

“Fleksibelt metrum”

– noen refleksjoner med utgangspunkt i norsk vokal folkemusikk

Tellef Kvifte

Innledning

Forskning om folkemusikk handler ofte om å beskrive særtrekk – enten i forhold til andre musikkgenrer, eller i forholdet mellom musikk fra ulike land eller landsdeler. Tonalitet og metrisk-rytmiske trekk har vært mye diskutert med et slikt utgangspunkt; ofte(st) med den underliggende forutsetning at påvist særtrekk uten videre kan veksles inn i påvist kulturell verdi.

Når jeg skal si noe om et av de ofte nevnte særtrekk i norsk folkemusikk, nemlig de metrisk/rytmiske forholdene i en spesiell gruppe vokalmusikk, er det ikke først og fremst for å påvise særtrekk eller verdi. Jeg er interessert i disse rytmiske mønstrene fordi de er vanskelige å beskrive, og dermed får oss (i hvert fall meg selv) til å stille noen spørsmål ved vanlige måter å beskrive rytme og metrum på. Poenget blir dermed på en måte omvendt – i stedet for å jakte på noe som bare finnes i norsk folkemusikk, er jeg på jakt etter noe som kan fortelle oss noe generelt om takt og rytme, og dermed i prinsippet være av nytte også når man skal beskrive andre typer musikk.

Det dreier seg om det vi kan kalle ‘fleksibelt metrum’ som vi kan høre i mange innspillinger av vokal folkemusikk, blant annet i den innspillingen med Aslak Brekke som jeg skal ta utgangspunkt i her, hentet fra NRKs CD-serie med Norsk folkemusikk.

Problemet: klokkemetaforens begrensninger

Det generelle poenget jeg mener det såkalte fleksible metrum kan illustrere, krever litt mer forklaring.

Selv om det ikke finnes én allment akseptert måte å definere og beskrive taktart eller metrum på, er det svært vanlig å se beskrivelser som bygger på det jeg vil kalle klokkemetaforen. Denne beskrivelsen bygger på forestillingen om at vi har

en slags indre klokke som regulerer takten. Denne fungerer i prinsippet som en mekanisk klokke, der det finnes en 'uro' eller en pendel som svinger svært regelmessig, og som danner grunnlaget for alle bevegelser i klokka. I et gammeldags pendelur kan f. eks. pendelen svinge én gang i sekundet. Pendelen driver et tannhjul, som driver et annet tannhjul osv. som igjen driver viserne. Når pendelen har svingt 60 ganger, har minuttviseren gått et skritt langs urskiven; når den har svingt 3600 ganger har minuttviseren gått en hel runde.

Tilsvarende tenker man seg at vi har en indre pendel som svinger med en fart tilsvarende den raskeste bevegelsen i taktarten; f. eks. underdelingen til taktslagene. Denne raskeste bevegelsen kalles av og til "pulsslag", eller med et finere uttrykk "density referent". I en vals kan to pulsslag danne et taktslag, mens tre taktslag danner en takt. I en jig vil tre pulsslag danne et taktslag, men to taktslag gir en takt.

Et synlig tegn på at en slik tenkemåte har noe for seg, er 'blindslag' som perkusjonister av og til bruker for å øke presisjonen: dersom det er lengre mellom to slag enn pulsen i musikken, markerer man pulsen med slag i lufta. Dette hjelper utøveren til å holde presisjonen oppe.

Klokkemetaforen har mye for seg. Den er lettfattelig, og gir et oversiktlig bilde på sammenhengen mellom de ulike nivåene (takt, taktslag og underdeling) det er vanlig å beskrive i forbindelse med taktbegrepet. Og klokkemetaforen forklarer hvorfor vi oppfatter takten som ordnet og forutsigbar, i og med at vi har en klar målestokk i form av den jevne pulsen å forholde oss til.

Men det er problemer også. De såkalt 'asymmetriske' springartypene er vanskelige å innpasse. Springar går i tredelt takt, og hvert av de tre taktslagene er underdelt i tre. Etter vanlig musikkteori vil to takter med underdelinger dermed kunne illustreres som i følgende figur, der taktslagene er nummert:



Men de tre taktslagene kan ha ulik lengde, uten at de 'går opp' i en felles underliggende puls. I en valdresspringar vil f. eks det første taktslaget være kortere enn en tredjedel av takten, mens det andre taktslaget vil være lengre. Men fortsatt er hvert taktslag underdelt i tre. Her er en 'strikkmetafor' mer nærliggende: tenk deg at de jevne pulslagene fra figuren over er festet på en strikk. Tenk deg så at strikken er festet på taktslagene en og tre, og at du har et håndtak på taktslag to der du kan dra strikken frem eller tilbake. Drar du mot venstre, kan det bli seende omtrent slik ut:



Nå er ikke lenger pulsslagene like lange – lengden varierer fra taktslag til taktslag, og dermed holder ikke lenger klokkemetaforen i sin enkleste form, i og med at vi ikke har en jevn raskeste puls. Men fortsatt er det mye som er stabilt: det innbyrdes forholdet mellom taktslagene er relativt likt fra takt til takt, og taktene er like lange.

Går vi til innspillinger som 'Mælefjølsvisa' med Aslak Brekke (NRK/Grappa GRCD 4061:2) og mange andre, som f. eks 'Dei tvo systane' med Ingebjørg Liestøl (NRK/Grappa GRCD 4062:14) er bildet enda mer komplisert. Her er det ikke lett verken å identifisere hva som er taktslag, eller hva som er perioder av taktslag. Fortsatt fremstår likevel takt og rytme klart som *ordnet* – det virker på ingen måte tilfeldig. Mye norsk vokal folkemusikk er preget av en slik rytmisk utforming, som vi kan kalle *fleksibelt metrum* mangel av et mer presist uttrykk.

Én mulig tilnærming er å se på hvor utøveren selv deler inn forløpet. Det er nettopp dette Ekgren har gjort ved å studere fottramp hos sangere (se f. eks. Ekgren 1981). Utøvere innen denne genren vil ofte markere takt med mer eller mindre forsiktige fottramp, som kan tas som ytre tegn på hvordan utøveren oppfatter den grunnleggende rytmiske inndelingen. Med basis i slike tramp klassifiserer Ekgren slag i korte og lange, og identifiserer grupper av korte og lange slag.

Dermed kan man beskrive det rytmiske livet i disse fremføringene som mønstre av korte og lange slag, uten at slagene har en klart fastlagt innbyrdes varighet. Takten er *fleksibel* – det er opp til utøveren å hale og dra i takta, eller forme den underveis, i forhold til tekst og uttrykk. Strikkmetaforen virker nærliggende i denne forbindelsen.

Det er mange måter å forklare fleksibiliteten på, mer eller mindre presist. En vanlig type forklaring er å henvise til teksten: det er ulik tekst i versene, og fordi formidling av teksten er det sentrale, blir rytmen underordnet. Det kan godt være at det er så, men det forklarer ikke hvorfor andre sanger kan synges *uten* fleksibel rytme, og det sier heller ikke noe om *hvordan* den fleksible rytmen er utformet. Hvorfor blir lange slag akkurat så lange som de blir?

Jeg har på ingen måte løsningen, og strikkmetaforen i seg selv forklarer ikke så veldig mye. Men jeg vil bruke metaforen som utgangspunkt for å beskrive fleksibiliteten litt nærmere, og deretter diskutere kort noen typer spørsmål jeg gjerne vil forfølge i andre sammenhenger.

Noen målinger fra Mælefjellsvisa



Fig 1. Intensitetskurver for 6 vers av Mælefjellsvisa

Fig 1 viser intensitetskurver for 6 vers av Mælefjellsvisa, satt under hverandre. Slike kurver viser rett og slett hvor sterk lyden er på hvert tidspunkt i fremføringen, og har ingen musikalsk betydning utøver dette. Men kurvene gir en grei oversikt over tidsforhold i melodien. Vi ser f. eks. ser umiddelbart at versene ikke har samme lengde, og at forskjellen faktisk er ganske stor. Det lengste verset (vers 1) er 28,7 sekunder, mens det korteste (vers 5) er 22,4. Sagt på en annen måte er det lengste verset 28% lenger enn det korteste. I forhold til en sang der man synger i fast tempo med regulær takt, er dette svært store forskjeller.

Med litt velvilje ser man også av figuren at hvert vers er bygget opp av fire verselinjer eller fraser (markert med firkanter i det første verset). Grovt sett – ut fra figuren – ser det ut til at de tre første frasene i et vers er omtrent like lange, mens den siste er litt lenger.

Om vi skal forfølge strikkmetaforen, blir neste spørsmål om man ser hele vers som hel strikk, altså slik at dersom man drar i strikken og gjør verset lenger, så vil verselinjene eller *frasene*, som jeg kommer til å kalle dem heretter, ha samme innbyrdes forhold i utstrekning. Om første frase er lenger enn den andre i 1. vers, så vil dette være tilfellet også i de andre versene.

For å finne ut av dette, har jeg målt lengden av hver frase i alle versene. Den neste figuren viser resultater for det første verset, nemlig at den første frasen tar ikke fullt 24% av hele verset; den andre frasen i underkant av 23% etc. Selve linjen mellom punktene har ingen betydning – den er bare der for at vi skal se hvil-

ke punkter som henger sammen; samtidig gir linjen et sterkere visuelt bilde av hvordan punktene ligger i forhold til hverandre.

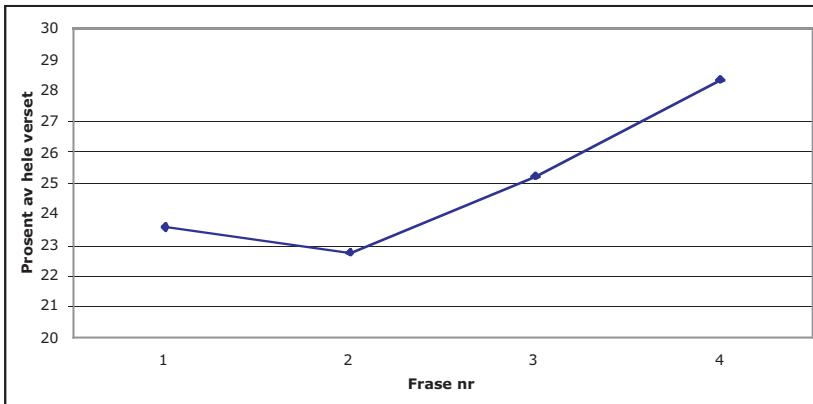


Fig 2. Relativ lengde av frasene i første vers.

Om vi lager slike profiler for alle versene, skal de ha samme form, dersom strikken man drar i omfatter hele vers. Men, som det fremgår av den neste figuren, er det ikke slik:

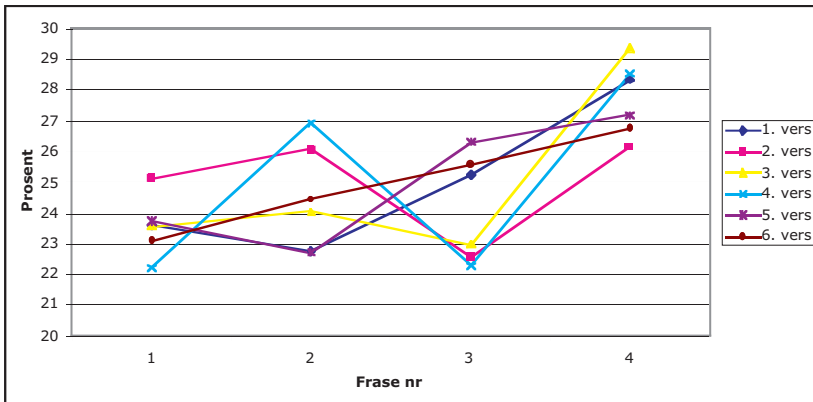


Fig 3. Sammenligning av relativ fraselengde for alle versene.

Her ser vi at versene har tildels svært ulike profiler; 4. vers er f. eks. ganske forskjellig fra profilen til 1. vers som vist i figuren over. Skjønt – hva som skal til for at det skal være snakk om *betydelige* forskjeller i denne sammenhengen, er slett ikke opplagt, uten at jeg skal gå nærmere inn på det her. Men hører man opp-

merksomt etter varigheten til frasene, er forskjellene faktisk klart hørbare.

Det virker derfor rimelig å tro at hele vers ikke er en fornuftig strikkelengde, om man skal forfølge metaforen. Men kanskje frasene er en slik enhet? Med andre ord, kan det være slik at utøverne 'drar' ulikt i hver frase? La oss først se på hva som skjer i den første frasen i vers 1 og vers 5, som er de mest forskjellige hva total lengde angår. Her har jeg skjønnsmessig tolket inn 'tramp' eller 'tunge' punkter i forhold til teksten. 'Skjønnsmessig' fordi det ikke er hørbare tramp i innspillingene.

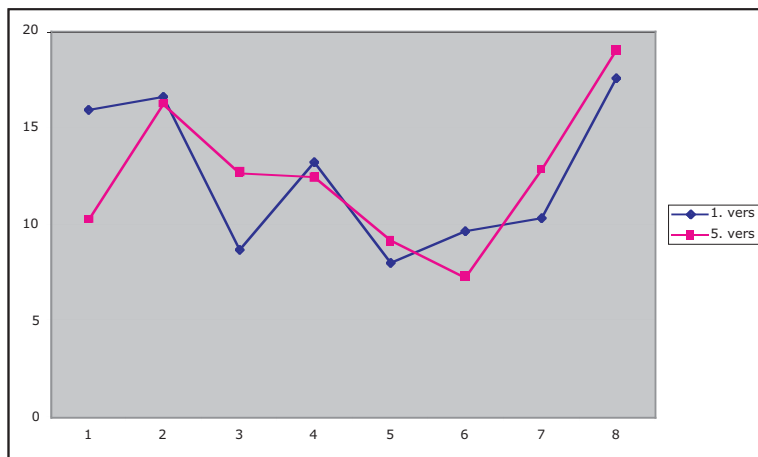


Fig 4. Sammenligning 'slaglengder' i første frase vers 1 og 5-

Som i de tidligere figurene betyr ikke strekene noe – de bare forbinder punktene. I figuren over ser vi at den relative lengden av slagene følger et slag felles mønster, men ikke slavisk. I første vers er det femte slaget f. eks. kortere enn det sjette; i femte vers er det omvendt. Slik sett kan det se ut til at strikkmetaforen har noe for seg, uten at den forklarer det hele.

Hvordan holder vi takten?

Spørsmål som ligger under de ulike modellene eller metaforene for takt og metrum er hvordan utøveren 'holder takten' – hvordan tenker utøveren (bevisst eller ubevisst) for å få til denne spesielle takten med stor grad av konsistens fra gang til gang? Og tilsvarende – hva er det som gjør at vi som lyttere opplever denne spesielle rytmen som ordnet og logisk selv om vi ikke kan identifisere klare slag og tydelig puls?

Klokkemetaforen er nærliggende når det gjelder musikk med høyt tempo, regelmessig puls og store krav til synkronisering og presisjon, men, som vi har sett, ikke særlig hensiktsmessig til å beskrive hvordan Aslak Brekke synger. Her ser strikkmetaforen ut til å passe bedre – uten at den heller på noen måte forklarer alt.

Det er også nærliggende å innvende mot strikkmetaforen at den bare er en slags modifikasjon av klokka: Utgangspunktet er egentlig en jevn puls, men den blir modifisert gjennom ulike måter å dra i den metaforiske strikken. Slik sett er den jevne pulsen utgangspunktet, og pulsen i sangen til Aslak Brekke og de asymmetriske springarene *avvik* fra det 'normale'. Men når man hører eller utøver denne musikken, virker det ikke som noen god ide å skulle beskrive rytmen som 'avvikende' fra noe som helst. Den *oppleves* som riktig, selvfølgelig og *normal* i betydningen 'slik rytmen skal være for denne musikken'. Det ville derfor være fint med en metafor som setter oss i stand til nettopp dette – å oppfatte de fleksible rytmene som naturlige og normale.

Felles for klokkemetaforen og strikkmetaforen er altså at begge tar utgangspunkt i en korteste enhet som målestokk. Hva om vi snur på dette, og ser etter enheter på høyere nivåer som grunnleggende? For de asymmetriske springarene virker det rimelig å tenke seg en full takt som utgangspunktet: I stedet for å sette sammen pulsslag av varierende lengde til taktslag og deretter til hele takter, går vi ut fra takten som enhet, og deler den inn i taktslag og underdelinger etter behov. Målestokken – takten – holdes fast, men kan deles inn på mange ulike måter. Forskjellen fra klokkemetaforen er at vi ikke er bundet av små byggeklosser med fast størrelse, men kan dele helt vilkårlig, og dermed få mange flere mulige inndelinger. En takt i en springar må da oppleves, huskes og utføres som en *helhet*, og ikke som sammensatt av smådeler, mens smådelene – taktslagene og underdelingene av taktslagene – må forstås som deler av en takt. Men taktene på sin side kan føyes sammen til større deler, som motiver og vek.

Men hvor er den metriske målestokken i Aslak Brekkes fremføring av Mælefjellsvisa? I Ekgrens fremstilling av trampene, tas ikke dette spørsmålet eksplisitt opp, men hun identifiserer både tramp og grupper av korte og lange tramp som relevante enheter. Ut fra betraktningene over, vil jeg også vurdere hele fraser som mulig utgangspunkt.

Avslutning

Svaret på spørsmålet om hvilke enheter som er det naturlige eller riktige utgangspunktet for oppfatning av takt og metrum finner vi ikke i målinger av den musikalske lyden. De ulike perspektivene er nettopp perspektiver, måter vi kan velge å høre musikken på, og det er ikke gitt at det i det hele tatt finnes en fasit. Det

kan for så vidt hevdes at det riktige svaret må være 'slik utøverne oppfatter det' – men vi har ingen garanti for at alle utøvere oppfatter dette likt. Dessuten vil det ofte være umulig å få vite hvordan utøvere oppfatter dette – bortsett fra at de kan være utilgjengelige, er det heller ikke opplagt hvordan man finner ut hvordan de tenker. Men som redskap for egen musikkopplevelse og –utøvelse kan det å forsøke ulike perspektiver være nyttig, og kanskje gi en nøkkel til en rikere musikk-utfoldelse enn man ellers kunne fått til.

English summary

Flexible meter – some reflections based on Norwegian vocal folk music

Norwegian folk music has often been described in relation to how it deviates from standard western music. Concerning time, Norwegian folk music deviates by often using both beats and phrases of uneven length. Through measuring time in selected recordings this article looks at the usefulness of several metaphors in the description of this phenomenon and their relevance for music theory in general.

Litteratur

Ekgren, J. P. 1981: "The Norwegian 'Nystev' and the 'Thump-theory'. Three methods of stev classification" *Studia Musicologica Norvegica* 7, 9-28.