



MUSIKK *og* TRADISJON

Tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans

Nr. 39, 2025

Norsk folkemusikklag,
nasjonal avdeling av ICTMD

Redaktør:

Elizabeth Svarstad

Redaksjon:

Elizabeth Svarstad, Oslo

Sjur Viken, Trondheim

Laura Ellestad, Rauland

Redaksjonsråd:

Anne Svånaug Blengsdalen, Universitetet i Sørøst-Norge (USN), Bø
Lene Halskov Hansen, Dansk folkemindesamling – Det Kongelige Bibliotek, København
Gediminas Karoblis, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU), Trondheim
Niklas Nyqvist, SLS/Finlands svenska folkmusikinstitut, Vasa
Astrid Nora Ressem, Nasjonalbiblioteket, Oslo
Gunnar Ternhag, Stockholms Universitet

© Novus AS 2025
ISSN 2703-7320

Redaktør: Elizabeth Svarstad

Omslagsbilette: Bearbeiding av illustrasjon s. 141 i Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus* (Roma 1555): Ann-Turi Ford

Grafisk utforming: Novus forlag, Oslo

Innhald

Forord	5
--------------	---

Artiklar

Klang och tonalitet i Aslak Brekkes insjungning av Mælefjellvisa – ‘der som før va grøne vøllar som sto gras og blomar på’	9
Av Kristin Jonzon	

Intonation practices in Scandinavian traditional music – Towards an alternative analytical framework through the concept of tolerance	37
Av Mats Sigvard Johansson	

Bokmelding

Benjamin Rygh: <i>Norskbygde fioliner før 1850 – formspråk, konstruksjonsmetoder og materialbruk</i> (Doktoravhandling, Universitetet i Sørøst-Norge, 2025)	71
Av Ånon Egeland	

Konferanserapportar

Ungt forskerforum for folkemusikk og dans, Forumtreff 13.–14. mars 2025, Universitetet i Sørøst-Norge (Rauland)	75
Av Elizabeth Gaver og Bjørnhild Eskeland Wesenberg	

Seminar i forbindelse med bokprosjektet “Hallingdansen” og Hallingdansarhelg, 19.–21. september 2025, Riksscenen, Oslo	77
Av Siri Mæland og Elizabeth Svarstad	

Nordtrad Master Seminar, 24.–28. september 2025, Kungliga Musikhögskolan, Stockholm, Sverige	81
Av Åsmund Soldal	

Fele- og hardingfeleforum, 3.–4. oktober 2025, Norges musikkhøgskole, Oslo	83
Av Unni Løvlid	

Samandrag av folkemusikk- og folkedansrelaterte masteroppgåver

Retuned – An investigative and artistic research of the use of scordatura in the folk music of Sweden and Norway	86
Av Joan Gatti	

Trumbemusikken kann reisast att: En studie av norsk trommeslåtttradisjon med utgangspunkt i Johannes Sundvors notenedtegnelser og lydopptak	88
Av Åsmund Soldal	

Durspelet: Ut i verda og attende på Vestlandet	91
Av Ingrid Standal Sørheim	

Slåttevarianter som kreativt potensial – om slåttene som et mulighetsrom i en samværsdansk kontekst	94
Av Bjørnhild Eskeland Wesenberg	

Redaksjonsråd og bidragsytarar	96
--------------------------------------	----

Norsk folkemusikklag, nasjonal avdeling av ICTMD	101
--	-----

Tidlegare utgåver av Musikk og tradisjon	103
--	-----

Rettleiing for forfattarar	109
----------------------------------	-----

Kategoriar	111
------------------	-----



Forord

Det er en glede for meg å presentere årets utgave av *Musikk og tradisjon*. Jeg overtok vervet som redaktør den 16. mai 2025, og vil gjerne benytte anledningen til å takke styret og valgkomiteen i Norsk folkemusikklag for tilliten. Jeg overtok stafettpinnen etter Tone Erlien Myrvold, og retter en takk til henne. Hun har stått for det innledende arbeidet med å ta imot de innsendte bidragene, og i vekslingen fikk jeg god innføring og veiledning av henne. Redaksjonsmedlemmene Laura Ellestad og Sjur Viken har vært enestående, og det har vært et nydelig samarbeid i lesing av bidrag, diskusjoner og avgjørelser. Styret i NFL og medlemmer av redaksjonsrådet har vært til god støtte, og tidligere redaktører Karin Eriksson og Sveinung Søyland Moen har vært gode rådgivere. Flere andre fagfeller har bidratt med kyndig og generøs støtte gjennom sommeren og høsten. En hjertelig takk til alle!

Årets nummer har to vitenskapelige artikler. I Kristin Jonzons artikkel “Klang och tonalitet i Aslak Brekkes insjungning av *Mælefjöllvisa* – ‘der som før va grøne vøllar som sto gras og blomar på’” har hun tatt for seg Aslak Brekkes innspilling av *Mælefjöllvisa*. Hun presenterer sin analyse av den gjennom den deskriptive multimodale modellen. Artikkelen bygger på Jonzons tidligere utvikling av og arbeid med modellen, som ivaretar faktorer som musikalsk sammenheng, et introspektivt forskerperspektiv og datastyrte målinger. Hennes ambisjon er å vise betydningen av å sammenkoble analyseverktøy og metoder og styrken i at forskeren selv har erfaring med folkelig sang. Jonzon peker på at nettopp det håndverksmessige aspektet kan øke forståelsen for klang og intonasjon gjennom kroppen og stemmen som instrument.

Mats Johansson har skrevet artikkelen “Intonation practices in Scandinavian traditional music – Towards an alternative analytical framework through the concept of tolerance.” Han har tatt for seg begrepet toleranse som utgangspunkt for å studere intonasjonspraksiser i skandinavisk

folkemusikk. Johanssons analyser baserer seg på en fleksibilitet i intonasjon av noter og intervaller relatert til den aktuelle kontekst. Han presenterer en praksisorientert studie som innebærer oppmerksomhet til en rekke ulike faktorer som for eksempel tonale forhold, den spesifikke musikalske konteksten, kompleksiteten i det musikalske øyeblikket, instrumentets idiomatiske egenskaper og det sensomotoriske aspektet i produksjon av toner. Han søker å gi en ytterligere bredde til intonasjon som konsept, og fremhever at hele bredden av ulike formative og kontekstuelle faktorer knyttet til musikalsk praksis og kunnskap må tas med i vurderingen. Johansson presenterer et omfattende og detaljert arbeid, som, for å beholde sitt omfang, er gitt dispensasjon fra rammen på antall ord.

Begge artiklene plasserer seg i lange forskningstradisjoner og presenterer nye blikk og praksisorienterte tilnærmingsmåter. Når nyanserte spørsmål stilles, føres forskningstradisjoner videre. Forhåpentligvis fører det igjen og igjen til atter nye stemmer, spørsmål og artikler.

Ånon Egeland har skrevet en anmeldelse av Benjamin Ryghs doktoravhandling “Norskbygde fioliner før 1850 – formspråk, konstruksjonsmetoder og materialbruk i et europeisk perspektiv.”

Forøvrig inneholder denne utgaven av *Musikk og tradisjon* fire konferanserapporter og fire sammendrag av masteravhandlinger avlagt i 2025. Tusen takk til alle bidragsytere!

Norsk folkemusikklag arrangerte konferansen “Folkemusikk på vandring: Transatlantisk utveksling av folkemusikk- og dansetradisjonar” på USN Campus Rauland/Raulandsakademiet 17.–19. september 2025. Konferansen inngikk i 200-årsmarkeringen for utvandringen til Nord-Amerika: “Crossings 200”. Konferansen etterfølges av et spesialnummer av *Musikk og tradisjon* i 2026 med tema knyttet til utvandringen og hvordan den preget folkemusikken og -dansen. Spesialnummeret er imidlertid ikke begrenset til kun artikler som faller innunder tema migrasjon. Vi ønsker alle bidrag med ulike perspektiver på tradisjonell dans og musikk som et bredt definert felt velkommen.

Det har vært på tale de siste årene at *Musikk og tradisjon* skal åpne opp for flere typer tekster: populærvitenskapelige artikler, essays og debattinnlegg. Men det har til nå ikke vært publisert slike tekster. Nå foreligger imid-

lertid flere mer definerte kategorier, og håpet er at flere skal kjenne seg kallet til å sende inn sine tekster. Vi ønsker å løfte frem flere stemmer, og kategorien “Fersk forsker” gir unge og nyutdannede mulighet til å arbeide med å få publisert en artikkel. Disse artiklene skal ikke fagfellevalueres, men ferske forskere får veiledning av et av medlemmene i redaksjonen.

Jeg vil gjerne slå et slag for flere bokanmeldelser til tidsskriftet, og oppfordrer alle til å foreslå bøker og avhandlinger, og gjerne også skrive en anmeldelse!

God lesing, og god skriving!

Elizabeth Svarstad
Oslo, september 2025



Klang och tonalitet i Aslak Brekkes insjungning av Mælefjollvisa – “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 *Mælefjollvisa*, 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.

själv 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 förhandsdefinierade 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 oskolasångstil, 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 sälglöjt. 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- och nedradade 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 vokaler 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 sångfarenheter 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:

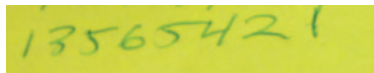


Fig.1 Transkription av tonplatser.

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 psykologlingvistikern 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 Mælefjollvisa

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 Mælefjollvisa.

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 Mæleffjell 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
 Såleis 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

Hòkken 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 bae 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 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	sja	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	Eb3 -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	Folk	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	Söl-(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 7 8 7 5 5 5 6 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	Hök(-ken)	ha	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	bra	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.

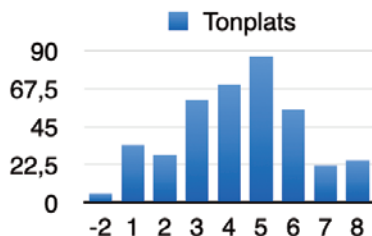


Fig. 5: Förekomsten av respektive tonplats.

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)

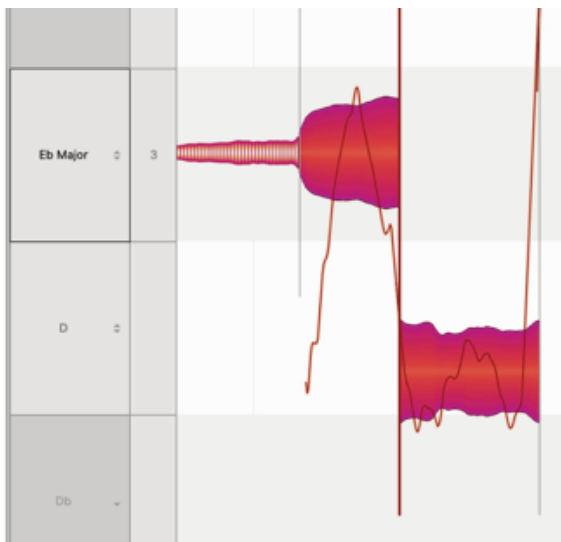


Fig. 6 En ton som dataprogrammet delat i två.

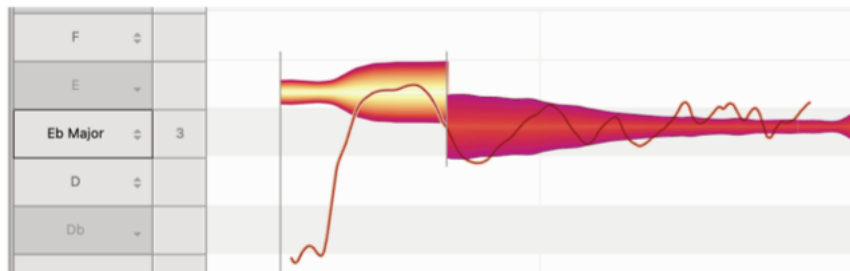


Fig. 7 En annan ton som dataprogrammet delat i två.

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)

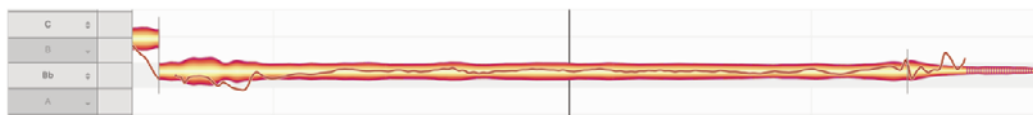


Fig. 8 En ton som stiger efterhand som den sjungs.

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 halvtön (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

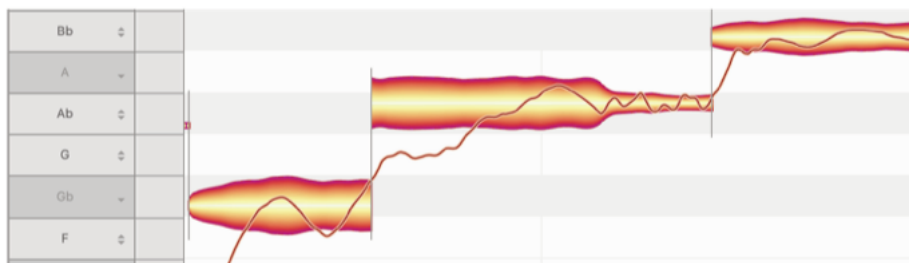


Fig. 9 En låg och en hög intonation av tonplats tre, följda av tonplats fyra.

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

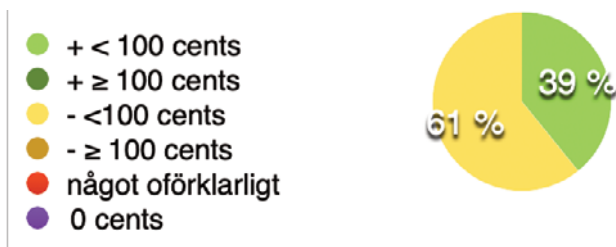


Fig. 10 Intonationen i frasövergångarna.

Om man fokuserar på de frasövergångar som “avviker” 20 cents eller mer (den allmänt omtalade gränsen för vad örat kan uppfatta i ett enstämmigt 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 Mælefjellvisa 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, f1	sjå	Eg	Eb3 -38	Eb 3 -62	1	1
v 2, f 4-v3, f1	haaa	Følk	Eb3 -23	Eb3 +1	1	1
v 3, f 4 - v4,f1	fe	De(-tta)	Eb3 -16	Eb3 +13	1	1
v 4, f 4-v5, f1	døy	Høk(-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, f1	haaa	Følk	Eb3 -23	Eb3 +1	1	1
v 3, f 4 - v4, f1	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 compensation 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. Tolkningssutrymmet 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 sångerfarenheter 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 kroppslarbete 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 (grönsakerna) 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 Mælefjellvisa 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 spela 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 ompäna långt mer än mätbara tonhöjder.

Bibliografi

Inspelasningar och internetsidor

- Aslak Brekke (u.å.). I *Store norske leksikon*. snl.no. Besökt 5. mars 2025.
https://snl.no/Aslak_Brekke
- Brekke, A. (1995). Mælefjöllvisa 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, gjentakelse og variasjon*. (s. 49–68). Novus forlag.
- Groven, E. (1927). Naturskalaen. Tonale lover i norsk folkemusikk bundne til seljefløyta. Faksimil från *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 gammal variationsteknik? 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. 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., Toiviainen, 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.



Intonation practices in Scandinavian traditional music – Towards an alternative analytical framework through the concept of tolerance

Mats Sigvard Johansson

Abstract

Intonation practices in Scandinavian traditional music are characterized by great variability and scholars have faced considerable difficulties outlining the composition and logic of tonal systems. The present study approaches this question by evoking the concept of *tolerance*, which implies a context-dependent flexibility in the intonation of notes and intervals. The analysis highlights the contextual and processual nature of pitch production and perception. The contextual dimensions comprise of 1) discursive conditions that frame and inform how tonal relations are conceptualized, 2) the specific musical context for a tonal event, which includes the sequential placement of a note in a melodic-rhythmic pattern and the musical features that coexist with pitch/intonation in the musical moment (timing, attack, dynamics, intensity, timbre), and 3) the idiomatic characteristics of the instrument being used and the associated sensorimotor logic behind the production of a note or a sequence of notes. The processual dimension concerns how intonational norms and frameworks or reference structures are shaped through the musical activity itself, including the corresponding unfolding of musical events. In line with this practice-oriented approach, the analysis also broadens the concept of intonation to include all elements of performance action that contribute to the sonic shaping of a tonal event.

In Scandinavian traditional music, intonation practices are characterized by great variability, including an abundance of pitches and intervals that conform neither to the equal-tempered system nor to just intonation.¹ The phenomenon is often described using terms such as blue notes, quarter tones and microtonal pitches, and is a prominent feature of many traditional musics around the world (Chattopadhyay, 2022; Farraj and Abu Shumays, 2019; May, 1983; Rice, 1994; Schneider, 2001). With regard to Scandinavian traditional music, there is ample evidence to suggest that these intonations represent intentional and aesthetically meaningful musical behavior (Ahlbäck, 1986; Kvifte, 2012; Omholt, 2008; Rosenberg, 1996; Sevåg, 1993; Westman, 1998). At the same time, there is no general agreement on how to conceptualize the phenomenon. This concerns 1) the origin of traditional music's tonality, e.g. whether it is to be found in processes of cultural diffusion and indigenous adaptation or in nature-given conditions (such as the harmonic series); 2) the composition and logic of tonal systems: whether they are to be understood in terms of (alternative) scales, genre-specific modes, or as patterns conditioned by shifting contextual factors, including instruments and playing techniques; 3) the nature and degree of variability, including which notes that are flexible, under which conditions and to what extent; and 4) how tonal relations are envisaged to be conceptualized by traditional performers.

These quandaries also raise the more fundamental question of whether there is a system at all and whether it is possible to represent its logic by means of established musicological concepts. In this vein, Omholt (2015) questions whether an oral tradition, largely lacking written representations and theorizations, could be expected to harbor an abstract system of tonal relations. He also demonstrates that detailed measurements of intonations in Norwegian vocal and instrumental folk music show a degree of variability that is difficult to reconcile with any one explanatory model (Omholt, 2015, 2021b). In this context, he uses the term *tolerance* to indicate that whatever the explanations behind the observations, there apparently is freedom and flexibility in how musicians treat the pitch domain in perform-

1. These are a few examples of how microtonal pitches and intervals typically manifest in tunes and songs played on different traditional instruments: <https://vimeo.com/1009084542>

ance. This is reminiscent of the concept of *rhythmic tolerance*, which I developed to account for the performative and interpretive flexibility of rhythmic patterns in the repertoire in question (Johansson, 2010). In the present study, I take this further by systematically considering the explanatory potential of applying the theory of rhythmic tolerance as an analytical framework for understanding intonation behavior in Scandinavian traditional music. This effort represents a complement to previous research by elaborating the notion that intonational behavior may be musically coherent without conforming to a theoretical model of pitch relations.

It should be noted that the subject area pertaining to intonation practices in Scandinavian traditional music is immensely broad and diverse, including not only theoretical explanatory models but also the consideration of historical layers; regional, local and individual differences; and instrument specific constraints and affordances. It is not my ambition to cover this vast field of topics or to provide competing descriptive or normative accounts of tonal systems and relations. Instead, my aim is to offer an alternative conceptual lens to think about the seemingly inconsistent, yet musically coherent intonation practices found in traditional styles of playing and singing.

The article is organized as follows: First, I briefly explain the concept of rhythmic tolerance and outline how it may translate into the domain of tonality and intonation. Then follows an analysis of two musical examples through which I aim to assess the analytical application of the concept of tolerance in more concrete terms. Finally, I discuss the implications of the proposed conceptual framework for the analysis of tonal systems and associated intonation behaviors.

Implications and applications of the tolerance concept

The concept of rhythmic tolerance (Danielsen et al., 2023; Johansson, 2010) was initially developed to account for the striking rhythmic-temporal variability that characterizes certain styles of traditional Scandinavian fiddle music. The starting point is the following observations: 1) In the perform-

ance of traditional dance tunes, beat and measure durations may vary considerably across and within tunes seemingly without compromising the collective experience of flow, tempo, and groove. 2) The experienced location of rhythmic events (known as the “perceptual center” or P-center) may vary between subjects and contexts (Danielsen et al., 2022), again without negatively impacting musical interactions. 3) Co-occurring microrhythmic interpretations and behaviors may be experienced as coherent and synchronized despite substantial discrepancies in absolute terms. Correspondingly, the concept of rhythmic tolerance concerns three dimensions of rhythmic production and perception: 1) the flexibility of the rhythmic framework; 2) the tolerance with which rhythmic events are perceptually identified on a time axis; and 3) how rhythmic events are synchronized between performers. Finally, the extent to which the mentioned variabilities and discrepancies are noticed and actively engaged is contingent on a number of musical and contextual factors. For instance, there is evidence to suggest that substantial (when measured) variations in beat duration may go undetected by expert listeners and, accordingly, that such beat-timing variations are not in themselves a focus of attention (Johansson, 2022a). From this perspective, tolerance implies that beats are passively “allowed” to fluctuate rather than being intentionally shaped to particular durations. In other contexts, variabilities are consciously assessed but considered to be within the span of the musically acceptable.

None of this implies that rhythmic-temporal fluctuations are random or the result of a lack of performance precision or control. To illustrate, previous research has demonstrated that durational values are closely aligned with how melodic-rhythmic segments are shaped and performed, including very precise replications of timing patterns when motivic patterns are repeated in a performance. Additionally, duration (short/long) tends to be conflated with accentuation (light/heavy), both in how rhythmic aesthetics are described and in the sense that the intentional manipulation of the one (more or less unintentionally) affects the other (Johansson, 2010, 2017, 2022a). These examples indicate that the production, perception and aesthetic assessment of rhythmic/temporal patterns is dependent on how they coexist and interact with other musical elements. Tolerance, then,

should not be taken to imply that timings are allowed to be imprecise or to deviate from the reference, given that the mentioned durational patterns, while seemingly irregular, make perfect rhythmic sense as an integrated part of a musical whole. It is only when broken down into an isolated parameter assumed to constitute a system of its own that timing will appear inconsistent. Thus, the implication rather is that what constitutes a rhythmic reference at a given musical moment is contextually contingent. As will be further discussed below, I suggest that a similar line of reasoning can be applied to intonation practices and their outputs.

Directly translated to the domain of tonality and intonation, the concept of tolerance implies that there is a context-dependent flexibility in the intonation of notes and intervals as well as the framework against which it is produced and perceived, thus contradicting the notion of intonational fluctuations as deviations from a norm. Following the logic of the concept of rhythmic tolerance in more detail, the first dimension of intonational tolerance concerns the flexibility of the tonal framework, the implication being that intonations may vary considerably across and within tunes and performances without compromising one's experience of the performance being tonally coherent and in tune. In line with the above discussion of rhythmic tolerance, it may also be useful to expand this dimension to include variability and flexibility in what constitutes a tonal framework at a given musical moment. This implies that the frame of reference may change within one and the same performance, but also that several frameworks may be operational at once. In this context, variation between frameworks is not to be confused with key changes/modulations or similar. Instead, what is referred to are different *types* of frameworks. Such frameworks or reference structures may include scale structures, modes, tonal centers, melodic formulas or some other artifact of a tonal system, but also acoustic features and the motor logic of sound producing movements.

A second main dimension of intonational tolerance concerns the identification of tonal events along the pitch axis, that is, the perceptual ordering of notes from low/lower to high/higher. The references for identifying pitch may include melodic intervals and movements constituting the immediate context of the note, virtual intervals (the note's relation to the root or a

tonal center), or simultaneously sounding notes (harmonic intervals). Tolerance, then, implies 1) that one and the same intonation may be perceived differently by different listeners and/or under different contextual conditions, and 2) that a particular pitch may be perceptually extended to form a widened zone or region rather than being a defined point along the pitch axis.

Experienced pitch has been shown to be affected by intensity/loudness (Schneider, 2018), the use of vibrato (Brown, 1991), timbral features and tonal context (Warrier and Zatorre, 2002). Thus, it again needs to be acknowledged that musical parameters perceptually interact. Moreover, in Scandinavian fiddle music melodic onsets are often intentionally ambiguous by the use of slides, ornaments and double stops with asynchronous onsets (Johansson, 2022a; Danielsen et al., 2023). While these factors relate to why determining an exact pitch location is more and less difficult, the concept of tolerance concerns the perceptual (what is heard) and conceptual (how it is made sense of) conditions under which such a determination is performed. The second aspect of tolerance mentioned here – which concerns the perceptual extension of a pitch location – requires some additional explanation in this regard. The corresponding dimension of rhythmic tolerance is equivalent to Danielsen’s (2023) concept of *beat bins* and implies that the start of beats is not experienced as specific points in time but rather as shapes with varying temporal extension. These beat bins may be narrow or wide depending on a number of factors. For instance, diffuse onsets, slow attack/rise time or multiple competing onsets occurring more or less simultaneously may contribute to a widened beat bin. Moreover, research has shown that genre-specific musical training and experience – including familiarity with particular sounds, instruments and sound-producing techniques – affect the perception of both the location (P-center) of a beat onset and its width (beat bin) (Danielsen et al., 2022).

Directly translated into the pitch domain, then, one might speak of intonational “pitch bins” of varying width depending on the composition and complexity of the sound. For instance, a sine tone would potentially have (or rather afford) a narrower perceptual bin than a compound sound with a complex overtone structure. The scientific literature on pitch per-

ception at least supports this idea indirectly by documenting that the pitch of complex tones is more ambiguous than that of pure or less complex tones (Fastl and Zwicker, 2007; Terhardt, 1974). However, ambiguity in the sense of being difficult to determine does not translate directly into *width*. More precisely, the concept of width in this context does not merely imply that several interpretative options are possible and viable but that the pitch “location” as such has a certain extension. It should also be noted that at this point, width is mainly referred to as an experiential quality and/or an interpretative category, and it remains for future research to explore how it can be determined in quantitative terms.

Finally, the third dimension of tolerance – which concerns synchronization behavior among musicians who play together – suggests that different co-occurring microtonal interpretations and behaviors may be experienced as coherent and/or synchronized despite discrepancies in absolute terms. Notably, some of the most acknowledged and influential Scandinavian traditional music ensembles use microtonal intonations frequently, which often results in “dissonant” relationships between melody voice and accompaniment.² Thus, given the hypothetical premise that the point of reference for assessing intonation behavior in ensemble playing is pure harmonic intervals, there clearly is tolerance in the sense that intonations are allowed to deviate considerably from the reference. The same could be said about the abundant microtonal pitches and fluctuations in intonation found in solo playing and singing: Given that these are assessed against a conventional reference, such as a scale or similar, there evidently has to be a tolerance for the deviant intonations to be musically acceptable. However, such a one-dimensional line of reasoning runs the risk of simplifying and reifying the generative and experiential dimensions of these intonation practices. Instead, I want to reiterate the previous point about the importance of context, which applies to both musical factors and the broader contextual conditions under which the “deviant” intonations occur, not least including

2. Groupa: <https://open.spotify.com/artist/57YB3h6MfLqtp3w2aozGEB?si=ZabQa13lQZ-jaEDLgWOoMA> Per Gudmundson and Bengan Janson: <https://open.spotify.com/album/4vFqXvbodXIJdgwZdIjah5?si=2bcmnhA0SpiZZysJpO2nUwEgeland/Edén/Marin>: <https://open.spotify.com/album/7HZOWEwAdL7ijZjwZ4hLSw?si=6KezOPHpQwSP5irA3RTbWQ>

the aesthetic standards of a particular style of playing or singing. To illustrate the latter point, there is something inherently inconsistent in the notion of microtonal intonations as deviations from a norm when such intonations actually are the norm. Moreover, a musical culture and its associated musical practices prime participants to perceive and make sense of musical details in certain ways (Danielsen et al., 2022), which includes pitch relations and their experiential status. Without considering these fundamental contextual factors it does not make sense to speak of degrees of tolerance for intonational fluctuations since there is no objective baseline against which these can be determined.

In more detail, as was the case for rhythmic tolerance it is hypothesized that the extent to which intonational variabilities are noticed and deemed musically significant is contingent on a number of musical and contextual factors. Again, this is also related to the condition that musical parameters interact and overlap, both in terms of how they are produced and how they are perceived. This implies the possibility that pitch variations may be an indirect side effect of other musical elements and performance actions, forming tonal patterns that emerge as coherent (as opposed to deviant) when the totality of co-occurring musical events is considered. Taking this further, what is measured to be a pitch variation (relative to some reference) is not necessarily intended or perceived as a variation in pitch.³ Similarly, microtonal intonations and variations may be tightly embedded into the melodic-rhythmic flow of the performance to an extent that they are not heard as microtonal intonations or variations. This, in turn, may indicate that the framework within which intonations are manifesting comprises several musical elements – including melodic, rhythmic and sound-related features – in changing configurations. Again, then, the implication of the concept of intonational tolerance is not (merely) that intonations have an allowance for fluctuations in relation to a reference. Instead, what constitutes a tonal reference at a given musical moment is contextually contingent.

3. While not concerned with intonation per se, a recent interview-based study on groove-forming elements in Norwegian traditional fiddle music lends some support to this line of thinking. Several fiddlers noted the importance of intonation to rhythm and groove, suggesting that these are integrated rather than separate aspects of performance. Similarly with regard to sound, one fiddler noted: “All those microtonal embellishments...the notes in between...I’m about to stop calling this intonation. It’s more a sound thing” (Johansson, 2022a, p. 60).

Analysis

In the following, two musical examples are examined to illustrate and assess the application of the concept of tolerance in the analysis of intonation patterns. The analysis is confined to music performed on solo fiddle, which means that the issue of synchronization between players/instruments is not considered at this point. Moreover, ideally several instruments, including singing, should be included in the analysis given that idiomatic features of different sound-producing technologies are assumed to affect how tonal features are produced and perceived (see further below). This said, the purpose at this stage is merely to outline the foundation for an analytical approach. When applying this approach to analyze specific manifestations of intonation behavior, then, factors such as the idiomatic characteristics of the instruments being used should be carefully considered, as should the full range of formative contextual factors as discussed in the final part of this article.

The examples are selected strategically to serve the purpose of the study, which is to explore the concept of intonational tolerance and its contextual variables. This does not mean that the chosen recordings are exceptional in any way – they are indeed representative in the sense that they exemplify a type of musical behavior (intonational variation in general) that is ubiquitous in Scandinavian traditional music – and a number of other recordings could have served the same purpose. This does not imply an assumption that other recordings would feature similar intonation patterns. It only implies the presence of variability, and the assumption that it could be assessed in terms of tolerance and its contextual contingencies. This said, to more fully explore and assess the analytical potential of the proposed approach, recordings that represent a breadth of different styles, traditions, instruments and performers should be engaged.

The pitch measurements (or more precisely estimations) are done using the audio editing tools Melodyne⁴ and Audition⁵. Melodyne calculates the average pitch (“pitch center”) of each played note. It also shows fluctuations

4. <https://www.celemony.com/en/melodyne/what-is-melodyne>

5. <https://www.adobe.com/products/audition.html>

in pitch within each note (“pitch curves”). Audition’s “spectral pitch display” is used to double check intonations that are ambiguously represented in Melodyne. Audition is also used for spectral analysis of overtone distribution and other microlevel features of sound that are envisaged to interact and interfere with the experience of pitch.

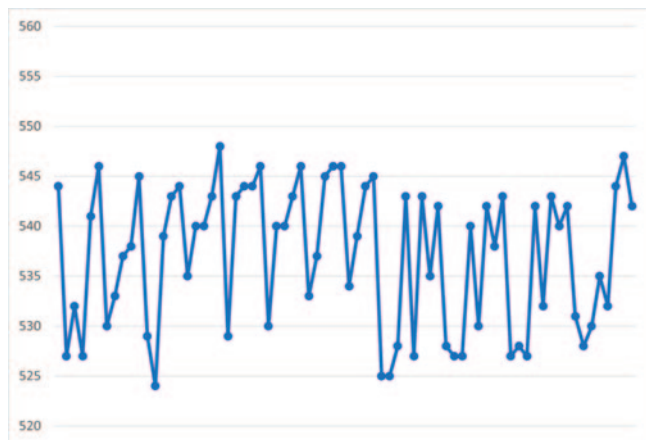
The first example features a *springleik* (a traditional dance tune in triple meter) performed by the Norwegian fiddler Leif Inge Schjølberg.⁶ The tune is played in A minor with a raised G on the D string (G#4) and a raised F on the E string (F#5). As is the case with most Scandinavian fiddle music, the tune is played in first position, and there is a consistent correspondence between finger position and note position (E4 is always played with the first finger on the D string, A5 is always played with the third finger on the E string etc.). This is an important context for understanding intonation behavior, as will be further discussed below.

All note positions are relatively stable in terms of intonation with the exception of the second finger on the A string, which corresponds to the C/C# or the minor/major third from the root. As shown in Figure 1, the intonation of this note varies significantly. While some of this variation could possibly be interpreted as an alteration between C and C#, most of the notes fall in between the minor and major third, thus corresponding to what is commonly referred to as quarter tones.

A key question for the present analysis is whether these seemingly erratic pitch fluctuations are patterned in some way. Accordingly, in Figure 2 the data is arranged so that each pitch value can be seen in relation to the melodic-rhythmic context where the note appears. Some patterns emerge: In Main motif 1 the first C is consistently high, followed by a low C. Then follows a gradual raising of the intonation throughout the phrase back to a high C that is slightly lower than the first one.⁷ There is also variation within this pattern, particularly in motif 1a, where the last/fourth version features

6. The recording is featured on the album *Fele-ljom* (Schjølberg 2001). Audio: <https://vimeo.com/882070341?share=copy#t=0>

7. Ahlbäck (1986) and Westman (1998) use the term “krypintonation” (Swedish) for this phenomenon. Directly translated, “kryp” means crawling (as opposed to walking), indicating a movement in small steps.



*Figure 1. Springleik performed by Leif Inge Schjølberg.
Pitch in Hz for all successive occurrences of C5/the second finger on the A string.
A4 = 441 Hz.*

a more consistent quarter tone intonation (there is no low C) and where the first version departs from the pattern of a gradual raising of the C.

In Main motif 2 there is a different pattern: The first three Cs are low, close to a just-tempered minor third, which contributes to giving the passage a minor feel, in contrast to the more ambiguous tonality of the performance overall. Then follows a variant of motif 1 (markers 4-8) with a correspondingly similar intonation pattern. But instead of a gradual raising of the C there is a high-low-high-medium-high pattern. Again, the exception is the last/fourth version, which leans more towards a quarter tone intonation and reverses the pattern in the last three notes. (Fig. 2)

Evidently, the variation in pitch follows certain patterns which are aligned with the melodic-rhythmic structure of the tune. In addition, there are variations within these patterns. These observations are in keeping with the notion that intonational patterns are contextually contingent beyond the key or mode in which a tune is played. More precisely, the most significant contextual factor that influences intonations seems to be the note's position within the melodic motif. From this perspective, one might speak

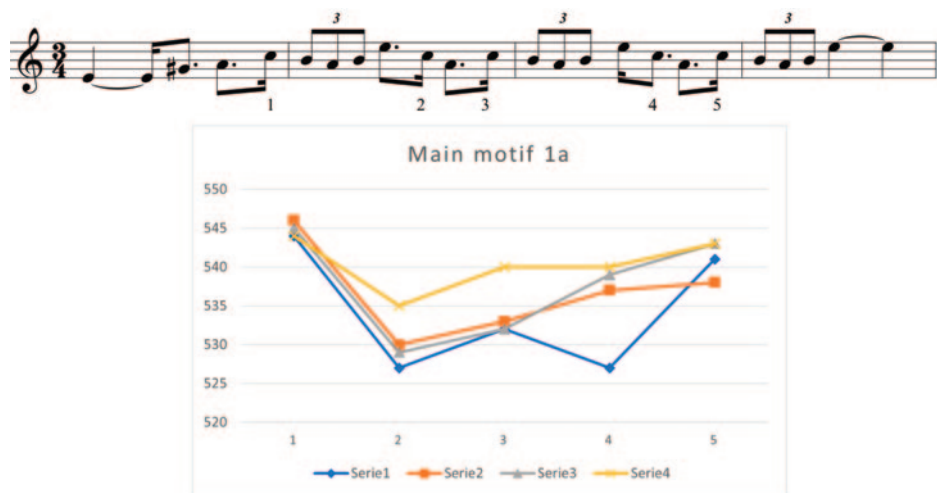
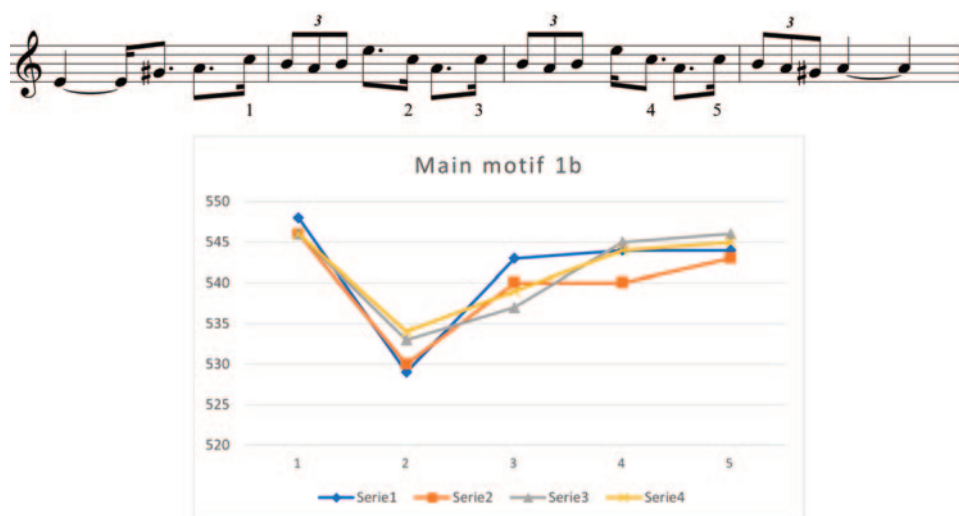
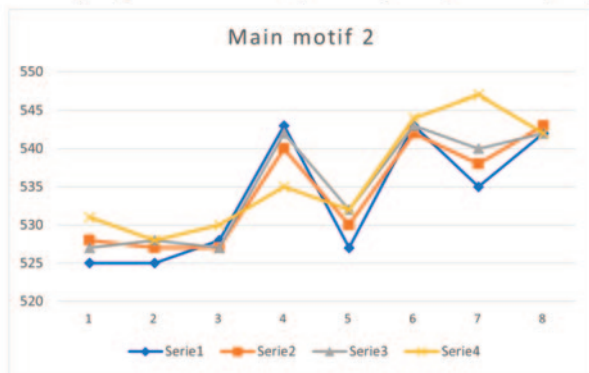


Figure 2. Springleik performed by Leif Inge Schjølberg. Pitch values for all Cs in their respective contexts. The tune is repeated once in its entirety (AABB AABB), meaning that each motif is played four times (serie 1 - serie 4). Note that these are skeleton transcriptions. The actual performance is heavily infused with ornamentations, double stops and phrasings/bowings patterns in a variety of configurations.





of variation along two dimensions: one in relation to the root (a low C, a high C, a quarter tone C etc.) and one where variation is defined in relation to the motif as a reference. The latter is shown in Figure 2 as discrepancies between the four lines representing the different versions of each motif. According to this logic, a pattern is formed through the performance itself and the term variation is reserved for the different ways in which the pattern is realized, including that certain notes within the pattern (again as opposed to a scale) are more stable while others are more variable. In other words, when established the pattern references itself and the difference in pitch from one C to the next is to be considered a characteristic of the pattern rather than a variation.⁸ The fact that the patterns and variations observed in Figure 2 are difficult to pick up in their actual context further reinforces this point. To paraphrase one of the predictions from rhythmic tolerance, it could be argued that the various intonations are so seamlessly embedded

8. Westman (1998, p. 132) argues that the span of variability within a given pitch category (D/F/G, third/fourth/sixth etc.) in traditional fiddling actually is much smaller than what appears to be the case if the placement of the note within melodic formulas (rather than merely its relation to the root) is considered.

into the overall melodic-rhythmic-dynamic flow or logic of the performance that they remain largely undetectable *as* variations in intonation. They may be clearly noticed if taken out, and they may contribute to a more general sense of continuous variation, but not necessarily in the sense that intonation stands out in the performance.

While it may be convincingly argued that the melodic motif is a strong influential factor and context for explaining individual intonations, it is not insignificant that the note in question happens to be the third and that its intonation is controlled by the second finger. Various creative uses of the second finger in an “A minor” setting are ubiquitous across fiddle tunes and performances, suggesting that it might also be relevant to consider the “C”/second finger as a category in its own right, albeit with melodic context in mind. This, in turn, would indicate some configuration between categorical and within-category variations. While not implying anything about the performer’s intentions, a case could possibly be made for each of the following alternatives:

- Two categories – low and high. While this alternative could be supported by the evident alteration between a lower and a higher intonation, it implies that pitch precision and resolution is low compared to the precise and nuanced treatment of pitch in the performance.
- Two categories – low and middle. Considering that there is no C# in terms of absolute pitch values, it could also be argued that the two categories should be C/low and various gradations of the quarter tone. This alternative implies that there is a perceived virtual pitch position (C#/high) that is not utilized, and is thus contingent on a higher degree of context-independent pitch perception than the previous alternative.
- Three categories – low, high and middle. In this alternative, the low and high pitches could be seen as perceptual anchor points, while the remaining pitches represent a wider and more flexible in-between category.
- Four categories – low, high and two middle. Again, the low and high intonations could be seen as perceptual anchor points, but the remaining intonations are split into two categories to reflect the semi-systematic alteration between different intonations of the quarter tone.

- Five categories. This implies a very high pitch resolution, not least considering that the various possible intonations of “C#” are not utilized. This said, there may actually be support for this alternative when closely scrutinizing the pitch values in Figure 2. For instance, in 7 out of 8 versions of Main motif 1 the intonations follow a pattern with five distinguishable steps. Notably, however, the pattern is not consistent across versions in terms of absolute pitch values. For instance, the fourth C in version 3 is higher than the fifth C of version 2.

A general point that can be drawn here is that how pitch is treated in a particular performance shapes the reference structure against which intonations are assessed. An important context for this argument is that there is no agreed-upon microtonal scale that exists independently of different tunes, performances and the intonational behavior of different traditional performers. At the same time, what is actually performed in the individual case needs some kind of reference to make musical sense. According to the present argument, this is achieved through pattern formations, repetitions and variations within the performance itself. To illustrate in a simplified way, if there is only one intonation of C5 there is no need for three, four or five categories. Similarly, intonations that for whatever reason appear to fluctuate randomly do not imply more categories (except for the category “out of tune”), while consistently patterned intonations potentially do. In this way, the two perspectives discussed above – intonations as aligned with the melodic motif, and the “C” as a category in its own right – are connected in the sense that the former helps to establish that intonations are patterned rather than random, which in turn supports the activation of additional micro-categories to account for the precise and musically logical treatment of pitch in the performance. Here it needs to be pointed out that the fact that intonations are aligned with melodic motifs in a particular way in one particular performance does not imply that the observed pattern is normative, as it could equally well have been different in the context of another performance. In other words, it is not implied that intonations are matched to the motif – as if it required a particular pitch pattern that the performer attempts to replicate – but rather that the alignment between

melodic context and intonations is performatively established through the performance itself, implying that that intonations emerge as intrinsic to the motif after the fact so to speak. Tolerance, then, is a necessary condition for this form of retrospectively established normativity to arise.

The contextual and processual nature of pitch production, perception and categorical determination suggested here can be further highlighted by considering last point/alternative above, including the overlap and “inconsistency” between the five pitch categories. Firstly, according to the present argument the five categories are not contingent on an underlying microtonal scale beyond the (whether intuitive or reflective) conception that the “C”/second finger in certain tonal modes (A or D “minor” modes) is malleable. It is first when this flexibility is utilized in a particular way, then, that one might speak of a certain number of micro-categories (or, depending on perspective, a fewer number of categories with within-category expressive shadings). Secondly, the five categories are not contingent on an exact matching between the different versions of the motif. Concretely, the gradual raising of the “C”/second finger may well be performed and perceived as a consistent four-step movement regardless of absolute pitch values, i.e. without having to remember the individual pitches of previous versions.

With regard to tolerance, the above discussed observations and interpretative alternatives present an intriguing and challenging case. On the one hand, the example illustrates the flexibility of the tonal framework. Apparently, a range of intonational options are available. On the other hand, as previously indicated it needs to be added that there is a significant difference between the premise that pitches are allowed to fluctuate (in the sense of being imprecise and/or irregular), and the premise that there need to be flexibility to allow for precision and nuancing. This pertains to the notion that the first dimension of intonational tolerance also includes “variability and flexibility in what constitutes a tonal framework at a given musical moment” (see “Implications and applications of the tolerance concept”). For instance, when melodic context was taken into account there was a high degree of intonational consistency in the springleik. More precisely, when using the note’s placement within the melodic motif as a reference the pitch fluctuation (cf.

the need for a tolerance) is limited to the instances where there are pitch discrepancies between the different versions of the motif. The analysis also illustrates how the amount and tolerance range of pitch categories are contextually variable and dependent on the precision and consistency of the performer.

One problem with the above proposed logic is that the observed motif-aligned intonation pattern is not some commonly shared norm as much as it is a product of the performative behavior of this particular fiddler in this particular performance. This inevitably takes us back to a more general notion of tolerance understood in terms of a freedom to shape intonations in accordance with individual skills and preferences. Without this premise, the process that in turn shapes a reference structure for the finer nuances and tolerances at a lower level could not occur.

Interaction, interconnection and overlap between musical parameters

The second example used in this study is another tune from the same album by Leif Inge Schjølberg.⁹ This is again a springleik, but it is played very slowly as a listening piece. The example is meant to illustrate how performed and perceived intonations are affected by and interconnected with other expressive elements or musical parameters. The analysis mainly pertains to the second dimension of intonational tolerance – the identification of individual tonal events along the pitch axis – but it is also relevant to consider in relation to the flexibility of the tonal framework (the first dimension).

Figure 3 represents two versions of a two-measure phrase, the first occurring at the very start of the performance and the second when the tune is repeated at 01:32 minutes into the recording. The two versions are identical as far as what can be shown in standard notation, but there are a number of differences on a microlevel, including pitch. Without assigning prominence to my own interpretation, I find that the second beat (the F marked with arrows in Figure 3) in the second version sounds notably higher in pitch than that of the first version. However, measurements in-

9. Audio: <https://vimeo.com/882064524?share=copy#t=0>

indicate a difference in average pitch of as little as 1,5 Hz (7 cents in this context) between the two versions. Compared to the pitch fluctuations observed in the first example (cf. Figure 1), this value is extremely small. How, then, can it be argued that this is a musically meaningful difference?

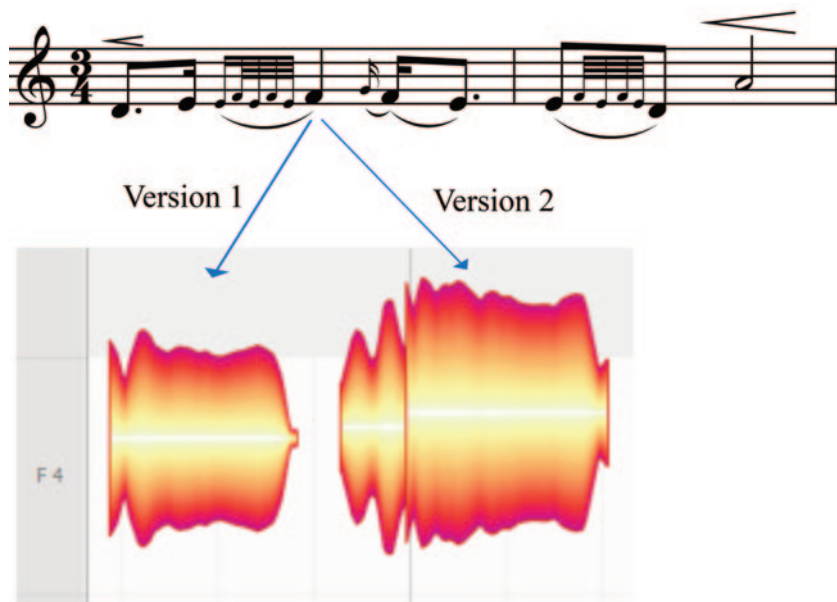


Figure 3. “Melovitt etter Slettmoa,” *springleik* performed by Leif Inge Schjølberg. Two versions of the opening two-measure phrase from the same recording of the tune. The “pitch blobs” are from Melodyne and show the calculated average pitch of the note (F) from which the arrows are pointing for version 1 (left) and version 2 (right). Audio samples: <https://vimeo.com/918294740?share=copy> 2a: The two versions of the analyzed two-measure phrase. 2b: The two versions of the F without context. 2c: The same as 2b but resampled to half speed.

In approaching this question, I first want to reiterate that measurements alone cannot determine whether a difference in pitch is perceptually and musically significant. In addition, a range of contextual conditions need to be considered. This includes the distance between the compared notes in

the sense of whether they are presented in immediate succession or separated by silence and/or intervals of musical content (Cuddy and Dobbins, 1988), and the degree of similarity between the compared musical segments (Warrier and Zatorre, 2002). Taking this further, it could be argued that context also includes the totality of musical parameters and sound features within which pitch emerges. The two versions in Figure 3 clearly are different, which prompts the question how the different features interact to produce this overall musical effect, but also whether other elements of the note's composition contribute to the sensation of a raised pitch. To address these questions more systematically, I have identified a series of microlevel elements that differ between the two versions of the second beat, some of which may possibly interact and interfere with the experience of pitch:

- Version 2 is higher in intensity, both in terms of volume and a broader spectrum of overtones being activated.
- The dynamic contrast is larger in version 2.
- In version 2, the onset of the second finger is more pronounced and distinct (in version 1, the transition from the E to the F is almost inaudible), and the ornamental movement is more pronounced and distinct.
- The microrhythmic architecture of the ornament is different with version 2 being more asymmetrical (the temporal proportions between the notes are 37-59-68-38 ms in version 1 and 38-58-75-30 ms in version 2).
- The “vibrato” (which is clearly not a conventional violin vibrato) that rounds off the note is more pronounced and distinct in version 2 (in version 1, the pitch oscillation is barely audible).
- Version 1 is relatively static pitch-wise, while version 2 moves from a low intonation to a higher intonation within the ornament. This is visible in Figure 3: the software has chosen to split the F into two notes.

The scientific literature on pitch perception referred to throughout this article supports the idea that some of these features – particularly differences in intensity and dynamic contrast – may make the difference in pitch between the two version appear larger than it actually is when measured. In addition, the shift from a lower to a higher intonation in version 2 (cf. the

last point above) contributes to a sense of movement or development that influence the experience of the intonational properties of the phrase. It could also be speculated that the ornamentation, “vibrato” and other dynamic elements contribute to a perceptual extension of the pitch location in the sense that it forms “a widened zone or region rather than being a defined point along the pitch axis” (see “Implications and applications of the tolerance concept”).

With regard to how tolerance comes into play in this scenario, it may be speculated that the configuration of sonic elements affects 1) when and how intonational fluctuations are detectable, 2) the precision with which particular pitches are identified, 3) the aesthetic function of fluctuations in and configurations of intonations, and 4) whether they are within an acceptable range. This said, as was the case with the first example (Figure 2), there are some caveats to take into account for these propositions to be conceptually consistent, particularly with regard to isolating pitch from the other parameters. Above all, it should be noted that the listed microlevel elements have been identified by means of close analytical scrutiny aided by software tools and repeated listening at reduced playback speeds. I am not suggesting that these details are intentionally and consciously manipulated by the performer, or that they are likely to be picked up or attended to as isolated features during normal listening. The event seems better described as a multidimensional whole of musical content in which pitch is but one of many dynamically interacting elements. From this perspective, musical parameters are not categorically separated but rather converge in contextually dependent ways, implying that there is not necessarily any clear distinction between structural and ornamental, dynamics and timing, intonation and sound coloring etc. One feature that further illustrates this overlap between expressive parameters and performance actions is the smooth and seamless transition from the ornamental movement to the vibrato movement (note also the similar oscillation frequency). Rather than appearing as separate elements that are added sequentially, these stand out as *one* integrated action/movement/musical effect.¹⁰ Similarly, from a performance perspective it might be reductive to separate the pitch properties

10. This is most readily heard in the slowed down version (Audio sample 2c).

of the event from the remaining features that together constitute the overall effect.

This line of thinking is supported by the idea that sound images and their conception are tightly interconnected with the body actions by which they are generated, not merely in the sense that particular actions inevitable are taken to produce a particular musical effect, but in the sense that the action *is* the effect. Bowing is a very illustrative example of this by being one of few “musicological” concepts that is actually used by traditional fiddlers and by decidedly referring to a concrete action/body movement (moving the right arm in certain ways), but implicitly also to the musical effects that different bowings produce. These effects go beyond how many notes that are tied together (including the distribution of dynamic accents, subdivision ratios and rhythmic grouping), suggesting that the concept of bowing is a stand-in for what in reality is a range of different musical features and combinations thereof that remain implicit to the overall concept and associated action. In the present case (Figure 3), there are two different action bundles producing two different compound sound images, which may be abstracted into several parameter values (pitch, duration, intensity distribution, dynamic envelope, timbre) for analytical purposes. From a practical-musical perspective, however, such a deconstructed sound image may be more or less arbitrary to what the performer perceives to be doing. Similarly, the matter at hand is not necessarily one of causation in the sense of pitch being affected by other musical elements. Instead, the various elements may be seen as intrinsic to one and the same action object.

One potentially fruitful perspective that may capture some of this multidimensionality and associated interactions between expressive parameters is to broaden the concept of intonation to include all elements of performance action that contribute to the sonic shaping of a tonal event. When it comes to the sound produced, this would include, but not be limited to, pitch. Consequently, from this perspective tolerance is perhaps best described in terms of a general openness to various technical approaches and associated musical solutions (note that a similar conclusion was drawn in the analysis of the first example). Arguably, this openness also includes an aesthetically meaningful ambiguity as to which expressive parameters are

being activated and how, which in turn is reinforced by a general absence of descriptive and prescriptive theories and vocabularies.

Discussion

The concept of rhythmic tolerance was developed in response to scholarly research and debates that searched for rules and principles that could explain and predict rhythmic patterns in typical dance tunes (particularly the Norwegian pols/springar and the equivalent Swedish polska). Basically, the genealogy of this research started with a search for general principles. A striking example is the specification of a particular durational ratio between the three beats in certain asymmetrical *springar* styles.¹¹ A second stage could be identified in terms of a response to the observation that the mentioned timing patterns are not consistent in performance. Accordingly, rules were proposed that allegedly accounted for variability in a consistent way, including the proposition that beat duration fluctuations are compensated for by a prolongation of one beat being accompanied by a shortening of a neighboring beat so that the total measure duration remains constant (Blom, 1981; Kvitte, 1999). Even these predictions turned out to be difficult to reconcile with the realities of rhythmic performance (Johansson, 2010, 2017). Tolerance, then, could be seen as an acknowledgment that humans are unable to reproduce rhythmic patterns with the precision and control that the model prescribes; that there necessarily needs to be a flexibility allowing for imperfections. The problem with this line of reasoning is the more or less explicit presumptions that there exists an ideal model for rhythmic performance, that this model can be expressed in purely temporal terms (i.e. as particular durational ratios), that performers are guided and assessed by the model's predictions, and that discrepancies between the ideal model and performed rhythmic patterns are to be understood as either intentional expressive gestures or as more or less acceptable imperfections.

11. For example, Blom (1993, p. 177–78) specifies a 39:33:28 % ratio between the three beats in the so-called Tele-springar style.

Notably, the theory of rhythmic tolerance is not built on these premises. Instead, it rests on a processual and trans-parametric approach to rhythm, one implication of which is that rhythmic variability is intrinsic to the conception and performance of tunes and songs. From this perspective, there is no ideal or prescriptive rhythmic model against which performed rhythms can be assessed (whether as expressive or unintentional deviations). Rather, the model as such comprises multiple possible realizations. A related premise is contextual contingency across musical parameters, which includes how a particular rhythmic/temporal “variation” is aligned with the particular melodic-rhythmic-dynamic composition of a phrase/micro-phrase (Johansson, 2010, 2017, 2022a). The implication is, simply put, that a “deviant” temporal pattern may fit seamlessly within one melodic-rhythmic-dynamic context while the same pattern would appear discrepant in another context, even if it happened to match the generalized template used in descriptions of the rhythmic style in question. From this follows that time/timing cannot be understood with reference to its own constraints and that rhythmic tolerance as an analytical concept demands a consideration of a range of formative and contextual factors.

The above points mirror both how tonality and intonation have been treated in academic studies, and how the concept of tolerance might apply as a complement to existing theory in this field. To sum up the former, previous research has been characterized by a search for general rules and principles that could explain and predict intonation patterns, and that presumably function as a normative reference that guides performers (Omholt, 2015, p. 2). It is also largely presumed that the pitch/intonation parameter can be explained with reference to its own constraints, i.e. without taking specific contextual factors into account.¹² Finally, given the actual

12. There are notable exceptions to this. Westman (1998) largely rejects scale-based explanations and presents a model in which pitches are seen as affected by timbre/resonance, melodic context and individual expressive choices (“intonation”). Omholt (2021a) presents an analysis where intonation patterns in Norwegian fiddle tunes are shown to correlate with fingering patterns that are anatomically advantageous. Intriguingly, Jonzon (2025) makes a similar argument with regard to vocal traditional music. None of these explanations are compatible with the view that pitch relations constitute an autonomous system governed by abstract rules (i.e. principles that are independent of the particular *practices* through which they are manifested).

variability of intonations, models based on autonomous tonal systems require that there is a tolerance allowing for imperfections and/or expressive deviations from its normative predictions.

As I have argued throughout this article, the above view of tolerance represents a simplification and misrepresentation of the matter at hand. Instead, what I want to suggest is that intonational tolerance only makes sense as an analytical concept to the extent that a wide range of influential contextual factors are taken into account. These include:

1) The genre's normative discourse that negotiates its position and identity within a wider landscape of musical practices. Strikingly, the role and importance of microtonal intonations are very prominent parts of the contemporary academic and popular discourse on Scandinavian traditional music. Simply put, such musical behavior is not only expected to occur (albeit not by default) but is highly valued and part of what defines and distinguishes the genre (Kvifte, 2012). Given these conditions, it could be argued that there are situations where microtonal intonations are supposed to stand out and be noticed by virtue of being markers of musical mastery and stylistic authenticity (Kvifte, 2012, p. 109). This said, the issue here is not to predict the relation between discourse and practice but merely to underscore its importance to how tonal relations are conceptualized and assessed.

A related aspect of discourse that warrants attention is how and the extent to which intonation practices are accompanied by theories, abstractions and prescriptive terminology. Historically, there is little to indicate that traditional performers shared an explicit theory from which their intonational behavior could be derived. The immense intellectual effort by scholars and folk music collectors to make sense of traditional music's tonality (see Omholt, 2008; Sevåg, 1993; Westman, 1998) can be understood in light of this absence of explanatory discourse among the performers. Today the situation is different, with many traditional musicians entering higher music education programs where students are presented with an elaborate terminology, as well as exercises aimed to develop awareness and control over microtonal intonations (see Misgeld, 2014 for an illustrative example).

Again, it seems reasonable to assume that this will shape how tonal relations are perceived and conceptualized even if no detailed predictions are made.

2) Stylistic constraints and affordances: the (possibly implicit) aesthetic standards that characterize a particular style of playing or singing. On this level, tolerance could be thought of in terms of the nature and amount of intonational variation that can be afforded without disturbing stylistic coherency. As much as this appears to be a limitation on musical behavior, it is perhaps better described as the set of expressive potentials and interpretive resources that are available to musicians. Moreover, rather than being explicitly agreed-upon rules and principles, stylistic constraints and affordances are to be seen as largely intrinsic to the general practical knowledge that musicians accumulate through performing, listening, and interacting with other musicians and participants (Berkowitz, 2010, p. 2; Meyer, 1989, p. 10). Finally, these more or less implicit principles not only pertain to whether certain intonations are “allowed” within the style but also to whether and how they are perceived and assigned meaning. To clarify, through engagement in musical practices participants become primed to perceive and conceptualize tonal relations in certain ways. For instance, if microtonal intonations are ever-present – which arguably was the case for some older Scandinavian traditions – they might also be normalized to an extent that they possibly go unnoticed as a particular isolated aspect or feature of the music (note the opposite reasoning above). Similarly, to modern ears accustomed to digitally tuned music it might seem virtually impossible not to notice intonations that fluctuate and/or deviate from established norms.¹³

Another example that illustrates the relevance of considering stylistic constraints and affordances is the intrinsic openness (“tolerance”) to individual and idiosyncratic approaches to music-making that characterizes

13. Aesthetic standards and tolerances related to intonation are likely also affected by situational conditions, some of which are: the setting where a performance takes place (concert, competition, dance party, informal social gathering); the physical space where the music is performed, including acoustic properties; how the music is mediated (direct/live or through a recording); and listening setting (e.g. casual listening in a social setting vs. individual analytical close listening).

many traditional musics, including how tunes and songs are interpreted, and various aspects of performance style and technique (Johansson, 2015, 2022b). The freedom of expression also extends to intonation behavior, implying that there is no particular set standard that could be expected to apply across performers or performances.¹⁴ This also suggests that the norm or reference against which the intonational properties of a performance are deemed to be good, interesting, acceptable (or not) etc. is constantly negotiated through the very musical practices that it enables and constrains. This does not imply that anything goes from the outset. It does, however, imply that there is a significant element of “coming into being as it happens” when it comes to intonational aesthetics. That is, the more general openness to different technical and musical solutions implies that particular intonational behaviors are partly only retrospectively assessed. The concept of intonational tolerance in traditional fiddling does not make sense without these conditions. Clearly, existing and accepted intonations cannot be aggregated together to represent a tolerance range for intonations. Rather, tolerance is situationally determined, including who the performer is, the performance history of the tune in question, and specific musical contextual factors that determine whether particular intonations work as integrated parts of a larger musical whole (see further below).

3) The particular configuration of musical elements within which the intonations in question are located. Clearly, intonational tolerance is affected by musical context, both in terms of the threshold for noticeable differences and whether pitches are within an acceptable range. In this vein, Kvifte (2012, p. 99) notes that the tolerance for intonational variation will be much greater in monophonic vocal music than in fiddle music where two or more notes sound simultaneously. Westman (1998, p. 112) and Omholt (2015, p. 23) makes similar statements. Moreover, as was highlighted in my first example (Figure 2), the tolerance for intonational “variation” (this is only to be considered variation under certain conditions) may increase

14. There are definitely examples of performers attempting to mimic the intonations of other players down to the finest detail, particularly in educational contexts. However, this observation does not compromise the notion that individuality in interpretation and style is a fundamental feature of traditional musicking.

when intonations are logically patterned in relation to melodic context. Finally, I have argued that musical context also could be understood in terms of the totality of sound features within which pitch emerges, which in turn relates to the premise that musical parameters are interconnected, interdependent and overlapping. In sum, the analysis shows that particular configurations of musical elements may mask or highlight the intonational properties of a segment. This pertains to whether intonational variations are detectable, but also whether they are to be considered variations at all, and if so, whether pitch/intonation necessarily is the expressive parameter being activated. These considerations led me to propose an expansion of the concept of intonation to refer to the overall shaping of a tonal event without specifying if or how the performance action and its output should be separated into different parameters. This blurring or fusion of otherwise separate domains may be problematic from the point of view of music theory and comparative analysis, but I argue that the resulting ambiguity better reflects the musical realities of traditional fiddling.

The overall variability and undeterminedness of musical outputs are a significant context for understanding intonational tolerance, and this extends to all aspects of musical production and perception. There are many instances where it simply cannot be determined to which category a musical event belongs, including note onsets and timings (on or off the beat), rhythmic groupings (which notes that belong to which beat), subdivision (even or uneven), distinctions between structural and ornamental events etc. In some contexts, such ambiguity clearly is intentional on part of the performer and considered an essential part of the aesthetics of performance (Johansson, 2022a). When it comes to the pitch domain more specifically, Westman (1998, p. 130–31) makes an illustrative comparison between Western art music and traditional Scandinavian fiddle playing. In the former, intonations serve the function of communicating a distinction between pitch categories. For instance, there should be no doubt whether a note represents a minor or major third, which tends to be reflected in intonations that are polarized towards the outer limits of the spectrum. In contrast to this scenario, pitch categories in traditional fiddling are inherently ambivalent by potentially serving multiple contextually determined

functions (the note's position in a scale, melodic formula, polyphonic context and/or fingering pattern, and/or its sonic/timbral attributes). Again, this complicates the notion of tolerance in that the reference against which to assess the alleged flexibility is shifting. Alternatively, it highlights the point that what is flexible is the intonational framework as much as the intonations themselves. Moreover, while Westman uses the term *ambivalent*, it could be added that intonations also may be ambiguous in the sense that the very pitch of the note is unclear due to its spectral components or overall sonic properties (cf. Figure 3 and the associated analysis).¹⁵ This pertains to the second dimension of tolerance, including the notion that the pitch of a note may be perceptually extended to form a widened zone or region rather than being a defined point along the pitch axis.

4) Performance constraints and affordances: the idiomatically constrained handling of particular instruments. Notably, there are absolute constraints as in piano players simply cannot synchronize to microtonal intonations, and no one would expect them to. But this goes much further than that: idiomatic constraints and affordances are not simply determined by technological limitations but are rather shaped through the stylistically framed interactive engagement with particular instruments (Johansson, 2015; Kvitte, 1989; Røine, 2024; Theberge, 1997).

One example is how fiddle players have developed intonation practices where certain finger positions and combinations thereof are favored over others.¹⁶ Having analyzed 500 transcribed Norwegian fiddle tunes, Omholt (2021a) observes that certain finger positionings occur far less frequently than others representing the same note in a different octave. This includes many instances where the intonation of “the same” note on different strings is not consistent in cases where the melody spans two or more octaves.

15. On this note, a central element of Westman's (1998) thesis is the observation that notes with relatively little resonance (on the fiddle) are more variable in pitch than notes with strong resonance, which in turn could be interpreted in line with the premise that the former are more perceptually flexible and ambiguous in terms of pitch.

16. This is also reflected in how traditional fiddlers talk about “notes,” where descriptions such as “the second finger” often seem to be preferred over “the C#,” “the fifth” etc. (Johansson, 2022a).

These observations are very difficult to reconcile with an abstract system of tonal relations (a scale or similar) from which individual pitches are supposed to be derived. On the other hand, such non-octave-equivalent intonations often do make sense from the point of view of traditional playing technique, both in terms of idiomatic constraints (how it feels physically natural to position the fingers) and in the sense that the various intonations are part of characteristic melodic (i.e. fingering) formulas that are ubiquitous across tunes and performances but that do not translate well to other octaves (Johansson, 2022b; Omholt, 2021a; Westman, 1998). Similarly, in a study of improvisation in Irish traditional fiddle playing, I observed a number of instances of “alternative ‘harmonisation’ by means of double stops that do not seem to fit the harmonic context of the passage” as well as “notes that do not belong to the tonal mode of a passage” (Johansson, 2022b, p. 10). Here I argued that while these behaviors may be difficult to rationalize from a (any) music theory standpoint, “playing these notes arguably makes sense within their particular contexts, as parts of characteristic fingering formulas.” A crucial premise of this argument, then, is that “context does not merely refer to the tonal-rhythmic structure of a passage but to the sensorimotor logic of interrelated sound-producing movements.” Both Omholt and I also make the argument that these practically conceptualized behaviors are formative of the aesthetic reference, as opposed to being mere acceptable deviations from an expected norm.

Conclusion

What could the concept of tolerance achieve in this context beyond being a different way of saying that intonations are flexible and variable? If nothing else, my analysis and discussion have highlighted the contextual and processual nature of pitch production and perception, including the reference against which flexibility and variability can be identified and assessed in terms of tolerance. The contextual dimensions comprise of 1) discursive and situational conditions that frame and inform how tonal relations are conceptualized, 2) the specific musical context for a tonal event, which in-

cludes the sequential placement of a note in a melodic-rhythmic pattern and the musical features that coexist with pitch/intonation in the musical moment (timing, attack, dynamics, intensity, timbre), and 3) the idiomatic characteristics of the instrument being used and the associated sensorimotor logic behind the production of a note or a sequence of notes.

The processual dimension concerns how intonational norms and frameworks or reference structures are shaped through the musical activity itself, including the corresponding unfolding of musical events. Overarchingly, this can be thought of in terms of the ongoing interactive engagement with tunes and songs, instruments, playing techniques and interpretations, and how these practices are formative as much as reflective of intonational norms and constraints. On a more specific level, a processual perspective implies that intonational references are partly established through pattern formations, repetitions and variations within the individual performance where the references are to apply.

The processual and the contextual dimensions converge in the sense that both could be understood in terms of the other: the processual factors are also contextual factors and vice versa. What the processual perspective provides in addition, however, is a reminder that the various factors and their significance are not fixed once and for all. Without this premise, the present analysis and discussion could give the impression that any pattern of intonations can be neatly explained by some intricate multicontextual model. However, according to the present argument, intonational references and associated forms and degrees of tolerance are not only shifting between contexts but also emergent and evolving through the expressive behavior of performers and audiences. An important addition to this is that it obviously cannot be presumed that intonations conform to some (flexible) norm more or less by default. Not only do some performances fail to meet aesthetic standards, but it also should not be forgotten that intonation may not be such a big deal in some situations. The performers' and other participants' focus may be elsewhere, such as when playing for dancing and the importance of rhythm, groove and flow far exceeds that of microtonal precision. This is also a reminder that the more superficial notion of tolerance as an allowance for imperfections in intonation should not be ignored. This said, according to

the arguments made in the present article, this is not an either-or scenario: neither a complex system model nor one relying on random or accidental fluctuations will do justice to the observed intonational behaviors.

Whatever perspective is taken in these matters, it speaks against the notion of some generalized abstract system of tonal relations from which actual intonations supposedly are derived. Instead, the core of the phenomenon under investigation seems to be found in the qualities, behaviors and attributes that characterize an oral musical practice that is (or at least was) not accompanied by theoretical explications of its underlying determinants. In the absence of coherent and consistent systems, there inevitably will be variabilities and ambiguities, not in the sense that anything goes but in the sense that compliance with aesthetic standards is not contingent on rule-like principles against which the behavior of individual parameters (pitch/intonation, rhythm/timing) is judged. Here one could consider the vast variability of technical and musical solutions, versions of tunes, and rhythmical and intonational interpretations found in archive recordings, including those that represent the same tradition/style. In short, there is no obvious coherence to be found within any particular parameter but rather in an overall sense of well-formedness where the different performances conform to generalized criteria such as rhythmic flow (the music being danceable), overall melodic consistency (the tune being recognizable despite variations) and idiomatic constraints (musical solutions being “logical” from the point of view of how they are produced on the instrument). Arguably, no conventional music theory could possibly accommodate these dynamic and elusive mechanisms. Instead, I argue that what is called for is a comprehensive consideration of the full range of formative and contextual factors with a focus on the *practices* within which musical knowledge is embedded.

References

- Ahlbäck, S. (1986). *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*. Udda Toner.
 Berkowitz, A. (2010). *The improvising mind: Cognition and creativity in the musical moment*. Oxford University Press.

- Blom, J.-P. (1981). The dancing fiddle: On the expression of rhythm in hardingfele slåtter. In J.-P. Blom, S. Nyhus & R. Sevåg (Eds.), *Norwegian Folk Music. Series I: Slåttar for the harding fiddle*. (Vol. 7, pp. 305–312). Universitetsforlaget.
- Brown, S. (1991). Determination of location of pitch within a musical vibrato. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 108, 15–30.
- Chattopadhyay, B. (2022). *Sound practices in the Global South: Co-listening to resounding plurilogues*. Palgrave Macmillan.
- Cuddy, L. L. & Dobbins, P. A. (1988). Octave discrimination: Temporal and contextual effects. *Canadian Acoustics*, 16(3), 3–13.
- Danielsen, A., Johansson, M. & Stover, C. (2023). Bins, spans, and tolerance: Three theories of microtiming behavior. *Music Theory Spectrum*, 5(2), 181–198.
- Danielsen, A., Nymoen, K., Langerød, M. T., Jacobsen, E., Johansson, M. & London, J. (2022). Sounds familiar? Music genre expertise modulates timing perception and micro-level synchronization to auditory stimuli. *Attention, Perception, & Psychophysics*, 84, 599–615.
- Farraj, J. & Abu Shumays, S. (2019). *Inside Arabic music: Arabic maqam performance and theory in the 20th century*. Oxford University Press.
- Fastl, H. & Zwicker, E. (2007). Pitch and pitch strength. In H. Fastl & E. Zwicker (Eds.), *Psychoacoustics* (pp. 111–148). Springer.
- Johansson, M. (2010). The concept of rhythmic tolerance: Examining flexible grooves in Scandinavian folk fiddling. In A. Danielsen (Ed.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* (pp. 69–84). Ashgate.
- Johansson, M. (2015). On the relationship between technique and style: The case of the violin. *Music Education Research*, 17(2), 127–140.
- Johansson, M. (2022a). Timing-sound interactions. Groove-forming elements in traditional Scandinavian fiddle music. *Puls*, 7, 53–71.
- Johansson, M. (2022b). Improvisation in traditional music: Learning practices and principles. *Music Education Research*, 24(1), 56–69.
- Jonzon, K. (2025). Han kun int spela sôm I sang. *Musikk og tradisjon* 38, 39–63.
- Kvifte, T. (1999). Fenomenet ‘asymmetrisk takt’ i norsk og svensk folke-musikk. *Studia Musicologica Norvegica*, 25, 387–430.

- Kvifte, T. (2012). “Svevende intervaller” – og svevende begrep. *Norsk folke-musikklags skrift*, 26, 93–112.
- Kvifte, T. (1989). *Instruments and the electronic age: Toward a terminology for a unified description of playing technique*. Solum.
- May, E. (1983). *Musics of many cultures: An introduction*. University of California Press.
- Meyer, L. B. (1989). *Style and music*. University of Pennsylvania Press.
- Misgeld, O. (2014). *Att befria det lekande sinnet: Om metoder för melodisk variation och improvisation i svensk folkmusik*. Royal College of Music.
- Omholt, P. Å. (2008). På jakt etter folkemusikkskalaen: Et overblikk. *Norsk folkemusikklags skrift*, 22, 27–59.
- Omholt, P. Å. (2015). Mælefjollvisa – toner i bevegelse: Om intonasjon i vokal folkemusikk. *Musikk og tradisjon*, 29, 29–58.
- Omholt, P. Å. (2021a). Om det fysiske utgangspunktet for intonasjon på fele. *Studia Musicologica Norvegica*, 47, 7–26.
- Omholt, P. Å. (2021b). Å male i blått – Om måling av intonasjon på hardingfele. *Musikk og tradisjon*, 35, 11–42.
- Rice, T. (1994). *May it fill your soul. Experiencing Bulgarian music*. The University of Chicago Press.
- Rosenberg, S. (1996). Med blåtoner och krus, om äldre folkligt sångsätt. *Norsk folkemusikklags skrift*, 10.
- Røine, A. E. (2024). *Rytmske strukturer i norsk slåttemusikk. En sammenliknende studie av ansatspraksis på munnharpe, tralling, langeleik og hardingfele*. [Doctoral dissertation]. University of South-Eastern Norway.
- Schjølberg, L.-I. (2001). *Fele-ljom* [Music CD]. Schjølberg.
- Schneider, A. (2001). Sound, pitch, and scale: From “tone measurements” to sonological analysis in ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 45(3), 489–519.
- Schneider, A. (2018). Pitch and pitch perception. In R. Bader (Ed.), *Springer handbook of systematic musicology* (pp. 111–148). Springer.
- Sevåg, R. (1993). Toneartsspørsmålet i norsk folkemusikk. In B. Aksdal & S. Nyhus (Eds.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk* (pp. 342–376). Universitetsforlaget.

- Terhardt, E. (1974). Pitch, consonance, and harmony. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 55(5), 1061–1069.
- Théberge, P. (1997). *Any sound you can imagine: Making music/consuming technology*. Wesleyan University Press.
- Warrier, C. M. & Zatorre, R. J. (2002). Influence of tonal context and timbral variation on perception of pitch. *Perception & Psychophysics*, 64(2), 198–207.
- Westman, J. (1998). *Melodi – klang – intonation* [Hovedoppgave]. University of Bergen.



Bokmelding

Benjamin Rygh: *Norskbygde fioliner før 1850 – formspråk, konstruksjonsmetoder og materialbruk*. Doktoravhandling, Universitetet i Sørøst-Norge, 2025. 733 s.

Ånon Egeland

I over hundre år har praktisk talt all akademisk interesse for norsk tilvirkning av fioliner (i vid forstand av ordet) vært retta mot hardingfela – fra nasjonsbyggingstida sine eurofobiske forsøk på å gjøre hardingfela 100 % norsk til vår tids tverrfaglige prosjekter og bokutgivelser. Når fiolinen, den vanlige fela, unntaksvis blir nevnt, handler det som regel om musikken på instrumentet og ikke instrumentet som sådan. Det er altså først nå at mangelen på forskning på fiolinen har fått grundig oppreisning gjennom Benjamin Ryghs doktoravhandling.

Det er et tungt stykke arbeid Rygh har levert, både når det gjelder informasjonsmengde og i bokstavelig forstand: Avhandlinga, med sine to ruvende bind på 32,6 cm x 24,7 cm, veier 5,6 kg og er definitivt ikke sengelektyre. Den er resultat av 11 års arbeid, og det er unektelig utfordrende å skulle sammenfatte innholdet i en kort anmeldelse som denne uten å overforenkle.

Tittelen på avhandlinga kunne ha referert til “form”, “konstruksjon” og “materialer”. Når Rygh i stedet bevisst velger betegnelsene “formspråk”, “konstruksjonsmetoder” og “materialbruk”, er det for å understreke den menneskelige tilstedeværelsen, den skapende prosessen og den handlingsbårne kunnskapen. For Rygh er fiolinen nemlig ikke bare en gjenstand – den er også et uttrykk for kunnskapen som sitter i kroppen til instrumentmakeren.

Etter ei utgreiing om sin hermeneutiske metode, tar Rygh fatt på en fylldig presentasjon av europeiske fiolinmakertradisjoner. Her får ei lang rekke land omtale – også slike som ikke akkurat er kjent for sterke fiolinmakertradisjoner, i hvert fall ikke i dag. Det underliggende premisset for den grundige gjennomgangen av europeiske forhold er at Norge kulturelt og geografisk er en del av Europa. Et sentralt mål med avhandlinga er å vise hvordan fiolinmakeriet i Norge forholder seg til samtidige strømninger i fiolinmakeriet i Europa forøvrig.

Rygh beskriver de ulike tilnærmingsmåtene fram til ferdig instrument utførlig. I tillegg forsyner han teksten raust med illustrasjoner, blant annet 3D-tegninger. Disse tydeliggjør på forbilledlig vis de ulike måtene å sette sammen sarg, bunn og lokk på, hvordan halsen er festa til fiolinkroppen og ytre form, det vil si omriss, hvelving på lokk og bunn, form på f-hull og på snekke.

Det rikholdige billedmaterialet tar svært mye plass i avhandlinga, men Rygh argumenterer for at han på den måten – gjennom det visuelle – tar fiolinmakerens ståsted. Dessuten taler bildene et internasjonalt språk, som vil gjøre avhandlinga tilgjengelig for det internasjonale fagfeltet. Teksten lar seg, som Rygh påpeker, lett oversette med de stadig kraftigere språkmodellene som er tilgjengelige. For alle lesere som mangler den erfarne instrumentmakerens evne til å oversette tall til fysisk form, vil bildene og plansjene garantert lette den umiddelbare forståelsen betraktelig.

Som et eksempel på alle de interessante emnene Rygh berører, vil jeg trekke fram omtalen av de tyske sentrene for masseproduserte fioliner, Markneukirchen, Klingenthal og Schönbach. I disse saksiske småbyene var det nemlig storstilt masseproduksjon av såkalte *Duzendgeigen* (“dusinfeler”), som forsynte store deler av Europa og Amerika med fioliner i en overkommelig prisklasse. Blant norske spelemenn er det ennå vanlig – når en vil presisere at “fela” det er tale om, er en fiolin – å bruke betegnelser som “dusifele”, “dussingfele” eller “tysk fele”.

Mot det europeiske bakteppet tar Rygh så for seg det norske materialet: 13 fioliner, tre bratsjer og én cello. To hardingfeler er også

tatt med i utvalget. Enkelte av instrumentene befinner seg i ei gråsone når det gjelder klassifisering, og gir derfor fin anledning til å stille noen viktige spørsmål: Hardingfela laga av Isak Nilsen Skaar (ca. 1690–1759) i 1751 har for eksempel bare én understreng og har blitt omtalt som “the missing link”. Den sparsomme dekoren og det innlagte gripebrettet er typisk for eldre hardingfeler. Sneikka, derimot, som for et ukyndig øye kan se ut som ei moderne fiolinsnekke, er typisk for formspråket til den alemanniske skolen, som var virksom i det sørlige Schwarzwald og i Sveits på 1600-tallet. De lange hjørnene og hvelvinga på lokk og bunn peker i samme retning. Rygh setter det på spissen og hevder at dersom understrengen er sekundær – noe som er godt mulig – “er det faktisk ingenting ved fela til Isak Nilsen Skaar som skiller seg fra 1600-talls-fioliner i den alemanniske tradisjonen”. Et annet gråsonetilfelle, signert Trond Isaksen Flatebø (1713–1772), Isak Nilsen Skaars sønn, er klassifisert som fiolin. Den har klare likhetstrekk med en fiolin laga i Klingenthal på 1700-tallet, men har hatt fire understrenger. Rygh spør – uten å gi noe egentlig svar – om dette er et instrument Trond Flatebø kan ha bygd om, eller om han har laga det fra bunnen. Og gjør understrengene instrumentet til hardingfele, eller er det en fiolin med understrenger?

For å registrere instrumentene grundig, har Rygh benytta seg av et imponerende spekter av tekniske hjelpemidler: 3D-illustrasjon, endoskopi og industriell CT-skanning. Han bidrar også med ei genial løsning for å vise hvelving på lokk og bunn. Det er et aspekt som lett blir diffust – i alle fall for en legmann – når en bruker den konvensjonelle metoden: en profilmal som tar strategiske mål på fem bestemte punkter på tvers av instrumentet. I stedet har Rygh utvikla en sinnrik måte å bruke laser på til dette formålet. Grovt forklart blir fiolinen lagt i et modifisert bademøbel fra IKEA, dekt med ei 3 mm tjukk, svart akrylplate med tverrgående lysåpninger på 1 mm plassert med 1 cm mellomrom. På toppen av plata står ei vogn på skinner med en påmontert laserpenn, som lyser ned mot sprekkene i plata. Vogna skyves manuelt tre ganger fram og tilbake mens et kamera med lang lukkertid (ca. 50 sekunder) tar bilder. Resultatet blir et bilde med tverrgående lysstriper

tett i tett som gir et svært godt bilde av hvelvinga. Med denne oppfinnelsen kan – og bør – Rygh ha danna skole for framtidig instrumentregistrering.

På grunnlag av registreringene kan Rygh dra noen interessante konklusjoner, blant annet at de norske fiolinene, som ellers i Europa, stort sett er bygd med lokale materialer. Ingen av dem er bygd på innvendig form, slik det er vanlig i dag. Med unntak av én, har alle hals og halskloss i ett stykke. Når de undersøkte fiolinene i tillegg har små eller ingen hjørneklosser, tyder dette på at de er bygd uten byggeform. Konstruksjonsmetodene har mange sammenfallende trekk med europeiske metoder, men noen løsninger er særegne, for eksempel den koniske pluggen som går ned i halspluggen på innsida og ned i bunnen. Dette trekket finnes igjen på eldre hardingfeler.

Omrisset til de norske fiolinene viser sammenheng med formspråket til Andrea Amati (ca. 1505–1577) og Nicolò Amati (1596–1684) fra Cremona og Giovanni Paolo Maggini (1580–ca. 1630) fra Brescia. Hvelvingene følger i stor grad formspråket til Jacob Stainer (ca. 1617–1683) fra Absam i Tyrol. F-hullene har ofte individuelle utforminger, men kan minne om f-hullene til de ovennevnte fiolinmakerne.

Rygh har greid balansegangen med å levere et arbeid som holder akademiske mål samtidig som det oppfyller standardene til fiolinmakere og forskere på feltet. Det avspeiler også på en god måte den hybride profilen til Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk ved Universitetet i Sørøst-Norges campus i Rauland, der Rygh har sitt daglige virke. Her er det rom for både teori og praksis. Han har på en spennende måte tydeliggjort hvordan europeiske og norske fiolinmakertradisjoner – også hardingfelemakertradisjonen – er vevd sammen. Det viktigste bidraget hans er nok likevel all den konkrete informasjonen han gir til beste. Avhandlinga hans er ei gavepakke til fiolinmakere som vil bryte med dagens ensretting i faget.

Denne anmelderen kan bare slutte seg til Ryghs ønske om at avhandlinga vil inspirere til større mangfold når det gjelder formspråk og konstruksjonsmetoder og til bærekraftig bruk av lokale materialer. Slike instrumenter vil helt klart finne sine brukere som i sin tur vil bidra til å styrke mangfoldet ytterligere.



Konferanserapportar

Ungt forskerforum for folkemusikk og dans, Forumtreff 13.–14. mars 2025, Universitetet i Sørøst-Norge (Rauland).

Elizabeth Gaver og Bjørnhild Eskeland Wesenberg

Ungt forskerforum for folkemusikk og dans (UFFD) gir en ramme for bachelor-, master- og PhD-studenter, samt nylig utdannede ved Norges musikkhøgskole i Oslo, Ole Bull Akademiet på Voss og Universitetet i Sørøst-Norge Campus Rauland for å presentere og diskutere forskningsprosjekter. Forumet arrangeres av masterstudenter ved alle tre institusjonene i samarbeid med Norsk folkemusikklag og er åpent for andre interesserte så vel som studenter.

Forumtreffet i 2025 inkluderte presentasjoner om en rekke emner som førte til interessante spørsmål og diskusjoner. Disse inkluderte tonalitet og klang i vokalmusikkframføring (Kristin Jonzon, PhD, University of Aberdeen, 2023), tolkning av notasjon og bruk av språkrytme i kveding (Karolina Westling, master, USN, 2020), trommeslåttradisjon i Norge (Åsmund Soldal, 2. års masterstudent, NMH), og Springdans fra Vestfold (Sissel Klohs, master, USN, 2020). I tillegg var det tre presentasjoner om feletradisjoner: slåttevarianter og dansespill (Bjørnhild Eskeland Wesenberg, 2. års masterstudent, USN), felestemninger i skandinavisk folkemusikk, samt andre tradisjoner og barokkmusikk (Joan Gatti, 2. års masterstudent, KMH), og bruk av aspekter ved tradisjonell felemusikk og fremføringspraksis for å lage slårter til middelalderfeler (Elizabeth Gaver, 1. års masterstudent, NMH). Det var også en presentasjon av Stine Fjellkårstad, representant fra Noregs Ungdomslag, om organisasjonsarbeid med mål for å skape sosiale møtestedet, samt ta vare på og formidle tradisjon og kunnskap.



Fra UFFD Forumtreff.



Fra UFFD Forumtreff.

Fagsamtalen mellom Mathias Jin Budtz (Subsdans, Soul Sessions Oslo og dEEp doWN dopEiZM) og Mats Johansson (USN) løfter fram hvordan det kan legges til rette for en inkluderende og medskapende deltagerkultur. De gav oss innblikk i hvordan streetdancemiljøet gir rom for individuelle

uttrykk i et kollektivt fellesskap, hvor man heier på hverandre i hver enkelts utvikling. Sosiale fellesskap styrkes ved en slik tilnærming hvor man ser at hvert individ har noe å lære videre og bidra med uansett nivå. Det var en engasjerende fagsamtale med mange sammenfallende linjer til tradisjonsdansens og -musikkens deltagende kultur.

Videre rundet forumet av med en presentasjon med Laura Ellestad om Norsk folkemusikklag og en presentasjon fra ansatte ved fakultetet i Rau-land om deres aktuelle forskning.

Forumet fant sted under Vinterfestivalen, noe som ga mulighet til å delta på workshops, konserter, dans og kappleik.

Seminar i forbindelse med bokprosjektet “Hallingdansen” og Hallingdansarhelg, 19.–21. september 2025, Riksscenen, Oslo

Siri Mæland og Elizabeth Svarstad

På Torpo i januar 2025 gikk startskuddet for et bokprosjekt om hallingdansen. Boka er initiert av Gunnlaug Lien Myhr, Martin Myhr og Egil Bakka, som har ledelsen i prosjektet. På seminaret i januar møttes en rekke dansere og ressurspersoner og startet planleggingen av innholdet i og arbeidet med boka.

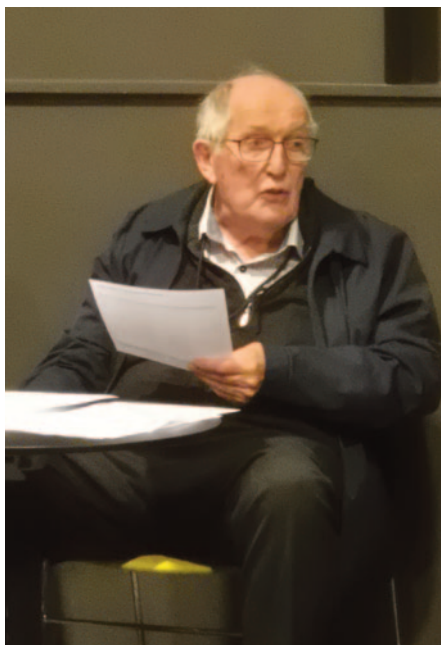
Seminaret i Oslo i september 2025 ble arrangert i samarbeid med Riksscenen og gikk over tre dager med fokus på hallingdansen både som praksis og historie. Martin Myhr, Vetle Springgard og Vilde Westeng stod for planlegging og gjennomføring, hvor Egil Bakka også hadde en sentral rolle.

Seminarhelga åpnet med forestillingen “Hallingdansorama” med rundt 40 hallingdansere på hovedscenen. Forestillingen ble ledet av Springgard, som er uteksaminert koreograf fra KhiO våren 2025, og ble imponerende nok satt i stand på et par timer før premiere. Forestillingen inkluderte visning av et rørende utdrag fra den kommende dokumentarfilmen om Ingar Ranheim.

Lørdagens program bestod av to parallelle avdelinger. Den ene delen var et panel satt sammen av hallingdansere over 60 år ledet av Bakka. Samtalen hadde fokus på hallingdansen i manns minne og tiden etter andre verdenskrig. Mange var invitert til å bidra, hvor 14 hadde anledning denne helga:



Egil Bakka i samtale med hallingdansere. Foto: Siri Møland.



Egil Bakka. Foto: Siri Møland.



Åste Våle. Foto: Elizabeth Svarstad.



Egil Bakka orienterer om bokprosjektet. Foto: Siri Møland.



*Frederick Brevig Deverill.
Foto: Elizabeth Svarstad.*



Birgit Haukås. Foto: Siri Møland.

Øyvind Kvile, Leif Stinnerbom, Thor Herman Bøhle, Knut Blikberg, Vidar Underseth, Ola Vetthe, Robert Dokken, Dag Hamre, Bjørn Strand, Jon Ellingsen, Rolf Bjørgan, Randi Før, Martin Myhr og Boye Wangensteen. Paneldeltakerne hadde forberedt seg ved å svare på spørsmål fra et intervju skjema, og hver av dem fortalte om hvordan de ble introdusert for halling og folkedans. Mange fremhevet særlig betydningen av å møte andre dansere og lærere og bli tatt med på samlinger og kappleik der de kunne bli del av et fellesskap.

Etter en pause var det åpent for å ta ordet, og gode og muntre historier og minner kom frem i fleng sammen med spørsmål og kommentarer fra tilhørerne og historiske opplysninger fra Gunnlaug Lien Myhrs arbeid med historiske kilder for hallingdans. Siste del av panelet var viet debatter i miljøet, og det ble det også spennende diskusjoner av.

Parallelt med panelsesjonene var det i salen ved siden av verksted og utforskning av hallingen og av kilder i praksis. En god gruppe aktive hallingdansere tok for seg en samling av bilder og skisser fra 1800-tallet og gjorde forsøk på tolkninger av tak og godkarstykker. Verkstedet ble ledet av Westeng og Springgard. Mot slutten av dagen samlet alle seg og fikk en flott oppsummering av forslagene de hadde forsket seg frem til.

I søndagens første økt ga Bakka en gjennomgang av plan og innhold for bokprosjektet. Salen kom med innspill, og hver og en redegjorde for sine bidrag. Noen har allerede levert materiale, mens andre skal i gang med å samle informasjon og skrive tekster. Alle deltakerne ble oppfordret til å bidra.

Siste post på programmet var foredraget "Arkivdans med ungdommeleg blikk" med Frederick Brevig Deverill.

Forøvrig inneholdt seminaret dansefest både fredag og lørdag, godkarteving og visning av to forestillinger for barn og ungdom: En prøveforestilling med Ådne Kolbjørnshus, Håkon Odden og Sindre Tronrud og en forestilling om den skogfinske kulturen og Halteguten med Ånund Myhren og Vera Sonne. Hele seminaret ble dokumentert av Birgit Haukås fra Norsk senter for folkemusikk og folkedans.

Arbeidet med boka fortsetter i ressursgruppa, i arbeidsgruppene og med bidrag fra mange ressurspersoner fra ulike fagfelt. Bokprosjektet er åpent for alle som ønsker å bidra med informasjon om hallingdansen i dag og i historien. Vi ser frem til fortsettelsen!

Nordtrad Master Seminar, 24.–28. september 2025, Kungliga Musikhögskolan, Stockholm, Sverige

Åsmund Soldal

Nordtrad masterseminar ble arrangert ved Kungliga Musikhögskolan i Stockholm i september 2025. Nordtrad er et samarbeid mellom land i Norden og Baltikum, og har først og fremst vært retta mot bachelor-studenter på studier innenfor tradisjonsmusikk. Seminaret i Stockholm var det første på masternivå. Tolv institusjoner var representert i Stockholm, og arrangementet ble finansiert gjennom midler fra Nordplus og Erasmus+. Et uttalt mål for seminaret har vært å gjøre dette til et årlig arrangement, som skal rullere mellom ulike utdanningsinstitusjoner.

Innholdet på masterseminaret bestod hovedsakelig av presentasjoner av Kunstnerisk utviklingsarbeid fra masterstudenter, tidligere masterstudenter, doktorgradstipendiater og lærere. Presentasjonene var stort sett organisert i bolker på 90 minutter, der det har vært tre presentasjoner på 20 minutter hver, etterfulgt av 30 minutter med spørsmål og innspill til de tre presentasjonene. Flere deltakere stilte også ut sine forskningsplakater.

Presentasjonene hadde ulike format. Noen presenterte ferdig og publisert forskning, mens andre presenterte prosjekter som er midt i prosessen eller helt i startfasen. Presentasjonene hadde ellers fri form, med tekst, bilder, video og musikkframførrelser.



Brett Hiiob. Foto: Olof Misgeld.

Undertegnede synes seminaret var inspirerende. Det var svært berikende faglig utveksling, og et fint tilskudd til *Ungt forskerforum for folkemusikk og dans*, som har vært arrangert årlig av masterstudenter i Norge med støtte fra Norsk folkemusikklag.



*Jon Hjellum Brodal og Ingrid
Lingaas Fossum.
Foto: Olof Misgeld.*



*Nortrad masterseminar.
Foto: Olof Misgeld.*



*Spørsmålsrunde etter presenta-
sjoner av Åsmund Soldal og
Laris D'Hose.
Foto: Olof Misgeld.*

Fele- og hardingfeleforum, 3.–4. oktober 2025, Norges musikkhøgskole, Oslo

Unni Løvlid

Helga 3.–4. oktober inviterte folkemusikkstudiet ved Norges musikkhøgskole (NMH) til Fele- og hardingfeleforum. Dette er fjerde gong vi har gjennomført dette arrangementet. Tidlegare har NMH i samarbeid med Sparebankstiftinga gjennomført to arrangement per år; dette forumet, og ein instrumentverkstad. Nytt av i år var at vi slo saman desse to arrangementa. Vi ynskja å undersøkje om det treff meir utøvarane ute i feltet som vi prøver å nå. Ein annan grunn er at vi opplever at dei to tidlegare arrangementa fagleg heng saman. Der var i alt 17 påmelde frå ulike delar av landet, og åtte bidragsytarar. Avdelinga ved NMH som held i kurs sto for administrasjon, påmelding, arrangementsvertar og praktisk hjelp under gjennomføringa. Vert for årets forum var professor II Susanne Lundeng.

Målet for forumet er å bygge miljø, og å gje utøvarane i dag meir instrumentkunnskap inn til å ivareta eige instrument. Deltakarane fekk hjelp til å justere lydpinne, stol, rense boge, bytte strengar og få veiledning til korleis ivareta sine instrument over tid. Dei fekk og veiledning om korleis lese instrumentet sitt, og finne ut kva tid dei bør oppsøkje instrumentmakar for hjelp.

Programmet besto av instrumentverkstad, foredrag, konsert og sosialt samvær. Fele- og hardingfeleforumet har fokus på instrumenta og musikken som høyrer til, der norske tradisjonar og utøvarar står sentralt. Der er ikkje fokus på innlæring av repertoar. I tillegg ynskjer vi å gje merksemd til eit utval nye produksjonar som er lansert innanfor feltet, enten som musikk eller skriftleg. I år var dette representert ved Susanne Lundeng og “De salige,” Vidar Lande, Marit Vestrum og Ånon Egeland. I tillegg til det reint faglege ynskjer vi å tilby ein møtestad i ei triveleg ramme med god tid saman. Faglege samtaler i trygge rom er eit mål. Alle aldrar og nivå som har interesse av spel, felebygging, vedlikehald av instrument, eller historie er målgruppa.



Instrumentverkstad. Til høgre: Magnus Nedregård. Foto: Unni Løvlid.



Marit Vestrum. Foto: Unni Løvlid.



Susanne Lundeng. Foto: Unni Løvlid.

Fredagens program bestod av eit foredrag og samtale med Susanne Lundeng, Nils Olav Johansen og Are Simonsen: "Idé, prosess og komposisjonsteknikk. Foredrag/samtale om utviklinga av 'De salige.'" Etter foredraget fekk forumdeltakarane oppleve nettopp konserten "De salige" med Lundeng, Johansen og Simonsen i Levinsalen på NMH.

Laurdagen bestod av to parallelle verkstader: feleverkstad ved Magnus Nedregård og hardingfeleverkstad ved Ottar Kaasa. Om kvelden var det foredrag og konsertforedrag med Vidar Lande, Marit Vestrum og Ånon Ege-land.

Folkemusikkstudiet ynskjer å halde fram med dette forumet som ein årleg aktivitet. Det er mogleg det i framtida er naturleg å invitere inn fleire strykemiljø, som til dømes dei klassiske. Vi trur det kan gje interessante faglege samtaler, meir kunnskap om kvarandre og kanskje bevisstgjeringsom faglege treffpunkt vi har oppgjennom historia.

Arrangementet var støtta av Dextra/Sparebankstiftelsen og Norges musikkhøgskole og leia av Unni Løvlid, leiar av folkemusikkstudia ved NMH.



Samandrag av folkemusikk- og folkedansrelaterte masteroppgaver

Retuned – An investigative and artistic research of the use of scordatura in the folk music of Sweden and Norway. Masteroppgave i folkemusikk, Kungliga musikhögskolan i Stockholm og Norges musikkhøgskole, 2025.

Joan Gatti

I mastergradsprosjektet *Retuned* ville jeg se nærmere på alternative stemmepraksiser på fele innenfor svensk og norsk folkemusikk. Målet var å forske på og reflektere rundt følgende to spørsmål:

Hvilke stemminger finnes i disse tradisjonene, og hvordan har de blitt brukt?

Hvordan kan jeg bruke denne teknikken som en inspirasjonskilde for å skape musikk?

I prosjektet ønsket jeg å utforske de kreative mulighetene som *scordatura* gir ved å analysere tradisjonelt materiale, hente inspirasjon fra bruk i andre sjangre (særlig tidligmusikk og barokkmusikk), og gjennomføre kunstnerisk eksperimentering for å integrere praksisen i eget spill. Arbeidet er delt inn i to hoveddeler, som hver fokuserer på å besvare forskningsspørsmålene nevnt ovenfor.

Den første delen er viet en mer undersøkende type forskning. Jeg kartla og undersøkte ulike typer materiale som arkivopptak og transkripsjoner, notebøker, fagartikler og lignende, for å oppnå best mulig oversikt over de ulike felestemmingene som finnes i svensk og norsk folkemusikk. Samtidig analyserte jeg ulike aspekter ved scordaturaspill grundig, blant annet statis-

tiske data, refleksjoner rundt tonalitet og intonasjon, samt bruk av utvalgte stemminger på tvers av ulike spillestiler.

Den andre delen fokuserer på den kunstneriske forskningen jeg gjennomførte og hvilke erfaringer jeg gjorde meg gjennom erfaring å spille på ulike stemminger. Jeg hadde særlig oppmerksomhet på hvordan ulike mentale tilnærminger har utviklet seg gjennom prosjektets gang, hvordan ulike stemminger fremkaller ulike stemninger og farger, og hvordan scordaturaspill kan integreres i min aktive musikkutøvelse. Denne delen omfatter også prosessen med å utforme en konsert som kretser rundt bruken av flere ulike stemminger.

Resultatene av dette arbeidet kan oppsummeres som: en detaljert oversikt over felestemmer på tvers av flere spilltradisjoner med informasjon om kildene, en dypere forståelse av sammenhengen mellom stemming, musikk og utøvelse, et sett med verktøy for å spille og øve i scordatura, samt et knippe komposisjoner, og utviklingen av en solokonsert bygget opp rundt ulike felestemmer.



Illustrasjonen viser hvordan ulike måter å stemme fela på kan bidra til forskjellige nivåer av opplevd tonal stabilitet, selv mellom lignende stemminger.

Trumbemusikken kann reisast att: En studie av norsk trommeslåttradisjon med utgangspunkt i Johannes Sundvors notenedtegnelser og lydopptak. Masteroppgave i utøving med musikkforskning, Norges musikkhøgskole, 2025.

Åsmund Soldal

Masterprosjektet “Trumbemusikken kann reisast att” handler om norsk trommeslåttradisjon, nærmere bestemt Sundvortradisjonen. Dette er en tradisjon som befinner seg i et skjæringspunkt mellom norsk folkemusikk og *rudimental drumming*. Begrepet *rudimental drumming* brukes om ulike trommekulturer internasjonalt, som i likhet med norsk trommeslåttradisjon har forbindelser til europeisk militærtrommetradisjon, og dette begrepet blir gått nærmere inn på i oppgava. I prosjektet diskuterer jeg hva norsk trommeslåttradisjon er og hvor den hører hjemme, og kobler denne både til norsk folkemusikk og *rudimental drumming* i tillegg til norsk trommemarsjtradisjon. Jeg har poengtert at norske trommemarsjer, som fins over hele Norge, også kan kategoriseres som folkemusikk.

Jeg har i prosjektet sortert og kategorisert i underkant av 400 notenedtegnelser og 32 lydopptak av tamburen og folkemusikkinnsamleren Johannes Sundvor (1871–1941). Sundvor var fra Strandvik i dagens Bjørnafjorden kommune, men bodde store deler av livet i Bergen, der han jobba som politimann. Notenedtegnelsene og lydopptaka er historisk materiale som etter min kjennskap ikke har blitt publisert tidligere, og som kan leses og lyttes til direkte i masteroppgava. Jeg har gjennom masterprosjektet lært meg å spille alle disse slåttene, og masteroppgava inneholder også flere opptak av meg og mitt spill. Jeg presenterer også 238 norske nøkler, og sorterer disse på samme måte som trommeslåttene. *Nøkler* er synonymt med *rudimenter*, og kan defineres som fragmenter eller utdrag av trommeslåtter. I tidligere forskning har det blitt presentert færre enn ti nøkler.

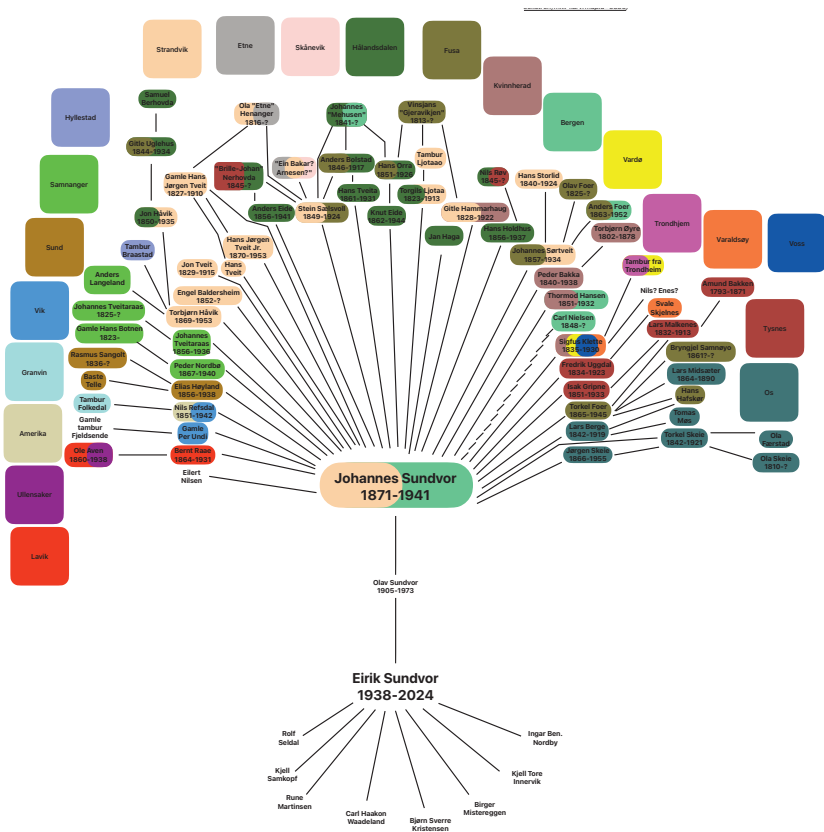
Jeg har laga et traderingstre, som viser tamburene i Sundvortradisjonen, der 68 av disse har vært direkte og indirekte kilder for Johannes Sundvor. Traderingstreet viser også det geografiske utgangspunktet for Sundvor-



Traderingskart.

tradisjonen, med hovedtyngde i Sunnhordaland, og viser hvilke tamburer som har lært av hvilke andre tamburer. Traderingsstreet tar form av et timeglass, som blir et symbol på en tradisjon som imploderte, men som i dag igjen ekspanderer.

Jeg har gjort mange kunstneriske utforskinger på trommesett i masterprosjektet, og jeg presenterer disse gjennom flere videoer i oppgava. Utforskingene har hatt utgangspunkt i trommeslåttenes særegenheter, og jeg



Traderingstre.

har tatt i bruk en kunstnerisk idé om å legge til, trekke fra, bytte om. *Legge til, trekke fra, bytte om* baserer seg på de endringene Johannes Sundvor stadig gjorde i nedtegnelser og lydopptak.

Trumbemusikken kann reisas att er publisert i Research catalogue, og kan leses i sin helhet via følgende lenke: <https://www.researchcatalogue.net/view/2737056/2737057>.

Durspelet ut i verda og attende til Vestlandet. Master i utøving ved Norges musikkhøgskole, 2025

Ingrid Standal Sørheim

Den norske toradarmusikken er i dag i ein spanande utviklingsfase der unge utøvarar tek tak i hardingfeleslåttar og overfører dei til durspel. På Vestlandet er dette i stor grad nybrotsarbeid, og i prosessen har det blitt vanleg å skaffa seg instrument med register og fleire knappar for å imøtekomma klangane til fela. I tillegg har durspel stemt i HE blitt utbreidd for å lettare kunna spela saman med hardingfelespelarar.

Denne utviklinga er eg sjølv heldig å få vera ein del av. Som ung toradarspelar vart eg tidleg introdusert til bygdedans på durspel gjennom Leif Ingvar Ranøien og møtte viktige inspirasjonskjelder på Mokurset i Jølster: Kristoffer Kleiveland, Rannveig Djønn, Øyvind Sandum og Hilde Fjerdingsøy, som saman med min faste lærar Ole Gjerde inspirerte meg til å utforska durspelet og bruka det på nye måtar og i nye konstellasjonar.

Gjennom bacheloren ved Ole Bull Akademiet (2016–2020) fordjupa eg meg i overføring av bygdedansslåttar frå Hardanger og Voss til durspelet og skreiv oppgåve om folkemusikken frå Kvam herad. I det tredje året eg reiste på utveksling til Newcastle Upon Tyne i England og fekk treffa meisteren Andy Cutting (f. 1969). Mange reknar han for å vera ein av dei viktigaste utviklarane av den moderne durspel-spelestilen i England, som har blitt vegvisande for ein heil generasjon nye durspelarar i landet (Lambelle-Rudd, 2018, s. 9).

Ingrid Standal Sørheim. Foto: Elisabeth Emmerhoff.





Nortopia er ein sentral del av masterarbeidet, og består av Johanne Løkensgard Mjøs på hardingfele, Kristian Wolski på cittern og Ingrid Standal Sørheim på durspel. Foto: Henrik Johansson Kull.

Her kan ein trekkja parallellar til norske Tom Willy Rustad, som mange i Noreg reknar for å vera ein viktig utviklar i å spela bygdedansslåttar på durspel (FolkOrg, 2025). Rustad har vore ei sentral inspirasjonskjelde og læremeister for meg gjennom heile bacheloren og masteren.

Opphaldet i England gjorde meg nyfiken. Kunne eg henta heim andre måtar å spela durspel på? Korleis kan samspel mellom durspel, hardingfele og cittern berika, men samstundes bevara, slåttar frå Vestlandet? Denne utforskinga av musikalsk praksis og arrangering har funne eit konkret uttrykk i trioen *Nortopia*, der eg spelar durspel saman med Johanne Mjøs på hardingfele og Kristian Wolski på cittern. Eg kjenner ikkje til andre som har spelt slåttar frå Hardanger og Voss i samspel med desse instrumenta før, så eg vonar me kan vera med og utforska nytt musikalsk terreng.

Mitt masterarbeid ved NMH tek difor utgangspunkt i samspel, og ynskjer å utforska moderne tilnærmingar ved å henta inspirasjon og teknikkar frå England, eksemplifisert ved å gå inn i musikken til Andy Cutting og hans måte å bruka durspel som eit pustande, pulserande instrument. Eg har studert korleis han formar slåttar gjennom ein kontinuerleg, levande rytme og korleis han lyttar og kommuniserer med medmusikarane sine i tett samspel. Dette har påverka mi eiga forståing av kva durspelet kan vera – ikkje berre ei rytmisk og harmonisk maskin, men eit formidlande instrument med klangleg og emosjonell djupne.

I løpet av prosjektperioden vart eg meir og meir oppteken av korleis musikk kan bevega lyttaren, og korleis toneforming og intensjon på durspel kan gje slårten liv. I tillegg vart kommunikasjon i samspel sentralt. Det har vore ei verdifull innsikt å finna ut korleis balanse mellom å føra og følgja kan gje eit spesielt nærvær i musikken. Musikken kan verta sterkare når alle er opne for å respondera og bidra med sine impulsar. Samspel kan vera ein samtale. Masterprosjektet har difor repertoar frå Hardanger og Voss, overføring til durspelet og arrangering i Nortopia som ytre rammeverk, men har samspel og “touch” som sentrale indre lag.

Eg ynskjer å løfta fram durspelet og sikra at instrumentet får den plassen det fortener, men ikkje ved å dominera musikken – heller ved å fargelegga og formidla. Eg opplever den musikalske samtalen langt meir spanande og dynamisk når føra/følga-rollene heile tida er i endring og når alle tre instrumenta er likeverdige i musikken. Personleg finn eg òg ei større speleleide i ei slik tilnærming, då det gjev meg høve til å variera uttrykket og utforska ulike musikalske funksjonar. Ved å integrera durspelet som ein likeverdig del av ensemblet, vonar eg å bidra til å styrka instrumentet sin status ved å framheva det fulle potensialet det har.

Durspelet er eit instrument eg har kjent lenge, men som no har opna seg på nye måtar. Eg har utfordra mitt eige uttrykk og søkt etter eit spel der det både er plass til det drivande og det vare. Eg kjenner at eg ikkje lenger berre speler tonar, men får vera i midt i noko levande som tyder noko meir.

Masterarbeidet mitt er publisert på plattformen Research Catalogue, der ein kan sjå, lytta og lesa om mine musikalske prosessar. Gjennom nedskrivne samtalar kan ein bli betre kjent med Rustad, Cutting, Nortopia og sjå korleis eg har jobba med repertoar, overføring, arrangering, samspel og touch.

Referansar

- Lambelle-Rudd, B. (2018). TOTI Summative assignment, [Summative essay]. Newcastle University.
- Sørheim, I. (2018). *Den bortkomne musikken: Folkemusikken frå Kvam i Hardanger* [Årsoppgåve]. Ole Bull Akademiet.

Visdal, L. (2025, 29. juni). *Tom Willy Rustad utnemnd til heidersmedlem i FolkOrg*. FolkOrg. <https://www.folkorg.no/tom-willy-rustad-utnemnd-til-heidersmedlem-i-folkorg.6723276-607345.html>.

Slåttevarianter som kreativt potensial – om slåttene som et mulighetsrom i en samværsdanskontekst. Mastergrad i tradisjonskunst, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, Universitetet i Sørøst-Norge, 2025.

Bjørnhild Eskeland Wesenberg

Mitt mastergradsprosjekt “Slåttevarianter som kreativt potensial – om slåttene som et mulighetsrom i en samværsdanskontekst” er et praktisk-kunstnerisk prosjekt der jeg har brukt varianter som kreativt potensiale for utforming av slåtter. Som solo felespiller til samværsdans med base i vestre Värmland har jeg satt prosjektet inn i en dansespillkontekst. Jeg ønsket å bygge repertoar og relære meg slåtter jeg allerede kunne for å utvikle eget dansespill. Et overordnet perspektiv er at slåttene blir realisert ved å gjøres og slik kun finnes når den blir spilt. Dermed havner framføringsøyeblikket i fokus.

Prosjektet tar for seg sju grupper av varianter og gir innblikk i innlæring, utforming og dansespill samt refleksjon rundt prosessen med disse slåttene. Variantene er hentet fra forskjellige utøvere, områder og tider i form av opptak, noter og fra “her og nå”-formidling.

Under innlæring og utforming av en slått erfarte jeg at det var givende med en positiv innfallsvinkel, ved at prosessen styres av det jeg liker gjennom lek og jamming med materialet. Det jeg ikke vil ha med, faller gjerne bort av seg selv underveis eller blir transformert til noe annet. Når fokuset ligger på hva jeg vil ha med, kan slåttene bygge seg opp positivt.

For noen av slåttene jeg arbeidet med, sammenstilte jeg variantene notasjonsmessig, og dette var nyttig for å smidig kunne bladspille på flere varianter på en gang. Slik kunne jeg tidlig i møte med en slått danne meg et bilde av den fra flere varianter. Jeg utfordret også meg selv ved å gå ut av vaner under spilling og slik bevege meg i et grenseland for hva jeg får til samtidig som flyten i slåttene beholdes. Dette ser jeg som en kreativ og nyttig

måte å utvikle egne variasjonsferdigheter på, i tillegg til å bli kjent med et slåttmateriale. Gjennom hele prosessen var jeg samtidig opptatt av å forholde meg åpen og slippe til det intuitive i utformingen av slåttene.

Et repertoar bygges ikke bare ved å lære seg et antall slåtter, men man kan også spille samme slåttmateriale på ulike måter. Tonalitet, felestyle, rytmiske aspekter og form kan åpne opp for slike mulighetsrom. Om jeg stod fast ved slåttene, eller ønsket flere muligheter på spesifikke steder i den, fant jeg det nyttig å lete i varianter etter inspirasjon. På denne måten kunne jeg utvide min oppfatning av hva denne slåttene kunne være og inneholde.

Å lete etter varianter er i seg selv en morsom og spennende prosess. Dette var en av mine motivasjoner for å velge denne tematikken. Samtidig tok jeg meg ikke like mye tid til det som jeg først så for meg, ettersom det ikke var om å gjøre å finne flest varianter. Jeg har tidvis kjent på at det er mer enn nok informasjon i en variant, og spurt meg selv: Hvorfor lesse på med mer informasjon? I blant kjente jeg meg begrenset når det ble mange varianter å velge ut informasjon fra. Da var det ikke like lett å selv være medskapende. Dette tolker jeg som en del av prosessen og en del av innlæringsfasen, hvor rommet for å være kreativ ikke ennå er skapt. Arbeidet jeg har startet i dette prosjektet vil være en prosess som kommer til å gå over lang tid og kanskje aldri ta slutt.

Det kreative potensialet som ligger i slåttevariantene kan sies å speile enkeltutøvere, slik også vi som spiller slåttene i dag er enkeltutøvere. Mangfoldet av varianter og stiler er verdifullt ved at hver og en kan fortelle slåttene på sitt vis. Med dette oppfordrer jeg til at flere kan leke seg med materialet slik at flere virkeligheter kan komme fram i mangfoldet av slåtter og spill.

Kvaliteter i musikk og dans i samværsdansen har vært en viktig drivfaktor i dette prosjektet, og jeg ser fram til å fortsette å bevege meg i slåttevarianter og ta del i det felles meningsskapende i stunden.

Redaksjonsråd og bidragsytarar i dette nummeret

Redaksjonsråd

Anne Svånaug Blengsdalen er professor emerita i musikkformidling og musikkhistorie ved Universitetet i Sørøst-Norge med kompetanse innenfor norsk musikkhistorie på 1600- og 1700-tallet og norsk folkemusikk. Hun er utøvende på hardingfele, i kveding og dans. PhD med avhandlingen *Med Spil at betiene Alle og Eenhver. Stadsmusikantordningen i Norge i perioden 1660–1800, med særlig vekt på Kongsberg og Skien*, NTNU (2015).

Lene Halskov Hansen er mag.art i folkloristik og arkivar og projektforsker på Dansk Folkemindesamling/Det Kgl. Bibliotek, København. Hendes fagområde inkluderer ballader, betydning og performance; kædedans; folkemusikbevægelser; almuens humor i skæmteviserne; samt auditiv kildekritik. Forfatter til bl.a. “Popular humour in Nordic jesting songs of the nineteenth and twentieth centuries: Danish recordings of oral song tradition” in Daniel Derrin og Hannah Burrows (red.): *The Palgrave handbook of humour, history, and methodology*, s. 383–404, Palgrave Macmillan (2020); “Forflytning af folkemusik fra ’gulv til gulv.’ En dansk folkemusikbevægelse i 1970–80’erne” i danishmusicologyonline.dk, særnummer 2018 og *Musikkens institutioner*, s. 161–179 (2018).

Gediminas Karoblis is professor in ethnochoreology at NTNU, convener of Choreomundus Erasmus Mundus Master in Dance as Knowledge, Practice and Heritage (2020–2026) and coordinator of Choreomundus Erasmus Mundus Master in Dance and Movement as Practical Knowledge and Heritage (2025–2031). He is a member of international associations

in dance, heritage and philosophy. His research interests include modern ballroom dance history and heritage, dance and movement analysis, phenomenology and motion capture.

Niklas Nyqvist är fil. dr. från Åbo Akademi där han disputerade 2007 i ämnet musikvetenskap med en avhandling om Otto Andersson och formandet av finlandssvensk folkmusik. Han har även gitarrlärarexamen från Åbo konservatorium. Mellan åren 1998 och 2008 jobbade han som assistent i ämnet musikvetenskap vid Åbo Akademi. Från 2008 till 2018 var han institutschef vid SLS/Finlands svenska folkmusikinstitut där han för tillfället jobbar som producent för folkmusikinstitutets utgivning och publika verksamhet. Nyqvist har jobbat som forskare vid de SLS finansierade projekter "Finlandssvenskhet framställd genom musik" och "Den medeltida balladen i Finlands svensksbygder (MBF)."

Astrid Nora Ressem er cand.philol. i musikkvitenskap fra Universitetet i Oslo og forsker III ved musikkseksjonen i Nasjonalbiblioteket (NB). Hun har jobbet på Norsk visearkiv og har publisert flere bøker og artikler både som forfatter og redaktør om folkeviser, ballader, skillingstrykk og eldre populærmusikk som hawaiiislagere. Ressem var redaktør for firebindsverket *Norske middelalderballader. Melodier* (2011–2016) og var også med på å gi ut tobindsverket *Olea Crøger: Lilja bære blomster i enge* (2004). I 2016 tok hun initiativ til at NBs store skillingstrykksamling skulle gjøres lettere tilgjengelig. Hun jobber for tiden med både tilgjengeliggjøring av og forskning på denne samlingen.

Gunnar Ternhag är professor emeritus i musikvetenskap, verksam vid Uppsala universitet, Åbo akademi och Stockholms universitet. Musiketnolog och musikhistoriker. Som musiketnolog har han behandlat både vokal och instrumental musik, och genomfört både samtida och historiska studier. Ledamot av Kungl. Musikaliska akademien och Kungl. Gustav Adolfs akademien, vars sekreterare han var 2015–2021. Korresponderande medlem av Svenska litteratursällskapet i Finland.

Bidragssytarar i dette nummeret

Ånon Egeland er tidligere førsteamanuensis fra Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk ved Universitetet i Sørøst-Norge og har drevet med folkemusikkutdanning på heltid siden 1988. Med over 50 års fartstid er han stadig aktiv som profesjonell utøver på hardingfele, fele og munnharpe. Han har gitt ut 15 fonogrammer i eget navn. Flere av disse har vunnet eller blitt nominert til priser: Spellemannprisen, Folkelarmprisen og Grammis. Egeland arbeider også som skribent og står bak flere noteutgivelser, sist *EIN GAMMEL EIN A' FARSES. Felemusikk vest på Agder* (ta:lik 2024).

Joan Gatti er født og oppvokst i Torino, Italia. Han fullførte diplomstudiet i klassisk fiolin ved Giuseppe Verdi-konservatoriet i Milano. Parallelt ble han en av de mest aktive og anerkjente felespillerne på irsk musikk i Italia – og også internasjonalt. Han har delt scene med blant andre Enda Scahill (WeBanjo3), Genticorum og Birkin Tree. Bandet hans, Gadan, har fått støtte fra Italia Music Export og turnerer jevnlig i USA. I 2020 begynte Gatti å utforske nordisk folkemusikk, med særlig interesse for norsk tradisjon. I 2025 fullførte han masterstudiet i folkemusikk på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm og Norges Musikkhøgskole i Oslo.

Elizabeth Gaver har hovedfag i musikkvitenskap fra Universitetet i Oslo og er nå 2. års masterstudent i folkemusikk ved Norges musikkhøgskole. Hennes mastersprosjekt handler om bruk av elementer fra norsk folke- musikk til å skape ny musikk for middelalderfele. I tillegg utforsker hun samspill på middelalderfele og rebec sammen med musikere i flere sjangre. Gaver var medlem av middelalderensemblen Sequentia, hvor hun deltok på mange konserter, teaterproduksjoner og innspillinger. Hun har også spilt i flere barokk- og middelalderensembler i Norge og USA. Med gruppen Feleboga spiller hun folkemusikk fra Tovdal og amerikansk old-time music.

Mats Johansson er professor ved Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk ved Universitetet i Sørøst-Norge, hvor han også leder forskningsgruppen “Praksis, tradisjon og teknologi.” I sin forskning fokuserer

Johansson hovedsakelig på skandinavisk og irsk tradisjonsmusikk, og dekker flere områder: rytme- og grooveteori, improvisasjon, musikk og identitet, deltakerkultur, tradisjonsmusikk, opphavsrett og kulturelt eierskap.

Kristin Jonzon, sangerska och instrumentalist från Uppsala/Malung, Sverige. Kungliga Musikaliska Akademiens stipendiat inom Bernadotte-programmet 2023, med en PhD i etnologi från University of Aberdeen och en MA i tradisjonsmusikk från Universitetet i Sørøst-Norge, Rauland.

Unni Løvlid er leiar av folkemusikkstudia ved Norges Musikkhøgskole. A-klassing i folkesong. Ho har sin hovudtradisjon frå Hornindal, der ho har gått i lære direkte med fleire kjelder. Hovudkjelder og inspirasjon for ho har vore Marta Seljeset Frøland og Oline Løvlid. Unni Løvlid har gitt ut fleire soloproduksjonar, medverka på mange andre sine og vore produsent. Ho har mottatt to spellemannsprisar innan samtidsmusikk, vore tildelt Statens kunstnerstipend, og har ei omfattande internasjonal karriere som frilanser.

Siri Mæland er i studieåret 2025–2026 tilsatt i et engasjement som førsteamanuensis i folkedans for å være med på å bygge opp folkedansstudier ved Universitetet i Sørøst-Norge, Rauland. Hun er i permisjon fra Norsk senter for folkemusikk og folkedans, hvor hun har jobbet siden 2001. I 2019 disputerte hun for doktorgrad i folkedans. Mæland er engasjert i folkedansopplæring og forskning, og deltar aktivt i norske, nordiske og internasjonale forskningsnettverk.

Åsmund Soldal er utøver, forsker og pedagog innenfor norsk trommeslåttradisjon. Han beskriver gjerne tradisjonen sin som en kryssning mellom norsk folkemusikk og europeisk “rudimental drumming.” Den er “litt folkemusikk, litt klassisk musikk og litt militærmusikk.” Den er “litt signal, litt seremoni og litt dans.” Soldal har en bachelorgrad i utøvende klassisk slagverk og en mastergrad i utøvende folkemusikk med musikkforskning fra Norges musikkhøgskole. Han har avtjent verneplikt som utøvende musiker i Marinemusikken og jobbet som kulturskolelærer. Soldal veksler

mellom tradisjonelt spill på én tromme og en moderne spillemåte på trommesett.

Elizabeth Svarstad har doktorgrad i dansevitenskap fra Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU), bachelorgrad i dans og pedagogikk fra Den norske balletthøyskole og Nordisk mastergrad i dansevitenskap fra NTNU. Hun jobber frilans som danser, koreograf, pedagog og forsker, og underviser i barokkdans og historisk oppføringspraksis ved Norges musikkhøgskole og Kunsthøgskolen i Oslo. Svarstad er redaksjonsmedlem i *Nordic Journal of Dance* og redaktør for *Musikk og tradisjon*.

Ingrid Standal Sørheim er ein aktiv frilans folkemusikar på durspel og distriktsmusikar ved Voss kulturskule. Ho har mastergrad i utøvande tradisjonsmusikk frå Norges Musikkhøgskole, bachelorgrad frå Ole Bull Akademiet og Newcastle University og praktisk-pedagogisk utdanning frå Griegakademiet. Når Sørheim ikkje underviser og rekrutterer nye toradarspelarar, turnerer ho jamleg med Nortopia, Vesterveg, Veijr og som soloutøvar.

Bjørnhild Eskeland Wesenberg spiller på forskjellige feletyper, som hardingfele, fele, bratsj og kontrabass. Under masterstudiet var hun aktiv i arbeidsgruppa til Ungt forskerforum for folkemusikk og folkedans, og er nå varamedlem i Norsk folkemusikklag. Wesenberg veksler mellom å bo i Arvika i Sverige og på Brandbu. Høsten 2025 er hun praktikant på folkemusikkarkivet ved Värmlands Museum i Karlstad.

Norsk folkemusikklag, nasjonal avdeling av ICTMD

Norsk folkemusikklag (NFL) har som føremål å inspirera til forskning, dokumentasjon og formidling av kunnskap om folkedans og folkemusikk. NFL vil vera ein møteplass og eit fagleg forum for dei som til dagleg arbeider med folkemusikk og folkedans, og for alle andre som er nysgjerrige på vitenskaplege perspektiv på dette fagfeltet. I tillegg til å vera ein organisasjon for forskarar og andre fagleg tilsette rekrutterer NFL medlemmer blant studentar, utøvarar og andre som er generelt interesserte i kulturhistorie og folkemusikk.

NFL arrangerer eit årleg fagseminar med presentasjon og diskusjon av aktuelle faglege tema. NFL gir òg ut skriftet Musikk og tradisjon, som er eit framhald av Norsk folkemusikklags skrift. Musikk og tradisjon inneheld innlegg frå fagseminara til Folkemusikklaget, andre forskingsbaserte artiklar og rapportar frå internasjonale konferansar. Her finst òg bokmeldingar og samandrag av masteroppgåver og doktoravhandlingar.

Norsk Folkemusikklag, som vart grunnlagt av O.M. Sandvik i 1948, er den norske nasjonalkomiteen av International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD). ICTMD har som føremål å fremja studiar, praksis, dokumentasjon, vern og spreiding av tradisjonsmusikk og dans i alle land.

Laget har òg ein rådgivande funksjon overfor UNESCO. ICTMD arrangerer verdsomspennande konferansar, og gir ut Yearbook for Traditional Music.

I tillegg til dei nasjonale komiteane har ICTMD studiegrupper i emne som folkemusikkinstrument, historiske kjelder, dans, musikk og minoritetar, musikkarkeologi og anna. Fleire av medlemmene i NFL er aktive i det internasjonale forskingsmiljøet gjennom studiegruppene og kon-

feransane til ICTMD. Dersom du ønskjer meir informasjon, sjå nettsidene til ICTMD <https://ictmusic.org>. Norsk Folkemusikklag si nettside er www.norskfolkemusikklag.no.

Styret i 2025 er:

Jon Hjellum Brodal (leiar og nettredaktør)

Laura Ellestad (nestleiar og seminaransvarleg)

Knut Aastad Bråten (kasserar)

Ingebjørg L. Reinholt (medlemskontakt)

Elizabeth Svarstad (redaktør for Musikk og tradisjon)

Bjørnhild Eskeland Wesenberg (varamedlem)

Karin Eriksson (varamedlem)

Tidlegare utgåver av Musikk og tradisjon

Nr. 1 (red. Ingrid Gjertsen). Bidrag av Ola Kai Ledang, Astri Luihn, Audun Skjervøy, Bjørn Aksdal, Jon Egil Brekke, Tove Karoline Knutsen og Arild Hoksnes. 83 sider, Bergen 1984.

Nr. 2 (red. Ingrid Gjertsen). SEMINARENE PÅ FAGERNES 1985, FLESBERG 1985 OG OSLO 1986. Bidrag av Elisabeth Kværne, Agnes Buen Garnås, Ingrid Gjertsen, Egil Bakka, Wigdis J. Espeland, Sverre Heimdal, Even Tråen, Per Midtstigen og Bjørn Aksdal. 86 sider, Bergen 1986.

Nr. 3 (red. Bjørn Aksdal). SEMINARET I BERGEN 24.–25. JANUAR 1987. Bidrag av Bjørn Aksdal, Dag Vårdal, Ivar Schjølberg, Anne Svånaug Haugan, Ruth Anne Moen, Ivar Ingar Ranheim, Egil Bakka og Jan-Petter Blom. 48 sider, Trondheim 1987.

Nr. 4 (red. Bjørn Aksdal). SEMINARET I TRONDHEIM 16.–17. JANUAR 1988. Bidrag av Sven Ahlbäck, Jan Petter Blom og Henning Urup. 52 sider, Trondheim 1989.

Nr. 5 (red. Bjørn Aksdal). SEMINARET PÅ LYSEBU 1989 OG PÅ VOSS 1990. Bidrag av Egil Bakka, Rolf Karlberg/Ingar Ranheim, Bjørn Aksdal, Chris Goertzen, Magne Myhren, Ruth Anne Moen og Bjørn Aksdal. 52 sider, Trondheim 1990.

Nr. 6 (red. Bjørn Aksdal). TREKK VED POLSTRADISJONEN I DREVJA, hovedoppgave i musikkvitenskap av Ove Larsen, samt innlegg fra seminaret på Fagernes 1991, med bidrag av Tellef Kvifte og Hilde Bjørkum. 112 sider, Trondheim 1991.

Nr. 7 (red. Frode Nyvold). DE ULIKE FELESTILLE I HARDINGFELE-TRADISJONENE, hovedoppgave i musikkvitenskap av Bjørn Anmarkrud, samt innlegg fra seminaret på Røros 1992, med bidrag av Rolf Karlberg. 155 sider, Rauland 1992.

Nr. 8/1994 (red. Frode Nyvold). FOLKEDANS, DISIPLINERING OG NASJONSBYGGING, hovedoppgave i historie av Ingar Ranheim, samt innlegg fra seminaret i Bergen, med bidrag av Magnus Bäckström og Egil Bakka. 112 sider, Rauland 1993.

Nr. 9/1995 (red. Frode Nyvold). MUNNHARPAS TIDLIGE HISTORIE I SKANDINAVIA, hovedoppgave i musikkvitenskap av Gjermund Kolltveit. 157 sider, Rauland 1996.

Nr. 10/1996 (red. Frode Nyvold). FRA SEMINARENE PÅ RAULAND 1995 OG HUNDORP 1996. Bidrag av Susanne Rosenberg, Ingrid Gjertsen, Olav Sæta, Gunnar Ternhag, Bjørn Aksdal og Hans-Hinrich Thedens. 57 sider, Rauland 1997.

Nr. 11/1997 (red. Hans-Hinrich Thedens). NFL 50 ÅR. Bidrag av Ruth Anne Moen, Hans-Hinrich Thedens, Ragnhild Knudsen, Ole Henrik Moe, Johan Westman, Gunnar Stubseid, Torleiv Hannaas (faksimile) og Erik Eggen (faksimile). 141 sider, Oslo 1998.

Nr. 12/1998 (red. Hans-Hinrich Thedens). Bind 1: JUBILEUMS - SEMINARET PÅ VOSS. Bidrag av Egil Bakka, Bjørn Aksdal, Hans-Hinrich Thedens, Asbjørn Storesund, Jaqueline Ekgren og Martin Myhr. 117 sider, Oslo 1999. Bind 2: SETESDALSMELODIER av O. M. Sandvik (faksimile). 62 sider, Oslo 1992/1999.

Nr. 13/1999 (red. Hans-Hinrich Thedens). DE REISENDES MUSIKK. Bidrag av Bente Ingholm Hemsing, Ragnhild Schlüter, Mary Barthelemy, Ånon Egeland, Gunnar Stubseid, Vidar Lande, Jostein Mæland, Reidar Sevåg, Ingrid Gjertsen og Liv Greni (faksimile). 166 sider, Oslo 2000.

Nr. 14/2000 (red. Hans-Hinrich Thedens). *GENRE FAMILIER BEGREP*. Bidrag av Leif Rygg, Hans-Hinrich Thedens, Ingrid Gjertsen, Hilde Sørnæs, Sigbjørn Apeland, Gunnar Ternhag, Dagmara Lopatovska og Stein Versto. 166 sider, Oslo 2001.

Nr. 15/2001 (red. Hans-Hinrich Thedens). *TONALITET I FOLKE - MUSIKKEN*. Bidrag av Ingar Ranheim, Carl Petter Opsahl, Herdis Lien, Hans-Hinrich Thedens, Ånon Egeland, Johan Westman, David Loberg Code og Eivind Groven (faksimile). 152 sider, Oslo 2002.

Nr. 16/2002 (red. Hans-Hinrich Thedens). *FOLKEMUSIKK INN - SAM- LING*. Bidrag av Velle Espeland, Bjørn Aksdal, Sigbjørn Apeland, Dan Lundberg, Astrid Nora Ressem, Arnfinn Stølen, David-Emil Wickström, Julane Beetham og Jon Storm-Mathisen. 154 sider, Oslo 2003.

Nr. 17/2003 (red. Hans-Hinrich Thedens). *STIL OG UTVIKLING*. Bidrag av Jan Sverre Knudsen, Gunnar Ternhag, Eiliv Groven Myhren, Sverre Halbakken, Vidar Lande, Olav Sæta, Mats Johansson og Kari Margrete Okstad. 153 sider, Oslo 2004.

Nr. 18/2004 (red. Hans-Hinrich Thedens). *REVITALISERING AV TRA- DISJONER*. Bidrag av Ruth Anne Moen, Atle Lien Jenssen, Stein Villa, Trine Svennerud Melby, Wigdis Espeland, Bjørn Aksdal og David Emil Wickström. 133 sider, Oslo 2005.

Nr. 19/2005 (red. Hans-Hinrich Thedens). *1905–2005: NASJONAL OG LOKAL KULTUR*. Bidrag av Ruth Anne Moen, Wigdis Espeland, Bodil Haug, Anne Murstad, Merethe Jørgensdottir Reinskås Olav Sæta og Reidar Sevåg. 174 sider, Oslo 2006.

Nr. 20/2006 (red. Hans-Hinrich Thedens). *MUSIKK OG DANS SOM VIRKELIGHET OG FORESTILLING*. Bidrag av Per Åsmund Omholt, Ingrid Åkesson, Anna-Marie Nielsen, Vidar Lande, Olav Sæta og Steinar Ofsdal. 156 sider, Oslo 2007.

Nr. 21/2007 (red. Astrid Nora Ressem). Bidrag av Tellef Kvifte, Einar Sandvik, Ola Graff, Velle Espeland, Per Åsmund Omholt og Hans-Hinrich Thedens. 126 sider, Oslo 2008.

Nr. 22/2008 (red. Astrid Nora Ressem). NFL 60 ÅR! Bidrag av Sven Nyhus, Séamas Ó Catháin, Ole Mørk Sandvik, Catharinus Elling, Per Åsmund Omholt, Gjermund Kolltveit, Anne Margrete Fiskvik, Velle Espeland og Bjørn Aksdal. 176 sider, Oslo 2008.

Nr. 23/2009 (red. Astrid Nora Ressem). Bidrag av Gjermund Kolltveit, Mats Johansson, Lene Halskov Hansen, Anne Murstad, Ruth Anne Moen, Hans-Hinrich Thedens, Bjørn Aksdal, Bjørn Sverre Hol Haugen, Ingrid Gjertsen og Astrid Nora Ressem. 218 sider, Oslo 2009.

Nr. 24/2010 (red. Gjermund Kolltveit). Bidrag av Olav Tveitane, Tellef Kvifte, Mats Johansson, Anne Svånaug Haugan, Ola Graff, Per-Ulf Allmo, Bjørn Aksdal, Per Åsmund Omholt, Gunnar Stubseid, Sven Ahlbäck, Karin Eriksson og Jarnfrid Kjøk. 216 sider.

Nr. 25/2011 (red. Gjermund Kolltveit). Bidrag av Atle Lien Jenssen, Per Åsmund Omholt, Nils Øyvind Bergset, Margunn Bjørnholt, Ove Larsen, Sigbjørn Apeland, Alf Arvidsson, Ola Graff, Hans-Hinrich Thedens, Vidar Lande og Dag Vårdal. 201 sider.

Nr. 26/2012 (red. Gjermund Kolltveit). Bidrag av Ragnhild Furholt, Angun Sønnesyn Olsen, Per Åsmund Omholt, Tellef Kvifte, Hans-Hinrich Thedens, Ola K. Berge, Mats Johansson og Anne Murstad. 184 sider.

Nr. 27/2013 (red. Gjermund Kolltveit). Bidrag av Olav Sæta, Ragnhild Knudsen, Tellef Kvifte, Ola Graff, Ove Larsen, Karin Eriksson og Ingrid Gjertsen. 143 sider.

Nr. 28/2014 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Tellef Kvifte, Mari Romarheim Haugen, Thomas von Wachenfeldt, Bjørn Sverre Kristensen, Gunnar Ternhag og Jarnfrid Kjøk. 173 sider.

Nr. 29/2015 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Tone Honningsvåg Erlien, Per Åsmund Omholt, Mats Johansson, Tellef Kvifte, Knut Tønsberg, Egil Bakka og Ingar Ranheim. 208 sider.

Nr. 30/2016 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Karin L. Eriksson, Ånon Egeland, Anne Svånaug Blengsdalen, Bjørn Aksdal, Stephen J. Walton og Ingrid Gjertsen. 151 sider.

Nr. 31/2017 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Ola Graff, Ottar Kåsa, Asbjørn Storesund, Bjørn Sverre Kristensen, Bjørn Aksdal, Ånon Egeland og Per Åsmund Omholt. 189 sider.

Nr. 32/2018 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Åshild Watne, Kristian Nymoen, Bjørn Sverre Kristensen, Anne Svånaug Blengsdalen, BjørnAksdal, Sveinung Søyland Moen og David G. Hebert. 222 sider.

Nr. 33/2019 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Cecilie Authen, Anne Svånaug Blengsdalen, Siri Dyvik, Kjetil Landrog, Sveinung Søyland Moen, Per Åsmund Omholt, Astrid Nora Ressem, Thomas Solomon, Marit Stranden, Hans-Hinrich Thedens og Marit Vestrum. 170 sider.

Nr. 34/2020 (red. Karin Eriksson). Bidrag av Egil Bakka, Hans Olav Gorset, Ragnhild Knudsen, Bjørn Sverre Kristensen, Ingar Ranheim, Olav Solberg og Hans-Hinrich Thedens. 168 sider.

Nr. 35/2021 (red. Karin Eriksson). Bidrag av Per Åsmund Omholt, Thomas von Wachenfeldt, Daniel Fredriksson, Hållbus Totte Mattsson, Mats Krouthén, Olav Solberg, Siri Mæland og Thomas Solomon. 205 sider.

Nr. 36/2022 (red. Bjørn Aksdal). Bidrag av Egil Bakka, Hans Olav Gorset, Ragnhild Knudsen, Bjørn Sverre Kristensen, Ingar Ranheim, Olav Solberg og Hans-Hinrich Thedens. 168 sider.

Nr. 37/2023 (red. Are August Flannagan Furubotn). Bidrag av Bjørn Aksdal, Egil Bakka, Unni Boksasp, Ronja Grafström, Ronald Kibirige, Sveinung Søyland Moen, Olav Sæta og Mathilde Øverland. 152 sider.

Nr. 38/2024 (red. Tone Erlien Myrvold). Bidrag av Stig-Ivan Nygård, B. Solveig Fretheim, Kristin Jonzon, Per Åsmund Omholt, Tom Willy Rustad, Angun Sønnesyn Olsen, Bjørnhild Eskeland Wesenberg, Sveinung Søyland Moen, Iris Verena Barth og Sturla Eide. 158 sider.

Utførlege innhaldslister finn du på nettsida: www.norskfolkemusikklag.no
Tidlegare og nye utgåver kan tingast frå Novus forlag: novus@novus.no
www.novus.no tlf: (+47) 22 71 74 50

Rettleiing for artikkelforfattarar

Musikk og tradisjon ønskjer å presentera breidda i skandinavisk folkemusikk- og folkedansforskning. Vi tar imot artiklar med ulike perspektiv på tradisjonell musikk og dans som eit breitt definert felt. Artiklane kan vera musikkvitskaplege eller dansevitskaplege i tradisjonell forstand eller ha eit kultur- eller samfunnsvitskapleg utgangspunkt. Dei kan vera historisk orienterte eller setta søkelys på samtida, og både empiriske og/eller teoretiske perspektiv er velkomne.

Musikk og tradisjon er eit fagfellebasert vitskapleg tidsskrift. To eksterne fagfellar vurderer artiklane for å sikra det vitskaplege nivået. Dei gir tilbakemeldingar til forfattarane slik at dei eventuelt kan vidareutvikla artiklane. Fagfellane vil òg tilrå om artiklane skal trykkast eller ikkje.

Musikk og tradisjon tar òg imot tekstar i desse kategoriane: Fersk forskar, populærvitskaplege tekstar, essays og debattinnlegg, samandrag av folkemusikk- og folkedansrelaterte masteroppgåver, bokmeldingar og konferanserapportar. Sjå oversikt over kategoriane nedanfor.

Standard for teksten

Teksten kan vera på nynorsk, bokmål, svensk, dansk eller engelsk.

- Skriv i Word-format, Times New Roman, 12 punkt, med dobbel linjeavstand
- Bruk berre rett venstremarg, ikkje orddelingsfunksjon eller faste sideskift
- Avsnitt skal markerast med dobbelt linjeskift
- Bruk dobbelt linjeskift før overskrift og eitt etter
- Bruk færrest mogleg formateringar og skriv alle overskrifter i normal skrifttype

- Utheving av ord skal gjerast med bruk av kursiv, ikkje understreking
- Sitat skal merkast med hermeteikn og ikkje stå i kursiv. Lengre sitat skal skiljast frå teksten med ei blank linje over og under
- Forfattarane har sjølv ansvar for å korrekturlesa manuskriptet

Fotnotar og referansar

Det er ønskeleg med så få og korte fotnotar som mogleg. Referansar/litteraturlitvisingar skal stå i sjøve teksten, med forfattarnamn, publiseringsår og eventuelle sidetilvisingar i parentes.

- Bruk *sentence style* i bok- og artikkeltitlar
- Bruk referansestil APA/American Psychological Association 7th og kildekompasset.no for rettleiing

Illustrasjonar

Send illustrasjonar som separate filer

Marker illustrasjonane med nummer og bildetekst

Marker tydeleg i manuskriptet kvar illustrasjonane skal plasserast

Artikkelforfattarane har sjølv ansvar for å innhenta løyve frå eventuelle retts-havarar til illustrasjonane

Ta gjerne kontakt for spørsmål eller informasjon om aktuelle artiklar. Manuskript må sendast til redaktøren innan 1. april 2026.

Elizabeth Svarstad, redaktør

E-post: elizabethsvarstad@me.com

Tlf: +47 95887944

Kategoriar

Vitskapleg artikkel

Vitskaplege artiklar blir fagfellevurderte av to eksterne fagfellar. Vennligst send inn anonymisert manuskript og legg ved eit engelsk samandrag på 10–15 linjer. Inkluder eit separat dokument med forfattarnamn og tittel på manuskriptet. Maksimal lengde på manus til vitskapleg artikkel er 6000 ord når alt er medrekna. Eventuelle unntak må avtalast med redaksjonen.

Fersk forskar

I kategorien Fersk forskar kan nye skribentar få moglegheit til å få publisert sin første artikkel. For eksempel kan masterstudentar som ønskjer det, skrive om oppgåva si til ein forskingsartikkel. Artiklane vil gjennomgå ei vurdering av redaksjonen, men vert ikkje fagfellevurderte. Maksimal lengde på manus i kategorien Fersk forskar er 3000 ord når alt er medrekna.

Populærvitskapleg tekst, essay og debattinnlegg

Musikk og tradisjon ønskjer populærvitskaplege tekstar, essay og debattinnlegg. Maksimal lengde på manus innsend til denne kategorien er 4000 ord når alt er medrekna.

Samandrag av folkemusikk- og folkedansrelaterte masteroppgåver

Masterstudentar med ferdig masteroppgåve våren 2026 blir oppmoda til å

sende inn eit samandrag av oppgåva. Lengda på samandraget skal vere mellom 300 og 800 ord. Mastersamandrag må sendast til redaktøren innan 1. juli 2026.

Bokmelding og konferanserapport

Musikk og tradisjon ønskjer bokmeldingar og rapportar frå seminar og konferansar. Ei bokmelding kan vere mellom 1000 og 2000 ord. Maksimal lengde på ein rapport er 1000 ord.

- Oppgje tydeleg kva kategori du sendar inn manus til
- Alle manus skal følgje retningslinjene i forfatarrettleiinga for å kunne godkjennast
- Send òg med ein kort bio på 50–100 ord, og oppgje postadressa di