



Klang och tonalitet i Aslak Brekkes insjungning av Mælefjöllvisa – “der som før va grøne vøllar som sto gras og blomar på”

Kristin Jonzon

Abstract

The purpose of this article is to challenge habitually used concepts in regard to tonality and timbre in unaccompanied traditional solo singing. The article explores ways of interpreting tonal and timbral structures in Aslak Brekke’s recording of *Mælefjöllvisa*, recorded in 1937, without presupposing any stipulated intonation pattern. The recording is analysed in the descriptive Multi-modal Model for intonation analysis (Jonzon, 2023), according to which the *experienced* tone place is completely disentangled from *measured* pitch. With an analytical focus on the phrase instead of the notes, the results suggest that Brekke’s production of tonal patterns is tightly connected to his breathing and muscle work, and to the pronunciation of the very words that form the song he is singing. The descriptive approach allowed for mapping how Brekke’s production of tonality seemingly emerged during his performance, in tonal structures which are not arbitrary, but best described as dynamic and tightly related to timbre. This present contribution does thereby, on a fundamental level, differ from the majority of earlier research into traditional singing, far beyond Scandinavia. The quote in the title can be translated into “where there once were green hills on which grass and flowers grew.” It illustrates what the present article argues, namely that there is a rich source of aesthetic inspiration in other approaches to vocal tonality than those which are common in today’s canonised understandings.

Inledning

Denna artikel fokuserar på dynamiska sätt att beskriva klang och intonation i oackompanjerad folklig sång.¹ I texten undersöks hur man kan tolka intonationsmönstren i Aslak Brekkes insjungning av Mælefjølvisa utan att man samtidigt förutsätter något på förhand bestämt intonationsmönster. Detta görs genom att inspelningen analyseras i den deskriptiva Multimodala Modellen (Jonzon, 2023, s. 151–166), i vilken *upplevd* tonplats (lyssnarens och sångarens uppfattning av vilka meloditoner som är grundton, kvart, kvint och så vidare) är totalt frikopplad från de *uppmätta* tonhöjder som de olika tonplatserna kan mätas till. Citatet i titeln kommer från Mælefjølvisa och anspelar på den rika källa till konstnärlig tolkning, som ligger bortom idag vedertagna modala och funktionsharmoniska sätt att beskriva tonalitet, eftersom de bygger på att vissa toner förutsätts vara mer stabila än andra och därmed utgöra en ram eller referens. Förhoppningen är att föreliggande artikels syfte, att ompröva vedertagna teorier om tonalitet och klang, kan betraktas som ett bidrag till en breddad förståelse för folklig sång.

Inspelningen gjordes 4 november 1937 av Brekkes vän, tillika kompositören och tonalitetsforskaren Eivind Groven (1901–1977). Den sändes på norsk radio första gången i december 1939 och har blivit vida spridd, inte minst genom Grappas CD-box *Norsk folkemusikk – Dei fyrste åra på radio* (1995). Man kan betrakta föreliggande artikel som ett sorts firande av att det är tio år sedan professor Per Åsmund Omholt publicerade artikeln “Mælefjølvisa – toner i bevegelse. Om intonasjon i vokal folkemusikk” (2015).

Metodologiskt skiljer sig Omholts och min studie åt, främst genom att min ingång är bredare. Exempelvis bygger föreliggande analys inte på idén om fasta referenstoner. Istället utgår artikeln från min teori om att den oackompanjerade sångarens intonationsmönster inte finns på förhand, utan snarare är ett flerdimensionellt dynamiskt oavbrutet flöde, som skapas genom sjungandet, och visar sig i intonationsmönster vilka saknar förhandsregler (Jonzon, 2023, s. 221). Detta betyder inte att det vokala lever för sig

1. Artikeln är skriven med stöd till materialinsamling från KMA samt Stiftelsen Birgit och Erik Björkmans fond till Tobias Norlinds minne.

självt i ett vakuum, utan det betyder att samtidigt som vi kan känna igen en visa efter dess tonförråd och melodi så kan dessa uttryckas på många olika sätt och vid tonhöjdsättning visa stor variation. Därför ligger fokus i föreliggande artikel på idén om fortlöpande intervall, skapade av människokroppen i ett socialt sammanhang. Detta dynamiska perspektiv utgår från antagandet att det inte finns något i människokroppen som antyder att vissa tonplatser borde vara mer stabila än andra.

Artikeln erbjuder möjlighet att jämföra en inspelning ur olika tolkningsperspektiv, vilket är viktigt då Brekke själv inte längre kan ha ett ord med i laget. Hans begreppsvärld kan därmed aldrig delas med dagens forskares – vilka kan samtala och musicera ihop. Den amerikanske folkloristen Burt Feintuch (2003, s. 5) understryker att eftersom vi omöjligt kan veta vilka samtida tolkningar som ligger närmast föregångarnas egna blir vi aldrig klara med vår kategorisering. Därför vinner forskningsfältet på flera olika analyser av samma inspelning. Aslak Brekke är i sammanhanget särskilt intressant att analysera eftersom han via traditionsmusikens institutionalisering har kommit att bli en förebild för många samtida utövare, något Grappas CD-box troligen har bidragit till. Detta illustreras av att vi är många även utanför Brekkes traditionsområde som refererar till honom.

En utgångspunkt för föreliggande artikel är hypotesen att förhållsdefinierade tonala system inte räcker till för att beskriva Brekkes sång, samtidigt som den används som exempel på "typisk" norsk vokal folkmusik. Artikeln är strukturerad så att jag först ger en kort introduktion till Brekke, samt Eivind Groven som gjorde inspelningen som föreliggande artikel bygger på. Detta följs av en genomgång av metodologiska utmaningar, samt själva analysen som fokuserar på tonalitet, klang och andning. Avslutningsvis argumenterar jag för att tonhöjd och klang verkar vara två sidor av samma mynt, och att vi med hjälp av hantverksmässiga perspektiv som "den sjungande forskaren" (Jonzon, 2023) kan bredda vår förståelse för klang och intonation i folklig sång, i sitt sammanhang.

Aslak Brekke och Eivind Groven

Aslak Brekke föddes i Vinje, Telemark, 1901 och avled 1978. Förutom att han till yrket var lantbrevbärare, var han den förste utövaren av vokal folkmusik som sjöng i riksradio. De negativa reaktionerna från de urbana lyssnare som kanske för första gången hörde denna typ av formellt oskolad sångstil, nu till råga på allt i radio, lät inte vänta på sig. Reaktionen kanske kan förstås utifrån språkvetaren Tomas Riads uppfattning att utöver att språk och uttal kan associeras inte bara med geografiska platser och områden, utan också med social status (Riad, 2013, s. 21). Detta rimmar väl med att långt ifrån alla lyssnare var skeptiska. Som kontrast står att läsa i *Store norske leksikon* att Brekke “hadde eit sikkert øyre for den særmerkte tonaliteten i folkevisene, og hadde eit rytmisk driv som gjorde han kjent og populær landet rundt. Han opptredde ofte i radio og fjernsyn, og gjorde talrike innspelinger på lydband” (“Aslak Brekke,” u.å.).

En analys av en enda inspelning ger inga perspektiv på huruvida Brekkes sång påverkades av att han under en period av sitt liv spelades in i radio och sjöng på scen för folk som kanske inte så väl förstod hans talade dialekt. Tanken på att uttal kan vara betydelsebärande har gjort att perspektivet “icke-sångare” [“non-singers”] (Jonzon, 2023, s. 16) varit till hjälp i min forskning. Det förutsätter inte att sångaren övat på att separat kontrollera andning, tonbildning och uttal (Sundberg, 2001, s. 77), utan att klang, volym och intonation tvärtom är sammanlänkade. Åtminstone på svenska kan konsonanter påverkas av föregående vokaler, där påverkan ökar vid långa vokaler (Riad, 2013, s. 161, 265–269). Detta illustreras i föreliggande artikel genom dataprogrammet Melodynes uppdelning av enskilda stavelser efter klangkontrast.

Groven, som gjorde inspelningen, menade att den harmoniska övertonsserien utgjorde grunden för intervallstrukturen i norsk traditionsmusik och försökte leda detta i bevis via intonationen i instrumentet sälgflöjt. Tidstypiskt nog fanns det gott om romantiska referenser till tankar om att människor på ett generellt plan skulle ha någon sorts djupare förståelse för dessa typer av tonala strukturer. Det kanske främsta exemplet är att den norska traditionsmusiken i sin egentliga form förutsattes vara

reinstemt (Groven, 1927). Sevåg beskriver hur Groven bespetsade sig på att finna denna skalastruktur i norsk folkmusik på ett generellt plan, inklusive rösten (1993, s. 354), men fann särskilda problem med intervallet tersen, som i västerländsk konstmusik skiljer moll från dur.

Det problematiska antagandet att det finns tonala strukturer som råder oavsett instrument och omständigheter förtjänar uppmärksamhet. En människa är ju ingen orgel eller piano, på vilket tangenterna ligger upp- radade bredvid varandra. Människan är heller ingen flöjt. Detta kan återkopplas till att Melodyne mäter F0, alltså tonhöjden, vilket är detsamma som melodin som skrivs på notlinjerna i en transkription. Man kan kort sagt säga att formanterna, som kallas F1, F2, F3 och så vidare, berättar *hur* tonerna låter. Detta kan man själv testa genom att starkt sjunga på olika vokaler, skillnaden både hörs och känns! “Leende vokaler” såsom [i] [e], och [y] sänker F1 samtidigt som F2 höjs, vilket gärna sammanfaller med höga intonationer (Sundberg, 2001, s. 181–182).

Begreppet “leende vokaler” ger en intuitiv förklaring till ett grundläggande akustiskt fenomen. Iakttagelsen är relevant för norsk vokal folkmusik eftersom öppna vokaler kan vara mindre bekväma att sjunga, vilket bland andra Ingrid Gjertsen beskrivit i ett bokkapitel om Ragnar Vigdal (2009, s. 49–68). Gjertsen beskriver hur språkljuden och stavelserna i sig påverkar Vigdals melodiskapande, i en sorts tal-sång där de sjungna orden får tydligare uttal, och att han sjöng längre på “leende vokaler” än på de mörkare vokalerna såsom [o:] [u:] [ɑ:] (Gjertsen, 2009, s. 59, 63).

På CD-boxen (1995), finns det utöver Mælefjöllvisa även en annan berömd inspelning där Brekke sjunger visan Ståle Storli till Grovens harmoniumspel. Föreliggande artikel använder den inspelningen som en sorts “sanity check” i betydelsen att Grovens harmonium då, till skillnad från i Mælefjöllvisa, utgjorde en yttre intonationsreferens för Brekkes sång. Premisserna är därmed rent akustiskt radikalt olika. Även om många lyssnare troligen hör att tonaliteten inte liknar pianots så problematiserar inte Groven att en yttre intonationsreferens – oavsett dess form – riskerar att påverka sångaren. Till exempel kan man ur ett kroppsligt utövarperspektiv inte automatiskt säga att den uppmätta storleken på uppåt- och nedåtgående intervall speglar varandra (Jonzon, 2023, 2025). För att öppna

för sådana analyser krävs ett dynamiskt tillvägagångssätt som bygger på flexibla intervallstorlekar.

Metodologiska val och utmaningar

Den Multimodala Modellen (Jonzon, 2023, s. 151–166) som som ligger till grund för denna studie, bygger på tanken att lyssnandet erbjuder färre generella intonationsaspekter än forskarens eget sjungande. Eftersom människor samtidigt är både sångare och sociala varelser byggen modellen istället på att en ökad förståelse för sångintonation kan nås när forskaren fokuserar på fler dimensioner än tonhöjd, just för att, som nämnts, människor samtidigt är både musikinstrument och sociala varelser. Modellen förenar tre dimensioner: musikaliskt sammanhang (etnografi), det introspektiva forskarperspektivet “den sjungande forskaren”, och datoriserade mätningar. De mäter olika sorters intonationsstabilitet, vilka sammantaget bidrar till att ringa in fenomenet intonation i oackompanjerad folklig vissång.

Ett brett forskarperspektiv är viktigt eftersom tonhöjd (pitch) och klang (språk och uttal och därmed frekvenskomponenter) är sammanvävda för sångaren i själva “produktions-ögonblicket” (Sundberg, 2001, s. 207), även om båda kan noteras och mätas separat. Insikten att det ur ett sångarperspektiv är missvisande att betrakta klang och tonalitet som separat fungerande är avgörande för forskaren, eftersom den oackompanjerade sångaren genom sitt eget sjungande skapar intonationsreferensen. Den ton som intonas högre eller lägre än förväntat bidrar ändå rent akustiskt till den fortlöpande skapade intonationsreferensen.

Denna insikt gör också att modellen kan illustrera framföranden som stiger eller sjunker i tonhöjd, och som därför bryter med funktionsharmoniska och modala tonalitetsförståelser. Eftersom *uppmätt* tonhöjd är totalt frikopplad från *upplevd* tonplats kan alla sorters intonationsmönster studeras. Det är fundamentalt att modellen, liksom människorösten, saknar förhandsbestämda gränser där en ton övergår i nästa. Detta innebär att det heller inte finns något färdigt urval av “mikrotoner” som en upplevd ton

förväntas kunna delas in i. Hypotetiskt sett kan samtliga tonplatser intonas hur som helst. Därmed är det avgörande att forskarens transkription utgår från hennes kroppsliga sångarefarenheter av att med rösten "kopiera" de inspelningar som analyseras, när hon eller han definierar *vad* som är en ton, och *vilken* tonplats en given ton har. Valet att analysera just denna inspelning utifrån den Multimodala Modellen är inte godtyckligt, utan tvärtom ett aktivt val, eftersom en musikstils kognitiva kategorisystem omfattar både vad vi *hör*, och vad vi faktiskt *gör*. Således saknas den symmetri som säger att förhållandet mellan upplevda tonplatser, exempelvis 4 och 5, behöver motsvara det uppmätta förhållandet dem emellan. I extremfallet kan tonplats 4 därmed ha en högre uppmätt tonhöjd än tonplats 5.

Med denna metod undersöks *de två akustiska rum* som varje sångare förhåller sig till: dels det yttre rum vilket vi alla delar, och som kan nås via en arkivinspelning, dels det inre rum genom vilket sångaren exklusivt hör sig själv. Insikten om att varje forskares tonalitetsförståelse är i ständig förändring (Ternhag, 2009, s. 29–32) är en generell styrka i tolkningen av arkivmaterial. Det ökar antalet perspektiv och förklaringar. Denna tolkningsresa är värdefull eftersom datorn trots allt är ett dött ting, i bemärkelsen att den läser av en given inspelning likadant varje gång.

Eftersom upplevelsen av klang och tonhöjd spelar så stor roll i detta sätt att analysera vill jag beskriva vem jag som utfört just denna analys är. Jag är folksångare från Sverige och kommer från en familj där alla utövar vad som idag förstås som traditionell vokalmusik. I föreliggande artikel analyserar jag en manlig utövare (det vill säga en utövare som sjunger i ett annat tonläge än jag gör) som sjunger på ett språk och en dialekt som jag lärt mig under min studietid på Rauland i Telemark. Detta kan omedvetet bidra till att jag gör andra tolkningar än en människa som delar modersmål och röstläge med Brekke skulle göra. Även om detta vid första anblick kan synas vara ett metodologiskt problem vill jag hävda att det mildras av det faktum att vokaltraditioner består av en mängd bidrag från olika människor över tid, varför absoluta svar och kategoriseringar inte finns (Feintuch, 2003, s. 5). Man kan således inte veta huruvida mina tolkningar ligger närmare eller längre ifrån Brekkes egna än om någon annan gjort analysen.

Poängen med att lyfta fram sångliga produktionserfarenheter genom det inre akustiska rummet gör att steg 1 av analysen är att forskaren lyssnar på inspelningen, sjunger med, och för hand transkriberar sångtext och melodi, i form av tonplatser. Detta kan se ut som följer:

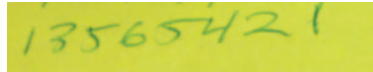


Fig.1 Transkription av tonplatser.

Det är tonhöjden hos dessa *upplevda* toner som datorn senare mäter, i ovanstående fiktiva exempel tonplats 1 vid frasens början, och tonplats 1 vid dess slut. Dessutom antecknar forskaren alla andra ljud som eventuellt hörs på inspelningen, samt information om inspelningstillfället. Först när detta är gjort laddas inspelningen upp i ett dataprogram.

För att underlätta jämförelsen av våra analyser har jag använt samma dataprogram som Omholt (2015) gjorde (se ovan) — Melodyne, melodic-algoritmen. För varje ton som programmet identifierar mäts tre tonhöjdsparametrar: *pitch center*, *modulation* och *pitch drift*. Den amerikanske psykologvistikern Ewan D. Bradley menar att dessa dimensioner kan förena språk och musik (2012) och Melodynes data påminner således om olika språkliga tonhöjdsdimensioner.

När Melodyne gjort sin läsning, kan toner sedan flyttas runt för hand, slås ihop eller delas upp, utan att detta stör övergångarna till omgivande toner. Detta är en principiellt viktig del av analysen eftersom Melodyne vid jämförelser med sångarupplevelsen ibland föreslår orimliga värden, exempelvis oktavfel. Således kan programmets föreslagna algoritmvärden justeras så att transkriptionen för hand stämmer med tonernas antal och plats längs tidsaxeln. På samma vis kan ett dataprogram visa tonhöjdsändringar som forskarens sängerfarenhet inte uppmärksammat.

Medan Omholt (2015) fokuserade på toner och fann att de var svåra att definiera, fokuserar analyser i den Multimodala Modellen på den sjungna frasen, avdelad av sångarens inandning. Detta på grund av tonens höga grad av subjektivitet, samt att varje andetag utgör en enhet där sångaren oavsett

medvetenhet om det, kontrollerar luftflödet på ett dynamiskt vis, och förhåller sig till energin som skapas av det egna sjungandet, i ett socialt sammanhang. Även Omholt blickade bortom tonen som diskret kategori:

Målingene i Melodyne gir en eksplisitt centverdi for hver tone, men dette er da et gjennomsnitt av et definert utsnitt av grafen. En ters som intonerer lavt og underveis stiger opp mot høy, vil altså i centverdi kunne framstå som halvhøy. Dette gjør videre arbeid med statistisk bearbeidelse, kalkulasjon og presentasjon av avlesningene problematisk og til tider direkte misvisende. (Omholt, 2015, s. 36)

Utifrån mina erfarenheter av att härma inspelningarna, transkriberades för hand:²

- * melodierna i form av tonplatser, där referenston är 1, tonen över 2, sedan 3 etc. Tonerna under 1 är -2, -3 etc. En tonplats representerar det upplevda utrymmet och därmed alla dess intonationer
- * det melodiska ramverket från lägsta till högsta tonplats
- * sångtexterna, samt antalet verser och fraser

För att ge inspelningen ett etnografiskt sammanhang skrev jag in all tillgänglig information om inspelningstillfället: datum, plats, vem som spelade in, och alla typer av lyssnarobservationer.

Slutligen mättes, i Melodyne:

- * framförandets tidslängd
- * tonhöjden för vad jag *upplevde* var varje fras första och sista ton

Avslutningsvis knöts alla data till varandra, och fraserna färgkodades enligt dynamiken i intervallet mellan varje fras första och sista ton. Detta gjordes enligt centsystemet där skillnaden mellan två närliggande halvtoner är 100 cents. Tanken på dynamiska intervallstorlekar innebär att en fras som sjungs

2. Då den Multimodala Modellen på grundläggande vis avviker från tidigare analyser, beskrivs den igen (Jonzon 2023, 2025).

upprepade gånger, på exempelvis ett kvintintervall, kan omväxlande vara större och mindre än 700 cents. Samtliga färger utom blå antyder en tonhöjdsförskjutning av frasen som helhet, och i följande tabell visas exempel på hur de olika färgerna används. För enkelhets skull både börjar och slutar exemplen på tonplats 1. Exemplet “något oförklarligt!”, som ovan beskrivna exempel där tonplats 4 hade en högre uppmätt tonhöjd än tonplats 5, antyder något som må vara musikteoretiskt svårsmält, men som kan fungera i praktiken. Dock kan det vara socialt känsligt, eftersom vi är ovana vid att diskutera tolkningsutrymmet mellan upplevelse och mätning:

	Tonhöjd		Tonplats	
	Start	Slut	Start	Slut
Mörkgrön: Frasen stiger 100 cents eller mer.	C4 + 0	C#4 + 19	1	1
Ljusgrön: stiger 1-99 cents.	C4 + 0	C4 + 49	1	1
Mörkgul: sjunker 100 cents eller mer.	C4 + 0	B3 - 19	1	1
Ljusedgul: sjunker 1-99 cents.	C4 + 0	B3 + 49	1	1
Blå: ingen rörelse.	C4 + 0	C4 + 0	1	1
Röd: något oförklarligt.	C4 + 0	A3 + 99	1	2

Fig. 2 Färgkoderna för intonationen i fraserna som helhet.

Eftersom toner inte “finns” enligt detta system, mer än som start- och slutpunkter i enheter byggda på kroppsligt sångarbete, blir Melodynes läsningar av genomsnittliga värden mindre problematiska. Intonationen av fortlöpande intervall kan förflytta den absoluta tonhöjden av en hel fras såväl uppåt som nedåt. Mindre avvikelser hade knappast hörts när någon sjunger solo: man brukar tala om 20 cents som det mänskliga örats förmåga att höra avvikelser i fortlöpande intervall. Således kan det första intervallet i en enstämig melodi ha en intonationsavvikelse på upp till 20 cents utan att det hörs av dem utan så kallat absolut gehör. Detta syftar till förmågan att identifiera och kategorisera toner oberoende av sammanhang eller referenstoner (Pfordresher and Brown, 2009, s. 1390). Då intonationsavvikelser kan inträffa mellan alla på varandra följande toner kan hela fraser flyttas. Avvikelser uppåt höjer tonhöjden, liksom avvikelser nedåt sänker den. Vanligast torde vara att melodins absoluta tonhöjd

ömsom stiger och sjunker om vissa intervall intonas stort och andra litet. Detta är vad som skapar en dynamisk och för varje framförande unik intonationsreferens. Det fungerar i praktiken då storleken på fortlöpande intervall hos människor utan absolut gehör enbart finns i minnet och således är subjektiv.

Analys av Mæleføllvisa

På denna inspelning hörs bara Brekkes sång, och således ges inga fingervisningar om utommusikaliska aspekter som kan ha påverkat tonaliteten (Jonzon, 2023, s. 174, 195, 201). Vi har kort och gott ingen kontextuell information. Enligt följande matas data in i modellen:

D	Tidslängd.
P	Antal fraser.
V	Antal verser.
T	Antal upplevda toner.
TP	Antal tonplatser.
MR	Melodiskt ramverk från lägsta till högsta tonplats.
M	Rörelse av hela framförandets tonala ramverk.
APW	Fraser som stiger ≥ 100 cents.
DPW	Fraser som sjunker ≥ 100 cents.
APN	Fraser som stiger < 100 cents.
DPN	Fraser som sjunker < 100 cents.
P	Ingen rörelse.
!!!	Något oförklarligt.

D	P	V	T	TP	MR	M	APW	DPW	APN	DPN	P	!!!
2.51	24	6	387	9	-2/8	101	1		10	13		

Fig. 3 Sammanställning av Mæleføllvisa.

Nedan har textfraserna färgats efter uppmätt intonationsrörelse. Samtidigt som framförandet i sin helhet stiger mer än en halvton så sjunker de flesta fraserna.

No ei vise eg vi' kveda te eit lite tidsfordriv
Uppå Mælefjell me gjeter og ikring på nutan sviv
Der sig visar gamle minne etter folk som føre låg
Der mæ drift ved hjuiring hyttun, det me tydelig kan sjå

Eg ska undras om dei trudde på Odin hell på Tor
Hell det va den rette herre som heve himmel skapt og jord
Eg trur helst dei va katolske og te Maria dei ba
Dei æ no i dødens riki, uvisst hòss dei kan det ha

Følk kan mykje kleint foreinast, det au syner deres flak
Søleis hev det hera gjengi; dei med hjartdolan sto sak
Der kom ein som skulde trette, då at tora den slo ned
Brende upp bå' jord og beite, slo i hel bå' folk og fe

Detta er den gamle segni som eg trur er alt for sann
Eingong som eg gjekk og gjætte, der ein mura brønn eg fann
Der ha gjønne kunna drukkji så mang ei fager møy
Som fe same strid og trette laut på høge fjelle døy

Høkken sit no med fordeilen, når at ingjen skuld'n ha
Ha dei godt å dei foreinast, dei ha allting gjengji bra
Når følk hev mykji fengji, dei alltid hava mei'
Å slik hev det hera gjengji te at ingjenting det blei

Då fe båe desse partan blei det mykje stort förlis
Der blei bare stein og urdir det å radt i milevis
Der som før va grøne vøllar som sto gras og blomar på
No æ inkji anna finne hell bare urdin grå

Ordet vers förkortas hädanefter till “v” och fras till “f”.

Fras	Språkljud		Tonhöjd		Tonplats		Frasarkitektur
	Start	Slut	Start	Slut	Start	Slut	
v 1, f 1	No	-driv	D3 -25	Eb3 -50	1	1	1 3 5 5 4 6 6 5 4 4 5 4 3 3 2 3 2 1 1
v 1, f 2	upp-	sviv	Eb3 -67	Bb3 -9	1	5	1 2 3 3 4 4 3 4 5 6 7 8 6 5 5
v 1, f 3	der	låg	Bb3 -8	Ab3 -41	5	4	5 6 7 8 8 7 7 5 6 5 3 4 6 6 5 4 4
v 1, f 4	der	sjå	G3 -57	Eb3 -38	3	1	3 4 5 5 4 6 8 5 4 5 4 3 3 2 2 1 1
v 2, f 1	Eg	Tor	Eb 3 -62	Eb3 -29	1	1	1 3 5 5 4 6 6 5 4 4 5 4 3 3 2 -2 1
v 2, f 2	Hell	jord	Eb3 -8	B3 -51	1	5	1 2 3 3 4 2 3 4 5 6 6 7 8 6 5 5
v 2, f 3	Eg	ba	B3 -78	Ab3 -18	5	4	5 6 7 8 8 7 5 6 5 5 6 6 5 3 4
v 2, f 4	Dei	haaa	G3 -62	Eb3 -23	3	1	3 4 5 4 6 8 5 4 5 4 3 3 2 1 1
v 3, f 1	Fòlk	flak	Eb3 +1	Eb3 -30	1	1	1 2 3 3 4 5 6 4 4 5 4 3 3 2 2 1 1
v 3, f 2	Sòl-(eis)	sak	Eb3 -17	Bb3 +6	1	5	1 2 3 3 4 2 3 4 5 6 7 8 6 6 5
v 3, f 3	Der	ned	Bb3 -19	Ab3 +0	5	4	5 5 5 6 7 8 8 7 5 5 6 6 5 4 4
v 3, f 4	Bren-(de)	fe	G3 -6	Eb3 -16	3	1	3 4 5 4 6 8 5 4 5 4 3 3 2 2 1 1
v 4, f 1	De(-tta)	sann	Eb3 +13	Eb3 -8	1	1	1 3 5 5 6 6 5 4 5 4 3 3 2 1 1
v 4, f 2	Ein-	fann	Eb3 -2	Bb3 -27	1	5	1 2 3 3 4 4 3 4 5 6 7 8 6 6 5
v 4, f 3	Der	møy	Bb3 -15	Ab3 -34	5	4	5 6 7 8 8 8 8 7 8 7 5 5 5 6 6 5 6 5 4 4
v 4, f 4	Som	døy	G3 -66	Eb3 -32	3	1	3 4 5 6 5 4 6 8 5 4 5 4 3 3 2 1 -2 1
v 5, f 1	Hòk(-ken)	hå	Eb3 -62	Eb3 -36	1	1	1 2 3 3 4 5 3 4 5 4 3 3 2 1 1
v 5, f 2	Ha	brå	D3 +15	Bb3 +0	1	5	1 2 3 3 4 4 3 4 5 6 7 8 6 6 5
v 5, f 3	Når	mei'	Bb3 -17	Ab3 -30	5	4	5 5 6 7 8 8 7 7 5 6 6 5 6 5 4 4
v 5, f 4	Å	blei	Gb3 -22	Eb3 -36	3	1	3 3 4 5 5 5 6 6 5 4 5 4 3 3 2 1 -2 1
v 6, f 1	Då	-lis	Eb3 -31	Eb3 -32	1	1	1 2 3 4 5 4 5 6 5 4 4 3 3 2 1 -2 1
v 6, f 2	Der	-vis	Eb3 -73	B3 +15	1	5	1 2 3 3 4 2 3 4 5 6 7 8 6 5 5
v 6, f 3	Der	på	Bb3 -68	Ab3 -27	5	4	5 5 5 6 7 8 8 7 7 5 6 6 5 4 4
v 6, f 4	No	grå	G3 -75	Eb3 -24	3	1	3 4 5 4 6 6 5 4 5 3 3 2 -2 1

Fig. 4: Detaljerad analys fras för fras.

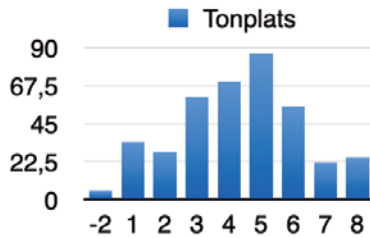


Fig. 5: Förekomsten av respektive tonplats.

Totalt stiger framförandets tonhöjd 101 cents, alltså nästan exakt en halvton när tonhöjden hos den inledande och avslutande tonplats 1 mäts. Fyra av sex verser stiger: v1 stiger mest (87 cents) och v4 sjunker mest (45 cents). Efter att ha lyssnat, sjungit med och räknat upprepade gånger säger min kroppsliga sångarfarenhet att Brekke sjunger 387 toner, fördelade på samtliga tonplatser från -2 till 8. Ett stapeldiagram tydliggör att melodins vanligaste toner befinner sig runt tonplatserna 3–6. (Fig. 5)

Alla fraser följer texten, och har samma mönster gällande vilka tonplatser som inleder respektive avslutar varje motsvarande fras. Således kan de med lätthet jämföras *utan* att ta ställning till förväntade intervallstorlekar. Översikten nedan utgår från att tersen är 400 cents, och att avståndet mellan tersen och kvarten är 100 cents. Följande text fokuserar särskilt på svårigheter som är kopplade till klang, och därpå beskrivs varje fras.

Analysens första problem dyker upp på låtens första ton, där språkljudet [n] är högre intonerat än språkljudet [u:], fastän de tillsammans utgör en stavelse, tillika det första ordet i “No ei vise...”. Min sångarupplevelse angav att den första tonen sammanföll med [u:], varpå den mättes. (Fig. 6)

I vers fyra som börjar med “de-” skiljer Melodyne [d] från [ε], fastän de tillsammans utgör en stavelse. Jag mätte tonen som sammanfaller med språkljudet [ε], eftersom [d] inte ger någon ton. (Fig.7)

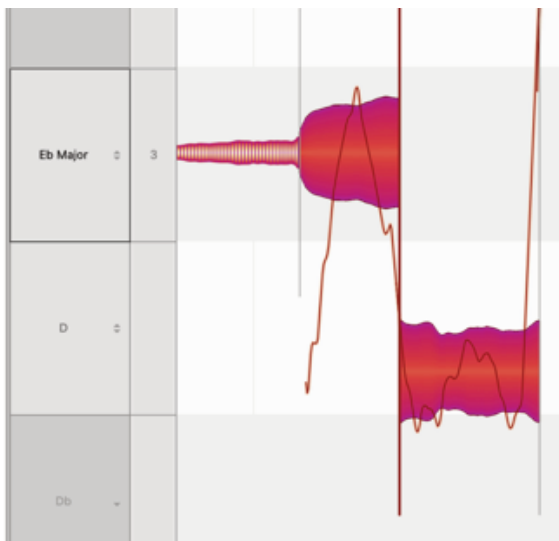


Fig. 6 En ton som dataprogrammet delat i två.

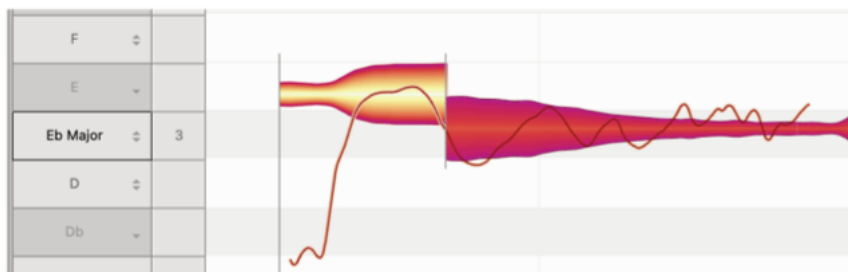


Fig.7 En annan ton som dataprogrammet delat i två.

Eftersom alla tonplatser sammanfaller med ett språkljud önskar jag särskilt illustrera v6, f2, vilken är den enda som stiger mer än 100 cents. Frasens avslutande språkljud är "i" i ordet ([vi:s]), och är ett gott exempel på en kraftig tonhöjdsändring inom tonen efterhand som den sjungs. (Fig. 8) I början av v6, f4 sjunger Brekke en lägre ters följd av en högre, följd av kvarten. (Fig. 9)

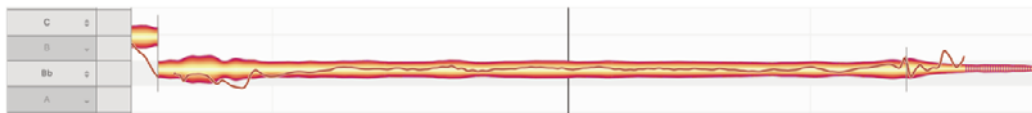


Fig. 8 En ton som stiger efterhand som den sjungs.

Fras 1 börjar och slutar på tonplats 1, efter att ha gått upp mot 5 eller 6. Fras 2 börjar på 1 och går via samtliga tonplatser upp till 8, innan den avslutas på 5. Fras 3 börjar på 5 och rör sig mot 8 innan den med en nedåtgående melodirörelse avslutas på 4. Detta är den fras som sjunker oftast, och storleken på tersen som utgör ramintervallet varierar mellan 361 cents (i v2) och 451 cents (i v6), alltså nästan en halvton (100 cents). I hälften av fallen överstiger tersen 400 cents (en durters).

Språket, klangen och andningen

Efter att ha illustrerat tonhöjderna och problemen med att ringa in vad en ton är, går jag över till klangen. Samtliga frasers sista stavelse är av sådan art att de kan hållas ut länge, och i 12 fall av 24 avslutas frasen på en nasal eller "leende vokal". Dock saknas här samband mellan det sistnämnda och att de tenderar att stiga. Detta är inte så konstigt eftersom man tidigare i frasen sjungit många andra på varandra följande språkljud, och "vägen" från början till slut därmed varierat i två bemärkelser – både gällande språkljud

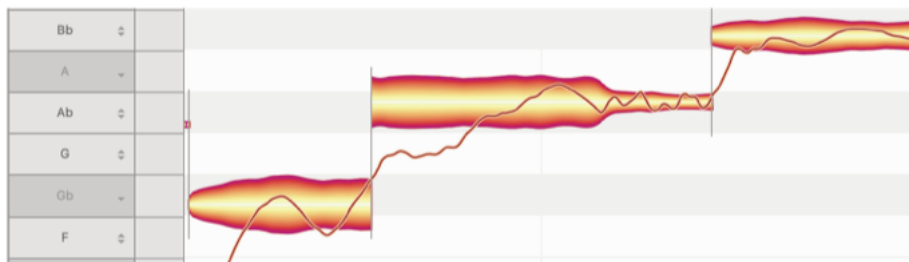


Fig. 9 En låg och en hög intonation av tonplats tre, följda av tonplats fyra.

och berättelsens handling. Slutligen studeras frasövergångarna som utgörs av intervallet mellan den sista tonen före inandning och den första tonen efter inandning.



Fig. 10 Intonationen i frasövergångarna.

Om man fokuserar på de frasövergångar som “avviker” 20 cents eller mer (den allmänt omtalade gränsen för vad örat kan uppfatta i ett enstämigt sammanhang) blir 15 av 23 frasövergångar kvar. Vid 12 tillfällen sjunker melodins absoluta tonhöjd, och i två av dessa mer än 100 cents.

Diskussion – tonhöjd och klang – två sidor av samma mynt

I denna artikel har jag med hjälp av den Multimodala Modellen analyserat klangen och tonaliteten i Mælefjöllvisa med Aslak Brekke, och då belyst problem med att beskriva oackompanjerad folklig sång utifrån fasta referenstoner. När analysens fokus utgörs av sjungandet som en kommunikativ handling, samtidigt som de tonala strukturerna betraktas som ett gradvis framväxande komplext dynamiskt system, där varje fras är en enhet, kan nya förklaringar genereras. Detta är avgörande då vi endast kan nå en begränsad mängd information om kontexten för just denna inspelning. Vi vet heller inget om Brekkes upplevelser av att sjunga, eller om hur hans tonalitetsförståelse kan ha påverkats över tid och över att sjunga i olika miljöer.

Fras	Språkljud		Tonhöjd		Tonplats	
	Slut	Start	Slut	Start	slut	start
v 1, f 1 -f2	-driv	upp-	Eb3 -50	Eb3 -67	1	1
v 2, f 1-f2	Tor	Hell	Eb3 - 29	Eb3 -8	1	1
v 5, f 1-f2	ha	Ha	Eb3 -36	D3 + 15	1	1
v 6, f 1-f2	-lis	Der	Eb3 -32	Eb3 -73	1	1
v 2, f 2-f3	jord	Eg	B3 - 51	B3 -78	5	5
v 3, f 2-f3	sak	Der	Bb3 +6	Bb3 -19	5	5
v 6, f 2-f3	-vis	Der	B3 + 15	Bb3 -68	5	5
v 2, f 3-f4	ba	Dei	Ab3 -18	G3 -62	4	3
v 4, f 3-f4	møy	Som	Ab3 -34	G3 -66	4	3
v 5, f 3-f4	mei'	Å	Ab3 -30	Gb3 -22	4	3
v 6, f 3-f4	på	No	Ab3 -27	G3 -75	4	3
v 1, f 4-v2, fl	sjå	Eg	Eb3 -38	Eb 3 -62	1	1
v 2, f 4-v3, fl	haaa	Fölk	Eb3 -23	Eb3 +1	1	1
v 3, f 4 - v4, fl	fe	De(-tta)	Eb3 -16	Eb3 +13	1	1
v 4, f 4-v5, fl	døy	Hök(-ken)	Eb3 -32	Eb3 -62	1	1

Fig. 11 Intonationen i frasövergångarna.

v 2, f 1-f2	Tor	Hell	Eb3 - 29	Eb3 -8	1	1
v 2, f 4-v3, fl	haaa	Fölk	Eb3 -23	Eb3 +1	1	1
v 3, f 4 - v4, fl	fe	De(-tta)	Eb3 -16	Eb3 +13	1	1
v 5, f 3-f4	mei'	Å	Ab3 -30	Gb3 -22	4	3
v 6, f 2-f3	-vis	Der	B3 + 15	Bb3 -68	5	5

Fig. 12 Intonation och språkljud i frasövergångarna.

Det finns ingenting i denna analys som tyder på att vissa tonplatser skulle vara mer stabila än andra. Jag vill här återknyta till Omholts beskrivning av att tonernas centvärde presenteras som ett genomsnitt istället för som en rörelse, vilket han illustrerade med tersen (2025, s. 36). Att fokusera på tersen kan vara en fördunklande utgångspunkt, sprungen ur västerländsk konstmusik-teori. I detta sammanhang behövs ett mer dynamiskt synsätt. För att illustrera detta har jag valt ett exempel med kvinten, för ramintervallet mellan tonplats 1 och 5, i sjätte versens andra fras, vilket är större än en stor sext! Detta stärker tesen att problemet med att definiera toner som punkter med *ett* visst värde gäller för samtliga tonplatser.

I detta fall sammanföll den avslutande höga intonationen med ett [i]. För att sjunga eller tala ett "i" behöver man forma munnen till ett leende, vilket förkortar avståndet mellan stämbanden och läpparnas öppning (det yttre akustiska rummet) eftersom struphuvudet höjs. Detta borde utan aktiv komensation påverka intonationsmönstret, och därför kunna knytas till folksång på ett mer generellt plan. Exempelvis påminner det om mitt fältarbete bland unga polska sångare, vilka framhöll att just uttalet var viktigt (Jonzon, 2023, s. 108). Den typ av analys som presenteras i föreliggande artikel relaterar inte till någon specifik musikkultur. Den handlar om att så förutsättningslöst som möjligt leva sig in i själva ljudskapandet och torde därför ha potential att nå bortom kulturella aspekter av tradition. Detta är viktigt då forskare och utövare idag med konventionell teori som bollplank annars riskerar att enbart nå upp till de mål och de tolkningar de på förhand satt premisserna för.

Med en bred och dynamisk infallsvinkel som bygger på kroppsliga erfarenheter av att sjunga minskar risken att analyserna riktar för stort fokus på aspekter som att de skulle vara egna stilparametrar. Vi vet inte vilket värde föregångarna själva tillskrev sådant vi i dessa dagar lägger vikt vid. Jag anser att förståelsen för klang och intonation i folklig vissång kan breddas om vi ställer frågor om ljudproducerandets och sjungandets inre logik. Känns det behagligt? Ger det mycket resonans? Vilka strukturer skapas av att människokroppen används som instrument? Hur känns det att stiga eller sjunka i tonhöjd på olika språkljud?

Färgkoden antyder att det är svårt att finna samband mellan textens handling och intonationsmönster. Att brevbäraren Brekke var i trettioårsåldern när inspelningen gjordes talar emot att hans intonationsvariationer orsakades av bristande fysik. Tolkningsutrymmet mellan notation och upplevelse antyds genom denna artikel gälla inte bara tonhöjd utan även språkljud. Man kan tänka sig att det en lyssnare uppfattar som “en typisk kvartston” för en annan lyssnare kan framstå som ett välbekant eller innovativt uttal. Detta understryker åter värdet av forskarperspektivet “den sjungande forskaren”, vilket kan beskriva alla sorters intonation oavsett musikaliskt sammanhang eftersom den bygger på en teori baserad på sångarerfarenheter istället för abstrakta tonala system. Eftersom tanken på perfekta transkriptioner på ett generellt plan är en illusion är det inte mer subjektivt att utgå från kroppsliga sångarerfarenheter än det är med traditionella notlinje-transkriptioner för hand. Tvärtom antyder de tvådimensionella notlinjerna att varje ton har en geografisk plats. Detta kan försvåra förståelsen av den tonhöjdsdynamik inom och mellan fraser, som föreliggande analys påvisar.

Det kan verka som att Brekke tappar spänningen i sitt dynamiska kroppsarbete vid frasövergångarna, där melodins absoluta tonhöjd i 12 fall av 15 sjunker, vid två tillfällen mer än en halvton. Just de fallen illustrerar relevansen av dynamiska tonalitetstolkningar. Alla gånger tonhöjden stiger vid en frasövergång sker det i övergången mellan tonplats 1 i slutet av en fras, och tonplats 1 i början av nästa fras. Vid samtliga tillfällen har språkljudet *före* inandningen en inneboende tendens till lägre intonation än språkljudet *efter* inandningen. I övergången från v3, f 4–v4, f1 rör det sig om samma vokal. En möjlig förklaring till att det tonala ramverket stiger kan vara att den inledande stavelsen “de” (i ordet “detta”) är betonad, vilket medför en tyngd (Riad, 2013, s. 159). Detta ökar i sin tur risken för stigning om sångaren inte kompenserar för det (Sundberg, 2001, s. 286, 67, 58). Tecken på att detta är en rimlig tolkning antyds av att Brekke i de fall frasövergången sjunker mer än 100 cents går från ett språkljud med en inneboende *hög* intonationstendens före inandningen, för att börja den nya frasen på ett språkljud med *låg* sådan. (Fig.12)

Mig veterligen är intonationen i frasövergångar inte tidigare studerad, vare sig hos Brekke eller någon annan. Jag tror att denna sorts fokus kan

tillföra ny kunskap. För att understryka att detta är relevant för vidare studier önskar jag ge ett avslutande exempel på en frasövergång där de uppmätta tonhöjderna är närmast identiska (det skiljer 5 cents). Möjligen kan akustiken vara en delförklaring till detta, då stavelsen före inandning har en inneboende tendens till hög intonation, medan stavelsen direkt efter andningen visserligen inte är “leende”, men är betonad. (Fig. 13)

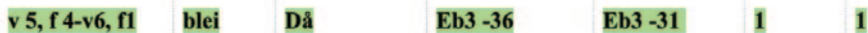


Fig.13 En frasövergång från en “leende vokal” till en “icke-leende”, men väl en betonad stavelse.

När man låter sångarupplevelsen utgöra grunden för tonalitetsbeskrivningen erbjuds möjligheten att med färgkoderna illustrera vad enskilda framföranden rent fysiskt *gör* med dynamik och intensitet, inte bara vad de *är* som uppmätta värden. Utan ett dynamiskt synsätt blir inte bara tersen problematisk (Groven 1927), vilken i denna inspelning mäter 361–451 cents, alltså från någonstans mellan en dur- och mollters, upp till en ters som storleksmässigt befinner sig närmare kvarten (500 cents).

Eftersom detta även ur ett internationellt perspektiv är en ny typ av forskning vill jag göra några jämförelser med tidigare intonationsanalyser av den svenske föregångaren Dansar Edvard Jonsson från Malung i Dalarna (Jonzon, 2025). En likhet mellan honom och Brekke, utöver att de båda är män och förebilder för en ung generation sångare, verkar vara att de båda delvis ger prov på sångstilar i vilka man följer språket. Mätningarna antyder att Brekke i klassisk betydelse “är mer tonsäker” än Dansar Edvard. En hypotetiskt bidragande orsak skulle kunna vara att Dansar Edwards alla fraser där tonplatserna “bytte plats” befann sig i melodirörelser under tonplats 1, medan Brekke sjunger -2 som lägst. I Mælefjöllvisa är det troligast att fras 3 sjunker, vilken rör sig mellan tonplats 3 och 8. Kanske är själva melodin en bidragande orsak till detta. Hos Dansar Edvard tenderade stigande fraser ha ett stort tonomfång, med tonplats 1 i mitten (Jonzon 2023, s.168–190). Kanske bidrog det stora melodiomfånget, från -2 till 8, till att Mælefjöllvisa steg.

“Å slik hev det hera gjengji” – vidare utblick

Citatet som betyder och såhär gick det, återfinns i Mælefjöllvisas femte vers, och inbjuder till en sammanfattning och vidare utblick. Resultaten antyder att Brekkes intonation sannolikt inte rör sig om medvetet kontrollerade tonhöjdsförskjutningar, avsedda som just sådana. Detta understryker Feintuchs (2003, s. 5) poäng att vi aldrig blir färdiga med vår kategorisering av uttryck, “expressive culture”. Även om jag som gjort denna studie inte delar vare sig tonläge eller modersmål med Brekke, så delar vi erfarenheter av att skapa vokala ljud och av att musicera i egna vokala ljudvärldar.

Istället för att tonhöjdsändringarna är medvetna verkar klangen faktiskt vara en formativ variabel i tonalitetsskapandet. Utifrån ett språkligt perspektiv ligger det nära till hands att tänka sig att både tonhöjd och klang spelar en viktig roll för kommunikationen inom nordiska språk. Dock bryter det mot normen i västerländsk konstmusik, där klang behandlas mer som smak och dekoration än “as a formative variable of musical production” (Shuster and Wey, 2021, s. 126). Vidare är klang mer abstrakt (Shuster and Wey, 2021, s. 99) än de tre andra fundamentala musikaliska parametrarna: tidslängd (tempo och rytm), omfång (melodi) och tonstyrka (dynamik) (Dowling & Harwood, 1986, s. 63, 90).

I såväl norska som svenska finns det två accenter: accent 1 som är stigande (akut) och accent 2 som är fallande (grav) (Gussenhoven et al., 2022), och det finns hundratals exempel på ordpar vilka verkar snarlika, men som skiljer sig åt på grund av accenterna. På norska finns exempelvis *bønder/bønner* som båda betonas på den första stavelsen, där ordet *bønder* (odlande människor) har en akut accent (stigande) och *bønner* (grön-sakerna) har en grav (fallande) accent. På samma sätt har svenskan ordparet *anden/anden*, där *anden* (fågeln) har en akut accent, medan *anden* (ett högre väsen) har en grav accent. Riad beskriver hur detta kan bidra till att både norska och svenska för utomstående framstår som sjungande språk (2014, s. 14), och för utövare av folklig vissång verkar det rimligt att betydelsebärande uttalsändringar på ett omedvetet plan påverkar handlingsutrymmet och den estetiska lekplatsen.

En sådan tankestruktur talar för att Groven med sitt specialbyggda mikrotonala harmonium kraftigt reducerade Brekkes dynamiska intonationsmönster. Tangenterna må ha skapat andra tonala strukturer än hos vanliga kyrkorglar. Men klang- och tonhöjdsaspekter på instrumentet harmonium, där tangenter och register kan kombineras till olika ljud, är ur intonationssynpunkt knappast jämförbara med dem hos det dynamiska och sociala "instrumentet människokroppen".

Medan Dansar Edvard konstaterade, om den fiolspelman han en gång var satt att framträda med, att "*han kun int spela sòm I sang*" (DMBA004206, 00:49) så visar inspelningen av Ståle Storli att Brekke *visst* kunde sjunga som Groven spelade på sin orgel. Detta medvetna (eller kanske omedvetna) sätt att laborera med tonalitet, där framförandets absoluta tonhöjd är i ständig omförhandling, knyter an till tanken om en sorts kroppslig istället för mätbar stabilitet. Vi vet visserligen inget om vilka tonalitetskunskaper vare sig Brekke eller andra föregångare hade, men vi kan notera att synen på tonalitet som något som skulle kunna vara relationellt är en folklig sång-kvalitet som trots sina inneboende konstnärliga möjligheter har tonats ned inom högre utbildning. De teoretiska ramverken verkar hellre bygga på förhandsbestämda statiska system vilka är oberoende av vem som sjunger, vilka visor som sjungs och i vilket sammanhang. Lite tillspetsat kan man säga att våra dagars praktiska utövande av vokal folkmusik påverkats av teorier om hur "skalan bör låta" i ett visst land eller inom ett visst traditionsområde. Därför kan vidare studier inspireras av andra lärmiljöer och av hur annan typ av folkkonst traderas, till exempel materiell folkkonst såsom träsnide eller broderi, för att söka bredda vår förståelse. I detta sammanhang kommer det berömda citatet som på engelska brukar översättas till "Like the weaver, the writer works on the wrong side of his material. He has only to do with the language, and it is thus that he suddenly finds himself surrounded by sense",³ av den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty väl till pass (1960, s. 56).

Även om man kanske inte heller tidigare hade teoretisk kunskap om de olika premisserna för oackompanjerade sångares intonationsmönster kan man kanske ha haft kroppslig kunskap, på så sätt att man kunde relatera

3. "Comme le tisserand [...], l'écrivain travaille à l'envers : il n'a affaire qu'au langage et c'est ainsi que soudain il se trouve environné de sens."

till dialekter och uttal. I en tankestruktur som inte utgår från abstrakta tonala system utan från att estetiken och det praktiska “hantverket” är ömsesidigt beroende av varandra betyder det faktum att något sker omedvetet inte nödvändigtvis att det saknar mening. Tonhöjdsändringar synes vara ett gott exempel på detta.

När Brekke sjunger Ståle Storli slutar 18 av 24 fraser på en “leende vokal”, vilket antyder högre intonation. Övriga sex fraser förekommer konsekvent i fras 1 och 2 i varje vers, och slutar på tonplats 1 och 5 – tonplatser som vanligen anses som “stabila”. Det lockar till att fundera på tolkningsmöjligheter *utan* Grovens orgel.

I föreliggande analys av Mælefjöllvisa syns få tecken på att Brekke medvetet separerade tonbildning från uttal, eller melodi från språk. I det sammanhanget bör man minnas att även om Brekke reste till Oslo för att spelas in i riksradio av tonalitetsforskaren Groven, så var de båda männen också vänner, telemarkingar, och därmed på någon nivå “likar”. Detta är viktig etnografisk information eftersom det ger perspektiv till uttalanden som följande citat som kommer från en podcast med litteraturvetaren Horace Engdahl:

Språket är ju kulturens förnämsta bärare. Du kan aldrig förstå en kultur utan att förstå den kulturens språk. Du kan inte tillägna dig på djupet en annan kultur i översättning. Tyvärr. Det går inte. Du kan förstå en hel del av den, du kan få ett intryck [...] men du kan inte på ett kvalificerat sätt förstå. (Eriksson, 2024)

Orden syftar på de många betydelsebärande lager som försvinner när språk, och vill jag hävda – melodier – fästs på papper. Om man bortser från det uppenbara klassperspektivet, och associationer till bildning i traditionell mening, kan man hävda att “översättningarnas” begränsningar gäller även melodiska transkriptioner där ljud införlivas i skrift. Dessa perspektiv kan med fördel nås genom introspektiva hantverksmetoder såsom “den sjungande forskaren”.

Folkmusikdiskursen och institutionaliseringen har kritiserats för att ha tryckts läsa inspelningar och framföranden genom förromantiska filter och

för att associera ljud till geografisk plats. Brekkes intonationsmönster i just detta tillfälle, där han, placerad framför mikrofonen sjöng en visa för en av sina vänner, kan ha bidragit till mimik, gester, och uttal. Det är rimligt att tänka sig att lyssnare med stor stilkännedom på ett intuitivt plan förstår detta, medan sådana aspekter reduceras till ljud hos den lyssnare som enbart letar efter kvartstoner. Hos de lyssnare som inte kan leva sig in i ljudproduktionen kanske det ligger nära till hands att reagera såsom vissa radiolyssnare gjorde när de först hörde Brekke.

Slutligen vill jag återknyta till det faktum att människokroppen utmärker sig som musikinstrument då den erbjuder närmast oändliga intonationsvariationer, samtidigt som instrumentet utgörs av en person i ett socialt sammanhang. Även om tonhöjdsändringar på ett fåtal cents kan vara svåra att uppfatta genom lyssning kan de påverka intonationsreferensen. Utan att veta vad som tillskrevs vikt i inspelningsögonblicket, har föreliggande analys förhoppningsvis ändå blottlagt ett antal samband.

Med fler studier av intonationsmönstren i Brekkes sång, med och utan Groven, vilka baserats på flera olika forskares erfarenheter av att härma Brekke, går det att uttala sig säkrare om statistiska aspekter av hans tonalitet. Liksom hos Dansar Edvard (Jonzon, 2025) knyter denna inspelning an till tidigare utsagor om betydelsen av smidiga frasövergångar (Krumhansl et al., 2000, s. 37; Jersild, 2009, s. 181–196). Att vad som upplevs vara samma ton i denna omkring nittio år gamla inspelning kan ha tonhöjdsskillnader som vida överstiger "avvikelser" på 20 cents före och efter andning talar för att klang är en formativ variabel i tonalitetsskapandet. Det är möjligt att på detta vis betrakta frasövergångar, där intonationen avviker från invanda musikteoretiska föreställningar, när man betänker att det inte är tonernas *mätbara* tonhöjder som jämförs, utan en blandning av upplevelser, minnen, och akustiska realiteter. Temat intonation i folklig sång verkar därmed ompänna långt mer än mätbara tonhöjder.

Bibliografi

Inspelningar och internetsidor

- Aslak Brekke (u.å.). I *Store norske leksikon*. snl.no. Besøkt 5. mars 2025.
https://snl.no/Aslak_Brekke
- Brekke, A. (1995). Mælefjøllvisa samt Ståle Storli. *Norsk folkemusikk – Dei fyrste åra på radio*. Grappa musikkforlag A/S.
- Eriksson, K. A. M (Programledare). (2024, 11. november). Kulturkapitalet: avsnitt 2, Horace Engdahl [Audiopodcast-avsnitt].
<https://poddtoppen.se/podcast/1773661891/kulturkapitalet/avsnitt-2-horace-engdahl>

Litteratur

- Bradley, E. D. (2012). Tone language experience enhances sensitivity to melodic contour. *Linguistic Society of America*, (3), LSA Annual Meeting Extended Abstracts. <https://doi.org/10.3765/exabs.v0i0.612>
- Dowling, W. J. & Harwood, D. L. (1986). *Music cognition*. Academic Press.
- Feintuch, B. (Red.). (2003). *Eight words for the study of expressive culture*. University of Illinois Press.
- Gjertsen, I. (2009). “Jer er en gjest og en fremmed” – Ragnar Vigdal-tradisjon i forskjellige framføringer. I L. Halskov Hansen, A. N. Ressem, & I. Åkesson (Red.), *Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentagelse og variasjon*. (s. 49–68). Novus forlag.
- Groven, E. (1927). Naturskalaen. Tonale lover i norsk folkemusikk bundne til seljefløyta. Faksimil frå *Norsk Folkekultur*, återpublicerad i H. H. Thedens (Red.), *Norsk folkemusikklags skrift*, 15, 79–123, (2001).
- Gussenhoven, C., Lu, Y., Lee-Kim, S., Liu, C., Rahmanil, H., Riad, T., & Zora, H. (2022). The Sequence Recall Task and Lexicality of Tone: Exploring Tone “Deafness.” *Frontiers in Psychology* 13. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.902569>
- Jersild, M. (2009). Frasen som formel – spår av en gammel variationsteknik? I L. Halskov Hansen, A. N. Ressem, & I. Åkesson (Red.), *Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiske studier i stabilitet og*

förändring, gjentagelse og variasjon (s. 181–196). Novus forlag.

Jonzon, K. (2023). *Tuning the human voice: A new model of tonality based on the voices of Northern singers, past and present*. [Doktorsavhandling, The University of Aberdeen].

<https://doi.org/10.20392/6k35-3214>

Jonzon, K. (2025). “Han kun int spela sôm I sang.” *Musikk og tradisjon*, 38, 39–63. <https://doi.org/10.52145/mot.v38i.2357>

Krumhansl, C. L., Toivanen, P., Eerola, T., Toivainen, P., Järvinen, T., Louhivuori, J. (2000). Cross-cultural music cognition: Cognitive methodology applied to North Sami yoiks. *Cognition* 76(1), 13–58. [https://doi.org/10.1016/S0010-0277\(00\)00068-8](https://doi.org/10.1016/S0010-0277(00)00068-8)

Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Gallimard.

Omholt, P. Å. (2015). Mælefjöllvisa – toner i bevegelse. Om intonasjon i vokal folkemusikk, *Musikk og tradisjon*, 29, 29–57.

<https://ojs.novus.no/index.php/MOT/article/view/1221>

Pfordresher, P., & Brown, S. (2009). Enhanced production and perception of musical pitch in tone language speakers. *Attention, Perception & Psychophysics*, 71(6), 1385–1398.

<https://doi.org/10.3758/APP.71.6.1385>

Riad, T. (2013). *The Phonology of Swedish*. Oxford University Press.

Shuster, L., & Wey, Y. (2021). Mapping vowel color and morphology: A cross-cultural analysis of vocal timbres in four yodeling traditions. *AAWM Music and Nature*, (1), 99–132.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.5607797>

Sevåg, R. (1993). Toneartspørsmålet i norsk folkemusikk. I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.), *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s. 342–376). Universitetsforlaget.

Sundberg, J. (2001). *Röstlära: Fakta om rösten i tal och sång*. Proprius.

Ternhag, G. (2009). *Vad är det jag hör? Analys av musikinspelningar*. Bo Ejeby Förlag.