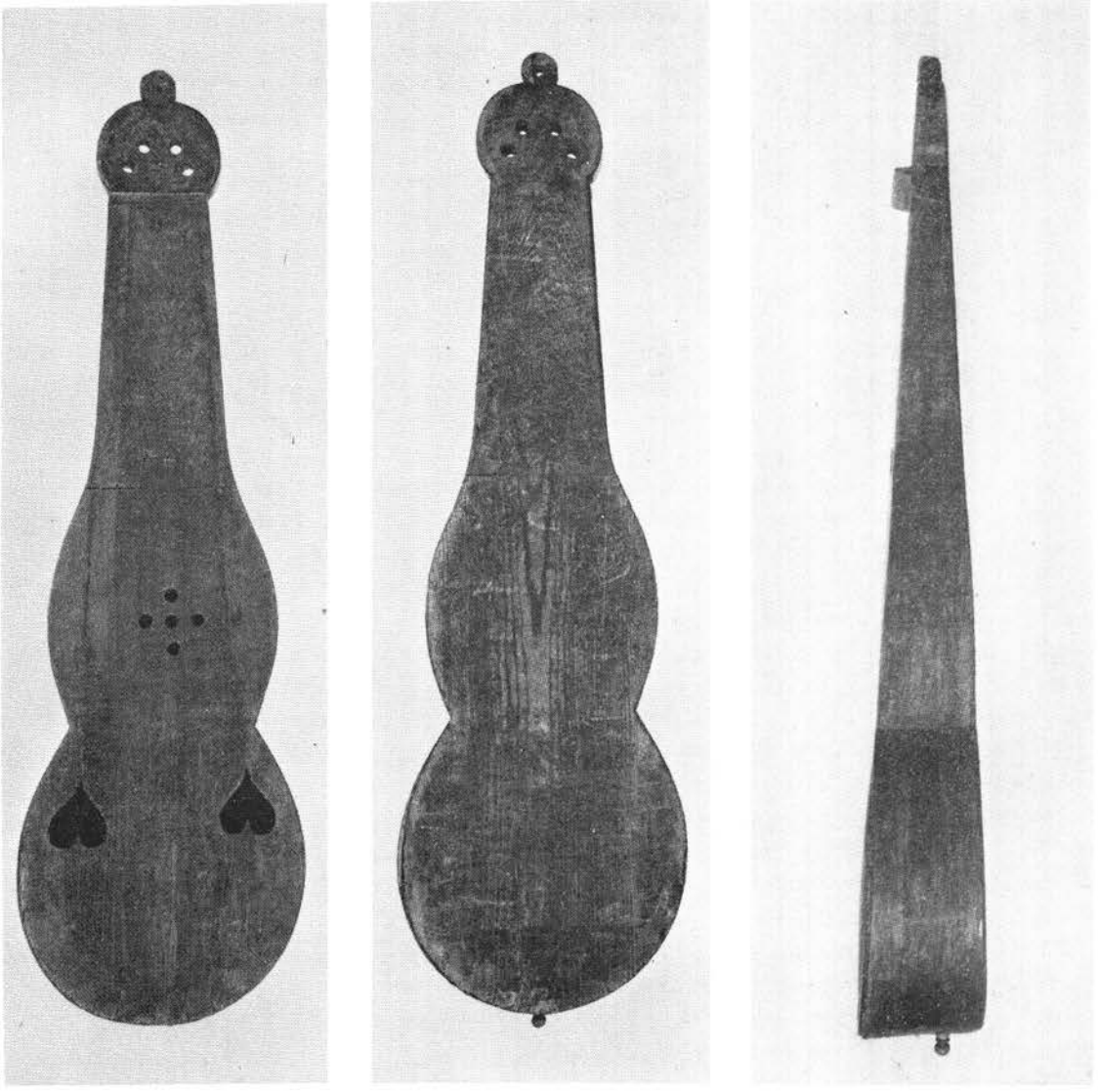
[5] Dalarna kan emellertid inte heller uteslutas ur diskussionen. Sättet att rista dylika pilar med skäkta föreligger även i tidiga källor från detta landskap, sannolikt beroende på att de avrundade vingarna var svåra att rista i trä (uppgiften meddelad av Knis Karl Aronsson, januari 1966).

[6] Liknande egendomlig utformning av detta ord kan påvisas i 1500-talskällor, se [*28*].

[7] Hade bomärket exempelvis kunnat följas till en viss gård i Dalarna e.l., hade vi fått en intressant uppslagsände. Så har tyvärr inte varit fallet. Ewert Åhs hade inte sett något liknande, men framhöll samtidigt att få bomärken i den stora samling som registrerats på Rots skans gick tillbaka till 1500-talet. Inte heller Knis Karl Aronsson kunde påminna sig denna utformning bland de bomärken han granskat.

[8] Se artikeln *Bomärken* KLNM Band II sp. 73 ff. med litteraturanvisningar.

[9] Jfr t.ex. Lars Angermanni i Åhl sigill, Ekström 1949: 481.



30. Nyckelharpa N.M. 147300 (=inventarienummer vid N.M.) (1.4). Längd 719 mm. Enligt en dock osäker indiciekedja kan instrumentet härledas till ett användningstillfälle 1686. C14-dateringen av träets ålder motsäger inte detta.
*30. Keyed fiddle N.M. 147300 (1.4). Probably late 17th century.*

nr 4 i nordöstra flygeln och som tillhört prins Gustaf» avslutas med »Diverse små Antiqviteter o Instrumenter bestående af: /Förteckning på föremålen saknas/». Prins Gustaf erhöll en del föremål från porfyrverket i Älvdalen (se Vivi Horn 1946: 158).[10] Till denna uppgift skall vi återkomma längre fram.

*Nyckelharpan från Esse* (1.2. [3]). Otto Andersson publicerade 1923 en beskrivning av en nyckelharpa i Lappfors, Esse socken, Finland, och redovisade följande data om instrumentets historia:

»Nyckelharpan påträffades i mars 1909 hos dess ägare, bonden Leander Häll av Herr Einar Hedström, som någon tid därefter tillsände mig den här reproducerade avbildningen, jämte ovanstående beskrivning, till någon del kompletterad genom ett nyligen erhållet meddelande av instrumentets ägare. Denne tillägger: 'Huru gammalt instrumentet är eller att någon skulle spelat på detsamma och vem som förfärdigat det känner jag ej till; vem som från början ägt instrumentet, vet jag ej heller, ty här har det varit i en undangömd vrå så långt tillbaka som någon minnes'. Herr Hedström har ytterligare erhållit den upplysningen, att gården så länge man minnes gått i arv inom släkten.» (Andersson 1923b: 7.).

Intendent Arne Appelgren, Vasa, meddelar följande uppgifter om instrumentet, lämnade av nuvarande ägaren, Konrad Häll (brev den 12.11. 65):

»Häll gissar att instrumentet kommit till gården för åtskilliga generationer tillbaka med en måg, som kom från Högnäs i Terjärv. Det har under generationernas växling flyttat in flera mågar sade han. En hel del hemmanspapper finns bevarade, också boupptecknings som nämner t.ex. några tidiga 1700-tals silverskedar men inte instrumentet.»

Det är möjligt att man skulle kunna identifiera »mågen från Högnäs» genom kyrkoarkiv och komma fram till vissa resultat analogt med vad som i denna undersökning gjorts beträffande nyckelharpan från Mora. Tills vidare ger de yttre fakta som införskaffats blygsamma ledtrådar. Nyckelharpan från Esse i likhet med den nedan presenterade från Vefsen bör dock på grund av fyndorterna kunna anses sannolikt tillhöra bondemiljö.

*Nyckelharpan från Vefsen* (1.3. [4]). Detta instrument kallas i N.M.:s huvudliggare »lökkelje», hämtat från Vefsens pr., Söndre Helgelands fögderi, Norge. »Inköpt av Peder Öksendalen gm. Torjus Leifson, Jore 1884.» Efterforskningar har

[10] Dessa upplysningar om prins Gustaf har spårats och ställts till mitt förfogande av fil. kand. Georg Friberg.

inte givit några resultat beträffande instrumentets historia.[11]

*C14-datering.* Då flera indicier fanns för en tidig datering av nyckelharporna utan resonanssträngar, företogs radioaktiv datering enligt C14-metoden av träprov tagna från a) nyckelharpan från Mora, b) nyckelharpan N.M. 147300 samt c) nyckelharpan från Vefsen.[12] Träprov togs ur instrumentens kompakta hals, så att ingenting av instrumentens yttre berördes.[13] De utifrån övrigt källmaterial föreliggande dateringskriterierna för de tre instrumenten var följande: nyckelharpan från Mora hade årtalet 1526 inristat; nyckelharpa N.M. 147300 var av samma konstruktion som föregående, och ett »antaget» användningsår förelåg, 1686 (se s. 59 f.). Båda instrumenten överensstämde nära med instrumentavbildningen på en kyrkmålning från 1560 [*43*] och en tillförlitlig teckning från 1620 [*47*]. Nyckelharpan från Vefsen, Norge, överensstämde beträffande ornament med andra träföremål daterade till 1600-talets slut och 1700-talets början (se s. 101) och hade f.ö. konstruktionsdetaljer som tydde på en påverkan från viol- eller violininstrument (s. 118), vilket likaledes indikerade en senare tillkomst än förstnämnda två.

Mätningarna av träets ålder gav följande resultat (se även bilaga 9): a) träet i nyckelharpan från Mora skulle vara ca 455 år (från ungefär 1495), b) nyckelharpa N.M. 147300 ca 270 år (från ungefär 1680) och c) nyckelharpan från Vefsen omkring 270 år (från ungefär 1680).[14]

De erhållna tidsvärdena vid proven är givna med en »standarddeviation» ($1\sigma = 1$ sigma) om $\pm 70$ år för första årsangivelsen och $\pm 65$ för de senare två. Enligt Östlund 1963: 8 innebär detta, att den rätta C14-åldern med 68 % sannolikhet för ovanstående tre prov är för a mellan 525 och 385 år (årtalen 1425 och 1565) och för b och c mellan 335 och 205 år (årtalen 1615 och 1745).

Då man använder dylika dateringsresultat rekommenderas en dubblering av den givna osäkerheten ($2\sigma$) (Östlund 1963: 8). Därvid skulle man med 95 % säkerhet kunna påstå att träets ålder i de olika instrumenten skulle vara för a mellan 545 och 315 år (årtalen 1355 och 1635), för b och c mellan 400 och 140 år (årtalen 1550 och 1810!). En högre grad av säkerhet (99,73 % sannolikhet) erhålles genom att osäkerhetsfaktorn tredubblas ($3\sigma$). Men detta ger så vida tidsramar, att resultaten saknar praktisk betydelse i detta sammanhang.

Östlund framhåller att »åldersbestämningar på prov yngre än ca 500 år i allmänhet är av obetydligt värde» (1963: 8). Hade andra dateringskriterier än C14-dateringens angivelser saknats, hade ovan redovisade resultat varit av ringa värde. Men såsom indicium för en på grundval av helt annat källmaterial gjord datering bör den anses tillfredsställande. Innan resultaten ställs emot på andra vägar erhållna dateringar måste man observera, att det är själva träet och inte instrumentet som daterats. Låt oss utföra tankeexperimentet att byggaren använt sig av trä som legat exempelvis i hundra år. I så fall är dateringen helt missvisande för *instrumentets* ålder. Sannolikheten härför är emellertid ytterst liten. Det är inte här fråga om ett omsorgsfullt tillverkat instrument. Redan av denna anledning är det mindre troligt att man använt sig av utsökt trämaterial. Varken träslag eller själva virket synes vara utvalt utan snarare rör det sig om lättillgängligt »ankost» (se s. 91). Av Dahlstiernas beskrivning av folklig instrumenttillverkning (se bilaga 6, skriftkälla 1707) och muntliga traditionsuppgifter inom nyckelharpbygget framgår att man byggde av färskt trä eller trä som legat 1—4 år. Det finns knappast någon anledning att förmoda att de aktuella instrumentens trä skulle ha haft en längre förvaringstid. Sannolikt har de inte legat mer än högst något eller några år.

Den »C14-ålder, som erhålles, är den totala tid som förflutit sedan de årsringar bildades, varav provet uttagits för bränning. Tiden för *trädets fällande kan* alltså *icke anges* med mindre man känner antalet årsringar från provet till barken» (Östlund 1963: 9). Var virket tagits ur trädet kan inte exakt fastställas i föreliggande fall. Enligt den uppskattning av årsringar och träets struktur som företogs av konservator H. Konga och ingenjör Lars G. Engstrand bör tidpunkten

[11] Ett större upprop företogs för ett 10-tal år sedan i Helgeland, men förgäves (meddelat i brev av lektor Reidar Sevåg, Norsk folkemuseum 2.2.65). Mina egna efterforskningar har likaledes givit negativt resultat.

[12] Undersökningen var också avsedd att gälla nyckelharpan från Esse, men detta kunde tyvärr ej genomföras på grund av svårigheter med att få över nyckelharpan till Sverige för det erforderliga träprovet. Då instrumentet i fråga på grundval av konstruktionen synes tillhöra ungefär samma eller ett något tidigare åldersskikt än nyckelharpan från Vefsen borde en dylik C14-datering ge mycket viktiga upplysningar och det vore ytterst värdefullt om en sådan datering skulle komma till stånd i framtiden.

[13] Dessa prov uttogs av konservator H. Konga, Statens sjöhistoriska museum, i samarbete med ingenjör Lars G. Engstrand, amanuens Birgit Kjellström och författaren. Någon möjlighet att ingreppet skall förändra instrumentet i något avseende föreligger inte annat än att det möjligen blivit något gram lättare. I stället för att »plugga» igen det upptagna hålet, vilket enligt konservator Konga skulle innebära risker för instrumenten i framtiden, lämnades respektive hål öppna med förseglade meddelanden om ingreppet samt hänvisning till laboratoriets undersökningsnummer och till föreliggande undersökning.

[14] Ingenjör Lars G. Engstrand, laboratoriet för Radioaktiv datering meddelar följande i brev den 18.5.66 angående en ny »halveringstid»:

»En halveringstid av 5570 år har använts vid beräkning av åldrarna på trämaterialet. Beträffande halveringstiden för C14 skall märkas att tre (3) senare bestämningar därav blivit utförda (Olsson 1962). Medelvärdet av dessa mätningar är 5730 år. Åldrarna skall i detta fall multipliceras med en faktor 1,03 (en höjning med 3 %). Den förra halveringstiden (5570) användes tillsvidare enligt beslut vid C14-konferensen i Pullman, Wash., USA 1965. Med B.P. (before present) avses år före 1950, accepterat vid C14-konferensen i Cambridge, England 1962 (H. Godwin 1962). Referenser: I. U. Olsson, I. Karlen, A. M. Turnball, N. J. D. Prosser, Arkiv för Fysik, Bd. 22, s. 237 (1962). H. Godwin, Nature, 195, s. 984, (1962).»

Användes den senare halveringstiden för ovan undersökta tre träprov skulle åldrarna ökas med respektive 15 och ca 5—10 år, vilket är av viss betydelse i första fallet, där ett årtal 1480 för träets ålder bättre är avpassat för det på instrumentet inristade årtalet 1526.

för trädens fällande ligga ca 50 år efter bildandet av de årsringar ur vilka proven hämtats.[15]

Låt oss förutsätta att C14-dateringen ligger inom osäkerhetsangivelsen ±1 sigma (σ) för de tre träproven. I så fall skulle trädet till träprov a (nyckelharpan från Mora) ha avverkats någon gång mellan 1425 och 1565 plus träets ålder ca 50 år, dvs. mellan år 1475 och 1615, och träden till träprov b och c (nyckelharpa N.M. 147300 och nyckelharpan från Vefsen) skulle ha avverkats mellan 1615 och 1745 plus träets ålder ca 50 år, dvs. någon gång mellan 1665 och 1795. Detta motsäger i varje fall inte övriga dateringskriterier. Beträffande nyckelharpan från Mora med inristat årtal 1526 bör C14-dateringen av träprovet kunna tolkas som ett indicium för årtalets äkthet. Dateringen ovan utesluter inte att det var nyckelharpa N.M. 147300 som spelades vid en omtalad begivenhet 1686 (se bilaga 6, skriftkälla 1686 och s. 59 f.). Virket till nyckelharpan från Vefsen skulle vara från ungefär samma tid som de daterade linbrädena, vilka är ornamenterade med samma figurer (se s. 101).

*Resonansströngade nyckelharpor*

Några av de äldre resonansströngade nyckelharporna kan nära tidsbestämmas och lokaliseras. I vissa fall kan man visa, att den siste ägaren varit spelman, och man kan följaktligen sluta sig till instrumentets proveniens och användningsperiod i skedet innan det hamnade på museum eller hos samlare. Hur länge det varit i den sista ägarens hand är ofta svårare att bestämma.

Instrumentet kan ha gått i arv under en eller flera generationer. Har instrumentet använts en längre tid, har ofta delar utbytts på grund av förslitning eller på grund av instrumentets anpassning efter en modernare nyckelharptyp.

Nedanstående översikt är en sammanställning av företrädesvis inventarieförteckningarnas data (samtliga data för resp. instrument är redovisade i bilaga 1), på vilka en tidsbestämning av olika nyckelharptyper skall diskuteras.

De yngre instrumenten, vars tillverkare och spelmän med säkerhet kan fastställas liksom deras användningsperiod, erbjuder inga svårigheter; däremot uppstår problem vid tydningen av data för äldre instrument. Uppgifterna i museernas kataloger är ofta ytterst summariska. Till undantagen hör N.M.:s tidigare inventarieförteckningar med Arthur Hazelius' notationer.

Fyra *enkelharpor* (2.2, 2.14, 2.24, 2.32) är försedda med olika dateringar. Två av dem, nr 2.32 och 2.2 har angivna ägare.

Den förstnämnda har tillhört »tolfmannen Jan Erik Jansson», som enligt Hazelius (1873) »haft henne i öfwer 50 år, och själf spelat på henne». Jan Erik Jansson (f. 31.3.1806) var bosatt i Svinninge, Estuna före 1823, då han enligt egen tidsuppgift förvärvat instrumentet. (ULA Estuna kyrkoarkiv A I 9a s. 65). Jansson anger att Knutby-harporna (Knutby sn i Uppland) skulle vara äldre än Velända-harporna (Velända by, Bro sn, Uppland), vilket bekräftas av den inbördes kronologi mellan instrumenttyper som här kommer att redovisas: de Velända-harpor som Hazelius förvärvade vid samma resa 1873 är samtliga kontrabasharpor (nr 3.3 och 3.5).

Den andra enkelharpan med namngiven ägare, 2.2, härstammar från Hargs bruk och har enligt inventarieförteckningen tillhört en snickare Rosenqvist. I Harg levde under 1800-talets första decennier brukssnickaren Anders Rosenqvist (f. 25.9.1774) som dog 1839, något senare än vad inventarieförteckningen anger (»1820-talet»). (ULA Hargs kyrkoarkiv A I 10 s. 149, 11 s. 193, 12 s. 200, 13 s. 192, 14 s. 202.)

En enkelharpa, 2.14, har inristningar bestående av ett streck, ett M och årtalet »1777» samt en ring med prick på vänster sida av halsen.[16] Enligt inventarieförteckningen kommer den från Runsviks by, Tuna sn, Medelpad.

En stråke till enkelharpan 2.24 har årtalet »1778» inristat på gripplattans ena sida och »PPS» på den andra. Sannolikt har stråken följt instrumentet och kan således indirekt stödja en datering av instrumentet till angivet år. Årtalet liknar samtida ristningar i trä av angivna siffror och det är sannolikt inte fråga om någon förfalskning.[17]

De fyra enkelharporna företräder en period från 1770-talet fram till 1820—30-talet. Det är möjligt att enkelharpan levde kvar något längre fram under 1800-talet, men de två daterade instrumenten, Jan Erik Janssons inbördes datering av Knutby-harporna (representerad av enkelharpa 2.32) och Velända-harporna (två kontrabasharpor i Hazelius' samling, insamlade vid samma tid, 3.3 och 3.5) samt förhållandet att ett exemplar tillhört en spelman född 1774, gör det sannolikt att enkelharpan närmast är att betrakta som ett instrument med huvudsaklig användningsperiod förlagd till tiden *före* 1800.

Även beträffande *kontrabasharpor* kan man skilja mellan instrument med inskriven datering och instrument, vilkas ägare är kända, och vilka anges ha varit spelmän. Den kontrabasharpa, vars data går längst tillbaka i tiden, är nr 3.18. Instrumentet har enligt inventarieförteckningen tillhört farfarsfar till f.d. gårdsfogden C.G. Nordström (f. 1815), Lessebo. Släkten härstammar från Uppland, där C.G. Nordströms far, Erik (f. 1774), var född i Knutby sn, Uppland.[18] Om inventarieförteckningens uppgift är riktig bör man kunna räkna med att instrumentet användes vid 1700-talets mitt.

---

[15] Prov från nyckelharpan från Mora och nyckelharpa N.M. 147300 var av årsringarnas utseende att döma hämtade från ca 50:de årsringen med en tolerans av ± 10 år. Prov från nyckelharpan från Vefsen var hämtat nära kärnan på alträdet som uppskattningsvis bör ha varit ca 50 år vid avverkningen för att kunna ge virke av skrovets bredd.

[16] Sistnämnda ornament bör enligt Olle Homman vara början till en ros.

[17] Olle Homman har rådfrågats vid denna bedömning.

[18] Denna uppgift har spårats av amanuens Gunnar Thornström VaLA som meddelar den i brev 3.9.65. Givarens farfar Abraham var skollärare (ULA Knutby kyrkoarkiv A I s. 4). Farfarsfar till givaren var en Pehr Norström, bosatt i Edsbro 1749, då sonen döptes (ULA Edsbro kyrkoarkiv C 1 s. 27). Kyrkoböckerna från Edsbro har i övrigt förkommit från denna tid.

Uppgifterna om 3.10 bör innebära att även detta instrument är från 1700-talet: tolvmannen Hans Olsson, den enligt inventarieförteckningen sjätte ägaren av instrumentet är sannolikt Hans Olsson i Kafri by, född 15.2.1809 (ULA Börstil kyrkoarkiv A I, se t.ex. 14 b nr 153).

Ett annat instrument, 3.17, kan på grundval av liknande uppgifter antas ha använts under 1800-talets första decennier.

Nr 3.8 har en angivelse inuti instrumentet: »förfärdigad i Wahlö församling i Roslagen 1830 för 5 Rds 16 S Bco». Instrumentets fyndort är Veta sn, Östergötland. Nyckelharpor kunde således försäljas utanför tillverkningsorten.

Nr 3.49 anges ha tillhört den berömde Byss- eller Böss-Kalle, Carl Ersson Bössa (1783—1847), Älvkarleby, Uppland (se *Spelmansnotiser*, »Byss Kalle», nedan s. 278). I bottnen på instrumentet finns årtalet 1796 inristat.

Under 1800-talets senare och 1900-talets förra hälft har flera kontrabasharpor tillverkats och varit i bruk (se bilaga 1, nr 3.2, 3.59, 3.63 och 3.65). Kontrabasharpan har således enligt ovanstående källor varit i bruk från 1700-talets mitt och fram till nutiden.

*Silverbasharpans* huvudsakliga användningsperiod är, enligt uppgifter om ägare-spelmän respektive årtal som instrumenten är försedda med, 1800-talets andra hälft och 1900-talet.[19]

Nr 4.6 anges ha tillhört Byss Kalle (se även 3.49). Detta instrument liksom nr 4.94 med inskription »Tierp, Bogge(?) fiberari 1840», samt uppgiften som lämnas om 4.62 (se bilaga 1), indikerar att instrumenten använts *före* 1850. Detta skulle innebära att de utgör tidiga exemplar av silverbasharpan, vars konstruktionsår med relativt stor säkerhet kan fastställas till 1838 (se kap. 10).

Uppgifter om bevarade *kontrabasharpor med dubbellek* (se bilaga 1 nr 5.22, 54, 71) daterar denna typ till 1800-talets sista decennier och 1900-talet. Dateringen överensstämmer med muntliga traditioner om instrumentets tillkomst och användningsperiod (se kap. 10).

De undersökta *kromatiska nyckelharporna* är ofta signerade. Ägaren kan i annat fall ge årtalet för sitt instruments tillverkning och ange byggare och proveniens.

Vissa typer av kromatisk nyckelharpa förekom under 1800-talet (se beträffande revisor Elias von Langenbergs konstruktion, Norlind 1939 fig. 41 och sp. 41 f. och fanjunkare M. Gullbergsons från 1900-talets början, Gullbergson 1926), men dessa vann ingen efterföljd. Den första kromatiska nyckelharpan i modern utformning kan dateras till 1925 (se kap. 10).

En nyckelharptyp kan användas under en lång tidsrymd, ofta jämsides med nyare och äldre typer av instrument. För forskaren gäller det att kunna skilja mellan en »accepteringsperiod», en »faktisk användningsperiod» och en »reliktperiod». Som exempel kan nämnas att kontrabasharpan redan under 1800-talets senare hälft utträngdes av silverbasharpan, men såsom »relikt» levt kvar fram i våra dagar. Silverbasharpan uppfanns redan 1838, men först något decennium senare kan man räkna med att den fick någon större användning.

Spelmekanismen kan i vissa fall vara utbytt, så t.ex. hände det att kontrabasharpans »lek» ersattes med silverbasharpans under 1800-talets senare hälft medan instrumentet i övrigt bibehölls intakt (se bilaga 1, 4.11, 20, 46). Under senaste decenniet har på motsvarande sätt spelmän låtit byta ut silverbasharpans spelmekanism mot den kromatiska nyckelharpans (M.M. 64/65:57, 58). Sådana ingrepp kan man vanligen fastställa genom att studera konstruktionsdetaljer eller instrumentens morfologi.

## Svaren på frågelista, N.M.E.U. 147

Ett ovärderligt material för utforskningen av nyckelharpan är svaren på N.M.:s frågelista nr 147 (se bilaga 2), som ger en mängd fakta i sammanhängande berättelser. Tekniken att arbeta med dylika frågelistor för insamling av vetenskapligt material har både för- och nackdelar (Dahlström 1957: 101 f.). Frågelistans möjligheter att täcka exempelvis olika delmoment i nyckelharpans komplicerade tillverkning är begränsade. Även för en registrering av speltekniken och en bedömning av byggarnas och spelmännens prestationer fordras en direkt kontakt med dessa sagesmän. Av den anledningen var kompletterande fältforskningar nödvändiga. Vid direktkontakt med sagesmännen har man dessutom möjlighet att få förtydliganden omedelbart.

I likhet med vad nedan anförs om intervjuerna (s. 40) måste man skilja mellan vad sagesmännen i skrift berättar från egen erfarenhet och vad de hört berättas. Den senare typen av uppgifter, som kanske borde betecknas som »hörsägen», kan inte användas utan en mycket noggrann kontroll.[20] Likaså måste naturligtvis även frågelistans svar bedömas mot bakgrunden av frågeställningens formulering.

## Nutidstraditionen

»In ethnomusicological thinking there seem to be two main approaches to field work. One stresses the concept of collecting, the other that of experience with a whole musical culture» (Nettl 1964: 86).

I dessa två attityder menar Nettl att man skönjer de två divergerande huvudsyftena inom fältarbete, »the preservation of a cultural heritage before it changes, and the observation of cultural forces whether they remain constant or change» (Nettl 1964: 86).

Alan P. Merriam tar upp ungefär samma idéer. Han ställer sig delvis kritisk inför insam-

[19] Se bilaga 1, 4. 1—5, 7, 8, 10, 12, 14, 16, 17, 27, 35—37, 41, 43, 44, 47, 49, 50, 52, 63, 69, 73, 82, 86, 87, 90, 92.

[20] Som exempel kan nämnas möjligheten att kontrollera personuppgifterna o.l. genom husförhörslängder och bouppteckningar.

lare som intar den första av de två ovan presenterade attityderna och framhåller bl.a. att »the fears for the destruction of the music of the 'folk' often tend to be overemphasized, and there is implied a failure to consider the inevitability of change» (1964: 9). Han sammanfattar sina synpunkter i en välavvägd konklusion:

»This is not, of course, intended as a brief for neglecting the recording and study of any music, for what is done today will assume greater importance with the added perspective of time. But energy which is poured into lament for the inevitability of change is energy wasted. It is important that we record as widely and as swiftly as possible, but it is even more important that we study the very processes of change that are being decried. The preservation of contemporary music is undeniably important, but given the inevitability of change, it cannot be the only aim of ethnomusicology» (Merriam 1964: 9 f.).

Beträffande insamling av europeisk, inte minst svensk, folkmusik har man ganska ensidigt lagt huvudvikten vid att söka uppspåra och dokumentera vad man ansett vara det äldsta musikaliska skiktet, vilket man ansåg vara det viktigaste och lämnade det yngre och till synes mindre intressanta materialet obeaktat. På grund av detta förfarande utgör meddelarnas låtar i dessa insamlingar anmärkningsvärt homogena repertoarer av äldre traditionsbunden musik, medan de yngre melodierna, som kanske i verkligheten var flera till antalet, lyser med sin frånvaro (se t.ex. Moberg 1950: 8 f.).

Insamlingsarbetet inför denna undersökning bedrevs inte enligt dessa principer. I stället sökte jag oavsett det »historiska» värdet dokumentera bl.a. nyckelharpans spelteknik och tillverkningssätt. Därutöver gällde insamlingsarbetet att samla fakta om instrumentets roll i det nutida samhället, en uppgift som bl.a. på grund av sin omfattning ej tillfullo kunde slutföras utan måste begränsas (se nedan). Spelmännens nuvarande och förflutna musikaliska verksamhet och vad de kunde berätta om gångna tiders nyckelharpspel var frågor som bl.a. inneslöt levnadsförlopp, musikalisk utbildning, inställning till olika typer av musik, repertoar förr och nu, när och var man spelade, ensembletyper m.m.

Den spel- och byggteknik som kunde dokumenteras med bandspelare och filmkamera gällde tre typer av nyckelharpa: kontrabasharpa med dubbellek, silverbasharpa och kromatisk nyckelharpa. Kontrabasharpa med dubbellek spelas till följd av en rad säregna omständigheter fortfarande i tradition. Silverbasharpan var så populär fram till 1800-talets slut att flera utlöpare sträcker sig in i nutiden. Den kromatiska nyckelharpan befinner sig för närvarande i ett expansivt skede. Beträffande de två förstnämnda instrumenttyperna är det frestande om än vanskligt att lägga retrospektiva synpunkter på den i nutidsskiktet registrerade spelstekniken (se kap. 10).

Främst svaren på N.M.:s frågelista nr 147 gav viktiga uppslag till att spåra nu verksamma spelmän. Av dessa spelmän hade flera gått ur tiden eller slutat spela då jag 1961 sökte kontakta dem. Det fanns dock några som fortfarande byggde och spelade nyckelharpa, och genom dem fick jag anvisningar på andra spelmän osv. Intervjuer med spelmännen upptogs på band. Sedan materialet bearbetats, utvaldes ett antal spelmän för en mera omfattande dokumentation, där filmkameran var till hjälp.[21]

De spelmän och byggare som utvaldes skulle uppfylla följande villkor: de skulle ha anknytning till en äldre nyckelharptradition och dessutom vara eller ha varit skickliga spelmän eller byggare. Urvalsprincipen fordrar en närmare precisering. Med »tradition» menas att meddelarna bör ha upplevt den miljö och tid, då nyckelharpan inte hade hemortsrätt enbart i spelmansrörelser och därav avhängiga grupper, utan var ett instrument med aktuell funktion vid danskvällar, bröllop osv. Byggarna och spelmännen ansåg i allmänhet att de inte hade haft några egentliga läromästare, de hade »lärt sig själva» genom att enbart titta på äldre spelmän, varför »tradition» i detta sammanhang bör tillmätas denna vida innebörd. Med »skickliga» spelmän avses sådana som haft eller har anseende som framstående spelmän i den bygd de lever, där fordringarna på att spela som man gjort efter »gammel värl'n» åtminstone bland de äldre fortfarande är höga.

För den källkritiska bedömningen av materialet är det nödvändigt att något beröra själva insamlingsarbetet. Ett beundransvärt tålamod hos sagesmännen liksom deras strävan att ge så många och uttömmande uppgifter som möjligt var förutsättningar för insamlingen av ett omfattande källmaterial. Blott en ringa del därav redovisas i denna framställning (källmaterialet är i M.M.:s ägo, M.M. 64/65: 33—62). De spelmän och byggare, på vilkas utsago undersökningens huvudfrågor baseras, t.ex. bygg- och spelteknik, besöktes upp till tio gånger, innan det insamlade materialet ansågs tillfredsställande kontrollerat. Detta berodde inte på misstänksamhet mot de lämnade uppgifterna utan på osäkerhet om hur de skulle tolkas. Återbesöken med nya inspelningar av musik, nya genomgångar av tillverkningsproceduren och intervjuer gjorde helhetsbilden av bygg- och spelteknik och miljö klarare och mera fullständig. Vid utfrågningen om tillverkningen användes ett speciellt formulär (se bilaga 3), vilket visade sig värdefullt då byggarna med teckningar kunde åskådliggöra konstruktionsdetaljer o.dyl. Personliga data liksom uppgifter om gångna tiders musikliv sökte jag få i form av sammanhängande berättelser, vilka hade den fördelen att de gav uppgifterna i en belysande kontext. Även frågelistan om tillverkningen (bilaga 3) kompletterades sedermera i vissa fall med en sammanhängande beskrivning från tidpunkten och tillvägagångssättet då man hämtade virket till dess instrumentet var färdigt att tas i bruk.

Bandinspelningarna gav möjlighet att efteråt kontrollera frågeställningarna: ibland framgick det att jag råkat använda ledfrågor. Förnyade utfrågningar med annan utgångspunkt företogs i sådana fall för kontroll efter ett par månader.[22]

Spelmän och byggare berättade på ett kärnfullt språk, kryddat av den specifika vokabulär som

[21] De slutgiltiga inspelningarna skedde med professionell apparatur tillhörande M.M. Sex av spelmännen filmades dessutom av Sveriges Radio/TV hösten 1965.

[22] En direkt fråga ställdes till en spelman om han hade lärt sig en bestämd låt efter en äldre, vida känd spelman, vilket var av vikt för kartläggningen av ett antaget traditionssamband. Min fråga fick ett jakande svar. Vid återbesöket ett halvår senare leddes samtalet successivt in på låtens ursprung. Efter en längre monolog kom spelmannen fram till ett helt annat resultat, vilket vid kontroll visade sig vara den sannolika traditionsvägen (M.M. 64/65: 44).

kännetecknar Nordupplands nyckelharputövare och traktens dialekt. I någon mån har detta återgivits, bl.a. i tillverkningskapitlet. Sagesmännens karakteristiska benämningar visade sig nämligen i flera sammanhang inte kunna ersättas med några rikssvenska ord med likvärdig innebörd.

De långa berättelserna bildar tillsammans en »norduppländsk lokalhistoria» med nyckelharpan som samlande punkt. Delvis fanns möjlighet att kontrollera meddelarnas uppgifter, bl.a. i de materialinsamlingar om nyckelharpan som företogs vid 1900-talets början, vilka blott till en ringa del är publicerade och inte var bekanta för sagesmännen. Blott i någon enstaka detalj visade sig meddelarnas minnesbild vara felaktig beträffande egna upplevda händelser. Betydligt osäkrare var uppgifter som de hört genom äldre byggare och spelmän. Sådana uppgifter i »muntlig tradition» måste obetingat kontrolleras utifrån annan källa.

Under insamlingsarbetet kunde jag iakttaga hur den äldre nyckelharpsepoken gick mot sin upplösning. Ett par av de sista av silverbasharpans och kontrabasharpans exekutörer, som lärt sig spela instrumenten »i tradition» är dock fortfarande verksamma då detta skrives.

Den nya kromatiska nyckelharpans expansion visar samtidigt instrumentets livskraft i en ny form och i en ny funktion (se kap. 10).

## Avbildningar

Avbildningarna av nyckelharpan utgör ett mycket skiftande material, från medeltida kalkmålningar till fotografier från 1800-talets slut och 1900-talets filminspelningar. Det är inte bara de förra som måste undergå en källkritisk granskning; även t.ex. fotografier kan ge missvisande uppgifter, vilket nedan skall exemplifieras.

### Nyckelharpmotiv i nordisk kyrklig bildkonst

Musikmotiv i nordiskt kyrkmåleri utgör en viktig källa för kunskapen om medeltidens instrumentarium. Den första som sökte inlemma dessa i en musikhistorisk framställning var Tobias Norlind. I likhet med sina samtida kontinentala forskarkolleger[23] gjorde sig Norlind i upptäckarglädjens iver skyldig till några alltför optimistiska och delvis felaktiga slutsatser beträffande motivens tolkning. P.-A. Hellquist har i sin studie från 1957 påvisat sådana ställen hos Norlind.

Hellquists undersökning är den första på svenskt område där musikmotiven behandlas ingående och källkritiskt. Han påpekar att »varje detalj i en musikbild eller dess tillkomsthistoria kan ha avgörande betydelse för dess användning inom musikvetenskapen» (1957: [2: 2]) och ger en värdefull översikt över felkällor vid användandet av bilddokument (1957:[2: 3 f.]) samt en gruppering av bilderna efter deras musikvetenskapliga betydelse (1957: [2: 5]). Det är ingen tvekan om att Hellquists källkritik är befogad. Den varning han ger för en alltför djärv tolkning av ifrågavarande instrumentavbildningar i en musikhistorisk studie är så pass allvarlig, att jag till en början var ytterst tveksam om de medeltida nyckelharpavbildningarna skulle tas med i denna monografi. Men analyserna av instrumentdetaljer och ornament gav till resultat att det fanns en så nära överensstämmelse mellan vissa av de medeltida målningarna och bevarade instrument att bildmaterialet i fråga i många avseenden måste anses vara av stort värde.

I det följande skall varje enskilt instrumentmotiv som är eller har förmodats vara en nyckelharpa granskas, och därvid skall så många källkritiska aspekter som möligt läggas på ifrågavarande bild. Frågorna är följande: a) Är stråkinstrumentet försett med en tangentmekanism så att det kan betecknas som en nyckelharpa? b) Vad vet man om konstnären och hans sätt att måla? c) Har målningarna varit överkalkade? I så fall, på vad sätt har framtagning och restaurering genomförts? Måste man misstänka att målningarna därvid har förändrats? d) I vilken tid och i vilken stil hör motivet hemma? e) Kan man misstänka en förlaga? Kan man på grundval av framställningen av detaljer i instrumentalistens spelsätt förmoda att konstnären varit välinitierad om hur instrumentet handhades? f) I vilken motivkrets förekommer instrumentet, är det fråga om »andaktsbilder» eller »genrebilder», t.ex. »episoder från det dagliga livet», eller är det fristående motiv, »musik—dans»?[24]

### *Nyckelharpmotiv i medeltida svenska kalkmålningar och stenreliefer*

Hellquist har sammanställt 10 nyckelharpavbildningar från svenska medeltidskyrkor (1957: [5: 29 ff.]). Åtta därav var tidigare okända för musikvetenskapen.

Gösta Berg har vid behandlingen av skulpturerna på Källungeporten förmodat att en av de två spelmännen skulle hantera en nyckelharpa (Berg 1947: 169 ff.).

Två nyckelharpbilder har bevisligen skattat åt förgängelsen. Den ena kan finnas gömd bakom ett lager kalkputs, medan den andra finns bevarad i en teckning.

Mina egna efterforskningar har inte givit ytterligare bildbelägg.

I det följande presenteras nyckelharpbilderna inom varje land alfabetiskt efter kyrkans namn. För en geografisk översikt hänvisas till karta, bild [*184*].

*Nyckelharpan i Alnö kyrka, Medelpad.*[25] [*31*]

I Alnö kyrka (västra valvet, östra delen) förekommer i de åtta fälten fyra fält med en musicerande ängel på vardera, skilda åt av fält med vegetativ ornering. Sådana änglakörer hör till typen andaktsbilder. De fyra

[23] Se t.ex. Winternitz 1961: 112: »They often take pictures at face value, without critical discrimination between real and imaginary objects; without sufficient regard for successive styles, technical peculiarities, and mannerisms of pictorial representation; without an awareness of the artist's lack of freedom, during certain periods, in choosing his topic, and often even delineating his objects; — ».

[24] Se beträffande dylika indelningar av motiv, KLNM VII sp. 337 ff., *Ikonografi*, med hänvisning till specialitteratur.

[25] Med »nyckelharpa i X:s kyrka» avses alltid mural kalkmålning med motiv nyckelharpa i angiven kyrka.

31. Ängel med nyckelharpa i Alnö gamla kyrka, Medelpad. Foto före (a) och efter (b) restaureringen 1927—28. Kalkmålningarna daterade till 1520. Foto: (a) ATA.

*31. Angel with keyed fiddle, Alnö Old Church, Medelpad. Photo before (a) and after (b) restoration 1927—28. The murals dated to 1520.*

änglarna spelar följande instrument: nyckelharpa, triangel, ett rebecliknande instrument och vinkelböjd luta. Nyckelharpans spelmekanism är mycket tydligt framställd. Det förekommer även flera andra instrument i kyrkan, så t.ex. innehåller den norra valvkappan flöjt, S-trumpet och trumma i motivet »Job hånas». Cornel-Rappe (1939) har ingående behandlat målningarna och daterar dem på grundval av ornament och klädedräkt till sannolikt 1520.

Till ungefär samma datering kommer även G. Mellberg (1928: 26). Enligt Cornell-Rappe (1939: 81) är målningarna i valvet »orörda och väl bibehållna». Fotografier före och efter restaureringen 1927—28 visar att nyckelharpans konturer fyllts i, vilket blott i en detalj gjort målningen något missvisande: nyckelharpan är framställd med nedre delen fastklämd under exekutörens arm. Genom att man vid restaureringen framhävt linjen mellan klädnaden och instrumentet kan man få den felaktiga föreställningen att det är själva den nedre sargkanten man ser (jfr [*31*] a och b).

Hellquist räknar den avbildade nyckelharpan bland de instrument vilka »uppfyller samtliga av tre viktiga villkor. Dels är framställningen rimlig (strängarna löper ej *ovanför* mekaniken, strängantal och antal synliga stämskruvar är lika o.s.v.), dels ger kyrkans övriga musikmotiv ett trovärdigt intryck. Slutligen finns f.n. ingen större anledning att misstänka att konstnärerna grundar sina framställningar på intryck från utländskt musikliv.» Han räknar instrumentet bland de lämpliga objekten för detaljstudier (Hellquist 1957: [5: 30]).

En detaljbeskrivning av nyckelharpan och dess spelteknik enligt vad bilden visar ger följande:

*Instrumentet:* gitarrformad korpus, rund, något oval skruvplatta, två långa, ovalformade ljudhål placerade på överbygeln. Avgränsning till halsen utmärkt med en linje. Målaren har sannolikt tänkt sig instrumentet försett med lock över spelmekanismen. 4 strängar löper över ett på underbygeln placerat stall (?) och fram till avgränsningslinjen mot halsen. Strängen längst till höger är dragen ett stycke in på halsen, vilket framgår mycket tydligt på fotografiet taget *före* restaureringen. 9 nycklar är framställda såsom om de vore fästade i halsens vänstra underkant. Inga spår finns av spelmekanismen i övrigt. Stämskruvar saknas. Ofullständigheter är ganska vanliga på musikmotiven i medeltida kalkmåleri, vilket kan bero antingen på att målningen vittrat sönder eller på att konstnären av någon anledning ej färdigställt konstverket.

*Stråken* är av en ålderdomlig bågformad typ (jfr Dräger 1937: 16, typ 1a) och taglet fäst ett gott stycke in på stråkstången vid griphanden så att denna får ett bra »grepp» (jfr Drägers beteckning »Griffbildung», 1937: 16 f.).

Instrumentet hålls på sedvanligt vis horisontalt och dess nedre del är fastklämd under exekutörens arm. Bärband saknas, men är en förutsättning för vänsterhandens ställning. Anslaget sker med första fingerleden. Stråken är fattad med tummen mellan tagel och stråkstång.

Hellquists ovan citerade bedömning av musikmotivet är med all sannolikhet den rätta.

*Emmislöv kyrka, Skåne.* [*32*]

Målningarna i Emmislövs kyrka har enligt en preliminär undersökning av Johnson-Braunstein (1956: 8) antagligen utförts av Nils Håkansson, en lekbroder från Vadstena kloster. Han är känd bl.a. genom sitt arbete i Ysane kyrka.[26] Johnson-Braunstein förmodar att målningen tillkommit 1460 och bekostats av Nils Brahe d.ä., herre till Wanås och Wittskövle.

I korvalvet i Emmislöv förekommer motivet »Treenigheten», eller »Nådastolen» som det också kallas, ovanför själva altaret. Motivet är omgivet av två musicerande änglar, den vänstra med nyckelharpa och den högra med luta.

*Instrumentet* har gitarrens form, fyra ljudhål placerade parvis, två på underbygeln och två på överbygeln. Fyra strängar är fästade i en bred rigel på nyckelharpans lock. Spelmekanismens lock sträcker sig långt ut på överbygeln, nästan fram till det övre ljudhålsparet. Konstnären har kanske förväxlat locket över nyckelmekanismen med ett gripbräde.

Strängarna löper *över* detta lock (jfr Älvkarleby och Tolfta kyrkors nyckelharpor) fram till fyra sagittalställda och underifrån inskjutna stämskruvar på den runda skruvplattan. Antalet nycklar är 7.

*Stråken* är bågformad men vid själva gripdelen »avhuggen». Den är närmast jämförbar med Dräger 1937: 20 typ I γ, men ifrågavarande stråke saknar utskjutande del över froschen. (Jfr målningen i Österlövsta kyrka).

[26] Se t.ex. Lindblom 1944: 246.

32. (a) »Treenigheten» (»Nådastolen») i Emmislöv kyrka, Skåne. Till höger en luta och till vänster en nyckelharpa. (b) Detalj av nyckelharpan. Foto: ATA. Kalkmålningarna daterade till ca 1460.
*32. (a) »Trinity» (»Mercy Seat») in Emmislöv Church, Skåne, showing a lute on the right and a keyed fiddle on the left. (b) Detail of the keyed fiddle. The murals dated to 1460.*

*Instrumenthållningen* är den sedvanliga, horisontala. Nedre delen av instrumentet är tydligt stödd mot bröstet. Exekutören slår an nycklarnas kortsida med fingertopparna. Instrumenthållning och anslag förutsätter bärband, som möjligen finns antytt från instrumentets nedre del och upp över exekutörens högra axel. Denna detalj kan emellertid vara ett veck i klädnaden.

*Stråkfattningen* är ett nävgrepp kring stråkstången. Tummen har med denna fattning av den här aktuella stråktypen ingen möjlighet att påverka taglets spänning.

Strängarnas placering *ovan* locket över nyckelmekanismen gör att bilden beträffande spelmekanismens utförande måste betraktas med viss reservation.

*Nyckelharpan i Häverö kyrka, Uppland.* [33]
Den 40-bladiga *Biblia pauperum*, vars första kända upplaga utkom 1463, eller den 50-bladiga som utkom något senare, har varit mönster för målningar i samtliga valv i Häverö kyrka, men konstnären följer ej slaviskt förlagan (se Asplund-Olsson 1918: 28).

»Vanliga anordningar vid slutet av medeltiden äro änglarna med musikinstrument och pinoredskap i valvets hjässor» (Asplund-Olsson 1918: 28). Motsvarande gruppering av änglar i ett valv med pinoredskap och ett med musikinstrument förekommer såväl i Alnö kyrka som i Älvkarleby och Tolfta kyrkor. I samtliga ingår nyckelharpan som motiv. Asplund-Olsson (1918: 28) daterar målningarna till omkring 1475. Målningarna har ej varit överkalkade.

I valvet med musicerande änglar förekommer följande instrument: nyckelharpa, rebecliknande instrument, klockspel, cembalo, triangel, harpa, luta och vevlira.

Instrumenten synes schablonmässigt utförda: nyckelharpan, rebecinstrumentet och vevliran har samma slags njurformade ljudhål och samma slags stall, de två förstnämnda samma slags stråke och stråkfattning, nyckelharpan och vevliran samma slags skruvplatta och strängh̊allare. Hellquist påpekar att hjulet på vevliran sitter på fel sida av det *plana* stallet (1957, Bilaga, Häverö, Uppland II). Likaså är tangenterna placerade »uppåt», något som även förekommer i kontinentalt ikonografiskt material (se s. 106).

Den längst till vänster liggande strängen på vevliran löper *ovanpå* locket till spelmekanismen. Konstnären kan därmed ha avsett att illustrera en bordunsträng. Detta skulle även kunna gälla för nyckelharpan i Alnö (se ovan). Men sannolikt rör det sig här liksom i andra fall då strängarna förs över nyckellådans lock om en felteckning eller att konstnären velat visa strängarna trots att de i realiteten låg gömda.

*Nyckelharpan* har långsmal korpus med midja och njurformade ljudhål placerade vid instrumentets insvängning, vända med den konvexa sidan mot varandra. Instrumentet har 4 strängar fästade i en strängh̊allare och löpande över ett städformat stall, 13(?) nycklar, 4 sagittalfästade stämskruvar och rund skruvplatta.

*Stråken* är närmast av samma typ som Dräger 1937: 20 typ II β, men saknar i likhet med närmast föregående avbildning utskjutande del över froschen.

Instrumentet hålles horisontalt och nedre delen är fastklämd under högerarmen. Vänsterhanden ligger tydligt *ovanpå* nycklarna, vilket ger möjlighet till två tydningar av hur nyckelmekanismen kan ha fungerat (se s. 106).

33. Musicerande änglar, Häverö kyrka, Uppland. Från vänster: nyckelharpa, vevlira och rebec-liknande instrument. Kalkmålningarna daterade till 1475. Foto: Ingvar Eriksson.
*33. Angels making music, Häverö Church, Uppland. Left to right: keyed fiddle, hurdy-gurdy and rebec. The murals dated to 1475.*

Stråkfattningen är ytterst egendomlig: tummen vilar *ovanpå* froschen, och de motsatta fingrarna, förutom lillfingret som pekar rakt ut, vilar mot froschens underkant.

På grund av de till synes schablonmässigt utförda detaljerna, framställningen av stråkfattningen och kanske även anslagstekniken kan nyckelharpan som avbildats i Häverö kyrka knappast anses vara likvärdig med framställningen av samma motiv i Alnö kyrka.

*Stråkinstrumentet på »Källungeporten», Källunge kyrka, Gotland.* [34]

Källunge kyrkas långhusportal är smyckad av reliefer sannolikt av den s.k. Karrismästaren, vilka skildrar olika scener ur det dagliga livet (se Hegardt 1935: 207 ff. och Berg 1947: 169 ff. Se även *Lexikon för konst* 1958: 643 f. för vidare litteraturhänvisning). Reliefera dateras till omkring 1350.

Gösta Berg (1947: 170 f.) har förmodat att en av figurerna eventuellt kan vara en nyckelharpspelare: »En förmodan att den vänstra spelmannen hanterade en nyckelharpa är kanske alltför djärv; vad som liknar de nycklar, med vilka strängförkortningen skedde på detta instrument, är väl helt enkelt fingrarna, som fattar om griphrädet. Skulle det vara en nyckelharpa, stode vi här inför den allra äldsta bilden av en sådan inte bara i vårt land utan i hela Europa.» Konstnären har i varje fall avsett att framställa två stråkinstrument (se även Hellquist 1957: Bilaga, Källunge kyrka, Gotland). De hålls horisontalt på ungefär samma sätt som ovan iakttagits beträffande nyckelharporna.

Hur bör utskärningen vid halsen tolkas? Är det en stilisering av handens fingrar eller är det fråga om en nyckelmekanism?

Ett definitivt svar på denna fråga kan sannolikt aldrig ges. Reliefen har varit utsatt för nedvittring. Man kan räkna till 4—5 »nycklar», alternativt 4 »fingrar». Den sammanlagda bredden av dessa »nycklar» eller »fingrar» är 19 mm, vilket är anmärkningsvärt jämfört med bredden på andra händer som förekommer på de i övrigt likstora figurerna. Denna varierar mellan 10 och 12 mm. Detta visar att Bergs försiktiga antagande inte bör avvisas.

Instrumentet är i övrigt svårt att bedöma beträffande detaljerna. Relativt säkert är att instrumentet ifråga har stränghållare och två ljudhål på underbygeln. Där nyckellådan är belägen på en nyckelharpa finns på instrumentet en motsvarande rektangulär upphöjning som likaledes stöder Bergs hypotes.

*Nyckelharpan i Lagga kyrka, Uppland.* [35]

Enligt Billow (1921: 17) befinner sig valvmålningarna i orört skick. Den musicerande ängeln med nyckelharpa ingår i kyrkans yngre lager av målningar, stilistiskt samhöriga med dylika utförda av Albertus Pictor eller hans skola (Billow 1921: 17). På grundval av en inskrift på svenska håller Billow för troligt att mästaren varit svensktalande, och »det i inskriften förekommande årtalet, troligen daterande målningarna, kan möjligen läsas till 1498» (Billow 1921: 18).

»Samtliga motiv är hämtade ur den bibliska historien och legenderna» (Billow 1921: 18). Ur jungfru Marias legend förekommer alla vanliga scener: »Sålunda äro tre av de i korvalvet framställda fem scenerna ägnade åt hennes historia. Främsta platsen, i östra trappan, intages med given företrädesrätt av Treenigheten» (Billow 1921: 18).

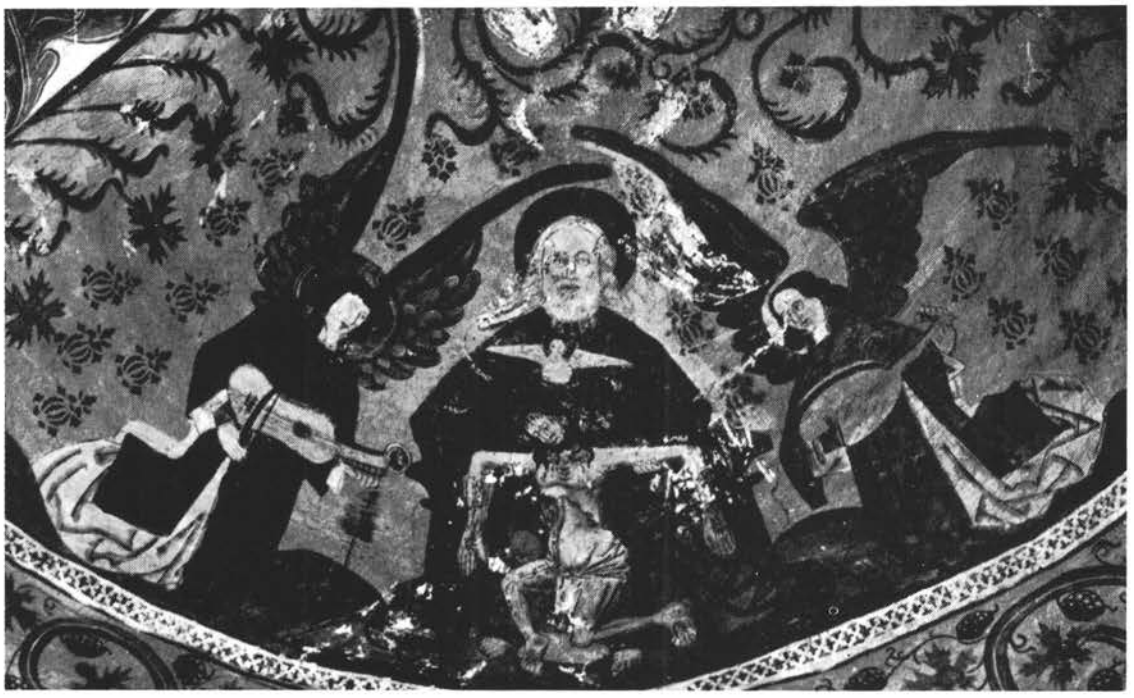
Det är i sistnämnda motiv ängeln med nyckelharpan återfinns, nämligen vid motivets vänstra sida. Till höger förekommer en lutspelande ängel.

Billow ger en tidsbestämning av målningarna på grundval av den allmänna stilistiska karaktären till

»de sista årtiondena av 1400-talet och det första av 1500-talet» (Billow 1921: 23).

*Instrumentet* har gitarrens form, ros och strängfäste på locket i en rigel. Strängarnas antal är 4 och man kan tydligt se hur strängarna är förda genom och över rigeln och antingen försedda med en stoppanordning i änden eller »pluggade» fast i sina hål. Strängarna löper under ett lock över spelmekanismen fram till fyra sagittalställda stämskruvar på den runda skruvplattan. Stämskruvarna är så framställda att de verkar isatta ovanifrån. Nycklarnas antal är 9 och täcker hela sidan av halsen från korpus till skruvplattan. Deras bredd är ytterst skiftande och minskar successivt ned mot halsen. Även nyckeln närmast skruvplattan är exceptionellt smal. Det är möjligt att antalet nycklar, 9, tillkommit av en slump. En annan förklaring till nycklarnas olika storlek är, att konstnären börjat rita upp de nycklar som exekutörens fingrar ligger an mot, och gjort dessa stora och tydliga. De resterande nycklarna måste därvid framställas i mindre format för att samtliga 9 skall få plats.

*Stråken* är pilbågformad. Om den har en »greppbildning» eller eventuellt frosch framgår inte tydligt av målningen.



35. (a) »Treenigheten» (»Nådastolen») i Lagga kyrka, Uppland. Till höger en luta, till vänster en nyckelharpa. (b) Detalj av nyckelharpan. Kalkmålningarna daterade till 1498. Foto: ATA.

*35. (a) The »Trinity» (»Mercy seat») in Lagga Church, Uppland, showing a lute on the right and a keyed fiddle on the left. (b) Detail of keyed fiddle. The murals dated to 1498.*

34. Detalj av stenreliefen i långhusportalen, Källunge kyrka, Gotland. Stråkmusikanten i mitten (ca 145 mm hög) har ett instrument som kan tolkas som en nyckelharpa. Stenreliefen är daterad till 1350.

*34. Detail of stone relief on the main porch, Källunge Church, Gotland. The musician in the centre may be playing a keyed fiddle. The relief is dated to 1350.*

*Instrumenthållningen* är den sedvanliga horisontala, men instrumentet hålls ovanligt långt ned mot midjan jämfört med övriga musicerande änglars nyckelharpor från samma tid. Instrumentets nedre del ligger följaktligen ett gott stycke in under spelarens högra underarm, vilket innebär dels att instrumentet obetingat måste förutsättas ha varit hängande i ett bärband runt exekutörens nacke, dels att själva högerarmens rörelse avsevärt skulle vara begränsad vid en dylik instrumenthållning. Nycklarna anslås med fingertopparna.

*Stråkfattningen* är inte entydig. Sannolikt griper handen enbart stråkstången utan att tummen berör taglet.

Med de reservationer som ovan redovisats utgör nyckelharpmotivet i Lagga en ytterst trovärdig bild (se även Hellquist 1957: [5: 30]).

*Nyckelharpan i Sånga kyrka, Uppland.* [36]
Målningarna i Sånga kyrka har behandlats av Armin Tuulse: »I de figurala scenerna har man i huvudsak följt det i de uppländska 1400-talsmålningarna gängse schemat» (Tuulse 1954: 312).

På grundval av dekorationer med kedjemotiv anses de tillhöra den s.k. Tierpgruppen (se Cornell-Wallin 1933: 97 f., Söderberg 1951: 230 f.).

Tuulse anser att konstnären arbetat utifrån förlagor: »Framförallt passionsscenerna visa, att mästaren använt grafiska blad från 1400-talets mitt, men även delvis Biblia pauperum, vars motiv dock blivit starkt ändrade» (Tuulse 1954: 315 f.).

Målningarna restaurerades år 1902 och utgör ett skrämmande exempel på vad som vid denna tid kunde ske vid en renovering.[27]

Vid den 1949 företagna restaureringen borttogs delar av övermålningen. Hellquist bedömer ingreppen beträffande musikmotiven på följande sätt: »Ingen av restaureringsrapporterna nämner musikmotiven och vägledande bildmaterial saknas. Det förefaller dock som om de ev. ingreppen inskränkt sig till ifyllning av konturer och förstärkning av bottenfärgen» (Hellquist 1957, Bilaga, Sånga kyrka, Uppland.).

Målningarna i Sånga kyrka anses tillhöra samma typ som de i Österlövsta och Roslagsbro kyrkor i Uppland från 1468 och 1471 samt Nykyrka i Finland från 1470. Cornell-Wallin (1965: 10) har uppställt en inbördes kronologi mellan målningarna i dessa kyrkor på grundval av dekorationer med kedjemotiv. Målningen i Sånga är förd närmast efter målningarna i Österlövsta, som på relativt säkra grunder kan dateras till 1468 (se nedan). Tuulse (1954: 315) daterar målningarna till omkring 1470.

36. Ängel med nyckelharpa, Sånga kyrka, Uppland. Kalkmålningarna daterade till 1468.
*36. Angel with keyed fiddle, Sånga Church, Uppland. The murals dated to 1468.*

Under motivet »Erasmus kokas i gryta» har konstnären framställt fyra musicerande änglar som av munställningen att döma synes sjunga. Samtidigt hanterar de olika instrument: harpa, nyckelharpa (?), luta och ett klaverinstrument (cembalo?).

Det framgår inte omedelbart att andra instrumentet från vänster är en nyckelharpa. Men de lodräta strecken på halsen och den utskjutande »pigg» som konstnären framställt närmast korpus bör väl närmast tolkas som »nycklar». Likaså måste handställningen förklaras så att »nycklarna» tryckes in av ett par av fingrarna.

*Instrumentet* har gitarrform men saknar insvängning på mitten. Skruvlådan är vinkelböjd. De fyra strängarna är fästade i en rigel på locket. Ljudhål saknas, men dessa har kanske försvunnit under den förslitning målningarna utsatts för under tidens lopp. Instrumentet har 5 nycklar.

*Stråken* är bågformigt böjd vid spetsen men parallell med taglet vid »froschen», som är dold av stråkhanden (jfr Dräger 1937: 20, typ Iγ).

Instrumentet vilar mot mitten av ängelns bröst och är riktat snett utåt-nedåt. Instrumenthalsen vilar i ängelns hand. Man kan skymta tummen vid den andra sidan av halsen. Denna instrumenthållning kan iakttas på ett flertal bilder från medeltid och renässans och är inte begränsad till instrument med friliggande bordunsträng.[28] Stråkfattningen är framställd med tummen vilande *ovanpå* stråkstången och de motsatta fingrarna placerade under stråkstången, sannolikt mot en »dold» frosch (jfr målningen i Häverö kyrka).

*Nyckelharpa i Söderköpings kyrka, Östergötland*
I sin resedagbok från 1778 skriver arkitekten Erik Palmstedt bl.a. följande om Söderköpings kyrka: »men ett misstag i Coustumen och Historien fant jag

[27] Se dekorationsmålaren Wilhelm Petterssons skrivelse citerad av Tuulse (1954: 317).
[28] Se Bachmann 1964: Abb. 52,59 (utan friliggande bordunsträng), 69—72 (med friliggande bordunsträng).

vara begångit af den artiste som i forntiden målat kyrkans murar inwändigt med Historier al' fresco, hwaraf mäst alt redan på ganska förnuftigt wis war öfwer hwitlimmat, men en hel tafla på bakmuren nedom orgelwärket qwarlemnad, som förestälte på et ömkeligt wis, Christi förklaring, hwarwid i en Gloria åfwanföre befunno sig 2:e änglar, den ena spelande på en liten Viol, och den andre på nyckelharpa» (Palmstedt Resedagbok 1778—1780: 9).

Därmed avses S:t Lars kyrka som vitlimmades helt år 1804—1805. Om dessa målningars historia skriver Ulander (1922: 20 f.): »Murarna äro vitputsade, vilket dock skett samtidigt med valvslagningen. Ovan valven äro nämligen alla väggar rena. Att sådana målningar verkligen funnits åtminstone i koret, därför borgar Austronius' utsaga, som säger, att 'koret under prosten Laurins (Laurentius Laurinus, junior, f. 1613, blev kyrkoherde härstädes 1659, död under riksdagen i Stockholm 1672) tid med färger illuminerats medh sahl. rådmannen Petter Madssons bekostning'. Austronius' mening tyckes i detta fall vara, att en renovering av tak- och väggmålningar på denna tid och genom denne donator ägt rum. När dessa målningar överstrukits, är icke svårt att säga. Hörberg låter i första punkten av sitt 'förslag till kyrkans förbättring' domen falla bl.a. över väggmålningarna på följande sätt: 'Därför bör även Söderköpings kyrka 1:st renas från de gamle illa gjorde sköldemärkena, minnesvårdar och alla de gamle målningar på tavlor och murar . . .', 'sedan för det andra vitmenas hela kyrkan'.»[29]

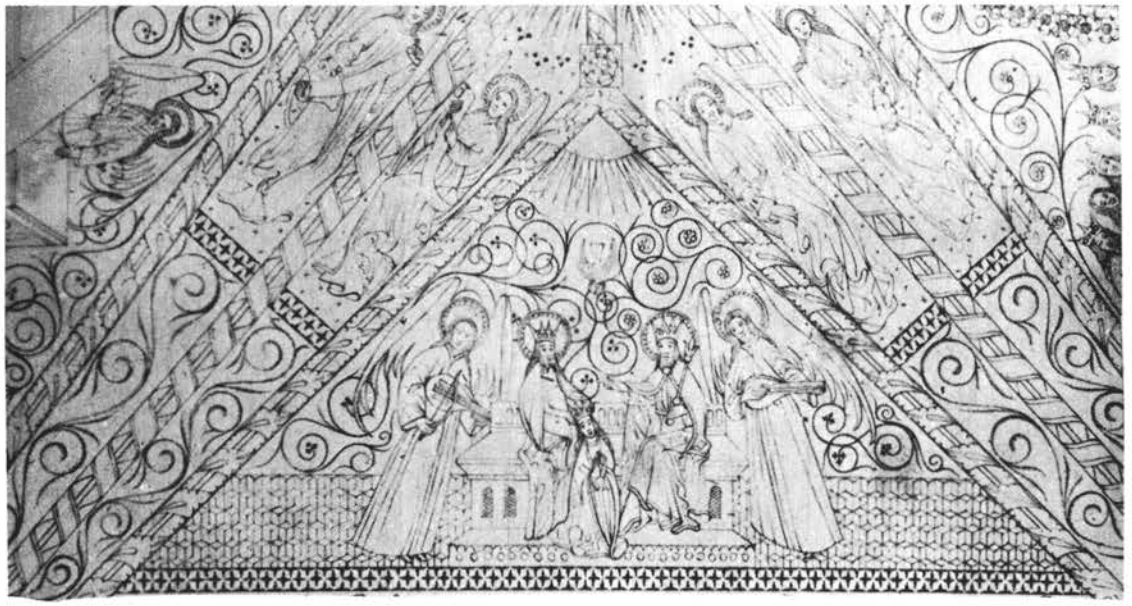
Palmstedts iakttagelseförmåga var mycket god (se inledning till hans dagbok av Martin Olsson, Palmstedt Resedagbok 1778—1780, 1927: X), och man kan förmoda att hans angivelse är riktig. Det är möjligt att målningen ifråga fortfarande gömmer sig bakom kalkputsen. En framtida renovering kan ge definitiv bekräftelse på om här finnes ännu en avbildning av nyckelharpan.[30]

*Nyckelharpan i Tegelsmora kyrka, Uppland.* [37]
Bland kalkmålningarna i Tegelsmora kyrka fanns flera motiv med musicerande änglar. Kyrkans målningar avritades av N.M. Mandelgren under hans resor i Sverige vid 1800-talets mitt och publicerades 1861. Två år tidigare hade kyrkan genomgått följande renovering eller rättare sagt »vandalisering»: »År 1859 lät man nämligen icke blott överkalka utan även först bortraspa den /målningen/ för att bereda valv och väggar större släthet.» (Wäsström 1936: 47). Enligt en uppgift av Rhezelius (se Wäsström 1936: 45) skulle målningarna ha utförts 1504 under Jakob Ulfssons episkopat. Mandelgrens teckningar av kyrkans målningar består bl.a. av motivet Marie kröning, som flankeras av en nyckelharpa till vänster och en luta till höger, en instrumentkonstellation som tidigare påträffats i motivet Treenigheten (Nådastolen). Detta senare motiv fanns likaledes i Tegelsmora kyrka men utan omgivande instrument (se Mandelgren 1861 pl. XXXIV och kommentar 1861: 15).

Om Mandelgren exakt avbildar dessa instrument efter målningarna vet man inte. En jämförelse mellan Mandelgrens avmålning av Södra Rådas »Kristus som världsdomare» och det intakt bevarade originalet visar att han inte varit särskilt noggrann beträffande detaljerna: stråkinstrumentets korpusform har förändrats, likaså stråkens form, lutans hals är kortare och exekutören har fråntagits sitt plektrum, harpans strängar är felaktigt förda osv. Detaljer såsom strängfästen o.l. saknas i Mandelgrens teckning trots att de tydligt framgår av originalet.

Mandelgrens avbildade nyckelharpa är likaledes schematiskt framställd.

*Instrumentet* har lutformad korpus, två rektangulära ljudhål, 7 nycklar och 4 strängar. Skruvlådan är delvis dold. Den kan ha varit rak eller vinkelböjd.



37. (a) »Marie kröning» i Tegelsmora kyrka, Uppland. Till höger en luta och till vänster en nyckelharpa. Teckning av Mandelgren 1861, bild XXXIV. Kalkmålningarna daterade till 1504. (b) detalj av nyckelharpan.

*37. (a) »Coronation of the Virgin Mary» in Tegelsmora Church, Uppland, showing a lute on the right and a keyed fiddle an the left. (b) Detail of keyed fiddle. Drawing by Mandelgren 1861, plate XXXIV. The murals dated to 1504.*

[29] Se Pehr Hörbergs restaureringsprotokoll, publicerat av Sigurd Erixon 1913: 167 f.
[30] Fil. dr Bengt Cnattingius, Linköping, har meddelat, att kyrkan inom de närmaste åren skall renoveras.

*Stråken* är pilbågsformad, men några detaljer som skulle kunna läggas till grund för en vidare typbestämning saknas.

Instrumentet hålles horisontalt. Stråken gripes runt stråkstången utan att tummen synes vidröra taglet.

Det är vanskligt att utgå från dylika schematiska avritningar vid detaljanalyser. I det följande kommer därför nyckelharpan i Tegelsmora endast att utnyttjas som ett belägg för instrumentets förekomst i uppländskt kalkmåleri från 1500-talets början.

*Nyckelharpor i Tolfta kyrka, Uppland.* [*38*] *och* [*39*]
Konstnären som utfört målningarna i Tolfta kyrka räknas till Tierpskolan. Man förmodar att det kan vara en känd mästare vid namn Eghil (Cornell-Wallin (1965: 28 f.). Målningarna har enligt Kilström (1952: 132) aldrig varit överkalkade. Enligt samma författare skall de ha varit i mycket gott skick vid restaureringen: »Som ovan nämnts rengjordes och konserverades målningarna 1947, vilket arbete utfördes av konservator Alfred Nilsson. Valvmålningarna visade sig därvid så väl bevarade, att knappast ett penseldrag behövde tilläggas» (1952: 132).

Målningarna dateras av Kilström till »någon gång mellan 1500 och 1519» (1952: 132); av Cornell-Wallin till 1490-talet (Cornell-Wallin 1965: 28).

Valvkapporna i valv II smyckas av musicerande änglar som spelar följande instrument: nyckelharpa, luta, nyckelharpa, harpa, stråkcister (?), luta.

Korvalvet (valv I) har änglar med pinoredskap.

*Båda nyckelharporna* har gitarrens korpusform. Den ena [*38*] har skruvplatta medan den andra har vinkelböjd avsats för skruvplatta eller skruvlåda [*39*]. Nycklarnas antal synes vara 8 respektive 9. Båda instrumenten är försedda med ljudhål med motsvarande form, storlek och placering som gitarrens ros. Strängarnas antal är fyra, fästade i en stränghållare. Stall saknas. Strängarna löper *ovanpå* locket till tangentmekanismen (se även Älvkarleby kyrka).

*Nyckelharpornas stråkar* är av bågformad typ men med klart markerat »greppbildning» (Dräger 1937: 16 typ 1b eller möjligen s. 17 typ 1d). Instrumenten hålls horisontalt på sedvanligt vis med nedre delen stödd mot kroppen intill högerarmen. Vänsterhandens placering förutsätter bärband, men något sådant syns inte på målningarna. Stråkarna är fattade med tummen mellan tagel och stång. Huruvida taglet är avsett att spännas med tummen eller ej framgår inte tydligt.

38. Ängel med nyckelharpa, Tolfta kyrka, Uppland. Kalkmålningarna daterade till 1490-talet. Foto: Ingvar Eriksson.
*38. Angel with keyed fiddle, Tolfta Church, Uppland. The murals dated to 1490.*

*Nyckelharpa i Älvkarleby kyrka, Uppland.* [*40*]
»Målningarna i Älvkarleby utfördes enligt uppgifter som synas trovärdiga 1489» (Cornell-Wallin 1965: 30). Uppgiften baserar sig på ett meddelande av Rhezelius, citerad av Cornell-Wallin (1965: 54). (Om konstnären, se ovan Tolfta kyrka.) Målningarna restaurerades under 1890-talet. De ger intryck av att vara hårt förvanskade. För närmare upplysningar om detta kontaktades konservator Sven Carlsson, som utfört den sista renoveringen 1964—65 och således i detalj studerat målningarna. Min förfrågan om man måste misstänka några tidigare gjorda förvanskningar, eventuellt att de gamla målningarna bortknackats och nya målats under 1890-talets renovering av kyrkan fick följande svar (brev 13.11.65): »Undertecknad, som vid restaureringen av Älvkarleby kyrka 1964—65, hade ansvaret för de murala kalkmålningarnas rengöring och konservering, intygar härmed att valvens medeltida figurala kompositioner äro intakta och varken vid framtagningen på 1890-talet eller nu varit utsatta för ändringar eller förvanskande ingrepp. Sven Carlsson. Konservator.»

I Älvkarleby liksom i Tolfta kyrka förekommer ett valv med musicerande änglar och ett med änglar med pinoredskap. Den musicerande änglaskaran har föl-

39. Ängel med nyckelharpa, Tolfta kyrka, Uppland. Kalkmålningarna daterade till 1490-talet. Foto: Ingvar Eriksson.
*39. Angel with keyed fiddle, Tolfta Church, Uppland. The murals dated to ca. 1490.*

40. Ängel med nyckelharpa, Älvkarleby kyrka, Uppland. Kalkmålningarna daterade till 1489. Foto: Ingvar Eriksson.
*40. Angel with keyed fiddle, Älvkarleby Church, Uppland. The murals dated to 1489.*

jande instrument: nyckelharpa, luta, stråkluta, harpa, luta, stråkluta, luta, stråkluta.

*Instrumentet* har gitarrens korpusform och ros, rund skruvplatta, stränghållare, tre strängar vilka löper ovanpå halsen fram till fästanordningar på skruvplattan och sannolikt sagittalställda skruvar. Nycklarna är 9 till antalet.

*Stråken* är den bågformade typen, men med en ur stråkstången utvuxen frosch (Dräger 1937: 16, typ 1b eller s. 17 typ 1d).

*Instrumenthållningen* är den sedvanliga horisontala med nedre delen av korpus delvis stödd mot kroppen intill höger överarm.

*Stråkfattningen* framgår inte tydligt av målningen. Troligen har exekutören tummen under stråktaglet.

En tvivelaktig detalj i framställningen av nyckelharpan i Älvkarleby är att stränghållare finns, men stall saknas. Samtliga strängar löper dessutom *ovanpå* spelmekanismens lock.

*Nyckelharpa i Österlövsta kyrka, Uppland.* [*41*]
Konstnären som smyckat Österlövsta kyrkas inre bör, enligt Cornell-Wallin (1965: 10), räknas till Tierpskolan.

Målningarna omnämnes av Rhezelius (se Cornell-Wallin 1965: 44, Nisbeth 1956: 82) som anger att det tidigare funnits en inskrift på korets östvägg. Denna inskrift skulle ha innehållit upplysningen att målningarna utförts av Andreas Erici (Anders Ericsson) 1468.

I vapenhuset finns det aktuella instrumentmotivet, ett stråkinstrument som både Norlind (1947: 244) och Hellquist (1957, Bilaga, Österlövsta kyrka) tolkar

41. Ängel med nyckelharpa, Österlövsta kyrka, Uppland. Kalkmålningarna daterade till 1468. Foto: ATA.
*41. Angel with keyed fiddle, Österlövsta Church, Uppland. The murals dated to 1468.*

42. Ängel med nyckelharpa (?), Karmeliterklostrets musiksal, Helsingör. Kalkmålningarna daterade till 1510—20.
*42. Angel with keyed fiddle (?), in Music Room of Carmelite convent, Helsingör, Denmark. The murals dated to 1510—20.*

som nyckelharpa, den senare dock med viss tvekan. Hellquist påpekar bl.a. att »Halsens bredd är anmärkningsvärt liten med tanke på att mekaniken och nycklarna är mycket korta».

Framställningen av den antagna nyckelmekanismen är inte förtroendeingivande. Tvärstrecken utefter instrumentets hals och vänsterhandens placering är tillsammans dock relativt godtagbara indicier för att konstnären sökt framställa nycklar som slås an med fingertopparna.

Målningen är egendomlig även ur andra synpunkter: taglet synes ligga an mot lutans sarg, exekutörens vänsterarm är onaturligt kort osv.

*Instrumentet* är en luta med vinkelböjd hals. Det är möjligt men långtifrån säkert, att linjerna utefter halsen föreställer »nycklarna». Någon annan, mera trolig förklaring kan dock inte ges, greppband är det knappast fråga om. Strängar och ljudhål saknas.
*Stråken* är böjd vid spetsen men i övrigt närmast parallell med taglet. Den är avhuggen vid gripänden och försedd med en primitiv frosch (Dräger 1937: 20, Iγ).

Instrumentet hålls horisontalt, vilande mot bröstet. Någon antydan till bärband finns ej men måste förutsättas, då instrumenthållningen annars skulle bli stel och onaturlig.

*Stråkfattningen* är ytterst egendomlig: handen fattar runt stråkstången ett stycke från gripänden och taglet spännes med fingrarna.

Denna målning är ur flera uppförandepraktiska och instrumentmorfologiska synpunkter tvivelaktig.

### *Nyckelharpor i danskt kalkmåleri*[31]

De tre nedan behandlade tidigare okända danska instrumentbilderna har spårats av inspektor Mette Müller, Musikhistorisk Museum, Köpenhamn, som givit mig anvisning på desamma.

*Nyckelharpan (?) i Karmeliterklostret i Helsingör.* [42]
»Kalkmalerierne i 'Musikstuen' i Karmeliterklostret i Helsingør baerer staerkt praeg af at vaere blevet til på grundlag af sydtyske kobberstick eller traesnitt o. 1510—20» (Otto Norn brev den 19.10.65). Till »16.

[31] Målningarna i Emmislöv kyrka tillkom vid en tidpunkt då Skåne politiskt tillhörde Danmark och skulle således även kunna ha behandlats i samband med nedan redovisade. Då Emmislöv-målningen dock synes mera knyta an till de uppsvenska fann jag det lämpligare att disponera materialet på föreliggande sätt. Detsamma gäller även stenreliefen på Källungeporten, Gotland.

Aarhundredes Begyndelse» dateras målningarna även av Fr. Beckett (1926: 78).

Gitarrfiddlan i Karmeliternunnornas musiksal i Helsingörklostret kan vara en typ av nyckelharpa. Framställningen är emellertid ur flera synpunkter svårtydd. Från instrumentkorpus utefter halsens sida finns tecknat något som man skulle kunna tolka som »nycklar», eller ängelns vänsterhand. Det är emellertid mindre troligt att det rör sig om ängelns hand. Denna hand skulle nämligen stå i disproportion till ängelns späda och fint tecknade högerhand. »Handens» placering är också egendomlig; man frågar sig varför konstnären förlagt den utmed sidan av halsen. Troligast är att vi har att göra med något slags nyckelharpa med minst 5 nycklar. Efter dessa nycklar finns en fortsatt teckning utefter halsen, vars betydelse är osäker. Man skulle möjligen våga en gissning att det rör sig om exekutörens vänsterhand i kombination med ännu några nycklar.

Instrumentets hals är inskjuten bland bladornament så att skruvplattans eller skruvlådans konstruktion ej framgår.

Mot denna egendomliga framställning av halsen kontrasterar det trovärdiga utförandet av instrumentkorpus. Själva korpus är formad som en stor gitarr med sju strängar och runt ljudhål, det sistnämnda placerat långt ned på korpus. De sju strängarna är fästade i en rigel på locket. De är grupperade 1+2+ +2+2.

*Instrumenthållningen* är den vanliga horisontala. Det är möjligt att konstnären framställt någon art av bärband kring ängelns axlar som skulle korsas någonstans vid mitten av instrumentkorpus (jfr Bachmann 1964: Abb. 88, se även nyckelharpan i Emmislöv kyrka s. 43).

*Stråken* har rak stråkstång och taglet svävar fritt över strängarna. Högerhanden ligger lös på stråken och »stråkfattning» i realistisk bemärkelse har konstnären inte åstadkommit.

Egendomligheter i framställningen gör att instrumentbildens källvärde måste betraktas som ringa i flera avseenden.

*Nyckelharporna i Rynkeby kyrka, Fyn.* [43], [44]

I Rynkeby kyrka på Fyn gjordes 1965 ett sensationellt musikikonografiskt fynd. En preliminär rapport lämnas av Otto Norn i Berlingske Aftenavis' kronik den 16.9.65: »Himlen aabnet i Rynkeby Kirke».[32] Norn påvisar att korvalvet med målningarna utgjort adelsfamiljen Hardenbergs dop- och begravningskapell och förmodar att de härrör från 1560-talet. Målningarna har enligt Norn en avgjort efterreformatorisk prägel, vilket skall framgå bl.a. av krucifixens utformning. De är sannolikt inga slaviskt kopierade bibelillustrationer. Norn anser också att ornamentiken antyder inflytande »fra sydtyske Ornamentstik fra o. 1530».

Liksom beträffande flertalet andra kalkmålningar före 1600 är konstnären tillsvidare okänd. Norns antagande om hans proveniens pekar dock i en bestämd riktning:

»Hvem Kunstneren har vaeret vil naeppe nogensinde blive opklaret, men man fejler naeppe ved at antage, at han er kommet fra Tyskland. Han kan selv — ligesom Erik Hardenberg — i Dresden hos Kurfyrst August, Frederik II's Svoger, have set og hørt Musikinstrumenter som dem, han afbildede.»

Inte mindre än tre av korets fyra fält har konstnären fyllt med musicerande änglar utan någon begriplig princip ur musikalisk bemärkelse. Såsom Norn påvisar är de grupperade i förhållande till de två krucifixen. En stor mängd instrument är avbildade.[33]

Blandningen av olika instrument skulle kunna tyda på att konstnären upptagit samtliga han kände till och därvid gjort konstellationer utan någon värdering av instrumenten. Han bör ha varit väl bevandrad i musiken. Med undantag för organisterna och klavikord- eller cembalospelaren samt enstaka blåsare är instrumenthållning och spelteknika detaljer i det närmaste korrekt utförda. Konstnären har av någon anledning ej slutfört målningarna: en av nyckelharpspelarna saknar t.ex. stråke, men handen är formad för stråkfattning. Ifrågavarande instrument saknar även ljudhål.

Målningarna är anmärkningsvärt väl bevarade. Framställningen av de två nyckelharporna och deras spelteknik är i högsta grad trovärdig. Det är nästan så att man vill anta att det rör sig om en konstnär som samtidigt var musiker, i likhet med vad som förmodats beträffande Albertus Pictor (Cornell-Wallin 1933: 55).

Det kan knappast vara fråga om avbildningar efter förlagor. Det är inte några stelt och onaturligt utförda musikmotiv utan realistiska skildringar av instrument och deras spelteknik av förbluffande hög kvalitet.

Målningarna i Rynkeby utgör en förnämlig källa för musikikonografin och såsom framgår nedan en av de viktigaste länkarna i nyckelharpans historia.

*Den ena nyckelharpan* [43] har 8-formad korpus av gitarrtyp med svag insvängning i mitten, två hjärtformade ljudhål på underbygeln, fyra strängar fästade i en stränghållare och löpande in under ett väl tilltaget lock över spelmekanismen. Den runda skruvplattan saknar stämskruvar. Stall saknas. Nycklarnas antal är sannolikt 10 (några skyms av vänsterhanden).

*Stråken* är bågformad och av en typ som vi kommer att möta längre fram (se s. 115). Den har tydligt avsatt frosch.[34]

43. Ängel med nyckelharpa, Rynkeby kyrka, Fyn. Kalkmålningarna daterade till 1560-talet.
*43. Angel with keyed fiddle, Rynkeby Church, Fyn, Denmark. The murals dated to ca. 1560.*

Instrumentet hålls som vanligt horisontalt, relativt högt upp och inskjutet under höger arm. Instrument-

[32] Norn har även publicerat en översikt i Danmarksposten, december 1965.

[33] I fältet ovan fönstret finns följande instrument här angivna ovanifrån och från vänster till höger: nyckelharpa, luta, säckpipa (överst), triangel, orgel, tangentinstrument som kan vara klavikord el. virginal (mellersta raden), bjällror, hackbräde, långspel, jakthorn (nedre raden). Fältet till vänster om de ovan beskrivna har målaren försett med änglar spelande följande instrument: horn, harpa, stråkfiddla (översta raden), vevlira, knäfiddla, hackbräde (mellersta raden), tvärflöjt och två blåsinstrument av lurtyp samt ett horn (nedre raden). Vidare finns i fältet mitt emot det först nämnda blåsinstrument av lurtyp, trumpet (översta raden), orgel, harpa, knäfiddla, stråkfiddla (mellersta raden), lurliknande blåsinstrument, luta, hackbräde, säckpipa, nyckelharpa (nedersta raden). I det fjärde fältet slutligen har målaren gjort en framställning av yttersta domen. På väggen under fält 1 har han gjort en rad adelsvapen. Sannolikt var dessa avsedda att tas i bruk och fyllas i när någon av ättens medlemmar avled (se Norn, 1965 a).

[34] Ingen av de stråktyper som Dräger presenterar har exakt denna form. Närmast bör den väl räknas till typ 1 c, Dräger 1937: 16.

44. Ängel med nyckelharpa, Rynkeby kyrka, Fyn. Kalkmålningarna daterade till 1560-talet.
*44. Angel with keyed fiddle, Rynkeby Church, Fyn, Denmark. The murals dated to ca. 1560.*

hållningen förutsätter bärband. Stråken är »löst» fattad. Sannolikt avser konstnären att tummen skall ligga mellan tagel och stråkstång.

Framställningen är fullt trovärdig såväl vad gäller instrument som instrumenthållning.

*Den andra nyckelharpan* [*44*] har en liknande korpusform med en svag insvängning i mitten. Den övre och nedre delen som avskiljes av insvängningen är emellertid likstora i motsats till det föregående instrumentet.

Även denna nyckelharpa har fyra strängar. Dessa är fästade i en valk på stränghållaren, som är utskuren i mitten. Strängarna löper in under nyckellådans lock. Inte heller denna målning är helt fullständig. Skruvplattan är visserligen försedd med 4 svarta prickar som utmärker stämskruvar eller hål för dessa, men strängarna har inte dragits ut på skruvplattan. Stall och ljudhål saknas. Instrumentet har 14 nycklar. På nyckellådans främre del finns ett ornament i form av en 6-bladig ros. Stråke saknas, men högerhanden är placerad i position för en sådan.

Instrumentet hålls horisontalt med nedre delen inklämd under exekutörens högerarm. Nycklarna slås an med fingertopparna.[35]

*Stråkinstrumentet i Vinderslev kyrka, Jylland.*
H. Panum anger att i Vinderslev kyrka, Lysgaard Herred, skall finnas en framställning av ett »med Klaviatur udstyret Strygeinstrument der i Hjulets Sted gør Brug af en Strygebue: den i Sverige endnu bevarde Nyckelharpa eller Nyckelgiga, paa dansk kaldt Nøglefejle» (Panum 1934: 59).

Det aktuella instrumentmotivet [*45*] är mycket egendomligt och en definitiv tolkning av detsamma som nyckelharpa djärvt. De åtta stora utskjutande »klubborna», fyra på var sida om halsen, har ingen likhet med de nycklar som förekommer på samtida nyckelharpavbildningar. Ängeln håller visserligen vänsterhanden på en sådan »klubba», den horisontala instrumenthållningen är nyckelharpans, men trots detta synes det diskutabelt att fastslå detta egendomliga instrument till en nyckelharpa.

45. Ängel med stråkinstrument, Vinderslev kyrka, Jylland. Kalkmålningarna daterade till 1500-talets början (se Becket 1926: 401 f.). Foto: Nationalmuseum, Köpenhamn.
*45. Angel with bowed string instrument, Vinderslev Church, Jutland, Denmark. The murals dated to early 16th century.*

*Nyckelharpan i medeltida kalkmåleri i Finland*
Valdemar Nyman anger att i Jomala kyrka, Åland, i en av målningarna finns »en lekare med nyckelharpa» (Nyman 1963: 59). Målningen i fråga är svårt skadad (se Nyman 1963 fig. 5, s. 59). Det är ganska sannolikt att målningens högra gestalt är försedd med ett horisontalt hållet instrument. Men det finns inga framträdande detaljer på instrumentets hals som utan vidare motiverar tolkningen »nyckelharpa».

På grundval av vad som framkommit vid detaljanalyser av enskilda instrumentbilder kan de frågor som ställts s. 41 besvaras på följande sätt:

a) Av de behandlade instrumentavbildningarna kan man inte med säkerhet fastställa att samtliga är försedda med nyckelmekanism och således är nyckelharpor. De tvivelaktiga ikonografiska beläggen för nyckelharpa är ur denna synpunkt instrumentet i Källungeportens stenrelief och instrumenten i målningarna från Helsingör, Jomala, Vinderslev och Österlövsta. En gradering efter sannolikhet skulle enligt vad som framkommit ovan ge följande: målningen i Jomala är alltför skadad för att man skall kunna avgöra om det är en nyckelharpa eller inte. Instrumentet i Vinderslev har en så egendomlig konstruktion med »klubbor» på var sida om halsen att det är mycket osäkert vad konstnären avsett. Däremot synes de teckningar respektive utskärningar vid sidan av halsen som kännetecknar målningarna i Helsingör och Österlövsta, och stenreliefen på Källungeporten knappast kunna tolkas annorlunda än som nyckelmekanismer.

b) Vilka var konstnärerna? Konsthistorikerna har i flera fall identifierat konstnärerna och i varje fall sökt påvisa deras samhörighet i en viss grupp, en »målarskola», på grundval av vissa ornament och stilkriterier i deras verk. Det visar sig att anknytningspunkter finns mellan flera av de svenska kyrkmålningarna med nyckelharpmotiv.[36]

[35] Vevliran som finns målad i fältet mellan de båda nyckelharporna [*125*] har exakt samma korpusform och ljudhål som den först behandlade nyckelharpan och har likaledes 10 nycklar. Tangentmekanismens lock är försett med samma typ av ornament som den andra nyckelharpan.

[36] Se angiven litteratur i samband med detaljanalyserna ovan.

c) Såsom framgår av restaureringsprotokoll synes flertalet nyckelharpmotiv ha förskonats från svårare ingrepp vid framtagningen. I ett fall har emellertid nyckelharpan helt knackats bort tillsammans med övriga målningar och vi har endast en teckning från 1800-talet att bygga framställningen på. Den citerade 1700-talsnotisen om S:t Lars kyrka i Söderköping visar att där sannolikt funnits en nyckelharpa bland de murala kyrkmålningarna, vilken kanske fortfarande döljer sig bakom kalkputsen.

d) Stenreliefen på Källungeporten anses vara från 1350. De svenska kalkmålningarna har daterats till 1400-talets senare del eller 1500-talets två första decennier. Av de danska målningarna anses Helsingör-målningen vara från 1510—20 medan Rynkeby-målningarna relativt säkert kan dateras till 1560-talet.

e) Ovan har påpekats att mellan de olika uppsvenska kyrkmålningarna med nyckelharpmotiv finns förbindelsetrådar. Hur förhåller det sig med de motivkretsar i vilka nyckelharpor ingår, kan man likaledes här påvisa överensstämmelser?

I Emmislöv och Lagga kyrka omges »Treenigheten» (»Nådastolen») av en nyckelharpspelare till vänster och en lutspelare till höger. I Tegelsmora kyrka har en målning av »Marie kröning» flankerats av samma instrument. Instrumentens detaljutformningar överensstämmer inte. Det kan således inte röra sig om en *osjälvständig* kopiering efter en och samma förlaga. Enligt företagna undersökningar skulle åtminstone inte de förstnämnda två målningarna ha utförts av en och samma konstnär.[37] Det är inte troligt att nyckelharpan och lutan skulle återkomma såsom omgivande instrument till ett och samma respektive ett närbesläktat motiv i tre kyrkor av en ren tillfällighet. Tre olika hypoteser kan uppställas om denna upprepning av instrumentkonstellationen: 1) en gemensam förlaga har funnits till samtliga tre målningar, 2) någon av de nämnda målningarna, i så fall Emmislövsmålningen som enligt dateringen är den äldsta, har inspirerat konstnären eller konstnärerna till en av de uppsvenska, som kanske i sin tur givit inspiration till den andra upplandsmålningen, 3) kombinationen nyckelharpa och luta utgjorde en fast ensembletyp i medeltidens musikliv.

Tolkningen av instrumentsammanställningar som ensembler enligt alternativ 3 ovan måste avgöras utifrån en från bilden fristående kartläggning av musikalisk praxis från samma tid och plats (jfr Hammerstein 1962: 239 ff.), vilken vi i detta sammanhang tyvärr helt saknar källmaterial till. »Ensemble»-hypotesen är dock inte helt osannolik. I likhet med skaparna av flertalet tidiga kyrkomålningar har konstnären sannolikt sökt konkretisera den himmelska lovsången genom att framställa änglarna med musikinstrument som attribut, och det är inte helt otänkbart att han därvid valt en instrumentkombination som var vedertagen i samtida musikalisk praxis. Motiven »Treenigheten» och »Marie kröning» är i svenska kyrkomålningar ofta omgivna av musicerande änglar. Hellquist (1957: [4: 5]) anger inte mindre än sex målningar utöver de tre här anförda. Motivet i Säby kyrka, Småland, med en luta till vänster samt ett stråkinstrument av rebectyp med hjärtformade ljudhål till höger anknyter till motiven med nyckelharpa. Bland instrumentgrupperingar kring »Marie kröning» bör i sammanhanget även nämnas motivet i Almunge kyrka med luta och fiddla, i Härnevi kyrka med luta, triangel, portativ och fiddla[38] samt i Värmdö kyrka med fiddla, luta och fiddla, harpa (se Hellquist 1957: [4: 4 f.]). En gruppering som likaledes anknyter till ovanstående finns i Brunnby kyrka, Skåne, med en fiddla och en spaltflöjt till vänster och en harpa och en luta till höger om en Madonnabild [*98*]. *Kombinationen stråkinstrument av fiddlatyp och knäppinstrument av luttyp ingår således i samtliga ovan angivna konstellationer.*

Låt oss förmoda, att konstnärerna haft en förlaga där instrument omgav huvudmotivet. Att konstnärerna arbetade utifrån olika förlagor, exempelvis *Biblia pauperum* och andra är fastställt.[39] Hur skall man förklara de olika instrumentkonstellationer, vilka på olika sätt knyter an till varandra men inte synes utgöra regelrätta kopieringar av samma huvudkälla? Enligt min åsikt kan detta sakförhållande inte förklaras på annat sätt än att konstnären utformat motivet individuellt och därvid såsom förebilder valt instrument som han hade god kännedom om. Att nyckelharpan fått »ersätta» fiddlan kan tyda på att konstnären tagit upp ett instrument som var känt just i de trakter han då var verksam. De trovärdiga speltekniska och instrumentmorfologiska detaljerna indikerar nämligen att konstnären haft nära kontakt med ifrågavarande instrument i tid och rum.[40]

I Alnö, Häverö, Tolfta och Älvkarleby kyrkor förekommer nyckelharpspelaren bland de i ett särskilt valv placerade musikänglarna. I samtliga kyrkor finns även ett valv med änglar som i händerna bär pinoredskap, ett motiv som var vanligt vid medeltidens slut.

Det finns flera överensstämmelser i instrumentval mellan de olika valvmålningarna,[41] men

[37] Om relationerna mellan målningarna i Tegelsmora och i de övriga två kyrkorna föreligger såvitt jag har funnit inga uppgifter.

[38] Ängeln som spelar fiddla har en placering av vänsterhanden som ger associationer till en »knaverhand». Men något som skulle kunna tolkas som nyckelmekanism förekommer ej på instrumentbilden.

[39] Se Hellquist 1957: (3: 2): »Dels blev det en vana att vissa återkommande motiv skulle inrymma musik och som förebilder till dessa motiv hade man ofta utländska tryck och konstverk».

[40] Hellquist 1957: (3: 15 f.) har uppställt en teori beträffande målningarna med musikmotiv i Håtuna och Tierps kyrkor, vilken är av metodiskt intresse i sammanhanget. Hellquist förklarar oegentligheterna i framställningen av instrumentbilderna i Tierps kyrka med att konstnären vid denna tidpunkt var så avlägsen den miljö där han tidigare studerat ifrågavarande instruments utseende och spelteknik att han inte längre kunde framställa dem riktigt i detalj.

[41] I Alnö kyrka har de musicerande änglarna följande instrument: nyckelharpa, luta, stråkinstrument av rebectyp och triangel. I Häverö kyrka: nyckelharpa, stråkinstrument av rebectyp, vevlira, klockspel, cembalo, triangel, harpa och luta. I Tolfta kyrka: nyckelharpa, luta, nyckelharpa, harpa, stråkcister (?) och luta. I Älvkarleby kyrka: nyckelharpa, luta, stråkluta, harpa, luta, stråkluta, luta och stråkluta.

det kan trots detta inte vara en osjälvständig kopiering av en och samma förlaga. Materialet anpassar sig bättre till ovan formulerade tillkomsthypotes om instrumentkonstellationen nyckelharpa — luta, dvs. att man visserligen haft förlagor men fritt varierat dessa och därvid upptagit instrument och instrumentdetaljer som var väl kända. »Ensemble»-teorin kan beträffande detta motiv med musicerande änglar i en »kör» helt avskrivas, det är i stället fråga om en »uppradning» av lovprisande musikänglar (se Hammerstein 1962: 227, »Reihen»).

f) Samtliga motiv med nyckelharpa i medeltida kyrkmåleri är »andaktsbilder», och några enskilda musikbilder i samma bemärkelse som t.ex. Albertus Pictors mungigespelare i Härkeberga kyrka (Hellquist 1957: [5: 7]) har ej påträffats, vilket dock ej betyder något för instrumentets sociala funktion vid tiden för målningarnas tillkomst. Detta kommer att behandlas i kap. 10.

Resultatet av ovan förda diskussion blir en relativt positiv bedömning av de medeltida kyrkmålningarnas instrumentbilder som källmaterial. Såsom framgått måste emellertid en rad reservationer göras. Som regel bör inte speltekniska eller instrumentmorfologiska detaljer användas utan att ha stöd i ett av bilderna oberoende jämförelsematerial. Man måste också använda olika »sannolikhetsgraderingar» vid studium av olika kriterier.

Ovanstående källkritiska översikt är ett försök att ur musikforskarens synvinkel sammanställa den konsthistoriska expertisens fakta och teorier om målningarna med nyckelharpmotiv med vad som kan synas trovärdigt ur instrumentmorfologisk och spelteknisk aspekt, en metodik som redan prövats på svenskt område av Hellquist i den ovan citerade undersökningen från 1957. Fördjupade studier i våra nordiska kyrkomålningar från medeltiden och deras symbolvärld är nödvändiga för att komma längre på väg mot en slutgiltig bedömning av instrumentbildernas värde som dokument för medeltidens verklighetsnära jordiska och symbolfyllda himmelska musikvärld än vad denna framställning förmår.

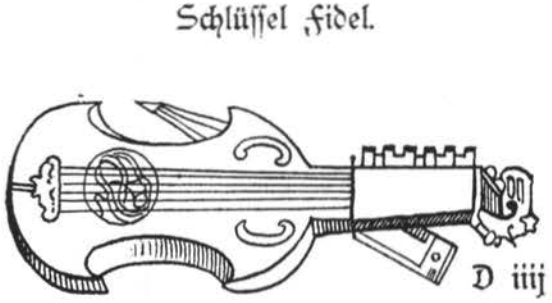
»Schlüsselfidel» hos Agricola och Praetorius

»Even after the invention of the printing process, distortions of illustrations accumulated through successive copies, owing to the fact that woodblocks and copper plates for engraving wear out and must be replaced or reworked; besides which, authors borrowing illustrations from earlier treatises had to employ draftsmen, and their drawings were again inevitably altered by the engraver» (Winternitz 1961: 114).

Winternitz ger i den citerade undersökningen ett exempel på hur Martin Agricola i *Musica instrumentalis Deudsch* 1528 har kopierat ett träsnitt ur Virdungs *Musica getutscht*, 1511.

En jämförelse mellan Virdungs och Agricolas bilder visar att den senare tydligen hämtat huvuddelen av sina illustrationer hos den förre och att flera av dem spegelvänts vid tryckläggningen. Av speciellt intresse för denna undersökning är en jämförelse mellan Virdung uppslag B och Bij och Agricola 1528, facsimileutgåva s. 54 f.

Virginalen hos Agricola och clavicembali hos Virdung samt respektive bilder av claviciteriet är mycket lika. Förstnämnda instrument är spegelvänt i förhållande till sin sannolika förlaga. Instrumentet »Leyer» hos Agricola motsvaras i det närmaste exakt av »Lyra» hos Virdung, men återigen är avbildningen spegelvänd. Hos Agricola finns så även ett fjärde instrument »mit Clauirn gemacht» (facsimileutgåva s. 51), nämligen »Schlüssel fidel» (s. 55) [*46*].[42] Någon direkt motsvarighet hos Virdung finns inte, men på samma uppslag finns ett instrument kallat »Gross Geigen», som överensstämmer i flera hänseenden med Agricolas »Schlüssel fidel». Emellertid har instrumentet hos Virdung strängfäste på locket medan Agricolas »Schlüssel fidel» har ett slags stränghållare. Skruvlådan är inte heller utformad exakt lika på de båda instrumenten. Strängantalet överensstämmer inte. Däremot överensstämmer Agricolas »Grosse Geigen» (s. 92) även i dessa detaljer med instrumentet med samma namn hos Virdung. Agricola har tydligen även




*46. »Schlüssel fidel». Agricola 1528: 55.*

*46. »Schlüssel fidel». Agricola 1528: 55.*

haft en annan förebild för »Schlüssel fidel». Den schematiska framställningen av instrumentet ställer den i paritet med övriga dubiösa illustrationer hos Agricola. Locket över spelmekanismen är dock tydligt på bilden av »Schlüssel fidel». Tangenternas utseende är däremot förbryllande och hur deras antal skall tolkas är osäkert. Avser de svarta överdelarna på tangenterna att markera deras antal blir detta 6. Även andra tolkningsalternativ är emellertid möjliga. Skruvarna är sidställda. Korpus är av den gitarrform med ros som vi känner igen från flera av de medeltida skandinaviska kyrkomålningarna. Men dessa kriterier liksom de mot varandra riktade C-hålen på överbygeln återkommer vid framställningen av alla instrument av fiddlatyp hos Agricola, sannolikt då inspirerade av Virdungs bild, och kan inte anses signifikativa för »Schlüssel fidel»-instrumentet som sådant vid denna tidpunkt.

Bilden är, som många andra av Agricolas avbildningar, sannolikt spegelvänd. Indirekt kan överensstämmelsen med de övriga fiddlorna och »Grosse Geigen» ge ett viktigt indicium: nyckelharpan betraktades inte som någon speciell instrumenttyp utan var *helt enkelt en fiddla försedd med tangentmekanism.*

[42] Rühlmann uppger att instrumentet även finns hos Virdung (Rühlmann 1882: 85 f.). Men någon sådan bild förekommer i varje fall inte i tillgängliga facsimileutgåvor. Sannolikt härrör de två av Rühlmann publicerade nyckelharporna från olika tryck av Agricolas arbete.

Värdet av Agricolas avbildning är begränsat vid ett detaljstudium men utgör ett av de viktigaste beläggen för nyckelharpan i dess tidigaste kända period.

»Praetorius' Theatrum Instrumentorum, published in 1620, is a priceless documentary record of the contemporary practice of musical instrumentmaking. Its value is much increased because the drawings were made to seale, with the units of measure drawn on each important table. It is safe to assume that Praetorius gave us representations of the standard instruments of his time. Such instruments are not sudden creations, and the writing of the book itself must have taken a considerable time. It is accordingly safe to assume that the instruments pictured by him give us the true forms of those at the turn of the century, i.e. about the year 1600» (Bessaraboff 1941: 353).

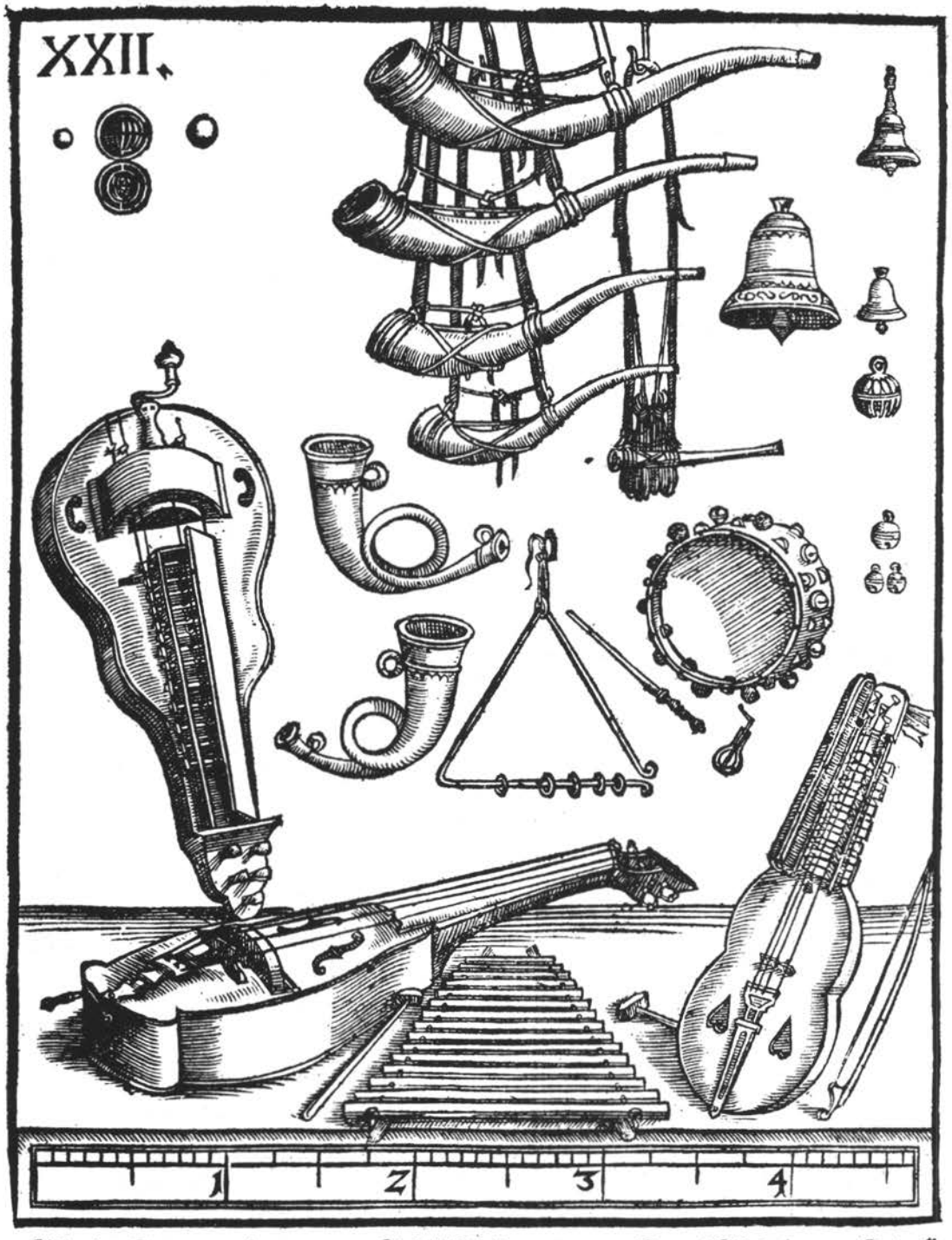
Bessaraboff ger exempel på hur i detalj exakta teckningarna tycks vara, vilket har fastslagits genom jämförelser mellan teckningarna och bevarade instrument från samma tid och av samma typ.[43]

Det är således ingen tvekan om att Praetorius' framställningar av instrument är tillförlitliga källor.

Två av de bevarade nyckelharporna (1.1, [2] 1.4 [30]) överensstämmer i detalj med den »Schlüsselfidel» som Praetorius återger (se Praetorius 1620 Tafel XXII, återgiven i denna undersökning som bild [47]).

Praetorius' nyckelharpa är emellertid ej tydligt framställd vad gäller själva nyckelmekanismen. Det är mycket svårt att tyda teckningen med avseende på antalet nycklar. En räkning av de nyckeldelar som ligger innanför nyckellådan ger 14

[43] Se Bessaraboff 1941: 355, där också hänvisningar gives till Kinskys mätningar. Mätningar av avtecknade instrument hos Praetorius har även företagits av Walin 1952: 92.




1. Allerley Bawren Lyren. 2. Schlüssel Fiddel. 4. Stroh Fiddel. 4. Jäger-hörner. 5. Triangel. 6. Singekugel. 7. Morenpaucklin. 8. Glocken 9. Cimbeln : Schellen.

47. M. Praetorius 1620 Tafel XXII.
*47. From Praetorius 1620, Plate XXII.*

48. Nyckelharpospelare. Akvarell av Per Nordqvist (1772—1805). Foto: N.M.
*48. Man playing a keyed fiddle. Watercolour by Per Nordqvist (1772—1805).*

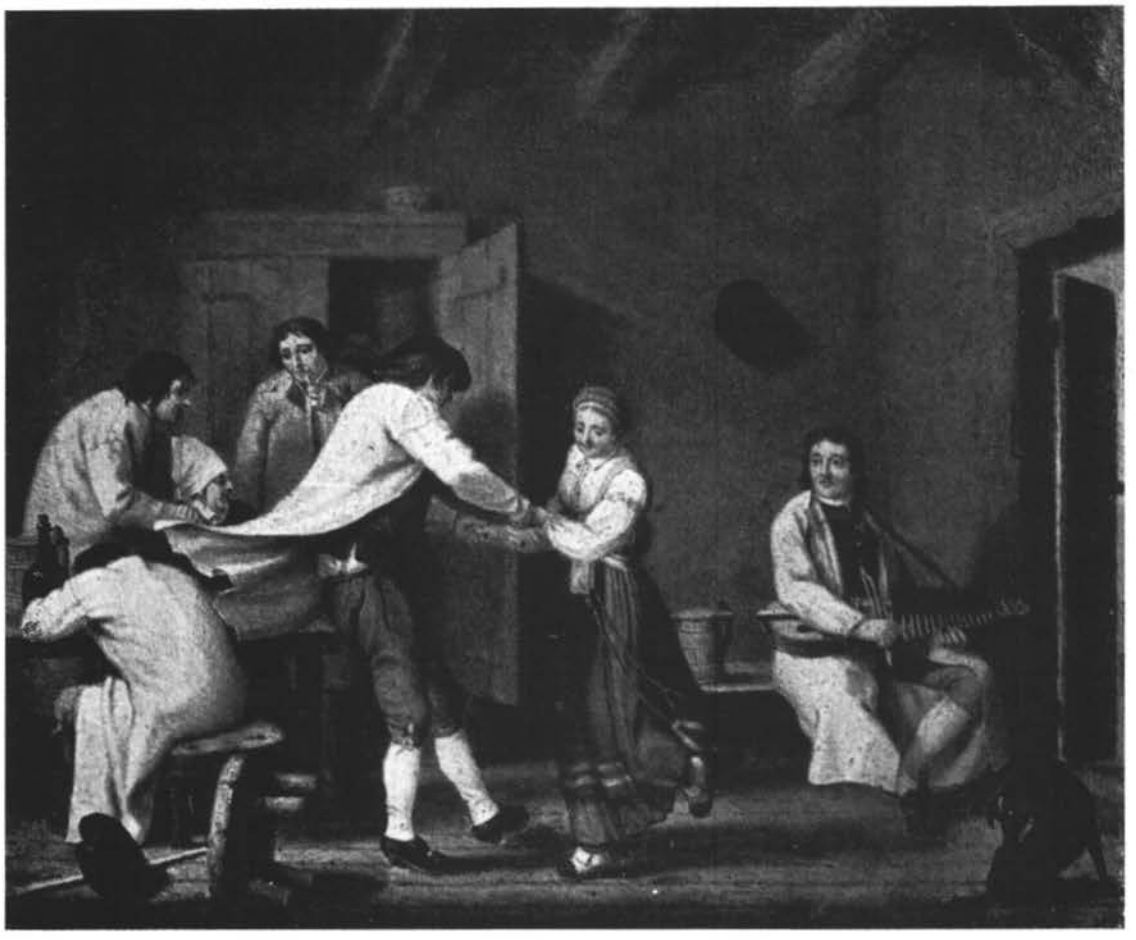
alternativt 16 nycklar. Olika tydningar av de sneda linjer som förenar nycklarna utanför nyckellådan kan ge 11 alternativt 14 nycklar. Antalet nycklar är således sannolikt mellan 11 och 16. Från fyra av stämskruvarna på skruvplattan utgår strängar medan den femte tydligen »gått av». Plats för denna finns dock närmast första spelsträngen! Denna detalj är ett indicium för att bilden är en exakt avbildning av ett instrument.

### Målningar och teckningar med nyckelharpmotiv från 1700- och 1800-talen

Bildframställningar av nyckelharpan från 1600-talet har ej påträffats förutom ovan redovisade tyska belägg trots att de många skriftliga notiserna om nyckelharpa gör det sannolikt att instrumentet varit relativt vanligt under detta sekel både i Sverige och Danmark. Från 1700-talets Sverige finns emellertid en teckning och två målningar bevarade.

*En akvarell av Per Nordqvist* (1772—1805) framställer en »nyckelharpospelare» [*48*]. Docent Anna-Maja Nylén karakteriserar spelmannen som »modedräktsklädd» (brev 2.11.65). Detta stämmer ganska väl med vissa andra data om nyckelharpans miljö vid slutet av 1700-talet och 1800-talets början (se kap. 10).

Stråken är mycket egendomlig, och typen förekommer inte bland bevarade nyckelharpstråkar, medan samma nyckelmekanism kan påvisas



49. Nyckelharpospel med dans, Vingåker. Målning av Pehr Hilleström (1733—1816). Foto: N.M.
*49. Dancing to a keyed fiddle, Vingåker. Painting by Pehr Hilleström (1733—1816).*

bland kontrabasharpor från ungefärligen samma tid. Skruvplattan är också densamma som på några bevarade nyckelharpor som tillhör en specifik »högre ståndsstyp (se s. 100). Instrumentets korpus är mindre trovärdigt utförd.

En annan framställningskonst präglar nyckelharporna i *Pehr Hillestrőms d.ä.* (f. Väddö prästgård 1733, d. 1816) *folklivsmålningar* [*49*] och [*50*]. Ur dräktsynpunkt anses målningarna vara exakta. Detta förhållande får här tjäna som »likriktare» vid bedömningen av nyckelharpornas trovärdighet. »För övrigt märkes huru allvarligt Hillestrőm bedrivit sina dräktstudier; samtliga här återgivna dräkter äro fullt korrekta och överensstämma väl med dem, som till vår tid äro bevarade i Nordiska Museets samlingar. Interiören äger däremot ej någon motsvarighet i verkligheten. Att verklighetstroget söka återgiva allmogehemmen föll ju alldeles utanför Hillestrőms arbetsplan» (Cederblom 1929: 70).[44]

Beträffande Hillestrőms musikbilder i allmogemiljö anför Cederblom att fiolen och nyckelharpan är de enda musikinstrument man möter (1929: 66).[45]

»Nyckelharpan är av konstnären endast framställd i Vingåker i Södermanland och Mora i Dalarna» (Cederblom 1929, kommentar till bild 66). Har Hillestrőm studerat folklivet på platsen? Cederblom gör följande konklusion: »I huru stor utsträckning konstnären på ort och ställe bedrivit dräktstudier är obekant. Den enda bestämda uppgift man tillsvidare har att tillgå angående Hillestrőms studieresor är, att han från år 1781 vistades i Dalarna. Detta år är nämligen hans namn antecknat bland besökarna i Falu gruva. Att Hillestrőm för dräktstudier någon tid vistats i Vingåker är dock ganska säkert, på grund av den mångfald målningar med Vingåkersmotiv han utfört, ett större antal än från något annat håll» (Cederblom 1929, bilaga: *Pehr Hillestrőms kända målningar av allmogedräkter, jordbruk och hantverk*).

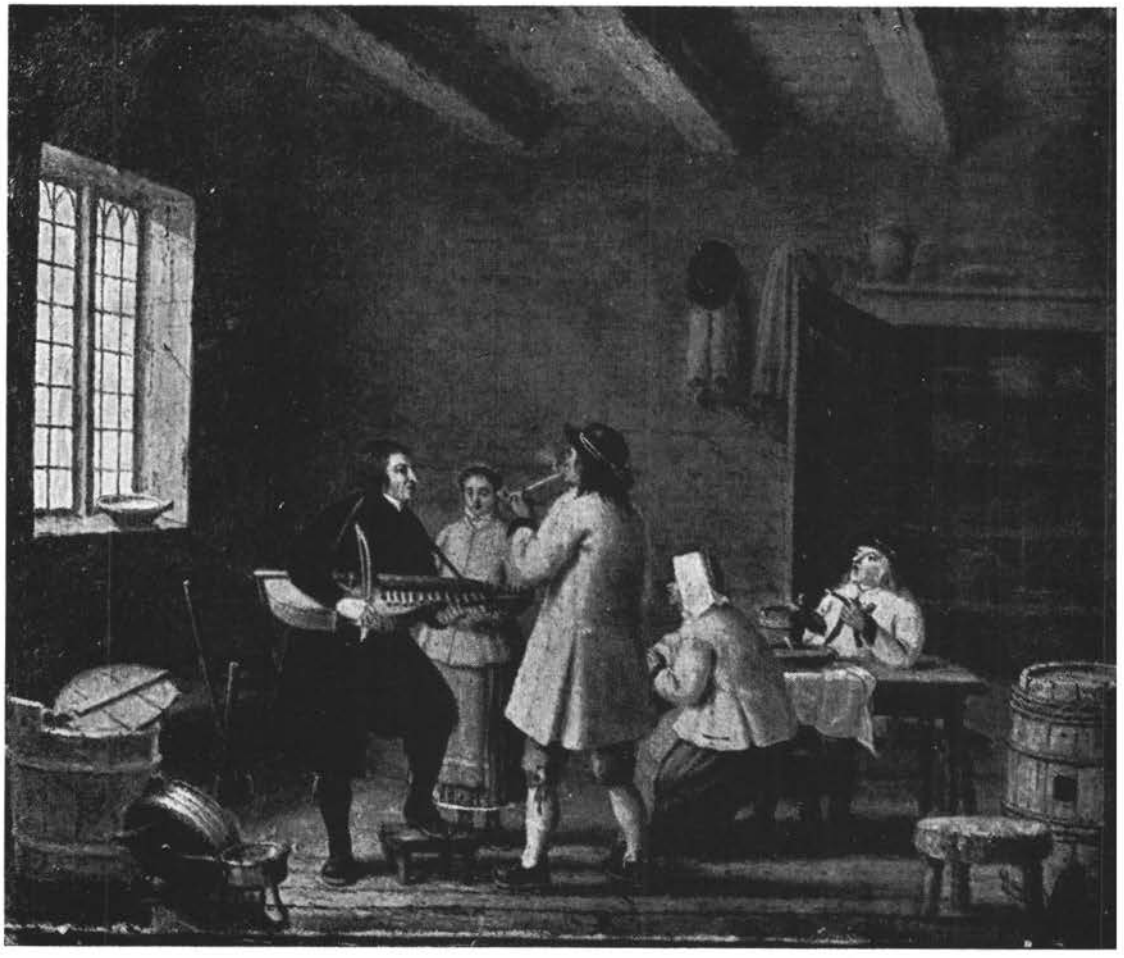
Hillestrőms många målningar av bruksinteriörer visar att han har studerat motiv på ort och ställe, inte minst i Uppland (se Rönnow 1929), som dessutom var hans födelsebygd. Med hänsyn till att man *inte* kan betrakta hans interiörer som autentiska föreligger möjligheten att han inkorporerat en uppländsk nyckelharpa, som han borde känna väl till från sin hemtrakt, i en annan miljö för att förläna denna en extra rustik färg. Om Hillestrőms målningar av nyckelharpor är de enda beläggen från de berörda orterna, måste denna misstanke anses vara ännu mer berättigad.

Instrumenten överensstämmer nära med bevarade nyckelharpor från samma tid. Detaljer, så som t.ex. lövens placering, framgår dock inte.

*En akvarell från Leufsta* år 1829 (se Ljungberg 1955: 86) och en teckning från Älvkarleby sannolikt från mitten av 1800-talet (N.M. negativ nr 307 N.S.) är alltför otydliga för att ge några data om instrumentet och utgör endast belägg för deras förekomst på respektive orter vid angivna tidpunkter.

[44] A.-M. Nylén har redovisat en överensstämmande åsikt i brev den 2.11.65.

[45] Jfr dock t.ex. Cederblom 1929 bild 62, »Smålänningar, tre figurer», där trumma och ett violinstrumen ingår.



50. Morafolk. Målning av Pehr Hillestrőm. Foto: N.M.
*50. Life in Mora. Painting by Pehr Hillestrőm.*

51. Musicerande bönder. Målning av J. J. Malmberg (1836—1874). Foto: N.M.
*51. Peasants making music. Painting by J. J. Malmberg (1836—74).*

I inte mindre än tre *målningar med motiv ur allmogemiljö* har konstnären *Johan Josef Malmberg* (1836—1874) inplacerat en nyckelharpa. Den ena av målningarna bär namnet »Domaredansen på Häverö» (se Ljungberg 1955: 87, Uppland 1964: 192). I denna målning håller spelmannen på att stämma sitt instrument. Den andra av målningarna bär namnet »Musicerande bönder» (1863) och skildrar en bonde som tar några danssteg och en annan som spelar nyckelharpa [*51*]. Den tredje målningen från 1864 är en interiör från ett bondkök. En nyckelharpspelman spelar för en liten flicka (N.M. negativ nr 200 A.å). Det är mycket möjligt att de två sista målningarna har haft en och samma nyckelharpspelare till modell. Både instrumentet och även instrumenthållning och »spelteknik» synes Malmberg ha framställt verklighetstroget. De rymmer i varje fall inte detaljer som ur nutida perspektiv förefaller orimliga. Beträffande proveniensbestämningarna finns en angivelse i N.M.:s arkiv att den som bild [*51*] återgivna målningen skulle vara från Sorunda i Södermanland. Enligt Nylén »Finns inte något skäl, som talar emot att det är Sorunda sn i Sörmland. Neg. nr 200 A.å ser också ut att vara Sorunda, men detaljerna är litet diffusa, så en möjlighet finns att det kunde vara någon annanstans i Mellansverige». (Brev 2.11.65.)

*C.G. Hellqvist* (1851—1890) har gjort en teckning kallad »Ett stockholmsoriginal» (Julqvällen 1884: 13). Det är en sjungande nyckelharpspelman som är avtecknad i profil så att nyckelharpan ses i huvudsak underifrån. Stråkfattningen framgår tydligt. Denna teckning synes helt trovärdig liksom en målning av en nyckelharpspelare signerad Fanny Brate 1900 (se Nationalmuseums bildarkiv nr 61910 eller N.M. negativ 234 M.ac.).

### Fotografier

Från 1800-talets sista decennier finns åtskilliga fotografier av »nyckelharpspelmän». Dessa har i flertalet fall visat sig ha varit verksamma spelmän, och några presenteras i kap. 7. Enstaka bilder är dock av synnerligen tvivelaktigt värde.

Ateljé »Julia Blom, Östhammar» fotograferade 1897 två personer med nyckelharpa (se N.M.:s arkiv, musikinstrumentbilder, »nyckelharpa»). Den ene spelmannens instrumenthållning och stråkfattning är mycket egenartad. Då båda personerna är fotograferade med *samma* nyckelharpa kan man misstänka, att den ene lånat den andres nyckelharpa eller att instrumentet ingick i ateljéns rekvisita. Nyckelharpan utgjorde i så fall bara en »falsk» prydnad. Som studiematerial för spelteknik är naturligtvis ett sådant fotografi utan värde.

### Filmupptagningar

Avsikten med filmningen av nyckelharpspel och nyckelharpbygge i samband med denna undersökning har varit att ge autentiska bilder ur verkligheten. Beträffande själva tillverkningen har dock vissa regiingrepp varit nödvändiga. Det är i praktiken omöjligt att följa nyckelharpans tillverkningsgång från virkeshämtning fram till färdig nyckelharpa, då denna omfattar en tidsrymd som ofta överskrider ett år. Man kan inte alltid bevaka när byggaren känner sig inspirerad eller har tid att göra ett eller annat moment i tillverkningen. För den skull sammanställde byggarna olika delar av instrumentet i olika tillverkningsstadier för att man vid filmningen inom relativt kort tid skulle kunna få med så många moment som möjligt beträffande byggtekniken.

## Skriftkällor

Skriftkällorna till denna undersökning har hämtats företrädesvis från SAOB:s arkiv i Lund och ur Bengt Kyhlbergs privatarkiv om musiklivet i Uppsala. Dessa har sedan kompletterats genom notiser som andra arkivforskare påträffat och välvilligt ställt till förfogande. Mina egna försök att finna belägg för nyckelharpa genom att genomgå tryckta och otryckta källskrifter från olika epoker har givit blygsamma resultat. Endast i ett fall gjordes ett mera systematiskt sökande efter »nyckelharpbelägg», nämligen en genomgång av bouppteckningar från vissa år.[46] Syftet därmed var att se huruvida instrumentet ifråga överhuvudtaget förekom i dessa källor och hur det betecknades.

Man kan inte lägga dessa notiser om nyckelharpan till grund för statistiska beräkningar om nyckelharpans användning. Beläggen är slumpvis bevarade till eftervärlden och även spårade av en slump.[46a] En »nyckelharpbygd» som under ett visst

[46] Denna efterforskning utfördes av amanuens fil. mag. Anna Jonsson, Uppsala.

[46a] När undersökningen förelåg i korrektur erhöll jag ett flertal utomordentligt värdefulla belägg av fil. lic. Bengt R. Jonsson och fil. mag. Per Räf, se bilaga 6, skriftkälla 1702, 1726, 1766, 1801: 2, 1819, 1822), vilka påträffat dem bl. a. vid genomgångar av disputationer från 1700-talet respektive efterforskningar i bouppteckningar. Dessa ger kompletteringar och verifieringar till de övriga beläggen och förändrar således inte de slutsatser som presenteras i framställningen, i vilken de av kostnadsskäl ej har kunnat inarbetas på samtliga rele-

tidsskede systematiskt utforskats beträffande uppgifter i domböcker och liknande handlingar, t.ex. 1600-talets Uppsala, är betydligt bättre representerade med belägg än samma bygd under en angränsande tidsperiod, t.ex. Uppsala under 1700-talet.

Skriftkällorna ger kontinuerliga vittnesbörd om nyckelharpan från 1600-talet och framåt. Det är således av stor vikt att söka bedöma deras källkritiska värde.

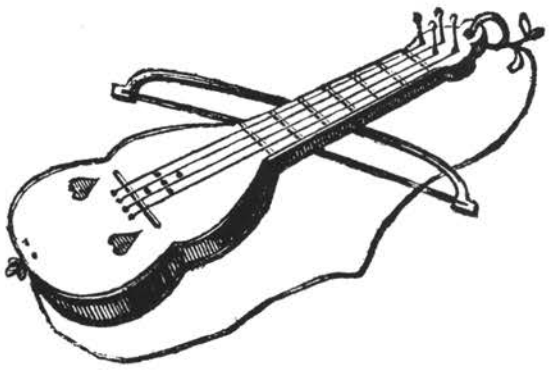
I vissa fall ger texten i övrigt indirekta upplysningar, t.ex. om instrumentets sociala förankring. Några mer uttömmande beskrivningar om instrumentet och dess funktion förekommer emellertid inte.

*Nyckelharpa* och *nyckelgiga* avser med all sannolikhet i de flesta fall instrument enligt den på s. 14 givna definitionen. Man kan dock inte utan en närmare motivering utesluta möjligheten att förväxlingar uppstått med andra instrument. Bakom beteckningar som *harpa, giga* och kanske även *fiddla* kan dölja sig en nyckelharpa. Dessa frågor behandlas i tredje kapitlet.

I det följande skall presenteras en kategoriuppdelning av de olika skriftkällorna, vilka har publicerats i kronologisk ordning i bilaga 6. Dessförinnan skall dock ett par fall av dubiösa källor kommenteras, vilkas källkritiska bedömning är av central betydelse för undersökningen.

### »Dubiösa» skriftkällor

Den tidigaste notis som har förmodats kunna gälla förekomsten av nyckelharpa har spårats av Hans Joachim Moser (se bilaga 6, skriftkälla 1232—1260—1334, Köln). Slutsatsen att bl.a. Schlüsselfiedelinstrument skulle ha tillverkats i Köln under 12—1300-talen är att alltför hårt pressa de i och för sig intressanta uppgifterna om olika gatubeteckningar. Den angivna källan ger inte möjlighet till en precisering av de instrumenttyper som kan tänkas gömma sig under gatubenämningar med förled »Tasten»—»Clauir» —»Tastinkun(s)t» även om Agricola och Virdung ett par århundraden senare använder sig av



52. Nyckelharpa utan nyckelmekanism. Rudbeck 1850: 63.
*52. Keyed fiddle without key mechanism. Rudbeck 1850: 63.*

sådana beteckningar som samlingsbegrepp för vissa instrumentgrupper.

En källa av annat slag är en uppsats i tidskriften Skandia årgång 1850 av signaturen T.G.R., dvs. topografen, vitterhetsidkaren och friherren Ture Gustaf Rudbeck (1806—1876) (se *Svenskt Biografiskt lexikon,* Ny följd IX: 162 ff.). Uppsatsen heter *Carl XI:tes stuga i Elfdalen,* och de avsnitt som behandlar nyckelharpan återges i bilaga 6, skriftkälla 1850. Det är en ytterst detaljerad berättelse. I vissa delar är Rudbecks skildring anakronistisk: så t.ex. anger författaren att klarinett spelades vid det omtalade bröllopet 1686. Anmärkningen »historisk» för enstaka sakuppgifter gör de övriga lämnade data än mer tvivelaktiga. Efter uppsatsen har emellertid författaren låtit införa ett träsnitt föreställande nyckelharpan [52]. Denna nyckelharpa överensstämmer i flera hänseenden med bevarade instrument som bevisligen kan ha spelats vid angiven tidpunkt (se s. 60).

I en annan källa (se bilaga 6, skriftkälla 1802: 1) återges en betydligt mindre detaljerad variant av händelsen. Instrumentet i denna berättelse benämnes inte nyckelharpa utan enbart »Harpa». Detta instrument, som då befann sig i »Elfdals prostgård», kan emellertid mycket väl ha varit detsamma som Rudbeck lät avrita några decennier senare (se om *Harpa* i betydelsen nyckelharpa kap. 3).

En tredje notis om nyckelharpspel vid Karl XI:s besök förekommer hos von Unge 1831 (se bilaga 6, skriftkälla 1831).

Karl den XI har enligt historiska källor besökt Älvdalen i samband med sin Jämtländska resa (se *Karl XI:s Almanacksanteckningar* 1686: 114). Några detaljuppgifter som kunde ställas samman med berättelsen har ej påträffats. Frågan är nu vilken eller vilka källor som bygger på en muntlig tradition och vilka som är inbördes avhängiga. von Unges uppgifter är i vissa detaljer så pass skiljaktiga från Hjelms att hans framställning synes vara självständig. Han är den förste som nämner »nyckelharpa» i sammanhanget, medan Hjelm 1802 kallar instrumentet för »Harpa». Topografen Rudbeck gjorde också resor, och träsnittet av nyckelharpan tyder på att han gjort efterforskningar på platsen (se även slutet av hans berättelse). Även om det ligger nära till hands att misstänka von Unges framställning åtminstone som inspirationskällan till Rudbecks historiska novell, är det sannolikt att Rudbeck dessutom utnyttjat något slag av muntlig tradition vid sidan av egna fantasiskapelser. Men det är omöjligt att skilja mellan vad han hämtat ur egen fatabur och vad han hämtat från muntliga utsagor respektive nämnda skriftkällor. Den muntliga traditionens möjlighet att återge detaljer från en händelse som vid detta tillfälle låg mer än 150 år tillbaka i tiden är dessutom små.

Rudbecks sakuppgifter har inte kunnat verifieras: enligt Rudbeck skulle exempelvis nyckelharpspelerskan vara änka efter en komminister Stobeus och dotter till Daniel Buschovius, vilket inte stämmer överens med uppgifter vare sig i Herdaminnen eller Släktkalendrar (se t.ex. Muncktell 1846 III: 251, *Svenska ättartal* VIII: 384.).

vanta avsnitt. Man kan även räkna med att de i denna undersökning redovisade 107 skriftkällorna kommer att kompletteras i framtiden.

Hade inte Rudbeck publicerat en bild av en nyckelharpa som var av en typ som mycket väl kunde ha spelats vid tidpunkten för Karl XI:s besök, skulle man vara benägen att misstänka att det rör sig om en ren myt kring den populäre kungen. Berättelsen bör nu inte helt avvisas. Men såsom källmaterial måste man obetingat reducera den till det gemensamma i de tre versionerna, nämligen att en gumma spelat nyckelharpa (harpa) vid Karl XI:tes besök i Älvdalen 1686 och att instrumentet bevarats och avbildats av Rudbeck vid ett besök i Porfyrverket.

En jämförelse mellan instrumentet på Rudbecks träsnitt, nyckelharpan från Mora [2], nyckelharpa N.M. 147300 [30], en av de medeltida kyrkmålningarnas nyckelharpor [43] och en teckning från 1620 [47], visar att det otvivelaktigt rör sig om i detalj samma instrumentutformningar. Man frågar sig om Rudbeck avbildat något av de bevarade instrumenten. En detaljgranskning visar att träsnittet närmast överensstämmer med nyckelharpa N.M. 147300: antalet strängar är 4, nyckelmekanismen saknas. Nyckelharpa N.M. 147300 kan eventuellt tänkas komma från porfyrverket. En ytterst svag indiciekedja stöder denna härledning (se s. 35 f.).

Träsnittets många egendomliga detaljer får sin förklaring om man antar att instrumentet redan då det avbildades befann sig i ofullständigt skick. Tecknaren kan därvid ha sett sig föranledd att vid framställningen av förlagan till träsnittet göra instrumentet fullständigt och förse det med strängar, som han förmodade skulle fästas i en rigel på locket, samt greppband, allt i enlighet med ett instrument med liknande korpusform som han kände till, nämligen gitarren.[47]

Nyckelharpan från Mora har nyckelmekanismen bevarad och det vore egendomligt om tecknaren inte hade antytt denna på något sätt. Likaså har detta instrument blott tre strängar.

Inga källuppgifter är helt säkra, utan alla utgöres av mer eller mindre sannolika indicier. Tills vidare får man nöja sig med att uppställa följande hypotes: *nyckelharpa N.M. 147300, nyckelharpan i porfyrverket vid Rudbecks besök och den nyckelharpa, som enligt uppgift spelades 1686 är sannolikt ett och samma instrument.*

### Skriftkällornas gradering efter dokumentariskt värde

Nyckelharpan nämns av flera författare som varit verksamma som musikskriftställare. De två äldsta, Agricola och Praetorius (se bilaga 6, skriftkälla 1528, 1619) är försedda med illustrationer som ovan behandlats.

En till synes säker källa utgör Johannis Michaelli Corvinii *Heptachordum Danicum* (skriftkälla 1646). En avhandling av O. Bergrot *Exercitium academicum Instrumenta musica leviter delineans* (skriftkälla 1717) innefattar åtskilliga viktiga upplysningar om nyckelharpan, vilka bör anses tillförlitliga. Envallssons uppgifter i lexikon från 1802 (skriftkälla 1802: 2—4) och Palms uppgift i hans otryckta lexikon (skriftkälla 1820) finns det ingen anledning att betvivla.

Skriftkällor såsom boupptecknings, domstolsprotokoll och liknande handlingar bör anses såsom säkra dokument på grund av deras officiella karaktär (skriftkällor 1642, 1666, 1670: 1, 2, 1673, 1679: 1, 2, 1681: 1, 1689, 1698, 1699, 1705, 1708, 1735, 1738, 1753/54, 1756, 1764: 1, 1765, 1812, 1814, 1820: 2, 1821, 1846, 1847, 1848: 1, 2, 1851, 1854, 1857, 1861: 1, 2, 1863, 1866, 1867: 1, 2).

Folklivsskildringar i memoarer och liknande utgör en tredje kategori källor som finns från 1600-talets senare del och framåt. Nyckelharpans säregna utseende bör vara en viss garanti för att man inte tagit fel på instrumentet. Nyckelharpa eller nyckelgiga synes fram till 1800-talet ha varit ett allmänt känt instrument, då instrumenttermerna i fråga användes av »bildade» personer som uttryck för något dåligt eller mindervärdigt (se nedan). Om detaljskildringar i övrigt, speciellt då av musikaliska begivenheter, är noggrant utförda, bör man även kunna lita på instrumentangivelserna. Detta gäller exempelvis sådana författare som Helena Reenstierna. Man måste också ta hänsyn till i vilket sammanhang nyckelharpan nämnes, huruvida det även ur andra synpunkter är troligt att instrumentet spelades på denna plats vid denna tidpunkt, eller om författaren ger viktiga ledtrådar, t.ex. i form av anvisningar om spelteknik och liknande. Osäkrare är sådana källor där man kan misstänka att författaren inte sett och hört instrumentet utan enbart bygger på muntliga uppgifter (skriftkälla 1762, 1843). Till en relativt säker kategori av källor kan räknas skildringar av ögonvittnen samt notiser av författare vars omdömen i annat sammanhang visat sig tillförlitliga (skriftkälla 1681: 2, 1682, 1703, 1748, 1764: 2, 1778, 1790: 2, 1793: 1, 1797, 1801, 1802: 5, 1809, 1813, 1816, 1832, 1833).

En grupp nyckelharpbelägg förekommer i litterära verk. C.M. Bellmans stockholmsinteriörer och Anna Maria Lenngrens lantliga idyller tillhör en typ vars värde i detta sammanhang måste anses mycket stort (skriftkälla 1771: 3, 1790: 1, 1792, 1796).

Under 1600-talet och 1700-talets början förekommer nyckelharpan i dikter som vill skildra allmogens musikaliska aktivitet i samband med konstruerade hyllningar från »menige allmogen» till kungliga personer (skriftkälla 1643, 1672, 1707). I detta sammanhang är det inte fråga om miljöskildring i samma bemärkelse som ovan, utan den samtida allmogens instrumentarium har infogats för att ge dikten en mera rustik prägel. Källan måste värderas med hänsyn härtill.

Ofta förekommer nyckelharpan i en »historisk» framställning: när man vill skildra en tidigare epok har man upptagit instrumentet som typiskt för denna tid. Värdet av sådana belägg är

[47] En annan möjlig förklaring vore att den avbildade nyckelharpan verkligen haft strängfäste på locket. Men så pass många oavhängiga källor visar instrument med exakt samma korpusform men med stränghållare att det är troligast att även Rudbecks förlaga haft en sådan. Även nyckelharpa N.M. 147300 har en förslitning framtill på korpus som bör tydas som märken efter stränghållaren.

ytterst skiftande. De upplyser om att författaren ifråga känt till instrumenttermen och förmodat att instrumentet var gammalt. Om källhänvisningar och om själva framställningen synes trovärdig, finns det ingen anledning att betvivla uppgifterna. Men tyvärr brister ifrågavarande källor i båda dessa avseenden. Olof Rudbecks d.ä. götiska historieskrivning är inte förtroendeingivande (skriftkälla 1679: 3). Detsamma gäller Hülphers (skriftkälla 1773: 1). Däremot kan Hülphers' notis om nyckelharpans förekomst före Erik XIV:s tid vara korrekt, men man kan inte heller använda sig av denna, då Hülphers underlåtit att ge ens en antydan om varifrån han hämtat sin uppgift (skriftkälla 1773: 2).

I vissa sammanhang användes ordet »nyckelgiga» och »nyckelharpa» såsom bild för något dåligt och mindervärdigt (se SAOB 18 Sp 855 Nyckelgiga). I ett epitaphium från 1603 och i Axel Oxenstiernas brevväxling från 1605 står nyckelgiga såsom förklenande beteckning för Johan III:s liturgi (skriftkälla 1603 och 1605). Triewald (skriftkälla 1712) använder samma beteckning som negativ motpol till luta. I en artikel i *Posten nr 3* (skriftkälla 1768) användes »trumma och nyckelgiga» som något passande för »et groft öra och en ohöfsad smak långt ifrån att finna behag i en fin och delicat Musique», och Kellgren låter Davids harpa illustrera grekernas och romarnas språk och nyckelharpan de moderna språken (skriftkälla 1793). Thorild slutligen jämför instrumentet med en munter käring i en ordlek om »harmoni» (1795). Cygnaeus använder nyckelharpor som en pejorativ beteckning på samtida kritiker (1856). För instrumentets sociala status är dylika belägg av betydelse och ger också indirekta bevis för att instrumentnamnen ifråga var välkända begrepp för en större publik.

### Skriftkällor om nyckelharpan i folktro och folkdiktning

Åtskilligt av magiska och vidskepliga föreställningar finns knutna till nyckelharpan. I kapitel 10 har något kring detta behandlats för att belysa nyckelharpans miljö (se s. 185). I övrigt är dessa källor av begränsat värde för nyckelharpans utforskning. Av visst intresse är dock exempelvis den s.k. strängaspelsgåtan[48] som ibland anges ha kunnat haft svar »nyckelharpa». I Hylthén-Cavallius uppteckning lyder gåtan:

»Krokot vuxet/ och krokot taldt
önadt i fåra-kätte/ och fåladt i stall
ligger i bondens knä/ och sjunger lekar.»

Till gåtan ger Hylthén-Cavallius följande kommentar:

»Då felan således under spelet låg på den spelandes knä, blir sannolikt att hon varit samma instrument, som i öfra Sverige får namn af *nyckelharpa*. Detta synes äfven finna en bekräftelse deri, att alla gamla wärendska *fele-lekar*, eller melodier för *fela*, äro satta för en egen gammaldags stämning, afvikande från den nu brukliga fiolens» (Hylthén-Cavallius 1868 II: 458).

Strängaspelsgåtans formulering stämmer onekligen in på nyckelharpan, men har också i vissa trakter alternativt tolkats som en gåta som avsåg »lira» (se Ström 1937: 173). Gåtsvaren är emellertid inte definitivt dokumenterade i alla källor: liksom Hylthén-Cavallius tycks exempelvis inte heller Helmer Olsson som givit ett belägg för gåtvarianten från Dalsland med säkerhet veta svaret: »Det åsyftade instrumentet är nog den gammaldags nyckelharpan».[49] I frågelistan från N.M.E.U. nr 147 efterlyses denna fråga (se bilaga 2). Två av sagesmännen har i sina svar angivit att de kände till gåtan genom äldre personer, vilka levt under 1800-talet (N.M.E.U. 41926:4 och 42157: 5). Gåtan i dess olika varianter åsyftar onekligen ett stränginstrument, vanligen är formuleringen dessutom sådan att man kan precisera att det är fråga om ett stråkinstrument. Man kan dock knappast av gåtans utformning sluta sig till vilket instrument som gåtan åsyftar, exempelvis om det är fiol eller nyckelharpa.

I dokumenterade nyckelharptrakter kan man med relativt stor säkerhet förmoda att instrumentangivelsen harpa avser nyckelharpa (se kap. 3). Grip (1917: 42) citerar ett grötrim från Alsike, vars egendomliga innehåll innesluter en instrumentbeskrivning som knappast kan gälla något annat instrument än nyckelharpa:

»Gröten är kommen av en ko
och inte av en hjärpa.
Det sad vår Herre Kristus,
när han spelte på sin härpa.
Strängarna utav silver
och stråken utav guld
Gud vare oss allesammans
i huset här huld!»

Under 1900-talet består de skriftliga källorna om nyckelharpa till stor del av reportage om spelmanstävlingar där nyckelharpan förekommit och intervjuer av spelmän i tidningsartiklar av mycket skiftande dokumentationsvärde.[50]

Varje skriftligt belägg måste avvägas noga emot andra typer av källor. En anhopning av inbördes oavhängiga notiser om nyckelharpa från samma tid och ort ger tillsammans säkerhet för att instrumentet var förankrat på platsen ifråga och ej en tillfällig företeelse.

## Melodiuppteckningar

Den bevarade uppländska spelmansmusiken består till stor del av låtar vilka kan knytas till nyckelharpans repertoar.[51] Därutöver finns låtar från angränsande landskap, vilka spelats av utflyttade upplänningar[52] eller anges ha spelats av någon kringvandrande nyckelharpspelare.[53] Antalet låtar är så stort, att man utan vidare kan förbigå melodier som på ett eller annat sätt är källkritiskt

[48] Om denna gåta, se Granlund 1966: 91 ff.
[49] Denna gåta och en sammanställning av ett flertal andra har ställts till mitt förfogande av fil. stud. Ingegerd Faringer, Stockholm.
[50] Se vidare s. 184. För en fullständigare översikt hänvisas till N.M.:s och M.M.:s arkiv.
[51] SvL Uppland 1934, Upländsk folkmusik 1929, ULMA 475: 12—32 m. fl. Se vidare källförteckning.
[52] Se SvL Västmanland nr 174—195.
[53] Se t.ex. SvL Östergötland II nr 340.

otillfredsställande och ändå få en kvantitet som är tillräcklig för statistiska analyser. De låtar som »indirekt» tillhör nyckelharpans repertoar, dvs. sådana som uppteckнats eller inspelats efter föredrag på något annat instrument än nyckelharpa men enligt källuppgifter synes härstamma från någon nyckelharpspelare, medtages inte i föreliggande undersökning. Förändringar av låten kan ha inträtt då den överfördes till ett annat instrument.

Nyckelharplåtar från 1800-talet och 1900-talets förra hälft är bevarade i gehörsuppteckningar, medan nutidsskiktet är relativt väl representerat i inspelningar på skiva och band. Det uppteckнade materialet är ur historisk synpunkt det intressantare, då det synes återge ett äldre melodiskikt. Men på grund av den ofta ofullständiga och torftiga notbild som upptecknaren vanligen åstadkommit är materialet ur vissa andra synpunkter av mindre värde. Detta gäller främst egenheter i melodiernas rytm och tonhöjd liksom bruket av bordun- och dubbeltoner.

Upptecknarna har mycket sällan givit anvisning om instrumentets stämning och nyckelmekanismernas konstruktion. I flertalet fall kan dock instrumenttypen identifieras genom bevarade fotografier av spelmannen med sitt instrument. De uppteckнade nyckelharpmelodierna ger sannolikt en mycket ofullständig bild av den klingande verklighet som den vill återge. Tolkningen av dessa gehörsuppteckningar efter nyckelharpa förutsätter nästan kännedom om levande praxis. Man kan emellertid inte utan vidare gå till inspelningar av nutidstraditionen och projicera desamma på tidiga uppteckningar. Det är relationen mellan en tidigare nyckelharptradition och nutidstraditionen som skall kartläggas i denna undersökning, och om man förutsätter ett samband, hamnar man ohjälpligt i en cirkel av antaganden, hypoteser och fristående konstateranden. Blott i de enstaka fall, då äldre bevarade inspelningar ger det ljudande förloppet, har man en kod till ifrågavarande spelmans gehörsuppteckнade låtar. Likaså har inspelningar av spelmän företagits under 1960-talet (M.M. 64/65: 41), vilkas repertoar gehörsmässigt uppteckнades på 20-talet (SvL Uppland 58—64). Då instrumenten är intakta och ingenting i övrigt kan bevisas ha påverkat spelmännens spelstil, bör även dessa inspelningar kunna brukas för en tolkning av dessa för 40 år sedan uppteckнade melodier. Dylika jämförelser visar att uppteckнarnas transkription av melodins förlopp i varje fall är så utförlig att dess form, skaltyp, melodik och allmänna rytmiska kännetecken kan kartläggas. Det är också i huvudsak dessa kriterier som kommer att granskas i kap. 9. Det gehörsmässigt noterade materialet får således anses tillfredsställande för en sådan begränsad problemställning.

Det kan i vissa fall vara av stor betydelse att veta i vilket »läge» spelmannen spelat låten. I denna undersökning anges alla nyckelharpor stämda med första melodisträngen i en och samma tonhöjd som betecknas med tonbokstav $a^1$. Övriga strängar anges stämda i förhållande till denna ton $a^1$, dvs. andra melodisträng på kontrabasharpan som ligger en kvint under första strängen får beteckningen $d^1$ osv. Detta har genomförts för att kunna jämföra applikaturtonarterna på olika instrument, vilket är av stor betydelse för undersökningen (se vidare kap. 6). Men det är inte säkert att upptecknarna gått tillväga på samma sätt. De kan ha noterat låten i den tonhöjd den klingat. Detta åskådliggöres i Gunnar Norléns förord till *125 gamla danslåtar från Leufsta Bruk och trakten närmast däromkring upptecknade i september 1915* (ms Leufsta bruk, mikrofilm M.M. 64/65: 65): »När i denna samling flera tonarter förekomma, beror det dels på att transponeringen ofta för omväxlingens skull företagits, och dels därpå, att nyckelharpan ofta stått så mycket för lågt att spelmannen, i stället för att spela i *C*-dur, faktiskt spelat i *B*-dur».[54]

[54] Om applikaturtonart, noterad tonart och »klingande» tonart se vidare kapitel 6, not 25.

# Kapitel 3
# Nyckelharpans nomenklatur

I detta kapitel skall inledningsvis diskuteras vilka benämningar som avser instrumentet nyckelharpa enligt den definition, som givits s. 14. Därefter följer en översiktlig uppställning av belägg-en från de olika skriftkällorna. I ett därpå följande avsnitt behandlas de i kapitel 1 presenterade benämningarna för resonansströngade nyckelharpor belagda i skriftkällor först från och med 1800-talets slut. Avslutningsvis skall frågan huruvida de olika benämningarna kan ha typbestämmande funktion eller blott är att betrakta som synonymer, tas upp till behandling.

## Benämningar avseende nyckelharpa[1]

De i äldre skriftkällor påträffade benämningar, som kan komma ifråga som beteckning för instrumentet nyckelharpa, utgöres av

i utländska källor: *Schlüsselfidel, lökkelje, nøglefejle,*

i inhemska källor: ***nyckelharpa, harpa, nyckelgiga, giga, nyckelspel, spel, spelharpa, knaverharpa, musikalisk harpa.***

### Utländska källor

Avbildningar av nyckelharpor i Agricola 1528: 55 [46] och Praetorius 1620 Tafel XXII [47] med bildtext *Schlüssel fidel* respektive *Schlüssel Fiddel* ger belägg för att detta namn avser det s. 14 definierade instrumentet.

*Lökkelje* återfinns i en kataloguppgift från N.M. gällande nyckelharpan från Vefsen (se bilaga 1, 1.2).

*Nøglefejle* nämns i skriftkälla 1646 och 1663.

### Inhemska källor

*Nyckelharpa*

*Nyckelharpa* är den i våra dagar vedertagna benämningen på instrumentet definierat på s. 14. Termen förekommer i skriftkällor från 1642 och framåt. Visserligen är det först från och med 1873, då termen börjar användas i museikataloger, som det kan sägas vara fullt bevisat, att källan avser nyckelharpa och ej något annat instrument, men intet synes mig tala för att det sena 1800-talets (och våra dagars) språkbruk på denna punkt inte skulle avspegla tidigare århundradens. Prefixet *nyckel-* binder dessutom termen till ett instrument med nyckelmekanism. Jag har alltså inte ansett mig behöva räkna med att ordet någonstädes i källorna använts om något annat än instrumentet som definieras s. 14. (Se även s. 67.)

*Nyckelharpa — harpa*

I vissa skriftkällor användes ellipsen *harpa* som synonym till nyckelharpa. Redan i domstolsprotokoll från Uppland 1642 (bilaga 1, skriftkälla 1642) benämnes instrumentet *nyckelharpa* i den refererande texten men *harpa* vid återgivande av direkt tal. Detta torde avspegla en tendens som gäller även i vår tid: äldre spelmän använder än idag ellipsen *harpa* i dagligt tal för nyckelharpa. Flera av spelmännen anser att beteckningen *nyckelharpa* är relativt sent vedertagen. En spelman hade t.ex. hört ordet för första gången i samband med en spelmanstävlan år 1908 (M.M. 64/65: 43).

Nyckelharpan är emellertid inte den enda sammansättning, till vilken *harpa* kan utgöra ellips. Såsom Walin påpekat, kan flera ord tänkas, t.ex. stråkharpa.

Walin ansluter sig till Otto Anderssons uppfattning (1923: 208) att även termen *sotharpa* skulle kunna avse stråkharpa (Walin 1949: 58 f.) och hänvisar till Öje-instrumentet i Dalarna såsom ett annat indicium för stråkharpans förekomst i Sverige (Walin 1949: 58).

Otto Andersson har sammanställt en rad belägg för *sotharpa* i sitt opublicerade utkast om nyckelharpan (N.M.E.U. 49904). Han vidhåller sin tolkning och anser sig än mer övertygad om att *sotharpa* är namnet på en svensk stråkharpa. Endast i ett fall föreligger en källa som det finns anledning att diskutera i detta sammanhang. Lind översätter det tyska ordet *Stroh-Fidel* med *sotharpa* eller *nyckelgiga* (se bilaga 6, skriftkälla 1749). Det förefaller mindre troligt att *Stroh-Fidel* verkligen var känt i betydelsen av ett xylofoninstrument (se Sachs 1913 sp 362 a, Praetorius 1620 Tafel XXII [47]) av Lind och att han översatt denna term med svenska benämningar på detta instrument. Källorna för ordet *sotharpa* ger inga indicier för att instrumenttermen i fråga skulle avse xylofon, och *nyckelgiga* synes i samtliga fall då den omgivande texten ger några uppgifter avse instrument enligt given definition för nyckelharpa. Man kan anta att Lind inte funnit någon motsvarande svensk benämning till *Stroh-Fidel* och därför helt enkelt kopplat samman den med två folkliga instrumentbenämningar som han kände till, oavsett vilka instrument de åsyftat.

En översikt av olika möjliga betydelser av *harpa* ger Walin 1949: 62.

I de stickprov i boupptecknings från Norra Uppland, som utförts i samband med denna undersökning, återkommer instrumentnamnet *harpa* i nära nog lika stor utsträckning som *nyckelharpa*. De harpor det här är fråga om bör vara nyckelharpor, då dels bouppteckningar från samma tid och ort upptar ordet *nyckelharpa,* dels andra källor finns, som bekräftar nyckelharpans användning i ifrågavarande trakt och under samma tidsperiod.[2] Bouppteckningar efter de kända nyckelharpspelmännen Gulamoraviten och sergeant J. G. Söderstedt från 1846 respektive 1848 upptar »2 st. Harpor» och »1 st. Harpa» (bilaga 6, skriftkälla 1846, 1848). I en skriftkälla från 1679 omtalas under en samlingsrubrik *»harpor»* även *nyckelgigor.*

I anslutning till denna dokumenterade synonyma användning *harpa—nyckelharpa* bör de med andra källor för nyckelharpa geografiskt och kronologiskt sammanfallande beläggen såsom »gnida uppå harpan» (se skriftkälla 1692) eller citatet »hör hur på harpan han filar» (se skriftkälla 1792) åsyfta detta instrument.

---

[1] Kursivering av instrumentnamn eller del av instrumentnamn innebär i detta kapitel, att det är det språkliga uttrycket, som upptas till behandling. Nyckelharpa *okursiverat* avser den å s. 14 definierade instrumenttypen.

[2] Om ägaren till harpan tillhört en samhällsklass där nyckelharpan ej finns belagd, kan man dock inte utgå ifrån, att det är en nyckelharpa. *Harpa* i sådana bouppteckningar har därför inte upptagits såsom belägg. Som exempel kan nämnas: »Doctor Lüthemans harpa af 10 strängar» tillhörande assessor Hans Gustaf Pagwalin (Oland, h:d, Lövsta tgl, F:1 1773 nr 20.).

Tolkningen nyckelharpa för *harpa* i Arosenius' notis om musiken i Nås sn, Dalarna 1864 är dock mindre trolig (se Leffler 1899: 25): »Efter skedd vigsel vid gudstjänstens slut återvänder processionen i samma ordning under musik af fiol (*harpa* kallad) och stundom äfven säckpipa (påsen)» (Arosenius 1864: 294). Arosenius' angivelse bör väl snarast tolkas så, att harpa skulle vara en folklig benämning på fiol. Han anger den folkliga benämningen på säckpipa på motsvarande sätt. Beträffande Hülphers' notis: »nu har hwar Sockn gerna sin Spelman både på Viol och Harpa» (se skriftkälla 1771, »knaverharpa»; jfr Leffler 1899: 25 f.) är det säkrast att helt avstå från varje tolkning.

Ett föremål i Ås minnesgård, Dalarna bär inskriptionen »Anders Matson i Nolåker är räta ägaren til däta harpskrin Anno 1771 AMS». Forsslund (1923: 129) tolkar det som »låda för nyckelharpa». »Harpskrinet» är emellertid alltför litet för att någon känd typ av nyckelharpa skall rymmas i detta. Knis Karl Aronsson, som låtit fotografera och mäta upp skrinet för min räkning, fann det vara av samma storlek och form som samtida fiollådor. Sannolikt betyder »harpskrin» i detta fall fiollåda. Detta är ännu en anledning att vara försiktig med att tolka *harpa* som nyckelharpa utanför de trakter där detta instrument inte är dokumenterat som allmänt förekommande.[3]

I äldre svenska lexikon förekommer belägg för med stråke spelade *harpor:* »I *1640 Co.—Schr.* heter det i §776: 'Harpesträngar strykes medh en Strocka, eller Penngreen (plecht), Fides plectro plectuntur, Die Seiten Werden bissweilen mit einem Bogen gestrichen, oder Fedrekiel geschlagen!'. Och i *1587 H.* står termföljden 'Harpestroke, Plectrum, pecten'» (Walin 1949: 59). Även i sådana källor är det vanskligt att uttala sig om, vilket instrument som avses och säkrast att i likhet med Walin låta flera olika alternativ stå öppna (Walin 1949: 59 f.). Såsom belägg för speciellt *nyckelharpa* kan källorna inte tolkas.

*Nyckelharpa—nyckelgiga, nyckelgiga—giga, nyckelharpa—giga*

*Nyckelharpa* och *nyckelgiga* har använts såsom synonyma beteckningar (se t.ex. skriftkälla 1748). Såväl Dencker (1930: 69) som Walin (1949: 46) förmodar, att *giga* i vissa sammanhang använts som ellips för *nyckelgiga* på samma sätt som *harpa* använts för *nyckelharpa.* Gunno Eurelius Dahlstiernas användning av de båda termerna *giga* och *nyckelgiga* i två närliggande avsnitt av dikten *Den trogne Heerden* (1707) utgör ett indicium för att Denckers och Walins antaganden är riktiga (se skriftkälla 1707). Det är emellertid vanskligt att använda en dikt som källa för språkbruk, då författaren av rent metriska eller stilistiska skäl kan ha använt sig av ellipser, som inte varit brukliga i det vedertagna språket. Ett av Bengt Kyhlberg spårat belägg för *giga* använt såsom synonym för *nyckelharpa* (se skriftkälla 1673) ger emellertid säkert besked om att *giga* i vissa fall kan räknas till nyckelharpans benämningar.

*Nyckelharpa—nyckelspel, nyckelspel—nyckelgiga, nyckelspel—spel, spelharpa*

Bengt Kyhlberg har även funnit belägg för identitet mellan termerna *nyckelharpa* och *nyckelspel* (se skriftkälla 1666). Även en annan källa ger beteckningarna *nyckelspel—nyckelgiga* för samma instrument (1705). Beteckningen *spelet* förekommer dessutom som synonym för *nyckelspel* (skriftkälla 1681). Som efterled i en rad sammansättningar förekommer *spel* med betydelser, som gör termen närmast likvärdig med ordet *instrument* (se Walin 1948: 29, se även citerade skriftkällor 1672, 1707, och Dencker 1930: 62, 67). I den kontext, vari *spel* i ovannämnda belägg påträffats är dock ordet ellips till *nyckelspel,* dvs. avser nyckelharpa. I boupptecknings (skriftkälla 1819, 1857) finns instrument, som betecknas »*Spelharpa*». Sett mot bakgrunden av att bouppteckningarna härstammar från trakter, där nyckelharpan är väldokumenterad, bör även detta uttryck kunna tolkas som en synonym för *nyckelharpa.*

*Knaverharpa*

Ovan har påvisats att förleden *nyckel-* i vissa trakter av Uppland först sent blev förbunden med instrumentnamnet *harpa.* För *nyckel* använder sig de äldre spelmännen och byggarna fortfarande av beteckningen *knaver* liksom nyckelmekanismen benämnes *knaverlek.* Sammansättningen *knaverharpa* är numera inte bruklig, men flera sagesmän har uppgivit att de känner till termen och har hört den av äldre spelmän (N.M.E.U. 42033: 2, 42157: 2, 42648: 2, M.M. 64/65: 35—37, se även Leffler 1908: 438 not.). Huruvida med knaverharpa alltid avsetts nyckelharpa, så t.ex. i det tidigaste belägget från en skriftkälla 1773, är däremot inte bevisat, och att så skulle vara fallet har betvivlats av tidigare forskning. Problemet sammanhänger med tolkningen av förleden *knaver-* (se vidare s. 68).

Av Walins framställningar 1948, 49 framgår, att *harpa* finns kombinerat med en rad olika förled, t.ex. *mun-, hjul-, lång,* m.fl., vilka benämningar bevisligen gäller andra instrument än nyckelharpan. *Harpa* kan åsyfta någon av dessa vid sidan av betydelsen ramharpa och även andra instrument. Beteckningarna *giga* och *spel* kan ha ännu fler betydelser. Tolkningar av vissa källors *harpa, giga* och *spel* såsom ellipser för respektive *nyckelharpa, nyckelgiga* och *nyckelspel* har i denna undersökning grundats på följande:

1. Hela instrumentnamnet föreligger utskrivet i samma skriftkälla och i ett sammanhang som visar att det rör sig om synonymer.
2. Ellipsen är kodifierad i flera andra skriftkällor och dokumenterad i språkbruk från samma ort och tid.
3. Angivande av instrumentets spelsätt i kombination med uppgifter om instrumentets förekomst i en miljö och vid en tidpunkt, där nyckelharpans användning finns dokumenterad i andra källor.

[3] I en förteckning över yrken i tomtöreslängder från 1555 i Uppsala (se *Uppsala stads historia* del II 1954: 182 av S. Ljung) finns en harpare (-spelare) upptagen. Om detta avser en musiker kan det eventuellt vara fråga om en nyckelharpspelare.

[4] 1679: 3 avser »hednatid» i Sverige.

[5] Något samtida belägg för nyckelharpan år 1686 finns ej, därav parentesen. De skriftliga källorna, i vilka beläggen 1802, 1831 och 1850 återfinnes, skildrar samtliga en händelse, som utspelade sig år 1686.

[6] Belägg 1773: 1 avser »hednatid» i Sverige; belägg 1773: 2 avser Erik XIV:s tid.

[7] Belägg 1790: 2 avser förgången tid, »fordom».

| Schlüsselfidel | Nyckelgiga | Giga | Nyckelharpa | Harpa | Nøglefejle | Nyckelspel | Spel | Knaverharpa | Spelharpa |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1528 | | | | | | | | | |
| | 1603 | | | | | | | | |
| | 1605 | | | | | | | | |
| 1619—20 | | | | | | | | | |
| | | | 1642 | 1642 | | | | | |
| | 1643 | | | | | | | | |
| | | | | | 1646 | | | | |
| | | | | | 1663 | | | | |
| | | | | | (nøglefejlere) | | | | |
| | | | 1666 | | | 1666 | | | |
| | 1670 (2 st) | | | | | | | | |
| | 1672 | | | | | | | | |
| | | 1673 | 1673 | | | | | | |
| | 1679[4] (2 st) | | | 1679 | | 1679 | | | |
| | 1680 | | | | | | | | |
| | | | 1681 | | | 1681 | 1681 | | |
| | 1682 | | | | | | | | |
| | | | (1686)[5] | (1686) | | | | | |
| | | | 1689 | | | | | | |
| | | | | 1692 | | | | | |
| | 1698 | | | | | | | | |
| | | | | | | 1699 | | | |
| | 1702 | | | | | | | | |
| | 1703 | | | | | | | | |
| | 1705 | | | | | 1705 | | | |
| | | | 1706 | | | | | | |
| | 1707 | 1707 | | | | | | | |
| | | | 1708 | | | | 1708 | | |
| | 1712 | | | | | | | | |
| | 1717 | | | | | | | | |
| | | | | 1735 | | | | | |
| | | | 1726 | | | | | | |
| | | | 1738 | | | | | | |
| | 1748 | | 1748 | | | | | | |
| | 1749 | | | 1753 (2 st) | | | 1753 | | |
| | | | | (harpospel) | | | | | |
| | 1754 | | | | | | | | |
| | 1756 | | | | | | | | |
| | 1757 | | | | | | | | |
| | | | 1764 | 1764 | | | | | |
| | | | | 1765 | | | | | |
| | | | | | | | | 1766 | |
| | 1768 | | | | | | | | |
| | | | 1771 | 1771 | | | | 1771 | |
| | | | | (harpstråke) | | | | | |
| | 1772 (2 st) | | 1772 | | | | | | |
| | 1773[6] (2 st) | | | | | | | 1773 | |
| | | | 1778 | | | | | | |
| | 1790[7] | | 1790 | | | | | | |
| | | | 1791 | | | | | | |

| Schlüsselfidel | Nyckelgiga | Giga | Nyckelharpa | Harpa | Nøglefejle | Nyckelspel | Spel | Knaverharpa | Spelharpa |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | 1791 | 1792 | | | | | |
| | | | 1793 (2 st) | | | | | | |
| | | | 1795 | | | | | | |
| | | | 1796 | | | | | | |
| | | | 1797 | | | | | | |
| | | | 1800 | | | | | | |
| | | | 1801 | 1801 (Harpospelare) | | | | | |
| | | | 1802 (3 st) | 1802 | | | | 1802 | |
| | | | 1809 | | | | | | |
| | | | 1811 (2 st)——— | 1811 | | | | | |
| | | | | 1812 | | | | | |
| | | | | (harpspelning) | | | | | |
| | | | 1813 | | | | | | |
| | | | 1814 | | | | | | |
| | | | 1816 | | | | | | |
| | | | 1818 | | | | | | |
| | | | | | | | | | 1819 |
| | | | | 1820 | | | | | |
| | | | 1821 | 1821 | | | | | |
| | | | | 1822 (Musikalisk Harpa) | | | | | |
| | | | 1827——— | 1827 | | | | | |
| | | | | (harpolekare) | | | | | |
| | | | 1831 | | | | | | |
| | | | 1832 | | | | | | |
| | | | 1833 (2 st)——— | 1833 | | | | | |
| | | | 1841 | | | | | | |
| | | | 1842 | | | | | | |
| | | | 1843 | | | | | | |
| | | | | 1846 | | | | | |
| | | | | 1847 | | | | | |
| | | | | 1848 (2 st) | | | | | |
| | | | 1850——— | 1850 | | | | | |
| | | | | 1851 | | | | | |
| | | | 1854 | | | | | | |
| | | | 1856 | | | | | | |
| | | | | 1861 (2 st) | | | | | 1857 |
| | | | | 1863 | | | | | |
| | | | 1866 | | | | | | |
| | | | 1867 (2 st) | | | | | | |
| S:a 2 | 28 | 2 | 46 | 26 | 2 | 5 | 3 | 4 | 2 |
| Schlüsselfidel | Nyckelgiga | Giga | Nyckelharpa | Harpa | Nøglefejle | Nyckelspel | Spel | Knaverharpa | Spelharpa |

I tabellen på denna och föregående sida återges instrumentbenämningar, vilka, enligt vad som ovan påvisats, med största sannolikhet utgör belägg för nyckelharpa. Varje belägg betecknas med skriftkällans årtal. Olika beteckningar för instrumentet från en och samma skriftkälla (synonymer) har utmärkts genom att årtalen ifråga sammanbundits med streck. Samtliga nedan angivna termer finns återgivna i bilaga 6, skriftkällor, i sin kontext.

På grund av materialets stickprovmässiga art är det meningslöst att begagna tabellen för en be-

räkning av den verkliga användningsfrekvensen och kronologiska utbredningen för respektive instrumentterm. Däremot kan tendenser noteras. *Nyckelgiga* är såsom framgår av tabellen den vanligaste benämningen fram till 1790. Gränsen kunde också sättas 1772, eftersom de två senaste belåggen för *nyckelgiga,* 1773 och 1790, avser förgången tid. Därefter försvinner denna instrumentterm helt.[8]

Efter 1870 användes benämningarna *nyckelharpa* i skriftspråk och *harpa* i talspråk. Därutöver förekommer ett antal »specialtermer» för olika typer av resonanssträngade nyckelharpor samt vissa »folkliga» benämningar, vilka återfinnes sist i detta kapitel.

De presenterade instrumenttermerna, ellipserna undantagna, utgöres av sammansatta substantiv. De i sammansättningarna förekommande för- och efterlederna kan varieras och ingå i olika kombinationer med varandra, t.ex. *nyckelharpa, nyckelgiga, nyckelspel, spelharpa.* Av intresse för denna undersökning är att se, huruvida dessa språkliga variationer beträffande instrumentets namn kan ge upplysningar om själva föremålet, instrumentet.

## Förleder refererande till del av instrument

Såväl de tyska, danska och norska belåggen som de två kvantitativt största grupperna av svenska belägg utgöres av benämningar med en besläktad förled: *Schlüssel-, nøgle-, lökkel-* och *nyckel-*.

*Schlüssel-, nøgle-, lökkel-, nyckel-*

Den tyska termen *Schlüssel* kan beläggas i betydelsen »tangent» både hos Sebastian Virdung (1511) och Martin Agricola (1528, 1545). Då Virdung nämner klavikordets eller virginalens tangenter (Virdung 1511: B, E III ff.) använder han vanligen termen *Schlüssel.* Instrumenten ifråga hänföres av Virdung till »clauirten instrumenten» (Virdung 1511 E).

Även Agricola använder *Schlüssel* sannolikt för tangent, medan *Clauir* snarast får översättas med klaviatur.[9]

»Die ander art der Seytenspiel/merk dir
Haben gar keine schlüssel noch Clauir.»

Det är emellertid möjligt, att *Schlüssel* och *Clauir* i sammanhanget är synonyma begrepp. I rubriken ovanför står nämligen: »Die ander art der Seytenspiel welche keine schlüssel sondern bündte haben.» (Agricola 1528: 56, se även s. 109). I inledning till samma kapitel har han emellertid föredragit »Clauir»:

»Die Vierd art der Seitenspiel/sag ich dir
Haben auch widder bünde/noch Clauir.»

Riemann och Sachs anger Schlüssel såsom en äldre synonym till *Taste*[10], vilket stämmer överens med ovanstående. Då *nyckel* inte finns belagt i de nordiska språken med betydelsen tangent annat än vad beträffar nyckelharpans tangenter, förefaller det sannolikt, att *nøgle-, lökkel-* och *nyckel-* är att betrakta som översättning av det tyska *Schlüssel-*.

Nyckelharpans tangenter har en annan konstruktion och rörelseriktning än exempelvis klaverinstrumentens. En liknande har inte påträffats hos något annat musikinstrument än vevliran (se kap. 5). I samband med undersökningen av nyckelharpans olika delar har jag prövat en hypotes, att nyckelharpans speciella tangent skulle vara konstruerad med en stiftförsedd lyftnyckel av trä som förebild (s. 104). Vare sig denna hypotes är riktig eller ej, råder det knappast något tvivel om, att överensstämmelse i utseende och konstruktionsprincip mellan denna låsnyckel och nyckelharpans tangent på ett eller annat sätt bör stå i samband med instrumentnamnets förled *Schlüssel-*.[11]

Kan *nyckelharpa* även avse vevlira? *Nyckelharpa* är så pass tidigt och rikligt dokumenterat att denna alternativa tolkning bör kunna uteslutas. I och för sig vore en sådan tolkning möjlig, om man tar i betraktande det tämligen fria namnskick, som uppenbarligen rådde fram till 1800-talet. Dessutom är ju även vevliran försedd med en nyckelmekanism och termen *hjulharpa* ger besked om att efterleden *-harpa* använts för detta instrument. Troligare är dock, att det prefix, som åsyftar vevlirans speciella konstruktionsdetalj, nämligen hjulet, varit det dominerande för detta instrument.

*Knaver*

*Knaver* i samband med instrument är belagt i ett lexikon från 1579 i sammanställningen »harpo knaffre» (Walin 1948: 19) och i ett lexikon från 1640 står att Feela (Giijga) består av »stränger och knaffrar», vilket på latin återgivits med »... chordis, atque Collabis (Epitoniis, verticillis», och på tyska »... aus Seiten und Würbeln» (Walin 1949: 56). Walin har också angivit ett annat textställe från 1640: »Verticuli ... Knafror som man på Speel wefwar Strängiar på» (Walin 1949: 56). En liknande betydelse finns belagd 1683 beträffande en luta med »pinnarna (Knafrarna ... med hwilka Strängarne ... vpspännas (vpställas) öfwer Stallaren ...» (Walin 1949: 57). Hülphers använder termen *knaverharpa* (se

[8] Jfr Walin 1949: 59, not. Ovan presenterade belägg har förändrat bilden av instrumenttermernas användning.

[9] Se Riemann 1929 I: 900: »Klavier. 1) Älterer Ausdruck (franz.) für die Tastenreihe als Gesamtheit der Claves (heute dafür das barbarische Wort Klaviatur). Die mit einer Tastenreihe versehenen Tonerzeuger hiessen demnach 'clavierte Instrumente'». Se även MGG bd 7 sp. 1092: »Im engeren Sinne wird aber der Begriff *Klavier* für die durch eine Spielmechanik zu betätigenden Tasteninstr. gebraucht und bedeutet bei den älteren Schriftstellern so viel wie 'Griffbrett'».

[10] Riemann, 1929 II:1626. »Sch. [Schlüssel] (Claves) hiessen auch früher die Tasten der Orgeln, der Klaviere, der Drehleier, Schlüsselfidel und die Klappen (Auch dies Wort stammt von Clavis) der Blasinstrumente». Se även Sachs 1913: 338 a: »Schlüssel = Taste. Ferner heisst Schlüssel der von Finger bediente Hebel einer Klappe». Tyvärr ges inga källhänvisningar. Termen »Schlüssel» har ej blivit föremål för behandling i MGG, ej heller »Schlüsselfidel».

[11] Jfr. även Sachs (1923: 2): »Man nannte diese Tasten wegen ihrer Ähnlichkeit mit einer der mittelalterlichen Formen des Schliesswerkzeuges, Schlüssel, lateinisch 'claves'; noch heute heissen sie in England 'keys'.»

skriftkälla 1771:2 och 1773:2) utan att ange vad han därmed avser för instrument. I förstnämnda källa nämns dessutom bl.a. »Harpa» och i det andra »Nyckelgigor». I Enwallssons lexikon från 1802 anges *knaverharpa* betyda nyckelharpa (se skriftkälla 1802:4). På grundval av detta material drar Walin följande slutsats: »Det kan tänkas att termen knaverharpa, innan den mot 1700-talets slut eller vid 1800-talets början fick innebörden av nyckelharpa, användes för att beteckna folkliga tonredskap av någon slags violin-, lut- eller cistertyp därför att de sidoställda skruvarna av trä uppfattats som ett för dem särskilt utmärkande kännetecken» (Walin 1949:57).

I J. Ihre, *Swenskt dialectlexicon,* från 1766 (UUB R 589a), interfolierat mellan år 1766—1803 av Peter Boling står följande s. 93: »Knafrar, tangenter på instrument, viol-skrufwar, hvarmed strängarna stämmas; inde knafwerharpa.» Här föreligger således *knaver* både i betydelsen av tangent och stämskruv.

I SAOB ges följande betydelser av termen *knaver* (SAOB 14 sp. 1583): »Knavre 1) (f) liten träpinne 1. träkloss . . .», »2) (f) skruvnyckel på stränginstrument (för reglering av strängarnas tonhöjd) . . .», »3) (Numera bl.a. bygdemålsfärgat o. i fackspr.) benämning på var särskild av de träpinnar ('nycklar') med vilka strängarna i nyckelharpan under spelning förkortas.»

Rietz ger 1867:335 b: »Knavär (ipf. o. sup. knavrä) 1., v.a. lägga en sammansättning af hvassa träpinnar i munnen på kalfvar och kidlingar, att de ej må dia modern. Vb.»

I ett domstolsprotokoll från 1653 förekommer ordet i liknande betydelse »den andre fattat till en fierdingh och tuenne knaffrar såsom en trumslagare» (citerat efter Kilbom 1958:295).

Såväl Norlind (1930:97) som Otto Andersson (1923a:208) anser att *knaverharpa* bör ha betydelse av nyckelharpa. Egendomligt är emellertid att Hülphers vid sidan av *knaverharpa* nämner även *nyckelgiga* i skriftkälla 1773:2. Detta synes ge företräde för en annan tolkning av instrumenttermen. Men även om Hülphers i och för sig var en god instrumentkännare kan man knappast räkna med att han alltid kunde fastställa, vilka instrument som verkligen avsågs med de benämningar av allmogeinstrument han samlade in. De två termerna kan ha avsett ett och samma instrument.

I en spelmansbok (M.M. 126 b) från 1800-talets mitt ingår en »Polska för Knaverharpa». Denna polska är otvetydigt i den stil, som kännetecknar nyckelharplåtarnas idiomatik från denna tid.

*Knaver* har således som grundbetydelse »liten träpinne» och kan därför gälla såväl strängskruvarna på ett instrument som tangenterna på en nyckelharpa. *Knaverharpa* kan naturligtvis, såsom Walin påpekat, tidigare ha avsett ett annat instrument än nyckelharpa och skulle termen påträffas i någon äldre källa måste frågan om vilket instrument som avses tas upp till förnyad prövning. Då det endast är en tidsrymd av 30 år mellan första belägget för *knaverharpa* och dess första användning synonymt med nyckelharpa, vilken den sannolikt haft under hela 1800-talet, bör emellertid termen *knaverharpa* i samtliga hitintills belagda källor kunna tolkas som nyckelharpa.

## Förleder och bestämningar (attribut) med typbestämmande funktion

De resonansströngade nyckelharporna från slutet av 1700-talet och framåt har benämningar med olika förled i kombination med *-harpa*. Dessa benämningar är knutna till bestämda instrumenttyper. I ett fall är emellertid kombination term—instrument inte entydig. Det gäller en nyckelharptyp, som synes ha använts huvudsakligen under 1700-talet och som har endast en melodisträng (eller två parallellkopplade). Det finns dock en term, belagd i muntlig tradition, som väl stämmer överens med denna konstruktionsprincip, nämligen *enkelharpa*.

### Enkelharpa

En av sagesmännen i N.M.E.U. (41964:1) ger en beskrivning av enkelharpa på följande sätt: »Undert. har kommit i kontakt med, utom med den förut nämnda femradiga [därmed avses femsträngade], en s.k. enkelharpa med bara en spelsträng och 3 bassträngar samt dubbelharpan, som ibland kan vara kontrabasharpa, vilken då har andra spelsträngen på *G*-strängen [skall vara *C*-strängens] plats. Detta gör, att denna typ av harpor är mera svårspelade än andra dubbelharpor.»[12]

Ernst Klein (1926:75) har emellertid funnit termen som synonym till *kontrabasharpa*, en uppgift, som inte har kunnat vare sig verifieras eller vederläggas i andra skriftkällor eller vid mina fältforskningar 1961—65. Spelmän, som traktterar kontrabasharpa, är inte övertygade om att benämningen *enkelharpa* avser deras instrument, men håller det inte för omöjligt att termen kunde vara en synonym till *kontrabasharpa med enkellek* (M.M. 64/65:39, 41). Det är mindre sannolikt, att den av Klein givna tydningen av *enkelharpa* och *dubbelharpa* skulle ha varit allmängiltig för kontrabasharpa respektive silverbasharpa, då man i så fall borde ha kunnat vänta sig att finna flera belägg och att åtminstone någon verifikation skulle kunna ha skett genom de 1961—65 intervjuade äldre sagesmännen. Trots att termen *enkelharpa* enligt Klein har haft betydelsen kontrabasharpa, användes den i denna undersökning för att beteckna den ovan karakteriserade instrumenttypen. Skulle termen *enkelharpa* i framtiden påträffas, utan att samtidigt instrumenttypen karakteriseras, får den emellertid inte utan vidare

[12] Märk även samma sagesman N.M.E.U. 41964:3, »även låtar gjorda av fiolister gick bra på dubbelharpan om det var duktiga harpgubbar, som behärskade hela harpans lek, på enkelharpan gick icke låtar som hade stort omfång.» För att få förtydligande kompletteringar av de givna uppgifterna besöktes sagesmannen 1962. Han vidhöll därvid sin uppgift om, att enkelharpan var en typ skild från kontrabasharpa och silverbasharpa enligt frågelistans svar.

ges den innebörd som delvis av praktiska skäl varit lämpligt i denna undersökning.[13]

KONTRABASHARPA

Kontrabasharpan har enligt två spelmän fått sitt namn av melodisträngarnas placering: de ligger på var sin sida om bordunsträngen (-arna) dvs. »kontra basen» (M.M. 64/65: 39, 41). Som alternativ skulle man kunna tänka sig, att namnet var hämtat från fiol- eller gambafamiljens basinstrument, med vilket instrumentet otvivelaktigt har flera morfologiska likheter. Ett tredje alternativ, att »kontrabas» skulle avse ett basinstrument i motsats till något mindre nyckelharpinstrument med annat omfång, förefaller minst troligt.

*Kontrabasharpa med dubbellek*

Kontrabasharpa med dubbellek har enligt samma sagesmän fått sin bestämning av att kontrabasharpan utökats med silverbasharpans andra melodisträng med tillhörande knavrar och således erhållit en »dubbel» spelmekanism (se s. 127) (M.M. 64/65: 39, 41).

*Silverbasharpa, C-durharpa*

Silverbasharpan har döpts efter bassträngen *c*, en silveromspunnen silkessträng okänd för äldre nyckelharptyper (se t.ex. N.M.E.U. 42033: 2). Instrumentet kallades också *C*-durharpa, vilket åsyftar dess anpassning för spel i denna tonart vid normalstämning. (M.M. 64/65, 35, 36, 42, 44 m.fl.).

*Kromatisk nyckelharpa*

Den yngsta typen av resonansströngade nyckelharpor har bestämningen »den kromatiska», då dess tre med separata nyckelrader försedda melodisträngar ger en kromatisk skala. Visserligen har även tidigare instrumenttyper likaledes givit kromatiska skalor, men ej med så stort omfång.

Förlederna *kontra-* och *silverbas-* hänvisar till någon karakteristisk del av eller spelteknisk egenskap hos instrumentet. *Kromatisk* i kromatisk nyckelharpa är en karakteristik av de speltekniska möjligheterna av samma typ, som förleden *C-dur* i *C*-durharpa.

## Efterleder

FIDEL, FEJLA, FELA, FIDDLA, GIGA,
-JE, HARPA

Termen *nyckelfela* eller *nyckelfiddla* — dvs. svenska motsvarigheten till den tyska benämningen *Schlüsselfidel* och den danska *nøglefejle* — förekommer ej i skriftkällorna. Man frågar sig då, hur denna tyska resp. danska benämning förhåller sig till de övriga nordiska med efterled *-giga, -je* och *-harpa,* eftersom förlederna *Schlüssel-, nøgle-, lökkel-, nyckel-* till betydelsen är identiska och det finns vissa indicier för att de nordiska benämningarna kan utgöra översättningar av det tyska ordet. Walin har i sina ingående undersökningar av instrumentnamn i medeltidens svenska lexikon visat, att *giga* och *fela* och även *harpa* användes för att beteckna ett och samma instrument (se Walin 1948: 14 ff., ordlista 1 och 2 samt Walin 1949: 43). Walin har emellertid även påvisat möjligheten, att *fela* och *giga* i vissa lexika kan åsyfta två skilda instrumenttyper. Beträffande *giga* finns enligt Walin vissa belägg som t.o.m. ev. kan avse knäppinstrument (1949: 47). Walin (1949: 48) drar slutligen följande slutsats av beläggen: »Även om det nu skulle vara för djärvt att antaga, att sv. giga faktiskt använts för att beteckna ett knäppinstrument av luttyp, så är det av termens här refererade behandling hos Schroderus och i *1538, V.* i varje fall uppenbart, att den måste ha använts som benämning på ett om lutan starkt påminnande instrument, på violininstrument alltså av rebectyp. Här sålunda på nytt en antydan om att giga gärna getts denna innebörd.» Låt oss granska några exempel utöver dem Walin presenterar.

Gunno Eurelius Dahlstierna använder i *Kunga-Skald* de båda instrumenttermerna som liktydiga begrepp:

»De satte sig wed Strand; den eena *Feelan* gröper;
och häfftar Silkes-sträng på Ahle-ståcken röö,
Den andra af ny Sälg een Lius-rätt Pijpa stöper
Och bårar seen små Hål där på: Med lijtet Höö
Han skurar Henne slätt. Ty lamm och Keed dijt sprunge
Så hörde De och på hur desse Bägge sunge . . .
Tool börja: länge nog haa Wij nu bägge laga
Jag *Gigan*, du din Barck Stäm up nu, om Du tör»
(Str. 211—212 anförd edition s. 123 f.)

Mot värdet av detta belägg för synonym användning av *feela—giga* kan man invända, att diktaren kanske inte fäst avseende vid att de två stråkinstrumentbenämningarna ej åsyftade samma instrument, utan valt olika termer för att skapa en poetiskt mer tilltalande effekt.

Upmark har i sin avhandling om Gustaf Vasas hof (Upmark 1912) publicerat ett »förslag till ceremoniel vid Gustaf Vasas bröllop med Katarina Stenbock i Vadstena 1552» med titeln »En ordningh hure tilgå skall vdi then tillstundende högtijd stelt opå Kon:ge Mttz godhe behagh» (Upmark 1912: 83). Under rubriken »Vm Spelett» står bl.a. följande: »När nu Bruden, som för berört är, till Kijrcken kommen är, bliffwer hon fördt in opå thet Sammet som mitt opå gulffwet bredtt är, tijt går också Kong[e] Mtt vtaff Coret ther theris nådher då tilsammen giffwes. När det är skeedt och Kong[e] Mtt går in i Choret vdi sin stoel Tesliges bruden, blåse Spelemennerne vp vdi the instrument som them wijdere befalet bliffwer, haffz och för hender med Discant, Sammelunde motte och *Fidlerne* spele opå *theris gijger* tilsammen med Simphoniet, vm Kong[e] Mtt thet eliest så behager.» (Upmark 1912: 85 min kursivering). Att »Fiddlerne» skulle »spele opå theris gijger» kan väl knappast tolkas annorlunda än att ifrågavarande skrivare inte gjort någon skillnad på instrumentbeteckningarna *fiddla* och *giga.*

[13] Eric Sahlström uppgav vid telefonförfrågan (13.3.66) att han hört termerna *enkelharpa-dubbelharpa* om silverbasharpa respektive kromatisk nyckelharpa. Det synes, som om en mera utbyggd typ av nyckelharpa får denna »dubbel»-bestämning, medan en äldre får attributet »enkel». Man kan ur den synpunkten diskutera förfarandet att använda termen *enkelharpa* för en bestämd instrumenttyp.

Utanför svenskt språkområde förekommer det, att *fidel* och *gige* på motsvarande sätt användes som synonyma begrepp: i en tysk minnesång benämnes instrumentet *fidel* vid tillverkningen, men då denna är avslutad benämnes instrumentet *gige* (Sachs 1913: 139 b), vilket är en exakt parallell till ovan citerade användning av de motsvarande svenska temerna hos Dahlstierna.

Av ovanstående belägg synes det ganska tveksamt, om man verkligen skall våga ge de båda stråkinstrumenttermerna *giga* och *fela* (*fiddla*) var sin instrumenttypologisk innebörd.[14]

Nyckelharporna utan resonanssträngar som avbildats och bevarats har ofta en utpräglad fideltyp. Men det finns två instrument som är avvikande. Nyckelharpan från Esse har en smal päronformad korpus utan avsatt hals, dvs. är av den typ, som vissa forskare anser kännetecknа en viss instrumentgrupp med benämningen »Geige», »giga», dock med undantag av att stämskruvarna på nyckelharpan i fråga ej är sidoställda utan fästade underifrån i en skruvplatta. Även det norska instrumentet från Vefsen, »lökkelje», har urgröpt korpus och saknar profilerade sarger, men däremot finns en klart markerad övergång mellan själva korpus och halsen. Instrumentet har skruvplatta med underställda skruvar. Ändelsen »-je» anses närmast betyda »giga».[15] Bland bevarade instrument finns således prov på »mellanformer» mellan de två instrumenttyper, som forskningen av praktiska skäl döpt till fiddla och giga.[16] Kan det förhålla sig så att med det svenska ordet *nyckelgiga* avses ett instrument med urgröpt korpus, till skillnad från en Schlüsselfidel, nøglefejle med en korpus försedd med sarger? Detta stämmer inte, om man vågar lita till Dahlstiernas dikt, där det uttryckligen står, att herden »Feelan gröper». Det är frestande att trots detta och med Walins teori som stöd söka tolka de svenska beläggen för *nyckelgiga* såsom ett instrument med korpusform av den typ, som framförallt nyckelharpan från Esse företräder. Men den under olika tider belagda synonyma användningen av olika instrumenttermer som ovan redovisats liksom uppenbara »mellanformer» mellan de förmodade två skiljaktiga instrumenttyperna »giga» och »fiddla» gör en dylik bestämning diskutabel (se även Walin 1948: 39). Varför benämningarna på det svenska instrumentet nyckelharpa under 1600—1700-talet hade såsom suffix *-giga* och *-harpa* och inte *-fiddla* är troligen en språklig fråga och bör sannolikt inte förknippas med instrumentens morfologi eller konstruktion, även om bilder och instrument inte helt utesluter en sådan tolkning.

Den elliptiska användningen av *harpa* för *nyckelharpa, giga* för *nyckelgiga* och den synonyma användningen av *giga* för *nyckelharpa, giga* för *fiddla* innebär, att gigor, harpor och fiddlor som nämns i medeltidens svenska lagar, tänkeböcker, krönikor och andra skriftkällor någon gång kan åsyfta nyckelharpinstrument, något som vi emellertid aldrig kan vinna klarhet i.

Kan *nyckelharpa* i äldre källor avse ett instrument, som skilde sig från de samtida instrumenten med benämning *nyckelgiga*? Har två olika instrumenttyper levt jämsides fram till slutet av 1700-talet, varefter nyckelgigan dör ut och nyckelharpan fortlever och utvecklas i nya typer? Denna hypotes måste vara felaktig, då benämningarna *nyckelharpa* och *nyckelgiga* användes i samma källor och i vissa fall synonymt. Det är troligt att det även här rör sig om en språkfråga: den medeltida termen *giga* har helt enkelt dukat under för den livskraftigare benämningen *harpa*, som speciellt i Uppland synes ha haft en fast förankring i folkmun.

## Nyckelharpor utan dokumenterad benämning

Nyckelharporna i kyrkmålningarna och de äldsta instrumentfynden kan med undantag av nyckelharpan från Vefsen inte med säkerhet namngivas. Om man av praktiska skäl skulle begränsa exempelvis termen *nyckelgiga* till att gälla en viss typ av instrument, leder detta till, att man skulle uppfatta de skriftkällor, som anger *nyckelgiga,* såsom belägg för denna instrumenttyp, oavsett om så är fallet eller inte. Det är därför nödvändigt att nöja sig med termen *nyckelharpa* och precisera genom hänvisning till bestämda instrument eller till signifikativa gemensamma nämnare för en viss grupp, t.ex. *resonansströngade* nyckelharpor, osv.[17]

Den tyska benämningen *Schlüsselfidel* avser en gitarrfiddla enligt avbildningar hos Agricola och Praetorius. Den medeltida danska och svenska kyrkokonstens nyckelharpor, som morfologiskt i flertalet fall överensstämmer med de tyska beläggen, är okända till namnet. Det ligger dock nära till hands att sammanställa det danska ordet *nøglefejle* från 1646 med instrumentbilderna i Rynkeby kyrka från 1560, allrahelst som motsvarighet i ord och bild förekommer i Tyskland [47]. 1600-talsbenämningarna *nøglefejle, nyckelharpa* och *nyckelgiga* kan mycket väl avse samma instrument som det tyska *Schlüsselfidel*. De svenska benämningarna kan sedan ha överförts på de resonansströngade nyckelharporna, som finns belagda alltifrån 1700-talet.

Det finns således ingen fast grund för en uppdelning av de olika termerna på särskilda instrumenttyper före 1800. Medan instrument med förled *nyckel* och sannolikt även *knaver* synes vara allmänna beteckningar för nyckelharpinstrument syftar andra, förhållandevis sent belagda förleder på de bestämda kriterier, som sammanhänger med karakteristik av speciella instrumenttyper. Dessa förleder är belagda endast bland utövande nyckelharpspelare och -byggare och bör närmast betraktas som termer i ett slags fackspråk (se även kap. 4). Till dylika förleder hör *enkel-, kontrabas-, silverbas-* och *C-dur-*. En speciell typ av kontrabasharpa har givits bestämningen *med dubbellek* och även den nyaste typen av nyckelharpa har försetts med attribut, *kromatisk*.

Vid sidan av ovan redovisade benämningar förekommer också rent »folkliga» benämningar av skämtsam art, t.ex. »granylan», »dundran»,

# Kapitel 4
# Nyckelharpans tillverkning

»dunderdon» (N.M.E.U. 42033: 2, 42648: 2) liksom man betecknar vänsterhandens (=knaverhandens) tangentspel med uttryck som »att plocka i gärdselhögen» (N.M.E.U. 41964: 1) vid sidan av fackuttrycket »att knavra». Dylika ord och uttryck ger besked om instrumentets miljö och sociala förankring.

I anslutning till John Granlunds metodik i hans undersökning *Träkärl i svepteknik* (1940), skiljes i föreliggande arbete mellan å ena sidan en redogörelse för det tekniska förloppet vid tillverkningen i nutidsskiktets »levande gripbara tradition» (Granlund 1940: 16), som behandlas i detta kapitels första avdelning, och å andra sidan en föremålsanalys, vars resultat i fråga om material och tillverkning presenteras i detta kapitels andra avdelning.

## Byggarnas vittnesbörd

### Tillverkarna

Nyckelharpbyggare och -spelmän har tillhört landsbygdens samhällsskikt av bönder, fiskare, smeder, hantverkare, drängar.[1] Endast undantagsvis ger källorna belägg för en användning av nyckelharpan utanför denna sociala krets. Instrumentet hör hemma bland husbehovsslöjdens alster och få nyckelharpor har tillverkats av instrumentmakare.

Tillverkare och spelmän är och har varit en och samma person. Skickliga byggare har tillverkat och sålt nyckelharpor till mindre snickeribegåvade spelmanskolleger. Men bara i undantagsfall, och då markerat av sagesmännen som något anmärkningsvärt (M.M. 64/65: 33), förekommer uppgifter om byggare som blott spelat »till husbehov» och ej offentligt.

Alla tillverkare som påträffats vid denna undersökning har varit verksamma i eller härstammat från Uppland. Under de sista 150 åren, sannolikt ännu längre tillbaka, har i norra Uppland funnits ett tillverkningscentrum för nyckelharpan. Det är möjligt att den högt uppdrivna skickligheten i trähantverk som kännetecknat speciellt Roslagen (se *Uppland* 1926) kan ha varit en bidragande orsak.[2]

De byggare vilkas verksamhet redovisas i denna undersökning är i första hand sådana som jag intervjuat 1961—1965. Uppgifterna har sammanställts med svaren på N.M:s frågelista 147 från år 1949. För att markera skillnaden mellan tillverkningsförloppet i nutidsskiktet och uppgifter om äldre nyckelharpbyggare har jag använt mig av olika tempus: då tillverkningsförlopp beskrives i presens avses verksamhet i nutidsskiktet, dvs. det som studerades och registrerades under fältforskningarna 1961—65. Uppgifter hämtade från svar på N.M:s frågelista 147 återges alltid citerade. Imperfektum avser ett tidigare tillverkningssätt som byggarna numera frångått eller som de hört berättas om av äldre nu bortgångna byggare.[3]

»Hittade en gran med en stor storända, som skulle bli till veranda i gården mitt emot Wessléns. Slog ina och det gav bra ljud, och jag såga av så det räckte till harpa, veranda fick bli därefter» (M.M. 64/65: 34).

Byggarna eftersträvar att skapa instrument med bästa möjliga tonkvalitet och tilltalande yttre utan »antikvariska» syften. Vid intervjuerna berättade tillverkarna i kärnfulla formuleringar hur man detalj för detalj bygger en nyckelharpa. Undervisning i nyckelharpbygge har inte förekommit förrän i 1960-talets studiecirkelverksamhet. Tidigare fick nybörjaren med ett äldre instrument som förlaga och på grundval av byggerfarenheter från andra bruksföremål utexperimentera en tillverkningsteknik och rådfråga andra byggare om moment som han ej kunde lösa på egen hand.

»Nyckelharpverkstaden» är snickarboden där byggaren även förfärdigar andra träföremål. Den är förlagd till något av uthusen, vinden på vedboden eller annat utrymme. Många arbetsmoment, speciellt sådana under vilka man utnyttjar kniv och andra små verktyg försiggår vid köksbordet (Se bild [54] och även övriga fotografier i

---

[14] Om olika forskares inställning till detta problem, se Walins sammanställning 1949: 48 not, se även Dräger, artikel »Geige», MGG bd. 4 sp. 1613 ff. Om möjligheten att särskilja olika medeltida stråkinstrumenttermer på grundval av benämningar, se även Bachmann 1964: 88 f.

[15] Enligt uppgift av lektor Finn Erik Vinje, Institutionen för nordiska språk, Stockholms universitet.

[16] Sådana »mellanformer» förekommer rikligt i medeltidsikonografin, se t.ex. Bachmann 1964 Abb, 3, 30—37, 39, 41 m.fl.

[17] En annan möjlighet vore att införa beteckningen *nyckelfiddla,* vilket skulle vara en översättning av den tyska instrumenttermen *Schlüsselfidel* och den danska *nøglefejle* och brukbar för de instrument och instrumentavbildningar, som överensstämmer morfologiskt med de tyska instrumentbilderna med benämningen *Schlüsselfidel.* De instrument utan resonansströngar som inte tillhör denna typ, skulle då kunna benämnas *nyckelgiga.* En sådan uppdelning och benämning av instrument prövades i denna framställning men visade sig snarare skapa förvirring än reda, inte minst därigenom, att *nyckelgiga* så ofta förekommer i de flitigt citerade skriftkällorna.

[1] Se t.ex. N.M.E.U. 41857: 3, 42648: 3 m.fl. — Se även byggare- och spelmansmonografier, M.M. 64/65: 33—60.

[2] Nyckelharpans förankring och popularitet i norra Uppland diskuteras i kap. 10.

[3] Mina egna fältforskningar bär signum »M.M. 64/65», och enkätsvaren »N.M.E.U.»

54. Algot Karlssons nyckelharpverkstad, Lövsta bruk, Uppland.
*54. Algot Karlsson's workshop, Lövsta Foundry, Uppland.*

detta kapitel). De intervjuade byggarnas tillverkningsförlopp är grundat på a) studier av instrument, b) erfarenhet av husbehovsslöjd, c) lärdomar från andra byggare, d) eget experimenterande och e) i enstaka fall moment hämtade från populära och lättåtkomliga läroböcker i fiolbyggarkonsten.[4] Byggarna håller sig mer eller mindre medvetet inom ramen för vissa formmönster. I vissa detaljer erbjuder emellertid deras byggteknik intressanta individuella utformningar. En av uppgifterna i detta kapitel är att studera formmönstret och kartlägga individuella och lokalt utbildade varianter.

## Material

*Virkeshämtning och virkesval*

»Man ska ta ankust[5] i skogen då man ser'n, inte då man ska ha'n» (M.M. 64/65: 36).

Sedvänjan att ge akt på passande trävirke är allmänt utbredd bland äldre tillverkare som arbetar eller tidigare har arbetat i skogen. Ett bra ankost ger omedelbar inspiration till ett instrumentbygge, t.ex. en rönnkvist böjd i form av en nyckelharpstråke eller en kluven »lump»[6] [55] med bra klang. Denna art av virkeshämtning var tidigare självklar men blir för varje år alltmer sällsynt. Under det sista decenniet har man i allt större utsträckning börjat köpa virket sågat och färdigt eller skickar efter det från Svenska pianofabriken eller andra instrumentbyggarfirmor (M.M. 64/65: 37).

Byggarna har emellertid alltjämt många olika synpunkter på virkesvalet. Såväl sagesmännen i N.M.E.U. som de vilka jag intervjuat lade större vikt vid växtplatsen än vid årstiden för avverkningen (M.M. 64/65: 36).

I äldre tid hade man tydligen mycket preciserade önskningar beträffande trä och växtplats: »Nyckelharpbygget förr i tiden var nog en kinkig sak, det var mycket noga med trävirket, till skrovet, det skulle vara fro- eller snabbvuxen hongran[7] helst växt på en gammal kolbotten, och hade den stått där det var mycket myror så var det bra» (N.M.E.U. 42033: 8). — Häradsdomare Jansson, Ingstarbo, hade vid seklets början varit och tagit gran till nyckelharpa tillsammans med sin son. Han hade då berättat för sonen, att om de hade följt gammal sedvänja skulle trädet ha växt i en myrstack och huggits en söndag mellan sammanringningarna för att bli »bra i ljud» (M.M. 64/65: 40). Samma uppgift lämnade byggaren Konrad Andersson, Åkerby, om byggaren och spelmannen Valman. Valman ansåg att granen till skrov skulle huggas på »40 martyrernas dag» och ha växt vid sidan av eller i en myrstack och vara en bredkårig[7] gran (M.M. 64/65: 38). Växtplats såväl som tidpunkt för avverkningen av virke anses vara av utomordentlig betydelse inom professionellt instrumentbygge. Angående violininstrument, se t.ex. Möckel 1930: 121—126. En mycket ingående bedömning av olika träslag och deras egenskaper ger Jahnel 1963: 53—99, varvid praktiska erfarenheter rörande olika träslags värde vid tillverkning av gitarrinstrument sammanställts med allmänna teknologiska och kemiska data om träets egenskaper. Jahnel har också en populärt hållen översikt över träets resonansegenskaper, varvid såväl själva träslagets som virkets beskaffenhet bedöms ur olika synpunkter (1963: 137).

55. Algot Karlsson (1897—1966) med en kluven lump av al till nyckelharpskrov. Foto: Ingvar Eriksson.
*55. Algot Karlsson (1897—1966) with split alder log for the body of a keyed fiddle.*

»... av gammalt gick harpbyggare och letade ankost, det skulle vara tjurgran till botten och samma slags trä till lock men av en annan gran.»[8] Gran har varit det vanliga träslaget till skrov och lock, och flera byggare har gjort sina första instrument av gran i likhet med föregångarna. »*Skrofvet* eller *stommen* ... består alltid af en urgräfd granstock, ju gröfre dess bättre», konstaterar K. P. Leffler (1899: 12). *Den trogna Heerden* i Gunno Eurelius Dalstiernas dikt från 1707 valde detta virke, »råå gran», i sin giga (se bilaga 6, skriftkälla 1707).

Locket tillverkas fortfarande av gran medan man redan under 1800-talets sista decennier prövade annat träslag till skrovet. Spelmän som äger sådana nyckelharpor anser att skrovet av lövträ ger deras instrument en speciell ton (M.M. 64/65: 39, 41). Skrovets träslag, menar sagesmännen, har samband med instrumentets goda eller dåliga tonkvalitet. Uppgifterna kan vara diametralt motsatta: »Ju lösare trä dess bättre ljud» hävdar en sagesman (M.M. 64/65: 36), medan flertalet sagesmän är förvissade om att hårt träslag, t.ex. lönn ger det bästa ljudet (M.M. 64/65: 35, 38, 42, 46).[9]

Byggare, som tillverkat skrov med separat botten, är och har varit av den uppfattningen att enbart bottnen behöver vara av ett speciellt träslag. Valet av virke till övriga delar av stommen anses vara av mindre betydelse (M.M. 64/65: 38, 42, 46): »Nyckelharpor har blivit gjorda av grönask, men de blev ej bra i ljud, säger gamle Wirén. Men däremot om en nyckelharpa blivit gjord som en fiol, t.ex. med sarg av grönask eller björk, botten av lönn och locket av gran, de har alltid blivit bra i ljud, men svårare att bygga, men värdefullare» (N.M.E.U. 42725: 4).

Byggarna har studerat vilka träslag som använts till nyckelharpskrov av andra tillverkare. »Jag känner till och har sett nyckelharpor, förfärdigade av gran, al och asp men alltid lock av gran», (N.M.E.U. 42646: 1). »Nyckelharpa har även tillverkats av lönn, al, sälg och alm, men granen var mest använd», .. (N.M.E.U. 42033: 1). En av sagesmännen har tillverkat nyckelharpor av al, alm, lind, lärkträ, lönn, sälg, gran och silvergran (M.M. 64/65: 36). Det sistnämnda träslaget ger enligt meddelaren det mjukaste och finaste ljudet. De mest använda träslagen är numera al och gran. Byggarna förser ofta instrumenten med separat botten av gran eller lönn. Framförallt anses lönn ge bra ljudkvalitet (M.M. 64/65: 35, 42).

Ämnet till ett sammanhängande skrov bör tillhöra andra eller tredje »lumpen» av det avverkade trädet, dvs. andra eller tredje av de drygt meterlånga delar (från rotändan räknat), som trästammen uppsågas i (M.M. 64/65: 34, 35, 38, 42). Den första lumpen är oftast obrukbar, då kårorna kraftigt svänger ut vid ett träds rotända. Andra och tredje lumpen är däremot användbara om de har tillräckligt stor diameter. Ämnets diameter måste vara minst 250 mm för en nyckelharpa vars största bredd i färdigt skick uppgår till omkring 200 mm. Den nedre delen av stammen är oftast kvistfri, vilket underlättar urgröpningen.

Ämnet till *lock* skall vara av så kvistfri gran som möjligt. Framställningen av ett sammanhängande ämne fordrar grova granklovar. För ett lock med 220—250 mm:s bredd erfordras en klov med minst 50—100 mm större diameter (M.M. 64/65: 34, 35, 36, 38, 42). Svårigheten att finna tillräckligt breda ämnen har medfört att de flesta byggarna under det senaste decenniet gjort sina lock av två ämnen som limmats samman.

Övriga trädelar i instrumentet anses inte ha någon akustisk betydelse. Ämnen till dem väljes följaktligen med andra motiveringar. Främst måste träslaget vara hårt. Stränghållaren skall kunna hålla emot dragkraften av samtliga strängar, stallet motstå nötningen från strängarna och knavrarna det ständiga slitaget och den kanske omilda behandlingen vid spelet. Ett annat motiv är estetiskt. Man söker finna tillfredsställande samspel mellan ådring och färgnyanser hos de olika träslagen.

*Stränghållaren* görs i allmänhet av björk eller lönn. På senare år har man med förkärlek använt flammig lönn. Även ek, grönask och alm är omtyckta ämnen.

*Stallet* tillverkas vanligen av björk eller lönn. En byggare anser att ett stall av björk ger bättre ljud, men ej står mot nötning från strängarna lika bra som ett stall av lönn (M.M. 64/65: 42). Ek och apel kommer också till användning.

*Knaverleken* (nyckelmekanismen) görs av björk och lönn, ek, syren, oxel, m.fl. träslag. En byggare hade 1963 gjort en lek i ebenholz (M.M. 64/65: 33). Nycklarna tas med förkärlek i ett mot mekanismen i övrigt avvikande träslag för att åstadkomma en estetiskt tilltalande effekt (M.M. 64/65: 36).

*Löven*, knavrarnas strängavkortande delar, är utsatta för såväl tryck som nötning, varför byggarna föredrar lönn eller ek till dessa små pinnar. En byggare, verksam under förra hälften av 1900-talet, hade gjort instrument med löv av stål. Någon påtaglig skillnad i ljudkvalitet mellan detta och ett av ungefär samma konstruktion, men försedd med löv av trä,

---

[4] En av byggarna hade fått J. A. Carlö, *Fiolbyggnadskonsten, Praktiska handböcker 16.* Stockholm 1933, i present (M.M. 64/65: 35). Vissa moment som där rekommenderas violinbyggare använder han vid sin tillverkning av nyckelharpor.

[5] Ankust, ankost=trävirke lämpat för tillverkning av olika träföremål; se Rietz 1867: 10 a.

[6] Lump=träkubb, ca 1 m lång; se Rietz 1867: 414 b. Lumpen klyvs genom kärnan i två hälfter, vilka kallas klovar, eller klöven av mina sagesmän. Jämför Granlund 1940: 118, »halvklov».

[7] Fro-, fröväxt=snabbvuxet träd, glest mellan årsringarna (jämför bredkårig); kåror=trädets årsringar, speciellt så som de kan iakttas i en radiellt kluven lump, se även Rietz 1867: 379 b; bredkårig=glest mellan årsringarna.

[8] N.M.E.U. 41964: 1. — Samma uppgift gives i N.M.E.U. 41857: 10, »Alla Gustavssons harpor är av gran, med annan sorts gran till lock och färgen är ljus».

[9] Likaså finns uppgifter om den finkåriga tjurgranens respektive den bredkåriga, froväxta granens förträfflighet. Uppgifterna går stick i stäv. Träets resonansegenskaper (e-modulkvalitet) har naturligtvis inverkat på de olika instrumentens klangkvalitet. Möjligheten att bestämma på vad sätt och i hur hög grad försvåras genom det faktum att man inte tillverkar sina instrument efter exakta mått, utan såväl resonanslådans storlek som bottnens och sargernas (väggarnas) tjocklek kan variera högst betydligt från ett instrument till ett annat. Värdeomdömena kan vara en konvention eller betingad av personlig smak. — Finkårig=tätt mellan årsringarna; tjurgran=den hårda årsringsbildningen som lutning eller stark vind från ett håll kan åstadkomma. Se *Svensk Uppslagsbok* 1954 bd 29 sp. 502, Rietz 1867: 737 a.

föreligger inte.[10] Byggare som tillfrågades om möjligheten att använda stålstift till löv ansåg emellertid inte att sådana löv skulle ge godtagbar tonkvalitet (M.M. 64/65: 40).

Även *sadel, skruvar* och *skruvplattans förstärkning* görs av hårt träslag: björk, lönn, ask eller ek.

*Stråken* förekommer i två grundtyper, en äldre, framtill bågformad och med en ur stråkstången framvuxen frosch, och en yngre, med en med taglet parallell stråkstång. Den första typen byggs numera blott av ett par tillverkare. Vid framställning av denna typ av stråke söker man om möjligt finna ett ämne som har växt i stråkens form. Utmärkta träslag till stråkstång är enligt sagesmännen en, rönn, ask och hassel, men även björk och lönn förekommer. Den nya typen av stråke var till en början en cello- och fiolstråke som kortats av minst en tredjedel. Denna avkortade stråke har sedan blivit prototyp för nykonstruktioner framförallt i björk och lönn (M.M. 64/65: 36).

Ovanstående översikt ger åtskilliga prov på hur byggarna under 1900-talet prövat en mängd olika träslag. Granen har delvis lämnat plats för hårdare träslag såsom al, lönn och björk till instrumentets skrov. Lönnbotten används i synnerhet av nyckelharpbyggare som själva är fiolspelmän och känner fiolens konstruktion och träslag (M.M. 64/65: 35, 38, 42). Granträ används emellertid fortfarande till skrov. Ovan har även anförts exempel på byggare som tillverkat nyckelharpskrov i inte mindre än åtta olika träslag.

Vissa klangideal föresvävar nyckelharpbyggarna vid deras val av träslag. Flertalet söker erhålla en ljudkvalitet som så nära som möjligt skall ansluta sig till violinens, medan enstaka byggare (M.M. 64/65: 36) söker andra vägar efter egna intentioner, baserade på en lång erfarenhet av nyckelharptillverkning. De förra byggarna söker realisera sina intentioner genom att använda samma träslag som fiolen är byggd av medan de senare experimenterar utan givna förebilder. Äldre spelmän och byggare bedömde ofta instrumentet efter hur stark ton det kunde ge ifrån sig (M.M. 64/65: 36, 43). Under senare årtionden har en förändring inträtt. Meddelarna uppskattar ett »välklingande» instrument och avser därmed ett instrument som »ljommar» bra, dvs. har goda resonansegenskaper och »vacker», sannolikt övertonsrik ton.[11]

Valet av utgångsmaterial för skrov och lock har ibland gjorts med yxans hjälp.[12] Byggaren anser sig med hjälp av bankningar och knackningar på ämnet kunna få en första föreställning om virkets klangegenskaper, om det »skulle kasta ut ljude» (M.M. 64/65: 36). Det är möjligt att decenniers arbete med virke givit byggarna en sådan erfarenhet att de medelst denna enkla metod kan avgöra ämnets kvalitet som instrumentmaterial.

Innan själva tillverkningsproceduren beskrives skall i korthet redogöras för den förbehandling av virket som inom instrumenttillverkningen vanligen anses vara av så stor betydelse.

## Tillverkning

### *Träets förbehandling*

Virket måste ligga till tork före bearbetningen. Uppgifterna om torktiden varierar. Minst 2 till 4 år är den allmänna uppfattningen om torktidens längd (M.M. 64/65: 35, 38, 42), men det finns även byggare som låter ämnet ligga bara någon månad och anser att träet får tillräcklig torrhetsgrad under den halvårslånga tillverkningsprocessen (M.M. 64/65: 36).

Enligt en meddelare använde gamla tiders byggare med förkärlek »storändor från kolmilor, sådana som inte brunnit upp» (M.M. 64/65: 38) såsom ämnen till skrov. Dessa ämnen bör ha haft ringa träfuktighet.[13]

### *Skrovets tillverkning*

Byggarna börjar med att tillverka instrumentets skrov. Utformningen anses avgörande för instrumentets klangegenskaper. Tre olika tillvägagångssätt förekommer, beroende på a) om ämnet utgöres av en kluven lump och botten skall utvinnas av samma ämne, b) om ämnet utgöres av en kluven lump men botten skall tillverkas separat av annat ämne och limmas fast eller c) om ämnen limmas samman av uppsågat virke till en rektangulär ram [14] [56]. Den sistnämnda tekniken är endast en variant av b) och tillhör det senaste skedet av nyckelharptillverkningen. Metod a) och b) är till en början densamma: sedan kärnan i träet, »märgen»,[15] avlägsnats tillyxas stocken tills ämnet blir avjämnat. Därefter riktas ämnet, och byggaren bedömer, om det är tillräckligt tilltaget och passande som skrov. Byggaren avgör så om skrovets botten bör ligga i kärnan eller mot splinten [57]. I allmänhet lägges skrovets botten i kärnan, varvid årsringarna kommer att ha ungefär samma böjning som skrovets blivande välv-

[10] Per Hellgren (1850—1935) hade använt sig av stålpinnar som löv i bl.a. en kontrabasharpa med dubbellek, som spelas av Viktor Vickman. Dennes spelkamrat, Justus Gille, har en mycket snarlik nyckelharpa som är försedd med löv av trä. Bandinspelningar har presenterats för försökspersoner, vilka ej kunde avgöra vilket instrument som var försett med trä- resp. metalllöv.

[11] Vid demonstration av instrumentets klangliga egenskaper strykes en eller flera strängar, varefter stråken snabbt lyftes från strängarna så att de får klinga »fria».

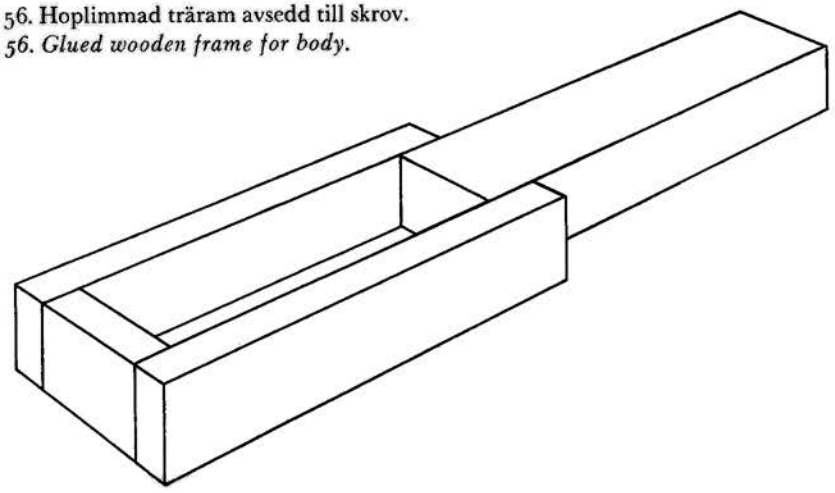
[12] Jfr även samma företeelse inom fiolbyggeriet. Om fiolmakaren Jacobus Steiner finns följande hörsägen bevarad: »Er soll sogar, ehe er einen Baum mit seinen eigenen Händen fällte, mit einem Hammer an den Stamm geklopft haben, um festzustellen, ob das Holz klangfähig sei» (Haubensack 1930: 72).

[13] Träet synes vid denna torkningsmetod ha genomgått ungefär samma procedur som Jahnel beskriver under punkt a) i »Die künstliche Trocknung»: »Freiluftrocknung mit Gebläse. Dabei kommt es auf die Art der Gebläseanordnung und auf die Verwendung verschiedener Wärmequellen an. *Es können entweder Öfen, die mit Abfallsholz geheizt werden, die Heissluft liefern,* oder die Heizschlangen einer Dampfheizung, oder elektrische Widerstandsgitter sein» (1963: 58, min kursivering).

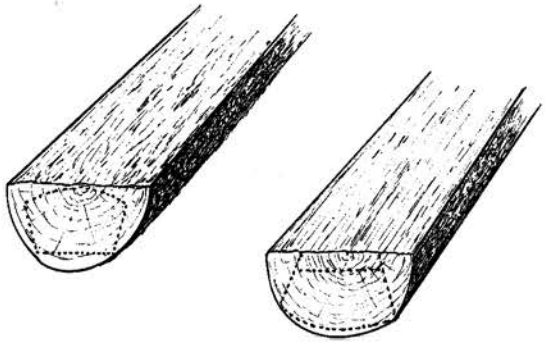
[14] Sistnämnda metod har lanserats av Eric Sahlström. Vid en byggkurs i Uppsala 1962 erhöll samtliga deltagare alvirke att limma samman till en sådan ram som var lättare att komma till rätta med vid skrovets utformning och även virkesbesparande jämfört med en kluven lump.

[15] »Har man märgen kvar i all ankust så spricker den hur torrt träet än är» (M.M. 64/65: 36).

56. Hoplimmad träram avsedd till skrov.
*56. Glued wooden frame for body.*



57. Skrovet är uppritat med botten (a) mot klovets splint (b) mot klovets kärna.
*57. Log marked for body with (a) the back and (b) the belly nearest the circumference.*



58. Harald Närlund (f. 1900), Stockholm, ritar upp skrovets ytterkonturer efter egenhändigt konstruerad mall.
*58. Harald Närlund (b. 1900), Stockholm, using his own template to mark the outline of the body.*

59. Skrovets ytterkontur sågas ut ur ett helt ämne. Harald Närlund.
*59. Sawing out the profile f the body. Harald Närlund.*

ning. Även motsatt förfarande förekommer, dvs. att botten lägges mot splinten; detta anses emellertid av en sagesman fordra en »ryslig lump», dvs. ett stort och brett utgångsmaterial (M.M. 64/65: 36).

Då skrovets ytterkonturer utformas, arbetar byggarna mestadels på fri hand. En byggare eftersträvar att utvinna en så stor volym som möjligt på höjden (»Går efter hur biten är, se, är den mager blir harpan låg»), och på bredden (M.M. 64/65: 36). Bredden bör dock ej överstiga 200 mm. I annat fall kan det bli svårt att i vissa lägen nå nycklarna då man spelar.

En annan byggare utformar skrovet efter vissa bestämda riktlinjer. Ett brett ämne görs lägre, ett smalt ämne högre (»provar ljude' med formen»). Den sistnämnda metoden visar en medveten strävan att skapa ett skrov med önskad volym (M.M. 64/65: 42).

En tredje byggare gör likaledes skrovet så brett som möjligt, dock ej över 200 mm, men har relativt fasta måttsatser beträffande skrovets höjd, vilken enligt honom bör vara 60 mm i mitten och ungefär 40 mm i sidorna (M.M. 64/65: 35). En fjärde kategori byggare arbetar med en mall, uppritad efter ytterkonturerna på en äldre nyckelharpa (M.M. 64/65: 34) eller efter egna intentioner (M.M. 64/65: 46, [58]).

Ämnet förses med mittlinje på över- och undersidan, mittpunkten för mellanbyglarna fastställes och inprickas. Halsen uppritas, tvärstreck dras vid övergången mellan hals och skruvplatta [59]. Avståndet från halsens slut fram till mellanbygelns mitt skall enligt en byggare »etter gammel väl'n», (efter gamla världen), vara precis 9 tum (M.M. 64/65: 36). Den främre delen av skrovet, dvs. avståndet från mellanbygelns mitt och fram till skrovets nedre del, anser samma byggare vara av mindre betydelse. Denna görs alltefter ämnets beskaffenhet. En annan byggare använder bestämda mått: överbygeln och halva mellanbygeln tillsammans bör utgöra 250 mm, medan återstoden av resonanslådan bör vara 280 mm lång (M.M. 64/65: 35). Avståndet från mellanbygelns mitt (där stallet skulle ha sin plats) fram till övergången mellan hals och skruvplatta (sadelns plats) dvs. instrumentets mensur, var, enligt vad sagesmännen inhämtat av äldre byggare, 16 tum, ett mått som numera överförts till närliggande 400 mm. Samtliga byggare är ense om måttets storlek och medvetna om dess betydelse. För mellanbygelns utformning har även de byggare en mall,[16] vilka uppritar skrovet i övrigt utan andra hjälpmedel än passare och linjal. Halsens bredd är ca 80 mm för silverbasharpan och 100 mm för de nyare kromatiska nyckelharporna. Skrovets framparti ritas med en passare placerad i ämnets mittlinje, medan välvningen uppritas på fri hand.

Skrovets höjd görs numera inte större än 60 à 70 mm; väggarna eller sargerna är omkring 40

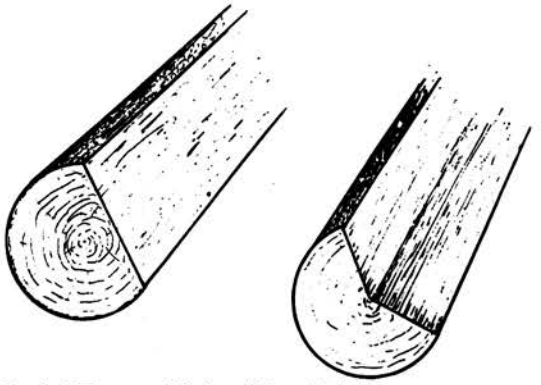
[16] En av byggarna hade gjort sin mall genom att dubblera den större halvan av mellanbygeln till en fiol (M.M. 64/65: 35).

60. Håljärn, skedhåljärn m.fl. verktyg för skrovets urholkning. Foto: Ingvar Eriksson.
*60. Gouge, spoon-gouge and other tools for hollowing out the body.*

mm höga. Skrovets välvning är följaktligen ringa jämfört med äldre nyckelharpors.

Yxa, såg, stämjärn, håljärn, skedhåljärn, rubank, hyvel, mjuk linjal (vid ritning av sarger och nedhyvling av välvning), passare, rasp, borrar och borrsväng är byggarens verktyg för att forma ämnet till skrov [*60*].

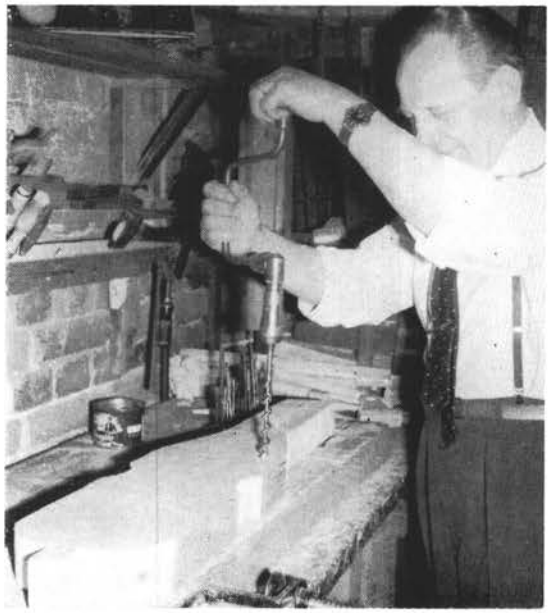
Sedan ytterkonturer och hals grovt yxats till eller sågats [*59*], börjar arbetet med hyvel och stämjärn. Väggarna eller sargerna hyvlas till önskad lutning. Skrovets framparti hugges ut och samtidigt utformas stränghållarfästet. En del byggare bibehåller den äldre formen på skrovets nedre parti, vilket liknar stäven på en båt (M.M. 64/65: 34, 36, 37), medan andra gör detta parti i det närmaste rakt (M.M. 64/65: 35, 38, 42). Mellanbyglarna urgröpes med gröpjärn och stämjärn, och med sistnämnda redskap formas även halsens ingång i skrovet. Den vänstra bakre delen av skrovet får därvid en skarpare insvängning för att handen lättare skall kunna komma åt de närmast mittbygeln liggande nycklarna, då instrumentet är färdigt att tas i bruk. Med kniv, rasp och fil tas slutligen ojämnheterna bort innan byggaren börjar att bearbeta skrovets inre.



62. (a) Tangentialsnitt, (b) radialsnitt.
*62. (a) Tangential cut, (b) radial cut.*

Sargens innerlinje uppritas så att själva sargen blir 5—8 mm bred. Urgröpningen av skrovet fordrar stor försiktighet speciellt vid mellanbyglarna, så att ämnet inte spricker (»kilar ur»). Vill man framställa botten ur samma ämne, blir proceduren besvärlig. För att underlätta urgröpningen borrar byggaren ur skrovet med centrumborr [*61*]. Skall botten sparas, tar man mycket omsorgsfullt mått på borrdjup resp. ämnets höjd.

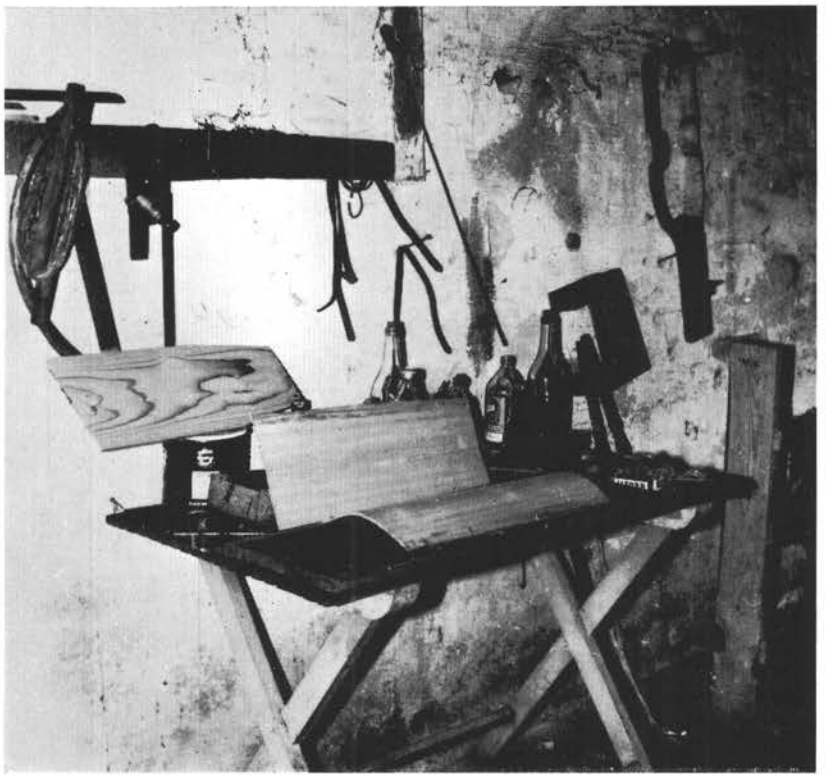
61. Skrovet borras ur. Harald Närlund.
*61. Boring the body. Harald Närlund.*



De kvarvarande bitarna mellan borrhålen hugges försiktigt bort med stämjärn och man finputsar med kniv, rasp och fil. Bottnen görs ca 6—8 mm tjock, varvid en av byggarna brukar »knacka sig fram» till rätt tjocklek ungefär på samma sätt som en fiolmakare gör (M.M. 64/65: 36, 42).

I de skrov som skall förses med separat botten hugger man bort hela innanmätet (M.M. 64/65: 35, 42, 46). Resonanslådans yttre baslinje avritas på ett 6—8 mm tjockt ämne, och man får så bottnens ytterkontur. Efter det att bottnen sågats ur ämnet limmas den fast på skrovet.

Därefter kan arbetet med övriga delar börja. I allmänhet väntar byggarna i detta skede med att färdigställa halsen och skruvplattan och tar itu med locket. (Skrovets vidare bearbetning behandlas nedan).



63. Ämnen till lock. Längst upp till vänster tangentiellt kluvet ämne övriga två ämnen hoplimmade av radiellt kluvna stycken. Locket längst fram sitter i spännform.
*63. Work-pieces for belly. Tangentially split from whole block (top left) or glued together from radially split block.*

*Lockets tillverkning och fastsättning*

Till lock användes uteslutande ämnen av gran. Tillverkarna anser vanligen, att granen skall vara finkårig och ämnet radiellt och ej tangentiellt kluvet [*62*] för att ge det bästa ljudet[17]: »Trät ska' stå på borst [18] och inte på flisk»[18] (M.M. 64/65: 35). Locket görs av »två halvor med kår på borst av granträ» (M.M. 64/65: 42). Radiell klyvning av stocken ger ämnen, vilkas bredd ej räcker till lock och två ämnen måste därför limmas samman. I äldre tillverkning gjordes locket ur ett sammanhängande ämne, varvid man således måste välja sådana som var tangentiellt kluvna [*63*].[19]

De nyckelharpor som byggdes fram till 1940-talet och på sina platser ännu senare var avsevärt kraftigare välvda än de nuvarande kromatiska nyckelharporna, främst efter Eric Sahlströms modell. De förstnämnda instrumenten måste förses med lock av ett enda ämne då de äldre typerna av lim, klövlim och senare kallim (pärllim, snickarlim) inte hade förmåga att hålla samman en fog som utsattes för de spänningar som välvningen medförde, och dessutom trycket från stall och ljudpinne (M.M. 64/65: 42).

Denna äldre typ av lock tillverkas numera endast av en byggare (M.M. 64/65: 35), men flera byggare uppger att de tidigare har gjort sådana. Det sammanhängande ämnet hyvlades till en tjocklek av 3—5 mm och böjdes efter skrovets välvning genom »basning»[20], dvs. utsattes för en kombination av värme och fuktighet. I samband med brygghustvätt kunde man lägga ämnet i pannmurens kokande vatten, varvid det blev mjukt och formbart. Man kunde också hålla det över ångande vatten (M.M. 64/65: 42).[21]

Byggare under 1960-talet tillverkar vanligen locket av två träskivor som limmas samman. Detta är möjligt genom att instrumentskrovens välvning numera inte är så kraftigt och genom att de nya s.k. vinyllimmens bindeverkan är synnerligen god.[22] Det nya limmet är inte vattenbeständigt,

[17] Jfr Möckel (1930: 124), »Für den Instrumentenbau sägt man die Bäume nicht in Brettform auseinander, sondern bevorzugt den Schnitt, der den Spiegel des Holzes in ganzer Reinheit zutage treten lässt».

Jahnel ger en åskådlig framställning av orsaken därtill och utgår ifrån ämnen med olika tangentiell klyvning (1963: 137), »Wir können weiter feststellen, dass gleich lange, gleich dicke und gleich breite Brettchen, die in verschiedenartigen Fladenschnitten abgesägt wurden, ebenfalls verschiedene Töne geben, je nach dem Winkel, unter dem die Fasern geschnitten wurden. Die Zahl der Jahresringe, die von den Schallwellen in der Sekunde überquert werden, steht mit dem Elastizitätsmodul in geradem Verhältnis».

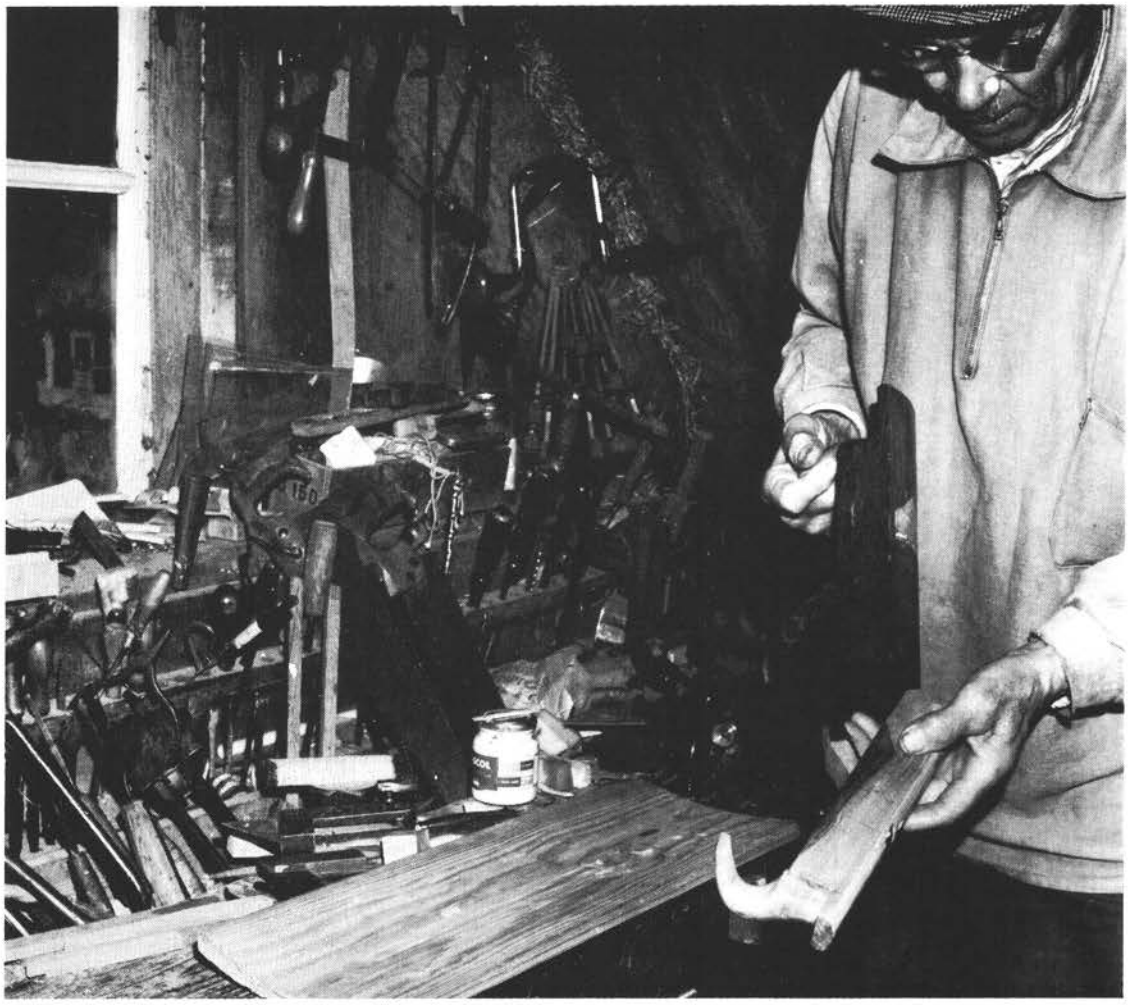
[18] Borst = radiell klyvning; flisk = tangentiell klyvning. Jfr Granlund 1940: 118.

[19] Två nyckelharpbyggare i Lövsta bruk vid sekelskiftet tog virke till lock genom att hugga ut ett lämpligt stycke ur en levande gran (M.M. 64/65: 35). De ämnen som de därvid fick måste följaktligen ha varit tangentiellt kluvna, »stått på flisk».

[20] Om liknande basningsprocedurer, se Granlund 1940: 124 f.

[21] Tillverkare som fortfarande gör dylika lock har också utexperimenterat en metod att »basa» ett lock bestående av två sammanlimmade och tunnhyvlade ämnen: ångande våta handdukar lägges på var sin sida om limfogen med täta ombyten med handdukar tills ämnet fått den rätta böjningen. Därefter insättes ämnet i en enkel spännanordning bestående av en planka med spikar [*63*], där det får sitta och torka. Proceduren filmades 1963 (M.M. 64/65: 35).

[22] Denna typ av lim använder samtliga byggare som intervjuades 1961—65. Tidigare hade kallim använts medan klövlim blott brukats av ett par byggare (M.M. 64/65: 38, 42) vid deras första harpbyggen. Klövlimmet hade inte bara dålig fästförmåga utan måste dessutom vara varmt vid limningen. Det luktade också förskräckligt illa (M.M. 64/65: 42).



64. Hyvlar för lockets utarbetande. Foto: Ingvar Eriksson.
*64. Planes for working the belly.*

men byggarna »basar» inte ämnet längre utan hyvlar fram välvningen direkt från de två 20—30 mm tjocka sammanlimmade träskivorna, [*64*] och [*65*]. Ofta görs dessa lock någon mm tjockare än sådana som framställs av en 3—5 mm tjock skiva. Urhyvlingstekniken är i princip densamma som då man gör ett fiollock. Vissa byggare knackar på fiolmakarvis med fingret (eller med hammare) på det halvfärdiga locket för att höra om det »ljommar» [*66*], dvs. om det ger resonans, och hyvlar ur tills man anser att knackningen ger önskat ljud i träet (M.M. 64/65: 36, jfr ovan om bottnens tillverkning).

I skrovets bakre del, vid övergången mellan resonanslåda och hals, skärs en fals jäms med sarghöjden så att locket i sin bakre del får ett ordentligt fäste att vila på.

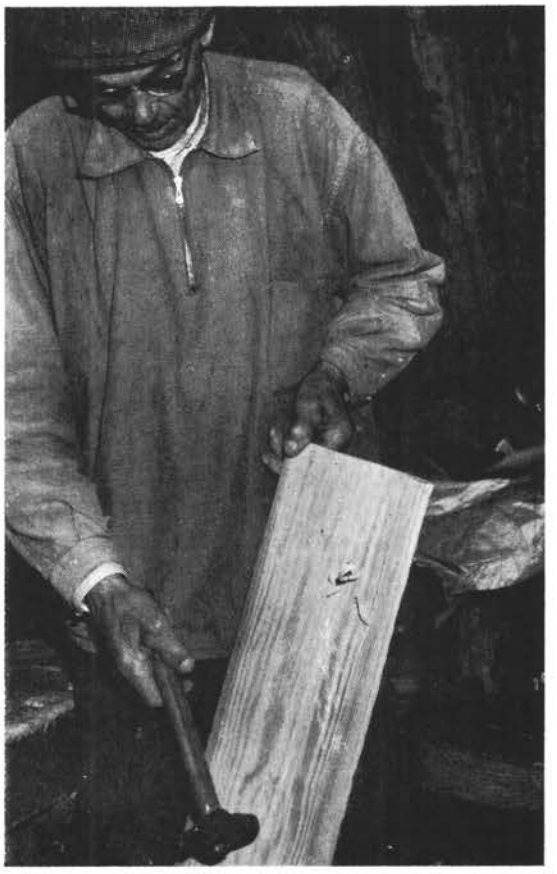
Ett par av byggarna gör en väl tilltagen basbjälke, »stämås», som limmas till höger (ungefär under *G*-strängen) i lockets längdriktning (M.M. 64/65: 35, 42, 46), [*67*]. Basbjälken är en relativt ny företeelse på nyckelharpan och infördes först för ett par decennier sedan (M.M. 64/65: 35, 42, 46). Byggarna har fått idén att använda basbjälke efter att ha studerat en söndertagen fiol eller fått anvisningar i någon lärobok för fiolbygge (M.M. 64//65: 35, 42, 46). Locket limmas vanligen på skrovet, innan lockkonturerna sågas eller skärs ut. Locket behöver följaktligen inte passas in exakt efter sargkanten, vilket måste göras, om fastsättning och utskärning tas i omvänd ordning. Lim stryks på skrovets sargkanter och den i halsen utskurna hyllan, på vilken lockets bakre del skall vila. Därefter lägges locket på och viras fast med ett snöre, rep eller en gummislang, som spännes kraftigt. Då locket limmats fast, kanterna skurits ut och putsats efter skrovets ytterlinje, övergår man till att rita upp och skära ut ljudhålen.

Nu verksamma byggare har tidigare gjort ovalformade *ljudhål,* som skars ut på var sin sida av underbygeln. Dessa »oxögon» eller »bolgögon», som de förr kallades, har numera försvunnit. Det lilla hjärt- eller pilformade ljudhålet på överbygeln, vilket alltid återfinns på äldre nyckelharpor, görs nu blott av någon enstaka byggare (M.M. 64/65: 36, 46). De ovalformade ljudhålen anser byggarna olämpliga av akustiska skäl och estetiskt mindre tilltalande. Det lilla ljudhålet på ovanbygeln anses inte ha någon praktisk funktion. (Om ljudhålen och dess olika former, se kap. 5.)

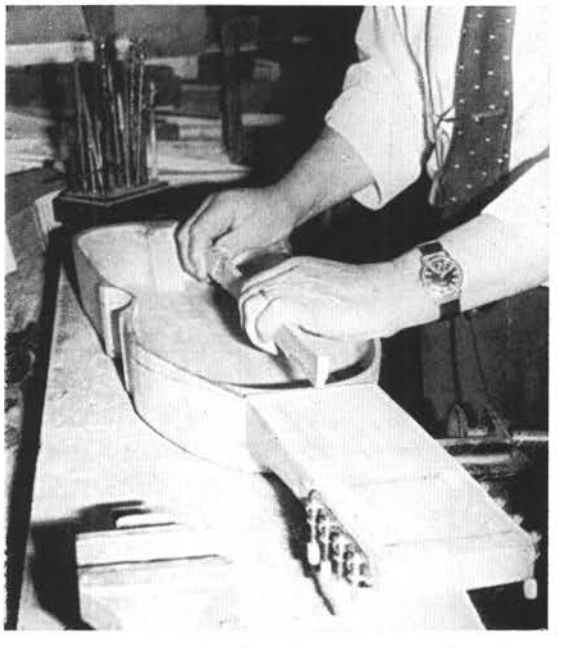
Då man snidade ut de ovala ljudhålen, berättar byggarna, brukade man först borra ett runt hål, som sedan utvidgades med kniv till önskad form. Man kunde också borra två mindre hål, som skars samman till ett äggformat ljudhål. På liknande sätt gjordes det lilla hjärtformade hålet.

S.k. *f*-hål förekom redan vid sekelskiftet och tidigare. Anders Wadman (1875—1933), Vela, gjorde sådana på underbygeln, på samma plats som de ovala. Byggarna använder nu egenhändigt tillverkade mallar [*68*] till *f*-hålen. Ljudhå-

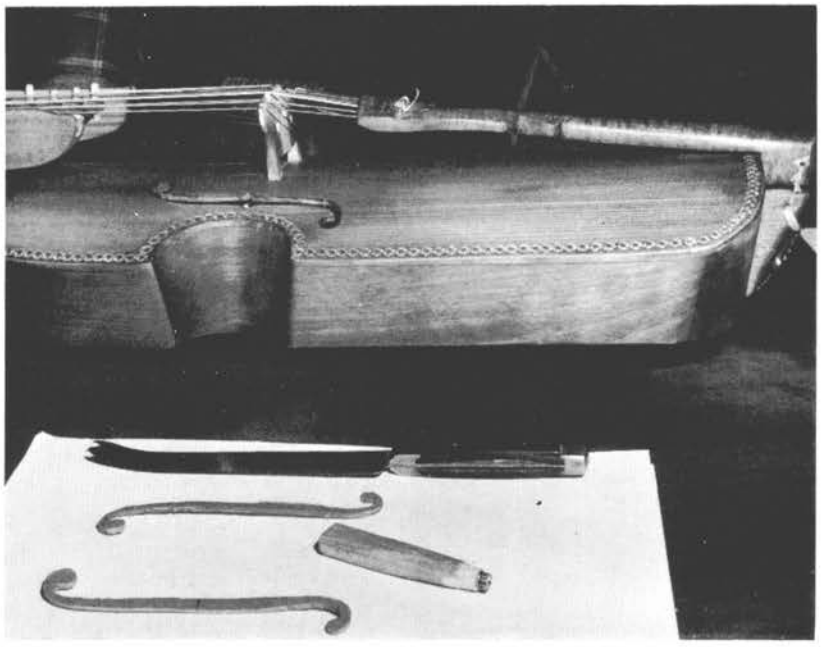
66. Det halvfärdiga lockets akustiska kvalitet prövas. Oscar Larsson. Foto: Ingvar Eriksson.
*66. Testing the accoustics of the half-finished belly. Oscar Larsson.*



65. »Spel» Oscar Larsson (f. 1889), Strömsbergs bruk, Uppland, hyvlar fram lockets välvning. Foto: Ingvar Eriksson.
*65. »Spel» Oscar Larsson (b. 1889), Strömsberg's Foundry, Uppland, shaping the curve of the belly.*



67. Ämne till basbjälke (»stämås») prövas. Harald Närlund.
*67. Fitting the bassbar. Harald Närlund.*



68. Detalj av nyckelharpa med kugghjulsornament. I förgrunden kniv med urtag i spetsen för isättning av ljudpinnen, mallar till ljudhål samt verktyg för framställning av kugghjulsornament. Algot Karlssons verkstad. Foto: Ingvar Eriksson.
*68. Detail of keyed fiddle with cog-wheel ornamentation. In the foreground a special notched knife for inserting the soundpost, templates for the sound holes and a tool for the cog-wheel ornamentation. Algot Karlsson's workshop.*

len placeras numera uteslutande på mellanbygeln. De ritas upp efter mallen och sågas ut med sticksåg, bearbetas med kniv och finputsas.[23] Förebilden till *f*-hålen är violinens.

*Korpus färdigställes*

Sedan locket kommit på plats återgår byggaren till det halvfärdiga skrovet. Halsen sågas ur till en ca 100 mm bred och 20 mm tjock platta. Dess detaljer utformas individuellt. Vid platsen för sadeln, »övre stallet», görs ett gradspår eller en avsats för sadeln. Delen bakom gradspåret eller avsatsen utgör skruvplattan. Hål för skruvarna borras från undersidan med konisk borr för att skruvarna skall fästa bättre. (Tidigare har företrädesvis cylindriska borrar använts.) För att få hålen jämna använder sig en byggare av axeln till en cykelpedal, som i glödhett tillstånd föres igenom hålen och bränner bort ojämnheterna (M.M. 64/65: 35). Bränning är eljest en numera okänd teknik. Vissa spår av kol på äldre instrument visar att sådan förekommit i en tidigare period (se s. 96). Skruvplattan förstärkes vanligen med en extra platta, för att skruvarna inte skall ge med sig och böjas framåt av strängarnas dragkraft [69].

69. Färdigställande av förstärkning av skruvplattan. Harald Närlund.
*69. Finishing off the peg-board strengthener.*

[23] Den nya formen och placeringen av ljudhålen samt tillkomsten av basbjälke har sannolikt bidragit till den förändrade tonkvalitet, som dessa nya instrument har jämfört med de äldre nyckelharporna (se kap. 8).

## Tillverkning av stall, stränghållare, nyckellåda och nycklar

*Stallet*

Stallets konturer ritas upp på ett lämpligt format ämne och sågas ut med lövsåg [70]. Den definitiva utformningen sker med kniv, rasp och fil. Stallets baslinje avpassas noga efter lockets välvning [71]. En byggare brukar lägga sandpapper under stallets »fötter» och »gnugga» stallet in på dess plats på locket, tills det blir perfekt avpassat. Den spelteknik som kännetecknar den kromatiska nyckelharpan har framtvingat en mera böjd profil på stallet än tidigare [105]. Midjeformen, som förr var kännetecknande för nyckelharpans stall förekommer dock fortfarande, men flera byggare experimenterar med olika nya utformningar, delvis med utgångspunkt från de äldre nyckelharpstallens modeller. Vanligt är även att violininstrumentens stall tas som förebild.

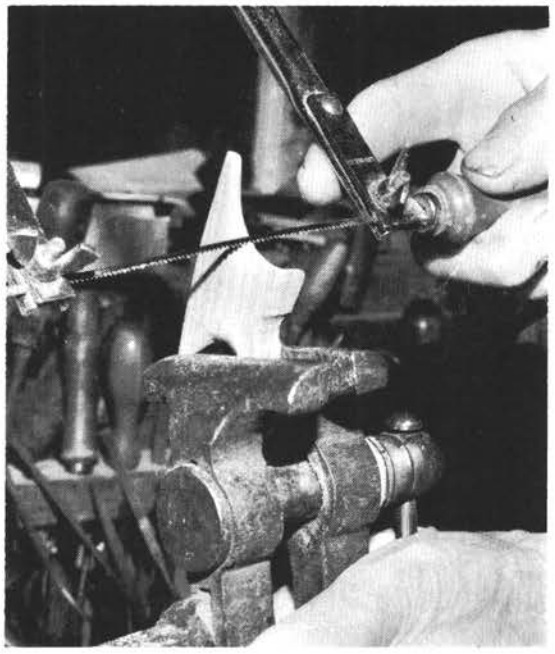
*Stränghållaren*

Stränghållaren uppritas och sågas ur ett rektangulärt ämne [72] varefter valken och övriga detaljer formas med stämjärn och kniv. Hålen genom valken för strängarna görs med en liten handborr eller en syl [73]. Nedtill på stränghållaren borras ett hål igenom eller skärs en skåra över för att fastgöra den vid stränghållarfästet. I stränghållarfästet görs därefter motsvarande hål så att delarna kan sammanbindas. Flera byggare har emellertid frångått denna äldre fastsättningsteknik och skruvar eller limmar fast stränghållarklacken på stränghållarfästet.

*Nyckellådan*

Vid spelmekanismens tillverkning fordras precision. Dels är avståndet mellan löven avgörande för instrumentets tonhöjder, dels är det för själva speltekniken viktigt att nycklarna passar in i sina hål så att de glider lätt men ej sitter »glappt» och förskjutes i sidled vid anslaget.

Samtliga delar i knaverställningen görs, såsom



70. Demonstration av hur stallet sågas ur med lövsåg. Oscar Larsson. Foto: Ingvar Eriksson.
*70. Sawing out the bridge. Oscar Larsson.*

71. Stallet inprovas. Foto: Ingvar Eriksson.
*71. Fitting the bridge.*

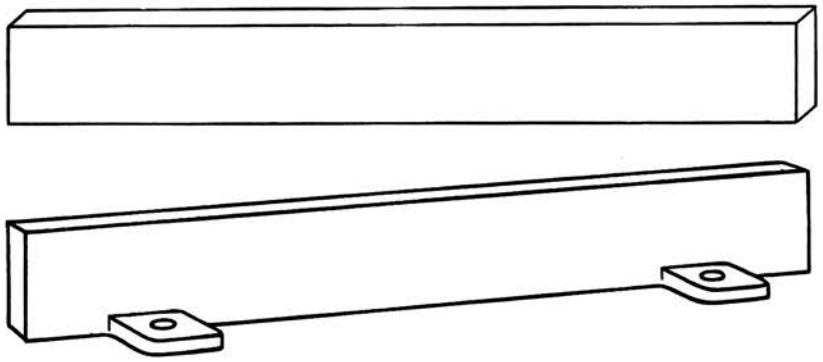
tidigare visats, av hårt träslag för att kunna tåla slitning och omild behandling.

Nyckellådan begränsas bakåt av sadeln. Lådans bredd är lika stor som halsens bredd. Höjden är vanligen 40—50 mm och längden 320—350 mm. Flera av de byggare, som jag besökte, hade tidigare format sadelns överkant i svag bågform, sannolikt efter mönster från sadeln på äldre nyckelharpor med välvt lock över spelmekanismen (se s. 110). Sadeln görs 6—8 mm tjock vid basen och avtunnas uppåt. Om byggaren gör gradspår på halsen skjutes sadeln från sidan in på plats på samma sätt som man gjort på nyckelharpor redan på 1700-talet och även tidigare. Men sadeln kan också enbart limmas fast mellan hals och skruvplatta.

Nyckellådans båda sidstycken måste tillverkas med omsorg. Byggarna utgår från två ungefär lika stora ämnen, 320—350 mm långa, 40—50

72. Eric Sahlström (f. 1912) Tegelsmora sn, Uppland, mäter upp stränghållaren.
*72. Eric Sahlström (b. 1912), Tegelsmora parish, Uppland, measuring the tailpiece.*

73. Handborr och syl för håltagning i sadel och stränghållare för strängarna. Foto: Ola Ling.
*73. Hand-drill and awl for making holes on the key-box nut and the tailpiece.*



74. (a) Ämne till sidstycke; (b) Vänster sidstycke med fastsättningsklackar.
*74. (a) Work-piece for sidepanel. (b) Left sidepanel with attachment flange.*

mm breda och 20—30 mm tjocka [74] a. Ämnet, avsett för vänster sidstycke, hyvlas och hugges ut till en skiva av 5—6 mm:s tjocklek; i dess nedre del spars två utskjutande klackar [74] b. De sistnämnda skall tjänstgöra som fästpunkter då sidstycket fästes vid halsen. Därefter följer inprickningen av de hål i vilka nycklarna skall löpa. Byggarna använder sig vid denna inprickning av en mall, på vilken de olika hålen och deras mittpunkter finns inritade. Hur man gör denna mall, måste beskrivas närmare, innan sidstyckenas fortsatta tillverkning avhandlas.

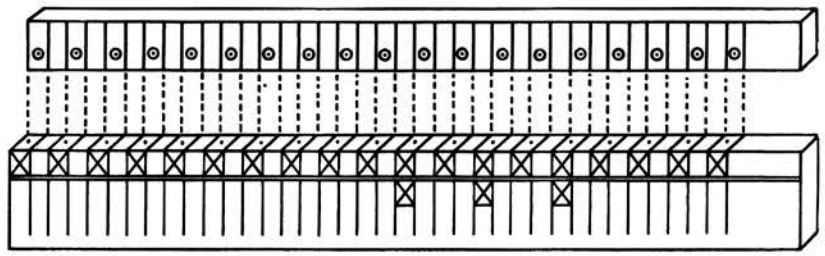
Byggarna räknar mera sällan ut var lövens träffpunkter utmed strängen bör förläggas för att ge avsedda hela och halva tonsteg (jfr gitarrbyggeri, Jahnel 1963: 150 ff.). Man utgår i stället från ett äldre instruments fria stränglängd (mensur) och »lövställning».[24] När byggarna skall tillverka en mall, gäller det således att finna en nyckelharpa som är »väl inprickad», dvs. ger tonhöjder, som tillfredsställer byggarens gehör. Storspelmäns instrument är och har varit eftersökta, och byggarna far fortfarande till berömda spelmän för att kopiera deras instruments »lövställning» (M.M. 64/65: 36).

En pappskiva, ett styvt papper eller ett hyvlat och riktat trästycke, minst 300 mm långt, lägges i den nyckellåda, vars lövställning skall kopieras, med en rät kant mot sadeln och långsidan parallell med strängen, mellan densamma och löven. Därefter avprickas lövens beröringspunkter med strängen på mallen. Om mallen är ett styvt papper eller en pappskiva, föres måtten över på ett omkring 300 mm långt och 10 mm brett trästycke. Med inprickningarna som mittpunkt linjeras parallella linjer med samma avstånd från varandra som önskad bredd på hålen i sidstycket [75] a.

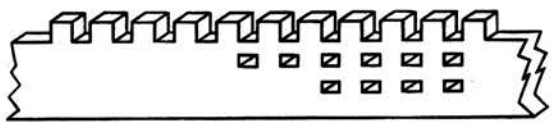
När byggarna på ovan beskrivna sätt erhållit en mall är de utrustade för att fullborda knaverställningen. Mallen lägges intill vänster sidstycke, nyckelskivan, med bakkanterna och översidorna kant i kant. Linjerna från mallen ritas över på sidstycket och hålen utmärkes med prickar el. kryss. Från linjerna på sidstyckets översida dras därefter lodräta linjer utefter sidstycket, så att ett rutnät bildas [75] b. I rutnätet kryssas liksom på ovansidan de rutor som skall bli hål för nycklarna. Hålen sågas [76] och hugges ut. Ibland hugges hålen för underliggande nyckelrader ut ur ett helt stycke [77]. Men vanligen sågas sidstycket i längsgående lameller, som med hänsyn till hålen fästes i varandra i ett sinnrikt system av skruvar eller nitar [78], [79].

76. Hål för nycklarna i vänster sidstycke sågas ut. Oscar Larsson. Foto: Ola Ling.
*76. Sawing the key holes in a left sidepanel.*

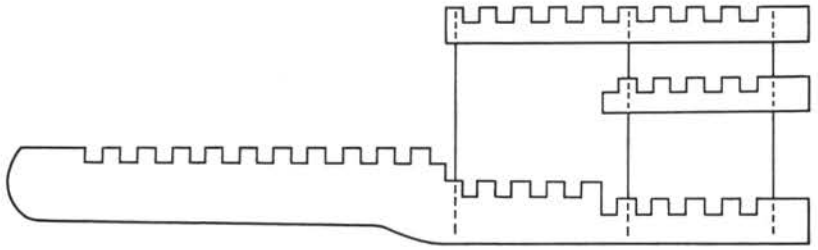
75. (a) Mall med inprickad lövställning och (b) ämne till vänster sidstycke till silverbasharpa uppritad för 19 nycklar i första och 3 i andra nyckelraden.
*75. (a) Template marked with positions of tangents and (b) work-piece for left sidepanel of silver-drone keyed fiddle marked for 19 keys in the first row and 3 keys in the second.*



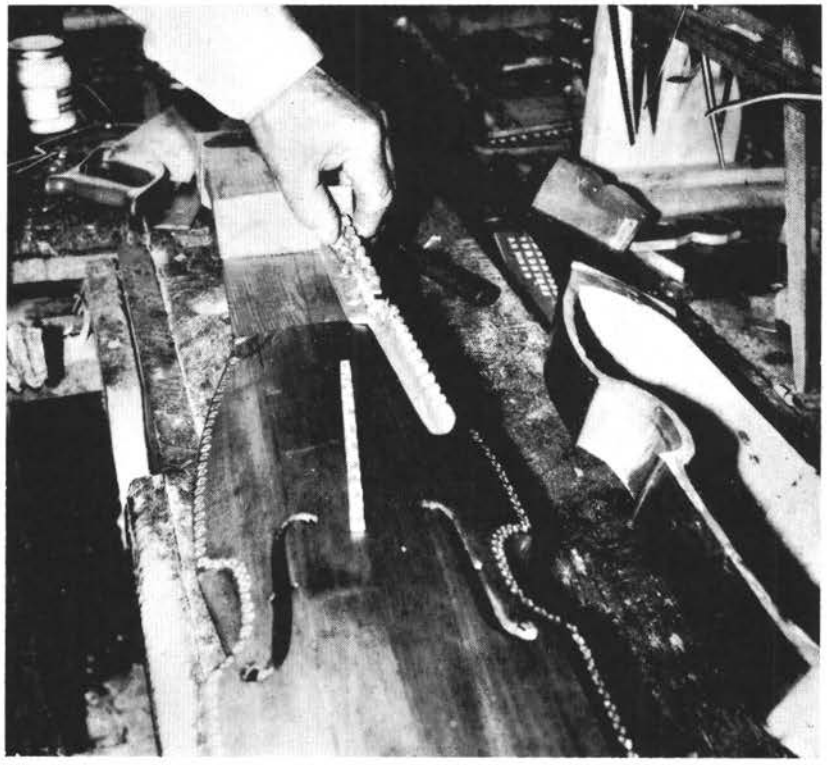
[24] Lövställning = avstånden mellan lövens träffpunkter med strängen. Jfr den av Jahnel använda beteckningen Mensur, Jahnel 1963: 150, *Die Mensurberechnung.*



77. Vänster sidstycke för nycklar i en andra och tredje rad som skjuts in från utsidan av nyckellådan och hindras att falla ut av löven. Även särskilda »stoppmekanismer» förekommer.
*77. Left sidepanel. In this case the second and third rows of keys are locked in place by the tangents after being inserted through the holes.*

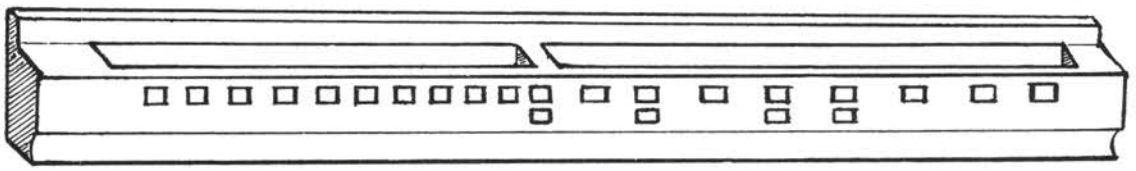


78. Vänster sidstycke i form av olika lameller för respektive nyckelrad.
*78. Left side panel consisting of separate pieces for each row of keys.*

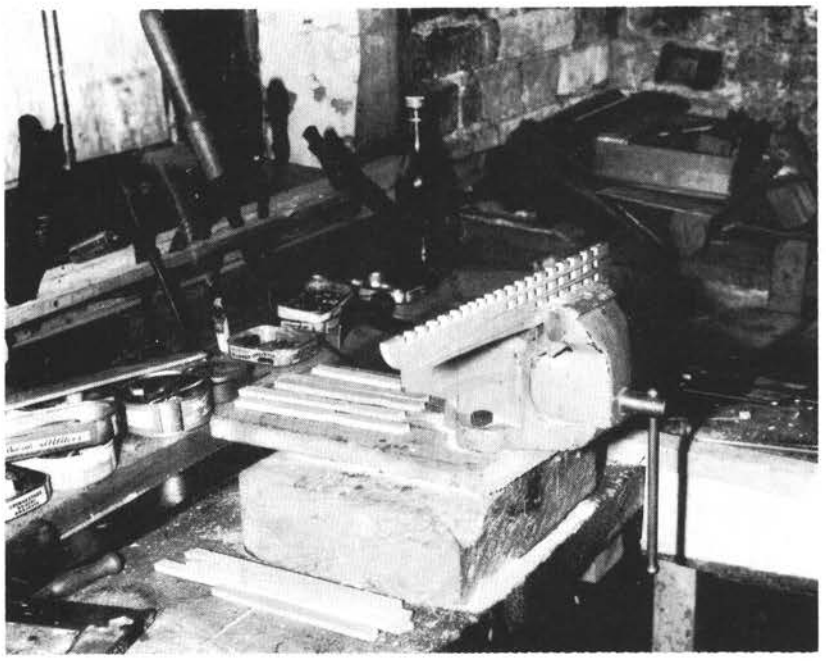


79. Sidstycket prövas. (Övre lamellen ligger på själva locket.) Algot Karlsson.
*79. Fitting the sidepanel (the top piece is shown on the belly). Algot Karlsson.*

Höger sidstycke görs ett tiotal mm högre än vänster, så att det i höjd motsvarar det senare plus den överliggare, som lägges ovanpå sidstycket för att täcka den översta öppna nyckelhålraden. Med det färdiga vänstra sidstycket som mall avprickas och uppritas motsvarande rutmönster för hål. I det omkring 20 mm tjocka ämnet hugges därefter hålen ut till ett djup av omkring 10 mm. Ämnet urholkas ovanifrån i sin längsgående riktning så att det bildas en 10—15 mm bred och 10—30 mm djup ränna. Därmed blir sidstyckets innervägg försedd med hål, men ej ytterväggen som skall ta emot och stoppa nycklarnas rörelse vid anslaget. För att lämna utrymme åt de strängar som löper vid sidstyckets innervägg hyvlas denna ned några mm. I rännan sparas vid urholkningen en eller två 3—5 mm breda balkar, som avdelar rännan i två eller tre delar. Balkarna tjänar till stöd för rännans smala sidor [*80*]. Sidstyckena sträcker sig vanligen en bit över locket och måste skäras ut i underkanten, enär locket ligger något högre än halsen. Även mellan de båda fästpunkterna har sidstycket fram till för ett par decennier sedan skurits ut i ett ofta återkommande karakteristiskt mönster (s. 109 f.). Dessa urtag, ansåg de byggare som tidigare gjort sådana, ha haft till uppgift utöver en rent ornamental funktion att underlätta fastsättandet av sidstyckena. Flera av byggarna kläder numera med skumgummi den del av rännan som tjänstgör som stoppmekanism för nycklarnas ändar samt vänstra sidstyckets insida. De elimi-



80. Höger sidstycke till en silverbasharpa. Sidstycket är urholkat så att nycklarnas ände vilar i en ränna. Vid anslag kan nyckeln löpa i rännan fram till bortre »väggen».
*80. Right side panel for silver-drone keyed fiddle.*



81. Sidstycke i skruvstädet. Framför detta ämnen till nycklar. Algot Karlssons verkstad.
*81. Sidepanel in vice with work-pieces for keys in foreground. Algot Karlsson's workshop.*

nerar därigenom det klapprande ljud som förorsakas av nycklarna, vilka vid anslag slår mot förstnämnda del och vid returen faller tillbaka mot sistnämnda.

Sidstyckena skruvas slutligen fast på halsen [*79*], vänstra sidstycket genom därför speciellt utskurna klackar, och högra sidstycket genom ränans botten. Fram till slutet av 1800-talet användes endast stora runda tränitar, för vilka hål borrats i hals respektive klackar och ränna (se s. 110). Flera av de intervjuade byggarna hade använt sådana »trädubbar», ca 50 mm långa och 10 mm i diameter (M.M. 64/65: 36).

*Nycklarna*

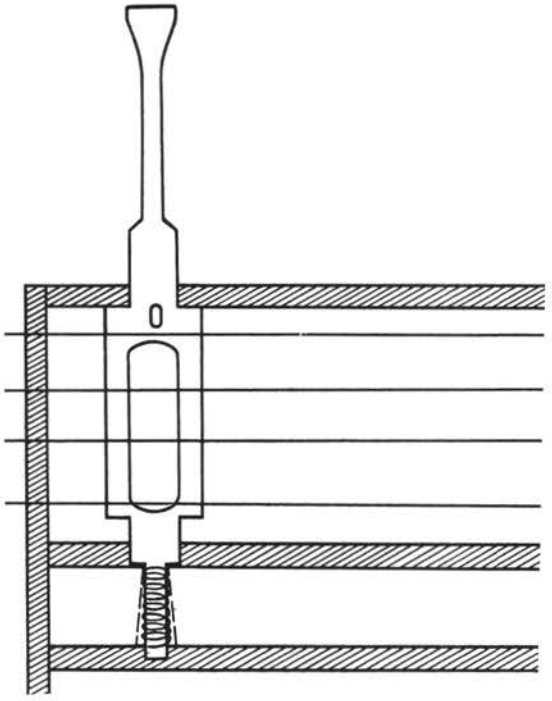
Nycklarna täljs ut med kniv eller sågas ut sedan ämnet hyvlats och sågats till passande tjocklek och längd [*81*] — [*83*]. Nyckel nr 6, 11 och 13, »halvtonerna», görs vanligen nedåtböjda, så att de hamnar i den andra nyckelraden i spelmekanismen.[25]

82. En nyckel skärs till. Algot Karlsson. Foto: Ingvar Eriksson.
*82. Carving a key. Algot Karlsson.*

83. En nyckel sågas ut. Oscar Larsson. Foto: Ingvar Eriksson.
*83. Sawing a key. Oscar Larsson.*

84. Nycklarna placeras på prov i nyckellådan. Eric Sahlström. Foto: Ingvar Eriksson.
*84. Fitting the keys. Eric Sahlström.*

85. Helmer Karlsson f 1892), Österlövsta sn, Uppland, beträngar en nyckelharpa på prov. Instrumentets form är kopierad från en äldre typ av nyckelharpa, som står lutad mot väggen (se pilen).
*85. Helmer Karlsson (b. 1892), Österlövsta parish, Uppland, testing the stringing. The shape of the instrument has been copied from the keyed fiddle leaning against the wall (arrow).*



86. Konstruktionsritning av en nyckel med returfjäder utförd av Harald Närlund med följande kommentar: »Jag har förlängt knavern och utformat den del som fjädern omsluter till cylindrisk tapp c:a 5 mm i diam. Fjädern är gjord konisk med basen mot den närmaste bakre listen. Fjädern håller knavern tillbakatryckt och spännes vid tryck på knavern. Fjädern lindad av pianotråd 0,30 mm. I bakre listen är genomgående hål för tappen att löpa uti.» (N.M.E.U. 42157: 7).
*86. Constructional drawing of a key by Harald Närlund, illustrating his use of a return spring.*

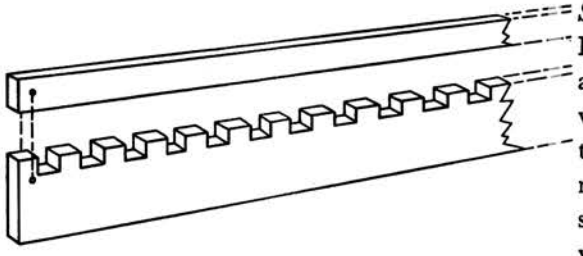
Byggarna använder ibland en mall även för att kunna få nycklarna att bilda en önskad kontur utanför själva nyckellådan (M.M. 64/65: 35).

Räfflor i tangenthuvudet uppritas i form av ränder och skärs ut med vass kniv.

Då nycklarna är färdiga, placeras de på prov i nyckellådan [*84*]. Byggaren gör därpå en provisorisk beträngning [*85*] för att kunna avgöra var på nycklarna han bör placera lövet, dvs. den strängavkortande horisontala piggen.

Lövets nedre del är så format, att det kan stickas ned i hålet på den i nyckellådan liggande delen av nyckeln. Förr gjordes denna nedre del cylindrisk, men numera görs den även konisk [*115*] för att den skall fästa bättre. Löven är vridbara i sina hål, vilket är nödvändigt för att

[25] Försök att förlägga dessa »halvtonsnycklar» (se kap. 6) till samma rad som de övriga har gjorts (M.M. 64/65: 42), men detta medförde vissa nackdelar. Spelmännen måste i och med att avstånden mellan nycklarna förändras försöka anpassa hand- och fingerställning därefter, vilket kan vara i det närmaste omöjligt för äldre spelmän med invanda »grepp». De nedböjda nycklarna är också »riktmärke» för spelmännen (se kap. 7). Även nycklarnas huvud måste göras mindre vid denna konstruktion och blir svårare att hitta.



87. Sidstycke med överliggare.
*87. Sidepanel with batten.*

man skall kunna finjustera den övre eggformade delens läge i förhållande till strängen (se s. 134).

Vissa experiment för att förbättra spelmekanismen förekommer; exempelvis placerar man en fjäder i nyckelns ände [*86*]. När nyckeln anslås, går den snabbt och säkert tillbaka i utgångsläget.

Nycklarna i övre raden hålles i läge av överliggaren [*87*] och [*88*].

88. Överliggaren prövas. Eric Sahlström. Foto: Ingvar Eriksson.
*88. Fitting the batten. Eric Sahlström.*

*Stämskruvar*

De äldre klubbliknande stämskruvarna av trä användes fortfarande. Den runda del av skruven, som skall föras in genom hålet på skruvplattan, formas något konisk. Under senaste decennierna har tillkommit nya typer av skruvar. Resonanssträngarna förses numera ofta med skruvar från mandolinen eller gitarren [*89*] (M.M. 64/65: 35, 42, 56). En av byggarna gör samtliga skruvar lika stora och placerar dem på bakre skruvplattan i ett geometriskt mönster [*90*] (M.M. 64/65: 38). Instrumentet måste stämmas med en för ändamålet speciellt konstruerad stämnyckel [*90*] i form av en plåthylsa, fastsatt på ett trähandtag. Nyckelharpor försedda med citerskruvar förekommer och stäms med hjälp av en vanlig klocknyckel [*91*] (M.M. 64/65: 34, 43). De klubbformade skruvarna förses ibland av spelmän som arbetar vid bruken med specialkonstruerade stämnycklar [*92*] (M.M. 64/65: 39, 41). Skruvarna kritades tidigare i den del, som var instucken i skruvplattan, för att friktionen skulle bli större och skruven därmed hindras från att glida (M.M. 64/65: 35, 42).

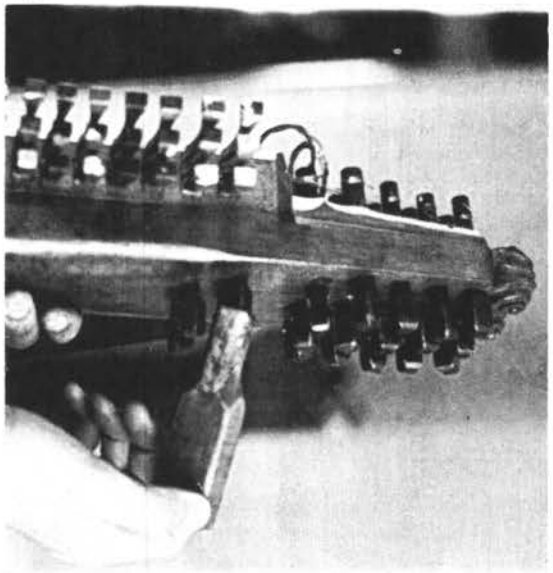
### Stråkens tillverkning

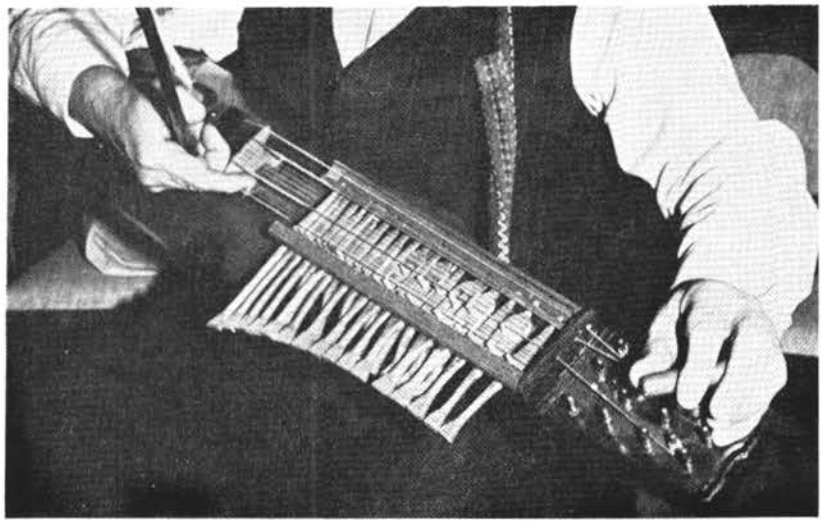
Speciella krav ställes på ämnet till böjd stråke. Det skall helst vara växt i önskad form samt segt och böjligt. »I äldre tider ansågs rönnen vara bäst till harpstråke då skulle det helst vara: 'flogrönn' eller flygrönn,[26] det var en rönn som hade kommit att växa uppe på någon sten i en remna eller skreva, o den ansågs ha mera trollsk makt än andra rönnar . . .» meddelar en byggare i sin redogörelse till N.M. (N.M.E.U. 42033: 4). Den äldre stråktypen har numera fått ge vika för en yngre, med en med taglet nästan parallell stråkstång.

Ett lämpligt ämne utformas med kniv [*93*]. Skall framdelen av stråkstången böjas, görs framdelen flatare, medan t.ex. en böjd enruska, en »enspragge»,[27] får behålla sin naturliga rundning. (N.M.E.U. 41964: 2). I den ände där spelaren griper stråken måste ämnet vara så brett

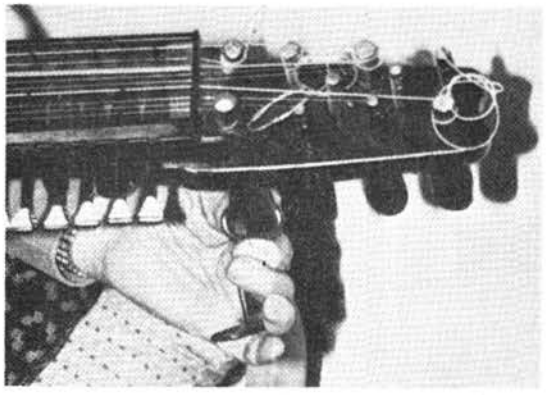
89. Resonanssträngarnas stämskruvar fastsättes. Harald Närlund.
*89. Fitting tuning pegs for resonance strings. Harald Närlund.*

90. Nyckelharpa med specialkonstruerade stämskruvar och stämnyckel tillverkade av Konrad Andersson (1886—1965), Österlövsta sn, Uppland. Foto: Ingvar Eriksson.
*90. Chromatic keyed fiddle and tuning key built by Konrad Andersson (1886—1965), Österlövsta parish, Uppland.*





91. Nyckelharpa med citterskruvar. Stämmes med en klocknyckel.
*91. Keyed fiddle with zither screws being tuned with a clock key.*



92. Nyckelharpa med klubbformade stämskruvar av trä. Märk den smidda stämnyckeln.
*92. Keyed fiddle with club-shaped tuning screws of wood. Note the forged tuning key.*

att en gripplatta, kan täljas ut. Byggaren kan också göra en separat gripplatta, som fästes vid den böjda stången. Det förefaller dock vara en sen variant (M.M. 64/65: 35), en påverkan från violininstrumentens frosch. Gripplattan görs så tunn så att den lätt får plats i spelarens hand.

Ett ämne som inte växt i önskad böjning basas på sedvanligt sätt. En byggare böjde det mjukkokade ämnet runt en bräda och spände fast det med en gummislang (M.M. 64/65: 42). På liknande sätt beskrev en intervjuad spelman tillverkningen av den stråke han använde: »Pappa koka' änden av ämnet i en kastrull, så hade han en bleckburk och bocka över, sen band han med snören» (M.M. 64/65: 43).

Taglet togs förr direkt från hästen. Det vita taglet ansågs fördelaktigast: »Taglet skulle vara av en vit häst, ty dessa har smalare och smidigare tagel än svarta och bruna» (N.M.E.U. 41964: 2). Taglet borde vara från en hingst (N.M.E.U. 42646: 2), då taglet från en märr vanligen ansågs vara förstört av urin (M.M. 64/65: 36).

Taglet tvättas i vatten, och sedan det torkat är det färdigt att fästas vid stråkstången. Antingen bindes taglet runt stråkspetsen eller förs det liksom i främre nedre delen av gripplattans kant genom ett för ändamålet utskuret hål. De lösa ändarna av taglet fästs nära respektive stråk-

93. Tillverkning av stråke. Algot Karlsson. Foto: Ingvar Eriksson.
*93. Making the bow. Algot Karlsson.*

[26] Flygrönn=en rönn som växer epifytiskt (se Sv. Uppslagsbok, 2:a uppl. 1950, bd 9 sp. 1085).
[27] Spragge=ruska eller större gren. Se Rietz 1857: 660 a.

94. Stråktaglet fästes. Algot Karlsson. Foto: Ingvar Eriksson.
*94. Attaching the bowhairs. Algot Karlsson.*

spets och frosch med becktråd eller lack [*94*]. Taglet skulle förr vara så långt att det hängde löst och spändes av spelmannen med stråkhandens tumme. Till den böjda stråken är det ofta glest och tagelbredden är liten.

Stråke med rak stång tillverkas av björk, lönn och ek (M.M. 64/65: 36). En meddelare förklarade att denna stråke hade sin prototyp i en avkortad fiol- eller cellostråke. Taglet till dessa stråkar är vanligen fioltagel och spänns redan vid fastsättandet. Den metod som därvid användes är en s.k. »Rückbildung», en primitiv kopia av proceduren att fastsätta tagel på violinstråkar.[28] I spetsen och i främre underdelen av froschen göres kilformade urtag. Taglet föres in i dessa hål och limmas fast med en träkil [*95*] (M.M. 64/65: 36). Denna metod användes också av en byggare som fortfarande gör böjda stråkar. Han spänner därvid taglet på det nya sättet (M.M. 64/65: 35).

Även äldre byggare och spelmän har numera övergått till fioltagel. En byggare köper »avlagt fioltagel» (M.M. 64/65: 35), vilket är billigare. En spelman berättade, att han för omkring trettio år sedan blev försörjd med tagel för lång tid framåt av en åkare, som givit honom ett tagelknippe av det slag som användes för att damma åkdon (M.M. 64/65: 43).

Byggare och spelmän i ett par socknar norr om Tierp i Uppland försåg tidigare stråken med ett stöd för lillfingret i form av en utskjutande trekant på froschens insida ([*12*] se även [*148*] b). Några spelmän använder fortfarande denna konstruktion. För spelmän som vant sig vid ett sådant stöd är det oumbärligt.[29]

### Instrumentets lackering och ornamentering

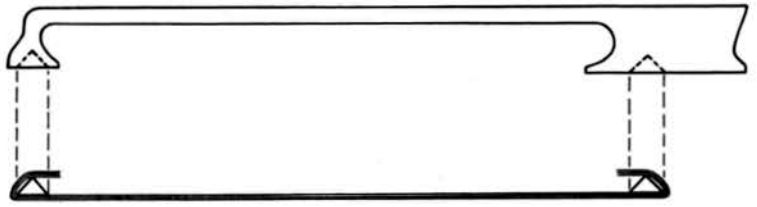
Byggarna lackerar vanligen instrumentkroppen så snart locket är fastlimmat. I svaren på N.M:s frågelista 147 finns detaljerade beskrivningar på lackeringen och lackets sammansättning: »Stommen», dvs. korpus betsades med »valnötsbets» ibland uppblandad med litet mahognybets för att åstadkomma en tilltalande färgnyans. Sedan betset torkat putsade man med fint sandpapper varefter korpus polerades med »vanlig Poletyr, Gummilack och Rödsprit» (N.M.E.U. 42725: 4 f.). »I de flesta fall var stommen ofärgad, en del överströks med schellack, en del brun eller mörkröd färg» (N.M.E.U. 42646: 2), »stommen var mest färgad med mörkbrun vattenfärg o behandlad med upplöst schellack i sprit» (N.M.E.U. 42033: 2); »de flesta harpkroppar äro betsade i en brun färgton med locket något ljusare. Det hela är sedan överdraget med tunt fernisslager» (N.M.E.U. 42157: 2).

De byggare som jag besökt bestryker skrov lock och även andra delar av instrumentet och stråken med vattenlöslig bets. Efter det att betsen torkat, stryker man över med ett tunt lager schellack, dvs. samma metod som redovisas av byggare i ovan givna citat. Instrumenten görs dock ljusare än tidigare, och byggarna söker numera i större utsträckning låta träets ådring komma till sin rätt än vid instrumentbygge under 1900-talets första decennier. En vanlig färgsammansättning är: korpus i brungult och övriga delar i valnötsbrunt.

På en nyckelharpa, byggd 1962 (M.M. 64/65 36) har en byggare stämplat med bets bruna prickar på korpus och använt sig av en kvadratformad, egenhändigt tillverkad trästämpel. Betsen blandade han med pärllim för att det skulle fästa bättre.

Ristning förekommer mindre nu än förr. Undantag utgör ovan [*17*] anförda byggare, som förser sina instrument med ristornament.

Ett ornament framställs med ett enkelt specialverktyg, ett urhjul, fäst på ett trähandtag. Urhjulet tryckes mot träet, och man erhåller därmed fördjupningar, vilka målas med annan färg än instrumentet i övrigt, gärna guldfärg. I kanten av locket stämplas en tät rad sådana ornament [*68*] (M.M. 64/65: 35, 42).



95. Stråktaglets fastsättning med limmade träklossar.
*95. Attachment of bow hairs with glued wooden blocks.*

[28] Se t.ex. Roda 1959.

[29] En spelman råkade bryta av stråken strax före mitt besök. Han hade ett i lämplig form böjt ämne liggande, som han skar till. Tagel tog han direkt från hästen i stallet och tvättade det med vatten och lät det torka. Taglet försågs rikligt med harts. Men trekanten saknades. Då det skulle ta alltför lång tid att göra en sådan, klistrade spelmannen helt enkelt fast en kork på froschens insida. Ty utan ett sådant stöd för lillfingret blev stråkföringen inte densamma (M.M. 64/65: 44).

Inbränd dekor förekommer. Samma byggare som smyckade instrument med bruna betspricker och ristningar (se ovan) pryder andra nyckelharpor med inbrända fantasifåglar, »blekingemönster» och t.o.m. en badnymf, kopierad efter ett cigarromslag [*17*]. För inbränningen använde han en lödkolv (M.M. 64/65: 36).

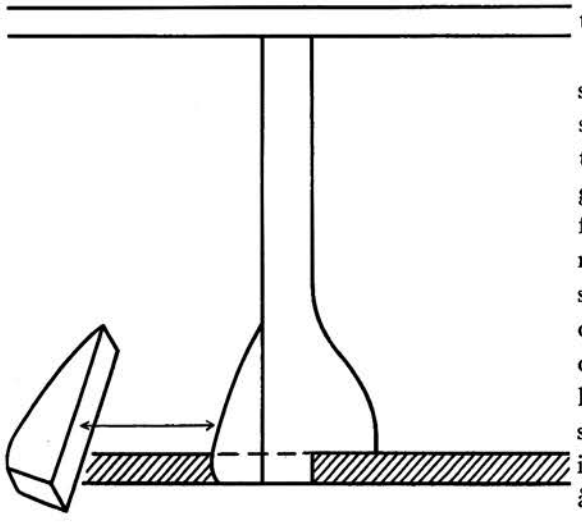
En detalj i utsmyckningen av nyckelharpan har viss betydelse för speltekniken, nämligen målningen av tangenthuvudenas översida: de diatoniska tonstegens tangenter målas i ljus färg, medan de kromatiska målas i mörkare. Spelmannen kan därmed orientera sig bättre bland nycklarna. Det är troligt att denna nyhet införts med pianot som mönster. Tidigare målades ofta samtliga tangenthuvuden i en ljus färg [*139*], vilket kan ha skett av praktiska skäl; i halvmörka danslokaler såsom logar och sparsamt upplysta bondkök framträdde tangenthuvudena bättre om de var bronserade eller vitmålade.

97. Ljudpinnens längd uppmätes. Denna typ av ljudpinne överensstämmer med violininstrumentens.
*97. Measuring a sound post of violin type.*

### Ljudpinnen

Två olika metoder att fastsätta ljudpinnen demonstreras av byggarna. Det äldre förfaringssättet användes inte längre, men ett par byggare har för blott några år sedan frångått metoden. De kunde i detalj redogöra för hur de tidigare tillverkade och placerade ljudpinnen i instrumentet (M.M. 64/65: 35, 36, 42).

96. Ljudpinne med fastsättningsklack.
*96. Sound post and wedge.*



Ett hål i form av en kvadrat med ca 10 mm sida skärs ut tvärs igenom skrovets botten, under stallet och något till vänster om dess mitt. Medan tre av ljudpinnens sidor skärs lodräta, sparar byggarna på den fjärde sidan en klack vid pinnens fot. Klacken bearbetas sedan underifrån så att nedre delen av ljudpinnen upp till samma höjd som bottnens tjocklek får en rektangulär form av det uppskurna hålets längd och ungefär halva dess bredd. Ljudpinnen föres in i det kvadratiska hålet och passas in vid ena sidan, så att den utskjutande klacken kommer att vila mot bottnens insida. Med en träkil, vars bas görs lika stor som återstoden av hålet kilas så ljudpinnen fast [*96*] och [*121*].[30]

Denna äldre typ av ljudpinne gick hos vissa gamla sagesmän under beteckningen stall- eller ställpinne (M.M. 64/65: 34, 35, 44); dess huvudsakliga uppgift ansåg flertalet vara att motverka trycket från stallet, medan den ljudöverförande funktionen nämndes först i andra hand. Spelmän sökte dock även beträffande instrument med denna äldre typ av ljudpinne få densamma på en plats där den ger bra ton. En byggare hade sett att äldre spelmän använde en spiskrok, som de förde in genom ett av de ovala ljudhålen krokade runt ljudpinnen och försökte dra den i för-

[30] En byggare berättade att han satt fast en dylik ljudpinne innan locket limmades på skrovet. Därvid hade han tillverkat pinnen enligt ovanstående så när som på att han först tog av dess längd sedan ljudpinnen fastkilats ovanifrån (M.M. 64/65: 36).

delaktigt ljudöverförande läge (M.M. 64/65: 42).

Ljudpinnen tillverkas av björk och görs numera rund med en diameter av 8—10 mm. Längden avpassas så att pinnen står upprätt, stödd av botten och lock [97]. Ljudpinnens isättning är ett besvärligt och tålamodsprövande arbete. En byggare fäster ljudpinnen på en sticksåg och för sedan in pinnen genom vänster ljudhål och placerar den lodrätt under stallets vänstra fot (M.M. 64/65: 36). Andra byggare gör ett specialverktyg i form av en kniv med urtag i spetsen [68]. I urtaget trycks ljudpinnen fast, föres in genom vänstra ljudhålet och dras på plats med en järnkrok, instucken genom motsatt ljudhål (M.M. 64/65: 34, 35, 42). En byggare förser ljudpinnen med ett tunt snöre, vars ändar dras ut genom var sitt ljudhål (M.M. 64/65: 35), och med vars hjälp pinnen placeras i sitt rätta läge, enligt anvisningarna i en violinbyggarbok. Justeringen av ljudpinnen är ett tidsödande arbete och pågår en lång tid efter det att instrumentet börjat tagas i bruk. Man spelar på instrumentet och prövar olika placeringar av ljudpinnen. »Jag provar ljudet och mixtrar med pinnen», förklarar en sagesman (M.M. 64/65: 35).

### Strängar och beträngning

Strängmaterialet har sedan 40 à 50 år tillbaka nästan uteslutande bestått av en kombination av gitarr och cellosträngar. Tidigare fanns andra typer av strängar. Några sagesmän som svarat på N.M.:s frågelista 147 och min förundersökning erinrade sig ha hört äldre spelmän beskriva nu försvunna strängtyper. Detta gäller bl.a. första melodisträngen, det s.k. silket, som av en sagesman fått följande beskrivning: »I äldre tider användes hemspunnet silke som ingneds med vitlök och dyvelsträck, varigenom strängen blev starkare att nöta på, men den höll ej så länge, så spelmannen måste ha silket mycket långt, så det var bara att knyta opp till en ny sträng, det var den första spelsträngen vilken kallades 'silket'.»[31] Mina sagesmän har i allmänhet hört första melodisträngen benämnas silke och vet namnets härledning. Detta gäller såväl byggare som spelmän.

Andra melodisträngen var tidigare av tarm. Denna var en »köpsträng» (M.M. 64/65: 39, 41, 44).

Den s.k. grovbasen eller brummen, dvs. första bas- eller bordunsträngen på de två äldre typerna av nyckelharpa, har tidigare tillverkats av byggarna själva, men sannolikt ej senare än 1900. En av byggarna hade i sin barndom hört, att man till dessa strängar använde fårtarmar, som man skar i remsor, varefter de lades i varmt vatten, snoddes och fick torka (M.M. 64/65: 42). En annan sagesman hade hört att »det gick fyra fårtarmar på en sträng» (M.M. 64/65: 40), vilket sannolikt är en missuppfattning.[32] Flertalet av meddelarna hade hört talas om att strängen i fråga gjordes av fårtarmar. Själva tillverkningsproceduren var däremot inte bekant. Ett par uppgifter i svaren på N.M.:s frågelista 147 ger emellertid viktiga kompletteringar: »För mycket länge sedan, gjorde spelmännen sina strängar av fårtarmar enligt utsago av ovannämnde Wirén, som själv i sin ungdom för ca 85 år tillbaka i tiden spelade på fårtarmar, dessa strängar var ej att likna de n.v. i ljud och var även klena, sprang av» (N.M.E.U. 42725: 6) »I gamla tider tillverkade man strängar bl.a. till klocklod och som vi kan förmoda äfven till harpor, af fårtarmar som snoddes och fick torka» (N.M.E.U. 41941: 2). För att få en tillräckligt grov bas- eller bordunsträng, brukade spelmännen under 1800-talet och 1900-talets första decennier lägga en inköpt sensträng i varmt vatten (M.M. 64/65: 42).

Den längst till höger liggande strängen på respektive silverbas- och kontrabasharpa kallades vanligen »basen» och var tillverkad av instrumentmakare och inköpt i närmaste musikhandel. Strängen var gjord av silke (sena eller stål), omspunnen med koppar- eller silvertråd.[33]

Resonanssträngarna var enligt samstämmiga uppgifter tillverkade av smal ståltråd, »pianotråd», som fortfarande används av byggarna. Även gitarrsträngar används till dessa medljudande strängar (M.M. 64/65: 35).

Numera köps samtliga strängar. Förutom pianotråd till resonans- eller »ljom»-strängar, användes likaledes ståltråd till första melodisträngen. Vid början av seklet, hade ett par ännu verksamma spelmän använt sena till första spelsträng. De berättade att denna sensträng gav svagt men vackert ljud. Den höll emellertid inte stämningen och gick lätt av (M.M. 64/65: 39, 41). Till andra melodisträngen använder man gärna en cello *d*-sträng, och till första bassträng respektive tredje melodisträng (på silverbas- resp. kromatisk nyckelharpa) cello *G* eller gitarr *E* (M.M. 64/65: 34—36, 38, 42 m.fl.). Den djupaste bassträngen *c* förses vanligen med cello *C*- sträng.

Köpsträngarna är nu för tiden försedda med kulor, varför byggarna inte som tidigare behöver utrusta främre strängänden med stoppanordningar i form av träklotsar eller knutar. Strängarna föres in genom hålen i valken, lägges i fördjupningarna i stallet, trädes över eller genom sadeln och genom hål eller skåra i skruven. Vanligen börjar byggarna med melodi- och bassträngar och tar »ljumsträngarna» sist, då man i allmänhet inte längre använder resonanssträngar vid sidan av, genom eller under stallet utan endast sådana som löper i djupa skåror över stallet. Resonanssträngar vid sidan, genom eller under stallet måste fästas innan nycklarna pla-

[31] N.M.E.U. 42033: 2 f. — Märk även N.M.E.U. 42157: 3, »Det fanns spelmän som själva gjorde sina strängar men i allmänhet skaffades de ifrån någon handel ävensom det berättats att det lär ha funnits dem som särskilt ägnat sig åt att göra strängar av senor och spunnet silke». — N.M.E.U. 42646: 2 »a-strängen var av ännu finare sena, eller silke hoptvinnat för hand, (det gjorde min far i förekommande fall)».

[32] Troligt är att sagesmannen blandat samman antal tarmar och antal remsor av fårtarm. Av analyser framgår att antalet remsor vanligen var 3—4.

[33] N.M.E.U. 42646: 2, »'Silverbasen' var överspunnen sena eller stål med silver eller koppar...» se även N.M.E.U. 42725: 6, och N.M.E.U. 42157: 3.

ceras i nyckellådan, då deras skruvar är placerade *under* nycklarna. (Om strängarnas placering och stämning, se vidare kap. 6 och 7).

Den instrumenttillverkning som beskrivits ovan tillhör ett sent stadium. Knappast någon av sagesmännen har varit verksam tidigare än vid sekelskiftet. I många fall har de dock kunnat lämna flera utomordentligt viktiga uppgifter om ett äldre tillverkningssätt. Den sista utvecklingsfasen i nyckelharpans historia, dvs. dess förvandling till kromatisk nyckelharpa, har samtliga sagesmän upplevt. Denna översikt har visat, att radikala förändringar omdanat instrumentet. Den lösa ljudpinnen (a), *f*-hål på mellanbygeln (b), separat botten av lönn (c), stråke med rak stråkstång (d), cello- och gitarrsträngar (e), böjt stall (f) har utmanövrerat den genom botten fastkilade ljudpinnen (a), de ovalformade ljudhålen på underbygeln och det lilla hjärtformade ljudhålet på överbygelns mitt (b), helt granskrov (c), framtill böjd stråke (d), silke-, sen- och tarmsträngar (e), rakt stall (f) osv. Även själva korpusformen har förändrats. Den har blivit lägre och mindre välvd. Tidigare ständigt återkommande ornament har försvunnit och nya har tillkommit.

Vid sidan av de klart påvisbara inflytandena från violininstrumenten kan man även se hur experimenterande givit upphov till nya mönster. Inflytandet från violininstrumenten har inte skett i form av ett slaviskt överförande av tekniska detaljer, utan de mallar som lånats har först omformats efter byggarnas egna intentioner, vilket givit upphov till en rik flora av detaljutformningar. Detta skall behandlas i kapitel 5.

Det är framförallt musikaliskt ledande och instrumentteknisk begåvade personer som gått i spetsen för den skildrade utvecklingen. I detta sammanhang må nämnas August Bohlin och Eric Sahlström, vilkas nykonstruktioner möjliggjort att instrumentet anpassat sig till och levt kvar i en ny tid med nya fordringar.

# Föremålsanalys

## Material

Om nyckelharpor från olika tidsskikt kan visas vara gjorda av samma material och tillverkade med samma teknik kan detta vara av viss betydelse för frågan om deras inbördes samband.

### Träslag[34]

*Korpus.* Nyckelharpan från Mora och nyckelharpa N.M. 147300 har korpus tillverkad i furu. — Nyckelharpan från Vefsen har skrov av al och lock av gran. Nyckelharpan från Esse har skrov av lövträ (sannolikt björk) och lock av barrträ (sannolikt gran). Fram till de sista årtiondena har barrträ (sannolikt övervägande gran) varit det dominerande materialet till instrumentens skrov. Blott ett fåtal av instrumenten har skrov i ett annat träslag. Dessa nyckelharpor tillhör 1800-talets senare hälft och 1900-talets början.[35]

I två diktverk, det ena från 1698, det andra från 1707 har Gunno Eurelius Dahlstierna, i samband med framställning av de enkla herdarnas lovprisning givit vissa detaljer om folkliga musikinstrument. I det första diktverket, *Kunga-Skald,* finns en tillverkningsbeskrivning av en »Feela» och en »Pijpa». Tillverkningen av stränginstrumentet lyder:

> ... De satte sig wed Strand; den eena Feelan gröper;
> och häfftar Silkes-sträng på Ahle-ståcken röö ...
> (Str. 211 anförd edition s. 123 f.)

Dahlstierna skildrar således hur herden urholkar ett alträ, (jfr nyckelharpan från Vefsen!), sannolikt till instrumentskrov, och omedelbart därpå följer beskrivningen av ett annat viktigt moment i tillverkningen, nämligen beträngningen. Skalden utesluter tyvärr alla mellanled i tillverkningen. — I den andra dikten, *Den trogna Heerden,* beskrives ett instrument i följande ordalag:

> ... Min Gijga var Råå Graan; ty har hon tårkat hoop;
> Och seen hon Rännor fått jag mig ändå bereeder/
> At speela en ny Skald till Heeders för en Heerde ...
> (I dedikation till dikten, anförd edition s. 189)

Barrträ till lock och lövträ till skrov ansågs redan under medeltiden vara en lyckad kombination av träslag vid instrumenttillverkning och ge instrumentet goda klangegenskaper (Konrad von Megenberg, *Buch der Natur,* 1300-talet, utg. av F. Pfeiffer, 1861, denna utg. s. 314, citerat och kommenterat av Bachmann 1964: 87). Äldre typer av stråkharpa har likaledes ofta skrov tillverkat av lövträ (Andersson 1923 a: 107) och lock av barrträ (Andersson 1923 a: 108). Denna kombination av lövträ och barrträ kännetecknar nyckelharporna från Vefsen och Esse och de nutida kromatiska. Men i tidsskedet mellan dessa två instrumenttyper användes barrträ (sannolikt gran) övervägande till nyckelharpans skrov.

Två enstaka instrumentbeläggs träslag kan inte läggas till grund för någon generalisering rörande virkesval för en instrumenttyp under en epok: barrträ (gran) kan mycket väl även vid

[34] Svenska Träforskningsinstitutet har identifierat träslagen i ett antal nyckelharpor ur M.M.:s, N.M.:s samlingar och nyckelharpan från Mora (se bilaga 10). I övrigt har jag sökt avgöra instrumentens olika träslag genom att göra jämförelser med prov av känt träslag och rådfrågat tillgänglig expertis vid museer och hembygdsgårdar. Den sistnämnda typen av träslagsbestämning uppfyller inga högre vetenskapliga krav. I framställningen har jag därför blott angivit om det rör sig om barrträ eller lövträ, vilket jag tror mig kunna avgöra i de flesta fall. Förmodat träslag har angivits inom parentes därefter. En möjlighet till kontroll av denna »subjektiva» träslagsbestämning erbjöd de nyckelharpor vilka analyserades av Träforskningsinstitutet. Kongruensen mellan resultaten av mina egna träslagsbestämningar och den vetenskapliga analysen var nöjaktig.

[35] Två kontrabasharpor (3. 59, 60) och två kontrabasharpor med dubbellek (5. 54, 71) är tillverkade med skrov i lövträ (sannolikt av lönn). Samtliga fyra överensstämmer i detaljer i sådan utsträckning att de kan antas tillhöra en och samma byggtradition. (5. 59 har inköpts i Björklinge 1875, nr 3. 60 saknar helt data, nr 5. 54 har tillverkats av Per Hellgren, Dannemora, på 1890-talet och nr 5. 71 av Harpa Klas i Österbybruk sannolikt på 1860-talet. De två sista byggarna tillhör en och samma nyckelharptradition. Två nyckelharpor, enligt nuvarande ägarnas uppgift i al (4. 10, 12), har tillverkats vid 1900-talets början och omkring 1930 av finsnickaren Anders Wadman respektive Anders Widlund. En kontrabasharpa med dubbellek har skrov sannolikt av björk (5. 11).

denna tidpunkt ha förekommit vid tillverkning av nyckelharpors skrov, fastän inga sådana instrument bevarats. Dahlstiernas ovan citerade dikt kan tillmätas en viss betydelse.[36] Men varför användes inte lövträ mera allmänt till skrov vid tillverkning av den resonanssträngade nyckelharpan förrän i nutiden? Antalet bevarade instrument från 1700-talet och framöver är så pass stort att det knappast kan vara en slump att så gott som uteslutande barrträ (gran) förekommer: om skrov av lövträ skulle ha varit lika vanliga borde statistiskt sett åtminstone ett mindre antal instrument med detta träslag räddats åt eftervärlden vid sidan av de sena undantag som ovan redovisats. Detta kan möjligen förklaras av följande ergologiska och morfologiska sakskäl: en jämförelse mellan nyckelharpor utan respektive med resonanssträngar visar en anmärkningsvärd skillnad i storlek och korpusvolym (se bilaga 5, tabell I). Att gröpa ur ett skrov i lövträ till ett instrument av nyckelharpans från Esse eller Vefsen storlek är mödosamt. Detta framstår emellertid som relativt lätt i jämförelse med att gröpa ur ett skrov av den storlek och form som kännetecknar flertalet av de resonanssträngade nyckelharporna, även de äldsta bevarade exemplaren. Lövträ har också betydligt högre specifik vikt än barrträ, och ett instrument blir följaktligen tyngre i det förra materialet. Det är inte förvånande att det ensidiga *valet av barrträ (gran) till instrumentskrov synes sammanhänga med den nya voluminösa resonanssträngade nyckelharpan med dess stora skrov och utformning med profilerade sarger, flat botten och kraftig mellanbygel.* Barrträ (gran, i enstaka fall kanske tall) till skrov har bibehållits så länge man höll fast vid urgröpningsmetoden. Därtill kan även en annan faktor ha medverkat, nämligen en strävan efter att bibehålla samma klangkaraktär som hos en äldre förebild (se kap. 8).

Den lokala användningen av lövträ (lönn) till skrovet (se not 35) kan utgöra en äldre tradition, men det kan också vara fråga om ett visst träbestånd som av en eller annan anledning var lättillgängligt eller ett försök att ge instrumentet andra klangegenskaper än tidigare.

Då barrträ i nutidsskedet fått ge vika för lövträ vid tillverkningen av nyckelharpans skrov har samtidigt en förändring av tillverkningen inträtt som tidigare berörts: urgröpningen av skrovet ur ett helt stycke trä har ersatts med tillverkning av sarger och hals utifrån en sammanlimmad ram, vanligen i al, som sedan förses med botten, ofta av lönn.

*Övriga delar av trä.* Nyckelharpans övriga delar: stall, stränghållare, spelmekanism, skruvar och ljudpinne har enligt analyser mestadels gjorts av lövträ (björk, lönn). Stall och löv synes relativt ofta tillverkade i lönn, som är ett hårdare virke än björk. Ett mera allmänt experimenterande med olika träslag är även beträffande ovan nämnda delar sannolikt mera vanligt under 1900-talet än tidigare.

Bevarade stråkar har tillverkats av lövträ (björk, rönn, hassel).

### Strängarnas material

*Nyckelharpor utan resonanssträngar*

Strängarna från den tid då nyckelharpor utan resonanssträngar var i bruk har försvunnit eller endast fragmentariskt bevarats. Den beträngning nyckelharporna från Mora[37] och Esse numera är försedda med är rekonstruktioner.

På grundval av känd medeltida och folklig beträngningspraxis skall olika tänkbara alternativ beträffande dessa äldre nyckelharpors strängmaterial uppställas och diskuteras.

Ett instruments klangliga egenskaper beror i hög grad på hur och av vilket material strängarna tillverkats (Sachs 1920: 123 ff., Jahnel 1963: 221 ff.). Men värdet av att undersöka denna detalj begränsar sig enligt vissa forskare inte endast till möjligheten att erhålla »aufschlussreiche Hinweise bezüglich des Klangcharakters jener mittelalterlichen Instrumente» (Bachmann 1964: 92) utan dessutom »offerbaren sich auf Grund der Verwendung gleichen Saitenmaterials für Instrumente verschiedener Gegenden bestimmte kulturelle Zusammenhänge und Beziehungen» (Bachmann 1964: 92). Tillsammans med en rad andra överensstämmande detaljer kan kanske även strängmaterialet någon enstaka gång vara ett värdefullt indicium för en direkt samhörighet mellan olika instrument och därmed även olika musikkulturer och epoker. Någon allmängiltig regel är det dock inte.

*Tagelsträngar* anses typologiskt tillhöra ett ålderdomligt eller primitivt kulturskikt[38]: Belägg för att nyckelharpan beträngats med tagelsträngar saknas, vilket emellertid inte bevisar att detta inte förekommit.

*Siden- eller silkessträngar* förekom i medeltidens Europa och silke har senare använts i metallomspunna strängar.[39] De äldsta resonanssträngade nyckelharporna har varit försedda med en första spelsträng tillverkad av snodda silketrådar.

Dahlstiernas beskrivning av herden som »häftar silkessträng på Ahle-stäcken röö», tyder på att silke som strängmaterial förekom vid

[36] Längre ned i dikten står »Nyckle-Gijgans Sträng den Styfwa Boge skurar» (se bilaga 6, skriftkälla 1707). Tidigare i denna undersökning har förmodats att »Gijga» i det första citatet skulle kunna vara en ellips för »Nyckle-Gijga» (s. 64).

[37] Norlind anger följande om nyckelharpans från Mora strängar: »En str. kvar av mässing» (Norlind M.M. Instrumentsystematik 40: 1 b 1182). Alfred Lindberg, Blyberg, som vid början av 1900-talet hade sett och t.o.m. spelat på instrumentet (s. 34), påstod vid telefonförfrågan (27.12.65) att instrumentet vid denna tid varit försett med tarmsträngar och absolut inte strängar av metall. Förutsatt att de lämnade uppgifterna är riktiga skulle således nyckelharpan ifråga ha genomgått två omsträngningar under 1900-talet. De nuvarande är spunna (gitarr?) strängar försedda med kulor. Beträngningen vid 1900-talets början kan knappast ha varit särskild gammal om strängarna var spelbara.

[38] Se Sachs 1920: 124, Andersson 1923a: 140, Bachmann 1964: 95. Tagelsträngar har även använts till träskofioler i Skåne (LUF7410: 17) och till fioler i Medelpad (M.M. bandarkiv F 7″ : 278). Se även Dahlstierna 1698: 124 str. 214.

[39] Se Sachs 1920: 124, Bachmann 1964: 93, Jahnel 1963: 224 a, 229 a.

folklig instrumenttillverkning vid slutet av 1600-talet.[40]

I förslag till ceremonielet vid Gustav Vasas och Catharina Stenbocks förmälning i Vadstena 1552 heter det vid beskrivningen av musiken i brudehuset: »Och vdi brudehuset siunges först Discant, seden speles opå Sijmphoni och annen sijden spel, till Tes Kong[e] Mtt kommendis wardher» (Upmark 1912: 86). Beteckningen »sijden spel» bör kunna tolkas så att instrumenten varit försedda med sidensträngar. Det är möjligt att krönikören missuppfattat det tyska begreppet »Seyten spiel» (se t.ex. Agricola 1528: 51 m.fl.), men detta innebär likväl att han måste ha haft kännedom om att siden på något vis kunde sättas i samband med instrument. Det troliga synes därför vara att denna beteckning åsyftar strängarnas material.

En sammanfattning av ovanstående notiser om silkessträngar och deras användning ger följande: kontinentens medeltida sidensträngar förekom i 1550-talets Sverige, förutsatt att »sijden spel» kan tolkas som instrument *besträngat med »sijden»*. Vid 1600-talets slut anges silkessträng vid en poetisk beskrivning av folklig instrumenttillverkning. Omkring mitten av 1700-talet finns belägg för att resonanssträngade nyckelharpor har silkessträng som första melodisträng (se nedan).

Huruvida även nyckelharpor utan resonanssträngar varit försedda med silkessträngar framgår inte av ovanstående. Denna fråga får anses stå i samband med deras ålder, miljö och ursprung, men kanske främst med vilka förbindelsetrådar som finns mellan denna typ och de resonanssträngade nyckelharporna med melodisträngar av silke (se kap. 5).

*Tarmsträngar,* i svenskt språkbruk oegentligt benämnda sensträngar, förekom i främre Asiens och Medelhavets högkulturer långt före vår tideräkning och var enligt Bachmann (1964: 94) de vanligaste strängarna i medeltidens Europa.[41] Den utbredda användningen gör det sannolikt att även den äldre typen av nyckelharpa var försedd med tarmsträngar (jfr Köhler 1938: 38), men bevis saknas.

*Metallsträngar* var likaså enligt Bachmann i bruk i Europa redan på 1200-talet (Bachmann 1964: 94). Nyckelharpan från Vefsen har ett fragment av metalltråd i ett hål i stränghållarens valk. Det är troligt att denna tråd är resterna av en sträng. Denna metallsträng skulle i så fall ha varit belägen närmast första melodisträngen och avkortats av den andra rad löv av järn, som förekommer på detta instrument. Valkens fyra hål för strängar är inte likstora: de två i mitten är anmärkningsvärt små jämfört med de yttre. Man skulle kunna förmoda att de mittre varit avsedda för metallsträngar, och de yttre hålen varit avsedda för silke- eller tarmsträngar med större diameter.

I medeltida och sentida folklig beträngningspraxis har vad beträffar stråkinstrument såväl tagel-, silkes-, tarm- och metallsträngar förekommit.

Ett bevarat instrument av den äldre nyckelharptypen har ett fragment av metalltråd i stränghållarens valk vilket sannolikt är en rest av en metallsträng. Förutom metallsträngar är det sannolikt att även tarmsträngar och silkessträngar har förekommit till nyckelharpan utan resonanssträngar med hänsyn till samtida beträngningspraxis och kvarlevande folklig praxis. Däremot finns inga belägg för att tagelsträngar förekommit till nyckelharpor. Detta synes dessutom mindre troligt av den anledningen, att instrumentet i fråga även i andra avseenden inte direkt synes anknyta till övriga nordiska folkliga instrument med strängar av detta material.[42]

### *De resonanssträngade nyckelharpornas strängmaterial*

*Enkelharpor* har inte i något fall bevarats med originalbeträngning. Det finns emellertid större möjlighet att rekonstruera beträngningen på dessa instrument än på de instrument som ovan behandlats på grund av överensstämmande tekniska konstruktionsdetaljer mellan enkelharpor och kontrabasharpor med bevarad originalbeträngning.

*Kontrabasharpor* finns bevarade med originalbeträngning. Samtliga instrument med *melodisträngar av silke* har en speciell konstruktion för strängens fastsättning. En silkessträng var, även om den preparerats medelst ingnidning med dyvelsträck och vitlök (jfr tillverkningen av silkessträngar, Bachmann 1964: 96 och ovan s. 90) skör och gick lätt av. För att snabbt kunna byta sträng försåg man därför stränghållaren med en spik som fördes in från motsatta sidan av valken och kröktes nedåt eller uppåt. I denna krok kunde sedan en ögla av strängen lätt hakas på. I sadeln gjordes oftast en skåra i stället för ett hål, och stämskruven försågs med en speciell inbuktning, så att en reservlängd av silket kunde viras upp på skruven. Gick strängen av, nystades en stränglängd av stämskruven. Så kunde strängen ånyo förses med en ögla och hakas på kroken. Samtliga nyckelharpor med bevarad silkessträng är försedda med dylika anordningar för denna sträng. Då silkessträng under 1800-talet blir alltmer sällsynt, försvinner samtidigt denna speciella konstruktion. Därav bör man kunna dra slutsatsen att de instrument, vars strängar numera är försvunna men vilka har ifrågavarande konstruktionsdetaljer, med största sannolikhet

[40] Skriftkällan från år 1681 bör uppmärksammas i detta sammanhang. Soldaten med »Spelet» (nyckelspelet) är i staden för att *köpa* strängar. Då övrigt strängmaterial mycket långt fram i tiden synes ha tillverkats av spelmännen själva, och beträffande metallsträngar kunde erhållas av bysmeden, finns det en möjlighet att det rör sig om inköp av silke. Men därmed är det naturligtvis inte uteslutet att det kan vara strängar av annat material som åsyftas.

[41] Se Sachs 1920: 124, Bachmann 1964: 93.

[42] Andersson (1923a: 203 f., 289) anser att ett slags genetiskt samband skulle föreligga mellan nyckelharpa och stråkharpa. Detta har inte kunnat verifieras i denna undersökning. Nyckelharpan synes ha helt andra rötter och vandringsvägar än stråkharpan (se kap. 10). Träskofiolen är sannolikt en s.k. »Rückbildung» av violinen och har sannolikt inte heller något genetiskt samband med nyckelharpan.

har varit försedda med sådan silkessträng. Till denna kategori hör samtliga enkelharpor.[43]

Varifrån härstammar då denna silkessträng? Silke har efter 1700 förekommit endast som inneliggande del i strängar överspunna med koppar- eller silvertråd (Jahnel 1963: 229 a).

Det är inte helt uteslutet att denna hemtvinnade silkessträng har förbindelse med den med metalltråd överspunna silkessträngen. Man kan tänka sig att det i sammanhanget rör sig om en s.k. »Rückbildung»: i en miljö där omspunnen silketråd var känd men inte möjlig att anskaffa tog man tillgängligt material, i detta fall vanlig silketråd, och sökte efterbilda den omspunna strängen genom att tvinna silketråden. En annan möjlighet, att någon skulle ha »uppfunnit» den medeltida silkessträngen på nytt är ej utesluten. Dock synes så många andra relikter av medeltida stråkinstrument vara knutna även till den resonanssträngade nyckelharpan, att *den troligaste lösningen synes vara att dessa tidiga resonanssträngade nyckelharpors första melodisträng av silke är en kvarleva av en medeltida användning av detta strängmaterial.*

Byggarnas egen tillverkning av tarmsträngar upphörde redan under 1800-talets förra hälft. Den muntliga traditionen kan följaktligen blott ge vissa fragmentariska uppgifter om själva förfarandet (s. 90). Dessa uppgifter stämmer emellertid mycket nära överens med exempelvis Jahnels beskrivning av tarmsträngtillverkning (Jahnel 1963: 227 b) och likaså med den medeltida framställningsprocedur Bachmann redovisar (Bachmann 1964: 96). Tarmsträngar har använts dels som melodisträngar, dels som bordunsträngar. Beträffande enkelharporna är flertalet hål i sadel och stränghållare av samma storlek som motsvarande hål hos kontrabasharpor med bevarade strängar. Likaså överensstämmer även stämskruvarnas storlek och gruppering mellan enkelharpor och kontrabasharpor. Därav bör man kunna sluta att strängarna varit av ungefär samma tjocklek och i vissa fall även av samma material.

Enkelharporna är försedda med en andra melodisträng som ligger intill den första, vilket bör betyda att densamma givit en fördubbling av melodin, sannolikt i prim-, möjligen kvint- eller oktavintervall. Denna andra melodisträng har inte haft de speciella anordningar för strängarnas fastsättande som den första. Påfrestningen har varit relativt liten på denna andra melodisträng som ligger i skydd bakom den första. Den första strängen får bära större delen av stråkens tyngd och tryck, och risken för att denna skall gå av har varit betydligt större.[44] Materialet i denna sträng kan ha varit silke eller tarm, medan metall är mindre sannolikt med hänsyn till vad som är känt beträffande kontrabasharpans melodisträngars material.

Samtliga bevarade kontrabasharpor med originalbesträngning har en andra melodisträng av tarm på ett undantag när: 3.19 har andra spelsträng silke och den första av tarm, dvs. tvärtemot de övrigt. Ett annat instrument, nr 3.69, har två »krokar» för strängar, en längst till höger respektive en längst till vänster. Huruvida det varit fråga om en enkelharpa med melodisträng och bordunsträng av silke ev. linnetråd eller en kontrabasharpa med två melodisträngar av silke kan inte fastställas, då originalnycklarna saknas.

Den andra melodisträngen är även på kontrabasharpan utsatt för betydligt mindre slitage än den första; melodierna synes mera sällan ha rört sig inom denna strängs omfång. Påfrestningen är mindre även av en annan anledning: såväl studium av spelteknik i kvarlevande tradition som rekonstruktionsförsök visar att spel på denna sträng i allmänhet blott har skett med själva stråkspetsen, varvid trycket på strängen är ytterst ringa (se kap. 7).

Kontrabasharpans andra melodisträng av tarm fästes på sedvanligt vis: antingen gjordes en knut eller fästes en liten träkloss i strängänden och den fria änden drogs framifrån genom valken, genom sadeln och fästes slutligen i strängskruvens hål eller skåra.

*Bordun*-strängen har på enkelharpa och kontrabasharpa varit en mycket grov sträng vilket framgår av stränghål i valk och sadel. Sannolikt har det varit fråga om en hemmagjord tarmsträng.

När senare kontrabasharpan under 1800-talet får en andra bordunsträng utgöres denna alltid av en spunnen sträng som stämmes i *C*, vilket tyder på att den hör samman med silverbasharpans bas-besträngning.

*Resonanssträngar* av metall kännetecknar de nyckelharpor som finns belagda från 1700-talet och senare, medan de saknas på nyckelharpor av äldre datum. Kan tidpunkten för resonanssträngarnas första användning bestämmas och dess tidigaste utbredning kartläggas bör detta kunna vara av viss betydelse för fastställandet av den resonanssträngade nyckelharpans »terminus post quem» (se s. 99 f.).

Sagesmännens uppgifter om olika strängmaterial och deras användning sammanfaller under motsvarande epoker med analyser av instrumenten från senare delen av 1800-talet och framåt. Utvecklingen kan således kartläggas på grundval av två av varandra oberoende källor.

Förändringar av strängmaterialet har bidragit till att förvandla instrumentets klang: omsträngning av instrumentet har givit det nya kvaliteter, vilket några av spelmännen själva upplevt och kommenterar (M.M. 64/65: 39, 41, se vidare kap. 8).

*Silverbasharpan,* som fått namnet av den silveromspunna bassträngen, finns belagd i enstaka exemplar med silkessträng till första och sensträng till andra melodisträng (4.38). Detta är emellertid undantag. Silverbasharpan synes re-

[43] Ett instrument (3. 69) har i stället en tvinnad linnetråd fästad på kroken. Sådan tråd har använts till strängar på fiolinstrument, bl.a. i Haverö och andra platser i Medelpad (uppgift av spelmannen Nils Olsson, M.M. bandarkiv F 7": 278), likaledes i Uppland (Sv L Uppland 1934: 52).

[44] Följande försök utfördes i september 1964. En enkelharpa besträngades och spelmannen Eric Sahlström ombads att spela på instrumentet. Därvid framgick att ovanstående teoretiska resonemang var det troligaste ur praktisk spelteknisk synpunkt.

dan vid 1800-talets mitt ha erhållit första och andra melodisträng av tarm.[45] Under 1800-talets sista decennier börjar den första melodisträngen av tarm bytas ut mot stålsträng, vilket blir det allmänt förekommande under 1900-talet.[46] Till den s.k. grovbasen (första bordunsträng) användes ibland en harpsträng (4.8), men ofta utgjordes grovbasen av en tarmsträng som fått svälla i vatten för att få den rätta tjockleken.

*Kontrabasharpa med dubbellek* har enligt undersökta instrument tidigare haft melodisträngar av tarm. Under 1900-talets första decennier utbyttes första spelsträng av tarm mot en av stål (M.M. 64/65: 39, 41).

*Den kromatiska nyckelharpan* besträngas med gitarr-cellosträngar och pianotråd.[47]

TAGEL

har tidigare tagits direkt från hästens svans. Såväl svart som brunt tagel förekom vid sidan av vitt. Taglet har synbarligen inte genomgått någon bearbetning utöver rentvättning. »Köptagel» förekommer mera sällan till äldre bevarade stråkar.

BÄRBAND

till nyckelharpan, ofta fastsatt i därför avsedda hål i respektive hals och stränghållarfäste medelst lädersnoddar är dels gjorda i bandmaskin, dels virkade eller stickade. Köpta bomullsband är ytterst vanliga. Under senare tid förses även äldre instrument med band av plast. I vissa fall kan banden ge hänvisning till en viss plats och miljö. Som exempel kan nämnas ett instrument försett med band taget från en båtsmansuniform (3.24).

Under olika epoker har olika material kommit till användning vid nyckelharpans tillverkning. Träslag, strängmaterial, tagel är faktorer vilka kan förmodas ha inverkat på instrumentens olika ljudkvalitet. Dessutom kan tillverkningsmaterialet ge vissa hållpunkter för en datering. I detta liksom i andra sammanhang kan man emellertid inte utgå från en enda detalj utan flera kriterier måste ge samma tidsangivelse för att denna typ av datering skall kunna anses tillfredsställande.

## Tillverkning i äldre tider

Tillverkningen av nyckelharpan i äldre tid kan, enär andra källor saknas, endast studeras genom att detaljgranska bevarade instrument. Även om åtskilligt är och förblir förborgat kan vissa byggförfaranden dokumenteras varmed man kan klargöra huruvida det föreligger en kontinuitet i tillverkningen från ett tidsskede till ett annat.

*Nyckelharpor* kan uppdelas i ergologiskt två skilda huvuddelar: den ena har korpus med separat botten och sarg, den andra har skrov urgröpt ur ett sammanhängande ämne. De två huvudtyperna skiljer sig även morfologiskt.

NYCKELHARPOR UTAN RESONANSSTRÄNGAR

*Nyckelharpan från Mora och nyckelharpa N.M. 147300 [2], [30]*

har lock och botten utskurna eller utsågade ur 4 mm tjocka ämnen i exakt samma utförande. I övre delen har lock och botten försetts med rak kant i vars mitt utskurits ett kvadratiskt urtag med ca 20 mm:s sida. Sargen har framställts ur ett enda stycke: en ca 5 mm tjock bräda, 760 (860) mm lång, har sågats eller skurits så att den i mittdelen är 93 (86) mm bred och sedan successivt avsmalnar mot kanterna. Vid ändarna har brädan utformats med speciella urtag för den kommande sammanfogningen med instrumentets hals, något olika för de två nyckelharporna. Detta ämne har sedan förvandlats till en åttaformad sarg, sannolikt analogt med den framställning av svep som John Granlund redovisar (Granlund 1940: 124 ff.). Samma princip användes fortfarande inom gitarrtillverkning (Jahnel 1963: 144 b). Därvid tillverkas dock sargen i två hälfter.

Instrumentens hals är tillverkade ur ett kompakt stycke trä och försett med avfasningar för inpassning av fästena från sarg, lock och botten. För sadelns fastsättning har på välkänt sätt (s. 81), gjorts ett gradspår i vilket sedan sadeln inskjutits från sidan. Nyckelharpan från Mora har spelmekanismen bevarad. Den består av exakt samma delar som den resonansträngade nyckelharpans. Sidstyckena är fastlimmade vid halsen och sammanfogningen har förstärkts med en liten träplugg. Utskärningen i underkanten saknas. Medan det vänstra sidstyckets hål för nycklar på vanligt sätt skurits fyrkantiga har det högra sidstyckets borrats eller bränts runda. Sidstyckena är baktill försedda med fyrkantiga fästklossar som intappats i sadeln. Nycklarna har gjorts i en egenartad pilform som endast förekommer till detta instrument. Tangenthuvudena är avlånga med grunda refflor. Nycklarnas spets är rund. De exeptionellt stora löven har en toppig form och är sannolikt tillskurna med kniv. Samma redskap måste ha använts vid utskärandet av de två hjärtformade ljudhålen. (Beträffande själva konstruktionsdetaljerna och deras relation till andra nyckelharpor, se kap. 5).

*Nyckelharpan från Esse [3]*

har ett skrov urgröpt ur ett sammanhängande stycke. Byggaren har gjort ansatser till att ge instrumentet profilerade väggar. Bottnen är välvd. Korpus avsmalnar och övergår nästan omärkligt i den mycket smala halsen. Mittbygel saknas men ungefär vid mitten av korpus, dit en sådan sedvanligt brukar förläggas, finnes en mindre avsats, vars funktion är oklar.[48] Locket är tillverkat ur ett enda stycke. I likhet med skrovet har det täljts med något enkelt eggverktyg, sannolikt med kniv.

[45] Se M.M. 64/65, instrumentanalyser nr 4. 9, 13, 29, 37, 45, 47, 57—62, 66, 68, 69, 85, 86, 91, 92. Se även Psilander 1908, el. *Upländsk folkmusik* 1929: 17.

[46] Se M.M. 64/65 instrumentanalyser nr 4.1, 7, 8, 10, 42, 44, 49, 51, 56, 70, 80, 88, 89, 91.

[47] Bl.a. förekommer; första melodisträng: pianotråd; andra melodisträng: violoncell *d*-sträng; tredje melodisträng: violoncell *G*-sträng eller gitarr *E*; bassträng: violoncell *C*-sträng. (M.M. 64/65: 42.)

[48] Den kan möjligen vara byggtekniskt betingad, och avsikten med densamma skulle då vara att göra instrumentet mera stabilt.

I skrovets framparti är stränghållarfästet utskuret från ett och samma stycke som skrovet i övrigt. De ojämna kantlinjerna i lockets ljudhål visar att byggaren även här nöjt sig med att skära ut desamma med ett eggverktyg, men underlåtit att utföra någon finputsning av instrumentet. Detsamma gäller det runda hål tvärsigenom lockets mitt som sannolikt är avsett för en ljudpinne. Spelmekanismens båda sidstycken är konstruerade analogt med sidstycken hos senare typer av nyckelharpor, men själva utförandet är betydligt enklare. Sadeln har skjutits in i ett därför tillverkat gradspår på sedvanligt vis och överliggaren fastbundits med snören.[49] Såväl nycklar som skruvar synes på samma sätt enbart utformade med hjälp av kniv.

*Nyckelharpan från Vefsen [4]*
är betydligt mer omsorgsfullt utformad än instrumentet från Esse. Tillverkaren har nedlagt stor möda på dess finputsning. Det urgröpta skrovet är även här försett med välvd botten och profilerade sarger. Byggaren har givit instrumentet en mellanbygel, sannolikt en efterbildning av violeller violininstrumenten. Någon praktisk betydelse kan denna inte tillerkännas ur spelteknisk synpunkt (se ovan, nyckelharpan från Esse). Locket är utskuret ur ett sammanhängande ämne och välvt, sannolikt med hjälp av basning. Den utomordentligt rikt ornamenterade stränghållaren tyder på att tillverkaren var väl förfaren i träsnideri.

DE RESONANSSTRÄNGADE NYCKELHARPORNAS konstruktion har i stort sett varit oförändrad från 1700-talet fram till 1800-talets slut. Först då inträder en rad nya tekniska grepp, vilka tidigare redovisats. Från och med 1920-talet och framåt blir tillverkningssättet än mer förändrat, på grund av de nyheter i konstruktionen som den kromatiska nyckelharpan innebär. Men i huvudsak synes själva tillverkningsförloppet inte ha förändrats, och nyheterna har inträtt successivt i och med att nya spelmekanismer har införts eller en ny klangkänsla gjort sig gällande. Verktygsuppsättningen vid den nutida nyckelharptillverkningen är inte nämnvärt större än den som återfinns redan hos 1700-talets nyckelharpbyggare: såg, borr, hyvel, kniv, huggjärn ingick i husbehovsslöjdarens utrustning, och var oumbärliga i självhushållningens epok. Verkstaden har sannolikt i äldre tid varit köket, något utrymme i uthusen eller kolarkojan, ur tillverkningssynpunkt primitiva lokaler, vilka än i dag är de vanliga (jfr Erixon 1938: 16). Märken efter borr, kniv, hyvel osv. på dessa äldre instrument visar att samma verktyg använts som i nutida bygge. Likaså kan man se att virket behandlats på ungefär samma sätt: så t.ex. har byggarna mestadels lagt instrumentbottnen i klovens kärna så att sargerna pekat upp mot splinten. Detta är på intet sätt märkligt: man har valt det tillverkningssätt och de verktyg som var mest rationella och bekväma. De små förändringarna visar också att man var väl förtrogen med ett tidigare tillverkat instrument och i möjligaste mån följt förebilden. Tillverkningen kunde därvid, vilket konstaterats i nutidstraditionen, bli densamma utan att byggarna erhållit några muntliga anvisningar.

Men i ett fall kan man förutsätta att den blivande nyckelharptillverkaren fått viss handledning, nämligen vid framställningen av spelmekanismen. Kvarvarande streck och punkter på nyckellådans sidstycken avslöjar att uppritningsmetoden för hål i nyckellådans vänstra sidstycke varit densamma även i äldre tidsskeden (se kap. 6). Dessa mått, som i stort sett överrensstämmer mellan olika instrument, är så pass komplicerade att överföra från ett instrument till ett annat, att vissa anvisningar säkert har erfordrats för att byggaren skulle lyckas.

Vissa kolfragment visar att man ibland bränt hålen i stränghållarens valk, hålen för strängskruvarna i skruvplattan och för strängarna i sadeln. Denna teknik kan också iakttagas på nyckelharporna i Mora och Esse och förekommer även i nutida nyckelharpbygge men hör då till de absoluta sällsyntheterna.

Tillverkningsprocessen kan endast i nutidsskiktet göras till föremål för ett detaljerat studium. Viktiga fakta framgår dock av instrumentanalyserna: uppritningar och vissa andra tekniska förfaranden har varit desamma även tidigare. Detta gäller i första hand den resonansströngade nyckelharpan i dess olika skeden.
Nyckelharpan från Mora och nyckelharpa N.M. 147300 har framställts med en helt annan tillverkningsteknik än de resonansströngade nyckelharporna[50], men nyckelharporna från Esse och Vefsen i princip är förfärdigade på samma sätt.

[49] Den förstärkning med stålnitar som denna sammansättning försetts med är sannolikt av senare datum.
[50] En särtyp av dagens kromatiska nyckelharpa [22] överensstämmer dock ganska nära med dessa två, vilket har sin förklaring i att även denna nutida nyckelharpa synes ha ett gitarrinstrument som förebild.

# Kapitel 5
# Nyckelharpans morfologi

Med »nyckelharpans morfologi» avses studiet av instrumentets korpusformer och övriga delars gestalt samt studiet av nyckelharpans konstruktionsdetaljer. Även nyckelharpans ornamentik redovisas i detta kapitel eftersom flera detaljer som behandlas, t.ex. ljudhålen, kan ha fått sin utformning både av akustiska och estetiska skäl. Detaljerna kommer att följas en efter en från de äldsta till de yngsta typerna av nyckelharpa.

Detta kapitel har flera syften. En presentation av korpusformer och konstruktionsdetaljer är nödvändig innan man kan diskutera olika nyckelharpors ljudkvalitet och spelteknik. De centrala frågorna är emellertid följande: a) utgör nyckelharpan en enda instrumenttyp som genomgår en kontinuerlig »utveckling» från medeltiden fram till våra dagar, eller finns det klara gränser mellan olika typer som gör att man såsom alternativ kan anta att instrumentet efter att ha kommit ur bruk kanske »uppfunnits» på nytt, t.ex. med någon typ av vevlira i kombination med ett stråkinstrument som förebild? b) Kan man genom ett detaljstudium och genom jämförelser med andra instrument och föremål lokalisera olika typer av nyckelharpor till vissa bestämda miljöer? c) Kan miljöattribueringen bidra till en närmare datering av de olika nyckelharporna och ge några antydningar om nyckelharpans ursprung och historia?

98. Fiddla- och spaltflöjtspelande änglar i Brunnby kyrka, Skåne. Kalkmålningarna daterade till 1400-talets slut eller ca 1500 (Rydbeck 1943: 246).
*98. Angels playing fiddle and recorder in Brunnby Church, Skåne. Murals dated to late 15th century or 1600.*

## Korpusformer

De fyra bevarade nyckelharporna utan resonanssträngar representerar två olika korpusformer: nyckelharpan från Mora och nyckelharpan N.M. 147300 är sarginstrument av gitarrtyp medan nyckelharporna från Esse och Vefsen är försedda med skrov urgröpta ur ett enda stycke. Sachs har presenterat en teori, enligt vilken den senare typen skulle vara äldre än den förra (Sachs 1920: 125, 173). Även med hänsyn till en annan fråga bör denna skillnad uppmärksammas, nämligen om de två korpusformerna kan representera två olika miljöer. Man skulle kunna anta att det urgröpta instrumentskrovet var kännetecknande för tillverkning av instrument i en primitivare miljö än instrument med separat botten och svept sarg.

Konsten att göra svepta träkärl skulle enligt John Granlund ha nått Norden redan under äldre järnålder (Granlund 1940: 37). Svepteknikens förekomst i sentida lägre socialskikt (Granlund 1940: 287 ff.) och dess medeltida användning (se t.ex. Granlund 1940: 299) gör att man ej utifrån enbart byggtekniska kriterier kan påstå att nyckelharpor med lös sarg skulle kunna anses höra hemma i en yngre epok eller i ett annat samhällsskikt än de urgröpta. Urholkningsteknik och svepteknik går hand i hand. För att komma närmare ett svar på frågan skall de »indirekta» källorna, de medeltida målningarnas nyckelharpor, granskas och likaledes andra stråkinstrument som kan tjäna som jämförelsematerial när det gäller byggtekniken.

Förlagorna till de nyckelharpor som finns avbildade i danska och svenska kyrkor har med all säkerhet varit instrument med separat sarg och flat botten i likhet med nyckelharpan från Mora och nyckelharpa N.M. 147300. Ett avbildat instrument har lutformad korpus, nämligen nyckelharpan i Österlövsta kyrka. Den sistnämnda målningens källkritiska värde har ovan satts i tvivelsmål, men trots detta bör man kunna anta att förebilden varit ett spantbyggt instrument, då korpusformen ej kan avse annat.

Nyckelharpan hos Agricola [*46*] är ett sarginstrument med flat botten. Likaså Praetorius' nyckelharpa [*47*] som överensstämmer nära med nyckelharpan från Mora och nyckelharpa N.M. 147300. Denna korpusform är enligt tillgängligt

99. Fiddla med fyra strängar och hjärtformade ljudhål. Rynkeby kyrka, Fyn. Målningarna daterade till 1560-talet.
*99. Fiddle with four strings and heart-shaped sound holes. Rynkeby Church, Fyn, Denmark. Murals dated to 1560.*

källmaterial den vanliga för nyckelharpa från medeltiden och fram till 1600-talet. Detta är inte egenartat. Även stråkinstrument utan nyckelmekanism men med samma horisontala fattningsteknik som nyckelharpan har sådan korpus (se Hellquist 1957: (5: 28 f), Panum 1934: 57, Bachmann 1964: 88, Rühlmann 1882, Tafel VII, IX, samt [*98*] och [*99*] i denna framställning). Bland dessa instrument återfinns flera som frånsett nyckelmekanismen i detalj överensstämmer med samtida nyckelharpor och nyckelharpbilder. (Jfr fiddlan i Brunnby kyrka [*98*] med följande instrument: nyckelharpan i Rynkeby kyrka [*43*], de två bevarade instrumenten från Mora och N.M. 147300, [*2*] och [*30*], Praetorius 1620 [*47*]).

Man kan på detta stadium av diskussionen fastställa att denna nyckelharpa med sarg och flat botten inte utgör någon autonom instrumenttyp utan är att karakterisera som en fiddla försedd med tangentmekanism.

Den urgröpta korpusformen kännetecknar stråkinstrument av otvetydigt folklig tillverkningsteknik. Inom europeisk folkkultur förekommer ej sällan instrumentkonstruktioner med urgröpt skrov (se t.ex. Kunz 1960: 135, Andersson 1923 a: 198 f. Jfr även Dahlstiernas dikt, *Kungaskald,* citerad s. 91). Den urgröpta korpusformen synes också beträffande nyckelharpan ha en omedelbar anknytning till folklig tillverkning: detta gäller såväl den synbarligen med primitiva verktyg tillverkade nyckelharpan från Esse som nyckelharpan från Vefsen, vars ornamentering uppvisar överensstämmelser med andra folkliga träföremål. Sannolikt har dessa två instrument också av fyndorterna att döma tillhört en allmogemiljö. Från 1700-talet och framåt förekommer nyckelharpan med resonansströngar och urgröpt skrov i befolkningsgrupper av bönder, smeder, fiskare osv. med verksamheten förlagd till landsbygden. Man skulle kunna förmoda att utvecklingen gestaltat sig enligt följande: nyckelharpan med gitarrens korpusform utgjorde den typ som under medeltiden presenterades och introducerades i Skandinavien och vann burskap. När instrumentet levde kvar såsom »bondinstrument» förvandlades det till ett instrument med urgröpt korpus. Ett sådant kunde åstadkommas med en tillverkningsteknik som fordrade mindre av byggaren än ett sarginstrument. Denna hypotes förutsätter ett samband mellan nyckelharpan med sarg och nyckelharpan med urgröpt skrov. Innan vi går in på en detaljgranskning för att bl.a. undersöka om ett sådant samband existerar skall den urgröpta skrovformen hos nyckelharpor utan och med resonansströngar jämföras.

De två nyckelharporna från Esse och Vefsen avviker från varandra i detaljutformningen: medan den sistnämnda har en korpus med ganska tydligt avsatt hals och med mellanbygel, saknar den förstnämnda båda dessa kriterier. Nyckelharpan från Vefsen ansluter sig följaktligen närmare till de resonansströngade nyckelharpornas korpusform.

Den resonansströngade nyckelharpan avklädd nyckelmekanismen påminner om viol-instrumenten: från halsen sluttande axlar, flat botten och, i äldre tidsskeden, höga sarger (jfr Sachs' karakterisering av viola da gamba 1920: 180). Mittbygeln har sannolikt aldrig haft någon direkt betydelse för stråktekniken utan bör vara en detalj som kopierats från ett stråkinstrument av konstmusikaliskt ursprung.

Under denna första period som omfattar 1700-talet och 1800-talets första decennier, finns vid sidan av instrument med hög sarg även sådana, som visserligen är höga på mitten, men starkt välvda och följaktligen har mycket låga väggar. Dessa instruments form är sannolikt avhängig av utgångsmaterialet, som varit en mindre »klov»: för att utvinna ett instrumentskrov med så stor volym som möjligt har byggaren låtit virkesklovens delvis bestämma instrumentets form. Nyckelharpans divergerande utformningar synes således i detta skede delvis kunna förklaras som en anpassning efter klovens storlek.

I en följande period med början något decennium före 1800-talets mitt har nyckelharpans skrovform stabiliserat sig. Visserligen förekommer även nu anmärkningsvärda särformer beroende av råmaterialets omfång, men dessa utgör undantag från det stora flertalet, som föga varierar i form och storlek. Vad som dessutom kännetecknar denna skrovtyp, som tidsmässigt sammanfaller med konstruktionen av silverbasharpan och dess första utbredning, är en insvängning av skrovets vänstra undersida för att exekutören lättare skall nå den övre delen av knaverleken. Denna insvängning har bibehållits in i vår tid [*17*]. (Nyckelharpornas mått redovisas i bilaga 5.)

Den senaste fasen i utvecklingen av nyckelharpans skrovform sker under 1940-talet och framåt: sarghöjden blir mindre och instrumentets bredd konstant (ca 200 mm), dess form ansluter sig allt närmare till fiolens [*23*] och [*24*] eller utvecklas friare, ibland så att den råkar likna de äldsta gitarrformade nyckelharporna [*22*].

*Lockets välvning* förändras påtagligt från ett

tidsskede till ett annat. Nyckelharporna från Esse och Vefsen har svagt välvda lock. Under 1700-talet och 1800-talets första decennier är välvningen mycket kraftig[1] för att vid sistnämnda tidsperiod få en relativt konstant form. I nutidsskiktet har välvningen åter blivit mycket mindre, något som också står i samband med en förändrad byggteknik.

Enstaka avvikelser från den utveckling som här redovisats finns både bland 1700-talets och senare epokers instrument (se t.ex. [*122*] och nyckelharpa tillverkad av M. Gullbergson, 6.3) vilka inte accepterats i traditionen och därmed inte fått någon varaktig betydelse.

## De enskilda delarnas form, förändring och funktion

### Strängarnas antal

Strängantalet för nyckelharpor utan resonanssträngar är inte av så avgörande betydelse för omfång och spelteknik som för andra stråkinstrument. Man kan på grund av bl.a. konstruktion och spelmässigt förfarande förutsätta att blott en sträng varit melodisträng och de övriga bordun- eller mixtursträngar. Av bevarade instrument har nyckelharpa N.M. 147300 samt nyckelharpan från Esse haft 4, Vefsen-instrumentet 6 medan nyckelharpan från Mora endast haft 3 strängar. Det är frestande att sätta strängantalet hos nyckelharpan från Mora och nyckelharpan N.M. 147300 i tidsrelation: såsom olika dateringskriterier visat, synes det 3-strängade instrumentet vara äldre än de 4-strängade. Granskar man samma instrumenttyp i instrumentavbildningarna visar sig nyckelharpan från Rynkeby [*43*] och Praetorius' nyckelharpa [*47*] ha respektive 4 och 5 strängar, vilket likaledes skulle kunna läggas till grund för en hypotes om ett med tiden växande strängantal. Det är möjligt att de 4-strängade instrumenten liksom nyckelharpan från Vefsen och även till en del nyckelharpan från Esse haft parallellkopplade strängar i motsats till den 3-strängade nyckelharpan från Mora.

Kyrkmålningarnas nyckelharpor är ofta ganska tydligt framställda vad beträffar strängantalet: flertalet har 4 strängar (nyckelharporna i Alnö, Emmislöv, Häverö, Lagga, Sånga och Tolfta kyrkor, [*31*], [*32*], [*33*], [*35*], [*36*], [*38*], [*39*]) medan nyckelharpan i Älvkarleby kyrka [*40*] och sannolikt även nyckelharpan i Källungeporten på Gotland [*34*] är framställda med 3 strängar.

Det är vanskligt att lägga strängantalet till grund för en tidsbestämning, dvs. anta att instrument med färre strängar skulle tillhöra en äldre period, även om målningarnas inbördes kronologi antyder en relation mellan nyckelharpans ålder och strängantal.

Mellan nyckelharpor utan respektive med resonanssträngar föreligger beträffande strängantal likheter: även enkelharpan har en kombination av 3—4 melodi- och bordunsträngar, varav 1 melodisträng eller 2 parallellkopplade melodisträngar och den (de) återstående bordunsträng(ar). 4 melodi-, bordun- eller bassträngar kännetecknar vidare den resonansträngade nyckelharpan fram till nutiden med undantag för kontrabasharpan, som i ett första tidsskede har tre strängar (två melodisträngar och en mellanliggande bordunsträng) och kontrabasharpan med dubbellek som har hela 5 spelsträngar (2 melodisträngar, 1 sträng för »dubbeltoner» och 2 bordunsträngar). De 4 strängarna grupperas olika med avseende på funktion: kontrabasharpan har 2 melodisträngar och 2 mellanliggande bordunsträngar, silverbasharpan 2 intill varandra liggande melodisträngar och 2 bassträngar samt den kromatiska nyckelharpan 3 melodisträngar och 1 bassträng. Antalet resonanssträngar är på enkelharpor och kontrabasharpor vanligen 9—11. Dock förekommer även från 6 till 13. Silverbasharpor och kontrabasharpor med dubbellek har ofta 9—10, men undantag med 6—8 och 11—12 resonanssträngar förekommer. De kromatiska nyckelharporna kan ha upp till 19 resonanssträngar (strängarnas stämning och gruppering redovisas i kap. 6 och 7).

### Resonansströngarna

En markant skillnad föreligger i flera morfologiska avseenden mellan nyckelharpor med och nyckelharpor utan resonanssträngar. Det är följaktligen av stor betydelse att söka avgöra när och var resonanssträngar för första gången kan förmodas ha kombinerats med instrumentet.

Resonanssträngar av metall nämns av Praetorius som en vid denna tidpunkt, 1600-talets början, ny uppfinning av engelskt ursprung (Praetorius 1619: 47). Sachs antar att idén med resonanssträngar införts till England från Orienten (Sachs 1913: 321 a) och tidpunkten skulle vara 1600-talets början (Sachs 1920: 191). E.W. Köhler redovisar en uppfattning som föga skiljer sig från Sachs (Köhler 1938: 37 f.).

Ett instrument med resonanssträngar som blev av utomordentligt stor betydelse var viola d'amore. Köhler anser att detta instruments uppkomst står i direkt samband med resonansströngarnas införande vid 1600-talets början. Även »verwandte Instrumente folgten dem Zug der Entwicklung», bland dem »Die Nyckelharpa, ein Nachkomme der alten Schlüssel-Fiedel, in der älteren Form mit 2 bis 3 Spielsaiten aus Darm in der jüngeren Form 4 bis 5 Spielsaiten aufweisend; dazu treten bis 11 resonanzsaiten» (Köhler 1938: 12). Vid sidan av nyckelharpan finns ett nordiskt folkligt instrument som likaledes har resonanssträngar, nämligen den norska hardingfelan. Instrumentet anses ha fått resonanssträngar efter förebild av viola d'amore och man har därvid hänvisat till kulturutbytet mellan Skottland och Vest-Norge (Bjørndal 1950: 5 f.). Viola d'amore nämns i åtskilliga svenska källor

[1] Dessa instrument har locket fastnitat med små tränitar snett genom locket in i sargen. Denna nitning kan antingen vara utförd runt om eller enbart i mellanbyglarna, i framkanten av instrumentet och längst bak, där locket vilar på halsen.

från 1600-talets slut och 1700-talet[2] och forskare har därav dragit slutsatsen att instrumentet under denna tidsepok var »med stor förkärlek odlad» (Norlind-Trobäck 1926: 60) i vårt land.

Men vid sidan av viola d'amore finns även andra resonanssträngade instrument som kan ha inspirerat till nyckelharpans »ljumsträngar». Ett par bevarade svenska violiner från 17—1800-talen har förutom resonanssträngar försetts med en snäcka som har exakta motsvarigheter bland bevarade norska hardingfelor (M.M. 57/58: 24). Resonanssträngade violiner förekom bl.a. i Hälsingland.[3] Det är emellertid mindre troligt att nyckelharpan skulle ha fått sina resonanssträngar efter hardingfelans förebild främst av kronologiska skäl. Den resonanssträngade nyckelharpan bör redan ha varit etablerad innan hardingfelan kan ha hunnit utöva en sådan påverkan.

Även vissa bevarade vielle-instrument har resonanssträngar (se Norlind 1939: 23 ff.). Viellen står nyckelharpan så nära i konstruktion att man därför skulle kunna förmoda att den tagits som mönster. Men dessa resonanssträngade vielle-instrument är samtliga av den typ som »Le Sieur Bâton Luthier à Versailles» introducerade 1716 och således sannolikt för sent tillkomna för att ha kunnat spela en roll vid nyckelharpans resonansbesträngning.[4]

Ovanstående översikt visar att den troligaste förebilden vid införandet av resonanssträngar på nyckelharpan är viola d'amore, som, enligt olika skriftkällor spelades i Sverige vid 1600-talets slut, bl.a. i Uppsala och Stockholm.[5] Andra alternativ är mindre sannolika. Något definitivt svar på frågan, när och var och efter vilken förebild nyckelharpan erhöll sina resonanssträngar kan f.n. inte ges.

### Skruvplatta, skruvlåda och engelsk skruvmekanism

Samtliga bevarade nyckelharpor utan resonanssträngar och samtliga avbildade med några undantag har en rund skruvplatta och stämskruvarna införda antingen ovan- eller underifrån. Bland undantagen är nyckelharpan i Österlövsta kyrka med vinkelböjd skruvlåda och nyckelharpan hos Agricola, som tycks ha en skruvlåda med sidställda skruvar. Dessa båda avbildningars värde är ringa för ett detaljstudium såsom tidigare påpekats.

Det synes som om nyckelharpan utan resonanssträngar haft en rund skruvplatta med undantag för Praetorius' nyckelharpa, där plattans rektangulära form sannolikt framtvingats av det större strängantalet.

En parallell till denna »utveckling» av skruvplattan genomgick lira da braccio (se Sachs 1920: 178). Den rektangulära skruvplattan förblir sedan utmärkande för nyckelharpan allt framgent med undantag av vissa särformer, t.ex. skruvlåda med sidställda skruvar (3.21, 29 [*120*]) eller engelsk skruvmekanism (3.33 [*122*]).[6]

*Stämskruvarna* kan endast i enstaka fall studeras närmare på kyrkmålningarnas nyckelharpor: Emmislövs kyrkas nyckelharpa har tydliga underifrån införda klubbformade stämskruvar av samma typ som förekommer på avbildningen hos Praetorius, nyckelharpan från Vefsen, Esse, Mora och de resonanssträngade nyckelharporna. De sistnämndas stämskruvar är större och kraftigare än de övrigas. Denna typ av stämskruvar kännetecknar även stråkharpan (Andersson 1923 a: 115) och ett flertal andra folkliga europeiska stråkinstrument. Många av den medeltida ikonografins fiddlor eller vevliror har stämskruvar tydligt isatta ovanifrån (se t.ex. Bachmann 1964 Abb. 75, 76, 88; Hammerstein 1962 Abb. 112, 133), och så har även nyckelharpan i Lagga kyrka [*35*] och sannolikt även nyckelharpan i Häverö kyrka [*33*]. Ett antal resonanssträngade nyckelharpor har stämskruvar efter viol- eller violininstrumentens modell (3: 21, 19) [*120*]. Stämskruvar från

[2] Vid en festlighet 1699 heter det: »Då blef han tracterat medh 10 rätter förutan Confecturer, sedan under måltiden med en vacker musik af en chor à 4 lutor, en viol amour ok bassviol, sedan af en chor violer» (O. Rudbeck brev den 25/4 1699, utg. 1893—1905 bd IV: 373). Bland Olof Rudbecks d.ä. instrument fanns en »Fiol d'Amour» (Moberg 1930: 194). Likaså omnämns viola d'amore i högtidsverser från 1600-talet (Dencker 1930: 70). Den figurerar även i domböcker från samma århundrade (uppgift av Bengt Kyhlberg). 1714 uppfördes en kantat av Andreas Düben där bl.a. »2 Viole d'amour» ingick (Fryklund 1921: 30, se även Norlind-Trobäck 1926: 60). Både Daniel Fryklund (1921: 29 f.) och Gunnar Jeansson (1919: 20) anger att kompositioner för viola d'amore från denna tid ingått i hovkapellets musikbibliotek. Jeanssons uppgifter baserar sig på Norlinds excerpter från räkenskaper och personalförteckningar från slottsarkivet (Jeansson 1919: 20). Bland Norlinds efterlämnade manuskript har ej fler än ovan angivna belägg för viola d'amore från denna tid återfunnits. Fryklund hänvisar i sin undersökning till Jeanssons arbete beträffande denna uppgift, men ger dock ett par notiser om användningen av viola d'amore under 1700-talet, tyvärr utan närmare källhänvisningar. Längre fram under 1700-talet nämns instrumentet i olika sammanhang, se t.ex. Bengtsson 1955: 34. Se även Norlinds excerptsamling för åtskilliga belägg från 1700-talets senare hälft. Om svenska tillverkare av instrumentet, se Fryklund 1921: 4 f.

[3] »Fiolen hade i början 3 strängar, som lågo på stallet, sen ända till 5, som gingo gn. stallet under gripbrädet — *ljumsträngar*. Bröllopsspelmännen ha ända till senare tid begagnat denna metod. Norrmännen — allmogespelmännen — använda ljumsträngar ännu i dag. Den sista jag sett, som använt ljumsträngar var — Karl Sved i Delsbo» (Norlinds excerptsamling, »viola d'amore», medd. av F. Walter, Nor, Järvsö, Hälsingland). Se även Fryklund 1921: 4 not, beträffande resonansbesträngning av violin i Ångermanland.

[4] Ännu ett instrument med resonanssträngar, viola da bardone (se Fryklund 1922: 129 ff.) bör nämnas, men det är högst osannolikt att det skulle stå i något slags förbindelse med nyckelharpan på grund av sin begränsade användning i tid och rum.

[5] Åtminstone i Uppland synes nyckelharpan även ha *givit* impulser till resonansbesträngning av instrument. »Såsom en egendomlighet, hvilken i sin mån också vittnar om nyckelharpans anseende såsom musikinstrument, förtjänar slutligen nämnas, att en musikintresserad folkskollärare i Edebo, Lars Hult (f. 1802, d. 1886) tillverkade en violin, försedd med fyra ljudförstärkande stålsträngar (ljumsträngar), hvilka voro spända *under* gripbrädan, stallhvalvet och stränghållaren och stämdes i harmoni med spelsträngarna» (Leffler 1908: 441). Psalmodikon har ibland försetts med resonanssträngar, vilket likaledes mot bakgrunden av dess uppländska proveniens kan vara en påverkan från nyckelharpan (se Norlind 1936: 250 f.).

[6] Enligt Norlind 1939: 38 är denna ett engelskt Preston-patent som mellan 1770 och 1790 användes i Sverige till cisterinstrument. På grundval därav har Norlind daterat nyckelharpor med sådan mekanism till denna tid och förmodar att tillverkaren är instrumentmakaren Daniel Wickström, i vilkens boupptecknin tre nyckelharpor finns upptagna.

en cittra [*91*] och individuella konstruktioner som fordrar speciella stämnycklar har påvisats i nutida nyckelharpbygge (s. 86).

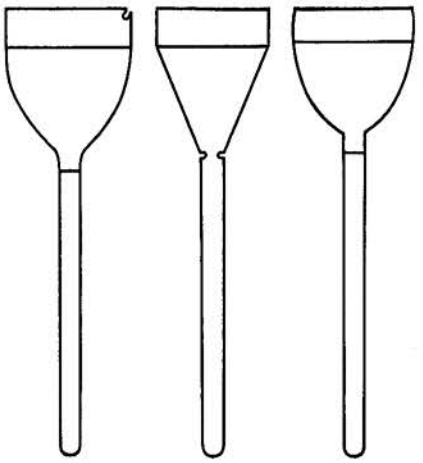
STRÄNGHÅLLARE OCH RIGEL

Ur såväl akustisk som spelteknisk synpunkt är strängarnas nedre fästanordning av stor betydelse och anses vara av vikt för instrumentens klassificering (se t.ex. Sachs 1920: 126, Bessaraboff 1941: 208 f., Bachmann 1964: 90).

Två olika typer av strängfästen kännetecknar nyckelharpan. Den ena återfinns enbart i medeltida kalkmålningar och består liksom på gitarren av ett strängfäste på locket (se nyckelharporna i Emmislöv och Lagga kyrkor [*32*], [*35*] och i Karmeliterklostret, Helsingör [*42*]). Den andra består av en stränghållare och kännetecknar övriga nyckelharpor från medeltidens målningar fram till nutiden. En bild företräder dessutom ensam en tredje typ med strängarna löpande över ett stall och fästade i instrumentets nedre del i likhet med strängfästet på vissa cisterinstrument (nyckelharpan i Alnö kyrka [*31*]). Nyckelharporna i Tolfta och Älvkarleby kyrkor är visserligen försedda med stränghållare, men har runt ljudhål och saknar stall.

För ett detaljstudium av den äldre nyckelharpans stränghållare är vi hänvisade till följande källor: nyckelharpan från Vefsen, vars stränghållare är bevarad [*4*], och den av Praetorius publicerade teckningen av en nyckelharpa [*47*]. Dessutom är tre av kyrkmålningarnas nyckelharpor så pass tydliga i denna detalj, att de bör kunna tillmätas ett ganska stort värde, nämligen de två nyckelharporna i Rynkeby kyrka [*43*], [*44*] och nyckelharpan i Häverö kyrka [*33*].

*Nyckelharpan från Vefsen* har en stränghållare försedd med valk, i vilken finns hål för strängarna. Framtill har den en klack som vilar på ett ur samma stycke trä som skrovet utskuret stränghållarfäste. Ett snöre har förts genom ett hål i stränghållarfästet och genom ett annat i själva klacken, varefter de två delarna sammanbundits. Stränghållaren är rikt ornamenterad: längst ned



100. De tre huvudtyperna av stränghållare: (a) en mellanform till (b) en triangulär och (c) en oval typ.
*100. The three main types of tailpiece: (a) an intermediate type to (b) a triangular and (c) an oval.*

mot valken har två runda hål utskurits mellan vilka spetsen av ett utskuret hjärta ligger. Ännu ett hjärta har utskurits ur stränghållaren »bakom» det förstnämnda, med spetsen riktad åt motsatt håll. Sistnämnda hjärtspets är utdragen i en längre rits som vinkelrätt passeras av en annan rits så att ett kors bildas. Stränghållaren är även försedd med olika ristade streck. Denna ornamentering är av speciellt intresse, då en mycket likartad sådan finns på en vävluna från Vittinge socken, daterad 1685; såväl de två hålen som ett ristat hjärta vars spets utmynnar i ett kors återfinns på detta föremål (se Uppland 1926: 44, fig. 56). Själva hjärtformen förekommer på en rad andra föremål.[7] Denna likhet med företrädesvis uppländska träföremåls ornamentering kan i sammanhanget tillmätas viss betydelse.

Nyckelharpan som är avbildad i Häverö kyrka [*33*] och den ena av Rynkebymålningarnas nyckelharpor [*44*] har stränghållare med en tydlig valk. Förebilderna till målningarna kan således antas ha haft samma typ av stränghållare som nyckelharpan från Vefsen. Streckningen på stränghållaren på nyckelharpan från Häverö och utskärningarna och linjerna på stränghållarna till nyckelharporna från Rynkeby visar att instrumentdelarna varit ornamenterade. Den avtecknade nyckelharpan hos Praetorius, en av de avbildade nyckelharporna i Rynkeby [*44*] har båda strängarna förda *över* valken och sannolikt fästade på undersidan av densamma.

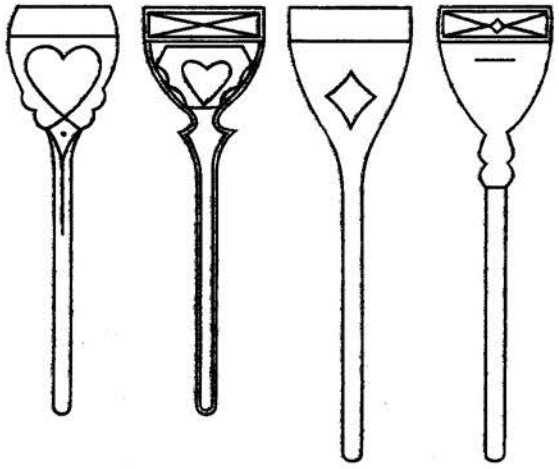
Man kan således iaktta en nära överensstämmelse mellan stränghållare till olika nyckelharpor utan resonansströngar.

*De resonansströngade nyckelharpornas* stränghållare ansluter sig i sin tur nära till nyckelharpans från Vefsen stränghållare, men de är kraftigare, speciellt vad gäller stränghållarens klack. Detta är nödvändigt då påfrestningen är mycket stor på grund av de många strängarna.

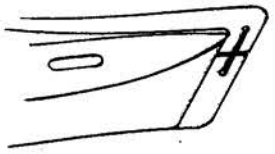
Stränghållaren bibehåller från 1700-talet och framåt en och samma grundform: en smal och lång nedre del som mynnar ut i en bred platta med valk. Ofta är den långsmala delen lika bred fram till klacken, men den kan också bli något bredare då denna del är speciellt utsatt för strängarnas dragkraft. En viss typologisering kan genomföras på grundval av skilda former: en grupp stränghållare kännetecknas av triangulär platta [*100*] b, en andra av halv ovalform [*100*] c och en tredje utgör ett slags mellanform till de föregående [*100*] a.[8] Man kan inte urskilja några bestämda kronologiska relationer mellan dessa tre typer utan de synes tillhöra vissa byggtraditioners formgivning. Däremot skiljer sig olika tidsskedens stränghållare ibland genom olika typer av ornament, ristning och målning [*101*] liksom vissa från huvudmönstren kraftigt avvikande stränghållare är utförda i för en viss tidsepok karakteristiska stilmönster [*122*].

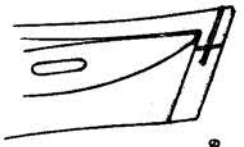
[7] Se Uppland 1926: 57, mangelbräden, fig. 81 (från 1720) och fig. 82. Se även Granlund 1940: 224 fig. 169 och mangelbräde i Ringvalla bymuseum.

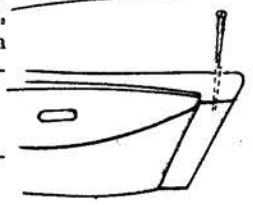
[8] Stränghållare med triangelformad platta: 2. 32, 43, 44, 52; 3. 3, 5, 6, 12, 16, 18, 23, 24, 26, 27, 33, 36, 41, 49, 51, 56, 61, 62, 65; 4. 6, 7, 11, 15, 19, 33, 34, 38, 39, 43, 52, 55, 56, 62, 63, 77, 97; — med halv ovalformad platta: 2. 48, 3. 28, 31, 47, 57, 58, 63; 4. 42, 60, 61, 68, 69, 87, 92; — mellanform till dessa två: 2. 20; 3. 4, 21, 25, 29, 35, 38, 42, 64; 4. 14, 31, 37, 45, 47, 48, 59, 90; 5. 21.



101. Stränghållare med ornament vanliga under 1800-talet och 1900-talets början (4.10, 9, 23, 36).
*101. Tailpieces with ornamentation characteristic of the 19th and early 20th century (4.10, 9, 36, 23).*







102. Fastsättning av stränghållaren: (a) med läderrem (snöre, sena) genom stränghållaren och genom hål i stränghållarfästet; (b) med läderrem (snöre, sena) över stränghållaren och genom hål i stränghållarfästet; (c) med spik (skruv, tränit) genom stränghållare och stränghållarfäste.

*102. Attachment of tailpiece: (a) Leather strap (string, sinew) through holes in both the hookbar and the tailpiece; (b) Leather strap (string, sinew) over the tailpiece and through holes in the hookbar; (c) Nail (screw, wooden peg) through tailpiece and hookbar.*

103. Stall till kontrabasharpor, silverbasharpor och kontrabasharpor med dubbellek.
*103. Bridges for contra-drone, silver-drone, and contra-drone double-keyed instruments.*

Den kromatiska nyckelharpans stränghållare är ännu kraftigare än föregående typers beroende på att strängspänningen ökats och påfrestningen på stränghållaren blivit ännu större än tidigare.

Olika teknik att fästa stränghållaren i stränghållarfästet synes delvis bunden till olika instrumenttyper: föres läderremmen, senan eller det beckade snöret genom ett hål i stränghållarens klack är instrumentet vanligen en enkelharpa eller en äldre kontrabasharpa [*102*] a, föres snöret över stränghållaren i en därför utskuren skåra är det vanligtvis fråga om en relativt sen kontrabasharpa eller silverbasharpa [*102*] b. Det finns också stränghållare som fästes vid stränghållarfästet med en spik, skruv eller tränit [*102*] c, en teknik som inte synes tidsbunden. De kromatiska nyckelharporna saknar ofta fästanordning för stränghållaren, som blott »hakas» på och hålls fast av strängarnas dragkraft.

### Stallet

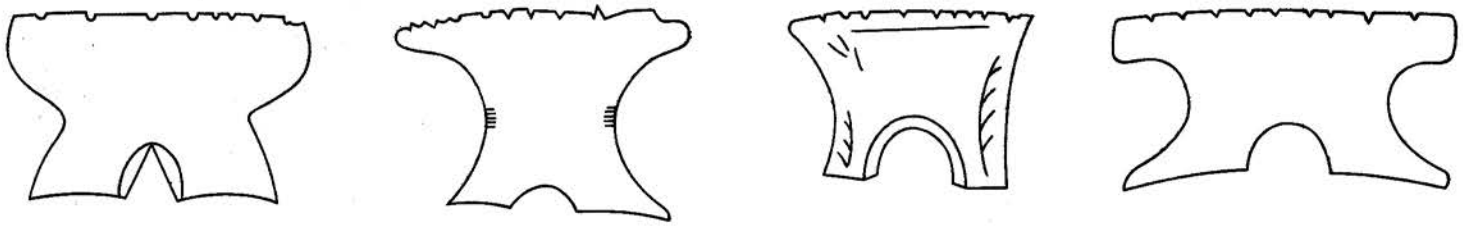
Stall till nyckelharporna utan resonansssträngar finns ej bevarade. Bland avbildningarna är det endast på instrumentet i Häverö kyrka som stallet framträder relativt tydligt. Inte ens Praetorius' nyckelharpa är tillfredsställande tecknad i denna detalj.

Stallet på nyckelharpan i Häverö kyrka är mycket schematiskt framställt och överensstämmer med stallen på det rebec-liknande instrumentet och på vevliran som konstnären avbildat vid sidan av nyckelharpan [*33*]. Exakt samma utformningar av stall förekommer även i andra oavhängiga källor (se t.ex. Tematy Muzyczne w Plastyce Polskiej 1956 bild 17, Bachmann 1964 Abb. 91).

De första bevarade nyckelharpstallen från slutet av 1700-talet och 1800-talets början har den städliknande form som man återfinner på Praetorius' bondlira [*47*]: stallets övre kant är rak eller obetydligt välvd, sidorna konkavt insvängda och den nedre kanten har en profil som exakt följer lockets välvning. Stallvalvet består av ett litet triangulärt eller runt urtag.

Stallen divergerar i detaljutformningen. Dessa avvikelser synes inte vara kronologiskt betingade inom kontrabasharpornas och silverbasharpornas användningsperiod, dvs. från slutet av 1700-talet fram till omkring 1920-talet. Snarare är avvikelserna under denna tid avhängiga av enskilda byggares intentioner och därav uppkomna lokaltraditioner (jfr ovan om stränghållaren). Man kan urskilja vissa formmönster. Flertalet av de påträffade nyckelharpstallen har en mycket bred ovandel, som ofta är mjukt rundad i ytterdelen. Den har kraftigt insvängd midja [*103*] a.[9] Vid sidan därav finns en variant, som skiljer sig därigenom att överdelen är smal och insvängningen i midjan långsträckt [*103*] b.[10] Några stall har mindre profilerad midjeform och i enstaka fall förekommer sådana som nästan helt saknar midja [*103*] c.[11] En mycket utpräglad formsläktskap med städet kan också påvisas bland förefintliga nyckelharpstall [*103*] d.[12] De stall som genom sin utformning avslöjar en tillverkare med andra stilideal och sannolikt från en annan miljö än husbehovsslöj-

[9] Instrument med sådana stall: 3. 7, 8, 11, 12, 13, 18, 19, 23, 24, 28, 35, 46, 53, 60, 62; 4. 13, 27, 28, 38, 49, 51, 63, 75, 87, 100; 5. 67.
[10] Instrument med sådana stall: 3. 1, 9; 4. 18, 19, 31, 45, 47, 62.
[11] Instrument med sådana stall: 3. 10; 4. 20, 44.
[12] Instrument med sådana stall: 4. 34, 35, 42, 83 (enbart silverbasharpor).



darens, bibehåller ofta en traditionell form även om detaljutförandet och utsmyckningen kan vara en annan [*104*].[13] Först under 1900-talet i nära samband med nya uppförandemanér börjar en annan typ av stall komma i bruk som i likhet med violinens har en relativt böjd överkant, vilket underlättar spel på en sträng i taget [*105*].[14] I kapitel 4 har framhållits att violinstallet förefaller att ha varit prototyp för detta nya nyckelharpstall. I många fall är det dock nybildningar med anknytning till de äldre ovan presenterade typerna av stall.

*Stallets placering*

Innan några undersökningar av instrumentets tonmaterial kan vidtas (kap. 6), måste man först klargöra var på instrumentet stallet varit placerat. På de bevarade nyckelharporna utan resonanssträngar har stallet sannolikt varit borta åtskilliga decennier, kanske sekler, och uppgiften kan här synas omöjlig. Men vissa analogiförfaranden kan tillgripas med bilderna och de bevarade instrumenten är försedda med hål som sannolikt bör tolkas som »hål för ljudpinne» över vilket stallet bör ha varit placerat. I ett fall finns ljudpinnen kvar.

Nyckelharpan hos Praetorius har ett stall placerat ett gott stycke från stränghållaren [*47*]. Instrumentets mensur förhåller sig till korpus som 1 : 1, 67 enligt mätningar företagna på teckningen. Då nyckelharpan är tecknad lutad måste man räkna med en viss feltolerans. På locket till nyckelharpan från Mora finns ett fyrkantigt hål [*2*] genom locket och vid sidan därav nötning av sannolikt en andra stallfot. Avståndet från sadeln till detta ställe på korpus förhåller sig till hela korpus längd som 1 : 1, 60.

Man kan förmoda att stallet haft en fyrkantigt utskjutande nederdel i form av ett slags kombinerad stöd- och ljudpinne (se Kunz 1960: 149). Ett annat alternativ vore en motsvarighet till den ljudpinne som fastkilas genom botten på de resonanssträngade nyckelharporna, men som här således skulle ha förts in från locket i stället. Någon av dessa tolkningar bör vara den rätta, men vilket alternativ som är mest sannolikt kan endast bli föremål för spekulationer. I detta sammanhang har det inte heller någon betydelse: båda bör betyda att stallets placering varit ovanför det nu befintliga hålet. Detta ger dessutom den mest troliga tonstegskombinationen (se vidare kap. 6).

Nyckelharpan från Esse är försedd med ett runt hål på locket som kan vara ett urtag för en ljudpinne. Visserligen är hålet placerat anmärkningsvärt högt upp på instrumentet, men detta synes av medeltida avbildningar av fiddlor att döma inte ha varit ovanligt vid denna tid (se t.ex. Bachmann 1964 Abb. 68, 76).

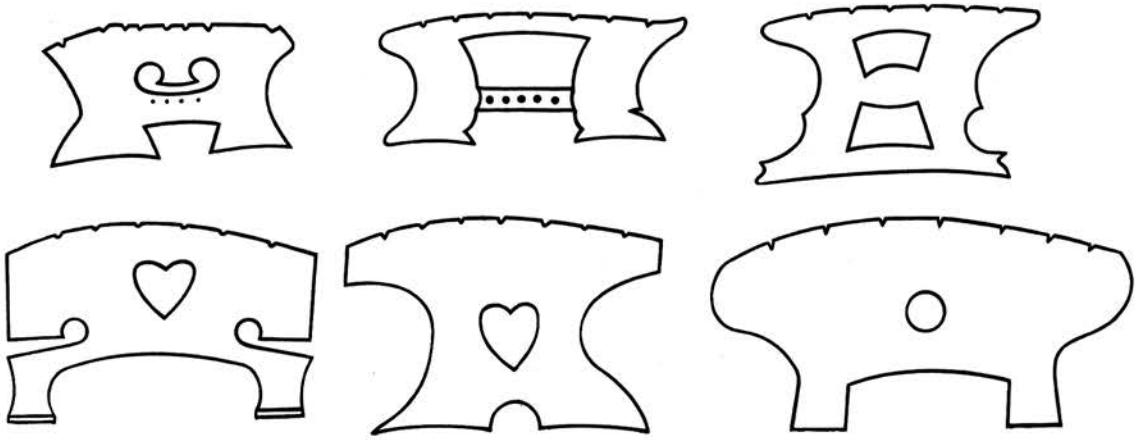
Nyckelharpan från Vefsen har en svampformad ljudpinne placerad i mitten av mellanbygeln [*121*] a. Sannolikt har stallet haft sin plats ovanför densamma vilket skulle förklara en viss förslitning på lockets översida, ovan denna ljudpinne.

Den resonanssträngade nyckelharpans stall står alltid nära intill stränghållaren, något framför mellanbygelns mittlinje. Genom märken i lack eller trä efter stallets fötter kan dess placering i många fall bestämmas exakt och därmed instrumentets mensur fastställas. Denna kan variera mellan 390—410 mm men stabiliserar sig under 1800-talets senare hälft till ca 400 mm. Enligt tillverkarna skulle måttet tidigare, dvs. under 1800-talet ha varit 16 tum (396 mm), men numera är 400 mm allmänt vedertaget.[15]

NYCKELMEKANISMEN

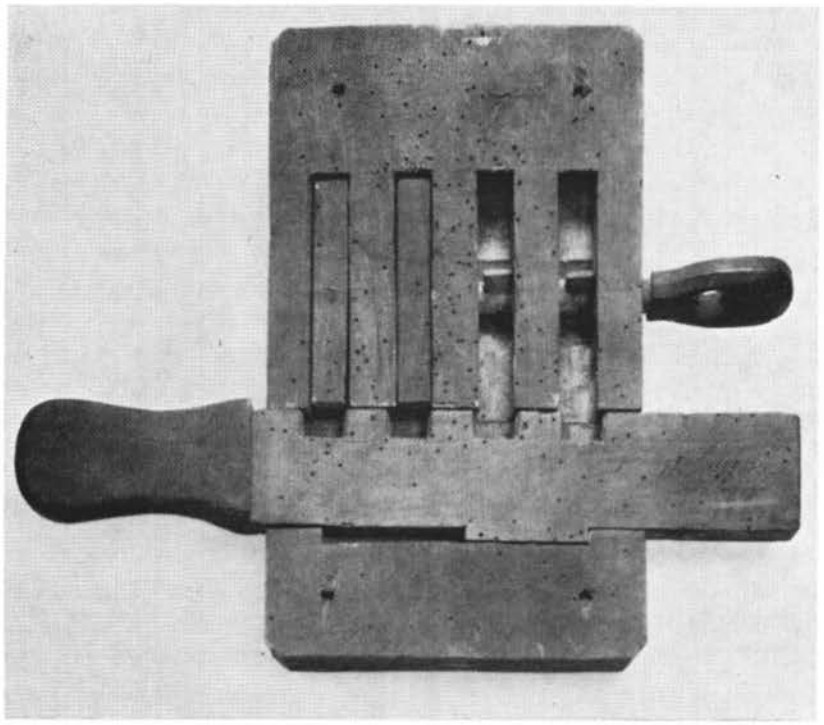
Tidigare instrumentforskning har påvisat överensstämmelsen mellan nyckelharpans och vevlirans spelmekanism. Därvid har man avsett den typ av vevlira som spelas av en exekutör och finns belagd från och med 1200-talets andra hälft (se t.ex. Bachmann 1964: 126 ff.). En tidigare typ av vevlira, som vanligen går under beteckningen organistrum och som spelades av två exekutörer,

[13] Instrument med sådana stall: 3. 29, 30, 37.
[14] Instrument med sådana stall: 6. 1—12.
[15] Flera violinstrument har samma mensur, se t.ex. Bessaraboff 1941: 282 (nr 277, 278).

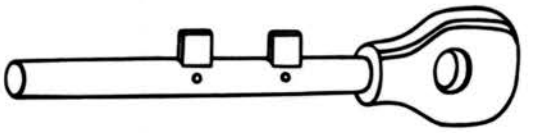


104. Stall avvikande från de konventionella formerna. Sannolikt tillverkade av professionella instrumentmakare (3.29, 30, 37).
*104. Bridges of unconventional design, probably the work of professional instrument-makers (3.29, 30, 37).*

105. Stall till kromatiska nyckelharpor (6.7, 8, 11).
*105. Bridges for chromatic keyed fiddles (6.7, 8, 11).*



106. (a) Fallspärrlås med nyckel av trä (b) nyckeln. N.M. Ögl. inv. nr 41288.
*106. (a) Latch-lock and wooden key; (b) the key.*



kan på grundval av en sannolikt från tidigt 1200-tal härstammande ritning, återgiven av Martin Gerbert (De Cantu, Tafel XXXII: Abb. 16) samt bildframställningar av instrument i funktion från 1100-talet fram till 1200-talets mitt anses ha haft ett annat slag av strängavkortande tangenter (se t.ex. Bachmann 1964: 122 ff.). Dessa vrides runt i stället för att skjutas in, varvid en upphöjning av tangentens innerdel avkortar samtliga i nyckellådan löpande strängar.[16]

Den speciella trycktangent som kännetecknar den yngre enmansbetjänade vevliran samt nyckelharpan har inga direkta motsvarigheter bland andra tangentinstrument. Däremot finns låsnycklar [*106*], vilka såväl till konstruktion som rörelseriktning överensstämmer med nyckelharpans och vevlirans tangenter.[17] Nyckelharpans prefix »nyckel» bör ses mot bakgrunden av att tangenterna har en konstruktion som ansluter sig till dessa äldre tiders låsnycklars utformning (se kap. 3).

*Nycklarnas antal*

Nedanstående översikt behandlar nycklarnas antal såväl på bevarade nyckelharpor som på avbildade instrument. Genom att mäta de olika stränglängder som uppkommer då nycklarna trycks in kan man på bevarade instrument påvisa vilka hela och halva tonsteg som instrumentet givit. Detta redovisas i kapitel 6. Däremot kan det ikonografiska materialet inte göras till föremål för en sådan studie. Beträffande dessa källor får man således nöja sig med att söka utreda hur många toner som respektive instrument kunnat ge. Detta måste stå i relation till antalet nycklar, eftersom man kan anta att endast en sträng använts som melodisträng på dessa äldre nyckelharpor (se ovan). En osäker faktor är huruvida kyrkmålningarnas nyckelharpor nära överensstämmer med dåtida befintliga instrument som direkt eller indirekt utgjort konstnärens förlaga. Trots källmaterialets beskaffenhet kan man komma fram till vissa slutsatser genom en sammanställning av de olika nyckelharpbildernas tangentantal.

De svenska kalkmålningarnas nyckelharpor, daterade till 1400-talets slut och 1500-talets början, har 5—9 nycklar med undantag av nyckelharpan i Häverö kyrka som har 13. Detta instrument synes ur flera synpunkter tillhöra en sannolikt senare utformning av nyckelharpan än de övriga. De två danska nyckelharpbilderna i Rynkeby är försedda med 10 respektive 14 nycklar.

Agricolas nyckelharpa har en så egendomlig utformning av spelmekanismen att antalet nycklar ej framgår, och inte heller Praetorius' nyckelharpa är helt tillfredsställande på denna punkt (se s. 55 f.).

Av de bevarade fyra nyckelharporna utan resonanssträngar har tre nyckelmekanismerna i behåll. Även om några nycklar saknas framgår av de bevarade sidstyckena att de varit försedda med 12 nycklar.

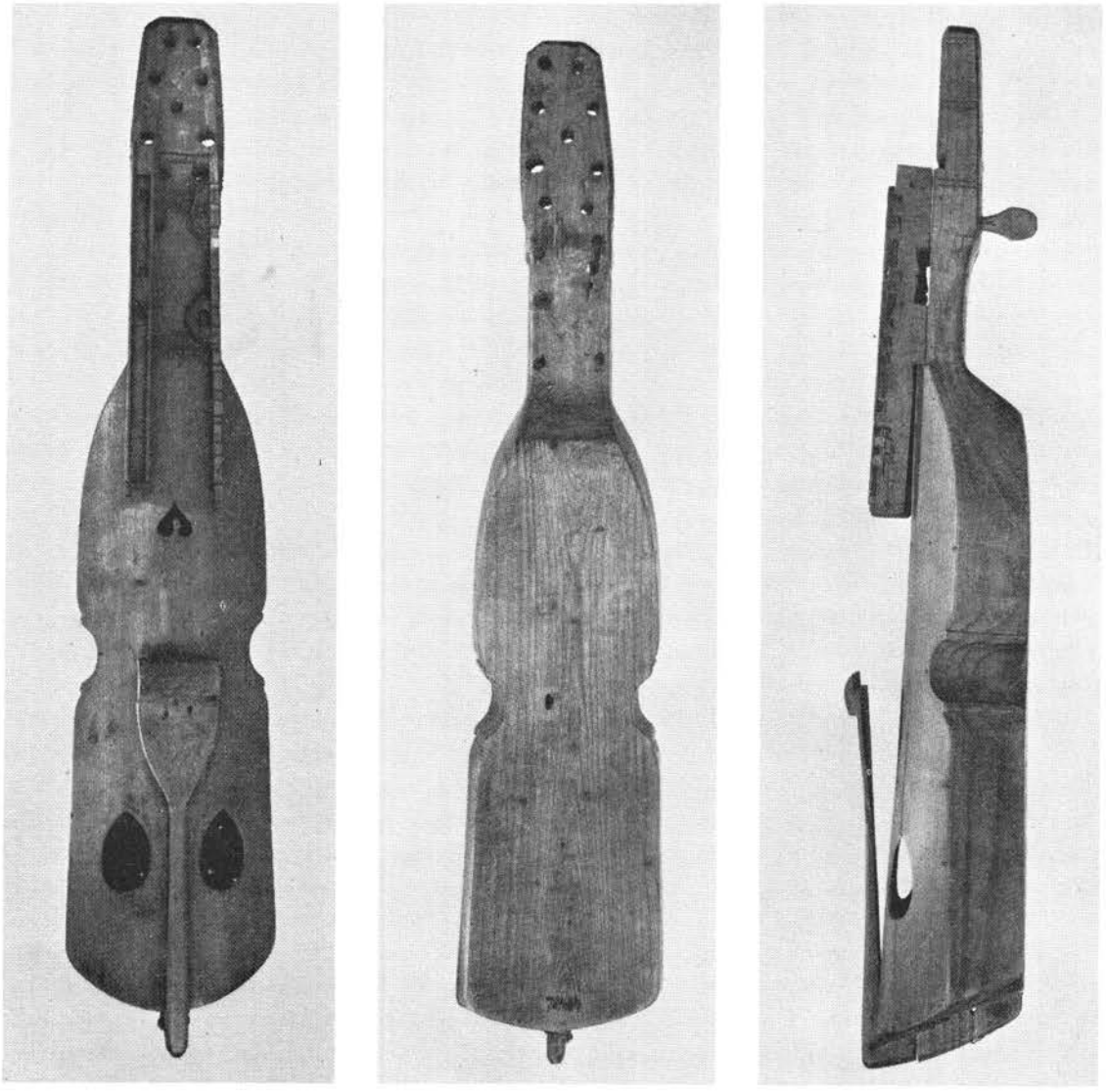
Nycklarnas antal synes bli större i senare skeden av den äldre nyckelharpans historia: de äldsta instrumenten har 5—9, medan de yngre har 10 till 14.

[16] En schematisk teckning av de två typerna av spelmekanism ger Galpin (1910: 108). Ovan redovisade datering bygger på den senast utförda av Bachmann (1964: 122 ff.). Den kronologiska ordningen mellan de två tangentmekanismerna som Galpin förmodat (1910: 108) har godtagits av Sachs (1920: 163), och senast även av Bachmann (1964: 125), medan Norlind redovisar rakt motsatt åsikt om deras inbördes ålder (Norlind 1939: 7 ff.). På grundval av en omsorgsfull datering av källorna har Bachmann sökt vederlägga Norlinds teori (Bachmann 1964: 125), som även ur morfologiska och ergologiska aspekter synes mindre väl underbyggd.

[17] Se t.ex. Erixon 1946: 60. Se även N. M.:s samling av lås Vgl. 44950—1, 90025, Vrm. 91571, 143141, Ögl. 41288 (sistnämnda med stift motsvarande nyckelharpnyckelns löv, se [*106*]).

107. Nyckelharpa med hål för 14 nycklar i sidstyckena (2.20). Märk ljudhålen i dropp-form (finns även på nyckelharpa 2.67). Sannolikt från 1700-talet.

*107. Keyed fiddle with holes for 14 keys in the side panels (2.20). Note the dropform of the sound holes (also found in keyed fiddle 2.67). Probably 18th century.*



En resonansströngad nyckelharpa 2.20 [*107*] vars nycklar saknas, har av de bevarade sidstyckena att döma haft 14 nycklar.[18] Instrumentet har sannolikt varit en enkelharpa. Antalet strängavkortningspunkter redovisas för varje enskilt instrument i bilaga 5, tabell II.

*Enkelharpor* har påträffats vilka varit försedda med 16, 17 och 19 nycklar (nr 2.2, 24, 55). Enkelharporna med 16 nycklar har ett större omfång än den som har 14, medan instrumenten med 17 respektive 19 nycklar har flera halvtoner, dvs. är mera kromatiskt utbyggda.

*Kontrabasharpor* förekommer med motsvarande antal nycklar och i samma gruppering som enkelharporna: 16, 17, 18 och 19 nycklar. Flera har utbyggts med ännu en eller ett par nycklar som utökar omfånget uppåt: 20 eller 22 nycklar varav enstaka dessutom är kromatiskt utbyggda i övre registret så att nycklarnas antal blir 24.

*Silverbasharpan* har ett mera konstant antal nycklar, där avvikelser från 19 nycklar i den första nyckelraden är relativt sällsynt. När instrumenten har 19 upp till 21 nycklar är det vanligen fråga om ett ökat omfång uppåt medan den 22:dra och 23:dje nyckeln är förlagda som kromatisk utbyggnad. Silverbasharpans andra nyckelrad varierar från 3—8 nycklar. En eller ett par av dessa kan avkorta första melodisträng medan ovanliggande nyckel i stället kopplats till andra melodisträng. Instrumenten avpassas därvid så att ofta återkommande toner får en fördelaktig placering medan mindre vanliga toner förvisas till andra nyckelraden (s. 126 f.).

*Kontrabasharpa med dubbellek* har en representant med 19 nycklar och övriga påträffade har 20 nycklar.

*Den kromatiska nyckelharpan* har minst ett 35-tal nycklar fördelade i tre under varandra liggande rader med minst 19 i den första och sedan växlande antal i den andra och tredje. Av de kromatiska nyckelharpor som undersökts har olika grupperingar påträffats[19] (se bilaga 5 II).

Generellt gäller för varje typ av nyckelharpa att det sker en tillväxt av antalet nycklar som dels ökar omfånget och dels ger en ökad kromatisering. Det sistnämnda gäller dock sannolikt endast de resonansströngade nyckelharporna. Några tidsbestämningar inom en typ på grundval av nyckelantal är dock omöjlig (jfr Hickmann 1936: 42 beträffande åldersbestämning av portativet med utgångspunkt från instrumentens omfång). Man kan exempelvis inte utgå från att en Vingåker [*49*], medan nyckelharpan på samma konstnärs framställning av »Morafolk» [*50*] har 12. Båda instrumenten är av den resonansströngade typen. Då Hilleström målat nyckelharporna med locket över nyckellådan tillslutet finns ingen möjlighet att utifrån denna avgöra, huruvida det är fråga om en enkelharpa eller kontrabasharpa, de två instrumenttyper som det av kronologiska skäl kan vara fråga om (se s. 38 f.).

[18] Lika många nycklar har den nyckelharpa Hilleström framställt i målningen »Nyckelharpospel med dans»

[19] En viss normerande inverkan har Sahlströms byggkurser haft, vid vilka flertalet deltagare accepterar hans instrument såsom mönster och speciellt beträffande nyckelmekanismen söker göra den så nära som möjligt efter hans modell.

silverbasharpa med 17 nycklar skulle vara äldre än en med 19. Likaledes kan en viss gruppering av nycklar leva kvar under en lång tidsperiod, så t.ex. silverbasharpan med 19 nycklar. Det händer dessutom att spelmän som finner att vissa nycklar inte har någon funktion att fylla plockar bort dem.

Denna översikt av nycklarnas antal kommer att kompletteras av undersökningen av nyckelharpans tonmaterial, vilken ägnats ett eget kapitel (kap. 6).

*Nyckelmekanismens funktion enligt ikonografiska källor.*

De schematiska och ofta skadade nyckelmekanismerna på kalkmålningarnas nyckelharpor ger få möjligheter till ett detaljstudium. För att komma närmare en lösning av frågan om dessa tangentmekanismers konstruktion måste andra vägar prövas. Själva konstruktionsprincipen bör framgå av de avbildade exekutörernas hand och fingerställningar.

De nyckelharpspelande änglar, som avbildas i Emmislöv, Lagga, ,Tolfta, Älvkarleby och Rynkeby kyrkor [*32*], [*35*], [*38*] — [*40*], [*43*], [*44*], slår an nyckelns kortsida. Det är följaktligen sannolikt att de instrument som utgjort förlagan till målningarna varit försedda med ett slags trycktangenter. Däremot synes ängeln i Häverö kyrka trycka ned tangenterna ovanifrån [*33*]. Skulle man godta konstnärens framställning i denna detalj borde instrumentförlagan ha haft samma typ av tangenter som t. ex. klavikordet. Instrumentet som avbildats i Alnö kyrka [*31*] torde kunna tolkas enligt båda alternativen.

Det finns ytterst begränsade möjligheter att bedöma vad som eventuellt utgör en exakt återgivning av verkligt musicerande i detta sammanhang. Konstnärens synsätt och inställning till sitt motiv kan ha varit en helt annan än vår. Ovan angivna tolkning av nyckelharpornas spelmekanismer i Häverö och eventuellt Alnö kan betvivlas av flera skäl utan att man därför behöver anlita bevarade instrument som referensmaterial. Den antydda arten av mekanism skulle göra instrumentet ytterst svårspelat genom att den skulle framtvinga krökt handställning.[20] Denna omständighet gör det sannolikt att de båda målningarna ger en missvisande framställning av instrumentets anslagsteknik.

Även nyckelharpan hos Agricola är diskutabel beträffande spelmekanismens framställning [*46*]. Nyckelmekanismen är placerad på »fel» sida av halsen förutsatt att instrumentet haft nycklar som faller tillbaka av sin egen tyngd samt spelats av en exekutör som skött stråken med höger och nycklarna med vänster hand. Såsom redan påpekats är dock detta beroende på att bilden sannolikt är spegelvänd.[21]

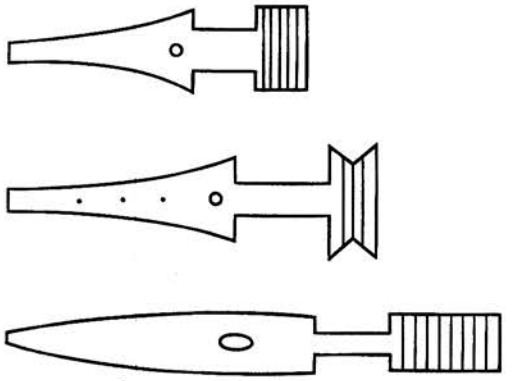
På grundval av bildmaterialet kan man dra följande slutsatser: den medeltida nyckelharpan var försedd med trycktangenter, men hur dessa sett ut i detalj framgår inte av målningarna.

*Nyckelns morfologi*

Nyckelharpans tangent (nyckel, knaver) har samma konstruktion från de äldsta bevarade instrumenten fram till nutidens nyckelharpor. Den del av nyckeln som ligger i själva nyckellådan är kilformig, medan den del som skjuter ut utanför består av en smal »hals» och en bredare triangulär eller rektangulär platta, i denna undersökning kallad »tangenthuvud». Detta tangenthuvud är vanligen försett med skåror som löper vinkelrätt mot nyckelns längdriktning. På den kilformade delen av nyckeln är de s.k. löven placerade i uppborrade hål.

Detaljutformningen av nycklarna visar intressanta avvikelser från ett tidsskede till ett annat.

*Nyckelharporna från Esse och Vefsen* är försedda med nycklar av i det närmaste samma utseende: en kort, upptill bred, kilformad del i nyckellådan, och relativt kort och smal hals samt ett brett, rektangulärt tangenthuvud [*108*] a, b. Plattans kortsida blir emellertid successivt längre på de nycklar som ligger så långt ned på instrumentet att de hamnat ovan locket [*3*], [*4*]. Detta är



108. Nyckel från nyckelharpan (a) från Esse, (b) från Vefsen, (c) från Mora.
*108. Keys from (a) the Esse, (b) the Vefsen and (c) the Mora instruments.*

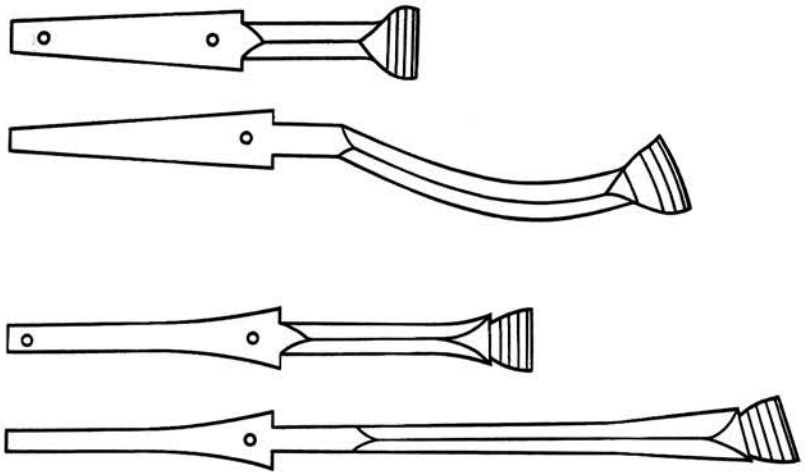
spelteknisk betingat, ty det skulle vara ytterst besvärligt att nå dessa nycklar om de vore lika korta som de övriga. I själva anslagsdelen har ifrågavarande nycklar skurits snett så att de ansluter till sargens utsvängning från halsen.[22] De båda instrumentens löv består av icke vridbara trästift, placerade på kilformens breda del och avsedda för att avkorta första melodisträngen.[23]

[20] En dylik spelmekanism kännetecknar instrumentet »Monocorde à clavier» (se Norlind 1939: 43 f.), men spelsättet på detta instrument är helt annorlunda på grund av att exekutören inte bär instrumentet utan har det stående framför sig.

[21] Äldre avbildningar av vevliror framställer ibland nyckelmekanismen så att nycklarna är vända uppåt även beträffande de yngre enmansbetjänade instrumenten (se t.ex. Bachmann 1964 Abb. 83, 84, se även denna framställning bild [*33*]). Detta verkar ur spelteknisk synpunkt oförklarligt, om instrumenten skulle ha varit försedda med trycktangenter av det vanliga slaget, som måste utnyttja sin egen tyngd för att återgå till utgångsläget. Det är sannolikt fråga om felteckningar eller att konstnären av någon anledning inte velat låta tangenthanden skymma instrumentet.

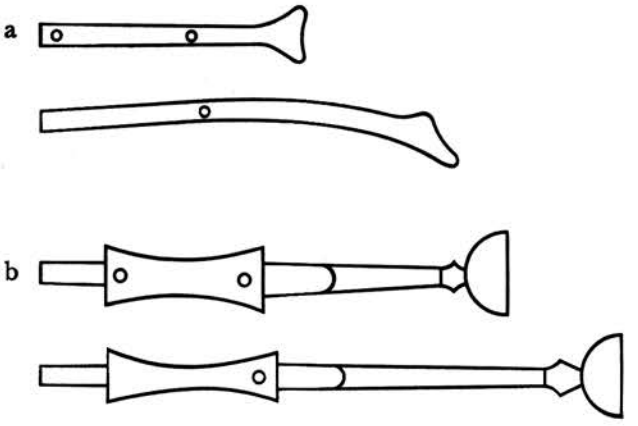
[22] Detta gäller främst nyckelharpan från Vefsen. Men även den nedersta nyckeln på nyckelharpan från Esse har en utformning som styrker en förmodan, att de tre nu förlorade nycklarna varit försedda med längre tangenter än de övriga.

[23] Samma typ av nyckel förekommer på vevliran, se t.ex. N. M. 3097. Men löven är stora och böjda nästan i en halvcirkelform (Norlind kallar dem för »klauenartige Verkürzungshaken» 1939: 14), samt vridbara.



109. Kortaste och längsta nyckel av två för enkelharpan och kontrabasharpan kännetecknande typer. Den ena med böjd överdel för att minska avståndet mellan anslagspunkterna.

*109. The shortest and longest keys from two types characteristic of the simple and contra-drone keyed fiddles. The curved design reduces the distance between the handles.*




110. Individuella utformningar av nycklar till kontrabasharpor (a) 3.37, (b) 3.13.
*110. Individual designs for keys for contra-drone keyed fiddles (3.37, 13).*

Båda instrumenten har dessutom haft löv avsedda för andra strängar: nyckelharpan från Esse har urtag för löv på de tre nedersta nycklarna[24] avsedda att avkorta andra melodisträngen. Nyckelharpan från Vefsen är försedd med löv även för andra melodisträngen och har sannolikt haft sådana både till sträng tre och fyra, att döma av hål i nycklarna och ett bevarat löv av metall till tredje strängen. Löven till andra strängen utgöres av smala metallstift. Metallstiften har sannolikt avkortat metallsträngar i motsats till löven av trä som troligen avkortat strängar av tarm eller silke (se s. 93).[25]

*På nyckelharpan från Mora* är nycklarna långa och smala och med ett avlångt tangenthuvud. Nycklarna är försedda med vardera ett löv, fästat anmärkningsvärt långt in på nyckelns kilformade del [*108*] c.

*De resonanssträngade nyckelharpornas* nycklar har en mycket lång hals. På grund av instrumentens storlek skulle användandet av nycklar med kort hals förorsaka speltekniska svårigheter då nycklarna skulle vara svåra att nå. Även nycklarnas tangenthuvuden är annorlunda, triangulära i stället för rektangulära, men de tidigare omtalade refflorna återfinns. De löper också i samma riktning.

Nycklarnas storlek varierar: en nyckelharpa med relativt få nycklar, t.ex. en enkelharpa eller kontrabasharpa med 16 nycklar, är försedd med betydligt bredare nycklar med större tangenthuvuden än de kromatiska nyckelharporna som på ungefärligen samma utrymme förses med över 20 nycklar.

Man kan urskilja vissa typer av nycklar bundna till bestämda arter av resonanssträngade nyckelharpor. Så t.ex. förekommer en och samma typ av nyckel till *enkelharpor* och *kontrabasharpor* [*109*].[26] De nycklar som ligger längst ned mot korpus har givits en karakteristisk böjning för att samtliga nycklar skall få plats och anslagspunkterna ändå skall ligga nära varandra.

Nycklarna är avpassade så att de successivt blir längre i och med att korpus blir bredare nedemot mellanbygeln. Flera enkelharpor och kontrabasharpor har nycklar som är raka helt igenom.[27] Dessa nycklar har ofta ett smalt tangenthuvud och bör ha varit betydligt svårare att träffa än närmast ovan beskrivna.

Bland kontrabasharporna finns också enstaka individuella utformningar av nycklarna. 3.13 [*110*] b anknyter till de traditionella typerna och fungerar på motsvarande sätt medan 3.37 [*110*] a ingår i en annan art av spelmekanism.[28]

En mycket behändig typ av nyckel förekommer på flera kontrabasharpor. En av nycklarna har försetts med en extra bred kil så att två löv kan placeras bredvid varandra. Om spelmannen vill spela en melodi i vilken $h^2$ ingår, vrider han högra lövet så att dess egg riktas mot strängen och vrider det vänstra lövet åt sidan. Vill han spela en melodi i vilken $b^2$ ingår får han göra tvärtom [*111*].

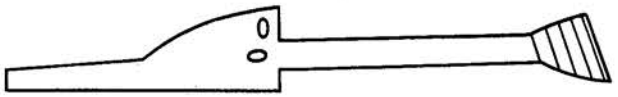
[24] Ytterligare tre nycklar har funnits, vilka sannolikt varit försedda med hål analogt med de tre översta av de bevarade.

[25] Från och med 1600-talet har samtliga bevarade eller avbildade högre ståndsvevliror, och vanligen även folkliga vevliror, två kopplade löv på varje nyckel, som avkortar var sin melodisträng stämd i oktav eller prim. Detta har troligen sina rötter i medeltida praxis (se t.ex. Galpin 1910: 107 f., Bachmann 1964: 127).

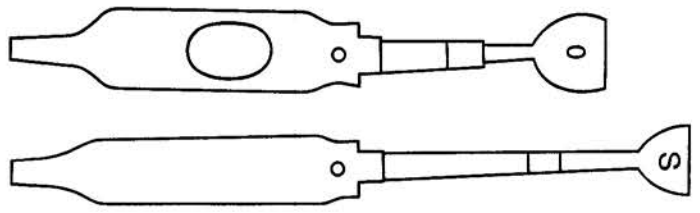
[26] Sådana nycklar har t.ex. 3. 27, 29, 36, 40, 41, 42, 56, 62, 65.

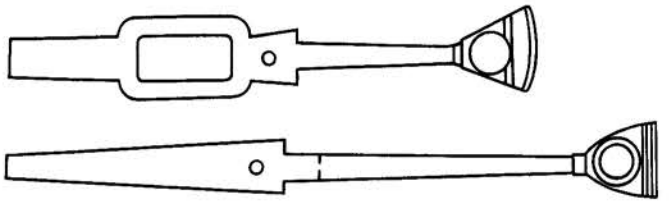
[27] Sådana raka nycklar har nr 2. 2, 14, 32, 43, 44, 45, 48, 55, 57; — 3. 1, 4, 5, 12, 16, 18, 21, 25, 28, 31, 33, 35, 38, 46, 49, 51, 53, 58, 59, 60, 61, 63, 64.

[28] Nyckellådan består av en träram. Vänster sidstycke utgöres av ett helt ämne, ur vilket hålen för nycklarna utskurits. Motsvarigheten till högra sidans urholkning har åstadkommits med en ribba intappad i träramens främre och bakre (=sadelns) kortsidor, försedd med hål för nycklarna. Nycklarna är raka fram till tangenthuvudet och försedda med löv i form av vanliga träskruvar. Löven som avkortar första melodisträng tjänstgör även som stoppanordning så att nycklarna ej faller ur nyckellådan. På grundval av korpusform och lövställning är det sannolikt att detta instrument daterar sig till 1700-talets senare hälft.



111. Nyckel till kontrabasharpa med två löv avsedda för $h^2$ alternativt $b^2$ (3.26, 31, 49, 66).
*111. Key for contra-drone keyed fiddle fitted with two tangents for playing either $b^2$ or $\flat^2$ (3.26, 31, 49, 66).*





112. De övre två nycklarna tillhör en silverbasharpa tillverkad 1953 (4.41) de undre två en från 1880-talets slut (4.28).
*112. Keys for silver-drone keyed fiddles from 1953 (above, 4.41) and the late 19th century (below, 4.28).*

*Silverbasharpans* nycklar är inte så långa eller så svängda som enkelharpans och kontrabasharpans. Insvängningen av korpus gör att handen bättre når nycklarna, som följaktligen kan göras relativt korta och raka. Dessutom användes vanligen inte de fem, sex översta nycklarna, som endast är till »för syns skull» på denna typ (se s. 126). Nycklarna har vanligen väl tilltagna tangenthuvuden och är frånsett längden och svängningen av samma typ som enkelharpans och kontrabasharpans [*109*]. Individuella formmönster kännetecknar nycklar till instrument från 1800-talets sista decennium eller 1900-talet [*112*]. Olika konstruktioner förekommer för de nycklar som ligger ovanför varandra [*113*], [*114*]. De breda innerdelarna är ofta försedda med tre alternativa hål för löv till andra melodisträng, sannolikt för att kunna anpassa intonationen efter första melodisträngens toner (se [*114*]b). Några instrument har runda metallplattor fästade på tangenthuvudena (4.28), vilka har till uppgift att göra nyckeln tyngre så att den bättre faller tillbaka i utgångsläget (jfr även de kromatiska nyckelharporna, t.ex. 6.6, 7).

*De kromatiska nyckelharpornas* nycklar är ofta kortare, smalare och smidigare än de äldre instrumenttypernas, vilket är nödvändigt för att de skall rymmas i tre rader. De följer vanligtvis samma mönster som de på bild [*109*] återgivna, men med väl tilltagna innerdelar, vilka inte längre göres kilformiga utan rektangulära med en »tapp» som avslutning, detta för att man skall kunna göra ett urtag på innerdelen för en andra och tredje underliggande nyckels löv [*115*].

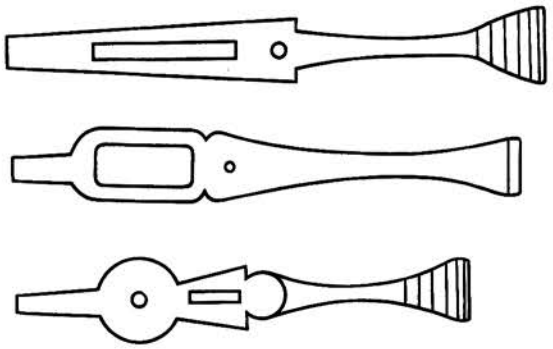
Enstaka silverbasharpor och kontrabasharpor med dubbellek har tangenthuvudena i avvikande färg mot nyckeln i övrigt (se t.ex. [*139*]). De kromatiska nyckelharporna har ibland tangenthuvudena målade i två färger i överensstämmelse med pianots vita och svarta tangenter. Besiffring av nycklarna förekommer för att man lättare skall kunna identifiera dem då de vid resonansbesträngning eller justering tagits ur nyckellådan. Enstaka instrument har också försetts med nycklar med påmålad eller instansad bokstavsnotskrift: tillverkaren har därvid utgått från att första melodisträng representerar stamtonen $a^1$. Detta förekommer redan på kontrabasharpor av högreståndstyp (3.29). Beträffande den kromatiska nyckelharpan är sådana tonsymboler relativt vanliga. Numera användes nyckelharpan i spelmanslag där man spelar efter noter och bokstavsnotskriften kan komma den ovane notspelmannen väl till pass. Den kan också vara till stor hjälp vid stämning av instrumentet.

*Nyckellådan*

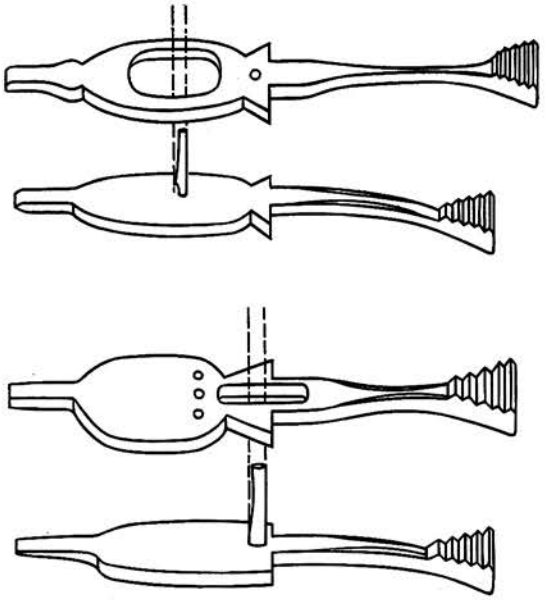
*Sidstyckena* till nyckellådan har inte förändrats under århundradenas lopp. Det vänstra sidstycket har den övre radens nyckelhål öppna. Dessa täckes av en speciell ribba, överliggaren, när nycklarna placerats i nyckellådan. Det högra betydligt tjockare sidstycket har en bred fördjupning, i vilken nycklarnas ände vilar och fritt kan löpa vid anslag. Exempel på avvikande utformning av nyckellådan förekommer bl.a. på instrument vilka även i övrigt avviker från traditionella konstruktionsprinciper. Ett sådant är 3.37 från Lohärad socken (se not 28). En lokalt avgränsad konstruktion har påträffats i Skärplinge, Österlövsta och Västland.[29]

[29] Fem instrument har påträffats med denna utformning av nyckelmekanismen. Två av dessa var i bruk redan under 1800-talets senare hälft (4. 7 och 4. 50), medan de övriga (4. 10 och 4. 49) tillverkats av en och samma byggare omkring 1900. 4. 10 spelas fortfarande av lantbrukaren och spelmannen Joel Jansson, Västland, [*169*]. Konstruktionen är något avvikande mellan de två förstnämnda och de övriga tre, men principen är densamma: högra sidstycket är lika smalt som vänstra, och i stället för att nycklarna vilar i en urgröpt skåra har hål gjorts genom högra sidstycket, där nyckelns spets vilar. 4. 10 och 4. 49 saknar ribba över sidstycket: i stället har byggaren gjort en ram som löper längs med nycklarnas tangenthuvuden. Endast några mm av tangenthuvudet ligger fri. Avsikten härmed var enligt byggarens son, Ante Wadman, Vela, att söka få till stånd en anslagsmekanism som skulle likna dragspelets tryckknappar. För att nyckeln skall hållas i läge har den försetts med en speciell stoppinne.

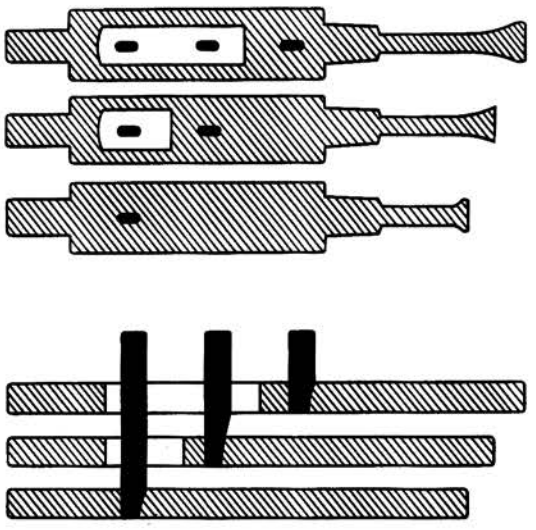
Från sekelskiftet 18—1900 finns exempel på nyckelharpor med liknande mekanism, bl.a. tillverkade av M. Ericksson, Stockholm (2. 48), och snickare J. E. Malmström (2. 59). Det första instrumentet är ett arbete av en intresserad men mindre framgångsrik byggare och spelman, som massproducerade instrument till försäljning. Det andra är ett exempel på hur tillfälliga avarter inom nyckelharpbygge uppkommer genom försök att skapa ett instrument utifrån en diffus minnesbild eller att »förnya» nyckelharpan utan närmare kännedom om instrumentet. Sådana avvikelser accepteras sällan utan förblir kuriosa.



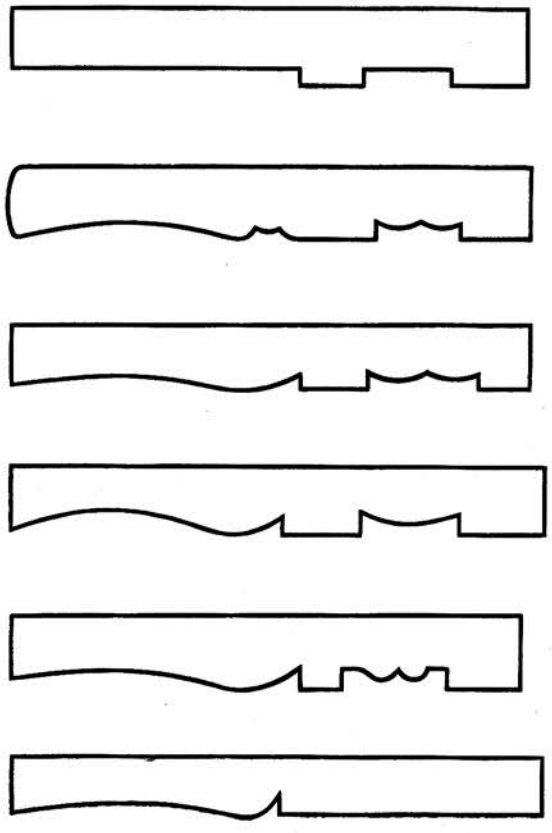
113. Nycklar med olika form av urtag för den underliggande nyckelns löv (4.47, 97, 77).
*113. Keys with different shaped notches for the tangent of the key in the second row (4.47, 97, 77).*



114. Nycklar till silverbasharpa: den undre nyckelns löv avkortar (a) andra (b) första melodisträngen.
*114. Pairs of keys from silver-drone keyed fiddle: the tangent of the lower key stops (a) the second and (b) the first melody string.*



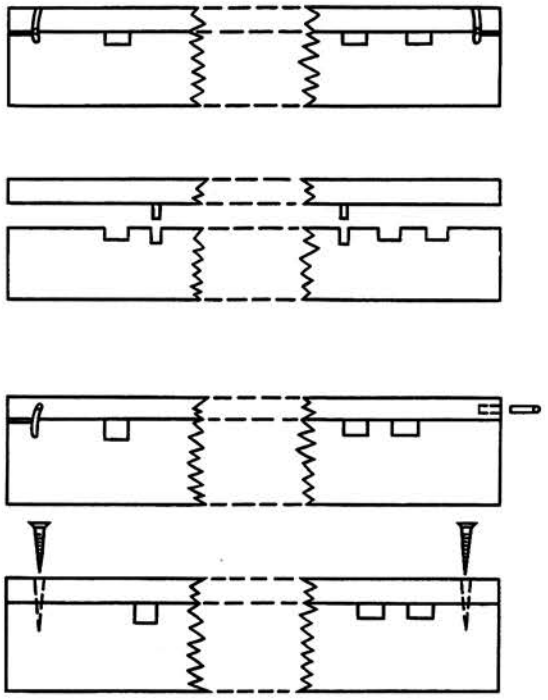
115. Nycklar till den kromatiska nyckelharpan: (a) tre nycklar avsedda att placeras under varandra, här lagda sid sidan av varandra och sedda ovanifrån; (b) samma nycklar placerade i nyckellådan sedda från sidan. Efter konstruktionsritning av Harald Närlund.
*115. Keys for chromatic keyed fiddle. Arrangement of keys in three rows, seen from (a) above and (b) the side.*



116. Utformningar av sidstyckenas underkant: (a) förekommer på nyckelharporna från Esse och Vefsen; (a—e) förekommer på enkelharpor, kontrabasharpor, silverbasharpor och kontrabasharpor med dubbellek (f) kännetecknar den kromatiska nyckelharpan.
*116. Designs for lower edge of sidepanel: (a) from the Esse and Vefsen instruments; (a—e) from simple, contra-drone, silver-drone and contra-drone double-keyed instruments; (f) characteristic of the chromatic keyed fiddle.*

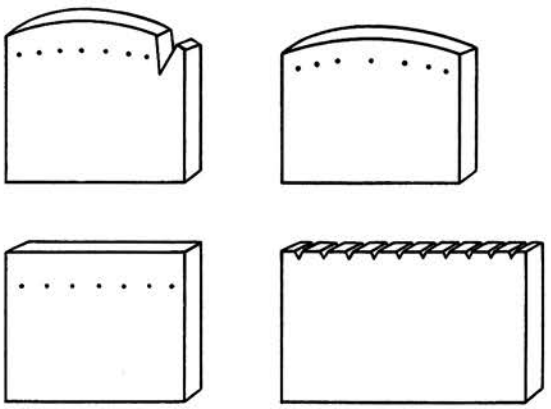
Detaljutformningen av nyckellådan är begränsad till ett fåtal huvudmönster med flera individuella avvikelser.

Varje sidstycke är fästat vid instrumenthalsen i två fästpunkter mellan vilka ett urtag finns utskuret. Urtagets funktion är inte entydigt. Det kan höra samman med sidstyckenas fastsättning eller helt enkelt utgöra ornament. Nyckelharporna från Esse och Vefsen har ett sådant uttag. Samma mönster lever kvar från enkelharpan och fram till 1900-talets silverbasharpa [*116*]. Den förekommer även hos äldre typer av vevliran (M.M. 137). Sådana urtag saknas på nyckelharpan från Mora och på de kromatiska nyckelharporna. Dessa instrument har liksom övriga nyckelharpor sidstyckena fastsatta med tränitar resp. skruv, vilket ger anledning till att betvivla ovan framkastade teori om urtagens funktion vid fastsättningen.



117. Överliggarens fastsättning: (a) fastbunden vid sidstycket med snöre (tråd, läderrem, sena); (b) »intappad»; (c) fastbunden framtill och intappad från sadeln (d) fastskruvad.
*117. Attachment of the batten: (a) a string (wire, leather strap, sinew) passes over the batten and through the sidepanel; (b) wooden pegs; (c) a string in front and a peg from the key-box nut; (d) screws.*

*Överliggaren,* som håller den övre raden nycklar på plats, är fastsatt på olika sätt. En fästanordning är allmän och förekommer på nyckelharpor från alla tidsskeden: överliggaren bindes med snöre, tråd, läderrem eller sena, som föres in i hål i sidstycket och sedan över själva ribban [*117*] a. Andra synes bundna till en viss typ av instrument: enkelharpor och kontrabasharpor har ofta olika slags »intappningar», dvs. tränitar som förenar överliggare och sidstycke eller överliggare och sadeln [*117*] b och c. Yngre instrument, främst de kromatiska nyckelharporna, har överliggaren fastskruvad [*117*] d.



118. Sadel: (a) till nyckelharpa med lock över spelmekanismen. Skåran är avsedd för en silkessträng; (b) till nyckelharpa utan lock, men vars form dikterats av föregående äldre typ; (c) till nyckelharpa från 1900-talet med rak överkant; (d) till nyckelharpa från 1900-talet med strängarna löpande ovan sadelkanten.
*118. Key-box nut: (a) for keyed fiddle with lid over key mechanism (the notch is for a silk string); (b) for keyed fiddle without lid, but with a nut designed according to (a); (c) for keyed fiddle from the present century, with flat top; (d) for keyed fiddle from the present century with the strings running in grooves.*

*Sidstyckenas fastsättning* har utförts med trädubbar (nyckelharpan från Mora, Vefsen, Esse och de resonanssträngade nyckelharporna fram till slutet av 1800-talet), fastskruvning med träskruv (silverbasharpan från 1800-talets slut), limning och fastskruvning (den kromatiska nyckelharpan). Tekniken att fastskruva sidstyckena infördes först sedan föreställningen att »järn tar bort ljude'» (M.M. 64/65: 36) försvunnit.

*Sadeln* är vanligen fastsatt i ett därför avpassat gradspår på instrumentets hals. Nyckelharpan från Mora har sadeln fästad i sidstyckena från vilka utgår kvadratiskt formade tappar. I övrigt förekommer ej att sadeln är fästad vid sidstyckena. Nyckelharpan från Mora, Esse och nyckelharpa N.M. 147300 har en sadel med rak överkant. (Sadeln till nyckelharpan från Vefsen saknas). Flertalet av de äldre resonanssträngade nyckelharporna har däremot en sadel med ibland ganska kraftigt välvd överkant. Strängarna löper igenom hål i sadeln. Välvningen av sadeln är avpassad för ett lock över spelmekanismen. En viss rundning av sadeln levde kvar långt efter det att detta lock över spelmekanismen definitivt försvunnit. Från och med sekelskiftet gjordes sadelns överkant i allmänhet rak. Fortfarande fördes dock strängarna genom hål i sadeln. Först på 1920—30-talet har man omedvetet återtagit den äldsta tekniken med strängarna löpande över sadeln [*118*].

*Lock över spelmekanismen*

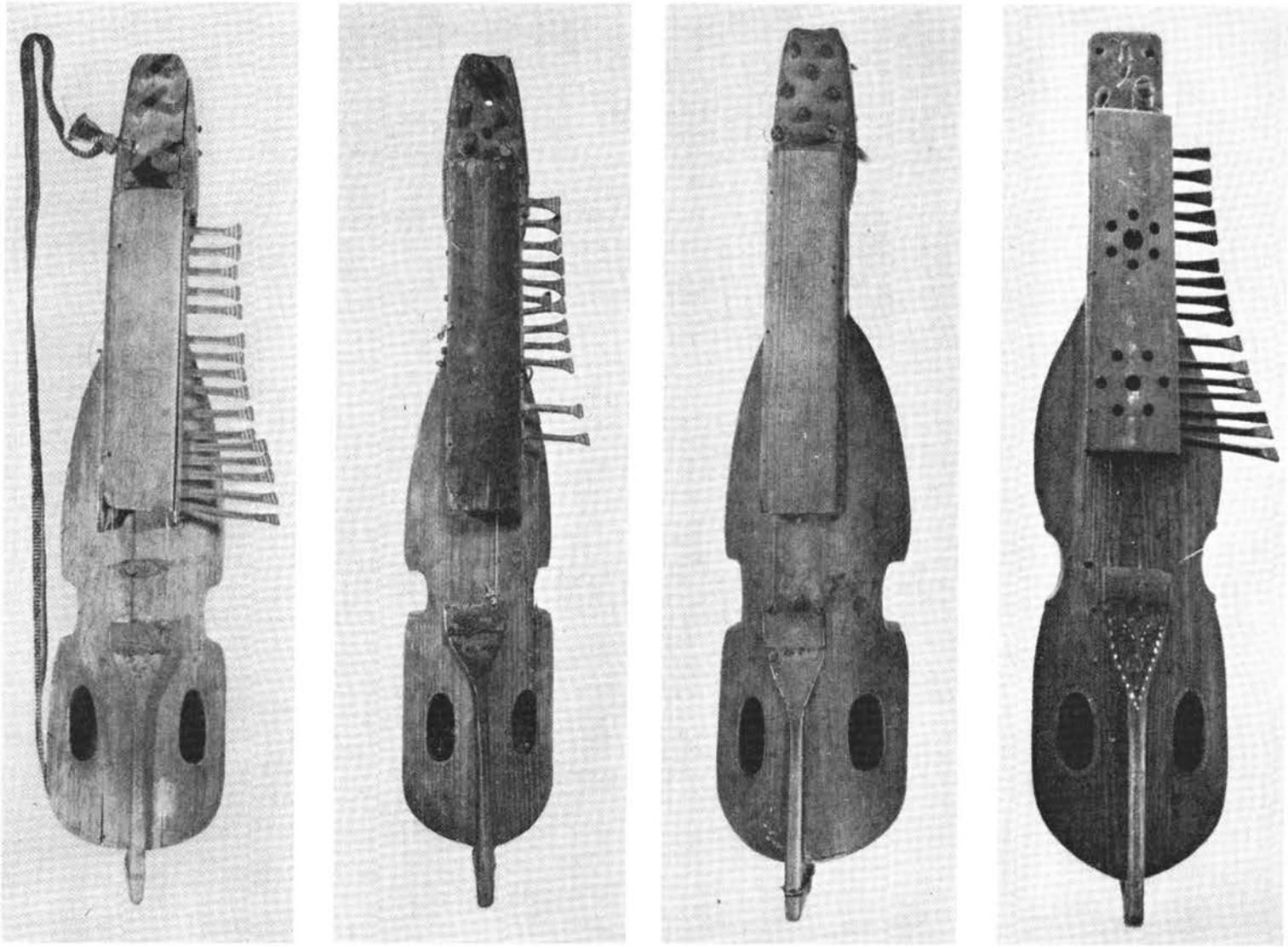
Flera av kyrkmålningarnas nyckelharpor har lock över spelmekanismen (se nyckelharporna i Alnö, Häverö, Lagga och Rynkeby kyrkor [*31*], [*33*], [*35*], [*43*], [*44*]). Nyckelharpan i Alnö kyrka har en sträng som löper ett stycke ovan locket, vilket förmodligen utgör en felteckning. Sannolikt är även nyckelharporna i Emmislöv, Tolfta och Älvkarleby kyrkor [*32*], [*38*], [*39*], [*40*] försedda med lock över spelmekanismen, men konstnären har dragit samtliga strängar *över* locket. Om han därmed gjort sig skyldig till en medveten »felteckning» för att markera strängarna eller av annan anledning gjort framställningen på detta sätt kan endast bli föremål för gissningar.

Agricolas nyckelharpa [*46*] är sannolikt tecknad med lock. På Praetorius' nyckelharpa [*47*] synes locket även ha täckt skruvplattan.

De bevarade nyckelharporna utan resonanssträngar saknar lock över spelmekanismen och har inga fästanordningar för denna instrumentdel på sidstyckena.

Däremot förekommer lock eller fästpunkter för lock i höger sidstyckets överkant hos samtliga enkelharpor och äldre kontrabasharpor. Här ger således inte källorna prov på samma obrutna samband som i många andra instrumentdetaljer. Detta kan emellertid bero på en tillfällighet, då antalet bevarade nyckelharpor utan resonanssträngar är blygsamt.

Locket har inte haft någon funktion vid musicerandet utan är att betrakta som ett slags skydd.

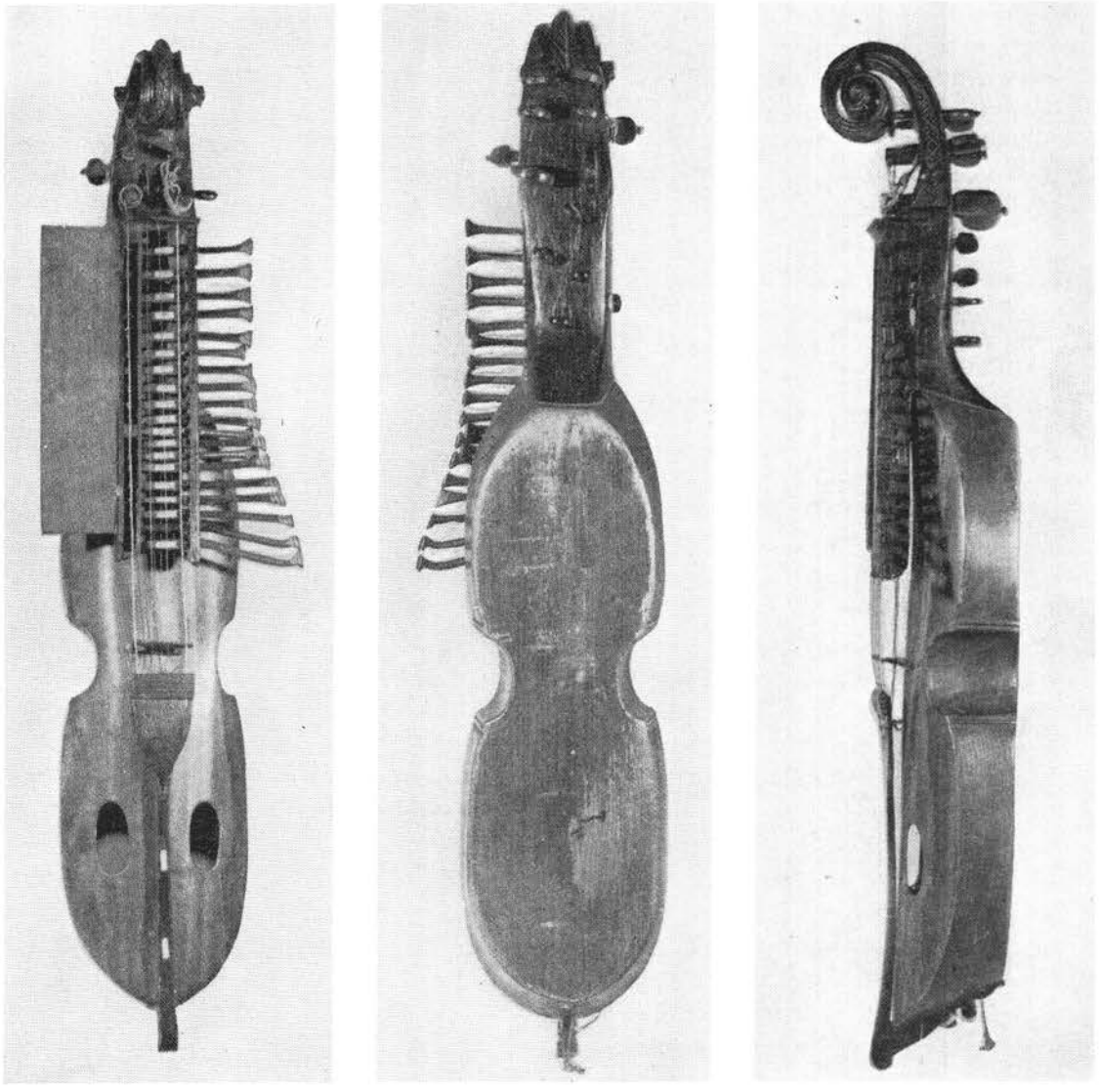


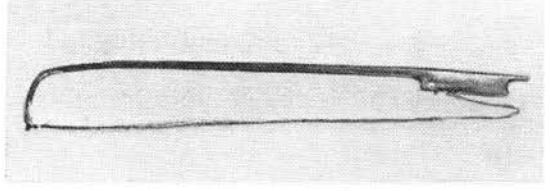
De resonanssträngade nyckelharpornas lock är svagt välvda så att de ansluter till sadeln. Välvningen är nödvändig för att löven skall gå fria. Locken är fästade i nyckellådans högra sidstycke med sena, läderrem eller snöre som trätts genom hål i sidstyckena respektive lockets högerkant.[30] Vissa lock är även försedda med en speciell låsanordning: i den högra långsidans mitt har en läderögla fästs och denna ögla kan sedan trädas över en eller ett par av nycklarna [*119*], [*120*].

Locket över spelmekanismen är ett effektivt skydd. Under 1800-talet förlorade detta lock sin betydelse och försvann under århundradets sena-

[30] Enstaka »högre ståndS»-instrument har försetts med små gångjärn (3. 29, [*120*]).

119. Nyckelharpor med lock över nyckelmekanismen: (a) kontrabasharpa (3.18); (b) kontrabasharpa (3.3); (c) kontrabasharpa (3.6). Märk hål för fästanordning av locket; (d) enkelharpa (2.44).
*119. Keyed fiddles with lid over key mechanism: (a) contra-drone keyed fiddle (3.18); (b) contra-drone keyed fiddle (3.3); (c) contra-drone keyed fiddle (3.6), note hole for attachment of the lid; (d) simple keyed fiddle (2.44).*





120. Kontrabasharpa (3.29), sannolikt konstruerad med fiolen som förebild. Märk t.ex. skruvlådan som har »snäckform». Se även instrumentets stall [*104*].
*120. Contra-drone keyed fiddle (3.29). The design is probably based on the violin. Note the keyboard and the bridge* [*104*].

re del, sannolikt i samband med att man började tillverka speciella lådor för instrumentet i fråga så att det i sin helhet skyddades vid transporter utomhus.[31] Motsvarande lock finns på samtliga typer av vevlira, där instrumentdelen är av större betydelse: exekutörens vänsterarm är sträckt över nyckellådan vid musicerandet och följaktligen fordras ett lock som skydd för mekanismen.[32]

### Ljudpinnen

I denna framställning har tidigare framhållits att sannolikt såväl nyckelharpan från Mora som från Esse varit försedda med ljudpinne.

Nyckelharpan från Vefsen har en svampformad och ytterst smal ljudpinne. Denna är intappad i ett litet hål i instrumentets botten och har satts på plats innan locket limmats på [*121*] a. Möjligheten att justera dess läge har varit ytterst begränsad.

De resonansträngade nyckelharporna har såsom tidigare framhållits från 1700-talet fram till 1900-talets första decennier en ljudpinne införd genom ett kvadratiskt hål och fastkilad med en träkil [*121*] b, [*96*].[33] Denna ljudpinne har kanske uppfattats mera som stöd för locket mot stallets tryck än som en instrumentdel med ljudöverförande funktion (jfr beteckningen *ställpinne, stallpinne*). Den kromatiska nyckelharpan och även några silverbasharpor under det sista decenniet har tillverkats med »lös» ljudpinne analogt med violinen [*121*] c (se s. 90).

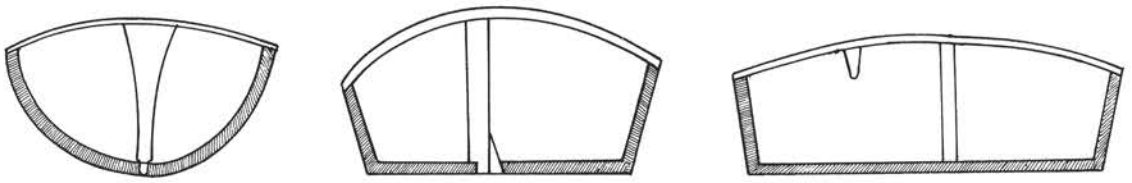
### Ljudhålen

Nyckelharpornas ljudhål är inte unika utan förekommer även till andra stråkinstrument. Teorierna kring ljudhålens första utveckling (se t.ex. Sachs 1920: 171 f., Andersson 1923 a: 295, Bachmann 1964: 90), berör blott indirekt nyckelharpan, som även i denna detalj successivt synes ha upptagit nya typer av ljudhål från andra instrument.

[31] En vandrande spelman, kallad Harp John, som på 1920-30-talet spelade i gårdarna i Tegelsmora och kringliggande socknar, gick med sitt instrument utan skydd. Vid regn- eller snöväder svällde nycklar och löv, och instrumentet blev obrukbart (M.M. 64/65: 42).

[32] Locket över nyckellådan har också en viss dämpande effekt på nycklarnas klapprande. Men det är tvivelaktigt om konstruktionen gjorts för att eliminera detta biljud, då bildframställningar visar att nyckelharpan ibland spelats med locket öppet [*48*]. Jfr dock en hypotes angående skyddet över vevlirans spelmekanism, Schünemann 1936: 50.

[33] Till undantagen hör nyckelharpan 3. 33, med en speciellt uppbyggd anordning för ljudpinnen.



121. Ljudpinnens fastsättning: (a) intappad i botten; (b) införd genom ett hål i botten och fastkilad; (c) justerbar ljudpinne av samma typ som violinens. Vid sidan därav basbjälken i genomskärning.
*121. Attachment of sound post: (a) mortised in back; (b) inserted through a square hole in the back and wedged fast; (c) adjustable type, similar to that of the violin (the bassbar is shown in cross-section).*

Ett flertal av nyckelharporna i de medeltida kyrkmålningarna är försedda med ett runt ljudhål mitt på korpus (se nyckelharporna i Lagga, Tolfta och Älvkarleby kyrkor samt i Karmeliterklostret i Helsingör, [*35*], [*38*], [*39*], [*40*], [*42*]). Man skulle kunna anta att konstnären gjort sig skyldig till en sammanblandning med gitarren om inte fiddlor och stråklutor med denna typ av ljudhål även förekom i kontinental medeltida instrumentikonografi (se t.ex. Hammerstein 1962 Tafel 84), i Danmark (se Panum 1934: 57) och i Sverige (Tolfta och Älvkarleby kyrkor).

Virdung framställer likaledes »Gross Geigen» (1511: Bij) med ett dylikt ljudhål och dessutom ett C-hål på vardera överbygeln. Agricola har samma typ av ljudhål till ett flertal stråkinstrument i sina avbildningar. Hans nyckelharpa [*46*] är ett av dessa. (Se även Praetorius 1620 Tafel XXXIV, »Alte Fiddel»). Dylika stråkinstrument har sannolikt förekommit under medeltiden innan stråkinstrumenten gått sin egen väg, skild från knäppinstrumentens (Bachmann 1964: 90).

Nyckelharpan i Emmislöv kyrka [*32*] har fyra små ljudhål placerade symmetriskt två och två på instrumentets över- respektive underdel. Sådana ljudhål med motsvarande placering finns i tidiga bildframställningar av stråkinstrument (se Bachmann 1964 Abb. 54, 56, 60, på sist angivna instrumentbild förekommer även slitsformade ljudhål, Rühlmann 1882 Tafel III Fig. 2b, 11, 16).

Nyckelharpan i Alnö kyrka har närmast ovalformade ljudhål placerade på instrumentets överbygel [*31*]. Exakt denna typ av ljudhål synes vara relativt sällsynt bland tillgängliga stråkinstrumentavbildningar från medeltiden. Däremot är ljudhål av besläktad form ganska vanliga, bl.a. ett slags njurformade ljudhålspar som Sachs betraktar som ett mellanstadium i ljudhålets utveckling från ett mitthål till två motställda C-hål (Sachs 1920: 171 f.). Motsvarigheter till nyckelharpans i Alnö kyrka ljudhål kan dock spåras.[34] En närstående ljudhålsform har de fiddlor som avbildas i de vandrande spelmännens hand.[35] Dessa har en oval form, men deras nedre del är skuren rak och ofta vidgar sig ljudhålet något före denna raka kant. (Om ovala ljudhålstyper se mera nedan).

Två hjärtformade ljudhål placerade på underbygeln har nyckelharpan från Mora och nyckelharpa N.M. 147300, en av nyckelharporna i Rynkeby kyrka, nyckelharpan hos Praetorius och nyckelharpbilden hos Rudbeck (1850: 63) [*2*], [*30*], [*43*], [*47*], [*52*]. En vevlira i Rynkeby kyrka och två fiddlor i samma kyrka samt en fiddla i Brunnby kyrka [*125*], [*99*], [*98*] har samma slags ljudhålspar. Fiddlan i Brunnby har dock ljudhålen placerade på överbygeln.

De ovan redovisade ljudhålen synes tillhöra en medeltida fiddlatyp. Nyckelharpan från Häverö däremot ansluter sig i denna detalj till stråkinstrument av ett senare stilskikt. Instrumentet har två C-hål på mellanbygeln med ryggarna vända mot varandra.[36] Instrument som har C-hål med denna placering finns i en medeltida bildframställning av en fiddla (spelad med plektron?) från 1200-talets senare hälft (Hammerstein 1962 Abb. 58) och förekommer mycket ofta på den instrumenttyp som av Rühlmann betecknas som »Die Violenformen der Fidel» (Rühlmann 1882 Tafel VIII). Sådana ljudhål är vid sidan av flamhål de vanliga för violfamiljen (se t.ex. Besseraboff 1941 plate XI).

I likhet med nyckelharpan i Alnö kyrka har även nyckelharpan från Esse och flertalet av de resonansströngade nyckelharporna ovalformade ljudhål [*3*], [*8*], [*9*], [*11*], [*12*], [*14*] m.fl. Ljudhålen är emellertid i motsats till nyckelharpans i Alnö alltid placerade på underbygeln.[37]

Bland de resonansströngade nyckelharporna kan man urskilja flera olika detaljutformningar av ovalen: en typ är relativt rund [*19*] en andra »äggformad» [*20*], en tredje avlång [*11*] ibland så utpräglat att man inte längre kan tala om en ellipsform [*12*].

Två av de sannolikt äldsta resonansströngade nyckelharporna, 2.20, 67 [*107*] har ljudhål i droppform vilket synes utgöra något slags »övergångsform» mellan de hjärtformade och de ovala. Man bör emellertid undvika alla slags evolutionistiska teorier i dylika sammanhang, då sådana mycket sällan visar sig överensstämma med verkligheten.

Ett par nyckelharpor har avlånga, svängda ljudhål som ger associationer till rokokons formmönster (2.43, 3.30, [*122*], 3.37), andra har ljudhål som synes ha ovalen till ursprung men vars toppar och långsidors mittpunkter utdragits i fyra spetsar (2.45, [*8*]).[38]

Vid slutet av 1800-talet får de olika ovala ljudhålen konkurrens av ett slags stiliserade *f*-hål, vilka placeras på samma ställe som de ovala (3.13, 4.6 [*16*]). Efter 1920 och i samband med den kromatiska nyckelharpans uppkomst återfinns dessa *f*-hål på instrumentens mellanbygel och har en utformning som nära överensstämmer med fiolinstrumentens ljudhål (6.2, 6.11, 10 [*22*] —[*24*], [*68*]). Men också utpräglade individuella mönster förekommer (4.94 [*17*]).

---

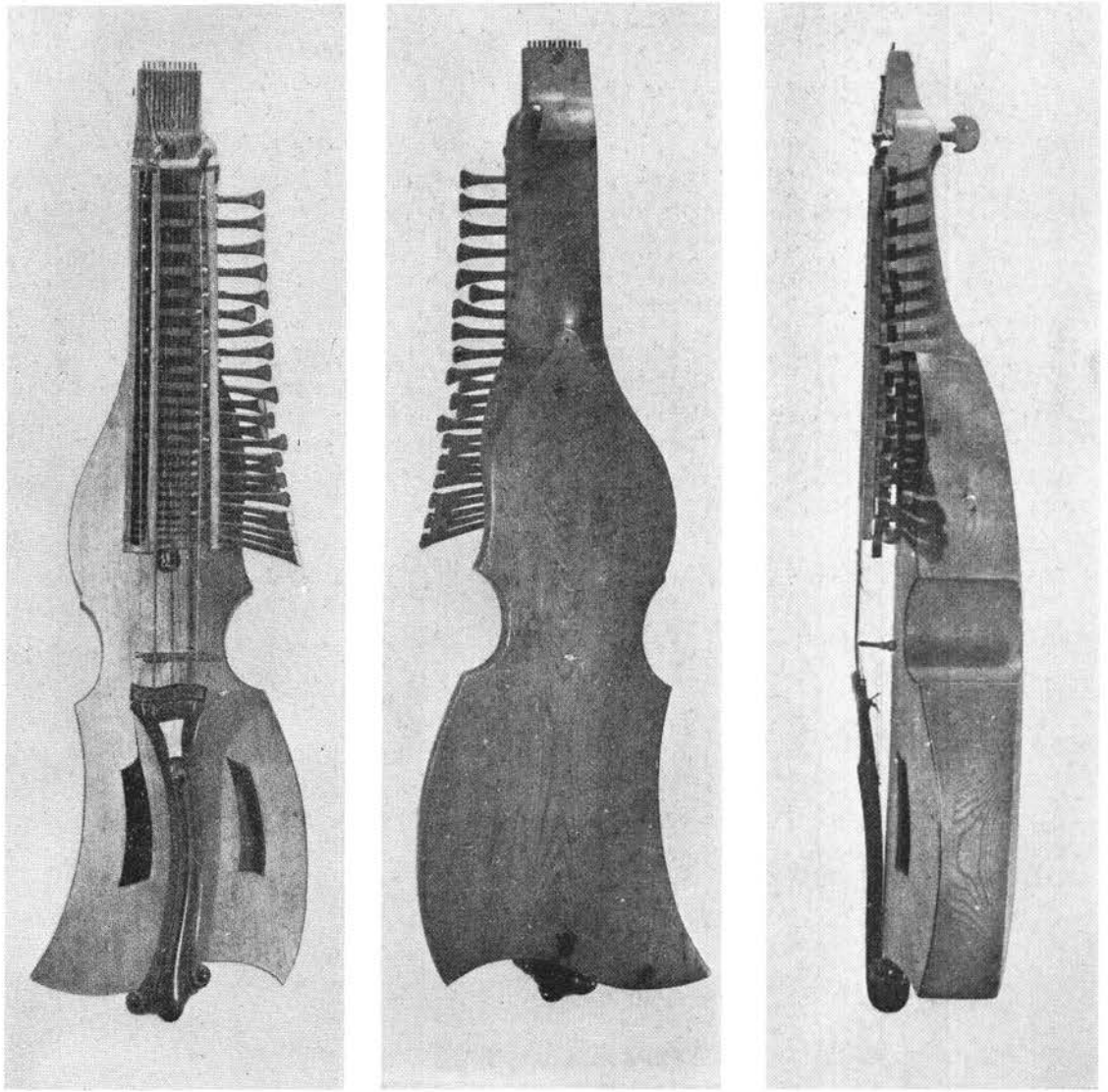
[34] Se Hammerstein 1962 Tafel 70, 79, 89, Bachmann 1964 Abb. 67, 69.

[35] Bachmann 1964 Abb. 65, 66, 68; Rühlmann 1882 Tafel VII och även Tafel VIII Fig. 12.

[36] Om uppkomsten av sådana C-hål och deras placering, se Sachs 1920: 186, som ger en trovärdig teori. Denna betvivlas dock av Andersson 1923 a: 298 f.

[37] Nyckelharpan från Vefsen har ljudhål i form av halva ovaler (se bild [*4*]), sannolikt en individuell utformning av ljudhål i heloval form.

[38] Maria Bohlin, änka efter framlidna spelmannen August Bohlin, berättade (intervju 14.4.1965), att hennes man vid slutet av 20-talet ändrat de ovala ljudhålen på faderns nyckelharpa till de nuvarande, som närmast har romboid form.



122. Kontrabasharpa i rokokostil (3.30). Märk förutom korpus; stränghållarens och ljudhålens svängda form. Se även stallet [*104*]. Engelsk skruvmekanism (samma korpusform och ljudhål har kontrabasharpa 3.37).
*122. Contra-drone keyed fiddle in rococo style (3.30). Note the body, tailpiece and sound holes. For the bridge see* [*104*]. *»English» screwmechanism.*

*Det lilla ljudhålet på överbygeln*

Nyckelharpan från Mora [*2*] och nyckelharpa N.M. 147300 [*30*] har ett ljudhål på mitten av korpus övre del i form av fem småhål grupperade i en kvadrat med ena diagonalen i instrumentets längdriktning och med femte hålet i kvadratens mitt [*123*] m (jfr även Rudbecks teckning, 1850: 63, [*52*]). Denna typ av ljudhål har mycket stor utbredning bland olika geografiskt vitt spridda instrumenttyper (en översikt med talrika exempel ger Andersson 1923 a: 298 ff., se även Manker 1938: 246 Abb. 282, Vertkoff 1963: 705).[39]

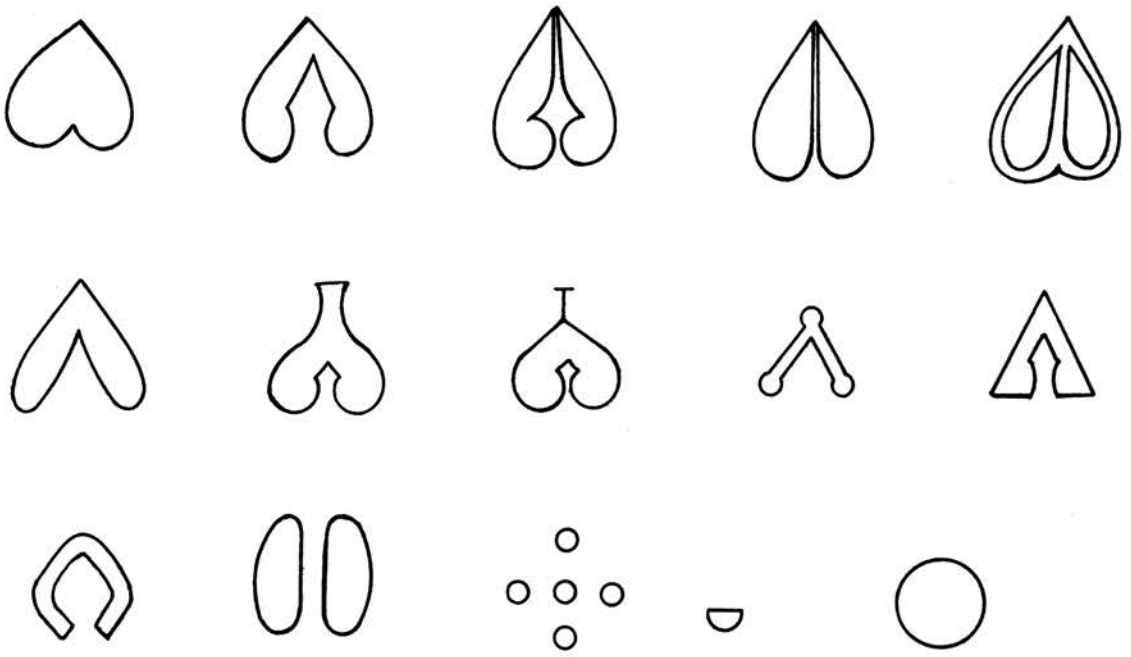
Praetorius' nyckelharpa som i andra hänseenden så nära anknyter till ovan nämnda instrument har i stället ett litet ljudhål till formen närmast en triangel. Det kan också vara fråga om ett hjärta eller en pilspetsform, jfr nedan.

Ett litet hjärtformat ljudhål finns på överbygeln till nyckelharpan från Vefsen och det stora flertal resonanssträngade nyckelharpor (se en översikt över de vanligaste typerna, [*123*] a—h). Dessa hjärtformer kan samtliga beläggas såsom ornament i svensk allmogekonst på snart sagt de flesta träföremål, vilka vid sidan av en nyttofunktion även hade karaktär av prydnadsföremål. Det är otvivelaktigt att hjärtats detaljutformning på olika nyckelharpor står i samband med denna allmogeornamentik. Men inspirationskällan till att placera hjärtat som ett extra ljudhål är sannolikt hämtat från andra instrument, kanske av »högre ståndS» karaktär. Sådana extra ljudhål i hjärtform förekommer på pochetteinstrument (N.M. 38990, Mersenne 1637, Livre IV: 178, 185). Hjärtat är dock riktat med spetsen åt motsatt håll jämfört med nyckelharporna.[40] Ett ljudhål med denna placering förekommer på flertalet resonanssträngade instrument, förutom nyckelharpan bl.a. på viola d'amore och baryton.[41] Men ljudhålet återfinns även på folkliga instrument utan aliquot-strängar, exempelvis huslan.[42]

[39] Denna figur har givits olika symboliska betydelser och tolkningar, se t.ex. Andersson 1923 a: 298 ff.
[40] En pardessus de viol från 1752, Frankrike, har ett inlagt hjärta av ebenholts på motsvarande plats på locket (Bessaraboff 1941: 225).
[41] Om detta ljudhål och dess relation till resonanssträngarna, se en teori av Sachs, »Offenbar war die Wahl gerade auf die Bastarda gefallen, weil die kleine Rose das Nachklingen dieser Saiten begünstigte» (Sachs 1920: 188).
[42] Se Kunz 1960: 145 ff., se även Raupp 1963: 194, »Die Schallrose der sorbischen Geige, die eine Analogie zur Schallrose der Viola bastarda bietet».

Vid sidan av hjärtformen förekommer enstaka andra former av vilka flera dock anknyter till hjärtat [*123*] i—o.

Under innevarande tidsskede är det lilla ljudhålet på väg att försvinna då det inte anses ha någon praktisk funktion (se s. 78).



123. Olika typer av det lilla ljudhålet på nyckelharpans överbygel (ovan från vänster till höger): (a—e) olika hjärtformer; (f—h) former besläktade med hjärtformen; (i—j) triangulära former; (k) bladform; (l—o) särformer.

*123. Different types of sound hole on upper bout.*

## Stråken

De medeltida målningarnas änglar spelar sina nyckelharpor med stråkar av olika form och typ. Man frågar sig om den avbildade stråken fått en utformning som överensstämmer med dåtida existerande stråkar eller om konstnären tagit sig friheter som gör materialet värdelöst såsom forskningsobjekt. Samtliga stråkar överensstämmer emellertid med bilder från medeltida kontinental ikonografi (se kapitel 2, där varje enskild bilds stråke behandlas) och det förefaller inte som om stråkavbildningarna skulle utgöra fantasiprodukter eller »förvanskningar» av de stråkar som utgjort modell. På bild [*124*] har nyckelharpstråkarna uppställts i anslutning till Drägers översiktskarta (1937: 21).

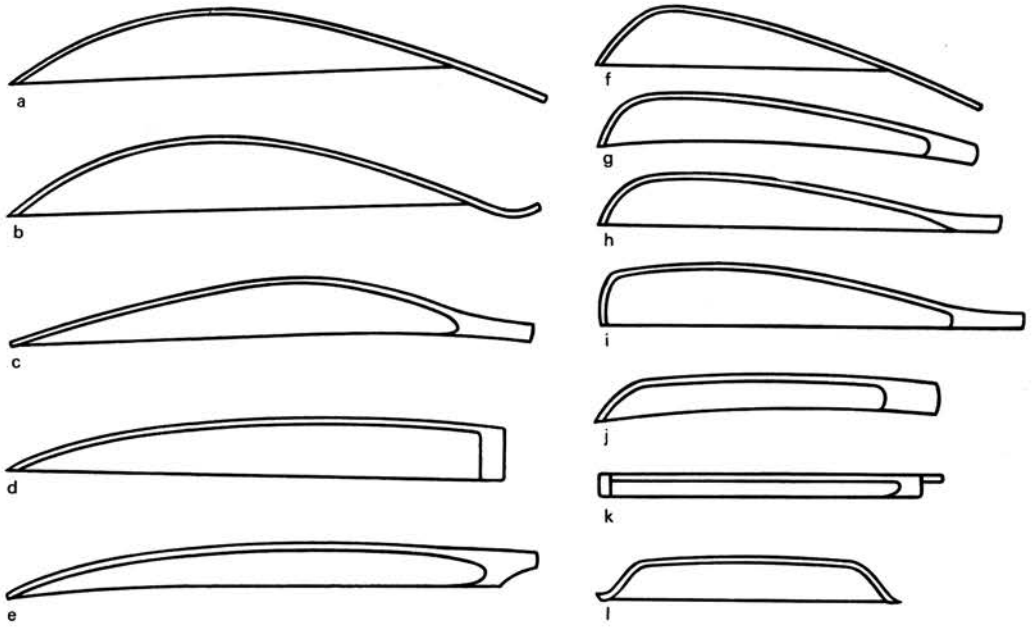
Agricolas och Praetorius' nyckelharpor är försedda med stråkar, vilka båda synes vara av en trovärdig utformning.

Stråkar till nyckelharpor utan resonanssträngar har ej bevarats. Rudbecks teckning [*52*] verkar inte övertygande vad beträffar stråken och måste lämnas utan avseende.

Från 1700-talet finns flera nyckelharpstråkar bevarade. Från denna tid och fram till silverbasharpans slutskede under innevarande decennium har stråken inte förändrats annat än i vissa detaljer. Stråken karakteriseras av en kraftig böjning framtill och den raka delen av stråkstången är riktad snett nedåt mot taglet och slutar i en gripplatta. I dess främre del är taglets ena ände fäst. Denna stråke anknyter till stråken avmålad i Rynkeby kyrka [*43*], medan den inte kan sägas ha påtagliga likheter med övriga ikonografiska belägg.

124. Nyckelharpstråkar (här grupperade enligt Drägers systematik. Se Dräger 1937: 21): (a—d) i kalkmålningar från 14—1500-talen; (d) även hos Agricola 1528, se bild [*46*]; (e) Praetorius 1620, se bild [*47*]; (f—i) till nyckelharpor från 17—1800-talen; (j—k) byggda med avkortade violin- eller violoncellstråkar som mönster; (l) särtyp förekommande i en akvarell från 1700-talet [*48*].

*124. Bows for keyedfiddles arranged according to Dräger (1937: 21): (a—d) from 15th and 16th century murals; (d) from Agricola 1528, see Fig.* [*46*]*; (e) from Praetorius 1620, see Fig.* [*47*]*; (f—i) from 18th and 19th century instruments; (j—k) based on truncated violin or violincello bows; (l) special type from an 18th century watercolor* [*48*].



Utformningen av stråkens gripplatta är avhängig av skilda förfaranden att spänna stråktaglet: de äldre stråkarna har en exceptionellt låg gripplatta, som även i sin undre del är parallell med stråkstången (se [*124*] f, h, [*9*], [*11*]). Det enklaste sättet att spänna det lösa taglet på denna stråke är att trycka taglet *underifrån* upp mot stråkstången. Stråkar från 1800-talets mitt och framåt har en gripplatta som är högre och ofta böjd i förhållande till stråkstången (se [*124*] g, i, [*12*], [*14*], [*20*]), vilket underlättar en spänning av taglet med tummen *mellan* tagel och stråkstång (se kap. 7).

I nyckelharpans senaste skede använder spelmän sig av en avkortad violin- eller cellostråke.[43] Dessa avkortade stråkar utgör prototyp till en ny stråke, vars uppkomst och tillverkning beskrivits i föregående kapitel. Denna stråke har likaledes en stråkstång som är parallell med taglet och handhas på motsvarande sätt som violininstrumentens stråkar (se kap. 7).

Bland de individuella särformer som uppkommit finns en stråke mycket lik stråken till nyckelharpan i Häverö kyrka (jfr [*17*] och [*33*]). Likheten är en ren tillfällighet: byggaren av stråken i fråga kände inte till att det överhuvudtaget fanns nyckelharpor i kyrkmålningar. Han är dessutom inte »antikvariskt» inriktad utan har utifrån den avkortade violinstråken sökt komma fram till en typ som var avpassad så att den trots den raka stråkstången skulle kunna fattas med den gamla invanda stråkfattningen (M.M. 64/65: 36).

Förutom överensstämmelsen mellan nyckelharpstråken i Rynkeby kyrka och de resonansträngade nyckelharpornas stråkar i allmänhet finns ännu en parallell mellan de två typerna av källor. En bevarad stråke som anges ha tillhört en nyckelharpa (2.24), består endast av en böjd stråkstång med taglet fästat ett stycke ifrån ena änden så att ett slags gripdel bildas. Denna primitiva stråke är av samma typ som exempelvis den som förekommer i målningarna i Alnö och Sånga kyrkor. Man bör emellertid vara ytterst försiktig med slutsatser om samband. Stråkar kan vara samtida men företräda olika typologiska skikt, »utvecklingsstadier» om man så vill. Dessutom kan en stråktyp komma igen, kanske i form av en »Rückbildung», utan att ha något direkt genetiskt samband med sin föregångare.

En kronologisk skiktning på grundval av stråkarnas tekniska detaljutförande måste vidtas med försiktighet: det kan vara fråga om ålderdomliga relikter men det kan också beträffande vissa särformer vara fråga om sentida uppfinningar utan direkt förbindelse med medeltida stråktyper. Det är vanskligt att söka förena en systematik med kronologiska aspekter på ett föremål av denna art om man inte i detalj känner den historiska utvecklingsgången.

## Lack, målning och ornament

Nyckelharpans ornamentering har ovan berörts i olika sammanhang. I detta avsnitt skall olika typer av ornament presenteras i ett sammanhang för att skapa en bättre överblick av denna del av nyckelharpans karakteristiska utformning. Dessutom skall nyckelharpans målning och lackering behandlas.

Kyrkmålningarnas nyckelharpor är målade i olika färger. Men även om dessa färger överensstämde med verkliga instrument då målningarna utfördes har färgen numera sannolikt förändrats.

Nyckelharpan från Mora, nyckelharpa N.M. 147300 och nyckelharpan från Vefsen har samtliga en brunaktig färgnyans. Vissa reminiscenser efter en brun färg kan iakttas på nyckelharpan från Esse. En liknande svag brunfärgning kännetecknar flertalet enkelharpor och kontrabasharpor om de inte är helt ofärgade. I vissa fall synes även de senare ha haft en tidigare brun eller svart färg av vissa färgrester att döma. Det förefaller som om den bruna och svarta färgen skulle ha varit något slags naturbets. Något enstaka instrument har målats med oljefärg, se t.ex. 3.3 [*119*] b, som har grön grundfärg och blomornament av den art som man kan påvisa flera paralleller till i annan uppländsk folkkonst. Erixon anger att man vid början av 1800-talet övergick från brun till blågrön eller blå grundfärg och nämner samtidigt den rokokomässiga blomornamentering som kan iakttas på 1780-talets möbelkonst (*Uppland* 1926: 20).

Först efter 1800-talets mitt synes den vanliga färgkombinationen röd eller rödbrun korpus, färg av bets eller färg tillverkad av lingonsaft, som överstrukits med schellack och med övriga delar i svart lackfärg, ha slagit igenom. Sannolikt har fiolen tjänat som mönster vid denna färgsättning. »Föruttagningar» av denna målning kan iakttas hos de kontrabasharpor som även har andra anknytningspunkter till fiolinstrument (3.29, [*120*]).

Enstaka instrument har försetts med ådring i gult och ljusbrunt (4.66, 101).

Målning i nutidsskiktet har redovisats s. 88 f.

*Ristningar* i geometriska mönster, (1.3, 2.2, 3.41, 4.27) vanligen i rutband eller liknande, förekommer från nyckelharpor utan resonansträngar fram till silverbasharpan.

Rutmönster på kyrkmålningarnas nyckelharpor, t.ex. i Häverö och Rynkeby kyrkor, [*33*], [*44*], avser sannolikt även att åskådliggöra sådana ristornament.

På skruvplattans långsidor och kortsida förekommer från enkelharpan fram till de yngsta silverbasharporna en skuren dekor i form av streck eller kryss i olika grupperingar.

*Rosetter* är inte ovanliga. Så t.ex. pryder tre sexbladiga rosetter locket till nyckellådan på en kontrabasharpa (3.18 [*119*] a).

En sexbladig ros, i likhet med ovannämnda rosetter inringad, förekommer på en av nyckelharporna i Rynkeby kyrka [*44*]. Dylika rosor och rosetter är ytterst vanliga i allmogekonst (se nedan).

*Stansornament* utförda med ett u-format järn finns på nyckelharpor och äldre kontrabasharpor speciellt på stränghållaren, men även runt ljud-

[43] Det finns också exempel på nyckelharpstråkar som försetts med fiolstråkens frosch och spännmekanism (6. 10).

hål och nyckelharpans sarg. I vissa fall har man använt uddsnitt (1.3, stränghållaren).

*Utskuren dekor* förekommer på stränghållare (1.3, [4]; 3.45, [8]), och på locket till en nyckelmekanism (2.44, [119] d) bildar sex uppborrade runda småhål i ring kring ett något större hål ett ornament, som man även kan finna på motsvarande instrumentdel på vevliror (Göteborgs museum 3895, se Tuhlin 1931: 30).

*Inbrända ornament* har endast påträffats i nutida nyckelharpbygge (s. 89).

Någon för nyckelharpan speciell ornamentering förekommer inte: samtliga mönster och tekniska förfaranden som berörts finns dokumenterade i svensk folkkonst beträffande andra föremål (se t.ex. Erixon 1931, 1938, Granlund 1940: 162 ff.). Detta gäller speciellt uppländsk folkkonst, vilket inte är anmärkningsvärt, då flertalet nyckelharpor kan påvisas härstamma från Uppland (se t.ex. översikten i *Uppland* 1926). Sigurd Erixon (1926: 6) har t.o.m. karakteriserat nyckelharpan som en genuin uppländsk kulturform, vilket verifieras genom det material som presenteras i denna undersökning.

Hembygdsrörelsens emblem i Uppland, Upplands vapen, i form av metallmärken eller målningar ersätter numera 1800-talets ornament, vilket symboliserar instrumentets nya funktion.

## Vevlira-nyckelharpa

I detta kapitel och även tidigare har nyckelharpans eventuella samband med vevliran berörts och gemensamma konstruktiva detaljer har påvisats. Då överensstämmelserna är så många och förekommer under så skilda tidsskeden är det motiverat att renodla frågan om relationen mellan de två instrumenten.

En jämförelse mellan vevliror och nyckelharpor från samma tidsepoker ger följande:

Bildframställningarna av vevlira-nyckelharpa i samma källor visar en morfologisk överensstämmelse (se vevlira-nyckelharpa i Häverö [33] och Rynkeby kyrkor [43] och [125]). Det är möjligt att konstnärerna arbetat efter schablon (se s. 43). Men trots detta kan det knappast betvivlas att de betonat en likhet som sannolikt existerat i verkligheten.

Det mest vägande skälet för ett samband är emellertid den för de båda instrumenten utmärkande nyckelmekanismen.

Tidigare i detta kapitel har antalet nycklar för nyckelharpor från olika tidsepoker redovisats. En motsvarande översikt av vevlirornas nyckelantal ger intressanta paralleller.

Vevliran hade i sitt äldsta skede, då den spelades av två exekutörer och mekaniken var av en annan konstruktion, vanligen 6—8 nycklar. Under 1200-talet »wird der Tonumfang gelegentlich bis auf zwei Oktaven erweitert» (Bachmann 1964: 127). Ett av de avbildade instrument som Bachmann återger (Abb. 88) från mitten av 1300-talet synes ytterst omsorgsfullt utfört även i detaljerna: t.o.m. skalans toner har konstnären angivit på tangenthuvudena. Enligt Bachmanns tolkning skulle de vara följande: G F E D C B A G (Bachmann 1964: 128 not 263).

Vevliran i Hieronymus Boschs ofta återgivna målning »Hölle» (se t.ex. Norlind 1939: 18 fig. 13), är försedd med 10 tangenter. Vevliran i Häverö kyrka är framställd med 8 tangenter, i Rynkeby med 10 (?). Bland bevarade svenska vevliror kan nämnas två lådformade instrument i N.M.:s ägo med 12 respektive 19 tangenter (N.M. 3097 och 10543, se Norlind 1939: 15 f., fig. 9 och 10) och en med åtta-formad korpus i Göteborgs museum (nr 3895) med 12 tangenter. Den kromatiska utbyggnad av vevliran som i konstmusikaliska sammanhang sker redan under 1600-talets förra del (Mersenne 1635—7, livre 4), blir så småningom även den vanligt förekommande bland folkliga vevliror, där en diatonisk typ på sina håll dock förekommer relativt långt fram i tiden (se t.ex. Avasi 1959: 299) för att så småningom helt utmanövreras av den kromatiska.

Det finns en analog utvecklingslinje mellan nyckelharpa och vevlira såtillvida att bådas tangentantal successivt ökas från äldre till nyare tidsskeden. Dock sker detta inte i sådan analogi att man kan förmoda en förbindelse mellan instrumenttyperna. Snarare är det frågan om två utvecklingslinjer som båda är beroende av samma

125. Ängel med vevlira, Rynkeby kyrka Fyn. Kalkmålningarna daterade till 1560-talet.
*125. Angel with hurdy-gurdy, Rynkeby Church, Fyn, Denmark. The murals dated to 1560.*

förskjutningar av det musikaliska skeendet inom de miljöer instrumenten befinner sig i.

Som ett annat exempel på detta kan nämnas att resonanssträngarna sannolikt införts på de franska högreståndsvevlirorna respektive nyckelharporna utan samband.

På liknande sätt förhåller det sig med korpusformerna som båda under 1700-talet påverkas av andra instrument: vevliran av lutan och gitarren, nyckelharpan av viol- eller violininstrumenten.

Nyckelharpans samklanger är i äldre skeden i princip desamma som vevlirans, och Bachmanns beskrivning av utförandet på sistnämnda instrument kunde likaväl gälla nyckelharpan: »Entweder wurde nur eine Saite durch Tangenten verkürzt und zum Melodieren verwendet, während die übrigen als unveränderliche Bordune

mitbrummten, oder es berührte jede Tangente alle Saiten gleichzeitig, so dass beim Spielen des Instruments ein mixturartiges, starres Parallelorganum erklungen sein muss» (1964: 126).

Först i och med kontrabasharpan sker en förändring: man gör en omplacering av lövraderna och utbildar en stråkteknik som förvandlar parallellsträngen till en andra melodisträng. Därefter följer en successiv utveckling av spelmekanism och spelteknik, vilket möjliggjort att nyckelharpan hållit sig levande intill nutiden trots dess begränsade spridning och miljö.

En översikt av källmaterialet visar att antalet belägg för vevlira är överväldigande stort på kontinenten medan det för nyckelharpa endast finns två belägg.[44]

I Norden förekommer de båda instrumenten i åtskilliga skriftkällor, men nyckelharpmaterialet är ojämförbart mycket större och har dessutom en riklig dokumentation i bild och bevarade instrument som bevisar dess omfattande användning. Både nyckelharpa och vevlira har av Ravn (1646) angivits kunna tjäna som översättning av det latinska ordet »lyra». I folkliga gåtsvar i Sverige angives lira och nyckelharpa som alternativ (se s. 61), vilket indikerar att man sammanställt de två instrumenten som nära besläktade.

Materialet synes stödja följande teori om en relationen mellan nyckelharpa och vevlira: nyckelharpan utgör under medeltiden en nära parallell musikaliskt och morfologiskt till vevliran. Vissa skriftkällor tyder på att man ansett instrumenten likna varandra. Efter 1600 synes instrumenten ha »separerat» och nyckelharpan har utvecklats efter sin speciella art, varvid den tagit intryck av viol- och violininstrument, medan vevliran omformats med luta och gitarr som mönster (se Terrasson 1741, Bricqueville 1911).

## Sammanfattning

Denna undersökning av nyckelharpans morfologi visar att det föreligger en kontinuerlig utveckling av nyckelharpan från medeltiden och framåt: man kan detalj för detalj visa överensstämmelser i utformning och konstruktion och likaledes förklara förändringarna såsom avhängiga av stilinflytanden från andra miljöer, anpassning efter nya musikstilar eller påverkan från populära instrument under skilda epoker.

Nyckelharpan utan resonanssträngar synes i ett skikt tillhöra en mycket ålderdomlig typ av stråkinstrument, som ännu inte frigjort sig från knäppinstrumenten. Denna nyckelharpa har blott ett fåtal nycklar. Ett andra skikt består av stråkfiddlor försedda med nyckelmekanism: dessa har det fullt utvecklade stråkinstrumentets attribut med två separata ljudhål vanligen på underbygeln samt stränghållare och stall. Vissa mellanformer har påträffats. Antalet nycklar växer från äldre till yngre nyckelharpor medan spelsträngarnas antal med få undantag är 3—4.

Den medeltida nyckelharpan kan inte anses utgöra en autonom instrumenttyp: stråkfiddlor med exakt samma utformning kan påvisas och nyckelmekanismen verkar vara en konstruktion tillsatt sannolikt för att förenkla spelteknikens. Två bevarade instrument, nyckelharpan från Mora och nyckelharpa N.M. 147300, överensstämmer i flera avseenden med en kyrkmålning från 1560-talets Danmark och en instrumentbild hos Praetorius, 1620, samt beträffande korpus och ljudhål med bilden av en fiddla i Brunnby kyrka från ca 1500.

Nyckelharpan i Häverö har en korpusform som avviker från flertalet gitarrfiddlor. Man är frestad att här se en parallell till nyckelharporna med urgröpt skrov, av vilka två av samma typ finns bevarade, en från Esse och en från Vefsen.

Nyckelharpor med urgröpt skrov synes tillhöra en allmogemiljö, vilket såväl konstruktion som ornament visar. Man kan emellertid också påvisa att dessa instrument, speciellt beträffande spelmekanismen men även i andra konstruktionsdetaljer, nära anknyter till de medeltida fiddlaformade nyckelharporna.

Nyckelharporna från Esse och Vefsen överensstämmer i sin tur i många avseenden med de äldsta typerna av resonanssträngade nyckelharpor.

En påverkan från andra stråkinstrument kan redan iakttas på nyckelharpan från Vefsen med dess symboliska mellanbygel men är mera markerad beträffande de resonanssträngade nyckelharporna: mellanbygeln är klart profilerad och själva instrumentkorpus har en form som nära anknyter till fiolens eller snarare gambans.

En kombination av konstruktionsdetaljer från medeltida fiddla och 15—1600-talens viol- eller violininstrument är inte enastående för nyckelharpan utan gäller även andra europeiska folkliga instrument, exempelvis hardingfelan och den sorbiska fiddlan, huslan.[45] Resonanssträngar-

[44] Ernst Emsheimer har för min räkning gjort förfrågningar till ett flertal nu verksamma musikforskare som specialiserat sig på arkivforskning och ikonografisk forskning, däribland W. Bachmann, W. Salmen och E. Winternitz, om de påträffat något belägg för nyckelharpa. Ingen av dem hade sett någon avbildning och ej heller sett namnet på andra ställen än de två i detta arbete redovisade källorna.

[45] Om de sorbiska folkliga stråkinstrumenten skriver Kunz: »Die Rosette der sorbischen Fiedel weist auf ältere Zeiten hin und regt zu vergleichen mit der Instrumentenbaupraxis der alten Violen, z.B. der Viola bastarda, Viola d'amour, des Baryton usw. an. Auf die Violenfamilie deutet bei beiden Arten dieser Bauernfiedel auch das Streben hin, dieselbe Instrumentenart in zwei oder mehr Stimmlagen zu bauen und zu einem Ensemble zusammenzustellen» (Kunz 1960: 150 f.). »Wenn ich bisher die Bauernfiedel als rustifizierte Ueberbleibsel der alten Violen kennzeichnete, dann gilt dies um so mehr der Bassgeige. Diesen genetischen Zusammanhang belegt der sich dem Hals zu keilförmig verengernde Resonanzkasten, die Stimmung, der Befestigung der Saitenhalters, die besondere Art der Saitenverkürzung, die wir von manchen musikalisch weniger ergiebigen mittelalterlichen Instrumente kennen, welche ihre Zeit auch nur im Volksmilieu überlebten» (Kunz 1960: 151). På liknande sätt uppfattar Raupp huslans morfologiska sammansättning: »Das Erbe der Fiedel blieb besonders im Wirbelbrett des sorbischen Geige erhalten. Die Schallrose der sorbischen Geige, die eine Analogie zur Schallrose der Viola bastarda bietet, sowie der voluminöse Corpus beweisen Verwandschaft mit der Viola, die die Genealogie der Fiedeln beschliesst. Sowohl ihrer Dreiseitigkeit als ihrer hohen Stimmung gemäss könnte die sorbische Geige als eine Art Diskantviole angesprochen werden» (Raupp 1963: 194 f.).

na har förmodats utgöra ett lån från ett högreståndsinstrument, nämligen från viola d'amore.

Redan under 1700-talet förekom av konstruktion, form och ornamentering att döma, att instrumentmakare utanför allmogemiljön intresserade sig för instrumentet,[46] vilket i vissa fall resulterade i specialkonstruktioner. Dessa har emellertid sällan blivit av någon varaktig betydelse. Blott i samband med en allmän musikalisk stilförskjutning accepteras därav beroende förändringar i instrumentkonstruktionen av byggare och spelmän. Själva konstruktionen kan också vara så invecklad att instrumentens möjligheter att överleva redan därmed är begränsade (se Norlind 1939: 41 f.).

Den resonansträngade nyckelharpan från 1700-talet och 1800-talets första decennier visar en rik formflora jämfört med instrumenten från 1800-talets mitt, då nyckelharpan, sannolikt i samband med uppkomsten av silverbasharpan, synes ha stabiliserat sig i en bestämd form. Även den kromatiska nyckelharpan visar en rad olika utformningar, men instrumentet börjar numera alltmer likriktas efter *en* byggares instrument.

Flera av konstruktionsdetaljerna förändras från en epok till en annan, medan andra synes lokalt bundna och överlever från en äldre instrumenttyp till en yngre.

I nyckelharpans slutskede kan flera förändringar iakttas: spelmekanismen utbygges, ett allt större inflytande från fiolen gör sig gällande, vars form, ljudhål, ljudpinne, stråke och byggsätt överföres till nyckelharpan. I enstaka fall kan man också se hur dragspelet lämnat bidrag till nyckelmekanismens utformning, men dessa nyckelmekanismer har förblivit lokala varianter.

Instrumentet har i sitt slutstadium förlorat mycket av sin karaktär av »folkligt instrument», och sannolikt inte sedan medeltiden varit så jämbördigt med samtida stråkinstrument. Denna sista utvecklingsfas i instrumentets historia är emellertid i princip ingen nyhet: i samtliga epoker kan man iaktta hur byggarna sökt nya förebilder bland »högreståndsinstrument» och sökt anpassa nyckelharpan efter gällande akustiska och uppförandepraktiska krav.

De frågor som inledningsvis presenterades kan delvis besvaras genom föreliggande detaljanalys. a) Nyckelharpan har sannolikt inte uppfunnits på nytt utan utgör ett kontinuerligt förändrat instrument från medeltid till nutid. b) En lokalisering av nyckelharporna till vissa miljöer har visat sig möjlig. c) Likaledes kan man på grundval av vissa konstruktionsdetaljer och utformningar ge en *typologisk* inbördes kronologi som ofta kan verifiera en datering. Indirekt har undersökningen berikat det historiska materialet och likaledes öppnat vägen för en ursprungshypotes som kommer att presenteras i 10:de kapitlet.

Ovan givna analyser är även en förutsättning för de mellanliggande kapitlen 6, 7 och 8 som behandlar tonförråd, spelteknik och klangliga egenskaper.

[46] Se Boivies uppgift (1921: 71) om tre nyckelharpor i bouppteckning efter fiolmakare D. Wickström.

# Kapitel 6
# Tonförråd

Två tillvägagångssätt har prövats för att fastställa nyckelharpors tonförråd. (För resonans-, bordun- och bassträngarnas toner, se s. 133.) Det ena utgöres av akustisk mätning av tonhöjder, det andra av mätning av stränglängder. Resultaten av dessa två skilda typer av mätningar måste värderas utifrån undersökningsmaterialets beskaffenhet och mätmetodernas tillförlitlighet.

## Metodproblem vid bestämning av tonhöjdsrelationer

### Akustisk mätning

En nyckelharpa som under en längre tid inte varit använd är vanligen inte i spelbart skick: ofta har locket sjunkit in och diverse delar fallit bort. Även de enstaka väl bevarade instrumenten fordrar utan undantag en nybesträngning för att bli spelbara. Låt oss anta att man vid denna nybesträngning av ett väl bevarat instrument inte förändrar instrumentets ursprungliga tonhöjdsrelationer tack vare att man lyckats få strängar av samma material som de ursprungliga och placerar stallet på exakt samma plats som tidigare. Låt oss dessutom anta att löven inte vridits, utan har exakt samma vinkel mot strängen som då instrumentet sist var i bruk. Inte ens i ett sådant konstruerat »idealfall» kan man företa en akustisk mätning med anspråk på att kunna ange för instrumentet alltid gällande exakta tonhöjder angivna i cent om man inte tillgriper en mekanisk metod för att få fram toner och mäta dem. Nyckelharpans konstruktion medför nämligen att frekvensen kan variera inom ett ganska stort område, beroende på hur instrumentet spelas. Akustiska tonhöjdsmätningar av toner spelade på nyckelharpa ger således inte uteslutande information om instrumentets tonhöjder. De ger information om *instrumentets tonhöjder då det spelas av en viss spelman.*

De spelmän som jag besökte ombads att spela instrumentens skala. Flertalet av dem var helt främmande för att spela en kromatisk skala och även en diatonisk skala erbjöd i många fall vissa

svårigheter, då en för ändamålet erforderlig fingersättning saknades. När spelmännen trots detta på min begäran spelade sådana skalor kan man misstänka, att de på grund av den artificiella spelsituationen inte spelade toner av exakt samma tonhöjder som då de spelade melodier (se även bilaga 8).

För att fastställa de tonhöjder som förekommer vid spel på nyckelharpa är därför ett studium av själva de fysikaliska ljudförloppen vid spel av melodier det enda möjliga. Därvid kan man således få en spelmans och hans instruments bruksskalas tonhöjder. Detta medför dock att man inte får instrumentets hela tonförråd, då bruksskalan blott utgör en del av detta.

Ljudförloppsanalyser av nyckelharplåtar utfördes med melodiskrivaren »Mona» av fil. kand. Krister Malm vid Institutionen för musikforskning, Uppsala, våren 1965.[1] Registreringarna gav ett mycket viktigt resultat: en och samma ton kan hos en och samma spelman variera kraftigt i tonhöjd beroende på dess placering i melodin. Detta är sannolikt en följd av att spelmannen vid spel av en melodi använde olika anslag: en språngton blir ofta högre än samma ton i en skalfigur.[2]

I vilken utsträckning anslaget kan inverka på tonhöjden är också beroende av nyckellådans konstruktion och strängarnas material. Men även andra faktorer kan sannolikt vara av betydelse, t.ex. stråkens konstruktion och tryck på strängen.

De kromatiska nyckelharpornas nycklar är ofta konstruerade så att de blott kan inskjutas ett kort stycke, medan de äldre instrumentens nycklar kan skjutas avsevärt längre in. Stålsträngar är mindre elastiska än tarm- och silkessträngar. På äldre instrument med silkesträng och med nycklar som kan skjutas relativt långt in, ger även mindre differenser i anslaget så varierande tonhöjder, att man måste »spela in sig» på instrumentet för att de erhållna tonerna skall ligga inom acceptabla toleransområden. Den äldre, framtill böjda nyckelharpstråken som gripes med »nävgreppsfattning» (se kapitel 7), ger vanligen upphov till ett ojämnt stråktryck, medan en stråke med rak stråkstång och spänt tagel föres jämnare och mjukare. Även detta bör sannolikt inverka på tonhöjdens stabilitet (jfr dock bilaga 8).

Tonhöjdsvariationen för t.ex. olika anslag är för stor för att det skall vara meningsfullt att redovisa gränsvärdena. T.o.m. de kromatiska nyckelharporna kan vid mycket kraftigt anslag på de högsta tonernas nycklar ge tonhöjder som är mer än en halvton högre än de avsedda.

De skalor som försökspersoner spelade på renoverade instrument och de skalor som spelades av spelmän på deras egna instrument bör emellertid, med undantag för de högsta tonerna, kunna användas för fastställandet av fördelning av instrumentens hela och halva tonsteg.[3]

### Stränglängdsmätning

Vid fastställandet av en nyckelharpas tonhöjdsrelationer vore det en fördel om man kunde eliminera de hänsyn som måste tas till exekutörens spelsätt och instrumentets spelbarhet. En metod som uppvisar dessa fördelar är mätning av den fria stränglängden (mensuren) och avstånden mellan strängavkortningspunkterna och stallet (lövställningen).

I och med att man lämnar det ljudande förloppet och övergår till att fastställa instrumentens tonsteg genom uppmätning av lövställningen, har undersökningen förts in i en fiktiv situation. Man får inte glömma att det är byggarnas *uppmätning* av intervallstorlekar och inte spelmännens praktiska realisering av desamma som erhålles med denna metod.

Mätningen av stränglängderna har i denna undersökning utförts enligt den princip som byggarna använt och använder vid framställning av mallar för nyckelharpbygge (se s. 82), vilket visade sig vara den metod som gav minsta felprocenten. Men i stället för att pricka in de olika beröringspunkterna mellan löv och sträng och sadelns och stallets läge på en pappskiva eller trästicka, lades en stållinjal med o-strecket intill sadeln, där man kunde förmoda att den fria stränglängden tog sin början.[4] Avstånden från sadeln till de olika träffpunkterna mellan löv och sträng och avståndet till stallet avlästes. En sådan mätning kan utföras på alla nyckelharpor, förutsatt att sadelns och stallets platser kan fastställas och ett av sidstyckena till nyckellådan, helst det vänstra, nyckelskivan, är bevarat. Nyckelharpor som endast uppfyller dessa minimikrav ger osäkrare mätvärden än fullständigt bevarade och »intonerade» nyckelharpor.[5] Men inte ens de senare kan mätas noggrannare än på 1 mm när, då bl.a. lövens träffyta är relativt stor (ca 1 mm). En viss tolerans måste därför införas även för mätvärdena för stränglängder tillhörande nyckelharpor i perfekt skick. Vid fastställandet av träffpunkter mellan löv och sträng bör en felmarginal om ± 1 mm medräknas, 1 mm på var sida om träffpunkten. Om man däremot kan misstänka att löven rubbats, så att intonationen inte är densamma som när spelmannen spelade på sitt instrument, måste en större tolerans anges. Varje lövs beröringspunkt med strängen kan enligt min beräkning vanligen begränsas till 2 mm på var sida om lövets vinkelräta träffpunkt med strängen. Into-

[1] Om melodiskrivaren Mona, se Bengtsson 1966: 338 ff.

[2] Nyckelharpans »dubbeltoner» (se kapitel 7) och de medljudande resonanssträngarna medförde speciella svårigheter vid avläsningen varför några exakta mätresultat ej kan redovisas. En mätning av nyckelharpmelodiers frekvenser bör kanske med större framgång kunna utföras på en melodiskrivare som registrerar flerstämmiga förlopp. En sådan färdigställs f.n. vid Fysikum vid Uppsala universitet i samarbete med Institutionen för musikforskning.

[3] Detta verifieras vad gäller den första kategorin instrument — exekutör av att de erhållna tonhöjderna överensstämmer med de på vissa nycklar angivna tonbokstäverna och vad gäller den andra kategorin instrument-spelman av att spelmännen på olika sätt kunde ange vilka toner instrumentet var konstruerat för och dessa angivelser överensstämmer med den spelade skalan. (Se även nedan s. 124, jämförelsen mellan stränglängdsbestämda och akustiskt uppmätta tonsteg.)

[4] Eftersom sadelns läge alltid var givet var det lämpligare att ta denna som utgångspunkt för mätningen än stallet vars plats ofta blott approximativt kunde fastställas.

[5] Med intonerad nyckelharpa avses en nyckelharpa vars löv av spelmannen själv vridits i önskad vinkel i förhållande till melodisträngarna.

nerade nyckelharpor har mycket sällan löv som vridits så att deras träffpunkt med strängen är förskjuten mer än så. Av praktiska skäl är en större vridning av lövet ofta inte möjlig: lövets framkant måste träffa strängen i det närmaste vinkelrätt, i annat fall viks lövet parallellt med strängen vid nyckelns anslag. För dessa instruments stränglängder bör följaktligen en tolerans av ± 2 mm beräknas. Denna tolerans synes av praktiska experiment att döma vara tillräcklig vid uppmätning av lövställningar även om instrumentet endast har ett sidstycke av nyckellådan i behåll.

Motiveringen för detta är följande: nyckellådans sida är som bekant försedd med hål för nycklarna. Löven placeras i regel på nyckelns mittlinje. Följaktligen bör mittpunkten i dessa hål för nycklarna utgöra den ungefärliga platsen för löven. Mätningar av samma punkter på fullständigt bevarade instrument, där måtten kunde kontrolleras genom mätningar av lövens olika träffpunkter, visade att mätresultaten föll inom den angivna felmarginalen. Förfarandet utgör egentligen en rekonstruktion av den mall som byggaren använt sig av vid instrumentmekanismens tillverkning.[6]

Stränglängdsmätning kan ej utföras utan att man känner till stallets och sadelns plats. Sadelns läge kan tack vare gradspåret på halsen utan svårighet fastställas på nyckelharpan, även om sadeln ej är bevarad. Däremot kan det vara problematiskt att fastställa var stallet stått. Ofta kan man dock avgöra detta genom att färgen på locket under stallet förändrats eller nötts bort. Avståndet stall-sadel kan följaktligen i många fall blott uppmätas approximativt. Detta s.k. mensurmått utgör i samtliga fall mätning varit möjlig nära eller exakt dubbla avståndet oktavavkortningspunkt—sadel. Nutida nyckelharpbyggare är mycket noga med att »oktavknavern» skall halvera strängen. Även om någon av de äldre byggarna inte var helt på det klara med varför detta halva strängmått var så viktigt, var alla helt införstådda med att »det gick åt skogen med leken» om man inte följde denna halveringsregel.[7] Samtliga resonansträngade nyckelharpor synes ha konstruerats med en spelmekanism där man eftersträvat att göra oktaven till lösa strängen renstämd. Det är däremot mindre sannolikt att samma princip legat till grund för konstruktionen av nyckelmekanismerna till nyckelharporna utan resonansträngar (se nedan).

### Mätplan för en översikt av nyckelharpornas lövställningar

Nyckelharpornas mensurer kan variera från 360 till 420 mm. För att kunna jämföra samtliga nyckelharpors stränglängder och ställa dem i relation till en liksvävande tempererad skala (i fortsättningen användes för en sådan skala endast uttrycket »tempererad») konstruerades mätplan enligt följande metod.

Stränglängder för en kromatisk skala om två oktaver med tempererade tonsteg[8] beräknades för strängar med mensur 360 och 420 mm. Dessa två konstruerade »lövställningar» prickades in horisontalt överst respektive nederst på ett mm-rutat papper så att oktavpunkterna hamnade på en mot »lövställningarna» vertikal mittlinje.[9]

De undersökta instrumentens lövställningar försköts utefter mätplanet och olika placeringar i höjd och sidled prövades. De resonansträngade nyckelharpornas stränglängder sammanföll eller låg nära mätplanets linjer då lövställningarnas oktavpunkter förlades till mätplanets vertikala mittlinje. Byggarna av dessa instrument har således sannolikt konstruerat lövställningen med en renstämd eller tempererad skala som mönster. Däremot gav lövställningarna till de tre nyckelharporna utan resonansträngar inte samma överensstämmelse med mätplanet. Dessa måste följaktligen behandlas för sig och utesluts tills vidare ur diskussionen.

Instrumentens lövställningar inprickades på mätplanet med oktavpunkten på mätplanets vertikala mittlinje, eftersom ovan konstaterats att byggarna konstruerat instrumenten med renstämd oktav. Toleranserna (se ovan) utmärktes med cirklar kring de inprickade punkterna. Cirkelns radie är 2 respektive 1 mm beroende på vilken tolerans som erfordras. Samtliga undersökta instruments lövställningar kan tyvärr inte presenteras på mätplan av praktiska skäl. Detta fordrar alltför stort utrymme, om man dessutom eftersträvar avläsbarhet och överskådlighet. I stället har ett antal instrument av varje typ valts och grupperats på mindre mätplan. Mätplanen 1—3 [*126*] a—c återger lövställningar på respektive enkelharpor, kontrabasharpor, silverbasharpor och kontrabasharpor med dubbellek. Mätplan 4 [*127*] åskådliggör lövställningar tillhörande ännu verksamma spelmäns nyckelharpor. De utvalda instrumenten har olika mensurmått och skiljer sig sinsemellan även i tillverkningsteknik. Dessutom är de från olika orter. Trots detta är lövställningarna ganska lika varandra. De genom stränglängdsmätning fastställda tonhöjdsrelationerna kan läggas till grund för att fastställa fördelningen av instrumentens hela och halva tonsteg såsom byggarna avsett dem för instrumentet. I vissa fall kan man även förmoda att byggarna medvetet konstruerat instrumenten för intervall annorlunda än renstämda eller tempererade (se nedan).

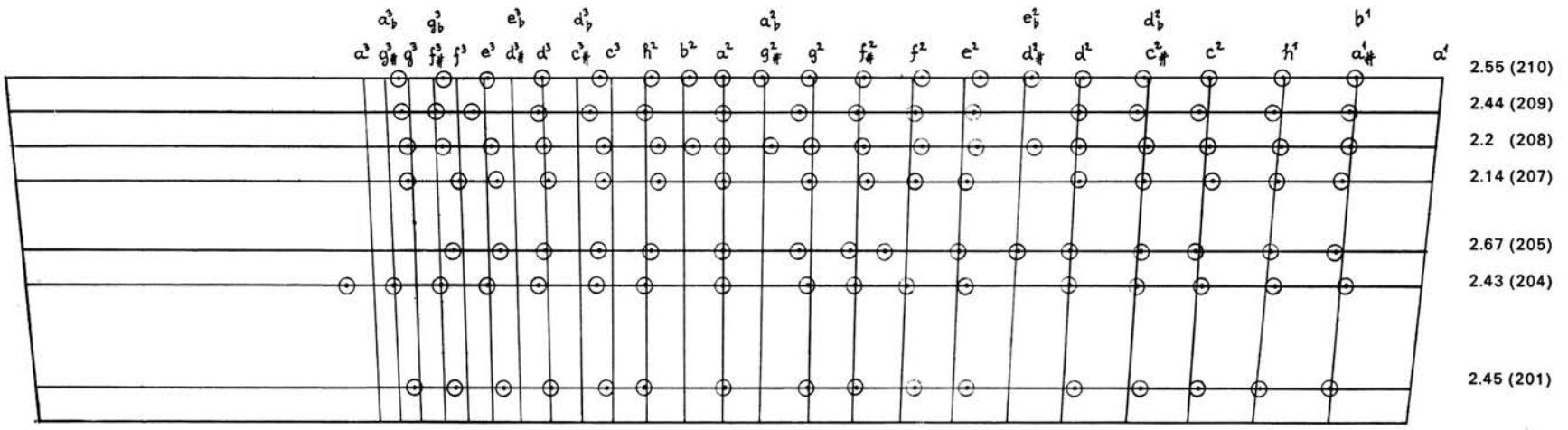
---

[6] De toner vilka instrumentets andra (och tredje) melodisträng givit kan emellertid endast rekonstrueras om nycklarna bevarats.

[7] Den justering av stallet som bör företas för att strängmaterialets inverkan och den förändring av stränglängd som sker då nyckeln avkortar strängen skall uppvägas (jfr Jahnel 1963: 150 ff.), utgör endast någon mm och har sannolikt knappast kunnat ha någon »hörbar» inverkan på tonhöjden. På nutida spelmäns nyckelharpor kan stallet vara placerat någon mm för långt respektive för nära oktavavkortningspunkten utan att detta auditivt kan uppfattas (se [*127*], mätplan 4).

[8] De första mätplanen konstruerades med både renstämda och tempererade intervall. Differenserna i stränglängd för renstämt och tempererat intervall är dock mycket små med föreliggande korta fria stränglängd. Någon möjlighet att avgöra huruvida byggarna avsett tempererade eller renstämda tonsteg finns ej, då differenserna nästan utan undantag faller inom angivna toleransområden. — Vid uträkningarna har tabeller i Olson 1952: 38—47 använts.

[9] Enligt samma princip är mätplan 1—4 konstruerade, [*126*] a — [*127*].

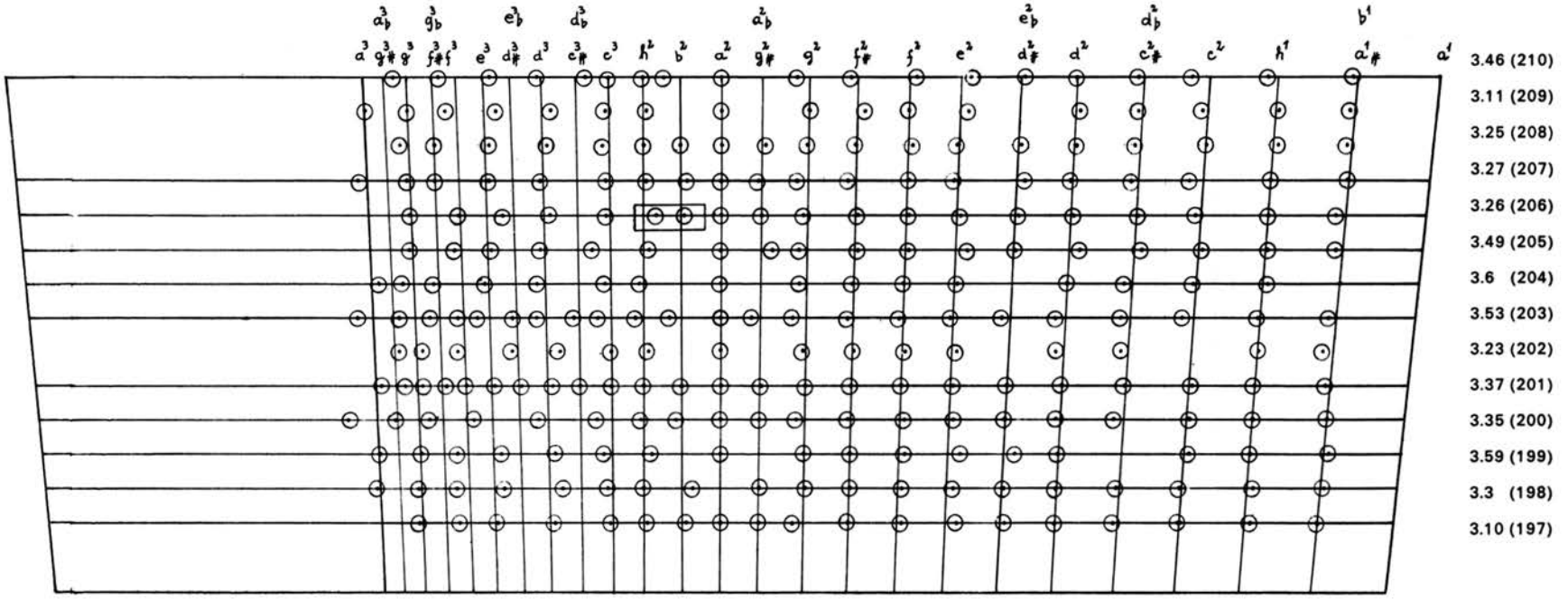


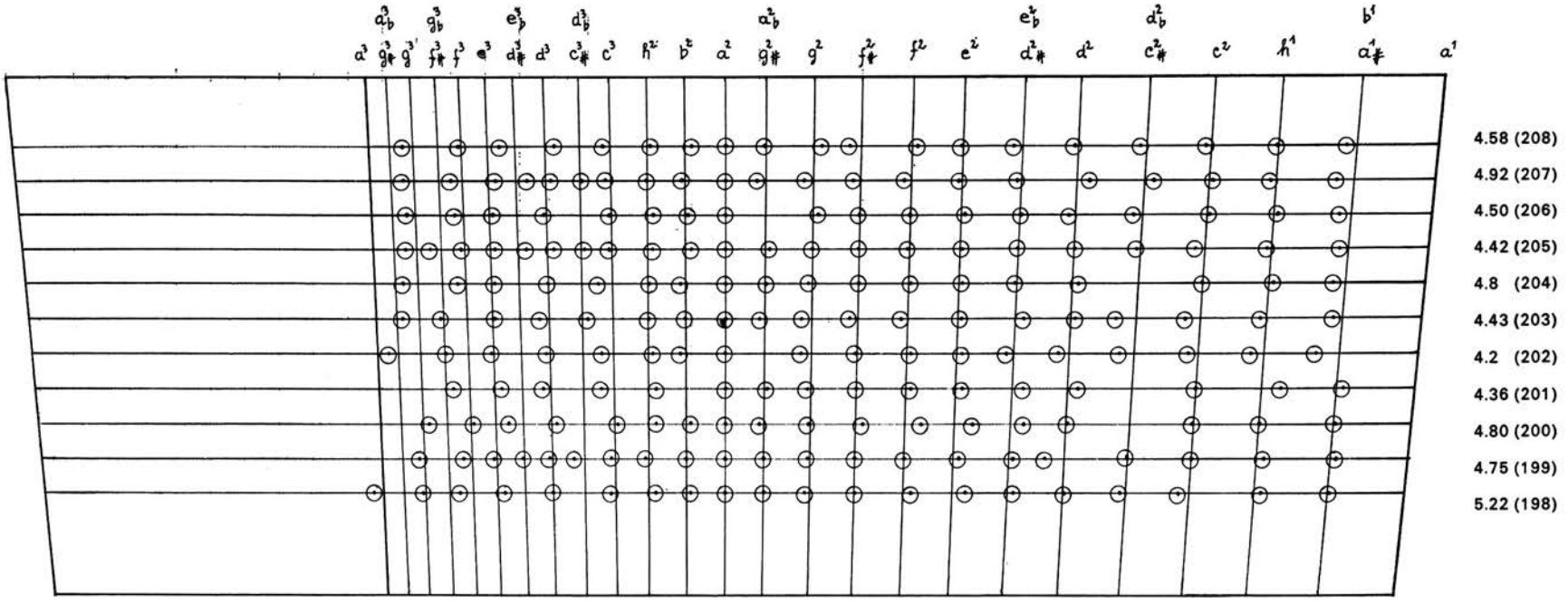

126 (a) Mätplan 1. Lövställningar till enkelharpor. Siffrorna hänvisar till enskilda instrument enligt bilaga 1 och till instrumentens halva mensurlängd i mm (siffror inom parentes). Ovan.

*126 (a) Interval diagram no. 1. Stopping points on simple keyed fiddles. The figures refer to the individual instruments listed in Bilaga 1, with half the length of the open string given in brackets. Above.*

126 (b) Mätplan 2. Lövställningar till kontrabasharpor. Nedan. Se vidare bildtext 126 (a).

*126 (b) Interval diagram no. 2. Stopping points on contra-drone keyed fiddles. Below. See also the caption to Fig. 126 (a).*



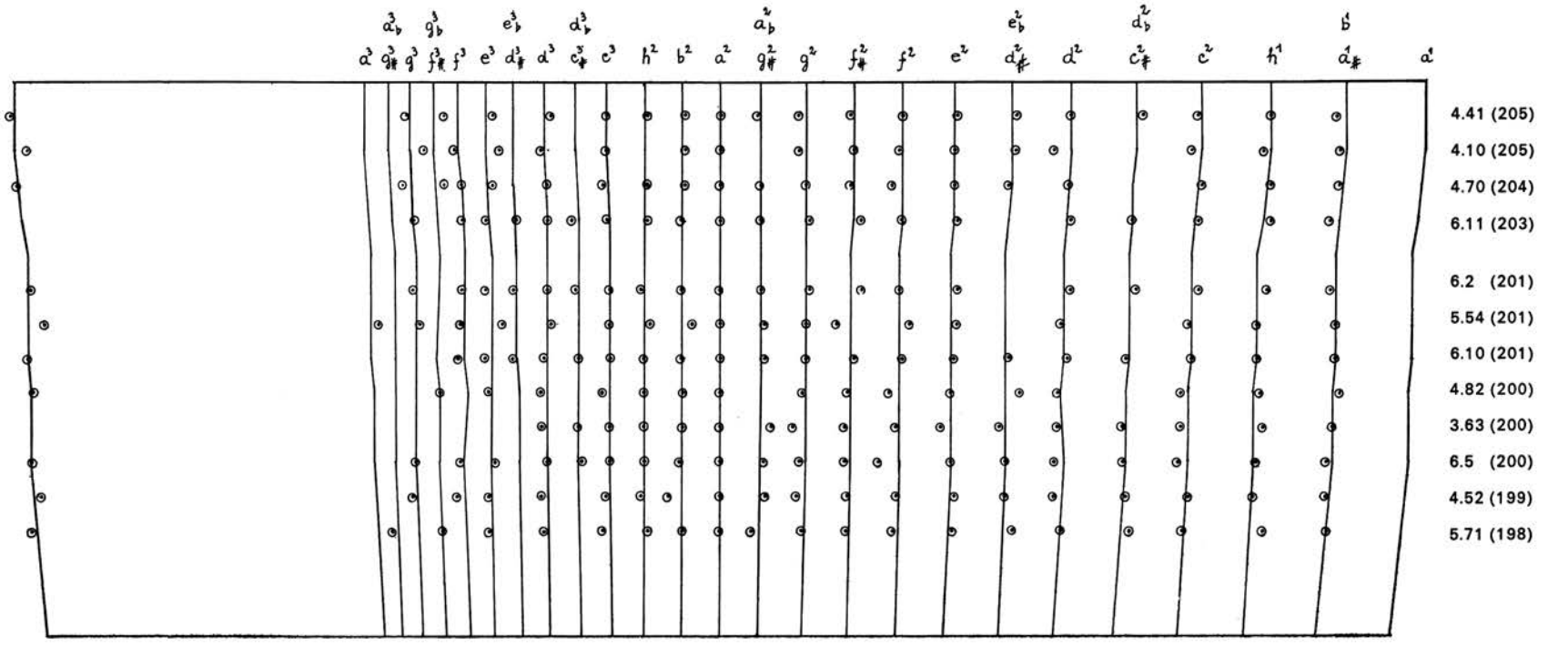



126 (c). Mätplan 3. Lövställningar till silverbasharpor och kontrabasharpor med dubbellek. Ovan. Se vidare bildtext 126 (a).

*126 (c). Interval diagram no. 3. Stopping points on silver-drone keyed fiddles and contra-drone double keyed fiddles. Above. See also the caption to Fig. 126 (a).*

127. Mätplan 4. Lövställningar till nu verksamma spelmäns nyckelharpor. Nedan. Se vidare bildtext 126 (a).

*127. Interval diagram no. 4. Stopping points on keyed fiddles still in use. Below. See also the caption to Fig. 126 (a).*



### Fastställande av ett och samma instruments tonhöjdsrelationer genom frekvensmätning och strängläng dsmätning

Samtliga akustiska mätningar i denna undersökning har utförts av fil.lic. Johan Sundberg som redovisar tillvägagångssätt och resultat i bilaga 7 och 8.

För en jämförelse mellan de värden som man erhåller vid frekvensmätning och de värden som man får då man räknar ut vilka tonhöjder som de uppmätta stränglängderna teoretiskt sett borde ge vid spel, gjordes följande försök. Därvid användes en kromatisk nyckelharpa (6.5) spelad av tillverkaren, som tillika är verksam som spelman, och en nyckelharpa utan resonanssträngar, nyckelharpan från Vefsen (1.3) spelad av mig. I förstnämnda fall var instrumentet i fullgott skick och exekutören uppfyllde högsta tänkbara krav inför uppgiften att spela de tonhöjder för vilka instrumentet var avsett. I senare fallet var utgångsläget det sämsta tänkbara: spelmekanismen var i dåligt skick, och kunskap om vilka tonhöjder instrumentet konstruerats för saknades. Båda mätningarna gav trots de olika förutsättningarna likartat resultat: differensen mellan de uträknade frekvenserna på grundval av uppmätta stränglängder och frekvenserna som erhölls genom akustisk mätning av spelade skaltoner var ringa vid lägre frekvenser medan de högre visade en markant skillnad för nyckelharpan från Vefsen, och även för enstaka höga frekvenser för den kromatiska nyckelharpan.[10] Dessa högsta toner påverkas såsom redan påpekats i hög grad av olika hårt anslag, och följaktligen har spelmannen stora möjligheter att reglera tonhöjderna i detta register, där likaledes risken för slumpmässiga avvikelser är stor. Toner som ingår i skalfigurer respektive utgör språngtoner skiljer sig markant.[11]

Det förefaller av denna jämförelse som om stränglängdsmätningsmetoden skulle vara säkrare vid fastställandet av instrumentens tonhöjdsrelationer, om den utnyttjades med de reservationer som ovan diskuterats. Det är helt på denna metod som följande redovisning av tonförråd och intervallstorlekar grundar sig.[12]

## De resonanssträngade nyckelharpornas tonförråd[13]

Flertalet undersökta enkelharpor har ett tonförråd enligt den schematiskt tecknade *enkelharpan* [*128*] (2.32, 44, 45, 68). Utifrån detta typexempel kan vissa avvikelser redovisas. Så t.ex. har 2.67 ej den översta på bilden angivna nyckeln och 2.20 ej de två översta nycklarna, vilket begränsar deras omfång till $f^3$ respektive $e^3$. Några instrument har kromatiska halvtoner utöver typexemplet, vilka representeras av korta nedåtböjda nycklar. 2.22 och 2.67 har en nyckel som ger tonen $d^2\sharp$, 2.2 och 2.55 har nycklar vilka ger tonerna $d^2\sharp$, $g^2\sharp$ och $a^2\sharp$. Den sistnämnda grupperingen av kromatiska halvtoner på första melodisträng är densamma som på den schematiskt återgivna kontrabasharpan [*129*].

Sex enkelharpor är enligt mätpunkterna försedda med en ton mellan $f^3$ och $f^3\sharp$ eller med $f^3\sharp$ i stället för $f^3$ (2.22, 32, 43—45, 55). 2.43 synes dessutom ha konstruerats för tonerna $g^3\sharp$ och $h^3$, men sannolikt är detta en följd av bristande noggrannhet vid inmätningen av stränglängdsavstånden för tonerna $g^3$ och $a^3$, se [*126*] a mätplan 1. I likhet därmed kan även $f^3\sharp$ i detta speciella fall utgöra en felaktig inmätning. Men övriga sex lövställningar har sannolikt medvetet inmätta stränglängdsavstånd för en ton mellan $f^3$ och $f^3\sharp$, då de andra stränglängderna är väl avpassade för tempererade eller renstämda tonsteg (se mätplan 1).

*Kontrabasharporna* har samma gruppering av toner till första melodisträng som enkelharporna. Instrument med halvtonerna $d^2\sharp$, $g^2\sharp$ och $a^2\sharp$ är emellertid i majoritet; ett typexempel presenteras [*129*].[14]

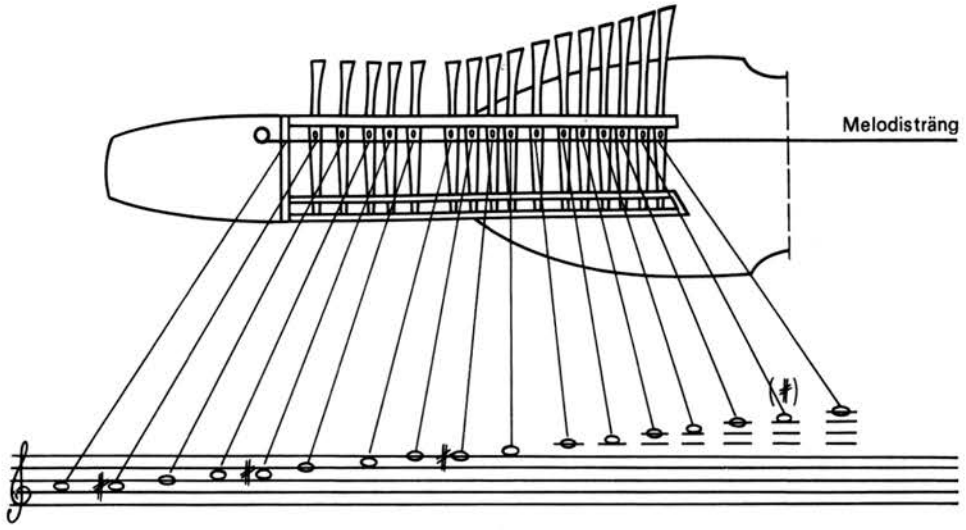
Kontrabasharpans andra melodisträng, stämd $d^1$, avkortas av löv placerade på änden av samma knavrar som bär den första melodisträngens löv. Följaktligen är tonstegens gruppering densamma som för första melodisträng med en kvints förskjutning nedåt (närmare redovisning av andra melodisträngens toner följer nedan).

Flertalet kontrabasharpor har således en helt kromatiskt utbyggd skala $d^1$—$c^3$, varpå följer en diatonisk skala $d^3$—$g^3$ ($a^3$).[15] Tonen mellan $f^3$ och $f^3\sharp$ som ovan redovisats för enkelharporna förekommer även till kontrabasharpor enligt stränglängdsmätningen (se mätplan 2 [*126*] b). Vissa instruments skalor är mycket märkliga beträffande de högsta tonavstånden (3.33, 35, 42, 46, 53, 62.—3.35 och 3.53 är återgivna på mätplan 2 [*126*] b). Detta är sannolikt en följd av att man inte använt dessa toner och därför inte lagt ned omsorg vid uppmätningen av respektive stränglängder. Ett intressant jämförelsematerial erbjuder 3.37 (se mätplan 2), som sannolikt konstruerats av en professionell instrumentmakare, och vars lövställning i det närmaste perfekt följer en tempererad skalas tonsteg helt igenom. Enstaka kontrabasharpor, som i konstruktion och utseende röjer tydlig påverkan från högre ståndsmiljöer, har spelmekanismer med ännu fler nedåtböjda nycklar vilka ger ännu fler kromatiska halvtonsteg än de ovan presenterade (3.19, 21 med $c^3\sharp$ och $d^3\sharp$, 3.29 med omfånget $d^1$—$g^3$ och 3.30, 37 med omfånget $d^1$—$a^3$ helt kromatiskt utbyggt).

Andra melodisträngen avkortas på vissa instrument av enbart de 5—6 första nycklarna, medan knavrarna på vissa instrument är försedda med löv för denna sträng upp till 14:e nyckeln. De förstnämnda antalen nycklar utfyller skalan från $d^1$ fram till första melodisträng $d^1$—$g^1$ ($g^1\sharp$). Flera löv än till de 6 första nycklarna ger således toner som redan finns på första melodisträngen.[16]

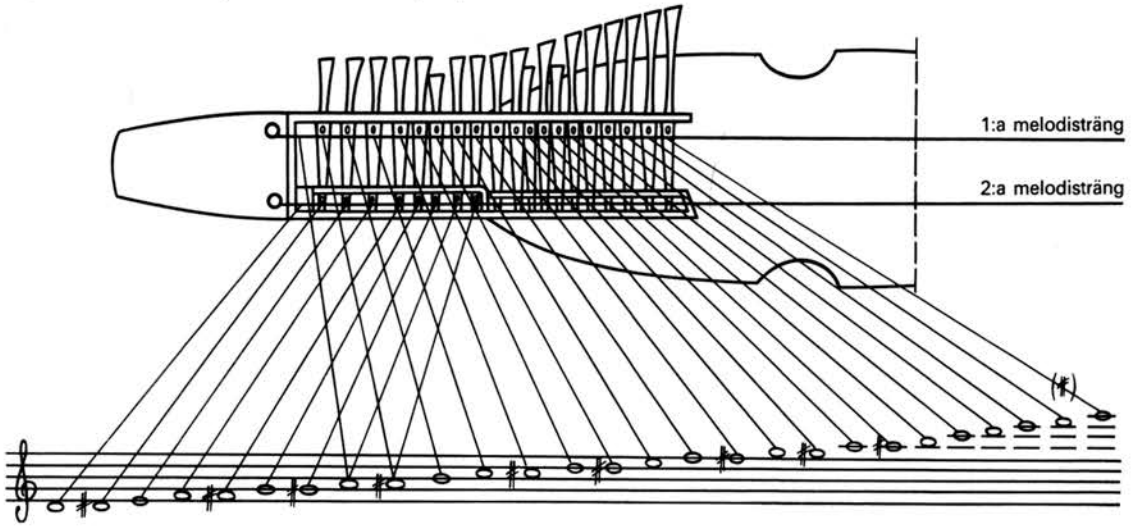
Det föreligger sannolikt i många fall ett samband mellan de olika instrumenten med samma antal toner på andra melodisträngen. Detta gäller emellertid inte generellt. Överensstämmelsen kan också vara en tillfällighet.

*Silverbasharpan* är försedd med nycklar och löv till första melodisträngen i exakt samma grup-




128. En enkelharpas tonförråd.
*128. Tonal material of a simple keyed fiddle.*

129. En kontrabasharpas tonförråd.
*129. Tonal material of a contra-drone keyed fiddle.*




[10] Här återges de två nyckelharpornas »tonhöjder» som konstruerats fram genom omräkning av strängläng-der i de frekvenser dessa borde ge om de gjordes »klingande» och inga yttre faktorer inverkade. Dessa frekvenser är ställda inom parentes och föregås av frekvenser fastställda genom tonhöjdsmätning (metoden redovisad i bilaga 7 för nyckelharpan från Vefsen). Kromatisk nyckelharpa nr 6.5: 440 (440), 468 (468), 494 (494), 528 (526), 555 (555), 592 (592), 624 (625), 659 (666), 615 (700), 746 (746), 792 (795), 830 (818), 880 (884), 936 (932), 989 (991), 1053 (1038), 1100 (1113), 1173 (1173). — Nyckelharpan från Vefsen: 249 (249), 279 (281), 295 (295), 311 (313), 335 (337), 372 (374), 418 (422), 453 (458), 503 (524), 559 (588), 625 (647), 678 (724). Jfr även mätplan 5 [*133*].

[11] Dessa högsta toner har på vissa nyckelharptyper ej kommit till användning (se s. 126).

[12] Walin avhandlar i sitt arbete om den svenska hummeln (1952) flera principiellt viktiga frågor inför fastställandet av nämnda instruments intervall. Dessa frågor är delvis desamma som ovan berörts beträffande nyckelharpan. Walin uppmärksammar att olika anslag kan inverka på tonhöjden (s. 32) och genomför en jämförelse mellan centvärden uträknade på grundval av uppmätta stränglängder och centvärden uträknade på grundval av frekvenser fastställda genom akustisk mätning (s. 33).

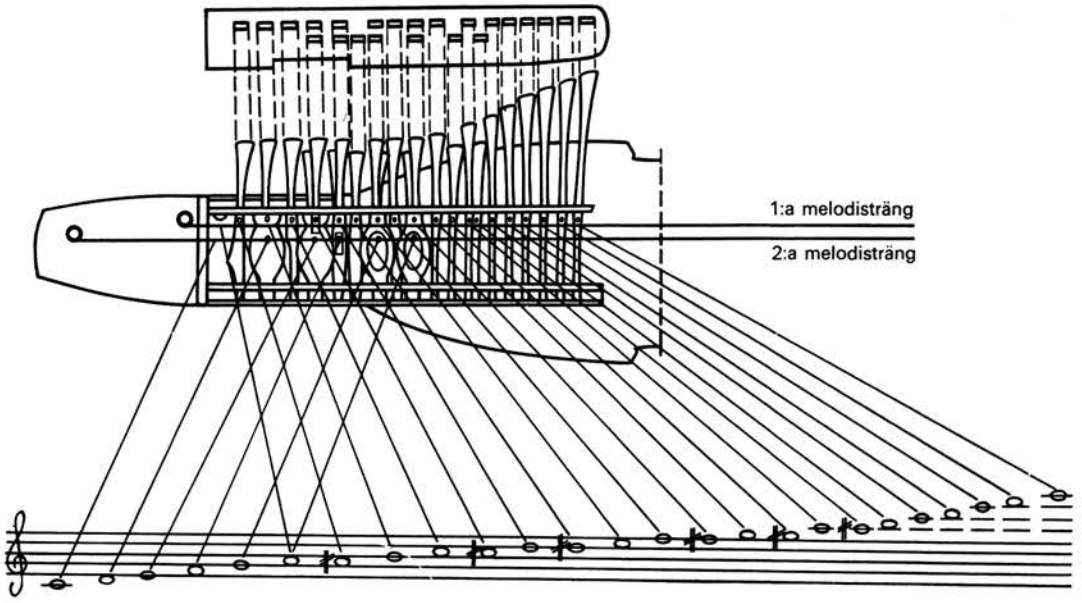
I motsats till vad jag ovan redovisat om nyckelharpans spelteknik anser sig Walin kunna fastslå en viss bestämd för hummeln ägnad spelteknik (s. 34). Avvikelserna vid de två olika centvärdesberäkningarna *kan*, såsom Walin påpekar, bero på mätfel. Man kan emellertid diskutera Walins tillvägagångssätt att manipulera med feltoleranser endast i en sådan riktning att de överensstämmer med den andra mätmetodens resultat (s. 33 f.). Här vore det kanske säkrare att i stället uppställa ett visst toleransområde, inom vilket mätningarna kunde anses tillfredsställande. Walin anser, att intervall fastställda genom stränglängdsmätning kan betraktas som »Grundskalen der Instrumente im musikalisch lebendigen Sinne» (s. 35). Beträffande nyckelharpan har detta inte ansetts möjligt annat än vad beträffar hela och halva tonsteg, eftersom analyser av melodier inte visar konstanta värden för olika tonsteg, utan frekvensen kan variera högst väsentligt beroende på anslaget.

[13] I det följande anges de kromatiska halvtonerna endast korsförtecknade. Märk att tonbokstäverna ej refererar till någon bestämd frekvens utan till första melodisträng, som i denna undersökning alltid förutsättes vara stämd $a^1$ på samtliga instrument (se s. 62 och 133).

[14] Kontrabasharpor utan kromatiska halvtoner $d^2\sharp$, $g^2\sharp$ och $a^2\sharp$: 3.6, 16, 18, 23, 28, 38, 40, 41, 56, 60, 61. — Kontrabasharpor med dessa kromatiska halvtoner: 3.1, 3—5, 7, 8, 10, 11, 19, 21, 26, 27, 29, 30, 33, 35, 37, 42, 46, 47, 51, 65. — Kontrabasharpor med enbart $d^2\sharp$: 3.39. — Enbart med $a^2\sharp$ eller med alternativ nyckel $a^2\sharp$ ($b^2$)—$h^2$ (se s. 107): 3.26, 31, 49, 54, 66.

[15] En kontrabasharpa med exceptionellt litet omfång ägs av en spelman som lärt sig spela på instrumentet vid 1900-talets början och fortfarande var aktiv som spelman vid mitt besök 1963 (M.M. 64/65: 47, instrument 3.63). Då hans låtar ej fordrar större omfång än $d^1$—$d^3$ fann han det inte lönt att iordningställa spelmekanismen ovanför den nyckel som gav tonen $d^3$.

[16] Antalet toner på kontrabasharpornas andra melodisträng: $d^1$ (lös sträng) —$g^1$: 3.39; $d^1$—$a^1$: 3.3, 4, 5, 10, 23, 40, 41, 46, 56, 66; $d^1$—$h^1$: 3.16, 38, 59—61; $d^1$—$c^2$: 3.30, 37; $d^1$—$c^2\sharp$: 3.8, 14, 49; $d^1$—$d^2$: 3.26, 29, 31, 47, 53; $d^1$—$d^3$: 3.19; $d^1$—$g^3$: 3.18; Här ej angivna instrument har så skadad spelmekanism att antalet toner till andra melodisträng ej kan fastställas.




130. En silverbasharpas tonförråd.
*130. Tonal material of a silver-drone keyed fiddle.*

pering som flertalet kontrabasharpor [*130*]. Tonerna är följaktligen desamma. Man får således en kromatisk skala $a^1$—$c^3$ och därefter en »avsedd» diatonisk skala $d^3$—$g^3$ ($a^3$). Ovanför $c^3$ förekommer emellertid ibland egendomliga toner och tonföljder (se t.ex. [*126*] c mätplan 3, 4.43 och 4.2). Byggarna har i dessa fall tydligen inte vinnlagt sig om en noggrann inmätning av denna del av lövställningen och stränglängderna har blivit helt godtyckliga. En sagesman ansåg att i hans barndom och sannolikt även tidigare, dvs. tidsperioden 1800-talets senare del fram till 1920, dessa nycklar endast »var till för syns skull» (M.M. 64/65: 42), och sannolikt gäller den iakttagelsen för en stor del av de undersökta instrumenten. Däremot har man tydligen varit noga med inmätningen av de stränglängder, vilka representerar toner i bruksskalan. Detta framgår bl.a. av andra melodisträngens knavrar. Ofta är en och samma nyckel här försedd med tre alternativa hål för lövet utmed strängen, sannolikt för att man skall ha möjlighet att flytta lövet och därmed justera intonationen efter första melodisträngens tonhöjder (se [*114*]).[17]

Andra melodisträngen kan avkortas så att en diatonisk eller mer eller mindre kromatiskt utbyggd skala $c^1$ (lös sträng)—$g^1$ ($a^1$) erhålles.[18] Instrument som tillhör en och samma lokaltradition har ofta samma instrumentskala. Men man kan här lika lite som i fråga om kontrabasharporna enbart utgå från denna gruppering vid försök att fastställa instruments ursprung och samband, då många undantag finns från denna regel. Till och med samma byggare kan variera grupperingen i någon detalj.

Till andra melodisträngen hör nycklar som endast är avsedda för denna sträng och placerade i en andra rad under den första nyckelraden (se schematisk teckning, [*130*]).

Andra melodisträngen avkortas på en eller ett par punkter även av löv fästade på samma nycklar som de, vilka avkortar första melodisträngen. Detta är samma princip som kännetecknar kontrabasharpan. På silverbasharpan benämnes sådana löv »kopplade».

Flertalet instrument har löv för tonen $d^1$ och $h^1$ på respektive andra och första melodisträng fästade på en och samma nyckel. Denna »koppling» ger tillsammans med första bassträngen *g*, om dessa tre strängar dras an samtidigt, ett ackord som är väl avpassat för de *C*-durlåtar som utgör silverbasharpans huvudsakliga repertoar. Övriga kopplingar har i nu levande uppförandepraxis inte samma betydelse och förekommer mera sparsamt på instrument byggda efter 1900.[19] Möjligen har det tidigare förekommit även en »sext-kopplad» klangfördubbling, som numera fått vika för de »dubbeltoner», som spelmannen erhåller genom att utföra speciella dubbelgrepp (se vidare kap. 7).

Ett par instrument är konstruerade med en rad nycklar för första och en rad för andra melodisträngen. Men nyckeln för $h^1$ har en speciell platta som skjuter med sig den underliggande nyckelns löv. Man kan således spela på andra melodisträngen utan att första melodisträngen avkortas, medan spel på första melodisträngen ger den sedvanliga kopplingen (4.23, 75).

Helt utan kopplingar är endast ett undersökt instrument, 4.36.

Ett stort antal spelmekanismer har konstruerats med nyckeln för $e^1$ i första raden och nyckeln för $c^3$♯ i andra raden. Den sistnämnda tonen fö-

[17] Detta kunde exempelvis vara aktuellt vid strängbyte om man inte fick strängar av inbördes exakt samma tjocklek och material som tidigare.

[18] Toner på silverbasharpornas andra melodisträng: $c^1$ (lös sträng)—$g^1$ (diatonisk skala): 4.15, 29, 42, 44, 53, 64, 69, 86; $c^1$—$a^1$ (diatonisk skala): 4.1, 4, 7, 9, 10, 13, 16, 18, 19, 30, 31, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 45, 49, 56, 66, 68, 69, 74, 76, 77, 84, 88, 104; $c^1$, $d^1$, $e^1$, $f^1$, $f^1$♯, $g^1$: 4.2, 24, 53, 62, 98, 105; $c^1$, $d^1$, $e^1$, $f^1$, $f^1$♯, $g^1$, $a^1$,: 4.3—6, 12, 25, 28, 43, 44, 50, 52, 58, 63, 73, 82, 83, 85, 89, 90; $c^1$, $d^1$, $e^1$, $f^1$, $f^1$♯, $g^1$, $g^1$♯, $a^1$: 4.57; $c^1$, $d^1$, $d^1$♯, $e^1$, $f^1$, $g^1$, $g^1$♯: 4.36; $c^1$, $d^1$, $d^1$♯, $e^1$, $f^1$, $f^1$♯, $g^1$, $g^1$♯, $a^1$: 4.11, 80; $c^1$, $c^1$♯, $d^1$, $e^1$, $f^1$, $f^1$♯, $g^1$, $a^1$: 4.8, 51; $c^1$—$a^1$ (kromatisk skala): 4.23, 33, 75, 92; $c^1$—$a^1$♯ (kromatisk skala): 4.47. — Här ej angivna instrument har en så skadad spelmekanism att antal toner till andra melodisträng ej kan fastställas.

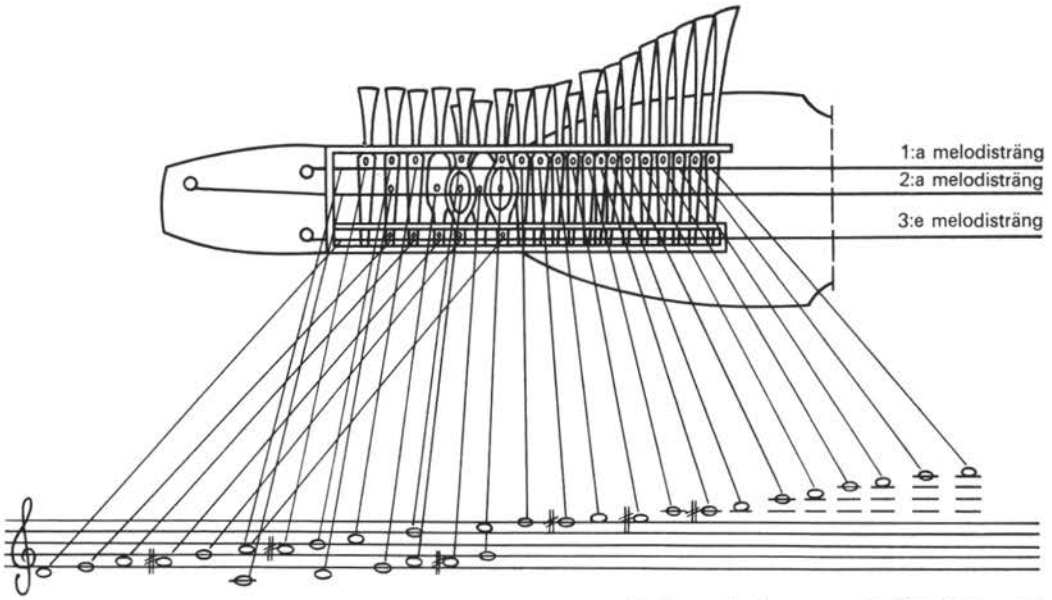
[19] Översikt av olika kopplingar mellan toner på första och andra melodisträng på silverbasharpan. Samtliga instrument med undantag av 4.36 och 4.51 har kopplingen $d^1$—$h^1$ (andra nyckeln).
Första nyckeln ($c^1$♯—$a^1$♯): 4.33, 39, 47, 51; tredje och fjärde nycklarna ($d^1$♯($e^1$♭)—$c^2$ och $e^1$—$c^2$♯): 4.46; Fjärde nyckeln ($e^1$—$c^2$♯): 4.7, 9, 13, 16, 19, 26, 45, 50, 60, 61, 69, 74, 84, 98; Fjärde och sjätte nyckeln ($e^1$—$c^2$♯, $f^1$♯—$d^2$♯) 4.12, 44, 50, 58; Fjärde, sjätte och åttonde nyckeln ($e^1$—$c^2$♯, $f^1$♯—$d^2$♯ och $g^1$♯($a^1$♭)—$f^2$) 4.57; Sjätte nyckeln ($f^1$♯—$d^2$♯): 4.3—6, 8, 17, 18, 23—25, 28, 52, 70, 73, 75, 85, 89, 92, 105; Sjätte och åttonde nyckeln ($f^1$♯—$d^2$♯ och $g^1$♯($a^1$♭)—$f^2$): 4.80, 101.

rekommer sällan i den enligt källorna vanliga låtrepertoaren, medan den förstnämnda användes flitigt, speciellt som »dubbelton» till $c^2$ (se kap. 7). Man har således flyttat upp en flitigt använd nyckel till första nyckelraden, där den lättare kan slås an och förvisat en mindre använd till andra nyckelraden. Själva konstruktionen är i princip densamma som för övriga nycklar, som är placerade ovanför varandra: i den övre har hål gjorts i nyckelns kil eller platta för den underliggande nyckelns löv (se bild [*114*], nedre nyckelparet). $c^3\sharp$:s löv är ofta avlägsnat i likhet med andra löv, som representerar toner vilka ej förekom i spelmannens låtar.

*Kontrabasharpa med dubbellek* har tre melodisträngar, av vilka den första och tredje utgör melodisträngar i egentlig mening, medan den andra, i mitten liggande, endast användes för att åstadkomma »dubbeltoner» till meloditoner spelade på första melodisträng. Denna andra melodisträng har således *en* av silverbasharpans andra melodisträngs funktioner.

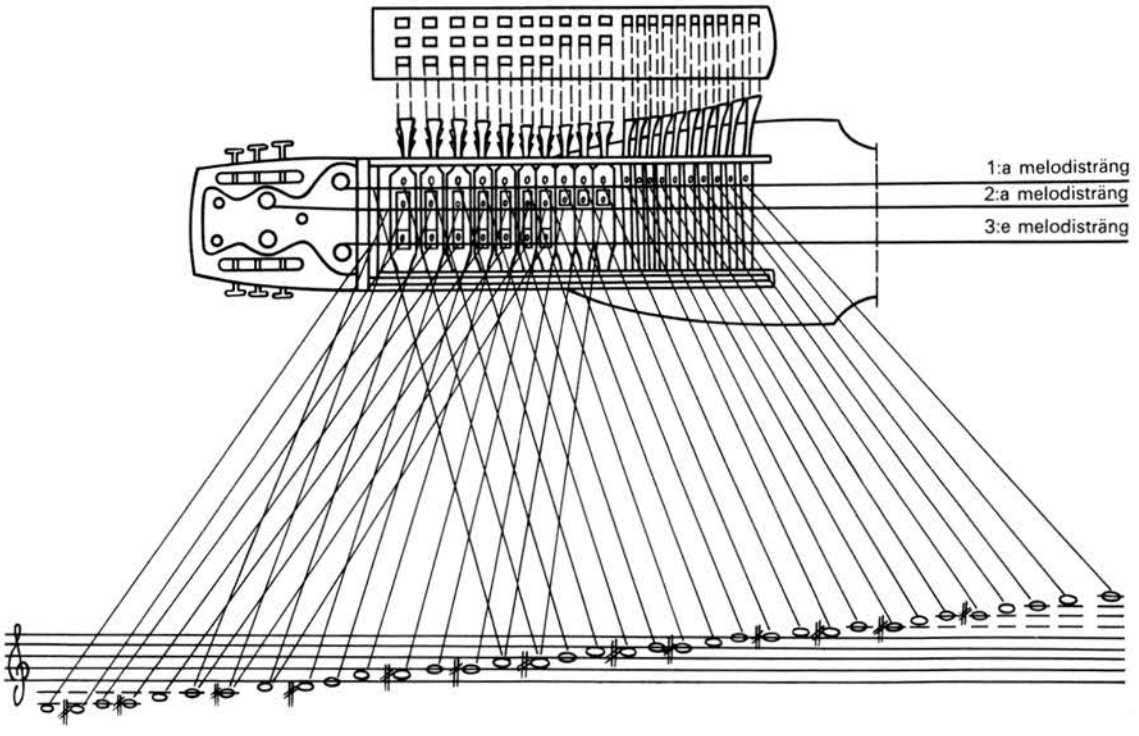
Till första och tredje melodisträngarna hör exakt samma utrustning av nycklar och löv som kontrabasharpans, medan andra melodisträngen har silverbasharpans andra melodisträngs knavrar och löv [*131*]. Olika grupperingar förekommer inom ramen för redan redovisade varianter av kontrabasharpans och silverbasharpans spelmekanismer.[20]

*Den kromatiska nyckelharpan* är försedd med nycklar till första melodisträngen i samma gruppering som flertalet kontrabasharpor och silverbasharpor. Andra melodisträngen är försedd med en egen rad nycklar, placerade under den första raden. Detta gäller som ovan visats även silverbasharpan. Men blott enstaka exemplar av sistnämnda instrumenttyp har liksom den kromatis-




131. En kontrabasharpas med dubbellek tonförråd.
*131. Tonal material of a contra-drone double-keyed fiddle.*

132. En kromatisk nyckelharpas tonförråd.
*132. Tonal material of a chromatic keyed fiddle.*




[20] Kontrabasharpa med dubbellek. Toner till tredje melodisträng (kontrabassträngen): $d^1$ (lös sträng)—$g^1$ (kromatisk skala): 5.22, 71; $d^1$—$g^1\sharp$ (kromatisk skala): 5.21; $d^1$, $e^1$, $f^1$, $f^1\sharp$, $g^1$, $a^1$: 5.54; 67. Toner till andra melodisträng: $c^1$ (lös sträng) $d^1$, $e^1$, $f^1$, $f^1\sharp$, $g^1$: 5.22, 54; $c^1$—$a^1$ (diatonisk skala) 5.21, 67, 71.

ka nyckelharpan helt »fria» nycklar, dvs. nycklar utan koppling. Dessutom har silverbasharpan blott i undantagsfall spelmekanismen utbyggd så att den ger en helt kromatisk skala (4.47). Silverbasharpans första bassträng *g* har på den kromatiska nyckelharpan fått funktion av tredje melodisträng och försetts med en egen rad nycklar, som ligger under rad två i nyckellådan (se [*115*], [*132*]). Nästan samtliga instrument har ett kromatiskt omfång $g$—$d^3$ medan omfånget $d^3$—$g^3$ vanligen är diatoniskt.[21] Enstaka instrument har omfång till $a^3$. Tillverkarna har mestadels gjort många fler nycklar än vad som krävs för att man på andra och tredje melodisträngarna skall kunna åstadkomma en komplett kromatisk skala upp till närmast högre lösa strängs ton. Denna dubblering av meloditoner underlättar spelteknikен genom att spelmannen inte behöver flytta handen så ofta i sidled utan i stället kan växla till den ovan- eller underliggande knaverraden och samtidigt flytta stråken till motsvarande sträng.

De resonanssträngade nyckelharpornas tonförråd har genomgått åtskilliga förändringar från de äldsta påträffade instrumenten från 1700-talet fram till de kromatiska nyckelharpor som i dag är i bruk. Men själva »stommen» till lövställningen har förblivit densamma.

Vid sidan av sådana förändringar som står i samband med strävan att realisera förändrade klangliga ideal, exempelvis då borduntekniken får lämna plats för dubbeltoner och dubbeltonerna för ackordspel (se kap. 7) kan man iaktta hur tonförrådet görs allt större till omfånget och blir alltmer kromatiskt utbyggt. Detta gäller generellt för utvecklingen från enkelharpa till kromatisk nyckelharpa, men även för utvecklingen inom en och samma instrumenttyp. Det synes som om de äldsta företrädarna för enkelharpa, kontrabasharpa, silverbasharpa och kromatisk nyckelharpa har färre antal nycklar, dvs. mindre omfång och mindre antal kromatiska halvtoner än de yngre.

Vissa instrument föregriper denna utveckling. Det gäller sådana nyckelharpor som sannolikt tillverkats av en instrumentmakare med andra ambitioner än den genomsnittliga nyckelharpbyggarens, vilken endast behövde se till att instrumentets tonförråd var tillräckligt för ett bestämt låtmaterial. I det närmaste helt kromatiskt utbyggda nyckelharpor finns redan bland kontrabasharporna. Matts Wesséns silverbasharpa (4.47) med en andra rad med helt fria nycklar och ett kromatiskt tonförråd $c^1$—$a^3$ är en konstruktion som förebådar den kromatiska nyckelharpan med dess tre friliggande nyckelrader.

En annan förändring av instrument inom en och samma typ går i direkt motsatt riktning: tillverkarna har slopat sådana nycklar, eller i varje fall inte försett sådana nycklar med löv, som ger toner vilka inte förekommer i låtrepertoaren.

Vid tillverkarnas kopiering av äldre nyckelharpors lövställningar kan felmätningar ha gjorts, vilket i mätplanet visar sig i form av slumpvisa avvikelser från den tempererade eller renstämda skalan (se mätplan 1—4). Föreligger avvikelse för en och samma stränglängd hos ett större antal instrument, kan man emellertid inte helt utesluta möjligheten av att tillverkarna avsett en specifik tonhöjd och kanske sökt realisera en intonationspraxis som tidigare kännetecknade den musikaliska miljö i vilken nyckelharpan förekom. Innan denna möjlighet diskuteras skall de tre äldsta bevarade nyckelharpornas tonförråd presenteras.

## Tonförrådet hos nyckelharpor utan resonanssträngar

Nyckelharporna från Mora, Esse och Vefsen har lövställningar, som inte kan inplaceras i det tidigare omtalade mätplanet (se s. 121). För att undersöka om detta kunde bero på att stallet felplacerats och instrumenten således givits en felaktig mensur konstruerades ett nytt mätplan, där den minsta mensuren var 300 mm dvs. understeg vad som kunde vara möjligt för de tre instrumenten. Hur än de tre lövställningarna försköts utefter detta nya mätplan kunde en tonstegsgruppering som följde kända mönster ej åstadkommas. Sannolikt är de antagna mensurmåtten de riktiga och tonstegen ej desamma som de ovan behandlade nyckelharpornas. »Lövställningar» för tempererade nyckelharpor med de två mensurerna som antas gälla de tre instrumenten, 390 och 360 mm uträknades, och oktavpunkter förlades på en och samma vertikala linje ([*133*], mätplan 5). Mätpunkterna för de tre nyckelharpornas lövställningar prickades in liksom stränglängder beräknade utifrån skaltoner för nyckelharpan från Vefsen (se bilaga 7 och ovan s. 124).

Nyckelharpan från Mora ([2], 1.1) har konstruerats med en lövställning som synes avse följande toner:[22] ($a^1$ = lös sträng)

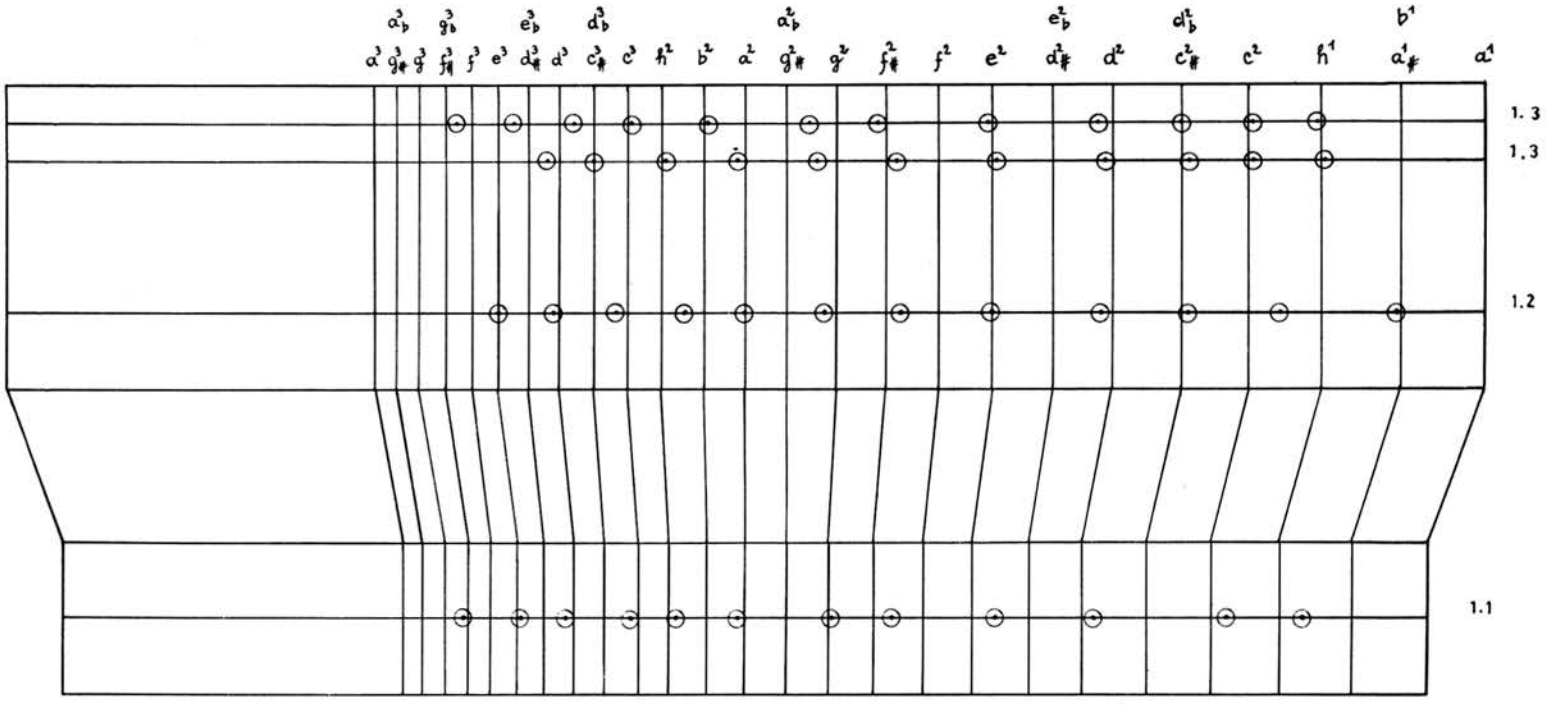
$a^1$, $\bar{h}^1$, $\bar{c}^2$, $\bar{d}^2$, $\bar{e}^2$, $\bar{f}^2\sharp$, $g^2$, $a^2$, $h^2$, $c^3$, $d^3$, $e^3$, $f^3\sharp$

Vissa skaltoner avviker således från tempererade intervallstorlekar. Dessutom ger mätpunkterna utslag för en annan tongruppering än den som tidigare redovisats, en s.k. »dorisk skala». Möjligheterna att variera tonhöjderna vid spel är mycket stora och de angivna intonationsavvikelserna, som nyckelharpans lövställning synes visa, kan lätt elimineras genom att ifrågavarande nycklar tryckes in något längre än de övriga. Man bör dock kunna lita på att de hela och halva tonsteg som strängmätningen anger är de för instrumentet avsedda.

---

[21] De undersökta kromatiska nyckelharpornas toner på de olika strängarna är följande (då ej annat anges innebär streck mellan tonbokstäverna att dessa representerar början och slutet av en kromatisk skala): *Första melodisträng:* $a^1$ (lös sträng)—$c^3$ (fyra nycklar ovanför tonen $c^3$:s nyckel finns, men har ej försetts med löv och tjänstgör endast som prydnad): 6.12; $a^1$—$d^3$ och diatonisk skala $d^3$—$g^3$: 6.5, 7, 8, 10; $a^1$—$d^3$ och diatonisk skala $d^3$—$a^3$: 6.4; $a^1$—$e^3$, $f^3$, $g^3$: 6.1; $a^1$—$g^3$: 6.2, 6; *Andra melodisträng*: $c^1$ (lös sträng)—$g^1\sharp$: 6.4; $c^1$—$a^1$: 6.8, 12; $c^1$—$a^1\sharp$: 6.5; $c^1$—$a^1\sharp$ och $d^2$: 6.10; $c^1$—$h^1$: 6.7; $c^1$—$c^2$, $d^2$: 6.6; $c^1$—$d^2$: 6.11; $c^1$—$d^2\sharp$: 6.1, 2. — *Tredje melodisträng*: $g$ (lös sträng), $a$, $b$, $h$: 6.12; $g$, $a$—$c$: 6.4; $g$—$c^1$: 6.8; $g$—$d^1$: 6.10; $g$—$f^1$: 6.5; $g$—$g^1$: 6.11; $g$—$a^1$: 6.1.

[22] + respektive — anger att tonsteget ifråga är högre respektive lägre än ett renstämt eller tempererat. En avvikande tolkning av nyckelharpans från Mora tonhöjder ger Otto Andersson 1923 a: 205.




133. Mätplan 5. Den översta raden 1.3 = stränglängdsmätning, den undre 1.3 = frekvensmätning. Lövställningar till nyckelharpor utan resonanssträngar. Siffrorna hänvisar till enskilda instrument enligt bilaga 1.

*133. Interval diagram no. 5. Stopping points on keyed fiddles without resonance strings. The figures refer to the individual instruments listed in Bilaga 1.*

Nyckelharpan från Esse ([3], 1.2) har liksom nyckelharpan från Mora med den antagna mensurlängden renstämd oktav till lösa strängens tonhöjd. De tonsteg som lövställningens mätpunkter ger på mätplanet är följande:

$a^1$, $a^1\sharp$, $c^2$, $c^2\sharp$, $d^2$, $e^2$, $\bar{f}^2\sharp$, $g^2$, $a^2$, $\overset{+}{a}{}^2\sharp$, $c^3$, $d^3$, $e^3$.

Nyckelharpan från Vefsen ([4], 1.3) har sannolikt liksom nyckelharpan från Esse en mensur om ca 390 mm. Med en sådan ger mätpunkterna emellertid ingen oktav till lösa strängen. Enligt mätpunkterna skulle skalan vara följande:

$a^1$, $h^1$, $c^2$, $c^2\sharp$, $d^2$, $e^2$, $f^2\sharp$, $\overset{+}{g}{}^2$, $a^2\sharp$, $c^3$, $\bar{d}^3$, $\overset{+}{d}{}^3\sharp$, $\overset{+}{f}{}^3$.

Den skala som de på instrumentet spelade tonerna gav är densamma upp till $g^2$, men sedan erhölls tonerna $a^2$, $h^2$, $c^2\sharp$, $d^2$ (se mätplan 5 [*133*] och bilaga 7). Man kan således få oktaven genom att reglera anslaget och likaså kan tonerna ovan $a^2$ varieras avsevärt genom olika hårt anslag.

Den musikaliska miljö, där nyckelharporna från Esse och Vefsen konstruerats, synes ha varit relativt opåverkad av teoretiska uträkningar av tempererade eller renstämda lövställningar. Dessa instruments skalor företräder ej en bestämd typ såsom fallet är med nyckelharpan från Mora. Det förefaller som om Esse- och Vefseninstrumentens nyckelmekanismer konstruerats på ett ungefär, dvs. man har »plockat in» en rad nycklar utan att närmare beakta exakta tonhöjdsrelationer. Detta skulle också ge en rimlig förklaring till att instrumentskalan till en början är rik på kromatiska halvtoner, medan de högsta tonstegen utgöres av heltonsföljder. Kanske kan enkelharpornas egendomliga instrumentskala förklaras på samma sätt. Denna skala är såsom ovan redovisats likaledes kromatisk till en början men därefter diatonisk. Man kan förmoda att även här utrymmet bestämt antalet nycklar, men genom påverkan från konstmusikaliska konventioner om hur en sträng skall delas för att ge de »rätta» tonstegen har skalan fått ett annat utseende.[23]

## Tonförrådets användning (bruksskalor)

Från och med 1800-talets slut finns rikligt med melodiuppteckningar efter nyckelharpspel och från de sista två årtiondena likaså bandinspelningar av nyckelharpmelodier. På grundval av detta material kan man fastställa vilka delar av tonförrådet som kommit till användning vid spel på kontrabasharpa, silverbasharpa, kontrabasharpa med dubbellek och kromatisk nyckelharpa. Detta behandlas i kapitel 7 och 9.

[23] Walin har en mycket ingående och intressant diskussion om hummelns tonsystem i den tidigare citerade undersökningen (1952). Han baserar denna på intervall angivna i cent, uträknade från uppmätta stränglängder. I föreliggande undersökning om nyckelharpan har inte en så exakt strängländsmätning visat sig genomförbar, och de feltoleranser som jag anser nödvändiga är så stora att en undersökning enligt Walins metod redan av den anledningen inte kan företagas. Beträffande de resonanssträngade nyckelharporna har en bestämd regel vid lövställningens uppmätning kunnat påvisas, och likaså föreligger ett referensmaterial i form av bruksskalor som gör att undersökningen kan utföras enligt presenterade riktlinjer. Walins antagande att en uppmätning av stränglängder kan ha skett efter gehör är sannolikt riktigt. Däremot synes mig kanske den statistiska beräkning som Walin genomför väl djärv. Risken för att medianvärdena kan vara »ein Mittelpunkt einer Reihe Centzahlen . . ., durch welche kein 'innerer' Zusammanhang strömt» (s. 108) förefaller stor. Jag hoppas att i en senare undersökning kunna återkomma till problemet om folkliga svenska och nordiska instruments tonsystem i ett utvidgat samarbete med teknisk expertis.

Melodier uppteckнade efter spel på enkelharpa eller på nyckelharpa utan resonanssträngar har inte påträffats. Bruksskalor kan beträffande nämnda instrumenttyper ej fastställas, men olika alternativ kan diskuteras. Enkelharpans bruksskalor är förknippade med frågan om tolkningen av vissa av lövställningarnas avvikelser från tempererade tonhöjders stränglängder.

### Nyckelharpor utan resonanssträngar

Nyckelharporna från Esse och Vefsen har ett tonförråd som inte ger några ledtrådar om vilka typer av bruksskalor som kan tänkas ha kännetecknat de melodier som spelades på instrumenten. Något slags urval har det givetvis varit fråga om. Johan Sundberg har i bilaga 7 utgått ifrån hypotesen att man använt enbart intervall vilka är renstämda inbördes. De skalor Sundberg fått fram genom att kombinera renstämda intervall överensstämmer inte med några kända svenska folkliga melodiers materialskala. Tillfredsställande jämförelsematerial saknas emellertid för att man skall kunna utesluta att sådana materialskalor kan ha förekommit. Men man vet inte om byggarna eftersträvade renstämda intervall. Antalet möjliga felkällor är så överväldigande stort att en slutsats i någon bestämd riktning blir alltför belastad med reservationer av skilda slag för att den skall bli meningsfull.

Nyckelharpan från Mora har enligt de uppmätta stränglängderna ett tonförråd som omfattar en skala i *d*-modus. Med den lösa strängen stämd $a^1$ får denna skala omfånget $a^1$—$f^2\sharp$. Förutsättningen för att en melodi i dorisk kyrkoton skall kunna spelas på instrumentet är att densamma inte sträcker sig under grundtonen $a^1$. Melodier i plagal dorisk tonart med $e^2$ som grundton, autentisk lydisk på $c^2$, autentisk frygisk på $h^1$ m.fl. andra kyrkotoner kan spelas på detta instrument. Däremot kan man inte placera en fullständig dur- eller mollskala med utnyttjande av den tonföljd som mätpunkterna anger.

Nyckelharpan från Vefsen är enligt såväl den morfologiska undersökningen som enligt C14-dateringen yngre än nyckelharpan från Mora. Medan nyckelharporna från Esse och Vefsen sannolikt är allmogeinstrument, kan nyckelharpan från Mora ha tillhört en annan musikalisk miljö, där man *medvetet* sökt konstruera tonförrådet efter de mest använda bruksskalorna. Ristningen på instrumentets baksida är enligt experutlåtande inte utfört av någon ur allmogens led (se s. 34), vilket stöder ett sådant antagande.

### Enkelharpan

Visserligen kan man inte med säkerhet påvisa melodier som spelats på enkelharpa, men låtar finns som härstammar från trakter där enkelharpa spelats och enligt traditionen är så gamla att de sannolikt har spelats på detta instrument.[24] Flertalet av dessa låtar är upptecknade i $C_n$-dur,[25] men åtskilliga också i $G_n$-dur, trots att de upptecknats efter spel på silverharpan vars applikaturtonart vanligen är $C_a$-dur.

$G_a$-dur är en tonart som speciellt bör ha passat väl för kontrabasharpan med dess *g*-bordun. Sannolikt har nyckelharpspelmännen med silverbasharpa inte blott övertagit melodierna från spelmännen med kontrabasharpa utan även spelat i samma läge som dessa, dvs. övertagit låten även applikaturmässigt.

De spelmän som jag besökte 1961—65 bibehöll i vissa fall låtar i den tonart de lärt dem trots att de ansåg tonarterna mindre väl lämpade för instrumentet. Spelmännen motiverade detta med att det var alltför besvärligt att transponera låtarna då man i så fall måste utarbeta en ny fingersättning (M.M. 64/65: 34—36).

De äldre nyckelharplåtarna i dur har nästan alltid ett omfång som sträcker sig en kvart under grundtonen. Sådana låtar kan spelas på enkelharpa endast om de förläggs med grundtonen till $g^2$. Med grundton $c^2$ kan endast ett fåtal sådana nyckelharpmelodier spelas på enkelharpa (Leffler 1899, Skoglund polska nr 7, vals nr 8, Edlund polska nr 15 är några sådana exempel).[26] Eftersom låtar i *G*-dur är vanliga i äldre repertoarer[27] och är väl avpassade för kontrabasharpor, som bevisligen spelades under enkelharpans slutskede jämsides med detta instrument (se kap. 2) är det troligt att applikaturtonarten under enkelharpans och sannolikt även kontrabasharpans tidigare anvädningsperiod (1700-talet fram till 1820—30) varit $G_a$-dur med grundton $g^2$. Omfånget från grundtonen och uppåt är på dessa äldre nyckelharplåtar vanligen en oktav eller någon gång en duodecima. Enligt mätplanet för enkelharpor synes i stället för $f^3$ föreligga en ton mellan $f^3$ och $f^3\sharp$ eller $f^3\sharp$. Det förefaller inte helt omöjligt att byggarna avsiktligt konstruerat detta tonsteg så att septiman anpassats efter låtar i $G_a$-dur antingen såsom »neutral» eller stor, medan $f^3$ saknas då den ej har kommit till användning.

Några enstaka mollmelodier finns upptecknade efter nyckelharpspel (s. 167 f.), varav några i $d_n$-moll (se t.ex. Leffler 1899, Skoglund polska nr 14, 19 och 20 samt ULMA 475: 21 nr 3, 14,

---

[24] Detta gäller exempelvis Lefflers sagesman Johan Edlunds låtar, som härstammar från Hargs bruk. Från detta bruk härstammar även enkelharpa 2.2.

[25] I denna undersökning skiljes mellan *klingande tonart*, *noterad tonart* och *applikaturtonart*. *Klingande tonart* innebär att tonbokstäverna skall tolkas i relation till en normaltonhöjd där $a^1 = 440$ p/s. Beteckningen är den sedvanliga, t.ex. *C*-dur och *a*-moll. *Applikaturtonart* och *noterad tonart* tecknas t.ex. $C_a$-dur och $a_a$-moll respektive $C_n$-dur och $a_n$-moll. Varför man måste införa dessa två beteckningar framgår av följande. På en resonansträngad nyckelharpa vars första melodisträng är stämd i $a^1$ (435—440 p/s) kan en *C*-durskala spelas med början på första nyckelradens tredje nyckel. Om nu nyckelharpan är stämd t.ex. en halvton *under* normaltonhöjd, dvs. med första melodisträng stämd $g^1$ (392 p/s) och man spelar en durskala med början på tredje nyckeln är dess *klingande tonart H*-dur men dess *applikaturtonart*, dvs. fingersättningstonart, fortfarande *C*-dur, vilket tecknas $C_a$-dur. Om en uppteckнare sedan föredrar att notera denna skala i en tredje tonart, t.ex. *D*-dur, vilket förekommit vid uppteckning av melodier, utmärks detta $D_n$-dur.

[26] Låtarna kan visserligen ha förändrats vid traderandet, men det är mindre troligt att ett så stort antal låtar skulle ha fått sitt omfång »utvidgat» med en underkvart. Denna synes i stället utgöra ett konstitutivt element i melodins byggnad och inte ett senare tillägg.

[27] Se t.ex. Leffler 1899, Skoglund, polska nr 10, 23, marsch nr 10 och vals 13, 15 samt 19, Edlund polska 2, 7, 8, 14, 17, marsch 2, 3, 5, vals nr 5, 8—10, 13—15, 17, 21, 22.

155, 162), enstaka i $g_n$-moll (ULMA 475: 21 nr 11, 146) och i $a_n$-moll (Leffler 1899, Edlund polska nr 11). Av dessa kan endast två av $d_n$-moll-låtarna spelas på enkelharpa i $d_a$-moll, nämligen Leffler 1899, Skoglund polska 19 och 20, medan de övrigas tonförråd överstiger enkelharpans. Moll-melodier inom svensk folkmusik, av vilka man bör kunna räkna med att åtskilliga går tillbaka till 16—1700-talen, har i flertalet fall underkvart. Denna ingår dessutom i en för dessa melodier utmärkande kadensfloskel (se Moberg 1950: 22 f.). Skall dessa melodier spelas på enkelharpa, kan grundtonen inte förläggas till $a^1$. Enda möjligheten är att spela dem med $d^2$ som grundton. Den septima, $c^3$, som därvid erhålles utgör enligt mätpunkterna för lövställningarna (se [*126*] a mätplan 1, 2.44, 2.67, 2.43) ibland en ton »mellan» $c^3$—$c^3\sharp$ och i varje fall ligger ringen som utmärker toleransgränsen på vänster sida av den tempererade skaltonens linje (se [*126*] a mätplan 1, 2.2, 14, 45). Septiman har således även i detta fall en tendens att inmätas neutral. Detta intervall har uppmärksammats av uppteckнare av svensk folkmusik redan under 1800-talet (se Moberg 1950: 15 ff.).

Ett annat intervall som bör diskuteras i detta sammanhang är sexten. Tonen $b^2$ saknas på flertalet enkelharpor och en mollskala med $d^2$ som grundton får således den »doriska sexten». Moll-melodier med stor eller neutral sext finns upptecknade exempelvis från Dalarna så sent som under 1900-talet[28] och i åtskilliga folkliga melodier av äldre typ saknas sexten över denna grundton (se Ling 1965: 68).

Haeffners beskrivning av den »nordiska skalan» ger en intressant sidobelysning till ovanstående diskussion: »Deremot sjungas visorna ej sällan med ackompanjement av en viol (eller nyckelharpa), men med en annan stämning än den vanliga. Den ackompanjerande rättar sig deri efter sångaren, att tonerna *b* och *c* i skalan blifva högre än i vår vanliga.» (Haeffner 1818/1880 III: VII). Det förefaller som om det kan ha varit en skala av typen Haeffners »nordiska skala» som föresvävat byggarna då de mätte in enkelharpans och den äldre kontrabasharpans tonsteg.

[28] Se SvL Dalarna I nr 6, 13, 16, 17, 45, 46, 72 m.fl. Neutral sext och septima kan man i vissa fall misstänka att äldre uppteckнare av folkmusik påträffat och därvid antingen tolkat intervallen som stora eller små (se Bergel 1960: 130 f., Knudsen 1961: 82, Ling 1965: 68, Schiørring 1961: 78).

# Kapitel 7
# Spelteknik

I detta kapitel skall nyckelharpans spelteknik under olika epoker presenteras. Markanta överensstämmelser respektive olikheter i spelтekniken från ett tidsskikt till ett annat skall diskuteras, liksom i vilka avseenden denna spelteknik är specifikt idiomatisk för nyckelharpan och i vilka avseenden den har beröringspunkter med andra instruments spelteknik. Åtskilliga konstruktionsmässiga detaljer på instrument och stråke, vilka beskrivits i kapitel 5, är betingade av speciella speltekniska önskemål. Detta nära samband mellan spelteknik och instrumentets och stråkens morfologi skall redovisas med spelтekniken som utgångspunkt.

I framställningen av nyckelharpans tillverkning (kap. 4) drogs skiljelinjer mellan vad som registrerats vid inspelningar och filmning i nutidsskiktet och vad som kan utläsas ur tidigare källor i bild och skrift. Även beträffande de muntliga källorna gjordes åtskillnad mellan vad spelmän berättar om sin aktuella tillverkning och vad som tillhör deras egen eller andras tidigare verksamhet. Samma gränsdragning mellan olika slags källor är nödvändig att upprätthålla även i detta kapitel och utmärkes på samma sätt som i kap. 4, bl.a. med bruk av olika tempus (s. 71). Men i motsats till framställningen av tillverkningen, som uppdelades på två avdelningar, kommer spelтekniken här att följas moment för moment från nutidsskiktet och så långt som källorna sträcker sig bakåt i tiden.

## Stämning och intonering

Tillvägagångssättet vid stämning av nyckelharpan kan studeras i svar på N.M.:s frågelista och i det 1961—1965 insamlade materialet. Två detaljfrågor skall granskas närmare: a) hur väljer spelmannen tonhöjd, b) hur går han till väga för att få önskade intervallförhållanden mellan olika strängar?

### Val av tonhöjd inför nyckelharpans stämning

Spelmannen har numera vanligen tillgång till

stämpipa eller ett instrument med given tonhöjd efter vilket första melodisträngen stämmes i en tonhöjd av vanligen ca 440 p/s. Spelmän har tidigare fastställt och några enstaka fastställer fortfarande första melodisträngens tonhöjd med hjälp av »gehöret» (M.M. 64/65: 34, 44, 50). De sålunda stämda nyckelharpornas första melodisträng kan vara både lågt och högt stämd i relation till vår normalton $a^1$ (440 p/s), vilket nu verksamma spelmän ofta är medvetna om. »I gamla tider så hölls nyckelharpan mycket lågt stämd på grund av dom klena hemgjorda strängarna, särskilt silket tålde ej så hög spänning» (N.M.E.U. 42033: 3). Samme sagesman berättade (M.M. 64/65: 42), att hans farbror, som var spelman, kunde »stämma ned» nyckelharpan så att instrumentet när han spelade en låt applikaturmässigt i $C_a$-dur klingade i *G*-dur. Första melodisträngen var således stämd $e^1$, dvs. en kvart under nuvarande $a^1$ (ca 440 p/s). Orsaken till denna omstämning var att nyckelharpan bättre skulle anpassas till spel tillsammans med fiolen, på vilken man gärna spelade låtar i *G*-dur. En liknande omstämning utförde spelmannen Gustav Gustavsson (1876—1965): »Omstämning av harpan förekom efter sagesman Gustavsson och han har själv varit med om det när han spelat tillsammans med fiolspelmän, naturligtvis kunde detta ej göras alltför ofta då harpans samtliga strängar måste stämmas om. Han kunde då på harpan spela tillsammans med fiol i tonarter som i vanliga fall icke kunde gå för sig . . .» (N.M.E.U. 42157: 3). En annan meddelare har lämnat följande uppgift om äldre tiders stämning: »Till socknen /Rasbo, Uppland/ inflyttade från Tobo år 1903 en torpare Vennberg, far till ovannämnde G. Vennberg. Han hade sin harpa lägre stämd än nutidens harpgubbar, så hade ock en Löv från Alunda, som jag besökte för några år sedan för att prova och lyssna på. E.G.D.G. /$e^1$—*g*—*d*—*G*/ hade Löv sin harpa stämd i. Jag stämde då upp den i den stämning jag hade min Harpa A.C.G.C. /$a^1$—$c^1$—*g*—*c*/. Den fick då en grannare klang och, efter vad jag hört, så har han icke återgått till den förra stämningen» (N.M.E.U. 41964: 1).

Tonhöjden kunde också bero på spelmannens personliga smak: »Någon säkerhet att harpan stämdes efter det normala A [ca 440 p/s] fanns inte, för tyckte spelmannen, att hans harpa klingade bättre med något understämt A kanske upp till en ½ ton eller också något över så stämde han därefter» (N.M.E.U. 42157: 3).

Av ovanstående framgår, att den tonhöjd i vilken instrumentet stämdes under en tidigare period kunde vara beroende av strängmaterialet, samspel med annat instrument eller instrumentets resonansegenskaper. Vilken tonhöjd som valdes före den tidsepok som ovan givna notiser representerar, dvs. före 1800-talets sista decennier, vet vi inte. Man kan tidigare även ha spänt strängen så hårt som möjligt, anpassat den efter andra instrument med fast tonhöjd eller lämpat den efter en sångares röstläge.

Utifrån första melodisträngen bestämmes tonhöjden på övriga strängar. Vid stämning av resonansströngarna, vars tonhöjd kan stå i relativt komplicerade intervallförhållanden till melodisträngarna, spelar spelmännen vanligen den önskade tonen eller dess oktav på någon av melodisträngarna och får på så sätt en komparationston. Denna teknik användes av samtliga spelmän som intervjuades 1961—65. Dessa ansåg, att tillvägagångssättet varit detsamma även bland äldre spelmän.

Scordatur i ordets egentliga bemärkelse har inte förekommit, utan omstämningar har endast skett för att förändra den absoluta tonhöjden såsom ovan beskrivits.

Tabellen bild [*134*] visar några olika stämningar av nyckelharpor som påträffats.

Nyckelharpor av samma typ har *melodisträngarna* stämda i samma intervallkombinationer. Däremot har bordun- eller bassträngarnas stämning varierat. Detta gäller främst kontrabasharpan, vars bordunsträng enligt Leffler tidigare varit stämd i *a* (lilla oktaven), senare *g*. Under 1800-talet uppträder dessutom jämte *g*-strängen ytterligare en bordunsträng stämd i *c*. Förmodligen är detta ett inflytande från silverbasharpan, vars två bassträngar är stämda i *g* och *c*.

I övrigt är bas- och bordunsträngarnas stämning densamma.[1]

Stämningen av melodi- och övriga spelsträngar har förändrats under påverkan av nya musikaliska strömningar, som givit upphov till nya spelmekanismer: så t.ex. övergick kontrabasharpans *a*-bordun till *g*-bordun, melodisträngarna $a^1$—$d^1$ ersattes med $a^1$—$c^1$ vid övergång från kontrabasharpa till silverbasharpa. Det sistnämnda instrumentet »inriktades» dessutom mot låtar spelade i *C*-dur genom bassträngarnas stämning i *g*—*c*.

Kontrabasharpan med dubbellek utgör en mellanform mellan kontrabasharpa och silverbasharpa, vilket även framgår av stämningen (se [*134*]).

Den kromatiska nyckelharpan har bibehållit silverbasharpans stämning, trots att tredje strängen förvandlats till melodisträng och »dubbeltonerna», som karakteriserar silverbasharpan (se s. 154) delvis försvunnit.

Inga uppgifter föreligger om *enkelharpans* stämning. Melodisträngarna har sannolikt varit stämda unisont (se s. 94), och man kan förmoda att bordunsträngen(arna) varit stämd(a) i oktav-kvint eller kvart-intervall till dessa i likhet med den äldsta kända stämningen av kontrabas-

[1] En silverbasharpa och en kromatisk nyckelharpa har dock haft en sträng med avvikande stämning. Silverbasharpan som ägdes av Johan Edlund, en av Lefflers sagesmän, hade en extra bassträng stämd i $d^1$. Denna femte sträng var tillverkad av tarm och skulle enligt Lefflers andra sagesman Jonas Skoglund vara »något minne från den gamla harpsorten» (Leffler 1899: 16). Ett fotografi av Edlund med en kontrabasharpa [*136*] visar att han tidigare spelat på ett sådant instrument. Leffler ger tyvärr inga närmare uppgifter om detta. Det är möjligt, att Edlunds instrument var en ombyggd kontrabasharpa, på vilken $d^1$-strängen »glömts kvar».

Spelmannen med den kromatiska nyckelharpan (M.M. 64/65: 35) har stämt upp bassträngen från *c* till *d* för att den därmed skall få samma stämning som fiolens tredje sträng, dvs. resultatet blir oktaven under denna sträng. De två bassträngarnas *d*-stämning har således olika förklaring.

134. Tabell över nyckelharpors stämningar.*
*134. Tuning of the strings of a number of instruments.*

| Instrumenttyp och källa | Melodi-strängar | Bordun-bas-strängar | Resonansströngar över stallet | | | Resonansströngar vid sidan av stallet | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 2 3 | 1 2 3 | Mellan 1:a och 2:dra melodistr. | Mellan 2:dra melodistr. o. 1:a bordun(bas)str. | Mellan bordun (bas)str. | v/sida om stallet | h. sida om stallet | Under stallet |
| Kontrabasharpa, Leffler 1899: 15 | $a^1$ $d^1$ | $g$ $(a)$ | Angivelse om resonansströngarnas stämning saknas | | | | | |
| Kontrabasharpa, Svensk 1945—6: 16 | $a^1$ $d^1$ | $g$ | | | | | | |
| Kontrabasharpa, M.M. 64/65: 47 | $a^1$ $d^1$ | $g$ $c$ | $d^1$ $c^1$ $g^1$ | | | | | |
| Silverbasharpa, Leffler, 1899: 15f | $a^1$ $c^1$ | $g$ $c$ | $a$ $g$ $g$ $h$ $c$ $c$ (»öfre gruppen») | $f^1$ $e^1$ $d^1$ $g^1$ (»undre gruppen») | | | | |
| Silverbasharpa, Leffler 1899: 15f. | $a^1$ $c^1$ | $g$ $c$ $d^1$ | $g$ $g$ $d$ $d$ $g$ $g$ (»öfre gruppen») | $g^1$ $c^1$ $e^1$ $g^1$ $c^1$ (»undre gruppen») | | | | |
| Silverbasharpa, M.M. 64/65: 36 | $a^1$ $c^1$ | $g$ $c$ | $c^1$ $c^1$ | $d^1$ $d^1$ $h^1$ $g^1$ | | $e^1$ $f^1$ | $g^1$ $a^1$ | $f^1$ |
| Silverbasharpa, M.M. 64/65: 43 | $a^1$ $c^1$ | $g$ $c$ | $c^1$ $c^1$ | $d^1$ $d^1$ $g^1$ | | $e^1$ $e^1$ | $c^2$ $c^2$ | |
| Silverbasharpa, M.M. 64/65: 44 | $a^1$ $c^1$ | $g$ $c$ | $c^1$ | $c^1$ $g$ $g$ | $c$ | $g^1$ $f^1$ | $c^1$ $c^1$ | $c^1$ |
| Silverbasharpa, M.M. 64/65: 48 | $a^1$ $c^1$ | $g$ $c$ | $f^1$ $c^1$ $c^1$ | $c^1$ $e^1$ $g^1$ | | $a^1$ $a^1$ | $g^1$ $g^1$ | |
| Silverbasharpa, M.M. 64/65: 49 | $a^1$ $c^1$ | $g$ $c$ | $h$ $a^1$ | $f^1$ ♯ $d^2$ $h^1$ $g$ | | $c^1$ $e^1$ | $f^1$ $g^1$ | |
| Silverbasharpa, M.M. 64/65: 50 | $a^1$ $c^1$ | $g$ $c$ | $c^1$ | $e^1$ $d^1$ $d^1$ $g$ | $h^1$ | $f^1$ $e^1$ ♭ | $a^1$ $g^1$ | |
| Silverbasharpa, M.M. 64/65: 40 | $a^1$ $a^1$ $c^1$ | $g$ $c$ | $c^1$ | $d^1$ $d^1$ $g^1$ $g^1$ | | $e^1$ $g^1$ ♭ | $e^1$ $g^1$ | |
| Kontrabasharpa med dubbellek, M.M. 64/63: 39 | $a^1$ $c^1$ $d^1$ | $g$ $c$ | $c^1$ $c^1$ | $g$ $g$ $c^1$ | | $c^1$ $h^1$ | $g^1$ $g^1$ | |
| Kontrabasharpa med dubbellek, M.M. 64/65: 41 | $a^1$ $c^1$ $d^1$ | $g$ $c$ | $g^1$ $e^1$ | $c^1$ $c^1$ | | $e^1$ $c^2$ | $g^1$ $c^2$ | |
| Kromatisk nyckelharpa M.M. 64/65: 38 | $a^1$ $c^1$ $g$ | $c$ | $b^1$ $g^1$ $f^1$ $f^1$ $c^1$ $e^1$ $d^1$ | $c^1$ ♯ $c^1$ $h$ $b$ $a$ $g$ ♭ | $g$ | $c^2$ $h^1$ | $a$ $g$ | |
| Kromatisk nyckelharpa M.M. 64/65: 35 | $a^1$ $c^1$ $g$ | $d$ | $a^1$ $c^2$ $g$ $g$ | $f^1$ $e^1$ $e^1$ | $d^1$ $g$ | | | |
| Kromatisk nyckelharpa M.M. 64/65: 42 | $a^1$ $c^1$ $g$ | $c$ | $f^1$ $e^1$ ♭ | $c^1$ $d^1$ | $a$ $b$ $h$ | $e^1$ $f^1$ ♯ | $g^1$ $c^1$ ♯ | |
| Kromatisk nyckelharpa M.M. 64/65: 46 | $a^1$ $c^1$ $g$ | $c$ | resonansströngarna placerade i grupper över stallet och en på var sida stämda i treklanger på tonerna $b$, $a$, $g$, $f$ och $c$ i lilla, första eller andra oktaven, allt efter vilka meloditoner som spelmannen (som även tillverkat instrumentet) anser vara »svaga» (ljudsvaga) och således bör »förstärkas». | | | | | |

* $a^1$ avser vanligen en ton med frekvens ca 440 p/s, men den kan också variera från ca 390 p/s (närmast motsvarande konstmusikens $g^1$ 392 p/s) och till ca 500 p/s (närmast motsvarande konstmusikens $b^1$ 494 p/c). Vid stämning av strängarna utgår spelmannen alltid från första melodisträngen $a^1$:s tonhöjd.

harpan. Denna hypotes har dock inte kunnat bekräftas.

Stämningen av nyckelharporna utan resonansströngar är likaledes helt okänd. Det är möjligt att uppgifter om den medeltida fiddlans stämning (se Sachs 1920: 177 f. och Bachmann 1964: 109) i viss mån kan vara relevanta för nyckelharpans stämning under samma tidsskede. Man kan förmoda att nyckelharpans strängar i likhet med den medeltida fiddlans varit stämda i prim-, oktav-, kvint- eller kvartintervall.

Kontrabasharpans och silverbasharpans resonansströngar har stämts och stäms i flertalet fall fortfarande efter en helt annan princip än den kromatiska nyckelharpans »ljomströngar». Tabellöversikten [*134*] visar, att endast två äldre nyckelharpor har resonansströngar stämda i toner utanför tonika-, dominant- och subdominanttreklangerna i *C*-dur. Melodierna som spelas och spelats på dessa instrument går nästan uteslutande i tonarterna *C*-, *G*- och *F*-dur (se s. 167). De kromatiska nyckelharpornas resonansströngar stäms däremot även i åtskilliga andra »halvtoner». Denna differens har uppmärksammats av spelmännen: »Resonansströngarna stämdes förr gruppvis i samma ton som spelströngarna. Men numera så har man gått in för en mera kromatisk stämning av resonansströngarna» (N.M.E.U. 42033: 3). Denna förändring sammanhänger med att man på den kromatiska nyckelharpan spelar även i andra tonarter än ovan angivna. Resonansströngarna har nämligen enligt spelmännen en speciell funktion: »har man en ton som är svag förstärker man den med en resonansströng» (M.M. 64/65: 48). Det är sannolikt att resonansströngarna även tidigare har uppfattats som en »förstärkning» till framträdande toner i melodierna, exempelvis till tonika, dominant och subdominant i de förekommande tonarterna.

135. Nyckelharpans löv justeras. Med vänsterhanden vrider spelmannen lövet och kontrollerar sedan tonhöjden.
*135. Adjusting the tangent's point of impact.*

Vad beträffar valet av intervallkombinationer ger en av sagesmännen en träffande karakteristik: »Jag tror att det nästan finns lika många olika stämningar av dessa /resonanssträngarna/ som det funnits och finns harpspelmän» (N.M.E.U. 42157:3).

JUSTERING AV LÖVENS TRÄFFPUNKTER MED STRÄNGEN
De nya kromatiska nyckelharporna konstrueras med mycket stadiga löv, som inte behöver justeras vid varje spelning såsom flertalet kontrabasharpors och silverbasharpors löv. Spelmän med sistnämnda instrumenttyper kontrollerar intonationen genom att spela ett stycke av en låt. (Enstaka yngre spelmän har börjat att spela en skala på instrumentet för motsvarande kontroll.) De löv som inte ger en tillfredsställande tonhöjd, vrides och med hjälp av intill liggande hel- eller halvton, lös sträng eller »dubbelton» kontrolleras justeringen av lövet tills spelmannen är nöjd [*135*].

136. Johan Edlund (1829—1903), Harg sn, Uppland, med kontrabasharpa. Foto: N.M.
*136. Johan Edlund (1829—1903), Harg parish, Uppland, with contra-drone keyed fiddle.*

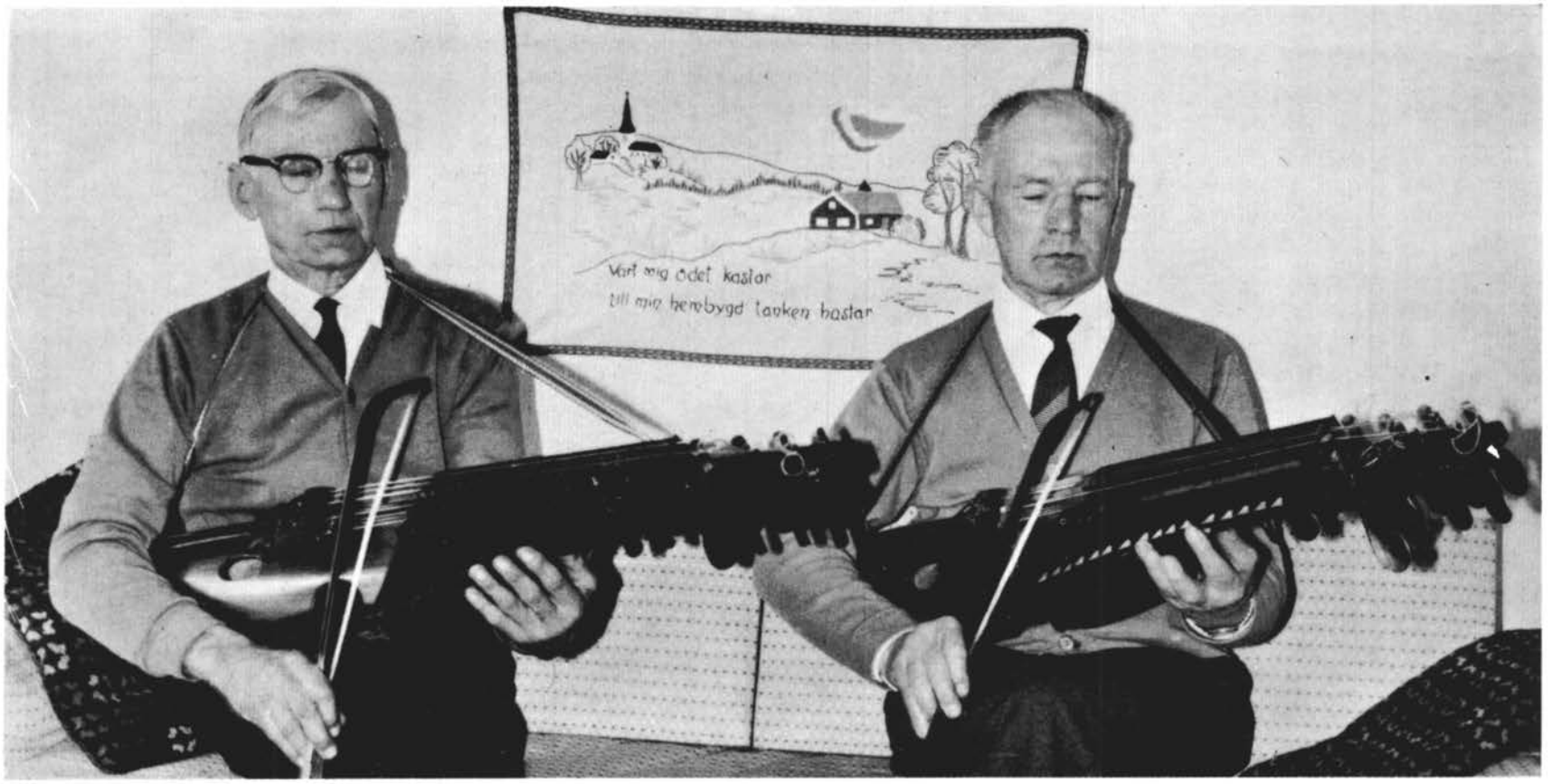
## Instrumenthållning och spelställning

Nyckelharpan hålles i likhet med gitarr- och lutinstrument i det närmaste horisontalt: korpus vilar mot exekutörens mellangärde och halsen är riktad åt vänster något snett ut från spelmannen räknat. Samtliga källor stämmer i huvudsak överens på denna punkt. Nyckelharpan lutas alltid något så att nycklarna faller tillbaka av sin egen tyngd. På de medeltida kyrkmålningarna hålles nyckelharporna så, att nycklarna pekar rakt ned (se nyckelharporna i Alnö, Emmislöv, Källunge, Lagga, Tolfta, Älvkarleby och Rynkeby kyrkor, [*31*], [*32*], [*34*], [*35*], [*38*], [*39*], [*40*]. Jfr även fattningen av en speciell typ av kromatisk nyckelharpa, [*147*]).

Såsom tidigare framhållits (s. 98) förekommer denna horisontala hållning även av strukna fiddlor i gitarr- eller lutform som saknar nyckelmekanism, men blott under medeltid och renässans. Den anses vara betingad av instrumentets storlek och form samt av uppförandepraktiska faktorer.[2]

Nyckelharpan kan inte utan svårighet spelas stående utan bärband. De instrumenthållningar, som kyrkmålningarna visar, förutsätter obetingat ett sådant (se kap. 2).[3] Men trots bärbandet är händernas och armarnas rörelsefrihet hämmad genom att instrumentet kläms fast med höger armbåge och genom att instrumenthalsen stödes av mellanhanden eller underarmen. Den speciella spelteknik, som i detalj kan studeras i kvarlevande nyckelharptradition, är avhängig av detta och det är högst sannolikt att speltekniken även tidigare har påverkats av samma omständigheter (se nedan Stråkteknik och Tangentteknik).

Vissa skillnader i framförandet kan iakttagas om spelmannen står respektive om han sitter då han spelar. I det förra fallet är spelmannen rörligare, kan markera rytmen med kraftiga fotstamp, och såväl knaverhand som stråkhand är friare. Men det föreligger sannolikt även en psykologiskt betydelsefull skillnad mellan de två spelställningarna. Då spelmännen »hemmusicerar», sitter de vanligen och spelar, medan de vid scenuppträ-




137. Viktor Vickman och Justus Gille (födda 1897), Österbybruk, Uppland. Båda spelar kontrabasharpa med dubbellek. — Stråken fattad med två fingrar på vardera sidan om gripplattan. Tummen spänner taglet genom att trycka det underifrån upp mot stråkstången.

*137. Viktor Vickman and Justus Gille (both b. 1897), Österby Foundry, Uppland. Both are playing contradrone double-keyed fiddles.—The bow is held with two fingers on either side of the handle; the thumb keeps the hairs tense by pressing them against the stick.*

dande eller högtidligare danstillfällen står och spelar. Den stående spelmannen får på något sätt mera självförtroende och pondus.[4]

Under 1800-talet gick spelmän ofta i täten för bröllopståg. Vid midsommarfester och vid vår tids hembygdsfester förekommer också denna »rörliga» spelställning.

[2] »Die Troubadur- und Minnesängerpraxis brachte auch in Europa Situationen, in denen ein Aufstützen des Instruments nicht möglich war, der stehende Spieler musste es anders handhaben. Als Ausweg finden wir das Umhängen, wie es heute unsere Lautenspieler tun. Diese Minnesängerhaltung wurde bisher für problematisch und unnatürlich angesehen; eine Zeichnung des böhmischen Mittelalters aber beseitigt alle Bedenken durch Sichtbarmachen des Traggurtes, der, an beiden Enden des Instruments befestigt, über den Nacken des Spielers läuft und so unbedingte Bewegungsfreiheit beider Hände garantiert. Noch in der Renaissance lässt sich diese Praxis nachweisen» (Dräger 1937: 53).

[3] Ingen av de på kyrkmålningarna förekommande nyckelharporna har emellertid försetts med något som entydigt kan tolkas som bärband. Möjligen har nyckelharpan i Emmislövs kyrka och nyckelharpan i Karmeliterklostret i Helsingör tecknats med sådana band (se s. 43, 51). Hilleströmms båda nyckelharpspelare har sina instrument i band. Bandets sträckning framtill är en annan än vad som framgår av övriga bilder och belägg: bandet tycks gå *under* skrovet, medan man alltsedan 1800-talets början har det *över* stränghållaren och harpskrovet. Den förra sträckningen av bandet borde underlätta instrumentets lutning framåt, en lutning som numera regleras med höger armbåge. — I nutidstradition anses bärbandet vara av stor betydelse vid stående spelställning. En spelman (M.M. 64/65: 34) hade 1962—63 för ett tiotal år sedan slutat spela offentligt. Hans sist tillverkade instrument saknar bärband, då han inte längre behöver stå och spela utan alltid intar sittande spelställning då han spelar »till husbehov».

[4] Det är möjligt att Hilleström tagit fasta på denna skillnad i sina två målningar med nyckelharpspelare: i målningen »Morafolk» [50] utgör den stående nyckelharpspelaren (som har vänsterfoten uppsatt på en liten pall för att få en bekvämare spelposition) den dominerande figuren, som fångar betraktarens uppmärksamhet och utgör det sjungande, rökande och ätande bondfolkets blickfång. I målningen från Vingåker [49] ligger huvudintresset vid de dansande, och den sittande nyckelharpspelaren är inte på samma sätt i förgrunden.

## Stråkteknik

Instrumenthållning, stråkens längd och stråkfattning är tre faktorer, som inbördes står i ett nära samband (se Dräger 1937: 41 f.). Nyckelharpans horisontala läge och placering gentemot exekutören fordrar en kort stråke, som måste fattas ovanifrån på samma sätt som t.ex. violinstråken.

Nutida nyckelharpspelmän använder sig av flera olika typer av stråkar och av än fler skiljaktiga stråkfattningar, som skall redovisas och skiktas i olika kategorier samt jämföras med framställningen i ikonografiskt material från 1800-talet och tidigare.

I det följande skall även kartläggas huruvida stråktekniken genomgår en utveckling från en tidsepok till en annan och vidare skall prövas om en sådan eventuell utveckling är en följd av inflytanden från andra stråkinstrument. En dylik påverkan är sannolik då nyckelharpstråken i vissa skeden övertagits från andra stråkinstrument eller omformats med deras stråkar som modell (s. 88).

Två typer av stråkar används i nutida nyckelharpspel: dels den framtill böjda stråken med en gripplatta baktill »framvuxen» ur stråkstången och dels stråken med taglet parallellt med stråkstången, dvs. liksom på en violin- eller violoncellstråke (se s. 115 f.).

Den framtill böjda stråken har löst tagel som spännes med tummen, medan den raka alltid är försedd med spänt tagel (se s. 88).

### Stråkfattning

*»Tummen spänner taglet underifrån»*

Justus Gille och Viktor Vickman (båda födda 1897) spelar kontrabasharpa med dubbellek och använder sig av den äldre framtill böjda stråken med löst tagel. Stråken fattas med två fingrar på var sida om gripplattan och tummen spänner taglet genom att underifrån trycka det upp mot stråkstången [*137*]. Att spänna taglet underifrån med tummen förekom i en äldre violinteknik och går under beteckningen »French grip» (se t.ex. Boyden 1965: 75). Denna greppteknik har använts längre tillbaka i tiden även beträffande nyckelharpan, vilket framgår av bevarade stråkar (s. 116) och även av ikonografiskt material. En akvarell från Leufsta 1829 (se *Uppländska bilder* 1955: 86) framställer en nyckelharpspelare som håller sin stråke på detta sätt. Sannolikt har även Hillestöms båda nyckelharpspelare spänt taglet med tummen underifrån, att döma av stråkhandens placering i relation till stråken [*49*] och [*50*]. En spelman verksam under 1800-talets senare hälft hade samma stråkfattning, vilket framgår av ett bevarat fotografi (M.M. 64/65: 55). *Man skulle således kunna anta, att här förelåg ett traditionssamband från 1700-talet och fram till nutiden.* Fotografier av föregående generationer spelmän vid Österbybruk, Karl Österberg (1842—1913) och Karl Svensk (1873—1937) (se M.M. 64/65: 39 och Österberg 1945: 31) visar att den senare har samma stråkfattning som Gille och Vickman, medan den förre håller stråken med tummen mellan stråkstång och tagel. Gille och Vickman, som anser att Österberg och Svensk lärt dem spela nyckelharpa, berättade att även de och likaså Svensk tidigare hade använt sig av samma stråkfattning som Österberg. Svensk hade emellertid funnit, att man lättare kunde växla mellan de två melodisträngarna om man spände taglet underifrån. Likaså kunde man spela med mindre stråktryck.

*Stråkfattningens uppkomst i detta speciella fall har således en helt annan förklaring än det antagande som ovan presenterats.*

Detta visar faran av att tolka parallella företeelser under olika tidsskikt som bevis för obrutna traditionssamband om man saknar tillräckligt utförliga källor eller underlåter att kritiskt granska dem. Svensks, Gilles och Vickmans stråkfattning är således inte betingad av traditioner eller historicerande avsikter utan av instrumentets speciella konstruktion, som framtvingat en tidigare förekommande fattningsteknik.

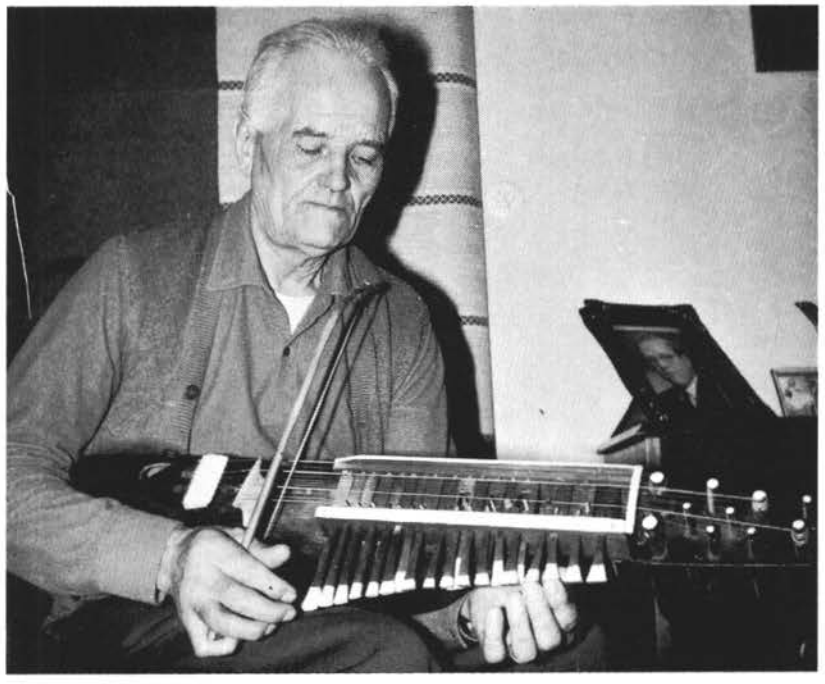
*»Tummen spänner taglet ovanifrån»*

Spelmän som spelar silverbasharpa och använder sig av den äldre stråken med löst tagel, fattar stråken med tummen mellan tagel och stråkstång, i likhet med äldre tiders violinstråkfattning, kal-

138. Gustav Gustavsson (1876—1965), Tegelsmora sn, Uppland, med silverbasharpa av egen tillverkning. — Stråkfattning: tummen mellan stråkstång och tagel, tre fingrar över gripplattan och lillfingret som stöd åt motsatta sidan. Fingertoppsanslag. Foto: Ola Ling.

*138. Gustav Gustavsson (1876—1965), Tegelsmora parish, Uppland, with a silver-drone keyed fiddle he built himself. The bowing thumb is held between the stick and the hairs; three fingers are placed over the handle and the little finger serves as a support on the opposite side. Finger-tip action.*

140. Helmer Karlsson (f. 1889), Österlövsta sn, Uppland, med silverbasharpa av egen tillverkning. Stråken är fattad i ett nävgrepp med tummen mellan tagel och stråkstång. Ringfingret är hakat runt gripplattans bakkant. Fingertoppsanslag. Foto: Ingvar Eriksson.
*140. Helmer Karlsson (b. 1889) with a silver drone keyed fiddle he built himself. The bow is gripped with the fist, the thumb being placed between the stick and the hairs. The ring finger is hooked round the end of the handle. Finger-tip action.*



139. Otto Larsson (f. 1898), Uppsala, med silverbasharpa. Spelmekanismen är av egen tillverkning. — Stråken fattad med tummen mellan stråkstång och tagel. Tre fingrar över gripplattan och lillfingret hakat runt gripplattans bortre ände. Fingertoppsanslag.
*139. Otto Larsson (b. 1898), Uppsala, with a silver drone keyed fiddle having a mechanism of his own construction. The bowing thumb is held between the stick and the hairs; three fingers are placed over the handle of the bow and the little finger is hooked round the end of the handle. Finger-tip action.*

141. Matts Jansson Koppar (1818—1909) Häverö sn, Uppland med kontrabasharpa. Stråkfattning: tummen mellan tagel och stråkstång, tre fingrar över gripplattan och lillfingret på motsatta sida. Foto: N.M.
*141. Matts Jansson Koppar (1818—1909), Häverö parish, Uppland, with contra-drone keyed fiddle. The bowing thumb is held between the hairs and stick, three fingers are placed over the handle and the little finger underneath.*

lad »Italian grip» (Boyden 1965: 75). Olika individuellt eller lokalt begränsade varianter har utbildats: några spelmän har tre fingrar över gripplattan och lillfingret som stöd på motsatta sidan [*138*], andra hakar lillfingret runt gripplattans kortsida [*139*] medan en tredje lokalt begränsad grupp har en speciell trekant på gripplattans motsatta sida (se s. 88), som lillfingret krokas upp på ([*12*], [*169*]). En fjärde kategori håller gripplattan i ett nävgrepp [*140*].

142. Carl Gustav Englund (1862—1941), Munga, Tierp sn, Uppland med silverbasharpa. Stråkfattning: tummen mellan stråkstång och tagel, tre fingrar över gripplattan och lillfingret hakat runt dess kortsida. Foto: Lars Åhs.
*142. Carl Gustav Englund (1862—1941), Tierp parish, Uppland, with silver-drone keyed fiddle. The bowing thumb is held between the stick and the hairs, three fingers are placed over the handle and the little finger is hooked round the end.*

143. Vilhelm Tegenborg (1840—1921), Lövsta bruk, Uppland (t.v.), och Jan-Erik Jansson (1848—1941), Hållnäs sn, Uppland, med silverbasharpor. Jansson har fattat stråken med två fingrar på var sida om gripplattan, medan Tegenborg har tre fingrar över gripplattan och lillfingret hakat runt dess kortsida. Foto: N.M.
*143. Vilhelm Tegenborg (1840—1921), Lövsta Foundry, Uppland, and Jan Erik Jansson 1848—1941), Hållnäs parish, Uppland, with silver-drone keyed fiddles. Jansson holds the bow with two fingers on either side of the handle, while Tegenborg has three fingers over the handle and the little finger hooked round its end.*

Fotografier, målningar och teckningar från 1800-talet av nyckelharpspelmän uppvisar med undantag av s. 136 nämnda akvarell och fotografi samma stråkfattning: lillfingret stöder motsatta sidan av gripplattan [*141*], lillfingret hakas runt gripplattans kortsida [*142*], eller två fingrar placeras på var sida om gripplattan [*143*] (spelmannen till höger, Jan Erik Jansson).

*Stråke med spänt tagel*

Nya konstruktioner av nyckelharpstråken har under 1900-talet medfört andra stråkfattningar. Spelmän som använder en avkortad violin- eller cellostråke eller en konstruktion med sådana som förebild behöver inte längre spänna taglet med tummen. För detta ändamål används en frosch med skruvmekanism. Taglet kan också spännas redan vid stråkens tillverkning (s. 88).

Stråken fattas vanligen med ett tumgrepp kring stången på motsvarande sätt som violinstråken (se [*144*]—[*147*] och [*170*]).

144. Harald Närlund (f. 1900), Stockholm, med kromatisk nyckelharpa av egen tillverkning. Stråken fattad som en violinstråke. Fingertoppsanslag.
*144. Harald Närlund (b. 1900), Stockholm, with chromatic keyed fiddle which he built himself. The bow is held as for a violin. Finger-tip action.*

145. Oscar Larsson (f. 1894), Uppsala, med kromatisk nyckelharpa tillverkad av Eric Sahlström. Stråkfattningen besläktad med violinens. Fingertoppsanslag.
*145. Oscar Larsson (b. 1894), Uppsala, with chromatic keyed fiddle built by Eric Sahlström. The bow is held much like a violin bow. Finger-tip action.*

146. Sven Tallroth (f. 1906), Uppsala, med kromatisk nyckelharpa av egen tillverkning. Stråkfattningen besläktad med violinens. Anslag med fingrets övre del eller fingertoppsanslag.
*146. Sven Tallroth (b. 1906), with a chromatic keyed fiddle which he built himself. The bow is held much like a violin bow. Action with upper part of the finger or finger-tip.*

147. Ivar Tallroth f. 1904), Uppsala, med kromatisk nyckelharpa av egen tillverkning. Stråken en avkortad violinstråke. Stråkfattning: tummen mot stråkstången och två fingrar på motsatta sida. Fingertoppsanslag. Instrumentet hålls med nycklarna pekande rakt ned. Jämför kyrkmålningarnas nyckelharpor.
*147. Ivar Tallroth (b. 1904), Uppsala, with a chromatic keyed fiddle of his own construction and a truncated violin bow. The bow is held with the thumb against the stick and two fingers on top. Finger-tip action. The instrument is held with the keys pointing straight down. Cf. the keyed fiddles in murals.*

148. »Spel» Oscar Larsson (f. 1889), Strömsbergs bruk, Uppland med kromatisk nyckelharpa av egen tillverkning, tillbakabyggd till silverbasharpa. Stråken konstruerad med en avkortad violinstråke som mönster och med ett speciellt stöd för lillfingret på froschens insida (b). Tummen mellan tagel och stråkstång. Fingertoppsanslag. Foto: Ingvar Eriksson.

*148. »Spel» Oscar Larsson (b. 1889), Strömsberg Foundry, Uppland, with chromatic keyed fiddle which he built himself. Now converted to a silver-drone model. The bow is copied from a truncated violin bow, with a special rest for the little finger (b). The bowing thumb is held between the stick and the hair. Finger-tip action.*

149. Konrad Andersson (1886—1965), Österlövsta sn, Uppland, med kromatisk nyckelharpa av egen tillverkning. Stråken är konstruerad med en avkortad violinstråke som modell. Stråkfattning: tummen mellan tagel och stråkstång, dock utan att spänna taglet. Två fingrar på var sida om stråkstången. Foto: Ingvar Eriksson.

*149. Konrad Andersson (1886—1965), Österlövsta parish, Uppland, with a chromatic keyed fiddle of his own construction. The bowing thumb is held between the stick and the hairs (but without stretching the latter); two fingers on either side of the stick.*

De spelmän som övergått från den äldre till den yngre stråktypen har i vissa fall inte helt övergivit den äldre fattningstekniken och därmed har sammanblandningar mellan olika typer av stråkar och stråkhållningar uppkommit: några spelmän behåller det från den böjda stråken invanda greppet trots att de övergår till den nya sortens stråke med spänt tagel. De har i vissa fall även monterat det trekantiga lillfingerstöd på froschen, som är kännetecknande för en lokal tradition av den äldre stråktypen ([*148*]). Andra har utvecklat olika mellanformer av den äldre och nyare fattningstekniken [*149*]. En tredje grupp håller fast vid den äldre typen av stråke [*150*] men har försett den med spänt tagel och övergått till den nya fattningstekniken. Några spelmän som använt den avkortade violinstråken har på senare år tillverkat stråkar som anknyter till den gamla, framtill böjda stråktypen ([*145*], och [*172*]), men den gamla fattningstekniken har inte varit föremål för samma renässans.

*Stråkfattningar avbildade på kyrkmålningar*

Bevarade stråkar ger såsom ovan påpekats viss möjlighet att rekonstruera äldre tiders fattningsteknik. Förutom i den levande traditionen kan stråkens fattning dessutom studeras i bildkällorna.

Även de äldsta vittnesbörden om nyckelharpspelare, de medeltida kyrkmålningarna, kan ge vissa upplysningar beträffande stråkfattningen. Redan vid den källkritiska analysen presenterades dessa avbildade änglars sätt att gripa stråken (se kap. 2). Det vanligast förekommande är ett nävgrepp kring den bågformade stråken. I vissa fall finns också bilder som framställer en stråkfattning förekommande även i sentida nyckelharpspel. (Jfr en av de nyckelharpspelande änglarna i Rynkeby kyrka [*43*] med spelmän återgivna på bilderna [*138*]—[*143*] m.fl.) Stråkhållningen i fråga ansluter sig emellertid dessutom till kontinentala framställningar av stråkinstrumentspel från medeltid och renässans (se kap. 2 med hänvisningar till Dräger 1937).

Likhet mellan stråkfattningar under olika tidsperioder kan inte *isolerad* ges någon betydelse i diskussionen om huruvida den nutida nyckelharpan har förbindelsetrådar med den medeltida. Såsom ovan har exemplifierats kan stråkfattningen vara instrumentidiomatiskt betingad och kan ha »uppfunnits» på nytt utan några bakomliggande traditionssamband.

150. Algot Karlsson (1897—1966) Lövsta bruk, Uppland, med kromatisk nyckelharpa av egen tillverkning. Stråken av den äldre typen, men taglet spänt redan vid tillverkningen. Stråken fattad ungefär som en violinstråke. Fingertoppsanslag.

*150. Algot Karlsson (1897—1966), Lövsta Foundry, Uppland, with a chromatic keyed fiddle which he built himself. The bow is of the older type but is designed to stretch the hairs. The bow is held much like a violin bow. Finger-tip action.*

## Stråkföring

För ett studium av nyckelharpans stråkföring är man hänvisad till nutida nyckelharpspel, som kan dokumenteras och detaljanalyseras med hjälp av filmupptagningar och bandinspelningar.

Under mina fältforskningar filmade jag ett flertal spelmän när de spelade sina låtar och tog samtidigt upp ljudet på magnetofonband. Materialet bearbetade jag på följande sätt: Ljudbandets melodier noterades gehörsmässigt. Filmen visade både fingersättning och stråkföring, men det var omöjligt att transkribera detta om man körde den i normal hastighet. Däremot var detta möjligt om man sakta körde filmen genom en redigeringsapparat, varvid även detaljer kunde iakttas både beträffande anslag och stråkteknik. Förutsättningen är att man är väl hemmastadd med instrumentets spelteknik redan i förväg och dessutom har det ljudande förloppet i minnet.

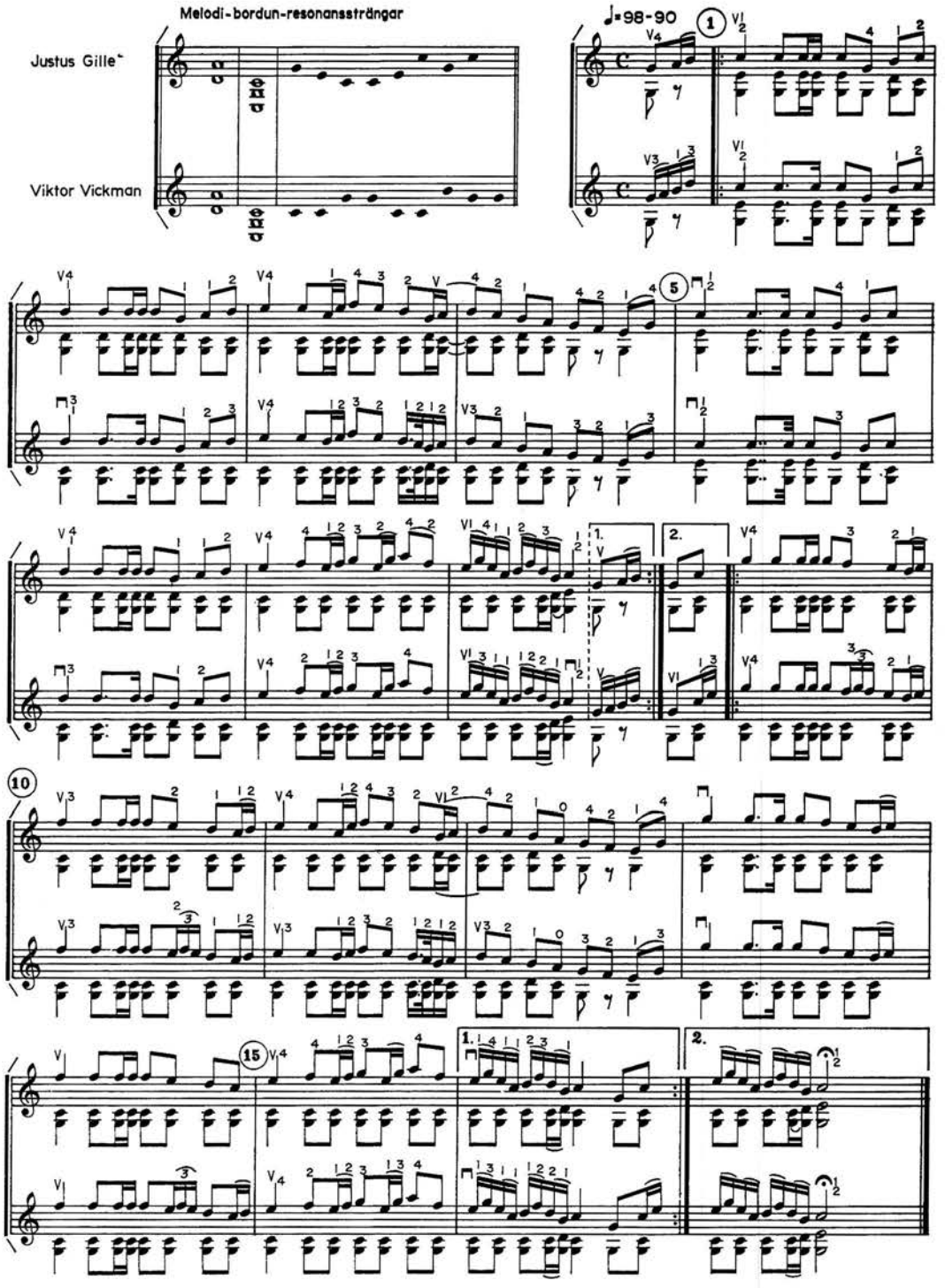
Nyckelharpan utgör ur en synpunkt sett ett fördelaktigt studieobjekt för en sådan undersökning jämfört med t.ex. fiolen, då man tack vare nycklarna relativt lätt kan se vilka toner spelmannen spelar och sedan kan sammanställa detta med vad som synkront *sker med stråken.*

Av de tio filmade spelmännen har fyra valts ut som representanter för olika typer av stråkföring, nämligen Justus Gille och Viktor Vickman (f. 1897) Österbybruk med kontrabasharpa med dubbellek [*137*], Joel Jansson (f. 1891) Västland sn med silverbasharpa [*169*] och Eric Sahlström (f. 1912) Tegelsmora sn med kromatisk nyckelharpa [*172*]. Dessa fyra spelmäns stråkföring skall i detalj beskrivas och därefter jämföras med andra spelmäns, som spelar med samma typ av stråke och på samma typ av instrument. Även frågan om likheter och samband mellan spelmän som spelar med *olika* typer av stråkar och instrument skall behandlas.

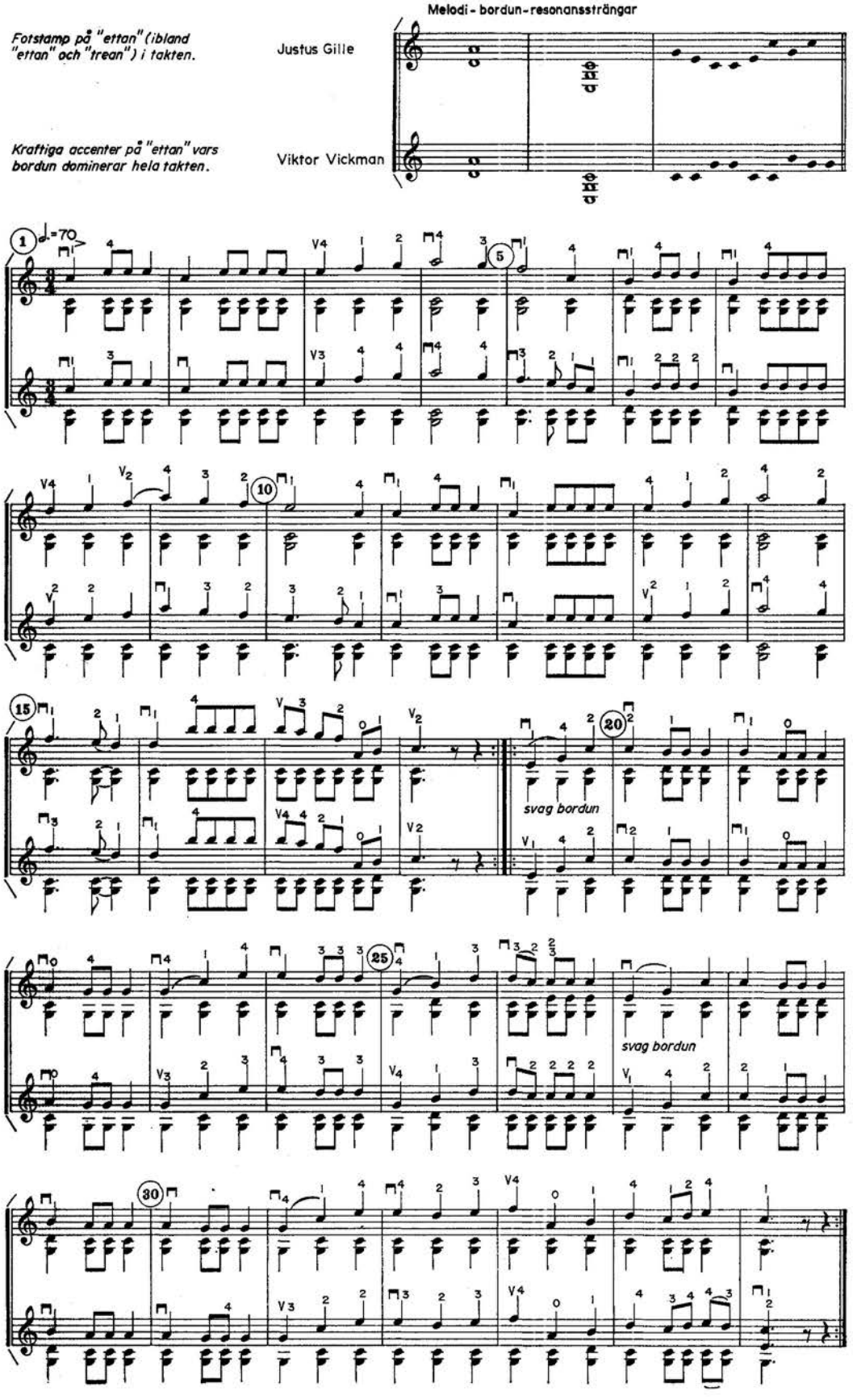
### *Kontrabasharpa med dubbellek*

De båda melodisträngarna på kontrabasharpa och kontrabasharpa med dubbellek är placerade på var sin sida om bordunsträngen(arna), vilket medför en speciell typ av stråkföring.

Justus Gille och Viktor Vickman är de sista




151. Vagnshusmarschen
spelad av Justus Gille (övre systemet) och Viktor Vickman (nedre systemet). Jfr grammofonskiva bd 1.
*151. March*
*as played by Justus Gille (upper clef) and Viktor Vickman (lower clef). Cf. section 1 on the record.*




som spelar kontrabasharpa med dubbellek[5] och samtidigt har anknytning till äldre nyckelharptradition. I samband med diskussionen om stråkfattningar (s. 136) har en viktig förutsättning för deras spelteknik redovisats.

Spelmännen har en stråkföring som överensstämmer även i detaljer. Ungefär 10—15 cm av stråkens övre hälft används. Sluttonerna spelas dock med långa nedstråk, varvid hela stråken utnyttjas. Stråken ligger relativt löst på strängarna. En konsekvent skillnad i dynamiken inträder blott då spelmännen spelar toner på andra melodisträngen: på grund av dess speciella läge (se [*21*]) spelas denna blott med stråkspetsen, och ljudstyrkan blir därvid mindre ([*151*] upptakt; [*152*] takt 19; grammofonskiva, band 1 och 2).[6]

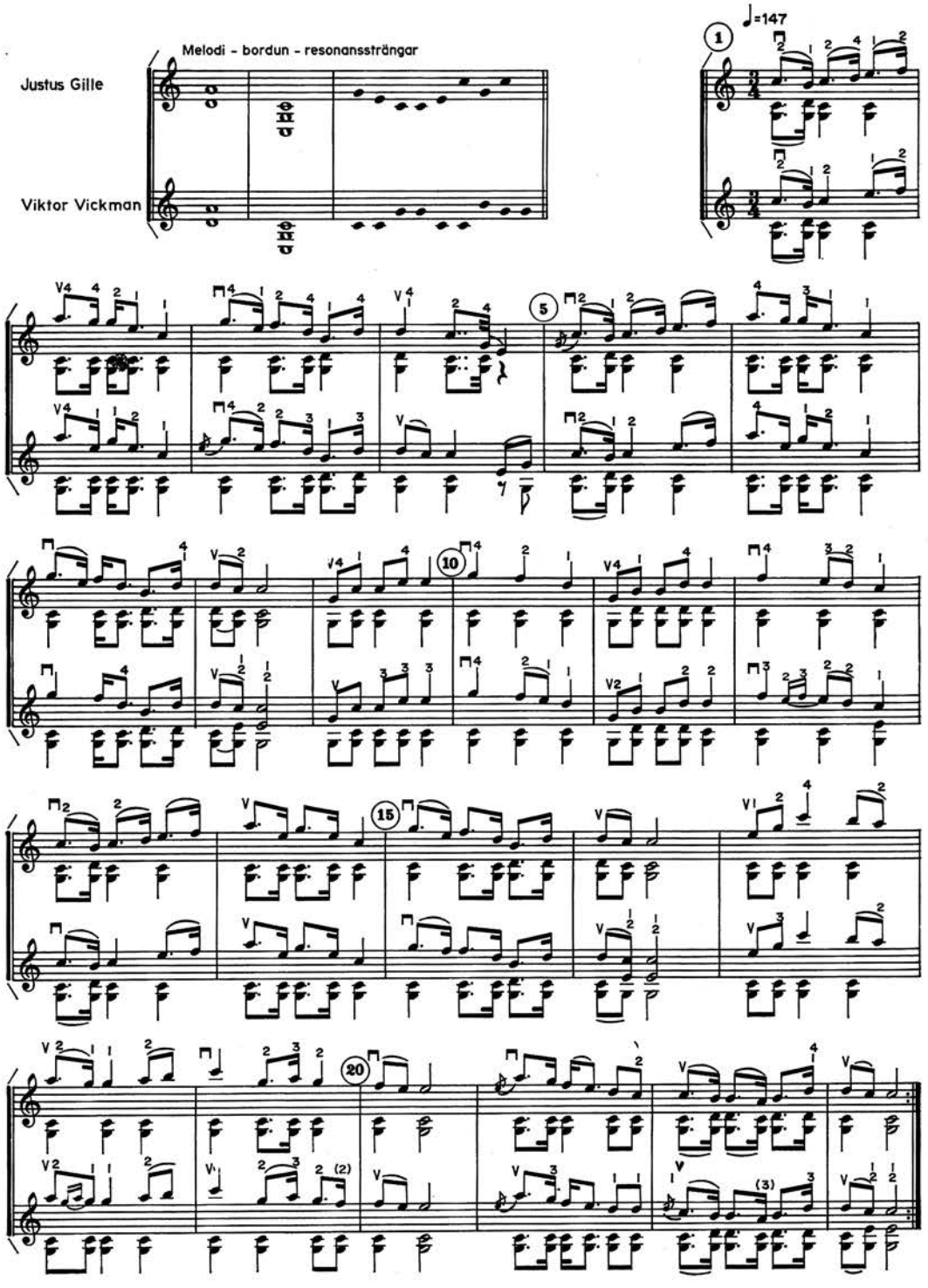
Stråkhandens handled böjes inte utan är »låst», och stråkens spets kommer följaktligen att utföra en bågformad rörelse vid uppstråk utifrån och in mot spelmannen, vid nedstråk omvänt. Stråkföringen är exakt densamma från ett framförande till ett annat av samma låt.

---

[5] En spelman som besöktes under fältforskningar 1961—65 (M.M. 64/65: 47) spelade på en kontrabasharpa, som egentligen utgjorde en »Rückbildung» av en kontrabasharpa med dubbellek. Tyvärr var spelteknikен av en så egendomlig art att den inte kunde anses vara av något allmängiltigt intresse. Det verkade som om spelmannen utvecklat spelstilen i en rad personliga manér efter sekelskiftet och decenniet därefter, då han sist hade kontakt med andra spelmän.

[6] Transkriptionerna är utförda efter de ljudupptagningar som gjordes synkront med filmningen. På grund av det surrande ljudet från kameran blev dessa ljudupptagningar inte av sådan kvalitet att jag ansåg dem värda att ges ut på grammofonskiva. I stället har andra versioner presenterats. Även om den transkriberade versionen och grammofonskivans överensstämmer i stort, föreligger skiljaktigheter i detaljer (se [*160*]).

152. VAGNSHUSVALSEN
spelad av Justus Gille (övre systemet) och Viktor Vickman (nedre systemet). Jfr grammofonskiva bd 2.
*152. Waltz*
*as played by Justus Gille (upper clef) and Viktor Vickman (lower clef). Cf. section 2 on the record.*




153. Storvagnshuspolska
spelad av Justus Gille (övre systemet) och Viktor Vickman (undre systemet).

*153. »Polska»*
*as played by Justus Gille (upper clef) and Viktor Vickman (lower clef).*

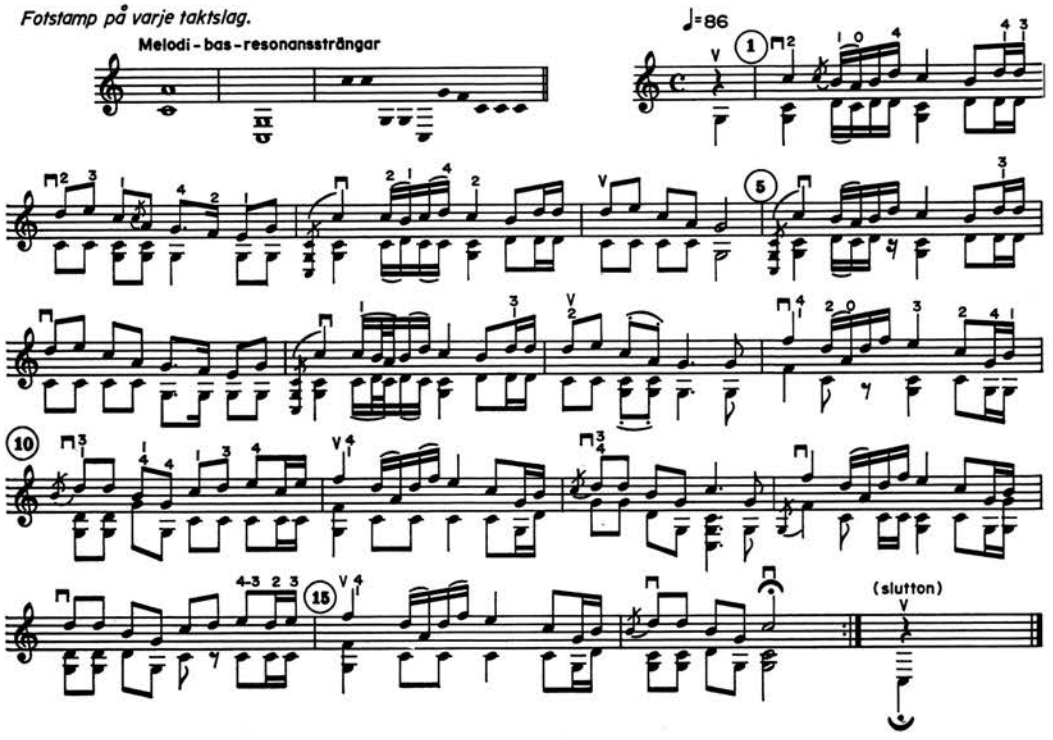
Ofta följer spelmännen varandra åt i upp- och nedstråk. Kommer någon av dem in i annan »stråkrytm», fortsätter han ofta till frasslutets nedstråk, där han ansluter sig till spelkamraten med ett extra eller ett överbundet stråk ([*153*] t. 18—22).

Några speciella stråkmönster för bestämda låttyper förekommer inte. Däremot kan man iaktta vissa återkommande manér: vid övergång till andra melodisträngen söker spelmännen få ett uppstråk vid själva strängbytet (se [*151*] t. 4—5 m.fl.; [*152*] t. 23, 31; [*153*] t. 4—5,11). I »tvåstegsvalserna» är det särskilt vanligt med nedstråk på *ettan* i takten. Detta är inte konsekvent genomfört, utan grupperingen av tonerna synes även här göras relativt godtyckligt. Legatostråk är särskilt vanliga i polskorna, där varje fjärdedel, ofta uppdelad i punkterade åttondelsfigurer (se [*153*]), utföres med ett stråk. Sextondelsfigurerna uppdelas vanligen på två stråk om två sextondelar vardera ([*151*] t. 8).

*Silverbasharpa*

Stråkfattningen med tummen placerad mellan stråktagel och båge låser handleden, vilket påverkar stråkföringen. Spelmännen kan »ligga hårt på» strängarna, vilket innebär ett kraftigt stråktryck. Ett speciellt stråktekniskt manér som kallas »doppningar» har utbildats vilket skall beskrivas i detta avsnitt.

Joel Jansson (f. 1892) är en av de spelmän, som bevarat en äldre spelteknik på silverbasharpa utan att råka in i vare sig någon historicerande förstelning eller någon annan form av förvanskning. Jansson fattar stråken med tummen mellan stången och taglet och med pek-, lång- och ringfingrarna över stången samt lillfingret runt den trekantiga träkloss, som är fästad mot den mot handen vända froschsidan [*169*]. Stallet på Janssons nyckelharpa har anpassats efter stråkriktningen och placerats snett i förhållande till strängarna i enlighet med äldre praxis. Numera placerar även spelmän med silverbas-




154. Steklåt efter Wedin
spelad av Joel Jansson.
*154. Meat-dish March after Wedin as played by Joel Jansson.*

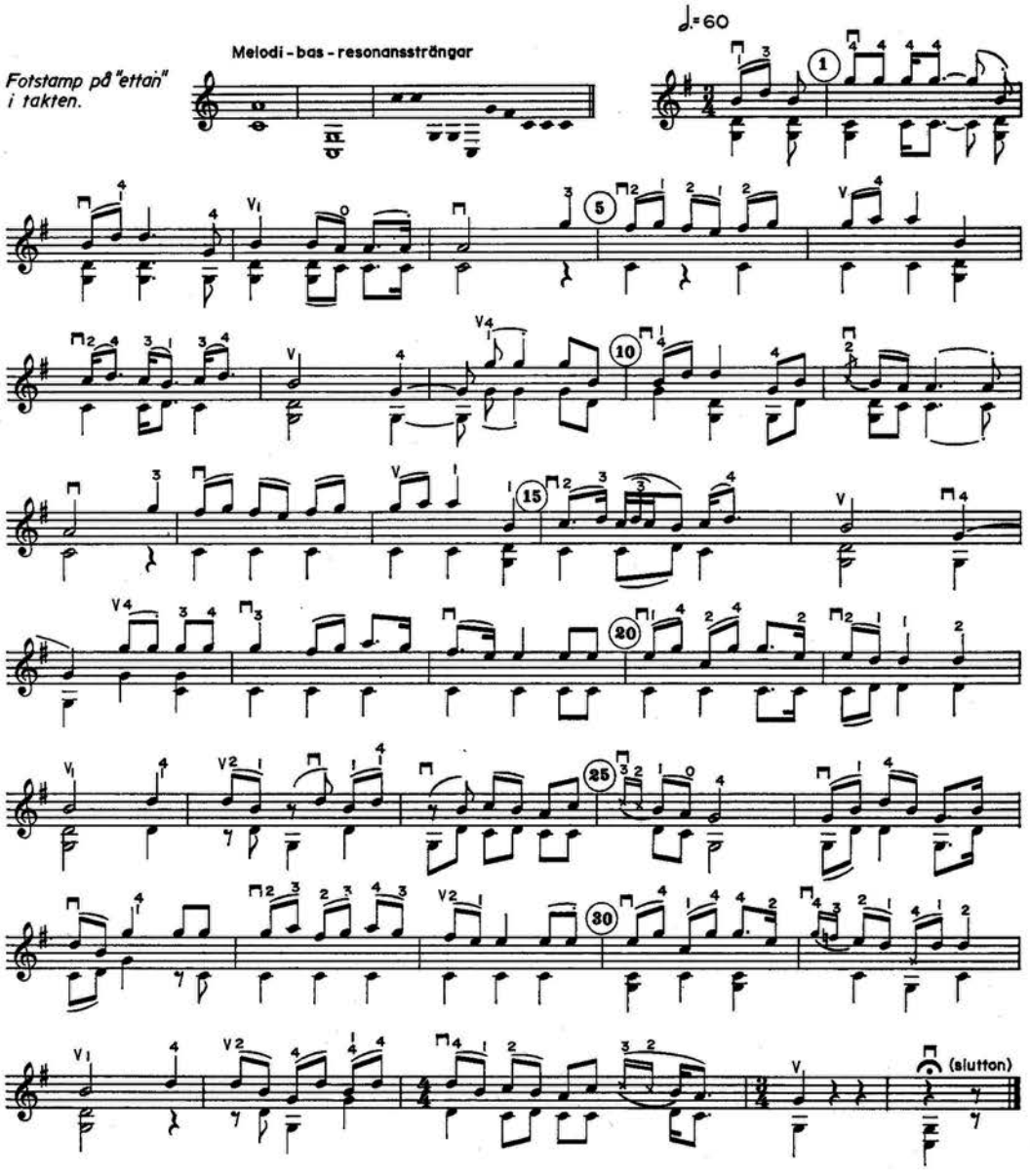
harpa vanligen stallet rakt (se även s. 148 beträffande den kromatiska nyckelharpan).

Vid stråkföringen är Joel Janssons handled i det närmaste orörlig i sidled och stråkspetsen utför följaktligen en bågformad rörelse (jfr ovan beträffande Gille och Vickman s. 142). Stråken »vrickas» samtidigt fram och åter så att tagelbredden mot strängarna aldrig är konstant. 20—25 cm av stråken utnyttjas vid spel förutom i slutoner och vissa bundna stråk, då hela stråkens längd (45 cm) kommer till användning. I snabba passager (sextondelsfigurer) förekommer även korta stråk, ca 10 cm vid stråkens spets.

Jansson använder någon gång ett slags staccato-stråk. Detta stråk med tydligt avsatta toner ger samma effekt som ett snabbt stråkbyte. Ett annat slags staccato-effekt erhåller Jansson genom ett speciellt tangentanslag.

Andra karakteristiska stildrag i Janssons stråkföring är kraftiga stråk i frasbörjan och frasslut. I frasbörjan sätter Jansson ofta an stråken på bortre bassträngen, och med ett kraftigt nedstråk får han de båda bassträngarnas toner tillsammans med den andra eller med andra och första melodisträngarnas toner att bilda ett slags arpeggio (se [*154*] t. 3, 5, 7 osv.). Jansson utför ibland även s.k. »doppningar», vilket innebär ett snabbt kast med stråken över bassträngarna, även mitt inne i en fras för att åstadkomma en rytmisk accentuering ([*157*] t. 5, 6, skiva bd 4). En slutmarkering av melodin görs ibland med ett extra uppstråk, kort och kraftigt över bassträngarna eller med ett par kraftiga nedstråk (jfr grammofonskiva bd 3).

Jansson är medveten om att han markerar låtarnas rytm med stråkens hjälp men kan inte förklara det stråktekniska förfarandet utan hänvisar till att han lärt sig detta i samspel med och genom studium av äldre spelmän, bl.a. Karl Anderén (1856—1923) i Åkerby. Varje stråk är accentuerat genom en hastig knyck i början. Låtarnas rytmiska karaktär synes Jansson få bl.a.

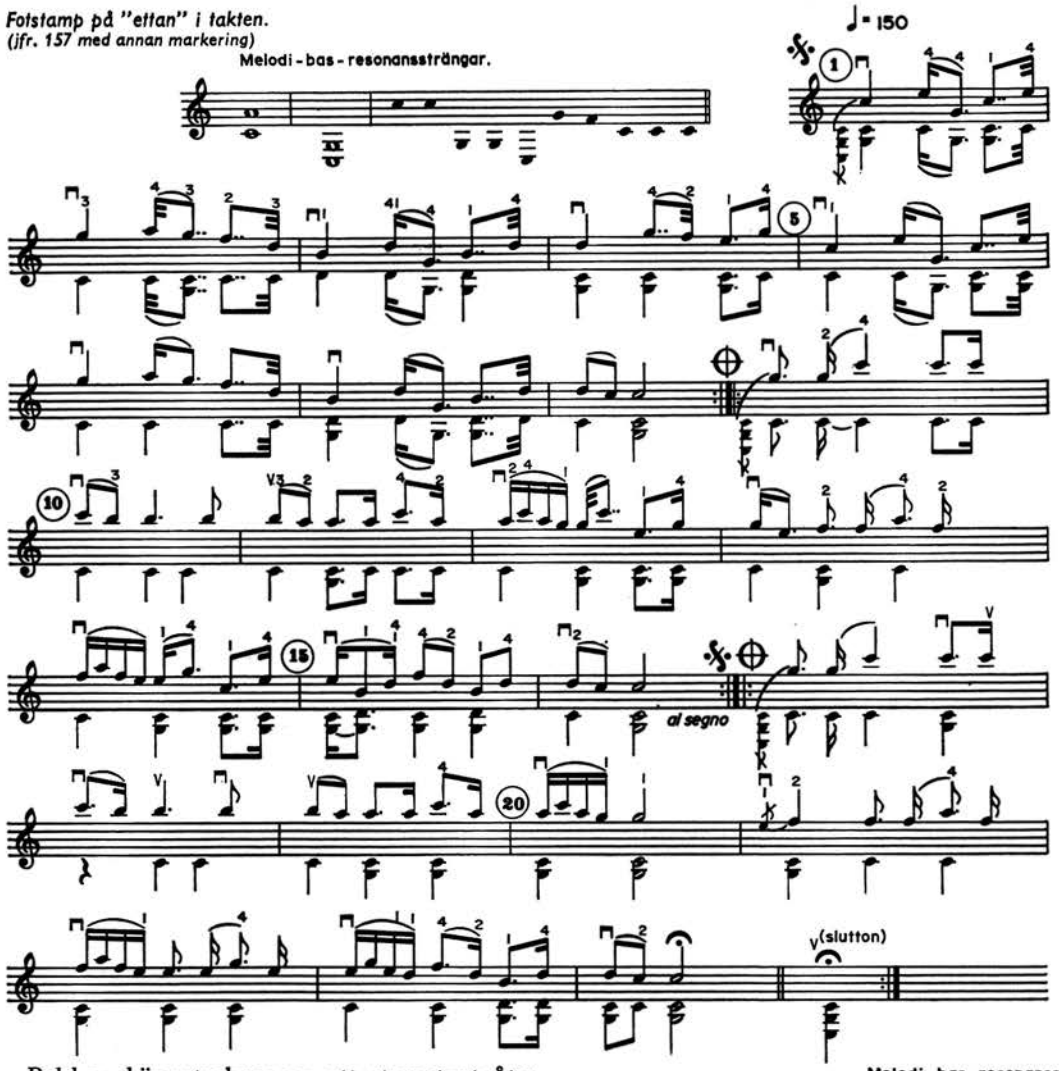



155. VALS EFTER GULAMÅRAVITEN spelad av Joel Jansson.
*155. Waltz after Gulamåraviten as played by Joel Jansson.*

genom att använda skilda stråkmönster för olika låttyper.

Marscher spelar Jansson nästan genomgående med skilda, kraftiga stråk och blott sextondelsfigurer sammanbindes i gruppering av två bundna stråk (se [*154*] t. 3, 7, 11 osv.). Alternativt kan de två första av fyra sextondelar sammanbindas medan övriga två spelas med skilda stråk (se [*154*] t. 1, 5, 9). Denna uppdelning av sextondelsfigurer gäller även övriga låttyper.

Valserna spelas inte med ett och samma stråkmönster. Det är emellertid vanligt med nedstråk på ettan. I synnerhet gäller detta första taktens etta i varje tvåtaktsfras eller fyrataktsperiod. De sistnämnda markeras ofta med ett kraftigt nedstråk ([*155*] [*171*] skiva band 5).

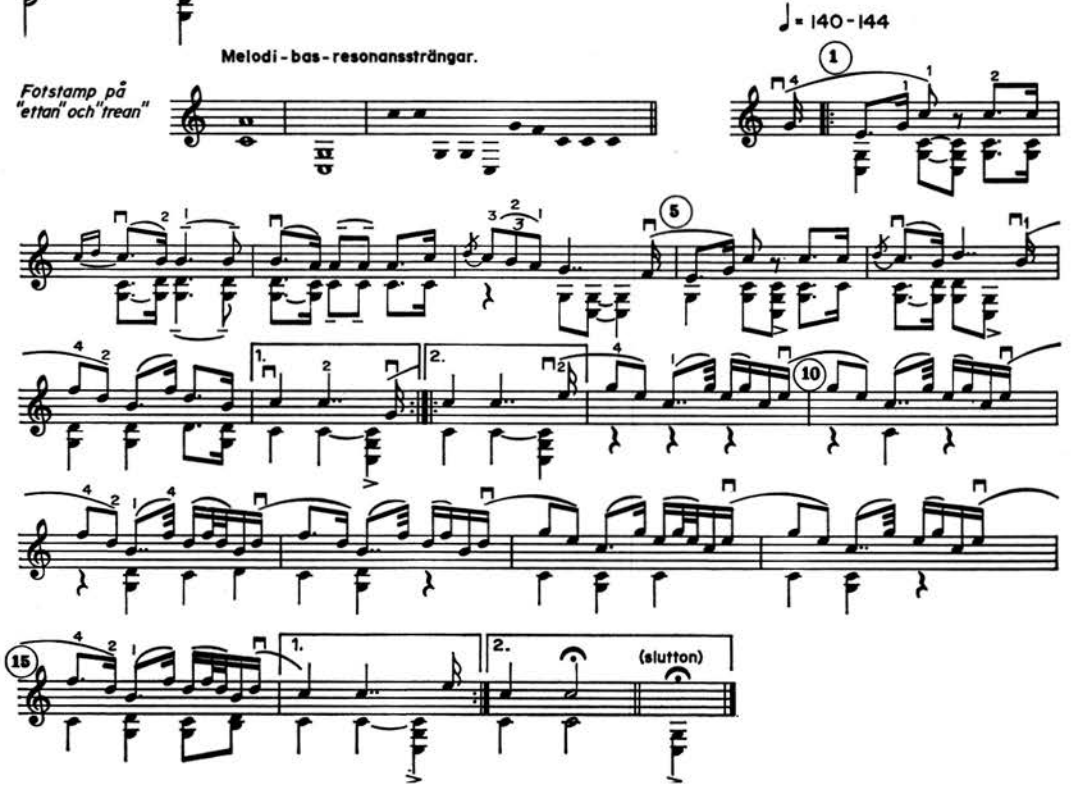


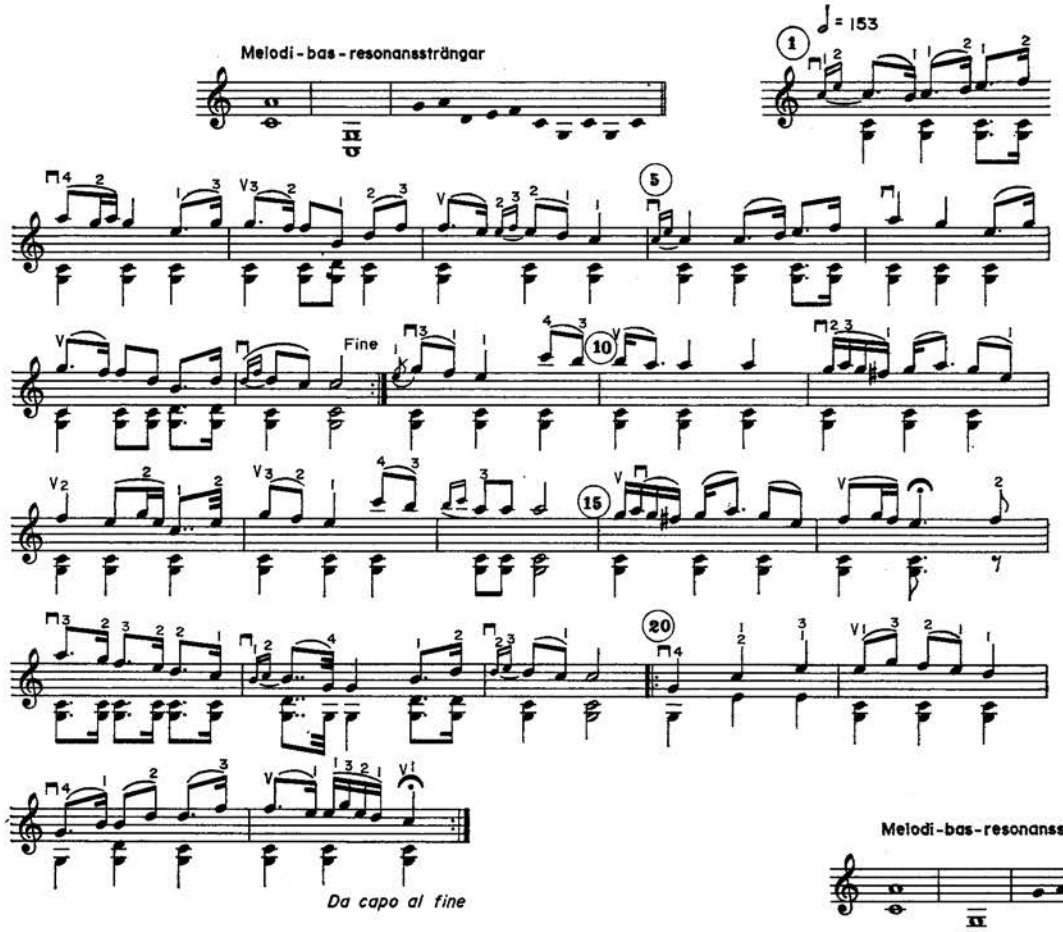

156. Stigpolska
spelad av Joel Jansson. Jfr grammofonskiva bd 3.
*156. »Polska»*
*as played by Joel Jansson. Cf. section 3 an the record.*

157. Polska efter Lill Pingeln
spelad av Joel Jansson. Jfr grammofonskiva bd 4.
*157. »Polska» after Lill Pingeln*
*as played by Joel Jansson. Cf. section 3 on the record.*

Polskan kännetecknas av ett stereotypt återkommande stråkmönster, som har till syfte att framhäva ettan och trean i takten. Jansson avpassar stråkrytmen så, att nedstråk faller på dessa taktdelar (se [*156*] och [*157*] skiva bd 3 och 4). Om tredje taktslaget är sammanbundet med andra, accentuerar Jansson trean med att öka stråktrycket eller accelerera stråket och samtidigt stampa kraftigt med foten ([*157*] t. 2, 4, 6, 8 osv. skiva band 4). Skillnaden mellan vals och polska framhäver Jansson dessutom genom att utföra sluttonerna på olika sätt: vanligen avslutas valsen med ett långt nedstråk, medan polskan avslutas med ett kort men kraftigt uppstråk, vilket ger olika karaktär åt låtarna.

Andra spelmän med kraftfull stråkföring och likaledes speciell accentuering är t.ex. Otto Larsson (f. 1898) [*139*] (jfr skiva band 6).



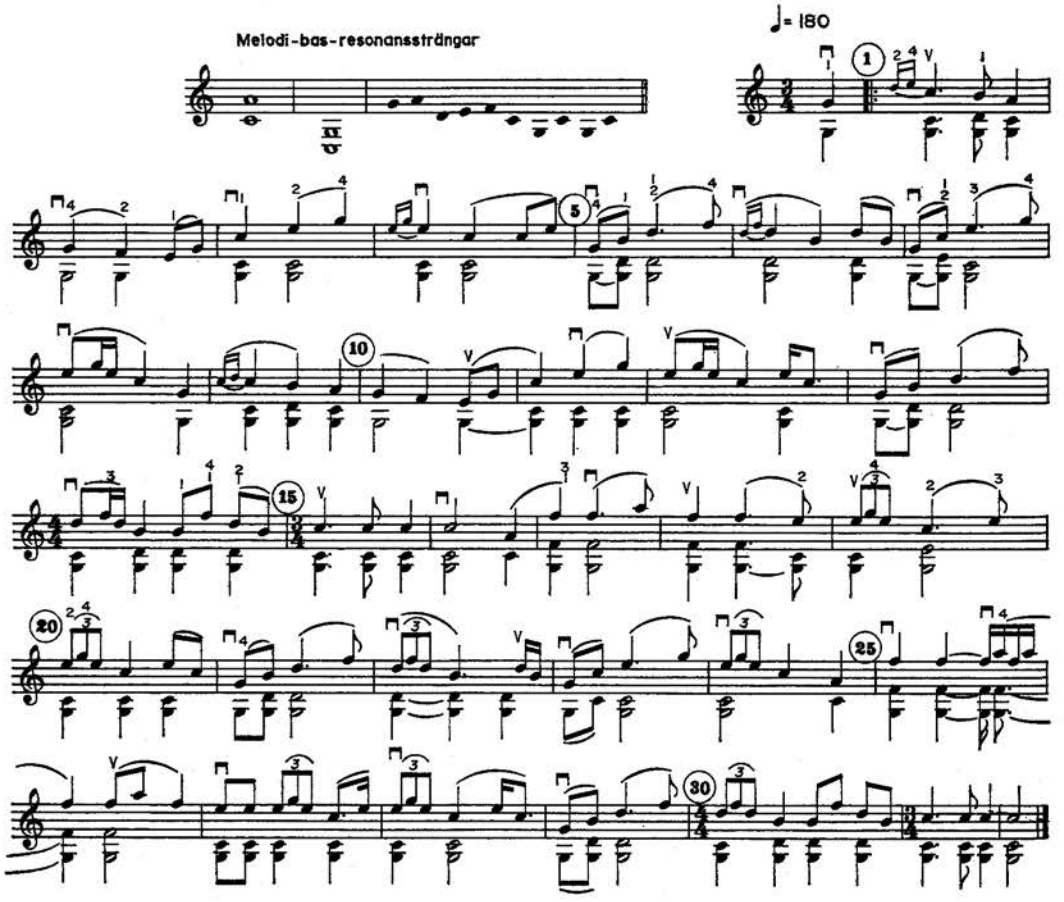


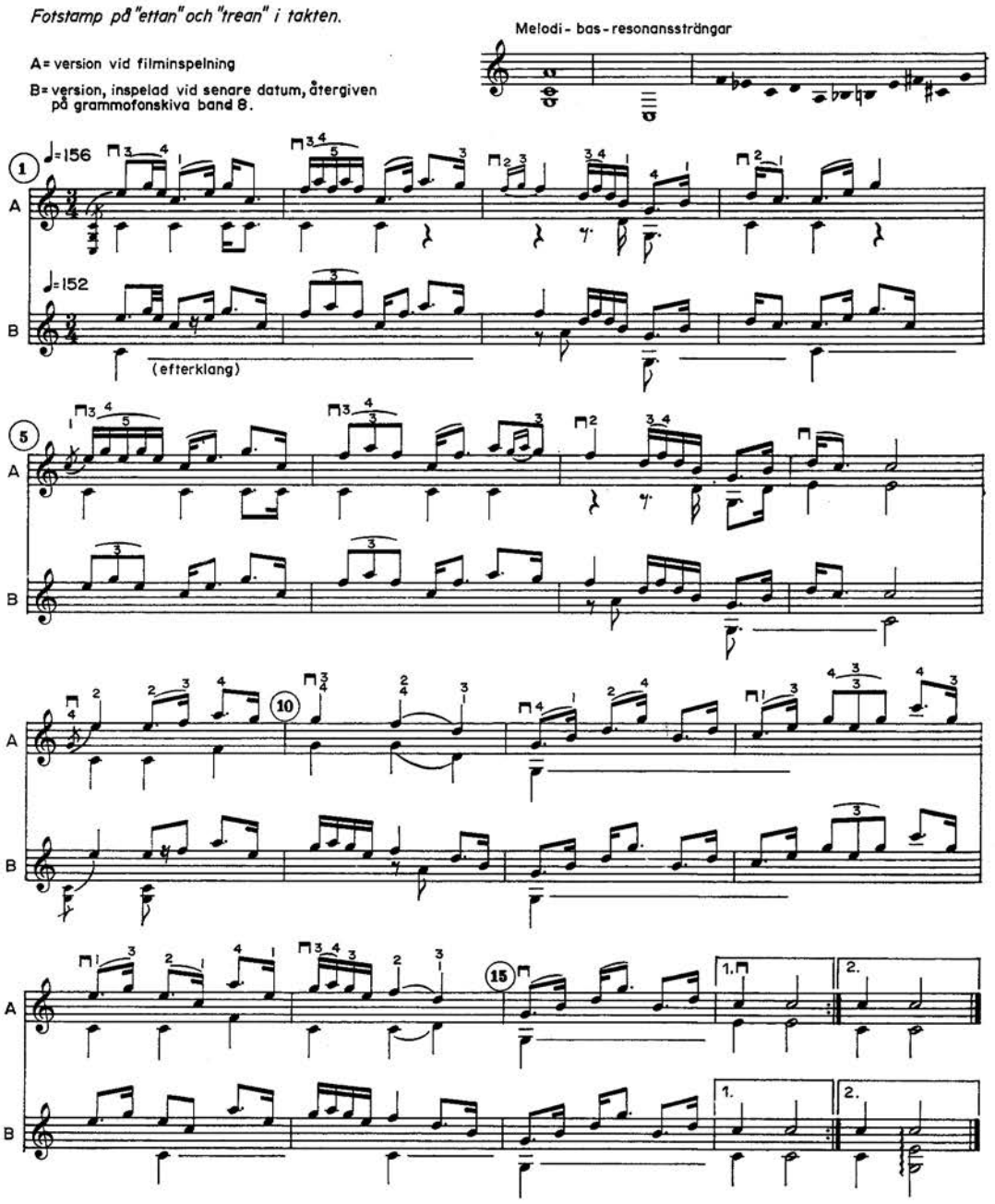

En helt annan stråkföring företräder Helmer Karlsson (f. 1892) [*140*].

Karlsson spelar med en stråke, vars tagel är mycket löst. Han för stråken långsammare än Jansson. Några fasta stråkmönster förekommer inte. Karlsson gör en rad mindre prydnadsfigurer, som han tar på samma stråk som huvudtonen ([*158*] t. 1, 5, 8 m.fl., [*159*] t. 1, 4, 6 m.fl.). Accentueringen av stråkdragen är inte så framträdande som hos Jansson, vilket sannolikt är ännu en orsak till att den rytmiska egenarten hos vals respektive polska inte är så utvecklad. Polskan utföres vanligen med minst ett stråkdrag för varje taktslag, medan i valserna ofta två taktslag sammanbindes, första och andra, andra och tredje eller ibland tredje och första ([*159*]). Den sistnämnda bindningen ger ett slags stortaktsgruppering. I likhet med Jansson fraserar Karlsson melodin med stråkens hjälp (se ovan) och marscherna utförs på ett likartat sätt. Karlsson använder sig inte av doppningsteknik, men enär han ligger mycket hårt på strängarna, erhåller han i stället genomgående ljudande andra melodisträng och även basträngen *g*.

158. Polska
spelad av Helmer Karlsson.
*158. »Polska»*
*as played by Helmer Karlsson.*

159. Vals
spelad av Helmer Karlsson.
*159. Waltz*
*as played by Helmer Karlsson.*






160. POLSKA EFTER FARSAN
spelad av Eric Sahlström. Jfr skiva bd 8.
*160. Dad's »Polska»*
*as played by Eric Sahlström. Cf. section 8 on the record.*

*Den kromatiska nyckelharpan*

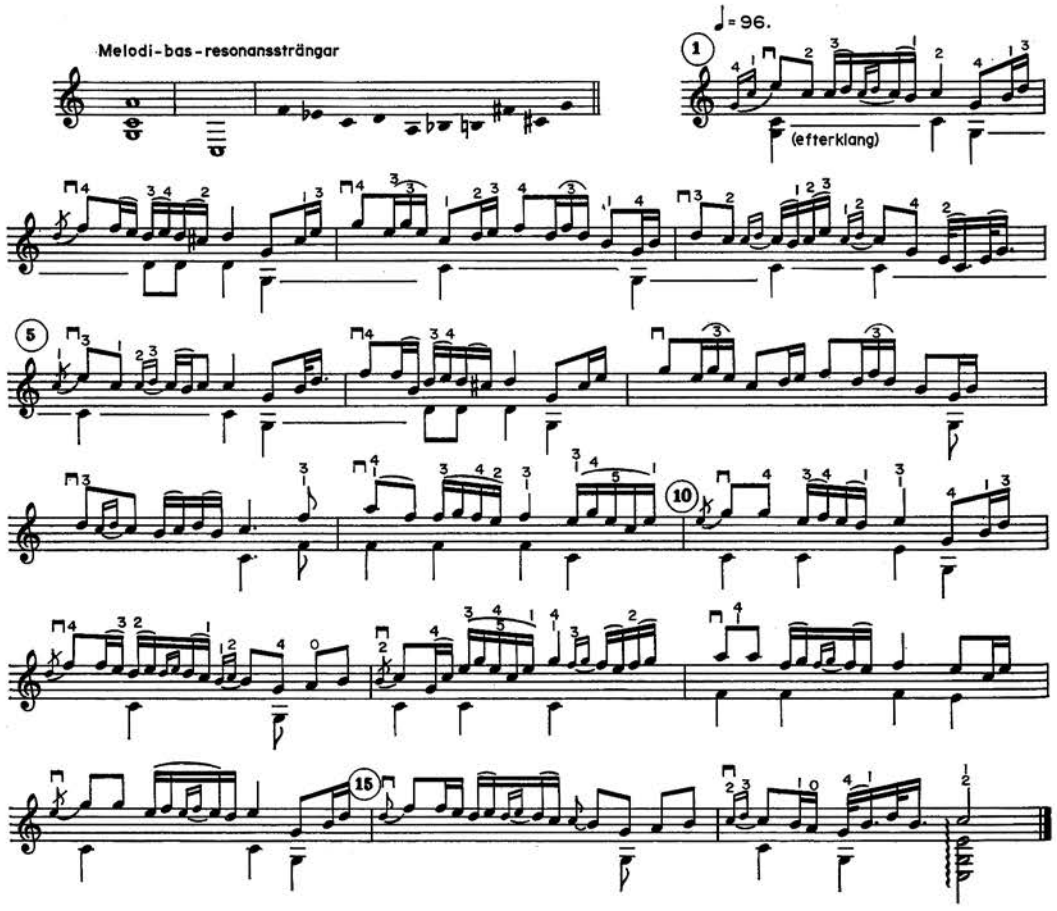
Ett övertagande av eller åtminstone en påverkan från fiolens stråkhållning kännetecknar fattningen av den kromatiska nyckelharpans stråke (se s. 138). I det följande skall undersökas om även stråkföringen i några moment inspirerats av fiolens.

Den kromatiska nyckelharpans stall är placerat vinkelrätt mot strängarna på samma sätt som fiolens. Eric Sahlström, som här representerar detta instruments spelteknik, spelar med en avkortad fiol- eller cellostråke eller med en stråke av egen konstruktion, som framtill är något böjd och därmed medvetet anknyter till den äldre, böjda stråktypen [*172*]. Sahlström fattar stråken på samma sätt som en fiolstråke. Stråken föres i det närmaste rakt: handleden är följaktligen inte »låst» vilket såsom ovan påvisats är fallet vid en äldre teknik. Stråken hålls så att hela tagelbredden ligger mot strängen och föres med lugna jämna rörelser i hela sin längd.[7] Sahlström är även en skicklig fiolspelman och hans stråkteknik baserar sig på erfarenheter från detta instrument.

Stallet på Sahlströms instrument är i likhet med stall på kromatiska nyckelharpor i allmänhet mera välvt än på äldre instrumenttyper. Sahlström spelar med lätthet på någon av de tre melodisträngarna utan att vidröra någon bredvidliggande sträng. Detta gör han även i mycket snabba passager. Tekniken förutsätter förutom det välvda stallet en stråke med spänt tagel och ovan beskrivna stråkföring. Däremot försvåras bordunspel och spel med »doppningar». När Sahlström vill förevisa hur man förr spelade silverbasharpa, byter han till en äldre typ av stråke eller spänner ned taglet på sin nya typ av stråke med frosch och fattar stråken med den sedvanliga tumgreppsfattning som ovan beskrivits.

Sahlström spelar de s.k. åttondelspolskorna med ett fast stråkmönster, som är detsamma som Joel Janssons: nedstråk på ettan och trean. Det synes som om melodin skulle vara anpassad för ett sådant stråkmönster: trean består ofta av en punkterad åttondel och en sextondel, och sextondelen tas nästan alltid på ett snabbt uppstråk, så att efterföljande takts etta får nedstråk (se [*160*] skiva bd 8, t. 1—3, 5—7 osv.). Valserna är inte bundna på samma sätt, utan här förekommer synkoperingar över taktstreck liksom då och då uppstråk på taktens etta. Däremot grupperar Sahlström stråkmönstret i marscherna så, att han alltid får nedstråk på ettan och trean i takten (se

[7] Vid tidigare nyckelharpspel har man sannolikt använt blott 10—20 cm av stråktaglet, vilket indikeras av nutida spelmäns stråkteknik vilka spelar kontrabasharpa och silverbasharpa. En analog utveckling företer fiolens stråkteknik inom svensk folkmusik, där äldre tiders spelmän blott använde en del av stråken (se t.ex. Olof Andersson 1963: 46), medan man numera i allmänhet använder stråken i hela dess längd.




161. MARSCH
spelad av Eric Sahlström.
*161. March*
*as played by Eric Sahlström.*

[*161*]). I sextondelspolskor av Byss Kalle och i egna kompositioner, som nära anknyter till dessa, är inte Sahlström på samma sätt som i åttondelspolskorna bunden till ett stråkmönster: en repris kan t.o.m. tas om med motsatt stråkföring, dvs. stråkrytmen är densamma, men upp- och nedstråk har bytt plats (se [*162*], andra reprisen).

Flera spelmän (M.M. 64/65: 35, 38, 51, 53) har i likhet med Sahlström lärt sig spela på silverbasharpa och först i 40—50 årsåldern övergått till kromatisk nyckelharpa med dess stråke. I motsats till Sahlström har många inte lyckats bibehålla de för åttondelspolskan karakteristiska stråkmönstren. Deras stråkfattning har ofta blivit en sammanblandning mellan nytt och gammalt. Att spela på en sträng i taget fordrar en sådan koncentration av dessa spelmän, att de åsidosätter viktiga moment i stråkföringen. Samtidigt som de invanda stråkmönstren försvinner, går även för låtarna viktiga accentueringar förlorade och musiken blir rytmiskt utslätad (jfr beträffande tangentteknik s. 152 f.). Då synes de spelmän, som direkt övergått från fiol till den kromatiska nyckelharpan, bättre ha lyckats med att överföra fiolens stråkteknik och samtidigt bibehålla de karakteristiska stråkmönstren (M.M. 64/65: 46, 54).

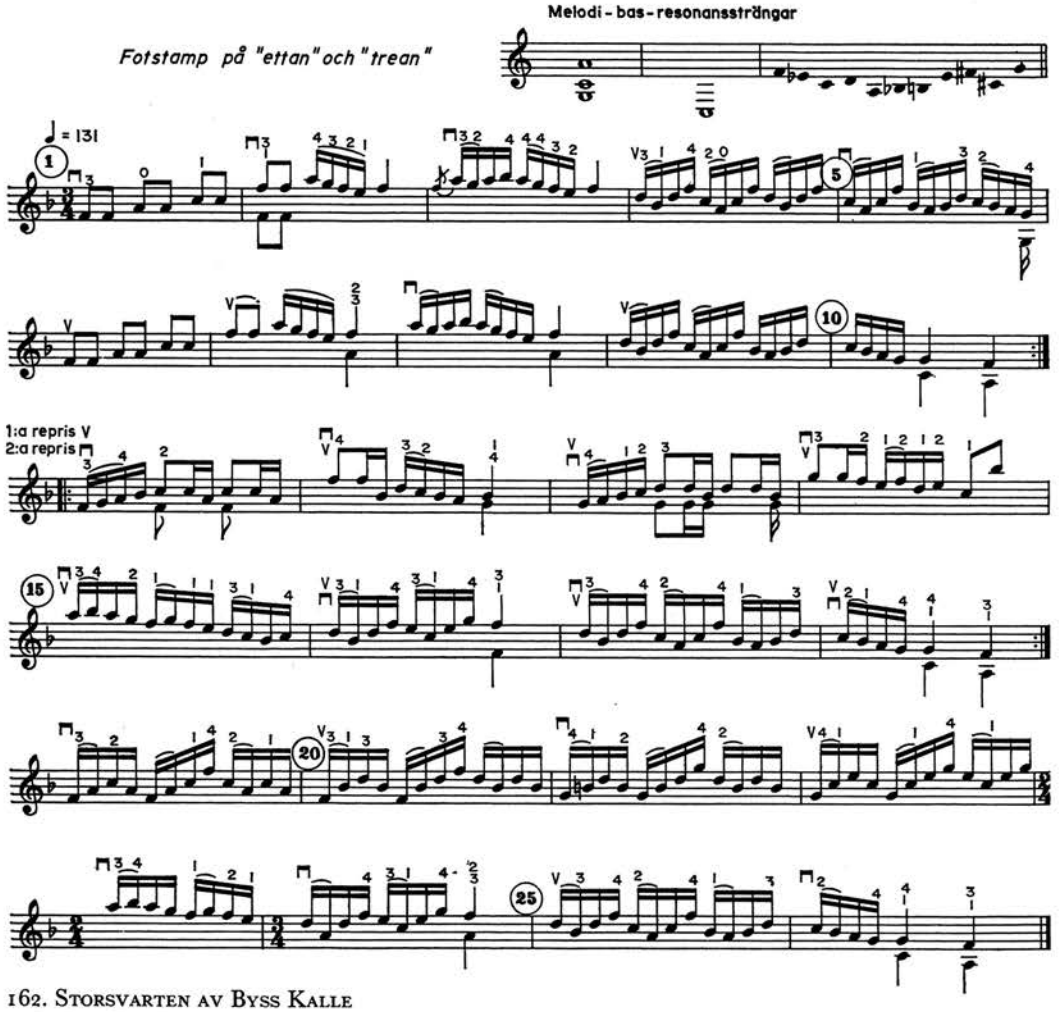
De olika spelmännen använder sig av individuellt utbildade *stråkarter*. Hos exempelvis Gille och Vickman är rikedomen på stråkarter mycket stor. Kammarmusiker Lars Frydén, som påvisat detta viktiga kriterium, har gjort en grafisk framställning av de första sju takternas stråkarter av Vagnshusvalsen ([*152*], skiva bd 2), vilket återges på bild [*163*].

Joel Janssons spelteknik kännetecknas mera av ett »alla corda»-spel med kraftiga accenter. Stråken lyftes sällan från strängen och man urskiljer i övergångarna mellan tonerna inga klara gränser. Ett liknande spelsätt kännetecknar Ragnar Karlsson och Harald Närlund (skiva bd 7), medan Otto Larsson har en rikare variation av stråkarter (skiva bd 6). Eric Sahlströms stråkarter ansluter sig närmast till Joel Janssons, men kännetecknas av en till synes medvetet utarbetad regelbundenhet: själva ansatsen är renodlad, ett slags »förädling» om man så vill, av det folkliga spelsättets stråkarter.

Ett ingående studium av stråkarterna skulle sannolikt ge möjlighet till en ytterligare differentiering och karakterisering av olika personstilar, vilket dock faller utanför denna undersöknings målsättning.

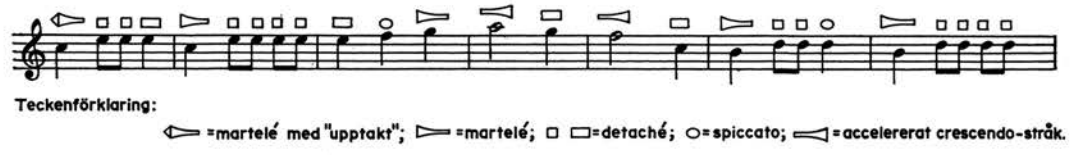
Utvecklingen från silverbasharpans till den kromatiska nyckelharpans stråkteknik har inneburit en rad förändringar. Men vissa företeelser överlever förvandlingen, exempelvis för vissa låttyper speciella stråkmönster.[8] Oberoende av instrumenttyp och i helt skilda lokaltraditioner överensstämmer stråkmönstret för åttondelspolskan. Detta måste sammanhänga med låtarnas funktion av dansmusik och därmed sammanhängande krav på bestämda betoningar. Med undantag av de två Österbybrukspelmännens stråkteknik, som sannolikt beror på en speciellt utbildad polsketradition, är en avvikelse från polskans stråkmönster med nedstråk på första och tredje taktslaget i takten nästan alltid en följd av att låtarna aldrig spelats till dans och därför »förvanskats». Det är en uppenbar risk för att denna speciella »polskerytm» kommer att försvinna i och med att man numera i så stor utsträckning frikopplar nyckelharpspel från den med låtarna sammanhängande dansen.

[8] En fast utbildad stråkteknik är så kännetecknande för låtarna, att spelmännen kunde identifiera låttypen på filmen av nyckelharpspel utan ljud. I samband härmed erinrade sig en spelman, att hans mormor, som var döv, »kunde se om vi spelade vals eller polska» (M.M. 64/65: 39). Ett fast stråkmönster har sannolikt även kännetecknat fiolspelmännen (jfr Fredin 1909—33: LI). Jfr dock Andersson 1963: 76 f. där en något avvikande uppfattning redovisas.




162. Storsvarten av Byss Kalle
spelad av Eric Sahlström.
*162. The Black Mare by Byss Kalle as played by Eric Sahlström.*

163. Stråkarter för de första sju takterna av Vagnshusvalsen spelad av Justus Gille och Viktor Vickman. Jfr skiva bd 2.
*163. Bowing of the first seven bars of the waltz played by Justus Gille and Viktor Vickman. Cf. section 2 on the record.*




## Tangentteknik

I samband med framställningen av nyckelharpans tangentmekanism har redan några frågor om tangenttekniken berörts (s. 106). I detta avsnitt skall detaljer i tangenttekniken såsom de synes framgå av olika tiders källor beskrivas och jämföras. Dessutom skall jag undersöka om det föreligger paralleller eller samband mellan nyckelharpans och andra instruments tangentteknik.

### Tangenthandens ställning

I nutida nyckelharpspel kan man iaktta att tangenttekniken är avhängig av spelhandens läge och armens eller handledens stödjande av instrumentets hals. Då både instrumentets hållning och spelhandens läge är desamma i nutidstraditionen som i ikonografiska källor för nyckelharpspel från medeltiden fram till våra dagar, bör tangenttekniken ha påverkats av dessa betingelser under hela nyckelharpans historia.

Nyckelharpspelarens »knaverhand» har samma läge som lut- eller gitarrspelarens strängavkortande hand. Samma läge har även de avbildade, medeltida fiddlornas strängavkortande hand vid spel på instrument i horisontal position (se t.ex. [*98*], [*99*]).

Nycklarna på nyckelharpan underlättar orienteringen av tonstegen på liknande sätt som banden på luta, gitarr och gamba. På grund av instrumenthållningen är det dessutom betydligt lättare att slå an nycklarnas tangenthuvuden, som ligger ett stycke utanför instrumentet, än att avkorta strängarna direkt med fingrarna. Hand och handled behöver inte krökas lika kraftigt. Gitarr och luta förorsakar inte samma svårighet, eftersom strängarna där knäppes. Skall strängarna sättas i vibration med stråke, blir vänsterhandens ställning däremot genast obekvämare och spelsättet mera komplicerat. Det kan vara bl.a. på grund av dessa speltekniska skäl, som samtliga stråkinstrument med horisontal hållning övergavs under 14—1500-talen med undantag av nyckelharpan, vars spelteknik underlättas av den speciella nyckelmekanismen.

Några direkta paralleller till tangenthandens läge vid spel på nyckelharpa finns inte bland några andra kända tangentinstruments handställningar. Vevlirans tangentmekanism skötes t.ex. med handen placerad ovanför densamma. I en detalj överensstämmer dock de två instrumentens tangentteknik: tummen användes ytterst sällan eller aldrig. Men på grund av de helt skiljaktiga handställningarna kan det knappast råda något *direkt* samband mellan instrumentens spelteknik. Några likheter i övrigt föreligger inte, och det synes som om de två instrumentens spelteknik utvecklats oberoende av varandra.

### Anslag. Tummens användning

Spelmän i nutiden, spelmän på målningar och fotografier från 1790-talet och framåt och även nyckelharpspelande änglar på de presenterade kyrkmålningarna slår an nycklarna antingen med fingertoppen eller med övre fingerleden mot tangentens kortsida (jfr dock s. 106).

Samtliga fingrar utom tummen användes vid det ordinarie »knavrandet» i det nyckelharpspel, som studerats i nutidsskiktet. Tummen användes dock vid vissa »dubbeltoner» och likaså vid ackordspel av enstaka spelmän, som spelar silverbasharpa respektive kromatisk nyckelharpa (M.M. 64/65: 44, 42). Men två ikonografiska belägg, Nordqvists 1700-tals akvarell [*48*] och J. J. Malmbergs målning »Musicerande bönder» från 1800-talets mitt [*51*] skildrar nyckelharpspelare, som slår an även den första raden nycklar med tummen. Akvarellen är ur flera synpunkter märklig och skiljer sig även beträffande exekutörens stråkfattning och instrumenthållning från övriga källor för nyckelharpspel. Malmbergs målning däremot synes realistisk och trovärdig. Praktiska prov visar, att tummen går att använda även vid spel på första nyckelraden. Tangentekniken försvåras dock därigenom väsentligt i andra avseenden: de flitigt använda pek-, lång- och ringfingrarna hamnar ofördelaktigt långt från tangenterna, vilket försvårar snabbt spel och minskar träffsäkerheten. Inte heller kan successiva korta förflyttningar, nödvändiga på grund av nycklarnas sammanträngda placering, utföras lika smidigt. Användning av tummen underlättar långa intervallsprång, men detta saknar betydelse, då sådana inte förekommer i kända nyckelharplåtar från någon tidsepok. Själva fasthållningen av instrumentet försvåras dessutom, då instrumenthalsen inte längre kan vila på spelmannens handlov, om tummen flyttas upp till den översta nyckelraden. Om tummen i ett tidigare skede använts vid spel av melodin såsom Malmbergs målning synes utvisa bör detta ha varit specialfall utan någon större utbredning eller betydelse.

En diskussion om anslagstyperna och deras betydelse för spelsättet måste i likhet med stråktekniken baseras på ett studium av nyckelharpspel i verkligheten eller på film. Man kan på grundval av detta material söka fastställa allmängiltiga speltekniska företeelser som sammanhänger med instrumentets idiomatik och likaså söka utröna vad som är individuellt eller lokalt utbildade spelsätt.

De olika företrädarna för instrumenttyperna kontrabasharpa med dubbellek, silverbasharpa och kromatisk nyckelharpa, som ovan fått representera skilda stråktekniska förfaranden, får även representera respektive instrumenttyps tangentteknik.

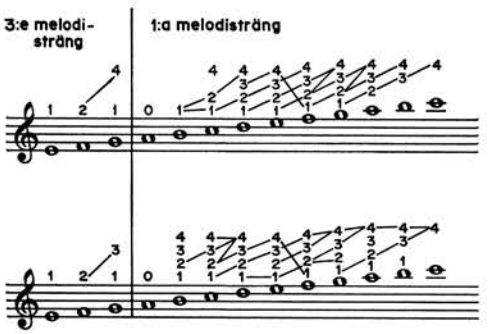
### Fingersättningar[9]

*Kontrabasharpa med dubbellek*

Vickmans och Gilles stråkteknik överensstämmer inbördes i detalj (se s. 142). Däremot skiljer sig de båda spelmännens tangentteknik väsentligt i flera punkter. Vickman spelar med nästan rak hand och raka fingrar och slår an nyckeln med ungefär mittdelen av övre fingerleden. Gille har handen kupad och slår an nyckeln med fingertoppen. Gille har en rad fasta kombinationer av fingersättningar, medan Vickman föredrar att »fritt» förflytta handen utmed tangentraden. Ibland använder han sig av endast fjärde fingret i skalpassager ovanför $e^2$, ett slags »enfingerteknik». Gille flyttar i stället nästan alltid handen till ett nytt läge, om melodin så fordrar (se t.ex. [*152*] t. 3).

Både Gille och Vickman slår an nycklarna mycket mjukt och undviker därmed de »klapprande» ljuden från tangentmekanismen, som annars är ett av den äldre nyckelharpmusikens kännemärken. Samma låt utföres alltid med samma fingersättning.

Gilles och Vickmans tangentteknik är bunden till ett ganska begränsat antal fingersättningar. som är avhängiga av ett individuellt spelsätt. Här nedan presenteras de två spelmännens applikaturer: [*164*]). Detta individuella spelsätt synes bero




164. Justus Gilles (övre systemet) och Viktor Vickmans (undre systemet) applikaturer. Strecken anger den oftast förekommande fingersättningen vid spel av hela och halva tonsteg.
*164. Fingering for Justus Gille (upper clef) and Viktor Vickman (lower clef).*

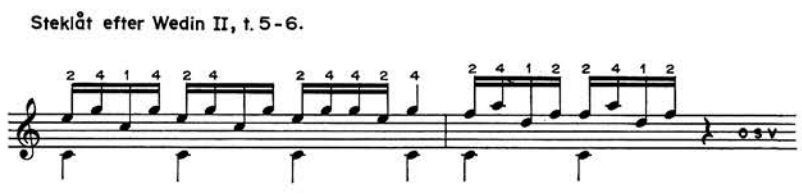
på att spelmännen begränsat sig till att spela de låtar på nyckelharpa som de lärt av de gamla nyckelharpspelmännen. Annan musik spelar de på dragspel. Förhållandet är ett helt annat med spelmän som även söker utöka sin repertoar och ständigt tvingas anpassa nya låtar av skilda slag efter instrumentets idiomatiska förutsättningar. Därvid utarbetas omedvetet en fingersättning, som är av mera allmängiltig art (se nedan).

[9] Fingersättningar anges med pekfinger som första finger, långfinger som andra osv. i enlighet med angivandet av applikatur för violin.

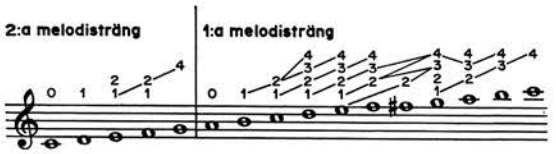
*Silverbasharpa*

I likhet med Gille och Vickman har flertalet av silverbasharpans spelmän en och samma fingersättning för varje enskild låt från ett utförande till ett annat. Däremot kan fingersättningen variera ganska avsevärt hos en spelman från en låt till en annan, beroende på om tempot gör det möjligt att utföra dubbelgrepp och därmed pryda melodin med s.k. »dubbeltoner», eller om tempot är så snabbt att melodin blott kan spelas med den andra melodisträngen som tillfällig bordun. Denna skillnad framgår särskilt tydligt i Joel Janssons spelstil. I enklare låtar av yngre datum med genomgående fjärdedelar har Jansson utarbetat en klanglig utsmyckning av melodin med återkommande samklanger, »dubbeltoner» (se s. 154), medan äldre valser, marscher och polskor mestadels är utsmyckade endast med den givna samklangen $d^1$—$h^1$ samt $d^1$—$d^2$ som erhålles genom dubbelgrepp.

Janssons tangentteknik är bunden till en konsekvent och för instrumentet väl avpassad applikatur. Han använder sig av ett slags lägeväxlingsteknik: när melodin rör sig i sextondelsfigurationer, flyttar Jansson handen i en fördelaktig position (se [*165*]). Han förbereder ibland en kommande passage genom att utföra fingerbyte vid en föregående tonupprepning ([*154*] t. 1—2), medan han i övrigt alltid använder samma finger




165. Takt 5—6 ur en STEKLÅT EFTER WEDIN spelad av Joel Jansson. Jansson flyttar handen så att ungefär samma fingersättning kan användas då ett motiv upprepas i annat läge.
*165. Bars 5—6 of a Meat-dish March after Wedin as played by Joel Jansson. Jansson moves his hand in order to use much the same fingering when the same motif is repeated on a different level.*




166. Joel Janssons applikatur.
*166. Fingering for Joel Jansson.*

då en och samma knaver slår an två eller flera gånger i följd.

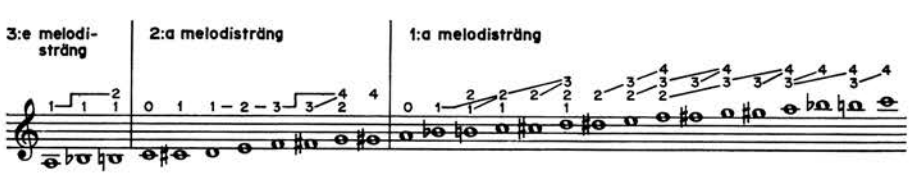
I snabba skalmässiga figurationer hinner Jansson ibland inte med att utföra ett ordinärt fingertoppanslag utan använder sig av övre fingerleden. Någon gång blir anslaget helt okontrollerat, och fingrarna slår an ungefär där nycklarna för de avsedda tonerna är belägna ([*157*] t. 4). Jansson har även en för olika dubbeltoner fastlagd fingersättning (se nedan).

En sammanställning av Janssons olika fingersättningar ger en applikatur enligt ovanstående bild [*166*].

I sina huvuddrag överensstämmer denna med andra silverbasharpspelmäns, även om det finns vissa detaljavvikelser: generellt kan sägas att Jansson har mycket få individuella fingersättningsmanér och nästan aldrig använder exempelvis »enfingersteknik».

*Kromatisk nyckelharpa*

Den kromatiska nyckelharpans nyckelmekanism har en utbyggnad som delvis revolutionerat nyckelharpans tangentteknik. Spelmannen behöver inte längre förflytta handen lika ofta utefter instrumentets hals utan kan i många situationer




167. Eric Sahlströms applikatur.
*167. Fingering for Eric Sahlström.*

nöja sig med att flytta handen från en nyckelrad till en annan. Detta har haft till följd, att *C*-dur inte alltid är den mest fördelaktiga tonarten. Andra tonarter kan vara spelteknisk lämpligare för vissa melodier.

Eric Sahlström har utbildat en idiomatisk fingersättning för den kromatiska nyckelharpan som motsvarar vad Joel Jansson åstadkommit för silverbasharpan: applikaturen är i detalj avpassad efter instrumentets tangentmekanism. De tekniskt utomordentligt svåra Byss Kalle-låtarna och de egna kompositionerna med stilanknytning till dessa spelar Sahlström med en fingersättning, som knappast kan ges likvärdiga alternativ (se t.ex. [*162*]). Åttondelspolskor och valser överflödar av drillar och sextondelsfigurer som likaledes fordrar en utvecklad tangentteknik. Sahlström har därför fasta lägeväxlingar och flyttar alltid handen i lämplig position.

Samma figurationer utföres ofta exakt lika fingersättningsmässigt, även om de förekommer i olika låtar.

Sahlströms applikatur, enligt de analyserade melodierna, illustreras på bild [*167*].

Spelmän som tidigare spelat silverbasharpa och senare övergått till kromatisk nyckelharpa har hamnat i en besvärlig mellanställning mellan respektive instruments tangentteknik: nycklarnas läge på silverbasharpan är så inarbetade i det motoriska minnet, att det är mycket svårt för spelmännen att »lägga om» till kromatisk nyckelharpa. De förmår ofta inte förvärva en ny fast fingersättning, vilket har till följd att felslag förekommer, då spelmännen ofta halkar in i den för det äldre instrumentet avpassade fingersättningen. De blir därvid osäkra och detta för i sin tur med sig att de börjar treva sig fram med enfing-

ersteknik, som ur flera synpunkter ger mindre fördelaktigt resultat. (Jfr. ovan s. 149 om stråktekniken). Många spelmän resignerar och låter bygga tillbaka sina kromatiska nyckelharpor till silverbasharpor (se t.ex. bild [*148*]).

Speciella applikaturer finns utvecklade för nyckelharpans olika typer, men det finns vissa gemensamma nämnare för tangenttekniken oavsett detta. Vid sidan av en mera *allmängiltig* fingersättning, som synes sammanhänga med instrumentets idiomatik, finns individuella utformningar. Som exempel har nämnts en enfingersteknik. En begränsad repertoar kan innebära, att en spelman »stelnar» vad beträffar fingersättningen: han behöver inte utveckla en för en vidare repertoar allmängiltig applikatur.

Förändringarna av tangenttekniken sammanhänger i flertalet avseenden med instrumentets nykonstruktion. Detta innebär, att man måste vara försiktig beträffande slutsatser om nyckelharpans tangentteknik under tidigare skeden baserad på senare tiders källor. Enkelharpan och kontrabasharpan erbjuder redan väsentliga skiljaktigheter i spelmekanismernas utformning, och ännu större är steget till nyckelharporna utan resonanssträngar. Dessa utgör i sin tur ingen homogen typ. Nyckelharpan från Mora har t.ex. sannolikt fordrat en helt annan tangentteknik än nyckelharpan från Vefsen. Det finns således inga möjligheter att dra några säkra slutsatser om en äldre tangentteknik utöver det som framhållits i samband med tangenthandens ställning, nämligen att denna »låst» spelteknik på ett för allt nyckelharpspel specifikt sätt.

## Bruket av bordun, mixtur, »dubbeltoner» och ackordspel

### Bordun och mixtur

Instrument som ger en eller flera ständigt ljudande toner samtidigt med de egentliga meloditonerna kallas vanligen borduninstrument. Nyckelharpan kan på grundval av sin konstruktion konstateras ha varit ett borduninstrument fram till den kromatiska nyckelharpan. Fortfarande kännetecknar denna bordunpraxis den nyckelharpmusik, som utföres av spelmän med kontrabasharpa med dubbellek och av vissa spelmän med silverbasharpa. Tidigare förekom även ett slags »mixtur», dvs. en »koppling» av två eller flera melodisträngar (se nedan).

*Kontrasbasharpa med dubbellek*

Kontrabasharpa med dubbellek är liksom kontrabasharpa konstruerad för en ständigt liggande bordun. Kontrabasharpa med dubbellek har vid sidan av en *g*-bordun en *c*-bordun som kontrabasharpan av den äldre modellen saknar. Egentligen har den ännu en bordunsträng, då den från silverbasharpan införda melodisträngen inte utnyttjas annat än för enstaka dubbeltoner och i övrigt ligger som bordunsträng, stämd i $c^1$. Bordunen består således av tonerna $c^1$—*g*—*c*, men *g*-strängen är, trots att den omges av två *c*-strängar, den mest framträdande.

De två spelmännen Gille och Vickman spelar med relativt lätt stråktryck, men trots detta ger *g*-bordunen, speciellt om instrumenten stäms till en viss tonhöjd (se s. 162), ett »surrande» ljud som alltsedan 1700-talet omnämnes som karakteristiskt för nyckelharpan (jfr skriftkälla 1796, 1802: 3). Varje stråkdrag ger en ny markering av bordunen som därmed bildar ett slags rytmisk ackompanjemang. De två spelmännen framhöll att detta var av särskild vikt då man spelade till dans. I de snabba hoppvalserna ([*152*], skiva bd 2) ligger markeringen kraftigt på ettan i varje takt, medan i polskorna och marscherna samtliga tre respektive fyra taktslag framhävs på detta sätt ([*151*], [*153*] skiva bd 1).

Bordunen ljuder med samma styrka låten igenom förutom då spelmännen byter till andra melodisträng: stråktrycket blir därvid mindre och borduneringen följaktligen svagare (se s. 142). Enstaka toner på andra melodisträng spelas med yttersta stråkspetsen varvid bordunsträngarna går fria och bordunen för ett ögonblick upphör [*151*] t. 4, skiva bd 1).

*Kontrabasharpa och enkelharpa*

De analyserade kontrabasharporna har samtliga varit borduninstrument med en och senare under 1800-talet två bordunsträngar mellan melodisträngarna. Ovan har redovisats hur den mellan melodisträngarna liggande bordunsträngens stämning ändras (se s. 132).

Den grupp resonanssträngade nyckelharpor, som här givits beteckningen enkelharpor (s. 68), kan ha haft en kombination av bordun och mixtur: de två melodisträngarna har avkortats simultant (se s. 94). En eller två strängar bortom melodisträngen(arna) har likaledes varit spelsträngar, men dessa har inte avkortats utan följaktligen utgjort bordunsträngar.

*Nyckelharpor utan resonanssträngar*

Dessa äldsta bevarade nyckelharpor är försedda med nyckelmekanismer, som bevisar att instrumenten varit bordun- eller en kombination av bordun- och mixturinstrument. Nyckelharpan från Vefsen har löv för avkortning av inte mindre än fyra strängar till vissa nycklar (s. 18 f.). Men det är med all sannolikhet inte fråga om fyra melodisträngar. Spelmannen har utexperimenterat olika tonkombinationer, givna för vissa bestämda meloditoner, som realiserats genom simultan avkortning av strängar (mixtursträngar) och genom »fria» strängar (bordunsträngar).

Kyrkmålningarnas nyckelharpspelande änglar med stråken fattad i ett nävgrepp företräder en spelteknik, som inte möjliggör spel på en sträng i taget. Ett undantag utgör nyckelharpbilden i Häverö kyrka [*33*], som dock är ganska problema-

tisk beträffande stråkfattningens tolkning (se s. 44).

Både bevarade instrument och flertalet ikonografiska bilder ger således belägg för en bordun- och mixturpraxis.

Sachs (Sachs 1920: 173 f.) och Bessaraboff (Bessaraboff 1941: 258 ff.) har förmodat, att en insvängning av korpus' mitt är en följd av kravet att kunna spela på en sträng i taget. Vare sig denna teori är riktig eller ej (jfr Hickmann 1950: 8 ff., Bachmann 1964: 49 f.), saknar den betydelse beträffande nyckelharpan. Inte ens på den kromatiska nyckelharpan har mellanbygeln en dylik funktion. Denna konstruktionsdetalj är för nyckelharpans vidkommande kopierad från andra stråkinstrument (se s. 98) och saknar spelteknisk funktion.

### »Dubbeltoner»

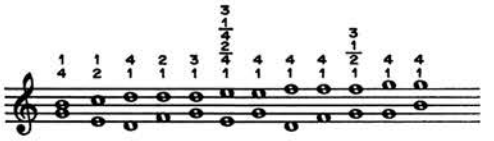
*Silverbasharpan*

Lira da braccio-instrumentets beträngning var enligt Sachs en följd av en ny inställning till bordunen: »Der Fiedler musste also von seinem Bordun unabhängig gemacht werden, er musste die Freiheit bekommen, ihn anzustreichen, wenn er wollte, und ihn ruhen zu lassen, wenn er es für nötig hielt» (Sachs 1920: 177, se även Winternitz, MGG, artikeln »Lira da braccio» bd 8 sp. 948 f.). En motsvarande musikalisk smakförändring sker bland nyckelharpans utövare och publik under 1800-talets första hälft, då kontrabasharpa med den ständigt ljudande bordunen byggs om till silverbasharpa. Sistnämnda instrument är såsom tidigare redovisats så konstruerat att första och andra melodisträng spelas utan att bassträngarna behöver dras an. De sistnämnda kan alltså utnyttjas vid tillfällen, då de ger önskad samklang med melodin vid s.k. »doppningar», och i övrigt lämnas utan avseende. Det är ingen tvekan om att silverbasharpans konstruktion sammanhänger med ett nytt klangmedvetande. Konstruktionen infördes inte av någon ur spelmännens egna led utan av en orgelbyggare och en sergeant, den sistnämnde son till en bataljonsläkare, dvs. företrädare för en annan miljö än byggarna och spelmännen i gemen (se s. 185).

Hur denna nya spelteknik först utformades är obekant. Men sannolikt dröjde det ganska länge, innan silverbasharpan helt accepterades och dess speciella idiomatik utnyttjades av spelmännen. *Ännu i silverbasharpans slutskede finns spelmän, som ligger på strängarna så hårt, att g-strängen tjänstgör som ständig eller tillfällig bordun.* Detta får man anta ha varit kännetecknande för spelmän, som övergick från kontrabasharpa till silverbasharpa och var vana vid en bordunpraxis.

Förutsättningarna för silverbasharpans spelteknik, stråken, stråkfattningen osv. har ovan redovisats, likaså hur »doppningen» tillgår (se s. 144).

Andra melodisträngens läge på silverbasharpan omedelbart intill den första innebär, att de äldre spelmännen med sin stråkfattning och stråkföring nästan alltid drar an båda melodisträngarna samtidigt. Om den andra melodisträngen inte avkortas, ger den således lösa strängen ton $c^1$. I vissa passager, exempelvis då

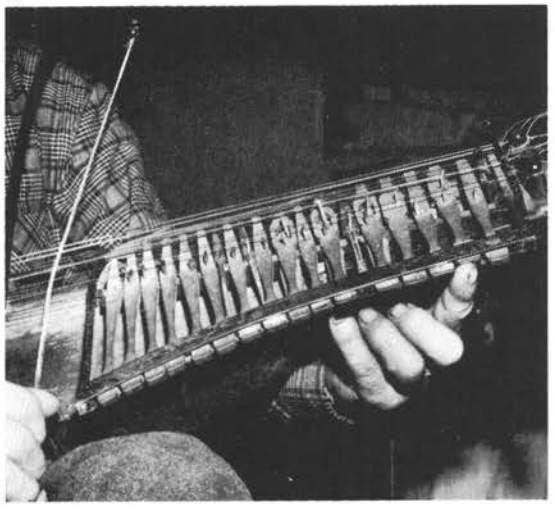


168. Joel Janssons »dubbeltoner».
*168. Joel Jansson's double-stopping.*

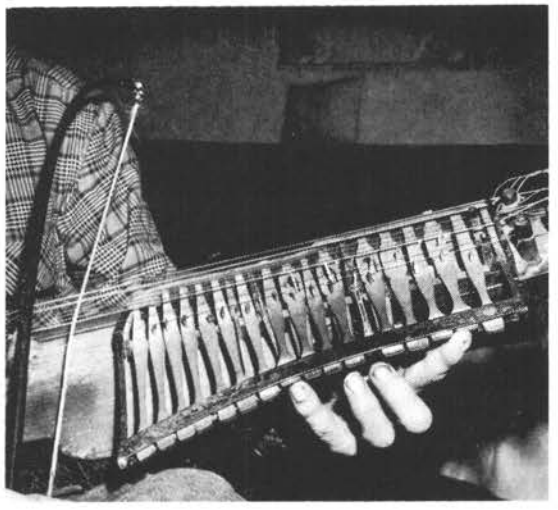
169. Joel Jansson (f. 1892), Västland sn, Uppland, med silverbasharpa. Stråkfattning med tummen mellan tagel och stråkstång och lillfingret hakat runt en utskjutande trekant på gripplattan. Fingertoppsanslag. Olika dubbeltoner förevisas: (a) $c^1$—$c^2$; (b) $g^1$—$h^1$; (c) $d^1$—$g^2$; (d) $g^1$—$e^2$; (e) $e^1$—$e^2$; (f) $d^1$—$d^2$; (g) $g^1$—$g^2$. Foto: Ingvar Eriksson.
*169. Joel Jansson (b. 1891), with silver drone keyed fiddle. The bow is held with the thumb between the hairs and the stick and the little finger round a projecting triangle on the handle. Finger-tip action. (a—g) various double stops.*

a

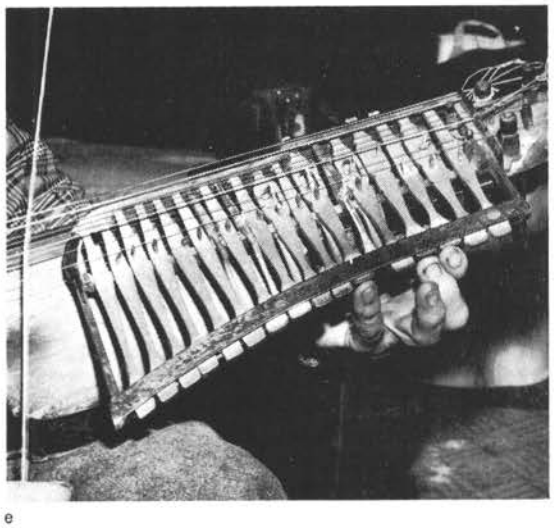
b



c

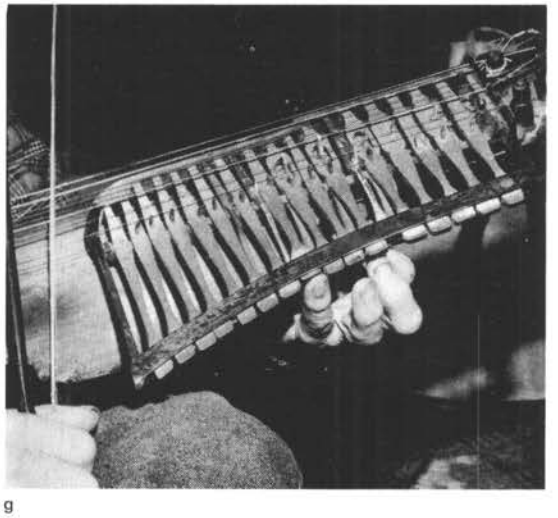


d



e

f



g

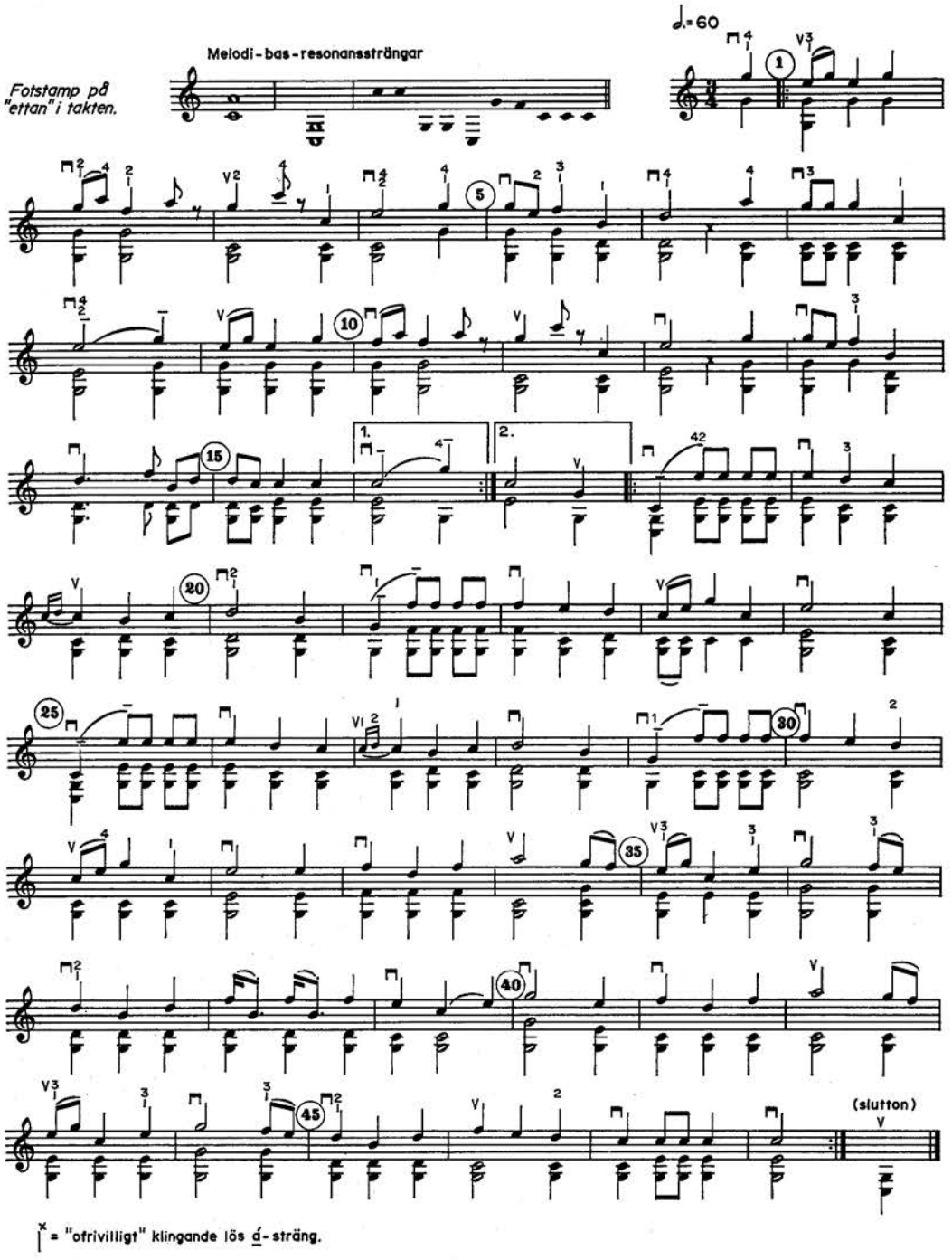
melodin rör sig ovanför $e^2$ eller då melodin är spelteknisk komplicerad, ligger denna $c^1$-sträng som en bordunsträng. Men om man spelar tonen $h^1$ på första melodisträng, erhåller man automatiskt tonen $d^1$ på andra spelsträng genom att de löv, som avkortar respektive melodisträng är placerade på samma nyckel (s.k. »kopplade» löv).[10] Förutom denna givna »dubbelton», som tillsammans med *g*-strängen ger ett dominantackord i *C*-dur, har vissa spelmän en rad dubbeltoner som de åstadkommer genom olika dubbelgrepp, dvs. de avkortar samtidigt första och andra melodisträng. Denna spelteknik var enligt de intervjuade spelmännen kännetecknande även för de spelmän som var verksamma vid sekelskiftet, och det synes troligt att den utbildats redan under 1800-talet. Bild [*168*] och [*169*] visar dubbeltoner som Joel Jansson använder (se även [*170*] och jfr skiva bd 5 och 6).

### Spel av melodier utan klanglig utsmyckning

### Ackordspel

Vid början av 1900-talet förekom fortfarande allmänt den ständigt liggande bordunen, men spelmännen började vid denna tidpunkt alltmer söka undvika bordun- respektive bassträngarna. En spelman vid Lövsta bruk fick öknamnet »Kvinten» på grund av att han bara spelade på första melodisträngen, den s.k. kvinten (M.M. 64/65: 51) och undvek de övriga strängarna. Publiken reagerade tydligen till en början negativt mot denna nya spelstil. Så gjorde även vissa traditionsmedvetna spelmän: Jonas Skoglund ansåg att de yngre spelmännen på 20-talet spelade bra »men de låg för mycket på kvinten» (M.M. 64/65: 36). Bland många av spelmännen, som besöktes i samband med denna undersökning, var uppfattningen den motsatta: »man låg på bassträngarna förr så man knappast hörde nå't annat» (M.M. 64/65: 35). Denna nya klanguppfattning, där inte bara bordunen ratas, utan även utsmyckning av melodin med »dubbeltoner» vilka saknar harmonisk funktion av tonika, dominant eller subdominant avskrives, föresvävade sannolikt konstruktörerna av den kromatiska nyckelharpan.

[10] Om övriga förekommande kombinationer av »kopplade löv», se föregående kapitel.




170. TEGENBORGSVALSEN
spelad av Joel Jansson. Jfr skiva bd 5.
*170. Waltz*
*as played by Joel Jansson. Cf. section 5 on the record.*

*Den kromatiska nyckelharpan*

Oftast spelar man melodier på kromatisk nyckelharpa utan klanglig utsmyckning med undantag av enstaka dubbeltoner som ofta tillsammans med melodins ton ger två av de tre tonerna i låttonartens tonika, dominant eller subdominant-treklanger. Därutöver förekommer ett slags ackompanjerande ackordspel som pryder en ofta i övrigt självständig andrastämma ([*171*], skiva bd 7, 9).

Några av de olika ackord som kan förekomma förevisar Eric Sahlström på bild [*172*].

Nyckelharplåtarnas klangliga utsmyckning har förändrats åtskilligt under de sista 150 åren, vilket man kan studera tack vare att instrument och även avbildningar av instrument i funktion bevarats och tack vare att enstaka 1800-talstraditioner av dessa instruments spelteknik levt kvar till nutiden. Nya stilideal har krävt nya instrument med annan spelteknik. Utvecklingslinjen bordunspel — »mixturspel» till valfritt användande av vissa bassträngar och till utbildandet av olika typer av ackordspel utgör en parallell till andra stråkinstruments speltekniska förvandling från medeltid till renässans (se t.ex. Bachmann 1964: 121 f.).

I det föregående har överensstämmelser mellan nyckelharpan och andra instrument beträffande material och konstruktionsdetaljer påvisats. Det förekommer även slående paralleller mellan nyckelharpans och vissa andra instruments spelteknik.

Motsvarigheter till nyckelharpans stråke, stråkfattning och stråkföring finns bland andra stråkinstrument både i medeltida källor och folklig praxis (Dräger 1937, Bachmann 1964: 99 ff., 105 f.). En dubblering av melodisträngarna förekom under medeltiden och förekommer även för andra folkliga instrument än vissa typer av nyckelharpan (enkelharpan) (Bachmann 1964: 98 f.). Bachmann förmodar, att dessa dubbla melodisträngar var en form av säkerhetsåtgärd »da-

mit das Spiel nicht unterbrochen werden musste, wenn eine der Saiten riss» (1964: 98). Detta är en tänkbar funktion även för enkelharpans dubbla melodisträng vid sidan av att strängdubbleringen bör ha ökat eller ansetts öka tonstyrkan.[11]

Grupperingen och stämningen av melodi- och bordunsträngar finns också i exakta analoga belägg: så t.ex. stäms den bulgariska gadulkan likadant som den äldsta kända kontrabasharpan och har samma gruppering av strängarna med bordunsträngen i mitten (Bachmann 1964: 111, se även 1964: 114). Det finns likaledes exempel på, hur bordunsträngar förvandlats till melodisträngar (Bachmann 1964: 113). »Tillfällig bordun», som på silverbasharpan utföres genom »doppning» med stråken, är inte heller något säreget för nyckelharpan utan användes även i annan folklig stråkinstrumental praxis med ungefär samma funktion (Bachmann 1964: 115 f. och 119).

Likheter med europeisk instrumentalpraxis, vare sig det gäller den medeltida eller den sentida folkliga är dock sannolikt en följd av att instrumenten uppträtt i musikaliskt besläktade kulturmiljöer, vilka kan ge upphov till analoga företeelser *utan* att något direkt samband behöver föreligga.

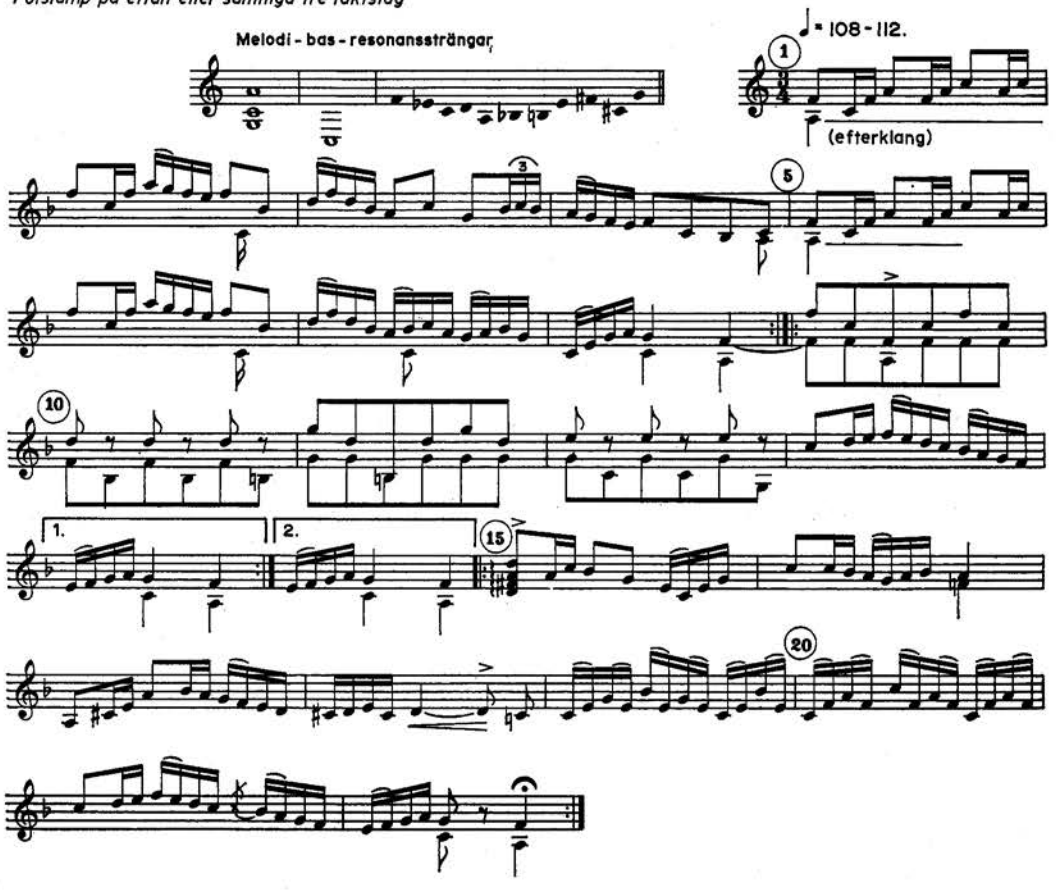
En synnerligen vansklig metod är att söka tolka medeltidens musikaliska praxis med hjälp av 18—1900-talens folkmusikpraxis. Att påvisa analogier kan i många fall vara av betydelse, men slutsatser om samband får inte förutsättas utan måste prövas. För detta ändamål fordras ett tillfredsställande historiskt dokumentärmaterial, som ger möjlighet att kontrollera instrumentet successivt under olika tidsskikt, vilken påverkan från andra instrument som synes föreligga osv. Bachmanns arbete (1964) är delvis tvivelaktigt i detta avseende. Förtjänsten av att sammanställa och påvisa delvis nytt källmaterial är odiskutabel och i den egenskapen har arbetet varit av största betydelse för denna undersökning. Däremot måste man ställa sig kritisk mot Bachmanns slutsatser. Han sammanställer ikonografiska medeltidskällor med musikentologiskt och folkmusikaliskt material från nutiden utan att uppmärksamma att sistnämnda källa *inte* obetingat är en oförvanskad kvarleva från äldre tidsperioder och att det i många fall kan röra sig om parallellföreteelser utan något som helst genetiskt samband. Flera typexempel på hur ett till synes självklart traditionssamband i verkligheten bestått av företeelser som uppkommit genom helt olika orsakssammanhang har påvisats i denna undersökning.

Musikinstrument förändras för att kunna ge nya musikaliska uttrycksmedel. Utvecklingen kontrabasharpa-silverbasharpa-kromatisk nyckelharpa kan dokumenteras vara avhängig av en förändrad musikalisk »smak», ett uppvaknande harmoniskt medvetande och succesiva krav på andra samklanger.

Nyckelharpan har varit ett instrument med bordun och mixtur fram till silverbasharpan. Likaledes kan man påvisa överensstämmelser i stråkfattning och tangentteknik mellan instrument från medeltid till nutid. Tillsammans med de tidigare påvisade likheterna mellan nyckelharpor från olika tider (se kap. 5) synes även ett spelmässigt samband mellan nyckelharpor utan resonansträngar och nyckelharpor med resonansträngar kunna förmodas.

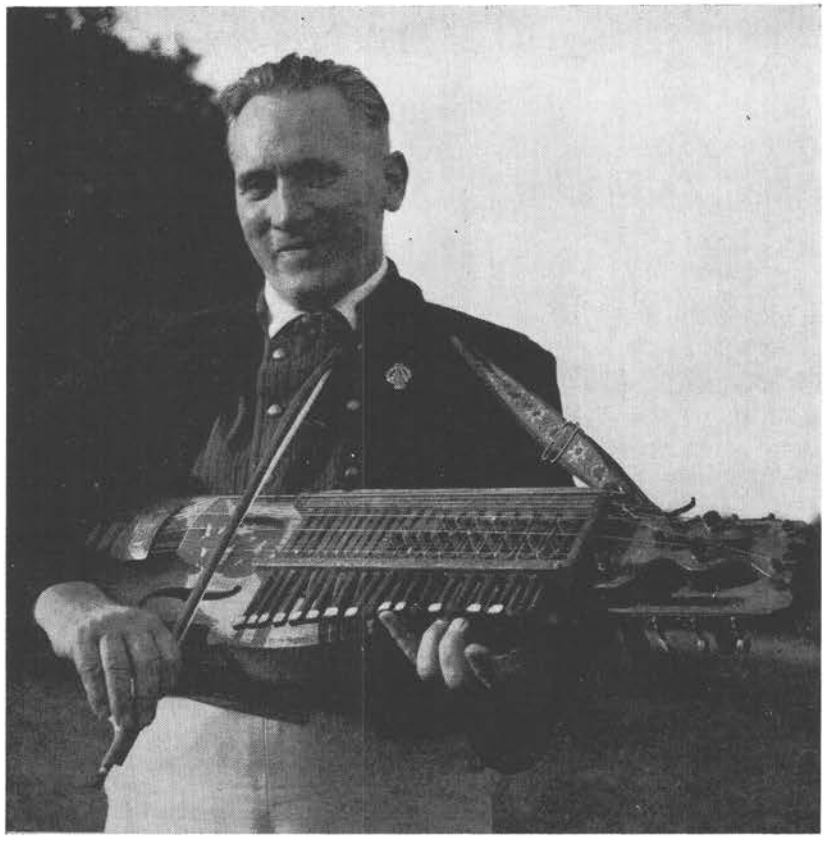
Hur nyckelharpans spelteknik förändrats genom att spelmännen tagit intryck av andra instruments spelteknik framgår särskilt tydligt av stråkfattning och stråkföring, vilka nyckelharpspelmän under de sista decennierna direkt övertagit från fiolspelmännen.

*Fotstamp på "ettan" eller samtliga tre taktslag*



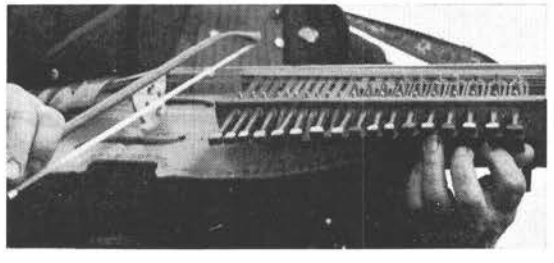

[11] En av de analyserade silverbasharporna, 4. 14, har en dylik fördubbling av första melodisträngen, som enligt tillverkaren av instrumentet var avsedd att ge en kraftigare ton.

171. Trollrikespolska
komponerad och spelad av Eric Sahlström.
*171. »Polska»*
*composed and played by Eric Sahlström.*

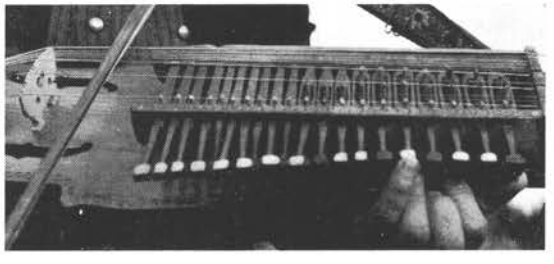


172. Eric Sahlström (f. 1912), Tegelsmora sn, Uppland, med kromatisk nyckelharpa av egen tillverkning. Stråken fattad som en violinstråke. Fingertoppsanslag. Olika ackord förevisas: (a) $a$—$f^1$—$a^1$; (b) $b$—$f^1$—$d^2$; (c) $a^1$—$f^2$; (d) $h$—$g^1$—$d^2$; (e) $h$—$g^1$—($d^2$)—$g^2$; (f) $a$—$f^1$—$c^2$; (g) $a$—$f^1$—($c^2$)—$f^2$; (h) $a$—$c^1\sharp$—$a^1$.

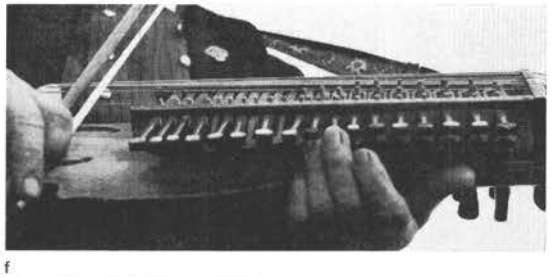
*172. Eric Sahlström (b. 1912), Tegelsmora parish, Uppland, with chromatic keyed fiddle of his own construction. The bow is held as for a violin. Finger-tip action. Various chords are demonstrated.*

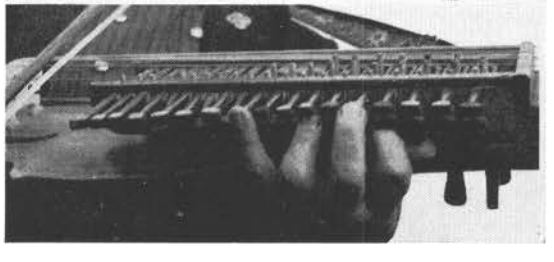


b



c



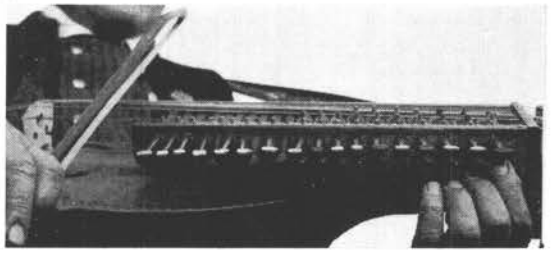


e

f

g

h



# Kapitel 8
# Ljudkvalitet



Med nyckelharpans ljudkvalitet avses i denna framställning ljudförloppets ljudstyrka, klangfärg, tonhöjd, frekvensstabilitet och resonans.[1]

Endast nyckelharpor som tillhör och spelas av nu aktivt verksamma spelmän bör utväljas vid en analys av nyckelharpans ljudkvalitet. Dessa nyckelharpors ljudförlopp kan betraktas som »autentiska» i motsats till ljudförlopp som erhålles av instrument som inte uppfyller dessa fordringar (se nedan). Vid undersökningen av ett ljudförlopp är det vidare nödvändigt att använda elektroakustiska och ljudpsykologiska undersökningsmetoder, om man skall uppnå resultat med högre vetenskapliga anspråk. Saknar man specialutbildning i angivna forskningsgrenar, måste man anlita expertis med tillgång till erforderlig undersökningsapparatur.

Fil lic. Johan Sundberg, Taltransmissionslaboratoriet, KTH, har på elektroakustisk väg undersökt några komponenter av nyckelharpans ljudkvalitet.

Däremot fann jag ingen expert, villig att åta sig en undersökning om hur olika nyckelharpors ljudförlopp upplevs av ett antal försökspersoner. Beträffande »upplevelsesidan» har jag i stället tagit fasta på de uppfattningar om nyckelharpans »klang» som intervjuade spelmän och byggare redovisat.

## Metodiska överväganden

Begränsningen av undersökningen av nyckelharpans ljudkvalitet till instrument som spelas i nutiden av aktiva spelmän innebär att den historiska aspekten ej kan beaktas. Varför kan man då inte utnyttja äldre bevarade instrument som genom renovering kan göras spelbara? Denna fråga skall behandlas i detta avsnitt, som dessutom innehåller en precisering av ändamålet med den elektroakustiska undersökningen.

Nyckelharpans ljudkvalitet har med all säkerhet förändrats allteftersom instrumentet under olika tider tillverkats av olika material, givits olika utformningar och spelats på olika sätt. De ljudkvaliteter som kännetecknar olika nyckelharpor som spelas i dag är således sannolikt inte desamma som för nyckelharpor från tidigare tidsperioder.

Nyckelharpor från äldre tid har inte bevarats i fullgott skick. Även om man genom en renovering kan sätta dem i stånd, uppstår flera problem vid bedömningen av den ljudkvalitet som sådana instrument ger. Man kan t.ex. inte bortse från att träet åldrats och sannolikt därmed förlorat sin spänst.[2] Exakta instrumentkopior av dessa äldre instrument skulle kanske ur den synpunkten utgöra fördelaktigare försöksobjekt, men sådana är i praktiken svåra att framställa om man kräver att de skall vara exakt rekonstruerade ljudkällor.[3] Många viktiga fakta är dessutom ofta okända, t.ex. strängarnas material, tjocklek och stämning, speltekniska detaljer osv. Lack eller målning har ofta försvunnit. *Varken med renoverade instrument eller instrumentkopior kan man göra anspråk på att exakt efterbilda det ursprungliga ljudförloppet hos stråkinstrument.*

Inom olika grenar av akustik och ljudpsykologi finns metoder utarbetade för att särskilja ett ljudförlopps komponenter och bedöma hur lyssnaren upplever dem.[4] Vissa undersökningar har givit resultat som bör kunna betraktas som mer eller mindre allmängiltiga för närbesläktade instruments ljudkvalitet. Saunders' undersökning från 1953 av violininstrument avhandlar exempelvis problem kring sambandet mellan instruments konstruktionsdetaljer och ljudkvalitet som indirekt belyser samma relationer hos nyckelharpan (se nedan). Men ofta gäller de publicerade undersökningsresultaten endast för snävt avgränsade undersökningssituationer som inte medger dylika generaliseringar.[5]

---

[1] För en definition av dessa begrepp se JASA, juli 1942, v. 11, *American Standard Acoustical Terminology* (loudness, resonance, pitch) och Fletcher 1934 (loudness, timbre, pitch). Se även Saldanha-Corso 1964. »Frekvensstabilitet» förklaras av Johan Sundberg i bilaga 8.

[2] »Vor einer Stellungsnahme betone ich ausdrücklich, dass ich den musikalischen Denkmalswert der alten Musikinstrumente nicht verkenne. Aber ich behaupte, dass wir in den alten Musikinstrumenten, zumindest der Saiteninstrumenten, zwar Originale der Erscheinung und Materiel nach besitzen, dass wir aber keine Originale nach der klanglichen Seite, also keine ursprünglichen- akustischen Phänomene ihrer Entstehungszeit vor uns haben. Gerade als Klavierbauer kenne ich die klanglichen Veränderungen, die allein nachlassender Druck und langsam schwindende innere Elastizität bei Resonanzböden verursachen, ganz abgesehen von sonstigen Abnützungserscheinungen und der auch nicht festliegenden Stimmungshöhe» (Neupert 1954: 87).

[3] »Die Genauigkeit kann dabei beliebig hoch getrieben werden, sowohl der Massgerechtigkeit nach als auch in der Berücksichtigung der Rohstoffe und Bestandteile. Zeitgenössische Bau- und Behandlungsanweisungen, Bezugstabellen und ähnliches können die reine Massarbeit unterstützen. Der Aufwand für solche Arbeit kann im Einzelfall verhältnismässig gross und damit kostspielig werden und trotzdem ist der volle Erfolg der Kopie nie verbürgt. Denn mit Massstab, Mikrometer und Technologie allein ist es bei allen Kopien, besonders bei Musikinstrumenten nicht getan. Es gibt dabei etwas, das überhaupt nicht kopiert werden kann» (Neupert 1954: 88).

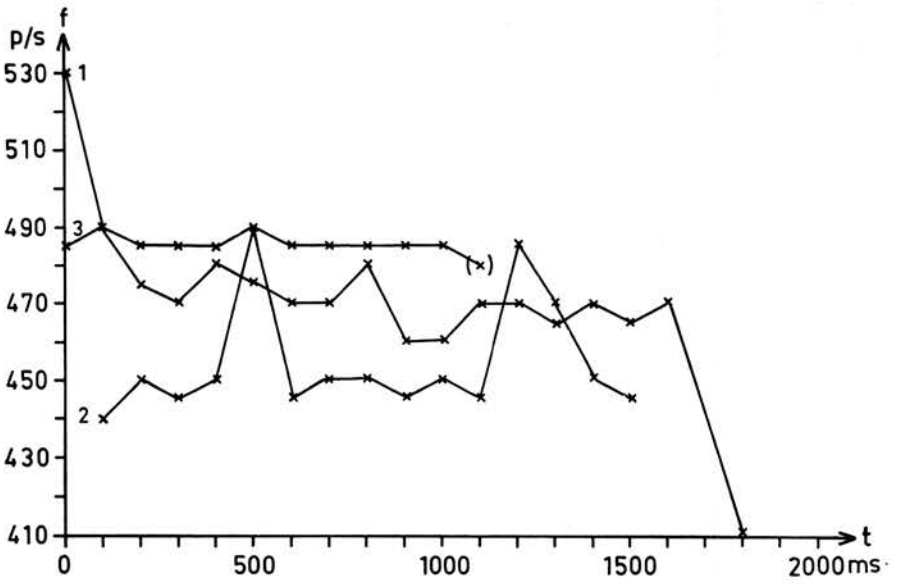
[4] Se t.ex. artiklar i tidskriftserierna JASA och Acustica av vilka ett par citeras i detta kapitel.

[5] En undersökning av strängar kan exempelvis kräva att strängen sätts i vibration på »konstlad» väg, antingen med hjälp av en sådan apparat som Bladier använder sig av för att kunna kontrollera de tre parametrarna hastighet, tryck och avstånd stråke-stall (1961: 374) eller en elektrisk impulsmetod som Lottermoser utnyttjar för att undgå stråkdragets instabilitet (1958: 92 f.). Resultat av sådana undersökningar kan inte betraktas som allmängiltiga och följaktligen inte utan noggranna överväganden utnyttjas i andra arbeten där strängarna sätts i vibration av en stråke, förd av en exekutör.

En instrumentundersökning med syfte att särskilja ljudförloppets viktiga komponenter, vilka sedan skulle ställas i relation till lyssnarens upplevelser och till bestämda egenskaper hos instrumentens material, deras tillverkning eller spelsätt, skulle fordra omfattande specialforskningar, även om undersökningen begränsades till att gälla ett försöksinstrument och en försöksperson.[6] En noggrann avvägning mellan undersökningens omfattning och de resultat man kan förvänta sig måste ske på ett tidigt stadium, speciellt om man såsom i föreliggande arbete »beställer» undersökningar av expertis.

Den undersökning som här redovisas skall tjänstgöra som exempel på att bearbetning av akustiska data kan vara av betydelse för belysandet av historiska frågeställningar. Den akustiska undersökningen har begränsats till ett särskilt problem.

I slutet av kapitlet diskuteras egenskaper hos instrument och spelteknik, vilkas förändring kan ha medfört ändringar av ljudkvaliteten. Likaledes görs vissa försök att bedöma äldre renoverade instruments ljudkvalitet. Detta senare avsnitt är snarast att betrakta som en rad oprövade hypoteser, vilka jag hoppas skall kunna tjänstgöra som uppslag för kommande undersökningar.




173. Frekvensens stabilitet vid spel av en ton på tre olika nyckelharpor med olika typer av stråkar.
f = frekvens
p/s = period per sekund
ms = millisekund

Tonhöjden förändras olika vid spel av en ton, beroende på nyckelharpans och stråkens konstruktion samt spelsättet. (1) är spelad på en äldre typ av silverbasharpa. Stråken av den böjda typen och med tagel som spännes med tummen; (2) är spelad på silverbasharpa av nyare typ. Stråken av den böjda typen, men med skruvmekanism för taglets spänning. Spelsättet utmärkes av hårda ansatser för varje stråkdrag. Märk topparna; (3) är spelad på kromatisk nyckelharpa. Stråken och stråkfattningen överensstämmer här med violinens.
(Mätningarna utförda på KTH av Johan Sundberg. Om tillvägagångssättet, se bilaga 8 »frekvensanalys».)

*173. Stability of frequency for a tone played on (1) older type of silver-drone instrument (2) newer type of silver-drone instrument, and (3) chromatic keyed fiddle.*

## Jämförelser mellan silverbasharpa, kromatisk nyckelharpa och violin

Äldre spelmän som spelar silverbasharpa accepterar ibland inte den kromatiska nyckelharpans ljudkvalitet: »Dom nya kromatiska nyckelharporna är inga riktiga 'nyckelharpor', dom låter ju som fioler» (M.M. 64/65: 52). Yngre spelmän som spelar kromatisk nyckelharpa har å sin sida inte mycket till övers för silverbasharpans ljud: »Dom gamla nyckelharporna låter som en broms i en krusbärsbuske» (M.M. 64/65: 59). De två uppfattningarna är inte alltid bundna till ovan angivna yngre respektive äldre nyckelharpspelmän, men *samtliga spelmän är ense om att den kromatiska nyckelharpan har ett slags »fiolton»*, oavsett om de anser detta vara en tendens till förvanskning eller förbättring av den äldre »nyckelharptonen».

I syfte att försöka verifiera ovan redovisade uppfattningar ställdes följande fråga till Johan Sundberg: kan man genom elektroakustiska undersökningar konstatera om det föreligger några signifikativa likheter och olikheter mellan silverbasharpans, den kromatiska nyckelharpans och violinens ljudförlopp? Frågan gällde inte enbart instrumentet utan även den därmed sammanhängande speltekniken, varför aktiva spelmän med sina respektive instrument anlitades att framställa ljudförloppet. Hur undersökningen gick tillväga och vilka resultat den gav redovisas av Sundberg i bilaga 8.

Sundbergs analyser av ljudförloppets komponenter visar en inbördes relation mellan de tre instrumentens ljudkvalitet, som nära överensstämmer med spelmännens subjektiva bedömning. Undersökningen av spektrumstabilitet och brusnivå ger till resultat att den kromatiska nyckelharpans ljudförlopp i detta avseende mera är att likna vid violinens än silverbasharpans. Däremot ger undersökningen av frekvensstabiliteten

[6] Som exempel på svårigheter förknippade med en sådan detaljundersökning kan nämnas utforskandet av träets resonansegenskaper för ett instrument. Även om man vetenskapligt anser sig kunna fastställa detta för själva träet (se t.ex. Jahnel 1963: 137 f.), inverkar vid dess användning i instrumentet sådana faktorer som träslagets fiberriktning, tjocklek, samverkan med andra instrumentdelar osv. Dessutom går tillverkarnas och spelmännens uppgifter i denna punkt stick i stäv mot varandra, och det verkar som om några av sagesmännen skulle avse helt andra egenskaper än vad exempelvis Jahnel anför i ovan angivet arbete.

praktiskt taget samma bild för silverbasharpans och den kromatiska nyckelharpans ljudförlopp. Sundberg påpekar att man inte kan fastställa vad som beror på instrumentets egenskaper och vad som betingas av respektive spelmans spelteknik. I kapitel 6 har framhållits, att frekvenserna till stor del kan varieras av exekutören bl.a. genom olika hårt anslag. Man kan även förmoda att frekvensstabiliteten sammanhänger med stråktekniken. För att pröva detta gjordes analyser av ljudförlopp från andra silverbasharpor och kromatiska nyckelharpor när de spelades av spelmän. Medan den kromatiska nyckelharpans ljudförlopp alltid hade ungefär den frekvensstabilitet som redovisas i försöket ovan, visade sig silverbasharporna vid dessa andra försök ibland variera upp till 40 p/s under ett ljudförlopp med en frekvens av omkring 500 p/s [*173*]. Spelmannen med silverbasharpa vid den av Sundberg redovisade undersökningen har sannolikt bemödat sig om att föra stråken med jämnt och likvärdigt tryck. Men dessutom var försöksinstrumentet i fråga försett med en mycket välbyggd och »stabil» nyckelmekanism, något som vanligen endast kännetecknar kromatiska nyckelharpor. Sannolikt har en av eller båda dessa faktorer inverkat på resultatet.

Möjligheterna att exakt fastställa vilka faktorer i instrumentmaterial, konstruktion och spelsätt som sammanhänger med den förändrade ljudkvaliteten har ovan ansetts fordra mycket omfattande forskningsinsatser (s. 160). I fråga om silverbasharpa, kromatisk nyckelharpa och violin kan man dock redovisa några sannolika samband. Material i korpus, korpus' utformning, ljudpinnens utseende och fastsättning, strängmaterial, stall, ljudhålens form och placering, lack, stråke, stråkteknik osv. har ovan redovisats i kapitel 4, 5 och 7. Man ser därav hur den kromatiska nyckelharpan »växer fram» ur silverbasharpan med violinen som en andra förebild.

En precisering av spelmännens perceptioner i mera nyanserade omdömen om olika instruments ljudkvalitet genom olika tester, en akustisk fysikalisk »sönderdelning» av ljudförloppet i olika komponenter, som skulle kunna sammanställas med vissa egenskaper hos instrumenten eller deras spelteknik, har på grund av de komplicerade och omfattande undersökningsmetoder som krävs ej kunnat prövas i denna undersökning.

En undersökningsmetod, vars principer även bör gälla för nyckelharpan, har redovisats av Saunders (Saunders 1953: 491—498). Han förändrar en violin i vissa detaljer och studerar förändringarnas inverkan på ljudförloppet. Detta leder till många intressanta iakttagelser. Saunders' försök gäller visserligen instrument som, jämförda med nyckelharporna, kan anses »stöpta i samma form». Följaktligen är dylika undersökningar av större generell betydelse för violinen än för nyckelharpan, vars representanter även inom samma typ ofta skiljer sig markant i flera avseenden. Saunders undersöker inverkan av mycket små förändringar av vissa konstruktionsdetaljer. De förändringar i konstruktion som sker med nyckelharpan är emellertid stora, och Saunders' metod borde med nyckelharpan som försöksobjekt ge tydligare utslag. Man skulle kunna tänka sig att med en och samma nyckelharpa vidta mera genomgripande förändringar, t.ex. byta ut en ljudpinne, fastkilad genom botten, mot en lös ljudpinne eller byta ut de ovala ljudhålen på underbygeln mot f-hål på mellanbygeln för att se vad som därvid sker med instrumentens ljudförlopp.

## Hypoteser rörande förändringar av nyckelharpors ljudkvalitet

Bevarade nyckelharpor och avbildade nyckelharpor gör det möjligt att uppställa vissa hypoteser kring ifrågavarande instruments ljudkvalitet under äldre tidsperioder.

De medeltida målarnas framställningar av nyckelharpor kan synas vara helt omöjliga att utnyttja som material för ett studium av nyckelharpans ljudkvalitet. Verkliga instrument måste dock direkt eller indirekt ha utgjort förlagor. Sedan är det en fråga, hur nära verkligheten konstnären har gjort sina målningar.

Ovan har redovisats hur nyckelharpan under sina tidigare perioder sannolikt är att betrakta som ett stråkinstrument, på vilket en nyckelmekanism fästs och inte som en »autonom» instrumenttyp. Nyckelharpans ljudkvalitet i detta skede förändrades sannolikt jämsides med andra stråkinstruments.

Flera nyckelharpor i medeltidsmålningarna är stråkgitarrer eller stråklutor i ordets egentliga betydelse. Både korpus, ljudhål och strängfäste visar detta. Man skulle här kanske förmoda en missuppfattning av konstnären, om det inte förelåg ett kontinentalt material av liknande art. Detta har senast förmått Bachmann (1964: 90) att hävda teorin om stråkinstrumentens utveckling ur knäppinstrumenten. Sådana instrument, om de nu förekommit, bör ha givit en obestämd klangmassa, spelade med stråke.[7] Det runda ljudhålet och framför allt strängfästet på locket kan inte ha varit »lämpade» för stråkinstrument (se t.ex. Jahnel 1963: 138 f.).

En nyckelharpa av fiddlatyp är instrumentet från Mora. Detta instrument, som är relativt väl bevarat med avseende på instrumentkorpus, besträngades och försågs med stall och stränghållare vid försök utförda vid M.M. i december 1965. Instrumentet spelades därefter med en nyckelharpstråke och en fiddlastråke. Oavsett vilken stråke som användes, erhölls en ljudkvalitet som närmast är jämförbar med vad rekonstruktioner av medeltida stråkfiddlor och folkliga fiddlor ger.

Nyckelharpan från Vefsen saknar liksom Mora-instrumentet resonanssträngar men skiljer sig från detta i bl.a. korpusform och konstruktion (se s. 97 f.). Vefsen-instrumentet är likaledes rela-

[7] Ett försök att verifiera eller vederlägga denna hypotes om ett sådant instruments ljudkvalitet utfördes vid M.M. i oktober 1965. En 6-strängad gitarr från 1700-talet som åtminstone i korpusform anknöt till exempelvis nyckelharpan i Lagga kyrka utgjorde försöksinstrumentet. Två strängar avlägsnades och instrumentet stämdes i kvint + kvart + oktav. Strängarna drogs an med en fiddlastråke. Det åstadkomna ljudet kan närmast karakteriseras som ett obestämd »surr», »dovt» och utan efterklang. Samma instrument försågs med stränghållare i vilken strängarna fästades. Ljudkvaliteten förändrades inte nämnvärt. När däremot gitarren dessutom försågs med stall erhölls ett annat ljudförlopp, som närmast kan jämföras med vad som kännetecknar rekonstruktioner av medeltida stråkfiddlor och bevarade bondfiddlor (se t.ex. M.M. 1962/63: 40).

# Kapitel 9
# Låtarna

tivt väl bevarat. Instrumentet beträngades, försågs med stall och spelades med en nyckelharpstråke och en fiddlastråke. Instrumentet visade sig ha en mera nasal ton än det föregående och liknade de äldsta resonanssträngade nyckelharpornas ljudkvalitet såsom den framgår av renoverade instrument (försök utförda vid M.M. december 1965).

Nyckelharporna har tidigare stämts i olika absolut tonhöjd, och spelmannen kunde utgå från en tonhöjd som han ansåg gav instrumentet goda resonansegenskaper (»det jommar bra») och dessutom den största ljudstyrkan. Denna tonhöjd, resonanssträngarnas stämning, ljudpinnens justering osv. är osäkra moment för dessa äldre bevarade nyckelharpor även av den resonansbeträngade typen, vilket innebär att de inte kan ställas i spelbart skick med anspråk på autenticitet. I nutidsskiktet kan en spelmans instrument variera i ljudkvalitet från ett framförande till ett annat, sannolikt beroende på resonanssträngarnas stämning och otvivelaktigt även på den absoluta tonhöjden (jfr skiva bd 1 och 2 samt bd 3 och 4, vilka är inspelade vid olika tillfällen varvid instrumentens absoluta tonhöjd och resonanssträngars stämning ej har varit exakt densamma vid de olika upptagningstillfällena).

Vissa instrument (jfr skiva band 6) tycks ge en »blandning» av silverbasharpans och den kromatiska nyckelharpans ljudkvalitet. Ofta är det fråga om silverbasharpor där den fastkilade ljudpinnen utbytts mot en lös sådan (4.82).

»Nyckelharpa med elförstärkare» förekommer i ett exemplar, som funnit användning såväl i jazzmusik som i unga tonsättares verk (s. 189). Ljudkvaliteten förändras lika radikalt som då samma »ingrepp» företas på gitarr eller violin.

## Repertoaren

Nyckelharpspelmän har med all säkerhet alltid spelat den på deras verksamhetsort populära repertoaren av instrumentallåtar, visor och psalmer. Det är troligt att de även själva komponerat melodier speciellt för sina nyckelharpor. Detta förekom under 1800-talet och förekommer fortfarande (se kap. 10). Källorna ger emellertid inga belägg för att man skulle ha betraktat vissa låtar som speciella nyckelharplåtar förrän under det sista halvseklet.

Den musik som spelades på nyckelharpa under medeltiden och tiden fram till 1600-talets slut är numera helt okänd. Indirekt framgår visserligen av källorna att det varit en »allmogemusik», som under 1600-talet framfördes på instrumentet (se bilaga 6). Man kan också av dessa skriftliga notiser utläsa att musiken varit dans- eller processionsmusik. I en domstolshandling från 1706 (se skriftkälla 1706) berättas om nyckelharpspel och samtidigt om sång. Det är troligt att nyckelharpan i detta sammanhang tjänstgjort som ackompanjemangsinstrument. Den händelse som återges i skriftkälla 1698 är möjligen likaledes belägg för en sådan uppförandepraxis. Från 1700-talet och fram till 1900-talets första decennier användes nyckelharpan såväl till att utföra processions- och dansmusik som till att ackompanjera sång. Hilleströms båda målningar med nyckelharpmotiv från 1700-talets slut [49], [50] illustrerar nyckelharpans användning som dans- respektive ackompanjemangsinstrument.

Nu för tiden brukas nyckelharpan blott undantagsvis som ackompanjemangsinstrument till sång. Detta sammanhänger med att instrumentet sedan 1920-talet knutits allt fastare till spelmansrörelsen, där knappast annan musik än instrumentallåtar förekommer.

I skriftkällorna från 1698 och 1706 står angivet att man spelade »Frögda tigh Christi Brud» samt visan om »Stolts Narva». Melodin till psalmen finns tryckt 1697 (se *Then Swenska Psalmboken* . . . Åhr 1697 nr 116), medan melodin till »Giöta kämpavisa» finns upptecknad först vid 1800-talets början efter muntlig tradition.[1] Psalmmelodin med dess kromatiska halvtoner och plötsliga intervallsprång har med all säkerhet »förvanskats» såsom skriftkällan anger (se även s. 182). Giöta kämpavisa-melodin, som sannolikt spelades på nyckelharpa 1706, kan vara densamma som den melodi som upptecknades ca 100 år senare; detta kan dock inte ledas i bevis.

De båda ovan presenterade melodiangivelserna är de första konkreta beläggen för nyckelharpans repertoar.

Vid 1700-talets slut och 1800-talets början finns skriftkällor som nämner att man på nyckelharpa spelat vissa typer av danser (skriftkälla 1796, 1801, 1816). På 1830-talet görs de första bevarade till instrumentet bundna melodiuppteckningarna[2], vilka under århundradets senare hälft kompletteras med ett mindre antal melodier.[3] Under 1800-talets sista och 1900-talets båda första decennier skedde ett omfattande och betydelsefullt uppteckningsarbete av nyckelharp-

[1] Visan trycktes i skillingtryck, första gången 1701 (se Svenskt visarkivs skillingtrycksregister, SVAS). Den finns avtryckt med melodi i GA första uppl. som nr 29 och i GA andra uppl. som nr 103. Skillingtryckets melodiangivelse, »herr Herrman fäster fru Margreta», hänvisar till en ballad hos GA, första uppl. nr 43, andra uppl. nr 36 (se Svenskt visarkivs balladsammanställning DgF-typ 86). Omkvädet är gemensamt, men i övrigt är de två melodierna olika (se även Bergel 1960: 203 f., 228 f.). Melodierna är av den äldre mollartade typ som ovan diskuterats s. 131.

[2] Richard Dybeck har publicerat två vismelodier sjungna till nyckelharpackompanjemang, upptecknade 1839 efter en »kringvandrade Rospigg» (Dybeck 1848 h. 1: 4 nr 2, h. 2: 8 nr 7).

[3] I M.M. finns en spelmansbok 126 b (opag.) i vilken ingår en »Polska för Knafverharpa». Spelmansboken har tillhört J. T. B. Sidén och har ort och datumangivelse »Loetsberga den 5 juli 1840». Sannolikt avses med »Loetsberg», Lötsberg(a) by, Löt, Uppland. Längre fram i boken finns dateringar, 1857, 1858. Polskan för knaverharpa förekommer på näst sista bladet. Denna polska har troligen införts i boken efter 1860. — Abraham Mankell har i *Sveriges herrliga melodier* II publicerat två nyckelharplåtar, nr 11 och 12 (uppgift meddelad av fil. lic. Folke Bohlin). — Slutligen har C. E. Södling i Svenska Folkmelodier (MAB, hskr 93: 2) återgivit melodier spelade på nyckelharpa.

låtar som senare utökats i samband med insamlingen av melodier till publikationsserien *Svenska låtar*. Sammanlagt uppgår antalet av dessa uppteckнade låtar till omkring 700.[4] Under de sista tre decennierna har dessutom ca 450 låtar inspelats på grammofonskiva och band.[5] Många av dessa ca 1150 låtar är inbördes besläktade, dvs. utgör varianter av en och samma ursprungsmelodi.

Den bevarade repertoaren av nyckelharplåtar domineras av polskor, valser och marscher. Polskorna utgör ca 40 % av materialet, valserna ca 35 % och marscherna 10 % medan övriga danstyper och vismelodier spelade på nyckelharpa upptar ca 15 %. Denna fördelning beror delvis på att polska, vals och marsch är och har varit populära och flitigt använda. Beträffande äldre insamlade repertoarer torde fördelningen också ha en annan orsak: uppteckнarna har koncentrerat sig på äldre danstyper, polska och vals samt på ceremoni- och processionslåtar, dvs. marscher. Däremot har de ägnat mycket liten uppmärksamhet åt yngre danstyper, t.ex. polkett, schottis och likaledes åt vismelodier[6] och andliga sånger[7], som även ingick i nyckelharpans repertoar. Vid insamlings- och publiceringsarbetet av t.ex. *Svenska låtar* gjordes som redan framhållits ett urval av de låttyper man ansåg utgöra den gamla »genuina» svenska folkmusiken. Denna selektion har varit och är fortfarande bestämmande vid bedömningen av spelmännens repertoar exempelvis vid uppspelningar på spelmanstävlingar och Zornmärkesuppspelningar. (Se arkivmaterial om spelmansstämmor och Zornmärkesuppspelningar i M.M. och Svenska ungdomsringens arkiv, Stockholm). Insamlare och bedömare av folkmusik har därmed »styrt» utvecklingen: nu verksamma spelmän spelar i officiella sammanhang ytterst sällan något annat än de tre angivna låttyperna.

En uttömmande behandling av nyckelharplåtarna kan inte anses falla inom ramen för denna monografi i och med att de här utvalda frågeställningarna är koncentrerade kring problem

174. SJUSTIGARN, sånglek med steg fram och tillbaka igen
spelad och sjungen av Johan Edlund (Leffler 1899: 73 f.).
*174. March*
*as played and sung by Johan Edlund (Leffler 1899: 73 f.).*

som rör nyckelharpan som instrumentobjekt. Med hänsyn till detta huvudsyfte framstår det som viktigt att uppmärksamma skillnaden mellan sådan musik som uppteckнats eller inspelats efter framförande på nyckelharpa och sådan som enligt källangivelse en gång *spelats* på nyckelharpa, men uppteckнats efter framförande på andra instrument. Den senare kategorin har endast sekundärt intresse för denna undersökning (se s. 62). Det är främst följande fråga som här får anses vara av intresse: *har låtarna som spelas eller har spelats på nyckelharpa fått en speciell utformning på grund av att de koncipierats för eller anpassats till instrumentets speltekniska egenart?* Ett studium av hur utformningen av vokalmelodier och en melodi spelad på fiol gestaltar sig vid spel på nyckelharpa skall söka besvara denna fråga.

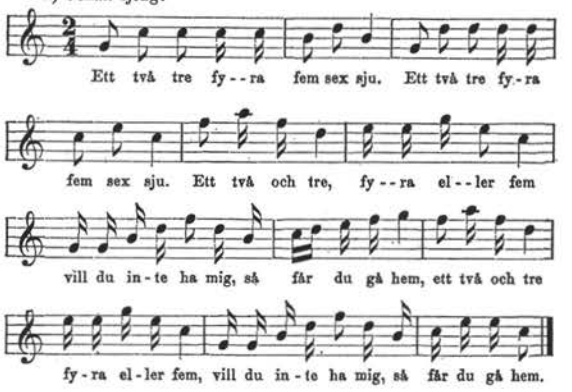
Därefter ges en allmän översikt av låtarnas stildrag. Man kan förmoda att vissa upplysningar om instrumentets miljö och användning kan erhållas genom en undersökning av de stilskikt som de olika nyckelharplåtarna tillhör.

## Förekommer stildrag hos låtarna som betingas av instrumentets spelteknik?

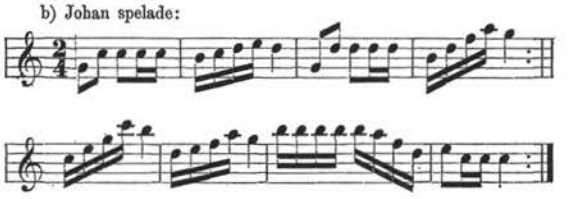
### VOKALMELODIER UTFÖRDA PÅ NYCKELHARPA

En speciell ackompanjemangsteknik med ackord eller självständig andra stämma har sannolikt kommit till användning först under 1900-talet. Man kan förmoda att spelmannen under 1800-talet och tidigare spelat en version av melodin unisont med sången. I Lefflers publikation (1899: 73 f.) förekommer en melodi uppteckнad först efter vokalt framförande och sedan efter framförande på nyckelharpa. Leffler ger följande kommentar, »Sångmelodiens gestaltande på harpan är karakteristiskt för spelmäns utsmyckningstendens» (Leffler 1899: 74) [*174*]. Denna

5. Sjustigarn, sånglek med steg fram och till baka igen.
a) Johan sjöng:




b) Johan spelade:



[4] Leffler 1899, Bohlin 1905, ULMA 475: 11, 20, 21, 24, 28, 29; Leufsta bruk: *125 gamla danslåtar från Leufsta bruk* ... (sistnämnda två samlingar delvis publicerade i *Upländsk folkmusik* 1929), SvL Uppland nr 23—45, 58—73, Västmanland nr 174—195.

[5] De senare utgöres till 90 % av inspelningar som jag företog 1961—65 medan återstoden är tidigare inspelningar. Den äldsta utgöres av en fonografupptagning från 1908, tyvärr i tekniskt mycket dåligt skick, och enstaka fonografupptagningar från slutet av 1920-talet samt skiv- och bandinspelningar utförda av ULMA och Sveriges Radio från 1930-talet och framåt (se M.M:s folkmusikarkiv, *Nyckelharpa*).

[6] Förutom ovan givna anvisningar på vokalmelodier spelade på nyckelharpa förekommer ytterligare några källnotiser: Haeffner skriver om sångackompanjemang av nyckelharpa (Haeffner 1818, GA 2 del III s. VIII) och åsyftar därmed melodier med den speciella »nordiska» skalan (se även s. 131). — En litografi av C. G. Hellqvist från 1800-talets senare del (Julqvällen 1884: 13) föreställer en sjungande nyckelharpspelare. Konstnären har i högra hörnet skrivit visans begynnelsestrof: »Vi skulle ut å skäla rovor min gumma å ja». En nyckelharpspelman som sjöng denna visa omnämnes även av Gullbergson (1926: 19). Det är möjligt att visan är densamma som ingår i Wiedes samling, uppteckнad av A. F. Sondén 1811, se Ling 1965: melodibilaga nr 242. — N.M.E.U. 42648: 5, »Det förekom ofta på gamla tiden att man sjöng till musiken så även nyckelharpspelet. T.ex. 'Klappvalsen', 'Fröken Skick' och 'Skåning'.» — Se även *Upländsk folkmusik* 1929, kommentar till polskor nr 42—45, 48, 49, s. 103 ff.

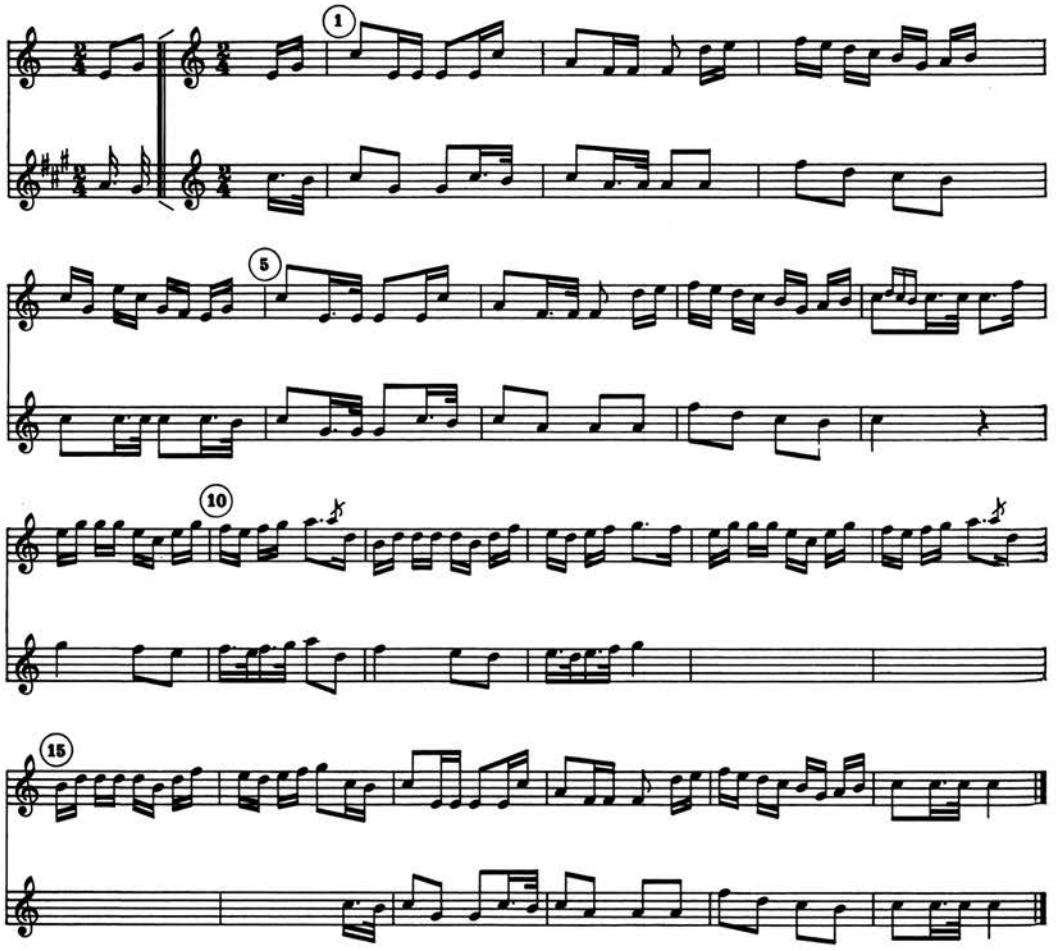
[7] Under 1900-talet förekom att man spelade nyckelharpa på väckelsemöten tillsammans med gitarr eller orgelharmonium (se t.ex. N.M.E.U. 42157: 1, »Jag har själv under 1920-talet sett och hört att nyckelharpan tillsammans med orgel använts vid pingströrelsens väckelsemöten uti stugor i Knypplan då sagesman Gustavsson medverkade utan att på minsta sätt vara religiös»).

dans, »Sjustigarn», sjöngs och spelades av Johan Edlund. Den vokala versionen överensstämmer i flera avseenden stilistiskt med åtskilliga uppteckнade primärt instrumentala nyckelharplåtar. Bl.a. förekommer tonupprepningar, treklangsfigurationer osv. (se vidare nedan s. 168), och man hade kunnat vänta sig att Edlunds utförande av låten på nyckelharpa skulle ha anslutit sig nära till den vokala versionen. Men Edlund börjar redan efter första takten att improvisera över melodin.

En annan av Johan Edlunds låtar, en marsch (Leffler 1899: 48 nr 6), är närbesläktad med den melodi som Bellman använt till epistel 67 *Till mutter på Tuppen* [*175*]. Leffler anmärker att Edlund spelade flera Bellmansmelodier (Leffler 1899: 49). Det är sannolikt att epistelns melodi utgör ursprungsversionen till Edlunds melodi. Bellmansmelodierna var som bekant synnerligen spridda och populära under 1800-talet. En jämförelse mellan de båda versionerna visar att Bellmans melodi är betydligt enklare att spela på nyckelharpa än Edlunds »variant». Den sistnämnda är en omspelning av vokalmelodin, en »utsmyckning». Det är inte uteslutet att det här är fråga om en instrumentalversion avsedd att beledsaga ett vokalt framförande: detta skulle ge samklanger i ters- eller sextintervall och utsmycka den vokala melodilinjen med sextondelslöpningar och andra figurationer.

Edlunds övriga melodier följer nära de traditionella utformningarna av respektive låt. Avvikelserna från vokalmelodierna kan således inte förklaras av att Edlund i allmänhet skulle variera låtar. De två vokalmelodierna är inte heller, jämfört med många av de instrumentala »outsmyckade» låtarna, enklare i sin uppbyggnad, vilket i så fall kunde ha inbjudit till ett slags improvisation.

Av ovan anförda exempel kan inte erhållas tillfredsställande kriterier för att avgöra om och hur en vokalmelodi förändras när den spelas på nyckelharpa, eftersom man kan tänka sig att spelmannen medvetet »improviserat» över melodierna, i ett fall kanske för att åstadkomma ett ackompanjemang.



175. Marsch
spelad av Johan Edlund (Leffler 1899: 48), samt i undre notsystemet melodin till C. M. Bellmans epistel nr 67, Till mutter på Tuppen.
*175. March*
*as played by Johan Edlund (Leffler 1899: 48), and, on the lower clef, the melody to C. M. Bellman's »Epistel no. 67, Till mutter på Tuppen.»*

För att få ett säkrare material för studium av omformningen av vokalmelodier väljes ett exempel ur nutidstraditionen.

Spelmannen Joel Jansson, Västland, sjöng och spelade en och samma polska [*176*]. Vissa »utsmyckningar» skiljer den instrumentala versionen från den vokala (se t.ex. figurationerna av fjärde taktens två första fjärdedelar), men flertalet skiljaktigheter synes snarast bero på en spelтekniskt betingad omläggning av melodin.

Polskans andra repris har ett omfång som tvingar spelmannen att använda sig av andra melodisträngen. Eftersom de flesta melodierna i repertoaren blott i enstaka fall sträcker sig under $a^1$, tjänstgör andra melodisträngen $c^1$ så gott som uteslutande till att ge olika »dubbeltoner» (se s. 154 f.). Om spelmannen konfronteras med en melodi med ett omfång som tvingar honom att använda andra melodisträngen, hamnar han i en spelтekniskt ovan situation. Ofta medför detta att melodin förändras (jfr t. 9—16). Även karakteristiska intervallsprång (t.ex. oktavsprånget $d^1$—$d^2$ i föreliggande melodi, t. 11), kan försvinna vid det instrumentala utförandet. Vid det vokala framförandet av polskan markerar Jansson rytmen genom att slå stråken mot instrumentet (i transkriptionen [*176*] återgivet med tecknet x). Dessa markeringar gjordes på ettan och trean i takten, dvs. samma taktslag som vid instrumentalt utförande spelades med nedstråk. I rytmiskt

avseende förändrades inte melodin utan erhöll härvidlag exakt samma karaktär vid vokalt som instrumentalt utförande.

Jämförelsen mellan den sjungna och spelade versionen av denna polska visar således att det förekommer förändringar av melodilinjen som är betingade av såväl spelmekanismens konstruktion som av spelmannens spelteknik.

### Fiollåtar spelade på nyckelharpa

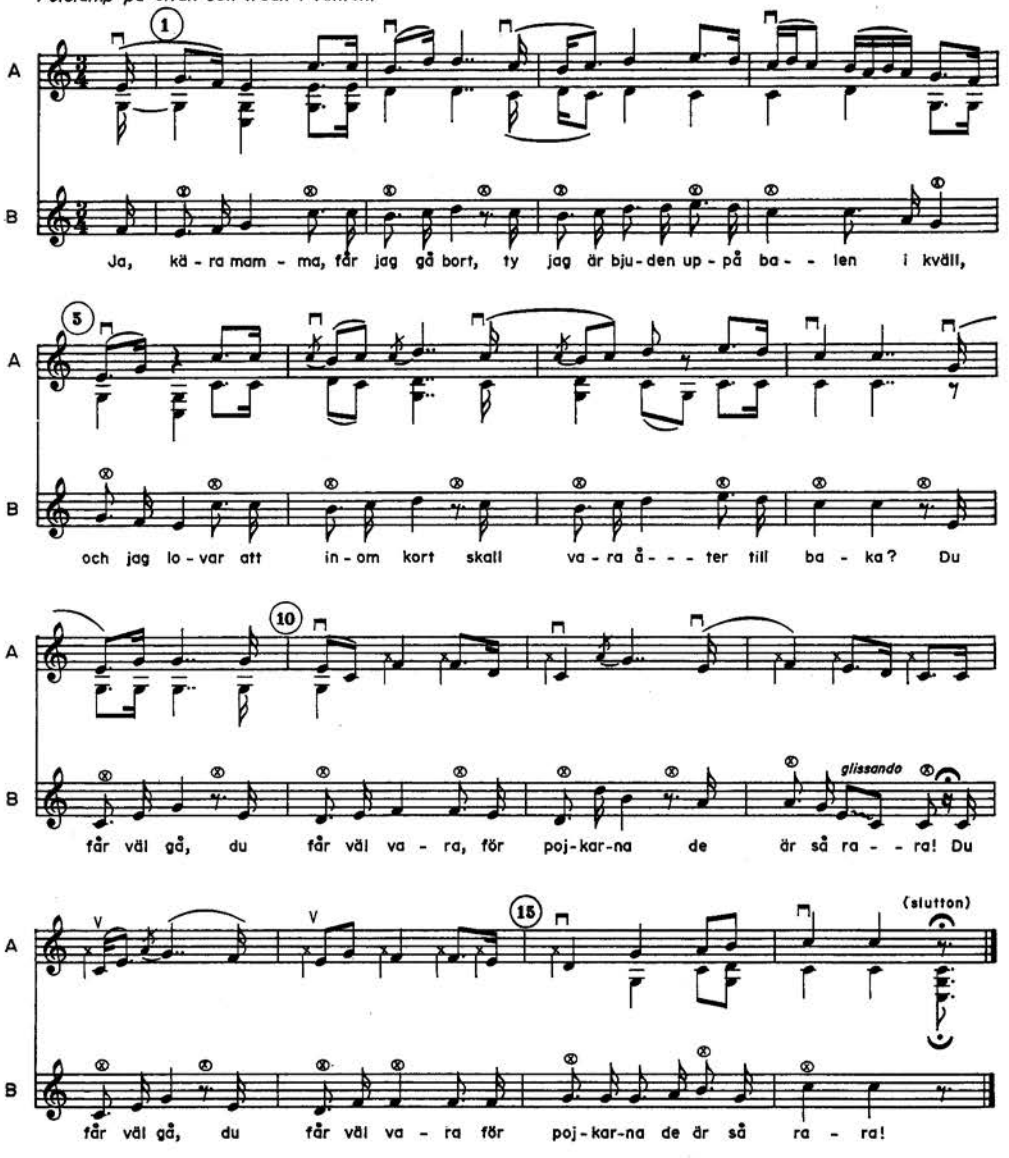
Låtar som av nyckelharpspelmän sannolikt övertagits från fiolspelmän, klarinettspelmän och dragspelare finns bevarade i ett flertal källor. Det gäller emellertid för föreliggande syfte att finna låtar, vilka *bevisligen inte tidigare* har spelats på nyckelharpa. I annat fall kan en »anpassning» ha gjorts i ett tidigare traditionsled, och därmed vore materialet missvisande. Man bör dessutom helst finna den ljudande version som spelmannen avlyssnat och inte utgå från uppteckningar, vilka ur olika synpunkter kan vara osäkra studieobjekt.

Den yngre generationen av spelmän som spelar kromatisk nyckelharpa förändrar inte de låtar de lär sig nämnvärt: instrumenttypens spelmekanism är så väl utvecklad att den inte erbjuder några speltekniska svårigheter beträffande de melodier som ingår i deras repertoar. Dessa spelmän är dessutom vanligen organiserade i spelmanslag eller deltar i andra former av ensemblespel, vilket oftast innebär en likriktning av såväl nyare som äldre låtar: den som gör avvikelser korrigeras av spelkamraterna eller instruktören. Den notkunnige spelmannen har ofta införskaffat något tryckt häfte med spelmansmusik där låten ingår och följer i sådana fall noga förlagan. För att kunna studera omformningar av fiollåtar måste man följaktligen begränsa sig till melodier spelade av icke notkunniga spelmän som spelar på typer av nyckelharpa äldre än den kromatiska.

Medan spelmän tidigare lärde sig nya låtar uteslutande via andra spelmän, har åtskilliga under de sista decennierna även lärt sig låtar genom att lyssna till grammofoninspelningar och radioutsändningar. Det är därmed möjligt att

A: version spelas på nyckelharpa.
B: version sjungen av spelmannen.

*Fotstamp på "ettan" och "trean" i takten.*




⊗ = slag med stråkfroschen mot instrumentkorpus för att markera rytmen i vokalversionen.

♩ = "ofrivilligt" klingande lös d- sträng.

176. Polska
spelad och sjungen av Joel Jansson.
*176. »Polska»*
*as played and sung by Joel Jansson.*

spåra några av de förlagor dessa spelmän haft och undersöka hur de omgestaltats för nyckelharpa.

De flesta spelmän med silverbasharpa som jag besökt framförde en eller flera melodier som ofta spelas i radio, däribland t.ex. *Gärdebylåten, Frisells gånglåt,* Tore Skogmans *Jämtgubben.* Den melodi jag valt till närmare studium är *Frisells gånglåt.* Den har fördelen framför t.ex. *Gärdebylåten* att den ej är lika allmänt spelad, var-

igenom man har större möjlighet att kontrollera källan. Spelmännen hade lärt sig låten uteslutande via radion med undantag av en spelman, som dessutom hade hört melodin visslad av »en murarkompis på jobbet» (M.M. 64/65: 50). Spelmännen hade vanligen hört melodin någon enstaka gång, varvid den fastnat i minnet: »hörde den på radion, satt i skall'n hela vägen då jag var i Sund och meta, tota på'n sen jag kom hem» (M.M. 64/65: 34).

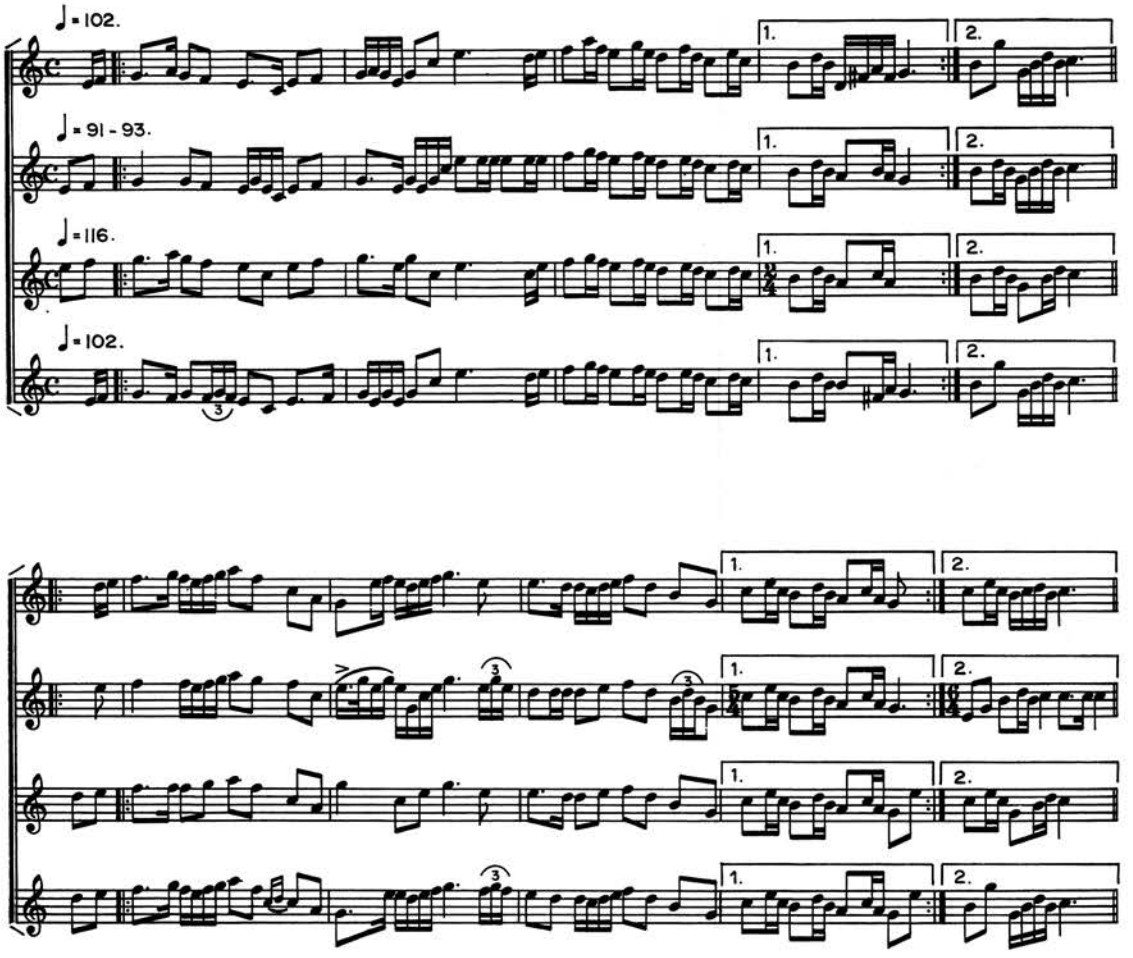
Sveriges Radio har utgivit två skivinspelningar av denna gånglåt, och så vitt jag har kunnat kontrollera har spelmännen hört den inspelning som utgivits på en Ep-skiva med titeln *Sex dalaspelmän* (RAEP 12). Då den äldre 78-varvsskivans (RA 176) melodi inte skiljer sig mer än i någon detalj från den senare melodin beträffande själva melodilinjen, är det av mindre betydelse, vilken version spelmännen lyssnat till.

I transkriptionen [177] har för överskådlighetens skull »dubbeltoner» ej medtagits, inte heller mer än melodistämman av spelmansensemblens version. Det föreligger nämligen inget samband mellan de klanger som ensemblens medlemmar åstadkommer och de simultanintervall som nyckelharpspelarna smyckar sina melodiversioner med. »Dubbeltonerna» var desamma som i övriga låtar i respektive nyckelharpspelmans repertoar.

De tre melodiversionerna av *Frisells gånglåt* spelade på nyckelharpa avviker alla från originalet i ett eller annat avseende. Samtliga nyckelharpspelmän spelar melodin i $C_a$-dur, dvs. i den applikaturtonart som silverbasharpan i första hand är konstruerad för. Skivinspelningens melodi går i *D*-dur. En granskning av melodilinjen visar att originalmelodins huvudkontur och rytmiska skelett bibehållits, medan detaljavvikelserna är många. De spelmän, vilkas melodiversioner här återges kallas i det följande efter melodiversionernas numrering för 1, 2 och 3. På grund av diskussionens art har jag ansett det lämpligt att låta spelmännen förbli anonyma.

Framförallt spelman nr 2 har gjort en rad mycket stora ingrepp. Han börjar melodin en oktav högre, men då originalmelodin i andra takten klättrar upp en oktav i en bruten treklangsfigur, låter han sin melodi smidigt ansluta sig till originalet. Han undviker därmed toner under $a^1$, vilket konsekvent sker även i andra reprisen. I stället för att använda andra melodisträngens meloditoner oktavtransponerar han således delar av melodin. Den andra melodisträngen använder han nämligen endast för att erhålla bordunton eller dubbeltoner. Vid det första fyra-taktsmotivets slut gör han en förkortning av melodin genom att »hoppa över» upptakten. Sådana förändringar av originalmelodin förekommer även i andra låtar spelade av spelman nr 2.

Spelmännen nr 1 och 3 spelar melodier, vilkas första tvåtaktsmotiv i stort sett ger samma kontur och samma ambitus som originalet. Spelman nr 1 gör ett par extra sextondelsfigurer i form av brutna treklanger (t. 1 och t. 2) och tonupprepningar (t. 2). Spelman nr 3 ersätter tonen $a^1$ i dessa båda inledande takter av melodin med toner som finns att tillgå på andra melodisträngen (t. 1 och 2, första fjärdedelen). Han undviker därmed strängväxling mellan andra och första melodisträng. Tredje takten utförs på exakt samma sätt av de tre nyckelharpspelmännen. Originalets sekvensmodell är förändrad så att tersspränget ersatts med ett sekundsteg. Detta innebär likaledes en speltekniskt betingad förenkling: originalets sidosekvens är betydligt svårare att utföra på nyckelharpa än denna nya figuration.




177. Gånglåt från Mockfjärd
spelad av »Sex dalaspelmän» på fiol (version A) samt av tre nyckelharpspelmän på silverbasharpa vilka spelar var sin version (1—3).
*177. March*
*as played by »Six Fiddlers» on violins (version A) and by three different keyed fiddlers on silver-drone instruments (versions 1—3).*

Sista takten i denna första halvperiod om fyra takter har i originalet dominantslut. Växeldominanten presenteras i form av en bruten treklangsfigur (version A, 4:e taktens andra fjärdedel). Vid en exakt återgivning av originalmelodin borde nyckelharpspelmännen spela en bruten treklang $d^1$—$f^1\sharp$—$a^1$. Spelman nr 3 har tydligen haft denna harmoniska fortskridning klar för sig och utför en figuration som innefattar $f^1\sharp$—$a^1$, medan de två övriga, som inte använder $f^1\sharp$ i sin repertoar, fortsätter sidosekvensen och på så sätt likaledes hamnar på melodins dominant men undviker växeldominantens ters. Spelman nr 3 ansluter sig även i fortsättningen närmare till originalversionen än de båda andra spelmännen. Endast enstaka utsmyckningar (t. 5 och 6) förekommer. Likaså har han hämtat melodins slutkadens från originalets halvslut. Den extra triolen (t. 6) underlättar fingersättningen i ifrågavarande passage. Spelman nr 1 gör en kadensfiguration som inte överensstämmer med originalet men har talrika paralleller i den bevarade nyckelharprepertoaren.

Grammofoninspelningens fiolversion av *Frisells gånglåt* har tydligen omedvetet förändrats av nyckelharpspelmännen för att underlätta dess framförande på nyckelharpa. Variationerna har spontant växt fram vid melodins inlemmande i deras övriga repertoar. Även om förändringarna således är betingade av nyckelharpans spelmekanism, är graden och arten av förändringar också i hög grad beroende av spelmannens individuella spelsätt. Man kan därför inte på grundval av de här presenterade iakttagelserna generellt fastställa någon »nyckelharpans idiomatik». Det här dryftade exempelmaterialet har visat att förändringarna i stor utsträckning är beroende av spelmannen och hans förmåga att spelteknisk behärska instrumentet. Äldre spelmän har en tangentteknik med vissa passager inarbetade, vilka kan sättas in där minnet sviker eller där en liknande vändning förekommer i den nya melodin som lärs in.

Av ovanstående analys framgår att vissa passager och figurer är lätta att spela på nyckelharpa, t.ex. treklangsfigurationer och tonupprepningar. Detta framgår även av att sådana i så hög grad dominerar övriga bevarade nyckelharpmelodiers melodilinjer (se nedan).

## Något om melodiernas egenskaper

Följande översikt av vissa karakteristiska egenskaper hos nyckelharplåtar grundar sig på en undersökning av det nämnda upptecknade och inspelade melodimaterialet.

Ur detta material har jag valt att behandla några typexempel, vilka representerar olika melodigrupper.

Innan dessa exempel presenteras skall låtarnas tonsläkten och tonarter diskuteras. En viktig fråga i detta sammanhang gäller bl.a. i vilken tonart låtarna upptecknats och hur denna tonart förhåller sig till applikaturtonarten. I mycket komplicerade fall kan det för en och samma låt t.o.m. bli nödvändigt att skilja mellan tre olika tonartsbegrepp, applikaturtonart, upptecknad tonart och »klingande» tonart.[8]

### *Tonsläkten och tonarter*

Nyckelharplåtarna är förankrade i en otvetydig dur- eller molltonalitet. De låtar som är upptecknade i absolut tonhöjd utan angivande av strängarnas stämning och likaså i transposition utan redovisning av deras art kan emellertid inte läggas till grund för en undersökning av nyckelharplåtarnas applikaturtonarter. Ovan har givits ett konkret exempel (se s. 62). Sannolikt gäller detsamma låtrepertoaren upptecknad efter Henrik Åsberg (SvL, Västmanland nr 174—195). Större antalet av hans låtar är upptecknade i $D_n$-dur. Sonen Einar spelar dessa låtar i $C_a$-dur (M.M. 64/65: 57).

Leffler har noterat Skoglunds och Edlunds nyckelharplåtar applikaturmässigt. Han anger instrumentens stämning och ger även andra upplysningar som verifierar detta (Leffler 1899: 15 ff.). Här föreligger således melodirepertoarer spelade på silverbasharpa, vilka kan studeras med avseende på applikaturtonarter. De 105 melodierna fördelar sig på följande sätt: Edlunds melodier: *C*-dur 33, *G*-dur 18, *a*-moll 1. — Skoglunds melodier: *C*-dur 38, *G*-dur 9, *F*-dur 3 och *d*-moll 3.

Att Edlund spelar så många melodier i $G_a$-dur är sannolikt en följd av att han tidigare spelat kontrabasharpa och återger melodierna i detta instruments vanliga applikaturtonart. $F_a$-dur är troligen en relativt sen tonart i nyckelharpans historia och har enligt källorna inte spelats på instrument äldre än silverbasharpan. Nutida spelmän med silverbasharpa och kontrabasharpa med dubbellek spelar över 90 % av låtarna i $C_a$-dur och blott i enstaka fall förekommer låtar i $G_a$-dur och $F_a$-dur.

De kromatiska nyckelharpornas applikaturtonarter är inte begränsade till ett fåtal, emedan instrumentets tonförråd är helt kromatiskt utbyggt och spelmännens spelteknik ofta är högt utvecklad. Dock förekommer mera sällan applikaturtonarter med mer än 3 förtecken. Allt fler mollåtar spelas numera på den kromatiska nyckelharpan.

Det övervägande antalet undersökta nyckelharplåtar har spelats i $C_a$-dur, en stor grupp i $G_a$-dur, ett fåtal i $F_a$-dur och enstaka i $a_a$—$d_a$—$g_a$-moll. Mollmelodiers förekomst i den durdominerade repertoaren har sannolikt en speciell förklaring, kanske enligt något av följande alternativ: a) de utgör inlån från andra landskap, t.ex. Dalarna. De nytillskott av mollåtar som förekommer i nu verksamma spelmäns repertoarer anger spelmännen själva som »Dalalåtar» (M.M. 64/65: 42, 46). Leffler anser att de mollåtar han upptecknat utgör lån utifrån: »Melodien är nog antingen en ursprunglig vismelodi eller från annat landskap» (Leffler 1899: 55, kommentar till nr 11). »Person har fått sin plats *efter* de före-

[8] Om dessa begrepp, se vidare kapitel 6 not 25.

gående, emedan hans mollpolskor antagligen äro från Dalarna» (Leffler 1899: 96, kommentar till nr 20). b) Leffler antyder i första citatet även en andra möjlig förklaring till dessa mollåtar, då han förmodar att melodin alternativt kan vara en »vismelodi». I *Upländsk folkmusik* 1929 är moll-frekvensen för vismelodier anmärkningsvärt hög (se nr 2, 4, 6, 8, 10, 14, 16, 21, 24) jämfört med de samtidigt upptecknade instrumentala melodierna, vilket stöder Lefflers antagande. c) Ett tredje alternativ, som anknyter till alternativ två, är att mollmelodierna upptecknade under 1800-talet och 1900-talets början var rester av en äldre, mollartad melodirepertoar (se Moberg 1950: 13) spelad på instrumenttyper äldre än silverbasharpan och den för $G_a$- och $C_a$-durlåtar inriktade kontrabasharpan (se nedan). Sådana melodier kan spelas på enkelharpan (s. 131). De bör även ha lämpat sig för spel på de äldre kontrabasharporna, vilka enligt Leffler (1899: 15) hade en bordunsträng stämd *a*.

De knapphändiga uppgifter, som melodierna är förknippade med, anger i bästa fall en eller flera äldre spelmän som förmedlat låten. Dessa uppgifter kan vara riktiga men visar inte mer än att melodin traderats något led. Melodins verkliga tillkomstår kan ligga betydligt längre tillbaka i tiden.

Melodier i $G_a$-dur är vanliga i äldre uppteckningar, speciellt efter spelmän som spelat på kontrabasharpa. Kontrabasharpans *g*-bordun måste ha varit av betydelse vid tonartsvalet. Likaså är det endast i kontrabasharprepertoarer som melodier i $g_n$-moll förekommer (se ULMA 475: 21). Även i silverbasharprepertoarer av sent datum förekommer låtar i $G_a$-dur. Spelmännen som jag intervjuat om detta var inte tillfreds med de simultanintervall som $G_a$-durlåtar gav med lös andra melodisträng (M.M. 64/65: 34, 36), men fann det av speltekniska skäl alltför mödosamt att transponera till $C_a$-dur. Yngre såväl som äldre nu verksamma spelmän är i allmänhet tonartsmedvetna, sannolikt till följd av samspel med fiolspelmän.

Silverbasharpans konstruktion för låtar i $C_a$-dur innebar att denna tonart blev förhärskande i och med instrumentets växande popularitet under 1800-talet. Den äldre kontrabasharpan försågs under en övergångsperiod innan den helt försvann med en extra *C*-bordunsträng, som gjorde att $C_a$-dur klingade utmärkt på detta instrument. Vid samspel med fiol kunde såsom ovan nämnts silverbasharpan stämmas om för att applikaturen skulle kunna bibehållas och samtidigt låten skulle kunna utföras i en lämplig tonart.

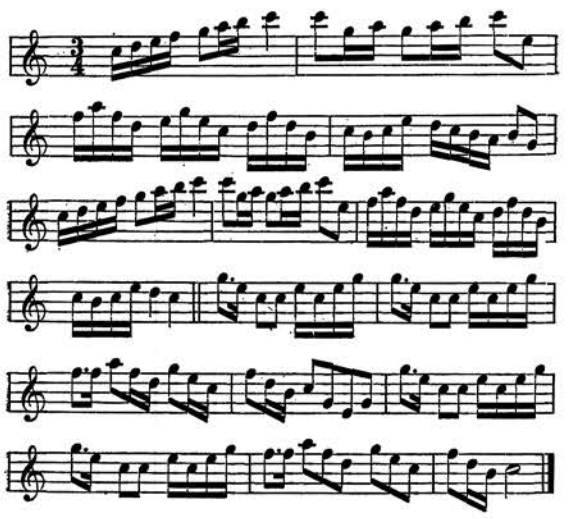
Svårigheterna att spela andra tonarter än $C_a$-dur på silverbasharpa var en av huvudorsakerna till konstruktionen av den kromatiska nyckelharpan.

### Melodik, rytm och formtyper

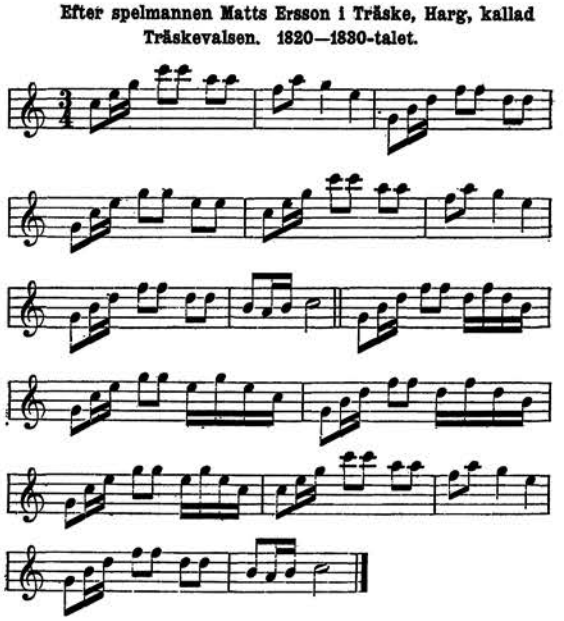
De flesta melodier som spelas och spelats på nyckelharpa har en harmoniskt koncipierad och treklangsmässigt uppbyggd melodilinje, som omväxlar med stegvisa figurationer, ofta av skalkaraktär. Se t.ex. [*178*], [*179*], [*182*]. Melodin börjar ofta med ett treklangsmotiv [*162*], [*171*], [*179*], och ackordfunktionerna växlar i allmänhet högst en eller två gånger per takt. Melodins rörelsetendens är påfallande bågformig och dess ambitus ligger ofta mellan oktav och duodecima. En grupp melodier kännetecknas av sextondelsfigurationer [*162*], [*171*], [*178*], [*179*], ofta i skalfigurer [*178*] eller sidorörelsesekvenser [*162*], [*171*], [*179*]. Sekvenser av skilda slag är också signifikativa för en grupp melodier med åttondelsföljder, ofta punkterade [*180*].

En annan typ av melodier kännetecknas av tonupprepningar omväxlande med språng och fraser med stegvis rörelse [*151*], [*152*], [*181*], [*182*]. Till denna kategori hör flertalet valser, polskor av mazurkatyp och en viss grupp av marscher.

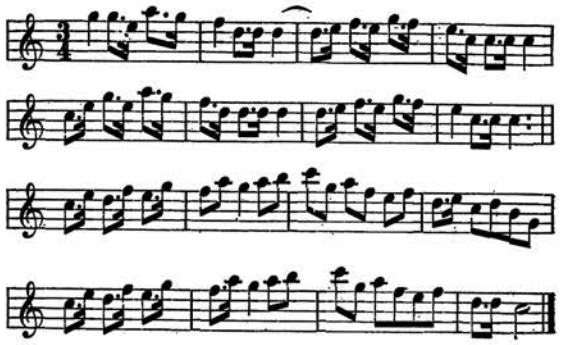
Enstaka melodier har genomgående stegvis rörelse och liten ambitus sext-nona [*183*]. Flertalet moll-melodier kan räknas till denna grupp, som ofta bevisligen består av vokalmelodier, enär text eller textangivelser finns. De två sistnämnda me-



178. Polska
spelad av Jonas Skoglund (Leffler 1899: 84 f.).
*178. »Polska»*
*as played by Jonas Skoglund (Leffler 1899: 84 f.).*



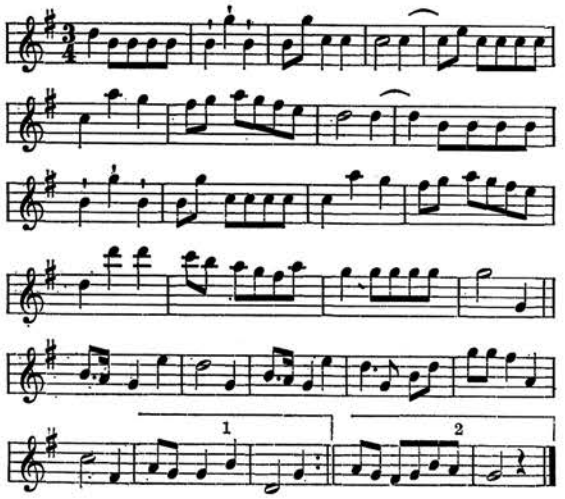

179. Polska
spelad av Johan Edlund (Leffler 1899: 57 f.).
*179. »Polska»*
*as played by Johan Edlund (Leffler 1899: 57 f.).*



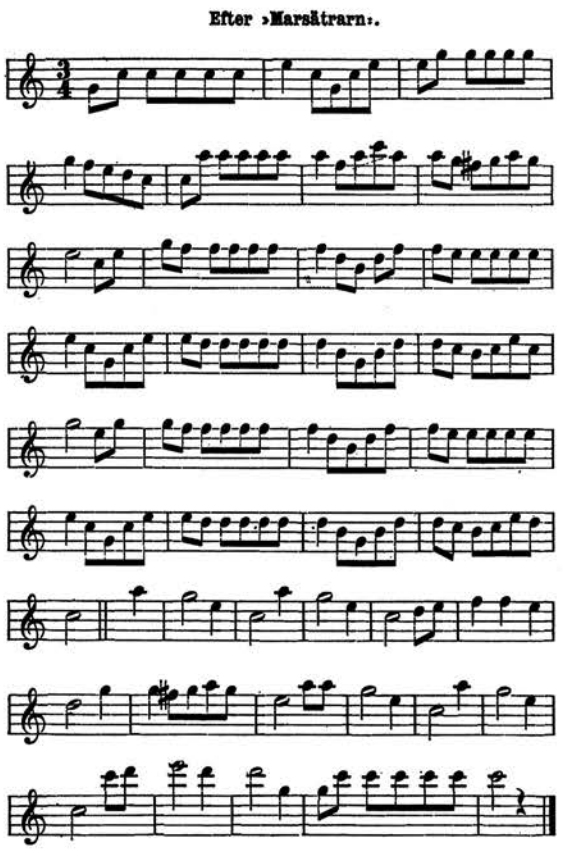
180. Polska
spelad av Johan Edlund (Leffler 1899: 57).
*180. »Polska»*
*as played by Johan Edlund (Leffler 1899: 57).*

181. Vals
spelad av Johan Edlund (Leffler 1899: 70 f.).
*181. Waltz*
*as played by Johan Edlund (Leffler 1899: 70 f.).*

Efter Jan Nilsson i Börstil.



Efter »Marsåtrarn».



182. Gammalvals
spelad av Johan Edlund (Leffler 1899: 59).
*182. Waltz*
*as played by Johan Edlund (Leffler 1899: 59).*

183. Polska
spelad av Gustaf Jansson, Ingstarbo, Österlövsta sn, Uppland (ULMA 475: 11 nr 11).
*183. Polska*
*as played by Gustaf Jansson, Österlövsta parish, Uppland (ULMA 475: 11 no. 11).*

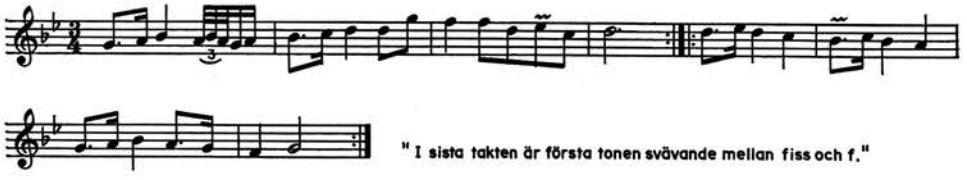
loditypperna har visserligen sextondelfigurationer i enstaka ornament men är i övrigt noterade med åttondelen som minsta tidsenhet.

Endast vissa allmänna kännemärken för nyckelharplåtarnas rytmiska utformning framgår av den notbild, som det upptecknade materialet erbjuder. För ett studium av repertoarbetingade och dialektala detaljrytmiska egenheter måste man bl.a. utföra olika slag av ljudförloppsanalyser av inspelade låtar.[9] Speciella rytmiska »durationsmönster» kan sannolikt förknippas med olika speltraditioner och individuella spelsätt, vilka i sin tur delvis kan betingas av instrumentets konstruktion. Det återstår en mängd förundersökningar innan man kan genomföra en dylik studie av orsakssammanhangen mellan instrument, spelteknik och ljudförlopp.

Flertalet bevarade nyckelharplåtar är danser. Det rytmiska elementet är således grundläggande för melodin. Olika grupperingar av melodiers rytmiska accenter samt förändringar av tempo kan emellertid förvandla en danstyp till en annan (Leffler 1899: 58 nr 17). Såsom tidigare påpekats föreligger dock t.ex. mellan vals och polska en skillnad i melodimotivens karaktär som sannolikt hämmat en sådan omvandlingsprocedur.

Polskans metriska tretaktsmönster kombineras med betoningar och speciella rytmiska accenter på melodins »etta» och »trea». Detta kan beläggas i nutidstradition och hör sannolikt samman med det koreografiska utförandet. Det har för-

[9] Rytmundersökningar av denna art bedrivs sedan 1959 vid Institutionen för musikforskning, Uppsala (se Bengtsson 1963: 276 ff., 1966: 343 ff.).



"I sista takten är första tonen svävande mellan fiss och f."

Text:
Och ingen har så'na hästar/som en uti Lingo by.
Kör i lunken, kör i traven/och kör mest i fyrsprång.

modligen varit i princip detsamma även tidigare: polskemelodins gestalt kräver denna spänning mellan betoningar och rytmiska accenter. I nutidstraditionen är denna »polskerytm» mest utpräglad beträffande melodier med punkterade åttondelar, medan den inte är så framträdande för melodier med sextondelsfigurationer. Detta kan bero på att sistnämnda grupp melodier under de senare decennierna inte förekommit till dans i samma utsträckning som de förra.[10]

Den valstyp som nyckelharpspelmännen i Uppland spelar har kraftigt betonad »etta» och ett betydligt snabbare tempo än polskan.[11] Marschmelodier kännetecknas av markeringar på »ettan» och »trean» i takten. Detta har sannolikt förekommit även tidigare av melodilinjens utformning och uppteckнarens taktindelning att döma.

Vissa för nutidstraditionen karakteristiska rytmiska detaljer såsom tvåtaktsgrupperingar, hemiolbildningar och förskjutningar av oliklånga åttondelar har med all säkerhet varit vanligare än de schematiskt taktnoterade melodierna utvisar.

Åtskilliga rytmiska pregnanta gestalter sammanfaller ofta med den noterade takten (se t.ex. [*179*]), som sedan upprepas nottroget, transponerat eller sekventerat.

Melodierna har nästan utan undantag en regelbunden uppbyggnad. Motivet kan bestå av blott en enda takt som tillsammans med nästa takt bildar ett melodiskt byggelement.

Melodierna består av två eller flera konventionellt sammansatta 8-taktsperioder (2-taktsfraser upprepade eller varierade i två, ofta nära identiska 4-taktiga »halvperioder»).[12] Det förekommer även avsnitt med mer eller mindre »fria» sekventeringar ([*171*] t. 9—12). Ofta är melodierna löst sammanfogade av två, högst fyra dylika alltid reprisomtagna 8-taktsperioder eller -grupper. Det finns dock också melodier, vars första 8-taktsperiod följs av en enkel »bearbetning» av dess inledande tvåtaktsfras, varefter melodin avslutas med en upprepning av den inledande 4-taktsfrasen [*179*]. Denna »tredelade visform» har tidigare uppmärksammats inom svensk folkmusik (se t.ex. Moberg 1955:10 f.).

Melodiernas latenta harmoniska förlopp är ofta begränsat till tonika- och dominanttreklangerna. Ett och samma ackord kan sträcka sig över ett tvåtaktsmotiv. Ett latent harmoniskt förlopp till subdominanten eller växeldominanten förekommer men är en sen företeelse [*171*]. Melodier med den tredelade visformen har ett harmoniskt förlopp T D D T vilket är det välkända schemat för en musikalisk formtyp, vanlig under 1700-talets förra hälft.

Ovan berörda stildrag förekommer i ungefär samma utsträckning i andra samtida samlingar av svensk folkmusik upptecknad efter fiolspel med undantag av låtar från Dalarna och nordliga landskap, där mollåtar av en sannolikt äldre typ dominerar repertoaren (se Moberg 1950: 7 ff.). Sådana mollmelodier förekommer blott sporadiskt i nyckelharpans repertoar. Nyckelharplåtarna har en melodilinje som dock synes vara mer genomsyrad av treklangs- och skalfigurer eller tonupprepningar än den samtida fiolrepertoaren. Detta kan vara en följd av en anpassning av låtarna till instrumentets speciella spelmekanism som underlättar utförandet av dylika »klavermässiga» stildrag. Fiollåtar i *D*-dur spelas, såsom exemplifierats, på nyckelharpa i $C_a$-dur. Om nyckelharpan är stämd i normaltonhöjd ($a^1$=440 p/s) sker således en transposition från *D*-dur till *C*-dur. På motsvarande sätt spelas fiollåtar i *A*-dur på nyckelharpa i $G_a$-dur.

Många av spelmännen i nutidstraditionen är av den åsikten att det är svårt att föra över nyckelharplåtar till fiol och omvänt. Detta har dock förekommit i så stor utsträckning att man ställer sig frågande till denna uppfattning.

De diskuterade stilistiska egenskaperna är samtliga sådana som betraktas som tidstypiska mönsterbildningar för instrumentalmusiken kring 1700-talets mitt. Man kan ytterligare befästa sambandet genom nyckelharpmelodier som har mycket närstående paralleller bland kända konstmusikaliska melodier under 1700-talet.[13]

Det är framför allt polskor och marscher med sextondelsfigurationer som har dessa kännetecken. Polskorna är stilistiskt desamma som 1700-talspolonaisen sådan den odlades av t.ex. C. M. von Esser, J. Romin m.fl. (se Fredin 1909—33: XXII, se även M.M., Olof Anderssons variantregister).

De danser som under 1800-talets första decennier fick fotfäste inom svensk folkmusik, t.ex. mazurkan och framför allt valsen, företräder en enklare musikstil. Åttondelspolskan med vokal anknytning synes i flera fall ha smält samman med mazurkan (se Leffler 1899: 55 f.). Blott i mindre detaljer förefaller melodierna ha omformats på grund av nyckelharpans speciella idiomatik.

Låtarna kan således härledas till olika tidsstilar. Många av de äldsta uppvisar stildrag utmärkande för instrumental konstmusik från 1700-talets mitt och kan spåras till spelmän verksamma vid 1700-talets slut och 1800-talets första del.

En egendomlig »konservering» av denna stilart har fortgått till nutidstraditionen, där de nya

[10] Ett motsvarande exempel finns hos Fredin: de vanliga danspolskorna, som här stilistiskt tillhör närmast 16-delspolskorna, spelades med markerad rytm medan mollpolskor av 8-delstyp, som mera sällan spelades till dans, ej markerades på samma sätt (Fredin 1909—33: LI).

[11] Jämför metronomvärdena för några spelmäns valsrespektive polsketempo angivna med fjärdedelsnot som tidsenhet: 207 resp. 147, 180 resp. 118, 180 resp. 120, 180 resp. 135 (M.M. 64/65: 40—44).

[12] I vissa avseenden kan en »normalisering» ha företagits av upptecknaren (jfr Moberg 1951: 48). Nyckelharplåtar i nutida inspelningar är dock ofta symmetriskt byggda och det hör till undantagen att 8-taktsperioden bryts sönder. Däremot är grupperingen av olika 8-taktsperioder inte sällan godtycklig.

[13] Jämför t.ex. första perioden av en polska som i Uppland går under beteckningen »De Geers polska» (SvL Uppland nr 24) med L. Boccherinis menuett ur stråkkvintett op. 13: 5. — Se även Leffler 1899: 48 f. och ULMA 475: 21 nr 88.

# Kapitel 10
# Nyckelharpans historia

nyckelharpkompositionerna i stor utsträckning använder samma stilmedel, ibland dock med en något djärvare latent harmonik i melodilinjen [*171*]. Däremot synes den enklare typen av »hoppvals»-melodier, polketter och mazurkor inte ha överlevt, vilket sannolikt beror på att de konstnärligt inte anses likvärdiga med äldre polskor, valser och marscher. De tillhör ett populärt dansmelodiskikt, som inte på samma sätt blivit accepterat och uppfattat som »äkta och genuin svensk folkmusik» och därmed inte heller omhuldats i nutidstraditionen.

S.k. »åttondelspolskor» i dur med de karakteristiska punkteringarna förekommer i ganska stor utsträckning i spelmännens repertoar. I motsats till de åttondelspolskor i moll, som spelmän med kromatisk nyckelharpa under det sista decenniet alltmer börjar ta upp från angränsande landskap, är dessa durpolskor vanligen ett arv från äldre uppländska nyckelharpspelmän.

Detta kapitel behandlar frågor som berör nyckelharpans härkomst samt dess spridning, användning och förändring fram till nutiden. De problem som möter vid ett försök att sålunda skildra nyckelharpans historia är i flera avseenden desamma som mött tidigare forskare som sökt utreda helt andra slags föremåls, seders eller kulturelements historia. Vissa undersökningar inom folklivsforskning och kulturgeografi har givit viktiga impulser till detta kapitels uppläggning trots att de behandlar från nyckelharpan vitt skilda undersökningsobjekt.[1] Varje undersökning måste dock få en uppläggning som är anpassad efter undersökningsobjektets speciella betingelser och det tillgängliga källmaterialets beskaffenhet. Nyckelharpan är ur flera aspekter ett föremål som inte kan jämföras med exempelvis de undersökningsobjekt som Torsten Hägerstrand utnyttjar i sitt metodiskt vägledande arbete från 1953. Dessutom är källmaterialet om nyckelharpan ytterst fragmentariskt och sträcker sig över en mycket lång tidsrymd mätt med kulturgeografens mått.[2]

De resultat som i det föregående redovisats om nyckelharpans benämningar, tillverkningssätt, konstruktion, spelteknik, ljudkvalitet, tonförråd och melodirepertoar under olika tidsskeden skall i denna kronologiskt disponerade översikt sammanställas med vad de bidrag skriftkällorna ger till belysning av nyckelharpans miljö och användning.

Olika typer av belägg för nyckelharpa presenteras på de två utbredningskartorna I och II [*184*] och [*185*]. Utbredningarna bör tolkas med viss försiktighet. Relationen mellan antalet registrerade belägg och det i verkligheten förekommande antalet instrument under olika tider är och förblir okänd. Utbredningskartorna är i detta avseende närmast jämförbara med dem som ingår i *Atlas över svensk folkkultur* I (1957), dvs. stickprovskartor, som anger »företeelsernas förekomst men syfta icke till att markera graden av frekvens, ehuru denna i vissa fall återspeglas indirekt genom beläggens fördelning» (Erixon 1957: 9). Vissa »spridningscentra» bör dock även framgå av nyckelharpkartorna (se s. 178). Medan atlasens kartor gäller tiden 1850—1900, har emellertid i denna undersökning kartbilder över nyckelharpbelägg från medeltid till nutid presenterats. Endast belägg, vilka kan ges en tillfredsställande datering och kan proveniensbestämmas till en socken, har medtagits (se kommentar till kartorna).

Historiska slutsatser grundade på enbart kulturobjekts geografiska utbredning anses inte längre metodiskt försvarliga: »Att kartläggning av kulturobjekt egentligen endast ger en ytmässig och mycket sporadisk bild av en viss företeelses geografiska förekomst under ett bestämt skede, manar till försiktighet, när det gäller slutledningar av retrospektiv art. En förutsättning för historiska tolkningar måste givetvis vara nödiga historiska fakta, kännedom om traditionernas karaktär och graden av stabilitet samt jämförande forskningar på andra orter inom- eller utomlands» (Erixon 1957: 7). Sam Owen Jansson (1961: 124) ger ungefär samma bedömning: »Der Glaube daran, dass allein die geographische Verbreitung historische Aufschlüsse zu liefern vermag, steht nicht mehr hoch im Kurs. Vielmehr sollen die historischen Fakten Aufschluss darüber geben, wie die Verbreitung verlief.»

Nyckelharpans spelteknik, byggteknik osv. har relativt ingående kunnat registreras och studeras

[1] Som exempel på arbeten vilka upptar principiella frågor och redovisar metoder, som i hög grad ter sig relevanta även vid utforskningen av nyckelharpans historia kan nämnas: John Granlund, *Träkärl i svepteknik* (1940), Sigfrid Svensson, *Bygd och yttervärld* (1942), Torsten Hägerstrand, *Innovationsförloppet ur korologisk synpunkt* (1953), *Atlas över svensk folkkultur* I, utgiven under redaktion av Sigurd Erixon (1957) samt Mats Rehnberg, *Ljusen på gravarna* (1965).

[2] Jfr Hägerstrand 1953: 17 ff., »Indikatorerna». Dessa »indikatorer» för studiet av »innovationsförlopp» uppfyller krav på fullständighet och exakt datering. De är dessutom kulturföreteelser som bevisligen importerats till undersökningsområdet och kan accepteras av ett stort antal människor inom detta område. Jfr även angivet arbete s. 8: »Med de tilltagande kraven på kvantitativ verifiering tenderar genomförandet av genetiska undersökningar över långa tidsrymder att kräva en orimligt stor arbetsinsats.»

184. KARTA I. KALKMÅLNINGAR OCH SKRIFTKÄLLOR
*Murals and written sources.*

Teckenförklaring:

◐ = nyckelharpmotiv i kyrklig konst/*keyed fiddle depicted in church murals or sculptures.*

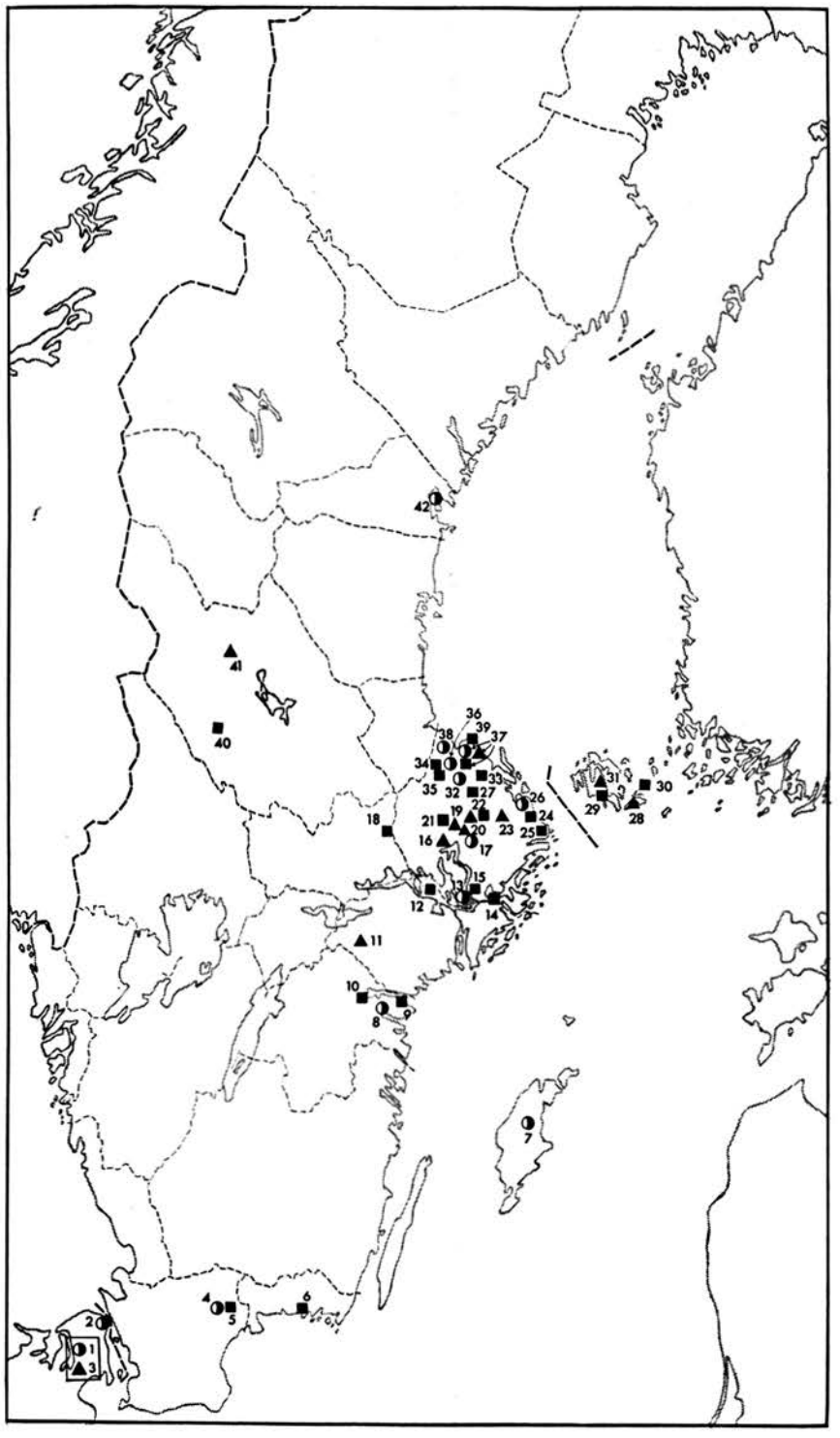
▲ = skriftkälla tiden 1642—1699/*written record from 1642—99.*

■ = skriftkälla tiden 1700—1870/*written record from 1700—1870.*

Kartan visar fyndorter för nyckelharpor i kyrkokonst samt orter vilka nämns i olika skriftkällor om nyckelharpan (se sammanställning bilaga 6, till vilken de olika årtalen i redovisningen nedan hänvisar. I princip har ej andra belägg medtagits än sådana som har kunnat bestämmas till en socken. Vid karteringen har för både kartaI och karta II (se nedan) använts *Kommun-Förteckning till underlagskarta över Sverige* (1938), utgiven av Manne Eriksson.

KÄLLREDOVISNING.

1. Danmark. Fyn. Nyckelharpor i Rynkeby kyrka [*43*], [*44*].
2. — » — . Själland. Nyckelharpa (?) i Karmeliterklostret, Helsingör [*42*].
3. Danmark. Skriftkälla 1646, 1663.
4. Skåne. Nyckelharpa i Emmislöv kyrka [*32*].
5. —»—. Göinge härad. Skriftkälla 1764: 2.
6. Blekinge. Skillinge sn. Skriftkälla 1791.
7. Gotland. Nyckelharpa (?) på Källunge kyrkas långhusportal [*34*].
8. Östergötland. Söderköping. Skriftkälla 1778. Ev. nyckelharpa i S:t Lars kyrka.
9. Östergötland. Broxvik (c:a 1850). SvL Östergötland del II s. 5.
10. — » — . Norrköping, Himmelstalund (1800-talets senare del). Se Manneberg 1963.
11. Södermanland. Vingåker sn. Skriftkälla 1682.
12. Uppland. Lovö sn. Skriftkälla 1705—6.— Drottningholm skriftkälla 1793: 1, 1811: 1.
13. Uppland. Nyckelharpa i Sånga kyrka.
14. Stockholm. Skriftkälla 1756, 1771: 1—3, 1792, 1821: 2, 1832.— Djurgården. Skriftkälla 1833.— Årsta 1801, 1802: 5, 1813, 1816.
15. Uppland. Järfälla sn. Skriftkälla 1703.
16. — » — . Skogs-Tibble sn. Skriftkälla 1681.
17. — »— . Nyckelharpa i Lagga kyrka [*35*].
18. Västmanland. Kila sn (Sätra brunn). Skriftkälla 1809.
19. Uppland. Uppsala. Skriftkälla 1670: 1, 1673, 1681: 1, 2, 1689, 1699.— 1708.
20. Uppland. Danmark sn. Skriftkälla 1670: 2.
21. — » — . Jumkil sn. Skriftkälla 1735.
22. — » — . Rasbo sn. Skriftkälla 1679: 1—1764: 1.
23. — » — . Faringe sn. Skriftkälla 1666.
24. — » — . Väddö sn. Skriftkälla 1748.
25. — » — . Björkö, Arholma sn. Skriftkälla 1811.
26. — » — . Nyckelharpa i Häverö kyrka [*33*].
27. — » — . Dannemora och Film socknar. Skriftkälla 1753/4, 1841.
28. Åland. Föglö. Skriftkälla 1679: 2.
29. —»—. Fågelö sn. Skriftkälla 1705—6.
30. —»—. Sottunga sn. Skriftkälla 1738.
31. —»—. Finström sn. Skriftkälla 1698.
32. Uppland. Nyckelharpa i Tegelsmora kyrka [*37*].
33. — » — . Valö sn. Skriftkälla 1846.
34. — » — . Söderfors sn. Skriftkälla 1797.
35. — » — . Tierp sn. Skriftkälla 1848: 1.
36. — » — . Nyckelharpor i Tolfta kyrka [*38*], [*39*].
37. — » — . Österlövsta sn. Skriftkälla 1642.— 1812, 1814, 1820: 2, 1821: 1, 1863, 1866. Nyckelharpa i Österlövsta kyrka [*41*].
38. Uppland. Nyckelharpa i Älvkarleby kyrka [*40*].
39. — » — . Hållnäs sn. Skriftkälla 1847, 1848, 1851, 1854, 1861: 1, 2, 1867: 1, 2.
40. Dalarna. Malung sn. Skriftkälla 1762 (1757).
41. — » — . Älvdalen sn. Skriftkälla 1686.
42. Medelpad. Nyckelharpa i Alnö kyrka [*31*].



185. KARTA II. PÅTRÄFFADE INSTRUMENTS ANVÄNDNINGSORTER
*Places where keyed fiddles were found still in use.*

Teckenförklaring:

▼ = nyckelharpa utan resonanssträngar/*keyed fiddle without resonance strings*

■ = enkelharpa/*simple keyed fiddle*

◉ = kontrabasharpa/*contra-drone keyed fiddle*

◑ = silverbasharpa/*silver-drone keyed fiddle*

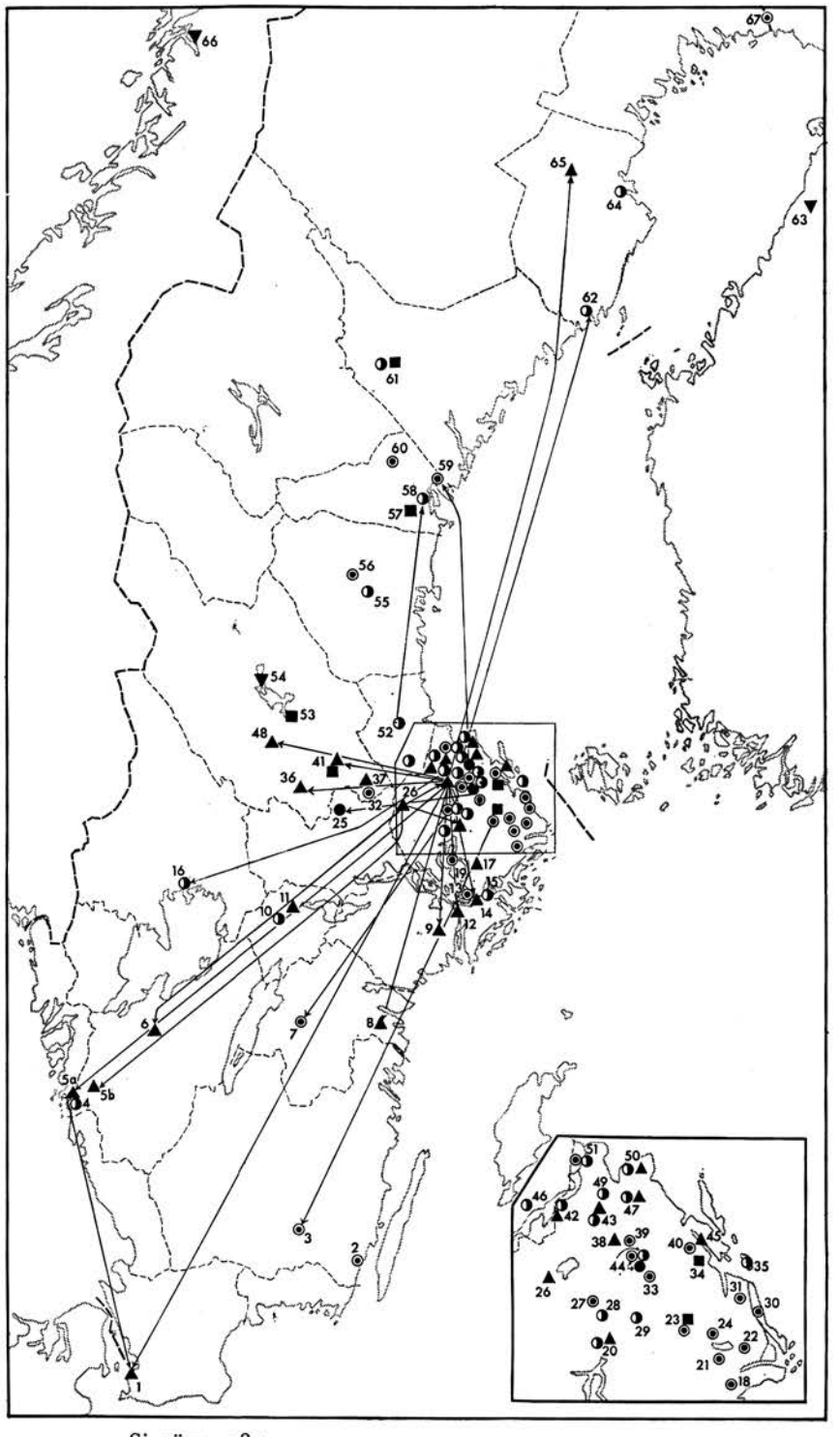
● = kontrabasharpa med dubbellek/*contra-drone double-keyed fiddle*

▲ = kromatisk nyckelharpa/*chromatic keyed fiddle*

Föreliggande karta upptar belägg vilka uppfyller följande krav: instrumenttypen har varit möjlig att identifiera och användningsorten fastställbar. I vissa fall har även instrument medtagits vars användningsort ej kan bevisas vara densamma som fyndorten. I dessa fall har »fyndort» angivits i kommentaren. Kommentarens sifferkoder hänvisar till bilaga 1, *De undersökta nyckelharpornas proveniens*. Enbart ortangivelse innebär att instrumentet ifråga ej har analyserats utan uppgiften är hämtad ur mitt kartotek över nu och tidigare verksamma nyckelharpspelmän.

KÄLLREDOVISNING.

1. Skåne. Malmö.
2. Småland. Halltorp sn. 3.17.
3. — » — . Hovmantorp sn. (Lessebo). 3.18.
4. Boshuslän. Partille sn. 4.95.
5. a. — » —. Göteborg.
5. b. Västergötland. St. Lundby.
6. — » — . Tråvad sn.
7. Östergötland. Veta sn. 3.8.
8. — » — . Ringarum sn.
9. Södermanland. Gnesta.
10. Närke. Kvistbro sn. 4.58.
11. —»—. Gällersta sn.
12. Södermanland. Södertälje.
13. Uppland. Drottningholm. 3.42.
14. Stockholm. 6.5.
15. — » — .4.68, 69, 92.
16. Värmland. Karlstad.
17. Uppland. Hammarby sn.
18. — » — . Länna sn. 3.3, 3.41.
19. — » — . Håbo-Tibble sn. 3.12.
20. — » — . Uppsala. 4.82, 6.11, 12.
21. — » — . Lohärad sn. 3.7, 3.37.
22. — » — . Roslags-Bro sn. 3.5, 6.
23. — » — . Knutby sn. 2.32.
24. — » — . Edsbro sn. 3.65.
25. Västmanland. Norberg.
26. Uppland. Harbo sn. 6.6.
27. — » — . Björklinge sn. 3.59.
28. — » — . Ärentuna sn. 4.63.
29. — —» . Rasbo sn. 4.4.
30. — » — . Väddö sn. 3.25.
31. — » — . Häverö sn. 3.72.
32. Dalarna. Folkkärna sn. 3.9.
33. Uppland. Morkarla sn. 3.63.
34. — » — . Harg sn. 2.2.



35. — » — . Singö sn. 4.83.
36. Dalarna. Ludvika. 6.9.
37. — » — . Avesta.
38. Uppland. Tegelsmora sn. 6.12.
39. — » — . — » — . 4.16, 4.105.
40. — » — . Börstil sn. 3.10.
41. Dalarna. Säter. 2.22. (forts. nästa sida)

42. Uppland. Söderfors.
43. — » — . Tierp och Tolfta socknar. 4.12, 41, 75, 86, 87, 90, 91, 94.
44. — » — . Dannemora och Film socknar. 3.4, 38.— 4.3, 5, 14, 40.— 5.54, 71.
45. Uppland. Östhammar. 6.4.
46. Gästrikland. Hedesunda sn.
47. Uppland. Österlövsta sn. 4.1, 2, 7, 8, 47; 51, 70, 73.—6.1, 2, 8.
48. Dalarna. Floda sn.
49. Uppland. Västland sn. 4.10, 43, 49, 95.
50. — » — . Hållnäs sn. 4.74.
51. — » — . Älvkarleby sn. 3.49.— 4.6, 9, 31.
52. Gästrikland. Sandviken 4.17.
53. Dalarna. Leksand sn. 2.67.
54. — » — . Mora sn. 1.1. *Fyndort.*
55. Hälsingland. Delsbo sn.
56. — » — . Ljusdal sn. 3.1.
57. Medelpad. Tuna sn. 2.14, 15.
58. — » — . Sundsvall.
59. — » — . Hässjö sn.
60. — » — . Indals-Liden sn. 3.74.
61. Ångermanland. Ådals-Liden sn. 2.73.
62. Västerbotten. Umeå.
63. Finland. Vasa. Esse. 1.2. *Fyndort.*
64. Västerbotten, Skellefteå.
65. — » — . Norsjö sn.
66. Norge. Söndre Helgelands fögderi. Vefsen. 1.3. *Fyndort.*
67. Norrbotten. Tornedalen. 3.77.

---

i nu levande praxis. Dessa forskningsresultat har delvis även kunnat utnyttjas för att förtydliga vissa bevarade upplysningar om äldre tiders sätt att spela och bygga instrumentet. Dylikt »blickande i backspegeln», som Rehnberg (1965: 13) benämnt denna dokumentering för äldre epokers kulturyttringar i samtiden, är emellertid diskutabel och fordrar i varje enskilt fall noggranna metodiska överväganden. Beträffande exempelvis nyckelharpans spelteknik har en projicering bakåt i tiden i denna undersökning begränsats till den närmast föregående generationen och blott diskuterats därest flerfaldiga likheter kunnat påvisas. Det bör inte vara för djärvt att exempelvis förutsätta, att speltekniken i sina huvuddrag varit densamma, om instrument, instrumentfattning, stråkfattning och låtrepertoar överensstämmer mellan två spelmansgenerationer i sådana moment som är gemensamma för flera spelmän och inte är individuellt utbildade manér.

Efter samma riktlinjer bör även den äldre tillverkningen av nyckelharpan i sina huvuddrag kunna belysas av den nutida under förutsättning att instrumenten är tillverkade av samma slags material, överensstämmer exakt i utformningen, om samma slags märken efter verktyg föreligger och ett samband mellan tillverkarna kan påvisas.

Vanskligare är frågan om sambandet mellan nyckelharpor från olika tidsskeden, därest bevis för direkta traditionssamband saknas. Om nyckelharpor överensstämmer i ett flertal konstruktions- och morfologiska detaljer — vilket är fallet beträffande instrument från angränsande tidsskikt — är det knappast troligt, att de skulle ha »uppfunnits» oberoende av varandra. Konstruktionen är så komplicerad och föremålet så unikt, att det på ett eller annat sätt måste finnas en anknytning i dessa fall.

Nyckelharpan och dess användning måste ses i samband med kulturlivet i övrigt under olika tider. Men man bör inte vänta sig att endast med hjälp av kulturhistoriska data kunna »förklara» hur instrumentet uppkommit, spridits eller förändrats. Därtill är de obekanta faktorerna alltför många.

Även om det är ett förhållandevis rikt material som står till förfogande, är situationen inför historieskrivningen inte uppmuntrande. Samtliga fakta låter sig visserligen infogas i en helhetsbild, men denna bild är i många avseenden fragmentarisk. Skildringen av nyckelharpans tidigaste historia måste alltjämt i stor utsträckning bygga på hypoteser. Först från 1800-talet föreligger ett rikare material. Nutidsmaterialet är ur kvantitativ synpunkt relativt tillfredsställande dokumenterat. Men här föreligger svårigheter att överblicka orsakssammanhang och att fastställa vad som är väsentliga sidor av nyckelharpans nutida liv och utveckling.

## Instrumentets uppkomst och vandringsvägar

Såsom utgångspunkt för diskussionen kring nyckelharpans äldsta historia föreligger följande data: 1) en relief och ett antal kyrkmålningar med nyckelharpmotiv bevisar att instrumentet existerat redan 1350 eller åtminstone under 1400-talets senare hälft (se kap. 2); 2) nyckelharporna i dessa bildframställningar anknyter nära till andra medeltida avbildningar av stråkinstrument (se kap. 5).

Reliefen och målningarna med nyckelharpmotiv ger en ungefärlig terminus ante quem för nyckelharpans tillkomst. Nyckelharpans karakteristiska kriterier, den för ett stråkinstrument ovanliga instrumenthållningen och strängavkortningen medelst ett slags tangentmekanism ger vissa möjligheter att diskutera en terminus post quem.

Det första europeiska belägget för stråkinstrument härrör enligt Bachmann från första hälften av 1000-talet och inemot 1100 torde stråkinstrumentspelet ha utbrett sig över hela Västeuropa

(Bachmann 1964: 164). En »horisontal» instrumenthållning är inte unik för nyckelharpan utan förekommer även i medeltida ikonografiska framställningar av fiddlor. Bachmann anser, att denna instrumenthållning är vanlig under 12—1300-talet (1964: 103 och 167). Dräger antar att den står i samband med trubadur- och minnesångarpraxis (Dräger 1937: 53).

De tidigaste kända nyckelharpbilderna och samtida bilder av stråkinstrument utan nyckelmekanism återger morfologiskt överensstämmande instrument. Det är sannolikt att nyckelharpan uppkommit genom att ett stråkinstrument försetts med tangentmekanism, »övertagen» från något annat instrument. Den typ av trycktangenter som nyckelharpan är försedd med finns belagd hos vevliran efter 1250. I detta sammanhang är Bachmanns antagande om vevlirans tillkomst av intresse: »Offenbar handelt es sich bei der Drehleier also um eine Umbildung der damals gebräuchlichen Streichinstrumente im Sinne einer Vereinfachung des Streichvorgangs sowie der Mechanisierung der Saitenverkürzung» (Bachmann 1964: 125). I sitt andra led kan citatet gälla även för nyckelharpan: *en mekanisering av strängavkortningen på ett horisontellt hållet stråkinstrument, vilket otvivelaktigt måste innebära en spelteknisk förenkling med tanke på instrumentets fattning.* Nyckelharpan skulle kunna betraktas som en parallell företeelse till instrument försedda med enbart den andra av vevlirans specifika konstruktionsprinciper, nämligen hjulet. Avbildningar av sådana instrument, vilkas strängar avkortas av handens fingrar men sättes i vibration av ett hjul, förekommer såväl i en bibelhandskrift från 1200-talet (Bachmann 1964 Abb. 85) som bland Praetorius' »lumpen instrumenta» [47].

*Sammanfattning.* På grundval av ovan angivna fakta och antaganden bör det kunna anses sannolikt att nyckelharpan inte konstruerats före 1200 utan uppkommit under en tid, då horisontellt hållna stråkinstrument var vanliga. Själva konstruktionen av nyckelharpan kan antas ha tillgått så, att en tangentmekanism, sannolikt med vevlirans som mönster, apterats till ett stråkinstrument för att åstadkomma en spelteknisk förenkling. Godtar man Källungeportalens ena fiddla som nyckelharpa, vilket med viss tvekan gjorts i denna undersökning, har man en tidsram mellan 1200 och 1350 under vilken nyckelharpan sannolikt tillkommit. Underkänner man Källungeportalens »nyckelharpa», blir tidsramen drygt 100 år större: 1200—1460. Då nedan nyckelharpans proveniens och första vandringsväg diskuteras, kommer ytterligare synpunkter på dessa tidsangivelser att redovisas.

De äldsta nyckelharpbeläggen utgöres av avbildningar i dansk och svensk kyrkokonst (1350 (?), 1460—1560), medan det första tyska nyckelharpbelägget föreligger från år 1528 (se skriftkälla 1528). Är nyckelharpan a) en skandinavisk, kanske svensk »uppfinning», b) en tysk »uppfinning» eller c) en uppfinning utan fastställbart tillkomstland? De tre olika alternativen har diskuterats av instrumentforskare, vilka redovisar delvis skiljaktiga uppfattningar.

a) I en skisserad inledning till en planerad monografi om nyckelharpan (N.M.E.U. 49904) har Otto Andersson fäst sig vid en uppgift som lägges i tobakshandlare Rettigs mun, nämligen att den senare sett nyckelharpan »någon gång i avlägsna byar av Pommern» (se skriftkälla 1791). Andersson sammanställer denna uppgift med källmaterialet från medeltiden och från 15—1600-talen och kommer till följande resultat: »Från något annat land än Tyskland, Sverige, Norge och Danmark, är nyckelharpan överhuvudtaget icke känd. Norlind avgiver en viss begränsning av utbredningsområdet, då han nämner Nordtyskland. Och nu uppgives uttryckligen att nyckelharpan varit i bruk i Pommern. Ingenting vore under sådana förhållanden naturligare, än att den vandrat norrifrån söderut till de områden med vilka Sverige haft så nära förbindelser och vilka t.o.m. en tid hört till Sveriges rike. Härför tala flera omständigheter: den har avbildats tidigast i Sverige och Sverige är det land, där den haft sin största utbredning, samt sin största utveckling, och här har den varit i bruk allt intill våra dagar. Men jag respekterar Hortense Panums uttalande att det skulle vara överilat att absolut förlägga nyckelharpans uppkomst till Sverige» (N.M.E.U. 49904: 14). Andersson påpekar dock i samband med att han citerar författare som företräder åsikten att nyckelharpan invandrat till Sverige söderifrån, att man ofta får »vänja sig vid att hellre räkna med kulturimport än kulturexport när det gäller Sverige i äldre tider».

Så länge ursprunget till skriftkälla 1791 är obekant, bör man kanske behandla de i denna återgivna detaljuppgifterna med viss försiktighet. Här kan det vara författaren som i ett populärvetenskapligt sammanhang »broderat ut» texten för att göra den mera tillgänglig för läsaren (se s. 183). Skulle den av Andersson citerade detaljuppgiften vara riktig, indikerar den dessutom inte entydigt att ursprungslandet för nyckelharpan är Sverige. Dessa »avlagda» nyckelharpor i Pommern kan också tolkas som kvarlevor från en inhemsk tysk nyckelharptradition[3] eller som en export från Sverige efter 1648, då denna del av Tyskland var en svensk besittning. Slutligen är belägget alltför sent för att kunna sättas i samband med nyckelharpans tillkomst.

b) K. P. Leffler har antagit att nyckelharpan uppfunnits i Tyskland och överförts till Sverige »under den lifligare beröring med Tyskland, som började under Gustaf I och nådde sin höjdpunkt under Gustaf II Adolf» (1899: 2). Han har också framkastat en annan möjlighet, nämligen att nyckelharpan vandrat från Tyskland till Belgien och därifrån med vallonerna till Sverige (se citat s. 179).

I samband med sin kritik av Lefflers framställning om nyckelharpan i *Uppland, skildring af land och folk* (Leffler 1908: 427—447), har A. Psilander (1908) likaså satt in vallonerna i sammanhanget: »Herr Leffler vill ej tillerkänna nyckelharpan några gamla anor inom Uppland. Emellertid lyder traditionen vid de gamla vallonbruken som så, att vallonerna alltid haft anseende för ovanlig musikalisk begåfning och att nyckelharpan hitkom samtidigt med de stora valloninvandringarna i förra hälften af 1600-talet. Enligt hr Leffler skulle dess hemort ha varit Tyskland (sid. 441), och detta behöfver ju ej strida mot nyssnämnda tradition, ty samtidigt med valloninvandringen lät Gustaf II Adolf genom sina vallonska agenter, exempelvis bröderna de Bèsche, Welam Wervier m.fl.,

[3] Det är inte uteslutet att Martin Agricola, som var född i Schwiebus, Södra Pommern år 1486 (se MGG I sp. 163) återger en dylik tradition. Av namnet att döma var han bondson och han kan följaktligen ha lärt känna instrumentet bland befolkningen i hemtrakten. Dylika lösa hypoteser saknar egenvärde, men kan i vissa sammanhang ge en belysning åt sakuppgifter.

till Dannemoraverken införa en hel del bruksfolk från skilda delar af Tyskland ... Om ej vallonerna själfva introducerade nyckelharpan i Sverige, kunde det lika väl ha varit de samtidigt hit införda tyskarna. För upplänningar i norra delen av landskapet är det f.ö. en gammal känd sak, att nyckelharpospelet haft sin egentliga hemvist och mäst idkats i Dannemora bergslag och vid de många vallonbruken där» (Psilander 1908).

Leffler och Psilander räknar således med att nyckelharpan kommit till Sverige senare än vad som förmodats i denna undersökning (se ovan). Båda antar en tysk tillkomstort. De saknade tydligen kännedom om kyrkmålningarna med nyckelharpmotiv.

Tobias Norlind förordar likaledes en tysk tillkomstort och en vandringsväg Tyskland—Sverige: »Ett annat liknande instrument, som synes ha utbildats i Nordtyskland under 1300-talet, är nyckelharpan. I stället för hjul finns här stråke och tonen kan alltså bli mera individuellt danad. Under 1400-talet kom instrumentet genom de hanseatiska köpmännen till Sverige, där det avbildades omkring 1500» (Norlind 1941: 117).

»Då nyckelharpan mest omtalas i Stockholms stad, där ännu 1832 konserter gåvos på instrumentet, kunde man möjligen draga den slutsatsen, att det av hanseatiska köpmän införts till de stora handelsstäderna Stockholm, Söderköping, Lödöse m.fl. på 1300- och 1400-talet och från köpstäderna blivit spritt på landsbygden» (Norlind 1930: 104).

Dessa Norlinds slutsatser grundar sig på förtrogenhet med allmänna kulturhistoriska förhållanden. Men de källor, t.ex. från »Stockholms stad», som Norlind baserar sin hypotes på är, såvitt jag har funnit, endast sena 1700-tals och 1800-talsbelägg, vilka inte kan godtas som indicier för nyckelharpans medeltida förekomst. Flertalet nyckelharpmotiv i nordisk kyrkokonst var okända för Norlind.

c) Panum anser att det skulle vara överilat att på grundval av det material hon presenterar »absolut at henlægge Tangentfidlens Opfindelse til *Sverige*» (1928: 118) och motiverar detta på följande sätt »Lirens Udbredelse til næsten alle europæiske Lande *muliggør* jo nemlig i Virkeligheden Tangentfidlens Tilblivelse i *hvilket som helst* af de Lande, hvor Liren i Middelalderen var i Brug. At fjerne Hjulet for i dets Sted at anvende en Strygebue, var i Virkeligheden en lige saa nært liggende Tanke, som at fjerne Klaviaturet for at bringe Fingrene i *direkte* Berøring med Strengene ... At Tangentfidlen kun gengives paa tyske og svenske Billeder kan derfor være en *Tilfældighet* ...» (1928: 118).

Det fragmentariska materialet kan som synes ge upphov till vitt skilda tolkningar. I vissa fall kan de vederläggas genom det nyupptäckta källmaterialet, men åtskilligt är fortfarande aktuellt och står som mer eller mindre likvärdiga alternativ till nedan presenterade hypotes.

Ett tyskt inflytande på svensk kultur under senmedeltiden är utförligt dokumenterat.[4] Det är belagt, att även ett musikaliskt inflytande måste ha förekommit (se t.ex. litteraturanvisningar till art. »Musik», KLNM). Salmens undersökning om *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter* (1960) innehåller ett kapitel om »Die weiten Fahrten der Spielleute und ihr Beitrag zu den internationalen Zusammenhängen in der mittelalterlichen Musik», som är av stor betydelse i detta sammanhang. Här kartläggs »Spielmannsverkehr» i åtskilliga tyska städer och åskådliggörs med instruktiva teckningar. Det visar sig att spelmän från både Sverige och Danmark finns representerade. Salmen anser sig kunna fastställa att framför allt tyska och polska musiker vandrade till Norden, medan de i Skandinavien verksamma »speelluyde» hade en aktionsradie som omfattade »niederländisch-niederdeutschen Raum» (Salmen 1960: 167). De tyska spelmännens vandringar till Sverige och Danmark blir enligt Salmen vanligare under 1500-talet (1960: 171). Nyckelharpans vandringsväg kan inte utan vidare förutsättas vara Tyskland—Sverige utan kan såsom Otto Andersson påpekat även vara den motsatta. Det förefaller dock egendomligt att ett instrument med den förhållandevis komplicerade konstruktion som kännetecknar nyckelharpan (även om man antar att spelmekanismen är lånad från vevliran) skulle ha uppkommit i Sverige, som får anses ha varit ett kulturellt underutvecklat land, jämfört med det samtida Tyskland. Bristen på vittnesbörd om nyckelharpan i medeltidens Tyskland kan bero på flera omständigheter, t.ex. att instrumentet relativt snart deklasserades till bondinstrument och som sådant inte väckte någon uppmärksamhet. Man kan också tänka sig att instrumentbeteckningen »fidel» i en eller annan skriftkälla kan avse »Schlüsselfidel» osv. (jfr kap. 3). Bristen på källmaterial lämnar i det avseendet fältet fritt för olika tolkningsförslag.

De svenska och danska kyrkmålningarna med nyckelharpmotiv kan inte utan vidare tolkas som avbildningar av instrument tillhörande inhemsk nyckelharptradition. Man kan nämligen tänka sig att konstnärerna avbildade nyckelharpan, t.ex. efter tyska nu okända träsnitt eller liknande, eller att de själva lärt känna instrumentet i t.ex. Tyskland. Det finns dock skäl som talar för att själva instrumentet funnits i Skandinavien vid tidpunkten för kyrkmålningarnas tillkomst. Detaljstudiet av instrumentbilderna har visat, att det inte enbart kan röra sig om en kopiering av förlagor, utan att konstnärerna bör ha känt till både instrument och spelteknik mycket väl (se s. 54). Detta förutsätter i sin tur, att konstnärerna bör ha haft instrumenten i sin närhet, då man knappast kan tänka sig att de under sin säkert mångåriga vistelse i landet skulle ha kunnat bevara en exakt minnesbild. Nyckelharpan synes dessutom ha »ersatt» fiddlan i instrumentkonstellationen fiddla—luta bl.a. kring »Nådastolen», vilket kan vara en följd av att nyckelharpan var ett för traktens befolkning välkänt tonverktyg (se s. 53).

Hypotesen att nyckelharpan verkligen förekom i de trakter, där den finns som motiv i ett flertal kyrkmålningar får indirekt stöd av att en skriftkälla 130—150 år yngre än målningarna ger en säker dokumentation för nyckelharpan bara några mil från Häverö, Tolfta, Älvkarleby och Österlövsta kyrkor (skriftkälla 1642). 39 år tidigare föreligger det första skriftliga belägget för »nyckelgiga» i en kontext som visar att det vid denna tid i Sverige sannolikt var ett välkänt, men av högre ståndspersoner föraktat, tonverktyg: 1603 och 1605 användes nämligen ordet »nyckelgijg» som ett förklenande ord om Johan III:s

[4] Se t.ex. Johansen 1955, Carlsson-Rosén 1962: 77 ff. med litteraturhänvisningar s. 184, Heckscher 1941: 60 ff., KLNM art. »Hansan», Elias Wessén 1956. Beträffande konstnärer som invandrat från Tyskland har detta berörts i annat sammanhang i detta arbete (se kap. 2).

liturgi, den som efter färgen på pärmarna kallades *röda boken* (se s. 179).

Från 1520-talet finns andra typer av källmaterial om nyckelharpan än nyckelharpmotiv i kalkmålningar. Nyckelharpan från Mora med inskriptionen »1526» är ett sådant, en teckning av en nyckelharpa med beteckningen »Schlüssel Fidel» hos Agricola 1528 ett annat. Sistnämnda instrumentbild överensstämmer morfologiskt närmast med svenska och danska nyckelharpavbildningar från 1400-talets senare del (se s. 97). Det bevarade instrumentet, nyckelharpan från Mora, är däremot av en annan typ som i detalj liknar en kalkmålning av en nyckelharpa från 1560-talet i Rynkeby kyrka, Fyn. En annan bild av en nyckelharpa överensstämmer likaledes mycket nära med denna nyckelharpa från Mora, nämligen Praetorius' »Schlüssel Fiddel» (1619—1620) (se s. 97). De danska kalkmålningarna i Rynkeby anses ha tysk anknytning (s. 51). Sifferformerna i inskriptionen »1526» på nyckelharpan från Mora ger även vissa antydningar om samband med Tyskland (se s. 34). Detta kan emellertid inte utan en viss reservation användas som stöd för hypotesen om nyckelharpans tyska uppkomstort. Även beträffande musikinstrument måste man räkna med att det kan röra sig om en växelvis påverkan med olika importströmmar i båda riktningarna.

»Schlüssel» i betydelsen »tangent» kan beläggas även för andra »tangenter» i 1500-talets tyska instrumentterminologi (s. 67). Men »nyckel» har enligt tillgängliga källor blott i samband med »nyckelharpa» haft denna speciella betydelse i Sverige (se s. 67). Det ligger följaktligen ganska nära till hands att tänka sig, att uttrycket »nyckelgiga» och »nyckelharpa» bildats med »Schlüsselfidel» som mönster, men i motsats till det danska »nøglefejle» har efterleden i Sverige bytts ut mot »giga» och »harpa», kanske för att denna instrumentterm var mera allmän, kanske av språkligt-dialektala skäl.

*Sammanfattning.* Källmaterialet ger otvivelaktigt åtskilliga indicier för nyckelharpans tyska proveniens under senmedeltiden. Panums reservation (se ovan) inför möjligheten att utpeka ett bestämt tillkomstland för nyckelharpan är välgrundad. Skall man trots detta söka ange det enligt tillgängliga källor mest trovärdiga alternativet synes detta vara Tyskland.

Nyckelharpans vandringsväg Tyskland—Sverige överensstämmer med övriga kulturhistoriska strömningars riktning under senmedeltiden, och denna hypotes förefaller likaledes ha stöd i materialet. Det nytillkomna källmaterialet kan enligt min mening väl passas in i Lefflers, Psilanders och Norlinds hypoteser, och jag ansluter mig till dem beträffande hypotesen såväl om nyckelharpans tyska tillkomstort som om dess vandringsväg från Tyskland till Sverige. Ovan angivna tidsgränser för dessa två händelser är dock andra än de citerade författarnas (se s. 175) liksom motiveringarna härför. På vad sätt nyckelharpan kan ha vunnit fotfäste i Sverige och hur en nyckelharptradition så småningom utbildats skall diskuteras i följande avsnitt.

## Instrumentets utbredning, utveckling och funktion under olika tidsepoker

För att åstadkomma en viss överskådlighet har undersökningen uppdelats i olika tidsavsnitt, vilka avgränsats av tidsbestämda källuppgifter som var och en är av stor betydelse för nyckelharpans historia.

Den första perioden inramas av angiven tidpunkt för Källungeportalens tillkomst ca 1350, enär portalen prydes av den äldsta avbildning som förmodats vara en nyckelharpa, samt en tidpunkt då nyckelharpan bevisligen är etablerad hos svensk allmoge och likaledes anges förekomma hos danska bönder, nämligen 1650.

Under nästföljande period, 1650—1777, kan man anta att nyckelharpan utvecklats till ett resonansbeträngat instrument. Då något bestämt årtal för denna omvandling ej har kunnat fastställas, har här valts att som tidsgräns framåt ange det årtal som den första daterade enkelharpan bär (1777). Inom detta tidsavsnitt införs av andliga och världsliga myndigheter en begränsning av nyckelharpans användning vid bröllop (skriftkälla 1753/54). Denna uppgift är av vikt för bedömningen av instrumentets anknytning till vissa seder och av dess funktion i sociala sammanhang.

Perioden 1777—1838 innefattar sannolikt omvandlingen av nyckelharpan från enkelharpa till kontrabasharpa. Någon exakt tidpunkt härför kan inte anges, och det är inte helt uteslutet, att denna även kan ligga före 1777 (se s. 39). 1838 är ett viktigt årtal i nyckelharpans historia. Då byggdes sannolikt den första kontrabasharpan om till silverbasharpa.

Nästa tidsavsnitt, 1838—1925, inramas av konstruktionsåren för silverbasharpa och kromatisk nyckelharpa. Under denna period förlorar nyckelharpan sin tidigare ställning som dans- och processionsinstrument. På vissa platser sker detta redan vid slutet av 1800-talet, på andra inte förrän på 1920—30-talen. Under 1860-talet konstrueras kontrabasharpan med dubbellek. Men instrumentet fick så pass begränsad betydelse, att en periodgräns ej är motiverad. Silverbasharpan förblir det allmänt använda instrumentet.

1925—1965 är det senaste tidsavsnittet, under vilket den kromatiska nyckelharpan dominerar.

Indelningen grundar sig då så varit möjligt på tidpunkter för de olika instrumenttypernas tillkomst. Inom varje tidsavsnitt behandlas först spridning och utbredning, därefter konstruktionsmässiga förändringar och sist funktion och användning av nyckelharpan.

### 1350—1650

I det källkritiska kapitlet har kyrkmålningarnas nyckelharpor tillmätts ett relativt stort värde för studiet av såväl instrumentens detaljutformning som exekutörernas instrument- och stråk-

fattning (se kap. 2). De slutsatser som grundats på dessa studier vinner i sannolikhet genom att liknande resultat framkommit vid undersökningar av kontinentala medeltida musikinstrumentmotiv.[5] Främst Reinhold Hammersteins arbete från 1962 är relevant, då han behandlar avbildningar av musikinstrument i samma typer av motivkretsar som dem, i vilka nyckelharporna har påträffats (Hammerstein 1962: 223, 227). Det förefaller som om de svenska kalkmålningarnas instrumentbilder från 1400-talets senare hälft och 1500-talets början överensstämmer närmare med 1300-talets kontinentala bildkonst än med den samtida.

Hammersteins svar på frågorna när, var och hur andra musikinstrument än tubor framställs i änglahänder[6] och hans diskussion av instrumentens betydelse och trovärdighet[7] har många paralleller med ovan redovisade tolkning av nyckelharpmotiven.

Karta I [*184*] visar fyndorter för nyckelharpmotiv i kalkmålningar. Deras geografiska spridning får naturligtvis inte tolkas som liktydig med *nyckelharpans* medeltida utbredning. Koncentrationen av nyckelharpbilder till Uppland bör dock kunna tydas så att här funnits ett slags »centrum». Är Källungeportalens ena fiddlaspelare en nyckelharpspelman och döljer kalkputsen i S:t Lars kyrka i Söderköping en nyckelharpa (s. 46 f.), blir antalet östsvenska belägg än fler.

Norlinds hypotes att nyckelharpan införts till de stora handelsstäderna Stockholm, Söderköping m.fl. stöds även i denna punkt av föreliggande undersöknings källmaterial.[8]

En nyckelharpa som avbildas i en novell av delvis mycket tvivelaktigt dokumentariskt värde (se s. 59; skriftkälla 1850) [52] är av samma typ som det bevarade instrumentet N.M. 147300 (s. 35). Detta instrument anges av novellens författare vara förknippat med uppländsk tradition. Nyckelharpan från Vefsen, Norge (se s. 101) är försedd med exakt samma ornament som vissa uppländska träföremål från ungefär samma tidsperiod (slutet av 1600-talet, 1700-talets början) och överensstämmer i flera morfologiskt betydelsefulla detaljer med de resonanssträngade nyckelharpor som är belagda i Uppland från 1700-talet och framåt. Det sistnämnda gäller även för nyckelharpan från Esse i Finland. Det förefaller sannolikt att instrumenten på ett eller annat sätt anknyter till en uppländsk nyckelharptradition. *I likhet med målningarna i Alnö kyrka, där en nyckelharpa förekommer, skulle man kunna anta att de nämnda nyckelharporna är rester från en »kulturspridning» utifrån Uppland mot norr, nordost och nordväst.* En sådan hypotes synes mig mera trovärdig än att anta, att de två nyckelharporna skulle vara »relikter» av en över hela Norden allmänt förekommande användning av nyckelharpan.

Medeltidsmålningarna med nyckelharpmotiv i Skåne, på Själland och Fyn bildar tillsammans ett annat »centrum», där emellertid nyckelharpbeläggen inte har samma koncentration och är av samma kvantitet som i Uppland. Ravn anger 1646 (skriftkälla 1646) att nyckelharpan vid denna tidpunkt var ett allmogeinstrument i Danmark. Trots att det skiljer nära ett århundrade respektive 150 år mellan skriftkällan och de danska nyckelharpbilderna finns det anledning att förmoda, att Ravns »nøglefejle» kan avse sådana instrument som avbildas i t.ex. Rynkeby och Emmislöv kyrkor, samt att sådana instrument verkligen förekom under senmedeltiden i angivna provinser. Även här förefaller det rimligt att anta en import från Tyskland. Överensstämmelser dels mellan en av nyckelharpbilderna i Rynkeby och den bevarade nyckelharpan från Mora och dels mellan nyckelharpans placering i förhållande till motivet i Nådastolen i Emmislöv och Lagga kyrkor skulle även kunna tydas så att det funnits direkt anknytning mellan dessa medeltida nyckelharpbelägg i Danmark och Sverige.

Sannolikt har nyckelharpan under senmedeltiden förmedlats till den bofasta allmogen i Skandinavien genom de vandrande spelmännen. Vevliran går samma sociala utveckling tillmötes under medeltiden: »Bereits im 14. und 15. Jahrhunder findet sich die Drehleier häufig in den Händen von Bettlern und Wandermusikanten. Im 16. Jahrhundert war sie zum Lieblingsinstrument der Landbevölkerung, zur 'Bauern und umblaufenden Weiber-Leyer' geworden» (Bachmann 1964: 135. Bachmann ger vidare hänvisning i not, angiven sida).

Innan nyckelharpan blivit ett allmogeinstrument är det troligt att den genomgått en radikal morfologisk förvandling. Detta antyds av de konstruktionsmässiga skillnader som föreligger mellan nyckelharpbelägg från 1400-talet och från 1500-talet (s. 118). Man kan förmoda, att dessa skillnader inneburit att respektive instrumenttyper haft olika ljudkvalitet (s. 161). Bachmann ger talrika exempel på stråkinstrumentens användningsmiljö under medeltiden (1964: 136), där synbarligen en tidig »hövisk» anknytning måste ha inneburit krav på både exekutörens skicklighet och instrumentens ljudkvalitet. Dessa krav bör även ha gällt nyckelharpan, som i detta ske-

[5] Se t.ex. Steger 1961, Hammerstein 1962.

[6] »Sie ist nicht einfach zu beantworten. Jedenfalls steigen derartige Darstellungen aus einer Sphäre auf, in der die Instrumente schon immer zu Hause sind, der Welt der Spielleute. Diese niedere spielmännische Welt hat in der Kunst ihren Platz bei den Drolerien, zusammen mit Fabelwesen und Tiermusikanten. Der Aufstieg in die Sphäre der Engel bedeutet den Aufstieg des Spielmännischen und Instrumentalen in das Bild der himmelschen Musik» (Hammerstein 1962: 218 f.).

[7] »Das Nebeneinander geblasener, gestrichener und gezupfter Formen verrät allerdings eine gewisse Systematik. Darin mag ein Hinweis auf Vollkommenheit, Pracht und Reichtum des himmlischen Hofes liegen, nicht aber ein Abbild mittelalterlichen Spaltklangideals o.ä. Aber auch die Einzelinstrumente müssen bei aller Natürlichkeit und Richtigkeit der dargestellten Spielweise als anschaulich sichtbar gemachter Gesang verstanden werden. Der Klang himmlischen Lobgesanges ist durch irdische Klangwerkzeuge, durch Musikinstrumente sichtbar gemacht. Die Instrumente stehen ein für Gesang, nicht anders wie sonst die alten Symbole der vier Tiere, das Schriftband, der Chor oder die Engelsprozession» (Hammerstein 1962: 220).

[8] Däremot är Norlinds hypotes tvivelaktig om man tolkar den bokstavligt, dvs. att *hanseatiska köpmän* skulle ha infört instrumentet till Sverige. Sannolikt avser Norlind vandrande spelmän i köpmännens följe el. dyl.

de synes ha utvecklats parallellt med andra stråkinstrument. Denna nyckelharpans första utveckling har sannolikt skett på kontinenten.

Man kan alternativt räkna med antingen att olika typer av nyckelharpor införts till Skandinavien med olika »importer» eller att det enbart är slutstadiet av den medeltida typen av nyckelharpan med fiddlans attribut såsom ljudhålspar, stall osv. som har importerats. Då även de kyrkmålningar som framställer de äldre typerna av nyckelharpor kan antas avbilda inhemska instrument (se s. 53), bör emellertid det första alternativet ges företräde. Det var den senare fiddlaformade typen, som konserverades i Skandinavien och sedermera blev föremål för en speciell utveckling.

I den differentiering och kontamination av instrumenttyper, som förekom under 1500-talet (se t.ex. Sachs 1920: 194), synes nyckelharpan liksom vevliran, säckpipan m.fl. instrument ha blivit ställda vid sidan av de inom konstmusiken dominerande musikinstrumentens utveckling och överlevt endast som relikter i en musikalisk kultur, vars krav på ljudkvalitet inte var desamma som hos de ledande samhällsskiktens yrkesmusiker. Framför allt bör den liggande bordunen och mixturen i detta sammanhang ha spelat en roll vid denna deklassering, då dessa sannolikt inte längre godtogs av musiker och publik med öra för konsonanta samklanger. Ett exempel på instrument av medeltida ursprung med bordunsträng som överlever detta förvandlingsskede är lira da braccio. Men här förläggs de båda bordunsträngarna så att de ej ljuder ständigt utan kan utnyttjas vid »passande» tillfällen (Sachs 1920: 177, Winternitz artikel »Lira da braccio», MGG bd 8 sp. 941 ff., Bachmann 1964: 120). En sådan utveckling genomgår nyckelharpan först under 1800-talet (se s. 154).

Man kan anta att nyckelharpan under 15—1600-talen förvandlas från ett instrument med fiddlans gitarrliknande korpus till den instrumentform med urgröpt skrov, som från 1700-talet och fram till nutiden kännetecknat nyckelharpan. Kanske låg denna enklare instrumentutformning mera i linje med allmogeslöjd (se dock s. 97).

I vilka sammanhang den medeltida nyckelharpan användes är okänt och endast olika hypoteser kan diskuteras.

Att nyckelharpan i de medeltida bildframställningarna spelas av änglar innebär inte att instrumentet företrädesvis skulle ha använts i kyrkliga sammanhang. Änglarnas instrument är endast symboler för den himmelska sången oavsett instrumentens »världsliga» sociala status (se Hammerstein 1962: 218 ff.). Omöjligt är det naturligtvis inte att nyckelharpan befann sig bland de instrument som spelmän trakterade då de medverkade vid kyrkliga festligheter (se t.ex. Moberg 1928: 48, Norlind 1940: 45). Nyckelharpor i kyrkan förekom i Uppland under 16- och 1700-talen, vilket bevisas av förbuden mot denna bland allmogen tydligen djupt rotade sedvänja (se skriftkälla 1670: 2, 1698, 1735, 1753/54). Hur långt tillbaka denna tradition sträcker sig kan enbart bli föremål för gissningar.

Agricola gör ingen åtskillnad mellan »Schlüsselfidel» och andra »clauierten instrument» (skriftkälla 1528), men Praetorius deklasserar nyckelharpan till »lumpen Instrumenta» (1619: 79). I Sverige användes »nyckelgiga» som förklenande benämning för Johan III:s liturgi vid slutet av 1500-talet (Uppsala möte 1593) och 1600-talets början (skriftkälla 1603 och 1605), och man bör anta att även detta alluderar på instrumentets användning bland allmogen och dess för »musikbildade» lyssnare oangenäma och »primitiva» bordun och mixtur och kanske »råa» ljudkvalitet.

1641 slår bonden Olof Andersson i Randersbo, Österlövsta, Uppland sin nyckelharpa i huvudet på en antagonist. Slagsmålet urartar till dråp och dras in för tinget 1642 (se skriftkälla 1642). *Den domstolshandling som skildrar händelsen är det första konkreta och otvetydiga belägget för nyckelharpans förekomst i en bestämd miljö.* Året därpå låter Stiernhielm »nyckelgigan» ingå i menige allmogens hyllningskör i sin dikt till drottning Christina (skriftkälla 1643), vilket är ytterligare ett »allmoge»-belägg (jfr även skriftkälla 1646).

Sista belägget för nyckelharpan i Tyskland är från 1620 och i Danmark från 1663. Det svenska materialet däremot tilltar ständigt efter 1660. Sverige och i första hand Uppland bildar synbarligen ett »reliktområde» för nyckelharpan. Men detta »reliktområde» blir också ett impulsgivande centrum för instrumentets fortsatta utveckling.

1650—1777

En allmän åsikt bland såväl nyckelharpspelmän och -byggare som tillfrågade personer bland den äldre befolkningen i norra Uppland är att »nyckelharpan kom med vallonerna» (M.M. 64/65: 35—59).

Det är troligen en sådan muntlig tradition som Leffler redovisar (1899: 25):

»En framkastad förmodan, att det [instrumentet nyckelharpa] inkommit med vallonerna skulle innebära, att det från Tyskland först vandrat väster ut; men i sådant fall synes det, som om det borde ha fått något namn äfven bland Belgiens *fransktalande* befolkning och på denna väg bort få något uttryck i franska språket. Antagandet synes väl vinna i vikt däraf, att harpan finnes särskildt i Uppland, då vallonerna samlade sig vid Dannemoraverken; men å andra sidan har hon ej vunnit hemortsrätt i Finspongstrakten, där vallonerna också i massor fingo sin bostad» (Se även Psilander 1908, citerad ovan s. 175 f.).

Godtar man den tolkning av nyckelharpmotiven i de medeltida kyrkmålningarna som givits i föreliggande undersökning, kan vallonerna av rent kronologiska skäl inte ha varit de *första* förmedlarna av nyckelharpan till Sverige (jfr Panum 1928: 118). Men även frånsett målningarna är dessa antaganden om vallonernas roll som första »introduktörer» av nyckelharpan tvivelaktiga. I skriftkällorna från 1603 och 1605 användes *nyckelgiga* i ett sammanhang som visar att det är ett välkänt begrepp (se ovan). Vid denna tidpunkt hade vallonerna ännu inte kommit till

Sverige i någon större utsträckning och kunde inte ha hunnit göra en kulturföreteelse av så specifikt slag allmänt bekant (se Kilbom 1958: 222 ff.).[9]

Enligt skriftliga belägg för nyckelharpa från 1600-talet och första delen av 1700-talet förekom instrumentet under dessa två sekler i socknarna kring Uppsala och österut från staden räknat samt utmed Upplandskusten och på Åland (se karta, [*184*]), medan Leufsta, Österby och kringliggande bruk inte representeras av särskilt många belägg. Även om kartan med belägg inte får betraktas som en bild av den verkliga utbredningen av nyckelharpan, ger den dock ytterligare anledning till att betvivla att bruken och vallonerna spelat en roll i nyckelharpans historia under 1600-talet och 1700-talets början. Vallonerna och bruken synes däremot under 1700-talets senare del och 1800-talet ha haft stor betydelse för instrumentets spridning och fortlevnad.

Hammarsmeden Anton Bovin från Österbybruk uppträder som nyckelharpspelman 1753 (skriftkälla 1753/54). Namnet bevisar att spelmannen är en vallon. Vid den angivna tidpunkten är således vallonerna etablerade som nyckelharpspelare.

»Angående traditionen om nyckelharpans förekomst skulle, efter vad de gamla berättat, 'vallonerna' fört med nyckelharpor till Leufsta Bruk i början på 1600-talet, ty det berättas att vallonsmederna vid Leufsta hade sin egen spelman som de underhöll med mjöl, sill och malt, nödtorftig mat och dryck» (N.M.E.U. 42646: 3). Det finns ingen anledning att betvivla denna muntliga tradition förutom med avseende på instrumentangivelsen. Sven E. Svensson (1949) har redovisat en tradition ifrån Österby och Leufsta, som förtäljer att nyckelharpan har konstruerats på grundval av vevliror medförda av vallonerna. Svensson har dock misstänkt att det kan vara fråga om en »efterhandskonstruktion» av händelseförloppet. Den morfologiska undersökningen stöder inte antagandet att den *resonanssträngade* nyckelharpan skulle ha konstruerats på grundval av vevliran. Den medeltida typen av nyckelharpa (nyckelharpa *utan resonanssträngar*), finns belagd långt tidigare.

Om man antar att vallonerna hade vevliror med sig[10] bör de ganska snart ha fått kontakt med och intresserat sig för den nyckelharptradition som i denna undersökning antas ha funnits bland bondebefolkningen redan vid deras ankomst till Sverige. Eftersom bruken under 1700-talet är ett slags »nöjescentrum» för den kringliggande landsbygden och vallonättlingar i och utanför bruken börjar uppträda som nyckelharpspelmän kan en sådan föreställning som att »nyckelharpan kom med vallonerna» lätt ha uppstått.

Uppgiften om en spelman vid namn Klas Johan Harpare (1835—1875) som var verksam vid Österbybruk (se M.M. 64/65: 39, 41; N.M.E.U. 42648: 10) tolkade jag först så att det sannolikt var ett »arv» efter en yrkesbeteckning på dylika spelmän på 1700-talet, då man i husförhörslängder från Films kyrkoarkiv (ULA Film 1745: 208, 1773: 2) återfinner personer med namnet Johan Harpare. Att bruksspersonalen i husförhörslängderna verkligen benämndes efter sin yrkesutövning finns nämligen många belägg för. Från 1751 kan man finna en Mats Murare (s. 333), en Eric Skreddare (s. 342), en Eric Ur (s. 342), en Mats Laggare (s. 343), en Per Kiörare (s. 344). Dylika efternamn efter yrke var vanliga under medeltiden (se Lindberg 1964: 41). Men sannolikt har beteckningen Harpare *inte* att göra med nyckelharpspel utan med verksamheten — som det hette — att »harpa malm» i gruvan, se SAOB bd 11 sp. 471).

Åtskilliga detaljer förenar den äldre medeltida nyckelharpan av fiddlatyp med »övergångsformer» som i sin tur har otvetydiga anknytningspunkter till de resonanssträngade nyckelharporna i deras första kända utformning (kap. 5). Det synes som om nyckelharpan har genomgått en etappvis »utveckling» vid denna tid på samma sätt som senare under 1800- och 1900-talen. Denna utveckling sker sannolikt under påverkan av viol- eller violininstrument (kap. 5), dvs. stråkinstrument som var kända i samma miljö som den i vilken nyckelharpan förekom (se skriftkälla 1689, 1748, 1764: 2), men vilka härstammade från ett annat socialskikt. De resonanssträngade nyckelharpornas »lövställningar» har i motsats till nyckelharporna från Esse och Vefsen konstruerats med strängavkortningspunkter för renstämda eller tempererade intervall (s. 129), vilket nästan förutsätter en teoretiskt skolad instrumentmakare.[11]

*Av instrumentbeläggens proveniens och skriftkällornas ortsangivelse att döma verkar det sannolikt att den resonanssträngade nyckelharpan utbildats i Uppland,* kanske av någon instrumentmakare i Uppsala, där nyckelharpan enligt källorna var en välkänd företeelse, och där ett rikt musikliv blomstrade under 1600-talet.[12] Källmaterialet är dock alltför osäkert för några definitiva slutsatser, och varje försök till närmare precisering leder diskussionen till lösa spekulationer.

Man kan anta att den medeltida typen av nyckelharpa, nyckelharpan utan resonanssträngar, fortfarande var i bruk under 1600-talets senare hälft och kanske även i viss utsträckning under 1700-talet. Då källorna omtalar att nyckelharpan försvunnit och inte mera används i vissa landskap

[9] Några belägg för nyckelharpan i Belgien har ej påträffats. (Uppgift från dr J. H. der Meer och professor Paul Collaer på förfrågan av fil. dr Ernst Emsheimer.)

[10] Det finns en källa som kan vara ett stöd för att vevlira förekom i dessa upplandsbygder under 1700-talet. Elias Martin (1739—1818) har målat en skördescen, där bl.a. en vevlirespelare förnöjer skördefolket (se Uppland 1964: 150, övre bilden. I bildtexten anges instrumentet felaktigt som nyckelharpa). Om Martin hämtat motivet under sina besök vid järnbruken i Uppland är emellertid osäkert, då bilden kan vara ett fritt komponerat motiv (se *Uppland* 1964: 150).

[11] Det förefaller mindre troligt att man på empirisk väg med de felkällor som tangentuttryck osv. ger, skulle ha kunnat komma fram till så pass exakta värden (se kap. 6). De avvikelser från renstämda stränglängder som iakttagits (se kap. 6) förefaller mig snarast uppkomna genom en senare »korrigering» efter folklig intonationspraxis. En sådan förändring skulle lätt kunna ha uppstått genom den intonering med hjälp av löven som spelmännen utfört (se s. 134) i kombination med tekniken att hämta »lövställningar» från en äldre nyckelharpa.

[12] Se t.ex. Moberg 1930, 1942; Norlind 1944, 1945. — Ett utomordentligt omfattande arkivmaterial har samlats av Bengt Kyhlberg, som förbereder ett arbete om musiklivet i Uppsala (se även inledning).

och socknar (se skriftkälla 1682, 1762, 1771: 2, 1790: 2), avses sannolikt den äldre typen som saknade resonanssträngar. En definitiv tidsgräns mellan denna och den resonanssträngade typen kan inte fastställas. Tillkomståret för den resonanssträngade typen är inte känt, och även om man utgår från att detta exempelvis ligger i slutet av 1600-talet eller början av 1700-talet, vet man inte hur lång tid det tog innan denna nya typ allmänt accepterades och hur länge den äldre typen levde kvar.

På grundval av den morfologiska undersökningen (kap. 5) och dateringarna av olika nyckelharpor (kap. 2) bör man kunna anta att skriftkällorna fram till 1700 alltid avser en nyckelharpa utan resonanssträngar. Man kan likaledes anta, att belägg årtiondena efter 1700 avser både den äldre nyckelharptypen och den nya typen med resonanssträngar. Den senare blev sannolikt först vid 1700-talets mitt den dominerande.

Det förnämsta källmaterialet om nyckelharpan under 1600-talet har påträffats i domstolshandlingar. Visserligen är det fråga om händelser grundade på speciella betingelser, eftersom nyckelharpspelmännen måste ha varit inblandade i någon begivenhet som tingsfördes för att uppgifter om dem skulle bevaras till eftervärlden. Den bild man får av nyckelharpans sociala status bekräftas emellertid av andra samtida skildringar av allmogen (se t.ex. skriftkälla 1682). Man bör därför kunna förmoda att det verkligen är representativa exempel på »nyckelharpans miljö» som här möter oss i tingsprotokollens ofta mycket detaljerade skildringar.

Soldater som tillika var nyckelharpspelmän figurerar i domstolshandlingarna: soldaten Matz som går på gatorna i Uppsala och spelar på sin nyckelharpa och som lägger sig att sova i fällbänken med sitt »nyckelspeel» på bröstet (skriftkälla 1666), Hans i Kräby, Rasbo socken, som är inblandad i värjedragande och slagsmål (skriftkälla 1670: 1) och Hans Olsson från Hagunda och Tibble härad som är i Uppsala för att köpa strängar och samtidigt besöker sin hustru som sitter i fängelse på Uppsala slott (skriftkälla 1681). En annan källa nämner vaktdrängen Matz Bengtson, Uppsala, som mist förståndet och belagts med bojor och som tagit sig för att gå kring staden: »och huru han lagat, får han altid någått dricka, och spelar på eett nyckelspeel», klagar borgmästaren Thomas Lohrman (skriftkälla 1699). I mätaren Mårten Anderssons gård i Uppsala spelade en »gumma» nyckelharpa julhelgen 1707—08 »och barnen el^r pijgorne dantzade . . .» Men festligheterna urartade med påföljande bråk och misshandel (skriftkälla 1708).

Även studentlivet i Uppsala kunde ta sig vilda former med övervåld och slagsmål, vid vilka ibland nyckelharpan framskymtar (se skriftkälla 1673). »Uplandi och Roslagii»-studenter kunde också själva spela nyckelharpa (skriftkälla 1689). I samma skriftkälla föreligger en uppgift att man spelade fiol tillsammans med nyckelharpa samt vandrade ute på gatan och spelade. Bengt Kyhlbergs omsorgsfulla arkivforskningar rörande musiklivet i Uppsala, vid vilka ett flertal ovan redovisade skriftkällor från 1600-talet har framkommit (se redovisning efter varje enskild skriftkälla, bilaga 6), har även givit belägg för nyckelharpans förekomst utanför staden. Det föreligger ett stort ännu inte utforskat arkivmaterial beträffande den omgivande landsbygden, varför den kvantitativa dominans som skriftkällorna med proveniensangivelse Uppsala bildar inte får tolkas så, att nyckelharpan skulle ha varit vanligare där än annorstädes i landskapet. Skriftkällan från 1642 om den nyckelharpspelande bonden Olof Andersson har ovan behandlats (se s. 179). En annan skriftkälla från 1679 (skriftkälla 1679: 1) skildrar ett dråp vid ett slåtteröl, där en 23-årig nyckelharpspelman vid namn Erich Segfridsson stått för musiken (se även skriftkälla 1670: 1, 2, 1681: 2, 1735, 1748, 1753/54, 1764: 1, 1765).

Otto Andersson har sammanställt flera belägg för nyckelharpans användning på Åland under 16—1700-talen (Andersson 1963: XXXVI ff.; se skriftkälla 1679: 2, 1698, 1706, 1738).

Särskilt utförlig är berättelsen om den 22-åriga åländska bonddottern Maria Johansdotters äventyrliga vistelse i Stockholm och socknarna däromkring från 1702 (skriftkälla 1705, 1706). Andersson citerar en berättelse av Schöldström (1902), som i sin tur anger som källa »gamla luntor». I dessa har Schöldström funnit Svea hovrätts utslag i det mål, i vilket Maria Johansdotter anklagas för bedrägeri. Dessa handlingar har ej kunnat påträffas i RA.[13] Däremot har tingsprotokollen från Svartsjö året före hovrättens utslag påträffats (se skriftkälla 1705).

I huvudsak stämmer denna källa med de avsnitt som Schöldström refererar, men i vissa detaljer har tydligen hovrättens protokoll varit utförligare. Bl.a. återger detta enligt Schöldström att Maria Johansdotter spelat nyckelharpa samt sjungit »Stolts Narva» och om huru »Kung Karl bar sorgen för henne». Därmed åsyftas G. E. Dahlstiernas dikt *Giöta Kiämpa-Wisa om Kåningen å Herr Pädar,* som utkom 1701 och således vid tidpunkten i fråga var en ganska ny visa (om visan och dess melodi, se s. 162). Maria Johansdotter var född uti »Åhland, fogel socn och Sanda by». I Stockholm sökte hon sin föda över vintern »arbetande hoos godt folk sampt spelande på Nyckelspeel, för dem som druckit på Crogarna» (skriftkälla 1705). Under sina många olika anställningar hade hon vid ett tillfälle lärt att »spela på fiol, lika som hon tillförenne och då hon ännu hemma war på Åhland lärdt sig på Nyckelsphel» (skriftkälla 1705).[14]

I två av skriftkällorna betecknas nyckelharpspelmännen som »bonddrängar» (skriftkälla 1682, 1698). Detta kan kanske tolkas bokstavligt, dvs. som att man utpekat en yrkeskategori som ofta spelade nyckelharpa, men man kan

[13] Vid RA, Östermalmsavdelningen vidtogs vid min förfrågan särskilda undersökningar för att spåra detta hovrättsprotokoll.

[14] Maria Johansdotter vidare öden skildras av Schöldström (1902), se även sammandrag av Schöldström, Andersson 1963: XXXVIII.

även tänka sig, att det utgör en allmän beteckning för den sociala status som ansågs gälla för nyckelharpspelmän.

Nyckelharpa spelades således av soldater, pigor, drängar och studenter under 1600-talets senare hälft och 1700-talet. Instrumentet var ett underhållningsinstrument som förekom vid festligheter av enklare slag, tillfälliga dansaftnar, julfirande, slåtteröl osv.

Harpspelmännen ansågs bära skulden till ungdomens överdrivna nöjesliv, vilket framgår av att det var *spelmännen* som bötfälldes om de efter klockan 9 rörde sin »harpa» (skriftkälla 1765).

Men nyckelharpan förekom även vid livets högtider, t.ex. vid bröllop. Här kolliderar vid denna tid allmogens och prästerskapets olika uppfattning om nyckelharpans användning i kyrkorummet. Allmogen stöder sig på gammal sedvänja. Prästerna gör sitt bästa för att stoppa spelmännen vid kyrkodörren och begränsa det profana musikaliska inslaget i processionen till och från kyrkan (skriftkälla 1670: 2, 1698, 1735 och 1753/54. Se även Tersmedens skildring från Väddö, skriftkälla 1748, där seden att spela in brudfolket i kyrkan tydligen levde kvar vid hans besök). Även i de källor där utsagor inte refereras kan man ana sig till häftiga meningsutbyten mellan en konservativ och stursk allmoge och församlingsherden, som kanske inte alltid med entusiasm genomdrev domkapitlets och andra myndigheters beslut (se nedan).

Skriftkällornas detaljer är i många fall belysande för situationen. I sockenstämmoprotokollet från Danmarks församling, där prästen anmodas att bevaka att nyckelgigorna ej spelas i kyrkan och att dansmelodier inte förekommer i processionen, samt där sockenborna tillrådes att »bruka Organisten i sin bröllop», kan man skönja prästerskapets försök att stävja en sekularisering av bröllopsceremonien såväl i som utanför själva kyrkobyggnaden (skriftkälla 1670: 2).[15] Allmogens obenägenhet att anlita organisten kunde bero på att man bättre fann sig tillrätta med spelmannens musik och instrument. Men kanske i ännu högre grad på att spelmannen sannolikt krävde mindre ersättning än organisten.[16]

Den skriftkälla från 1698 som spårats av Nyman (1945: 74) är hållen i samma ton. Här anmärks också på sättet att spela psalmen som »blifver alldeles missbrukat». Man kan föreställa sig prästens förfäran över hur »Frögda tig Christi Brud» kunde te sig på nyckelharpa, sannolikt åtskilligt »missbrukad» både på grund av anpassning efter instrumentets idiomatik och på grund av spelmannens personliga tolkning av melodin.[17] Tydligen har prästerskapet dock inte räknat med att genomföra ett totalförbud mot musik i processionen utan nöjt sig med en inskränkning »besynnerligen i Sorge tijdn».

I vissa församlingar förekom tydligen flera påstötningar från höga vederbörande om att det var olämpligt att spela nyckelharpa i kyrkorummet. I sockenstämmoprotokoll från Jumkil 1735 (skriftkälla 1735) »påmintes» att »harpan» skulle stanna utanför vapendörren och »orgel-wärcket» spelas. Ännu 1753 var spelmän i kyrkan dock relativt vanliga, och stiftledningen fick ta i med hårdhandskarna för att stävja seden. Skriftkälla 1753/54, som sammanställts och kommenterats av Bengt Kyhlberg (se bilaga 6), ger bl.a. ett drastiskt exempel på allmogens envetenhet: hammarsmedsdrängen Bovin står snällt kvar vid vapendörren då prästen inträder, men då officianten inte längre har möjlighet att ingripa, spelar han in bruden i kyrkan! Kyhlberg anger i sin sammanställning flera församlingar som inte böjer sig förrän Kungl. Maj:t ställer sig bakom beslutet. Man söker också fördröja beslutet med att hänvisa till andra församlingar, där man fortfarande har denna »förmohn». Landshövdingens förbud är en salomonisk lösning: spelmannen skall stanna i kyrkdörren men spela till dess bruden kommer fram »till sit förordnade ställe i kyrkjan». Även om det efter 1754 fanns präster som såg mellan fingrarna och tillät den gamla seden med spelmän i kyrkan, bör detta ha hört till undantagen (se skriftkälla 1753/54).

Seden att spela nyckelharpa i kyrkorummet kan sträcka sig långt tillbaka i tiden, och kanske är den senmedeltida. Framför allt bör den ha varit accepterad så länge inte orglar och organister fanns att tillgå i de små landsortskyrkorna. De anförda uppfattningarna är i och för sig inte bundna just till nyckelharporna, eftersom sannolikt reaktionen å ömse sidor blivit densamma om upplandsallmogen spelat fiol eller säckpipa.[18] Oavsett detta ger ovanstående belägg tillsammans dock en ganska rik dokumentation för nyckelharpans användning. Formuleringar i protokoll visar att man förutsätter att allmogens musik utfördes på nyckelharpa, vilket Kyhlberg även finner vara sannolikt för de många beläggen från 1753/54.

Vid högre ståndens festligheter förekom vid 1700-talets början på Säby gård, Järfälla sn

[15] Sven Baelter skriver bl.a. följande om brudprocessioner: »I förra tider ledsagades Brudgummen och Bruden til kyrkan, med oanständigt och yppigt sorl. Men år 1664 förböds alt skiutande, wid fem daler silfwermynts böter af den, som bryter; hvilken stadga sedermera flera gånger blifwit förnyad (Kongl. Stadg. om oordn. hos Prestersk. 1664 § 3, 1669 § 3, Kongl. Förordn. d. 26. Oct. 1685 . . .). Detta bekräftades äfwen i Kyrkolagen år 1686, som innehåller, at ingen Brudskara må komma til Kyrkan med trummor, skjutande och hwarjehanda otjenligt buller . . .» (Baelter 1762: 702 f.).

[16] Organisten fick sitt uppehälle genom att spela vid bl.a. bröllop, inte endast i kyrkan utan också efteråt i bröllopsgården. Det föreligger åtskilliga dokument om stridigheter mellan organist och församling i Upplandssocknar under 1600-talet beträffande detta. (Uppgiften baserad på notiser i Bengt Kyhlbergs material om musiklivet i Uppsala.)

[17] Det är möjligt att det dessutom kan ha varit fråga om en textparodiering. Det verkar inte otroligt att »Christi Brud» sammanställts med bröllopsföljets brud, vilket är en förklaring av psalmvalet. (Detta textställe har jag haft tillfälle att diskutera med Folke Bohlin, som föreslog en sådan alternativ tolkning).

[18] Att spelmän spelat i kyrkan finns belagt från andra orter. Folke Bohlin har givit mig anvisning på en notis i Modins anteckningar från *Gamla Tåsjö* 1916, där följande berättas från brudfärden: »Framför 'brudhästen', efter hvilken brudparet åkte gingo spelmännen, två eller tre, spelande brudmarscher. Därmed fortsattes äfven inne i kyrkan, till dess brudparet med tärnor och marskalkar kommit till altaret» (Modin 1916: 263). Se även SvL, t.ex. Dalarna III s. 153.

utanför Stockholm, en »nycklegige concert» (skriftkälla 1703). Men även om således nyckelharpan kunde förekomma både bland studenter och i adelskretsar, ger källorna tydligt besked om att instrumentet ingalunda är att jämföra med ett så »höviskt» instrument som exempelvis lutan. Både Hiärne (skriftkälla 1680) och Triewald (skriftkälla 1712) framställer luta och nyckelharpa som två diametrala motsatser. Trumma och nyckelharpa uppskattas av den med »groft öra och en ohöfsad smak» (skriftkälla 1768). Bönderna föredrar sin simpla lyra, Nyckelgigan, framför musikkännarnas violiner (skriftkälla 1702).

Som desto mera märklig framstår den ganska positiva bedömning som Bergrot förärat nyckelharpan i sin avhandling om musikinstrument 1717. Bergrot börjar något försiktigt med att nyckelharpan inte kan frånkännas »allt konstnärligt värde» (non prorsus omni destitui arte applausque). Förutsatt att »nycklarna har det rätta avståndet» (Si enim hujus palmulae debitam servant distantiam), dvs. att lövställningen är »rätt» konstruerad, och att strängarna inte tillåter någon dissonans (nihil dissoni admittunt chordae), dvs. att instrumentet är tillfredsställande stämt (?) anser Bergrot att även musiker som spelar de »mest utvecklade musikinstrument» (qui ... praestantissimis instrumentorum musicorum tractandis adsveverunt) inte skall finna nyckelgigan värdelös. Intressant i sammanhanget är främst Bergrots anmärkning om nycklarnas inbördes avstånd, som visar att man i »musikbildade» kretsar hade kännedom om nyckelharpans konstruktion. Indirekt synes detta stöda ovan anförda hypotes att fackutbildade byggare medverkat vid den resonansströngade nyckelharpans uppfinning (s. 180).

Bergrot anmärker att »tactus» upplivar böndernas sinnen (ad rusticorum animos exhilarandos). Han sammanställer detta med stråkföringen (eodem arcus attritu & reciprocatione), vilket associerar till nutida nyckelharpspelmän, som ger melodierna dess speciella rytmiska karaktär med stråkens hjälp (se s. 149).[19]

Mats Rehnberg har uppmärksammat »en nyckelgiga» i Kungl. Maj:ts Taxa på inrikes Landtullen (Rehnberg 1943: 17 f.). Det förefaller mig på intet sätt märkligt att nyckelharpor tillverkats på landet och försålts till staden. Att en »växelverkan» förekom mellan instrumentmakare av facket, kanske verksamma i staden, och en i husbehovsslöjd skicklig allmoge ges flera indirekta bevis för i skriftkällor under nästkommande tidsperiod, som sträcker sig fram till 1838.

### 1777—1838

Den första bevarade enkelharpan med datering härrör från år 1777, men sannolikt har vid denna tidpunkt resonansströngade nyckelharpor redan funnits i minst 70—80 år (se s. 181).

Redan 1682 uppges i en skriftkälla från Vingåker att nyckelharpan inte längre är i bruk på orten. Från andra hälften av 1700-talet ger Hülphers liknande rapporter från Malungs socken i Dalarna (1762) och från Medelpad (1771). Samma slag av uppgift föreligger från Jämtland (skriftkälla 1790: 2). Ovan har nyckelharpans försvinnande från nämnda orter tolkats som tecken för att den medeltida typen av nyckelharpa, nyckelharpan utan resonansströngar, dör ut.

Två skriftkällor från år 1764 och 1791[20] gör gällande att nyckelharpan förekom i Blekinge (och Skåne?) vid denna tid.[21]

Hur skall man förklara detta? Här föreligger två alternativ: antingen utgör även dessa instrument de sista resterna av en medeltida nyckelharptradition eller också rör det sig om en »nyimport» av den resonansströngade nyckelharpan, vars centrum synes vara Uppland. Från 1700-talet föreligger en uppgift om en utvandrad upplänning som medförde en nyckelharpa till Lessebo i Småland, inte långt från angivna orter (se s. 38). Det är inte uteslutet att nyckelharpspelande upplänningar på samma sätt inflyttat till Skåne och Blekinge och därvid fört med sig instrumentet. Men då instrumentet under senmedeltiden och 15—1600-talen finns belagt i Skåne (nyckelharpmotivet i Emmislöv kyrka) och Danmark (nyckelharpmotiv i Rynkeby kyrka i karmeliterklostret i Helsingör samt skriftkällor, 1646, 1663) förefaller det ganska troligt att en nyckelharptradition, med rötter i medeltiden, funnits i Blekinge och Skåne fram till slutet av 1700-talet. På grund av dessa källor bör importeorin tills vidare avvisas.

Under tiden 1777—1838 hör eljest nyckelharpor belagda utanför Uppland till sällsyntheterna. Påträffade instrumentexemplar med annan proveniens kan, då uppgifter om instrumentet föreligger, ofta spåras tillbaka till eller misstänkas härstamma från Uppland. Skriftkällornas ortangivelser och de bevarade nyckelharpornas proveniens utpekar nästan utan undantag sådana trakter som anses ha stått i nära kontakt med Uppland, t.ex. Norrlandskusten eller vissa järnbruk, vid vilka funnits inflyttade upplänningar (Tornedalen i Norrbotten och Blyberg i Dalarna).

Från denna period (1777—1838) härrör anmärkningsvärt många belägg för nyckelharpans förekomst i Stockholm med angränsande socknar. Nyckelharpan var tydligen ett ofta sett instrument i huvudstaden, flitigt brukat vid festligheter hos såväl högrestånds personer som allmoge. Årstafrun, Märta Helena Reenstierna, berättar i sin dagbok detaljerat om några tillfällen då nyckelharpan spelats. Så t.ex. »Casseur Nordvall» som spelte »såväl marscher som Engloiser, vals och Polskor» på nyckelharpa (se skriftkälla 1816. Se även skriftkälla 1801, 1802: 3,

[19] För översättning och tolkning av detta och andra latinska citat som återges i denna undersökning ber jag att få tacka fil. stud. Eva Helmisalo, Stockholm.

[20] Källan till den av Sven-Öyvind Swahn återgivna skildringen (se skriftkälla 1791) har ej påträffats. Det finns dock ingen anledning att misstänka, att hela historien skulle vara uppdiktad. Denna uppfattning redovisas av docent Jan-Öyvind Swahn i ett brev till mig av den 26.2 1966. J.-Ö. Swahn har också gjort efterforskningar efter källan, dock utan resultat. Detaljerna bör dock inte utnyttjas i bevisställning så länge källan ej återfunnits.

[21] Tersmeden talar om »bondflickor som häromkring funnos», dvs. kring Karlskrona, men i samma mening nämner han även Göinge härad (skriftkälla 1764).

1811: 1, 1813). Vid ett sådant tillfälle, ett bröllop på Drottningholm år 1793, vid vilket konungen och andra kungliga personligheter var närvarande stod nyckelharpor, violer och trompeter för musiken (skriftkälla 1793: 1). Att det vid denna tid förelåg en skillnad mellan nyckelharpans och violinens repertoar framgår av skriftkälla 1801 av samma författarinnas hand: med tvenne nyckelharpor spelas bondpolska, och först när dessa tystnat och violinerna stämmer upp, börjar »quadrillen».

I Bellmans kroginteriörer och andra miljöskildringar från Stockholm och dess omgivningar framskymtar ibland nyckelharpan (skriftkälla 1771: 3, 1790: 1). Hur en nyckelharpspelare klädd efter den tidens mode kunde ta sig ut visar Per Nordqvists akvarell [*48*]. Nyckelharpspelmän deltog också i Djurgårdens brokiga folkliv under 1800-talets första decennier (skriftkälla 1833).

Vid åtminstone ett tillfälle förekom nyckelharpan i ett offentligt konsertsammanhang i Stockholm. Det är ett tidigt exempel på det folkmusikintresse i romantikens anda som på olika sätt är så framträdande i 1800-talets svenska musikliv (se även s. 187). En recension i tidningen Heimdall 1832 den 15 december (skriftkälla 1832) omtalar detta divertissement med några »Svenska folkvisor på nyckelharpa». Recensenten anmärker att man genom »hvarjehanda förbättringar af instrumentets mechanik» sökt åstadkomma »en förädling av detta bondespelmannens vade-mecum». Tonen »närmade sig altfiolens». Det är sannolikt att konsertgivaren spelat på ett instrument tillverkat av en instrumentmakare av facket (se t.ex. 3.21, 29, 30, som sannolikt är exempel på sådana nyckelharpor). Det slutgiltiga beviset för att instrumentmakare verkligen intresserade sig för nyckelharpan under denna tidsepok ger boupptecknigen efter fiolmakaren Daniel Wickström (f. 1753) från 1821, i vilken tre nyckelharpor finns upptagna (skriftkälla 1821).

I Uppland fortlevde nyckelharpan under denna tidsperiod liksom tidigare. Man kan skönja en allt större dominans av brukens spelmän. Åtskilliga av dessa spelmän finns namngivna, t.ex. Olof Hellstedt och Per Hellstedt från Tobo bruk i Tegelsmora socken (se SvL Uppland 1934: 52), Carl Ersson Bössa (Byss Kalle, 1783—1847), Älvkarleby socken och Jan Ersson (Gulamåraviten, 1799—1846), Gålamora, Valö socken.[22]

Spelmän verksamma under denna tid var fiskare, smeder, drängar, bönder, skräddare osv. Någon bestämd yrkeskategori som varit bättre representerad än de övriga är dock inte tillrådligt att utpeka, då källmaterialet är fragmentariskt.

Nyckelharpan har under tidsperioden (1777—1838) uppenbart haft sin starkaste förankring och största utbredning hos uppländsk allmoge. Dessutom har den emellertid såsom ovan exemplifierats börjat förekomma hos borgerskapet i Stockholm och även vid vissa tillfällen vid högreståndspersoners festligheter. Dess karaktär torde dock allmänt ha uppfattats såsom rustik och allmogebetonad: repertoaren är bondpolskor och i konsertsammanhang »svenska folkvisor».

För t.ex. J. H. Kellgren är denna dess rustika karaktär något nedsättande, tarvligt och nyckelharpan står hos honom som symbol för något nyansfattigt och okultiverat (se skriftkälla 1793: 2).

Det var sannolikt denna egenskap som fick högreståndspersoner att intressera sig för instrumentet. Men de uppfattade i rousseauansk anda det folkliga som »pittoreskt». Man kan se detta intresse som en herde- och herdinneromantikens nordiska utlöpare.

I just dessa avseenden erbjuder nyckelharpan en parallell till viellen i Frankrike, där vevliran »upphöjs» till ett instrument som blir omtyckt och spelat i hovkretsar. I likhet med vad fallet var med nyckelharpan, som spelades vid den i Heimdall recenserade konserten, gjordes också viellen till föremål för »förädling» av instrumentmakare (se Bricqueville 1911: 64 ff.). Det förefaller dock inte som om nyckelharpan i Sverige skulle ha fått motsvarande betydelse vid borgarnas och adelns musikaliska förlustelser som viellen i Frankrike.

Under den tidsperiod som här behandlats, eventuellt något decennium tidigare, kan man anta att enkelharpor börjat byggas om till kontrabasharpor. Enstaka sådana hybridformer finns bevarade (se 3.24, 3.57). Utvidgandet av tonomfånget som man åstadkom genom den andra melodisträngen (se kap. 6) måste ha gjorts för att anpassa instrumentet till melodier, vilkas omfång översteg den äldre repertoarens (se kap. 9).

Under denna period sker inom repertoaren sannolikt också en förskjutning från moll- till durmelodier. Den kontrabasharpa som enligt Leffler skulle ha haft en bordunsträng stämd i *a* synes ha varit avpassad för applikaturtonarterna $d_a$-moll och $a_a$-moll, medan den yngre kontrabasharpan med bordunsträng *g*, som lever kvar fram till 1900-talet, synes ha varit avpassad för applikaturtonart $G_a$-dur, ev. $g_a$-moll (se kap. 9). De melodier som spelades hade ofta anknytning till högre ståndens instrumentala musik, vars stildrag kännetecknar de låtar som tillskrivs ovan nämnda spelmän Hellstedt och Byss Kalle (se t.ex. SvL Uppland 1934: 53—62; se även kap. 9). Vid slutet av perioden får man anta att även valser och mazurkor från ett yngre stilskikt blandades in i repertoaren (se kap. 9).

[22] Litteraturen kring dessa nyckelharpspelmän är av mycket skiftande värde. Psilander ger i sin artikel från år 1908 sannolikt riktiga uppgifter om t.ex. Byss Kalle. Åtminstone stämmer angivelsen av spelmannens namn, födelse- och dödsdatum med husförhörslängderna. Georgssons och Jonssons artiklar om Gulamåraviten (1943, 1955) är sammansättningar av faktiska uppgifter som kan kontrolleras bl.a. genom husförhörslängderna och liknande handlingar. Hallenbergs biografi över Daniel Skärberg bygger på arkivmaterial (1956). Dessutom förekommer ett antal populärt hållna artiklar vilka utgör »uppkok» på äldre uppsatser kryddat av ej källangivna muntliga traditioner och egna tillägg. Då denna undersökning inte avser att behandla spelmännens och byggarnas biografier kommer denna fråga inte att närmare behandlas. En kommande forskning bör utgå från arkivuppgifter i första hand och med dessa som »facit» granska artiklarna och de muntliga traditionerna.

*Folktro kring nyckelharpan*

Kring nyckelharpspelmännen och deras instrument har knutits en rad föreställningar av magisk eller kanske snarare vidskeplig art.[23] Dessa går inte att tidsfästa. Medan källorna är ifrån 1800-talets slut eller 1900-talet berör de ofta händelser som timat vid 1800-talets början och tidigare. Eftersom många av de spelmän som omnämns hade sin huvudsakliga verksamhet under 1800-talets förra hälft, t.ex. Byss Kalle och Gulamåraviten, skall något om dessa föreställningar beröras på grund av att de ger en belysning av nyckelharpans miljö.

Spelmannen sökte sannolikt själv skapa en nimbus av mystik kring sitt framträdande, och denna utvecklades i den muntliga traditionen. Det är signifikativt för dessa historier att de av sagesmännen kopplas ganska fritt till olika spelmän: samma historier som berättas om Byss Kalle, känns igen i berättelser om Gulamåraviten, Daniel Skärberg m.fl. Spelmannen såg enligt dessa berättelser instrumentet såsom en varelse och gav nyckelharporna olika kvinnonamn (Hallenberg 1956: 77). Ljudhålen var instrumentets ögon och instrumentet måste hänga med ögonen uppåt (N.M.E.U. 42157: 5). Någon arg konkurrent kunde förtrolla instrumentet, varvid man kunde skydda sig t.ex. med att slå nyckelharpans hals mot dörrlisten innan man gick in och spelade (Björklund 1930), gå baklänges in i festgården (N.M.E.U. 42033: 9) eller göra sig hård med ett slags starka droppar förvarade i en särskild liten flaska,[24] att knyta en liten påse innehållande människoben, dyvelsträck och en bit av en bibel kring ljudpinnen osv.[25] Näcken såsom läromästare är ett genomgående tema och de onda makterna i form av svarta hundar eller liknande berättas likaledes ha hjälpt till för att spelmannen skulle bli en skicklig musiker. Ovan nämnda företeelser är inte unika för nyckelharpan, utan liknande föreställningar finns även kring spelmän med andra instrument.

Flera olika skriftkällor berättar om nyckelharpans användning vid trefaldighetsfester även utanför det egentliga »centrum» för nyckelharpan och delvis också i ganska sena belägg (skriftkälla 1809. Om nyckelharpspel i Himmelstalund utanför Norrköping, se Manneberg 1963: 16). Ett av dessa belägg härstammar från Nysätra socken utanför Enköping. Här skulle en nyckelharpspelman ha spelat vid trefaldighetsfester i slutet av 1880- och början av 1890-talet. En intervju med en sagesman, som deltagit i dessa fester, visade att nyckelharpspelmannen inte var från trakten utan kom vandrande från Roslagen.[26] Anledningen till att man låtit honom spela vid dessa festligheter var enligt sagesmannen helt enkelt att man tyckte instrumentet var ovanligt och märkligt jämfört med dragspel och fiol, som annars var brukliga instrument i denna trakt. Någon som helst anknytning till själva trefaldighetsfirandet, som för övrigt vid denna tidpunkt nästan urvattnats till en vanlig danskväll, fanns inte.

Det finns inget bevis för att nyckelharpan tidigare förekommit vid denna festlighet i dessa trakter. Men Malla Silfverstolpe-Montgomerys idylliska skildring från Sätra brunn visar instrumentet i funktion vid en begivenhet som synes vara ett slags »magisk källfest» (skriftkälla 1809). Det är dock tvivelaktigt om man verkligen associerat nyckelharpan som ett »magiskt» tonverktyg i sammanhanget, även om dess egenart och gamla traditioner kan ha spelat en viss roll.

1838–1925

Nyckelharpans utbredning under 1800-talet blir alltmer geografiskt begränsad och beläggen är koncentrerade till nordöstra hörnet av Uppland i en triangel med ungefärliga hörnpunkter i Älvkarleby—Vendel—Grisslehamn (se karta II [*185*]). Detta gäller främst silverbasharpans utbredning.

Skedet domineras av silverbasharpan, medan kontrabasharpan ständigt går tillbaka och hålls vid liv delvis genom att den upptar vissa element från silverbasharpan. För en kartläggning av detta skede är det av vikt att söka avgöra när, var och av vem silverbasharpan och likaså kontrabasharpan med dubbellek konstruerades.

Konstruktionen av silverbasharpan har i en framställning (Leffler 1899) tillskrivits »en sergeant Söderstedt», och tidpunkten anges till sekelskiftet 1700—1800. I en annan skrift (Klein 1926) anges som uppfinnare en orgelbyggare som renoverat orgeln i Tierps kyrka under något av 1800-talets första årtionden. I sistnämnda framställning figurerar åter »sergeanten Söderstedt»: orgelbyggaren skulle ha förfärdigat denna silverbasharpa för sergeantens räkning (Klein 1926: 75). En tredje framställning anger organisten Matts Wesslén, Österlövsta (1812—1874) som silverbasharpans konstruktör (Psilander 1908).

Leffler skriver: »Denna äldre typ /kontrabasharpan/ ändrades emellertid för bortåt 100 år sedan enligt Jonas Skoglunds uppgift av en sergeant Söderstedt. Denna uppgift har ansetts riktig af andra harpspelmän från mellersta Uppland, vilka tillsports i frågan. Söderstedt lär ha bott vid Ullfors bruk i Tierp» (1899: 15). Klein återger likaledes en intervju med Skoglund: »En väsentlig förbättring innebar 'silverbas'- eller 'dubbelbasharpa', som enligt traditionen uppfanns av en orgelbyggare i Tierps kyrka någon gång under 1800-talets första årtionden; det första sålunda byggda instrumentet gjordes åt J. Skoglunds svärmors far, sergeant Söderstedt vid Ullfors bruk i Tierp och äges nu av Skoglund» (Klein 1926: 75).

Sergeanten Johan Gustaf Söderstedt var född år 1805, son till en bataljonsläkare med samma namn. Han dog 1848. I Tierps kyrkoarkivs dödbok (ULA Tierp F I) står angivet »sjelfmord». Psilander lämnar detaljerade sakuppgifter både om Söderstedt och hans död (1908). I Söderstedts bouppteckning står upptagen »1 st. Harpa» till ett värde av 2 riksdaler Banco (se skriftkälla 1848: 1). Tierps orgel reparerades endast en gång under 1800-talets första årtionden, nämligen 1838 (se Nisbeth 1960: 128). Reparatören var Pehr Olof Gullbergson, född i Vallby 1780 och död i Lillkyrka 1864, verksam amatörorgelbyggare i Uppland (se Sundberg 1959: 3—12). Som synes finns sakuppgifter som stöder Kleins version medan Lefflers stämmer mindre väl vad beträffar tidsangivelsen.

[23] Svaren på frågelista nr 147 i N.M.E.U. ger i detta fall utomordentligt värdefulla uppgifter, se N.M.E.U. 41857: 3 ff., 42648: 4, 42725: 12 f., 41926: 3, 42157: 5, 41964: 2, 42033: 6 f., 8 f. Även »förklaringar» av trolleri redovisas, se t.ex. 41941: 6. Nästan samtliga biografier om nyckelharpspelmän i form av tidningsartiklar o.l. innehåller berättelser av dylik art.

[24] Det är möjligt att det var en sådan flaska som satt fastbunden vid ljudpinnen i en av de undersökta nyckelharporna. Se M.M. 64/65, analysprotokoll 3.9. Se även N.M.E.U. 41857: 5.

[25] Eric Sahlström berättade, att en äldre nyckelharpbyggare och gammal spelman hade funnit en sådan påse i ett äldre instrument, som han fick till reparation (M.M. 64/65: 42). Se även Hallenberg 1956: 77.

[26] Intervju 1964 med Karl Albin Nyström f. 1869, Nysätra.

Psilanders artiklar (1908) ger värdefulla uppgifter. I de fall där kontroll varit möjlig har dessa stämt med uppgifter i husförhörslängder o.l. Psilander beskriver silverbasharpans konstruktion på följande sätt: »Wesslén var ju en musikaliskt bildad man och ingen 'bondspelman', och sin harpa konstruerade han också om, i det han förändrade den så, att den hade hela 3 oktaver kromatiska. Förr kunde ej på harpa återges olika tonarter, och i st. för att å de gamla harporna de toner, som äro lägre än lösa a-strängen, togos på den sträng, som låg längst bort, således *närmast* spelmannen, satte Wesslén in en underklaviatur »knafverrad», som stod i förbindelse med c-strängen (den *andra* sensträngen på harpan), äfven kromatisk och fick på så sätt 3 oktaver...» (1908). Lefflers version bör kunna uteslutas ur diskussionen som mindre vederhäftig. Men vem har rätt, Skoglund—Klein eller Psilander? Sannolikt båda, då omvandlingen förmodligen skett i två etapper. Det förefaller troligast att Gullbergson gjort den radikala konstruktion som omvandlingen från kontrabasharpa till silverbasharpa innebar på grund av att han var instrumentmakare. Men sedan har Wesslén sannolikt utvecklat denna uppfinning genom att utöka antalet nycklar i andra nyckelraden så att instrumentet fick ett kromatiskt tonförråd. Konstruktionsåret 1838 passar med de bevarade silverbasharpornas datering (se s. 39). Wesséns utbyggda silverbasharpa (se 4.47) vann sannolikt inte någon större spridning bland samtida spelmän, då deras låtar inte krävde denna utvecklade spelmekanism och då flertalet spelmän dessutom måste ha haft tekniska svårigheter att behärska ett sådant instrument. Det skulle dröja nära 50 år efter Wesséns död innan en kromatisk nyckelharpa skulle få någon större efterfrågan bland spelmännen (se nedan).

Kontrabasharpan med dubbellek har enligt muntliga traditioner (M.M. 64/65: 39, 41) uppfunnits på 1860-talet. Om det är Klas Harpare eller någon annan som gjort denna kan inte ledas i bevis, men då de båda sagesmännen Justus Gille och Viktor Vickman, Österbybruk, i andra fall återgivit en tradition som vid kontroll visat sig överensstämma med verkligheten finns det ingen anledning att betvivla deras uppgift. I Österbybruk, där Klas Harpare var verksam, förelåg ett »centrum» för nyckelharpan. I åtskilliga skriftkällor berättas om nyckelharpans användning på denna ort.[27] Det instrument som man vid denna tid spelat på har varit kontrabasharpa. När silverbasharpan (som i Österbybruk kallas »tenorharpa» på grund av sin andra melodisträng=tenor) blev känd i dessa trakter kan man anta att detta instrument väckte stort intresse hos de verksamma spelmännen. I Österbybruk förekom emellertid en repertoar med låtar, som var bundna till vissa traditioner och ceremonier. Det är möjligt att detta förorsakat en delvis negativ attityd gentemot silverbasharpan, på vilken de gamla låtarna endast kunde spelas efter en omläggning av applikaturen. Å andra sidan fanns på detta nya instrument möjligheter till »dubbeltoner». Kanske kan kontrabasharpan med dubbellek vara resultatet av en kompromiss: man behöll kontrabasharpans lek, men kompletterade den med silverbasharpans andra melodisträng och andra rad nycklar. Därmed hade man löst problemet: dels kunde man spela låtarna som förut, dels kunde man om man så ville erhålla »dubbeltoner». Att speltekniska svårigheter uppstod vid övergången från kontrabasharpa till silverbasharpa framgår av att vissa instrument utgör s.k. »Rückbildungen»: spelmannen har fått sitt instrument ombyggt till silverbasharpa från kontrabasharpa, men inte bemästrat denna nyhet speltekniskt och därför låtit bygga tillbaka instrumentet igen.[28]

En påverkan från andra instrument skönjes även under detta skede av nyckelharpans historia: ett slags *f*-hål med fiolens ljudhål som mönster, gitarrsträngar och spelmekanismer som söker efterlikna dragspelets tryckknappar (se kap. 5) börjar förekomma vid 1800-talets slut. Man söker således utnyttja kännedomen om andra instrument för att utveckla och förbättra nyckelharpan. I princip är dock konstruktionssättet fortfarande detsamma som för enkelharpa och kontrabasharpa.

Nyckelharpan är under tidsperioden 1838—1925 av det tillgängliga materialet att döma knuten främst till bruksbygderna i Uppland. Beskrivningarna av festligheter vid bruken från olika tider stämmer överens även i detaljer (jfr skriftkälla 1841 med Key-Lange 1926: 261 ff., Tamm-Götlind 1932, 1946, Österberg 1945: 28 ff., Sjöberg 1956: 250 ff., M.M. 64/65: 39, 41, N.M.E.U. 41857, 42646 m.fl.). Nyckelharpan har varit förankrad i denna fast utbildade tradition med dess ceremonier och sociala indelningar, vilket sannolikt bidragit till dess fortlevnad och samtidigt till en »konservering» av äldre låtar och spelsätt.

Det var emellertid inte bara vid brukens festligheter som nyckelharpan förekom utan såväl vid bondkalas som herrskapsbjudningar i det område av Uppland som ovan preciserats s. 185. Däremot är nyckelharpans »högreståndsanvändning» redan under 1800-talets senare hälft ett förlegat mode. Blott såsom folkloristiskt inslag i nationalromantikens musik kan nyckelharpan eller dess karakteristiska ackompanjemang komma till heders.[29] Spel på två nyckelharpor samtidigt synes ha varit vanligt (N.M.E.U. 42646: 1, 42648: 1, 42157: 1, M.M. 64/65: 39, 41) men speciellt under 1800-talets senare del blir även samspel nyckelharpa-fiol och nyckelharpa-klarinett ofta förekommande (N.M.E.U. 41941: 1, 41993: 1, 41964: 1, 42033: 1, M.M. 64/65: 34—60).

Psilander berättar att Wesslén kunde ta med sina söner då han inbjöds till traktens herrgårdar för att spela dansmusik. Sönerna »sekunderade å piano, violin och violoncell, och det blef en dansmusik, som nu för tiden ej höres maken till inom Dannemora bergslag...» (Psilander

[27] Se litteratur och källor i spalten ovan.

[28] Jfr ovan s. 153 om tillbakabyggnad till silverbasharpa från kromatisk nyckelharpa.

1908). En sådan ensemble bör ha hört till sällsyntheterna.

Dragspelet synes först vid slutet av århundradet mera på allvar ha gjort sig gällande i landskapet (Leffler 1908: 444, Larsson 1909: 3). Instrumentet ansågs vara skulden till nyckelharpans tillbakagång.[30] Flertalet nyckelharpspelmän födda 1880—1910 som intervjuats i samband med denna undersökning började sin spelmansgärning med fiol eller dragspel (M.M. 64/65: 35, 36, 38, 39, 41, 42, 45, 46). Nyckelharpan var i deras barndom och ungdom inte längre ett instrument på modet utan ansågs »gammalmodigt». Det erkännande som nyckelharpan nu vunnit inom hembygds- och spelmansrörelsen saknades eller hade ännu inte hunnit göra någon verkan. Samtidigt hade även en »upplösning» av traditionerna kring brukens festligheter inträtt (M.M. 64/65: 39, 41), som där försvagade nyckelharpans ställning. Brukens mässingsorkestrar från 1800-talets senare del tilldrog sig bl.a. flertalet av de musikintresserades uppmärksamhet (se Trana 1948: 4). En bidragande orsak till den kontinuerliga tillbakagången under 1910—20-talen var enligt en av de intervjuade spelmännen (M.M. 64/65: 44) även att »bondkalasen» upphörde under kristiden 1914—18. Efter kriget återupptogs ej dessa festligheter. Ungdomen drogs till danstillställningar i Folkets park eller sådana som anordnats i idrottsföreningarnas regi. Vid dessa offentliga danser anlitade man hellre spelmän med dragspel, eftersom detta instrument var ljudstarkare (M.M. 64/65: 41, 44). Nyckelharpans användningstillfällen blev således färre och dess utbredning alltmer begränsad. Spelmanstävlingar höll dock intresset för nyckelharpan vid liv, och instrumentet förekom vid tillställningar såsom logdanser, 50-årskalas, bröllop o.l. (se t.ex. M.M. 64/65: 44, N.M.E.U. 42648: 2). Nyckelharpans möjlighet att göra sig gällande i den framväxande spelmansrörelsen, som alltmer kom att betona ensemblespel i »spelmanslag», var dock begränsad beroende dels på svårigheterna att »byta tonart», dels på dess bordun- och dubbeltoner. Nyckelharpan skulle sannolikt helt ha »dött ut» eller i varje fall skulle traditionen ha brutits om inte en nykonstruktion återgivit den dess forna konkurrenskraft gentemot andra instrument. Konstruktionsåret för denna nya s.k. kromatiska nyckelharpa var 1925.

1925—1965

Under ovan angivna tidsperiod har den kromatiska nyckelharpan alltmer kommit att dominera, medan silverbasharpa och kontrabasharpa med dubbellek endast levt kvar i form av tillfälliga »relikter» från en äldre musikkultur.

I detta tidsskede kan man på ett annat sätt redovisa spridningsvägar för nyckelharpan än för tidigare perioder, eftersom såväl konstruktörer som »förmedlare» är kända till namnet och fort-

[29] August Söderman har såsom 8:de inslag i *Folkungalek* låtit ingå en visa till ackompanjemang av nyckelharpa (se Jeansson 1926: 259 ff.). Melodin är av den formelartade karaktär, som man kan påträffa bland äldre svensk folkmusik. Kvintbordunen är likaså signifikativ för nyckelharpan vid denna tid. Söderman har angett »Nyckelharpa» för ackompanjemangsstämman. I vad mån han helt enkelt använt sig av en nyckelharpmelodi eller det är fråga om en välgjord pastisch, framgår inte av den bevarade melodin. Liknande problem gäller även många melodier i hans övriga produktion. Fil. lic. Axel Helmer har vid sina stilanalyser bl.a. kartlagt följande: »Södermans tillämpning av folkmusikaliska förebilder, vare sig det gäller rena citat efter givna förlagor eller indirekta allusioner, är ett ämne som borde göras till föremål för särskilt studium. Det är inte otänkbart att Söderman i fråga om den anförda nyckelharpsmelodin har citerat någon för oss okänd förlaga. Man kan inte utesluta möjligheten, eftersom Söderman torde ha haft kontakt med folkmusiksamlare resp. möjligen själv gjorde några upptecknings. Tillfredsställande belägg för detta saknas dock alltjämt (jfr Moberg 1951: 31). Ur Södermans sångproduktion kan många exempel anföras som utgör paralleller till nyckelharpsmelodin. Ett är *Afton huru skön* med text av J. Nybom, tr. i Svenska Familje-journalen 1878 i *a*-moll; den är identisk med *Och på dig jag endast tänker,* som föreligger i MAB i ms »Sånger vid piano» [troligen från 1870-talets början], där satt i *h*-moll. Denna text i sin tur kan identifieras som en folkvisa, *Jord och himmel jag.* Södermans musikaliska version återgår med största sannolikhet på Ahlström, *300 Folkvisor* nr 110. I sin tonsättning har han rytmiskt fr.a. tagit fasta på originalets taktmotiv; melodiskt har han utgått från taktmotiven i takt 2 och 6 i förlagan.

186. August Bohlin (1877—1949), Harbo sn, Uppland (senare Uppsala), uppfinnare av den kromatiska nyckelharpan. Foto: M.M.

*186. August Bohlin (1877—1949), Harbo parish, Uppland (later Uppsala), inventor of the chromatic keyed fiddle.*

Ett annat exempel: visan *Mitt älskade lilla sockerskrin,* daterad Dresden den 11 nov. 1869, tr. f.g. i Svenska Familje-journalen 1880. Texten är lånad från en strof i visan *Kristallen den fina,* och Södermans utsökt formade visa utgör en durpastisch på den folkliga förlagan; man skönjer den ursprungliga moll-melodin bakom vissa vändningar i sången» (brev den 10.5.66).

[30] I en anmälan till spelmanstävlingarna 1909 skriver A.G. Johansson, Tobo 16.3.1909: »Herr Professorns anmärkning är nog riktig, att Nyckelharpan är allenaherskande i Östra och norra Upland, eller rättare *har varit,* ty äfven den är nu i starkt aftagande, om ej dylika täflingar kan skänka den sin gamla popularitet, ty det är mäst blott åldrige män som numera eger någon färdighet derpå, tack vare de invandrande dragspelen hvarpå nästan hvem som helst med någon veckas öfvning kan 'yxa till' en fördervad låt, då deremot Nyckelharp- och Violspelaren behöfver en lifslång öfning för att uppnå en någorlunda god färdighet» (UUB, U691b)

farande verksamma. De mera framträdande tendenserna i den kromatiska nyckelharpans utbredning kommer att beröras i nästkommande avsnitt.

Uppland är även under nyckelharpans senaste period centrum för instrumentets användning och spridning. Spridningsbilden har följande utseende: en koncentration till Uppland och »stänkvisa» nedslag geografiskt helt godtyckligt i förhållande till spridningens centrum, se karta II, [*185*].

»När harpspelmannen Aug. Bohlin [*186*] under 1920-talet var anställd på Skansen tillsammans med några fiolspelmän kom han underfund med hur ofullbordad den gamla *C*-durharpan var. Han kunde inte vara med och spela tillsammans med fiolerna annat än i de tonarter harpan var gjord för, *C*- *G*- och *F*-dur. Fyndig som Bohlin var började han i tysthet att fundera ut ett sätt att bygga ut harpan med flera knavrar på 2:a strängen och utnyttjade den 3:e strängen genom att sätta knavrar även till den. På 3:e strängen fick han då fram tonerna *g, a, b, h* och genom utbyggnad på andra strängen och 1:a strängen fick han så fram den kromatiska harpan. Ingen visste om något utom han själv och de båda fiolspelmännen blevo inte litet snopna när de hörde Bohlin spela med i de förut ej för harpan spelbara tonarterna. Sedan har Bohlin och ytterligare Eric Sahlström, Tobo, sökt förbättra idén och denna harptyp har blivit mäkta populär bland spelmännen» (N.M.E.U. 42157: 6).

Harald Närlunds ovan citerade berättelse bestyrks genom en annan sagesman som lämnat exakt samma version av orsakerna till händelseförloppet vid den kromatiska nyckelharpans tillkomst (M.M. 64/65: 43). Spelmännen är ense om att Bohlin var den förste som konstruerade denna kromatiska nyckelharpa, medan man däremot diskuterar i vad utsträckning han själv eller andra utvecklat densamma till dess nuvarande gestalt (N.M.E.U. 42033: 2, M.M. 64/65: 59). Enligt August Bohlins efterlevande hustru Maria (intervjuad september 1965, Uppsala) skulle den första kromatiska nyckelharpans tillverkningsår vara 1925. Detta år deltog Bohlin vid musikinstrumentutställningen i konstakademien i Stockholm och tilldelades diplom för silvermedalj: »För Nyckelharpa. God ton och gott arbete . . .» ([*187*], se även M.M. klipparkiv, *Svenska musikinstrumentutställningen 1925*). Två år senare, 1927, togs ett fotografi av Bohlin spelande kromatisk nyckelharpa [*186*].

Den kromatiska nyckelharpan utvecklades sedan av Bohlin med avseende på ljudkvalitet. Liksom sedermera Eric Sahlström och Ivar Tallroth utgick således Bohlin från silverbasharpan, men vidtog förändringar i konstruktionen och experimenterade med olika kombinationer av träslag för att åstadkomma en så god ljudkvalitet som möjligt. Fiolen har därvid utgjort byggarnas förebild, vilket tidigare redovisats (se t.ex. kap. 5, 7 och 8). Sahlström [*172*] har utvecklat en instrumenttyp som trots att den knyter an till fiolen dock har en säregen ljudkvalitet, som associerar till den gamla nyckelharpans [*23*]. Ivar Tallroth [*147*] har däremot tagit steget fullt ut och bygger nyckelharpor i form av stora »fioler», [*24*] vilket ger en ljudkvalitet som mycket nära ansluter sig till altfiolens.

Harald Närlund [*144*], Stockholm, är en tredje verksam byggare som utarbetat noggranna planritningar för sina instrument (M.M. 64/65: 46).

Den sociala omvälvning som successivt omdanade såväl brukssamhällena som själva landsbygden från och med 1800-talets slut och framåt innebar att nyckelharpans äldre funktioner vid högtider och festligheter var nästan helt försvunna på 1940—50-talen. Silverbasharpan och kontrabasharpan betraktades redan då alltmer som antikvariskt kuriosum.[31] Den kromatiska nyckelharpan tillkom så sent att den inte ens under den »upplösningsperiod» som bruken och bondesamhället i Norduppland genomgick under 1900-talets början hann inlemmas i de enstaka traditionella festligheter som fanns kvar. I stället kom

187. Diplom vid musikinstrumentutställningen i Stockholm 1925 för »Nyckelharpa. God ton och gott arbete», enligt fru Maria Bohlin, Uppsala, utfärdat för August Bohlins första kromatiska nyckelharpa.
*187. Diploma from an »Exhibition of Musical Instruments» in Stockholm 1925, awarded for the first chromatic keyed fiddle constructed by August Bohlin.*

denna nyckelharpa att direkt införlivas med spelmanslagens instrumentarium eller bli uppträdande solisters instrument vid hembygdsföreningarnas fester. Den kromatiska nyckelharpan har på grund av sitt lägre register och sin fylliga klang blivit ett uppskattat komplement till fiolerna. Främst i Uppland men även annorstädes i landet förekommer nyckelharpan i dylika spelmansensembler.

I första hand har Eric Sahlströms framträdande sedan 1940-talet haft en avgörande betydelse

[31] Vagnshusfesterna under de senare åren i Österbybruk är ett typexempel. Visserligen inleds festligheterna med att nyckelharpspelmännen spelar enstaka låtar medan barnen springer kring midsommarstången. Men denna musik uppskattas endast av äldre ortsbor. Övrig publik står främmande inför dessa kanske över 100—150 år gamla låtar och de ålderdomliga instrumentens ljudkvalitet. Nyckelharpspelmännen undanträngs snart av allsångsledare med ljudstarkt dragspel som vinner större gehör hos publiken.

för nyckelharpans stigande popularitet. Sahlström framför vanligen låtar från Uppland eller egna kompositioner som stilistiskt anknyter till äldre nyckelharplåtar. I övrigt blir det allt vanligare att nyckelharpspelmän spelar de populära låtar som sprängt landskapsgränserna och blivit »allmän egendom», t.ex. *Gärdebylåten, Frisells gånglåt, Dellens vågor* osv.

I nutidsskiktet har nyckelharpan tillfälligtvis fått funktioner som i motsats till nyckelharpans användning i hembygds- och spelmansrörelsens hägn helt saknar anknytning till en tidigare nyckelharptradition. Vid biennalen i Venedig den 16.6 1962 framfördes en komposition av Bo Nilsson med bl.a. nyckelharpa (jfr Svenska Dagbladet 24.6 1962). Tonsättaren Johnny Grandert har utnyttjat en »elektrisk» nyckelharpa i verket »86 T för kammarensemble», uppförd i Nutida Musik 4.6 1965. Därvid har tonsättarna tagit fasta på effekter som kan åstadkommas vid sidan av det »konventionella» framförandet av melodier. Den elektriska nyckelharpan har jazzmusikern Karl Inge Edefeldt låtit konstruera genom att bygga om en nyckelharpa tillverkad av August Bohlin (jfr Dagens Nyheter 17.9 1964).

## Utbredningsvariationer

Förutsättningarna för nyckelharpans utbredningsförändring, hur information och acceptering kan ha tillgått, skall diskuteras mot bakgrund av de speciella betingelser som gäller för nyckelharpan som kulturelement.

Nyckelharpans medeltida introduktörer, de vandrande spelmännen, kan knappast ha varit många och deras verksamhet har troligen inte berört ett större område. Situationen vid nyckelharpans införande i Danmark och Sverige kan emellertid i vissa avseenden ha varit gynnsam: nyckelharpan bör vid denna tid och i denna miljö ha betraktats som ett första rangens instrument. Det är troligt att nyheten villigt accepterades både av sådana som hade intresse av att själva tillverka och spela nyckelharpa och av sådana som ville försköna högtider av olika slag med musik och dans. Om nyckelharpan därvid delvis konkurrerade ut äldre tonverktyg är obekant. Nyckelharpan har sannolikt ganska snart efter förmedlingen till landet etablerats bland allmogen (s. 178). Hur sedan spridning och utbredningsförändring gått till är mycket svårt att utreda på grundval av det fragmentariska materialet.

En granskning av beläggkartorna visar, att spridningsbilden i stort sett är densamma under medeltiden, 1600-talet, 1700-talet, 1800-talet och 1900-talet: *ett centrum i Uppland och enstaka belägg i andra landskap.* Det är inte osannolikt att kartorna i detta avseende överensstämmer med verkligheten: nyckelharpan synes redan under medeltiden ha fått en fast förankring i Uppland som den sedan bibehållit fram till nutiden. En bidragande orsak till att instrumenten tydligen i så stor utsträckning tillverkats här kan vara den skicklighet i träslöjd som kännetecknat dessa trakter (s. 71).

Importer av andra instrument har påverkat och omformat nyckelharpan. Tack vare att instrumentet har visat sig anpassningsbart efter nya musikaliska strömningar har det »överlevt».

Ett annat centrum för nyckelharpan synes ha funnits i Skåne-Danmark, men här tycks instrumentet försvinna under loppet av 1700-talet.

Eftersom vi inte vet i vilken utsträckning kartornas utbredning under skilda epoker överensstämmer med verklighetens, måste man vara försiktig med slutledningar. Fram till 1900-talet kan man dock påvisa hur dessa belägg ofta återfinns i trakter med förbindelse med Uppland, sannolikt åstadkommen genom en »grannskapseffekt», t.ex. Gästrikland, Norrlandskusten, Västmanland och Dalarna. I nutiden är spridningen inte geografiskt betingad utan kan försiggå till vilken del som helst av landet. I södra Dalarna finns fyra belägg för den kromatiska nyckelharpan. Belägg i Skellefteå, Umeå och Göteborg för nutida användning av silverbasharpa och kromatisk nyckelharpa kunde också synas antyda nya härdar för nyckelharpans utbredning. Men karta II [*185*] är i samtliga dessa fall missvisande: beläggen är helt oberoende av varandra och är resultaten av olika importer från Uppland. (På kartan har pilar dragits från ursprungsorten fram till beläggen i de fall spridningsvägen kunnat fastställas.)

I gångna tider skedde sannolikt liksom i nutiden den första förmedlingen av nyckelharpa genom en s.k. »publik information» (se Hägerstrand 1953: 143): en spelman uppträdde med instrumentet och gav därmed impulsen till en eller flera att söka lära sig spela nyckelharpa och/eller bygga ett dylikt instrument. Men för att en sådan information skall accepteras, dvs. att personen i fråga skall övergå till handling, fordras dessutom »privat och personlig» information (jfr Rehnberg 1965: 155).[32] Numera kan man även tänka sig att nyckelharpan förmedlas enbart med publik information: massmedia såsom TV, radio eller press kan ge initialinformationen, och sedan kan vederbörande besöka någon av de bygg- eller spelkurser som alltsedan 1962 anordnas i Uppsala och annorstädes.[33]

Antalet människor som i dag erhåller information om nyckelharpans existens är stort tack vare spelmansrörelsens stämmor och genom TV, radio, grammofonskivor osv., men relativt få blir nyckelharpspelare eller -byggare.

---

[32] Se t.ex. intervjun av riksspelmannen Sten Weibring publicerad i Örebro Dagblad 17.1.52: »Weibring kom att bli intresserad av instrumentet genom ett radioprogram och fick av Radiotjänst adressen till Tore Zetterström i Tierp, av vilken han sedermera köpte ett instrument i början av 30-talet . . .» Weibring är nu bosatt i Umeå.

[33] Initiativtagarna till den första kursen var Ivar Rondin, Harry Pettersson och Ove Leo, Uppsala, och kursen gick i IOGT:s regi i samarbete med Upplands spelmansförbund (se Spelmanbladet nr 3—4, 1961). Vid vårkursen 1962 anmälde sig nitton deltagare, och såsom lärare engagerades Eric Sahlström. Enligt uppgift av Harry Pettersson (30.2.66) har tre deltagare färdigbyggt sina instrument, medan av de övriga några arbetar vidare, medan andra tröttnat. Ingen av byggarna har hitintills uppträtt som aktiv spelman. — Andra kurser med Eric Sahlström som instruktör har senare anordnats t.ex. i Skutskär (se Arbetarbladet 25.5.1963 och Gefle Dagblad 27.5.1963).

# Bilaga 1

## De undersökta nyckelharpornas proveniens.[1]

Från 1700-talet och framåt föreligger en successiv uttunning av befolkningsunderlaget i de trakter, där innovationer av nyckelharpan sett dagens ljus och nya spridningscentra utbildats.[34] Det föreligger således av allt att döma inga påtagliga relationer mellan befolkningstätheten å ena sidan och nyckelharpans användning och spridning å den andra.

En grundläggande dokumentation av den tradition som f.n. utbildas i samband med den kromatiska nyckelharpans etablering i ett modernt samhälle kan erbjuda framtida forskning ett säkrare studieobjekt för nyckelharpans spridning och utbredning än det fragmentariska historiska källmaterial som här behandlats.

[34] Se Utterström 1953: 254—285.

### Nyckelharpor utan resonansträngar (1)

1.1. Zornsamlingarna, Mora. — I denna undersökning har instrumentet benämnts *nyckelharpan från Mora.*

1.2. Leander Hälls samlingar, Esse, Finland. — I denna undersökning har instrumentet benämnts *nyckelharpan från Esse.*

1.3. N.M. 43367, Norge, Söndre Helgelands fogderi, Vefsen pr. »Lökkelje inköpt av Peder Öksendalen gm. Torjus Leifsson, Jore 1884.» — I denna undersökning har instrumentet benämnts *nyckelharpan från Vefsen.*

1.4. N.M. 147300. Deposition från Statens historiska museum nr 2904 (1861). I sistnämnda museums inventarieförteckning står: »musikinstrument, hänglås, bandkniv, skålar» osv. Gåfva av H.K. Höghet Hertigen af Dalarna ... Ett guitarrformigt instrument af omålad furu med 2 hjertformiga ljudöpningar (en s.k. Hummer) utan strängar. Dessa saker lära hafva tillhört H.K.H. Hertigen af Upland, Prins Gustaf, efter hvars död de tillfallit brodren. Någon upplysning från hvilken landsort inom Sverige de hos Allmogen insamlade sakerna erhållits, finnes icke». — I denna undersökning har instrumentet benämnts *nyckelharpa N.M. 147300.*

### Enkelharpor (2) och kontrabasharpor (3)[2]

3.1. Ljusdalsbygdens museum 150. Hälsingland, Ljusdal sn, Kläppa, »Skänkt av herr Alfred Åkerström (född 1882 död 1961), Kläppa, Ljusdal, vilken åtminstone omkr. 1910 trakterade instrumentet, även på danstillställningar.»

E 2.2. N.M. 16307. Uppland, Frösåkers hd, Harg sn. »Från Hargs bruk tillhört en snickare därstädes Rosenqvist. Efter hans död omkr. 1820-talet inköptes hon af kamrer Matton. G. af fru Jeanette Marie Matton, f. Ekström, 10.3.77.»

3.3. N.M. 27289. Uppland, Frötuna och Länna skeppslag, Länna sn, Vik. »Tillhört en spelman Anders Olsson i Vik, där inköpt på en auktion af gifvaren. Gåva av fjärdingsman Erik Lindstedt i Mora gm dr. A. A. Hazelius 21.7.1880.»

3.4. N.M. 30395. Uppland, Olands hd, Dannemora sn. »Gm byte med friherre E. Cederström på Krusenberg. Ank. 29.3.1881.»

3.5. N.M. 2714. Uppland, Roslags-Bro sn, Velända by. »Från Velända by. Senast tillh. Johan Fredrik Thunberg i Sebbende. Inköpt af nämndemannen M. Thunberg.»

3.6 N.M. 2760. Uppland, Roslags-Bro sn, Velända by.

3.7. N.M. 3382. Uppland, Lohärad sn. »G. af adjunkten F. Östman i Hudiksvall i sept. eller okt. 1873.»

3.8. N.M. 24161. Östergötland, Vifolka hd, Veta sn. »Inköpt av dr F. A. Nordeman i Skeninge, gm. dr. A. Hazelius, 5.8.1879.» I instrumentet står: »förfärdigad i Wahlö församling i Roslagen 1830 för 5 Rds 16 S Bco.»

3.9. N.M. 43122. Dalarna, Näsgårds läns fgd, Folkkärna sn. »Inköpt av Wolf Katz, 26.9. 1884.»

3.10. N.M. 30494. Uppland, Frösåkers hd, Börstils sn, Kafri by. »Tolfmannen Hans Olsson har sist ägt den, han var den 6te egaren och hans förfäder har egt den före honom. — Inköpt gm. fröken T. Kistner 6.4.1881.»

3.11. Musikhistorisk Museum, Köpenhamn D 8. »Foræret af Dr. med. Anton Nyström, Stockholm.»

3.12. N.M. 54541. Uppland, Håbo hd, Håbo Tibble sn. »Inköpt af artisten Jakob Kulle i Stockholm, gm dr A. Hazelius 2.6.1887.»

3.13. N.M. 13717. Hälsingland? »Nyckelharpa från Helsingland, vilka instrument fordom begagnats med förkärlek i Helsingland, och varifrån denna troligen föreskriver sig. — Gåva av postexp. G. Morén, Avesta, 18.10. 1876.»

E 2.14. N.M. 171567. Medelpad, Tuna sn, Runsviks by.

E 2.15. N.M. 171568. Medelpad, Tuna sn, Sköle by. — Nyckelmekanism och stränghållare saknas. Det är följaktligen omöjligt att fastställa instrumenttypen. Av den ålderdomliga kor-

[1] Uppgifter om namn och adress till de privata ägarna av angivna nyckelharpor kan instrumentforskare erhålla genom förfrågan på M.M., Stockholm.

[2] Om spelmekanismen är skadad framgår inte alltid entydigt om instrumentet är en enkelharpa eller kontrabasharpa. Av bl.a. den anledningen katalogiserades vid undersökningen av instrumenten enkelharpor och kontrabasharpor i en löpande nummerföljd. De åtskiljs genom olika indexsiffror: 2. för enkelharpa och 3. för kontrabasharpa (se s. 17). Enkelharporna har dessutom här utmärkts genom att ett »E» ställts framför respektive nummer.

pusformen att döma är det dock sannolikt att det är en enkelharpa.

3.16. N.M. 101277. Uppland. »E. Carl Carlsson, Upsala, Upland 21.5.1901.»

3.17. Kalmar slott 12301. Halltorp sn, Namnerum. »Följt giv:s familj från Prästlycke i Halltorp, där instrumentet enligt beräkning funnits i nära 100 år. Gåva av lantbr. Gustaf Johansson, Namnerum, 1933.»

3.18. Smålands museum M 568. — Följande uppgift om instrumentet har lämnats av amanuens Sam Selling: »Givare var en f.d. gårdsfogde i Lessebo, C. G. Nordström. Som äldste ägare uppges dennes farfarsfar utan angivande namn. Som hans levnadsdata uppges 1713—1814.» (brev den 16.10.1960).

3.19. Kulturhistoriska museet (Kulturen), Lund 13686. Från Uppland. Uppköpt på auktion i Eslöf (1902).

E 2.20. N.M. 72424. Ångermanland, Lidens sn. »Harpa från Ådals Lidens sn. Ink. gm herr P. Edholm, Hålsjö, Skog 12.4.1892. (Har ingått i J. M. Liedströms samling.)» — Nyckelmekanismen alltför ofullständig för att instrumenttypen definitivt skall kunna bestämmas. De bevarade delarna synes närmast böra tolkas såsom rester av nyckelmekanism till en enkelharpa.

3.21. Kulturhistoriska museet, (Kulturen), Lund 25859. »Uppland. Skänkt af generalkonsul J. F. Andersson, 1917.»

E 2.22. N.M. 22.367. Dalarna, Säters sn, Bisberg. »Gåva av herr Israel Forsell på Bisberg, 2.10. 1878.» Efterforskningar om instrumentet har företagits av Ingvar Norman, Säter. (Brev från I. Norman 8.6.1965). — Nyckelmekanismen defekt. De bevarade delarna synes vara rester av nyckelmekanism till en enkelharpa.

3.23. M.M. 85. Gåva av Theodor Winborg 1900.

E 2.24. N.M. 143757. »Auktion hos akt. H. Bukowskis konsthandel.» — Inköpt till N.M. den 26.4.1923 av Bukowskis Konsthandel. Tillhört målaren och direktören för Konstakademien Georg von Rosen (1843—1923). Se Bukowskis katalog nr 241 föremål nr 832. — Ombyggd från enkelharpa till kontrabasharpa, eller en kombination av båda typerna av nyckelmekanism.

3.25. N.M. Uppland, Häfverö skeppslag, Väddö sn. »Inköpt gm stud. A. Engdahl, den 22.1. 1885 i Ortala.» er. NM 45431

3.26. N.M. 217631.

3.27. Kulturhistoriska museet (Kulturen), Lund 7818. »Skänkt af Fru Augusta Kjellander, Lund.»

3.28. Kulturhistoriska museet (Kulturen), Lund 6171. »Uppk. hos Antiqvitetshandl. A. Åman, Göteborg, 1890.»

3.29. Privat ägo, Stockholm.

3.30. M.M. 389. Förvärvad 1908.

3.31. Kulturhistoriska museet (Kulturen), Lund 8703. »Skänkt av frk. Sigrid Kurek från Rynge (Ystad—Malmö).»

E 2.32. N.M. Uppland, Närdinghundra hd, Knutby sn. Uppgift i Hazelius' dagböcker (A. Hazelii Resa till Häfverö och Helsingland 1873 nr 7): »Hörde till de s.k. knutbyharporna, som voro större än 'veländaharporna' efter Velända by i Bro sn. Strängar och stråke saknas. Gåfva af Tolfmannen Jan Erik Jansson i Svinninge i Estuna som haft henne i öfver 50 år och själf spelat på henne. Enligt Jan Erik J-s uppgift voro knutbyharporna äldre än velända-harporna.» N 2707

3.33. M.M. 1881. Förvärvad 1935.

E 2.34. Gävle museum 15253. »Gåva af Fru Heldi Elfström, Gävle 1956.»

3.35. M.M. 205. Förvärvad 1901.

3.36. M.M. 365. Förvärvad 1907.

3.37. Upplandsmuseet UM A 97. Uppland, Lohärad sn. — Har ingått i medicinalrådet Axel Alegrens samling av allmogeföremål.

3.38. Upplandsmuseet UM 9834. Inköpt av Artur Nilsson, Byggmästaregatan 3A, Uppsala. Nyckelharpan ursprungligen från Dannemora. Renoverad av Nilsson.

3.39. M.M. 2246. Gåva av Dir. Harald Westerberg, Stockholm, 1944. — Sannolikt kontrabasharpa. Då nyckelmekanismen är svårt skadad kan detta dock ej med säkerhet fastställas.

3.40. Privat ägo. Stockholm.

3.41. Privat ägo, Uppland, Altuna sn. Från Länna sn, Uppland.

3.42. Privat ägo, Göteborg. Från Drottningholm, Uppland.

E 2.43. Örebro läns museum 3254. Från Uppland.

E 2.44. Örebro läns museum 7419. Från Närke. Inköpt 1914 från Coyets sterbhus.

E 2.45. Västergötlands museum 2162. »Nyckelharpa av trä g. af Patron Carl Kopp på Lunden, Larf 1861.»

3.46. Uddevalla museum, 4881.

3.47. Göteborgs museum G.M. 3910. »Denne Nyckel Harpa förferdigades i Stockholm den 15 november anno 1888 af M. Ericksson.» — Återbyggd silverbasharpa. Jfr 2.48 av samma tillverkare (O. Thulin 1931: 26, nr 127).

E 2.48. Hälsingborgs museum 41—39 a. Tillverkad av M. Eriksson, Stockholm (Fryklund 1945: 27). — Instrumentet sannolikt en tillbakabyggd silverharpa.

3.49. Claudius saml. 334. Inskription i instrumentet: »Har tillhört Böss-Kalle känd spelman från Upland.» I botten står enligt katalogen »1796» (Claudius 1931: 249).

3.50. Claudius saml. 335.

3.51. Claudius saml. 336.

E 2.52. Claudius saml. 342. Inskription i instrumentet: »Denna harpa är förfärdigad af Snickaren J. E. Malmström till Herr Lindquist 1896.» (Claudius 1931: 342.)

3.53. Stierngranats museum, Stjärneborg, 25. Inköpt från Uppland.

3.54. Musikhistorisk Museum. Köpenhamn D 33 »Uppländsk Nyckelharpa. Foræret af Claudius samling». — Tillbakabyggd silverbasharpa. Jfr 3.47. och 2.48.

E 2.55. M.M. 54—55/32. 2508

3.56. M.M. D. Fryklunds samling, nyckelharpa nr III.

E 2.57. N.M. 32021 Norrköpings arbetarförening. — En kombination av enkelharpa och kontrabasharpa, övergångsform eller möjligen ombyggd enkelharpa.

3.58. M.M. 2400. Gåva av fru Susie Fjällbäck 1953. — Sannolikt kontrabasharpa som sedermera ombyggts till silverbasharpa eller kontrabasharpa med dubbellek. Spelmekanismen ofullständig.

3.59. Privat ägo, Uppsala. Tillhört spelmannen Erik Blomqvist (1851—1923), Björklinge sn, Uppland.

3.60. Privat ägo, Uppland, Järfälla sn, Jakobsberg.

3.61. Sydv. Upplands Kulturhist. förening, Enköping 1779. »D:r Th. Floderus, (stadsläkare), gåva 1916.»

3.62. Uppsala Universitet. Institutionen för musikforskning, Uppsala.

3.63. Tillhör spelmannen Ernfrid Norrbom (f. 1895), Morkarla sn, Uppland.

3.64. Göteborgs museum 8632. »Nyckelharpa från Uppland.»

3.65. Privat ägo, Edsbro sn, Uppland. Tillhört spelmannen Franz Berlin, (1862—1947), Sättraby.

3.66. Medelpads fornhem 3179.

E 2.67. Leksands hembygdsförening, Leksand. Ingår i Jonas Matts Perssons samling, från sekelskiftet 18—1900. — Enkelharpa eller möjligen kontrasbasharpa. Av morfologiska skäl närmast tillhörig enkelharporna men kan även utgöra en tidig kontrabasharpa.

3.68. Nyköpingshus 519. Tidigare tillhörande Södermanlands fornminnesförening, Strängnäs. — Av hålen i sadeln att döma är det fråga om en kontrabasharpa. De nu tillsatta nycklarna är sannolikt en felaktig rekonstruktion.

3.69. Möklinta gammelgård 207. — Av stränghållare och sadel att döma synes instrumentet ha varit en kontrabasharpa. De nu tillsatta nycklarna är sannolikt en felaktig rekonstruktion.

3.70. Norsk Folkemuseum, Oslo, S. 162—07.

3.71. Norsk Folkemuseum, Oslo, 357—10. Kaaröd, Nötterö, Vestfold.

3.72. Häverö-Edebo hembygdsförening.

E 2.73. Murberget, Härnösand, 1477. »Har tillhört direktör Lagerström å Dövstumskolan i Härnösand. Reparerad av C. Aug. Hallström.»

3.74. Murberget, Härnösand, 6011 (a), Medelpad, Indal sn. »Inköpt: Haganders Eftr. Stockholm.»

3.75. Murberget, Härnösand 7312. »Från Gästrikland.»

3.76. Hamrånge hembygdsmuseum nr 643. »Gåva av folkskollärare P. Max Bomans barn, Rån.»

3.77. Norrbottens museum nr 2844. »Från Tornedalen.»

### Silverbasharpa (4) och kontrabasharpa med dubbellek (5)[3]

4.1. Privat ägo, Österlövsta sn, Uppland. Tillverkad av spelmannen Helmer Karlsson (f. 1891), Österänge, Skärplinge.

4.2. Privat ägo, Karlholm. Tillverkad av spelmannen Gustaf Jansson (1852—1916), Ingstarbo, Österlövsta (Larsson 1909: 51 f.).

4.3. Privat ägo, Ludvika, Dalarna. Tillverkad i Dannemora.

4.4. Privat ägo. Örby, Rasbo. Tillverkad på 1920-talet av spelmannen Gustav Wennberg, Tegelsmora.

4.5. Privat ägo. Dannemora. Instrumentet signerat »Söderström, Mickelsbo».

4.6. Älvkarleby hembygdsförening nr 1229. »*Nyckelharpa,* som tillhört Byss-Kalle. Inropad på auktion av Olof Boberg, Östanå. Av honom sedermera överlämnad till Boktryckare R. Zaines fader, som var harpspelare. Gåva av R. Zaine, Hedemora.»

4.7. Österlövsta hembygdsmuseum. Tillverkad av spelmannen Karl Johan Westerlund (1856—1945) »Skräddar-Kalle» (Larsson 1909: 54 och Alnebring 1963).

4.8. Österlövsta hembygdsmuseum 83 a och b. »Skänkt av Fru Mat. Anderén, änka till ägaren, Karl Anderén f. 1856, som spelade på den då han föll död ned på ett bröllop.» Bröllopet ägde rum i Gåsbo 1923 (Larsson 1909: 48).

4.9. Älvkarleby hembygdsmuseum 439. »Nyckelharpa inköpt av Gustaf Harström, Älvkarleby, gjord av Hellström, Tensmyra.»

4.10. Tillhör spelmannen Joel Jansson f. 1892, Gällbo, Västland. Tillverkad av spelmannen Anders Wadman (1875—1933) Vela, Västland, omkring 1900 (Larsson 1909: 54).

4.11. N.M. 11488. »Inköpt gm fru A. Virgin 21.7. 1876.» — Ombyggd från kontrabasharpa: vissa nycklar bibehållna, andra ersatta med nya.

4.12. Privat ägo, Uppland, Tierp. Tillverkad av spelmannen Anders Vidlund, Kvarsbo, Tierp sn omkring 1930.

4.13. N.M. 223667. »Från norra Uppland.» Gåva av herr Carl Magnus Liljeberg, Lidingö, 1941.

4.14. Privat ägo, Uppland, Valö sn. Tillverkad år 1927 av Erik Gustavsson (1867—1957), Film sn, Uppland.

4.15. Kulturhistoriska museet (Kulturen), Lund 24730. »Från Uppland. Uppk. å Museets julauktion d. 17 dec. 1915. Från Mellby (V. Göinge) eller V. Strö (Ö. Göinge).»

4.16. Privat ägo. Uppland, Vendel sn. Tillverkad av Anders Gustav Jansson (f. 1879) Ryan, Vallby.

4.17. Tillhör spelmannen Sigurd Holmberg (f. 1889) Sandviken. Tillverkad av Gustav Andersson (f. 1874) Söderfors, senare bosatt i Gävle.

4.18. M.M. 1954/55: 46 med stråke. Från Lilliehöökska samlingen.

4.19. M.M. 2305. Gåva av arkitekt de Frumerie, Stockholm, 1948.

4.20. M.M. 1900. 1781 inskuret i sargen. — Nyckelmekanismen utbytt, tidigare sannolikt enkelharpa eller kontrabasharpa. Inköpt hos Theimer av Tobias Norlind, 1935.

K 5.21. N.M. 109197. Uppland, Hållnäs sn. »Inköpt 24.4 1907 av AB Stockholms Antikvitetsmagasin.»

K 5.22. Dalarnas museum DF 285. »Gåva av målaren Rosén, Falun 1877.»

4.23. N.M. 206178 a b. »Från Gustava Settberg, Stockholm.» 6.6.1936.

4.24. Gävle museum 7149. Dep. från Statens Järnvägar, Stockholm 1934.

4.25. Gävle museum 11793. »Gåva av Poliskonstapel Aug. Lagerman, Gävle.»

4.26. Gävle museum 1405. »Gåva av Fru M. Johansson, Gefle.» (1912.)

4.27. M.M. 1455. Uppland. »Gåva av Anna Kjellbergs Sterbhus 1932.» På instrumentets stränghållare finns inristat »1899» samt »AS». — Sannolikt ombyggd kontrabasharpa.

4.28. N.M. 186000. »Tillh. fil. dr. Arnström, vilken förvärvat den för 40 år s'en.» Gåva av Doktorinnan Nathalia Arnström, Kalmar 1931.

4.29. N.M. 232998. Förvärvad år 1946.

4.30. Gävle museum 9646. »Gåva av f. Poliskonstapel Aug. Lagerman Gefle 1943.»

4.31. Älvkarleby hembygdsmuseum 324. »Gåva av fotograf Pettersson, Östanå.»

4.32. M.M. D. Fryklunds samling, nyckelharpa I.

4.33. M.M. 1954/55: 11. Lilliehöökska samlingen.

4.34. M.M. 2408. Gåva av artisten Fritiof Malmstens sterbhus 1953.

4.35. Finland, Åbo, Sibeliusmuseet 30. »Från Öregrund, Sverige. Överstelöjtn. Fredrik Svanström. Instrumentet av omålat trä, med stråke, torde vara c. 100 år gammalt och har tillhört släkten Svanström.»

4.36. Tillhör f.d. spelmannen Alfred Jansson, Vittinge, numera bosatt i Uppsala. Tillverkad omkring 1900 av en äldre man som bodde i ett soldattorp i Gamla Uppsala (Storbyn).

4.37. Privat ägo, Västland.

4.38. Disastiftelsen, Disagården, Uppsala 278.

4.39. Upplands museet UM 1636. »Gåva av Knut Edin, Forsbacka, Hälsingland 1919.»

---

[3] På samma sätt som beträffande enkelharpa och kontrabasharpa kan det om nyckelmekanismen är skadad ibland vara svårt att avgöra om det undersökta instrumentet är en silverbasharpa eller en kontrabasharpa med dubbellek. Även dessa två instrumenttyper har därför katalogiserats i löpande nummerföljd. Silverbasharpan har indexsiffra 4., kontrabasharpa med dubbellek indexsiffra 5. Framför nummer som representerar kontrabasharpa med dubbellek har här dessutom placerats ett »K».

4.40. Privat ägo, Sandviken. Tillverkad år 1953 av spelmannen Evert Hillbom, Österbybruk.

4.41. Privat ägo. Uppland, Tolfta sn, Strömbergs bruk. — Tillverkad av spelmannen och byggaren Spel Oscar Larsson (f. 1889), Strömbergs bruk, Tolfta, Uppland.

K 5.42. Upplandsmuseet UM 69. Förvärvad av handl. C. Liljefors, 1919.

4.43. Privat ägo, Stockholm. Tillverkad av spelmannen Erik Källberg (f. 1847), Snatra by, Västland sn, Uppland (Larsson 1909: 52).

4.44. Sveriges Radio, Stockholm. — I botten står »1805», men »8:an» synes vara en ombildad »9». — Årtalet 1905 stämmer bättre överens med instrumentets konstruktion.

4.45. M.M. 16. Gåva av generalkonsul Carl Claudius, Köpenhamn 1899.

4.46. M.M. 204. Förvärvad år 1901. I botten står på en etikett »Anno 1779 Lunda». — Nyckelmekanismen sannolikt en senare konstruktion än instrumentet i övrigt.

4.47. M.M. 396. »Gåva W. och G. Wesslén 1909.» På baksidan av instrumentet står: »Denna nyckelharpa har tillhört organisten Matts Wesslén, född 1812, död 1875. Wesslén ansågs vara Uplands skickligaste nyckelharpspelare.»

4.48. Skellefteå museum. I instrumentet står: »Denna harpa reparerades i september 1904 af Matts Ericksson.»

4.49. Privat ägo, Västland. Tillverkad av Anders Wadman (1875—1933).

4.50. Privat ägo, Skärplinge. Tillhört spelmannen Per Persson (1849—1935), Österlövsta (Larsson 1909: 53).

4.51. Privat ägo, Österlövsta.

4.52. Privat ägo, Uppsala. Tillverkad av Eric Sahlström (f. 1912).

4.53. Gotlands fornsal C 5237-8. »Gåva av Ingeniör Collberg, Djursholm» (1925).

K 5.54. Privat ägo. Tillhör spelmannen Viktor Vickman (f. 1897), Österbybruk. Tillverkad av Per Hellgren (1850—1935), Dannemora (Larsson 1909: 51).

4.55. Privat ägo, Arvika.

4.56. Eskilstuna museum 9200.

4.57. Örebro läns museum 3253. Nyckelharpa med stråke från Uppland.

4.58. Örebro läns museum 17839. Kvistbro, Mullhyttemo. »Tillverkad i Uppland. Gåva av fru Jenny Carlsson, Mullesätter, Mullhyttemo, 1937.»

4.59. Göteborgs museum 3833 (Thulin 1931: 26 nr 126).

4.60. Göteborgs museum 6582. Etikett inuti instrumentet med följande påskrift: »Denna nyckelharpa förfärdigad i Stockholm Renstjernasgatan 29 af undertecknad den 7 December 1872. M. Ericksson» (Thulin 1931: 26 f. nr 128).

4.61. Hälsingborgs museum 91—39.

4.62. Malmö museum 6153. Uppland, Tegelsmora sn, Rudde. »Inköpt av en gammal bysittare, 80 år, som spelat på den i sin ungdom vid dans.» Inköpt av C. F. Jansson år 1911.

4.63. Gotlands Fornsal 1471. »Enl. Meddelande af kyrkoherde Stengård i Hejde af honom anträffad omkr. år 1878 i gården Viggle af Ärkestiftet och Ehrentuna församling, där kyrkvärden Anders Janssons son, omkring 20 år gammal, förfärdigat den. Begagnades på lekstugor och dansgillen. Inköpt 1885.»

4.64. Musikhistorisk Museum, Köpenhamn D 162. Uppland. Kjøbt hos Fru B. Schnedke-Pedersen 15 juni 1938.»

4.65. Claudius saml. 337 (Claudius 1931: 250).

4.66. Claudius saml. 338 (Claudius 1931: 250).

K 5.67. Claudius saml. 339.

4.68. Claudius saml. 340. »Denna Nyckelharpa påbegyntes år 1839 af drängen M. Björck, men blef efter hans död liggande till år 1888 då den blef förfärdigad af M. Ericsson från Hättnass af Uppåkre härred» (Claudius 1931: 250 f.).

4.69. Claudius saml. 341. »Denna harpa förfärdigad i Stockholm den 18 April 1894» (Claudius 1931: 251).

4.70. Privat ägo. Tillhör spelmannen Karl Ågren (f. 1904), Elinge, Österlövsta. Tillverkad av Gustav Andersson, (f. 1874), Gävle.

K 5.71. Privat ägo. Tillhör spelmannen Justus Gille (f. 1897), Österbybruk. Tillverkad av bruksarbetaren Klas Johan Harpare (1835—1875), Österbybruk.

4.72. Hållnäs hembygdsgård 287.

4.73. Privat ägo. Tillhör spelmannen Karl Karlsson (f. 1887) Elinge by, Österlövsta. Tillverkad av häradsdomare Gustav Jansson, Ingstarbo.

4.74. Privat ägo. Österlövsta. Tillverkad av spelmannen Leopold Segerlund (1875—1941), Vavd, Hållnäs.

4.75. N.M. 238254. Uppland, Tolfta sn. Har tillhört spelmannen Jonas Skoglund (1846—1931), Tolfta.

4.76. N.M. 85653.

4.77. M.M. 2344. »Gåva af Professor Sven Kjellström.»

4.78. M.M. 828. Förvärvad 1921.

4.79. M.M. D. Fryklunds samling, nyckelharpa II.

4.80. Östra Sörmlands museum (Torakällberget). nr 4979. Enligt inventarieförteckning från Film sn, Österbybruk 1870. — Instrumentet bör ha byggts om under 1900-talet då flera konstruktionsdetaljer är av yngre datum. Det är alternativt möjligt att en förväxling av instrument förekommit.

4.81. Murberget. Härnösand. 6044 a. Ådalslidens sn, Åby. Inköpt av N. E. Ritzén.

4.82. Privat ägo. Tillhör spelmannen Otto Larsson (f. 1898), Strömsberg, nu bosatt i Uppsala, som renoverat instrumentet och försett det med en ny spelmekanism.

4.83. Privat ägo. Vattholma. Tillhört spelmannen Gotthard Pettersson (se Jansson 1962: 221). Ombyggd och ny spelmekanism samt stall av Eric Sahlström. — Ett årtal ristat i bottnen är för otydligt för en definitiv tolkning. Synes dock börja med »17».

4.84. Tierps gammelgård 331.

4.85. Tierps gammelgård (nr saknas).

4.86. Tierps gammelgård 356. »Skänkt av stärbh. efter snickare L. P. Svanström, Bredänge. Tillverkad av Svanström omkr. sekelskiftet. Överlämnad till hembygdsgården den 17.3. 1953 av Ture Tunberg.»

4.87. Privat ägo. Uppland, Tolfta sn. Tillverkad av Karl Holmberg, Strömsbergs bruk omkring 1909—10.

4.88. Leksands hembygdsmuseum, Tällberg 1126.

4.89. Ringve museum, Trondheim. Inköpt av Viktoria Bakke i Gamla Stan, Stockholm på 1940-talet.

4.90. Privat ägo, Gävle. Tillhört spelmannen E. G. Rönnbom (1836—1911), Tolfta sn, Uppland. Nyckelmekanismen ombyggd (Larsson 1909: 53).

4.91. Privat ägo. Tierp. Tillhört spelmannen Erik Erson, Ekesta, Tierp, verksam vid 1800-talets slut och 1900-talets början.

4.92. Upplands museet UM 7000. På en etikett i instrumentets förvaringslåda står »Knut Håkansson». I själva instrumentet står: »Denna Nyckelharpa är förfärdigad i Stockholm af Matts Eriksson och trädet er hämtadt i Wattholma skogar af Herr G. Gustafsson År 1903.»

4.93. Musikhistorisk Museum, Köpenhamn. D 136. »Foræret af Musikdirektor i Livgarden, Vald. Nielsen 1921.»
4.94. Musikhistorisk Museum, Köpenhamn. D 32. »Foræret af Claudius Samling 1898.» På instrumentet står »Tierp Bogge (?) fibrari 1840».
4.95. Privat ägo, Göteborg. Tillverkad av Sven Anders Wadman Västland sn, Uppland (1875—1933).
4.96. Vänersborgs museum 6988.
4.97. Vänersborgs museum 9253.
4.98. Privat ägo. Film sn, Uppland.
4.99. Göteborgs museum 11952.
K5.100. Medelpads fornhem 3177. Västanå, Lidensboda, förvärvad av Ingrid Backlund.
4.101. Medelpads fornhem 3178. Västanå, Lidensboda, förvärvad av Ingrid Backlund.
4.102. Medelpads fornhem 3180. Västanå, Lidensboda, förvärvad av Ingrid Backlund.
4.103. Ringvalla bymuseum. Tillverkad av J. O. Pettersson »Finn-Gubben», Väster-Färnebo.
4.104. Västerfärnebo hembygdsmuseum nr 701.
4.105. Tegelsmora hembygdsgård 534. »I livstiden tillhörig Strömberg, Tobo.»
K5.106. N.M. 45227. »Ovisst hvarifrån.» »G. af grosshandlare G. Österman i Sundsvall, gm. dr A. Hazelius i Stockholm den 6.11. 1884.»

KROMATISK NYCKELHARPA (6)

6.1,2. Privat ägo, Österlövsta. Tillverkad av spelmannen Konrad Andersson (1886—1965).
6.3. Upplands museet UM 3597. »Gåva av försäljningstjänsteman K. Lindblom, Stockholm, som fått den av tillverkaren, fanjunkare M. Gullbergsson» (Se Gullbergsson 1926).
6.4. Privat ägo. Tillverkad av ägaren, spelmannen Per Turesson (f. 1882), Östhammar.
6.5. Privat ägo. Tillverkad av ägaren, spelmannen Harald Närlund (f. 1900), Stockholm.
6.6. Privat ägo, Uppsala. Tillverkad 1925 av spelmannen August Bohlin (1877—1948), Uppsala.
6.7. Privat ägo, Uppsala. Tillverkad av spelmannen August Bohlin (1877—1947), Uppsala.
6.8. Privat ägo, Lövsta bruk. Tillverkad av spelmannen Algot Karlsson (1897—1966), Lövsta bruk.
6.9. Privat ägo, Ludvika. Tillhör spelmannen Einar Åsberg (f. 1905), Ludvika. Ombyggd av Eric Sahlström (f. 1912).
6.10. Privat ägo. Tillverkad av ägaren, spelmannen Erik Sahlström (f. 1912) Tegelsmora sn, Uppland.
6.11. Privat ägo. Tillverkad av ägaren, spelmannen Ivar Tallroth, (f. 1904), Uppsala.
6.12. Privat ägo. Tillverkad av ägaren, spelmannen Sven Tallroth, (f. 1906), Uppsala.

# Bilaga 2

NORDISKA MUSEET Etnologiska undersökningen
Stockholm Ö Frågelista 147.

## Nyckelharpa

Nyckelharpan är ett välkänt musikinstrument i Sverige. Dess huvudområde är Uppland, men den har tidigare varit i bruk även i andra delar av riket. Nyckelharpans stora användning som folkinstrument, den utveckling som den undergått i Sverige, de olika former i vilka den alltjämt förekommer och de musikaliska möjligheter den erbjuder genom sin säregna konstruktion, allt detta gör, att en undersökning av dess förekomst och ställning som musikinstrument måste betraktas såsom en viktig angelägenhet inom ramen för utforskningen av svensk folkkultur i allmänhet och svensk folkmusik i synnerhet. Men även internationellt sett påkallar nyckelharpan uppmärksamhet, eftersom den intager en särställning inom stråkinstrumentens familj och emedan den är det mest utvecklade strukna stränginstrumentet med nyckelteknik.

I en 1899 utgiven skrift, »Om nyckelharpospelet på Skansen» har Karl Peter Leffler gjort värdefulla »anteckningar», som han anspråkslöst kallar sitt arbete, om nyckelharpospelarna Johan Edlund och Jonas Skoglund samt om nyckelharpans historia och musikaliska karaktär. Dessa »anteckningar» äro emellertid icke på långt när uttömmande, trots den omsorg, med vilken Leffler utarbetat sin lilla skrift. Därför planeras nu en större undersökning av den svenska nyckelharpan: dess förekomst, utveckling, konstruktion och musiktekniska resurser under olika utvecklingsskeden. Det blivande arbetet kommer därjämte att innehålla uppgifter om samtliga kända (tidigare bortgångna och nu levande) nyckelharpospelare samt om deras repertoar: äldre och nyare låtar av olika slag, vilka haft eller ha samband med nyckelharpospelet.

Vi rikta härmed till Nordiska museets meddelare en vädjan om medverkan i denna undersökning genom att insända svar, så noggranna och utförliga som möjligt, på nedanstående frågor. Vi äro tacksamma även för sådana uppgifter som icke ha berörts i frågorna, med andra ord; varje meddelande, som kan bidraga till kännedom om nyckelharpans historia samt om nyckelharpospelet och dess utövare i äldre och nyare tid. Om Ni känner någon nyckelharpospelare som icke själv nås av vår frågelista anhålla vi, att Ni ville intervjua denne för att erhålla alla de upplysningar han kan meddela; personuppgifterna äro därvid det inte minst viktiga.

*Nyckelharpans förekomst*

Har nyckelharpan varit använd som folkligt musikinstrument i Eder bygd och spelas den ännu i våra dagar där? Var har den i sådant fall varit mest använd och var har man i övrigt träffat spår av den? Voro spelmännen uppvuxna på orten eller komna från andra trakter?

Uppträdde nyckelharpospelmännen alltid ensamma eller spelade de två och två? Förekom samspel med andra instrument t.ex. fiol, klarinett?

Om flera spelade i lag vid bröllop eller andra högtider, skulle då vissa låtar spelas på nyckelharpa och vissa på fiol eller klarinett, eller spelade man alla låtar tillsammans?

För vilka tillfällen engagerades nyckelharpospelare: bröllop, ungdomsdanser i det fria, sådana tillfällen då ungdomen vintertid samlades inomhus för att leka och dansa? Brukade spelmännen uppträda med låtar (utan dans) vid fester och andra liknande tillfällen?

Finnes det några nu levande nyckelharpospelare i Eder bygd?

Har Ni hört berättas om att spelmännen själva förfärdigade sina instrument? Funnos i Eder bygd speciella instrumentmakare som byggde nyckelharpor?

Finnas några nyckelharpor i Eder bygd, i enskild ägo eller i samlingar?

Är nyckelharpospelet — om det förekommit förut — numera utdött? Om det förekommer, är det i avtagande eller tilltagande?

*Instrumentkroppen*

Uppgiv måtten, längd, bredd och djup, på de nyckelharpor Ni känner.

Känner Ni till nyckelharpor förfärdigade av något annat träslag än gran?

Var locket alltid av samma träslag som stommen? Stöddes locket av ljudpinne? Var stommen ofärgad, färgad eller lackerad? I vilken färg? Förekommo färgornament på instrumentet?

Brukades något annat namn är nyckelharpa, exempelvis endast harpa, »knaverharpa», »sotharpa» o.s.v.?

Vilka benämningar på instrumentets olika delar känner Ni »skrovet», »stommen», nycklar, pinnar, »taplor» o.s.v.?

Har Ni hört berättas om olika typer av nyckelharpan: »kontrabasharpa», »silverbasharpa» och eventuellt andra liknande benämningar, och varigenom skilja sig dessa typer?

*Strängarna*

Huru många strängar, spelsträngar och resonanssträngar, hade nyckelharpan?

Av vad slags metall voro strängarna: tagel, sena, tarm, metall? Vilka voro av det ena och vilka av det andra slaget?

Hade spelsträngarna särskilda namn, såsom »silke», »brummen», »basen»? Benämndes strängarna någon gång efter tonerna i skalan?

Förfärdigades en eller flera strängar av spelmännen själva eller anskaffades de från annat håll — från någon strängmakare på landet eller från staden?

Huru stämdes spelsträngarna? Känner Ni till olika stämningar? Stämdes strängarna i någon bestämd tonhöjd?

Stämdes resonansströngarna på något särskilt sätt i förhållande till spelsträngarna, eller stämdes de blott på måfå?

Förekom omstämning av strängarna (»förstämning») vid ombyte av tonart?

*Skruvar*

Voro skruvarna av olika slag, större och mindre, och huru voro de placerade?

Användes något särskilt träslag till skruvar?

*Nycklar*

Huru många nycklar hade harpan? Har antalet vuxit från de äldre till de nyare instrumenten?

Användes något särskilt träslag för nycklarna?

Voro alla nycklar lika långa? Om detta icke var fallet huru många voro långa och huru många voro korta?

Voro nycklarna ställda i en rad, två rader eller tre rader?

Är någonting annat att säga om nycklarna?

*Stall*

Användes något särskilt träslag för stallet?

Skulle stallet vara placerat på något bestämt ställe i förhållande till inbuktningarna på sidorna av stommen?

*Stränghållare*

Vilket träslag användes för stränghållaren?

Var stränghållaren utsmyckad och i sådant fall på vilket sätt?

På vilket sätt var stränghållaren fästad vid stommen?

*Stråken*

Av vilket träslag var stråken förfärdigad?

Var stråken böjd eller rak och huru lång var den?

Var stråken rund eller flat vid froschen?

Användes hästtagel till stråke eller brukades tagel av annat slag? Hölls taglet löst eller spänt?

Huru var taglet fästat vid froschen och vid spetsen?

*Spelandet*

Brukade spelmannen vanligen sitta (på stol eller bänk) eller stå när han spelade?

Hängde nyckelharpan vid spelandet alltid i ett band kring halsen?

Hölls nyckelharpan under spelandet alltid så att högra armbågen vilade på harpans nedre del och att stråken fördes med spetsen uppåtriktad — så att säga nedifrån uppåt?

Spändes taglet — om det var löst hängande — under spelandet med högra handens tumme eller med något annat finger?

Stampade spelmannen takten med foten, när han spelade och skedde detta kraftigt eller sakta? Var han eljest livlig eller stilla under spelet? Var han tyst eller mumlade han eller gnolade han melodin?

*Spelmannen*

Vilka spelmän har Ni hört talas om eller känner Ni?

Voro nyckelharpospelmännen mer eller mindre uppskattade än fiolspelmän och klarinettblåsare?

Kallades nyckelharpospelmannen med något särskilt namn? Kallades han någon gång »harpare» och kallades spelandet »att harpa»?

Idkade nyckelharpospelmännen musiken som yrke eller vore de samtidigt utövare av något annat yrke, smed, snickare, skomakare, skräddare o.dyl.?

Förekommo vandrande spelmän, som besökte bygden någorlunda regelbundet? Voro sådana spelmän välkomna vid sina besök?

Var nyckelharpospelmannen skötsam och en ansedd person i sin hemtrakt eller var han känd för oregelbundet liv och brukade han använda starka drycker?

Voro de spelmän Ni hört talas om eller känner gifta eller ogifta?

Gick musikbegåvningen och spelmansyrket i arv från far till son?

Känner Ni till några spelmanssläkter, i vilka det funnits framstående spelmän och musikkunnigt folk i flera generationer? (Svaren på frågorna om musikbegåvningen och spelmanssläkterna torde ägnas en alldeles särskild uppmärksamhet, och de få gärna utvidgas med skildringar av alla iakttagelser som Ni gjort angående ärvda musikaliska anlag).

Vilken ställning intog prästerna till nyckelharpospelet och spelmännen?

Ansågs spelmännen ha lärt sig sin konst av näcken eller av något annat naturväsen?

Ansågos spelmännen kunna trolla?

*Låtarna*

Vilka slag av låtar spelades på nyckelharpa? (Nämn alla former som Ni känner till, även de mest vanliga.)

Vilka tonarter voro de vanligaste? Spelades låtar både i dur och i moll på nyckelharpan?

Har Ni hört talas om »trinddans», »runddans», »långdans», »svängpolska», »bondpolska» och liknande namn på låtar?

Brukade man spela nyckelharpa samtidigt som man sjöng sånglekar? Hade danslåtarna som spelades på harpan även ord (en visa eller endast en enda strof)?

Funnos vissa låtar som skulle spelas endast på nyckelharpa och icke på något annat instrument?

Vilka särskilda låtar skulle nyckelharpospelarna spela vid bröllop: brudmarscher, skänklåtar, lyckönskningar, fördanser (»förerosor»), polskor av olika slag, valser osv. (Nämn alla låtar Ni känner, även sådana som här uppräknats.)

Hade någon låt namn efter nyckelharpan (»harpleken» eller liknande), efter någon berömd spelman (»skoglundspolska»), eller efter någon särskild person i byn eller socknen (»Ollas Abramas dansin»)?

Hade någon låt eller vissa slag av låtar namn efter något landskap (»dalpolska»), någon ort (»Träskevalsen») eller något naturväsen (»Skoella och näcken»)?

Hade någon låt programmatisk karaktär eller avsåg att härma vissa ljud eller återgiva vissa situationer: »Tyska klockor», »Herrpigornas komarsch», »Gubbe och käring trätte» eller liknande?

Finnas några gåtor eller ordstäv som hänföra sig till nyckelharpan? Är exempelvis följande gåta känd: »Hugget i skogen, fölat i stallet, lammat i fähuset och sitter på bondens bänk och vrålar».

Finnas några traditioner om nyckelharpans förekomst, om harpans beskaffenhet, om spelmän och deras bedrifter, om skilda låtar osv. Alla traditioner, som hänföra sig till spelmän och folkmusik, torde antecknas så noggrant som möjligt. Även de obetydligaste uppgifter kunna vara av stort värde för undersökningen i sin helhet.

24.11.1948.
Otto Andersson

# Bilaga 3
# Nyckelharpans tillverkning[1]

Ett särskilt svarsformulär medföljer frågelistan där Du kan skriva ned Dina svar.

Ange överst på svarsformuläret Ditt namn, födelseort och yrke samt några uppgifter om Din tidigare verksamhet som spelman. Skriv gärna några rader om Ditt liv, var Du gått i skolan, arbetat osv. Hänvisar Du till andra byggare, ange i så fall samma sak om dem.

*A. Frågor om nyckelharpans delar tillverkade av trä.*

Samtliga nedanstående 9 frågor och delfrågor skall besvaras för varje instrumentdel och helst så att Du anger dels Dina egna byggerfarenheter, dels andras. Om Du läser igenom svarsformuläret ser Du att där står angivet »Skrov», »Lock» osv. och för varje instrumentdel finns en kolumn där det står »Egna byggerfarenheter» och en annan där det står »Uppgifter från andra byggare». Fyll i svaren i avsedda kolumner!

A 1. Beskriv a) varifrån träet anskaffas och om det tas från någon särskild del av trästammen b) varför just det träslaget väljes till den delen av harpan c) hur råämnet bearbetas som förberedelse till själva tillverkningen!

A 2. Vilka verktyg användes?

A 3. Beskriv tillverkningen i detalj: a) uppritning b) själva bearbetningen c) finputsning.

A 4. Hur får man måtten: a) från äldre nyckelharpor? I så fall hur togs dessa mått? b) Genom egna uppmätningar? I så fall hur går detta till?

A 5. Skäres eller brännes några särskilda ornament eller figurer in på den del som Du just nu beskriver (t.ex. »streck» på skruvplattan)? Hur går Du tillväga och varifrån får Du Dina mönster?

A 6. Målas eller lackeras denna del av harpan på speciellt sätt? Vad använder Du för färg eller lack?

*B. Sammanfogning av nyckelharpans olika delar.*

B 1. I vilken ordningsföljd tillverkades nyckelharpans delar?

B 2. När två delar var klara, exempelvis skrov-lock, sammanfogades de då, eller gjordes alla delar klara först, innan ihopsättningen tog sin början?

B 3. Beskriv ingående sammanfogningen av följande delar: a) skrov-lock b) skrov-sadel c) nyckellåda (nycklar-löv, sidstycken-överliggare-skrov) d) ljudpinne-skrov e) stränghållare-skrov.

B 4. Vilket slag av lim används? Skruvas eller spikas någon del fast?

*C. Strängarna.*

C 1. Tillverkas strängarna av byggaren själv? a) av vilket material? b) hur gick man tillväga vid tillverkningen?

C 2. Inköpes strängar? a) var köpes de? b) vilken sorts strängar användes till 1:a, 2:dra spelsträng, 1:a, 2:dra bordun-(bas-)sträng, resonanssträngar?

C 3. Hur beströngas nyckelharpan?

*D. Stråken.*

D 1. Varifrån får man taglet? Användes fioltagel?

D 2. Hur fastsattes taglet vid stråken?

D 3. Vilket slags harts användes? (Fiolharts, »svinharts»?)

*E. Finns några föremål som tillverkas på samma sätt som någon del på nyckelharpan?*

(Här avses även små detaljer exempelvis om böjningen av stråken motsvarar sättet att böja andra föremål som tillverkas med böjd del. Likaså lockets välvning, skrovets urgröpning osv.).

*F. Olika benämningar på nyckelharpans delar.*

I svarsformuläret finns en nyckelharpa uppritad. Fyll i namnen på de olika delarna. (Finns flera benämningar på varje del, fyll i samtliga.)

*G. Nyckelharpans stämning.*

G 1. Hur erhålles första spelsträngens tonhöjd?

G 2. Hur stämmes övriga strängar (t.ex.: genom att trycka in den knaver på första spelsträng, som ger den önskade tonen. Ange om så är fallet vilken knaver för vilken sträng!)

G 3. Vilket slags stämnyckel användes?

*H. Nyckelharpans band.*

H 1. Av vilket material är bandet och hur tillverkades det?

H 2. Beskriv fastsättandet av bandet vid harpan!

*I. Övriga tillbehör.* (Två första frågorna gäller om berättelser från äldre tid.)

Har Du hört talas om eller sett:

I 1. Lock till nyckellåda?

I 2. »Trollpåse» eller »trollflaska»?

I 3. Låda till nyckelharpan?

---

[1] **Frågelista till nu eller tidigare verksamma byggare. Ett särskilt svarsformulär med ritningar och förklaringar medföljde frågelistan till respondenternas vägledning.**

# Bilaga 4

## Undersökningsprotokoll vid instrumentanalyser

Ägare:

Proveniens:

A. Byggnad, sammanfogning och fastsättning.

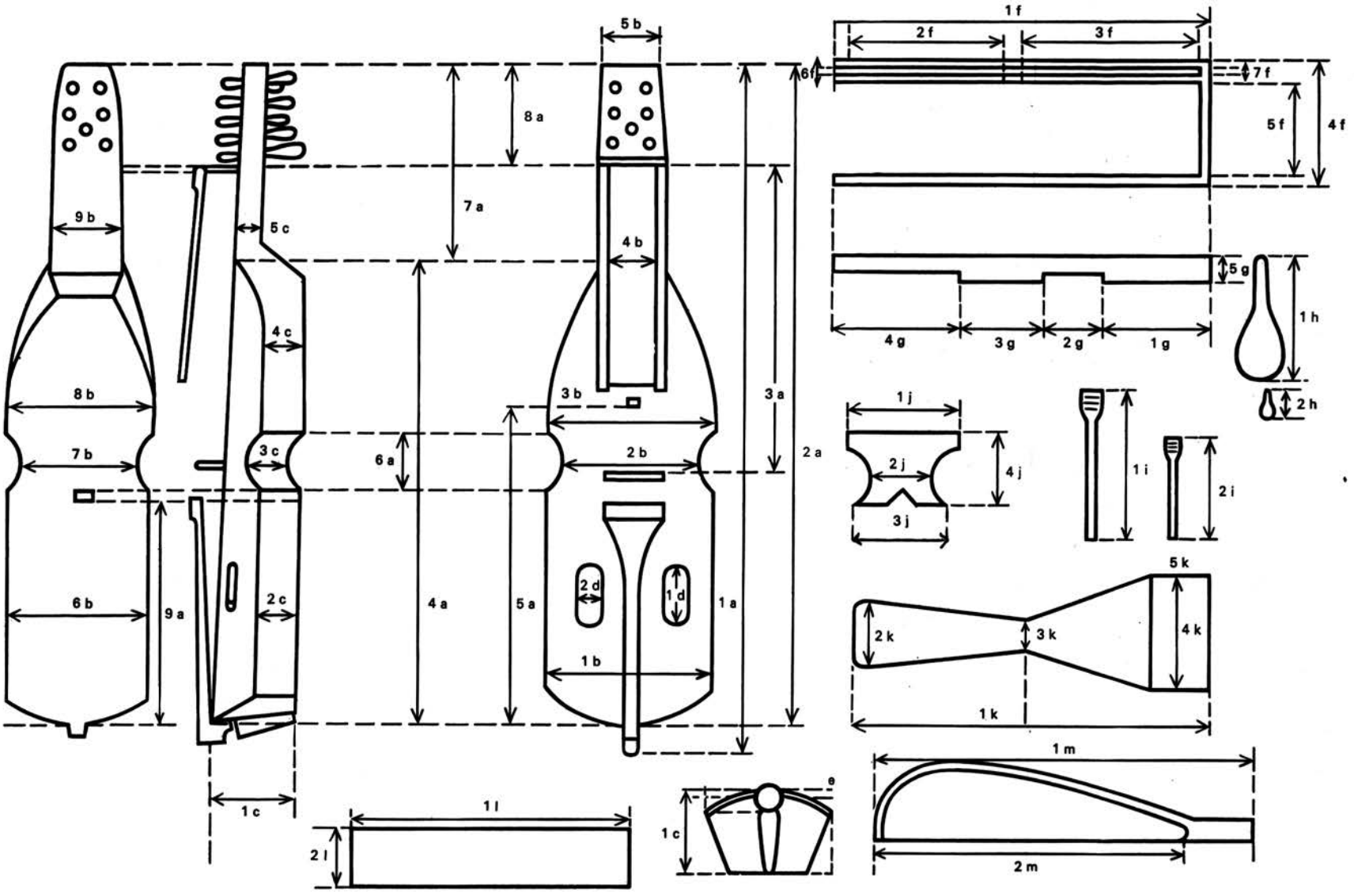
1) Skrov- lock- nyckellåda:
2) Ljudpinne:
3) Stråke, tagel:
4) Strängar:
5) Stränghållare:
6) Skruvar:

B. Lackering, målning och ornament.

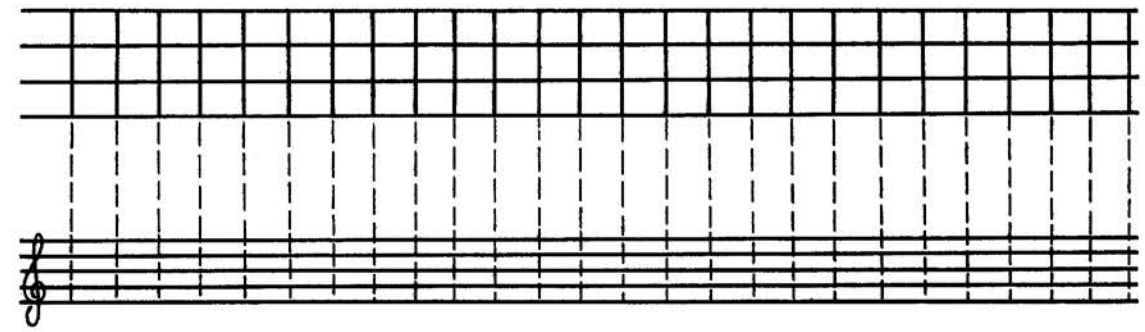
1) Korpus:
2) Nyckellåda:
3) Hals och skruvplatta:
4) Stråke:
5) Stall:
6) Stränghållare:
7) Nycklar:
8) Skruvar:

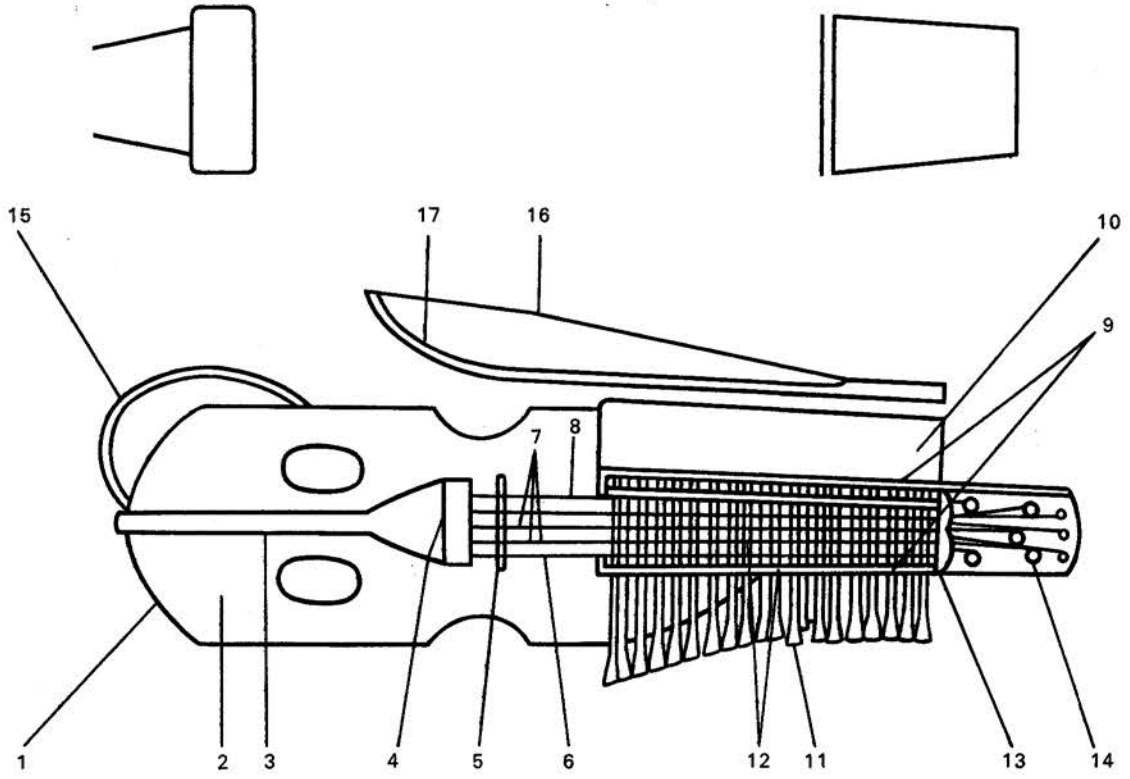
C. Data om instrumentet:

188. Avstånden som pilarna anger uppmättes vid analyserna. Bokstavs- och sifferkombinationerna hänvisar till bilaga 5, tabell I.



189. Överst: i rutorna införs nycklarnas nummer i resp. nyckelrad och i notsystemet vilka tonsteg de ger. Nederst: Instrumentets antal och typer av strängar redovisas (jfr. kap. 1).






190. Redovisning av vilket material instrumentet tillverkats av.

[1] Ett undantag utgör emellertid nr 3.33, som dock är av en morfologiskt särartad typ.

[2] Motsvarande mått anger bl.a. Bessaraboff 1941 vid sin beskrivning av stråkinstrument.

[3] Enstaka instrument saknar måttuppgifter. För dessa instrument anges blott antalet strängavkortningspunkter.

# Bilaga 5

## Måttuppgifter för instrument och stråkar samt antal strängavkortningspunkter för varje enskilt instrument

I de tre följande tabellerna redovisas olika nyckelharpors och nyckelharpstråkars mått.

*Den första tabellen* anger för några instrument samtliga mått som tagits vid mina analyser av varje nyckelharpa enligt bild [*188*] i bilaga 4. De utvalda instrumenten är de fyra nyckelharporna utan resonanssträngar samt instrument med bredaste respektive smalaste, längsta respektive kortaste korpus av varje typ av de resonanssträngade nyckelharporna. Instrument som utgör specialkonstruktion har inte medtagits i den första tabellen, då de uppenbarligen inte hör till den allmänt vedertagna korpustypen. De ordinära företrädarna för respektive instrumenttyper har mått som ofta utgör medelvärden till största och minsta exemplar. Adderas respektive mått för ett stort antal instrument och summan divideras med instrumentantalet får man en »genomsnittsnyckelharpa», vars siffror ligger mitt emellan måtten för den största och den minsta.

Extremt liten är den presenterade minsta kontrabasharpan. Några fler exemplar av så små resonanssträngade nyckelharpor har inte påträffats.[1] Den längsta silverbasharpan är ovanligt lång och distanserar den därnäst längsta med 80 mm. Beträffande de kromatiska nyckelharporna har två valts, som överensstämmer morfologiskt med silverbasharpan, medan det tredje exemplaret är av en från traditionen avvikande typ.

Siffer- och bokstavsbeteckningarna överst tabell I hänvisar till bilaga 4 [*188*], där de olika mätpunkterna angivits med pilförsedda streck. Följande mått fordrar en kommentar:

3a= avstånd sadel-stall (nyckelharpans mensur)
9a= avståndet ljudpinne-främre sargkant mätt utefter instrumentets baksida
e = lockets tjocklek
6f, 7f= urholkningens bredd i nyckellådan

Mätningen företogs med ställinjal och skjutmått. Emedan instrumentens olika detaljutformningar försvårar ett exakt fastställande av respektive mätpunkter bör man trots detta för varje mått räkna en tolerans av ca 2 %. Osäkra mått följs av ett frågetecken.

Teckenförklaring till tabell I:

× = instrumentdelen har ej existerat på detta exemplar.
— = instrumentdelen saknas men har tidigare funnits.

Ett mått som saknas i tabellen är stallets tjocklek. Detta mått är i det närmaste omöjligt att ge exakt i mm enär stallets ovandel är avrundat och blir successivt tjockare ned mot stallets fötter. Där strängarna ligger an är tjockleken mellan 2—5 mm.

| Instrument | | 1a | 2a | 3a | 4a | 5a | 6a | 7a | 8a | 9a | 1b | 2b | 3b | 4b | 5b | 6b | 7b | 8b | 9b | 1c | 2c | 3c | 4c | 5c |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Nyckelharpa från Mora | 1.1 | 710 | 700 | 360 | 392 | 302 | × | 289 | 75 | 240 | 209 | 137 | 167 | 84 | rund | 208 | 139 | 167 | 76 | 92 | 79 | 71 | 61 | 47 |
| » » Esse | 1.2 | 800 | 785 | 390? | 561 | 395 | × | 222 | 100 | 280? | 181 | 173 | 178 | 57 | » | 143 | 141 | 146 | 47 | 73 | 52 | 53 | 52 | 19 |
| » » Vefsen | 1.3 | 790 | 772 | 390 | 530 | 388 | 50 | 292 | 55 | 300 | 176 | 137 | 162 | 70 | » | välvd | botten och | | hals | 90? | 50? | 60? | 40? | 30? |
| N.M. 147300 | 1.4 | 719 | 719 | — | 391 | 291 | × | 302 | 75 | — | 214 | 137 | 173 | 90 | » | 218 | 137 | 175 | 93 | 86 | 75 | 69 | 58 | 49 |
| Enkelharpa | 2.32 | 902 | 855 | 400? | 568 | 395 | 71 | 288 | 128 | 274 | 208 | 153 | 207 | 95 | 60 | 192 | 137 | 188 | 82 | 112 | 47 | 79 | 52 | 26 |
| » | 2.45 | 854 | 817 | 400? | 564 | 400 | 61 | 253 | 101 | 262 | 196 | 160 | 196 | 77 | 60 | 186 | 143 | 175 | 65 | 107 | 61 | 80 | 60 | 23 |
| » | 2.55 | 887 | 843 | 420? | 540 | 387 | 60 | 299 | 132 | 241 | 203 | 157 | 197 | 90 | 50 | 189 | 134 | 177 | 79 | 123 | 71 | 87 | 65 | 23 |
| » | 2.43 | 873 | 845 | 410? | 571 | 400 | 66 | 273 | 133 | 265 | 172 | 115 | 158 | 82 | 60 | 141 | 95 | 137 | 70 | 98 | 60 | 71 | 50 | 33 |
| Kontrabasharpa | 3.35 | 925 | 890 | 410? | 617 | 433 | 68 | 272 | 138 | 264 | 195 | 144 | 188 | 78 | 57 | 187 | 139 | 184 | 72 | 128 | 64 | 82 | 56 | 33 |
| » | 3.3 | 816 | 764 | 390? | 480 | 330 | 45 | 280 | 115 | 203 | 154 | 110 | 151 | 74 | 40 | 131 | 79 | 130 | 65 | 80 | 27 | 57 | 29 | 20 |
| » | 3.57 | 925 | 865 | 408? | 573 | 403 | 61 | 293 | 143 | 248 | 209 | 142 | 201 | 75 | 61 | 195 | 118 | 185 | 70 | 116 | 62 | 90 | 59 | 25 |
| » | 3.65 | 904 | 861 | 410? | 557 | 375 | 50 | 305 | 165 | 265 | 145 | 104 | 145 | 71 | 46 | 141 | 98 | 146 | 64 | 93 | 43 | 72 | 45 | 18 |
| Silverbasharpa | 4.14 | 984 | 954 | 410 | 642 | 512 | 65 | 312 | 202 | 296 | 195 | 111 | 170 | 98 | 86 | 186 | 109 | 165 | 83 | 112 | 62 | 76 | 57 | 22 |
| » | 4.11 | 833 | 827 | 400? | 540 | 392 | 55 | 285 | 120 | 260 | 201 | 149 | 195 | 77 | 55 | 178 | 122 | 167 | 74 | 99 | 45 | 64 | 55 | 19 |
| » | 4.24 | 876 | 831 | 400 | 582 | 405 | 73 | 258 | 128 | 263 | 206 | 153 | 200 | 79 | 55 | 175 | 110 | 169 | 80 | 123 | 50 | 85 | 50 | 20 |
| » | 4.51 | 855 | 830 | 410 | 562 | 419 | 47 | 268 | 119 | 264 | 142 | 113 | 140 | 72 | 60 | 131 | 87 | 129 | 74 | 87 | 36 | 60 | 34 | 20 |
| Kontrabasharpa med dubbellek | 5.21 | 930 | 885 | 400 | 567 | 421 | 49 | 304 | 174 | 257 | 160 | 112 | 150 | 81 | 60 | 150 | 92 | 136 | 74 | 92 | 50 | 55 | 41 | 19 |
| » | 5.100 | 797 | 762 | 403 | 517 | 370 | 57 | 247 | 105 | 220 | 160 | 113 | 150 | 81 | 52 | 135 | 94 | 140 | 64 | 100 | 71 | 89 | 65 | 20 |
| » | 5.54 | 903 | 866 | 397 | 579 | 411 | 61 | 290 | 184 | 238 | 200 | 124 | 183 | 79 | 75 | 166 | 95 | 171 | 72 | 114 | 57 | 83 | 53 | 27 |
| Kromatisk nyckelharpa | 6.5 | 860 | 820 | 400 | 535 | 520 | 90 | 285 | 190 | 290 | 200 | 160 | 190 | 100 | 90 | 190 | 150 | 180 | 100 | 80 | 45 | 60 | 50 | 25 |
| » | 6.6 | 868 | 838 | 396 | 544 | 400 | 66 | 292 | 140 | 300 | 168 | 126 | 159 | 89 | 86 | 154 | 113 | 148 | 88 | 90 | 56 | 64 | 55 | 24 |
| » | 6.2 | 898 | 861 | 400 | 541 | 433 | 54 | 305 | 154 | 288 | 215 | 151 | 205 | 92 | 75 | 195 | 141 | 191 | 87 | 70 | 55 | 65 | 55 | 25 |

| 1d | 2d | e | 1f | 2f | 3f | 4f | 5f | 6f | 7f | 1g | 2g | 3g | 4g | 5g | 1h | 2h | 1i | 2i | 1j | 2j | 3j | 4j | 1k | 2k | 3k | 4k | 5k | 1l | 2l | 1m | 2m |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 26 | 37 | 2 | 295 | 283 | | 64 | 40 | 13 | 13 | 68 | 53 | 64 | 105 | 20 | 135 | × | 100 | 75 | — | — | — | — | 281 | 22 | 25 | 56 | 120 | × | × | — | — |
| 49 | 42 | 3 | 283 | 256 | | 45 | 25 | 10 | 10 | 47 | 67 | 38 | 128 | 21 | 109 | × | 82 | 50 | — | — | — | — | — | — | — | — | — | × | × | — | — |
| 55 | 43 | 5 | 274 | 235 | | 69 | 44 | 9 | 9 | | 198 | | 71 | 22 | × | × | 110 | 92 | — | — | — | — | — | — | — | — | — | × | × | — | — |
| 51 | 41 | 4 | — | — | | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | × | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | × | × | — | — |
| 73 | 49 | 2 | 326 | 85—87—91 | | 96 | 68 | 13 | 13 | 60 | 50 | 56 | 158 | 58 | 180 | 80 | 205 | 125 | — | — | — | — | 336 | 16 | 15 | 70 | 32 | 327 | 97 | — | — |
| 65 | 40 | 4 | 311 | 173 | 88 | 70 | 54 | 11 | 11 | 39 | 73 | 46 | 156 | 36 | 152 | 80 | 163 | 104 | — | — | — | — | 325 | 19 | 18 | 70 | 29 | — | — | — | — |
| 72 | 42 | 2—3 | 331 | 164 | 120 | 90 | 60 | 12 | 16 | 60 | 53 | 56 | 158 | 42 | 172 | — | 190 | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | 333 | 87 | — | — |
| 59 | 33 | 3—4 | 334 | 183 | 93 | 79 | 42 | 12 | 15 | 124 | | 215 | | 38 | 220 | 80 | 144 | 102 | — | — | — | — | 294 | 19 | 14 | 61 | 35 | × | × | — | — |
| 72 | 45 | 4 | 347 | 161 | 137 | 79 | 44 | 13 | 13 | 42 | 40 | 66 | 187 | 53 | 151 | 68 | 160 | 107 | 65 | 39 | 51 | 35 | 351 | 27 | 17 | 61 | 33 | — | — | — | — |
| 66 | 30 | 3 | 323 | 158 | 111 | 70 | 38 | 10 | 15 | 56 | 70 | 51 | 140 | 34 | 123 | 66 | 116 | 98 | — | — | — | — | 289 | 16 | 13 | 59 | 30 | 325 | 70 | — | — |
| 72 | 40 | 4 | 330 | 121 | 172 | 82 | 47 | 11 | 16 | 52 | 59 | 42 | 180 | 55 | 195 | 87 | 207 | 145 | 96 | 58 | 84 | 48 | 351 | 18 | 18 | 75 | 30 | — | — | — | — |
| 64 | 27 | 4 | 333 | 138 | 154 | 71 | 42 | 10 | 14 | 40 | 55 | 44 | 195 | 50 | 140 | 60 | 167 | 95 | 55 | 23 | 45 | 31 | 305 | 18 | 12 | 54 | 28 | — | — | 527 | 390 |
| 52 | 31 | 3—4 | 325 | 134 | 134 | 90 | 58 | 18 | 18 | 25 | 24 | 22 | 219 | 39 | 163 | 85 | 182 | 137 | 76 | 50 | 83 | 32 | 338 | 20 | 16 | 74 | 27 | × | × | 500 | 385 |
| 61 | 34 | 3—4 | 318 | 86 | 196 | 77 | 62 | 14 | 18 | 46 | 60 | 56 | 152 | 50 | 175 | 68 | 170 | 130 | 78 | 41 | 67 | 52 | 310 | 18 | 16 | 66 | 36 | — | — | 580 | 354 |
| 71 | 37 | 2—3 | 333 | 78—111—82 | | 77 | 55 | 10 | 10 | 41 | 45 | 39 | 205 | 50 | 160 | 80 | 169 | 121 | 68 | 28 | 56 | 48 | 325 | 19 | 12 | 72 | 33 | × | × | — | — |
| 51 | 36 | 3 | 328 | 130 | 152 | 72 | 45 | 11 | 12 | 39 | 84 | 32 | 169 | 46 | 135 | 50 | 143 | 107 | 67 | 32 | 49 | 38 | 302 | 17 | 11 | 60 | 25 | × | × | 514 | 400 |
| 51 | 32 | 3 | 321 | 149 | 124 | 81 | 48 | 11 | 17 | 48 | 51 | 48 | 168 | 47 | 157 | 90 | 126 | 130 | 71 | 35 | 50 | 35 | 325 | 17 | 13 | 65 | 25 | × | × | 524 | 394 |
| 41 | 30 | 5 | 313 | 33—98—138 | | 88 | 49 | 14 | 11 | 48 | 51 | 50 | 166 | 49 | 150 | 87 | 156 | 128 | 69 | 26 | 68 | 40 | 270 | 15 | 17 | 65 | 32 | × | × | 420 | 320 |
| 55 | 29 | 3 | 314 | 109 | 168 | 76 | 48 | 15 | 15 | 32 | 57 | 25 | 198 | 40 | 131 | 65 | 192 | 118 | 63 | 24 | 44 | 38 | 305 | 22 | 12 | 71 | 33 | × | × | 485 | 345 |
| *f*-hål 110 | | 4 | 320 | 310 | | 100 | 72 | (10) | 10 | | 320 | | | 40 | citterskruvar | | 165 | 125 | 80 | 43 | 29 | 44 | 280 | 35 | 14 | 75 | 40 | × | × | 400 | 350 |
| *f*-hål 118 | | 3 | 324 | 129—70—71 | | 89 | 61 | 9 | 9 | 181 | | 139 | | 40 | 133 | 50 | 154 | 123 | 79 | 55 | 65 | 43 | 268 | 23 | 17 | 71 | 28 | × | × | 474 | 392 |
| *f*-hål 107 | | 4 | 311 | 131 | 133 | 92 | 68 | 9 | 9 | 153 | | 140 | | 36 | spec. typ | 96 | 158 | 136 | 88 | 42 | 45 | 39 | 309 | 29 | 16 | 74 | 42 | × | × | 450 | 363 |

*Den andra tabellen* anger vissa mått för så gott som samtliga undersökta instrument:[2] totallängd (i tabellen förkortad t), korpuslängd = k, under-, mellan- och överbygelns bredd = u-m-ö, högsta höjd = h, överbygelns sarg eller vägghöjd (s eller v) mensur = m. Vanligen anges i stället för mensuren »halva mensuren», hm = avståndet från oktavnyckelns avkortningspunkt till sadeln, då hela mensuren endast kan anges med säkerhet för instrument i spelbart skick. Då *hela* mensuren anges sättes detta mått inom parentes.

Måtten motsvarar följande angivna mått på bild [*188*]: t = 1a; k = 4a; u-m-ö = 1b, 2b, 3b; h = 1c; s eller v = 2c; m = 3a.[3]

Slutligen återges antalet *strängavkortningspunkter* (s a p) = antalet toner som kan erhållas genom att avkorta respektive melodisträngar. De sistnämnda tecknade med siffror inom parentes: första melodisträng = (1) osv. *Den tredje tabellen* ger måtten för bevarade stråkar, dels totallängd dels taglets längd, se bild [*188*] 1 m och 2 m.

**Tabell II**

| Instrument | t | k | u | m | ö | h | s,v | hm,(m) | s a p |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 3.1 | 859 | 547 | 176 | —116— | 159 | 120 | 57 | 203 | (1)20(2)8 |
| 2.2 | 892 | 569 | 207 | —142— | 193 | 111 | 58 | 208 | (1)19 |
| 3.3 | 816 | 480 | 154 | —110— | 151 | 80 | 27 | 198 | (1)20(2)7 |
| 3.4 | 889 | 568 | 193 | —122— | 185 | 102 | 48 | 200 | (1)20(2)7 |
| 3.5 | 868 | 533 | 167 | —118— | 161 | 92 | 38 | 206 | (1)20(2)8 |
| 3.6 | 854 | 528 | 197 | —142— | 190 | 113 | 50 | 204 | (1)17(2)8 |
| 3.7 | 891 | 581 | 178 | —102— | 182 | 91 | 44 | 206 | (1)20(2)8 |
| 3.8 | 855 | 520 | 185 | —144— | 188 | 97 | 42 | 200 | (1)19(2)11 |
| 3.9 | 887 | 543 | 186 | —135— | 174 | 106 | 60 | 206 | (1)17(2)— |
| 3.10 | 867 | 563 | 190 | —147— | 190 | 95 | 39 | 197 | (1)19(2)6 |
| 3.11 | 882 | 580 | 162 | —123— | 171 | 109 | 56 | 204 | (1)17(2)11 |
| 3.12 | 887 | 554 | 180 | —132— | 173 | 105 | 42 | 206 | (1)19(2)8 |
| 3.13 | 878 | 567 | 188 | —126— | 176 | 108 | 69 | 203 | (1)19(2)— |
| 2.14 | 857 | 565 | 197 | —157— | 196 | 117 | 72 | 207 | (1)16 |
| 2.15 | 867 | 594 | 174 | —144— | 172 | 137 | 66 | Spelmekanismen ej bevarad | |
| 3.16 | 871 | 569 | 187 | —146— | 183 | 107 | 49 | 205 | (1)16(2)— |
| 3.17 | 870 | 554 | 170 | —129— | 175 | 106 | 54 | 205 | (1)16(2)8 |
| 3.18 | 868 | 534 | 188 | —132— | 170 | 96 | 39 | 207 | (1)16(2)14 |
| 3.19 | 882 | 541 | 180 | —133— | 170 | 110 | 45 | 206 | (1)22(2)20 |
| 2.20 | 888 | 555 | 180 | —131— | 165 | 119 | 60 | 208 | (1)14 |
| 3.21 | 900 | 560 | 168 | —122— | 161 | 113 | 40 | 199 | (1)21(2)8 |
| 2.22 | 836 | 565 | 192 | —133— | 192 | 122 | 52 | 207 | (1)17 |
| 3.23 | 883 | 537 | 160 | —119— | 168 | 112 | 41 | 202 | (1)17(2)6 |
| 2.24 | 887 | 580 | 171 | —138— | 162 | 111 | 39 | 206 | (1)19 |
| 3.25 | 855 | 558 | 185 | —141— | 181 | 101 | 45 | 208 | (1)19(2)19 |
| 3.26 | 870 | 566 | 184 | —131— | 171 | 108 | 59 | 206 | (1)18(2)11 |
| 3.27 | 881 | 555 | 164 | —117— | 169 | 91 | 55 | 207 | (1)20(2)8 |
| 3.28 | 913 | 577 | 180 | —138— | 180 | 117 | 76 | 207 | (1)16(2)7 |
| 3.29 | 923 | 574 | 180 | —116— | 172 | 102 | 45 | 201 | (1)22(2)10 |
| 3.30 | 793 | 517 | 196 | —103— | 147 | 100 | 83 | 197 | (1)24(2)10 |
| 3.31 | 900 | 568 | 177 | —133— | 175 | 115 | 63 | 205 | (1)17(2)11 |
| 2.32 | 902 | 568 | 208 | —153— | 207 | 112 | 47 | 208 | (1)16 |
| 3.33 | 891 | 545 | 172 | —128— | 169 | 104 | 53 | 203 | (1)19(2)8 |
| 2.34 | 872 | 531 | 158 | —106— | 160 | 82 | 39 | 205 | (1)19 |
| 3.35 | 925 | 617 | 195 | —144— | 188 | 128 | 64 | 200 | (1)20(2)8 |
| 3.36 | 856 | 536 | 175 | —101— | 168 | 107 | 37 | 199 | (1)25(2)7 |
| 3.37 | 838 | 520 | 186 | —119— | 153 | 83 | 71 | 201 | (1)24(2)9 |
| 3.38 | 900 | 532 | 168 | —119— | 155 | 117 | 57 | 205 | (1)20(2)8 |
| 3.39 | 908 | 606 | 156 | —119— | 153 | 111 | 48 | 197 | (1)18(2)6 |
| 3.40 | 858 | 560 | 155 | —102— | 155 | 84 | 31 | 207 | (1)17(2)7 |
| 3.41 | 899 | 539 | 207 | —142— | 195 | 105 | 44 | 207 | (1)17(2)7 |
| 3.42 | 867 | 541 | 183 | —138— | 177 | 108 | 41 | 205 | (1)20(2)8 |
| 2.43 | 873 | 571 | 172 | —115— | 158 | 98 | 60 | 204 | (1)17 |
| 2.44 | 889 | 576 | 198 | —141— | 193 | 132 | 51 | 209 | (1)16 |
| 2.45 | 854 | 564 | 196 | —160— | 196 | 107 | 61 | 201 | (1)16 |
| 3.46 | 955 | 585 | 186 | —128— | 185 | 105 | 42 | 210 | (1)19(2)7 |
| 3.47 | 902 | 554 | 185 | —143— | 167 | 103 | 51 | 208 | (1)18(2)10 |
| 2.48 | 873 | 544 | 180 | —133— | 175 | 115 | 67 | 194 | (1)18 |
| 3.49 | 830 | 517 | 177 | —136— | 173 | 105 | 48 | 205 | (1)19(2)11 |

| Instrument | t | k | u | m | ö | h | s,v | hm,(m) | s a p |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 3.50 | 860 | 496 | 190 | —141— | 179 | 102 | 50 | 199 | (1)18(2)9 |
| 3.51 | 841 | 540 | 154 | —100— | 152 | 79 | 40 | 198 | (1)19(2)8 |
| 2.52 | 945 | 607 | 210 | —153— | 212 | 98 | 93 | 195 | (1)19 |
| 3.53 | 858 | 540 | 171 | —104— | 164 | 100 | 44 | 203 | (1)23(2)10 |
| 3.54 | 872 | 542 | 186 | —136— | 180 | 117 | 54 | 208 | (1)17(2)11 |
| 2.55 | 887 | 540 | 203 | —157— | 197 | 123 | 71 | 210 | (1)19 |
| 3.56 | 870 | 558 | 174 | —120— | 170 | 93 | 70 | 199 | (1)18(2)6 |
| 3.57 | 925 | 573 | 209 | —142— | 201 | 116 | 62 | 206 | (1)24(2)7 |
| 3.58 | 890 | 556 | 186 | —138— | 176 | 110 | 63 | 205 | (1)17(2)— |
| 3.59 | 847 | 559 | 178 | —122— | 175 | 91 | 67 | 199 | (1)18(2)6 |
| 3.60 | 880 | 574 | 169 | —119— | 168 | 90 | 62 | 200 | (1)16(2)5 |
| 3.61 | 897 | 566 | 185 | —127— | 181 | 112 | 56 | 207 | (1)16(2)10 |
| 3.62 | 887 | 530 | 180 | —140— | 178 | 124 | 64 | 203 | (1)20(2)7 |
| 3.63 | Måttuppgifter saknas | | | | | | | 200 | (1)17(2)6 |
| 3.64 | 885 | 562 | 185 | —139— | 172 | 116 | 44 | 209 | (1)19(2)6 |
| 3.65 | 904 | 557 | 145 | —104— | 145 | 93 | 43 | 205 | (1)20(2)8 |
| 3.66 | 900 | 572 | 195 | —137— | 190 | 110 | 61 | 204 | (1)17(2)11 |
| 2.67 | 843 | 520 | 161 | —121— | 154 | 85 | 45 | 205 | (1)16 |
| 3.68 | 864 | 553 | 181 | —138— | 179 | 100 | 44 | 209 | (1)16(2)— |
| 3.69 | 855 | 533 | 171 | —133— | 160 | 93 | 63 | 209 | (1)16(2)— |
| 3.70 | 883 | 554 | 181 | —106— | 176 | 102 | 40 | 203 | (1)20(2)8 |
| 3.71 | 870 | 535 | 200 | —126— | 177 | 120 | 44 | 199 | (1)19(2)10 |
| 3.72 | 862 | 500 | 176 | —113— | 162 | 103 | 38 | 204 | (1)22(2)8 |
| 2.73 | 948 | 586 | 185 | —137— | 171 | 90 | 72 | 238 | (1)14 |
| 3.74 | 906 | 542 | 194 | —150— | 189 | 118 | 64 | 210 | (1)18(2)11 |
| 3.75 | 932 | 547 | 163 | —112— | 156 | 110 | 50 | 209 | (1)19(2)7 |
| 3.76 | 899 | 534 | 181 | —125— | 177 | 101 | 51 | 207 | (1)18(2)18 |
| 3.77 | 883 | 549 | 180 | —117— | 171 | 104 | 42 | 209 | (1)17(2)6 |
| 4.1 | 875 | 535 | 178 | —141— | 165 | 83 | 45 | 205 (410) | (1)19(2)5 |
| 4.2 | 860 | 558 | 182 | —140— | 180 | 100 | 50 | 200 | (1)19(2)4 |
| 4.3 | 922 | 582 | 188 | —158— | 188 | 112 | 75 | 202 | (1)19(2)5 |
| 4.4 | Måttuppgifter saknas | | | | | | | | (1)19(2)6 |
| 4.5 | 865 | 536 | 169 | —122— | 167 | 97 | 53 | 200 (400) | (1)19(2)6 |
| 4.6 | 860 | 505 | 176 | —132— | 175 | 92 | 56 | 206 | (1)19(2)6 |
| 4.7 | 900 | 605 | 194 | —150— | 186 | 100 | 51 | 202 | (1)18(2)5 |
| 4.8 | 909 | 561 | 191 | —160— | 206 | 112 | 65 | 204 | (1)19(2)7 |
| 4.9 | 877 | 537 | 190 | —138— | 179 | 98 | 55 | 197 | (1)19(2)5 |
| 4.10 | 867 | 555 | 177 | —140— | 177 | 114 | 54 | 205 (400) | (1)17(2)5 |
| 4.11 | 833 | 540 | 201 | —149— | 195 | 99 | 45 | 204 | (1)18(2)8 |
| 4.12 | 900 | 548 | 187 | —121— | 190 | 108 | 56 | 397 (198) | (1)19(2)6 |
| 4.13 | 853 | 516 | 188 | —150— | 185 | 114 | 88 | 195 | (1)19(2)5 |
| 4.14 | 984 | 642 | 195 | —111— | 170 | 112 | 62 | 205 | (1)19(2)4 |
| 4.15 | 875 | 550 | 196 | —156— | 195 | 107 | 53 | 203 | (1)19(2)4 |
| 4.16 | 886 | 518 | 164 | —111— | 165 | 95 | 60 | 208 (414) | (1)19(2)5 |
| 4.17 | 925 | 560 | 210 | —140— | 218 | 104 | 60 | 201 | (1)19(2)7 |

**Tabell II** (forts.)

| Instrument | t | k | u | m | ö | h | s,v | hm,(m) | s a p |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 4.18 | 880 | 511 | 177 | —139— | 189 | 112 | 69 | 194 | (1)19(2)5 |
| 4.19 | 866 | 524 | 189 | —126— | 178 | 118 | 57 | 200 | (1)19(2)5 |
| 4.20 | 855 | 543 | 176 | —127— | 177 | 92 | 48 | 204 | (1)19(2)— |
| 5.21 | 930 | 567 | 160 | —112— | 150 | 92 | 50 | 207 | (1)19(2)2 |
| 5.22 | 911 | 560 | 160 | —125— | 159 | 108 | 55 | 198 | (1)20(2)5 |
| | | | | | | | | | (3)5 |
| 4.23 | 905 | 572 | 183 | —128— | 186 | 114 | 62 | 198 | (1)21(2)8 |
| 4.24 | 876 | 582 | 206 | —153— | 200 | 123 | 50 | 208 | (1)20(2)5 |
| 4.25 | 891 | 558 | 183 | —138— | 187 | 105 | 62 | 204 | (1)19(2)6 |
| 4.26 | 912 | 558 | 168 | —127— | 172 | 96 | 57 | 205 | (1)19(2)4 |
| 4.27 | 844 | 517 | 179 | —115— | 175 | 105 | 60 | 201 | (1)19(2)? |
| 4.28 | 851 | 530 | 173 | —125— | 171 | 87 | 47 | 206 | (1)19(2)6 |
| 4.29 | 872 | 552 | 163 | —111— | 151 | 101 | 61 | 206 | (1)19(2)4 |
| 4.30 | 899 | 595 | 179 | —138— | 175 | 125 | 65 | 209 | (1)17(2)4 |
| 4.31 | 866 | 530 | 184 | —139— | 180 | 114 | 53 | 208 | (1)19(2)5 |
| 4.32 | 873 | 579 | 197 | —117— | 187 | 111 | 40 | 207 | (1)20(2)4 |
| 4.33 | 894 | 571 | 203 | —146— | 192 | 130 | 64 | 202 | (1)22(2)9 |
| 4.34 | 837 | 554 | 178 | —156— | 176 | 102 | 40 | 208 | (1)17(2)5 |
| 4.35 | 876 | 555 | 171 | —110— | 166 | 121 | 56 | 206 | (1)19(2)5 |
| 4.36 | 882 | 566 | 178 | —153— | 176 | 92 | 43 | 201 | (1)17(2)6 |
| 4.37 | 873 | 554 | 186 | —125— | 184 | 105 | 55 | 203 | (1)19(2)5 |
| 4.38 | 911 | 585 | 183 | —136— | 186 | 109 | 52 | 203 | (1)19(2)5 |
| 4.39 | 860 | 547 | 166 | —118— | 166 | 94 | 45 | 206 | (1)19(2)6 |
| 4.40 | 900 | 564 | 172 | —115— | 154 | 100 | 51 | 202 | (1)19(2)5 |
| 4.41 | Måttuppgifter saknas | | | | | | | 205 | (1)19(2)5 |
| 5.42 | 899 | 585 | 191 | —144— | 181 | 111 | 69 | 205 | (1)18(2)3 |
| | | | | | | | | | (3)4 |
| 4.43 | 861 | 526 | 188 | —155— | 195 | 119 | 55 | 203 | (1)20(2)6 |
| 4.44 | 866 | 555 | 173 | —131— | 167 | 92 | 60 | 203 | (1)18(2)6 |
| 4.45 | 891 | 538 | 191 | —148— | 185 | 112 | 58 | 204 | (1)19(2)5 |
| 4.46 | 884 | 565 | 185 | —132— | 173 | 111 | 61 | 207 | (1)19(2)5 |
| 4.47 | 862 | 544 | 193 | —142— | 188 | 110 | 47 | 205 | (1)23(2)10 |
| 4.48 | 885 | 572 | 195 | —138— | 184 | 110 | 51 | 205 | (1)21(2)9 |
| 4.49 | 882 | 572 | 187 | —139— | 183 | 117 | 57 | 207 | (1)19(2)5 |
| 4.50 | 855 | 507 | 176 | —147— | 174 | 97 | 49 | 206 | (1)18(2)6 |
| 4.51 | 855 | 562 | 142 | —113— | 140 | 87 | 36 | 203 | (1)19(2)7 |
| 4.52 | Måttuppgifter saknas | | | | | | | 199 | (1)19(2)6 |
| 4.53 | 900 | 563 | 194 | —144— | 197 | 111 | 59 | 205 | (1)19(2)4 |
| 5.54 | 903 | 579 | 200 | —124— | 183 | 114 | 57 | 201 | (1)20(2)3 |
| | | | | | | | | | (3)5 |
| 4.55 | 805 | 509 | 174 | —101— | 165 | 98 | 35 | 202 | (1)19(2) |
| 4.56 | 909 | 575 | 205 | —138— | 184 | 123 | 78 | 208 | (1)19(2)5 |
| 4.57 | 876 | 500 | 211 | —107— | 153 | 95 | 76 | 198 | (1)19(2)7 |
| 4.58 | 862 | 509 | 172 | —134— | 167 | 110 | 61 | 208 | (1)19(2)6 |
| 4.59 | 889 | 528 | 175 | —152— | 187 | 103 | 58 | 203 | (1)19(2)7 |
| 4.60 | 930 | 602 | 153 | —115— | 150 | 98 | 48 | 207 | (1)18(2)5 |
| 4.61 | 861 | 532 | 184 | —153— | 180 | 100 | 59 | 204 | (1)19(2)5 |
| 4.62 | 886 | 549 | 181 | —132— | 187 | 117 | 49 | 198 | (1)20(2)5 |
| 4.63 | 840 | 534 | 153 | —102— | 148 | 85 | 44 | 207 | (1)18(2)6 |
| 4.64 | 870 | 573 | 180 | —112— | 170 | 110 | 50 | 204 | (1)19(2)4 |

| Instrument | t | k | u | m | ö | h | s,v | hm,(m) | s a p |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 4.65 | 866 | 562 | 170 | —121— | 165 | 102 | 40 | 199 | (1)19(2)5 |
| 4.66 | 857 | 562 | 153 | —115— | 160 | 117 | 59 | 209 | (1)19(2)5 |
| 5.67 | 882 | 575 | 183 | —129— | 190 | 113 | 55 | 205 | (1)19(2)5 |
| | | | | | | | | | (3)5 |
| 4.68 | 893 | 554 | 197 | —148— | 175 | 108 | 57 | 204 | (1)19(2)7 |
| 4.69 | 918 | 568 | 178 | —140— | 177 | 107 | 55 | 208 | (1)21(2)5 |
| 4.70 | 868 | 518 | 181 | —146— | 180 | 86 | 56 | 204 | (1)19(2)7 |
| 5.71 | 910 | 543 | 181 | —127— | 178 | 106 | 54 | 198 | (1)19(2)5 |
| | | | | | | | | | (3)9 |
| 4.72 | 877 | 540 | 200 | —152— | 195 | 122 | 72 | 202 | (1)19(2)3 |
| 4.73 | 865 | 548 | 171 | —156— | 166 | 100 | 60 | 197 | (1)19(2)6 |
| 4.74 | 859 | 527 | 177 | —129— | 178 | 94 | 61 | 204 | (1)18(2)5 |
| 4.75 | 907 | 566 | 198 | —143— | 195 | 118 | 60 | 198 | (1)21(2)9 |
| 4.76 | 829 | 540 | 170 | —122— | 169 | 105 | 55 | 202 | (1)20(2)5 |
| 4.77 | 936 | 600 | 180 | —131— | 183 | 98 | 58 | 198 | (1)19(2)5 |
| 4.78 | 869 | 550 | 190 | —137— | 180 | 102 | 55 | 197 | (1)18(2)— |
| 4.79 | 890 | 578 | 168 | —132— | 171 | 159 | 58 | 206 | (1)18(2)7 |
| 4.80 | 875 | 525 | 180 | —136— | 183 | 110 | 59 | 200 | (1)19(2)8 |
| 4.81 | 831 | 532 | 193 | —147— | 190 | 122 | 67 | 208 | (1)18(2)5 |
| 4.82 | 896 | 556 | 168 | —119— | 170 | 96 | 66 | 200 | (1)18(2)8 |
| 4.83 | 924 | 577 | 200 | —107— | 183 | 129 | 52 | 210 | (1)20(2)6 |
| 4.84 | 888 | 534 | 152 | —116— | 153 | 92 | 76 | 201 | (1)19(2)5 |
| 4.85 | 924 | 607 | 184 | —119— | 173 | 119 | 64 | 202 | (1)19(2)6 |
| 4.86 | 895 | 556 | 184 | —135— | 177 | 113 | 62 | 205 | (1)19(2)7 |
| 4.87 | 894 | 490 | 170 | —130— | 160 | 95 | 48 | 212 | (1)16(2)6 |
| 4.88 | 877 | 532 | 174 | —127— | 167 | 107 | 53 | 206 | (1)19(2)4 |
| 4.89 | 925 | 500 | 168 | —123— | 154 | 115 | 74 | 204 | (1)19(2)6 |
| 4.90 | 855 | 542 | 171 | —126— | 172 | 110 | 56 | 205 | (1)19(2)6 |
| 4.91 | 879 | 571 | 167 | —130— | 171 | 114 | 67 | 203 | (1)19(2)4 |
| 4.92 | 885 | 534 | 183 | —140— | 179 | 120 | 68 | 207 | (1)21(2)9 |
| 4.93 | 878 | 556 | 186 | —139— | 176 | 111 | 50 | 205 | (1)19(2)9 |
| 4.94 | 850 | 542 | 162 | —136— | 162 | 108 | 55 | 205 | (1)19(2)4 |
| 4.95 | Måttuppgifter saknas | | | | | | | | (1)19(2)? |
| 4.96 | 870 | 580 | 190 | —156— | 190 | — | — | 212 | (1)19(2)? |
| 4.97 | 930 | 610 | 170 | —118— | 153 | — | — | 199 | (1)19(2)5 |
| 4.98 | Måttuppgifter saknas | | | | | | | 200 | (1)19(2)5 |
| 4.99 | 885 | 580 | 185 | —144— | 176 | 95 | 61 | 205 | (1)17(2)4 |
| 5.100 | 797 | 517 | 160 | —113— | 150 | 100 | 71 | 209 | (1)20(2)3 |
| | | | | | | | | | (3)6 |
| 4.101 | 900 | 575 | 200 | —140— | 190 | 83 | 54 | 207 | (1)19(2)6 |
| 4.102 | 883 | 560 | 174 | —120— | 164 | 110 | 49 | 204 | (1)19(2)6 |
| 4.103 | 885 | 535 | 185 | —142— | 168 | 89 | 75 | (375) | (1)18(2)4 |
| 5.104 | 864 | 531 | 169 | —117— | 159 | 102 | 55 | 196 | (1)19(2)6 |
| | | | | | | | | | (3)6 |
| 4.105 | 885 | 540 | 170 | —134— | 159 | 111 | 56 | 204 | (1)19(2)5 |
| 5.106 | 882 | 477 | 159 | —112— | 163 | 73 | 55 | 202 | (1)19(2)2 |
| | | | | | | | | | (3)7 |
| 6.1 | 894 | 563 | 225 | —155— | 214 | 90 | 55 | 201 | (1)19(2)16 |
| | | | | | | | | (400) | (3)14 |
| 6.2 | 898 | 541 | 215 | —151— | 205 | 70 | 55 | 201 | (1)19(2)18 |
| | | | | | | | | (400) | (3)13 |

**Tabell II** (forts.)

| Instrument | t | k | u | m | ö | h | s,v | hm,(m) | s a p |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6.3 | 892 | 549 | 204 | —111— | 167 | 80 | 62 | (411) | ej fastställbart i nuvarande skick. |
| 6.4 | Måttuppgifter saknas | | | | | | | (400) | (1)21(2)6 (3)4 |
| 6.5 | 860 | 535 | 200 | —160— | 190 | 80 | 45 | 200 (400) | (1)20(2)11 (3)10 |
| 6.6 | 868 | 544 | 168 | —126— | 159 | 90 | 56 | 201 (396) | (1)19(2)16 (3)8 |
| 6.7 | 875 | 546 | 181 | —129— | 183 | 112 | 65 | 202 (405) | (1)19(2)13 (3)8 |
| 6.8 | 856 | 545 | 195 | —140— | 196 | 78 | 50 | 201 (405) | (1)19(2)9 (3)5 |
| 6.9 | Måttuppgifter saknas | | | | | | | 205 (400) | (1)20(2)10 (3)7 |
| 6.10 | 896 | 551 | 206 | —165— | 210 | 64 | 60 | 201 (400) | (1)20(2)10 (3)7 |
| 6.11 | 958 | 520 | 180 | —164— | 219 | 60 | 57 | 203 (408) | (1)21(2)14 (3)12 |
| 6.12 | Måttuppgifter saknas | | | | | | | | (1)15(2)8 (3)4 |

**Tabell III**

| Instrument | stråkens längd | taglets längd |
|---|---|---|
| 3.1 | 525 | 397 |
| 3.9 | 463 | 380 |
| 3.10 | 492 | 380 |
| 3.11 | 486 | 375 |
| 3.18 | 482 | 365 |
| 3.19 | 492 | 285 |
| 3.21 | 447 | 332 |
| 3.23 | 564 | 455 |
| 2.24 | 498 | 410 |
| 2.24 | 578 | 423 |
| 3.25 | 457 | 320 |
| 3.29 | 533 | 418 |
| 3.41 | 425 | 320 |
| 3.44 | 449 | 362 |
| 3.46 | 463 | 353 |
| 3.53 | 490 | 395 |
| 3.54 | 517 | 475 |
| 3.51 | 469 | 321 |
| 3.60 | 432 | 315 |
| 3.62 | 484 | 380 |
| 3.65 | 527 | 390 |
| 3.72 | 520 | 405 |
| 3.73 | 490 | 370 |
| 3.76 | 600 | 500 |
| 4.3 | 530 | 410 |
| 4.5 | 526 | 410 |
| 4.6 | 525 | 420 |
| 4.8 | 545 | 415 |
| 4.9 | 515 | 430 |
| 4.10 | 576 | 460 |
| 4.11 | 580 | 354 |
| 4.12 | 565 | 450 |
| 4.14 | 500 | 385 |
| 4.16 | 545 | 405 |
| 4.17 | 529 | 395 |
| 4.18 | 530 | 430 |
| 4.21 | 524 | 394 |
| 4.23 | 485 | 400 |
| 4.26 | 509 | 400 |
| 4.27 | 510 | 403 |
| 4.28 | 421 | 282 |
| 4.29 | 554 | 420 |
| 4.30 | 523 | 420 |
| 4.31 | 548 | 440 |
| 4.33 | 490 | 400 |
| 4.34 | 501 | 397 |
| 4.35 | 466 | 400 |
| 4.36 | 520 | 396 |
| 4.37 | 510 | 410 |
| 4.38 | 520 | 400 |
| 4.39 | 492 | 390 |
| 4.42 | 520 | 386 |
| 4.44 | 471 | 371 |
| 4.45 | 543 | 430 |
| 4.47 | 490 | 390 |
| 4.48 | 505 | 385 |
| 4.51 | 514 | 400 |
| 4.53 | 560 | 440 |
| 5.54 | 485 | 345 |
| 4.56 | 587 | 427 |
| 4.58 | 575 | 466 |
| 4.59 | 516 | 417 |
| 4.63 | 500 | 380 |
| 4.64 | 525 | 425 |
| 4.70 | 491 | 380 |
| 5.71 | 495 | 356 |
| 4.72 | 628 | 500 |
| 4.75 | 465 | 394 |
| 4.77 | 509 | 398 |
| 4.78 | 485 | 413 |
| 4.82 | 403 | 315 |
| 4.83 | 464 | 365 |
| 4.84 | 536 | 410 |
| 4.86 | 559 | 420 |
| 4.89 | 480 | 380 |
| 4.90 | 484 | 374 |
| 4.91 | 457 | 360 |
| 4.92 | 505 | 404 |
| 5.100 | 420 | 320 |
| 4.105 | 470 | 352 |
| 6.1 | 450 | 365 |
| 6.2 | 450 | 363 |
| 6.5 | 400 | 350 |
| 6.6 | 474 | 392 |
| 6.8 | 560 | 415 |
| 6.10 | 449 | 362 |

# Bilaga 6
# Skriftkällor



Det övervägande antalet av nedan citerade notiser har jag erhållit genom SAOB och genom forskarkolleger. För att redovisa detta anges under varje notis förutom källan även »SAOB» respektive namnet på bidragsgivaren. För att dessutom utskilja vilka notiser som jag direkt citerar utan att ha gått till bidragsgivarens källa och sådana som jag fått anvisning på och själv kontrollerat anges framför de senare bidragsgivarnas namn »meddelat av». Då själva källan citeras anges denna *utan* parentes. Litteratur som citerar källan anges *med* parentes.

### 1232 1260 1334 Schlüsselfiedel

Musikgeschichtlich bedeutsam ist die Namensentwicklung des jetzigen Himmelreichgässchens: eine Urkunde von 1232 nennt es, »Tastegazze», ein Beleg von etwa 1260 noch deutlicher »Clauirgazze», und 1334 vollends heisst der Ort »in der tastinkun/s/tgassen». Also schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wurden in einer Cölner Strasse Tasteninstrumente (Portative, *Schlüsselfiedeln,* Clavichorde, Schachbretter) fabrikmässig hergestellt.
Moser 1918: 136.

Kommentar till ovanstående citat av Hans Hickmann: . . . So darf H. J. Moser in seiner Arbeit »Zur mittelalterlichen Musikgeschichte der Stadt Köln» nicht ganz zu Unrecht behaupten, die im Jahre 1232 auf den namen »Tastegazze» getaufte Strasse des alten Köln habe ebenso wie die »Clavirgazze» und die »Tastinkun(s)tgassen» im Jahre 1260 bsw. 1334 besonders die Erzeuger von »Schlüsselfiedeln, Clavichorden, Schachbrettern und Portativen» beherbergt (Hickmann 1936: 17.).

### 1528 1545 Schlüsselfidel

»Das ander geschlecht xxvi
der musicalischen Instrument / welche mit
Seiten bezogen (und dauon sie auch
Seytenspiel / wie folget / genant) werden
*Das Vierde Capitel*
DEs andern geschlechts / sind / ungelogen
Alle Instrument mit Seyten bezogen.
Auch sind etliche mit Clauirn gemacht
Durch welch yhre Melodey wird vorbracht
Als sind / Clauicorden / Clauicymbal /
Symphoney / *Schlüsselfidel* / Virginal
Clauiciterium / Leirn / meyn ich auch
Und alle / die yhn gleich sind ym gebrauch
Agricola 1528, 1545 (utgåva 1896: 51, 55).

### 1603 Nycklegijga

vers 205:
Men Satan snarde them så i sitt garn,
Att the satte Samwetet baak Jogans quarn,
Och på thet the ey skulle mista sitt brödh
Så togo the wijdh then boken rödh
Och messade ther uthur meckta glade
vers 210:
Att the ey skulle mista sin tionde lade
i huarie kyrckio på Altaret inn
På örnegååth och Höyendh skön och fijn
Framlades then stora *Nycklegijga*
För henne månde the buga och nijga

Ur Epitaphium öfwer David Nicolai Katt 1603 av Laurentii Helsingius. Citerat efter Lundberg 1956: 26. (Katt var en antiliturgisk präst, förföljd av Johan III. Ovanstående avsnitt handlar om de liturgiska prästerna)
(Meddelat av Folke Bohlin)

### 1605 Nyklegiga

Vittnesmål mot den 8 maij av H. F. N. (Hertig Karl) anklagade H. Christer Claesson.

Sedan kom fram en gammal präst, benämdt H. Vincentz. Han vittnade schrifftligen af en frij villie iblandh mykitt annatt, som H. Christern hade sagtt för honom, och föga ligger machtt uppå, att H. Christier skulle haffua sagtt, att H.K.N. vore Calvinisk och hölle hvarken breff eller löffte. Härtill svarade H. Christiern, att han väl mykitt hade talatt med samma H. Vincentz, hvilkett han icke kunde altt minnas; dock kunde väl hända, att han hade qvitt och fruchtatt thärföre, att här åther nu skulle skee någon förandring i religionen, att såsom man fruchtade i K. Jahans thijd för Lithurgien heller såsom han henne kallade: *Nyklegigan;* altså skulle man nu fruchte för then styggelige Calviniske läran, efter han hade förnummett, att här i H.K.N. hoff vore en Calvinisk präst . . .

Rikskansleren Axel Oxenstiernas skrifter och brefvexling 1888 I: 15. Anteckningar om riksdagen 1605 och några följande händelser till slutet af Augusti samma år.
(SAOB)

### 1619 Schlüsselfidel

Was aber sonsten noch allerley anderer Art Instrumenta in der Sciagraphia, (als das Hackebret / Col. XVIII. Bawrenlyra / *Schlüsselfidel* / Strohfidel / Cymbelchen / Glöcklein / Singekugel / Vntambour de Biscaye, Col. XXII. Heer- oder Kesselpaucken / Soldaten Trummel / Amboss / Colum. XXIII. Auch andere Muscowitersche Tüurkische selzame frembde Instrumenta, Col. 29.30: 31.) abcontrafeyt gefunden / vnd etliche darunter billich / wies Sebastian Vihrdung nennet Dörliche / oder aber Lumpen Instrumenta köndten genennet werden; weil dieselbe eim jeden bekant / vnd zur Music nicht eigendlich gehören / ist vnnötig / darvon etwas zuschreiben / oder zu erinnern . . .
Praetorius 1619: 79

### 1642 Nyckelharpa, harpa

Vid barnsöl hos Christopher i Bystan sker ett dråp som dras inför rätten 1642. Matz Mickelssons i Grässbo vittnesmål:

»Så sände Olof i Randersbo, som döden looth, sin dotter efter sin *Nyckellharpa;* Sedahnn hoon kom tillbaka öfwer siön, gick Erich Clemetzson en smedh wid Löfstad Bruuk emott hänne och togh harpan, och emedan hann gick tillbaka hafver han wridit strängarne, Uthi samma sinne kom Olof i Randersbo, uth, och då war Erich Smedh stadt på gården, och sadhe, Olof här hafver tu tin *harpa,* han togh hänne, och nähr han förnam hänne wara inte wäll ställt, sade han tree resor, förbannat ware tine finger, som hafver wridit min *harpa* uthi olagh, Erich Smedh som satt på Mullbänken reste sig upp, och utan något widare tilltaal, gafh han Olofh tvenne munslagh, Olof slog åter till med *harpan,* att Erich fick ett blodhsåår fram i hufhudett, — — —

— — — Dombok öfver efterst. härader skepslagor och socknar, Anno 1642.
Löfstads Hållnäs socknar.
R A Upplands domböcker 1642: 396 ff.
(Berättelsen refererad av G. Alnebring 1962: 139 ff.)

### 1643 Nyckelgijgor

»På Bygden höres roop, och skrijk af Frögd Af glädie höres drön och dön alt vp i högd: Säckpipor, Trummor, Harpor, Lurar, *Nyckelgijgor,* Alt bland hwart annat; Käringar Drängiar, Bönder, Pijgor:—»

Georg Stiernhielm,
Heroisch Fägne-Sång/Öfwer Then Stormächtiges Högbornes Förstinnas och Frökens
Christinæ, . . .
Frögdefulle Födelses-Dag,
Som infaller, och Siuttonde gången Lyckligen oppfylles then 8 Decembr. Anno 1643 — — —
Samlade skrifter av
Georg Stiernhielm
utg. av J. Nordström 1929 band I hft 1: 44
(Dencker 1930: 54.)

### 1646 Nøglefeile

Lyra autem vulgare instrumentum nondum in desuetudinem abuit, dictum nobis en Lire vel en Nøglefeile.

Men det folkinstrument, som av oss kallas en lira eller en Nøglefeile, har ännu inte fallit ur bruk.
(Översättning: Eva Helmisalo)
Rawn 1646

### 1663 Nöglefedlere

Saa at det er ikke nok/at föje oordene og stavelserne under en vis lov / og saaledis bringe et Vers til veje; hvilket er det ringeste. Thi saadanne / udi hvis skrivter er hverken liiv elder aand / er ikke mere Poeter end Saekkepibere og *nöglefedlere* ere kunstige Musikantere;

Danske Grammatikere 1915 bd I: 201 (Peder Syv, Om det Cimbriske Sprog 1663, kap. XCVI).

### 1666 Nyckelharpa, nyckelspeel

1666 28/5, Uppsala kämnärsrättsprotokoll:

Förhör med anledning av *soldaten Matz hastiga död* i mäster Gustaf Schults gård. Undersökningen begärd av änkan, hustru Malin Matzdotter fr. »Surstadh och Farringhe Sochen».
Av de olika vittnesmålen framgår bl.a.:
Det komp. som Matz tillhörde var i Uppsala på mönstring och hade sedan marscherat till G. Uppsala. Två kamrater, som varit för »at kiööpa en wijsa i bookbindar bodhen», mötte Matz gåendes på gatan spelande på sin *nyckelharpa*. De kom överens att följas åt till komp., men på vägen fick de se sina officerare, kapt. »Kaggen» och löjtn. »Nissbätt», varför de tog sin tillflykt till mäster Gustafs gård. Matz, som var kraftigt berusad, släpptes in av gesällen genom verkstadsfönstret. Han spelade något äv. där på sitt »*nyckelspeel*», men lade sig sedan att sova på en fållbänk med instrumentet på bröstet.

RA
Svea hovrätt
Upps.läns domb. 16 f.206v—208v
(Bengt Kyhlberg)

### 1670:1 Nyckellgijga

1670 20/8, Uppsala kämnärsrättsprotokoll:

I ett mål om värjedragande och en smula slagsmål nämnes soldaten /?/ Hans i Kräby, att han kom »med en *nyckellgijga*».

RA
Svea hovrätt
Upps.läns domb. 21 f.483r
(Bengt Kyhlberg)

### 1670:2 Nyckelgigorne

1670 16/10, Danmarks förs. sockenstämmoprotokoll § 1:

»Sochnemännerna tillråddes att bruka Organisten i sin bröllop, Comminister skulle och brudhgummarne dher till förmana, *Nyckelgigorne* skola inthet späla in i kyrckian, eij eller dansmelodier i processen.»

ULA
Danmark K I: 1 f.48r
(Bengt Kyhlberg)

### 1672 Nyckelgijg

(Menige allmogen:)
Hey; varom froo å glaa! lä see, ey nån ger svig! Säckpipor, liuder opp, långspäll å *nyckelgijg*, — — —

Anders Wollimhaus:
*Svea Lycksaligheets Triumph*
Aff Rijksens Ständer Framförd, när den
Stormächtigste Furste och Herre
Herr Carl den Eloftte,
Sveriges, Göthes och Wändes Konung,
Åhr 1672. den 18 Decemb.
vid sitt Adertonde Ålders Åhr på den
Konungzliga Throon Upphögd, lyckeligen
till Svea-Göthiske Regementet trädte.

Samlade vitterhetsarbeten af Sv. författare . . .
utg. af P. Hanselli del V: 20.
(SAOB)

### 1673 Nyckelharpa, giga

1673 3/12, (Upps.) konsistorium minus § 1:

Studenten Jättman anklagad av sin värd, en svarvare, för övervåld. I det långa protokollet äv. några musikuppgifter:
Ur svarvarens berättelse: »J Lögerdagz tänkte jag gå dagen effter till GVDz bord; han /Jättman/ kom kl. 9 hem, med en *nyckelharpa*, lät kalla mig upp, jag ursäktade mig». Sedan bråkade de hela natten i Jättmans rum rakt ovanför värdens kammare, så att han ej orkade upp till ottesången.
Ur Jättmans berättelse: Efter frukosten i måndags samlades några bl.a. värden uppe hos J., »då begynte werden siunga en hop galna wijsor». Ang. lördagsaftonen: »så tog jag en kanna öl up, effter Jernberg war hos mig; han begärte så att den som plä spela på *gigan* måtte få koma och göra oss lustiga; jag lät så den kalla dijt; och sedan dansade wij en gång eller 2 med min gosse; och mera buller war der intet.»
Jättmans vittne Robertsonius: »kl. 12 i Måndagz kom jag till Jättman, då begynte Swarfwaren siunga en Tysk wijsa; när han sång för mig, gick alt wäl: men när han söng för Lecandro, hade han in ett ord, som fult war . . .».

UUA(I)
A I: 16
(Bengt Kyhlberg)

### 1679:1 Nyckellspeel, harpa

1679 13/8, e.o. ting i Rasbo sockenstuga:

Dråp på ett slåtteröl hos Olof Segfridsson på Kiölinge, Kils sn. Man hade dansat och brodern Erich Segfridsson spelat på nyckelspel.
Ur dråparens, drängen Matz Pederssons, berättelse:
». . . sidan de uppå samma Slåteröhl något druckne begynthe blifva och ett *Nyckellspeel* inkommet, som Oloff Segfredssons broder speeladhe uppå, hafva då Jbland åthskillige andra dantzer ock Matz Peersson sampt Erik Matsson /den dräpte/ omsijder uthj dagningen tillijka huar medh sitt Quinnefollck dantzat, dock Matz under dantzen aff lustigheet roopat och sagt åth Speelemannen, lätt gåå, lätt gåå emädano det gåår, föregifvandes det Erich det samma och giort, men omsijder, enär han ij dantzen honom Matz Peerzson vijdh döören hinte, 2 örefijler giffvet . . .»

Vittnesmål av spelmannen Erik Segfridsson (23 år):
». . . att fuller Matz Pedersson under dantzen roopade, sampt Erick Matsson quadh och medh een foot understundom hoppade på Bäncken . . .». »Huarföre Erick Segfridsson då straxt *Harpan* på Bordet lämbnat utj Meeningh att åtskillija . . . .».

Vittnesmål av Lars Matsson skomakare (27 år):
». . . att Matz roopadhe under dantzen och Erich quadh . . .».

Ang. vittnet hustru Anna Lars Håkanssons:
»men Matz föregaf sigh emoot henne eij annat hafva att seija, än det hon kallade honom en took, enär han utj Slåther Öölet förde een långdans, ehuruväl hon icke annorledes sagt än det Matz dantzen tooket föörde . . .».

ULA
Rasbo häradsrätt A I: 1
(Bengt Kyhlberg, som fått anvisning av Gösta Thimon, UUB)

### 1679:2 Nyckelgiga

Det andra belägget finnes i ett protokoll från Föglö ting den 16 september 1679, där i ett arvsmål bland andra ägodelar efter Erik Hansson i Stentorpa nämnes »1 *Nyckelgiga*, köpt för 6 dr». Uppgifterna att instrumentet inköpts av den bortgångna giver möjligen

vid handen att det då representerade en nyhet i instrumentförrådet.[1]

[1] Ålands Dombok 1679. Uppgiften meddelad av Sven Andersson.

Otto Andersson: 1963: XXXVII f.

### 1679:3 Nyckelgigor

Att wåra fäder större delen kunde spela på harpor (Soteharpor/ Långharpor och *Nyckelgigor*) och detta Baldur til ära uti hans Saal/ det är allom kunnigt af wisor och sägner/ och tillförenne af Plutarc c. 8 § 1 nr 30 f. 355 omrördt.

Rudbeck, Atland Eller Manheim 1679. I: 419 (ny uppl. s. 261 f.).
(SAOB)

### 1680 Nyckelgijga

Ther til [dvs. att hålla middagssömn borta] kan och så Music . . . hielpa, såsom . . . hwar och en haar Öron til; För then ena een Luta, för then andra een *Nyckelgijga.*

Hiärne 1680: 82

### 1681:1 Spel, nyckellspel

1681 10/11, Uppsala dombok:

Ransakning om övergrepp mot vakterna i fängelset på slottet, beroende på att fångarna ville ha en besökande spelman med in i det inre fängelserummet (nattkvarteret) men fångvaktarna ville hindra dem därifrån. Spelmannens hustru äv. fånge.
»Förekom Altså nu Såldaten Hans Olsson ifrån Hagunda Herad och Tible under Capiten H.r Posse som spelat hafwer i fängelsett och hafwer sin hustru dher.

Frågades hwem som hafwer gifwit honom låf att komma in uthi fängelset? Sw:de sig begieret Låff at få gå in till sin hustru, dett Wackmestaren [sic.] och Anders mugg bekiende sig hafwa honom tillåtit.
Hans sade sigh med *spelet* wara komen hijt i Staden, att han plägar spela för brudar och nu skulle kiöpa strängar der till. Sade sig alldrig warit her förr. Och som han intett quarter hade, gick han först på Slåttett . . .».

»Frågades huru dhe finge i går *spelet* in till sig i fengelset? Mug swarade att när han hade Wackt i gåår, och fölgde fångarna uth att giöra sina traffwer, hade haltskinnarens flicka warit effter *Nyckellspelet* och burit dett in uti Fengelsett. Han som spelar der på hafwer sin hustru dher neder i fängelset, som han skulle besökia; Och när mugg kom in medh fångarna, hölt Spelman på att speela . . .».

Instrumentet nämns i prot. omväxlande »Spelet» och »Nyckelspelet» (3 ggr).

ULA
Upps. rådhusrätt och magistrat A I: 12
(Bengt Kyhlberg)

### 1681:2 Nyckelharpa

Hyperborei fuere plerique citharista, sed Vpsalenses rustici & agricultores? enormis credo inter hos est differentia ! nullumne tu audisti rusticum, qui novit *leka på Nyckelharpan* ? ego tamen non paucos tales novi, qui inter minus faelicia otia isthoc oblectatationis genere homines recreare solent.

Hyperboréerna var mestadels »cithara»-spelare, men den uppsaliensiska allmogen? Jag tror att det är en enormt stor skillnad dem emellan! Har du månne inte hört någon bonde som kan leka på nyckelharpa? Jag känner dock till ganska många sådana som brukar fördriva folks mindre angenäma lediga stunder med detta slag av förströelse.
(Översättning: Eva Helmisalo)

Verelius 1681: 19
(Meddelat av Bengt R. Jonsson)
(Nordström 1934: 133 not)

### 1682 Nyckelgiga

Vingåker (kyrkoherde Marcus Simming):

*Bröllopet:* När brölopsdaghen kommen ähr, och brudhfolket medh spelande på väghen ledhsagade ähre till kyrkian, (tillförende hafva de brukat *Nyckelgiga,* Juudgiga, Säckepijpa heller horn. Män nu bruka de fioler, hvar på ock bondedrängiar några hafva lärt sigh, efter sitt vijs, stryka och spela) och straxt confession läst ähr, sammanvigde, och, efter predikan, hördt siungas öfver sigh brudhvälsignelsen, resa the till brölopsgården. Spelmannen måste ock tå under väghen medh spelande giöra tiänst.
. . . Spelmannen måste gå för kökemästaren och spela in hvar rätt.

(Schnell-Ståhle 1938: 93).

### 1689 Nyckelharpa, nyckellharpa

1689 16/12, (Upps.) konsistorium minus § 1:

»Hust: Lissbeta Pålsdotter Borgaren Hindrick Johanssons hustro inkom för Rätten, klagandes att hennes Son Johan Upström förleden onsdagz affton [en] 11 hujus blifwit slagen af Johan Fast Roslagius, då Upström stigit i porten och fått see 4 gå förbij och spela, twänne uplandi, och twänne Roslagii, när han såg dhe woro bekante föllgde han dhem åth till dheras gästherberge — — — /där Fast bjöd honom in, men han nekade på gr. av gäster hemma/ — — — då går han med twenne sine Landzmän som spelade dhen eena på fiohl dhen andra på *Nyckelharpa,* hem och wore glade. Då begärtte han af mig een kanna öhl åth sin Landzmän, warandes då hoos honom Matthias Sahlman och Petrus Sahlstedt, då tager Studenten Petrus Betulander *nyckelharpan* af Novitiis, och ginge så min Son Joh: Upström, Pet: Betulander, Sahlman och Sahlstedt lustige och glade uth på gatan rundt om wårt qwarter och spelade. /Därefter återkom de andra med ty åtföljande slagsmål./
/Johan Fast berättade, att denna onsdag mellan kl. 7 och 8 tillsammans med Telander satt hos krukmakaren vid Kungsängstullen och drack en kanna öl/ »då kommer Monsr Upström med sine Cammerader och spelade på viol wijd wårt fönster, då gingo wij uthi portten att see på men talade intet ord, uthan gingo straxt tillbaka igen eij eller talte någen åth oss uthan allenast dhe hostadhe. Een lijten stund dher effter, kommo dhe åter tillbaka, då hade Upström een engzhefwell och Petrus Sahlstedt och äfwen een sädan Matthias Sahlman medh een Eldgaffell, Pet: Betulander med een dragen wärja, And: Rönbohm Novitius spelade på een *Nyckellharpa.* Wij ginge åther i portten att see på dhem och då skriade dhe. Wij gingo åther in igen, så war Nyström der inne och bad Telander gå hem till sitt qwarteer effter een qwint på sin viol, då gick Bergen med honom . . .».

ULA(I)
A I: 35
(Bengt Kyhlberg)

### 1692 Harpa

Spällmänn försummer ey / at gnida uppå *Harpan* / Låt Dantzen få sin gång / låt surna ey få Stråkan.

KB 4: o 23 nr 58, br. d. 30 mars 1692 i Stockholm m. Lorenzt Norrgreen och Britta Frost, förf. av J. P. B. A., tr. i Uppsala

(Dencker 1930: 69)

### 1698 Nyckelgigor

Bilden av Daniel Hagerts levande personlighet skulle inte vara fullständig, om vi inte också anförde något om hans påfallande stora musikintresse. Under hans praepositur är påminnelserna om kyrkomusikens betydelse talrikare än både förr och senare.

Tyvärr är det första dokument vi påträffar ett brev från biskopen till Daniel Hagert 1698, som visar att Hagert varit ivrig att utrota en vacker folksed. Det heter i brevet:

»Consist. har av Pl. Rev. Dom:is skrivelse daterad d. 30 passato förnummit thet oskick som thes medelst på land skall brukas, at the af ålder blivit tillåtet, att Bondedrängiar å Sön- och Högtidsdagar gå med sina *Nyckelgigor* fram för brudfolk i kyrkan och spela; Frögda tig Christi Brud; och som sådant icke allenast såsom allt buller är i kyrkioordningen 15 Cap. 25 § förbundt utan ock Psalmen som ther vid spelas blifver alldeles missbrukat, alltså har Consistorium här med velat förordna, thet skal med sådan Solennitet och Spelande hädanefter besynnerligen i Sorge tijdn innehållas — — —».

Nyman 1945: 74

### 1699 Nyckelspeel

1699 22/12, borgm. Thomas Lohrman till landsh. Johan Hoghusen:

p.1 Ang. vaktdrängen *Matz Bengtson,* som blivit tokig och belagts med bojor,

»... att iag nu snartt blifr rådlös för honom, ty sedan dee satte boijorna, tog han sig för att gå kring Staden med dem, och huru han lagat, får han altid någått dricka, och spelar på eett *nyckelspeel,* och hotas ibland ...».

L. vill ha landsh. res. att Matz, som borgerskapet betalar 7 öre/veckan i underhåll för, får sättas bland fångarna på slottet. Han skulle kanske kunna botas om han hölles från att dricka.

ULA
Upps. länsstyrelse, Landskontoret rött nr 935
(Bengt Kyhlberg)

### 1702 Nyckelgiga

Præter hæc pro educationis ratione ac longá consvetudine, hominum complexiones variantur; ut ex rusticus patet, qui, ut moribus à nobis differunt, ita diversas planè à nostris amant cantilenas; unde Lyram suam vulgaren (*Nyckelgiga*) nostris violinis eorum nulli non præferunt, & vulgares suas cantilenas artificiosis melodiarum nostrarum compositionibus longè antecellere dicunt, contra quàm existimant peritiores. Dessutom skiftar människornas uppfattning alltefter uppfostran och långvarig vana. Det kan man tydligt iaktta hos allmogen, vilken, på samma sätt som den skiljer sig från oss i sederna, tycker om helt andra melodier än vi. Därför föredrar åtskilliga av dem sin simpla lyra (*Nyckelgiga*) framför våra violiner, och de påstår, att deras bondmelodier vida överträffar våra melodiers konstfulla sammansättning mot vilket dock de mera kunniga bönderna opponerar sig.
(Översättning: Eva Helmisalo)

G. Vallerius 1702: 29

(Meddelat av Bengt R. Jonsson)

### 1703 Nycklegige

*Betr. sällskapsliv på Säby gård, Järfälla, Uppland.*
Mårten Lilliehöök tyckte om sällskapslif och glada upptåg. Omedelbart efter nu anförda verser följa i visboken några »oförgripeliga korta infall», som tydligen bevara minnet af en »gästabudslek», där Säby härskarinna uppträdt som »den härliga och angenäme kavaljeren Herr Christer Axelsson» och Lilliehööks fru tyckes ha varit utkädd till präst, »en liten ung magister», som skulle viga paret; och »både comedia och nachspel stannade och ändades med en välformerad dance och en ljuflig *nycklegige concert*».

Leijonhufvud 1902: 89 f

### 1705 Nyckelspeel, (-spel, -spehl), nyckelgiga

I en domstolshandling från Svartsjö detta år berättas om den då 22-åriga Maria Johansdotter från »fogel sochn» och »Sanda by», Åland, som »för 3 åhr sedan» (1703) kom till Stockholm »och med arbetande hoos godt folk sampt spelande på *Nyckelspeel,* för dem som druckit på Crogarna, sökt sin föda öfwer wintern». Efter att ha tagit tjänst hos »Claes Wins på Regeringsgatan att koma till dess gård döwjik uti Upland, åkers härad och sochn», (syftar på Åkers sn och hd Södermanland) ambulerade hon mellan olika tjänster och kommer åter till Stockholm där hon arbetar hos »Byggmästaren Mo. Hans Buthägger» (?) i dennes trägård. Men hon hade »wid det arbete intet warit så wahn som eljest med allehanda andra Manfolksysslor, hwarföre i mangell af annan tienst,» ... hon »åter tagit sig före att med spelande på krogar sig ärnähra (?), så med *nyckelspel* som fiol, efter som hon under dhen tijden, på hwilken hon wistadt wid Tuhna (i Åkers sn) skall och med flit öfwat sig att spela på fiol, lika som hon tillförenne och då hon ännu hemma war på Åland lärdt sig på *Nyckelspehl*». Hon blev tillsagd av dem »som hon på krogarna spelade före» att det är mera lönande att utföra mans- än kvinnfolkssysslor och eftersom hon tidigare gjort »drängiars arbete» fastän klädd i »qvinnfohlkskläder» beslöt hon sig att förkläda sig i manfolkskläder. Hon begav sig att tjäna »uti Norby och Loföö Sochn uth till Loföön», och senare till »Mörby och Skå sochn,» ... därvid blir hon hos kapellanen vid Lovö, »hans Wyrdighet H. Erich Kyhlmarck namngifwen för then som hade god röst att siunga; och efter som klåckartiensten dhersammanstädes medelst klåckaren Jönns Anderssons tilldragna dödsmål, ledig warit, skall berörda H. Erich Kihlmark uppå tingsplatsen wid sisthållet Winterting uti Februarj månad, tillsporth henne, om hon hade lust att blifwa klockare uti den dödes ställe, efter som förnummit henna hafwa god röst till att siunga? Hafwande hon fuller till samma anbud samtyckt och bejakat ...» Då det visar sig att hennes »pass och besked» är skrivna av samma hand trots att de är utställda av olika personer gör Kihlmarck brevledes förfrågan till kyrkoherden i Åkers församling, Johan Arrelius. Arrelius svar refereras i protokollet. Bl.a. står där ... »att på Tuna gård skall uti förledit åhr en piga tient som uti Åhland och Jomala sochn född wore (socknen felaktigt angiven enligt senare förhör med den anklagade) ... hafwande dher brukat spela på fiol och *nyckelgiga* ...»

Uppdagandet av hennes rätta kön medförde en rad komplikationer då bl.a. den avlidna klockarens syster, Maria Andersdotter avsett att gifta sig med den musikaliske »drängen» som föredrog att vara tillsammans med pigor varvid Han/hon, »spelat och dantzat med dhem sampt kyst och tagit dehm i fambn.»

Härads m.fl. rätters domböcker 1705
Stockholms län nr 13 fol. 240v—250v
Utdrag ur tingsprotokoll från Svartsjö ting 1705
(En annan version av händelsen spårad och relaterad av Schiöldström, se skriftkälla 1706)

### 1706 Nyckelharpa(?)[1], nyckelspel

År 1706 hade till hofrätten inkommit från tingsrätten å Svartsjö handlingar jämte hemställan angående ett mycket egendomligt mål. Ur dessa handlingars vidlyftiga meningar må ett helt kortfattadt sammandrag här meddelas.

I Sande by, Fågelö socken å Åland, hade 1704 en tjugutvåårig flicka vid namn *Maria Johansdotter* dels af den nöd, som då rådde efter fem hårda år, dels af äfventyrslust drifvits att lämna hemorten och begifva sig till Stockholm. Då hon ej där lyckades få någon tjänst och — som det i rättegångshandlingen heter — »uti mangel af arbete», nödgades hon söka uppehälle genom att gå omkring och på värdshusen spela nyckelharpa samt sjunga om »stolts Narva» och om huru »kung Karl bar sorgen för henne» och andra då populära visor samt därefter upptaga de slantar, man räckte henne. Den vackra och hurtiga ålandsflickan blef snart bekant i Stockholm för sitt spel och sin vackra röst, men som hon dock ledsnade att »söka sin föda på krogarna och med sitt *nyckelspel* roga dem som druckit», beslöt hon söka sig om på landsbygden.

Birger Schöldström 1902: 4
[1] Schöldströms källa har ej kunnat spåras

### 1707 Gijga, nyckle-gijga

*Den trogna Heerden*
/Från/ Wijdt-avlägnan Bygd framhafd /Och/
alle Wackre Swänske Wallbarn som
redelig älskog Kiär hafwa till Kväll mun +
Efter sömne
öfwersänd och föreställd af Gunno Eurelius

Frå mig min gamla Thoon nu Glömskan heelt förleeder;
Min Pijpa war af Sälg, ty skurrar hennes Roop.
Min *Gijga* war Råå Graan; ty har hon tårkat hoop;
Och seen hon Rännor fått jag mig ändå bereeder
At speela en ny Skald til Heeders för en Heerde.

*Den Trogna Herden*
»Så länge Pijpa/ Horn och Giällt up stämde Lurar
I marken sjunga gladt de Heerdars Söta Roo;
Så länge Lång-Spell hörs i Såta Heerdars Boo/
och *Nyckle-Gijgans* Sträng den Styfwa Boge skurar»

Dahlstierna, Samlade dikter utg. av E. Noréen 1: 189
I dedikation (t. Matthias Isser) I Dahlstiernas översättning av Guarinis »Pastor fido»
(SAOB)

### 1708 Nyckellharpa, spel

1708 3/3, 6/3, 20/3, 27/3, 1/4, Uppsala kämnärsrättsprotokoll:
Ang. ölsäljning och dansande under julhelgen i mätaren Mårten Andersson gård, där det tjugondedag jul äv. blivit bråk med stadsvaktm. Lars Ericsson Eek, som anklagas för att illa hanterat lärpojken Hans Wänman. Några citat ur de omfångsrika protokollen:

»... men utj bem[te] Mätares Stugu woro några barn som der suto och leckte sins emillan; hafwandes en gumma som på en *nyckellharpa* spelade och barnen el[r] pijgorne dantzade ...».
»... kommit till Mårten Andersson sidst Juhlhelgen om en söndag kl. 7 derest warit en hop folck och Pojkar som dantzat ...». »... kl[n] 12 kom wachtmästaren dijt in och hällsade, dhe haa hällsat hoo igen. Wachtmästaren efter begäran gått fram och satt sig brede wedh gumman, som spelade, säijandes det ähr så dagz nu att gå heem, tog *spelet* af gumman, säijandes hörer mig till men gaf henne spelet strax igen ...».

ULA
Upps. kämnärsrätt A I: 7
(Bengt Kyhlberg)

### 1712 Nyckelgiga

Hvar är Apollo nu din förra gudoms pråL? Då icke varje bröst blef rördt utaf din stråL; En hvar ej nosad' sta när till din Thron at stiga, /Har nu din luta sig förvändt i *nyckelgiga?* Skal du på dit altar ej annat offer se, /Än rökverk så gement som ej nån lukt kan ge?

S. Triewald (1712) 1756: 59
(SAOB)

### 1717 Nyckelgiga

Et quamquam ea sit consuetudo mentis humanae, ut vulgaria plerumque spernat, & rara majori in pretio habeat; re tamen pensitata, apparebit vulgare illud *Nyckelgiga* non prorsus omni destitui arte applausuque; Si enim hujus palmulae debitam servant distantiam, nihilque dissoni admittunt chordae, à multis, qui alioquin praestantissimis instrumentorum musicorum tractandis adsveverunt, vile non habetur. Fortissimum alioquin est instrumentum ad rusticorum animos exhilarandos; omnes enim nervi, chordaeque eodem arcus attritu & reciprocatione, ad sonum excitata, tactus sensibiliorem efficiunt differentiam; quà nihil est in omni musica validius.

Och fastän människonaturen har den vanan att för det mesta förakta det vanliga och mera värdera det sällsynta, så synes vid närmare eftertanke den folkliga Nyckelgigan inte helt och hållet kunna frånkännas allt konstnärligt värde och rätt till erkännande. Ty om dess nycklar har det rätta avståndet och strängarna inte tillåter någon dissonans, skall den av många, som annars är vana att traktera de mest framstående (utvecklade) musikinstrument, inte anses tarvlig (billig, simpel, värdelös). För övrigt har instrumentet den största förmåga att uppliva böndernas sinnen; ty alla sen- och metallsträngar åstadkommer då de bringas att ljuda genom stråkens dragande fram och tillbaka på samma ställe (på strängarna) en känsligare (finare) skillnad i trakten, intet är i hela musiken starkare än denna.

(Översättning: Eva Helmisalo)
Bergrot 1717: 31

### 1726 Nyckelharpa

Tripudia hæc, magno clangore instrumentorum musicalium, facta sunt, quæ inter Sambuca Svet. harpa/ & hoc tempore apud rusticos *Nyckelharpa* / maxime memoratur ...

Dessa trestegsdanser [polskor?] utföres under stort oväsen av de musikinstrument som räknas till Sambuca, på svenska harpa / och som vid denna tid böndera för det mesta kallar *Nyckelharpa/*.
(Översättning: Eva Helmisalo)

Kammecker 1726: 39
(Meddelat av Bengt R. Jonsson)

### 1735 Harpa

1735 16/11, Jumkils sockenstämmoprotokoll § 4:

»Påmintes, at hädan effter ingen *harpa* skulle mer brukas i kyrkjan wid brudefolcks in- och vtgång, vtan, til wederbörandes så mycket större heder, skulle då spelas på orgel-wärcket, men *harpan* stadna vtan för wapnhusdörren; Hwar wid församlingen betygade sitt nöje.»

ULA
Åkerby N: 1 f.88r
(Bengt Kyhlberg)

### 1738 Nyckla harpa

»1 *nyckla harpa* 1»

Bouppteckningsinstrument efter lotsen Per Persson i Sottunga, Åland, 1738, s. 681, Åbo landsarkiv.

(Otto Andersson 1963: XXXVIII)

### 1748 Nyckel-gigor, nyckelharpa

Söndagen den 29 december följdes vi åt i kyrkan, där brudskaran med 2 violer och 2 *nyckel-gigor* kom intågandes. Efter vigseln foro vi med slädar visst 40 à 50 i rad en liten ½ mil till Toftinge.

/Wäddö sn. Uppland./

Toftinge by, Wäddö sn, Uppland.

Nu började dansen vid en *nyckelharpa* och 2 violer. Menuet, bruden och brudgummen och jag med brudsätan, sedan med bruden, och brudgummen med brudsätan, hvarefter kom de andra bägge probstflickorna, den ena med mig och den andra med länsman. Härmed slutades menuetterna, och polska började jag i fläng, jag med bruden. Men kronan hindrade mig att kunna med henne göra några armsvängningar öfver hufvud, dem jag så mycket mera värkställte med probstflickorna.

Tersmeden 1748, 4: 65 ff.
(SAOB)

### 1749 Nyckel-giga

Stroh-Fidel, f. *nyckel-giga* eller sotharpa, som man slår på. Stroh-Fidler, m. sotharpespelman.

Lind 1749, sp. 1498

### 1753/54 Harpor

Förbud för spelmän att spela för brudar i kyrkan

Vid prästmötet i Uppsala 1753 togs initiativ till att få slut på en gammal spelmanstradition, som åtminstone av stiftsledningen uppfattades som förargelseväckande: »Påmintes och fastställtes, at den osed, som härtils på några ställen wid brudewigningar öflig warit, at följa bruden med spel ända fram i Choret skall allmänt afskaffas, samt med spelet upphöra wid kyrkodörren.» (Synodalprot. 1753 11/2 § 17)

Första anmälda överträdelsen skedde i *Vänge* på midsommardagen, trots tidigare pålysning och direkt tillsägelse, när brudföljet kommit till kyrkan. Domkapitlet vände sig i oktober till landshövdingen, som genast beordrade åtal vid Ulleråkers häradsrätt. Domboken redovisar dock ej något sådant mål.

Nästa anmälan gällde en vigsel i *Morkarla* den 28 oktober, där en ej namngiven brukskarl från Österbybruk varit spelman. Även här hade man trotsat pålysning och direkta förmaningar samt hänvisat till att seden fortfarande praktiserades i *Film, Dannemora, Rasbokil* och *Ekeby*.

En undersökning genom resp. kontraktsproster visade att uppgiften var riktig. Församlingarna erkände vardera ett brott mot förbudet under hösten. Från Film omtalades även att hammarsmedsdrängen Anthon Bovin från Österbybruk var spelman. Prästen hade sagt till honom att stanna med sitt harpospel vid kyrkdörren. Så skedde också vid prästens och övriga manfolks inträde. Men när Bovin »kom med Bruden och dess följe, så gick han för dem i fult spel ända fram i Hög-Choret».

Sedan domkapitlet konstaterat, att prästerskapet genom pålysningar och tillsägelser gjort sin skyldighet, fick prostarna i uppdrag att låta ta upp saken på särskilda sockenstämmor och söka få församlingarna att besluta om sedens avskaffande. Protokollen skulle sedan sändas in som bevis.

Av de protokoll jag hittills sett framgår dock, att man som regel ej godvilligt ville avstå. Visserligen gav sockenstämman i Film det önskade, positiva svaret, men på andra håll var man desto gensträvigare. När det i Dannemora hänvisades till den förargelse, »som igenom slikt Spel i kyrkan på *harpor* kunde förordsakas», påstod församlingen att någon förargelse ej förekommit. Istället begärde den enhälligt, »at ständigt få bruka och behålla then lofliga sedwana, the med *Harpo*-Spel för sine Brudar hafwa haft — — — alt in till thes någon ändring af Hans Kongl Majtt i Nåder täckes här utinnan giöras eller fastställas». När klockaren i Rasbokil sändes kring med ett positivt formulerat protokoll, hade församlingen ändrat sig och vägrade skriva på, förrän överheten utfärdat förbud gällande för hela landet. Det hjälpte ej heller med ytterligare övertalningsförsök på nya sockenstämmor, utan svaret blev, »at såsom thetta spelande tillförne och ännu är brukeligit på andra ställen, så willja wi och bruka sama förmohn». Man uppgav att spel under hösten förekommit i *Almunge* och annorstädes.

Då de kyrkliga resurserna sålunda ej förslog, utfärdade landshövdingen i Uppsala län 1754 14/2 på domkapitlets begäran en kungörelse om förbud — mot vite av 5 d.smt till socknens fattiga — för spelmän att vid brudfärder på landet följa med spel in i kyrkorna fram i koret: »... utan böra the stadna wid kyrkjodören och ther spela in til thes Bruden til sit förordnade ställe i kyrkjan framkommit, samt åter på sama rum blifwa at Spela, enär Bruden går utur kyrkjan».

Att även prästerna på sina håll ej tog detta nya förbud så allvarligt visar ett yttrande av kyrkoherden i *Kårsta* vid visitation i församlingen i november samma år: »att Spelmännen wid brudefärden icke gå fram i Choret, då han är närwarande». Vid nästa års prästmöte konstateras också att missbruket ännu inte avlagts på alla ställen. Prästerskapet uppmanas därför att inskärpa förbudet »och ej tillåta, at Spelemännen gå fram i kyrkan, mindre in i Choret med sina Instrumenter, utan stadna wid dörren eller Läktaren ther när, ther sådana äro». (Synodalprot. 1755 6/2 § 8)

Detta begränsade material — en fullständig undersökning kräver genomgång av samtliga uppländska kyrko- och häradsarkiv för de här åren — ger en uppfattning om traditionens spridning och fasta förankring. Det torde även ge anledning till en förmodan att spelmännens instrument genomgående varit nyckelharpa.

(Källor i ULA: Upps. domkap. A I: 47—49, B I: 32, E IV: 3 a, E V: 133: 1; Upps. länssty., Landskansliet (D III c: 3); Rasbokil K I: 1. — Synodalprotokollen publ. av Herman Lundström.)
(Bengt Kyhlberg)

### 1754 Nyckelgiga

Hos en grufbrytare fans et slags musical instrument som kallades långspel 1 ½ ahl långt och nästan ¼ bredt men smalare något litet åt halsen och mästa lika högt liknade närmast en *nyckelgiga*. Hade ingen botn utan der det sattes fick det sin båtn på ett bord stohl bänck etc. Det hade 4 strängar af mässing. 3 voro otiosae den 4 de eller innersta tapplades på hvadan 13 små twärstickor af en tums längd voro transversailt under strängen at giöra resistance mot taplandet, i ställe för stråcke refs på strängarna med en liten sticka ur qvasten. En hustru spelade derpå; på en karsbotn ställa de det hälst, när de villa ha ståteligaste musiqven.

(Det beskrivna instrumentet är ett långspel.)

Anders Tidström (1754) 1954: 11

### 1756 Nyckelgiga

Kongl. Maj:ts Taxa på inrikes Landttullen (1756)

| | Silfvermynt + tredjedels öre | | |
|---|---|---|---|
| | | D | öre |
| *Nyckelgiga* | 1 st | — | 1 |

Utdrag utur alle ifrån den 7 dec. 1718 utkomne publique handlingar...
Utg. af R. G. Modee, Del 6, Stockholm 1761

(Rehnberg 1943: 17 f.)

### 1762 (1757) Nyckel-giga

Säck-pipa, Sot-harpa och *Nyckel-giga* voro i förra tider mera bekanta Instrumenter här i orten.

Malungs socken
Hülphers (1757) 1762: 275
(SAOB)

**1764:1 Harppa**

Bouppteckningsinstrument
1 st *Harppa* med stråke 3

Jan Andersson, Rasbo Sn.
(SAOB)

**1764:2 Nyckelharpa**

Debuten i Carlskrona. September—December 1764. Julafton delte vi oss uti 3 vagnar, sela von Lingens famille, 8 personer, och reste kl. 12, sedan vi ätit liten middag, 3 mil till krigsrådet Danckwardt. Jag tog alla mina saker med mig. Kl. 4 kommo vi fram. Vi roade oss admirabelt med jullekar och dans. Anddagen hade fru Danckwardt tillställt en samling af 12 de allra vackraste bondflickor, som häromkring funnos, och lika så många unga, snygga bonddrängar, ty uti Göinge härad är ovedersägeligen det allra vackraste bondfolk, som gifves i hela riket. — — —
Dessa kommo par surprise med en *nyckelharpa* och 2 violiner framför sig under en hurtig polska in uti salen, där vi sutto och pratade, och gjorde ej minsta attention på oss. När de slutat deras polska, dansade de en af deras egna danser, som på en teater kunnat passera för en vacker balett, hvarmed de öfver en timme höllo ut, till dess alla voro väl varma och svettiga, då de af fröknarna i huset serverades med ett glas vin, saffransbröd och allahanda smått.

Tersmeden 1764, 4: 227

**1765 Harpare, harpa**

*Nyckelharpor och dansstugor i det äldre Österlövsta*

År 1765 var man allvarligt bekymrad över att ungdomen löpte tillsammans både helgkvällar och vardagskvällar och förde ett oskickeligt väsen genom dans, dryckenskap, oläte, kortspel, kiv och slagsmål. Ungdomarna var borta halva, ja hela natten och blev sedan alldeles oskickliga till arbete på vardagen. Det bestämdes på sockenstämman att man inte skulle få stanna kvar på lekstugor längre än till klockan 9 om aftonen. Stycket om spelmän lyder:
»Medan ock *harpare* och spelmän mycket öka ungdomens hog och yra lystnad, sku de om de efter klockan 9 röra sin harpa utan skonsmål pligta 6 daler kopparmynt.»
På bröllop första dagen skulle man få hålla till klockan 12 om natten, »då allt sedan skall vara tyst och ingen *harpa* röras vid 6 daler kopparmynts wite.»
Bestämmelserna godkändes av häradsrätten.

(Gunnar Alnebring, Skärplinge.)

**1766 Knafwerharpa**

Knafrar, tangenter på instrument, viol-skrufwar, hvarmed strängarna stämmas; inde *knafwerharpa.*
I. J. Ihre, Swenskt dialektlexicon, Upsala 1766 s. 93 (UUB R 598 a) s. 93 (Per-Ola Räf, Uppsala)

**1768 Nyckelgiga**

»Lika som et groft öra och en ohöfsad smak, långt ifrån at finna behag i en fin och delicat Musique, twärt om g ( ) ör förakt af den samma, och skyndar sig tillbaka til sin trumma och *nyckelgiga;* så äro och goda böcker icke för en Allmänhet, der den största okunnighet ännu ofta döljer sig under granna kläder, och et kraftigt beskydd genom häfd af flere lyckliga Secler, intil en wiss skadelig period af det närvarande».

Posten N:o 3, Onsdagen den 27 Julii 1768: 21—22.
(SAOB)

**1771:1 Harpstråke**

Femtedags-morgonen kl. 10, är emellan Stor-Torget och Drottninge-gatan borttappad en *Harp-Stråke;* den som den samma uphittat, behagar emot skälig wedergällning, til dess ägare återlämna uti Segercronas Hus på Drottninge-Gatan twå trappor up.

Dagligt allehanda, 1771, No 1, den 2 januari, onsdag.

**1771:2 Knafwerharpa, harpa**

Dants och Spel äro efter gammal wahna, ehuru Instrumenterne något blifwit förändrade, pipa, lång- och *knafwerharpa* utgjorde förr hela musiquen, medan Violer hafwa icke kommit i bruk här uppe förr än omkring år 1690, nu har hwar Sockn gerna sin Spelman både på Viol och *Harpa.* (Medelpad)

A. A. Hülphers 1771 (nytryck 1910: 100)
(SAOB)

**1771:3 Nyckel-harpa**

Hej, hvad är det för spel
som hörs på tornet brumma?
Båd *nyckel-harpa,* Kam, skallmeja,
fleut och trumma.

C. M. Bellman,
No. 14
Bacchanaliskt
Härolds-Capitel
hållit på
Sulpitii dag den 20 April 1771
vid
Baron Tilas'
afresa till beskickningen i Constantinopel
C. M. Bellman
Skrifter, standarduppl. utg. av Bellmanssällskapet, 1932 bd IV: 150 (se även kommentar s. 239).

**1772:1 Nyckelharpa, nyckelgiga**

Det i mitt förra bref omförmälta bondinstrumentet Långspel är icke någon *nyckelharpa* eller lyra ... *Nyckelgiga* är här i orten obruklig. [Skara, Västergötland]

Brev från Sven Hof till A. A. Hülphers daterat Ulfängen d. 16. Martii 1772.
Aulin 1948: 118

**1772:2 Nyckelgiga**

»En bokhållare, som warit wid Bäcka wid namn Garneii och nyligen är förordnad til Länsman i Älfdalen, har et instrument som han spelar på, likt en *nyckelgiga.* Är någon olikhet skall den widare blifwa bekant, när jag nu råkar honom, och nogare får skåda instrumentet».

Brev Westbladh — Hülphers 5.3-72.
Norlind 1937: 57

**1773:1 Nyckelgigor**

»Sagorna berätta åtskilligt om blåsning til Hirdstämmor, til uppbrott, til Skeps, til Möte, för Krigshären m.m. på vanlige instrumenter Ludrar, Krumhorn, Trumpeter, Bambu, Trummor, Bomme, Fidlor, *Nyckelgigor* och Sotharpor.»

A. A. Hülphers 1773: 92 f.

**1773:2 Nyckelgigor, knafwer harpor**

Ibland Allmogen hafwa Säckpipor, *Nyckelgigor* och Sotharpor, Lång- och *knafwer harpor* då redan warit i bruk [Erik XIV:s tid].

A. A. Hülphers, 1773: 96
(SAOB)

**1778 Nyckelharpa**

... ett misstag i Coustumen och Historien fant jag wara begångit af den artiste som i forntiden målat kyrkans *(dvs. kyrkans i Söderköping)* murar inwändigt med Historier al' fresco, hwaraf mäst alt redan på ganska förnuftigt wis war öfver hwitlimmat, men en hel tafla på bakmuren nedom orgelwärket qvarlemnad, som förestälte på et ömkeligt wis, Christi förklaring, hvarwid i en Gloria åfwanföre befunno sig

2ne änglar, den ene spelande på liten Viol, och den andre på *nyckelharpa.*

Palmstedt, Erik, Resedagbok 1778—1780: 9
(SAOB)

### 1790:1 Nyckelharpa

Fader Bergström, re'n månan glimmer —
*Nyckelharpan* i rummet stimmar,
Och mor Maja vid skänken primmar
Med sin sneda trut.

N:o 63.
Fredmans epistel
Diktad midt i veckan

C. M. Bellman, Skrifter
standarduppl. utg. av Bellmansällskapet 1921
bd I: 216
(SAOB)

### 1790:2 Nyckelgiga

Hvad slags musique på bröllop fordom: *Nyckelgiga.*

Ur en frågelista, rubricerad »Varia», i Ekdalska samlingen A I,
K V H A A.
Fale Burman, Anteckningar om Jämtland (fr. 1790-talet) 1930: 7

(Meddelat av Folke Bohlin)

### 1791 Nyckelharpa

Vid Skillinge gästgivargård fick Rettig vänta länge på nya hästar. Rastetiden tillbringade han inne i den stora krogsalen, där han snart fick sällskap med några bönder från Östra härad, vilka var på hemväg från ett ståtligt storbondebröllop, och nu vilade hästarna sina i gästgivarens hage, medan de lät det starka skillingeölet svalka gommarna och klara huvudena. Mitt bland dem satt en ung spelman och gned strängarna till en muntert klapprande *nyckelharpa.* Stefanus Cyrillus Rettig hade en arvesynd, som han aldrig lyckats bekämpa. Han älskade musik, och mångfaldiga gånger hade han just för musikens skull försummat både arbetet och affärerna. Skicklig musicus var han också, och orgel spelade han lika gott som en utlärd orgelnist och klockare. Men *nyckelharpa* hade han aldrig förr hört spelas. Visserligen hade han någon gång i avlägsna byar i Pommern sett sådana instrument mer eller mindre skavankade uppställda över hörnskåpen, men så gammalmodiga var instrumenten där, att ingen visste konsten att rätt traktera dem, och nu hade han kommit till en bygd, där *nyckelharpan* levde kvar och färdigheten att leka på den också!

### 1821

Nyårsaftonen 1821 var inne. Det gamla årets slut firade vännerna hemma hos Rettig, som även hade glädjen att i kretsen se sina barn och barnbarn. Sonen Jacob, älsklingsbarnet, var nyss fyllda trettio år och var ledare för stadens största tobaksindustri. Allt gick honom väl i händerna. I sitt äktenskap med Märta Måhlenberg hade han sex duktiga barn. Nu var det han, som mest trakterade *nyckelharpan* hemma hos farfar. Med liv och lust hade ungdomarna dansat och lekt till det gamla instrumentets toner, och när Tyska kyrkans klockor i den vackra kampanilen på Stora torg klämtat in det nya året, hade Jacob kastat nyckelharpan över axeln och vandrat de snöiga gatorna hemåt mot Alamedan i spetsen för barnskaran, hustrun och vännerna Nyströms.

### 1827

När den stämningsmättade begravningsakten var förbi vandrade Per Olof Nyström, som nu utnämnts till amiralitetskammarråd, med tunga steg till sin gård vid Kungsbron. Trots att solen ännu stod kvar på himmelen, och dagen varit varm och vindstilla, tände han en stor björkvedsbrasa i den öppna spisen i salen, där han och Rettig under så många kvällar glatt varandra med poesi och musik. När flammorna lagt sig och glöden vilade stora och röda lyfte han med varsam hand från väggen ned den gamla *nyckelharpan,* som ända sedan Jacobs död varit i hans ägo men stum fått hänga i sitt nötta läderband. Han strök smekande med handen över de tummade tränycklarna och lade sedan instrumentet på glödhögen, som genast flammade upp i lågor, vilka girigt förtärde det torra virket.

Sven-Öjvind Swahn 1939

### 1792 Harpa

Damon Se, hur den Fiskarn dansar i tröjan,
Hör hur på *harpan* han filar och ler Åt Er

Fiskarstugan
Pastoral på
Fru Palmstedts födelse-dag den 18 januarii 1792.
Musiquen componerad af Kongl: Capellmäst: Kraus.
Återfarten ifrån Fiskarstugan.
C. M. Bellman, Skrifter,
standarduppl. utg. av Bellmansällskapet 1936
bd VI: 195 och 324.
I kommentaren s. 179 står »*harpan* = nyckelharpan», vilket sannolikt är den rätta tolkningen.
(Meddelat av Folke Bohlin)

### 1793:1 Nyckelharpor

De Kongl: Personerne gingo sedan emellan borden, då Prästen höll ett tal om de 3ne märkvärdigaste dagar uti människans lif. Födelse- Bröllops och Dödsdagen, gjorde därpå en föreställning huru glad denne Bröllopsdag för Brudeparen var, då utom all annan uppräknad Kongl. Nåd Brudarne efven af Konungen fått hvar sin silfver bränvins bägare och sked med Påskrift skänkt af Gustaf den 4 den 13 october 1793 och hvaruti de uti underdånighet Drucko Konungens och de öfrige Kongl: Personernes skålar under Musique af *Nyckelharpor,* Violer, Thrompeter och Hurrande. Efter detta gingo vi ned i Caffeköket att dricka Thevatten, som var då en ängladryck för våra af hetta och qvalma halftorkade lungor och strupar. Det berättades att Prästen sedan dansat med hvar Brud en dans, började på den gamla, Klock: precis 9 furo vi från det vackra Drottningholm — — —

Reenstierna 1793—1812, I: 50

### 1793:2 Nyckelharpa

De moderna Språken förhålla sig till de gamla (Grekers och Romares), såsom *Nyckelharpor* til Davids Harpa. At med så olika instrumenter gifva Åhörarne lika nöje, fordras lika Snille men hos de Nyare dubbel Konst.

Kellgren 3: 219 (1793).
(SAOB)

### 1795 Nyckelharpa

Därföre stupar ofta en styf lemstark karl för en kall pust och dör, då snart sagdt intet kan rå på så mången kry munter *käring.* Hos hvilka sednare varelser likväl så sällan finnes den *harmoni,* som ofvan fordrades: om man annars icke vill vara så god och tro, att en *Nyckelharpa* också på sitt vis är harmonisk.
Thomas Thorild, Handbok för omtänksamma hushåll i Diäten... (1795).
Samlade skrifter del 4: 161.

### 1796 Nyckelharpan

vers 21:

Uppå gå'ln från löfsaln folket hurrar,
Ingen glöms af Matmor vid kalas;
Ölet strömmar, *nyckelharpan* surrar,
Pålskan går vid oavbruten bas.

Anna Maria Lenngren, Den glada festen (1796).
(Samlade skrifter utg. af T. Hjelmqvist och K. Warburg 2: 349.)

**1797 Nyckelharpor**

»Den vanliga Midsommars-högtidligheten för alt både bätthre och sämre Bruksfolket firades här i går, dels med et bord för 3 dussin personer till middagen, dels med Brännvin, Skorpor och 4 fat Öl för alla Arbetare med Hustrur och barn, till et antal af omkring 600 personer. Dantz efter 2 *Nyckelharpor* begyntes tidigt och slöts sent . . .»

Brev till F. S. Silverstolpe från fadern. Citerad efter Sjöberg 1956: 258.

**1800 Nyckelharpa**

1800 mars 8. Lördag och Bönedag . . . Till middag och aftonmåltid voro här Schoerbing och fru, Vesterstråle och fru, Nordberg och fru, Mazza med fru, Svärmor och Dotter, samt en handels Bokhållare Herlin och Herr Tottie med sin fru. Alla voro ganska muntra och, som tycktes, på det bästa vis nöjda med mat och drick. . . . om aftonen lät vår Son Engström spela *nyckelharpa,* hvarefter dansades menuette, Linväfvardans och några dugtiga slängpålskor.

Reenstierna 1793—1812, I: 219 f.

**1801: 1 Nyckelharpor**

1801. jan. 20. Tisdag. Alla tycktes i går vara rätt nöjda med mina små idéer och anstalter att fira min Henrics dag. Factor Bille, som var bjuden, sände sin lilla Son Vilhelm hit med 4 bouteiller skönt rödt Bränvin. Först dracks brunt Theé sedan grönt, med citron, mjölk, Saffransbröd och skorpor. Medan Spelborden tillagades anstaltade jag om att en Transparent blef placerad uti stora Salen, millan 2ne granar, uti hvilka var ett grönt Ljus i toppen. Likaledes brunno uti alla 4 Kronorna gröna Ljus, 3 i hvar. Transparenten föreställde ett stort rum, eller vår Sal, hvarest syntes en stor Pyramide med en medaillon; därpå stod vivat Hinric. Omkring medaillonen föreställdes jag och min Son sysselsatte att fästa Blomster guirlander, däraf en del blomster qvarlågo på ett framföre stående Altare, hvarpå efven var ett Rökverk. Öfverst Cupido med sitt koger, förande i handen en devise, med påskrift — — — Agréez cette offrande. Till vänster sågs en dörr af rummet, hvarest Pappa och Factor Bille föreställdes med förundran komma och se, hvad detta allt månde vara, som min Son och jag blomsterprydde. När Transparenten var framsatt, spelades en dundrande Bondpolska med 2ne *Nyckelharpor,* denna Ljufva musique lockade gästerna ut i Salen, hvilka stadnade framför Målningen, då Nyckelharporna tystnade och i Deras ställe spelades 2ne violer, och började en quadrille. Jag dansade 3ne quadriller och måste sedan vara med i kök och vid dukningen. Bordet brillerade nu med Tennstakar, glas och Porcelaine i stället för silfver. Därpå var 8 rätter mat, 2ne slags goda viner, Bischop och Pounch samt äpplen af mitt gyllenträd. Åter dansades och mot kl: 2 om natten åtskildes sällskapet muntra och nöjda.

Reenstierna 1793—1812, I: 237—238

**1801: 2 Harpospelare**

(Sätrabrunn)
Klockan 1/2 6 hvarje morgon ringde det; man steg då upp och klädde sig, för att begynna drickningen klockan 6. Medan denna pågick, spelade en *harpospelare* vid brunnshuset eller i alléen marscher, valser, polskor, vismelodier och dylikt.
[Jfr. Skriftkälla 1809]

Zetterström: 1886: 56 f.
(P. Räf)

**1802:1 (1686) Harpa**

Detta Porphyrbrott ligger 1½ mil N.O. ifrån Bruket. Vägen dit är till största delen så besvärlig, att en tima åtgår att rida ¼ mil, och det är nästan bättre, åtminstone lider det mera, att gå. Resan ställes först åt Klittbyn, hvaräst tages af till vänster, sedan öfver Kroppåsen, förbi Göransboda fram till Rännåsarne, som är ett hufvudsakligt Porphyrbrott. Den nu beskrifne och genomfarne vägen går vidare till Lill-Herrdals-Socken i Härjedalen, hvarifrån K. Carl XI om sommaren 1686 farit till häst till Elfdalen, där hans Maj:st täcktes bevista ett Bröllopp och dansa med Bruden, som fick 20 Ducater och Gumman, som spelte på *Harpan,* 6 Ducater. *Harpan* förvaras ännu i Elfdals Prostgård, och Stugan hålles likaså vid magt där i kyrkbyn.

(Hjelm) 1802: 42 f.

**1802:2 Nyckelharpa**

Arpa, Harpe. Harpa, s.f. . . .
»Vår allmänna *Nyckelharpa* är til sit ursprung mycket gammal. Det är märkvärdigt, at des bruk af ålder varit allmännast uti och omkring Upsala och Sigtuna, der de gamle UpSviars rätta hemvister varit».

C. Envallsson 1802: 18.

**1802:3 Nyckelharpa**

»Bordone. Bourdon. s.m. En ständigt surrande bass på en och samma ton hela stycket igenom, som på säckpipa och *nyckelharpa.*»

C. Envallsson 1802: 31.

**1802:4 Knaflar, knäflingar, knafvel-harpa, nyckelharpa**

*Knaflar* pl.m. Så kallas i somliga Svenska landsorter tangenterne på *Knafvel-* eller *Nyckel-harpor.*
*Knafvel-Harpa.* s.f. Et provins-namn på *Nyckelharpan* i de orter, der dess tangenter kallas Knaflar eller *Knäflingar.* — Se föregående ordet och Nyckelharpa.

Envallsson 1802: 153.

**1802:5 Nyckelharpa**

31 Söndag. Hade våra Pigor tillställt en Bal neder i trädbyggningen och därtill inviterat hvar af sina bekanta, men beklageligen blef Maja Lisa narrad, att ej hennes vänner kom, och Lottas bestod uti Lärpoikar och slödder, hvarföre calaset alldeles malreuserade, sedan de gjort sig dépence med Caffe, vin, Clenet etc. Maja Lisas älsta Bror var den ende hygglige främmande, men slutl. infann sig, att fira dagens högtidelighet, den vackre Sotare Gustaf och dansade med efter Engströms *nyckelharpa.* Stenius, Hägerström och dess hustru samt Kindbergs Piga voro de enda bjudne af gårdsfolket.

Reenstierna 1793—1812, I: 264

**1809 Nyckelharpa**

(Juni 1809)
Vid Sätra brunn var en plägsed, hvartill Malla förgäves sökte att få veta första anledningen. Hvarje söndags kväll efter brunnsgästernas aftonmåltid, funno de på gården allmogen från nästgränsande byar samlad, åtföljd af en spelman med *nyckelharpa.* Spelmannen gick förut, efter följde bondfolk, karlar och kvinnor och hela brunnsällskapet i en slags procession landsvägen utåt till höger. Sålunda gingo de till en liten skog omkring en half fjärdingsväg från brunnen, till den s.k. grötbusken, en tät sammanväxt granbuske, som stod ensam på en litent grön plan i skogen till vänster om landsvägen. Där dansade nu allmogen polska kring grötbusken, och detta sades skola befordra årsväxten. Det var gladt och lifligt, föreföll Malla idylliskt och påminde henne en liten operett, »Le qui de chêne», som hon fordom hittat uti Edsbergs gamla bibliotekskåp.

Montgomery — Silfverstolpe (1804—1819): 167
(Meddelat av Karin Tenggren)

**1811:1 Nyckelharpor**

Midsommarsdag. Vackert — klart, varmt, Solskensväder. Då Drängarne ½ sömniga hemkommit och Hans Abr: uppvaknat kl: 9 slagen furo vi samteliga. Jag H: Abraham, Broberg, Fredric, Greta Stina i Calesche och Bred-Chajse till Drottningholm. Vi medförde litet till dagens behof — köpte dricka — betalte för husrum och vatten hos Kakelugnsmakare Gesällen Falkenbergs hustru samt i Bropengar inalles circa 3 ½ plåt, samt undfägnade efven af vår matsäck värdfolket.

Vi voro uppe i flera rum i Slottet, gingo sedan till China Slott hvarest Kungen, Drottningen, Kronprinsen och den unge Hertigen spisade så kallad middag kl: mot 6 i ena Sallonen. Sedan var Dans af allmänheten, som till en stor mängd voro församlade framför China Slott och bestod Musiquen i 6 stycken *nyckelharpor*. Folket fingo bränvin, Ost, smör och öl. Boberg orkade för sömn ej gå med, utan satt och sof i vagnen samt på hemresan åkte uti Chajsen med Greta Stina, och hemkommo vi kl: ½ till 2 om natten.

Reenstierna 1793—1812, I: 443

**1811:2 Nyckelharpa, harpa**

...»Olof Olsson nästledna Julhälg försedd med en *nyckelharpa* infunnit sig uti Anders Janssons Bod samt med spelande på sin *harpa* åstadkommit ett för Anders Jansson högst obehagligt oljud samt på tillsägelse att dermeduphöra och gå sina färde, man sådant ej efterkommit, utan i stället med stråken strukit Anders Jansson under näsan, har Anders Jansson deröfwer såsom tjänande den stillhet och lugn han ansåg sig berättigad uti sitt hus böra äga, något uphettad fattat stråken som derwid möjligen kunnat komma i någon oordning, samt sökt förmå Olof Olsson att begifwa sig derifrån»... »spelt på *harpan*» (Uppland, Björkö-Arholma sn).

RA, Domböcker, Stockholms län 385. Vintertinget 20 februari 1811, § 20 fol. 660.
(Meddelat till N.M.E.U. av intendent Kerstin Berg, Stockholm.)

**1812 Harpspelning**

På sockenstämman 26/1 1812 begärde sockensmeden Zachris Åberg i Försäter att få sonen Per (född 1790) till sitt biträde. Det fick han, men det blev på ett villkor. »Förbehållande sig att Per icke måtte använda sin tid till *Harpspelning* på Dansstufwor vartill han gjort sig ofördelaktigt känd.»

(Gunnar Alnebring, Skärplinge)

**1813 Nyckelharpa**

Hollinder, Hans. Fiskare, nyckelharpospelare.
(1750—1813). — — — Bodde på torpet Adolfsberg.
Reenstierna 1793—1812, I: 489

**1814 Nyckelharpa**

Boupptеckningsinstrument
Oland H:d, Lövsta tgl. F:4 1814 nr 209
Matsson, Per, Skattebonde, Österänge
1 st. *nyckelharpa* —24

**1816 Nyckelharpa**

25 mars. Måndag Marie Bebådelsedag. Väderleken liknade en klar sommardag. Begge Pigorna voro i Bränkyrka. Lagman Laurin fick ½ tjog egg efter begäran. Till middagen var jag och cirka 14 personer till bjudne till Lagman, hvarest med god mat, men få rätter, man till middag och afton undfägnades.

Efter middagen speltes Positive[12] och sedan af Casseur Nordvall på *Nyckelharpa* så väl marscher som Engloiser, vals och Polskor, då ungdomen dansade, hvarefter en liten ung Herre visade ett tämmelig långt Skuggspel, rätt väl uppfördt. Syskonen, eller rättare bara fruntimmerna, hade varit på Amaranten, men min bror och dess Son hemma.

Reenstierna 1813—1825, II: 93

**1818 Nyckelharpa**

»Deremot sjungas visorna ej sällan med ackompagnement af en viol (eller *nyckelharpa*), men med en annan stämning än den vanliga. Den ackompagnerande rättar sig deri efter sångaren, att tonerna *b* och *c* i skalan blifva högre än i vår vanliga. Näst viol och *nyckelharpa* är vallhornet det enda instrument, som jag vet varit i bruk bland svenska allmogen.»

Haeffner (1818) 1880: VIII f.

**1819 Spel harpor**

Boupptеckningsinstrument
Oland H:d, Oland tgl. F:8 1819 nr 92
Bonden Peter Jansson, Åstorp, Ekeby sn
2 st *Spel. harpor.* 1.1.16
(P. Räf)

**1820: 1 Nyckelharpa**

På 1820-talet fick man höra detta instrument [nyckelharpa] begagnas uti Bohus-Län i närheten af Göteborg.

Palm, Svenskt musiklexikon, H. 2
(MAB)

**1820: 2 Harppa**

Boupptеckningsinstrument
Oland H:d, Lövsta tgl. F:5 1820 nr 211
Hällberg, Jan Erik
Trägårdsdräng
Leufsta Bruk
1 st. *harppa* —32

**1821:1 Harpa**

Boupptеckningsinstrument
Oland H:d, Lövsta tgl. F:16 1821 nr 13
Hubinette Frants
Arrendator, Skermarbo
1 st. *Harpa* —10

**1821:2 Nyckelharpa**

Boupptеckning efter Daniel Wickström (1753—1821), vars verkstad med inventarier värderats av musikinstrumentmakare Carl Öberg den 12 maj 1821. Bland diverse stråkinstrument (se Boivie 1921: 77 f.) står »3 *nyckelharpor*».

Stadsarkivet Bou 1821 III fol. 663
(Boivie 1921: 77 f.)

**1822 Musikalisk Harpa**

Boupptеckningsinstrument
Oland H:d, Oland tgl. F:8 1822 nr 177
Mas Mästaren Lars Bladin i Gimo bruk
1 st. *Musikalisk Harpa* —24
(P. Räf)

**1827 Harpolekare, nyckelharpan**

Den Uppländske *Harpolekarens* Fröjdeqwäde wid... Hertigens af Uppland, Högtidliga Döpelse, den 30 Juni 1827. (Nu fram med gamla *nyckelharpan* åter...)

Stockholm 1827, tr. Wennlundska Boktr.
(KB:T 15 g)
(Meddelat av Bengt R. Jonsson)

**1831 Nyckelharpa**

Byn ligger i ett hörn, mellan landsvägarna till *Åsbyn* och porphyrverket. Jag nämner detta, emedan landsvägar äro märkvärdiga saker i denna orten. Den är vidare innesluten af förskansningsfragmenter från Carl XI:s tid, af hvilken Konung man härikring har flera påminnelser, t.ex. *nyckelharpan*, vid hvars musik han deltog i en bondbröllopsdans...

von Unge 1831: 97
(Meddelat av Bengt R. Jonsson)

**1832 Nyckelharpa**

Pot-pourri . . ./Herr Megelin koncert/.
Ett slags divertissement erbjöds denna afton, i utförandet af några Svenska folkvisor på *nyckelharpa*. Genom hvarjehanda förbättringar af instrumentets mechanik hade man sökt en förädling af detta bondspelmannens vade-mecum och åstadkommit en ton, som närmade sig alt-fiolens. Man kan i afseende på utförandet säga, att det var för konstigt, för att vara blott natur, och, för att vara något annat, var för litet konst. Det skulle, ehuru i figurlig mening, kunna derom gälla, hvad Tegnér säger om Danska språket: »Förveklig för nordiska styrkan.
Äfven för söderns behag för nordisk ännu».

Heimdall, Stockholm 1832 den 15 Dec.
No 50 s. 200 sp. 1.

**1833: 1 Nyckelharpa, harpa**

På nedersta randen av en blomrik vall nära sjön stod ett romantiskt klippstycke — en stor sten, ihålig så pass, att man kunde sitta därinne med *nyckelharpa* . . . Hans stråke var större än jag förr sett brukas till dylika instrument som hans, av ett mörkt träslag och särdeles väl polerat . . . men på den fattiga armen hängde en *harpa*.

Almqvist 1833: 276

**1833: 2 Nyckelharpa**

»Beläget mot solsidan, blef detta ställe tidigt grönt, och redan de första sommardagarne såg man en skara utvandra med matknyten, lägrande sig på den af buskar och träd skuggrika platsen, der sjömän, arbetare, gemenskap och betjening, samt allehanda folk af de fattigare klasserna, på flerfaldigt vis förlustade sig och äfven kunde i rikare mått njuta vederqvickelsens sparsamma ögonblick, på en tid då källar- och kroglifvet ännu ej utgjorde vardagslif. Här funnos repgungor, här dansades och lektes, här hördes fioler, *nyckelharpor,* gigor och vallhorn».

». . . och såg man, ännu för 10 år tillbaka, understundom en ärbar bondspelman med glad sjelfförtröstan slå sin *nyckelharpa,* och med dess oförädlade ljud samla kring sig en stirrande hop, är det nu deremot sällsynt, att på Djurgården få se ens en blind birfilare eller lytt virtuos . . .»

Rydqvist 1833: 21 f., 27

**1841 Nyckelharpa**

»Midsommaraftonen samla sig arbetarena med hustrur och barn, hvar och en till det lag (Hammar-Masugns — Stall-Handtverkarelag) de höra. En spelman ledsagas dit af ungdomen i högtidlig procession, hvilket kallas, *att taga ut spelmannen*. En Majstång, som emedlertid blifvit utsmyckad, uppreses nu. Öltunnan uppslås — dansen begynnes efter en *nyckelharpas* skorrande toner, och allt blir glädje och gamman. Sednare på aftonen besökas lagen af Bruks-Egaren och Brukets öfrige Ståndspersoner. Dansen slutas tidigt, för den kommande Högtidsdagen. Midsommardagen hålles Gudstjenst, hvarvid choralerna sjungas fyrstämmigt af Brukets innevånare, som dertill efter Psalmodikon blifvit inöfvade, och hvari de ega en verkligen förvånande färdighet. På eftermiddagen är offentlig dans i ett för detta ändamål i Stallsbyggnaden uppstädadt Vagnshus. Dansen upphör precist klockan 12 på natten. Dagen derefter dansas ånyo på samma ställe ifrån kl. 3 e.m. till kl. precist 9 på aftonen, då dansen upphör.»

Rollin 1841: 23

**1842 Nyckelharpa**

Därmed så befallte jag fram Lille brune Pers *nyckelharpa,* som han går och drar på, stackars Per, och ibland sitter och knäpper och spelar ensam på, i någon mörk dunge. Fast han spelar som en anka, tycker han dock själf det låter vackert, lägger hufvudet på sned, tänker på ungarne hemma och gråter en blund . . .
Mannamodet är sin glädje värdt: efter segermåltiden skola vi låta säckpiporna höras, *nyckelharpor* gå, och fioler- derest lille brune Per har sitt skrälle qvar . . .

Almqvist 1842: 88, 129

**1843 Nyckelharpa**

Han *(dalkarlen)* är benägen till sång och dans . . . och sällan kommer han så trött af sitt tunga arbete, att ju, om *nyckelharpan* eller bockhornet höres, han med dans slutar sin dag.

Afzelius 1843: (5: 83)
(SAOB Arkiv)

**1846 Harpor**

Boupptеckningsinstrument

Frösåkers H:d 1846 nr 253
Jan Ersson i Gålarmora
Wahlö Socken
2 st. *Harpor* 2.32

**1847 Harpa**

Boupptеckningsinstrument

Oland H:d, Lövsta tgl. F:13 1847 nr 11
JansD:ter, Greta Cajsa
Hustru till torparen Isack Löfström
Nordenberg, Hollnäs Sn
1 st. *Harpa*

**1848:1 Harpa**

Boupptеckningsinstrument

Örbyhus H:d, Tierp tgl. F:15 1848 nr 2
Söderstedt, Gustaf Johan sergeant
Ekersta, Ullfors
1 st. *Harpa* 2 Banco

**1848:2 Harpa**

Boupptеckningsinstrument
Oland H:d, Lövsta tgl. F:13 1848 nr 11
Wästergren, Hindrik
Torpare, Boda, Hållnäs
1 st. *Harpa,* 1:16

**1850 (1686) Nyckelharpa, harpa, (strängaspel)**

*Carl XI:s stuga i Elfdalen.* Tidsbild från slutet af 17:de århundradet af T. G. R. Med tvenne xylografier s. 43. Den 13 juni 1686 var en glädje- och hedersdag för alla denna orts innevånare Konung Carl XI hade nemligen aftonen förut anländt till dervarande prestgård från en resa till riksgränsen öfver Jemtland.
s. 56 (Efter bröllopsmåltiden:) Ett äldre, i svart kofta och kjol utstyrdt fruntimmer tog nu, efter en djup nigning för konungen, plats derstädes och började spela på en *nyckelharpa*.

Hvad vill nu blifva af, sade konungen förundrad, vändande sig till kyrkoherden. Nu kommer skänklåten, Ers Maj:t.
s. 57 Konungen, hvars uppmärksamhet blifvit väckt på det ovanliga af någon som kunde spela *harpa* i dessa aflägsna bygder, efterfrågade *harpspelerskans* namn och erfor då att hon vore enka efter en komminister Stobaeus, men att hon tillika var dotter till den genom Särnas eröfring så namnkunnige Daniel Buschovius. . . . Konungen . . . bad henne . . . förtälja . . . hvarför hon lagt sig vinn om att lära sig ett sådant instrument som *nyckelharpa* . . . s. 59 f. Hvad åter den senare frågan anbelangar, hvarom Ers Maj:t begärde upplysning, så var min salig fader alltid stor

älskare af musik och alldenstund min kära moder, såsom prestdotter från Upland, i sin ungdom varit i tillfälle att lära sig något *nyckelharpa,* undervisade hon mig så godt hon kunde i et så behagligt *strängaspel,* såsom min salig fader plägade kalla det, och jag har sjelv under hela min lefnad af både böjelse och håg sökt uppöfva mig deruti så godt jag kunnat. Och deruti, såsom ni nogsamt bevisat lyckats rätt väl, svarade konungen förbindligt. Emellertid får jag tacka er mycket, mor Stobaea, för den glädje ni gjort oss med eder berättelse och desslikes bedja er fägna våra öron med ännu en cantilena.

Förtjust satte sig gumman åter vid sin *harpa* och började spela de svåraste stycken hon kunde, med den ifver, att svetten snart i stora perlor tillrade ned utför hennes panna ... Den ofvan omtalade nyckelharpan och hvaraf en teckning här lemnas, finnes förvarad vid Elfdahls porfyrverk.

**Rudbeck 1850: 43—63**

### 1851 Harpa

**Boupptecknings**instrument

Oland H:d, Lövsta tlg. F:14 1851 nr 21
Larsson, Anders
Frälse Bonde sånen
Kjerfven, Hållnäs Sn.
1 st. *Harpa*

### 1854 Nyckelharpa

**Boupptecknings**instrument

Oland h:d, Lövsta tlg. F:14 1854 nr 4
Löfquist, Eric
Torpare
Wafds torpen af Hollnäs Sn
1 st. *nyckel harpa*

### 1856 Nyckelharpor

Det är likväl icke i dessa nu antydda ofrivilliga, större eller mindre i detalj begångna orättvisor, jag tror mig upptäcka det skadliga inflytande, den store tänkaren [Hegel] omedelbart utöfvat på sitt eget lands literära kritik och medelbarligen äfven på andra länders. Det är den hos honom rådande *tonen,* som framkallat de sträfva ljuden från de moderna kritiska *nyckelharporna,* af hvilka ett icke alldeles förhärdadt öra olideligen skäres. Det öfversitteri i tonen, som knappt ens kan ursäktas hos den store öfverlägsne anden, blir ett odrägligt skorr, då det efterhärmas av kritikens småherrar ...

**Cygnæus: supplementband s. 342 f (SAOB)**

### 1857 Spel harpa

**Boupptecknings**instrument

Oland H:d, Lövsta tlg. F:15 nr 12
Hållander, Jan Erik
Torpare
Hammar Wiken
1 st. *Spel harpa*

### 1861:1 Harpa

**Boupptecknings**instrument

Oland H:d, Lövsta tlg. F:16 1861 nr 6
Nordqvist, Olof Fredrik
Torpare Sonen
Slada, Hollnäs Sn
1 st. *Harpa*

### 1861:2 Harpa

**Boupptecknings**instrument

Oland H:d, Lövsta tlg. F:16 1861 nr 7
Boman, Eric Jacob
Torpare
Hållen, Hållnäs Sn
1 st. *Harpa* o 2 st. Pipor 1:25

### 1863 Harpa

**Boupptecknings**instrument

Oland H:d, Lövsta tlg. F:16 1863 nr 7
Löfstedt, Per

Smed
Mjölnarbo, Öster Löfsta
1 *Harpa*

### 1866 Nyckelharpa

**Boupptecknings**instrument

Oland h:d, Lövsta tlg. F:17 1866 nr 12
Persson, Anders Petter
Skattebonde Sonen
Walparbo
1 st. Violin, *nyckelharpa* och klanett

### 1867:1 Nyckelharpa

**Boupptecknings**instrument

Oland h:d, Lövsta tlg. F:17 1867 nr 7
Löf, Eric
Snickare
Runnsvedja, Hållnäs Sn
2 st. Wioler
1 st. *Nyckelharpa*

### 1867:2 Nyckel harpa

**Boupptecknings**instrument

Oland H:d, Lövsta tlg. F:17 1867 nr 8
Lindgren, Anders Gustaf
Torpare
Julö Egor
1 st. *Nyckel harpa* 2—

# Bilaga 7

## Frekvensstudier av nyckelharpor[1]

*av Johan Sundberg*

Undersökningens syfte var att bestämma grundfrekvensen i skalor från två nyckelharpor, en från Mora, en från Vefsen. Vidare skulle intervallen i skalorna analyseras och läggas till grund för en beräkning av stränglängderna. Skalorna inspelades på band i vanligt rum.

Signalen från bandet blandades med en sinusspänning från en tongenerator och inkopplades till en högtalare och ett oscilloskop. Tongeneratorns frekvens justerades så att den överensstämde med den inspelade signalens grundfrekvens. Att frekvenserna helt överensstämde kunde kontrolleras genom att interferenserna upphörde, och bilden på oscilloskopskärmen stannade. Frekvensen avlästes på en frekvensräknare, kopplad till tongeneratorn. De på detta vis bestämda frekvenserna omräknades så till centenheten. Stränglängderna beräknades enligt formeln[2]

$$f = \frac{1}{2l}(T/m)\ ½$$

där $f$ = frekvensen i c/s
$l$ = stränglängden i cm
$T$ = strängspänning i dyn
$m$ = strängens massa per längdenhet i gram

Eftersom endast frekvensen och stränglängden är intressanta variabler och övriga storheter kan förutsättas konstanta, kan samma ekvation skrivas

$f = k/l$ där $k$ = konstant

En uppgift om lösa strängens längd förelåg. Härigenom kunde konstanten $k$ bestämmas:

$k = l_1 \cdot f_1$ där $l_1$ = lösa strängens längd
$f_1$ = lösa strängens frekvens

Övriga stränglängder $l_n$ kunde därefter beräknas med den erhållna konstanten enligt

$l_n = k/f_n$ där $f_n$ = frekvensen nummer $n$

Det visade sig, att grundfrekvenserna i skalorna från nyckelharpan från Mora i hög grad varierade i varje stråkdrag. Skalan hade inspelats fyra gånger, och varje inspelning analyserades flera gånger. Frekvensdifferenserna på en och samma ton uppgick till maximalt ± 45 cent, vilket utan vidare måste anses vara alltför mycket, för att en beräkning av stränglängder och intervall skall vara meningsfull.

Frekvenserna i skalorna på Vefsen-harpan var betydligt stabilare; den maximala differensen mellan två mätningar uppgick till endast 3 c/s. Medelvärdena av de uppmätta frekvenserna lämnas i tabell 1, där de beräknade stränglängderna också redovisas. Överensstämmelsen med de uppmätta är överraskande stor i det lägre tonförrådet. Resultatet visar, att strängspänningen kan betraktas som tämligen konstant i detta område, och som en följd härav att viss information om instrumentens skalor i det lägre tonförrådet kan vinnas ur uppmätningar av stränglängder.

I tabell 2 har intervallen uttryckta i cent sammanställts. I de olika raderna har olika toner tagits som utgångston för en skala, så att intervallen räknats uppåt och nedåt från denna ton. Uppställningen visar, att i några rader ett flertal intervall kommer nära de rena.[3] Tages den andra tonen som utgångston, (rad 2), erhålles sju intervall, som ligger inom ± 10 cent ifrån de rena: stor undersekund, liten helton, liten ters, kvart, liten septima, oktav, stor nona. Väljes den sjätte tonen till centralton, (rad 6), blir antalet nära rena intervall sex: underkvint, underkvart, liten underters, liten underhelton, liten helton, kvint. Om andra toner tages till utgångston, blir antalet nära rena intervall mindre.

I tabell 3 har centdifferenserna till närmaste harmoniska intervall sammanställts. Även summan av dessa differenser har angivits. Denna summa, som skulle vara noll, om alla intervallen vore harmoniska, blir minst för den andra, näst minst för den sjätte raden. Resultatet torde indicera, att i den mån instrumentet använts för en harmonisk intervallserie, bör antingen den andra eller sjätte tonen varit utgångston.

[1] Analyserna har utförts på Taltransmissionslaboratoriet, KTH.

[2] Se t.ex. Olson, H. F.: Acoustical Engineering, van Nostrand Cy, Princeton etc. 1957, sid. 56 ekv. 3.1.

[3] Centtalen för rena (harmoniska) intervall finns angivna i t.ex. Journal of the Acoustical Society of America 13, (1942) sid. 98.

**Tabell 1: Nyckelharpa från Vefsen**

| Frekvens c/s | Intervall cent | Beräknad stränglängd cm | Uppmätt stränglängd cm |
|---|---|---|---|
| 248,5 | | 39,0 | 39,0 |
| 279,0 | 201 | 34,8 | 34,6 |
| 294,5 | 93 | 32,9 | 32,9 |
| 310,5 | 92 | 31,2 | 31,0 |
| 334,5 | 129 | 29,0 | 28,8 |
| 372,0 | 185 | 26,1 | 25,9 |
| 413,5 | 183 | 23,5 | 23,0 |
| 453,0 | 158 | 21,4 | 21,2 |
| 503,0 | 181 | 19,3 | 18,5 |
| 559,0 | 181 | 17,4 | 16,5 |
| 625,0 | 195 | 15,5 | 15,0 |
| 678,0 | 141 | 14,3 | 13,4 |

**Tabell 2: Intervall från olika toner*)**
**Nyckelharpa från Vefsen**

| Rad | Ton nummer 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | Nära rena |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 0 | 201 | 294 | 386 | 515 | 700 | 883 | 1 041 | 1 222 | 1 403 | 1 598 | 1 739 | 5 |
| 2 | — 201 | 0 | 93 | 185 | 314 | 499 | 682 | 840 | 1 021 | 1 202 | 1 397 | 1 538 | 7 |
| 3 | — 294 | — 93 | 0 | 92 | 221 | 406 | 589 | 747 | 928 | 1 109 | 1 304 | 1 445 | 1 |
| 4 | — 386 | — 185 | — 92 | 0 | 129 | 314 | 497 | 655 | 836 | 1 017 | 1 212 | 1 353 | 5 |
| 5 | — 515 | — 314 | — 221 | — 129 | 0 | 185 | 368 | 526 | 707 | 888 | 1 083 | 1 224 | 5 |
| 6 | — 700 | — 499 | — 406 | — 314 | — 185 | 0 | 183 | 341 | 522 | 703 | 898 | 1 039 | 6 |

**Tabell 3: Differenser till närmaste rena intervall*)**
**Nyckelharpa från Vefsen**

| Rad | Ton nummer 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | Differenssumma |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | 3 | 22 | 0 | 17 | 2 | 1 | 45 | 22 | 1 | 12 | 41 | 166 |
| 2 | 3 | | 19 | 3 | 2 | 1 | 20 | 26 | 3 | 2 | 7 | 22 | 108 |
| 3 | 22 | 19 | | 20 | 17 | 20 | 2 | 45 | 44 | 21 | 8 | 41 | 259 |
| 4 | 0 | 3 | 20 | | 17 | 2 | 1 | 47 | 22 | 1 | 12 | 29 | 154 |
| 5 | 17 | 2 | 17 | 17 | | 3 | 18 | 28 | 5 | 4 | 5 | 24 | 140 |
| 6 | 2 | 1 | 20 | 2 | 3 | | 1 | 25 | 24 | 1 | 14 | 21 | 114 |

*) Enhet: cent

# Bilaga 8

## Akustiska jämförelser mellan nyckelharptyper och violin[1]

*av Johan Sundberg*

Skillnader i det producerade ljudet från en silverbasharpa och en kromatisk nyckelharpa undersöktes, samt även om den senare i något akustiskt avseende mera liknar violinen än den förra. Undersökningarna gällde icke instrumenten isolerade, utan kombinationen spelman — instrument. Vardera nyckelharpan trakterades därför av en spelman, som var väl förtrogen med respektive instrument, och violinen spelades av en tredje musiker.

Klangen från stråkdrag på lösa strängar samt en skala upptogs i ekofritt rum på band. Mikrofonen placerades därvid i nivå med strängarna på ett avstånd av c:a 1 m.

Silverbasharpans klang förefaller surrande och oregelbunden, medan den kromatiska nyckelharpan ger en stadigare och mindre biljudsblandad klang. Det framstod därför som troligt, att karakteristiska klangliga olikheter ligger i förhållandet mellan deltonernas och brusljudets nivåer i spektrum, samt i förändringar i deltonsnivåerna, dvs. i stabiliteten hos den harmoniska delen av spektrum. Med hänsyn till de olika spelsätten kunde det vidare förmodas, att olikheter också finns i grundtonens frekvensstabilitet. Det inspelade materialet undersöktes sålunda i dessa tre avseenden.

Spektrumstabiliteten studerades med hjälp av en Sonagraph, som med smal bandbredd spektralanalyserade fyra olika tidsmoment under ett stråkdrag med ett tidsintervall mellan momenten på c:a 0,1 sek. Var och en av de tio lägsta deltonernas ljudnivå i de fyra tidsmomenten uppmättes sedan och jämfördes. Analysen företogs på två toner spelade på lösa strängar på de båda nyckelharporna samt på violinen.

Förhållandet mellan brusnivå och de harmoniska deltonerna undersöktes med en skrivande våganalysator av märket Rohde & Schwarz. Den inspelade klangen från de två lägsta lösa strängarna på nyckelharporna och violinen kopierades, så att en bandslinga kunde erhållas; analysen utsträcktes till 8 kc/s. Sökfiltrets bandbredd var 10 c/s.

För frekvensanalysen användes ett lågpassfilter och en tvåkanalig oscillograf. Filtret inställdes så att det endast släppte igenom grundtonen, vilken inmatades på den ena kanalen på oscillografen, och på den andra inkopplades en sinuston med frekvensen 1000 c/s som tidsmarkering. Antalet grundtonssvängningar inom varje 0,1 sek. långt tidsintervall bestämdes för tonerna $a^1$, $h^1$, $c^2$, $d^2$. Analysmetoden tillät en noggrannhet på c:a ± 1,5 c/s.

På fig. 1 a—c återges spektrogramserierna för de analyserade instrumenten. De olika tidsmomenten har

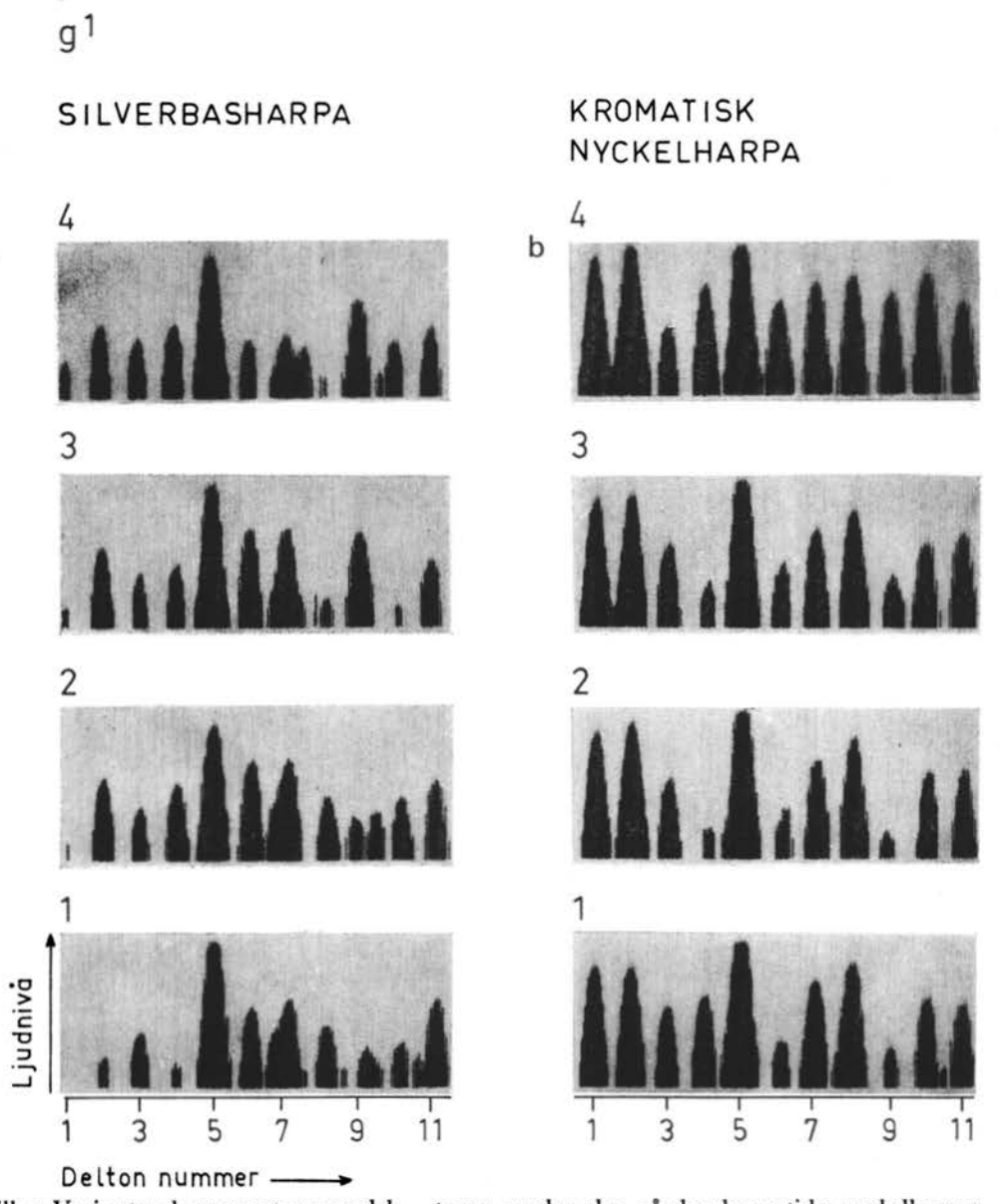



Fig. 1 a b

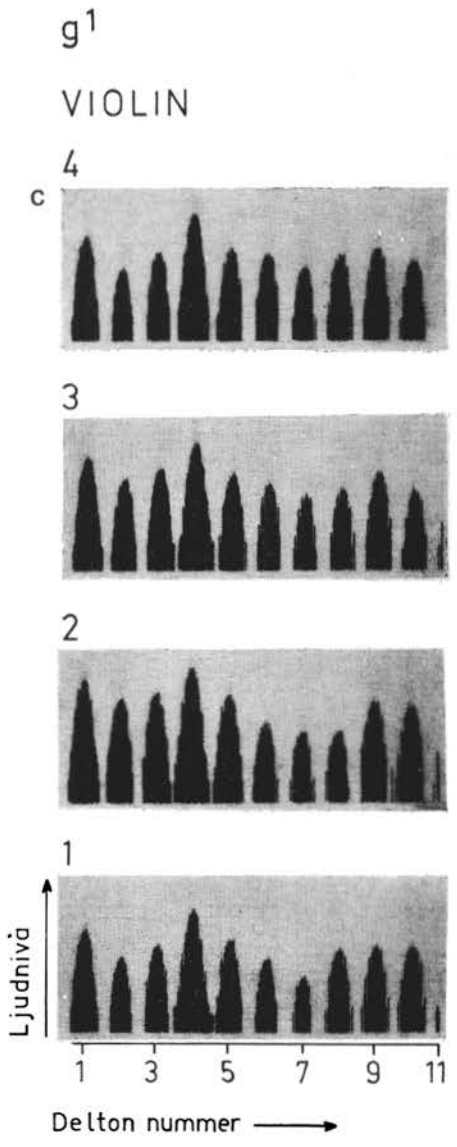
numrerats 1 till 4. Varje stapel representerar en delton, vars ljudnivå är proportionell mot stapelns höjd.

I tabell 4 s. 218 rad 1 till 4 ges deltonernas nivåer i godtycklig enhet. I rad 5 ges den maximala differensen mellan varje deltons nivåer i de fyra tidsmomenten. Medelvärdet av dessa differenser ger en upplysning om föränderligheten i spektrum. Medelvärden för tonerna $c^1$ och $g^1$ blir på silverbasharpan 10,3 och 9,4, på den kromatiska nyckelharpan 6,1 och 6,7 och på violinens $g^1$ 4,1. Av dessa värden synes framgå, att silverbasharpan har ett tämligen föränderligt spektrum, medan den kromatiska nyckelharpan med sitt mera konstanta spektrum mera liknar violinen.

Analysen av brusnivån i spektrum visade, att denna låg betydligt närmare de harmoniska deltonerna på silverbasharpan än på de övriga instrumenten. På denna låg den c:a 35—40 dB under den starkaste deltonen, medan den på den kromatiska nyckelharpan låg mellan 50 och 60 dB och på violinen mellan 45 och 50 dB. Även i detta avseende uppvisar den kromatiska nyckelharpan större likhet med violinen än silverbasharpan.

Frekvensanalysen visade däremot ingen skillnad mellan de båda nyckelharpstyperna. Resultatet redovisas på fig 2 i form av diagram, där tiden avsatts på abskissan och frekvensen på ordinatan. Frekvensen är förvånansvärt konstant på båda instrumenten: differenserna ligger nära osäkerhetsmariginalen och förefaller slumpartade. Eftersom ingen skillnad mellan instrumenten kunde konstateras i detta avseende, var en undersökning av förhållandena på violinen överflödig.

De konstaterade skillnaderna mellan silverbasharpans och den kromatiska nyckelharpans producerade




ıjud med avseende på spektrumstabilitet och brusnivå förefaller utgöra en plausibel förklaring till de klangliga differenser, som kan uppfattas. Det verkar sålunda mycket sannolikt, att den höga brusnivån på silverbasharpan utgör den fysikaliska förklaringen till den surrande klangen i detta instrument, och att den kromatiska nyckelharpans stadigare klang beror på den större stabiliteten i spektrum. Frekvensanalysens resultat synes signifikativt för instrumenten endast i det avseendet, att det icke är omöjligt att hålla en ton med nära konstant frekvens på någondera typen. Vid spelandet av skalan kan spelmännen vinnlagt sig om att hålla en fullständig »rak» ton[2].

Eftersom analysen utformades så att upplysning skulle kunna vinnas angående olikheter mellan nyckelharpstyperna när de spelades av spelmän, kan inga olikheter hänföras till endera av de två faktorerna instrument och spelman.

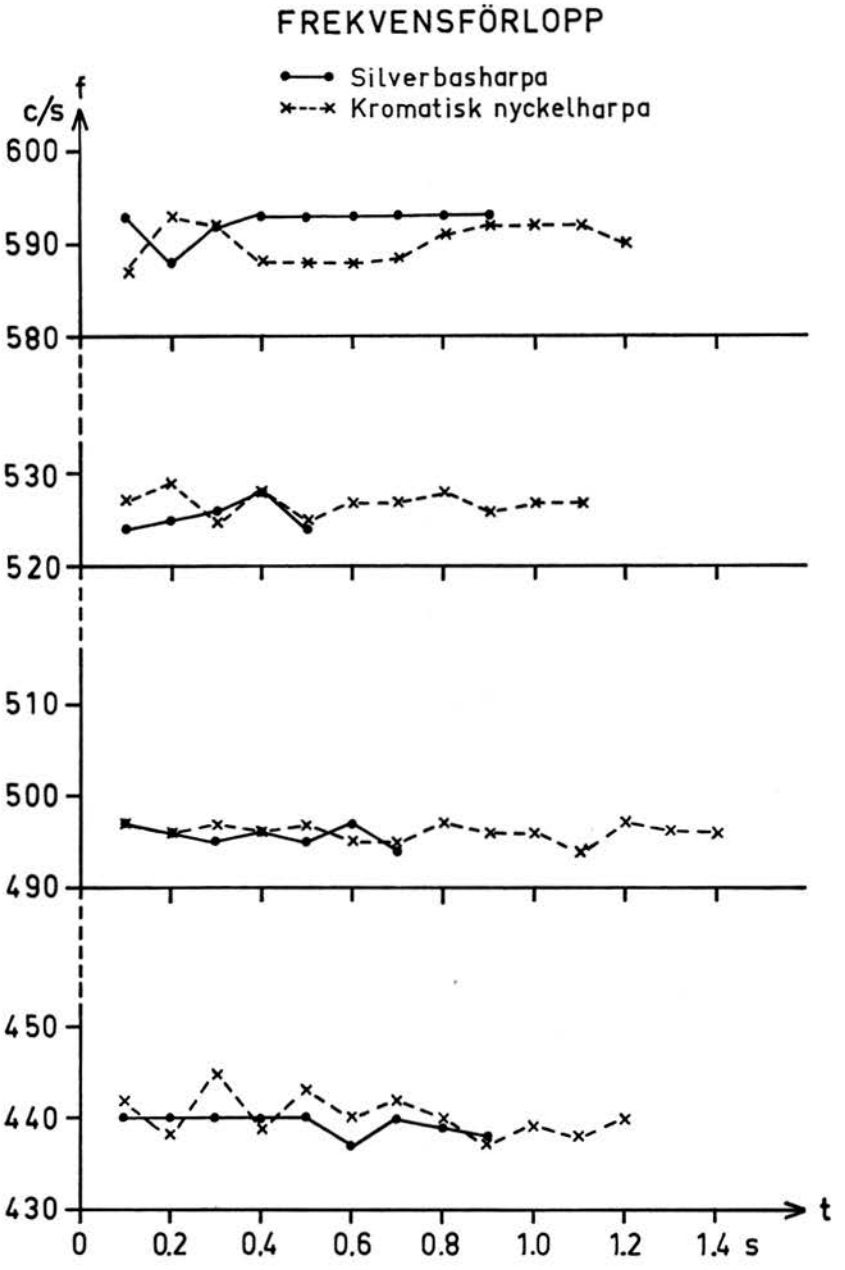



Fig. 2

[1] Analyserna har utförts på Taltransmissionslaboratoriet, KTH.

[2] Frekvensförloppet kunde också ha studerats på toner ingående i en musikalisk kontext. Det är då emellertid sannolikt, att förloppet skulle bli beroende av det melodiska sammanhanget, och jämförligheten mellan instrumenten skulle bli mindre.

**Tabell 4:**
**Silverbasharpa c[1]**

| Rad | Tids-mom. nr | Delton nummer 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 21,0 | 15,0 | 17,5 | 15,0 | 23,0 | 14,0 | 16,0 | 9,0 | 32,3 | 17,0 |
| 2 | 2 | 23,0 | 10,0 | 21,5 | 14,0 | 23,5 | 15,0 | 15,0 | 0 | 27,0 | 17,0 |
| 3 | 3 | 26,0 | 15,0 | 26,5 | 88,0 | 27,0 | 22,8 | 17,5 | 9,0 | 31,0 | 18,0 |
| 4 | 4 | 25,5 | 24,0 | 28,5 | 10,0 | 30,2 | 21,0 | 9,0 | 21,5 | 19,0 | 11,5 |
| 5 | | 5,0 | 14,0 | 11,0 | 7,0 | 7,2 | 8,8 | 8,5 | 21,5 | 13,3 | 6,5 |
| **Silverbasharpa g[1]** | | | | | | | | | | | |
| 1 | 1 | 0 | 6,0 | 11,5 | 4,0 | 32,0 | 17,0 | 19,3 | 13,0 | 8,7 | 9,0 |
| 2 | 2 | 3,5 | 18,0 | 11,5 | 15,5 | 29,0 | 21,2 | 21,2 | 13,8 | 0 | 13,5 |
| 3 | 3 | 4,0 | 17,0 | 12,0 | 14,0 | 31,3 | 21,5 | 21,5 | 6,0 | 20,5 | 4,0 |
| 4 | 4 | 8,0 | 15,0 | 12,8 | 15,5 | 30,5 | 12,5 | 13,0 | 3,0 | 20,5 | 12,0 |
| 5 | | 8,0 | 12,0 | 1,3 | 11,5 | 3,0 | 9,0 | 8,5 | 10,8 | 20,5 | 9,0 |
| **Kromatisk nyckelharpa c[1]** | | | | | | | | | | | |
| 1 | 1 | 5,0 | 22,0 | 10,5 | 10,0 | 12,0 | 17,0 | 12,5 | 0 | 21,0 | 13,3 |
| 2 | 2 | 12,0 | 23,0 | 13,7 | 12,5 | 15,0 | 18,5 | 12,5 | 8,0 | 18,5 | 14,0 |
| 3 | 3 | 4,5 | 22,0 | 13,3 | 12,0 | 14,0 | 18,7 | 7,5 | 7,5 | 19,8 | 14,0 |
| 4 | 4 | 14,5 | 22,0 | 13,0 | 12,0 | 17,0 | 17,0 | 12,0 | 14,0 | 16,0 | 0 |
| 5 | | 10,0 | 1,0 | 3,2 | 2,5 | 5,0 | 1,7 | 5,0 | 14,0 | 5,0 | 14,0 |
| **Kromatisk nyckelharpa g[1]** | | | | | | | | | | | |
| 1 | 1 | 26,0 | 25,5 | 17,5 | 20,0 | 31,5 | 10,0 | 23,0 | 27,0 | 8,0 | 19,0 |
| 2 | 2 | 27,0 | 29,0 | 17,5 | 6,5 | 32,0 | 11,0 | 21,5 | 26,0 | 6,0 | 18,8 |
| 3 | 3 | 28,5 | 28,5 | 18,3 | 10,0 | 32,0 | 14,5 | 21,5 | 26,0 | 11,5 | 18,5 |
| 4 | 4 | 30,0 | 32,0 | 15,5 | 23,5 | 32,0 | 20,0 | 24,0 | 25,5 | 21,5 | 25,5 |
| 5 | | 4,0 | 6,5 | 2,8 | 17,0 | 0,5 | 10,0 | 2,5 | 1,5 | 15,5 | 7,0 |
| **Violin g[1]** | | | | | | | | | | | |
| 1 | 1 | 22,0 | 16,0 | 19,0 | 27,0 | 20,0 | 16,0 | 12,0 | 18,0 | 18,0 | 19,0 |
| 2 | 2 | 27,0 | 23,0 | 24,0 | 29,0 | 23,5 | 17,5 | 15,0 | 15,5 | 22,0 | 21,0 |
| 3 | 3 | 24,0 | 20,0 | 22,0 | 28,0 | 21,0 | 19,0 | 16,0 | 17,0 | 21,0 | 17,0 |
| 4 | 4 | 23,0 | 15,5 | 19,0 | 27,0 | 20,0 | 18,5 | 15,5 | 18,0 | 20,0 | 17,0 |
| 5 | | 5,0 | 7,5 | 5,0 | 2,0 | 3,5 | 3,0 | 4,0 | 2,5 | 4,0 | 4,0 |



**Kungl. Vitterhetsakademin**
**Sveriges Geologiska Undersökning**
**Stockholms Universitet**

**Laboratoriet för radioaktiv datering**
**FRESCATI STOCKHOLM 50**

*Radioactive Dating Laboratory*
*Frescati Stockholm 50 Sweden*

Stockholm 18.2.1966

**Dateringsattest**

| Arbets-nummer | Provbeskrivning, i huvudsak enligt uppdragsgivaren. | Erhållen C14-ålder |
|---|---|---|
| St 2023 | Nyckelharpa, Mora | 455±70 B.P. |
| St 2024 | Nyckelharpa, Vefsen | A.D. 1495 |
| St 2025 | Nyckelharpa, NM 147300 | 270±65 B.P. |
| | | A.D. 1680 |
| | | 270±65 B. P. |
| | | A.D. 1680 |

Analys av trä från nyckelharpor. Uppdragsgivare Jan Ling, Musikhistoriska Museet, Stockholm.

Metod $CO_2$-proportional. Angivelsen är baserad på halveringstiden 5568 ± 30 år för C14 och är angiven i år före AD 1950. I osäkerhetsangivelsen, ±1 σ, innefattas statistiskt åtkomliga bidrag från ifrågavarande mätning, erforderliga referensprov, halveringstid samt osäkerheten i C13 halt. För provmaterialets kvalitet (frihet från ovidkommande material, konserveringsmedel, förruttnelse etc.) ansvaras icke.

Stockholm den 18.2 1966
Lars Engstrand
Lab.chef

*Anm. 1.* I fråga om trä anges åldern från den tidpunkt då de årsringar bildades, varav provet uttagits.
*Anm. 2.* Osäkerheten (± år = ±1 σ) innebär, att sannolikheten är 68 % för att rätta åldern ligger inom dessa gränser. Om osäkerhetssiffran dubbleras erhålles 95 % sannolikhet; 3 σ motsvarar 99.73 % sannolikhet.

# Bilaga 10
# Identifiering av träslag i olika nyckelharpor.[1]

Material
Små träfragment från olika delar av ett antal nyckelharpor.
Resultat
Mikroskopisk undersökning av de framställda preparaten visar att harporna innehöll följande träslag (nedanstående beteckningar av materialet har lämnats av uppdragsgivaren):

1. Nyckelharpa från Mora, skrov; Pinus sp. (=furu)
2. Nyckelharpa från Vefsen, skrov; Alnus sp. (=al)
3. Nyckelharpa från Vefsen, lock; förmodligen Picea sp. (=gran)
4. Nyckelharpa N.M. 147300, skrov; Pinus sp (= furu)
5. Kontrabasharpa 1, stall; Betula sp. (=björk)
6. Enkelharpa 1, lock; förmodligen Picea sp. (= gran)
7. Kontrabasharpa 1, löv; Pinus sp. (=furu)
8. Nyckelharpa N.M. 147300, lock; Pinus sp. (= (furu)
9. Enkelharpa 1, skrov; förmodligen Picea sp. (= gran)
10. Enkelharpa 1, löv; Betula sp. (=björk)
11. Silverbasharpa 1, stall; Betula sp. (=björk)
12. Silverbasharpa 1, löv; Betula sp. (=björk)
13. Silverbasharpa 1, lock; förmodligen Picea sp. (= gran)
14. Silverbasharpa 1, skrov; förmodligen Pieca sp. (= gran)
15. Kontrabasharpa 1, skrov; förmodligen Picea sp. (=gran)

Anm.: På grund av den stora likheten i den träanatomiska strukturen är det omöjligt att *med säkerhet* skilja mellan gran och lärk enbart med hjälp av små träfragment. Vissa skillnader mellan gran och lärk föreligger visserligen, men dessa skillnader är mera av statistisk än av kvalitativ karaktär. I de fall då materialet har ansetts bestå av gran har alltså ordet »förmodligen» tillagts bestämningen. I detta sammanhang kan nämnas att lärk inte är inhemsk i Sverige.
Stockholm den 25.1.1966
SVENSKA TRÄFORSKNINGSINSTITUTET
Trätekniska avdelningen
*Bertil Thunell/Julius Boutelje*

---

[1] De analyserade nyckelharporna motsvarar följande nummer i bilaga 1: nyckelharpan från Mora = 1.1, nyckelharpan från Vefsen = 1.3, nyckelharpa N.M. 147300 = 1.4, enkelharpa 1 = 2.55, kontrabasharpa = 3.36, silverbasharpa 1 = 4.45.

# The Keyed Fiddle

*Translated by Patrick Hort*

## Foreword

The English version of the text, together with the illustrations and their captions, is intended to convey the primary content of the Swedish version. Those passages which I consider deal with somewhat provincial matters have been summarised very briefly, as have the detailed descriptions in the Swedish text of pictorial sources (Chapter 2), instrument making (Chapter 4) and morphology (Chapter 5), though here a good deal of information can be had from the illustrations. The contents of Chapters 6—10 are given at greater length, since the problems they deal with are of more general relevance to research into musical instruments. Chapter 10, finally, has been translated practically in extenso with the exception of the footnotes and a few minor passages. It may be regarded as a sort of summary, in that the conclusions formed in previous chapters are presented together with written evidence concerning the history of the keyed fiddle.

The figures in square brackets in the English text refer to the illustrations in the Swedish text; an index to these will be found on p. 8. Reference is also made to various *Bilagor* (i.e. Appendices) in Swedish, and to written sources; the latter are listed in chronological order on p. 203.

## Introduction

The keyed fiddle is a folk instrument which is nowadays played exclusively in Sweden, where an unbroken tradition can be traced back at least as far as to the 18th century.

It is depicted in Swedish and Danish church art from the late Middle Ages and there is also evidence that it existed in Germany during the 16th and 17th centuries.

The primary aim of the present work is to present a critical study of the source material concerning the keyed fiddle, which has not previously been the subject of a comprehensive investigation. In addition, certain central questions are dealt with, such as the function and use of the keyed fiddle at different times, its sound properties, the relationships between instruments from different eras, the origin of the instrument and so on.

The arrangement of the study in some ways reflects the tradition concerning the keyed fiddle at the time when the data were collected. In addition to an old almost extinct tradition of manufacture and performance on 18th and 19th century instruments—the contra-drone and silver-drone keyed fiddles respectively—there is thus an expansive development of the 'chromatic keyed fiddle' which was invented in 1925. A detailed investigation has been made of the older tradition and the transition between this and the newer one. An account is also given of the new type of instrument, i.e. the chromatic keyed fiddle, but the development of this will probably be more comprehensible in a decade or so, when it will be easier to assess the effects of its current vogue, which is only partly dealt with here.

Out of the wealth of information which has been collected, the study deals for the most part with data concerning the keyed fiddle itself, so that for instance the extensive biographies of players and instrument makers have been drawn on simply in order to outline the environment in which the keyed fiddle is found.

The instrument is presented in Chapter 1, while the source material is reviewed in Chapter 2.

# Chapter 1
# The Instrument

Chapter 3 deals with terms for the keyed fiddle and Chapter 4 contains a description of the raw materials and the techniques used in building the instrument. Chapter 5 is concerned with the keyed fiddle's morphology, i.e. the design of the instrument's body and individual parts, details of construction and ornamention. Investigations into the instrument's tonal resources are presented in Chapter 6, playing techniques in Chapter 7 and the acoustic properties of certain instruments in Chapter 8. The repertoire of the keyed fiddle is discussed in Chapter 9. Finally, in Chapter 10, there is an attempt to relate the history of the keyed fiddle from the Middle Ages to the present day. In this account, use is made of the conclusions from the previous chapters in order to present as complete a picture as the available material permits.

The type of instrument known as the keyed fiddle[1] may be defined as follows: a composite chordophone which is played with a bow, the strings being stopped by means of a special type of key mechanism; the instrument is held horizontally in a manner which closely resembles the conventional manner of holding plucked lutes and guitars.

Fig. [*1*] shows the keyed fiddle in diagram form in keeping with Sachs' anthropomorphic approach (Sachs 1920, pp. 155 f.). The peg board is regarded as the head of the instrument and the tail piece as its foot. The heads of the keys thus lie on the left hand side of the instrument, while the belly forms its front and the back its reverse side. Many of the instrument's parts have dialect names which are generally accepted by craftsmen and players; the Swedish terms and a translation of these are given in the caption to Fig. [*1*].

A distinction can be made between the early type of keyed fiddle without resonance strings, which is already depicted in late mediaeval paintings, and the type with resonance strings, which first appears in the records from the 18th century. A question of primary importance is whether there is a genetic relationship or not between these two main groups.

Keyed fiddles with resonance strings are still being made and played, although numerous modifications have been introduced since the 18th century. These changes have been largely concerned with the playing mechanism, which has given rise to several subdivisions of the instruments in this group.

The following account, together with the illustrations, will serve to introduce the types of keyed fiddle which are dealt with in this study. The types of instrument have been indexed as follows: 1, Keyed fiddle without resonance strings; 2, Simple keyed fiddle; 3, Contra-drone keyed fiddle; 4, Silver-drone keyed fiddle; 5, Contra-drone double-keyed fiddle; and 6, Chromatic keyed fiddle (cf. *Bilaga 1*).

*Keyed fiddles without resonance strings* form a morphologically heterogeneous group. The body may be shaped like that of a guitar or a lute, while there are also instruments which resemble those fitted with resonance strings. A feature common to them all is the inclusion of drone and mixture strings in addition to a melody string (see [*2*]—[*7*]). Nothing is known about the tuning of the strings.

*Keyed fiddles with resonance strings* comprise several types.

The *simple keyed fiddle* (see [*8*]—[*10*]) has one, occasionally two melody strings, the second (mixture string) serving to reinforce the first. In addition, there are one or two drone strings as well as 6—13 resonance strings.

The *contra-drone keyed fiddle* (see [*11*]—[*13*]) has one or two drone strings placed in between two melody strings, the latter being tuned $a^1$ and $d^1$. The first drone string was originally tuned to *a* and subsequently to *g*; the second, which was added during the 19th century, is tuned to *c*. Here, too, there may be anything from 6 to 13 resonance strings.

The *silver-drone keyed fiddle* has two melody strings placed side by side and two bass strings to the right of these (see [*14*]—[*18*]). There are two rows of keys, of which the upper one generally stops the first melody string and the lower one the second; there are, however, special modifications which make a much-used key readily accessible to the performer (see [*114*]). The first melody string is tuned to $a^1$, the second to $c^1$, the first bass string to *g* and the second to *c*. There are usually 9 or 10 resonance strings.

The *contra-drone double-keyed fiddle* (see [*19*]—[*21*]) has a combination of the playing mechanisms of the contra-drone and the silver drone instruments. There is thus the arrangement of two adjacent melody strings tuned to $a^1$ and *c* and with the combination of keys described above under the silver-drone type; next to these there are two drone strings tuned to *g* and *c*; finally

[1] The Swedish nomenclature is presented in Chapter 3

# Chapter 2
# Sources and source criticism

there is a third melody string tuned to $d^1$. The $c^1$ string is only used for double stopping.

The *chromatic-keyed fiddle* (see [22]—[25]) has the same tuning as the silver-drone fiddle, from which it has been developed. There is, however, an additional row of keys for stopping the third string, tuned to *g*, which corresponds to the first drone of the silver-drone instrument. The number of resonance strings varies between 10 and 19.

Apart from the instruments which are still extant, the sources for this study of the keyed fiddle comprise reproductions of the instrument, written evidence, melodies recorded by ear as well as films and tape recordings. A critical assessment of each of these sources is made in the relevant chapters of this book, while certain problems requiring a comprehensive discussion are dealt with below.

## Extant instruments

While the material for this study was being collected, each keyed fiddle discovered and examined was also classified according to its type. Examples of all the types presented in Chapter 1 had been found by the time the first fifty instruments had been discovered and no further types were encountered among the one hundred and fifty keyed fiddles examined thereafter. Since it was therefore most unlikely that any further types would be discovered, the search for instruments was concluded at this point.

## Dating and provenance

Only in exceptional cases is anything known about the age and provenance of the keyed fiddles which are extant. It is only during the past twenty years that the makers of keyed fiddles have started signing their instruments. Several approaches, from archival research to radioactive dating by the C 14 method, have been adopted in order to date the instruments as accurately as possible, with the following results.

Of the keyed fiddles without resonance strings, the one from Mora [2] is inscribed with the year 1526 [26]. The calligraphy is paralleled in several contemporary written sources, in which the similarity to the 2 and the 5 is particularly striking. A C14 analysis of wood from the neck of the instrument indicated with 68 per cent's probability that this keyed fiddle was made from a tree which had been felled in about 1495 (±70 years, cf. *Bilaga 9*). Another instrument, N.M. 147300 [30], can be traced back, albeit on somewhat uncertain evidence, to a performance in 1686. Here, too, the date is supported by the C14 analysis. Reproductions from ca. 1560 [43] and from 1620 [47] exist of instruments with exactly the same design as these two. A third keyed fiddle without resonance strings, the Vefsen instrument [4], has the same ornamentation as certain wooden objects from the end of the 17th century, and the C14 analysis suggests that the instrument is probably from this period.

Dating by the C14 method is not in itself a sufficient indication of an instrument's age; its value lies in the support which may be obtained for datings based on evidence from sources of quite another kind.

Among the instruments with resonance strings there are three *simple keyed fiddles,* of which two once belonged to players who flourished in the late 18th and early 19th centuries; the third and a bow are inscribed 1777 and 1778 respectively. The oldest extant *contra-drone keyed fiddle* can be dated from similar criteria to the middle of the 18th century. This type of instrument has remained in use up to the present day. To judge from information about owner-players and the dates inscribed on instruments, the *silver-drone keyed fiddle* flourished during the second half of the 19th century and the first half of the 20th century; it is still being used. The first *chromatic keyed fiddle* was built in 1925 and the majority of the instruments now in use were made after about 1945.

A particular type of keyed fiddle may remain in use for a considerable period, side by side with older as well as more recent types. A distinction should if possible be made between a 'period of acceptance', an 'actual period of use' and 'a period as a relict'. At the same time, it must be remembered that an instrument may have been converted from an older to a newer type. This can usually be determined by studying the details of its construction or its morphology (cf. Chapter 5).

## Modern source material

This study of the keyed fiddle has greatly benefitted from the answers to a questionnaire about this instrument which Professor Otto Andersson, Turku, Finland, had distributed, chiefly to active instrument-makers and players, in conjunction with the Nordic Museum's ethnological investigation in 1949. One should nevertheless distinguish carefully between these informants' own experience and what they relate as hearsay. A critical study of the information provided by these questionnaires showed that the hearsay would have to be carefully checked before being used as research data.

Field studies were carried out in 1961—65 in order to cover the various phases in the complicated process of building a keyed fiddle, as well as to record playing techniques and establish the tradition of today. I paid several visits to the instrument-makers and players over a considerable period of time in order to check up and clarify their information. Only a small proportion of all these data is reported in the present study, but the entire material has been deposited at the Museum of Musical History in Stockholm, where it is available for research.

## Reproductions of instruments

The reproductions of keyed fiddles form a very heterogeneous material, ranging from mediaeval murals to photographs from the late 19th century and films made in the present century. This material cannot be accepted automatically at its face value; as will be seen, even the photographs can be misleading.

## The keyed fiddle in Nordic church art[1]

In an assessment of the keyed-fiddle motif in mediaeval church art, source criticism must take e.g. the following questions into consideration: (*a*) Is the string instrument depicted with a key mechanism which justifies its classification as a keyed fiddle? (*b*) What is known about the artist and his manner of painting? (*c*) Have the murals ever been whitewashed? If so, is there reason to suspect that they underwent alterations in conjunction with the work of restoration? (*d*) To what period does the motif belong? (*e*) Are there any indications of a model or draft? Are there any details in the portrayal of the musician's technique which suggest that the artist was familiar with the mode of playing the instrument?

A detailed analysis was made of the individual reproductions, with the following results.

(*a*) It is not certain that the instruments in some of the reproductions are fitted with a key mechanism, i.e. that they are in fact keyed fiddles. The iconographic evidence is doubtful in this respect concerning the instruments in the stone relief of the Källunge porch [*34*], in the paintings from Helsingör [*42*], Jomala, Vinderslev [*45*] and Österlövsta [*41*]. Taking these in ascending order of probability, the analysis showed that the mural in Jomala church is too damaged to permit an identification of the instrument as a keyed fiddle. The design of the Vinderslev instrument is so peculiar, with 'knobs' on both sides of the neck, that one cannot be certain what the artist really intended. In the case of the murals in Helsingör and Österlövsta and the stone relief at Källunge, however, the outline of the neckpiece must surely be interpreted as a key mechanism.

(*b*) Who were the artists? Several of them have been identified by art historians and attempts have been made to demonstrate their connection with 'schools of painting' on the basis of certain ornaments and other stylistic criteria. It has been found that connections exist between some of the Swedish church murals with a keyed fiddle motif.

(*c*) Most of the keyed fiddle motifs do not seem to have suffered much damage during the work of restoration. In one church, however, all the murals have been restored and there is only a 19th century drawing from which to assess their original state [*37*].

(*d*) The stone relief of the Källunge porch [*34*] has been dated to about 1350. The Swedish murals have been dated to the latter half of the 15th century or the first two decades of the 16th century. Of those from Denmark, the Helsingör painting is believed to be from the early 16th century, while the Rynkeby paintings are almost certainly from about 1560.

(*e*) The keyed fiddle occurs together with the lute in two murals depicting the 'Mercy seat' and one of the 'Coronation of the Virgin Mary', which belong to the same cycle of legends. The three keyed fiddles differ considerably in matters of detail and do not represent interrelated copies of a single original. Three hypotheses can be put forward concerning this repetition of the keyed fiddle together with a lute. (1) The same original served as a basis for all three paintings. (2) The Emmislöv painting, which is thought to be the oldest, inspired one of the artists who produced the two murals from Central Sweden and the latter may in turn have inspired the other artist. (3) The combination of a keyed fiddle and a lute represents a customary ensemble in mediaeval musical practice. A review of the instruments which surround such legends depicted in mediaeval murals in Swedish churches revealed no less than six instances of a string instrument of the fiddle type being portrayed together with a plucked instrument of the lute type. It seems probable therefore that the artists worked from an original with a fiddle and lute, the motif being interpreted individually by the different artists, each of whom selected the instrument with which he was best acquainted. The choice of a keyed fiddle 'instead' of the fiddle may indicate that the former was a familiar instrument in the district in which the artist was working. At all events, there are convincing details of playing technique and instrument

[1] A detailed study of each keyed fiddle motif is given in the Swedish text.

morphology which indicate that the artist had been in close contact with the instrument.

In certain churches (Alnö [31], Häverö [33], Tolfta [38], [39] and Älvkarleby [40]) a keyed fiddle player is depicted among other angels making music on a separate vault. In all these churches there is another vault with angels holding instruments of torture. Angelic hosts with such attributes are considered to be a common motif in Swedish church art towards the end of the Middle Ages. The various vault paintings display several similarities in the choice of instruments but cannot be related copies of a single original. In this case, too, the artists probably worked from originals which they varied freely, resorting to instruments and details that were well known.

From this it can be concluded that the instruments depicted in mediaeval church paintings provide a relatively satisfactory source material, even though a number of reservations must be made. As a rule, one cannot rely on details of playing technique or instrument morphology unless these are supported by material which is independent of these portrayals, i.e. a playing technique observed in practice and demonstrably conditioned by the form and manner of holding the instrument and supported by extant instruments which can be dated to approximately the same time as the paintings.

There is a drawing of a *Schlüsselfidel* in Martin Agricola's work *Musica instrumentalis Deudsch* (1528, facsimile reproduction p. 51) [46]. Like many of Agricola's reproductions, the picture is probably reversed. While a study of its details is of limited value, it appears to have been inspired by the reproductions of '*Grosse Geigen*' in Virdung's *Musica getutscht* (1511). The resemblance to these contemporary string instruments without a key mechanism suggests that the keyed fiddle was not regarded as a special type of instrument but rather as a fiddle fitted with a key mechanism.

The drawing of a *Schlüssel Fiddel* by Praetorius is considerably more interesting [47]. Apart from the actual keys, which are not clear enough to be counted, the picture appears to be a reproduction of a particular instrument. Thus the artist has faithfully depicted a broken string.

A number of drawings and paintings depicting the keyed fiddle are to be found in 18th and 19th century Swedish art [48]—[51]. Most of these appear to be realistic portrayals. In a couple of cases, however, the environment is probably not authentic since the artist, Pehr Hilleström (1732—1816), is believed to have composed them in the studio, probably without aiming at a realistic scene.

The photographs include, in addition to pictures of players known to have been active, studio pictures showing two keyed fiddle players photographed with one and the same instrument. Since one of the players has a peculiar way of holding the instrument and fingering the keys, one suspects that he borrowed the other's keyed fiddle. Such a photograph is liable to be worthless for a study of playing techniques.

Films were taken of people making and playing keyed fiddles at the time when the data for the present study were being collected. The purpose was to obtain authentic documentation of real-life situations. As far as the building of keyed fiddles was concerned, however, the instrument makers had to use different pieces in different stages of production in order to enable as many aspects of the technique as possible to be filmed within a reasonably short time.

## Written sources

It is only by chance that the documents concerning the keyed fiddle which are published as *Bilaga 6* have been preserved for posterity and it is also by chance that they have been traced for the present study. Consequently they cannot be used for a statistical analysis of the extent to which the keyed fiddle was used at different periods. Many decades would be required for a systematic investigation of all the manuscript sources in which the keyed fiddle might possibly be mentioned (judicial records and similar documents).

The written sources are nevertheless sufficiently extensive to provide a relatively continuous chain of evidence concerning the keyed fiddle in Sweden from the 17th century to the present day. Isolated documents from the 17th century provide proof that the instrument existed in Denmark. In some cases the texts also provide information about the instrument's social standing. No exhaustive descriptions are available, however, about the instrument and its function.

The written sources can be classified according to their value for a critical study. Of major importance in this respect are documents by authors whose subjects included music. Two have already been mentioned, Agricola (1528) and Praetorius (1619—20).

The official nature of documents such as deeds of inventory, court records and the like is a reasonable guarantee of their reliability. Almost forty of the written sources are of this type. A more cautious attitude must be adopted, on the other hand, to descriptions of life and customs in memoires and the like. Although some of these sources are undoubtedly authentic, in others there is the suspicion that the author has described the instrument from hearsay.

In some literary descriptions of contemporary events, the keyed fiddle appears in contexts that probably reflect situations where the author in question was personally involved in some way or another.

During the 17th and early 18th century the keyed fiddle is also mentioned in poems intended to describe the peasantry's musical activities in conjunction with contrived tributes from the 'humble peasantry' to royal personages. These are not in fact descriptions from real life, the instruments of the peasants having been introduced simply to give the poem a more rustic atmosphere.

# Chapter 3
# Terms for the keyed fiddle

The keyed fiddle is also frequently mentioned in 'historical' accounts as being typical of the period in question. This merely shows that the author was familiar with the name of the instrument and presumed that it was old. Since there are usually no references to sources, these writings from the late 17th and 18th century are of little value as documentary evidence about the earlier periods which they describe.

In certain contexts, terms for the keyed fiddle (*nyckelgiga* and *nyckelharpa*) are used to signify something that is inferior. This usage is found in the literature from the early 17th century to the middle of the 19th century. It serves to indicate the instrument's social status and also provides indirect evidence that the name of the instrument was well known to a wider public.

The written sources for the keyed fiddle in the 20th century largely consist of reports from folk-musical competitions in which the keyed fiddle appeared, as well as newspaper interviews with musicians. The documentary value of these varies considerably.

Each piece of written evidence must be carefully weighed against other types of sources. A constellation of mutually independent items about the keyed fiddle, all from the same period and place, makes it certain that the instrument was a feature of the place in question and not just an occasional phenomenon.

## Music for the keyed fiddle

The great majority of the tunes for folk musicians which are extant from the province of Uppland are ascribable to the repertoire of the keyed fiddle. Tunes have also been registered from the neighbouring provinces as having been played by musicians who had moved from Uppland, or by some wandering player of the keyed fiddle. There is a sufficient number of melodies for it to be possible to exclude those which are unsatisfactory from the point of view of source criticism and still have enough for statistically acceptable analyses. Those melodies which belong 'indirectly' to the repertoire of the keyed fiddle, i.e. those which have been noted or recorded from a performance on some other instrument but which appear from the sources to have derived from players of the keyed fiddle, have not been included in the present study since the melody may have been modified when played on a different instrument.

The notated keyed fiddle melodies from the 19th and first half of the 20th century that are extant were, of course, taken down by ear, while the contemporary repertoire is relatively well represented by recordings on gramophone records and tapes. The former category is of greater historical interest, since it tends to reflect an older repertoire. On the other hand, these recordings by ear have the disadvantage that they tend to be incomplete, particularly concerning details of the rhythm and pitch of the melodies and the use of drone and double stopping. In many cases they are probably only a pale reflection of the musical totality they are meant to represent. There are a few instances, however, where early recordings provide a means of checking melodies by the same performer which have been noted down by ear. Similarly, recordings have been made in the 1960's of players whose repertoires have been taken down by ear in the 1920's. Since their instruments are intact and there is no indication that the style of performance has changed, it seems defensible to use these recordings to interpret the melodies noted down forty years ago. It may then be found that the transcription of the melody by ear is reliable at least as far as form, type of scale, melody and general rhythmical characteristics are concerned. It is chiefly these criteria which are investigated in Chapter 9.

The terms found in written sources which can be considered to refer to the keyed fiddle are *Schlüsselfidel, lökkelje, nøglefejle,* in German, Norwegian and Danish sources respectively, and *nyckelharpa, harpa, nyckelgiga, giga, nyckelspel, spel, spelharpa, knaverharpa* in Swedish sources.

## Sources outside Sweden

Reproductions of keyed fiddles in Agricola, 1528: 55 [*46*] and Praetorius, 1620, Plate XXII [*47*], with the captions *Schlüsselfidel* and *Schlüssel Fiddel* respectively, serve to show that this term refers to the instrument as defined on p. 00. According to a catologue from 1884, *Lökkelje* was the term for the keyed fiddle from Vefsen, Norway (*Bilaga 1*, 1.2). *Nøglefejle* is mentioned in two Danish manuscripts from the 17th century (cf. *Bilaga 6*, written sources 1646 and 1663).

## Swedish sources

*Nyckelharpa,* i.e. keyed fiddle, is today the accepted Swedish term for the instrument defined on p. 00. It occurs in written sources from 1642 onwards. Other terms in Swedish usage occur in the same context and in such a way that it is clear that they were used as synonyms for *nyckelharpa.* Such evidence is lacking, however, for the terms *spelharpa* and *knaverharpa.* Even so, they most probably refer to the keyed fiddle, since the former occurs in sources from a community for which there is a wealth of documentary evidence concerning the keyed fiddle, while *knaver,* the first part of the latter term, is a popular term for a key. The terms *harpa, giga* and *spel* are also used in other senses than that of 'keyed fiddle'. Consequently this interpretation has to be investigated and defended in each particular case. In the present study the use in certain sources of *harpa, giga* and *spel* has been taken to be an ellipsis for *nyckelharpa, nyckelgiga* and *nyckelspel* respectively on the following grounds: (1) The complete term occurs in the same source and the general context indicates that the ellipsis is used as a synonym. (2) The shorter term occurs in several

sources where its elliptical function is evident and documented as usage from the same environment, locality and period. (3) The manner of playing the instrument in question is stated in the written source.

The various terms which have most probably been used to indicate the keyed fiddle are summarised in Fig. [53]. Each occurrence is designated with the date of the source. Synonyms are designated by joining the dates with a line. All the terms given below are to be found in their contexts in *Bilaga 6*.

Owing to the random nature of the present material, there is nothing to be gained by tabulating the individual terms in order to calculate their incidence and the period during which they were used. Certain tendencies are, however, worth noting. It will be seen that *nyckelgiga* is the most common term up to 1790, after which it disappears entirely. After 1870 one finds nothing but the terms *nyckelharpa* (chiefly in written language) and *harpa* (chiefly in spoken language).

## 'Nyckel-'

The German, Danish, Norwegian and two quantitatively largest groups of Swedish finds are related with respect to the first part of the compound (*Schlüssel-, nøgle-, lökkel-* and *nyckel-*). *Schlüssel* is used in the sense of 'key of an instrument' in Virdung (1511) and Agricola (1528). The word for 'key', i.e. of a door, in the Scandinavian languages (*nyckel* in Swedish) does not have this sense. Most probably, therefore, the first part of the Scandinavian compounds should be regarded as translations of the German *Schlüssel*. Perhaps the use of 'key' in these compounds is in some way related to the similarity in appearance and principles of design between the key of the keyed fiddle and the wooden key of the drop-arm lock (cf. p. 230).

## Compounds with 'nyckel-'

There is no instance in the written sources of a Swedish term *nyckelfela* or *nyckelfiddla*, i.e. a direct counterpart to the German *Schlüsselfidel* and the Danish *nøglefejle*. In Swedish usage, *giga* and *fiddla* as terms for instruments appear to be synonyms for 'stringed instrument' without any indications as to type. *Harpa* and *spel* are used to refer to so many different types of instrument that they are practically equivalent to the concept 'instrument'. The fact that Swedish terms for the keyed fiddle in the 17th and 18th centuries ended in *-giga* and *-harpa* rather than *-fiddla* is probably a linguistic phenomenon and has nothing to do with the morphology or design of different instruments. The terms *nyckelharpa* and *nyckelgiga* also seem to have been used as synonyms, although the mediaeval *giga* appears to have been gradually abandoned in favour of *-harpa*, which was firmly established in common usage, particularly in Uppland in the 17th century.

## Definitive attributes and compounds with 'harpa'

From the end of the 18th century onwards, various attributes and compounds with *-harpa* are used to denote the keyed fiddles with resonance strings, each name being connected with a particular type of instrument.

*Enkelharpa* ('simple keyed fiddle') is a documented term for instruments with one melody string. According to oral tradition the term arose to distinguish such instruments from their immediate successor, the contra-drone keyed fiddle, which was known as the *dubbelharpa* ('double keyed fiddle'). The terms 'simple' and 'double', however, are also used even today to distinguish an earlier, relatively simple instrument from a more recent and more complicated model, e.g. the silver-drone from the chromatic keyed fiddle. Consequently, these terms, which have been used in the present study, are not entirely unambiguous.

*Kontrabasharpa* ('contra-drone keyed fiddle') refers according to present-day oral tradition to the location of the melody strings, which in this instrument lie one on each side of the drone strings, i.e. 'contra bass'.

*Kontrabasharpa med dubbellek* ('contra-drone double-keyed fiddle') is reported by the same persons to have arisen as a term when the second melody string of the silver-drone instrument was incorporated with the appurtenant keys into the contra-drone keyed fiddle, which thus acquired a 'double' playing mechanism.

*Silverbasharpan* ('silver-drone keyed fiddle') was coined as an allusion to the *C* drone string, which is made of silver wound onto silk and is unknown in older types of keyed fiddle. This instrument is also known as the *C-durharpa* ('*C*-major keyed fiddle') on account of its having been adapted for the performance of melodies in *C*-major.

*Kromatisk nyckelharpa* ('chromatic keyed fiddle') is the term for the most recent type of instrument, on which one can play a chromatic scale of more than three octaves.

These terms thus refer either to some characteristic part or to a peculiarity of performance of the instrument in question.

# Chapter 4
# Instrument-makers, materials and techniques

## Modern instruments

### Instrument-makers

The maker and the player of the keyed fiddle has been and still is one and the same person, drawn from the ranks of rural society—farmers, craftsmen, fishermen and smiths—and producing the instrument for domestic purposes. All the instrument-makers met with in the present era are or have been active in the province of Uppland, where there have been centres for making the keyed fiddle for at least 150 years.

When building an instrument, the craftsman has no 'antiquarian' ambitions but aims at producing the best possible tonal quality and an attractive appearance. Organised instruction in the making of keyed fiddles had not been arranged until the 1960's, when study circles took up the subject. Before that, the beginner developed his own technique by using an existing instrument as a model and drawing on his experience from the making of other objects. The workshop may be a carpentry shed or the kitchen (see [54] etc.). This chapter deals with the various shapes which the instrument-makers have developed as well as individual and local variations of these.

### Choice and acquisition of timber

It is a general custom among those instrument-makers who work in the forest to be on the look out for suitable timber for their instruments. A 'split log' [55] that rings true when knocked with an axe may immediately inspire the building of an instrument. During the past decade, however, there has been an increasing tendency to buy sawn timber.

The instrument-makers have numerous ideas, which may be contradictory, concerning the choice of timber, particularly for the body and belly. Spruce is still used today for both body and belly, as it was in older instruments (see below), but hardwood is being used more and more for the body or at least maple for the back. The builder has certain notions about an ideal sound when making this choice of timber and in the majority of cases the traditional woods are abandoned in favour of other types which it is hoped will give a quality of sound reminiscent of the violin.

Other parts of the instrument (tail-piece, key-box, etc.) are considered to be of no acoustic importance and consequently other considerations guide the choice of materials for these. The primary requirement is a wood that is hard and will stand up to pressure and wear, while efforts are also made to match the various pieces in respect of grain and colour. For the older type of bow-stick with its curved end, a workpiece is sought that has grown in this shape. The stick is made of juniper or some other hardwood, usually birch or maple.

### Manufacture

The *timber* is left to dry for anything from a month or so up to four years. Opinions about how dry the wood should be vary considerably.

The *body* is made from a piece in the form of a 'split log'. Recently, the practice has grown of glueing together sawn timber to form a rectangular frame [56]. If a split log is used, the heartwood is removed, the pieces are aligned and the builder decides whether the back shall lie in the heartwood or in the sapwood [57]. The profile of the body is often shaped after being drawn freehand, though sometimes a template is used [58]. A template is always used for the middle bout. One measurement, the vibrating length of the strings, is always the same nowadays, namely 400 mm; otherwise there are considerable variations in the size of the body, even between instruments made by the same person (see *Bilaga 5*).

Tools used for the shaping of the body are an axe, saw, mortise chisel, gouge, spoon gouge, trying-plane, plane, ruler, compasses, rasp, drills and breast-drill [60]. The profiles are sawn out [59], the ribs are planed to the required slope and the middle bout is hollowed out. The workpiece is then smoothed with rasp and file. The builder bores out the inside of the body [61] before going to work with the gouge, mortise chisel, rasp and file. The drilling depth is carefully measured if the back is to be retained.

The *belly* is sometimes made from a single piece cut tangentially [62]. This is softened in hot water before being curved to the required shape [63]. Another method is to cut two pieces radially, glue these together and plane them to get the desired arch [64], [65]. Before going further, the sound quality of the belly is tested by tapping it with a knuckle or hammer [66]. Some builders have started to use a bass bar [67], having learned this technique by studying dismantled violins.

The *belly* is glued to the body before sawing out its profiles. If the builder uses the older type of sound hole, he bores two holes on the lower bout and shapes these into an oval with a knife. An *f*-hole, on the other hand, is made from the builder's own template [68] and is placed on the middle bout. The neck and the peg board with its holes for pegs are completed before the builder goes on to make the other parts of the instrument.

The *bridge* is sawn out [70] and shaped with knife, rasp and file, and its base is carefully fitted to the arch of the belly [71].

The *tail-piece* [72] is made with the same tools as the bridge. The holes for the strings through the key-box nut are made with a small hand drill or an awl [73]. The tail-piece is screwed or glued to the hook bar.

The manufacture of the *key mechanism* is of particular importance. The key-box itself is made from two pieces of roughly the same size, 320—350 mm long, 40—50 mm wide and 20—30 mm thick [74 *a*]. The one intended for the left panel is planed and chiselled to a thickness of 5—6 mm, leaving two heels projecting from the base [74 *b*] for fastening the panel to the neck. The holes for the keys are then marked out and drawn up. The builders measure the distances between the stopping points on an existing instrument rather than working them out for themselves (cf. Chapter 6). These measurements are plotted on a special

template and transferred from this to the left *panel* [*75 a* and *b*]. The holes are then sawn [*76*], [*77*] or chiselled out. The left panel is also made out of several longitudinal pieces [*78*], [*79*]. The right panel is fitted with a groove about 10 mm wide, which gives two 'walls'. Holes for the keys are made in the inner wall, the outer one serving as a stop [*80*]. When finished, the panels are screwed onto the neck [*78*].

The *keys* are whittled with a knife or sawn from suitable pieces [*81*]—[*83*]. They are then tried out in the key-box [*84*] and the instrument is provisionally strung [*85*] so that the builder can tell where to place the tangents. One builder has tried to improve the key mechanism by placing a return spring on the end of the key [*86*]. The upper row of key holes on the left panel are open so that the keys can be removed from the box for adjustment; these keys are held in place with a batten [*87*], [*88*].

Tuning *pegs* are made out of wood in the club-like shape that is characteristic of the traditional keyed fiddle. In the last two decades, builders have started to use mandolin or guitar pegs for the resonance strings [*89*]. There are also individual designs requiring specially constructed tuning keys [*90*]. Some builders use zither screws, the instrument being tuned with a clock key [*91*]. Specially designed iron tuning keys are forged by the players who are employed at ironworks [*92*].

A suitable piece for a *bow* can be shaped directly with a knife [*93*]. Otherwise the piece is curved after being placed in boiling water, and then shaped. *Bow hairs* used always to be taken straight from the horse. Nowadays, builders mostly buy violin hairs, preferably second-hand as these are cheaper. If violin or violoncello bows are used, they are shortened about 10 cm. These shortened bows have subsequently been copied by builders making their own bows. The manner of attaching the hairs is similar to that used for violin bows [*95*]. There is no nut, the hairs being tightened with the thumb or else upon attachment.

*Varnish and ornamentation.* A water-soluble stain is applied to the body, belly and other parts of the instrument as well as the bow; after this has dried, it is covered with a thin layer of shellac. Compared with the beginning of this century, instruments are now given a lighter hue in order to bring out the grain of the wood. A common colour scheme is a yellow-brown body and walnut brown for the other parts. One form of ornamentation is produced by pressing a cogwheel into the soft wood [*68*]. Another is produced by branding with a soldering iron [*17*]. The heads of the 'diatonic' keys are sometimes painted a light colour and those for the 'chromatic' keys a dark colour, in keeping with the keys of the piano.

Several of the builders who were interviewed used to place the *sound post* in the traditional manner through the back of the instrument, holding it in place with a wooden wedge [*96*] and [*121 b*]. Nowadays it is made and inserted according to the same procedure as for the violon family [*121 c*].

The *strings*, both those of spun silk and those of gut, used to be made by the builders themselves. Steel wire for resonance strings was also available in the country districts. Nowadays players use a combination of violoncello and guitar strings as well as piano wire.

During the latest phase in the development of the keyed fiddle—the transition from the silver-drone to the chromatic type of instrument—radical changes have been made in its construction. These include (*a*) an adjustable sound post instead of one firmly wedged against the back, (*b*) an *f*-hole on the middle bout instead of oval-shaped sound holes on the lower bout, (*c*) a separate back of maple instead of a body entirely made of pine, (*d*) a straight bow stick instead of one curved at the end, (*e*) cello and guitar strings instead of strings made from silk and gut, (*f*) a curved instead of a flat bridge, etc. The body itself has also become lower and less arched. Forms of decoration which used to be common have disappeared and new ones have been introduced. Although this development has been influenced by the instruments of the violin family, the builders have not copied these slavishly but have modified them to suit their own intentions. This aspect is discussed in more detail in Chapter 5.

Such innovations are generally created by one or two of the builders and subsequently adopted to varying degrees by the others. They have enabled the instrument to become adapted to changing requirements, helping it to survive longer than many other Swedish folk instruments, e.g. the bagpipe.

## Analysis of older instruments

If it can be shown that keyed fiddles from different periods have been made from the same materials and with the same technique, this may help to elucidate the question of their historical connection.

### Type of wood[1]

Of the oldest extant instruments studied here, the two constructed in the form of a guitar (the Mora instrument and N.M. 147300) are made of pine, whereas the other two keyed fiddles without resonance strings (the Vefsen and Esse instruments) have a hardwood body and a belly of spruce.

A belly of softwood and a body of hardwood was regarded as a happy combination in the Middle Ages. A description of the manufacture of folk string instruments in a Swedish poem from the end of the 17th century mentions that the body was also made from hardwood. Another poem by the same author from 1707 relates, however, that the instrument was made of spruce.

Practically all the keyed fiddles which have been found and dated to the 18th, 19th or first decades of the 20th century have both body and belly of spruce. This choice of a softwood for the

[1] The wood has been analysed at the Swedish Forest Products Research Laboratory, Stockholm; cf. *Bilaga 10*.

body would seem to be connected with the new type of voluminous instrument with resonance strings, which has a large body and is designed with profiled edges, a flat back and pronounced middle bouts. When, in the 20th century, the practice grew of making a separate back on the lines of the violin, it became increasingly common to use hardwood for the body. To judge from the analyses, the other wooden parts of the instrument and the bow stick have always been made of hardwood.

## Material for strings

It is not known what material was used for the strings of *keyed fiddles without resonance strings*. There are various possibilities. In the Middle Ages and more recently, stringed folk instruments have been fitted with strings of horse hair, silk, gut and metal. An extant example of the older type of keyed fiddle (the Vefsen instrument) has a fragment of metal wire in the head of the tailpiece which is probably the remains of a metal string. In view of contemporary practice, it is probable that strings of gut and silk were also used for keyed fiddles without resonance strings. It seems less likely, on the other hand, that horsehair strings were used for keyed fiddles, partly because this instrument seems to lack connections in other respects with Nordic folk instruments having strings made out of this material.

*Single* and *contra-drone keyed fiddles* have had melody strings of silk and gut. Those of silk were made of silk thread rubbed with asafoetida and garlic. The silk string is probably a survival from mediaeval usage. Gut strings were made of sheep's gut for melody strings as well as for drone strings, which had to be made considerably coarser since they were tuned lower.

The resonance strings for keyed fiddles were of metal, usually iron or steel wire.

The *silver-drone keyed fiddle* was in the 19th century usually fitted with melody strings of gut, while during the present century these have been exchanged for strings made of piano wire and for strings wound with metal.

## Instrument-making in the past

The manufacture of the keyed fiddle in the past can be studied only by examining the details of extant instruments, there being no other sources. Whereas the Mora instrument and the keyed fiddle N.M. 147300 were made with loose borders, back and belly and a separate neck—not unlike the technique for making a guitar—the Esse and Vefsen instruments and the keyed fiddles with resonance strings from the 18th, 19th and present century were made in much the same way in principle and with roughly the same tools as those described above for contemporary instruments.

In the manner of their construction there is thus an undisputable connection between the Esse and Vefsen instruments and the present form of the keyed fiddle.

# Chapter 5
# Morphology and ornamentation

This chapter is chiefly concerned with the following questions about the historical development of the keyed fiddle. (*a*) Does the keyed fiddle constitute a single type of instrument that has undergone a continuous 'development' from the Middle Ages to the present day, or are there various types with such clear differences between them as to suggest that the instrument, having dropped out of use for a time, may have been 're-invented', for instance with some combination of a hurdy-gurdy and a string instrument as the prototype? (*b*) Does a detailed study and comparisons with other instruments and objects suggest that different types of keyed fiddle were localised to certain specific environments? (*c*) Can certain details of construction help to date different keyed fiddles more exactly and provide any indications as to the origin and history of this instrument?

## Forms of body

The keyed fiddle with ribs and a flat bottom represented by mediaeval paintings and extant instruments (see Mora instrument [*2*], the keyed fiddle N.M. 147300 [*30*] and [*43*], [*44*], [*46*], [*47*]) does not constitute an autonomous type of instrument but may be described as a fiddle with a key mechanism (cf. [*98*], [*99*]). The hollowed out body characteristic of other keyed fiddles is more a mark of popular manufacture of stringed instruments. The development may possibly have been as follows: the keyed fiddle with a body shaped like that of a guitar was the type which was introduced and which gained acceptance in Scandinavia during the Middle Ages. Subsequently, when the keyed fiddle lived on as a peasant instrument, it came to have a hollowed-out body, which requires less skill of its maker than does a body with ribs.

One cannot accept such an hypothesis unless it can be shown that there is evidence of a connection between different keyed fiddles from different periods. As far as the shape of the body is concerned, this can be done from the Esse and Vefsen instruments down to the present day. The

various modifications can be explained as influences from other stringed instruments, i.e. probably from the viola da gamba during the 18th century and from the violin during the 19th and 20th centuries.

## Resonance strings

There are several considerable morphological differences between keyed fiddles with resonance strings and those without them. It is therefore important to determine when and where resonance strings were probably first combined with the keyed fiddle. The most probable alternative seems to be that the use of resonance strings was inspired by the viola d'amore, which according to several written sources was already played in Sweden at the end of the 17th century, e.g. in Uppsala and Stockholm.

## Peg board, peg box and English screw mechanism

Keyed fiddles without resonance strings have been fitted with a peg board in which the tuning pegs were inserted from above or below. In only two cases is the instrument depicted with a peg box from which the pegs project along the sides. Praetorius's reproduction shows a rectangular peg board, a shape which was probably made necessary by the large number of strings. A rectangular peg board is also found on all keyed fiddles with resonance strings, except for two instruments that were undoubtedly in use in society and which have peg boxes with lateral pegs [*120*] and an English screw mechanism [*122*]. The tuning pegs are practically always club shaped, although at a later date their actual design is influenced by the tuning pegs of violin instruments.

## Tailpiece and 'guitar bridge'

The manner of attaching the lower end of the strings is important acoustically as well as for playing technique and it is also used for classifying the instrument. Two types of attachment are characteristic of the keyed fiddle. One of them, found only in mediaeval murals, consists of an attachment on the belly, similar to that on the guitar [*32*], [*35*], [*42*]. The other, a tailpiece, is characteristic of other keyed fiddles from mediaeval paintings down to the present day. There is close agreement between the tailpieces of different keyed fiddles without resonance strings that are either still extant or known to us from iconographic evidence. The tailpieces of keyed fiddles with resonance strings bear a close resemblance to the tailpiece of the Vefsen instrument, except that they are more sturdily made in order to stand up to the strain of the additional strings. These tailpieces can be typed within certain limits on the basis of their different shapes (cf. [*100 a, b, c*]). The types are not tied to any particular period. Different tailpieces from different periods can however be distinguished by their ornamentation, design and painting [*101*], just as certain examples that deviate strongly from the common pattern are executed in a design that is characteristic of another society [*122*]. It seems that different techniques for attaching the tailpiece to the hook bar are restricted to certain types of instrument. Illustrations are provided of the usual technique for the simple and the older contra-drone keyed fiddles [*102 a*], for the later contra-drone and silver-drone instruments [*102 b*] and for the chromatic keyed fiddle [*102 c*].

## Bridge

Only one of the reproductions of keyed fiddles without resonance strings clearly shows the shape of the bridge [*33*], and even in this case it is so schematically painted that little importance can be attached to this source.

The earliest extant bridges from keyed fiddles, which date from the late 18th and early 19th century, have the anvil-shaped design that one finds on Praetorius's peasant hurdy-gurdy [*47*]. These bridges differ in matters of detail. As in the case of the tailpiece, the differences would seem to be the result of the individual builder's intentions and local traditions derived from these, rather than being chronologically determined within the periods when the contra-drone and silver-drone instruments flourished (cf. [*103*]). There is a special character to the detail of bridges made by persons from outside the peasant environment [*104*]. A different type of bridge first came into use during the present century, in conjunction with a new manner of performance. The top of this bridge is rather curved, like the violin's, making it easier to play on one string at a time [*105*]. Although the violin bridge very likely served as the prototype, many of the new designs hark back to the bridges of older keyed fiddles.

## Location of the bridge

Before investigating the instrument's tonal material (Chapter 6), it is necessary establish the location of the bridge.

The bridge is missing on the oldest extant keyed fiddles, but its location can be ascertained with considerable certainty from the positions of the hole for the sound post and from the marks left by the bridge on the belly.

## Key mechanisms

The special type of pressure key that is characteristic of the keyed fiddle and the later one-man hurdy-gurdy (cf. e.g. Bachmann 1964: 126 ff.) has no direct parallel among other keyed instruments. There are, however, lock keys which are similar in both their design and the direction of their movement [*106*]. As already mentioned, the prefix 'key-' (*nyckel-*) is significant in connection with this.

## Number of keys

In general, each type of keyed fiddle was fitted with an increasing number of keys as it was developed. This was done to extend its range and permit a higher degree of chromaticism. The latter aim referred only to instruments with resonance

strings. Even so, the number of keys is no certain indication of whether a particular instrument is an early or late representative of its type. A silver-drone instrument with 17 keys is thus not necessarily older than one with 19. It happens, for instance, that players remove keys which they find have no function to fill, and such an instrument may then be copied with its reduced number of keys. (Cf. Chapter 6 concerning the tonal material of keyed fiddles. The number of keys in the instruments studied is reported in *Bilaga 5*, Table II.)

## Morphology of keys

The basic design of the key has remained unchanged from the oldest extant instrument to the keyed fiddles of the present day. Seen from above, the part of the key that lies in the key box is wedge-shaped, while the protruding part is made up of a thin neck and a broader triangular or rectangular plate, referred to in the present study as the 'head' of the key. This head has grooves scored into it at right-angles to the line of the key. The tangent is placed in a hole bored in the wedge-shaped part. There are interesting chronological differences in the detailed design of the keys. Their pattern varies, for instance, with the number of keys, the requirements of different playing techniques, etc. (cf. [*108*]—[*110*]). On some contra-drone keyed fiddles, the twelfth key has an extra wide wedge with room for two tangents side by side. If the performer wishes to play a melody involving $b^2$, he turns the right-hand tangent so that its edge faces the string and swivels the other tangent to one side. To play $bb^2$, he does the opposite [*111*]. Individual designs are found for different keys, particularly in instruments from about 1890 onwards. Different constructions are used for keys placed in tiers [*113*], [*114*]. The keys of chromatic instruments are specially designed so that the wedges can be hollowed out to accommodate the tangents of the keys on the second and third rows [*115*].

## Key box

The *panels* of the key box of earlier instruments have the same general appearance as those being made today (see above). However, as in the case of the keys, there are interesting variations in matters of detail. Each panel is attached to the neck of the instrument at two points, the wood between these being carved away. The only reason for this reeess seems to have been to make it easier to fit the panel onto the neck. The pattern of the recess can be followed from keyed fiddles without resonance strings down to silver-drone instruments. The *locking batten*, which keeps the upper row of keys in place, is attached in a variety of ways. There is one technique [*117 a*], which is found in instruments from all periods, whereas others seem to be confined to a particular type of instrument: [*117 b, c*] to simple and contra-drone keyed fiddles, [*117 d*] to more recent instruments, chiefly chromatic keyed fiddles. Wooden pegs were used for *attaching the panels* until the end of the 19th century, after which wood screws began to be used. Previously it had been held that 'iron kills the sound'. The shape of the *key-box nut* has changed and the arrangement of the strings has also varied from time to time [*118*]. Keyed fiddles used to be fitted with a *lid* over the key mechanism to protect this from the elements [*119*]. The lid disappeared during the second half of the 19th century, probably because special cases started to be made for carrying the instrument outdoors.

## Sound post

There is a hole for a sound post on the belly of both the Mora and the Esse instruments. The keyed fiddle from Vefsen has a very slender mushroomshaped sound post [*121 a*]. Keyed fiddles with resonance strings from the 18th to the early 20th century have a sound post inserted through a square hole in the back and held with a wooden wedge [*121 b*], [*96*]. The chromatic keyed fiddle has an adjustable sound post after the manner of the violin [*121 c*].

## Sound holes

The sound holes on keyed fiddles are by no means unique in their design and new types have been introduced from other instruments from time to time. Studies concerning the early development of sound holes thus concern the keyed fiddle only indirectly.

A round sound hole in the middle of the body —as on a guitar—is shown on several portrayals of keyed fiddles in mediaeval church murals as well as in Agricola (cf. [*35*], [*38*]—[*40*], [*42*], [*46*]). The keyed fiddle in Agricola, like several of his bowed instruments, also has a C hole on the upper bout. Fiddles with the guitar's circular sound hole are known from mediaeval paintings on the Continent and there is no justification for concluding that these reproductions are instances of the artist having been unable to distinguish between bowed and plucked instruments: the type of instrument in question may well have existed in the form portrayed (cf. p. 00). Other types of sound holes found on keyed fiddles [*32*] similarly occur in mediaeval pictures of other types of bowed instruments. Twin sound holes in the form of two hearts are found in illustrations as well as on extant instruments ([*2*], [*30*], [*43*], [*47*], [*52*]). A hurdy-gurdy and two fiddles in Rynkeby church, as well as one fiddle in Brunnby church, all have this type ([*125*], [*99*], [*98*]). These twin pairs of holes appear to belong to a mediaeval type of fiddle. A sound hole shaped like a C is found on the Häverö keyed fiddle [*33*]; together with the flame-shaped hole, this type is common in the viol family. Like the keyed fiddle in Alnö church, the Esse instrument [*3*] and most of the instruments with resonance strings have oval sound holes, of which one variant is fairly circular [*19*], another egg-shaped [*20*] and a third oblong [*11*]. Some of the oldest keyed fiddles with resonance strings have drop-shaped sound holes [*107*], while others are reminiscent of rococo forms [*122*]. A kind of *f*-hole on the lower bout made its appearance late in the 19th century; after 1920 this was moved to

the middle bout and made to look more like the sound hole on a violin.

A *small sound hole on the upper bout* occurs in the form of four holes arranged in a diamond with a fifth hole in the middle ([2], [30], [52], [123 *m*]). This type of sound hole has been widely used for a great variety of instruments both in and outside Europe. The most usual type of sound hole on the upper bout, however, is a small heart [123 *a*—*h*] or some related shape [123 *i*—*k*]. Two other shapes have also been found [123 *l*, *o*].

## Bow

All the bows in mediaeval reproductions of the keyed fiddle have their parallels in pictures of other bowed instruments. It does not seem likely that these reproductions of keyed fiddle bows are distortions or products of the imagination. There is an illustration [124] showing bows for the keyed fiddle arranged according to Dräger 1937 p. 21; the caption indicates which of these belong to the same typological group. The bows of both Agricola's and Praetorius's keyed fiddles appear to have been reproduced in a credible manner. Several keyed fiddle bows from the 18th century are still extant and there is little difference, except in certain details, between these and the bows from the end of the silver-drone instrument's era, i.e. the present day. This bow is characterised by a sharp curve towards the tip, the straight part of the stick being angled towards the hairs and ending in a flat handle. The design of this handle is independent of the procedure for stretching the hairs: bows where the hairs are tensed by pressing them against the stick from below are shown in [124 *f*, *h*], [9], [11] and those where the hairs are tensed with the thumb between them and the stick are reproduced in [124 *g*, *i*], [12], [15], [20].

One must be cautious about dating the bows on the basis of their technical details. Some of them are undoubtedly ancient relicts but certain peculiar designs may well be examples of quite recent invention having no direct connection with mediaeval types. There are several instances of such reductions, where there is no genetic relationship between the later bows and their predecessors, among keyed fiddle bows. Consequently, unless their history is known in detail, it is hazardous to try to establish a correlation between typological and chronological features.

## Varnish, painting and ornamentation

The oldest extant keyed fiddles have apparently been painted brown and black. In the 19th century the colour is brownish-red and black, in keeping with the violin, while during the present century instruments have been painted in two different shades of brown. Ornamentation in the form of *scoring*, *punching* and *branding* has been and is still used. However, there is nothing peculiar to the keyed fiddle in these ornaments; both the patterns and the techniques for producing them are documented as being used for other objects in Swedish folk art. In recent years, the emblems of the arts-and-crafts movement have started to replace the old patterns; this change constitutes a feature of the instrument's latest development.

## Hurdy-gurdy and keyed fiddle

There is a close morphological similarity between hurdy-gurdies and keyed fiddles in mediaeval and renaissance reproductions. They also display an analogous development in that in both types of instrument, the number of keys was gradually increased as time went by. This does not however prove that there is a continuous connection between them. Instead they probably developed independently but were both influenced by changes in the musical situation in their environment. Another example of an analogous development is that there is probably no connection between the introduction of resonance strings on the hurdy-gurdies in 18th century French society and their adoption on the keyed fiddle. In the early stages, the keyed fiddle's harmonies were the same in principle as those of the hurdy-gurdy. This was changed with the introduction of the contra-drone keyed fiddle, when it was discovered that, thanks to the use of a bow, more than one string could be utilized for the melody (see Chapter 7).

The data concerning hurdy-gurdies and keyed fiddles suggest that, during the Middle Ages, there were close musical and morphological parallels between the two types of instrument. They appear to have 'separated' after 1600, the keyed fiddle following its particular line with influences from viols and the violin family, while the hurdy-gurdy was modified by the lute and the guitar.

It is now possible in some measure to answer the questions formulated at the beginning of this chapter. (*a*) The morphology of the keyed fiddle shows that the instrument was developed continuously from the Middle Ages onwards; there are several points of agreement in design and construction. (*b*) The keyed fiddle can be localised to certain environments. The design of the instrument shows that it belonged among the peasantry from the 17th century onwards. At all times, however, one finds that builders borrowed from 'society instruments' and tried to adapt the keyed fiddle to current requirements in respect of sound and performance. (*c*) Certain details of construction and design provide a chronology on a typological basis, which can often help to verify the date of an instrument.

Indirectly, the study has thus enriched the historical material, besides paving the way for an hypothesis about the origin of the instrument. This is presented in Chapter 10, while the analyses reported above also provide a basis for the discussion in Chapters 6, 7 and 8.

# Chapter 6
# Tonal resources and size of intervals

The tonal material and size of intervals of extant keyed fiddles have been investigated in two ways: by acoustic measurement of pitch and by linear measurement of strings. The results in both cases must be evaluated in the light of the material investigated and the reliability of the measuring systems.

## Methodological considerations

*Acoustic measurement*

A keyed fiddle that has lain idle for a considerable period of time is generally not in a fit state to be played: the belly has usually fallen in and several parts will be missing. Even the few instruments that are well preserved have to be re-strung before they can be played. Let us however assume, for the sake of argument, that the tonal relationships of a well-preserved instrument are not altered by re-stringing because the strings used are of the same material as the original ones and the bridge is fitted in exactly the same place as before. Let us also assume that the tangents lie at exactly the same angle to the string as when the instrument was last in use. Not even under these ideal conditions can one claim that acoustic measurements will determine the original pitch of the instrument to the nearest cent. This is because the design of the keyed fiddle permits a rather large variation in frequency depending upon how the instrument is played. Acoustic measurements of pitch thus provide information about *the instrument's pitch as produced by a particular player.*

The players visited in the course of this study were asked to play the instrument's scale. A chromatic scale was entirely alien to most of them and even a diatonic scale presented some difficulty, since many of the players were unfamiliar with the necessary fingering. When the players nevertheless complied with my request, the artificial situation may well have meant that the notes they played differed slightly in pitch from those produced when playing a tune.

Consequently, the only possible way of determining the pitch of sounds produced when playing the keyed fiddle is to study the actual sequence of the physical sounds produced when playing melodies. This gives the pitch of the notes that are used by the player, which do not howewer constitute the instrument's total tonal material.

The sound sequences in keyed fiddle melodies were analysed with the melody writer 'Mona' by Mr. Krister Malm at the Institute for Musical Research, Uppsala, in the spring of 1965.[1] An important finding was that a particular note may vary considerably in pitch even when produced by the same player, depending upon its position in the melody. This is probably due to variations in the player's touch: a tone played to form an interval is often sharper than the same tone played in a scale.

The extent to which touch can affect pitch also depends upon the design of the key box and the material used for the strings. In addition there are such factors as the construction of the bow and its pressure on the strings.

The keys of many chromatic keyed fiddles are designed so that they can be depressed only a short distance, whereas those of older instruments can be pushed much further in. Steel strings are less elastic than strings of gut or silk. In the case of older instruments with silk strings and keys that can be depressed a considerable distance, even minor differences in touch vary the pitch to such an extent that the player has to 'get the feel of the instrument' if the sounds produced are to be reasonably true. The older type of bow, curved towards the head and held with a 'fist grip' (cf. Chapter 7), usually gives rise to an irregular bowing pressure, whereas a bow with a straight stick and tight hairs can be played more evenly and gently. This, too, will probably affect the stability of pitch (cf. however *Bilaga 8*).

The variations in pitch that arise from e.g. differences in touch are so large that there is no point in considering limiting values. Even with the chromatic keyed fiddles, sounds that are more than a semitone sharper than those intended may be obtained if the keys for the top notes are pushed in very hard.

Nevertheless, with the exception of the top notes, the scales played experimentally on renovated instruments and those produced by players on their own instruments should provide a basis for determining the distribution of the whole and half-tone intervals of the instrument in question.

*Linear measurement*

It would assist in determining the pitch of sounds produced by a keyed fiddle if one could disregard the performer's technique and the condition of the instrument. This can in fact be done by measuring the length of the open string (mensura) and the distances between stopping points and the bridge.

Such a situation is of course fictitious in the sense that one dispenses with sound events and establishes the instrument's intervals by measuring the position of the tangents. In other words, one obtains the makers' *measurement* of intervals and not the players' realisation of these in practice.

String lengths were measured in the present study according to the principle used by the makers when producing a template (cf. p. 227 f.), since this proved to give the smallest margin of error. Measurements of this type can be made on all keyed fiddles provided one knows the position of the bridge and the key-box nut, and provided one of the side panels, preferably the left-hand one, of the key-box is preserved. Instruments that simply comply with these minimum requirements give less reliable measurements than keyed fiddles which are complete and 'intoned'.[2] Even

[1] For details about this melody writer see Bengtsson 1966: 338 ff.

[2] A keyed fiddle is said to be 'intoned' when the player himself has adjusted the tangents so that their angle to the melody strings produces the intervals that satisfy the player.

in the latter case, however, measurements can only be made to the nearest millimetre, partly because the tangent has a relatively blunt point. Consequently, even measurements on such instruments are subject to a certain tolerance. When establishing the point where the tangent strikes the string, the margin of error should be taken as ±1 mm. A larger tolerance must be admitted, of course, if there is reason to suspect that the tangent has been disturbed so that the intonation is not the same as when the player used his instrument. According to the present calculations, the point of impact of each tangent falls within 2 mm on either side of the perpendicular from the string to the tangent. In the case of intoned instruments, the tangents are seldom turned so that their point of impact is displaced by more than this. In practice one cannot usually turn the tangent any further because its front edge must hit the string almost at right-angles to avoid the tangent turning parallel with the string on impact. When measuring string lengths on these instruments, one should therefore allow a tolerance of ±2 mm. Practical experiments suggest that this tolerance is also sufficient in the case of instruments with only one side panel of the key-box extant.

One cannot measure string lengths without knowing the positions of the bridge and key-box nut. Even if the latter is not extant, its position on the keyed fiddle can be fixed without difficulty thanks to the groove on the neck. One may have more trouble ascertaining where the bridge once stood, though in many cases the varnish on that part of the lid has changed colour or been worn away. Even so, the distance between the nut and the bridge can be measured only approximately in many cases. In all the cases in which measurement has been possible, this dimension has amounted to almost or exactly twice the distance between the nut and the octave stop. Contemporary keyed fiddle makers are very particular about the 'octave key' halving the string. Although some of the older instrument makers may not have fully realised why this is so important, they were all aware that it would be 'asking for trouble' to ignore the principle. The keyed fiddles with resonance strings all appear to have been given a key mechanism designed to give a pure octave to the open string. It is less likely that this principle was applied to the design of key mechanisms for the instruments without resonance strings (see below).

## Interval diagram for surveying the position of tangents

The mensura of keyed fiddles vary between 360 and 420 mm. The interval diagram [*126*]—[*127*] was constructed in order to compare the string lengths of all keyed fiddles and relate them to a scale in equal temperament in the following manner. (In the diagrams the tones are named according to German terminology.)

Starting with mensura of 360 and 420 mm, string lengths were calculated for a chromatic scale covering two octaves in equal temperament. These lengths, representing the positions of hypothetical tangents, were plotted along the top and bottom of millimetre paper so that the octave 'stops' lay on the mid-line.

Similar plots of the positions of tangents in the instruments examined were then tried out in various positions on this diagram. The string lengths of the keyed fiddles with resonance strings coincided or lay close to the lines on the diagram when their octave stop was placed on the mid-line. This indicates that the makers of these instruments probably arranged the tangents with either just intonation or equal temperament as a pattern. In the case of the three instruments without resonance strings, the plots of the tangents did not coincide in this way and these are therefore discussed in a separate section.

The positions of the tangents were plotted on the diagram with the octave stop on the mid-line, in keeping with the conclusion that the instruments were designed so as to produce a pure octave with the open string. The tolerances were indicated with a circle round each point, the radius being 2 or 1 mm according to the tolerance in question. It would unfortunately have taken up too much space to publish the tangent positions of all the instruments investigated. Instead, a number of instruments have been selected to represent each type and these are shown on smaller interval diagrams. Diagrams 1—3 [*126 a—c*] show the positions of the tangents on simple, contra-drone, silver-drone and contra-drone double-keyed fiddles respectively. Diagram 4 [*127*] does the same for instruments belonging to players who are still active. The instruments represented have different mensura, the manner of their construction varies and they come from different localities. Even so, the position of the tangents is much the same in each case. The series of intervals derived from the measurements of string length serve to establish the distribution of whole and half-tones according to the intentions of the man who built the instrument. Some instruments even seem to have been consciously designed to play intervals outside just intonation or equal temperament (see below).

## Comparison between acoustic and linear measurements on the same instrument

In order to compare the results of frequency measurements with the theoretical pitches calculated from measurements of string lengths, experiments were made with a chromatic keyed fiddle (6.5) played by its maker, who is an active player, and a keyed fiddle without resonance strings—the Vefsen instrument (1.3)—played by me. The former instrument was in excellent condition and the performer was ideally suited to play the pitches for which the instrument was designed. In the latter case, on the other hand, conditions were the worst possible: the key mechanism was in poor condition and the performer

did not know for which pitches the instrument had been constructed. In spite of this, both measurements gave similar results. At low frequencies there was little difference between the results calculated from string measurements and those obtained by acoustic measurement of scale notes played on the instruments, while there was a marked difference for the high frequencies in the case of the Vefsen instrument and to some extent for the chromatic keyed fiddle as well. As already mentioned, these top tones vary considerably with the touch of the performer, who is thus able to control the pitch of notes in this register, which is also particularly susceptible to unintentional variation. There was a marked difference between tones forming part of a scale and the same tones played as a leap.

This comparison suggests that the measurement of string lengths, making allowance for the reservations discussed above, is more reliable for establishing an instrument's pitches. The following account of tonal resources and size of intervals is entirely based on this method.

## Tonal resources of the keyed fiddles with resonance strings[3]

The tonal resources of most of the *simple keyed fiddles* investigated are the same as those of the instrument shown in the drawing [*128*]. There are certain deviations, e.g. some instruments have chromatic steps corresponding to the stopping of the first melody string shown in the drawing of a contra-drone instrument [*129*].

Seven of the 17 simple keyed fiddles have a tone beteween $f^3$ and $f^3\sharp$. This appears to be intentional rather than the result of some random deviation.

The *contra-drone keyed fiddles* have the same grouping of tones on the first melody string as the simple keyed fiddles. There is, however, a preponderance of instruments with the half tones $d^2\sharp$, $g^2\sharp$ and $a^2\sharp$. The intervals on the second melody string are the same as on the first, pitched a fifth higher [*129*]. Some instruments appear to have string lengths that vary at random (cf. [*126 b*] diagram 2, 3.35 and 3.53). It is interesting to compare these with 3.37 (cf. diagram 2), which was probably built by a professional instrument maker and lies close to the theoretical diagram for equal temperament.

The *silver-drone keyed fiddle* has the keys and tangents for the first melody string arranged in exactly the same way as the majority of contra-drone instruments [*130*], though curious intervals are sometimes found above $c^3$ (cf. e.g. [*126 c*] diagram 3, 4.43 and 4.2). In these cases it seems that the instrument makers did not trouble to measure the position of these tangents particularly accurately. According to one informant, this was because the top keys used to be included simply 'for the look of the thing' and were never used by players. In this context it is worth mentioning that, since the relative thickness of the two melody strings might be altered when one or both of them were renewed, the keys used to be fitted with three alternative holes for the tangents to the second melody string. There are also various types of coupling between the keys and the two melody strings (cf. [*114*]).

The *contra-drone double-keyed fiddle* has three melody strings, although the one in the middle is only used for double stops. In other words, the middle string has one of the functions of the second melody string on the silver-drone keyed fiddle and it has the same arrangement of keys and tangents. The first and third melody strings have keys and tangents arranged in exactly the same way as the contra-drone keyed fiddle [*131*].

The *chromatic keyed fiddle* is equipped with the same grouping of keys for the first melody string as the majority of contra-drone and silver-drone instruments. The second melody string has its own row of keys, as has the third melody string, which corresponds to the first drone string of the silver-drone instrument. The register is often entirely chromatic [*132*].

The tonal material of keyed fiddles with resonance strings has changed considerably from the oldest instruments known—from the 18th century—to the chromatic keyed fiddles in use today. The basic scheme for positioning the tangents has however remained the same.

Apart from changes connected with efforts to alter the sound quality (for instance when the drone technique gives way to double stops and double stops to chords, cf. Chapter 7), it is noticeable how the tonal resources are extended and become increasingly chromatic. This is true of the general development from the simple to the chromatic keyed fiddle and it also applies to the individual types of instrument. It seems that the earliest representatives of the simple, the contra-drone, the silver-drone and the chromatic keyed fiddle all have fewer keys, i.e. a smaller range and fewer chromatic half-tones, than later models.

There are instruments which anticipate this development and these were probably the work of an instrument maker with greater ambitions than those of the average builder, whose keyed fiddle was required for a specific repertoire only.

One also finds instances of the opposite procedure; instruments of a particular type which tend to lack the keys, or at least the tangents, that produce tones which are not required by the player's repertoire.

When the makers copied the positions of the tangents from older instruments, their measurements may have been inaccurate; in the interval diagrams this will lead to random deviations from equal temperament or just intonation (cf. diagrams 1—4 [*126*]—[*127*]). If several instruments deviate with respect to the same string length, however, it is possible that the makers were aiming at a specific pitch and perhaps trying to realise an intonation that was characteristic of the particular musical environment of

[3] In the following the chromatic half tones are marked simply with a sharp sign.

these instruments. Before discussing this possibility, let us look at the tonal resources of the three oldest keyed fiddles extant.

## Keyed fiddles without resonance strings

The positions of the tangents on the Mora, Esse and Vefsen instruments cannot be fitted into the interval diagrams discussed above. In order to see whether this might be because the position of the bridge has been wrongly located, a new interval diagram was constructed with 300 mm as the smallest mensura, i.e. shorter than the possible minimum for these three instruments. Even so, the plots of their tangents could not be fitted into a series of intervals corresponding to any known pattern. It is probable that the proposed mensura are correct and that the intervals are not the same as for the keyed fiddles discussed above. Tangent plots were made for instruments of equal temperament using the two mensura accepted for the three instruments (390 and 360 mm) and their octave points were positioned on the same vertical line ([133] diagram 5). The positions of the three instruments' tangents were plotted as well as the string lengths calculated from scale tones played on the Vefsen instrument (cf. *Bilaga 7*).

The positions of the tangents on the Mora instrument [2], [5] appear to correspond to the following tones: $a^1$ (open string), $b^1$, $c^2$, $d^2$, $e^2$, $f^2\sharp$ (all lower than equal temperament), $g^2$, $a^2$, $b^2$, $c^3$, $d^3$, $e^3$, $f^2\sharp$. It will be seen that certain intervals in this scale deviate from those of equal temperament or just intonation. Moreover, the measuring points suggest a doric scale, i.e. a different arrangement of tones from that presented earlier. The pitch of the notes can be varied considerably by the player and the deviations in intonation suggested by the positions of the tangents can easily be eliminated by depressing the keys in question somewhat further than the others. It seems clear, however, that the whole and half tone intervals indicated by the measurement of string lengths are those for which the instrument was designed.

Like the Mora instrument, the keyed fiddle from Esse [3], [6] has a pure octave to the pitch of the open string with the mensura adopted here. The positions of the tangents give the following intervals on the diagram: $a^1$ (open string), $a^1\sharp$, $c^2$ (lower than equal temperament), $c^2\sharp$, $d^2$ (higher than equal temperament), $e^2$, $f^2\sharp$ (lower than equal temperament), $g^2$ (higher than equal temperament), $a^2$, $a^2\sharp$, $c^3$ (both higher than equal temperament), $d^3$, $e^3$.

The Vefsen instrument [4], [7] probably has a mensura of about 390 mm, like the keyed fiddle from Esse. With this measurement, however, none of the points gives an octave to the open string. The interval diagram results in the following scale: $a^1$, $b^1$, $c^2$, $c^2\sharp$, $d^2$, $e^2$, $f^2\sharp$, $g^2\sharp$ (lower than equal temperament), $a^2\sharp$, $c^3$, $c^3\sharp$, $d^3\sharp$ (both higher than equal temperament), $f^3\sharp$. The tones played on the instrument gave the same scale up to $g^2$, but this was followed by $a^2$, $b^2$, $c^2\sharp$, $d^2$ (cf. diagram 5 [133] and *Bilaga 7*). The octave can thus be produced by varying the touch, which also has a considerable effect upon the tones above $a^2$.

It seems that the musical environment in which the Esse and the Vefsen instruments were constructed, was relatively uninfluenced by theoretical calculations of tangent positions according to the demands of equal temperament or just intonation. The scales of these instruments do not represent a particular type as in the case of the instrument from Mora. In the Esse and Vefsen instruments, the keys appear to have been arranged somewhat haphazardly without considering the exact intervals. This may also explain why there is a good number of chromatic half tones at the beginning of the instrument's scale whereas the highest intervals are whole tones and even an augmented second. It is possible that the curious scale of the simple keyed fiddle can be explained in the same way. As reported above, this scale is also chromatic to start with but becomes diatonic. Here, too, the number of keys was presumably conditioned by the space available, but the scale differs from that of keyed fiddles without resonance strings owing to the development of a theory about how a string should be stopped to give the 'correct' intervals.

## Use of the tonal resources

Numerous melodies played on the keyed fiddle have been written down by ear during the present century and a number of recordings have been made during the past two decades. These records make it possible to establish which parts of the tonal resources are used by players on the contra-drone, silver-drone, contra-drone double-keyed and chromatic keyed fiddles (see Chapters 7 and 9).

No record has been found of melodies noted down from a performance on simple keyed fiddles or from keyed fiddles without resonance strings. One cannot establish the scales used in practice with these types of instruments but alternatives can be discussed. In the case of the simple keyed fiddle the question is complicated by the need to account for the deviation in the position of some of the tangents from the stopping lengths required by equal temperament.

### *Keyed fiddles without resonance strings*

The tonal resources of the Esse and Vefsen instruments do not give any indication of what types of scales may have characterised the melodies that were played on instruments of this type.

According to the measurements of string lengths, the tonal resources of the Mora instrument comprise a scale in the *D* mode. With the open string tuned to $a^1$, the compass of this scale is $a^1$—$f^2\sharp$. A melody in the Dorian mode can thus be played on the instrument provided it does not descend below the final $a^1$. This instrument can also be used to play melodies in the plagal Dorian mode with $e^2$ as the final, in the authen-

tic Lydian mode with $c^2$, the authentic Phrygian mode with $b^1$ and other ecclesiastical modes. One cannot, however, fit a complete major or minor scale into the sequence of tones indicated by the measuring points.

Both the morphological study and dating by the C14 method indicate that the Vefsen instrument is younger than the keyed fiddle from Mora. While the instruments from Esse and Vefsen are probably of peasant origin, the keyed fiddle from Mora may have come from a different musical environment where a *conscious* attempt was made to construct a tonal material in accordance with the scales most used in playing. In support of such an assumption it may be noted that the ornamentation on the back of the instrument is not considered to be the work of someone belonging to the peasantry.

*Simple keyed fiddle*

Although there is no definite evidence of any particular melody having been played on the simple keyed fiddle, there are tunes which originated from districts where this instrument was used and which are traditionally held to be so old that one seems justified in assuming that they have been played on it. While most of these melodies are noted down in $C_n$ major[4], several are also reproduced in $G_n$ major, even though they have been noted down from performances on the silver-drone keyed fiddle, which is usually played in $C_f$ major.

$G_f$ major is a key which should have been particularly suitable for the contra-drone keyed fiddle with its *g* drone. What has probably happened is that players on the silver-drone instrument, besides borrowing melodies from those with the contra-drone instrument, have also copied their fingering.

Nearly all the old keyed fiddle melodies in major keys descend to a fourth below the tonic and consequently they cannot be played on the simple keyed fiddle unless they are transposed with $g^2$ as the tonic. With $c^2$ as the tonic, only a few of them can be played on the simple keyed fiddle. Since melodies in *G* major are common in old repertoires and highly suitable for contra-drone instruments, which are known to have been played side by side with the simple keyed fiddle towards the end of the latter's period (cf. Chapter 2), it is probable that $G_f$ major with $g^2$ as the tonic was employed with the simple keyed fiddle and possibly with the contra-drone instrument during its early years (approx. 1700—1820/30). These old keyed fiddle melodies usually rise an octave or sometimes a twelfth from the dominant. The interval diagram for simple keyed fiddles suggests that $f^3$ is replaced either by $f^3\sharp$ or by a tone between $f^3$ and $f^3\sharp$. The possibility exists that the instrument makers intentionally constructed this interval so that the seventh sounded either »neutral» or major in melodies in $G_f$ major, while $f^3$ is missing because it was not required.

A few melodies in minor keys have been noted down from performances on the keyed fiddle, some of them in $D_n$ minor, very few in $G_n$ minor or $A_n$ minor. Only three of those in $D_n$ minor can be played in $D_f$ minor on the simple keyed fiddle. Two of the others can be played in $D_f$ minor, while the range of the rest exceeds that of the simple keyed fiddle. A fair number of Swedish folk melodies in the minor probably go back to the 17th and 18th centuries and several of them make use of the fourth below the final. This fourth is also included in a cadential formula characteristic of these melodies (cf. Moberg 1950:22 f.). If these melodies are to be played on the simple keyed fiddle, the tonic must be $d^2$, not $a^1$. This calls for a remark on the seventh at $c^3$. According to the diagrams for the tangent intervals ([*126 a*] diagram 1, nos. 2.44, 2.67, 2.43) this sometimes lies between $c^3$ and $c^3\sharp$ and at all events the 'tolerance circle' lies to the left of the line representing the tone in equal temperament ([*126 a*] diagram 1, nos. 2.2, 14, 45). In this case, too, the seventh thus tends to be neutral. This interval attracted the attention of collectors of Swedish folk music even in the 19th century (cf. Moberg 1950:15 ff.).

Another interval worth discussing in this context is the sixth. Most simple keyed fiddles lack $b^3\flat$ and consequently a minor scale with the tonic on $d^2$ will have the Dorian sixth. Minor melodies with major or neutral sixths were noted down in for instance Dalarna as late as in the first decade of the present century.

Haeffner's description of the 'Nordic scale' casts interesting light on this discussion: 'The songs are, on the other hand, not infrequently sung to the accompaniment of a fiddle (or keyed fiddle), but not with the usual tuning. The accompanist adapts himself to the singer so that the tones $b\ \flat$ and $c$ in the scale will be sharper than in our usual scale.' (Haeffner 1818/1880 III:VII, translated here). It seems that something along the lines of Haeffner's 'Nordic scale' may have been in the minds of the instrument makers when they measured the intervals of the simple keyed fiddle and the early contra-drone instruments.

[4] A distinction is made in the present study between *notated*, *fingered* and *sounding* keys. A *sounding key* is denoted in the usual way, e.g. *C* major, and the letters representing its tones should be interpreted in relation to normal pitch, where $a^1$=440 p/s. *Notated keys* and *fingered keys* are distinguished by subscripts, e.g. $C_n$ major and $C_f$ major respectively ($C_n$ and $C_a$ in the Swedish text). The reason for this is as follows. Suppose that the first melody string of a keyed fiddle with resonance strings is tuned to $a^1$ (435—440 p/s); one can then play a *C* major scale by starting on the third key in the first row. If the instrument is tuned instead a semitone *below* normal pitch, i.e. with the first melody string tuned to $g^1$ (392 p/s), a major scale that starts on the third key will *sound as B* major even though it is *fingered* as *C* major (denoted $C_f$ major). Furthermore, it sometimes happens that a collector prefers to *notate* this scale in a third key, say *D* major; this is then denoted $D_n$ major.

# Chapter 7
# Playing techniques

In former times the pitch to which a keyed fiddle was tuned might depend upon the elasticity of the strings, the tuning of other instruments with which it was to be played, or a desire to obtain the best quality of sound. These considerations still apply in the case of the older keyed fiddle traditions that are still extant (performance on contra-drone and silver-drone keyed fiddles), whereas the more recent practice associated with the chromatic keyed fiddle involves tuning the first melody string to a particular normal pitch ($a^1$ = 440 p/s).

The tuning of various keyed fiddles is reproduced in a table, [*134*], which is intended to illustrate the relationship between these instruments. The tuning of the first melody string has therefore been designated $a^1$, which stands for a tone with a frequency between 390 and 500 p/s. The other strings are tuned from the first melody string so that the intervallic combinations represented by different instruments are independent of the choice of absolute pitch.

Before starting to play, the keyed fiddler checks the intonation of his instrument by playing part of a melody or—in recent years—a scale. Tangents producing the wrong pitch are adjusted to the player's satisfaction with the help of adjacent whole or half tones, open strings or double stops.

The keyed fiddle, like guitar and lute instruments, is held practically horizontal: the body rests against the player's midriff with the instrument's neck pointing to the left and slightly forward. A horizontal position has also been employed—though only during the Middle Ages and the Renaissance—for bowed fiddles shaped like guitars or lutes but without a key mechanism. This is believed to be a result of the size and shape of the instrument as well as practical details of performance (cf. Dräger 1937: 53). Playing technique is conditioned by the limited freedom of the hands and arms, which is due to the instrument being hugged with the right elbow and supported at its neck by the palm or forearm.

The keyed fiddle can be played sitting, standing or walking about. If the player stands, rhythms are often more sharply marked, for instance, by more forceful tapping of the foot.

## Bowing

There is a close connection between the manner of holding the instrument, the length of the bow and the bow grip (cf. Dräger 1937: 41 f.). A look at the illustrations in this volume will show that the keyed fiddle's horizontal position and its location in relation to the performer calls for a short bow held from above in the same manner as, for instance, the violin bow.

### *Bow grip*

A bow curved towards the head and a handle growing out of the stick is held so that the thumb tightens the hairs either from below [*137*] or from above [*138*]—[*143*]. The former technique, known as 'French grip', is reproduced in pictures from the end of the 18th century [*49*], [*50*]. This does not however mean that the players who use this grip today have any connection with this older tradition. During the 19th century there was in fact a gap during which it became the general custom to tighten the hairs from above, i.e. 'Italian grip'. Nowadays it is players on the contra-drone double-keyed fiddle who use the French grip, which has thus been re-introduced because it is more suitable for this type of instrument with its separated melody strings. The silver-drone keyed fiddle is played with the bow held with the thumb between the hairs and the stick, resembling the Italian grip that was formerly used for the violin bow. Individual and local variations have been developed [*138*]—[*143*].

The bow for the chromatic keyed fiddle is usually a shortened violin or cello bow, or else its design is based on these. It is held in much the same way as the violin bow [*144*]—[*147*], [*172*]. Some of the players who have switched from the older to the more recent type of bow have not entirely abandoned the older grip and consequently there are several combinations of different types of bow and bow grips (cf. e.g. [*148*]—[*150*]).

Various types of bow grip are also reproduced in the mediaeval church paintings of keyed fiddle players. The most usual portrayal is that of an arched bow grasped in the fist. Some pictures, however, reproduce a grip that is found among modern players on the keyed fiddle. Compare, for instance, the angels playing the keyed fiddle in Rynkeby church [*43*] with the players portrayed in [*138*]—[*143*] and [*169*]. The grips are reminiscent of those used by players of stringed instruments in Continental reproductions from the Middle Ages and the Renaissance (cf. Dräger 1937). Similarities between bow grips in different periods do not in themselves indicate an unbroken connection between the mediaeval keyed fiddle and modern instruments. As exemplified above, the bow grip may be dictated by idiosynchrasies of the instrument. A grip may also be re-invented rather than revived.

### *Bowing practice*

A study was made on keyed fiddle bowing by documenting and making a detailed analysis of practice today.

During studies in the field, films and tape recordings were taken simultaneously of several keyed fiddlers in action. Subsequently, the taped melodies were noted down by ear and the films were used to arrive at the fingering and bowing.[1] A detailed analysis could be made of these films by running them through an editing apparatus,

[1] The transcriptions are based on tape recordings made at the same time as the film. However, the sound of the film camera made these recordings unfit for use on the gramophone record and other versions have been chosen for this. Hence the transcribed version and the version on the record differ in matters of detail.

though to do this one needs to have memorised the sound events and be well acquainted with the technique for playing the instrument.

The keyed fiddle has an advantage over, say, the violin in this respect because it is relatively easy to see which keys the player depresses. The corresponding tones can then be synchronised with the action of the bow.

Ten players from the province of Uppland were filmed and four of them have been selected to represent different types of bowing practice. They are Justus Gille and Viktor Vickman (*b.* 1897) of Österbybruk playing contra-drone double-keyed fiddles, Joel Jansson (*b.* 1892) of Västland parish playing a silver-drone keyed fiddle and Eric Sahlström (*b.* 1912) of Tegelsmora parish playing a chromatic keyed fiddle.

*Contra-drone double-keyed fiddle*

As previously mentioned, the two melody strings on contra-drone instruments are located on either side of the drone string(s). This calls for a special type of bowing.

There is a detailed resemblance between the bowing techniques of Justus Gille and Viktor Vickman [*137*]. They use roughly 10—15 cm of the upper end of the bow, though full down-bows are used for final tones. The bow is held relatively loosely against the strings. The only consistent difference in dynamics occurs when tones are played on the second melody string. Owing to the position of this string (cf. [*21*]), it is played with the tip of the bow only and consequently there is a smaller volume of sound ([*151*], bars 1, 4; [*152*], bar 19; sections 1 and 2 on the record).

The wrist of the bow hand is kept rigid and consequently the tip of the bow describes an arc, curving in towards the player's body on the up-stroke. A melody is always played with exactly the same bowing.

The same two players often follow one another's bowing. If one of them happens to get out of step, he generally continues until the down-stroke at the end of the phrase and then rejoins his companion with either an extra or a slurred stroke (cf. [*152*], bars 19—20; [*153*], bars 18—22).

There are no special bowing patterns for particular types of melody. Certain practices, however, are quite common. Thus, a down-bow for the first beat of the bar is particularly common in 'two-step waltzes', though even here the bowing appears to be relatively arbitrary. Legato bowing is commonly used for *polskas,* a single bow stroke being used for each crotchet, which is often divided into dotted quaver figures (cf. [*153*]). Semiquaver figures are generally divided between two bow strokes lasting two semiquavers each ([*151*], bar 8).

*Silver-drone keyed fiddle*

Bowing is influenced by the player's grip on the bow, since the wrist is locked by the thumb being placed between the hairs and the stick. The player is able to exert considerable pressure on the strings. There is also a special technique known as 'dipping', which is described below.

Joel Jansson holds the bow with his thumb between the hairs and the stick, his index, middle and ring fingers over the stick and his little finger round the triangular block of wood that is attached to the side of the handle facing the hand [*169*]. In keeping with an earlier practice, the bridge on Jansson's keyed fiddle lies obliquely to the strings to correspond to the line of the bow. As a rule nowadays, even players on the silver-drone keyed fiddle place the bridge at right-angles to the strings.

Joel Jansson keeps his wrist rigid when bowing and consequently the tip of the bow moves in an arc (cf. above concerning Gille and Vickman). At the same time the bow is 'jerked' backwards and forwards so that the width of the hairs against the strings is never constant. Some 20—25 cm of the bow is normally used, though final tones and certain slurred bows are performed with the full length of 45 cm. In rapid passages (semiquaver figures) one also finds short bow strokes, using about 10 cm of the tip.

At times Jansson uses a kind of staccato bowing. The clearly detached tones produce the same effect as a rapid alternation of up and down-bows. (Jansson obtains another kind of staccato effect by means of a special touch on the keys.)

Powerful bow strokes at the beginning and end of a phrase constitute another characteristic feature of Jansson's bowing technique. At the beginning of a phrase the attack is often made on the further drone string; with a powerful down-stroke he then uses both of the drone strings together with the tones of the second (and sometimes the first) melody string to form a kind of arpeggio (cf. [*154*] bars 3, 5, 7 etc.). In the 'dipping' technique mentioned above, Jansson accentuates the rhythm—sometimes in the middle of a phrase—by rapidly drawing the bow over the drone strings ([*157*] bars 1, 5, 6; section 4 on the record). This end of a melody is sometimes marked with a short, powerful extra up-stroke over the drone strings or by a couple of powerful down-strokes.

Jansson is aware that he uses the bow to emphasise the rhythm of his melodies but he cannot explain the bowing technique involved. He simply remembers having learned it while playing with and studying older players. Each bow-stroke is accentuated by a little jerk at the beginning. Jansson also seems to impart rhythmical character to his melodies by using different bowing patterns for different types of tunes.

Jansson plays marches almost entirely with detached, heavy bowstrokes. In this, and other types of melody as well, it is only semiquaver figures that are slurred, either as two slurred strokes (cf. [*154*] bars 3, 7, 11 etc.) or with the first two semiquavers slurred and the other two played detached (cf. [*154*], bars 1, 5, 9).

Although there is no stereotyped bowing pattern for waltzes, a downstroke is common on the

first beat of a bar, particularly at the beginning of each two-bar phrase or four-bar period. The beginning of each four-bar period is in fact almost always emphasised with a strong down-stroke [*155*].

The bowing of the *polska* has a stereotyped, recurrent pattern that serves to emphasise the first and third beats of each bar. Jansson arranges his bowing so that these beats are performed with down strokes (see ex. [*156*] and [*157*]; sections 3 and 4 on the record). If the third beat is slurred with the second, Jansson accentuates the third by increasing his bowing pressure or accelerating the bowing, at the same time stamping his foot heavily (ex. [*157*], section 4 on the record).

Jansson further emphasises the difference between a waltz and a *polska* by performing the final tones differently: a waltz is concluded with a long down-stroke [*155*], while a *polska* ends with a long, but powerful, up-stroke ([*156*], [*157*], section 4 on the record).

It is interesting to compare Jansson's bowing with that of Helmer Karlsson (*b.* 1892) [*140*]. The latter plays with the bow hairs very slack and his bow-strokes are slower than Jansson's. He has no fixed bowing pattern but commands several small ornamental figures which he executes on the same stroke as the main tone ([*158*], bars 1, 5, 8 etc.; [*159*], bars 1, 4, 6 etc.). Karlsson does not accentuate the bow-strokes as much as Jansson and this is probably a further reason why the rhythmic profiles of his waltzes and *polskas* are less clearly differentiated. He generally uses at least one stroke for each beat in a *polska,* whereas in waltzes two beats are often slurred, i.e. the first and second or the second and third, sometimes the third and first ([*159*]). Slurring the third and first beats produces a sort of grouping by superordinate beats. Like Jansson, Karlsson uses the bow for phrasing a melody (see above) and plays marches in a similar manner. Karlsson does not use a 'dipping' technique but, by pressing heavily on the strings with his bow, he keeps the second melody string sounding throughout and often the *g* drone string as well.

*Chromatic keyed fiddle*

The bow grip for the chromatic keyed fiddle suggests imitation of, or at least an influence from, the bow grip for the violin. The question of whether any elements of bowing technique are derived from the violin will be considered in the following.

The chromatic keyed fiddle has the bridge placed at right-angles to the strings in the same manner as the violin. Eric Sahlström, who has been chosen to represent the playing technique for this instrument, plays either with a shortened violin or cello bow, or with a bow made by himself which is somewhat curved at the tip in a conscious imitation of the older type of bow [*172*]. Sahlström's grip is similar to that used for a violin bow. The bow travels in a practically straight line, indicating that the wrist is not 'locked' as has been shown to be the case with an older technique. The bow is held so that the full width of the hairs rests against the string and Sahlström performs smooth strokes using the entire length of the bow. He is also a skillful fiddler and his bowing technique is based on experience of the violin.

As with chromatic keyed fiddles in general, the bridge on Sahlström's instrument has a more rounded top than one finds on older types of keyed fiddles. He has no difficulty in playing on one of the three melody strings without touching an adjacent string, even in very rapid passages. In addition to a curved bridge, this technique requires tight bow hairs and the bowing practice described above. On the other hand, it makes drone playing and the use of 'dipping' more difficult.

For the 'quaver *polskas*', Sahlström uses the same fixed pattern of bowing as Joel Jansson, down-strokes on the first and third beats. These melodies appear to be suited to this pattern of bowing: the third beat often falls on a dotted quaver and a semiquaver; the latter is almost always played with a rapid up-bow in order that the first beat of the next bar can be played with a down-bow (cf. [*160*]). Waltzes are not as regular as this, syncopation over bar-lines being used and sometimes an up-bow on the first beat of a bar. In marches, however, Sahlström groups his bow strokes so that he always plays the first and third beats of a bar with a down-bow [*161*]. Sahlström does not keep as rigidly to a bowing pattern in 'semiquaver *polskas*' as he does in 'quaver *polskas*': he sometimes even reverses the bowing in a repeat, i.e. the bowing rhythm is the same, but down-bows and up-bows have been interchanged (cf. [*162*], second repeat).

Several players (M.M. 64/65: 35, 38, 51, 53) besides Sahlström first learned to play the silver-drone keyed fiddle and did not switch to the chromatic instrument and its bow until they were 40—50 years old. Unlike Sahlström, however, many of them have not managed to retain the bowing pattern characteristic of the 'quaver *polska*'. In many cases their bow grip is a mixture of old and new. These players concentrate so much on using one string at a time that they neglect important aspects of the bowing. Their habitual bowing patterns gradually disappear and with them important accents that otherwise give the tunes their rhytmical characters (cf. below concerning key technique). It seems that the players who switched straight from the violin to the chromatic keyed fiddle have been more successful in transferring the violin's bowing technique, at the same time retaining the characteristic bowing patterns of the melodies (M.M. 64/65: 46, 54).

Several changes have occurred in the transition from the bowing technique of the silver-drone keyed fiddle to that of the chromatic instrument. Certain phenomena, however, have survived the transition, i.e. special bowing patterns for certain types of melody. The bowing pattern for the 'quaver *polska*' remains the same irrespective of the type of instrument and differ-

ences of local tradition. This must have to do with the function of these melodies as dance music, with the consequent demand for regular accentuation. With the exception of the two players from Österbybruk, whose bowing technique is probably derived from a special *polska* tradition, a deviation from the *polska's* bowing pattern (with down-strokes on the first and third beats of a bar) is almost always due to the melody in question never having been played for dancing. There is a definite risk that this special '*polska* rhythm' will disappear now that the keyed fiddle is so frequently played without the dancing that formerly went with these melodies.

## Key technique

A number of questions concerning key technique have been touched on above in connection with the manufacture of the key mechanism. The present section is concerned with a description and comparison of details concerning key technique in the light of sources from different periods.

*Position of the key hand*

The key technique of players today is conditioned by the position of the key hand and the way in which the neck of the instrument is supported by the forearm or wrist. Since both the manner of holding the instrument and the position of the key hand are the same in the modern tradition as in iconographic sources for keyed fiddle playing from the Middle Ages to the present day, it is likely that key technique has been influenced by these conditions throughout the history of the keyed fiddle.

The key hand of the player is held in the same position as the fingering hand of a player on the lute or guitar. The same position is also to be found in mediaeval reproductions of fiddlers who are holding their instrument horizontally (see e.g. [*98*], [*99*]).

The keys facilitate location of the intervals on the keyed fiddle in much the same way as do the frets on the lute, guitar and viol. Since the instrument is held horizontally, it is also considerably easier to finger the heads of the keys, which project from the side of the instrument, than it would be to stop the strings themselves. The hand and wrist do not have to be crooked to the same extent. This does not arise with the guitar and lute because the strings are plucked. If the strings are to be bowed, the position of the left hand becomes more uncomfortable and the manner of playing more complicated. Perhaps it was partly for these reasons that all horizontally held bowed instruments were abandoned during the 15th and 16th centuries with the exception of the keyed fiddle, which is made easier to play by the special key mechanism.

The position of the key hand for the keyed fiddle has no direct parallels among the other known keyed instruments. The key mechanism of the hurdy-gurdy, for instance, is operated with the hand held on top of it. While it is true that the thumb is seldom, if ever, used for either the keyed fiddle or the hurdy-gurdy, the very different position of the key hand makes it unlikely that there is any *direct* connection between the techniques for playing these two instruments. There are no similarities in other respects and it seems that their playing techniques have been developed independently.

As in the case of bowing techniques, a review of fingering and touch and their importance for the manner of playing must be based on a study of actual performances or films of these. One can then attempt to establish general characteristics of playing technique connected with the instrument's idiom, besides trying to discover individual or local practices.

The performers selected above to represent different bowing techniques for the contra-drone double-keyed fiddle, the silver-drone and the chromatic instrument, will also serve to represent the key techniques for these types of instrument.

## Fingering and touch

*Contra-drone double-keyed fiddle*

Whereas the bowing techniques of Vickman and Gille agree in detail, there are several differences in their technique with the keys. Vickman holds his hand and fingers practically straight, playing the keys with approximately the middle of the top joints of his fingers. Gille cups his hand and plays the keys with his finger tips. Gille has a number of fixed finger combinations, while Vickman prefers to let his hand range freely over the keys. He often plays scale passages above $e^2$ with his little finger only, a kind of 'one-finger' technique. Gille, on the other hand, almost always moves his hand to a new position when the melody so requires (see e.g. [*152*], bar 3).

Both Gille and Vickman have a very light touch which does not cause the key mechanism to clatter in the manner characteristic of older keyed fiddle music. Each melody is always played with the same fingering.

Gille's and Vickman's key technique comprises a somewhat limited number of fingerings, which reflect an individual manner of playing. Their fingerings are presented in Fig. [*164*]. This individual manner appears to have arisen because these players use their keyed fiddles only for the melodies which they have learned from older players of this instrument. For other music they use an accordion. This is a very different situation from that of players who try to extend their repertoire and are continually having to adapt new melodies to the idiom of their instrument. Such playing involves the unconscious development of fingering techniques with a wider application (see below).

*Silver-drone keyed fiddle*

Like Gille and Vickman, most of the players of silver-drone keyed fiddles use the same fingering whenever they play a particular melody. Their fingerings may vary considerably, however, from one melody to another, depending upon whether

the tempo allows time for the execution of ornaments in the form of double stops or whether it is so fast that the second melody string can only be used as an occasional drone. This difference is particularly clear in Joel Jansson's playing. When playing simple, relatively modern melodies consisting mainly of crotchets, Jansson has developed a technique for decorating the tune with harmonies, e.g. double stops (see [*170*]), whereas older waltzes, marches and *polskas* are mostly ornamented simply with the obvious harmony $d^1$—$b^1$ and with $d^1$—$d^2$, obtained by double stopping.

Jansson's key technique reflects a consistent fingering that is well suited to the instrument. He has a sort of technique for shifting position: when the melody involves semiquaver figures, Jansson moves his hand to a convenient position (see [*165*]). He sometimes prepares for a passage by changing fingers when repeating a preceding tone ([*154*], bars 1—2). Otherwise he always uses the same finger to play the same key several times in succession.

When playing rapid scale figures Jansson does not always have time to play with his finger tips but uses the top joint instead. At times his touch becomes quite uncontrolled and his fingers simply land on the relevant keys ([*157*], bar 4; section 4 on the record). Jansson also has set fingerings for various double stops (see below).

Jansson's various fingerings have been compiled in Fig. [*166*]. While the main features are the same as for other players of the silver-drone keyed fiddle, there are certain differences in matters of detail. In general, Jansson has very few individual mannerisms and he practically never uses a 'one-finger' technique.

*Chromatic keyed fiddle*

The extension of the key mechanism represented by the chromatic keyed fiddle has resulted in something of a revolution in key techniques. The hand does not have to shift up and down the keys as often, since in many situations the player can simply change to a different row of keys. As a result, it is not always most convenient to play in *C* major; there may be technical advantages in playing certain melodies in other keys.

Eric Sahlström has developed an idiomatic fingering for the chromatic keyed fiddle that corresponds to Joel Jansson's achievement for the silver-drone instrument. The fingering is adapted in detail to the instrument's key mechanism. Sahlström plays older melodies, which are of great technical difficulty, as well as his own compositions in a related style, and it would be difficult to improve on his fingering (cf. [*162*]). Quaver *polskas* and waltzes are embellished with a profusion of trills and semiquaver figures that similarly call for a considerable technique with the keys [*160*]—[*162*]. Sahlström accordingly uses fixed changes of position and always shifts his hand to a suitable position.

The fingering for a particular figuration is often repeated exactly even when it occurs in different melodies.

The fingerings used by Sahlström in the melodies analysed have been compiled in Fig. [*167*].

Players who have taken up the chromatic keyed fiddle after previously playing the silver-drone instrument tend to fall between two stools with respect to their key technique: the position of the keys on the silver-drone instrument is so ingrained in their memory that they have great difficulty in switching to the chromatic keyed fiddle. Many of them are unable to acquire a new fixed fingering and consequently they tend to strike the wrong key because they lapse into the older instrument's fingering. This renders them uncertain, with the result that they resort to different kinds of one-finger techniques and their performance suffers accordingly. (Cf. above concerning bowing techniques.)

Special fingerings have been developed for the different types of keyed fiddle but there are also features that are common to them all. Besides a relatively universal fingering that appears to be idiomatic for the instrument, there are individual characteristics which usually involve an impairment of the playing technique. An example is the one-finger technique mentioned above. A player who sticks to a limited repertoire is liable to have a rigid fingering since he does not have to keep revising it to cope with new melodies.

In many respects the changes in key technique are related to the development of the instrument. It follows that one should be cautious about drawing conclusions concerning key techniques in earlier periods on the basis of more recent sources. There are essential differences in the design of the playing mechanisms even between the contra-drone keyed fiddle and the simple keyed fiddle, not to mention the instruments without resonance strings. The latter in their turn are by no means a homogeneous type. The Mora instrument, for instance, probably required quite another key technique than did the instrument from Vefsen. It is thus impossible to draw any definite conclusions about key techniques in former times apart from the one mentioned above in connection with the position of the key hand, which has had a specific effect on the playing technique for all keyed fiddles.

## Drone, mixture, double stops and chords

*Drone and mixture*

Instruments which give one or several continuously sounding tones accompanying the melody tones proper are usually known as drone instruments. With respect to its construction, the keyed fiddle can be said to have been a drone instrument up to the chromatic fiddle. Drone effects are still a feature of the keyed fiddle music that is performed by players with contra-drone double-keyed fiddles and by certain players with silver-drone instruments. In earlier times, use was also made of a type of 'mixture', i.e. a 'coupling' of two or more melody strings.

*Contra-drone double-keyed fiddle*

Like the contra-drone keyed fiddle, the double-

keyed version of this is designed for a continuous drone. The tuning of the drone string that lies between the melody strings has been changed and adapted to various musical fashions (see above). Unlike the ordinary contra-drone instrument, the double-keyed version has a *c*-drone in addition to the *g*-drone. It actually has a third drone, since the melody string introduced from the silver-drone type of instrument is not used except for occasional double tones and is placed as a drone string, tuned to $c^1$. The drones thus produce the tones $c^1$—*g*—*c* and the *g* string—even though it is flanked by two *c* strings—is the most prominent.

Although both Gille and Vickman use a relatively light bowing pressure the *g* drone produces a humming sound (particularly if the instrument is tuned to a certain pitch, cf. p. 248) which is mentioned as characteristic of the keyed fiddle from the 18th century onwards (cf. written source 1796, 1802: 3). Each stroke of the bow produces an accentuation of the drone, which thus forms a kind of rhythmical accompaniment. These two players pointed out that this was particularly important when playing for dancing. In the rapid skipping waltzes ([*152*] section 2 on the record) there is a strong emphasis on the first beat of each bar, whereas in *polskas* and marches all three and four beats respectively are emphasised in this way ([*151*], [*153*] ex. 1 and 3, section 1 on the record).

The drone sounds at the same strength throughout a melody except when the player changes to the second melody string; the pressure of the bow is then lighter and the drone consequently weaker. When separate notes occasionally are played on the second melody string this is done with the very tip of the bow, the drone strings are left free and the drone is momentarily silent ([*151*], bar 1, section 1 on the record).

*Contra-drone keyed fiddle, and simple keyed fiddle*

All the contra-drone keyed fiddles studied here were drone instruments with one—and later during the 19th century two—drone strings between the melody strings.

The group of keyed fiddles with resonance strings that has been termed simple keyed fiddles in this study may have had a combination of drone and mixture, i.e. the two melody strings were stopped simultaneously. One or two strings beyond the melody string(s) have also been played on but were not stopped and consequently must have served as drone strings.

*Keyed fiddles without resonance strings*

These keyed fiddles, the oldest extant, have key mechanisms which demonstrate that they were drone instruments or had a combination of drone and mixture. Some of the keys on the Vefsen instrument have tangents for stopping no less than four strings (see Fig. [7]). Probably, however, these were not all melody strings. The player has worked out various combinations of tones which can be fitted into a melody and has realised these by simultaneously stopping strings (mixture strings) and using 'free' strings (drone strings).

The angels playing keyed fiddles in church paintings hold the bow in a fist grip that indicates a playing technique which does not permit the use of one string at a time. An exception is the mural in Häverö church [*33*], though here there are considerable problems concerning the interpretation of the bow grip.

Both extant instruments and the majority of iconographic sources thus provide evidence of a drone and mixture practice.

Sachs (1920: 173 f.) and Bessaraboff (1941: 258 ff.) have suggested that the middle bout was developed in order to make it possible to play on one string at a time. Whether this theory is correct or not (cf. Hickmann 1950: 8 ff.; Bachmann 1964: 49 f.), it is irrelevant in the case of the keyed fiddle. Here the middle bout has no such function, even on the chromatic model. This detail has been copied from other bowed instruments and hardly affects playing technique.

## Double stops

*Silver-drone keyed fiddle*

According to Sachs, the stringing of the lira da braccio was a result of a new attitude to the drone: 'Der Fiedler musste also von seinem Bordun unabhängig gemacht werden, er musste die Freiheit bekommen, ihn anzustreichen, wenn er wollte, und ihn ruhen zu lassen, wenn er es für nötig hielt' (Sachs 1920: 177). There was a corresponding change in musical taste among performers on the keyed fiddle and their public during the first half of the 19th century, when the contra-drone instrument with its continuous drone was converted into the silver-drone instrument. As described above, the latter is designed so that the first and second melody strings can be played without it being necessary to touch the bass strings. These can thus be left idle until they are needed to harmonise the melody by the practice of 'dipping'. It is quite clear that the design of the silver-drone keyed fiddle is connected with a new realisation of harmony. The design was introduced, not by one of the active players, but by an organ-builder and a sergeant (the son of a battalion medical officer), i.e. representatives of a different environment from that of most instrument builders and players.

Nothing is known about the initial stages in the development of the new playing technique. It was probably some time, however, before the silver-drone keyed fiddle was completely accepted and its special idiom utilised by the players. Even towards the end of its period, there were players who still applied such pressure with the bow that the *g*-string served as a drone; this was presumably characteristic of players who transferred from the contra-drone to the silver-drone instrument and were accustomed to the use of a drone.

The conditions for playing the silver-drone keyed fiddle, its bow, bow grip, etc., have been described above.

Owing to the fact that the second melody

string on the silver-drone keyed fiddle lies next to the first one, the bow grip and bowing practice of older players caused both melody strings to sound simultaneously almost all the time. If the second melody string is not stopped, it will then sound a $c^1$. In certain passages, for instance when the melody rises above $e^2$ or when it is technically difficult to play, this $c^1$-string serves as a drone. However, if $b^1$ is played on the first melody string, the second automatically sounds $d^1$ because in this case both tangents lie on the same key (i.e. 'coupled' tangents). Apart from this fixed double stop, which with the *g*-string gives a dominant chord in *C* major, some players have a number of double stops which they produce by means of double-stopping, i.e. they stop both the first and the second melody string simultaneously. According to the players interviewed, this technique was also practised by the players who were active at the turn of the century; most probably it was developed some time in the 19th century. The intervals employed are octave, sixth, and third. The double stops used by Joel Jansson are presented in Fig. [*168*] and [*169*].

## Playing melodies without harmonic ornamentation

The continuous drone was still in general use early in the present century but from then on players increasingly avoided the drone and bass strings. A player at Lövsta Foundry was nicknamed 'Quint' because he avoided playing on any of the strings except the first melody string, which was known as the Quint. To start with, the audience appears to have reacted against this new style of playing and so did some players with a strong sense of tradition. A famous player, Jonas Skoglund, considered that the younger players in the Twenties played well 'but kept too much on the Quint'. On the other hand, many of the players interviewed in connection with this study voiced the opposite opinion: 'they used to bear down on the drone strings so that you could hardly hear anything else'. This new sound ideal —which dispenses not only with the drone but also with ornamentation of the melody in the form of double stops that lack harmonic function as tonic, dominant or sub-dominant—was no doubt in the minds of the designers of the chromatic keyed fiddle.

## Playing chords

*Chromatic keyed fiddle*

Melodies are generally played on the chromatic keyed fiddle without any harmonic ornamentation except occasional double stops that combine with the tone of the melody to give two of the three tones in the melody's tonic, dominant or sub-dominant chords (see [*171*], and cf. section 9 on the record). Apart from this, chords are used in a type of accompaniment to ornament what is otherwise often an independent second voice (cf. section 7 on the record). Some of the chords used are demonstrated by Eric Sahlström in Fig. [*172*].

The harmonic ornamentation of keyed fiddle melodies has changed considerably during the past 150 years. This can be ascertained by studying extant instruments and reproductions of instruments in use and by investigating the few 19th-century traditions concerning these instruments' playing techniques that are still alive today. New stylistic ideals have called for new instruments with a different technique. The development from drone and mixture techniques to the occasional use of certain bass strings and the practice of different types of chord play provides a parallel to changes in the playing technique of other bowed instruments from the Middle Ages to the Renaissance (see e.g. Bachmann 1964: 121 f.).

Similarities have already been pointed out between the keyed fiddle and other instruments concerning materials and constructional details. There are also striking parallels with respect to playing techniques.

Counterparts to the bow, bow grip and bowing practice of the keyed fiddle are to be found among other bowed instruments both in mediaeval sources and peasant practice (Dräger 1937; Bachmann 1964: 99 ff., 105 f.). Doubling of the melody strings was used during the Middle Ages and is found also with other folk instruments than certain types of keyed fiddles (simple keyed fiddle) (Bachmann 1964: 98 f.). Bachmann supposes that these double melody strings were a sort of safety device: 'damit das Spiel nicht unterbrochen werden musste, wenn eine der Saiten riss' (1964: 98). This is a conceivable function for the double melody string of the simple keyed fiddle as well, quite apart from the fact that doubling the strings should have increased or been considered to increase the sound volume.

There are also exact parallels to the grouping and tuning of the melody and drone strings. Thus, for instance, the Bulgarian *gadulka* has the same tuning as the oldest known contra-drone keyed fiddle, besides having the same arrangement of strings with the drone in the middle (Bachmann 1964: 111, see also 1964: 114). There are also examples of drone strings being converted into melody strings (Bachmann 1964: 113). Nor is an occasional drone—produced on the silver-drone keyed fiddle by 'dipping' with the bow—peculiar to the keyed fiddle; it was practised with roughly the same function on other bowed folk instruments (Bachman 1964: 115 f. and 119).

However, similarities with European instrumental practice, whether the mediaeval or more recent peasant practice, is probably a result of the instrument having flourished in an allied environment, which may give rise to analogous phenomena *without* there necessarily being any direct connection.

It is particularly risky to interpret musical practice in the Middle Ages with the help of 19th and 20th century practice in folk music. It may well be worthwhile demonstrating analogies, but one must prove, not assume, the existence of a

connection. This requires satisfactory documentary evidence that makes it possible to follow the instrument through a succession of periods, to deal with the question of influence from other types of instrument, etc. Bachmann's work (1964) is partly debatable in this respect. The value of compiling and calling attention to source material, part of which was previously unknown, is unquestionable, and in this respect his work has been of the utmost importance for the present study. Bachmann's conclusions, however, cannot be accepted without reservation. He confronts mediaeval iconographic sources with modern data drawn from observations of non-European music and folk music without allowing for the fact that the recent folk music practice is not necessarily an uncorrupted relict of an earlier period. In many cases it may be a question of parallel phenomena without any genetic connections. Examples of several types of apparently obvious connections by tradition have been shown in the present study to consist in reality of phenomena that have arisen from quite different causes.

Musical instruments are changed in order to provide new modes of musical expression. The development from the contra-drone to the silver-drone and chromatic keyed fiddles can be documented as having been connected with changes in musical taste, a growing consciousness of harmony and a demand for chords.

Until the time of the silver-drone instrument, the keyed fiddle was an instrument with drone and mixture. There are also other similarities in bow grip and key technique between instruments from the Middle Ages until the present day.

Together with the other parallels between keyed fiddles from different periods, there seems to be a case for presuming the existence of a connection between fiddles without resonance strings and those with such strings.

The manner in which the playing technique for the keyed fiddle has been changed under the influence of techniques for other instruments is particularly clear in the case of bow grip and bowing practice, which keyed fiddle players in the last few decades have adopted straight from fiddlers.

# Chapter 8
# Sound quality

By the sound quality of the keyed fiddle is meant the intensity, timbre, pitch, stability of frequency and resonance of the sound events.

An analysis of the keyed fiddle's sound quality should be confined to instruments that belong to and are played by persons who are active players today. The sound events from these instruments may be regarded as 'authentic' in a sense that is not true of instruments which do not fulfill these demands (see below). Furthermore, an investigation of a sound event must be made with electroacoustic and sound psychological methods, in order to obtain results of any scientific consequence.

In the present study, certain components of the keyed fiddle's sound quality were investigated electroacoustically by Mr. Johan Sundberg, of the Speech Transmission Laboratory at the Royal Institute of Technology, Stockholm.

No expert was available, however, to investigate how the sound events of different keyed fiddles are experienced by different subjects. In this respect, therefore, I have concentrated on the opinions concerning the 'sound' of the keyed fiddles reported by the players and builders interviewed.

## Methodological considerations

By limiting a study of the keyed fiddle's sound quality to instruments being used today by active players, one is naturally bound to omit the historical aspect. The reasons why one cannot perform such a study by renovating older extant instruments will be discussed in the present section, which also deals with the aims of the electroacoustic investigation.

There can be little doubt that the sound quality of the keyed fiddle has changed, in keeping with the different materials used in its construction and variations in its design and mode of performance. However, none of the old keyed fiddles has been preserved in good condition. Although they can be renovated, several problems

would remain concerning the sound quality of such instruments. For one thing, the wood has aged and thereby probably lost its elasticity. From this point of view it might be better to make exact copies of these old instruments; but how could one be certain of having exactly reproduced the sound quality? Not enough is known, moreover, about important facts such as the material, thickness and tuning of the strings, and details of performance. In many cases the varnish or paint has disappeared.

One must therefore conclude that neither with renovated instruments nor with copies can one claim to reproduce the original sound quality so exactly that the sound events can be accepted as authentic for an acoustic analysis.

In various fields of acoustics and sound psychology, methods have been developed for distinguishing between the components of a sound event and assessing a listener's perception of them. Some of the published results seem to be generally applicable to the sound qualities of related types of instrument. Saunders' (1953) investigation of the violin, for instance, deals with problems concerning the relationship between the instrument's constituent parts and its sound quality. Indirectly, this throws light on the same problems concerning the keyed fiddle (see below). Usually, however, the studies concern experimental situations from which it is impossible to generalise.

An investigation that aimed at first distinguishing between the major components of the sound events, and then relating these to the listener's perception and to specific properties of the instrument's materials, manufacture or mode of playing, would call for very extensive research even if it was confined to a single instrument and a single subject. One must therefore consider at an early stage what is likely to be gained from such an investigation, particularly if—as in the present case—the research has to be commissioned from experts.

The present acoustic study was limited to one particular problem and its results will serve to show that the analysis of acoustic data can help to elucidate problems of a historical nature.

The last section of the chapter deals with instrumental details and playing techniques whose modification may have changed the sound quality. An attempt to assess the sound quality of older renovated instruments is also reported, though the results should be regarded as a series of untested hypotheses which it is hoped will serve to stimulate future research.

## Comparison between silver-drone keyed fiddle, chromatic keyed fiddle and violin

Older players who use the silver-drone keyed fiddle are sometimes critical of the sound quality of the chromatic instrument. 'Those new chromatic keyed fiddles are not proper keyed fiddles, they sound like fiddles'. Younger players who use the chromatic keyed fiddle have little to say in their turn about the sound of the silver-drone instrument: 'Those old keyed fiddles sound like a horsefly in a gooseberry bush'. These opinions are not confined to older and younger keyed fiddlers respectively, but all players are agreed that the chromatic keyed fiddle has something of a 'fiddle' tone, irrespective of whether they consider that this is a debasement or an improvement of the older instrument's tone.

In an attempt to verify the above opinions, the following question was put to Johan Sundberg. Can electroacoustic investigations demonstrate whether there are any significant similarities and dissimilarities between the sound events produced by the silver-drone keyed fiddle, the chromatic keyed fiddle and the violin? Since the question concerned playing technique as well as the instrument itself, active players were engaged to produce the sound events on their own instruments. The methods and results of the investigation are reported by Sundberg in *Bilaga 8*.

Sundberg's analyses of the components of the sound events demonstrate a mutual relationship between the sound qualities of the three instruments that closely agrees with the players' subjective assessments. With respect to spectrum stability and noise level, the sound event of the chromatic keyed fiddle is more like that of the violin than that of the silver-drone keyed fiddle. Both types of keyed fiddle, on the other hand, produced practically the same picture for frequency stability. Sundberg points out that one cannot make a causal distinction between the instrument's properties and the player's technique. As mentioned in Chapter 6, frequencies can be varied considerably by the performer, for instance by varying the pressure on the keys. It also seems reasonable to suppose that the stability of frequency is connected with playing technique. To test this, analyses were made of sound events from other silver-drone and chromatic keyed fiddles played by their owners. While the sound event of the chromatic keyed fiddle always had approximately the stability of frequency reported in the above experiment, this factor sometimes varied (in this second experiment with the silver-drone keyed fiddles) by as much as 40 p/s during a sound event having a frequency of about 500 p/s [*173*]. It is probable that in the experiment reported by Sundberg, the player on the silver-drone keyed fiddle took pains to use a smooth, even bowing pressure. In addition, the instrument in question had an extremely well constructed and 'stable' key mechanism such as is generally only found on chromatic keyed fiddles. The results were probably affected by one or both of these factors.

It has already been pointed out that extensive research would be required to determine exactly which factors in the materials, construction and playing of the instruments are connected with the change in sound quality. In the case of the silver-drone keyed fiddle, the chromatic keyed fiddle and the violin, however, one can demonstrate certain probable connections. The materi-

al and design of the body, the appearance and attachment of the sound post, the material for the strings, the bridge, the shape and location of the sound holes, the varnish, the bow, bowing technique etc. have been dealt with in Chapters 4, 5 and 7. The development presented there shows how the chromatic keyed fiddle has grown out of the silver-drone instrument with the violin as an additional model.

Owing to the complicated and extensive experimental methods required, it was not possible to obtain the players' perceptions in the form of more sophisticated judgments concerning the sound quality of different instruments. This might be done by using various tests to break down the sound event into different acoustic components and relating these to certain properties of the instrument or its playing technique.

An investigation has in fact been published, with principles that should apply to the keyed fiddle (Saunders 1953: 491—498). Certain details of a violin were changed and the effect of this on the sound event was studied. This resulted in many interesting observations but the changes made were much less radical than those which have occurred during the development of the keyed fiddle. Consequently, Saunders' results are chiefly interesting in the present context for the principles they embody. It might be possible to make relatively considerable changes to a particular keyed fiddle and study the effect on the instrument's sound events.

## Changes in the sound quality of keyed fiddles in earlier times

It is possible to use extant keyed fiddles and reproductions to set up a number of hypotheses concerning the sound qualities of these instruments in the past.

It seems quite impossible to use the mediaeval paintings of keyed fiddles for a study of the instrument's sound quality, yet these reproductions must have been based directly or indirectly on actual instruments. This still leaves the question of how true the artist has been to his model.

It has already been pointed out that the early keyed fiddles are probably to be regarded as stringed instruments to which a key mechanism has been attached rather than as an 'autonomous' type of instrument. Changes in the sound quality of the keyed fiddle at this time probably coincided with those of other stringed instruments.

Several of the keyed fiddles in mediaeval paintings can literally be described as bowed guitars or bowed lutes. One might suppose that the artists were victims of a misunderstanding, were it not for the fact that similar reproductions are to be found on the Continent. This has recently led Bachmann (1964: 90) to support the theory that bowed instruments developed from plucked instruments. The circular sound hole and, in particular, the attachment of the strings to the belly, cannot have been suitable for a bowed instrument (see e.g. Jahnel 1963: 138 f.), and such instruments must have given an indefinite noise.

The keyed fiddle from Mora is an instrument of the mediaeval fiddle type. This instrument, which has a relatively well preserved body, was therefore strung and fitted with a bridge and tail-piece for an experiment conducted at the Museum of Music History, Stockholm, in December 1965. The instrument was played with a keyed fiddle bow and a fiddle bow. Irrespective of which bow was used, the sound quality resembled most closely that of reconstructions of mediaeval fiddles.

Neither the Vefsen nor the Mora instrument has resonance strings but they differ from one another in construction and in the form of the body. The Vefsen instrument is also relatively well preserved. It was strung, fitted with a bridge and played with a keyed fiddle bow and a fiddle bow. Its tone proved to be more nasal than that of the Mora instrument, resembling the sound quality of the oldest keyed fiddles with resonance strings as represented by renovated instruments.

Keyed fiddles used to be tuned to different absolute pitches (see p. 238) and the player could select a pitch that he considered gave the instrument good resonance ('it hums well') as well as the greatest volume of sound. This pitch, the tuning of the resonance strings, the adjustment of the sound post, etc., are all uncertain elements in an assessment of the older extant keyed fiddles, including those with resonance strings. Consequently one cannot be sure of restoring them authentically. Even the sound quality of present-day instruments can vary from one performance to another, probably depending upon the tuning of the resonance strings and certainly upon the absolute pitch (cf. sections 1 and 2 on the record).

Some instruments (cf. section 6 on the record) appear to produce a 'mixture' of the sound quality of the silver-drone and the chromatic keyed fiddles. In many cases these are silver-drone keyed fiddles in which the wedged sound post has been exchanged for an adjustable one (4.82).

There is one example of a 'keyed fiddle with electric amplifier' that has been employed both in jazz music and in works by young composers. The sound quality is changed just as radically as when the 'operation' is performed on a guitar or violin.

# Chapter 9
# The repertoire

## The keyed fiddle's idiom and general features

Nothing is known about the music that was played on the keyed fiddle during the Middle Ages and up to the end of the 17th century. One can in fact deduce from the written sources that it was a question of 'peasant music' during the 17th century and that it was played for dancing or processions. A judicial record from 1706 has a combined reference to keyed fiddle playing and singing, the most probable conclusion being that the keyed fiddle was used as an accompaniment. An event described in a written source from 1698 may also have involved a similar use of the instrument. From the 18th century up to the first decades of the present century the keyed fiddle was used for processional and dance music as well as to accompany singing. The two paintings by Hillerström from the end of the 18th century [*49*], [*50*] show the keyed fiddle being used to play dance music and accompany singing.

Nowadays, however, the keyed fiddle is seldom used as an accompanying instrument. This is connected with the fact that, since about 1920, the instrument has gradually become prominent in the folk-musician's movement, where hardly anything but instrumental melodies are played.

The first concrete evidence of a repertoire for the keyed fiddle occurs in the written sources from 1698 and 1706, where it is stated respectively that the hymn '*Frögda tigh Christi Brud*' and the song about '*Stolts Narva*' were played. The melody for the hymn had been printed in 1697 (see *Then Swenska Psalmboken* ... 1697, no. 116), whereas the earliest record of the melody for the song (also known as '*Giöta kämpavisa*') is a notation from the early 19th century according to an oral tradition. The hymn melody with its chromatic semitones and sudden leaps has quite certainly been 'corrupted' when performed on the keyed fiddle as the written source indicates. The song that was probably played on the keyed fiddle in 1706 may have been the same as the melody that was noted down about a century later, but this cannot be proved.

Written sources from the late 18th and early 19th century mention that certain types of dances were played on the keyed fiddle. The first notations of melodies associated with the instrument were made in about 1830 and these were supplemented with a number of other melodies during the following decades. In the last decades of the 19th century and the first two of the 20th, important work was done in the collection of keyed fiddle melodies; these were subsequently added to in connection with preparations for the published series *Svenska låtar* ('Swedish melodies'). The above activities resulted in the notation of about 700 melodies altogether, while in addition recordings have been made of some 450 melodies during the past three decades. This gives a total of about 1,150 melodies but many of them are related in the sense of being variants of the same original tune.

The extant repertoire of keyed fiddle melodies is dominated by *polskas,* waltzes and marches. *Polskas* account for about 35 per cent, waltzes about 35 per cent and marches 15 per cent, while other types of dance music and song tunes played on the keyed fiddle amount to some 15 per cent. These proportions are partly a reflection of the popularity of *polskas,* waltzes and marches both today and in the past. In the case of older repertoires, however, there is probably another reason as well: those noting down the melodies have concentrated on older types of dance music (*polskas* and waltzes) and on ceremonial and processional music, i.e. marches. Little attention was paid, on the other hand, to more 'modern' dances, such as the *polketta* and schottis, and the same is true of song tunes and religious songs, which also formed a part of the keyed fiddle's repertoire. In connection with the publication of anthologies such as *Svenska låtar,* selections have been made of the types of melody believed to represent 'genuine' traditional Swedish folk music. As a result, collectors and judges of folk music have influenced development and the players active today seldom play anything but *polskas,* waltzes and marches on public occasions.

The questions dealt with here concerning melodies for the keyed fiddle are concentrated to problems about the keyed fiddle as an instrument. In this context it is important to emphasise the distinction between music that has been noted down or recorded from performances on the keyed fiddle itself and music that is reported in the sources as having once been played on the keyed fiddle but which has been noted down from performances on other instruments. The latter category is naturally of only secondary interest here, the major question being whether the melodies that are or have been played on the keyed fiddle display characteristics that are due to their having been conceived for or adapted to performance on this instrument.

## Vocal melodies performed on the keyed fiddle

A special technique for accompanying with chords or an independent second voice was probably not used until the present century. In the 19th century and earlier, the keyed fiddler no doubt played a version of the melody in unison with the song. Leffler's publication (1899: 73 f.) includes a melody that was noted down first after a vocal performance and then after a perfor mance on the keyed fiddle. Leffler makes the following comment: 'The song melody as realised on the keyed fiddle is characteristic of the tendency of players to ornament' (Leffler 1899: 74 [*174*]). This dance tune, '*Sjustigarn*', was sung and played by Johan Edlund. There are several stylistic similarities between the vocal version and a number of primarily instrumental keyed fiddle melodies that have been noted down. Thus one finds repeated tones, triadic figurations, etc. and one might have expected that Edlund's performance on the keyed fiddle would be very like

his vocal version. Almost from the start, however, he improvises over the melody.

Another of Johan Edlund's melodies—a march (Leffler 1899: 48 no. 6)—is related to the melody used by C. M. Bellman for his Epistle No. 67, *'Till mutter på Tuppen'* [*175*]. The latter melody is probably the original version of the one played by Edlund. Bellman's music was widely known and popular in the 19th century and a comparison shows that Bellman's version is considerably easier to play on the keyed fiddle than is Edlund's. The latter represents an ornamental variation of the vocal melody and it may possibly have been intended as an accompaniment for a vocal performance. It would then produce thirds or sixths to the vocal melody and decorate it with semiquaver runs and other figurations.

Edlund's other melodies closely resemble the traditional forms of the tunes in question. Thus the deviations from the vocal melodies cannot be explained as a general practice of this player. Nor are the two vocal melodies simpler in construction than many of the instrumental 'un-ornamented' tunes; thus they do not represent a special opportunity for improvisation.

The above example cannot provide satisfactory criteria for deciding whether and how a vocal melody is changed when it is played on the keyed fiddle. The player may have consciously improvised on the melodies, in one case perhaps to provide an accompaniment. An example from today's tradition will therefore be selected for a more reliable assessment of the extent to which vocal melodies are transformed.

Joel Jansson (1892), of Västland in Uppland, sang and played the same *polska* [*176*]. Certain ornaments occur in the instrumental but not in the vocal version (e.g. the figurations of the first two cortchets in the fourth bar), but the majority of discrepancies appear to be largely ascribable to a technical adaption of the melody to the keyed fiddle.

In the second repeat of the *polska,* the range forces the player to use the second melody string. Since most of the melodies in the repertoire do not descend below $a^1$, the second melody string—tuned to $c^1$—is used almost exclusively for double stops. A melody that calls for the use of the second melody string thus presents the player with an unaccustomed situation, with the result that the melody often becomes modified (cf. bars 9—15). Characteristic leaps (e.g. the octave $d^1$—$d^2$ in the present melody, bar 11) are also liable to disappear in instrumental performances. When singing the *polska,* Jansson emphasises the rhythm by tapping his instrument with the bow (marked with an *x* in the example in Fig. [*176*]). He does this on the first and third beats in a bar, i.e. the beats that are played on the instrument with a down-bow. The rhythmical character of the melody was exactly the same in the vocal and instrumental performances.

The above comparison between the sung and played versions of this *polska* thus shows that changes occur in the melodic line which are dependent on the playing mechanism's design as well as on the player's technique.

## Fiddle tunes played on the keyed fiddle

There are several sources containing melodies that keyed fiddlers probably adopted from folk musicians who played the fiddle, clarinet or accordion. For the present purpose, however, it is necessary to find melodies that have demonstrably not been played before on the keyed fiddle. Otherwise the melody may have been 'adapted' in an earlier stage of the tradition and consequently the findings would be misleading. One should also preferably find the version to which the player himself listened rather than make use of notated versions, which for various reasons may prove unreliable.

The younger generation of players who use the chromatic keyed fiddle make very few changes to the melodies that they learn. The playing mechanism of this type of keyed fiddle is so well developed that there is little technical difficulty in performing the sort of melodies they have in their repertoires. Moreover, these players are usually organised in folk-musician teams or participate in other forms of ensemble playing, which generally results in a standardisation of both recent and older melodies: a player who deviates is corrected by the other players or the instructor. Many of the players who can read music get hold of a printed collection of folk music that includes the melody in question and then carefully follow this. In order to study the way in which fiddle melodies have been transformed one must consequently make use of melodies played by persons who cannot read music and who use a type of keyed fiddle that is earlier than the chromatic instrument.

Whereas players formerly learnt new melodies solely via other players, during the last few decades many of them have also learned by listening to gramophone records and wireless broadcasts. This makes it possible to trace some of the actual melodies to which these players listened and compare them with the version played on the keyed fiddle.

Most of the players on the silver-drone keyed fiddle who were visited for this study performed one or several melodies that are frequently broadcast. The one chosen for a closer study here is *'Frisells gånglåt'*. The players had learned the melody solely by listening to the wireless, as a rule on only one occasion, when it stuck in their memory.

For the sake of clarity, the double stops on the keyed fiddles have not been reproduced in the transcription [*177*], which also only shows the melodic line of the ensemble version. There is in fact no relationship between the harmonies produced by the ensemble and the double stops with which the keyed fiddlers ornament their versions of the melody. It may be noted that the double

stops were the same as in other melodies in each of the keyed fiddlers' repertoire.

The three versions of *'Frisells gånglåt'* as played on the keyed fiddle all differ from the original in one way or another. All the keyed fiddlers play the melody in $C_{\natural}$ major, i.e. the fingered key for which the silver-drone instrument is primarily designed. On the gramophone record the melody is in *D* major. While the main outline and rhythmical pattern of the original melody are retained, there are many differences in matters of detail. The players whose versions of the melody are reproduced here will be referred to below by the numbers of their versions: 1, 2 and 3.

Player no. 2 in particular has made a number of very considerable changes. He starts the melody an octave higher than the original but skilfully joins this when it climbs an octave in a broken triad in the second bar. In this way he avoids tones below $a^1$, as he does also in the second repeat. Thus, instead of using melody tones on the second melody string, he transposes parts of the melody an octave. He in fact uses the second melody string solely for drone effects or double stops. At the end of the first four-bar motif he shortens the melody by omitting the upbeat. Similar changes of the original melody also occur in other melodies in this player's repertoire.

Players nos. 1 and 3 play the first two-bar motif with much the same melodic line and ambitus as the original. Player no. 1 adds a couple of extra semiquaver figures in the form of broken triads (bars 1 and 2) and repeated tones (bar 2). Player no. 3 replaces the $a^1$ in these two introductory bars of the melody by tones on the second melody string (bars 1 and 2, first beat). In this way he avoids switching between the first and second melody strings. The third bar is performed in exactly the same way by all three players. The sequence in the original has been changed by substituting a second for the third. At the same time this is a simplification dictated by playing technique: the sequence of the original is much more difficult to perform on the keyed fiddle than is this new figuration. The last of the four bars in this half period ends on the dominant in the original. The dominant of the dominant (the major chord of the supertonic) is presented in the form of a broken triad (version A, second beat of 4th bar). To reproduce the original melody exactly, a keyed fiddler would have to play a broken triad $d^1$—$f^1\sharp$—$a^1$. Player no. 3 has clearly been aware of this harmonic progression since he performs a figuration comprising $f^1\sharp$—$a^1$, while the other two, who do not use $f^1\sharp$ in their repertoires, continue the sequence and also arrive at the dominant, though avoiding the third in the dominant's dominant. In the rest of the piece, too, player no. 3 keeps closer to the original version than do the other two. He uses only occasional ornaments (bars 5 and 6) and takes the final cadence of the melody from the half close of the original. The added triplet (bar 6) facilitates the fingering of the passage in question. The figuration of the cadence by player no. 1 is not the same as in the original but has numerous parallels in the extant keyed fiddle repertoire.

It is thus clear that the fiddle version of *'Frisells gånglåt'* on this record has been unconsciously changed by the keyed fiddlers to facilitate its performance on their instruments. The variations have arisen spontaneously when they incorporated the melody in their repertoire. Yet even though the changes are conditioned by the playing mechanism of the keyed fiddle, their degree and nature are also highly dependent upon the individual's method of playing. Consequently, the observations presented above cannot be used as a basis for establishing any general idiom of the keyed fiddle. The examples quoted show that the changes are definitely related to the player and his technical control of the instrument. Older players have a key technique in which certain passages come 'automatically' and can be used if the memory fails or a similar turn occurs in the melody that is being learned.

As indicated by this analysis, certain passages and figures are easy to play on the keyed fiddle, e.g. triad figurations and repeated tones. This is also evident from the way in which such passages and figures dominate the melodic line in other extant melodies for the keyed fiddle (see below).

## Characteristics of the melodies

The following review of certain characteristics of melodies for the keyed fiddle is based upon a study of the notated and recorded melodies mentioned above. Certain typical examples have been chosen to represent different groups of melodies.

First, however, the modes and key of the melodies will be discussed. An important question in this context concerns the key in which the melodies were notated and the relation of this to the fingered key. In highly complicated cases it may even be necessary to distinguish between three types of key for one and the same melody, namely fingered key, notated key and sounding key (see p. 237).

### *Mode and key*

The melodies for the keyed fiddle are rooted in an unambiguous major or minor tonality. The melodies that have been written down in absolute pitch without details about the tuning of the strings cannot be used for a study of the keys in which they were fingered, and nor can those which have been transposed without exact information about the transposition.

Leffler noted down Skoglund's and Edlund's keyed fiddle melodies according to their fingering. The tuning of the instrument is indicated together with data by which this can be verified (Leffler 1899: 15 ff.). Here then are repertoires of melodies played on the silver-drone keyed fiddle that can be studied with respect to fingered keys. The 105 melodies break down as follows: Edlund has 33 in *C* major, 18 in *G* major and 1 in *A* minor; Skoglund has 38 in *C* major, 9 in *G* major, 3 in *F* major and 3 in *A* minor.

The reason why Edlund plays so many melo-

dies in $G_t$ major is probably that he formerly played the contra-drone keyed fiddle, which is generally fingered in this key. $F_t$ major appears to be a relative newcomer; according to the sources it has not been played on instruments older than the silver-drone keyed fiddle. Today, players on the silver-drone and contra-drone double-keyed fiddles play more than 90 per cent of their melodies in $C_t$ major and it is only very occasionally that they use $G_t$ and $F_t$ major.

The chromatic keyed fiddles are not limited to only a few fingered keys, since their tonal material is completely chromatic and many of the players have a highly developed technique. It is seldom, however, that melodies are fingered in keys with more than three sharps or flats in the signature. An increasing number of minor melodies are now being played on the chromatic keyed fiddle.

It transpires that the large majority of the keyed fiddle melodies investigated have been played in $C_t$ major, a considerable number in $G_t$ major, a few in $F_t$ major and occasional melodies in $A_t$, $D_t$ and $G_t$ minor. There is probably a special explanation for the occurrence of melodies in minor keys in this repertoire, which is so predominantly major in character. Three alternatives appear worth considering. (*a*) The minor melodies have been borrowed from other provinces. (*b*) They may as Leffler (1899. 96) suggest represent an older type of 'song melody'. (*c*) The minor melodies that were noted down during the 19th and early 20th centuries may have derived from an older repertoire of melodies with predominantly minor traits (see Moberg 1950: 13) played upon types of instrument that were older than the silver-drone keyed fiddle and the contra-drone instrument, with its tendency towards melodies in $G_t$ and $C_t$ major. Such melodies can be played upon the simple keyed fiddle. They should also have been suitable for performance on the older contra-drone keyed fiddles, which according to Leffler (1899: 15) had a drone string tuned to *a*.

Melodies in $G_t$ major are common in older collections, particularly with players who used the contra-drone keyed fiddle. The *g* drone of this instrument must have influenced the choice of key. Equally, it is only in a contra-drone repertoire that one finds melodies in $G_t$ minor. Relatively recent silver-drone repertoires also have melodies in $G_t$ major. The players who were interviewed about this were not satisfied with the simultaneous intervals obtained with an open second melody string in $G_t$ major melodies but found transposing into $C_t$ major an excessive technical burden.

The construction of the silver-drone keyed fiddle for melodies in $C_t$ major meant that this key came to predominate with the growing popularity of this instrument during the 19th century. During a transitional period the older contra-drone instrument was fitted—before it entirely disappeared—with an extra *C*-drone string, with the result that $C_t$ major sounded excellent on this instrument. When it was played with fiddles, the tuning of the silver-drone instrument could be changed so that the melody might be played in a suitable key without having to alter the fingering.

The difficulty of playing keys other than $C_t$ major on the silver-drone keyed fiddle was one of the main reasons for the construction of the chromatic instrument.

*Melody, rhythm and form*

Most of the melodies that are and have been played on the keyed fiddle have a melodic line that is harmonic in conception and triadic in its structure, which alternates with stepwise figurations, often in the nature of a scale. See for example [*178*]—[*180*]. The latent chord functions are usually simply the tonic and dominant triads, occasionally the subdominant and dominant's dominant. The melody often opens with a triadic motif [*162*], [*179*], [*171*] and the chord functions generally change once or twice every bar at the most. The melody tends to move in a strikingly arch-shaped manner and its ambitus frequently lies between the octave and the twelfth. One group of melodies is characterised by semiquaver figures [*162*], [*178*], [*179*], [*171*], often in the form of scale figures [*178*] or sequences [*162*], [*179*], [*171*]. Various types of sequence also characterise a group of melodies with series of quavers, often dotted [*180*].

Another type of melody is characterised by repeated tones alternating with leaps and stepwise movement [*151*], [*152*], [*181*], [*182*]. This category includes the majority of waltzes, mazurka-type *polskas* and a certain group of marches.

A few melodies move in steps throughout and have an ambitus of a sixth to a ninth [*183*]. Most of the minor melodies belong to this group, which clearly includes many vocal melodies, since there are texts or references to texts. The last two types of melody have, admittedly, occasional ornaments with semiquaver figures, but otherwise the quaver is the shortest unit.

The notation of these melodies provides only certain general indications of the rhythmical structure of keyed fiddle melodies. Rhythmical details conditioned by the repertoire and dialect cannot be studied without analysing the sound events of recorded melodies. Special rhythmical durational patterns can no doubt be associated with different playing traditions and individual modes of performance, and these in turn may be partly conditioned by the design of the instrument. Numerous preliminary investigations must be made, however, before one can undertake such a study of the causal connections between the instrument, playing technique and sound event.

The majority of extant keyed fiddle melodies are dances. Consequently, the rhythmical element is basic to the melody. Different groupings of a melody's rhythmical accents and changes of tempo can transform one type of dance into another (Leffler 1899: 58 no. 17). However, as pointed out already, there is a difference be-

tween, e.g., a waltz and a *polska* in the character of the melodic motif and this has probably counteracted any such transformation.

The metrical triple-time pattern of the *polska* is combined with a special dynamic and rhythmical accents on the first and third beat of the melody. This can be demonstrated in the modern tradition and probably has to do with the choreography. Conditions were presumably the same in earlier times as well: the nature of the *polska* melody requires this tension between dynamic and rhythmical accents. In the modern tradition this *polska* rhythm is more pronounced in melodies with dotted quavers than in those with semiquaver figures. This may be because in recent decades the latter group of melodies has not been used for dancing to the same extent as the former.

The type of waltz played by keyed fiddlers in Uppland has a strongly accented beat on 'one' in the bar and a much faster tempo than the *polska*. March melodies are characterised by emphasis on the first and third beats in the bar. To judge from the melodic line and the barring of the collectors, this was probably also the case earlier.

Certain rhythmical details that are characteristic of the modern tradition—such as two-bar groupings, hemiola formations and rhythmical displacements—were certainly more common than the schematic barring of the notated melodies indicates. Several figures of rhythmic importance often coincide with the bar in the notation, e.g. [*179*], and are then repeated strictly, transposed or in sequence.

Almost all the melodies have a regular structure. The motif may consist of a single bar, which together with the next bar forms a melodic unit.

The melodies consist of two or more 8-bar periods with a conventional structure (2-bar phrases repeated or varied in two, often almost identical, 4-bar 'half periods'). Sections also occur with relatively 'free' sequences ([*171*] bars 9—12). Often the melodies are loosely held together by two, or at most four such 8-bar periods or groups that are always repeated. There are some melodies, however, in which the first 8-bar period is followed by a simple 'development' of the initial 2-bar phrase, after which the melody concludes with a repetition of the introductory 4-bar phrase [*179*]. This ternary song form (ABA) in Swedish folk music has been noticed earlier (see e.g. Moberg 1951: 10 f.).

The latent harmonic progression of the melodies is often limited to the tonic and dominant triads, while a single chord may extend over a 2-bar motif. A progression to the sub-dominant or the dominant's dominant does occur but is a recent phenomenon, see [*171*]. Melodies with the ternary song form have T D D T as their harmonic progression; this is the well-known arrangement for a type of musical form that was common in the first half of the 18th century.

The stylistic features mentioned above occur to approximately the same extent in other contemporary collections of Swedish folk music noted down from the fiddle, an exception being melodies from Dalarna and northern provinces, where the repertoire is dominated by melodies in the minor mode that are probably older in type (see Moberg 1950: 7 ff.). Such melodies occur only sporadically in the repertoire of the keyed fiddle. However, the melodic line of keyed fiddle melodies appears to be more infused by triads and scale figures, or repeated tones, than does the contemporary repertoire for the fiddle. This may reflect an adaptation of the melodies to the instrument's special mechanism which facilitates the execution of such 'key board' features. As illustrated above, fiddle tunes in *D* major are played in $C_t$ major on the keyed fiddle. If a keyed fiddle is tuned to standard pitch ($a^1$ = 440 p/s) the melody is thus transposed from *D* major to *C* major. Similarly, fiddle tunes in *A* major are played in $G_t$ major on the keyed fiddle. Many of the players active today consider that it is difficult to transfer keyed fiddle melodies to the fiddle and vice versa. This attitude seems somewhat surprising, however, in view of the scale on which transfers have in fact taken place.

All the stylistic qualities discussed above may be regarded as typical of instrumental art music around the middle of the 18th century. The connection can be substantiated with keyed fiddle melodies that have very close parallels among known melodies from artistic music in the 18th century.

The dances which gained a footing in Swedish folk music during the first decades of the 19th century represent a simpler style of music, e.g. the mazurka and, in particular, the waltz. The quaver *polska* with its vocal associations appears to have merged with the mazurka in many cases (see Leffler 1899: 55 f.). It is only in minor details that the melodies appear to have been transformed as a result of the keyed fiddle's special idiom.

The melodies can thus be traced to different stylistic periods. Many of the oldest ones display stylistic features that are characteristic of instrumental art music from the middle of the 18th century and they can be traced to players who were active at the end of the 18th and first part of the 19th centuries.

There has been a curious 'preservation' of this style right up to the present day's tradition, with the new compositions for the keyed fiddle largely employing the same stylistic devices, though occasionally with a somewhat bolder latent harmony in the melodic line [*171*]. On the other hand, the simpler type of 'skipping waltzes', *polkettas* and mazurkas have apparently not survived, probably because they have been considered artistically inferior to the older *polskas*, waltzes and marches. They belong to a stratum of popular dance melodies that has not been accepted in the same way as 'true, genuine Swedish folk music' and consequently they have not been incorporated in the modern tradition.

What are known as 'quaver *polskas*', in major keys with the characteristic punctuations, occur fairly frequently in the players' repertoires. Un-

# Chapter 10
# History of the keyed fiddle

like such *polskas* in minor keys, which players on the chromatic keyed fiddle have been adopting from neighbouring provinces to an increasing extent during the past decade, these *polskas* in the major mode are usually inherited from older keyed fiddlers in Uppland.

The results presented in the preceding chapters dealing with terms for the keyed fiddle, building techniques, construction, playing techniques, sound quality, tonal resources and repertoires in different periods have been arranged below in a chronological review together with evidence given by the sources concerning the environment and use of the keyed fiddle.

Various types of evidence about the keyed fiddle are presented in two survey maps [*184*], [*185*]. The picture presented by these should, however, be interpreted with some caution because one cannot establish a relationship between the number of recorded finds and the number of instruments that actually existed in different periods. On the other hand, certain 'centres of dispersion' are suggested by the keyed fiddle maps. Finds have not been included unless they can be satisfactorily dated and a particular parish can be established for their provenance. It should be remembered, however, that the geographical spread of an object is not by itself a satisfactory basis for conclusions concerning its history (Erixon 1957: 7, Jansson 1961: 124).

It has been possible to make a relatively detailed study of present-day techniques of building and playing the keyed fiddle. These results have also helped to elucidate certain extant evidence about such matters in the past. This, however, calls for caution and in the case of playing techniques, for instance, the projection into the past has been confined to the preceding generation and then only when several similarities could be demonstrated. It seems reasonable to suppose that the playing technique has remained largely unchanged in cases where the instrument, the manner of holding both it and the bow, and the repertoire are all much the same for two generations of players in those respects that are common to several players and are not individual mannerisms.

By the same token, modern building techniques should help to throw light on the methods used in the past provided that the instruments are made from the same type of material, agree exactly in design, are marked in the same way by tools and a connection can be established between the instrument makers.

If, on the other hand, there is no evidence of a direct tradition, it can be more difficult to establish a connection between keyed fiddles from different periods. If the instruments have several constructional and morphological details in common—as is the case with instruments from adjacent periods—they are unlikely to have been 'invented' independently. Their construction is so complex and the type of instrument so peculiar that one can safely assume a relationship of some sort.

The keyed fiddle and its use must be seen in the light of cultural life in general at different times. It is not to be expected, however, that data from cultural history will suffice to 'explain' how the instrument arose, spread or changed. The number of unknowns is far too great for this.

Even though there is a relatively large amount of material available, there seems to be little chance of establishing a complete history. Although the facts can all be made to fit into a general picture, several pieces are missing. The early history of the keyed fiddle must still be largely based upon hypotheses and it is not until the 19th century that the evidence becomes more plentiful. There is a fair quantity of evidence about present-day conditions but here it is difficult to obtain a true perspective and pick out the essential aspects of the contemporary keyed fiddle and its development.

## Origin, provenance and spread

The following data provide a starting point for discussing the early history of the keyed fiddle: (*a*) a relief and several church paintings with keyed fiddle motifs indicate that the instrument existed in about 1350 or at least during the latter half of the 15th century (cf. Chapter 2); (*b*) the keyed fiddles in these portrayals are closely related to other mediaeval reproductions of bowed instruments (cf. Chapter 5).

The relief and the paintings with a keyed fiddle motif provide an approximate terminus ante quem for the origin of the keyed fiddle, while its characteristic criteria—the position in which it is held, which is unusual for a bowed instrument, and the use of a key mechanism to stop the strings —provide certain possibilities for discussing a terminus post quem.

The first evidence of bowed instruments in Europe has been dated to the first half of the 11th century and such instruments had probably spread throughout Western Europe by about 1100 (Bachmann 1964: 164). The horizontal position characteristic of the keyed fiddle is also found in mediaeval portrayals of fiddles. Bachmann considers that this position was common during the 13th and 14th centuries (1964: 103 and 167). It is also said to be related to troubadours and *Minnesang* (Dräger 1937: 53).

There is morphological agreement between the keyed fiddles in the earliest known reproductions and bowed instruments without a key mechanism in contemporary pictures. The keyed fiddle probably arose by a bowed instrument being fitted with a key mechanism 'adapted' from some other instrument. The type of key used for the keyed fiddle is found on the hurdy-gurdy after 1250, and in this context it is interesting to note what Bachmann has to say about the origin of the latter instrument: Offenbar handelt es sich bei der Drehleier also um eine Umbildung der damals gebräuchlichen Streichinstrumente im Sinne einer Vereinfachung des Streichvorgangs sowie der Mechanisierung der Saitenverkürzung' (Bachmann 1964: 125). The second part of this quotation is equally applicable to the keyed fiddle: *the introduction of a mechanical device for stopping the strings on a bowed instrument held horizontally, which undoubtedly simplified playing in view of the manner of holding the instrument.* The keyed fiddle may be regarded as a parallel phenomenon to instruments having the hurdy-gurdy's other specific principle of construction, i.e. the wheel. Such instruments, having their strings stopped with the fingers but made to vibrate by a wheel, are reproduced in a manuscript Bible from the 13th century (Bachmann 1965 Abb. 85) as well as among Praetorius's *lumpen instrumenta* [47].

It thus seems probable that the keyed fiddle was first developed in a period when bowed instruments held horizontally were common, i.e. not before about 1200. As already mentioned, its actual conception presumably involved the adaptation of a key mechanism—probably copied from the hurdy-gurdy—to a bowed instrument in order to simplify performance. If one accepts the tentative conclusion that one of the fiddles in the Källunge relief is a keyed fiddle, it follows that the keyed fiddle probably originated in the period between 1200 and 1350. If not, the period must be extended rather more than a century, i.e. 1200—1460. Further considerations concerning these dates are given below in the discussion of the provenance and initial spread of the instrument.

The earliest evidence concerning the keyed fiddle consists of reproductions in Danish and Swedish church art (1350 (?), 1460—1520), while the first German evidence occurs in a written source from 1528. One therefore has to consider whether the keyed fiddle is (*a*) of Scandinavian, possibly Swedish origin, (*b*) of German origin, or (*c*) of an origin that cannot be tied to a particular country.

There is extensive evidence of a German influence on Swedish culture in the late Middle Ages and this is known to have included the field of music. A study that is of considerable significance in this context has been reported in a chapter on 'Die weiten Fahrten der Spielleute und ihr Beitrag zu den internationalen Zusammenhängen in der mittelalterlichen Musik' in *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter* by W. Salmen (1960). The 'Spielmannsverkehr' in several German towns is reviewed and instructively illustrated. It transpires that players from both Sweden and Denmark are represented. Salmen concludes that German and Polish musicians in particular travelled to Scandinavia, while the 'speelluyde' active in Scandinavia had a radius of action that included a 'niederländisch-niederdeutschen Raum' (Salmen 1960: 167). Furthermore, visits by German players to Sweden and Denmark became increasingly common during the 16th century (1960: 171). As Otto Andersson has pointed out, one cannot automatically assume that the keyed fiddle spread from Germany to Sweden rather than vice versa. On the face of things, however, an instrument of such a relatively complicated construction (even assuming that the key mechanism was borrowed from the hurdy-gurdy) is less likely to have originated in Sweden, where cultural life at that time was less developed than in Germany. The lack of evidence concerning the keyed fiddle in mediaeval Germany may be due to a variety of circumstances, e.g. that the instrument was quite soon confined to the peasantry and hence aroused little attention. It is also possible that the term 'fidel' may have been used for 'Schlüsselfidel' in one or two written sources (cf. Chapter 3). Owing to the lack of source material, one can do no more than suggest alternative interpretations.

The reproduction of keyed fiddles in Swedish and Danish church paintings does not necessarily mean that these instruments belonged to a native keyed fiddle tradition. The artists may have worked from German woodcuts or the like that have now been lost, or they may have become acquainted with the instrument in Germany or elsewhere. There are however reasons for supposing that the instrument itself existed in Scandinavia at the time when these paintings were executed. A detailed study has shown that the artist cannot simply have copied other reproductions but must have been familiar with both the instrument and its playing technique. From this it follows that the artists probably had an instrument close at hand, since it is unlikely that they would have been able to reproduce it exactly from memory after living Scandinavia for many years. Moreover, the keyed fiddle appears to have 're-

placed' the fiddle as a pair to the lute, e.g. in the 'Mercy seat', a possible explanation being that it was familiar to the local population.

The hypothesis that the keyed fiddle actually occurred in those districts where it is found as a motif in several church paintings is indirectly supported by a written source that is 130—150 years younger than the paintings. This shows that the keyed fiddle clearly existed in the same districts as the churches at Häverö, Tolfta, Älvkarleby and Österlövsta (*Bilaga 6,* written source 1642). Furthermore, the first written evidence (*Bilaga 6,* written source 1603, 1605) of the keyed fiddle occurs in a context which shows that it was a well known phenomenon at this time in Sweden, though despised by 'society'.

Apart from the keyed fiddle motifs in church murals, there are other types of sources from about 1520. The Mora instrument with the inscription '1526' is one, a drawing of a keyed fiddle entitled 'Schlüssel Fidel' in Agricola 1528 another. In its morphology, the latter picture is closest to Swedish and Danish reproductions of the keyed fiddle from the second half of the 15th century. The extant instrument from Mora, on the other hand, bears a detailed resemblance to a type shown in a mural from about 1560 in Rynkeby church, Fyn. There is also another picture of a keyed fiddle that agrees very closely with this one from Mora, namely Praetorius's 'Schlüssel Fiddel' (1619—20). The Danish murals in Rynkeby church are considered to have German affiliations and the calligraphy of the '1526' on the Mora instrument also points to a connection with Germany. One cannot, however, accept this unreservedly as support for the hypothesis that the keyed fiddle originated in Germany. Even in the case of musical instruments one must allow for the possibility of an interaction between influences coming from both directions.

The word *nyckelgijg* was used in 1603 and 1605 in a disparaging sense about John III's liturgy. The word *Schlüssel* in the sense of 'key of an instrument' is known to have been used for other 'keys' in the 16th-century German instrumental terminology. In Sweden, on the other hand, available sources suggest that the word *nyckel* was used in this special sense only in connection with the *nyckelharpa.* It thus seems natural to suppose that the expression *nyckelgiga* was formed with *Schlüsselfidel* in mind, and that *-giga* has been used—in contrast to the Danish *nøglefejle*—possibly because it was a more common term, possibly for reasons to do with language.

The source material undoubtedly provides several indications of a German provenance for the keyed fiddle in the late Middle Ages. There are, however, good reasons for Panum's reservation (Panum 1928: 118) concerning the possibility of naming a particular country as the birthplace of the keyed fiddle. According to the available sources, Germany does nevertheless seem to be the most likely alternative.

The importation of the keyed fiddle to Sweden from Germany agrees with the general direction of cultural influences during the late Middle Ages and also appears to be supported by the sources. The new source material appears to fit in well with the hypotheses of Leffler (1899: 2), Psilander (1908) and Norlind (1930: 104, 1941: 117) and I agree with them concerning Germany as the country of origin of the keyed fiddle as well as concerning its importation to Sweden from Germany. The dates given above for these two events differ, however, from those quoted by these authors as do the reasons behind them.

The manner in which the keyed fiddle may have become established in Sweden and how a keyed fiddle tradition was gradually developed are discussed below.

## Spread, diffusion, development, use and function of the keyed fiddle in different periods

For the sake of clarity this section has been divided up by periods on the basis of dated sources that are of major significance in the history of the keyed fiddle.

The first period starts in about 1350, i.e. the date of the relief in Källunge church, since this includes the oldest reproduction of what is thought to be a keyed fiddle, and ends in 1650, when the keyed fiddle can be shown to have become established among Swedish peasantry and is also reported to be in use among Danish farmers.

During the next period, 1650—1777, it may be assumed that the keyed fiddle was developed into an instrument with resonance strings. Since no definite date could be established for this conversion, the period continues until the year of the first dated simple keyed fiddle (1777). It is during this period that spiritual and temporal authorities limit the use of the keyed fiddle at weddings (*Bilaga 6,* written source 1753/54). This information is important for assessing the instrument's connections with certain customs as well as its function in social life.

The period 1777—1838 probably embraces the conversion of the simple keyed fiddle into the contra-drone instrument. This cannot be dated exactly and it may even have occurred before 1777. The period ends with an important year in the history of the keyed fiddle, since it was probably in 1838 that a contra-drone instrument was first converted into a silver-drone keyed fiddle.

The next period, 1838—1925, which thus begins with the construction of the silver-drone instrument, ends with the development of the chromatic keyed fiddle. It is during this period that the instrument looses ground in the field of dance and processional music. This happens already towards the end of the 19th century in some places and not until the Twenties and Thirties in others, but the process continues all through the latter part of the period. The contra-drone double-keyed fiddle was constructed during the 1860's. The limited importance of this type of keyed fiddle does not warrant the assignment of a

special period and the silver-drone keyed fiddle remains the instrument in general use.

The final period, 1925—1965, is dominated by the chromatic keyed fiddle.

The division into periods is thus based as far as possible upon the dates when the different types of instruments first appear. The spread and diffusion of the keyed fiddle are dealt with first in each period, followed by constructional changes, function and use.

1350—1650

The places where murals depicting keyed fiddle motifs have been found are shown in Fig. [*184*]. The picture they present cannot of course be equated with the spread of the keyed fiddle itself in the Middle Ages, though the concentration of reproductions to Uppland does seem to suggest that there was a sort of 'centre' there.

A keyed fiddle that is depicted in a short story which is partly of very questionable documentary value (see *Bilaga 6,* written source 1850) [*52*] is of the same type as the extant instrument from Mora. The author of the story states that this instrument was associated with an Uppland tradition. The instrument from Vefsen in Norway has exactly the same ornamentation as certain wooden objects from Uppland of about the same date (late 17th and early 18th centuries) and agrees in several details of morphological significance with the keyed fiddles with resonance strings that are known to have existed in Uppland from the 18th century onwards. The latter also applies to the keyed fiddle from Esse in Finland. It seems probable that the instruments are connected in some way or other with a keyed fiddle tradition in Uppland. In keeping with the paintings in Alnö church, where there is a keyed fiddle [*31*], one might suppose that the instruments mentioned above are relicts of a cultural diffusion from Uppland towards the north, northeast and northwest. At all events, this seems more likely than that the two keyed fiddles are relicts of a general use of the keyed fiddle throughout Scandinavia.

The mediaeval paintings with keyed fiddle motifs in Skåne, on Själland and Fyn indicate another 'centre', though here the evidence is not so concentrated and nor is it of the same quantity as in Uppland. In a written source from 1646, Ravn states that the keyed fiddle was a peasant instrument in Denmark at that time. Even though there is almost one and two hundred years respectively between the written source and the Danish reproductions of keyed fiddles, there is reason to suppose that Ravn's *nøglefejle* may refer to such instruments as are depicted in for instance Rynkeby and Emmislöv churches, and that such instruments actually existed during the late Middle Ages in the provinces concerned. Here too it seems reasonable to suppose that they were imported from Germany. Similarities between one of the keyed fiddle pictures in Rynkeby and the Mora instrument perhaps may also be interpreted as indicating a connection between these mediaeval keyed fiddle finds in Denmark and Sweden.

The keyed fiddle was probably introduced to the settled peasantry of Scandinavia in the late Middle Ages by wandering minstrels. The hurdy-gurdy underwent the same social development during the Middle Ages (cf. Bachmann 1964: 135).

The keyed fiddle seems to have undergone a radical morphological transformation before becoming a peasant instrument. This is suggested by the constructional differences between instruments known to us from the 15th and the 16th centuries. These differences were presumably accompanied by differences in the quality of the sound produced by the instruments in question. Bachmann provides numerous examples of the environments in which bowed instruments were employed during the Middle Ages (1964: 136) and it is clear that a 'courtly' association must have demanded more of the performer's skill as well as of the instrument's sound quality. These demands no doubt applied to the keyed fiddle as well, since at this stage it appears to have developed parallel with other bowed instruments. This initial stage in the keyed fiddle's development probably occurred on the Continent.

One can either suppose that different types of keyed fiddle were introduced to Scandinavia by different 'imports' or, alternatively, that it was only the final stage of the mediaeval type of keyed fiddle that was imported, with the fiddle's attributes such as a pair of sound holes, a bridge, etc. The former alternative seems to carry more weight since the church paintings, which depict the older types of keyed fiddle, are believed to be reproductions of native instruments. It was however the later, fiddle-shaped type that survived in Scandinavia and subsequently underwent a special development.

In the differentiation and contamination of different types of instruments that occurred during the 16th century (see e.g. Sachs 1920: 194), the keyed fiddle—like the hurdy-gurdy, bagpipes and other instruments—appears to have been side-tracked by the development of the musical instruments that predominated in art music and to have survived only as relicts in a musical culture that did not demand such a high quality of sound as did the professional musicians in the upper ranks of society. The constant drone and the mixture were probably major factors behind this degradation, since these no doubt fell out of favour with musicians and audiences who had an ear for consonant harmonies. The *lira da braccio* is admittedly an instrument of mediaeval origin with a drone string that survived this fate but in this case the two drone strings, instead of sounding continuously, can be used where suitable (Sachs 1920: 177; Bachmann 1964: 120). A similar development did not occur with the keyed fiddle until the 19th century.

It may be assumed that the keyed fiddle was transformed during the 16th and 17th centuries from an instrument with the fiddle's guitar-like body to an instrument with the hollowed-out body that characterised the keyed fiddle from the 18th century to the present day. Perhaps this more

simple design was more in keeping with peasant handicraft.

It is not known in which contexts the keyed fiddle was used in the Middle Ages and all one can do is discuss various hypotheses.

The fact that the keyed fiddle is played by angels in the mediaeval reproductions does not imply that it was primarily used on religious occasions. The angels' instruments simply symbolise the heavenly music irrespective of the instrument's social status on Earth (cf. Hammerstein 1962: 218 ff.). It is naturally possible that the keyed fiddle was one of the instruments upon which players performed when they took part in church festivals (see e.g. Moberg 1928: 48; Norlind 1940: 45). We know that keyed fiddles were used in church in Uppland during the 17th and 18th century because prohibitions were issued against this custom, which clearly had deep roots among the peasantry (*Bilaga 6,* written sources 1670, 1698, 1735, 1753). There seems to be no means of telling how far back in time this tradition extended.

Agricola makes no distinction between *Schlüsselfidel* and other *clauierten instrument* (written source 1528), but Praetorius degrades the keyed fiddle to *lumpen Instrumenta* (1619: 79). In Sweden the term *nyckelgiga* is used in a derogatory sense for John III's liturgy at the end of the 16th century (Uppsala Assembly 1593) and early in the 17th (written sources 1603 and 1605). This also seems to be an allusion to the use of this instrument among the peasantry, the unpleasing and primitive nature of its drone and mixture for 'musically educated' listeners, and perhaps its raw sound quality.

In 1641 Olof Andersson of Randersbo, a farmer from Österlövsta, Uppland, hit an antagonist over the head with his keyed fiddle. The fight ended in manslaughter and the case came before the courts in 1642 (written source 1642). The judicial records describing the event provide the first concrete, unquestionable evidence of the keyed fiddle in a specific environment. A year later, in a poem, Stiernhielm includes the *nyckelgiga* in the humble peasantry's hymn of praise to Queen Christina (written source 1643), which is thus further evidence of 'peasant' use.

The last evidence of the keyed fiddle in Germany is dated 1620 and in Denmark 1663. The evidence in Sweden, on the other hand, steadily grows after 1660. It is thus clear that the keyed fiddle lived on as a 'relict' in Sweden, particularly in Uppland. At the same time, this region served as a centre for the instrument's development in the future.

### 1650—1777

Players and builders of keyed fiddles as well as elderly persons living in northern Uppland commonly hold the view that 'the keyed fiddle came with the Walloons'.

If one accepts the presented interpretation of the keyed fiddle motifs in mediaeval church paintings, it is chronologically impossible for the Walloons to have been the *first* to have introduced the keyed fiddle to Sweden. Quite apart from this, there is the fact that the word *nyckelgiga* is used in the written sources from 1603 and 1605 in a context that shows it to have been a well known concept. At that time, however, the Walloons had not yet come to Sweden in large numbers and could not have managed to make such a specific cultural phenomenon generally known.

According to written evidence of the keyed fiddle from the 17th and early 18th century, the instrument existed during these two centuries in the parishes around Uppsala and eastwards, as well as along the coast of Uppland and on the island of Åland (see [*184*]), whereas the evidence is not particularly numerous from Lövsta, Österby and the neighbouring foundries. Although the distribution of these finds cannot be said to depict the actual dispersal of the keyed fiddle, it does provide further reason for doubting that the foundries and the Walloons were important for the history of the keyed fiddle during these years. They do however appear to have been of major importance for the instrument's spread and survival during the latter part of the 18th century and in the 19th century.

Anton Bovin, a smith from Österby foundry, appears as a keyed fiddler in 1753 (written source 1753/54). His name indicates that he was a Walloon and consequently it may be concluded that the Walloons had established themselves as keyed fiddlers by this time.

There is a tradition from Österby and Lövsta that the keyed fiddle was constructed on the basis of hurdy-gurdies brought by the Walloons (reported by Sven E. Svensson 1949). Assuming that the Walloons had hurdy-gurdies with them when they arrived, it is likely that they soon came in touch with and grew interested in the keyed fiddle tradition which it has been assumed here already existed among the peasant population in Sweden. Since the foundries served during the 18th century as centres of entertainment for the surrounding countryside and since descendants of the Walloons at and outside the foundries started to perform as keyed fiddlers, it is easy to understand how the tradition grew up that 'the keyed fiddle came with the Walloons'.

Several details unite the older keyed fiddle of the mediaeval fiddle type with 'transitional forms' that in their turn are unquestionably related to the first known form of the keyed fiddles with resonance strings (Chapter 5). The keyed fiddle appears to have undergone a gradual 'development' at this time, just as it did later during the 19th and 20th centuries. This development was probably influenced by viol or violin instruments (Chapter 5), i.e. bowed instruments that were known in the same environment as that in which the keyed fiddle occurred (see written sources 1689, 1748, 1764) but which came from another level of society. Unlike the keyed fiddles from Esse and Vefsen, the instruments with resonance strings have their tangents arranged for intervals in just tuning or equal temperament, which almost certainly points to an instrument maker schooled in musical theory.

*To judge from the provenance of the instruments and the places mentioned in the written sources, it seems probable that the keyed fiddle with resonance strings was developed in Uppland,* perhaps by some instrument builder in the university town of Uppsala, where music flourished in the 17th century and where the keyed fiddle is shown by the sources to have been a familiar phenomenon.

Presumably the keyed fiddle without resonance strings was still being used during the latter half of the 17th century and perhaps to some extent during the 18th century as well. When the sources mention that the keyed fiddle has disappeared and is no longer used in certain provinces and parishes (see written sources 1682, 1762, 1771, 1790: 2), the reference is no doubt to the older type without resonance strings. One cannot give a definite date to distinguish between this and the type with resonance strings. It is not known when the latter type first appeared, and even assuming that this occurred, say, at the end of the 17th or beginning of the 18th century, we do not know how long it took for the new type to be generally accepted and the old type to die out.

The chief source material on the keyed fiddle during the 17th century has been found in the records of courts of law. The circumstances are admittedly somewhat special, since the keyed fiddler must have been involved in some untoward event for the information to be recorded for posterity in this way. The resultant picture of the keyed fiddle's social status is confirmed on the other hand by other contemporary descriptions of peasant life. (See e.g. written source 1682.) This makes it likely that the detailed descriptions in the court records really are representative examples of the 'keyed fiddle's environment'.

There are court records from 1666, 1670 and 1681 which feature soldiers who also played the keyed fiddle. Another source (1699) mentions a watchman, while there is a record from 1708 about an old woman who had played the keyed fiddle during the Christmas holiday. A written source from 1673 mentions the keyed fiddle in connection with disturbances among the students at Uppsala University. There is also a record from 1689 that students from Uppland and the Roslagen district could play the instrument themselves and this source also states that the keyed fiddle was played together with the fiddle and that students played the instrument while walking about the streets.

The greater part of the records concerning the surrounding countryside still remains to be investigated and consequently the quantitative predominance of written sources about the keyed fiddle in Uppsala itself does not necessarily mean that the instrument was more common there than elsewhere in the province of Uppland.

A particularly detailed account concerns a 22-year-old farmer's daughter from Åland, Maria Johansdotter, who is said to have played the keyed fiddle during an adventurous stay in Stockholm and the neighbouring parishes from 1702 onwards (written source 1705, 1706).

In two of the written sources (from 1682 and 1698) keyed fiddlers are referred to as 'farmhands'. This should perhaps be interpreted literally, i.e. that there were many farmhands who played the keyed fiddle, but it is also possible that the reference is meant to indicate the social status that was expected of a person who played this instrument.

The keyed fiddle was thus played by soldiers, students, servant girls and farmhands in the latter part of the 17th and the 18th century. The instrument was used for entertainment in connection with simple celebrations, occasional dances, the end of the Christmas holiday, harvest feasts, etc.

The keyed fiddlers also were blamed for the excessive frivolity of youth. It was thus the players who were fined if they touched their instruments after 9 p.m. (written source 1765).

The keyed fiddle was also used on festival occasions, such as weddings. At this time there was a difference of opinion between the peasantry and the clergy concerning the use of this instrument in the church itself. The peasantry based their arguments on traditional custom, while the clergy did their best to stop the players at the church door and limit the element of profane music in the procession to and from the church (written sources 1670, 1698, 1735 and 1753/54). Even in the sources where there is no direct account of what was said, there are hints of violent exchanges between a conservative, impertinent peasantry and a minister who may not always have been enthusiastic about enforcing the decisions of his chapter and other authorities.

The situation is graphically described in many of the written sources. From the minutes of a parish meeting in Uppland it is clear that the clergyman had been instructed to see that keyed fiddles were not played in church and that dance tunes were not included in processions, while the parishioners were advised to 'use the Organist for their weddings'; all this is indicative of the clergy's attempt to counter a secularisation of the wedding ceremony both inside and outside the church itself (written source 1670). The peasantry's disinclination to employ the organist may reflect a greater familiarity with the keyed fiddler's music and instrument. Also the organist probably charged a higher fee for his services than did the keyed fiddler.

A similar state of affairs is indicated by a written source from 1698, which also remarks that the manner of playing the hymns 'had become completely abused'. It is easy to imagine the minister's dismay on hearing what a hymn could sound like on the keyed fiddle, no doubt considerably 'abused' by its adaptation to the instrument's idiom and the player's personal interpretation of the melody. It is clear, however, that the clergy had not expected to achieve a total ban against music in processions, being satisfied to cut this down, 'particularly in times of mourning'.

In some parishes the authorities clearly intimated several times that keyed fiddle music was unsuitable in church. In the parish minutes from

Jumkil in 1735 there is a 'reminder' that the keyed fiddle was to remain outside the porch and the 'organ work be played instead'. Even so, keyed fiddlers were still relatively common in church in 1753 and strong measures had to be taken to break the custom. The written source from 1753/54 illustrates just how stubborn the peasantry could be: Bovin, the smith's assistant, stood in his proper place by the church porch when the minister entered, but once the latter was no longer in a position to interfere, Bovin played the bride into the church! Attempts were also made to postpone the decision by referring to other parishes where this 'privilege' still existed. After 1754, however, clergymen who pretended not to notice when the players entered the church were probably the exception rather than the rule (see written source 1753/54).

The custom of playing the keyed fiddle inside the church had no doubt existed for a long time, possibly since the late Middle Ages. It was particularly likely to persist as long as organs and organists were not available in the small country churches. The opinions recorded are not in fact directed at the keyed fiddle as such, since the reactions on either side would presumably have been the same if the Uppland peasantry had played the fiddle or bagpipes. However this may be, the evidence quoted above provides a wealth of documentation about the uses of the keyed fiddle. The wording of the records reflects the assumption that peasant music was played on the keyed fiddle.

Early in the 18th century a keyed fiddle concert was given at a party for the 'gentry' at Säby manor in the parish of Järfälla outside Stockholm. (Written source from 1703.) But even though we thus find the keyed fiddle being used among both students and the upper classes, the sources clearly show that it was by no means a 'courtly' instrument like for instance the lute. Hiärne (written source 1680) and Triewald (written source 1712) present the lute and keyed fiddle as being poles apart. The drum and keyed fiddle are appreciated by persons with a 'coarse ear and rude taste' (written source 1768). It is therefore all the more remarkable that Bergrot is relatively appreciative of the keyed fiddle in his dissertation on musical instruments in 1717 (written source 1717). What is particularly interesting is that Bergrot remarks on the distances between the keys, indicating that people with a 'musical education' knew about the instrument's construction. Indirectly, this may support the hypothesis put forward above that professional builders had a hand in the introduction of resonance strings.

Mention is made of a keyed fiddle in the 'Royal Tariffs for Inland Rural Tolls' from 1756. There does not seem to be anything remarkable about keyed fiddles being made in the country and sold in the town. The written sources for the next period, which extends up to 1838, provide a good deal of indirect evidence of interaction between professional instrument makers, perhaps active in the towns, and a peasantry skilled in rural handicrafts.

### 1777—1838

Even though the earliest extant simple keyed fiddle that is dated comes from the year 1777, instruments with resonance strings had probably already existed for at least 70 or 80 years.

As early as in 1682 a written source from Vingåker reports that the keyed fiddle had fallen into disuse in the district. Similar reports have been found from Malung parish in Dalarna (1762), Medelpad (1771) and Jämtland (1790:2). These reports have been interpreted above as indicating that it was the keyed fiddle without resonance strings that had died out.

Two written sources from 1764 and 1791 assert, however, that the keyed fiddle was to be found at this time in Blekinge (and Skåne?).

How is one to explain this? It seems that either these instruments were the last relicts of a mediaeval keyed fiddle tradition, or they were 'newly imported' instruments with resonance strings, which appear to have had Uppland as their centre. There is a record from the 18th century concerning an inhabitant of Uppland who took a keyed fiddle with him to Lessebo in Småland, not far from the places mentioned above. It seems feasible that keyed fiddlers from Uppland may also have moved to Skåne and Blekinge with their instruments. However, since there is evidence that the instrument existed in Skåne and Denmark in the late Middle Ages and the 16th and 17th centuries, it seems quite likely that there was a keyed fiddle tradition with its roots in the Middle Ages existing in Blekinge and Skåne up to the end of the 18th century. In the light of these sources, the hypothesis of a renewed importation can be rejected for the present.

Otherwise there is little evidence of keyed fiddles outside Uppland during the period 1777—1838. Many of the instruments with another provenance that have been found can be traced back to or be suspected of coming from Uppland. The names mentioned in the written sources and the provenance of the extant instruments almost invariably point to districts that are considered to have been in close touch with this province, e.g. the coast of Norrland or certain iron foundries.

In this period there is also a striking amount of evidence concerning the keyed fiddle in Stockholm and neighbouring parishes. The instrument was clearly a familiar sight in the capital, being frequently used in celebrations both by society and the common people. The lady of a nearby manor, Märta Helena Reenstierna, has left a detailed account of certain occasions when the keyed fiddle was played, including a wedding attended by royalty (written source 1793:1, 1801, 1811:1, 1813, 1816).

Descriptions by Bellman of tavern life and other Stockholm scenes occasionally mention the keyed fiddle (written source 1771:3, 1790:1). A keyed fiddler dressed in the fashion of those times is portrayed in a water colour by Per Nordqvist [*48*]. The keyed fiddlers also belonged to the colourful mob that frequented the royal park of Djurgården in the first decades of the 19th century (written source 1833).

We also know that the instrument featured in at least one public concert in Stockholm. This is an early example of the romantic interest in folk music that coloured so much of Swedish musical life in the 19th century. *Heimdall* for 15th December 1832 carries a review of this entertainment with some 'Swedish folk songs on the keyed fiddle'. The critic notes that 'all kinds of improvements to the instrument's mechanics' were undertaken to 'ennoble this peasant musician's vademecum'. The sound 'approached that of the viola'. The performer most probably played on an instrument made by a professional (see e.g. 3.21, 29, 30, which appear to be examples of such instruments). Concrete evidence that instrument makers really did take an interest in the keyed fiddle during this period is provided by the three keyed fiddles listed in the inventory from 1821 of the estate of a violin maker, Daniel Wickström (b. 1753).

In Uppland the keyed fiddle lived on during this period, with players from the foundries tending to predominate. Other players active at this time were fishermen, smiths, farmhands, farmers, tailors and so on. Since the source material is fragmentary, one cannot say whether any particular occupation was better represented than the others.

At this time the keyed fiddle was clearly most firmly rooted and best represented among the peasantry of Uppland. As illustrated above, however, it also started to appear among the citizens of Stockholm and even occasionally at the celebrations of the nobility. Even so, it was no doubt thought of as a rustic instrument and it was probably this quality that attracted the interest of society. In the spirit of Rousseau, they regarded peasant life as 'picturesque', a sort of Scandinavian version of pastoral romanticism.

In this respect the keyed fiddle is an interesting analogy to the *vielle* in France, where the hurdy-gurdy was 'promoted' to an instrument that found favour with and was played in court circles. As in the case of the keyed fiddle, which was played at the concert reviewed in *Heimdall*, the vielle was 'ennobled' by instrument makers (see Bricqueville 1911:64 ff.). The keyed fiddle, however, does not appear to have featured so significantly in the musical delights of the citizens and noblemen of Sweden.

It was probably during this period, or possibly a few decades earlier, that the simple keyed fiddle started its transformation into the contra-drone instrument. A few hybrid forms are extant (see 3.24, 3.57). The extension of the instrument's range by introducing the second melody string must have been undertaken to adapt the instrument to melodies with a greater range than those in the older repertoire.

During this period the repertoire probably also shifted from melodies in minor keys towards those in the major. The contra-drone keyed fiddle which, according to Leffler, had a drone string tuned to *a*, appears to have been suitable for fingered scales in $D_t$ and $A_t$ minor, whereas the more recent instrument with a drone string tuned to *g*, which survived until the present century, appears to have been suitable for $G_t$ major, possibly $G_t$ minor. Many of the melodies played were related to the instrumental music of the gentry. Towards the end of the period it is probable that waltzes and mazurkas started to appear in the repertoire.

*Popular beliefs about the keyed fiddle*

A number of superstitions have been attached to the keyed fiddlers and their instruments. The sources for these come from the late 19th or 20th centuries but generally refer to events that occurred at the beginning of the 19th century or earlier. It is not possible to arrive at any definite date, but since many of the players who are mentioned were chiefly active during the first half of the 19th century, the subject will be mentioned here for the light it throws on the keyed fiddle's environment.

The player himself no doubt tried to create an atmosphere of mystery about his performance and this became elaborated in the oral tradition. It is significant that those who relate these stories, freely associate them with different players. According to these tales, the player regarded his instrument as a living thing and gave it a woman's name. Its eyes were the sound holes and the instrument had to be hung with these the right way up. An angry competitor might cast a spell over the instrument but this could be warded off, for instance, by hitting the door post with the neck of the instrument before entering and playing, by entering the scene of a celebration backwards, or by strengthening oneself with a type of strong spirits kept in a special flask, by tying a little bag containing human bones, asafoetida and a piece of a Bible round the sound post, and so forth. Instruction by a water spirit who charmed souls with his playing is a persistent feature and the powers of darkness in the form of black hounds or the like are also said to have helped players become skillful musicians. These phenomena are by no means confined to the keyed fiddle and similar stories are told about the players of other instruments.

1838—1925

During the 19th century, evidence concerning the keyed fiddle becomes increasingly concentrated to the north-eastern part of Uppland (see [*184*]). This is particularly true of the newly invented silver-drone instrument.

The period is dominated by the silver-drone keyed fiddle. The contra-drone instrument gradually becomes less frequent and owes its survival partly to the incorporation of certain aspects of the new silver-drone instrument. To understand this period one thus needs to know when, where and by whom the silver-drone as well as the contra-drone double-keyed fiddle were constructed.

The most probable theory seems to be that an organ builder named Per Olof Gullbergson (1780—1864) together with a sergeant Johan Söderstedt (1805—1848), took the radical step of converting the contra-drone keyed fiddle into a silver

drone instrument. It was subsequently an organist named Matts Wesslén (1812—1874) who appears to have developed this invention by increasing the number of keys in the second row to give the instrument a chromatic tonal material. Gullbergson's invention probably dates from 1838. Wesslén's modification was probably not adopted by many of the contemporary players, whose melodies did not require this extended key mechanism; besides this, many players would presumably have had technical difficulty in mastering such an instrument. Not until almost fifty years after Wesslén's death was there any major demand for a chromatic keyed fiddle among the players (see below).

According to an oral tradition the contra-drone double-keyed fiddle was invented in the 1860's by a player named Klas Harpare (1835—1875). He was active in Österbybruk, where there was a 'centre' for the keyed fiddle. The instrument used at that time was the contra-drone keyed fiddle. When the silver-drone type (which is known as the 'tenor' fiddle in Österbybruk on account of its second melody string = tenor) became known in this district it presumably aroused considerable interest among the active players. The local repertoire, however, included melodies that were tied to certain traditions and ceremonies and which could only be played on the silver-drone instrument if one altered the fingering. On the other hand, this new instrument made it possible to produce double stops. The contra-drone double-keyed fiddle may therefore have been the result of a compromise: the keys of the contra-drone instrument were retained and supplemented with the second melody string and second row of keys from the silver-drone instrument. This meant that while one could still play the traditional melodies, it was also possible to produce double stops. The switch from a contra-drone to a silver-drone instrument was evidently fraught with technical difficulties since certain instruments show signs of reduction: having been converted from a contra-drone to a silver-drone model, they proved to be beyond the technical powers of their owner, who had them reconverted.

During this period too, there is influence from other instruments: a type of *f* hole based on the sound hole of the fiddle, guitar strings and playing mechanisms in imitation of the accordion's buttons, start to appear at the end of the 19th century. In other words, knowledge of other instruments is being used to develop and improve the keyed fiddle. In principle, however, the method of construction is still the same as for the simple and contra-drone instruments.

To judge from the material available, the keyed fiddle was chiefly associated with the iron foundries in Uppland during the period 1838—1925.. There is also a detailed resemblance between descriptions of celebrations at the foundries in different periods. The keyed fiddle was firmly rooted in this tradition with its ceremonies and social divisions, and this no doubt contributed to its survival as well as to the 'conservation' of older melodies and playing techniques.

In addition to its use at foundry celebrations, the keyed fiddle also appeared at entertainments given by farmers and the gentry in the part of Uppland mentioned above. Its attraction for 'society', however, had ceased before the end of the 19th century. It is only as an element of folklore in national romantic music that the keyed fiddle or its characteristic accompaniment came into their own. It seems to have been common for keyed fiddlers to play in pairs and during the latter part of the 19th century in particular it was usual for the instrument to be played together with a fiddle or a clarinet.

Not until the end of the 19th century did the accordion start to gain a foothold in Uppland. This instrument was blamed for the decline of the keyed fiddle. The majority of the keyed fiddlers born 1880—1910 who were interviewed in connection with this study started their playing career with the fiddle or accordion. In their childhood and youth the keyed fiddle was regarded as old-fashioned. It either had not gained or had yet to benefit from its recognition by the arts and crafts and folk music movement. At the same time the traditional celebrations at the foundries started to change, which weakened the position of the keyed fiddle. The majority of those interested in music became more attracted by the foundries' brass bands in the latter part of the century. According to one of the players interviewed, a contributory factor to the keyed fiddle's continued decline during the 1910's and 1920's was the suspension of the large 'peasant-folk' feasts at the time of the 1st World War and the fact that these were not revived afterwards. Young people were attracted to dances in the 'People's Parks' or to those arranged by athletic associations. Accordion music was preferred for these public dances because it was louder than that of the keyed fiddle. There were thus fewer opportunities for playing the keyed fiddle and it came to be used in fewer and fewer places. Interest in the instrument was kept alive, however, by folk music competitions and it was also used at dances, birthday celebrations, weddings and the like. As the folk musicians' movement grew, however, increasing emphasis was placed on performance in teams and here the keyed fiddle was at a disadvantage owing to the difficulty of 'changing key' and also on account of its drone and double stops. The keyed fiddle would probably have completely died out—or the tradition would at least have been broken—had not the construction of the chromatic instrument in 1925 enabled it to compete once more with other instruments.

### 1925—65

The chromatic keyed fiddle has become increasingly predominant during this period, while the silver-drone and contra-drone double-keyed fiddles have only survived in the form of occasional relicts from an older musical culture.

It now becomes easier to map the spread of the keyed fiddle, since both its constructors and its advocates are known by name and are still active.

Uppland remains the centre for the instru-

ment's use and dispersal. There is thus a concentration to this province, with instruments appearing in other places in a perfectly arbitrary manner in relation to this centre.

'When the keyed fiddler August Bohlin [*186*] was employed at Skansen in Stockholm during the Twenties together with some fiddlers, he appreciated how imperfect the old *C* major instrument was. He was unable to play together with the fiddles except in the keys for which his instrument was constructed, *C*, *G* and *F* major. Ingenious as he was, Bohlin quietly worked out a way of adding several keys to the second string of his instrument and using the third string by fitting keys to this as well. On the third string he thus obtained the tones *g*, *a*, *b♭* and *b* and by giving the second and first strings more keys thus produced the chromatic keyed fiddle. No one knew anything about it except Bohlin himself and the two fiddlers were not a little disconcerted when they heard him play in the keys which had previously been beyond his instrument's powers. Since then Bohlin as well as Eric Sahlström, Tobo, have tried to improve the idea and this type of keyed fiddle has become tremendously popular among the players' (N.M.E.U. 42157:6).

The above account has been confirmed by another informant, who produced exactly the same version of the reasons behind the development of the chromatic keyed fiddle. The players are agreed that Bohlin was the first to construct this type of instrument but debate the extent to which he himself or others have developed it into its present form. As mentioned above, the first chromatic keyed fiddle was probably made in 1925.

Bohlin subsequently developed the sound quality of his instrument. Like Eric Sahlström and Ivar Tallroth after him, Bohlin thus started from the silver-drone keyed fiddle but changed its construction and experimented with different combinations of woods in order to produce as good a sound quality as possible. The fiddle served as a model (see e.g. Chapters 5, 7 and 8). Sahlström [*172*] developed a type of instrument that is related to the fiddle but has a peculiar sound quality reminiscent of that of the old keyed fiddle [*23*]. Ivar Tallroth [*147*] has gone still further and built keyed fiddles in the form of large 'fiddles' [*24*], with a sound quality that is very close to that of the viola.

Harald Närlund [*144*] of Stockholm is another active instrument maker who has produced meticulous drawings for his instruments.

The social changes that have gradually transformed both the foundry and the rural communities since the end of the 19th century had practically put an end to the keyed fiddle's traditional functions at celebrations and festivities by the Forties and Fifties. Even at that time the silver-drone and contra-drone instruments were increasingly regarded as antiquarian curiosities. The chromatic keyed fiddle appeared so late that it was never incorporated in the few traditional festivities that remained during the 'dissolution' of foundry and farming communities in the north of Uppland early in the present century. Instead this type of keyed fiddle was adopted straight away by teams of folk musicians or used by soloists at meetings of art and crafts associations. Owing to its lower register and full tone, the chromatic keyed fiddle has gained recognition as a complement to the fiddles and occurs in such folk musician ensembles in Uppland in particular, but also elsewhere in Sweden.

Eric Sahlström's appearances since the Forties have been decisive for the growing popularity of the keyed fiddle. He usually performs melodies from Uppland or else his own compositions, which bear a stylistic resemblance to the older keyed fiddle melodies [*171*]. Otherwise it is becoming increasingly common for keyed fiddlers to play the popular melodies that have broken their provincial ties and become public property.

During the last few years it so happens that the keyed fiddle has been used in ways which lack all connection with any earlier keyed fiddle tradition. At the Biennalle in Venice on 16th June 1962, a keyed fiddle was included in the performance of a composition by Bo Nilsson. The composer Johnny Grandert has used an 'electric' keyed fiddle in his '86 T for chamber ensemble', performed in 1965. These composers have made use of effects that lie outside 'conventional' performances with the keyed fiddle. The jazz musician Karl Inge Edefeldt had the electric keyed fiddle built by converting an instrument made by August Bohlin.

## Changes in the spread of the keyed fiddle

The factors behind the changes in the spread of the keyed fiddle—how information and acceptance may have occurred—are discussed below in the light of the special conditions that obtain for the keyed fiddle as a cultural phenomenon.

The wandering minstrels who introduced the keyed fiddle in the Middle Ages can hardly have been numerous and their activities probably did not affect a large district. In some respects, however, the situation was probably favourable when the instrument was introduced into Denmark and Sweden: at this time and in this environment the keyed fiddle was no doubt regarded as an instrument of the first rank. The novelty was probably accepted willingly both by those who were interested in playing the keyed fiddle themselves and by those who wished to embellish various kinds of festivals with music and dancing. It is not known whether the keyed fiddle thereby caused other instruments to die out. The keyed fiddle probably became established among the peasantry fairly soon after its introduction into the country. The fragmentary nature of the material makes it very difficult to determine how the instrument spread.

From the maps of the finds it will be seen that the instrument was spread in roughly the same way during the Middle Ages, the 17th, the 18th, the 19th and the present century: *a centre in Uppland and occasional finds in other provinces.*

It is quite probable that in this respect the maps reflect the true picture: the keyed fiddle appears to have become firmly rooted in Uppland during the Middle Ages and to have maintained its position there up to the present day. One of the reasons why so many of the instruments were apparently built in this province may be the tradition of skilled woodwork that characterised this region.

Imports of other instruments have influenced and modified the keyed fiddle, which has survived because it proved to be adaptable to new musical trends.

There seems to have been another centre for the keyed fiddle in Skåne—Denmark, but apparently the instrument disappeared here during the course of the 18th century.

Since we do not know to what extent the pictures of different periods provided by the maps agree with reality, one must be careful about drawing conclusions from these. It is striking, however, how these finds frequently occur up to the present century in districts connected with Uppland, probably owing to a 'neighbour effect', e.g. Gästrikland, the coast of Norrland, Västmanland and Dalarna. Nowadays the instrument is liable to turn up in any part of the country. The chromatic keyed fiddle has been traced to four places in the south of Dalarna, while two finds in Skellefteå and two in Göteborg concerning the use of the silver-drone and chromatic keyed fiddles in modern times might also lead one to suspect the establishment of centres. In all these cases, however, the map in Fig. [*185*] is misleading since the finds have no connection with one another and are the result of different imports from Uppland. (Arrows have been drawn on the map from the place of origin to the find in those cases where the route could be established.)

In former times, just as today, the initial introduction of the keyed fiddle was no doubt achieved by what one may term 'public information' (cf. Hägerstrand 1953:143): a player appeared with the instrument and thereby stimulated one or several persons to try to learn to play the keyed fiddle and/or build one themselves. For such information to be accepted, however, i.e. for the person in question to take action, it is also necessary to have 'private and personal' information (cf. Rehnberg 1965:155). Theoretically, the keyed fiddle can be introduced today simply by public information: mass media such as television, wireless or the press can provide the initial information and those interested can then attend one of the courses for making or playing the instrument that have been arranged ever since 1962 in Uppsala and elsewhere.

While a large number of people hear about the keyed fiddle nowadays thanks to the meetings of folk musicians as well as via television, wireless, gramophone records, etc., relatively few become builders or players of the instrument.

From the 18th century onwards there has been a gradual depopulation of the districts where modifications to the keyed fiddle were first introduced and new centres were formed. There thus seems to be no clear relationship between the density of population on the one hand and the use and spread of the keyed fiddle on the other.

A thorough documentation of the tradition that is now being formed in connection with the establishment of the chromatic keyed fiddle in a modern community would afford future research a more reliable basis for studying the spread of the keyed fiddle than the fragmentary historical source material dealt with here.

# Källor och litteratur

## A. Förteckning över museer och hembygdsgårdar vilkas nyckelharpor undersökts

*Sifferbeteckningarna hänvisar till bilaga 1, som utgör den egentliga källredovisningen beträffande de undersökta föremålen.*

Carl Claudius samling, Köpenhamn 3.49, 3.50, 3.51, 2.52, 4.65, 4.66, 5.67, 4.68, 4.69
Dalarnas museum, Falun 5.22
Disastiftelsen, Disagården, Uppsala 4.38
Eskilstuna stads museer 4.56
Gotlands fornsal, Visby 4.53, 4.63
Gävle museum 2.34, 4.24, 4.25, 4.26, 4.30
Göteborgs museum 3.47, 3.64, 4.59, 4.60, 4.99
Hamrånge hembygdsmuseum 3.76
Hållnäs hembygdsgård 4.72
Hälsingborgs museum 2.48, 4.61
Häverö-Edebo hembygdsförening 3.72
Kalmar slott och museum 3.17
Kulturhistoriska museet (Kulturen) Lund 3.19, 3.21, 3.27, 3.28, 3.31, 4.15
Leander Hälls samlingar, Esse, Finland 1.2
Leksands hembygdsförening 2.67
Leksands hembygdsmuseum, Tällberg 4.88
Ljusdalsbygdens museum, Ljusdal 3.1
Malmö museum 4.62
Medelpads fornhem, Sundsvall 3.66, 5.100, 4.101, 4.102
Musikhistoriska museet (M.M.), Stockholm 3.23, 3.30, 3.33, 3.35, 3.36, 3.39, 2.55, 3.56, 3.58, 4.18, 4.19, 4.20, 4.27, 4.32, 4.33, 4.34, 4.45, 4.46, 4.47, 4.77, 4.78, 4.79
Murberget, Kulturhistoriska museet, Härnösand 2.73, 3.74, 3,75, 4.81
Musikhistorisk Museum, Köpenhamn 3.11, 3.54, 4.64, 4.93, 4.94
Möklinta gammelgård 3.69
Nordiska museet (N.M.), Stockholm 1.3, 1.4, 2.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7, 3.8, 3.9, 3.10, 3.12, 3.13, 2.14, 2.15, 3.16, 2.20, 2.22, 2.24, 3.25, 3.26, 2.32, 2.57, 4.11, 4.13, 5.21, 4.23, 4.28, 4.29, 4.75, 4.76, 5.106
Norrbottens museum, Luleå 3.77
Norsk Folkemuseum, Oslo 3.70, 3.71
Nyköpingshus, Södermanlands länsmuseum, Nyköping 3.68
Ringvalla bymuseum, Kila 4.103
Ringve Museum, Trondheim 4.89
Sibeliusmuseet, Åbo, Finland 4.35
Skellefteå museum 4.48
Smålands museum, Växjö 3.18
Stierngranats museum, Stjärneborg 3.53
Sveriges Radio, Stockholm 4.44
Sydv. Upplands Kulturhist. förening, Enköping 3.61
Tegelsmora hembygdsgård, Örbyhus 4.105
Tierps gammelgård 4.84, 4.85, 4.86
Uddevalla museum 3.46
Upplandsmuseet (U.M.), Uppsala 3.37, 3.38, 5.42, 4.39, 4.92, 6.3
Uppsala universitet. Institutionen för musikforskning 3.62
Vänersborgs museum 4.96, 4.97
Västerfärnebo hembygdsmuseum, Salbohed 4.104
Västergötlands museum, Skara 2.45
Zornsamlingarna, Mora 1.1
Älvkarleby hembygdsförening 4.6, 4.9, 4.31
Örebro läns museum, Örebro 2.43, 2.44, 4.57, 4.58
Österlövsta hembygdsmuseum 4.7, 4.8
Östra Sörmlands museum, Södertälje 4.80

## B. Otryckta källor

*Handskrifter, musikalier, instrumentbilder, band-, skiv- och filminspelningar.*

**Antikvariskt topografiska arkivet (ATA), Stockholm**
Fotografier av Sveriges kyrkor (interiörbilder).

**Kungl. Musikaliska akademiens bibliotek (MAB), Stockholm**
Folkungalek, Historiskt Skådespel i 5 Akter af Josephson, M. af A. Söderman. (Operetter och talpjeser med musik, dep. från Kungl. Teaterns arkiv, F. 42.)
J. Palm, Swenskt Musik-Lexicon h. 2—4 (hskr. 121—123).
Svenska Folkmusikens Historia och Kulturhistoriska betydelse. Undersökningar af C. E. Södling (hskr 93:1, här kallad Södling, *Svenska Folkmusiken I*).
Svenska Folk-Musikens Historia, dess uppkomst, utbildning och spridning. Med 64 tonverktygs-afbildningar och 140 Musik-Illustrationer af C. E. Södling (dep. Annie Matton, f. Södling, här kallad Södling, *Svenska Folkmusiken II*).
Södling, C. E., Svenska Folkmelodier (hskr 93:2).

**Landsarkivet i Uppsala (ULA), Uppsala**
Olands häradsrätts arkiv, Lövsta tingslag. Bouppteckningar 1738—1870.
Örbyhus häradsrätts arkiv, Elfkarleby tingslag. Bouppteckningar 1716—1800.
"Stickprov" ur andra häradsrätters arkiv med bouppteckningar.
Husförhörslängder, dop- och begravningsböcker i Börstil, Estuna, Harg, Knutby m.fl. kyrkoarkiv.

**Landsmåls- och folkminnesarkivet i Uppsala med fonogramavdelning (ULMA), Uppsala**
*Arkivet:*
Folkmusik från Uppland (475: 11—32) (dep. från Upplands nation). Delvis publicerad i *Uppländsk folkmusik* 1929.
Spelmän och spelmanstraditioner, Hedesunda sn, Gästrikland (20549:1—77), meddelade av V. Wedin 1950.
*Fonogramavdelningen:*
Inspelningar av nyckelharpspelmän: Skivnummer 565 A B, 566 A B (Erik Levin, Skutskär), 568 A B (J. G. Lindgren, Uppland), 825 A (Carl Bengtsson, Hållnäs), 2146 A B, 2148 B (Oscar Larsson, Uppsala. Sistnämnda skiva: nyckelharpa i samspel med klarinett och två fioler), 2149 A B, 2150 A B (Emil Sjulander. Nyckelharpa i samspel med fiol).

**Lunds universitets folkminnesarkiv (LUF), Lund**

Inspelning på fonografrulle av nyckelharpspelmannen P. E. Sundin, bördig från Harg sn, vid tidpunkten ifråga (1908) bosatt i Älvsjö, Stockholm, samt fotografi av spelmannen (B 14355 och 9823).

**Leufsta bruks slottsarkiv, Lövsta bruk**

*125 gamla danslåtar från Leufsta Bruk* och trakten däromkring uppteckнade i september 1915 av Gunnar Norlén. — Mikrofilm av samlingen skänkt till M.M. av bankdirektör Carl de Geer (M.M. 64/65:65).

**Musikhistoriska museet (M. M.), Stockholm**

Inspelningar, intervjuer, analysprotokoll, brev m.m. i samband med nyckelharpundersökning 1961—66. Material rörande varje enskild spelman har vid inordningen i M.M.:s samling givits ett eget accessionsnummer. Efter spelmannens namn och födelseår anges här även inspelningsdatum och antalet låtar som spelmannen ifråga spelat in. Antalet inspelningar som samma spelman vid olika inspelningstillfällen gjort av samma låt framgår inte av nedanstående. I vissa fall har samma låt inspelats vid 4 olika tillfällen för att pröva om tempo, spelsätt, harmonisk utsmyckning osv. var desamma från gång till gång. Utförliga kommentarer finns med i de fall spelmännen tillät att samtalen spelades in på band. I flertalet fall finns också intervjuer om meddelarnas verksamhet som spelmän. De preliminära upptagningarna (fram till 1963) företogs med en *Luxor mp 410* och en *Tandberg tape recorder model 3 B F*, samt en 8 mm:s filmkamera av märket *Bell & Howell model 624 EFT*. Fr.o.m. 1963 och framåt har en bandspelare av märket *Nagra III NTP Kudelski* och en filmkamera för 16 mm:s film av märket *Paillard Bolex H 16 RX* använts. Vid filmningen lades huvudvikten vid själva spelteknikeп. Dokumenteringen av miljön utfördes av Sveriges Radio/TV vid en färgfilmsinspelning oktober 1965 (se Sveriges Radio/TV).

M.M. 64/65:33
Sigurd Jansson (f. 1901), Tegelsmora sn, Uppland. Insp. 1.9.62. — 15 låtar.

M.M. 64/65:34
Helmer Karlsson (f. 1892), Österlövsta sn, Uppland. Insp. 23.6.62, 19.6.63. — 19 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:35
Algot Karlsson (1897—1966) Lövsta bruk, Uppland. Insp. 25.6.62, 20.6.63, 24.4.64, 25.6.64. — 23 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:36
Spel Oscar Larsson (f. 1889), Strömsbergs bruk, Uppland. Insp. 20.12.61 (tillsammans med Gösta Hellström, se M.M. 64/65:56). 19.6.63. — 15 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:37
Gustav Gustavsson (1876—1965), Tegelsmora sn, Uppland. Insp. 65 av Harald Närlund (intervju om tillverkning).

M.M. 64/65:38
Konrad Andersson (1886—1965), Österlövsta sn, Uppland. Insp. 29.6.63. — 5 låtar.

M.M. 64/65:39
Viktor Vickman (f. 1897), Österbybruk, Uppland. Insp. 28.10.61, 24.6.63, 3.10.63, 19.10.63, 25.4.64 (samtliga inspelningar tillsammans med Justus Gille, M.M. 64/65:41). — 28 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:40
Diverse smärre notiser och intervjuer om nyckelharpa.

M.M. 64/65:41
Justus Gille (f. 1897), Österbybruk, Uppland. Inspelningsdata, antal låtar, se Viktor Vickman M.M. 64/65:39. Filmad.

M.M. 64/65:42 Eric Sahlström (f. 1912), Tegelsmora sn, Uppland. Insp. 6.8.61, 25.10.63, 8.8.66. — 35 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:43
Gerhard Landberg (f. 1899), Farsta. Insp. 26.4.64. 8 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:44
Joel Jansson (f. 1892), Västland sn, Uppland. Insp. 7.4.62, 16.5.63, 4.6.63 (tillsammans med Gösta Hellström, M.M. 64/65:56), 18.10.63, 23.5.64. — 23 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:45
Gustav Andersson (f. 1874), Gävle. Intervjuad om tillverkning 19.6.62 (intervjun endast nedskriven, ej inspelad på band).

M.M. 64/65:46
Harald Närlund (f. 1900), Stockholm. Insp. 3.10.63. 25 låtar. Flertalet tillsammans med Ragnar Karlsson (se M.M. 64/65:54).

M.M. 64/65:47
Ernfrid Norrbom (f. 1895), Morkarla sn, Uppland. Insp. 5.7.64. — 19 låtar.

M.M. 64/65:48
Thore Zetterström (f. 1914), Tierp. Insp. 1.4.62, 16.2.62. — 14 låtar.

M.M. 64/65:49
Birger Öhrwall (f. 1899), Uppsala. Insp. 27.6.63. — 16 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:50
Otto Larsson (f. 1898), Uppsala. Insp. 18.6.63, 11.4.64. — 22 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:51
Bertil Jansson (f. 1907), Hållnäs sn, Uppland. Insp. 25.6.62 (tillsammans med Algot Karlsson, se M.M. 64/65:35) och 19.10.63 (tillsammans med Karl Johan Ågren, se M.M. 64/65:55). — 23 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:52
Sigurd Holmberg (f. 1889), Sandviken. Insp. år 1957 av Harald Närlund (kopia M.M.), 17.6.62 (tillsammans med Rickard Söderlund, M.M. 64/65:58), 19.6.62. — 32 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:53
Oscar Larsson (f. 1894), Uppsala. Insp. 1.2.64. — 16 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:54
Ragnar Karlsson (f. 1904), Stockholm. Insp. 3.10.63 tillsammans med Harald Närlund, M.M. 64/65:46. — 20 låtar.

M.M. 64/65:55
Karl Johan Ågren (f. 1905), Österlövsta sn, Uppland. Insp. 6.10.63 och 19.9.64 (tillsammans med Bertil Jansson, M.M. 64/65:51). — 15 låtar.

M.M. 64/65:56
Gösta Hellström (f. 1912), Västland sn, Uppland. Insp. 20.12.61 (några låtar tillsammans med Spel Oscar Larsson, M.M. 64/65:36), 4.6.63 (tillsammans med Joel Jansson, M.M. 64/65:44). — 18 låtar.

M.M. 64/65:57
Einar Åsberg (f. 1905), Ludvika. Insp. 28.6.62. — 19 låtar.

M.M. 64/65:58
Rickard Söderlund (f. 1888), Sandviken. Insp. 17.6.62. Tillsammans med Sigurd Holmberg, M.M. 64/65:52. — 16 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:59
Ivar Tallroth (f. 1904), Uppsala. Insp. 12.9.64. — 8 låtar.

M.M. 64/65:60
Sven Tallroth (f. 1906), Uppsala. Insp. 2.12.63. — 13 låtar. Filmad.

M.M. 64/65:61
Fonografrullar med inspelningar av Jonas Skoglund (1846—1931). Inspelningsdatum saknas. Sannolikt i samband med Olof Anderssons upptecknings-arbete vid början av 20-talet (se SvL Uppland s. 17).

M.M. 64/65:62
Bandkopia på skivinspelningar av nyckelharplåtar till-

hörande ULMA samt bandkopia på en fonografrulle med nyckelharplåt tillhörande LUF (se ovan).
M.M. 64/65:63
Analysprotokoll till undersökningar av nyckelharpor 1961—65.
M.M. 64/65:64
Personregister över nyckelharpspelmän.
M.M. 64/65:65
Mikrofilmkopia av *125 gamla danslåtar från Leufsta Bruk* (se ovan).
M.M. 64/65:66
Brevväxling i samband med utforskandet av nyckelharpan.
M. Gullbergson, Anteckningar om förbättrad nyckelharpa (1926) hskr.
T. Norlinds musikinstrumentsystematik kapsel 40 b 1182: "Schlüsselfidel".
Originaluppteckningarna till *Svenska låtar.*
Spelmansböcker från 17—1800-talet (delvis i dep. från MAB).
Svar på förfrågan angående instrument i olika museer (1962).
Varianter till *Svenska låtar* sammanställda av Olof Andersson.
Klipparkiv: spelmän.

**Nordiska museet (N.M.) Stockholm**
Bildarkiv: musikinstrument.

**Nationalmuseum, Stockholm**
Etnologiska undersökningens arkiv. Svar på frågelista nr 147. I parentesen efter N.M.E.U.:s nummer anges meddelaren av frågesvaren.
N.M.E.U. 41941 (V. Johansson, Furusund), 41857 (Signe Forsgren, Österbybruk), 41926 (J. W. Lindström, Uppsala), 41964 (Karl Pettersson, Örby), 41993 (A. B. Leffler, Avesta), 42033 (E. Sahlström, Tobo), 42157 (H. Närlund, Stockholm), 42562 (A. Westerberg, Arholma), 42646 (C. Bengtsson, Hållnäs), 42648 (P.-O. Hellgren, Örbyhus), 42725 (E. H. Hellman, Upplandsbodarna). — 49904 (Otto Andersson: Den svenska nyckelharpan, 18 s [Maskinskrift,]; Svar från Hembygdsföreningar [förfrågan om nyckelharpor]).
Bildarkiv: nyckelharpa, spelmän.
Klipparkiv: spelmän.

**Riksarkivet (RA), Stockholm**
Riksregistratur
Härads m.fl. rätters domböcker
Svea hovrätts arkiv: Bouppteckningar (Östermalmsavdelningen).

**Stockholms stadsarkiv**
Bouppteckningar.

**Stockholms Slottsarkiv**
Bernadotteska arkivet: Prins Gustafs dagböcker.

**Svenska Akademiens ordboksredaktions arkiv (SAOB arkiv), Lund**
Diverse instrumentnamn ur språkprovssamlingen: nyckelharpa, nyckelgiga, harpa, giga, fiddla m.fl.

**Svenskt Visarkiv, Stockholm**
Första versradsregister.
Svenskt Visarkivs skillingtryckregister (SVAS).
Samlingar för utgivande av *Sveriges medeltida ballader.*

**Sveriges Radio TV, Stockholm**
*Folkmusikarkiv* (ljudradion):
56/10050 Eric Sahlström och Gösta Sandström spelar. Insp. 25.6.56.
57/10988:1,2 Leonard Ström, Skutskär, berättar och spelar nyckelharpa. Insp. 28.8.57.
60/60:1 Upplandslåtar. Eric Sahlström och Gösta Sandström, nyckelharpa.
*Filmarkiv* (TV):
65/6512 Nyckelharpa. Insp. 25—29.10.65.

**Uppsala Universitetsbibliotek (UUB)**
I. J. Ihre, Swenskt dialectlexicon, Upsala 1766 (R 598 a).
Anmälan till spelmanstävlingarna 1909 (U 691 b).

[1] Arbeten som föreligger i flera maskinskrivna exemplar har upptagits bland textkällor eller litteratur.

# C. Tryckta källor

## *Musikalier*

Låtar uppteckna efter nyckelharpspel.

1905 Bohlin, K.
Dansmusik upptecknad efter P. E. Andersson.
(SvLm 1:5–19).

1848 Dybeck, R.
Svenska wisor (saml. 1 h. 4 nr 2, saml. 2 h. 8 nr 7).
Stockholm.

1899 Leffler, K. P.
Om nyckelharpospelet på Skansen.
(Bidrag till vår odlings häfder 6, s. 45–114;) [marscher, polskor och valser samt enstaka andra dansmelodier].
Stockholm.

1866 Mankell, C. A.
Sveriges herrliga melodier. 2-stämmiga sånger h. 1 nr 11–12.
Stockholm.

1879 Rosenberg, A. G.
160 Svenska Danspolskor. 2:dra samlingen nr 5, 6, 12, 26, 34, 48. [Sannolikt är även ett flertal av de låtar som upptecknats av Matts Wesslén förutom här angivna låtar efter Byss Kalle upptecknade efter nyckelharpspelmän, vilket dock ej angivits].
Stockholm.

1934 Svenska låtar (SvL)
Uppland: nr 23–45, 58–73.

1933 Svenska låtar (SvL)
Västmanland: nr 174–195.

1929 Upländsk folkmusik
Låtar och visor ur Uplands nations folkmusiksamlingar (= ULMA 475:12–32) utg. av R. Liljefors.] Låtar upptecknade efter nyckelharpspelare (se utförliga låtkommentarer till samlingen, s. 101–107): polskor 1–49, 88; valser nr 1–10, 17–19, 21 f. ; polketter nr 1–4, 9; marscher nr 1–7, 11–14, 17 f., 25, 27; gånglåtar nr 1; steklåtar nr 1–4, 6].
Stockholm.
(Praktiska utgåvor för spelmän föreligger i ett par samlingar, *Melodier från Upplands bruk och Fyris bygder* (u.å.) h. 1–2 utg. av H. Närlund och *57 låtar efter Byss-Kalle* (u.å.) utg. av Uplands spelmansförbund.

## *Textkällor*

Med textkällor avses den litteratur i vilken de s.k. skriftkällorna med belägg för nyckelharpa ingår, samt arbeten vilka ger upplysningar om nyckelharpan eller annat material som behandlas i denna undersökning. Forskningar som citeras har förts till avdelning E. *Litteratur* (jfr Rudén 1964:120). Vissa arbeten utnyttjas både som textkälla och litteratur. I dylika fall har arbetet ifråga upptagits i avdelning E. *Litteratur*.


1843 Afzelius, A. A.
Swenska folkets sago-häfder . . .
Femte Delen, katholska tiden, från 1363 till 1523.
Stockholm.

1528 Agricola, M.
Musica instrumentalis deudsch, Erste und vierte Ausgabe (Wittenberg 1528 und 1545) In neuer diplomatisch genauer, zum Teil facsimilierter Ausgabe, Leipzig 1896. (Citeras Agricola 1528.)

(1833) Almqvist, C. J. L.
Vargens dotter.
(Törnrosens bok. Samlade skrifter 1921 del 5:273–285).
Stockholm.

1842 Almqvist, C. J. L.
Tre fruar i Småland.
Stockholm.

1962 Alnebring, G.
Ingstarbonden och brudkronan i Österlövsta. Typer och tidsdrag från Uppländsk bygd.
(Uppland. Årsbok för medlemmarna i Upplands fornminnesförening s. 139–143.)

1963 Alnebring, G.
Skräddar Kalle.
(Sockengemenskap. Församlingsblad utgivet av Österlövsta Kyrkobrödrakår nr 4 s. 7.)

1940 Andersson, Olof
Berömda uppländska spelmän.
(Uppland. Årsbok för medlemmar i Upplands fornminnesförening s. 113–121.)

1864 Arosenius, F. R.
Beskrifning öfver Provinsen Dalarna III.
Falun.

1963 Atlas muzykal'nych instrumentov narodov. SSSR. Vertkoff, K. [m.fl.]
Moskva.

1855 Axelson, M.
Vesterdalarne, dess natur, folklif och fornminnen.
Stockholm.

Bellman, C. M.
1. Fredmans epistlar (1921)
4. Bacci orden (1932)
6. Dramatiska arbeten (1936)
Skrifter, Standardupplaga utgiven av Bellmanssällskapet.
Stockholm.

1717 Bergrot, O.
Exercitium academicum Instrumenta musica leviter delineans . . . sub praesidio amplissimi et celeberrimi viri Mag. Johannis Vallerii . . .
Upsaliae.

1958 Betula (pseudonym)
Särlingar.
Gävle.

[1898] Biblia pauperum.
utg. av A. Einsle.
Wien (m.fl.).

1903 Biblia pauperum
utg. i facsimile av Paul Heitz och W. L. Schreiber.
Strassburg.

1930 Björklund, J.
Allmogespelmän och spelmansskrock.
(Ljusnan 6.6.1930.)

1905 Bohlin, K.
Dansmusik upptecknad efter P. E. Andersson.
(SvLm 1:5–19.)

1930 Burman, F.
Fale Burmans Anteckningar om Jämtland i urval. Utgivna av Gudmar Hasselberg.
(Jämtlands läns Fornskriftsällskap skrifter I. 1930.)
Östersund.

1933 Carlö, J. A.
Fiolbyggnadskonsten.
(Praktiska handböcker 16.)
Stockholm.

1931 Carl Cladius' samling af Gamle musikinstrumenter. (Citeras Claudius 1931.)
Köpenhamn.

Corvinus, se Ravn.

(1856) Cygnaeus, Fr.
Minne af Fredr. Cygnaeus. Anteckningar af preses vid akademiska disputationsakter. Vid O. Toppelii disputation om "Ludvig Holbergs komedier". Den 29 Maj 1856 /Fr. Cygnaeus/.
(Samlade arbeten. Supplementband XI, 1892). Avtryck av Litteraturbladet nr 5 1856.
Dahlstierna, G. E.

(1698) Kunga Skald samt

(1707) Den Trogna Heerden . . .
(Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet VII.
Samlade dikter av G. E. Dahlstierna utg. av E. Noréen, 1920 1:49–143 (Kunga Skald), 1:187–189, (Den trogna Heerden, tillägnan till "Herrn Matthiä Isser").
Stockholm.

1930 Dencker, N.
Musiknotiser i 1600-talets verser.
(STM 12:53–73.)

1848 Dybeck, R.
Svenska wisor.
Stockholm.

1939–49 Ekström, G.
Västerås stifts herdaminne del 1–2.
Falun.

1802 Envallsson, C.
Svenskt musikaliskt lexikon.
Stockholm.

1945 (Fryklund, D.)
Utställning av Musikinstrument ur Daniel Fryklunds samling.
Hälsingborgs museum.
Hälsingborg.

1814–18 Geijer, E. G. & Afzelius, A. A.
1880 Svenska folk-visor. 1:a uppl. 1814–18, 2:a uppl. 1880.
Stockholm.

1943 Georgsson, B. och Alinder, Karin
Gulamåla Viten, harpspelaren från Valö. Typer och tidsdrag från uppländsk bygd.
(Uppland. Årsbok för medlemmarna i Upplands fornminnesförening 1943:97–102.)

1951 Godin, C.
Uplands tre heliga harpolekare och deras sentida ättlingar.
(UNT 10.7.1951.)

1952 Godin, C.
Du gamla spel- och jubeltid.
(UNT Julnummer 1952.)

1926 Gullbergson, M.
Anteckningar om förbättrad nyckelharpa /Hskr./
(M.M.)

1880 Haeffner, J. Chr.
Anmärkningar öfver gamla nordiska sången.
GA:2 s. VII–XIV.
(Tidigare publicerad i Svea: Tidskrift för vetenskap och konst 1:a h. Upsala 1818.)
Stockholm.

1944 Hallenberg, A.
Den upländska bruksmusiken.
(UNT 25.1.1944.)

1950 Hallenberg, A.
Vallonerna och bygdemusiken.
(Vallonättlingen, årg. 8 nr 4:5 f.)

1955 Hallenberg, A.
Byss-Kalle gillade Vallonharpan bäst.
(Vallonättlingen, årg. 13 nr 2:11.)

1956 Hallenberg, A.
Daniel Skärberg, en uppländsk spelman. Typer och tidsdrag från uppländsk bygd.
(Uppland. Årsbok för medlemmarna i Upplands fornminnesförening 1956:76–79.)

1832 Heimdall,
utg. J. E. Rydqvist.
Årg. 1832.
Stockholm.

Hermansson, J. se Kammecker

1680 Hiärne, U.
Een uthförlig Berättelse om the nyys opfundne Suurbrunnar widh Medewij uthi Östergöthland ...
Stockholm.

1802 Hjelm, P. J.
Berättelse om Elfdals Porphyrverk i Öster-Dalarna (utgifven efter Höglofl. Porphyrverkets Direktions Befallning.)
Stockholm.

1946 Horn, Vivi
Prins Gustaf.
Stockholm.

1762 Hülphers, A. A.
Dagbok öfwer en resa igenom de under Stora Kopparbergs höfdingedöme lydande lähn och Dalarne år 1757.
Westerås (nytryck Falun 1910–21).

1771 Hülphers, A. A.
Samlingar til en beskrifning öfwer Norrland I. Medelpad.
Westerås. (Nytryck Stockholm 1910.)

1773 Hülphers, A. A.
Historisk afhandling om musik och instrumenter ...
Westerås.

1868 Hylthén-Cavallius, G. O.
Wärend och Wirdarne II.
Stockholm.

1962 Jansson, A.
Singö. En Roslagssockens krönika.
Klippan.

1955 Jonson, G.
En upländsk spelman – Gulamålaviten
(UNT 2.4.1955.)

1884 Julqvällen
En tidning för alla
utgifven af Publicist-klubben.
Fjerde årg. (1884).

1726 Kammecker, J.
Dissertatio academica de ritibus nuptiarum apud veteres sveo-gothos ... sub moderamine Dn. Johannis Hermansson
Upsaliae.

1918 Karl XI:s Almanacksanteckningar
Från originalen ånyo utgivna av
S. Hildebrand.
Stockholm.

(1793) Kellgren, J. H.
Strödde reflexioner i Litteratur, Philosophie och Moral, tjenande til suite af Philosophen på Landsvägen. Prosaiska Skrifter.
(Samlade skrifter 1802 bd 3:209–228).
Stockholm.

1926 Key-Lange, E.
Nytt och gammalt från Österby Bruk.
(Svenska Turistföreningens Årsskrift 1926:202–218.)

1958 Kilbom, K.
Vallonerna.
Stockholm.

1902 Leijonhufvud, S. A.
Ur Svenska herrgårdsarkiv. Bilder från karolinska tiden och frihetstiden.
Stockholm.

(1796) Lenngren, Anna Maria
Den glada festen.
(Svenska författare utgifna af Svenska Vitterhetssamfundet VI, Samlade skrifter, utg. av T. Hjelmquist och K. Warburg 1918, 2:345–349.)
Stockholm.

1749 Lind, O.
Teutsch-Schwedisches und Schwedisch-Teutsches Lexicon ...
Stockholm.

1955 Ljungberg, A.
Uppländska bilder.
Uppsala.

1956 Lundberg, M.
Epitaphium öfwer David Nicolai Katt(z), 1603.
En textkritisk utgåva.
(Uppsats framlagd för nordiska proseminariet vid Stockholms Högskola vårterminen 1956.) [Maskinskrift.]

1904–5 Lundin, C.
En gammal stockholmares minnen.
Del 1–2.
Stockholm.

1880–2 Lundin, C. – Strindberg, A.
Gamla Stockholm.
Stockholm.

1862 Mandelgren, N. M.
Monuments Scandinaves du Moyen age.
Paris.

1849 Mankell, C. A.
Blickar i musikens inre helgedom.
Stockholm.

1864 Mankell, C. A.
Musikens historia, 1–3.
Örebro.

1853 Mankell, C. A.
Sveriges Tonkonst och Melodiska National-Dikt.
Stockholm.

1857 Mankell, C. A.
Vägledning till musikaliska studier.
Stockholm.

1965 Manneberg, A.
Några uppgifter från Östergötland om nyckelharpospel.
(Hembygden 1963 nr 5–6:16.)

1636–7 Mersenne, M.
Harmonie Universelle.
Paris.

1916 Modin, E.
Gamla Tåsjö.
Anteckningar om hembygden.
Sollefteå.

(1804–1819) Montgomery-Silfverstolpe, Malla
Memoarer utgivna av Malla Grandinson, Del 2, andra upplagan 1914.
Stockholm.

1918 Moser, H. J.
Zur mittelalterlichen Musikgeschichte der Stadt Köln.
AfMW:135–144.

1846 Muncktell, J. Fr.
Westerås Stifts herdaminne del III.
Uppsala.

1934 Nordström, J.
De yverbornes ö. Sextonhundratalsstudier.
Stockholm.

1964/65 Nutida musik
Årg. 8 h. 8. Utgiven av Sveriges Radio.

1908 Nyblom, C. R.
En sjuttioårings minnen.
Stockholm.

1945 Nyman, V.
Mag. Daniel Hagert, kontraktsprost-kyrkoherde i Finström 1698–1712.
(Åländsk odling 1945:50–76.)

(1555) Olaus Magnus
Historia de gentibus septentrionalibus.
(Historia om de nordiska folken 1909–51, 1–4 + kommentarband av J. Granlund.)

1938 Olsson, H.
Gåtor från Dalsland.
(Hembygden utg. av Dalslands Fornminnes- och Hembygdsförening 1938:64–75.)
Göteborg.

1956 Olsson, M.
Stjernsunds slott i Närke under den Bernadotteska epoken 1873–1860.
Lund.

(1605) Oxenstierna, A.
Anteckningar om riksdagen 1605 och några följande händelser till slutet af Augusti samma år.
Rikskansleren Axel Oxenstiernas skrifter och Brefvexling.
Utg. af Kongl. Vitterhets- Historie- och Antiqvitets-Akademien, 1881.
Stockholm.

(1778–1780) Palmstedt, E.
Resedagbok 1778–1780.
Utg. av Martin Olsson, 1927.
Uppsala.

1943 P. L. (signatur)
Två allmogespelmän från Älvkarleby.
(Gefle Dagblad 1.6.1943.)

1768 Posten nr 3.
[Utg. av A. Berch j:r], 1:a Bandet N:o 3.
Onsdagen den 27 julii 1768.

1619 Praetorius, M.
Syntagma Musicum II.
De Organographia.

1620 Praetorius, M.
Theatrum Instrumentorum
Wolffenbüttel.

1908 Psilander, A.
Berömda upplandsspelmän.
(Gefle Dagblad den 10 och 12 november 1908.)

1646 Ravn (Corvinus), Hans Mikkelsen Se Corvinus.
Heptachordum Danicum seu nova solfisatio in qua musicae practicae usus ...
Hafniae (Köpenhamn).
Reenstierna, Märta Helena
Årstadagboken. Journaler från åren 1793–1839, 4:1–3 (1946–53).
Etnologiska källskrifter utg. genom Sigurd Erixon m.fl.
Stockholm.

1841 Rollin, C. G.
Beskrifning öfver Österby bruk.
Uppsala.

1679 Rudbeck, Olof d.ä.
Olf Rudbeks Atland eller Manheim
Olaus Rudbecks Atlantica
utg. av Axel Nelsson del 1–5 Uppsala o. Stockholm (1937–50).

(1699) Rudbeck, Olof d.ä.
Bref rörande Upsala universitet.
Utg. af C. Annerstedt 1893–1905, bd IV.
Uppsala.

1850 Rudbeck, T. G.
Carl XI:tes stuga i Elfdalen.
Tidsbild från slutet av 17:de århundradet af T. G. R. Med tvenne xylografier.
(Skandia. Nordisk National-Kalender för år 1850.)
Stockholm.

1833 Rydqvist, J. E.
Djurgården förr och nu. Anteckningar.
Stockholm.

1938 Schnell, I. och Ståhle, C. -I. (utg.)
Rannsakningar om antikviteter i Södermanland 1667–1686.
(Sörmländska handlingar N:o 5.)
Nyköping.

1902 Schöldström, B.
"Klockarmor" på Lofön.
(Damer och knektar. Minnen och anteckningar av ... 1902:3–7.)
Stockholm.

1956 Sjöberg, S.
Söderfors.
Stockholm.

(1643) Stiernhielm, G.
Heroisch Fägne- Sång/Öfwer Then Stormächtiges ... Christinae ...
(Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet VIII. Samlade skrifter av Georg Stiernhielm utg. av J. Nordström 1929 bd 1 h. 1:44.)

1937 Ström, O. Fr.
Svenska folkgåtor.
Stockholm.

1939 Swahn, S. Ö.
Berättelse från det gamla Karlskrona.
(Blekinge läns Tidnings Julnummer.)

1922–40 Svenska låtar (SvL)
utgivna av Nils och Olof Andersson.
Stockholm.

1945–6 Svensk, V.
Spelmanstraditioner från Fasterna.
(Hundare och Skeppslag. Roslagens Hembygdsbok VII s. 116–118.)

1663 Syv, Peder
Nogle betenkninger om det Cimbriske Sprog. (Tryckt i Danske grammatikere I 1915:75–272.)
Köpenhamn.

1695–7 Then Swenska Psalmboken ...
Åhr 1695 öfwersedd och nödtorfteligen förbättrad och Åhr 1697 i Stockholm af trycket uthgången.
Stockholm.

Södling, C. E., se B. Otryckta källor, MAB och M.M.

1932 Tamm-Götlind, Märta
Vid Österby bruk i gammal tid.
(UNT:s Julnummer 1932.)

1937 Tamm-Götlind, Märta
Musik och kulturliv för 100 år sedan.
(UNT:s Julnummer 1937.)

1946 Tamm-Götlind, Märta
Vinterfester och personalbröllop på brukspatronernas tid.
(Vallonättlingen årg. 4 nr 4:2–5.)

1935–37 Tamm-Götlind, Märta
Österby bruk på Gammel-Tammens tid.
(Upplands Fornminnesförenings Tidskrift XLV:153–170.)

1956 Tematy Muzycne w Plastyce Polskiej.
Red. J. Ilnicka.
Krakow.

1741 Terrasson
Dissertation historique sur la Vielle.
Paris.

(1748) Tersmeden, C.

(1764) Amiral Tersmedens Memoarer.
Utgifna av Nils Erdmann, 1916 bd 4.
Stockholm.

1795 Thorild, Th.
Handbok för omtänksamma hushåll i Diäten eller i hvad som rörer Helsans Vård för både Föräldrar och Barn.
(Samlade skrifter 1835 del 4:161.)
Uppsala och Stockholm.

1954 Tidström, A.
Anders Tidströms resa genom Dalarna 1754.
Red. I. Tunander och S. Wallin.
Falun.

1948 Trana, E.
Historiska glimtar ur Österby bruks körsångs- och musiklivs mer än hundraåriga tillvaro.
(Vallonättlingen Årg. 6 nr 3:3–6.)

(1712) Triewald, S.
Du galna skaldedrift ...
(Läre-Spån uti Svenska skalde-konsten 1756:58–62.)
Stockholm.

1831 Unge, O. S. von
Wandring genom Dalarna. 2 uppl.
Stockholm.

1929 Upländsk folkmusik.
Låtar och visor ur Uplands nations folkmusikarkiv utg. av R. Liljefors.
Stockholm.

1912 Upmark, G.
Gustaf Vasas hof.
Stockholm.

1872 Uppfinningarnas bok.
Red. af O. W. Ålund.
Stockholm.

1940 ff. Uppland
Årsbok för medlemmarna i Upplands fornminnesförening.
Red. Nils Sundquist. Se: Alnebring, Olof Andersson, Hallenberg.
Uppsala.

1964 Uppland
Red. Richard Holmström och S. Artur Svensson.
Malmö.

1761 Utdrag
ifrån den 7 dec. 1718 utkomne publique handlingar ... del 6.
Utg. af R. G. Modee.
Stockholm.

1702 Vallerius, G.
Exercitium philosophicum de Tarantula ... sub moderamine patris sui carissimi mag: Haraldi Vallerii
Upsaliae.

Vallerius, H. se Vallerius G.

Vallerius, J. se Bergrot.

1934 ff. Vallonättlingen.
Medlemsblad för Sällskapet Vallonättlingar.
Se: Hallenberg, Tamm-Götlind, Trana.

1963 Vertkoff. Se: Atlas muzykal'nych.

1681 Verelius, O.
Notae in Epistolam Defensoriam Clariss. Viri Dn. Johannis Schefferi Argentorarensis De situ & Vocabulo Uppsaliae 1677.
Upsalae.

(1511) Virdung, S.
Musica getutscht und ausgezogen ...
Facsimile, ed. R. Eitner, Berlin 1882.
Basel.

(1672) Wollimhaus, A.
Svea Lycksaligheets Triumph.
(Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare ... utgifna af P. Hanselli 1863 del V:9–20.)
Upsala.

1886 Zetterström, C.
Minnen från fjällbygden och Fyrisvall. Professor Carl Zetterström och hans tid.
Utg. av. S. J. Kardell.
Stockholm.

1945 Österberg, K. J.
Från uppländsk vallonbygd.
Tierp.

## D. Uppslagsverk


1958 Apel, W.
Harvard Dictionary of Music. (Eleventh printing.)
Cambridge (Mass.).

1948 Davidsson, Å.
Bibliografi över svensk musiklitteratur 1800–1945.
Uppsala.

1802 Envallsson, C.
Svenskt musikaliskt lexikon.
Stockholm.

1927–8 Grove, G.
Dictionary of Music and Musicians.
3rd ed., ed. by H. C. Colles.
London.

1864 Höijer, J. L.
Musik-lexikon.
Stockholm.

1956–66 KLNM
Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid.
Svensk redaktör: John Granlund. Bd I–XI.
Malmö.

1958–60 Lexikon för konst.
Bildkonst, arkitektur, konsthantverk, konstindustri I–III.
Huvudredaktör: B. Wirulf.
Stockholm.

1949–65 MGG
Die Musik in Geschichte und Gegenwart
Allgemeine Enzyklopädie der Musik.
Unter Mitarbeit . . . herausg.
von F. Blume. Bd 1–12.
Kassel und Basel.

1929 Riemann, H.
Musiklexikon. 11. Aufl. bearb.
von A. Einstein, bd 1–2.
Berlin.

1867 Rietz, J. E.
Ordbok öfver Svenska allmogespråket 1–2.
(Även med titel Svenskt dialektal-lexikon.)
Lund.

1913 Sachs, C.
Reallexikon der Musikinstrumente.
Berlin.

1899 ff. SAOB
Ordbok över svenska språket. Utg. av Svenska Akademien.
(Ryggtitel: Svenska Akademiens ordbok.)
Lund.

1963 Schaal, R.
Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen 1861–1960.
Kassel.

1948–52 Sohlmans musiklexikon.
Nordiskt och allmänt uppslagsverk för tonkonst, musikliv och dans. Red. G. Morin, C. -A. Moberg och E. Sundström, bd 1–4.
Stockholm.

1958–9 Svenskt biografiskt lexikon bd 1–14.
Stockholm.

1948–55 Svensk Uppslagsbok.
Andra omarbetade och utvidgade upplagan.
Malmö.

1955–7 Tonkonsten.
Internationellt musiklexikon.
Redaktionskommitté: N. Broman, J. Norrby, F. Törnblom.


## E. Litteratur


1955 Alm, J.
Dalkarlsarmborst.
(Årsskrift för Kungl. Dalregementets kamratförening, 1955:16–27.)

1942 American Standard Acoustical Terminology.
(JASA vol. 11 s. 85–99.)

1963 Andersson, Olof
Hur Svenska låtar kom till.
En brevväxling mellan Nils och Olof Andersson.
Stockholm.

1909 Andersson, Otto
Altnordische Streichinstrumente.
Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, Wien (Haydn-Zentenarfeier III:252–259).

1923 a Andersson, Otto
Stråkharpan.
Stockholm.

1923 b Andersson, Otto
Två märkliga österbottniska instrumentfynd.
(Budkavlen II årg. 1:5–7.)

[1957] Andersson, Otto
(Den svenska) Nyckelharpan.
[Maskinskrift.]
(N.M.E.U. 49904.)

1959 Andersson, Otto
Spel opp I spelemänner.
Stockholm.

1959 Andersson, Otto
Musikens roll i bondekulturen förr och nu.
(Den gamla bondekulturens upplösning. 1959:150–162.)
Åbo.

1963 Andersson, Otto
Folkdans.
A. 1. Instrumentalmusik
menuetter, polskor, polonäser.
(Finlands svenska folkdiktning VI, Svenska litteratursällskapet i Finland.)
Åbo.

1953 Arwidsson, Greta
Träets behandling under förhistorisk tid.
Från trä till stål.
(Teknisk kultur III. Utg. av S. Erixon. Nordisk kultur 14:1–14.)
Stockholm.

1918 Asplund, K. och Olsson, M.
Häverö kyrka.
(Sveriges kyrkor, konsthistoriskt inventarium . . . utg. av S. Curman och J. Roosval. Uppland II:1–68.)
Stockholm.

1957 Atlas över svensk folkkultur
I: Materiell och social kultur.
Utg. under redaktion av Sigurd Erixon.
Uddevalla.

1948 Aulin, A.
Sven Hof som Hülphers' musikaliske bidragsgivare.
(STM 30:114–128.)

1959 Avasi, B.
Quelques donées sur la vielle hongroise.
(Acta Ethnographica Tomus VIII. Academiae scientiarium Hungaricae Fasciculi 3–4:293–307.)
Budapest.

1956 Bachmann, W.
Bilddarstellungen der Musik im Rahmen der artes liberales.
(Kongress-Bericht, Gesellschaft für Musikforschung, Hamburg 1:46–55.)
Kassel und Basel.

1964 Bachmann, W.
Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels.
Leipzig.

1762 Baelter, S.
Historiska anmärkningar om Kyrkoceremonierna . . .
Stockholm.

1926 Beckett, F.
Danmarks Kunst II.
Köpenhamn.

1955 Bengtsson, I.
J. H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier. (Diss. Uppsala.)
(Studia Musicologica Upsaliensia IV.)
Uppsala.

1963 Bengtsson, I.
Über Korrelationen zwischen Durationsvariable und Rhytmuserlebnis. (Kongress-Bericht, Gesellschaft für Musikforschung, Kassel 1962: 276–279.)

1965 Bengtsson, I.
Om metodfrågor 1–4. [Maskinskrift.]
(Institutionen för musikforskning, Uppsala.)

1966 Bengtsson, I.
Musik och naturvetenskap.
(Svensk naturvetenskap s. 325–348.)

1947 Berg, G.
Bondeliv i helg och söcken.
(Svenska Turistföreningens årsskrift 1947:161–174.)

1960 Bergel, S.
Musikkommentar till Kungl. Gustav Adolfs Akademiens utgåva av E. G. Geijer och A. A. Afzelius, Svenska folkvisor IV:117–330.
Uppsala.

1954 Berner, A.
Die Instrumentenkunde in Wissenschaft und Praxis.
(Kongress-Bericht, Gesellschaft für Musikforschung, Bamberg 1953:57–66.)
Kassel und Basel.

1941 Bessaraboff, N.
Ancient European Musical Instruments.
Cambridge, Mass.

1921 Billow, A.
Lagga kyrka.
(Sveriges kyrkor. Konsthistoriskt inventarium . . . utg. av S. Curman och J. Roosval,
Uppland III h. I:3–48.)
Stockholm.

1952 Bjørndal, A.
Nasjonalinstrumentet Hardingfela 1651–1951.
(Norsk Folkemusikk, utgjeve som festskrift til 70-årsdagen, s. 33–92.)
Bergen.

1961 Bladier, B.
Contribution à l'étude des cordes du violoncelle.
(Acustica vol. 11 no. 6:373–384.).

1948 Blomquist, R.
Nyckelharpan.
(Kulturen. En årsbok 1947:34 f.).

1921 Boivie, Hedvig
Några svenska lut- och fiolmakare under 1700-talet.
(Studier tillägnade Bernhard Salin på sextioårsdagen den 14 januari 1921. Fataburen årg. 21:51–73.)

1965 Boyden, D. D.
The History of Violin Playing from its Origins to 1761.
London.

1911 Bricqueville, E. de
Notice sur la vielle.
Deuxième édition refondue.
Paris.

1903 Buhle, E.
Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikinstrumente.
Leipzig.

1962 Carlsson, S. – Rosén, J.
Svensk historia I–II.
Tiden före 1718 av Jerker Rosén (I).
Tiden efter 1718 av Sten Carlsson (II).
Stockholm.

1927–9 Cederblom, Gerda
Pehr Hilleström som kulturskildrare.
Uppsala.

1941 Cederström, R.
Dalpilar, armborst och stålbågar.
(Katalog för tillfällig utställning nr 1 i Zornmuseet, Mora.)
Mora.

1923 Clason, Fr.
Dalpilarna i Dalarnas vapen.
(Dalarnas hembygds-förbunds tidskrift Årg. 3:32–49.)

1906 Claudius, C.
Die schwedische Nyckelharpa.
(Sonderabdruck der Internationalen Musi Gesellschaft, Kongress Basel 1906:24 245.)

1931 Claudius, C.
Se Textkällor, Carl Cladius.

1953 Cnattingius, B.
Pehr Hörberg i Söderköping.
(S:t Ragnhilds årsbok s. 25–31.)

1933 Cornell, H. – Wallin, S.
Uppsvenska målarskolor på 1400-talet.
Stockholm.

1939 Cornell, H .– Rappe, A.
Kyrkor i Ljustorps, Indals samt Medelpads västra domsagas tingslag. Konsthistoriskt inventarium . . .
(Sveriges kyrkor . . . Medelpad H. 23:139–437.)
Stockholm.

1965 Cornell, H. – Wallin, S.
Tierpsskolans målare.
Stockholm.

1957 Dahlström, E.
Intervju- och enkätteknik.
Stockholm.

1925 Dalarnas vapen.
(Dalarnas hembygds-förbunds tidskrift årg. 5:133–137.)

1932 Dick, Fr.
Bezeichnungen für Saiten- und Schlaginstrumente in der altfranzösischen Literatur.
(Giessener Beiträge z. romanischen Philologie H. 25.)
Giessen.

1937 Dräger, H. -H.
Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa (bis zum Violenbogen des 16. Jahrhunderts). (Diss. Berlin.)
Berlin.

1948 Dräger, H. -H.
Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente.
(Musikwissenschaftliche Arbeiten. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung Nr. 3.)

1954 Dräger, H. -H.
Das Instrument als Träger und Ausdruck des musikalischen Bewusstsein.
(Kongress-Bericht, Gesellschaft für Musikforschung, Bamberg 1953:67–75.)
Kassel und Basel.

1957 Dräger, H. -H.
Instrumentenkunde.
MGG bd 6 sp. 1288–1295.

1955 Dräger, H. -H.
Geige.
MGG bd 4 sp. 1613–1615.

1935 Elison, A.
Möbelstilar i kontur och mått.
Hantverkets bok, Snickeri.
Stockholm.

1964 Emsheimer, E.
Studia ethnomusicologica eurasiatica.
(Musikhistoriska museets skrifter I.)
Stockholm.

1960 Emsheimer, E. – Stockmann, E.
Vorbemerkungen zu einem Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente.
(Acta Musicologica XXXII:47–50.)

1938 Eriksson, M.
Kommunförteckningen till underlagskarta över Sverige i skala 1:600 000.
Stockholm.

1913 Erixon, S.
Ett förslag till inre restaurering af Söderköpings stadskyrka.
Ett karaktäristiskt program från 1802 af Pehr Hörberg.
(Fataburen årg. 3:167–169.)

1926 Erixson, S.
Se Uppland i Nordiska Museet och Upplandsmuseet i Uppsala.

1931 Erixon, S.
Folkkonsten i Sverige.
(Konst. Utg. av H. Shetelig, Nordisk kultur 27:354–385.)
Stockholm.

1938 Erixon, S.
Folklig möbelkultur i svenska bygder.
Stockholm.

1945 Erixon, S.
Svenska kulturgränser och kulturprovinser.
Stockholm.

1946 Erixon, S.
På järnets fasta grund.
(Ur låsets utvecklingshistoria, Låsbolaget 100 år.)
Eskilstuna.

1957 Erixon, S.
Se Atlas över svensk folkkultur.

1934 Fletcher, H.
Loudness, Pitch and the Timbre of Musical Tones and Their Relation to the Intensity, the Frequency, and the Overtone Structure.
(JASA vol. 6 nr 2:59–69.)

1909–33 Fredin, A.
Gotlandstoner.
Stockholm.

1938 Frotscher, G.
Die Volksinstrumente auf Bildwerken des 16. und 17. Jahrhunderts. Musik und Bild.
(Festschrift Max Seiffert zum 70. Geburtstage, s. 61–68.)
Kassel.

1917 Fryklund, D.
Etymologische Studien über Geige – Gigue – Jig.
(Studier i modern språkvetenskap, utg. af Nyfilologiska sällskapet i Stockholm, VI, 3:101–110.)

1917 Fryklund, D.
Studien über die Pochette.
Sundsvall.

1921 Fryklund, D.
Bidrag till kännedom om viola d'amore.
(STM 3:1–36.)

1922 Fryklund, D.
Viola di bardone.
(STM 4:129–152.)

1910 Galpin, W.
Old English Instruments of Music.
London.

1923 Geiringer, K.
Die Flankenwirbelinstrumente in der bildenden Kunst der Zeit swischen 1300 und 1500. (Diss. Wien.)
Wien.

1940 Granlund, J.
Träkärl i svepteknik. (Diss. Stockholm.)
Stockholm.

1951 Granlund, J.
Se Olaus Magnus.

1961 Granlund, J.
Der gegenwärtige Stand der schwedischen Volkskunde.
(Schwedische Volkskunde s. 38–63.)
Uppsala.

1966 Granlund, J.
Fyra gåtor från medeltiden.
(Kulturspeglingar. Studier tillägnade Sam Owen Jansson 19.3.1966 s. 91–108.)

1934 Greulich, M.
Beiträge zur Geschichte des

Streichinstrumentenspiels im 16. Jahrhundert. (Diss. Berlin.) Berlin.

1927 Groven, E. Naturskalaen. Tonale lover i norsk folkemusikk bundne til seljefløyta. (Norsk Folkekultur 13–16 (1927–30).) Skien.

1930 Hahne-Overmann, Elisabeth Ikonographie der Lautengriffe. (Zeitschrift für Musikwissenschaft XII:527–531.)

1962 Hammerstein, R. Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. München.

1916–1917 Hannaas, T. Hardingfela. (Bergens Museums Aarbok 1916–17, Historisk-antikvarisk raekke nr 1:1–36.)

1934 Hantverkets bok Snickeri. Huvudred. Gregor Paulsson. Stockholm.

1930 Haubensack, O. Ursprung und Geschichte der Geige. Marburg.

1873 Hazelius, A. Resor juli och augusti 1873. (Annotationsbok oktav med papp-permar.) [Hskr.] (N.M.)

1941 Heckscher, E. F. Svenskt arbete och liv. Från medeltiden till nutiden. Stockholm.

1935 Hegardt, Hanna Källunge kyrka. (Sveriges kyrkor, konsthistoriskt inventarium ... utg. av S. Curman och J. Roosval. Gotland II:207–228.) Stockholm.

1957 Hellquist, P. -A. Musikmotiv i Sveriges kyrkokonst före år 1600. Ett försök till inventering. [Maskinskrift.] Uppsats för tre betyg i ämnet musikforskning vårterminen 1957. (M.M.)

1936 Hickmann, Hans Das Portativ. Kassel.

1950 Hickmann, H. Ein unbekanntes ägyptisches Saiteninstrument aus koptischer Zeit. (Die Musikforschung Jg. 3:1–11.)

1961 Hildebrand, B. Handbok i släkt- och personforskning I. Stockholm.

1946 Hildebrand, K. G. Falu stads historia intill år 1687. Falun.

1914 Hornbostel, E. M. – Sachs, C. Systematik der Musikinstrumente. (Zeitschrift für Ethnologie 46:553–590.)

1937 Häfner, R. Die Entwicklung der Spieltechnik und der Schul- und Lehrwerke für Klavierinstrumente. (Schriftenreihe d. Musikwiss. Seminars d. Univ. München 2.) München.

1953 Hägerstrand, T. Innovationsförloppet ur korologisk synpunkt. (Diss. Lund.)

1963 Jahnel, Fr. Die Gitarre und ihr Bau. Frankfurt am Main.

1919 Jeanson, G. Vår första opera och den Rosidorska teatertruppen i Sverige. (STM 1:4–39.)

1926 Jeanson, G. August Söderman. Stockholm.

1961 Jansson, S.-O. Kulturgrenzen und Kulturwege. (Schwedische Volkskunde s. 108–130.)

1955 Johansen, P. Umrisse und Aufgaben der hansischen Siedlungsgeschichte und Kartographie. (Hansische Geschichtblätter Jg. 73:1–105.) Münster/Köln.

1956 Johnson, P. och Braunstein, K. -E. Emmislövs kyrka. Kristianstad.

1952 Kilström, B. I. Tolfta kyrka. (Upplands kyrkor bd 4 nr 46.) Uppsala.

1926 Klein, E. Nyckelharpor. (Uppland i Nordiska Museet och Upplandsmuseet s. 73–76.) Uppsala.

KLNM, se Uppslagsverk.

1961 Knudsen, Th. Modell, type og variant. (Dansk Musiktidsskrift maj 1961:79–92.)

1965 Krantz, L. Några anteckningar om substantivet g i g a och därmed besläktade ord. (Uppsats framlagd vid proseminarium i Nordiska språk vid Stockholms universitet den 9. dec. 1965.)

1966 Kulturspeglingar. Studier tillägnade Sam Owen Jansson 19.3.1966. Se: Granlund.

1960 Kunz, L. Die Bauernfiedeln. (Zwischen Kunstgeschichte und Volkskunde. Festschrift für Wilhelm Fraenger. Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Volkskunde bd 27:134–153.) Berlin.

1938 Köhler, W. E. Beiträge zur Geschichte und Literatur der Viola d'amore. (Diss. Berlin.) Berlin.

1939–40 Köhler, W. Die "viola d'amore" in der Aufführungspraxis. (Deutsche Musikkultur, årg. IV:189–195.)

1909 Larsson, S. De uppländska spelmanstävlingarna i Upsala 7–8 maj 1909. Stockholm.

1899 Leffler, K. P. Om nyckelharpospelet på Skansen. (Bidrag till vår odlings häfder 6.) Stockholm.

1908 Leffler, K. P. Folkmusiken i Uppland. (Uppland, skildring af land och folk bd II:427–447.) Uppsala.

1910 Leffler, K. P.
Öster-Färnebo, Folkliv ock Melodier.
(SvLm 7:3–132.)

1905–6 Leichtentritt, H.
Was lehren uns die Bildwerke des 14.–17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?
(Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.
Jg. VII:315–364.)

1943 Lenk, T.
Medeltidens skjutvapen. Båge och armborst.
(Vapen. Utg. av Bengt Thordeman
Nordisk kultur 12 B:134–143.)

1964 Lindberg, P.
Hantverk och skråväsen under medeltid och äldre vasatid.
(Verdandi-orientering nr 3.)
Halmstad.

1944 Lindblom, A.
Sveriges konsthistoria I.
Stockholm.

1951 Lindholm, S.
Häverö sockens kyrkor.
(Upplands kyrkor bd 4 nr 40.)
Uppsala.

1965 Ling, J.
Levin Christian Wiedes vissamling. En studie i 1800-talets folkliga vissång.
(Studia Musicologica Upsaliensia 8.)
Uppsala.

1957 Lottermoser, W. – Lindhardt, W.
Beitrag zur akustischen Prüfung von Geigen und Bratschen.
(Acustica 7, nr 5:281–288.)

1958 Lottermoser, W.
Das Ausgleichsverhalten von Geigen und seine Beziehung zu der Resonanzkurve.
(Acustica 8, nr 2:91–98.)

1964 Malmberg, B.
Språket och människan.
Lund.

1938 Manker, E.
Die lappische Zaubertrommel.
(Nordiska museet: Acta lapponica 3.)
Stockholm.

1956 Meinel, H.
Tone-Quality of Bowed String Instruments and its Variation by Violin-making.
(JASA vol. 28 nr 4:768.)

1957 Meinel, H.
Regarding the Sound of Violins and a Scientific Basis for Violin Construction.
(JASA 29 nr 7:817–822.)

1928 Mellberg, G.
Alnö gamla kyrka.
Sundsvall.

1964 Merriam, A. P.
The Anthropology of Music.
Bloomington.

1928 Moberg, C. -A.
Om flerstämmig musik i Sverige under medeltiden.
(STM 10:5–92.)

1930 Moberg, C. -A.
Olof Rudbeck d.ä. och musiken.
(Rudbecksstudier. Festskrift vid Uppsala Universitets minnesfest 1930:176–210.)
Uppsala.

1950 Moberg, C. -A.
Två kapitel om svensk folkmusik.
1. Tonalitetsproblem i svensk folkmusik.
2. Ro, ro till fiskeskär.
(STM 32:5–49.)

1942 Moberg, C.-A.
Från kyrko- och hovmusik till offentlig konsert.
(Uppsala universitets årsskrift 1942: 5.)
Uppsala.

1951 Moberg, C. -A.
Från kämpevisa till locklåt.
(STM 33:5–52.)

1955 Moberg, C.-A.
Om vallåtar. En studie i de svenska fäbodarnas musikaliska organisation.
(STM 37: 7–95.)

1962 Moberg, C. -A.
Fistula und Fidhla.
(Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, bd 25:369–377. Festschrift für Erik Schenk.)

1930 Möckel, O.
Die Kunst des Geigenbaues.
Leipzig.

1954 Neupert, M.
Kopie und Rekonstruktion.
(Kongress-Bericht, Gesellschaft für Musikforschung, Bamberg 1953:85–89.)

1963 Nettl, Br.
Theory and Method in Ethnomusicology.
New York.

1960 Nisbeth, Å.
Tierps kyrkor.
(Upplands kyrkor bd 7 nr 93.)
Uppsala.

1956 Nisbeth, Å.
Österlövsta kyrka.
(Upplands kyrkor 1 bd 6 nr 82.)
Uppsala.

1930 a Norlind, T.
Hur gammal är den svenska folkmusiken?
(STM 12:5–36.)

1930 b Norlind, T.
Svensk folkmusik och folkdans.
Stockholm.

1936 Norlind, T.
Geschichte der Zither.
Systematik der Saiteninstrumente 1.
Stockholm.

1937 Norlind, T.
Abraham Abrahamsson Hülphers och frihetstidens musikliv.
(STM 19:16–64.)

1939 Norlind, T.
Geschichte des Klaviers.
Systematik der Saiteninstrumente 2.
Stockholm.

1940 Norlind, T.
Musiker och lekare under medeltiden i Sverige.
(STM 22:29–52.)

1941 Norlind, T.
Musikinstrumentens historia.
Stockholm.

1944–55 Norlind, T.
Från Tyska kyrkans glansdagar
del II:1600–1660; del III:1660–1720.
Stockholm.

1947 Norlind, T.
Bilder ur den svenska musikens historia.
Stockholm.

1926 Norlind, T. – Trobäck, E.
Kungl. Hovkapellets historia 1526–1926.
Stockholm.

1965 a Norn, O.
Himlen aabnet i Rynkeby Kirke.
(Berlingske Aftenavis' kronik 16.9.65.)

1965 b Norn, O.
Blæser Engle paa Trompet?
(Særtryk af Danmarksposten, udgivet af foreningen Dansk Samvirke, december 1965.)
Köpenhamn.

1963 Nyman, V.
1200-talsmålningarna i Jomala kyrka.
(Åländsk odling. Årsbok 1936:53–86.)

1952 Olsson, H. F.
Musical Engineering.
New York.

1934 Panum, Hortense
Middelalderens musikinstrumenter (for en del endnu bevarede som folkeinstrumenter).
(Nordisk kultur 25:50–69.)
Stockholm.

1928 Panum, H.
Middelalderens Strengeinstrumenter og deres forløbere i oldtiden II.
Strengeinstrumenter med Gribebræt.
Köpenhamn.

1934 Rabén, H.
Träskulptur och snickarkonst i Uppsverige under renässans och barock.
Stockholm.

1963 Raupp, J.
Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente.
(Schriftenreihe des Instituts für sorbische Volksforschung in Bautzen bei der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 17.)
Bautzen.

1943 Rehnberg, M.
Säckpipan i Sverige.
(N.M.:s Handlingar: 18.)
Stockholm.

1965 Rehnberg, M.
Ljusen på gravarna. (Diss. Stockholm.)
(N.M.:s Handlingar: 61.)
Stockholm.

1965 Renvall, P.
Den moderna historieforskningens principer.
Stockholm.

1958 Riedel, Fr. W.
Klavier.
MGG bd. 7 sp. 1090–1101.

1959 Roda, J.
Bows for Musical Instruments of the Violin Family.
Chicago.

1926 Romdahl, A.
Nordeuropeisk bildkonst under 14- och 1500-talen.
Stockholm.

1962 Rosén, J.
Se Carlsson, S. – Rosén, J.

1687 Rousseau, J.
Traité de la viole.
Paris.

1965 Rudén, J. O.
Käll- och litteraturförteckningar i musikvetenskapliga arbeten.
(STM 46:119–133.)

1943 Rydbeck, M.
Valvslagning och kalkmålningar i skånska kyrkor.
(Skrifter utgivna av Kungl. humanistiska vetenskapssamfundet i Lund XXXV.)
Lund.

1882 Rühlmann, J.
Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartettes, von den frühesten Anfängen an bis auf die heutige Zeit. Eine Monographie. – Atlas zur Geschichte der Bogeninstrumente.
Braunschweig.

1929 Rönnow, S.
Pehr Hilleström och hans bruks- och bergverksmålningar. (Diss. Uppsala.)
Stockholm.

1913–4 Sachs, C.
Die Viola bastarda.
(Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft nr 5:123–125.)

1920 Sachs, C.
Handbuch der Musikinstrumentenkunde.
Leipzig.

1923 Sachs, C.
Das Klavier.
Berlin.

1964 Saldanha, E. L. och Corso, J. F.
Timbre Cues and the Identification of Musical Instruments.
(JASA vol. 36 nr 11:2021–2026.)

1960 Salmen, W.
Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter.
(Die Musik im alten und neuen Europa, Eine Schriftenreihe, Herausgegeben von Walter Wiora, bd 4.)
Kassel.

1953 Saunders, F. A.
Recent works on violins.
(JASA vol. 25 nr 3:491–498.)

1961 Schiørring, N.
Omsyning og inkonstans.
(Dansk Musiktidsskrift maj 3, 1961:74–79.)

1961 Schwedische Volkskunde. Festschrift für Sigfrid Svensson zum sechzigsten Geburtstag am 1. Juni 1961.
Se: Granlund, Jansson.
Uppsala.

1936 Schünemann, G.
Die Musikinstrumente der 24 Alten.
(Archiv Für Musikforschung Jg. 1 h. 1:42–58.)

1954 Senn, W.
Forschungsaufgaben zur Geschichte des Geigenbaues.
(Kongress-Bericht, Gesellschaft für Musikforschung, Bamberg 1953:89–93.)

1957 Senn, W.
Der Wandel des Geigenklanges seit dem 18. Jahrhundert.
(Kongress-Bericht, Gesellschaft für Musikforschung, Hamburg 1956:213–216.)

1965 Senn, W.
Streichinstrumentenbau.
MGG bd 12 sp. 1517–1559.

1955 Siedersbeck, B. D. – Dräger, H. -H.
Die Fidel im Abendland.
MGG bd 4 sp. 158–165.

1961 Steger, H.
David rex et propheta.
(Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft Bd 6.)
Nürnberg.

1964 Stockmann, E.
Die europäischen Volksmusikinstrumente.
(Deutsches Jahrbuch für Volkskunde bd 10, II:238–253.)

1959 Sundberg, J.
Orgelbyggareamatören Pehr Olof Gullbergson.
(Uppsats för tre betyg i ämnet musikforskning vid Uppsala Universitet höstterminen 1959.) [Maskinskrift.]

1963 Sundberg, J.
Metodologiska problem vid analys av orgelklang.
(Licentiatavhandling i musikforskning vid Upsala Universitet, höstterminen 1963.) [Maskinskrift.]

1942 Svensson, S.
Bygd och yttervärld. Studier över förhållandet mellan nyheter och tradition.
(N.M.:s Handlingar: 15.)
Stockholm.

1949 Svensson, S. E.
Nyckelharpan och nyckelharpspelet i gamla tider och nu.
(UNT 20.12.49.)

1951 Svärdström, Sv.
Dalarnas vapenbok.
(Till Kopparbergs läns sparbanks hundraårsminne 1951.)
Falun.

1951 Söderberg, B.
Svenska kyrkomålningar från medeltiden.
Stockholm.

1931 Thulin, O.
Musikinstrument.
(Historiska avdelningen, Göteborgs museum.)
Göteborg.

1954 Tuulse, A.
Sånga kyrka.
(Sveriges kyrkor, Konsthistoriskt inventarium ... utg. av S. Curman och J. Roosval.
Uppland VI, 1:283–378.)

1922 Ulander, H.
Beskrivning av S:t Laurentii och S:t Drottens kyrkor.
Söderköping.

1926 Uppland i Nordiska Museet och Upplandsmuseet i Uppsala.
Red. av S. Erixon. Se Erixon, Klein.
Stockholm.

1953 Utterström, G.
Befolkningsutveckling och näringsliv efter mitten av 1700-talet.
(En bok om Mälarlandskapen, bygd och näringar genom tiderna. Utg. av Mälarprovinsernas hypoteksförening ... 1953:254–326.)
Stockholm.

1948–1949 Walin, S.
Musikinstrumenttermer i äldre svenska lexikon I (STM 30:5–40), II (STM 31:5–82).

1952 Walin, S.
Die schwedische Hummel.
(N.M.:s Handlingar: 43.)
Stockholm.

1943 Winternitz, E.
Bagpipes and Hurdy-Gurdies in their Social Setting.
(The Metropolitan Museums of Art Bulletin New Series, vol. II:56–83.)

1960 Winternitz, E.
Lira da braccio.
MGG bd 8 sp. 935–954.

1961 Winternitz, E.
The Visual Arts as a Source for the Historian of Music.
(Reports of the Eighth Congress of the International Musical Society vol. I:109–120. Se även vol. II:84–87.)

1963 Winternitz, E.
On Angel Concerts in the 15th Century, A Critical Approach to Realism and Symbolism in Sacred Painting.
(The Musical Quarterly, vol. 49 nr 4:450–463.)

1511 Virdung, S.
Musica getutscht und ausgezogen ... Basel Facsimile, ed. Robert Eitner.
Berlin 1882.

1934 Wünsch, W.
Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren.
(Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Institutes der Deutschen Universität in Prag Band 5.)
Brünn.

1936 Wäsström, S.
Kring Tegelsmora kyrkas restaurering.
(Julhälsning till församlingarna i ärkestiftet årg. 22:43–51.)

1963 Östlund, G.
Kan provet C-14-dateras.
(3:e, reviderade uppl.) [Maskinskrift.]
(Laboratoriet för radioaktiv datering, Frescati, Stockholm 50.)

# Spelmansnotiser

Ett antal representativa nyckelharpspelmän och byggare presenteras här med kortfattade biografiska notiser. En utförlig undersökning om de personer vilka spelar eller bygger nyckelharpa måste ske med en annan målsättning än föreliggande, som utgår från själva instrumentobjektet (se Inledning).

*Anderén, Karl* (1856—1923), Åkerby, Österlövsta sn, Uppland. Hemmansägare. Spelman. Instrumenttyp: Silverbasharpa. Spelade även fiol och dragspel. Började efter sekelskiftet att intressera sig för nyckelharpa, bl.a. inspirerad av Jan Erik Jansson (s.d.) och häradsdomare Anders Gustav Jansson (se Larsson 1909: 51 f.). Flera spelmän anger Anderén såsom förebild. Litteratur: Larsson 1909: 48 f., Betula 1958:45—53.

*Andersson, Gustaf* (Back) (f. 1874), tidigare bosatt i Söderfors, från 1909 i Gävle, anställd vid stadens vattenverk. Nyckelharpspelman och byggare. Började som fiolbyggare och spelman. Instrumenttyp: silverbasharpa. Lärt av spelmän i Söderfors. Har spelat något offentligt, men mest till »husbehov».

*Andersson, Konrad* (1886—1965), Åkerby, Österlövsta sn, Uppland. Skogsarbetare och kolare. Byggare och spelman. Började bygga silverbasharpor 1905—6. 1949, efter ett uppehåll med nyckelharpan i 24 år, började han bygga och spela den kromatiska nyckelharpan. Skicklig finsnickare. Har även tillverkat fioler.

*Bohlin, August* (1877—1949), Harbo sn, Uppland, senare bosatt i Uppsala. Vaktmästare vid Disagården i Uppsala. Byggare och spelman. Även skicklig fiolspelman och byggare av fioler. Spelade mycket tillsammans med fadern, Janne Bohlin (se Larsson 1909: 49), känd nyckelharpspelman. Efter faderns död började August Bohlin intressera sig för nyckelharpan av typen silverbasharpa. Konstruerade 1925 den kromatiska nyckelharpan. — Verksam som spelman vid danstillställningar och bröllop, på Skansen och vid olika spelmansstämmor- och tävlingar. Deltog vid bildandet av Upplands spelmansförbund 1945. Litteratur: Larsson 1909: 42, SvL Uppland s. 52, tidningsartiklar, se M.M. klipparkiv.

*»Byss Kalle», Carl Ersson Bössa* (1783—1847), Östanå, Älvkarleby sn, Uppland, strömmingsfiskare m.m. (Enligt husförhörslängderna på äldre dagar »fördelsman», se ULA Älvkarleby kyrkoarkiv A I 13—15). Spelman. Bevarade instrument av typen kontrabasharpa och silverbasharpa tillskrivs spelmannen. Har enligt traditionen komponerat ett flertal 16-delspolskor (se SvL Uppland nr 29, 75, 80, 87, 121. Se även under *Tryckta musikalier*, Rosenberg 1879). Mycket anlitad spelman vid bröllop. Litteratur: Psilander 1909, Larsson 1909: 6—8, Hallenberg 1955, tidningsartiklar i M.M. klipparkiv.

*Edlund, Johan* (1829—1903) Björsta, Harg sn, Uppland, timmerman, sedermera torpare. Byggare och spelman. Lärt av spelmän i Harg. Spelade vid sekelskiftet silverbasharpa, tidigare sannolikt kontrabasharpa. Spelat vid bröllop och andra festligheter samt på Skansen. Litteratur: Leffler 1899: 2—6.

*Englund, Carl Gustav* (1862—1941) Munga, Tierp sn, Uppland. Smed. Spelman. Instrumenttyp: Silverbasharpa. Litteratur: Larsson 1909: 50, tidningsartiklar, se M.M. klipparkiv.

*Gille, Justus* (f. 1897), metallarbetare, Österbybruk, Uppland. Spelman. Har komponerat egna låtar. Lärt sig spela av den föregående generationen vagnshusspelmän i Österbybruk. Den siste jämte spelkamraten Viktor Vickman som spelar kontrabasharpa med dubbellek i en obruten tradition sedan 1800-talet. Spelat vid vagnshusfesterna i Österbybruk 1912—22 och från 1936 fram till 1965. Litteratur: SvL Uppland s. 42.

*»Gulamåraviten», Jan Ersson* (1799—1846), Valö sn, Uppland. Skattebonde i Gålarmora. Tillnamnet »Viten» ges i folktraditionen olika förklaringar. (Ett exempel: han red alltid på en vit häst.) En bevarad silverbasharpa tillskrives spelmannen (se Georgsson-Alinder 1943) men av hans födelseår att döma är det högst sannolikt att han även spelat kontrabasharpa. Han uppträdde enligt traditionen på otaliga bröllop. Kring spelmannen och hans död har spunnits berättelser om magi och trolldom. Litteratur: Georgsson-Alinder 1943: 97—102, Jonsson 1955.

*Gullbergson, Karl Oscar Moritz* (1850—?), Uppsala, fanjunkare, senare kamrer. Byggare och spelman. Bekant för att ha konstruerat en särtyp av nyckelharpa. Litteratur: Larsson 1909: 50 f., Norlind 1939 sp. 41 f.

*Gustavsson, Gustav* (1876—1965), Örbyhus, Uppland. Byggnadsarbetare. Vid slutet av 1800-talet och 1900-talets början träarbetare i Stockholm. Spelman och byggare. Byggt tre nyckelharpor (1896, 1900, 1919). Instrumenttyp: silverbasharpa. Lärt av farbrodern, Gabriel Jansson, Vendel sn, Uppland. Spelat silverbasharpa. Under tiden i Stockholm tillsammans med bl.a. nyckelharpbyggaren Matts Eriksson.

*Harpare, Klas Johan* (1835—75), Österbybruk, Uppland. Bruksarbetare. Spelman och byggare. Instrumenttyp: kontrabasharpa med dubbellek (ev. dess konstruktör). Spelade på danserna i Österbybruk.

*Hellgren, Per* (1850—1935), Norråsen, Film sn. Gruvarbetare, byggare och spelman av kontrabasharpa med dubbellek. Spelat vid vagnshusfesterna i Österbybruk. Litteratur: Larsson 1909: 51, Österberg 1945: 28 ff.

*Jansson, Bertil* (f. 1907), Kärven, Hållnäs sn, Uppland. Lantbrukare. Spelman. Spelar även fiol. Morfadern den kände spelmannen Jan Erik Jansson (s.d.), som dock inte lärde ut sina låtar till dottersonen. Jansson har i stället lärt sig av Carl Bengtsson i Vavd, Hållnäs och senare av Algot Karlsson, Lövsta bruk (s.d.), som tillverkat en kromatisk nyckelharpa åt honom. Jansson har tidigare spelat silverbasharpa. Har spelat vid bröllop och logdanser.

*Jansson, Anders Gustav* (1852—1916), Ingstarbo, Österlövsta sn. Häradsdomare. Spelman och byggare. Litteratur: Larsson 1909: 51. Upländsk folkmusik 1929: 103.

*Jansson, Jan Erik* (1848—1941), »Janne i Kärven», Hållnäs sn, Uppland. Lantbrukare. Spelade silverbasharpa. Uppskattad spelman som under flera decennier uppträdde vid Lövsta bruk vid midsommarfesten därstädes tillsammans med Vilhelm Tegenborg. Spelman vid brukets »fina» dansbana där endast hammarsmeder och kontorspersonal fick dansa. Spelade även vid bröllop och kalas och fick därvid betydelse för yngre spelmän i bygden (t.ex. Karl Anderén i Åkerby). Litteratur: Tidningsartiklar, M.M. klipparkiv.

*Jansson, Joel* (f. 1892), Gällbo, Västland sn, Uppland. Lantbrukare. Spelman. Började att spela nyckelharpa som barn med Karl Anderén (s.d.) som förebild. I femtonårsåldern började han spela tillsammans med Anders Wadman (s.d.), som tillverkat den silverbasharpa som Jansson fortfarande spelar på. Deltagit i spelmanstävlingar på 1920-talet, men har ej varit ansluten till spelmansförbund. Spelar numera endast till husbehov och vid »De gamlas dag.»

*Karlsson, Algot* (1897—1966), Lövsta bruk. Skogsarbetare. Byggare och spelman. Har komponerat egna låtar. Lärt sig spela genom att lyssna till spelmännen vid Lövsta bruk, Vilhelm Tegenborg och Jan Erik Jansson (s.d.). Övergick under 1950-talet från silverbasharpa till kromatisk nyckelharpa som han tillver-

kade med August Bohlins och Eric Sahlströms instrument som förebilder. Beträffande lövställningen har han dock använt spelmannen Carl Bengtssons, Hållnäs sn, Uppland, nyckelharpa som enligt Karlsson gav de intervall som han ansåg vara de rätta. Har spelat något offentligt, men mest till husbehov.

*Karlsson, Helmer* (1892), Skärplinge, Österlövsta sn, Uppland. Skogsarbetare. Byggare och spelman. Har komponerat egna låtar. Lärt sig spela genom att lyssna till andra spelmän, främst Karl Anderén (s.d.). Hos sistnämnde spelman var Karlsson under vissa perioder anställd som daglönare. Började bygga nyckelharpor under 1950-talet, först silverbasharpor, senare kromatiska nyckelharpor. Har tidigare spelat på bröllop och logdanser, bl.a. tillsammans med Joel Jansson (s.d.). Spelar numera endast till husbehov.

*Karlsson, Ragnar* (f. 1904), Stockholm. Byggnadsarbetare. Spelar på en kromatisk nyckelharpa tillverkad av Eric Sahlström.

*Källberg, Erik* (f. 1847—?), Snatra by, Västland sn, Uppland. Båtsman. Byggare och spelman. Instrumenttyp: silverbasharpa. Litteratur: Larsson 1909: 52.

*Langenberg, Elias von* (1788—1876), Häverö sn, Uppland. Revisor. Byggare och spelman. Försökte konstruera en kromatisk nyckelharpa. Litteratur: Norlind 1939 sp. 41 f.

*Larsson, Oscar* (f. 1894), Uppsala. Byggnadsarbetare. Spelman. Komponerar egna låtar. Fadern spelade silverbasharpa och O. L. lärde sig trots förbud att spela på hans instrument. Övergick på 1950-talet till kromatisk nyckelharpa. Har spelat vid danser och bröllop och senare uppträtt med fiol- och nyckelharpspelmän vid hembygdsfester o.l. Ansluten till Upplands spelmansförbund och har deltagit i ett flertal spelmanstävlingar och stämmor. Litteratur: Tidningsartiklar, M.M. klipparkiv.

*Larsson, Oscar, »Spel Oscar»* (f. 1889), Strömsberg. Skogsarbetare. Byggare och spelman. Spelar även dragspel. Komponerar egna låtar. Började spela »enradigt magdeburger» vid 15 års ålder. Fadern spelade dragspel. Började vid 18 års ålder intressera sig för nyckelharpa: »Lärt mig själv, men sen när jag var ute på fester stog jag bakefter spelmännen och såg på hur dom knavra». Främste förebilden: Anders Wadman (s.d.) och Karl Anderén (s.d.). Spelat på dans och bröllop, bl.a. tillsammans med Joel Jansson (s.d.). Har fram till 1960-talet uteslutande spelat och byggt silverbasharpa, men har under de sista tre åren gjort vissa försök med kromatisk nyckelharpa. Litteratur: Tidningsartiklar, M.M. klipparkiv.

*Larsson, Otto* (f. 1898), Uppsala. Byggnadsarbetare. Bror till Spel Oscar Larsson, Strömsberg (s.d.). Spelman. Har även byggt om och renoverat äldre instrument. Har spelat silverbasharpa sedan ungdomen. Uppträtt på 50-årskalas och privata festligheter tillsammans med andra spelmän, vilka bl.a. spelade gitarr och dragspel. Ansluten till Upplands spelmansförbund, men spelar nästan uteslutande till husbehov.

*Norrbom, Ernfrid* (f. 1890), Norrbytorp, Morkarla sn, Uppland. Skomakare. Komponerar låtar. Spelman. Självlärd, har endast sett på och lyssnat till andra spelmän. Spelar en kontrabasharpa, som är en tillbakabyggd kontrabasharpa med dubbellek. Har spelat på födelsedagsfester och på senare år på pensionärsträffar.

*Närlund, Harald* (f. 1900) Stockholm, sjöingenjör. Spelman och byggare av den kromatiska nyckelharpan. Spelar även fiol. Närlunds svärfar, Gustav Gustavsson (s.d.) uppmanade Närlund att börja bygga och spela nyckelharpa. Aktiv inom spelmansrörelsen och ledare för olika spelmanslag inom Stockholms spelmansgille. Har även handlett nybörjare inom nyckelharpbygge och nyckelharpspel.

*Sahlström, Eric* (f. 1912), Göksby, Tegelsmora sn, Uppland. F.d. lantbrukare, numera fabriksarbetare. Byggare och spelman. Började att spela dragspel vid sex—sju års ålder. Under tonåren övergick han till fiol och senare till nyckelharpa. Far, farbror och farfar spelade detta instrument. Spelade silverbasharpa fram till 1940-talet då han övergick till den kromatiska nyckelharpan. S. är en av de främsta nydanarna beträffande nyckelharpans nutida utformning och spelteknik, men har bibehållit en fast förankring i uppländsk nyckelharptradition. Verksam inom spelmansrörelsen bl.a. såsom spelman, bygginstruktör och lärare i nyckelharpspel. Har vid ett flertal tillfällen uppträtt utanför Sverige och gjort ett flertal radio-televisionsframträdanden samt grammofoninspelningar. Har erhållit flera utmärkelsetecken (riksspelmansmärket i guld, Gås-Andersmedaljen, Sven Kjellströmplaketten m.fl.). Litteratur: Självbiografi i *Upplands fornminnesförenings årsbok* 1950: 110—112, tidningsartiklar, M.M. klipparkiv.

*Skoglund, Jonas* (1846—1931), Tolfta sn, Uppland. Skomakare. Spelman, som från sekelskiftet och fram till sin död var verksam som spelman på Skansen. Instrumenttyp: silverbasharpa. — Litteratur: Leffler 1899: 6—8, SvL Uppland s. 17.

*Skärberg, Daniel*, Gårdskär, Älvkarleby sn, Uppland. Byggare och spelman. — Litteratur: Hallenberg 1956: 76—79.

*Söderstedt, Johan Gustaf* (1805—1848), Ekersta, Ullfors, Tierp sn, Uppland. Byggare och spelman. — Litteratur: Psilander 1908.

*Tallroth, Ivar* (f. 1904), byggnadsarbetare, Uppsala. Byggare och spelman. Framstående fiolspelman. Komponerar egna låtar. Byggde sin första nyckelharpa, en silverbasharpa, 1927. Övergick s.s. till den kromatiska nyckelharpan som han utvecklade utifrån August Bohlins modell, och som han numera tillverkar med korpus helt i violinens form. — Litteratur: Tidningsartiklar, M.M. klipparkiv.

*Tallroth, Sven* (f. 1906), Uppsala. Byggnadsarbetare. Byggare och spelman. Spelar även fiol. Bror till Ivar Tallroth (s.d.). Tillverkar och spelar den kromatiska nyckelharpan. Har uppträtt vid ett flertal spelmanstävlingar och stämmor.

*Wadman, Sven Anders* (1875—1933?), Vela, Västland sn. Lantbrukare. Byggare och spelman. Byggde fioler och spelade även detta instrument. Skicklig finsnickare, uppfinnare av den s.k. »trumpetfiolen» (M.M., Musikinstrumentutställning 1925). Började spela nyckelharpa först vid 27 års ålder och som läromäster anges harpspelmannen Gustav Wallin från Östra Vad. Spelade mest »till husbehov», bl.a. tillsammans med Joel Jansson (s.d.). — Litteratur: Larsson 1909: 54, avritad på omslaget till *Upländsk folkmusik* 1929, tidningsartiklar, M.M. klipparkiv.

*Wesslén, Matts* (1812—1878), Österlövsta, organist. Byggare och spelman. Härstammade från Snatra i Wessland. Upptecknare av låtar. Instrumenttyp: silverbasharpa. Hade byggt instrumentets spelmekanism så att tonförrådet blev kromatiskt. Enligt Psilander (1908) skulle han även vara den förste som övergick från »harpsilke» till tarmsträng. Spelade på bröllop och andra festligheter. — Litteratur: Psilander 1908, citerad av Larsson 1908: 11—12.

*Westerlund, Karl Johan* (1856—1945), »Skräddar-Kalle», Österänge, Österlövsta sn, Uppland. Skräddare. Byggare och spelman. Instrumenttyp: silverbasharpa. — Litteratur: Alnebring 1963: 4.

*Vickman, Viktor* (f. 1897), metallarbetare, Österbybruk, Uppland. Spelman. Spelar även dragspel och munspel. Komponerar egna låtar. Lärt av föregående generation vagnshusspelmän i Österbybruk. Har sedan barndomen spelat kontrabasharpa med dubbellek tillsammans med Justus Gille (s.d.) och bl.a. med honom framträtt vid vagnshusfesterna i Österbybruk.

*Zetterström, Tore* (f. 1914), Tierp, möbelsnickare. Spelman. Spelar även dragspel och något piano. Började spela nyckelharpa som barn, lärde sig genom att se på äldre »harpgubbar». Spelar silverbasharpa. Hade under 40-talet stora framgångar som spelman och var bl.a. mycket anlitad i radioprogram. Har även uppträtt i folkparkerna. Repertoaren ej begränsad till Upplandslåtar utan av ytterst skiftande art. Den offentliga spelmansutövningen avbröts på grund av att vänsterhanden skadades vid en olyckshändelse i arbetet. — Litteratur: Tidningsartiklar, M.M. arkiv.

*Ågren, Karl Johan* (f. 1905), sågverksarbetare, Elinge, Österlövsta sn, spelman. Spelar även fiol. Lärde sig som barn spela nyckelharpa av en morbror. Slutade spela på 1920-talet men tog efter 30 år upp spelet igen. Har spelat silverbasharpa fram till 1964 då han övergick till den kromatiska nyckelharpan och inköpte ett instrument av Konrad Andersson (s.d.). Uppträder på 50-årskalas och enstaka andra festligheter.

*Åsberg, Einar* (f.1905), Ludvika, portvakt. Spelman. Son till nyckelharpspelmannen Henrik Åsberg (se SvL Västmanland s. 108), som härstammade från Dannemora sn, Uppland. Har lärt sig spela av fadern. Spelar på en till kromatisk nyckelharpa ombyggd silverbasharpa. (Ombyggnaden utförd av Eric Sahlström.) Spelat på bröllop och 50-årskalas. Är numera verksam inom olika spelmanslag i Dalarna, där han »sekunderar» fiolspelmännen.

*Öhrwall, Birger* (f. 1899), Uppsala. Linjearbetare. Spelar en silverbasharpa, tillverkad av Eric Sahlström.

# Ortregister


Se även kartor s. 172 f.

Alnö sn (Medelpad) 41 f.
Alsike sn (Uppland) 61

Belgien 179 f.
Björkö-Arholma sn (Uppland) 212
Blekinge 183
Blyberg (Dalarna) 183
Brunnby sn (Skåne) 97 f.
Börstil sn (Uppland) 190

Dalarna 35, 189
Danmark 178 f., 189, 204
Danmark sn (Uppland) 182, 204
Dannemora 176, 179, 190—193
Djurgården 184
Drottningholm 184, 191, 210, 212

Edsbro sn (Uppland) 191
Ekeby sn (Uppland) 212
Emmislöv sn (Skåne) 42 f.
Esse (Finland) 36, 190

Film sn (Uppland) 192, 194
Folkkärna sn (Dalarna) 190
Fyn 178

Gimo bruk (Uppland) 212
Gästrikland 189, 192
Göteborg 189

Halltorp sn (Småland) 191
Harg sn (Uppland) 134, 190
Helsingör 50
Himmelstalund (Östergötland) 185
Håbo-Tibble sn (Uppland) 190
Hållnäs sn (Uppland) 130, 192 f., 213 f.
Hälsingland 190
Häverö sn (Uppland) 43 f., 137

Indals sn (Medelpad) 192

Jomala sn (Åland) 52
Jumkil sn (Uppland) 182, 207
Jämtland 183

Karlskrona 209 f.
Kil sn (Uppland) 204
Knutby sn (Uppland) 38, 191
Källunge sn (Gotland) 44 f.

Lagga sn (Uppland) 44 f.
Lessebo (Småland) 183, 191
Leufsta → Lövsta
Lidens sn (Ångermanland) 191
Ljusdal sn (Hälsingland) 190
Lohärad sn (Uppland) 108, 190
Lovö sn (Uppland) 206
Ludvika 194
Länna sn (Uppland) 190 f.
Lötsberga, Löt sn (Uppland) 162
Lövsta bruk (Uppland) 72, 136, 140, 180, 194, 212

Malung sn (Dalarna) 183, 208
Medelpad 183
Mora 190
Morkarla sn (Uppland) 191

Norrlandskusten 189
Nysätra sn (Uppland) 185
Nås sn (Dalarna) 64
Närke 191

Pommern 175, 183

Rasbo sn (Uppland) 192, 204, 209
Roslagen 185
Roslagsbro sn (Uppland) 190
Rynkeby (Fyn, Danmark) 51 f.

Sandviken 192
Schwiebus (S. Pommern) 175
Själland 178
Skellefteå 189
Skillinge (Skåne) 210
Skutskär 189
Skåne 178, 183
Sorunda sn (Södermanland) 58
Stockholm 75, 138, 176, 178, 181, 183, 191, 193 f., 208—210, 213 f.
Strömsbergs bruk, Tolfta sn (Uppland) 78 f., 139, 192 f.
Svartsjö, Sånga sn (Uppland) 206
Sverige 175—178, 184, 189
Sånga sn (Uppland) 46
Säby gård, Järfälla sn (Uppland) 182 f., 206
Säter sn (Dalarna) 191
Sätra brunn (Västmanland) 185, 211
Söderfors 192, 211
Söderköping 46 f., 209 f.

Tegelsmora sn (Uppland) 47 f., 112, 136, 158, 193 f.
Tierp sn (Uppland) 138, 192—194, 213
Tolfta sn (Uppland) 48 f., 193
Tornedalen (Norrbotten) 183, 192
Tuna sn (Medelpad) 190
Tyskland 175—178

Umeå 189
Uppland 33, 63, 70 f., 100, 179 f., 188 f., 191 f., 193
Uppsala 100, 137—139, 180, 191, 194, 203—208

Valö sn (Uppland) 213
Vefsen (Söndre Helgeland, Norge) 36, 178, 190
Vendel sn (Uppland) 192
Veta sn (Östergötland) 190
Vinderslev (Jylland, Danmark) 52
Vingåker sn (Södermanland) 56 f., 205
Vittinge sn (Uppland) 101, 192
Väddö sn (Uppland) 182, 191, 207 f.
Västland sn (Uppland) 108, 154, 192—194
Västmanland 189

Åland 180 f., 204, 206 f.
Årsta 211 f.

Älvdalen sn (Dalarna) 34, 59, 209, 211 f., 213 f.
Älvkarleby sn (Uppland) 48 f., 192
Ärentuna sn (Uppland) 193

Öregrund 192
Österbybruk (Uppland) 135, 180, 186, 193, 208, 213
Österlövsta sn (Uppland) 49 f., 72, 108, 137, 140, 192—194, 203, 209, 212, 214
Östhammar 194

# Personregister

Namnen på nyckelharpspelmän och -byggare har kursiverats. Kursiv siffra hänvisar till de små biografiska notiser över vissa spelmän och byggare som återfinns s. 278—280.


Afzelius, A. A. 213
Agricola, M. (se även *Sakregister,* Agricola, nyckelharpa hos) 54, 113, 179
Almqvist, C. J. L. 213
Alnebring, G. 203, 209, 212
*Anderén, K.* 144, 192, *278*
*Andersson, G.* 192 f., *278*
*Andersson, J.* 209
*Andersson, K.* 72, 140, 194, *278*
*Andersson, O.* 179, 203
Andersson, Olof 148 f.
Andersson, Otto 11, 36, 63, 68, 175, 181, 205, 207
Appelgren, A, 36
Aronsson, Knis K. 35

Bachmann, W. 12, 92, 104, 117 f., 174 f., 178
Baelter, S. 182
Bellman, C. M. 209 f.
Bengtsson, I. 169
*Bengtsson, M.* 181, 206
Berg, G. 41, 44
Berg, K. 212
Bergrot, O. 183, 207
*Berlin, Fr.* 191
*Betulander, P.* 205
Bjørndal, A. 99
*Blomqvist, E.* 191
Boccherini, L. 170
*Bohlin, A.* 91, 113, 187 f., 194, *278*
Bohlin, F. 162, 182, 203, 210
Bohlin, Maria 113
*Boman, E.* 214
Boutelje, J. 219
*Bovin, A.* 180, 182, 208
Brate, Fanny 58
Britt, E. 34
Burman, F. 210
*"Byss Kalle", Carl Ersson Bössa* 39, 150, 184 f., 191 f., *278*
*Böss Kalle → Byss Kalle*

Carlsson → Karlsson
Claudius, C. 11
Collaer, P. 180
Corvinii, J. M. → Ravn
Cygnaeus, Fr. 214

Dahlstierna, G. E. 207
Dräger, H.-H. 135 f.
Dybeck, R. 162

*Edelfeldt, K. I.* 189
*Edlund, J.* 132, 134, 163 f., 167—169, *278*
Eghil 48
Emsheimer, E. 12, 118, 180
*Englund, C. G.* 138, *278*
Engstrand, L. G. 37, 218
*Engström, L.* 211
Envallson, C. 211
Erici, Andreas 49
*Ericksson, M.* 108, 191, 193
Erixson, S. 171
*Ersson, Carl Bössa → Byss Kalle*
*Ersson, E.* 193
*Ersson, J. → Gulamåraviten*
Estenberg, Fr. 34

Faringer, Ingegerd 61
Forsslund, K.-E. 64
Friberg, G. 36
Frydén, L. 149

Georgsson, B. 184
*Gille, J.* 74, 135 f., 141—143, 149—151, 193, *278*
Grandert, J. 189
Granlund, J. 71, 97
*"Gulamåraviten", Jan Ersson* 184 f., 213, *278*
*Gullbergson, M.* 39, 194, *278*
Gullbergson, P. O. 185 f.
Gustaf, prins 35 f.
*Gustavsson, E.* 192
*Gustavsson, G.* 132, 136, 163, 193, *278*

Haeffner, J. Chr. Fr. 131, 212
Hallenberg, A. 184
Hammerstein, R. 178
*Hans i Kräby* 181, 204
Hardenberg, E. 51
*Harp John* 112
*Harpa Klas → Harpare, K. J.*
*Harpare, K. J.* 180, 186, 193, *278*
Hazelius, A. 38
*Hellgren, P.* 74, 193, *278*
Hellquist, P.-A. 11, 41—43, 46, 49
Hellqvist, C. G. 58
*Hellström,* Tensmyra 192
Hellstedt, O. 184
Hellstedt, P. 184
Helmer, A. 187
Helmisalo, Eva 183, 204—207
Helsingius, L. 203
*Hillbom, E.* 193
Hilleström, P. 56 f., 135
Hiärne, U. 182
Hjelm, P. J. 211

Hof, S. 209
*Hollinder, H.* 212
*Holmberg, K.* 193
Homman, O. 34 f., 38
Hubinette, F. 212
Hylthén-Cavallius, G. O. 61
Hülphers, A. A. 61, 208 f.
*Hållander, J. E.* 214
Hägerstrand, T. 171
*Hällberg, J. E.* 212

Ihre, J. 209

Jahnel, Fr. 72, 77, 160
*Jansson, A.* 192
*Jansson, A. G.* (Österlövsta sn) 72, 192, *278*
*Jansson, A. G.* (Vendel sn) 192
*Jansson, B. 278*
*Jansson, J. E.* (Estuna sn) 38, 191
*Jansson, J.-E.* (Hållnäs sn) 138, *278*
*Jansson, Joel* 108, 143—149 passim, 152, 154 f., 164 f., 168, 192, *278*
Jansson, S. O. 170
*Johansdotter, Maria* 180, 206 f.
Johansson, A. G. 186
Jonsson, Anna 58
Jonsson, B. R. 58, 205—207, 212
Jonsson, G. 183

Karl XI 59
*Karlsson, A.* 72, 83 f., 140, 194, *278 f.*
*Karlsson, H.* 85, 137, 147, 192, *279*
*Karlsson, K.* 193
*Karlsson, R.* 149, *279*
Karrismästaren 44
Kellgren, J. H. 184, 210
Kjellström, Birgit 37
Klein, E. 11, 68, 185 f.
Konga, H. 37
*Koppar, Jansson, M.* 137
Kunz, L. 118
Kyhlberg, B. 12, 100, 180 ff., 180—182, 204—208
*Källberg, E.* 193, *279*
Köhler, W. E. 99

*Langenberg, E. von* 39, *279*
*Larsson, A.* 214
*Larsson, Oscar* 138, *279*
*Larsson, Oscar, "Spel Oscar",* 78 f., 81 f., 139, 193, *279*
*Larsson, Otto* 137, 146, 149, 193, *279*
Larsson, S. 11
Leffler, K. P. 11, 100, 130—132, 163, 175—177
Leijonhufvud, S. A. 206
Lenngren, Anna Maria 210
Leo, O. 189

Lind, O. 63, 208
Lindberg, A. 34
*Lindgren, A. G.* 214
*Löf, E.* 214
*Löfquist, E.* 214
*Löfstedt, P.* 214
*Löfström, I.* 213

Malm, K. 120
Malmberg, J. J. 58
*Malmström, J. E.* 108, 191
Mandelgren, N. M. 46
Mankell, C. A. 10, 162
Martin, E. 180
*Mattsson, P.* 212
*Matz,* Soldat 204
Meer, J. H. van der 180
*Megelin* 213
Merriam, A. P. 39 f.
Moberg, C.-A. 168, 170
Montgomery-Silfverstolpe, Malla 211
Moser, H. J. 59, 203
Müller, Mette 50
Möckel, O. 77

Nettl, B. 39
Neupert, H. 159
Nilsson, B. 189
*Nordqvist, O. F.* 214
Nordqvist, P. 56
Nordström, C. G. 38, 191
*Nordvall, I.* 212
Norlén, G. 62
Norlind, T. 11, 14, 34, 41, 49, 68, 175, 176, 178
Norn, O. 50 f.
*Norrbom, E.* 191, *279*
Nylén, Anna-Maja 56—58
Nyman, V. 52
*Närlund, H.* 75 f., 79 f., 85 f., 109, 138, 149, 188, 194, *279*

*Olof i Randersbo* → *Andersson, O.*
*Olsson, A.* 190
*Olsson, Hans,* Kafri by, Börstil sn, Uppland 39, 190
*Olsson, Hans,* "Hagunda och Tibble härad", Uppland 181, 205
Olsson, O. 212
Oxenstierna, A. 203

Palm, J. 212
Palmstedt, E. 46 f., 210
Panum, Hortense 11, 175—177
*Persson, A. P.* 214
*Persson, P.* 193
Passy, L. A. E. 34
*Pettersson, G.* 193
*Pettersson, H.* 189
Praetorius, M. (se även *Sakregister,* Praetorius, nyckelharpa hos) 99, 203
prins Gustaf → Gustaf
Psilander, A. 11, 175—177, 184—186

Raupp, J. 118
Ravn, Hans Mikkelsen 204
Reenstierna, Märta Helena 60, 183 f., 210—212
Rehnberg, M. 12, 174, 183, 208
Rettig, S. C. 210
Riedel, Fr. W. 14
Rollin, C. G. 213
Rondin, I. 189
*Rosenqvist, A.* 38, 190
Rudbeck, O. d.ä. 61, 100, 205
Rudbeck, T. G. 59 f., 214
Rydqvist, J. E. 213
Rühlmann, J. 11, 113
Räf, P. 58, 209, 211 f.
*Rönbohm, A.* 205
*Rönnbom, E. G.* 193

Sachs, C. 12, 14, 104, 112 f., 154
*Sahlström, E.* 69, 81, 85 f., 91, 148—150, 152, 156—158, 188 f., 193 f., *279*
Salmen, W. 118, 176
Saunders, F. A. 161
Schöldström, B. 181, 207
*Segerlund, L.* 193
*Segfridsson, E.* 204
Sevåg, R. 37
Simming, M. 205
Sjöberg, S. 211
*Skoglund, J.* 155, 167—168, 193, *279*
*Skärberg, D.* 184, *279*
Stiernhielm, G. 203
Stockmann, E. 12
Sundberg, J. 159—161, 215—218
Swahn, J.-Ö. 183
Swahn, S.-Ö. 183, 210
*Svensk, K.* 136
Svensson, S. E. 180
Syv, P. 204
Söderman, A. 187
*Söderstedt, J. G.* 185, 213, *279*
*Söderström,* Mickelsbo 192
Södling, C. E. 10, 162

*Tallroth, I.* 139, 188, 194, *279*
*Tallroth, S.* 139, 194, *279*
*Tegenborg, V.* 138
Tenggren, K. 34, 211
Tersmeden, C. 208 f.
Thimon, G. 204
Thorild, Th. 61, 210
Thornström, G. 38
Thunberg, J. Fr. 190
Thunell, B. 219
Tidström, A. 208
Triewald, S. 182, 207
*Turesson, P.* 194

Unge, O. S. von 59

Wadman, Ante 108
*Wadman, Sven Anders* 78, 192, 194, *279*
Walin, S. 12, 63 f., 67 f., 125, 129
Vallerius, G. 206
*Valman* 72
Weibring, S. 189
*Wennberg, G.* 132, 192
Verelius, O. 205
*Wesslén, M.* 185 f., 193, *279*
Westbladh, T. 209
*Westerlund, K. J.* 192, *280*
*Vickman, V.* 74, 135 f., 141—143, 149, 151, 193, *280*
Wickström, D. 184, 212
*Vidlund, A.* 192
Vinje, E. Finn 71
Winternitz, E. 118, 154
Virdung, S. 54
Wollimhaus, A. 204
Wäsström, R. 47
*Wästergren, H.* 213

*Zetterström, T.* 189, *280*
Zorn, A. 34

*Åberg, P.* 212
*Ågren, K. J.* 193, *280*
Ahs, E. 34 f.
*Åkerström, A.* 190
*Åsberg, E.* 167, 194, *280*
*Åsberg, H. 280*

*Öhrwall, B. 280*
*Österberg, K.* 136
Östlund, G. 37

# Sakregister


ackordspel 155
Agricola, nyckelharpa hos 54, 63, 97, 100, 104, 106, 110, 115
akustik
  brusnivå 160, 216
  e-modulkvalitet 77
  frekvens
    frekvensmätning 119, 215
    frekvensstabilitet 160 f.
    grundfrekvens 160 f., 215
  klang 74, 160, 216
  ljudförloppsanalys 120, 160 f.
  ljudkvalitet 159—162
  spektrum
    spektralanalys 216
    spektrumstabilitet 160, 216 f.
Alnö → kalkmålningar
alt → strängbenämningar
altfiol 213
ankost, ankust 72 f.
anslag → spelteknik
användning, nyckelharpans → historia, funktion
applikatur → spelteknik, fingersättning
applikaturtonart → tonart
avbildningar → kalkmålningar, filmupptagning, foto, konstverk

baryton 114
basa → tillverkning
basbjälke → delar
bassträng → delar, sträng
basviol 100
befolkningstäthet 190
benämningar på nyckelharpa 63—70
  C-durharpa 69
  dubbelharpa 68 f.
  dunderdon 71
  dundran 71
  enkelharpa 68
  fiddla 69 f.
  giga 63 f., 69 f., 207
  granylan 71
  harpa 63 f., 69 f., 203—214
  knaverharpa 63 f., 209, 211
  kontrabasharpa 68 f.
  kontrabasharpa med dubbellek 69
  kontrabasharpa med enkellek 68
  lökkelje 63, 70
  nyckelfiddla 69
  nyckelgiga 63 f., 70, 203—210
  nyckelharpa 63, 203—214
  nyckelspel 64, 204—207
  nøglefejle 63, 69 f., 204
  Schlüsselfidel 63, 69 f., 203
  silverbasharpa 69
  spel 64, 205
  spelharpa 64, 212, 214
  tenorharpa 186
beträngning 90
Biblia pauperum 43
bjällra 51
bockhorn → horn
bolgögon → delar, ljudhål
bomärke 35
bondlira → vevlira
bordun 153 f., 157
  bordunspel 153—155
  bordunsträng → delar, sträng
borst 77
botten → delar
bouppteckning 60
bredkårig 73
bruksskala → skala
brummen → strängbenämning
Brunnby → kalkmålningar
brusnivå → akustik
bränning → tillverkning
bröllop 205, 208
byggteknik → tillverkning
bänk → delar, spelmekanism
bärband → delar

C14-datering 37 f., 218
C-durharpa → benämningar
cembalo → klaverinstrument
cister 100
cittra 101
clauir 67

Dalalåtar → låt
dalpil → pil
dans 149 f., 162—170 passim, 204, 207, 210 f., 213
dansformer → låt
dansmelodi → låt
dansstuga → lekstuga
datering 33—39
definition av nyckelharpa 14
delar, nyckelharpans 14 f., 42—58 passim
  basbjälke, stämås 78 f.
  botten 73 f.
  bärband 42 f., 46, 48, 51 f., 95
  engelsk skruvmekanism 100
  hals 75 f., 80
  korpusform 97—99
  ljudhål, bolgögon, oxögon 78, 80, 112 f.
  ljudhål, litet på överbygeln 78, 114 f.
  ljudpinne, stallpinne, ställpinne 89 f., 112 f.
  lock 77—79
  lock över spelmekanismen 42—51 passim, 110 f.
  lump 72
  löv 73 f., 85 f., 106—109, 120
  löv, kopplade 126
  nyckel, knaver, tangent 42—56 passim, 67 f., 84—86, 104—109
  nyckellåda, knaverlåda 73, 80—86
  nyckelskiva 82—84
  rigel 42—51 passim, 101
  sadel, överstycke, övre stallet 81, 110
  sarg 73—76 passim, 95
  sidstycke 81—84, 108, 110
  skrov, stomme 73—77, 80, 98 f.
  skruvlåda 46—52 passim, 112
  skruvplatta 42—52 passim, 80, 100
  spelmekanism, knaverlek, lek, nyckelmekanism, nyckellek 81—86, 103—111
  stall 73, 80, 102 f., 143, 148
  sträng 15—32 passim, 42—52 passim, 90 f., 92—94, 99 f., 133, 205
    bassträng 24—32 passim, 90—94
    bordunsträng 15, 18—23 passim, 90, 94
    melodisträng 15, 18—32 passim, 93—95
    mixtursträng 19—21 passim, 93 f.
    resonanssträng 15, 20—32 passim, 94 f., 99 f.
  stränghållare 73, 80, 102 f., 143, 148
  stämskruv 42—52 passim, 80, 100
  tangenthuvud 106
  vägg 14, 75 f.
  överliggare 86, 110
Dellens vågor → låt
diatonisk skala → skala
domstolsprotokoll → skriftkälla
doppning → spelteknik
dorisk → kyrkotonart
dragspel 108, 119, 185—187
Drehleier → vevlira
dubbelgrepp → spelteknik
dubbelharpa → benämningar
dubbeltoner 126 f., 152—156 passim
durskala → tonsläkten
dynamik (ljudstyrka) 159—162
dyvelsträck 90, 185

e-modulkvalitet → akustik
Emmislöv → kalkmålningar
enfingersteknik → spelteknik
engloiser → låt
enkelharpa 20 f., 33, 38, 68 f., 93 f., 99, 105, 107 f., 109—111, 121 f., 124 f., 130, 132, 153, 190—192 passim
Esse → nyckelharpa utan resonanssträngar

fallspärrlås 104
fiddla, fidel, fidlerne 51, 53 f., 113, 133 f., 150, 161, 209
fil → verktyg
filmupptagning 58, 141, 151
fingersättning → spelteknik
finkårig 73, 77
fiol, violin 100, 118 f., 160 f., 186—188, 205 f., 213 f.
  fiolbygge 72 f., 188
  fiolstråke 74, 136
  fiolton 160
flagga → delar, löv
flisk 77
flöjt 209
  spaltflöjt 97
  tvärflöjt 42, 51
flogrönn 86 f.
folkdiktning 61
folklivsskildringar 60
folktro 185
fonografupptagningar 163
foto av nyckelharpspelmän 58
frekvens → akustik
Frisells gånglåt → låt
froväxt, fröväxt 72 f.
frygisk → kyrkotonart
frågelista 39 f., 71, 194—196
Frögda tig Christi Brud 162
Fysikum, Uppsala universitet 120
fårtarm → strängmaterial

gadulka 157
gamba → viola da gamba
Geigen, grosse 54
giga, gige, gijger 213 (se i övrigt benämningar)
gitarr 163
  gitarrsträng 90, 95
  gitarrtillverkning 95
Giöta Kiämpa-Wisa 162
gradspår 80
granylan → benämningar
grovbas → strängbenämning
grundfrekvens → akustik, frekvens
gröpjärn → verktyg
gånglåt från Mockfjärd → låt
Gärdebylåten → låt

hackbräde 51
hals → delar
handborr → verktyg
hardingfela 99, 118
harmoniska deltoner 216
harpa (=nyckelharpa) → benämningar
harpa (=ramharpa) 43—53, 203
harpspelmän → spelmän
Helsingör → kalkmålningar
historia 171—190
  funktion 177—189
  periodindelning 177
  uppkomst 174—177
  utbredning 177—189
  utbredningsvariation 189 f.
  utveckling 177—189
  vandringsväg 174—177
hjulharpa → vevlira
hoppvals → låt, vals
horn 51, 205, 207, 212 f.
hummel, hummer, långharpa, långspel, långspjäll 51, 125, 129, 190, 204 f., 207—209
husbehovsslöjd → tillverkning
husla 114, 118
hyvel → verktyg
Härkeberga → kalkmålningar
Häverö → kalkmålningar

indexsiffror för nyckelharptyper 17, 190, 192
information, privat och publik 189
insamling av folkmusik 39 f.
insamlingsarbete 10, 33, 40 f.
institutionen för musikforskning, Uppsala 120, 169
instrumentavbildningar → Agricola, kalkmålningar, konstverk, Källunge, Praetorius, Rudbeck
instrumenthållning → spelteknik
intonering 134
intonerade nyckelharpor 120

jakthorn 51
jazzmusik 189
Jomala → kalkmålningar
julfirande 207
Juud-giga → vevlira

kadrilj, quadrille → låt
kalkmålningar (i parentes anges de instrument som särskilt behandlas)
  Alnö ka (nyckelharpa) 41 f., 99, 106, 134
  Brunnby ka (fiddla, spaltflöjt) 97 f.
  Emmislöv ka (nyckelharpa) 42 f., 99—101, 106, 110, 113
  Helsingör, Carmeliterklostret (nyckelharpa ?) 50 f., 101, 113
  Härkeberga ka (mungigespelare, fiddla) 54
  Härnevi ka (fiddla) 53
  Häverö ka (nyckelharpa, vevlira, rebec) 43 f., 99 f., 102, 104, 106, 110, 113, 116—118
  Jomala ka (stränginstrument) 52
  Lagga ka (nyckelharpa) 44—46, 99—101, 106, 110, 113
  Rynkeby ka (nyckelharpor, fiddla) 51 f., 70, 98 f., 104, 106, 110, 115—117, 140
  Sånga ka (nyckelharpa) 46, 99
  Säby ka (fiddla) 53
  Söderköping, S:t Lars ka (nyckelharpa ?) 46 f.
  Tegelsmora ka (nyckelharpa) 47
  Tolfta ka (nyckelharpa) 48 f., 99, 106, 110, 113
  Vinderslev (stråkinstrument) 52
  Värmdö (fiddla, m.fl.) 53
  Älvkarleby ka (nyckelharpa) 48 f., 99, 106, 110, 113
  Österlövsta 46, 49 f., 97, 100
kallim → lim
kam (=mirliton) 209
klanett → klarinett
klang → akustik
klarinett, klanett 186, 214
klaverinstrument 46, 51
  cembalo 43
  piano 186
klingande tonart → tonart
klockspel 43
klov 73, 98
klövlim → lim
knaver → delar, nyckel
knaverharpa → benämningar
knaverlek → delar, spelmekanism
knaverlåda → delar, nyckellåda
knaverställning → lövställning
knavra 71
kniv med urtag → verktyg
knäfiddla → fiddla
konstverk 56—58
  Morafolk (Hilleström) 57, 135 f., 162
  Musicerande bönder (Malmberg) 58, 151
  Nyckelharpospel med dans (Hilleström) 56 f., 135 f.
  Nyckelharpospelare (Nordquist) 56, 151
kontrabasharpa 22 f., 33, 38 f., 93 f., 99, 105, 107 f., 110—114, 121 f., 124, 132—134, 153, 177, 185 f., 190—192 passim
kontrabasharpa med enkellek → benämningar
kontrabasharpa med dubbellek 28 f., 33, 39, 95, 99, 105, 108, 121 f., 123, 127, 132 f., 135 f., 141—143, 151, 153, 186, 192—194
kopplade löv → delar, löv
konsert med nyckelharpa 184, 189
korpusform → delar
kromatisk nyckelharpa 30—32, 95, 105, 108—110, 121, 123, 127 f., 132, 138 f., 148—150, 152 f., 155 f., 160 f., 187—189, 194
kromatisk skala → skala
krumhorn 209
kvint → strängbenämning

kyrkotonart 130
kåror 73
Källunge, nyckelharpmotiv på Källunge ka:s långhusportal 44 f., 99
kärna 74 f.

Lagga → kalkmålningar
legatostråk → spelteknik
lek → delar, spelmekanik
lekstuga 209, 212
lim, kallim, klövlim, pärllim, snickarlim, vinyllim 77
linnetråd → strängmaterial
lira da braccio 100, 154
lira → vevlira
ljomma 78
ljomsträng → strängbenämning
ljudförloppsanalys → akustik
ljudhål → delar
ljudkvalitet → akustik
ljudpinne → delar
ljudsträng → delar, sträng, resonanssträng
ljudstyrka → dynamik
ljumsträng → strängbenämning
lock → delar
lock över spelmekanismen → delar
lump 72 f.
lur 51, 203, 207, 209
luta 43—53 passim, 205, 207
lydisk → kyrkotonart
lyra 118, 204, 209
långharpa → hummel
långspel → hummel
långspjäll → hummel
låsnyckel 104
låt 162—170
  Dalalåtar 167
  dansmelodi 204
  Dellens vågor 189
  engloise 212
  Frisells gånglåt (Gånglåt från Mockfjärd) 165 f., 189
  Gärdebylåten 165, 189
  Jämtgubben 165
  kadrilj, quadrille 184, 211
  marsch 141, 145, 149, 163 f., 211 f.
  mazurka 170
  menuett 208
  polkett 163, 171
  polska åttondelspolska 146—150, 157, 163, 165, 167—170, 184, 208 f., 211 f.
  Polska efter Lill Pingeln 146
  Polska efter farsan 148
  schottis 163
  Sjustigarn 163
  Steklåt efter Wedin 144, 152
  Stigpolska 146
  Storsvarten 149 f.
  Storvagnshuspolska → Vagnshuspolska
  Tegenborgsvalsen 156
  Trollrikespolska 157
  Vagnshusmarschen 141
  Vagnshuspolska 143
  Vagnshusvalsen 142, 149
  vals 142, 145, 147, 156, 163, 168 f., 211 f.
  Vals efter Gulamåraviten 145
  vismelodi 163, 211
  åttondelspolska → polska
lägeväxling → spelteknik
lödkolv → verktyg
lökkelje → benämning, se även nyckelharpa utan resonanssträngar, Vefsen
löv (flagga) → delar
  , justering av träffpunkt med sträng 134
lövställning, knaverställning 82

mall 75, 80, 82, 85
mangelbräde 101
Marie kröning 47, 53
marsch → låt
material → träslag, strängmaterial
mazurka → låt
melodi → låt
melodik 167
melodiskrivare 120
melodisträng → delar, sträng
melodiuppteckning, bedömning av 61 f.
memoarer → skriftkälla
mensur 82, 121
menuett → låt
miljö → historia (se även *Bilaga 6* och kap. 4 och 9)
mixtur 153
mixtursträng → delar, sträng
modus → tonsläkten
mollskala → tonsläkten
Mona (melodiskrivare) 120
monocorde à clavier 106
Mora → nyckelharpa utan resonanssträngar
Morafolk → konstverk
morfologi 97—119
mungigespelare → kalkmålning, Härkeberga
Musikhistoriska museet (M.M.) 33, 161 f.
musikinstrumentforskning 12 f.
målning → tillverkning
målningar → konstverk
mått 75—84 passim, 198—202
märg 74

mässing → strängmaterial
mässingsorkester 187
mätplan 121—124, 129

Nordiska museet (N.M.) 33
N.M. 147300, nyckelharpa → nyckelharpa utan resonanssträngar
"nordiska skalan" → skala
normalton → tonhöjd
noterad tonart → tonart
nyckel → delar
nyckelfiddla → benämningar
nyckelgiga → benämningar
nyckelharpa → benämningar, definition, delar, frågelista, historia, indexsiffror, insamlingsarbete, material, miljö, morfologi, mått, ornamentering, proveniensfrågor, spelteknik, strängavkortningspunkter, skriftkällor, stråke, stämning, tillverkning, typologi, undersökningsprotokoll (uppkomst, utbredningsvariation, utveckling → historia)
nyckelharpa med elförstärkare 162, 188
nyckelharpa med resonanssträngar → enkelharpa, kontrabasharpa, kontrabasharpa med dubbellek, silverbasharpa, kromatisk nyckelharpa
nyckelharpa utan resonanssträngar, (bevarade instrument)
  Esse 17—19, 36, 70, 91 f., 95 f., 98, 109 f., 112 f., 116, 118, 129 f., 190
  Mora 16, 18 f., 33 f., 37 f., 91, 95, 97, 106, 109 f., 112—114, 116, 118, 129 f., 153, 161, 190, 215, 218 f.
  N.M. 147300 35—38, 91, 97—99, 113 f., 116, 118, 190, 218 f.
  Vefsen 18 f., 36—38, 91—93, 96—101, 109 f., 112—114, 116, 118, 129 f., 153, 161, 190, 215, 218 f.
Nyckelharpospel med dans → konstverk
nyckelharpspelmän → spelmän
nyckellek → delar, spelmekanism
nyckellåda → delar
nyckelmekanism → delar, spelmekanism
nyckelskiva → delar
nyckelspel → benämning
Nådastolen 43, 45, 53
näcken 185
nävgreppsfattning → spelteknik
nøglefejle → benämning

omstämning 132
organist 182, 185, 204
orgel, orgelharmonium 51, 163, 182, 207
ornamentering → tillverkning
oxögon → delar, ljudhål

pardessus de viol 114
pianotråd → strängmaterial

pil, dalpil, skäkta 34 f.
pipa, pijpa 207, 209, 214
pochette 114
polkett → låt
polska → låt
polskerytm → rytm
portativ 53
Praetorius (nyckelharpa hos) 55 f., 63, 97—99, 101—104, 110, 114 f., 118
procession 182, 204 f., 208, 211
proveniensfrågor 33 f.
psalm 206
psalmodikon 100, 213
pärllim → lim

quadrille → låt, kadrilj

radialsnitt, radiell klyvning 76 f.
radio 165 f., 189
radioaktiv datering → C14-datering
Radiotjänst → Sveriges Radio
rasp → verktyg
rebec 42 f., 53
relief → Källunge
resonanssträng → delar, sträng
rigel → delar
Riksregistratur 34 f.
ristning → tillverkning, ornamentering
rosett 52, 116
Rudbeck, nyckelharpa hos 59 f., 113—115
Rynkeby → kalkmålningar
rytm 168—170

S-trumpet → trumpet
sadel → delar
sarg → delar
Schlüssel → delar, nyckel
Schlüsselfidel → benämningar
sekvens 168
siden → strängmaterial
sidstycke → delar
sijden spel 93
silke → strängmaterial
silverbas → strängbenämning
silverbasharpa 24—27, 39 f., 94 f., 108 f., 121, 123 f., 126, 128, 138 f., 143—147, 152, 160 f., 185 f., 192—194
Sijmphoni 93
Sjustigarn → låt
skala 120 f.
  bruksskala 120, 126, 129 f.
  "nordiska skalan" 131
skalfiguration 168
skalmeja 209
skillingtryck 162
skriftkälla 58—61, 203—214
skrov → delar
skruvlåda → delar
skruvplatta → delar
skruvstall → delar, skruvplatta
Skåning → låt
skäkta → pil
slåtteröl 204
snickarlim → lim
social miljö, nyckelharpans → miljö
sorbische Geige 114
sotharpa 63, 205, 208 f.
spektralanalys → akustik, spektrum
spektrum → akustik
spel → benämning
spelharpa → benämning
spelmanslag 186
spelmansrörelse 187—189
spelmekanism → delar
spelmän 176—189 passim (se även *Spelmansnotiser* s. 278—280 och *Personregister* s. 282 f.)
spelsträng → strängbenämning
spelställning → spelteknik
spelsätt → spelteknik
spelteknik 131—158
  anslag 106, 151
  doppning 144, 154, 157
  dubbelgrepp 152, 154 f.
  enfingersteknik 151 f.
  fingersättning 151—153
  instrumenthållning 42—58 passim, 134
  legatostråk 143
  lägeväxling 151 f.
  spelställning 134
  staccatostråk 144
  stråkart 149 f.
  stråkfattning 42—58 passim, 136—140
  stråkföring 141—150
  stråkmönster 143, 146—149 passim
  strákteknik 136—150
  tangenthandens ställning 150 f.
  tangentteknik 150—153
  tummens användning 151
Spielleute → spelmän
spiskrok → verktyg
splint 75
spragge 86 f.
stall → delar
stallpinne → delar, ljudpinne
steklåt → låt
sticksåg → verktyg
stigpolska → låt, polska
stomme → delar, skrov
Storsvarten → låt
Storvagnshuspolska → låt
Stroh-Fidel 63
S-trumpet → trumpet
stråkart → spelteknik
stråke 42—59 passim, 86—88, 115 f.
  stråkstång 86, 115 f.
  stråktagel 87, 95
  trekant 88, 137, 139, 143, 154
stråkfattning → spelteknik
stråkföring → spelteknik
stråkharpa 63, 93
stråkmönster → spelteknik
stråkstång → stråke
stråktagel → stråke
strákteknik → spelteknik
sträng → delar
strängaspelsgåtan 61
strängavkortningspunkter 198—202
strängbenämning 15 f.
  alt 15
  bas 90
  brummen 15, 90
  grovbas 15, 90
  kvint 15, 155
  ljomsträng (ljumsträng) 15, 90, 100
  silke 15, 90
  silverbas 69
  spelsträng 15
  tenor 15, 186
stränghållare → delar
strängläng dsmätning 120 f.
strängmaterial
  fårtarm 90
  linnetråd 94
  mässing 90
  pianotråd 90, 95
  siden 92
  silke 90, 92—94
  stål 90, 95
  tagel 92
  tarm 93 f.
stål → strängmaterial
ställpinne → delar, ljudpinne
stämning 131—134
stämnyckel 86 f.
stämskruv → delar
svepteknik → tillverkning
Sveriges Radio 40, 163, 165
såg → verktyg

Sånga → kalkmålningar
säckpipa 51, 64, 203, 205, 208 f., 213
Söderköping → kalkmålningar

tagel → stråke, strängmaterial
tangent → delar, nyckel
tangenthuvud → delar
tangentialsnitt, tangentiell klyvning 76 f.
tangentteknik → spelteknik
Tegenborgsvalsen → låt
tenor → strängbenämning
tenorharpa → benämning
television 189
tillverkare 71—90, 96, 126 (se även *Spelmansnotiser* s. 278—280 och *Personregister* s. 282 f.)
tillverkning 71—96
  basa, basning 77, 87
  bränning 96
  husbehovsslöjd 71
  målning, lackering 88 f., 108, 116
  ornamentering 88, 116 f.
  svepteknik 95—97
  träets förbehandling, torktid 74
  urholkningsteknik 91, 97
  verkstad för 71 f., 96
tjurgran 73
Tolfta → kalkmålningar
tonart 167 f.
  applikaturtonart 130
  klingande tonart 130
  noterad tonart 130
tonförråd 119—131
tonhöjd 62, 130—132
  val av 131—132
tonsläkten 167 f., 170
torktid → tillverkning, träets förbehandling
tradition 39 f.
Treenigheten → Nådastolen
trefaldighetsfest 211
trekant → stråke
treklangsfiguration 168
Trollrikespolska → låt
trumma 42, 203, 209
trumpet, S-trumpet 42, 51, 209 f.
träets förbehandling → tillverkning
träskofiol 93
träslag
  identifiering av 91, 219
  vid nyckelharpbygge 72—74, 91 f.
    al 73 f., 91
    alm 73
    ask (grönask) 73 f.
    asp 73
    barrträ 72—74, 91 f.
    björk 73 f., 88
    ebenholz 73
    ek 73 f., 88
    en 74
    furu 91
    gran 72—74, 91
    hassel 74
    lind 73
    lärkträ 73
    lönn, 73, 88
    lövträ 73—75, 91 f.
    rönn 74, 86
    silvergran 73
    sälg 73
tummens användning → spelteknik
tvärflöjt → flöjt
typologi 16 f.

undersökningsprotokoll 197 f.
Upplands spelmansförbund 10
urholkningsteknik → tillverkning

Vagnshusmarsch → låt
Vagnshuspolska → låt
Vagnshusvals → låt
vallhorn → horn
vallon 179 f.
vals → låt
Vals efter Gulamåraviten → låt
Vals efter Tegenborg → låt
Vefsen → nyckelharpa utan resonanssträngar
verktyg vid nyckelharptillverkning 71, 76, 95 f.
  borr 76, 80, 81
  fil 76
  gröpjärn 76
  håljärn 76
  handborr 80 f.
  hyvel 76, 78 f.
  kniv 71, 76, 80
  kniv med urtag 80
  lödkolv 89
  rasp 76
  skedhåljärn 76
  spiskrok 89
  sticksåg 80
  stämjärn 76
  syl 80 f.
  såg 89
  urhjul 80, 88
  yxa 76
vevlira, bondlira, Drehleier, hjulharpa, Juud-giga, Leyer, lira, lyra, vielle 43 f., 51, 61, 100, 102, 104, 106 f., 112 f., 117 f., 151, 175, 180, 184, 204 f.
vielle → vevlira
Vinderslev → kalkmålningar
vinyllim → lim
"viol" 47, 205, 207—212, 214
viola d'amore 99 f., 114
viola da bardone 100
viola da gamba 98
violin → fiol
violoncell 186
  violoncellstråke 74, 116
  violoncellsträng 90, 95
virke → träslag
virkeshämtning 72
virkesval 72—74
visa 163, 204, 207
vismelodi → låt
väckelsemöte 163
vägg → delar

Zornmärkesuppspelning 163

åttondelspolska → låt, polska

Älvkarleby → kalkmålningar

Österlövsta → kalkmålningar
överliggare → delar
överstycke → delar, sadel
övre stallet → delar, sadel

## GRAMMOFONSKIVAN

**01 Vagnshusmarschen (Marsch)**

*Kapitel 7 - Spelteknik - Stråkteknik*
*Sida 141, 142, 153,*
*Kapitel 8 - Hypoteser rörande förändringar av nyckelharpors ljudkvalitet*
*Sida 162*

**02 Vagnshusvalsen (Waltz)**

*Kapitel 7 - Spelteknik - Stråkteknik*
*Sida 142, 149, 150, 153,*
*Kapitel 8 - Hypoteser rörande förändringar av nyckelharpors ljudkvalitet*
*Sida 162*

**03 Stigpolska (Polska)**

*Kapitel 7 - Spelteknik - Stråkteknik*
*Sida 144, 146,*
*Kapitel 8 - Hypoteser rörande förändringar av nyckelharpors ljudkvalitet*
*Sida 162*

**04 Polska efter Lillpingeln (Polska)**

*Kapitel 7 - Spelteknik - Stråkteknik*
*Sida 144, 146,*
*Kapitel 8 - Hypoteser rörande förändringar av nyckelharpors ljudkvalitet*
*Sida 162*

**05 Tegenborgsvalsen (Waltz)**

*Kapitel 7 - Spelteknik - Stråkteknik*
*Sida 145, 155, 156*

**06 Post-Bohlins vals (Waltz)**

*Kapitel 7 - Spelteknik - Stråkteknik*
*Sida 146, 149, 155,*
*Kapitel 8 - Hypoteser rörande förändringar av nyckelharpors ljudkvalitet*
*Sida 162*

**07 Aftonvalsen efter August Bohlin (Waltz)**

*Kapitel 7 - Spelteknik - Stråkteknik*
*Sida 149, 156*

**08 Polska efter farsan (Dad's polska)**

*Kapitel 7 - Spelteknik - Stråkteknik*
*Sida 148*

**09 Trollrikespolska (Polska)**

*Kapitel 7 - Spelteknik - Stråkteknik*
*Sida 156*