

Mastergradsavhandling

Elin Moberg

Är verkligheten bredare?

Om sångstil i dagens folkmusik



**Høgskolen i Telemark**

Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning

## Sammanfattning

I den här studien undersöker jag om beskrivningar som finns på ett ”äldre folkligt sångsätt” – och som används i utbildning och som många refererar till - stämmer överens med ”verkligheten” som den presenteras i arkivinspelningar. Empirin har jag hämtat dels i Norge och dels i Sverige, därför att jag anser att folkmusikmiljöerna i de båda länderna liknar varandra, och att det öppnar för möjligheten att behandla dem som ett gemensamt fält.

Sex olika arkivinspelningar, med sex olika källor, har analyserats och jämförts med utgångspunkt i aktuell teori. Resultatet är att arkivinspelningarna *till viss del* stämmer med ovan nämnda beskrivningar.

Dessutom har musikalisk likriktning undersökts. Fokus har legat på utbildningsinstitutioner och metoder för inläring. I samtal med några utövare av folklig sång, så har frågor som handlar om ändringar, praxis, och normer, i den folkliga sången diskuterats. Om det finns en musikalisk likriktning i den folkliga sången har inte gått att svara på, då empirins omfattning varit för begränsad. T.ex. så har inte publiken tillfrågats. Men jag kan utifrån det material jag har åtminstone säga, att jag inte är ensam om dessa funderingar, men att detta uppfattas utav delar av utövarmiljön.

Nyckelord: arkivinspelning, ett äldre folkligt sångsätt, folklig sång, institution, kopiering, musikalisk likriktning, norm, trend, utbildning.

## **Abstract**

In this study I inquire whether descriptions of an "old style way of singing" – that also are used in education and many refer to as well – agree with "reality" as it is presented in archive recordings.

The empirical data is collected both in Norway and in Sweden, since I regard the folk music communities in both countries quite similar and that it therefore is possible to treat them as one common field.

Six different archive recordings, with six different sources, have been analyzed and compared, based on the presented theory. The result shows that the archive recordings *to some extent* agree with the descriptions mentioned above.

In addition to this, musical unification is looked into. The focus has been on educational institutions and learning methods.

Through conversations with some folk song performers, questions concerning changes, practice and norms in folk song have been discussed.

Whether there is a musical unification in folk song or not, has not been answered seeing that the amount of empirical data is too limited. For instance has the audience not been asked.

However, according to the material I have, I can at least tell that I am not the only one wondering about these issues, parts of the performer community share my thoughts.

Key words: archive recording, old style way of singing, folk song, institution, copying, musical unification, norm, trend, education.

## Förord

För sex år sedan började jag studera folkmusik och folksång på *Institutt for folkekultur* i Rauland. Det har varit en spännande och intensiv resa, och jag har hunnit reflektera en hel del över teman som valts till denna studie. Musik har alltid utgjort en stor del av mitt liv. Intresset väcktes i barndomshemmet, där sång och musik hade en central plats. På gymnasiet valdes därför musikinriktning, och därefter följde två års studier i musik med inriktning på sång. Folkmusiken mötte jag hemma i Hälsingland, då jag från tidig ålder fick följa med min mor på spelmansstämmor, sångkurser och konserter. Utöver det så utgör körsång en stor del av min musikaliska bakgrund.

Mina tankar om ämnet folksång, är baserade på mina erfarenheter, och det är dessa jag har med mig in i det här arbetet.

”Enkelt uttryck är en ram en förståelsehorisont, eller ett slags glasögon, genom vilka världen uppfattas. Allt vi uppfattar, alla svar på den enkla och grundläggande frågan ”vad pågår här?”, är tolkningar i ljuset av den ram eller de glasögon vi applicerar.” (Lundberg, Malm & Ronström, 2000, s. 20)<sup>1</sup>.

Det finns många personer som jag vill ta tillfället i akt och tacka. Det gäller inte minst mina två vägledare Ragnhild Knudsen och Tellef Kvifte, utan vars pådrivning, kritiska inspel och påhejning, jag aldrig hade kommit i mål! Alla andra lärare på Institutt for folkekultur för värdefulla kommentarer. Kristin Borgehed för att hon generöst delade med sig av sina kunskaper och sitt engagemang de gånger det gick trögt. Per Åsmund Omholt och Kristine Rønning för support, omtanke och musik! Morbror Anders för att du korrekturläste. Inger Lien för översättning i elfte timmen. Jag vill också tacka mina arbetskollegor som stundtals har fått stå ut med en tankspridd och vimsig kollega. Och sist men inte minst, min familj, och speciellt lille Edvin, för att ha visat ett stort tålamod, och för att ha uppmuntrat sin mor. Tack!

---

<sup>1</sup> Författarna till Musik, medier och mångkultur som här använder sig av Ervin Goffmans ”ram”-begrepp.

<sup>2</sup> Påståendet kommer från Polanyi (Rolf, 1995, s.131). Se Polanyi och Dreyfus & Dreyfus i kapitlet

# Innehållsförteckning

Sammanfattning.....	1
Abstract.....	2
Förord.....	3
<b>1. Inledning .....</b>	<b>6</b>
1.1. Bakgrund .....	6
1.2. Syfte, och problemformuleringar .....	7
1.3. Avgränsningar och urval.....	8
1.3.1. Arkivinspelningar .....	9
1.3.2. Informanter .....	10
1.3.3. Begreppsförklaringar.....	10
1.3.4. Förkortningar.....	11
1.4. Metod.....	11
1.4.1. Kvalitativ forskning.....	12
1.4.2. Tillvägagångssätt .....	12
1.4.3. Metodkritik.....	14
<b>2. Referensram och empirisk utgångspunkt.....</b>	<b>17</b>
2.1. Teoretiska ramar.....	17
2.1.1. Polanyi och tyst kunskap.....	17
2.1.2. Dreyfus & Dreyfus modell.....	19
2.2. Litteratur .....	21
<b>3. Folklig sång i sitt kontextuella sammanhang.....</b>	<b>25</b>
3.1. Gehörsbaserad – medierad.....	25
3.2. Bruksfunktion – underhållning.....	26
3.3. Traditionsbärare – utbildad musiker .....	26
3.4. Identitet .....	27
3.5. Kontroll.....	28
<b>4. Empiri.....</b>	<b>29</b>
4.1. Rosenbergs formulerade stilkriterier .....	29
4.2. Arkivsångarna .....	30
4.2.1. Biografier.....	30
<b>5. Undersökning och resultat.....</b>	<b>33</b>
5.1. Analyser av arkivinspelningar .....	33
5.1.1. Om analysen .....	33
5.1.2. Lista över stilparametrar hämtade från Med blåtoner och krus.....	33

5.1.3.	Förklaringar på uttryck som används .....	34
5.1.4.	Analys .....	38
5.1.5.	Svårigheter under analyserna .....	41
5.1.6.	Resultat - tabell.....	46
<b>5.2.</b>	<b>Analysen i sammanfattning.....</b>	<b>47</b>
<b>5.3.</b>	<b>Intervjuer .....</b>	<b>50</b>
5.3.1.	Informanterna .....	50
5.3.2.	Biografier.....	50
5.3.3.	Intervjufrågor .....	52
5.3.4.	Informanternas uppfattningar.....	52
<b>6.</b>	<b>Diskussion av analysresultaten .....</b>	<b>60</b>
<b>6.1.</b>	<b>Tankar om arkivsångarna .....</b>	<b>62</b>
<b>6.2.</b>	<b>Vardagssång – offentlig sång.....</b>	<b>63</b>
<b>6.3.</b>	<b>Utbildning.....</b>	<b>64</b>
6.3.1.	Kopiering som metod.....	65
<b>6.4.</b>	<b>Personlig smak – och idiom .....</b>	<b>67</b>
<b>6.5.</b>	<b>Uppsummerande tankar .....</b>	<b>67</b>
6.5.1.	Framtida forskning.....	68
<b>7.</b>	<b>Källor och litteratur .....</b>	<b>69</b>

# 1. Inledning

## 1.1. Bakgrund

I denna uppsats önskar jag att belysa och diskutera de problemformuleringar som har framträtt eftersom jag har reagerat på att utövare inom den folkliga sången i Sverige och Norge idag låter lika, sången låter standardiserad. Problemformuleringarna har aktualiserats ytterligare då jag har tagit del av skriftliga beskrivningar av ”ett äldre folkligt sångsätt”. Forskare och pedagoger har med hjälp av skriftliga källor och arkivinspelningar, urskilt stilkriterier i sången och skrivit ner dem. Dessa ”listor” hänvisas det till i beskrivningar av ”ett äldre folkligt sångsätt”. Jag läste en del av det som är skrivet, och tyckte att det gav en ganska smal bild.

Det jag läste stämde inte heller med det jag hade hört på arkivinspelningar, och det som sägs vara dagens ideal, nämligen det enkla och det ”råa” uttrycket. Jag frågade en vän om han hade uppfattat någon skillnad på arkivinspelningar och dagens sångare, och han sa: ”Du kan lyssna på vilken arkivinspelning som helst, inget låter som dagens sångnorm.” Iscensätts dagens folkliga vissång med ideal som inte liknar den ursprungliga eller den autentiska?

Följande citat är hämtat från inledningen till Susanne Rosenbergs ”Med blåtoner och krus”, som är en beskrivning av ”ett äldre folkligt sångsätt”:

”Att idag få veta något om sångsättet förr, innan fonografen och bandspelarens tid är inte så lätt. Och i de transkriptioner som finns hör ju sångsättet till en av alla de saker som inte står ”i noterna”. Nils Anderssons berättelse ovan om Finn Karins sång är en av de få skriftliga källor kring det folkliga sångsättet”. (Rosenberg 1996, s. 7)

Den första meningen; ”Att idag få veta något om sångsättet förr, innan fonografen och bandspelarens tid är inte så lätt.” säger mycket om den vidare processen när det kommer till att återskapa en sångstil från ”förr”. Det har skapats en sångstil som vilar på antaganden om hur det lät och inte fakta.

Variation och ett personligt uttryck är formuleringar som du ofta hör i samband med folklig sång. Du kan variera melodier och fraseringar, utsmyckning och annat, och göra det till ”ditt eget”. Eller rättare sagt; det *förväntas* att du varierar materialet och gör det till ditt eget. Paradoxen i det hela är att du lär dig att sjunga efter bestämda mönster, och att vissa ideal blir favoriserade och återkommande hos de flesta av sångarna. I sin avhandling skriver Ingrid Åkesson:

”Det är det *personliga* i sättet att framföra musiken som står i centrum. Detta slags kvaliteter har också kommenterats och framhållits av upptecknare, forskare och folkmusikfrämjare från Otto Andersson och Nils Andersson via Matts Arnberg till Märta Ramsten, Py Kollberg och Susanne Rosenberg” (Åkesson, 2007, s. 170).

Om det nu är det personliga uttrycket som står i centrum, hur kommer det då sig då att vissa ideal favoriseras, och att sättet de sjunger på blir lika hos många professionella sångare?

I följande citat i samma avhandling redogör Åkesson för en av sina informanter, Ulrika Bodéns tankar om att hitta sin egen stil:

”... hon framhåller att det inte finns en utan flera stilar idag och, apropå vissa medialt framförda åsikter om att alla yngre sångare skulle låta lika, att ”man tar starka intryck av sin lärare men efter utbildningen går de flesta sin egen väg”. Det måste få ta tid att hitta sin egen stil, menar Bodén, och det är viktigt att lyssna på många olika sångare, både föregångare och samtida.” (Åkesson, 2007, s. 221)

Mitt projekt färgas av det faktum att jag är student och därför har jag också intresserat mig lite extra för utbildningsinstitutioner och metoder för ut – respektive inläring.

## 1.2. Syfte, och problemformuleringar

Syftet med det här arbetet är att undersöka hur teori - som beskriver ett ”äldre folkligt sångsätt”, och arkivinspelningar - som jämte skriftliga källor har tjänat som grund till teorin, stämmer överens. Genom att ta utgångspunkt i de stilkriterier som finns formulerade i Susanne Rosenbergs ”Med blåtoner och krus”, och jämföra dem med några utvalda arkivsångare, hoppas jag kunna få en *indikation* på om folklig sång påminner om den beskrivningen eller om arkivmaterialet skiljer sig från Rosenbergs ”lista”. Dessutom intervjuas fyra olika nutida sångare som man kan kalla specialister inom folklig sång, om deras ideal och om normer i den folkliga sången. Syftet är att ta reda på vilka normer som informanterna uppfattar som gällande, samt att se hur eventuella normer motsvarar stilparametrar på listan. Ett delsyfte har varit att diskutera metoder för inläring för att försöka få en bild av varför en del utövare i miljön låter lika. Avsikten är *inte* att komma med förslag till förbättringar av teori eller till nya metoder innanför det pedagogiska fältet, det ligger ”utom räckhåll” för detta projekt. Andra har haft liknande tankar som mig på mitt forskningsområde. På så vis är inte det jag diskuterar i denna studie någon ny information. Målet har varit att *belysa* och *diskutera* sångsätt, normer, uppförandepraxis och mönster i inläring.

Följande problemformuleringar har utkristalliserat sig:



1. Hur stämmer de stilskriterier som är beskrivna i förbindelse med ”ett äldre folkligt sångsätt” överens med sångsätt som du kan höra på arkivinspelningar?
2. Finns det något som uppfattas som norm; hur du bör sjunga, bland utövare idag, och i så fall; hur motsvarar det de stilskriterier som blivit formulerade i listorna?

Uppsatsens frågeställningar vilar på fyra antaganden:

1. Dina bakgrundskunskaper/din väg in i folkmusiken, påverkar hur du tolkar och erövrar ny kunskap i en utbildningssituation.
2. Du har inte förmågan att vara kritisk till ny kunskap förrän du har nått en viss utbildningsnivå<sup>2</sup>.
3. Din tillnärmning till folkmusik generellt och folklig sång speciellt är väsentlig för hur du utövar musiken. (Om du läser noter eller lär dig gehörsvägen. Om du har en vid genreförtrohet eller en smal, etc.)
4. Du bör ha kommit längre än till kopieringsfasen för att bli en bra folksångerska.<sup>3</sup>

### 1.3. Avgränsningar och urval

Jag ser på Norge och Sverige som ett fält i den här undersökningen. Dels är folkmusiken i Norge och Sverige nära besläktad och dels sker det mycket utbyte mellan de två länderna generellt och på utbildningsinstitutioner speciellt. Utövare rör sig mellan de båda länderna och visor och en del av teorin är gemensam. Nordtrad, ett seminarium för folkmusikstudenter på högskolor i Norden och de baltiska länderna<sup>4</sup>, bidrar till att unga folkmusiker i de olika länderna närmar sig varandra.

Projektet har en nutidsorientering samtidigt som det jag undersöker har en kontinuitet med förtiden i egenskap av att vara traderat material. Nutida folkmusikforsknings fokus ligger på själva utövandet (Ronström, 1994, s. 24) och den här uppsatsen utgör inget undantag, då jag intresserar mig för sångsätt hos dagens utövare.

En del av min förståelse för hur du som elev tillägnar dig kunskap och hur du anammar normer, vilar på Polanyis tankar om trädning; förhållandet mästare – elev, auktoritet – underkastelse, storhet – vördnad och tyst kunskap. (Rolf, 1995). Influenser - om hur samhällsstruktur med många kulturer sida vid sida, och expressiva uttryck som sångstil - ömsesidigt påverkar varandra, har hämtats från tidigare forskning i boken *Musik, medier*

<sup>2</sup> Påståendet kommer från Polanyi (Rolf, 1995, s.131). Se Polanyi och Dreyfus & Dreyfus i kapitlet ”Teoretiska ramar”.

<sup>3</sup> Se Dreyfus & Dreyfus. Jag återkommer till detta i ”Diskussion av analysen”, ”Kopiering som metod”.

<sup>4</sup> <http://nordplmusic.net>

*och mångkultur* (2000). Det är dock ingenting jag undersöker, men det färgar och påverkar arbetet indirekt. Åkesson (2007), Lien (2001) och andra, beskriver hur den folkliga sången har gått från att ha en bruksfunktion till att ha en mera underhållande funktion.

Formalisering, institutionalisering, professionalisering och medialisering är termer som används av Åkesson, och som beskriver förändringar i folkmusikmiljön. Dessa faktorer är nära besläktade, men i mitt arbete har ett mål varit att lägga fokus på institutionalisering och vad den har inneburit för folklig sång.

### 1.3.1. Arkivinspelningar

Som utgångspunkt för den första delen av undersökningen har jag valt sex arkivinspelningar med sex olika sångare från Norge och Sverige. Eftersom de stilkriterier som är formulerade i ”Med blåtoner och krus” *mer eller mindre* verkar vara praxis i de flesta genrer i den folkliga sången, tillåter jag mig att välja exempel fritt. Det finns en stor spännvidd på arkivmaterialet i Sverige och i Norge. Både när det gäller genreindelning, ålder på inspelning, ljudkvalitet och sångstil. Avsikten har varit att visa detta genom mina exempel. Inspelningsdatum har en spridning på ca 70 år, en inspelning är från 1906, en är från 1959, två är inspelade på 60-talet och två på 70-talet. Generellt så är de flesta arkivinspelningar från 50-, 60- och 70-talet, men jag önskade att ha en äldre inspelning med som skulle representera ett äldre stilsnitt. Könsfördelningen - tre kvinnor och tre män, och tre norska respektive tre svenska inspelningar - var avsiktlig, därför att jag anser det ger ett rättvist resultat när jag skall företa en analys av sångsätt. Jag anser att urvalet är representativt för hur du som student ”väljer och vrakar” i arkivmaterialet. Dock har ett kriterium varit mest väsentligt för urvalet och det är att få olika genres representerade. Folkmusik kan delas in i många olika undergrupper eller genrer, och visorna som är representerade är i tur och ordning: en skämtvisa, en bygdevisa<sup>5</sup>, en visa<sup>6</sup>, en visa med religiös text, en pålarvisa och en vaggvisa. Till sist så har även mitt tycke och smak fått komma till tals i urvalet. Jag har tilltalats av något i alla sex inspelningar.

Många<sup>7</sup> har skrivit liknande listor med parametrar för folklig sång. Jag låter Susanne Rosenbergs artikel ”Med blåtoner och krus”, och de parametrar som hon redogör för där, tjäna som utgångspunkt för min analys, helt enkelt därför att Rosenberg är en inflytelserik lärare och stora delar av folkmusikmiljön direkt och indirekt tar del av det hon skrivit. I

---

<sup>5</sup> Visa med stark lokal anknytning.

<sup>6</sup> Detta är en mycket spridd visa, där både text och melodi finns i många olika varianter.

<sup>7</sup> Bl.a. Jersild & Åkesson (2000), Rosenberg (1996), Gunnarsson (2007), och Gustafsson (2008).

”Med blåtoner och krus” och liknande listor kan det verka som om Rosenberg med flera, inte är ute efter att beskriva en tidigare verklighet, men däremot önskar att definiera något som kan fungera som en väldefinierad stil idag, utifrån vad de menar är estetiskt/historiskt/autentiskt. De menar därmed implicit att gamla källor kan ha sjungit fel...

### 1.3.2. Informanter

Som utgångspunkt för den andra delen av undersökningen, som baseras på intervjuer, så har jag valt ut 4 personer. Alla fyra har ett förhållande till olika institutioner, antingen som student och/eller pedagog.

Alla har varit en del av folkmusikmiljön under större delen av sina liv och de kan räknas som specialister inom folkmusik generellt och folksång speciellt. Men de är specialister på olika sätt. Två har studerat folksång på högskolenivå och en är lärare i folksång på högskola. En person har - jämfört med de andra - en annorlunda infallsvinkel, då hon har ett förhållandevis ”oreflekterat” förhållande till sin sång, hon är uppvuxen i en traditionsmiljö och har lärt sig det mesta av det hon kan där. Könsindelningen på tre kvinnor och en man kan man säga speglar verkligheten, då huvuddelen av utövarna i folksång är kvinnor. Tre av informanterna kommer ifrån Norge och en kommer från Sverige. Informanterna är mellan 28 och 64 år.

I tillägg till de fyra informanterna så har jag en sidoinformant vars uttalanden jag använder mig av där det passar. Honom har jag inte intervjuat men diskuterat mitt projekt med, mer ”informellt”. Jag känner alla fyra informanter sedan tidigare på grund av att vi har studerat ihop eller vankat i samma miljö en period. Informanterna är anonymiserade för att jag önskar sätta fokus på fenomenet och inte på informanterna själva.

### 1.3.3. Begreppsförklaringar

För att undvika missförstånd, skall jag i detta kapitel redogöra för vilken mening jag lägger i begrepp som jag använder ofta, eller som av hänsyn till uppsatsens tema behöver förklaras. Många av begreppen används med varierande innebörd även i annan litteratur, varför en avgränsning blir nödvändig.

*Egaliserad klang* talas det ofta om i den klassiska sången. Där eftersträvas det att rösten klingar lika i alla olika tonlägen. Registerbrott, språkljud (vokaler, konsonanter, dialektala skillnader m.fl.) och andra med klang förbundna ojämnheter, försöker man ”jämna till” med hjälp av röstträning. I folksång är det däremot vanligt att framhäva klangliga

skillnader i språkljud, och klangliga skillnader mellan register, s.k. *oegaliserad klang*.

*Folklig sång*. Jag använder denna term för sången (sjungandet) i arkivinspelningarna. Det är alltså sång i betydelsen aktivitet, och inte i betydelsen ”att sjunga en sång” som för det mesta avses. *Kveding* används av mina informanter. Dock kan ordet ha en tvetydig innebörd då somliga (i Norge) använder det som benämning för all folklig sång, medan andra menar en speciell genre inom den folkliga sången. Begreppet kan också vara relaterat till specifika distrikt, ofta med referens till Setesdal och Telemark. *Sångsätt* definieras av Susanne Rosenberg som: ”sättet att använda sitt instrument – rösten, för att uttrycka och gestalta ett musikaliskt material” (Rosenberg, 1986, s. 38). Jag använder begreppet sångsätt med samma betydelse som Rosenberg. Dessutom förekommer även ”sångstil”, med samma betydelse.

*Frirytmiskt framförande* kallas det då du inte förhåller dig till en fast puls, utan du kan dra ut fraser och lägga in små pauser där det passar.

*Föregångare* syftar på de personer (som Sveriges Radio, Svenskt Visarkiv eller NRK spelade in) som sjunger på arkivinspelningarna. Jag använder orden föregångare och *källa* om vartannat och med samma innebörd. Dock kan källa också betyda en nu levande person som gett mig sin version av en visa. Ett annat vanligt ord är *traditionsbärare*. Denna term är vanlig bland utövare i folkmusikmiljön (Åkesson, 2007, s. 22).

*Tradition*. Ordet kan bl.a. syfta på dels produkt, dvs. musikaliskt material och stildrag och dels processen överföring/förändring (Åkesson, 2007, s. 21). I det här arbetet ser jag i stort sett på tradition behandlat som produkt. Produkter som satts in i nya (traditions)processer.

#### 1.3.4. Förkortningar

MMM – Musik, medier och mångkultur

NFS – Norsk folkemusikksamling

SVA – Svenskt visarkiv

KMH- Kungliga musikhögskolan i Stockholm

#### 1.4. Metod

Den första problemformuleringen, hur teori med formulerade stilkriterier och arkivinspelningar stämmer överens, undersöks genom att ta utgångspunkt i de stilkriterier för ett äldre folkligt sångsätt som Susanne Rosenbergs formulerat i ”Med blåtoner och krus” (1996). Därefter skall jag *lyssna* efter dessa stilkriterier i sex arkivinspelningar med

sex olika sångare, som jag själv har valt ut. Jag kommer bara använda mig av mina egna öron, eftersom jag anser att det är tillräckligt då jag bara skall lyssna om stilparametrar finns i sången eller inte. Därefter förs resultaten in i en tabell för att jag lättare skall kunna jämföra svaren med varandra och läsa av tendenser. Metoden har sina klara begränsningar eftersom jag undersöker ett ljudmaterial som jag inte helt känner kontexten till. Jag kan inte fråga arkivsångarna hur de gjorde eller tänkte och jag känner inte heller till dem annat än genom några få korta beskrivningar som jag har läst eller på annat sätt fått tag på.

För att kunna säga något om den andra problemformuleringen, om det existerar en folklig sångnorm och hur den eventuellt motsvarar stilparametrar i listan, skall jag intervjua fyra personer som tillhör folkmusikmiljön och är specialister på folklig sång. Under intervjuerna så är det viktigt att jag själv är objektiv, att jag ”sätter mig själv på sidolinjen”, samtidigt som det är viktigt att jag är med och håller i trådarna så att inte stickspåren blir för många. Att vara öppen för svar som jag inte räknar med på förhand, kan hjälpa mig att få fram intressanta vinklingar på frågor.

Slutligen skall all insamlad data tolkas och analyseras.

#### **1.4.1. Kvalitativ forskning**

Genomföringen av projektet delas in i fyra moment; egen observation, litteraturstudier, analys av arkivmaterial samt intervjuer. Mina metoder går in under den kvalitativa forskningsdisciplinen, men i ett moment - då jag för in analysen i en tabell - kvantifieras resultaten för att jag lättare skall kunna registrera tendenser. Talen är självklart inte representativa för något annat än tendenser, eftersom de är baserade på mina egna tolkningar av det jag hör. Jag använder mig alltså inte av några instrument som kan ge mätbara resultat.

#### **1.4.2. Tillvägagångssätt**

Den första delen av undersökningen, analyser av arkivmaterialet, inleddes med insamling av data. Jag tillbringade en och en halv dag på Norsk folkemusikksamling (NFS) på Universitetet i Oslo, och ”inventerade” arkivet där. Uppgiften var att få en helhetsbild av vad arkivmaterialet utgjorde. De jag valde att lyssna på var de med namn som jag hade hört förut, de som var gamla, eller de som på något annat sätt fängade mitt intresse. Känslan jag satt igen med var att materialet var brett och av ”spretig” karaktär. Om jag skall försöka definiera materialet jag hörde med ett ord, så blir det ”folkligt”. Folkligt i betydelsen att här kunde det finnas precis vad som helst. Alla möjliga olika genrer och

sångsätt. Jag antecknade ner några inspelningar med ett tiotal olika personer, vilka alla hade ganska skilda karaktärer på rösten. Datamaterialet kompletterades med ”Källorna”, Kungliga Musikhögskolan i Stockholms eget pensummaterial bestående av 13 CD-skivor från hela Sverige, NRK:s CD-samling bestående av 10 CD-skivor arkivmaterial från alla distrikt i Norge, samt andra CD-skivor med arkivmaterial. Tillslut satt jag igen med sex olika arkivinspelningar med lika många sångare, tre från Sverige och tre från Norge.

Teorin som jag använde att analysera arkivinspelningarna efter, är ”Med blåtoner och krus” (Rosenberg, 1996). Dock används även Ulrika Gunnarssons bok *Häxgnägg och pärlband* (2007) utfyllande, som ett komplement, för att hjälpa mig att tolka vilken mening Rosenberg hade lagt i en del av sina begrepp<sup>8</sup>. Analysen gjordes genom att lyssna. En efter en gick jag igenom punkterna i Rosenbergs ”Med blåtoner och krus” och lyssnade efter dessa egenskaper i sången. Jag försökte hålla mig till svaren, *ja*, *nej* eller *kanske*. Eftersom mycket av det jag lyssnade efter ofta inte lät sig beskrivas med bara ett ord, så upplevdes analysen bitvis både irriterande och svår. Men att bara lyssna visade sig inte vara tillräckligt. Jag var tvungen att testa också. Om man inte har något mätinstrument så använder man sig av det instrument man har tillhanda, i mitt fall rösten. Metoden att härma föregångarna med hjälp av rösten föll sig naturligt eftersom jag har en 20-årig bakgrund som sångerska inom många genrer i botten, och eftersom jag även har studerat sångteknik i den klassiska skolan. Min röst och min kunskap om sång blev mina verktyg som jag använde mig av<sup>9</sup>.

Ofta hörde jag under analysen förhållanden som inte så lätt lät sig förklaras. Det var något där men jag kunde inte sätta ord på det. De gånger jag var osäker på något (vilket var väldigt ofta!) så provade jag att sjunga exemplet. Detta gjorde jag i två, ibland tre moment. Exempelvis så testades klang genom att först försöka härma källan i exemplet så exakt som möjligt, och sedan genom att sjunga som jag gör normalt. Därefter jämförde jag sätten att sjunga på. Om inte det var tillräckligt, så överdrev jag åt något annat håll än förlagan. På så vis kunde jag lättare förstå var förlagan placerade klangen. Eftersom mycket av min kunskap är gammal, och inte ligger lika ”långt fram i medvetandet” längre, så var uppgiften svår, och det upplevdes ofta väldigt svårt att för mig själv formulera vad det var jag hörde. Analysresultatet fördes in i en tabell, dels för att underlätta för läsaren, men det

---

<sup>8</sup> Se ”Förklaringar på uttryck som används” i ”Analyser av arkivinspelningar”.

<sup>9</sup> Kristin Borgehed (2011) använder sig av ”sjungande analys” i sina analyser av arkivinspelningar.

hjälpte också mig själv att kunna jämföra resultat mellan olika utövare och variationer i stilkriterier.

För att testa min egen stabilitet gick jag tillbaka till analyserna totalt tre gånger. Det upptäcktes då att punkt nr 2 på listan, oegaliserad klang, hade misstolkats. Jag hade lagt en annan mening i ordet och resultaten korrigerades<sup>10</sup>.

I de tre första intervjuerna använde jag mig av en kvalitativ intervjumetod med en ”relativt strukturerad plan” (Thagaard, 2002, s. 84). Frågorna hade konstruerats på förhand och låg i en bestämd ordning, som i stort sätt följdes. Jag försökte under intervjuernas gång att hålla mig till teman och inte glida ut på stickspår, men jag önskade samtidigt vara flexibel för intressanta vinklingar och för att informanterna inte skulle känna sig hämmade av en förutbestämd och stram plan. Eftersom frågorna var förhållandevis ”öppna” så mynnade svaren ofta ut i långa diskussioner. En av intervjuerna skiljde sig från de tre andra då det var informanten själv som var ”regissör”, denna fick karaktären av en ”kvalitativ forskningsintervju” (Thagaard, 2002, s. 85). Han kände till projektet på förhand och tog själv upp teman medan jag antecknade och ställde följdfrågor. Två informanter träffade jag och intervjuade och två av intervjuerna företogs på Skype. Under ett av samtalen kunde jag se informanten, (alltså ett samtal mellan fyra ögon fast på Skype), men under det andra samtalet hade vi teknikproblem och det blev som ett vanligt telefonsamtal. Intervjuerna transkriberades och sparades för att jag sedan skulle ha möjlighet att gå tillbaka till dem. I och med transkriberingen så tog analysfasen vid. Eftersom alla mer eller mindre hade svarat på samma frågor så underlättades arbetet då svaren kunde sorteras och sammanliknas. Informanterna erbjöds möjlighet att återkomma till mig med utfyllande svar efter intervjun, och själv kunde jag ställa ytterligare frågor, och få utfyllande svar, under analysfasen. Det visade sig att det blev nödvändigt med ytterligare kontakt. Detta gjordes via mejl, telefon och i de fall jag hade möjlighet, så mötte jag informanten ifråga.

#### **1.4.3. Metodkritik**

Ibland är det svårt att höra om en parameter i sången, på en arkivinspelning, är där eller inte. Dessutom bör man ha i åtanke att när man lyssnar efter ”något” så är det kulturellt och i viss mån individuellt betingat vad man hör (Dowling & Harwood 1986, refererade i Borgehed, 2011, s. 32). Det är inte heller lätt att beskriva ett sångsätt. När dessutom begrepp används olika så säger det sig självt att analysen kompliceras. Genom att studera

---

<sup>10</sup> Se ”Svårigheter under analyserna”.

Rosenbergs begrepp mer ingående innan jag företog analyserna, så hade jag kunnat undvika missförstånd som uppkom, t.ex. om oegaliserad klang och vilken mening Rosenberg lagt i begreppet.

Hela masterprojektet är en lång process från början till slut, och jag kan tycka att jag inte har samma öron nu som när jag började. Jag förstår att tolkningar ändras över tid. Du gör en analys av någonting och nästa gång du ser på den så är du oense med dig själv<sup>11</sup>! Att halvera tempot vid lyssningen hade möjligtvis gett ett annorlunda resultat, men det hade kanske inte varit lika utmanande?

Min analys är ett gott exempel på den metod som bygger på hur du tolkar och i och med det får ny förståelse. Därefter följer en ny tolkning och ny förståelse osv. i en ”hermeneutisk cirkel”. Jag har gjort en tolkning av arkivinspelningarna, en första gång. När jag senare går tillbaka till samma arkivinspelningar och lyssnar en andra gång, så hör jag andra saker, därför att min förståelse för parametrar i sången har ändrats sedan sist (Thagaard, 2002, s. 37-40).

Att göra djupintervjuer med några få personer ger mycket jobb med transkriptioner och med att sälla ut det som är väsentligt för att besvara dina forskningsfrågor. Diskussioner ”glider gärna ut” och då är det svårt att återfinna tråden och få rätt fokus igen. Att intervjua flera hade kanske gett andra svar och samtidigt underlättat transkriptionerna? Jag hade konstruerat frågor på förhand, men frågorna var ganska öppna och de hade mer en ”temaform” på så vis. Det är möjligt att jag hade kunnat få andra svar om informanterna inte hade varit bundna till formulerade frågor i en bestämd följd. Att diskutera runt teman, som jag gjorde i den sista intervjun med informant 4, upplevdes befriande, och verkade vara mer givande med hänsyn till att få fram intressanta reflektioner *kring* temat.

Det är möjligt att jag hade fått andra svar om alla informanter t.ex. hade studerat vid Musikhögskolan i Stockholm. Dessutom så kan det ha både fördelar och nackdelar att intervjua personer som du känner sedan tidigare, och som alla har en gemensam knutpunkt. Det kan t.ex. ha inverkan på intervjuteknik, och på hela kontexten runt intervjun, att känna de jag intervjuar. Den ”formella intervjusituationen” kändes emellanåt konstlad, vilket jag tror har att göra med - dels att jag kände personerna (som nu helt plötsligt fick en annan roll än de vanligtvis har) - men också på att intervjuerna spelades in. Kanske upplevs situationen som stressande, när du spelar in det som sägs? Kanske ger metoden delvis

---

<sup>11</sup> Detta framkom tydligt då jag ett par gånger återvände till tidigare gjorda analyser.



andra och ibland kortare svar?

Jag hade inte möjlighet att lyssna på musik med alla informanter på grund av begränsad tid och ekonomi. I en perfekt värld med mycket tid hade alla lyssnat på alla inspelningar och då hade kanske även det gett andra resultat.

## 2. Referensram och empirisk utgångspunkt

### 2.1. Teoretiska ramar

Delar av det jag har läst inför och under denna process, Polanyi, Dreyfus & Dreyfus, *Musik, medier och mångkultur* och Ingrid Åkesson med flera, tjänar som referensramar. Här följer korta sammandrag av de teorier hos Polanyi och Dreyfus & Dreyfus, som har varit speciellt intressanta för denna studie.

#### 2.1.1. Polanyi och tyst kunskap

Bertil Rolfs bok *Profession tradition och tyst kunskap, en studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension* (1995), ger oss en inblick i Polanyis tankar kring traditionsförmedling. I kapitlet *Traditionen som kunskapsförmedlande system* skriver Rolf följande om underkastelse:

”Att lära från en tradition är möjligt endast genom underkastelse, menar Polanyi. Det lilla barnet har inga möjligheter annat än att insupa den världsbild och de värderingar som vuxit in i modersmålet. Ett slags ovetande underkastelse ser Polanyi redan i spädbarnets språkinläring: 'I och med att ett barn lär sig tala, accepterar det en kultur, konstruerad på den traditionella tolkningen av universum, förankrad i den grupps idiom där barnet fötts.' Polanyi menar att det förhåller sig på liknande sätt då kunskap traderas: man kan inte bedöma eller värdera kunskapen innan man vunnit den. Ett grundläggande antagande är att det finns något att lära. Endast den som tror att det finns något att se, kommer att se det, menar Polanyi. Ett kontinuerligt, äkta ifrågasättande av traditionens kompetens skulle underminera studentens förmåga att tillägna sig kunskapen. En persons kunskap byggs inte upp i gradvisa, kumulativa steg, där den lärande har möjlighet att underkasta varje steg kritisk prövning. En omfattande kritisk prövning av den traderande kunskapen kan den lärande genomföra först då han förvärvat stora delar av den. Först då kan han skilja väsentliga delar från oväsentliga. Men ändå kommer hans kritik att bygga på delar av den tankebyggnad han vill pröva eller riva ner. Inte alla delar kan skärskådas samtidigt.” (Rolf, 1995, s.130)

Detta är en viktig aspekt att tänka på i och med de ”moderna” inlärningsmetoder som är praxis på institutionerna idag, att elever med liten erfarenhet av folklig sång, inte har förmåga att kritiskt granska nya kunskaper som de får i skolan. Alltså spelar det roll vilka dina förkunskaper är då du börjar studera. Vilken nivå du befinner dig på vid ingången av dina studier påverkar hur du tillägnar dig kunskap, eftersom det är beroende av dina uppnådda erfarenheter<sup>12</sup>. Man kan säga att jag genom min metod att jämföra arkivinspelningar med utvald teori (”Med blåtoner och krus”) gör en kritisk prövning vilket inte hade varit möjligt utan en praktisk bakgrund.

---

<sup>12</sup> Jfr Dreyfus & Dreyfus (1980), beskrivning av olika nivåer för erövrande av erfarenhetsbaserad kunskap i följande kapitel.

Om *Mästaren, lärlingen och kontraktet mellan generationerna* står följande:

”Kulturöverföring fungerar i ett slags mästare-lärlingförhållande, där lärlingen saknar kunskaper att ifrågasätta det han lär: ’Att lära genom förebild är att underkasta sig auktoritet. Man lyder sin mästare eftersom man litar på hans sätt att utträta saker, även då man inte i detalj kan analysera och förklara dess verkan. Genom att studera mästaren och söka efterlikna hans prestationer i närvaro av hans förebild, upptar lärlingen omedvetet hantverkets regler (the rules of the art), inklusive dem som mästaren inte själv uttryckligen känner. Dessa dolda regler kan assimileras endast av en person som i denna utsträckning uppger sig själv i imitationen av en annan. Ett samhälle som vill bevara någon personlig kunskap måste underkasta sig tradition.” (Polanyi 1958, citerad i Rolf s. 130-131)

Att somliga underkastar sig en tradition är alltså nödvändigt för att traditionen skall leva vidare. Att å ena sidan vara beroende av kopiering och underkastelse för att bevara en tradition, och å den andra sidan försöka ”göra det till sitt” som så många pedagoger förespråkar, kan kanske bli en konflikt hos elever och andra som lär sig av en annan person? Och kanske klarar du aldrig göra materialet till ditt<sup>13</sup>? Kanhända låter det sig göra eller så låter det sig göra men under förutsättning att du har de ”rätta” bakgrundskunskaperna? Men vad är en kopia och vad är ditt eget?

”Gradvis släpper mästarens dominans och gesällen kan alltmer frigöra sig från den till mästarens person bundna auktoriteten. Frigörelsen från mästarens person innebär att bindningen alltmer överflyttas från en person till de ideal som odlas i traditionen. Frigörelsen sker genom att lärlingen får en kritisk fostran. Så utvecklas hans eget professionella samvete, frigjort från mästarens person, tänker Polanyi.” (Rolf, 1995, s. 132)

”Polanyi menar att odlingen av en vetenskaplig tradition förutsätter både en kognitiv och en emotionell utveckling. Den professionella hållningen till ämnet är grundad i vaga, obestämda regler och kriterier och en känsla av intuition”.

Polanyi har något som han kallar *traditionens hjältar*:

”I en tradition kan finnas hjältar. De fungerar som intellektuella och känslomässiga orienteringspunkter gentemot omgivningen och utgör samtidigt en slags måttstock för självvärderingen. För Polanyi kommer intellektuell orientering att till stor del bestämmas av exempel och förebilder. Det blir levda personer snarare än abstrakta ideal som tjänar som ledfyrrar, både vad gäller kunskap och normer.” (Rolf, 1995, s. 133)

Kanske söker dagens utövare efter en förankring i förhållande till sina hjältar, som går på något annat än att de gillar källorna musikaliskt? Lokal gemenskap kan t.ex. ge status i miljön.

För att uppfatta storhet behövs vördnad, säger Polanyi:

---

<sup>13</sup> Jfr med Ragnhild Furholts (pedagog-) betraktelse, i kapitlet ”Litteratur”.

”När det gäller normativa förebilder, antyder Polanyi mer av valfrihet än på andra områden. Människan är, menar han, beroende av den mästare hon sätter upp, vilkas verk hon beundrar. Men hon utför ett val, där ingen auktoritet kan visa det rätta... Valet av ideal och hjältar, social och mental miljö är en form av självutbildning (”self-education”). Vi underkastar oss lärlingskap under de idealgestalter vi satt upp och accepterar vad de instiftat av plikter, måttstock och referensram.” (Rolf, 1995, s.134)

Polanyi menar att skriftlig kommunikation kan förmedla *en del* av traditionens vetande, medan dess hantverksmässiga del enbart kan förvärfvas genom *personlig kontakt* med ”en mästare inom traditionen”. Han kallar det traderade ”en mänsklig livsytring som är bunden till de människor som använder kulturen” (Rolf, 1995, s. 137).

Som elev är du hjälpt av att en lärare hjälper dig med tolkning av texter, (teori).

### **Sammanfattning Polanyi:**

1. ”Att lära från en tradition är möjligt endast genom underkastelse av auktoritet.”
2. ”Genom att studera mästaren och söka efterlikna hans prestationer i närvaro av hans förebild, upptar lärlingen omedvetet hantverkets regler (the rules of the art), inklusive dem som mästaren inte själv uttryckligen känner.”
3. Traditionens hjältar: ”Vi underkastar oss lärlingskap under de idealgestalter vi satt upp och accepterar vad de instiftat av plikter, måttstock och referensram”.
4. Skriftlig kommunikation kan förmedla *en del* av traditionens vetande, medan dess hantverksmässiga del enbart kan förvärfvas genom *personlig kontakt* med ”en mästare inom traditionen”.

Polanyis teorier om 1; *underkastelse av auktoritet*, och 2; *imitation i närvaro av en förebild*, tar jag med mig vidare i projektet och dessa två punkter hjälper mig att förstå hur och varför kopiering blir ett vanligt verktyg i inlärningsprocessen.

Polanyis tankar om 3; *traditionens hjältar* kan implementeras på hur vi skaffar oss förebilder och att få förebilder inom en institution eller en miljö kan medföra att sången låter likadan hos många.

4; *personlig kontakt* styrker mitt antagande om att teorin bör ses på som ett komplement till vägledning av en lärare, i erövrandet av praktisk kunskap.

### **2.1.2. Dreyfus & Dreyfus modell**

Bröderna Hubert L. Dreyfus och Stuart E. Dreyfus har konstruerat en femstegsmodell för hur vi succesivt når erfarenhetsbaserad kunskap (Dreyfus, Hubert L., Dreyfus, Stuart E, 1980). De har namngett olika kunskapsnivåer som vi erövrar på vår väg mot den högsta

nivån som är expertstadiet. Syftet med att ta fram denna femstegsmodell, är att det skall hjälpa pedagoger att lättare kunna orientera sig om sina elevers nivå. Detta för att kunna anpassa vidare utbildning på bästa sätt.

Nedan följer en förkortad variant av modellen och förklaringar till varje nivå som är baserade på deras modell, men överfört till att gälla folklig sång.



1. Som *nybörjare* följer du givna regler utan att ifrågasätta. Du lär dig att vissa stildrag i den folkliga sången är relevanta att förhålla sig till. Detta motsvarar då du börjar en utbildning, utan att ha någon erfarenhet av folklig sång.
2. Som *avancerad nybörjare* har du mer praktisk erfarenhet än i nybörjarstadiet. Du har tillräckligt med erfarenhet för att du skall känna igen idiomet för folklig sång.
3. *Kompetent utövare*. Här är din sångstil ett resultat av aktiva beslut. Men i ögonblicket för ett framförande är du inte *helt* lösripen från att tänka på hur du sjunger.
4. *Kunnig utövare*. Du har en helhetlig uppfattning av sången. Dina handlingar kännetecknas av snabba intuitiva beslut som är baserade på tidigare uppnådda erfarenheter. För praxis i en utövarsituation innebär det att du inte är bunden till att tänka på *hur* du gör något.
5. *Expert*. Sättet som du framför en visa på styrs av intuitionen. Din handling styrs av en erfarenhetsbaserad kunskap som betyder att du har en ”stilkänsla” som är kroppsligt erfaren. Skillnaden från nivå fyra är att utövaren har en blixtnabb uppfattning av vad som är den bästa handlingen för en specifik situation.

De regler som du lär dig i nivå ett är nödvändiga för att komma igång med praxis, som i sin tur är det du lär dig av.

Du erövrar succesivt kunskap till du slutligen når en nivå där du har utvecklat en erfarenhetsbaserad kunskap. Då behöver du inte tänka på hur du gör i framförandet av en visa, du handlar intuitivt.

## 2.2. Litteratur

”Sång- och danslekarnas öde kan ses som ett exempel på den filtreringsprocess som av etnologer betecknas som traditionalisering eller objektivering, dvs. när kulturuttrycken genomgår standardiserings-, homogeniserings- och förenklingsprocesser och närmar sig ’invented tradition’” (Åkesson 2007, s. 65).

Ämnet standardisering eller ”musikalisk likriktning”, nämns av några skribenter. Men jag har inte i min litteraturstudie funnit någon som har *behandlat fenomenet* musikalisk likriktning. Däremot förändringar i sångsätt skriver Herdis Lien och Ingrid Åkesson om. Förutom Rosenberg, så har bl.a. Jersild & Åkesson (2000), Gunnarsson (2007) och Gustafsson (2008) beskrivit ett äldre folkligt sångsätt. Detta är en genomgång av den litteratur som jag har läst och utgått från i det här projektet. Vid några tillfällen fungerar litteraturen både som referensram/referat av tidigare forskning och som empiri.

**Ulrika Gunnarssons** folkliga sångskola *Häxgnägg och Pärlband* (2007), innehåller ”pedagogiska verktyg... för att komma åt kärnan i den folkliga sången” (Gunnarsson, 2007 s. 9). Hon berör temat ”musikalisk likriktning” och säger att:

”Ansvar för att motverka en musikalisk likriktning, ligger såväl på lärarna som på eleverna. Lärarna bör inspirera eleverna att söka andra källor, ”levande eller döda”, och medvetet jobba med olika stilar, liksom eleverna å sin sida har en skyldighet att ständigt söka nya intryck och hålla sin nyfikenhet vid liv”. (Gunnarsson, 2007, s. 63)

Uppenbart är ”musikalisk likriktning” någonting som upptar Gunnarsson.

Gunnarsson är före detta student vid Institutet för folkekultur och Musikhögskolan i Malmö, numera frilansande sångerska och arbetande på Visarkivet. I sin bok väljer hon ut några parametrar innanför rådande stilkriterier och behandlar en efter en inom ramen av en folksång, där det är tänkt att ”eleven” skall praktisera övningsexempel. Detta är ingen bok för en glad amatör utan du bör ha en viss sångerfarenhet och erfarenhet av terminologin, för att förstå innehåll och kunna notläsning för att kunna sjunga exemplen.

Gunnarsson skriver med tanke på vad institutionalisering och formalisering kan medföra bland annat:

”... dagens folkliga sångare använder sig av en del nya eller nygamla sångsätt, som generellt sett inte traditionsbärarna gör i samma utsträckning. Men vill vi ha en levande folklig sång, så anser jag att ramor och regler inte ska vara för hårda – då tror jag att musiken konserveras och stelnar.” (Gunnarsson, 2007, s. 63)

”Ett fält som jag ännu inte har diskuterat är hur traditionsbärarna kontra de folkliga sångarna av idag låter. I iveren att skapa en stark egen genre har det specifika i folklig sång framhävt och kanske till viss del överdrivits. Till exempel använder vi idag mycket mer ornament, frimetrik och kvartstoner än det man generellt kan finna på arkivinspelningarna. Men hur lät den folkliga sången före inspelningsteknikens dagar,

frågar sig Ulrika Gunnarsson?” (Gunnarsson, 2007, s. 62)

Gunnarsson är inne på detsamma som Herdis Lien, nämligen att parametrar i sången har förstärkts jämfört med arkivsångarna. Gunnarssons bok ger en bra översikt över tidigare forskning i folklig sång, och den beskriver detaljrikt vad Jersild & Åkesson m.fl. lägger i sina olika definitioner av stilparametrar. Den har därför varit till god hjälp i det här arbetet.

**Herdis Lien** har undersökt hur hennes informanter sjunger jämfört med sina källor. I sin *Kveding eller song? – eit studium av stilistiske trekk i norsk vokal folkemusikk* (2001), kommer Lien fram till att sättet vi sjunger på har förändrats. Resultatet av hennes analyser är att hennes informanter sjunger mer med huvudklang än deras källor gjorde, att röstläget är högre och mindre nasalt, och att vibrato förekommer mer hos källorna. (Lien, 2001, s. 101) Samtliga svenska forskare som jag har läst är eniga om att avsaknad av vibrato är ett kännetecken på folklig sång. Hennes forskning tyder också på en ökad användning av ornament hos dagens utövare jämfört med hos källorna. Herdis Liens resultat är intressanta för min forskning därför att de tyder på en *förstärkning* av de ideal som är förekommande idag och som utgör nutidens formulerade stilkriterier.

**Kristin Borgehed** (2011), har med utgångspunkt i en beskrivning av ”ett äldre folkligt sångsätt” gjord av Magnus Gustafsson<sup>14</sup>, analyserat arkivmaterial från Malung som är inspelade mellan åren 1949 – 1952, bl.a. med hjälp av ”sjungande analys”, och kommit fram till att flera analysresultat när det gäller klang och tonalitet, ”inte lät sig förklaras utifrån aktuell (folkmusik-) teori”. Däremot hittade Borgehed ”intressanta mönster när förklaringar i stället söktes inom generell röst- och akustikforskning”. Borgeheds metod att jämföra arkivinspelningar med teori, liknar således min egen, med den skillnaden att hon har gjort lite annorlunda avgränsningar. Förutom att hennes empiri kommer från ett avgränsat geografiskt område, och är från en begränsad tidsperiod, så har hon koncentrerat sig på klang, och hon gör där en mer djupgående analys (Borgehed, 2011, s. 2).

**Jersild & Åkesson.** Baserat på arkivinspelningar gjorda mellan åren 1937 till 1969 från svenskbygderna i Gammelsvenskby (nuvarande Ukraina) och Runö (Estland) samt i Dalarna (Gunnarsson, 2007, s. 18) har Margareta Jersild och Ingrid Åkesson urskilt ett antal särdrag vid den folkliga koralsången som de presenterat i *Folklig koralsång. En musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken* (2000). De stilkriterier som Jersild och Åkesson beskriver skiljer sig inte nämnvärt från de som Rosenberg har

---

<sup>14</sup> Listan som Borgehed använder i sin analys är skriven av Magnus Gustafsson och finns i hans text ”Trolldom. Studier i Hyltén – Cavallius naturmytiska universum”, från 2008.

formulerat i ”Med blåtoner och krus”. De har kommit fram till att föregångarnas sång går att dela in i en äldre och en nyare stil, där den nyare stilen utgör en stil som är påverkad av ”yttre faktorer” och i vissa fall låter skolad (Gunnarsson, 2007 s. 17-19).

**Ingrid Åkesson.** Till skillnad från Jersild & Åkesson så behandlar Åkessons doktorsavhandling *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida vokal folkmusik* (2007) nutida folksångare, och hon undersöker hur de förhåller sig till föregångare ”praktiskt och idémässigt”. Avhandlingen avspeglar en eftertanke hos författaren i förhållande till det som tidigare skrivits om folklig sång. En slags uppsummering och nutidsorientering som känns modern, och som bygger vidare på tidigare forskning om äldre folkliga sångsätt, d.v.s. att här utreds effekter som exempelvis återskapande har haft på nutida praxis:

”Relationen mellan tradition och revitalisering, mellan stabilitet och förändring, vill jag belysa genom att empiriskt undersöka hur *återskapande, omskapande och nyskapande* förhållningssätt till traditionellt musikaliskt material och stildrag gestaltas hos utövare” (Åkesson, 2007, s. 51).

Åkesson redogör senare i sin avhandling för hur urvalet arkivinspelningar påverkar innehållet i dessa listor med formulerade stilkriterier för folklig sång:

”En följd av det ökande intresset för den vokala folkmusiken är att en rad forskare och utövare/pedagoger, främst med utgångspunkt i arkivinspelningar, har strävat efter att analysera äldre folkliga sångares framförande och på så sätt har kunnat identifiera de mest framträdande stildragen beträffande röstkaraktär och musikalisk/sånglig gestaltning. Det urval stildrag som har sållats fram är naturligtvis beroende av vilka föregångares sångstil man har valt att analysera, förutom att man har valt säkra och skickliga sångare är det i de flesta fall fråga om de mest särpräglade sångarna med ett sångsätt som med stöd av skriftliga källor kan antas representera äldre stilsnitt. Eftersom vardagligt sjungande under 1900-talet har påverkats mer eller mindre av grammfon, radio, tv och musikindustri har man vänt sig bakåt för att försöka återskapa en äldre sångstil. De tidigaste lyssningsbara svenska arkivinspelningarna är från 1930-talet, men de allra flesta inspelningarna gjordes under 1950-70 -talen. I stort sett är det en generation född decennierna kring 1900 som är representerade i inspelningarna, en generation som i många fall har vuxit upp på landsbygden i en ljudmiljö med begränsade inslag av modern påverkan från skola, kyrka och körsång.” (Åkesson, 2007 s, 212).

Jag kan inte hjälpa att jag funderar över hur det hade kunnat låta om den folkliga vissången i Sverige idag om Jersild och Åkesson, Susanne Rosenberg med flera hade valt arkivinspelningar av andra, eller om andra stilkriterier hade skrivits ner, eller om de skriftliga källorna om hur det lät, hade varit flera.

**Ingunn Skjelfoss** (2006), har i sin masteruppsats *Eldre folkelig sangstil i Østfold*,



analyserat sångstil i 29 inspelningar<sup>15</sup>, och kommit fram till att utövare där håller sig inom en ram av gemensamma parametrar, men att det samtidigt är snack om en stor mångfald och alltså ingen ”enhetlig stil”. Hon säger att det under arbetets gång gick upp för henne att hon och många andra hade en alltför smal bild av vad folkslig sångstil är.

**Reidun Horvei**, säger i sin bok *Folkesongar i Hordaland* (1998), att det finns många olika sångsätt, och att vi skall vara försiktiga med att säga att vissa sätt att sjunga på är mer riktiga än andra:

”I samband med innsamling av tilfanget til denne boka, har eg analysert songteknikken hjå dei enskilde kvedarane, som me har opptak av i arkiva våre. Det er slående kor variert desse tradisjonsbærarane syng både i framføring og reint stemmefysiologisk. Dette syner eit stort mangfald av ulike måtar å plassere røysta på. Såleis har eg funne alle variantar av stemmeplassering – nasal, bryst, hovudklang og så vidare. Difor skal ein være svært varsam med å hevda at ein særskild måte å kveda på, til dømes gjennom overdreven nasalklang, sterk brystklang eller anna, er den ”rette” måten å nytta røysta på i samband med kveding. Me kan heller seie det slik at mangfaldet i stemmeplassering og uttrykksmåtar er ein del av rikedommen i den vokale folkemusikalske tradisjonen vår.” (Horvei, 1998, s. 20)

**Ragnhild Furholt** har i artikeln *Tankar om autentisitet og kjeldebruk i den vokale folkemusikken* (2012), pekat ut ett problem med undervisning på institutioner. Hon säger att undervisning i kveding gett henne tankar om kontinuitet och originalitet, och att ”det blir nødvendig å presisere at ”lærlingane” skal bli stilbevisste, men at dei ikkje nødvendigvis må kopiere ”meisteren” sin i eit og alt.” (Furholt, 2012, s.27)<sup>16</sup>. Hon menar att personliga möten med en sånglärare kan ses på som ett sätt att legitimisera formaliseringen, men att det inte motsvarar den muntliga traderingen i dess ursprungliga form, vilket har varit kontinuitet i umgänget med en eller flera källor i en ”sjungande miljö”. Att kopiera är en modern metod. Är avsikten med kopieringen av lärare och arkivinspelningar och efterapningen av sångstil, en nyromantisk metod för att vara ” trovärdiga” kulturarvet? frågar Furholt (Furholt, 2012, s. 27).

---

<sup>15</sup> Alla utövare är födda mellan ca 1875 och 1955.

<sup>16</sup> Jfr med Polanyis tankar om ett ”mästare-lärling”-förhållande, som innebär att du är beroende av auktoritet och alltså underkastar dig en mästare under en period i inlärningsfasen, (se kapitlet ”Teoretiska ramar”).

### 3. Folklig sång i sitt kontextuella sammanhang

Ändringar i kontext - från folklig trädning till utövarutbildningsinstitutioner – är det många som skriver om (Jfr Furholt, 2012, Gunnarsson, 2007, Lien 2001, Lundberg, Malm & Ronström 2000). Ingrid Åkesson redogör - i en uppställning av ett antal spänningsfält - för det kontextuella i folkmusik (och folklig sång). Det ger en bild av begreppen folkmusik och folklig sångs inneboende komplexitet:

”Som historisk företeelse befinner sig folkmusikbegreppet i ett antal spänningsfält, varav några kan benämnas som följer:

gehörsbaserad – medierad

anonymt upphov – känt upphov

amatör – professionell

bruksfunktion – underhållning

landsbygd – stad

vardagsmusik – elitens musik

profant – kyrkligt

lokalt – regionalt – nationellt - translokalt<sup>17</sup>” (Åkesson, 2007, s. 19)

Som beskrivning av spänningsfält så säger Åkesson:

”Här är det mycket sällan frågan om antingen – eller, utan praktiken är oftast mera komplicerad än så” (Åkesson, 2007, s. 20). D.v.s. du är inte antingen amatör eller professionell, men du kan vara både amatör och professionell, i varierad grad.

Jag väljer att inte gå in närmre på alla dessa begrepp, men på några av de förhållanden som kanske gör det lättare att förstå denna studies syfte.

#### 3.1. Gehörsbaserad – medierad

Sången har vandrat i muntlig tradition, den har varit gehörstraderad: ”Det betyder att den har skapats, spelats, spridits och lagrats i minnet utan hjälp av noter” (Lilliestam citerad i Gunnarsson, 2007, s. 11). Den muntliga trädningen har gjort att musiken har förändrats, det har med tiden uppkommit många olika varianter av folkvisor, och fokus har legat på utförande och utförandet, snarare än upphovsman. (Rosenberg, 1996 s. 8 och Svenskt visarkiv, 2013<sup>18</sup>) Med inspelningstekniken, som kom i början av 1900-talet, så skedde det en revolution, tidigare hade material vandrat i muntlig tradition och skrivits ner. Numera tar vi del av CD-skivor och andra inspelningar, och lär oss den vägen, s.k. ”mediaträdning”

---

<sup>17</sup> Translokalt definieras av Dan Lundberg (2006), och citeras i Åkesson (Åkesson, 2007, s. 19): ”lokala musikformer som hänger samman via medier och andra utbyten – och som därför fungerar under liknande villkor”.

<sup>18</sup> <http://statensmusikverk.se/svensktvisarkiv/musik/folkmusik/>

(Gunnarsson 2007, s. 11-14). Den muntliga traderingen idag, är enligt Velle Espeland marginal (Espeland citerad i Skjelfoss, 2006, s. 6). Gamla inspelningar kan ge oss kunskap om hur det lät ”förr”, och vi kan härma olika sångsätt.

### 3.2. Bruksfunktion – underhållning

När vi idag talar om att folkmusiken har förändrat sig som följd av ändrad bruksfunktion, så är det delvis för att folkmusiken ”successivt har förflyttat sig från hemmiljö ut på olika publika arenor” (Åkesson 2007, s. 83), och därmed så har form och uttryck tilldels ändrats. Folkmusik och folklig sång är fortfarande bruksmusik, t.ex. så spelar fortfarande spelmannen upp till dans och föräldrar sjunger fortfarande sina barn till sömns med en vaggvisa, men man säga att underhållning och all form av formalisering (utbildning, mm.) har tillkommit och breddat folkmusiken (som produkt) och dess uttryck (som process). Dessutom har det som redan nämnts, även inneburit nya arenor. Numera ser man på folkmusik som en genre vid sidan av andra genrer, (pop, klassisk etc.), därmed så ställs det andra krav på musik och sång och folkmusiken anpassas till föremålet (Se t.ex Åkesson, 2007).

### 3.3. Traditionsbärare – utbildad musiker

”Det finns olika kunskaps och kulturtraditioner i den akademiska och ”folkliga” världen. Den förra har utvecklats på universitet och institutioner och den senare är mer informell och muntligt baserad.” (Gunnarsson, 2007, s. 11).

Följande exempel beskriver två ytterpunkter i ett spänningsfält, och musiker befinner sig ofta *mellan* dessa, dvs. de behöver inte vara antingen traditionsbärare eller utbildad musiker, men kan befinna sig någonstans mellan dessa.

En **traditionsbärare** kan och vet mycket om den folkliga sången på ”sitt område”. Han/hon har en annan tillnärmning till kunskap, lär sig kanske efter gehörsmetoden och ofta i relation till en annan traditionsbärare. Kunskapen är i många fall outtalad d.v.s. tyst, och kunskapen ses inte på som något du lär dig i skolan, han/hon är sällan intresserad av sångteknik utan ser mer till helheten i sången. Ulrika Gunnarsson föreslår en definition av traditionsbäraren som en ”musikalisk förebild med stor genreförtrogenhet som bär traditionen framåt” (Gunnarsson, 2007, s. 23).

En av mina informanter säger detta om traditionsburen kunskap:

” Det hörs ofta något i diskussionerna som låter som att det skulle vara konservativt och stillastående att syssla med traditionsmusik. Det tycker jag är väldigt förenklat. Att verkligen lära sig uttrycksmedlen i en

stilart så väl att du kan uttrycka vad du vill, att bli fri inom en disciplin, är ett väldigt radikalt arbete skulle jag säga.” (Informant 5)

**Utbildad musiker.** Men i och med att allt flera utövare skaffar sig utbildning så tillkommer även andra utövare, utövare som förutom att ha tillknytning till en tradition även representerar något annat; de har en utbildning och lär sig där olika lokala varianter av folkmusiken, och musik från olika delar av världen. De får på så sätt en ”vid genrekunskap” och de har ofta ett professionellt förhållande till sitt utövande. De kan också ha en bakgrund från andra musikgenrer. Kännetecknande för denna kategori musiker är ofta en frihet i förhållande till sitt musicerande som dock inte motsäger att det finns en *respekt* för stilen. Man kan säga att dessa musiker har en annan ingång till musiken<sup>19</sup>. Det handlar inte så mycket om genre, utan man spelar och sjunger det man tycker är bra<sup>20</sup>.

### 3.4. Identitet

”För identitetsproduktion och skillnadsproduktion – budskap om vem man *inte* är – är stil och smak helt avgörande.” (Lundberg, Malm & Ronström 2000, s. 17)

Lundberg, Malm & Ronström (2000) behandlar identitet och skillnadsproduktion i boken *Musik, medier och mångkultur*. Skillnadsproduktion är *ett* sätt att förklara varför diskursen folkmusik ser ut som den gör, och i praxis låter som den gör. Vi har alla ett behov av en *identitet*, att vara någon. Att synas blir (i en kulturell tolkningsram<sup>21</sup>) ett sätt att ”överleva”. *Tillhörighet* eller *kollektivet* är andra viktiga ord, nära besläktade med identitet. Tidigare var samhällsklass och släktskap ett sätt att ordna in, gruppera människor i samhället. Idag är grupptillhörighet i en kulturell kontext huvudprincipen. Du kan t.ex. inom en grupp ha yoga som livsstil, i en annan grupp folkmusik etc. (Lundberg et al., 2000). En folkmusiker kännetecknar sig själv som en del av en gemenskap med fokus på kontinuitet med förtiden (Vige, 2009, s. 43).

---

<sup>19</sup> Jfr med informant 2, som talar om formellt *skolade* och formellt *oskolade* musiker, som har olika ”ingång” till musiken i ”Informanternas uppfattningar”.

<sup>20</sup> Se exempel på utbildad musiker:

(<http://www.youtube.com/watch?v=oQcZIFYUErI&NR=1&feature=endscreen>)

<sup>21</sup> Författarna utgår ifrån att vi i västvärlden står mitt uppe i en värdeförändring. Vi går ifrån något de benämner en *social tolkningsram* och in i en *kulturell tolkningsram*. *Social tolkningsram* står för en social organisering av mångfald, det vill säga klassideologier som lyfter fram *människors inneboende likhet*. Ett exempel är det (socialistiska Sverige), välfärdspolitiken, där alla oavsett etnicitet, klass etc. skulle ha samma rätt på samhällets goda. Vi är *lika*, därför är vi *jämlika* (Lundberg et al., 2000).

*Kulturell tolkningsram* däremot, är ett mer *liberalt tankesätt*, där etniska ideologier som *lyfter fram människors olikheter* hyllas. Vi är *olika*, därför är vi *jämlika*.

Vi kommunikerar vår identitet:

”Att synliggöra förutsätter medvetandegörande av hur gruppen ”är”, dess ”kultur” eller ”identitet”. Medvetandegörandet får till effekt att gruppens kollektiva särprägel standardiseras, objektifieras, fixeras och ges tydliga symboliska kännetecken. Genom kulturell varumärkning åstadkoms väl utarbetade, tydligt avgränsade grupp-specifika kulturella markörer – varumärken.” (Lundberg et al., 2000, s.25)

Sången blir uppfattad som folklig sång först när den blir igenkänd av utanförstående som folklig sång (Jfr Glassie, 1989). För en sångare så blir det att vara synlig att ha en speciell och urskiljbar *sångstil*. Att inneha en stil kan man säga är att ha *symboliskt kapital* (Bourdieu, 1979). Herdis Lien konkluderar i sin uppsats med att element inom sången har förstärkts hos dagens folkliga sångare jämfört med hos deras källor. En ökad medvetenhet på hur man sjunger verkar vara mer utbredd idag (Lien, 2001, s. 53), och det verkar ha en koppling till identitet, att kommunicera vem man är genom sin sång. Samtidigt vore det dumt att påstå att källorna *inte* skulle ha varit medvetna om sitt sångsätt.

### 3.5. Kontroll

Det finns inga inspelade källor från längre bak i tiden än början av 1900-talet. Sånär som på några få skriftliga källor från insamlare, så vet vi inte hur det lät. Man har urskilt stilparametrar hos olika föregångare och skapat skolor för folklig sång, som alltså egentligen vilar på antaganden om hur det lät ”förr”. Allt detta leder till en ständig diskussion om vad som är traditionstroget. Uttryck som ”tradition i förändring” och ”tradition som process” är vi folkmusikstudenter vana vid att höra. Vad dessa begrepp gör är att de - förutom att de beskriver att material kan förändras som följd av muntlig tradering - legaliserar och lägger till rätta för att nya uttryck inom folksången tas upp i de gamla. Dock inte helt utan motstånd. Idag är folksången delvis kontrollerad av folkmusikorganisationer och utbildningsinstitutioner (Furholt, 2012, s. 29). Detta säger ledaren i styret för Landslaget för spelemenn (Lfs), Nils Øyvind Bergset, i en debattartikel publicerad september 2009 på folkemusikk.no. Debatten gällde domarscheman för vokalklassen i NM i folkmusik:

”... kappleikane<sup>22</sup> er eit verktøy for å halda standard og kvalitet i folkemusikken, og slik verkar kappleikane konserverande. Kappleiken er ein kontrollinstans innanfor folkemusikkfeltet, og er med å styrer utviklinga innan sjangeren.”<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Kappleik är en organiserad tävlan i folkmusik, med olika tävlingsklasser för olika instrument, dans och vokal folkmusik.

<sup>23</sup> En debatt i kvedarmiljön, om att kvedare som hade en annan stil än den ”traditionella” hamnade långt upp i resultatlistorna, ledde 2009 till en ändring av domarschemat för vokal folkmusik på Landskappleiken.

## 4. Empiri

### 4.1. Rosenbergs formulerade stilkriterier

Jag skall alltså lyssna efter Susannes Rosenbergs stilkriterier (som hon i punktform redogör för i ”Med blåtoner och krus”) i de arkivinspelningar som jag själv har valt ut. Här följer en kort redogörelse av innehållet i inledningen av artikeln. Stilparametrarna från artikeln har jag placerat längre fram, före analysen i kapitlet ”Undersökning och resultat”.

I ”Med blåtoner och krus” sammanfattar Susanne Rosenberg de stilkriterier i den folkliga sången som hon har hittat i arkivinspelningar och i annat skriftligt källmaterial.

Bakgrunden var ”en häftig och stormande förälskelse” i mötet med den folkliga sången, varpå hon ”gav sig i kast med att försöka förstå sångsättet” (Rosenberg, 1996, s. 7). Det finns ett fåtal skriftliga källor på hur ett äldre folkligt sångsätt kan ha låtit. Dessa källor består av skildringar från insamlarnas möten med olika sångare, och berättelser av sångare själva. Rosenberg citerar fyra av de i inledningen. Det är slående hur mycket av det som skildras i dessa textutdrag, som har hamnat i Rosenbergs lista:

”Några ögonblicks letande efter tonen, och så kommer psalmen...” ...”omsorgsfull frasering och om odlat musiksinn vittnade utläggningar och prydnadsfigurer. Orden i psalmen föreföllo till en början att spela en rent underordnad roll, melodin tycktes vara huvudsaken. Så invävd i och omspunnen av toner blev texten, att stavelserna såväl som orden själva förlorade kontakten med varandra.”<sup>24</sup>

”Hans säregna sätt bestod i en mängd drillar samt en utdragen ton på konsonanterna i den sista kadensen”<sup>25</sup>

”En ska sjunga med böjlig röst, alltså mjukt så att rösten följde med i de där krusidullerna. Och så har jag kommit underfund med att det är många av de där små tonerna, som de sjunger på konsonanten, när det är tonande konsonant...”<sup>26</sup>

”... men så var det så konstigt att drillarna kom olika gång för gång, så man måste vänja sig vid det där, att själv placera de där drillarna där vi tyckte de skulle vara...” ”Och ibland kom de precis där vi hade satt dem, de gjorde så förr att de ändra!”<sup>27</sup>

Vidare skriver Rosenberg att folkmusiknoterna inte är musiken. Med det menar hon att det vanliga idag – att se noterna som ”ett slags original” eller som ”själva sången” – inte är praxis i folkmusiken. I gehörstraderad musik är det utföraren och utförandet som är allt,

---

<http://www.folkemusikk.no/doemming-av-vokal-folkemusikk.4628627-137198.html>

<sup>24</sup> Utdrag ur folkmusikupptecknaren Nils Anderssons skildring av sitt möte med sångerskan Finn-Karin i Risa by 1910 (Rosenberg, 1996, s. 7).

<sup>25</sup> ”Om Jone Jonas Jonssons, Malung, sång.” (Rosenberg, 1996, s. 7)

<sup>26</sup> ”Så beskriver Gustav Tillas, född 1897, Djura, ett äldre sångsätt som han lärt det.” (Rosenberg, 1996, s. 8)

<sup>27</sup> ”Skinnar Asta, född 1896, Malung, om hur man lärde sig sjunga.” (Rosenberg, 1996, s. 8)

det är ointressant vem som har gjort visan, medan det i musik i allmänhet är upphovsman/kvinna som är viktigt. Det viktiga är vem visan ”är efter ” och inte vem som har gjort den:

”Man tar intryck av hur en viss sångare har sjungit visan. Man lär sig visan helt genom att lyssna och härma hur någon annan sjunger den.” (Rosenberg, 1996, s. 8)

Hon liknar utsmyckningen i sången med en kurbitsmålning som ”flödar av färger och former”:

”Själva motivet får oftast en underordnad roll, det finns där för att det ger en möjlighet att få uttrycka sig konstnärligt, och det gör man med besked”... ”Visan, som kanske har ett lånat motiv” (som t.ex. koralen har), blir en anledning att få uttrycka sig, att få smycka ut. Att ta tillfället i akt att krusa, drilla, färga med blåtoner, frasera, att skapa en personlig tolkning, ett konstverk i stunden.” (Rosenberg, 1996, s. 8)

Hon liknar folklig sång med ett språk, och säger att det är svårt att skapa poesi på ett främmande språk. Och att nyckeln till att lära sig språkets grammatik är att lyssna och härma. Men för att vi skall lära oss höra, förstå och kunna använda oss av det, så måste vi kanske försöka att beskriva det.

Förutsättningar för ”att sjunga med ett folkligt sångsätt”:

”Gehörstraderad musik. Det finns ingen originalkomposition, ingen skriven förlaga. Man lär sig sången ”efter någon”, varje sångare skapar sin version, det blir en musik som bara existerar i stunden – när den sjungs.” ”Det svenska språket, ger en speciell klangvärld och en speciell rytmik, som finns i själva språket.” ”Ett modalt tonspråk<sup>28</sup>”, ”ett litet tonomfång<sup>29</sup>”, ”oftast enstämmigt”, ”vanligen solistiskt” och ”oftast oackompanjerat”.

## 4.2. Arkivsångarna

### 4.2.1. Biografier

#### *Martin Martinsson*<sup>30</sup>

Martin Martinsson (1913-1998), Svineviken utanför Henån, Orust, är en väldokumenterad vissångare som hade en rik visarepertoar av ballader, ”stubbar”, vallvisor, sjömansvisor och

---

<sup>28</sup> ”Den äldre svenska folkmusiken är en linjär musik uppbyggd kring en grundton och som alltså till skillnad från harmonisk musik inte behöver en ackordföljd för att bli meningsfull.” (Rosenberg, 1996, s. 9)

<sup>29</sup> ”Vanligen sjungs visorna med ett omfång endast över en oktav, vilket gör att man lättare kan hålla reda på och lära sig de olika intonationerna av tonhöjder. Detta gäller ju även röstens muskelminne.” (Rosenberg, 1996, s. 9)

<sup>30</sup> Märta Ramsten skriver i texthäftet till *Svenskt visarkivs cd Sångarporträtt Martin Martinsson, 2006 och Sjömansvisor & Rallarvisor, Caprice, 1996.*

midvisor. Han var under 1970- och 1980-talen lite av en ”kultfigur” i den svenska folkmusikmiljön, känd som ”balladsångaren” och ”trallaren” från Orust, med en intensiv stämning och ett starkt rytmiskt sångsätt. Martinsson var smed och jordbrukare till yrket. Martinsson har lämnat ett stort och viktigt bidrag till Svenskt visarkiv. Märta Ramsten från Svenskt visarkiv besökte Martinsson på hans gård på västra Orust vid sju tillfällen mellan 1967 – 1989. Han hade lärt sig många av sina visor av sin far och farmor som var storsångare, samt olika personer som besökte deras hem. Martinsson hade dessutom tillägnat sig spelmännens repertoar och han trallade låtar med stor intensitet och stark rytmisk prägel. Märta Ramsten säger att Martin möjligen härmade stråkljuden i ett instrument. En av mina informanter kategoriserar Martinsson som en man som sjöng när han blev tillfrågad, en ”festsångare”. Alltså offentligt fast i hemmet.

### *Aaste Nisi*

Aaste Nisi (1905-1989), från Gransherad, växte upp i ett musikaliskt hem. Hennes far var fiolmakare och det var många spelmän på besök hemma på gården Nisi i Brekke, Gransherad. Bygden hade rika sångtraditioner och familjen Mjaugeto nämns speciellt som en rik sångkälla för Nisi. Under hela sitt liv samlade Nisi på visor. Liksom Martin Martinsson hade hon en stor repertoar med stor genrebredd; ballader, ”bygdevisor”, ”stev”<sup>31</sup>, ”regler”<sup>32</sup> och ”sullar”<sup>33</sup> för att nämna några. Ca 100 visor är utgivna av Buens Kulturverkstad. Nisi skrev också egna visor, dikt och prosa och hon var en sann bygdeentusiast. Nisi sjöng inte offentligt men hon uppträdde med diktläsning<sup>34</sup>.

### *Ida Gawell Blumenthal - ”Delsbostintan”*

Ida Gawell Blumenthal (1869-1953), var kanske mer känd som ”Delsbostintan”. Hon var rikskändis och en ambassadör för sitt landskap Hälsingland dit hon kom; Sverige, Norge, Finland och Amerika. ”Delsbostintan” blev en symbol i den svenska folkkultur som blomnade i slutet av 1800 talet, och början av 1900 talet. Hon tillhör en tidsepok i svensk historia där Zorn och Hazelius Skansen, är viktiga symboler för svensk folkkultur, och hon var en av drivkrafterna bakom ”Delsbogården”, som än idag går att bevittna på Skansen.

---

<sup>31</sup> Nationalencyklopedins förklaring av ordet ”stev” är: ”Enstrofig, norsk folkvisa av medeltida ursprung”. (<http://www.ne.se/sok?q=stev>)

<sup>32</sup> Ung. rim och ramsor.

<sup>33</sup> Ung. ”lulla”. Att ”vagga” eller att ”vyssja” i sömn. Eller ”trall” i betydelsen en kort sång? <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/show.phtml?filenr=1/143/109.html>

<sup>34</sup> <http://www.musikkonline.no/shop/displayAlbum.asp?id=405291>

Att Aaste Nisi inte sjöng offentligt har bekräftats av Knut Buen.



”Delsbostintan” spelade spilåpipa och sjöng, hon utbildade sig till konstnär, hon spelade in film, skrev böcker och gav ut vissamlingar, allt i folkloristisk anda. Hon var en offentlig person som turnerade och sjöng mycket offentligt<sup>35</sup>. ”Delsbostintan” tog jag med för att hon kanske *inte* har en sångstil som du relaterar till ett äldre folkligt sångsätt, vilket är en spännande paradox!

### *Bjørgulv Holen*

Bjørgulv Holen (1906 - 1996), bodde i Bykle hela sitt liv och var lärare och klockare. Han var väldigt intresserad av folkkultur och lokalhistoria, och dessutom en ivrig fotograf<sup>36</sup>. Det finns en del arkivinspelningar med honom själv samt inspelningar där han sjunger tillsammans med en grupp från Bykle menighet, på folkmusikarkivet i Agder, Rysstad, Setesdal. Bjørgulv Holen representerar en stil vars främsta kännetecken är det stora vibratot. Han är inte ensam om den stilen, jag har även hört liknande vibrato hos en annan arkivsångare. Också han sjöng en visa med religiös motiv/text/koral<sup>37</sup>.

### *Salomon Näsström*

Salomon Näsström, (1883-1982), från Hädanberg, Anundsjö i Ångermanland. ”Sampe” som han kallades i Anundsjö, arbetade i fyra år i skogen då han som ung vistades i Amerika.<sup>38</sup>

### *Rønnaug Vangen*

Rønnaug Vangen (1898 – 1988). När hon ”upptäcktes” av NRK 1958 så spelades ett stort antal visor, verser och småstubbar in. Att hon satt på en så stor sångskatt var det ingen i hennes bygd Bøverdalen i Lom som kände till! Troligtvis så sjöng hon mest i hemmet. Vangens båda föräldrar sjöng, så sångarvet kom hemifrån<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> <http://www.delsbostintan.se>

<sup>36</sup> Källa: Folkemusikkarkivet i Agder.

<sup>37</sup> Johannes Degerman sjunger koralen ”Jesu han allena” på *Källorna – klingande antologi över svensk folkmusik*, CD 13, *Västerbotten och Norrbotten med Lappland*.

<sup>38</sup> Märta Ramsten och Bengt R Jonsson skriver i texthäftet till *Sjömansvisor & Rallarvisor*, 1996, Caprice Records.

<sup>39</sup> Information från texthäftet till NRK:s Norsk Folkemusikk, nr 5, *Folkemusikk frå Oppland*.

## 5. Undersökning och resultat

Undersökningen är indelad i två delar. Den första delen består av analyser av de arkivinspelningar som jag har valt ut. Efter varje exempel följer kommentarer om framförande och lite information om visorna. Tillslut sammanfattar jag analyserna och redogör för eventuella ”problem” jag stött på under analyserna och hur jag eventuellt gick till väga för att lösa dem.

Den andra delen består av informanternas biografier och informanternas uppfattningar om de frågeställningar som behandlas i den här studien.

### 5.1. Analyser av arkivinspelningar

#### 5.1.1. Om analysen

Först följer en kort sammanfattning av ”Med blåtoner och krus”. Därefter förklaras de olika stilparametrarna innan själva analysen kommer. Resultatet av analysen presenteras i en tabell.

De olika arkivinspelningarna utgör exempel A till F. I Varje exempel A – F, så är det som var mest framträdande kommenterat. Om inte en stilparameter är kommenterad så kan det beror på att den inte var tydlig i exemplet, vilket i sin tur kan bero på att den stilparametern inte är vanlig i den typen av visa. Exempelvis nummer 12; ”Korta toner blir kortare, längre toner blir längre”, är inte så vanligt i visor med en fast puls. Nummer 14; ”Melodisk variation” är ett annat exempel som nästan inte förekommer i exemplen. Vilket också kanske beror på vilka typer av visor som är analyserade?

Det är jag själv som är tolkande subjekt i mina analyser. Troligtvis hör du som lyssnar på mina exempel andra ting än det jag har gjort. Du kan vara enig om något och oenig om något annat. I så fall är det bra. Jag har inte använt något annat än min hörsel, mina bakgrundskunskaper om folklig- och annan sång, samt min praktiska erfarenhet av att sjunga, när jag tolkat materialet. Men stilförtrogenhet är avgörande för att analysen skall kunna tolkas och förstås av andra med genreförtrogenhet.

#### 5.1.2. Lista över stilparametrar hämtade från Med blåtoner och krus

Detta är en sammanfattning av de stilparametrar i sången som Rosenberg angett i sin lista, och det är dessa stilparametrar som undersöks i analysen av arkivsångarna. Stilkriterierna

har nummerats för att underlätta analysarbetet och för att det skall vara lättare att läsa resultaten.

1. *"Hitta en egen grundton.*
2. *Oegaliserad klang.*
3. *Klangplacering långt fram i munnen.*
4. *Utan vibrato.*
5. *Tydliga vokaler.*
6. *Tydliga konsonanter.*
7. *Sjung på tonande konsonanter.*
8. *Blåtoner, Kvartstoner, Mikrotoner.*
9. *Tydliga ansatser – upphämtningar.*
10. *Tydliga avsatser.*
11. *Fraseringen blir extra viktig i musik där du inte kan förlita dig på ett komp.*
12. *Korta toner blir kortare, långa toner blir längre.*
13. *Krus – utsmyckningar i form av melismer, förslag, upphämtningar, drillar varieras hela tiden. Ofta ökar antalet utsmyckningar för varje vers.*
14. *Melodisk variation.*
15. *Toner och text sammansmält till ett."*

### **5.1.3. Förklaringar på uttryck som används**

Det existerar många olika sätt att förklara olika begrepp om hur du använder rösten i sång. Det existerar olika skolor och olika sångpedagoger förespråkar olika tekniker. Elever och lärare på samma skola, använder ibland olika begrepp till att förklara samma fenomen, vilket kan upplevas som ett problem då man pratar "förbi" varandra (Svärd, 2011). För att göra en analys av arkivsångare och jämföra med Rosenbergs lista över stilparametrar, så krävs det en genomgång med förklaringar av olika termer i listan. Det följande avsnittet är ett "hopkok" av Rosenberg, Gunnarsson och Jersild & Åkessons förklaringar till de olika parametrarna.

1. **Hitta en egen grundton**

Forskning visar att sångerskor på arkivinspelningar, och sångerskor av idag, lägger grundtonen i ett relativt lågt alltläge (Gunnarsson, 2007, s. 16-17). I den klassiska skolan motsvarar alltläget ungefär tonomfånget från g i den lilla oktaven till e i den tvåstrukna oktaven (Skjelfoss, 2006, s. 41). När någon sjunger "talnära" så ligger rösten i samma

tonläge som talet. Enligt Rosenberg så motsvarar ”egen grundton”; ”ett läge som passar ens röst, där rösten klingar bra, ett röstläge som ligger nära talet när det gäller kvinnor (altläge) och för män något högre (barytonläge)” (Rosenberg, 1996, s. 10).

## 2. Oegaliserad klang

Skillnader i olika språkljud och mellan röstregister, behålls och framhävs, snarare än att man medvetet går in för att släta ut (egalisera) dem, som i t.ex. klassiskt skolad sång. På så vis ligger denna aspekt också nära talet, du vidareför sättet som du uttalar ljud när du talar, på sången.

## 3. Klangplacering

Det finns många olika ställen att placera klang på, i munhålan och andra resonansutrymmen. Liksom en gitarr har en resonanslåda, så använder en sångare sin kropp och sitt huvud till att skapa klang. Skillnaden på en gitarr och oss är att vi kan påverka var vi vill placera klangen. Klang beskrivs ofta metaforiskt. Rosenberg skriver att föregångarna placerar klangen långt fram i munnen, och då upplevs klangen riktad, trängd, smal, nasal o.s.v. ”Det innebär att man sjunger ungefär på samma ställe i munhålan som man vanligtvis talar och utnyttjar samma resonansutrymmen” (Gunnarsson, 2007, s. 32). En annan klangplacering finner du i klassisk sång. Där är idealet en ”stor” klang, exempelvis beskriver termen ”öppna bakåt” hur en klassiskt skolad sångare placerar klangen långt upp mot bakhuvudet, och ”att sjunga i masken<sup>40</sup>” betyder att du tänker dig en klangplacering framme i ansiktet (ihåligheter i panna, runt näsan o.s.v.).

## 4. Utan vibrato

Alla forskare är eniga om att folksång inte har något *pålagt* vibrato. Susanne Rosenberg säger i ”Med blåtoner och krus”; ”inget tydligt vibrato”<sup>41</sup>, alltså kan vibrato förekomma.

## 5. Tydliga vokaler

”Man utnyttjar vokalernas olikheter och tar fram dem, vilket ger varierad klangfärg” (Rosenberg, 1996, s. 10). ”Man håller inte ut vokalerna<sup>42</sup> som i klassisk sångpraxis – de är inte viktigare än konsonanterna” (Gunnarsson, 2007, s. 46).

---

<sup>40</sup> Denna hemsida fann jag då jag googlade ”att sjunga i masken”:

<http://www.vocalcoach.se/index.php/faq/35-faq-sang>.

<sup>41</sup> En nyare upplaga av ”Med blåtoner och krus” finns på internet, där står ”inget tydligt vibrato”:

<http://www.uddatoner.com/blatoner/blatonerochkrus/sangsatt.html>. I versionen från 1996 står det ”utan vibrato”.

## 6. Tydliga konsonanter

Tydliga konsonanter innebär att de olika ljuden i konsonanterna framhävs snarare än nedtonas. Olika konsonanter framkallar olika klangfärg. De har både en rytmisk och en percussiv funktion, skriver Rosenberg. Ulrika Gunnarsson förklarar vokaler och konsonanter så här: ”Vokalerna är textens byggstenar och konsonanterna är murbruket som får orden att hålla ihop” (Gunnarsson, 2007, s. 46).

## 7. Sjunger på tonande konsonanter

De tonande konsonanterna är M, N, NG-ljudet och L. De skiljer sig från andra konsonanter för att de bildar klang. De hörs extra tydligt i folksång, speciellt om frasen slutar på tonande konsonant (Gunnarsson, 2007, s. 46).

## 8. Mikrotonalitet

Variabla tonplatser, svävande eller skev tonalitet - alla är benämningar på samma sak. ”Folkmusiken använder skalor med andra intervall än i den moderna västerländska musiken” ... ”Tonhöjden kan varieras på sekund, ters, kvart, sext och septim” (Gunnarsson, 2007, s. 38). Inom ett halvt tonsteg har det uppmätts upp till fem olika intonationer (Rosenberg, 1986), detta är alltså otempererade toner som du inte hittar på ett vanligt piano därför att intervallen mellan tangenterna på ett piano är halva tonsteg.

## 9. Tydliga ansatser – upphämtningar

I den klassiska sångskolan övar man på att träffa tonen ”rätt på”. I folksång är ett kännetecken det motsatta, dvs. ”man sätter gärna an en fras med en tydlig markering” (Rosenberg, 1996, s. 11). Vanligtvis sker detta genom en upphämtning underifrån. Det kan t.ex. vara i form av ett förslag, med en ton, eller i form av ett glidande (glissando) upp till rätt tonhöjd.

## 10. Tydliga avsatser

Gunnarsson skriver att i den klassiska skolan så avslutas frasen med ett diminuendo, medan i folksång så avslutas frasen ofta med en betoning (Gunnarsson, 2007, s. 20). ”Varje fras börjar med stor bokstav och slutar med punkt!”... ”Det blir speciellt tydligt om den slutar på en tonande konsonant.” (Rosenberg, 1996 s. 11)

---

<sup>42</sup> I punkt nummer 5 ”Tydliga vokaler”, ingår även parametern om man håller ut toner på vokaler. Jag kommenterar bara det senare, och det har inte påverkat resultatet i punkt 5.

### 11. Egen frasering

I solosång utan ackompanjemang så blir fraseringen extra viktig. ”Man är själv hela musiken och måste hålla i linjerna hela tiden” (Rosenberg, 1996, s. 11). Fraserna framställs ofta som egna små enheter, ofta i en inte helt metrisk form” (Jersild & Åkesson citerade i Gunnarsson, 2007, s. 18). Denna frasering är troligtvis vanligast i koraler och andra visor utan fast grundpuls.

### 12. Korta toner blir kortare, längre toner blir längre.

Rosenberg menar att det är stor flexibilitet i förhållande till tonlängder, speciellt i s.k. frirytmiska visor: ”Tonernas längd varierar ständigt i förhållande till varandra, ingen ton är den andra lik. I frirytmiska visor (utan puls), kan skillnaderna mellan korta och långa toner bli stora.” (Rosenberg, 1996, s. 11)

### 13. Krus - utsmyckningar

”Utsmyckningar sker i form av för- och efterslag, där de består i en upprepning av föregående ton, företagning av nästkommande ton eller ett kort återvändande till en referenston. Det förekommer också melismer och drillar oftast bestående av två till fyra toner” (Jersild & Åkesson citerade i Gunnarsson, 2007, s. 18). Rosenberg skriver att: ”melismer, förslag, upphämtningar, drillar varierar hela tiden. Ofta ökar antalet utsmyckningar för varje vers.” (Rosenberg, 1996, s. 11)

### 14. Melodisk variation

”Eftersom det inte finns någon fast version av visan, varierar man melodin både från gång till gång, men också mellan de olika verserna, en ögonblickets konst!” (Rosenberg, 1996, s. 11)

### 15. Toner och text sammansmält till ett

”De folkliga sångarna sjunger inte texttolkande som i till exempel klassisk sång, utan mejslar ut fras för fras” (Jersild & Åkesson citerade i Gunnarsson, 2007, s. 18)

”Man kan inte säga att det finns någon texttolkning i traditionell mening i det äldre sångsättet. Ibland är ljuden viktigast, ibland tonerna, ibland texten; ’allt smälte samman till en helhet av gripande verkan’ (N. Andersson om Finn-Karin).” (Rosenberg, 1996, s. 11)

#### 5.1.4. Analys

##### *A. Martin Martinsson – Je had'en son (CD, spår 1)*

Martinsson lägger grundtonen i ett förhållandevis högt läge. Det finns en brygga (B-del) som går i ett högre tonläge än resten av visan, där ambitus är från lilla h till tvåstrukna g<sup>43</sup>, vilket är ett ganska högt tonläge för män. Klangens placering är långt fram i munnen, nära talet. Språkljuden är oegaliserade. Ingen mikrotonalitet. Martinsson sjunger med en distinkt rytm, han ”studsar på konsonanterna” – som får en rytmisk/percussiv funktion. Han har tydliga upphämtningar underifrån i början av fraser. Första versen sjungs långsammare och den första och den sista tonen i fraserna blir där lite längre än i de övriga verserna. Resten av visan verkar tonlängderna på första och sista tonerna i fraserna vara lika korta eller långa. Martinsson har ingen melodisk variation mellan verserna. Jag skulle vilja säga att rytm, ljud och melodi är viktiga för framförandet. Och texten är underhållande...

Je had'en son<sup>44</sup>

Martinsson säger själv på inspelningen att detta troligen är en norsk visa. Hans far hade lärt sig den av en båtsman som kallades ”Kristian liten” (1820 – 1910), och som ofta var på besök i ”det martinssonska hemmet”. Denne man hade – enligt Martins far - ett otroligt stort förråd av visor och en så stark inlevelse och ett så starkt rytmiskt agerande, att ”stolen hoppade när han sjöng”. Texten är skämtsam och handlar om en riktig macho-man, lille Jon, som ”förför flickor på löpande band”.<sup>45</sup>

##### *B. Aaste Nisi – Den gjeve jenta (CD, spår 2)*

Nisi lägger grundtonen nära talet, i alltför högt läge, och klangen placeras långt fram i munnen. Hon har oegaliserade språkljud och hon sjunger på ljudande konsonanter –m, -n och -ng. Jag upplever att konsonanterna har en bindande effekt på ljuden som ligger före och efter, och kommer de sist så håller hon ut tonen på ljuden. Av visans 14 verser så är sista tonen på vers 1, 2, 5 och 8 låg. Det verkar som om hon bara ”släpper” sista tonen omedvetet, och att hon inte är nog med att hålla tonen. Nisi har tydliga upphämtningar, och ganska tydliga avsatser. Men samtidigt håller hon ut toner vid frasslut. Hon använder små krusningar, som framstår som en darrning på rösten, till att utsmycka toner med. En av mina informanter

---

<sup>43</sup> <http://www.uddatoner.com/blatoner/blatonerochkrus/SangareLN.html>.

<sup>44</sup> Märta Ramsten, Svenskt visarkiv, gjorde inspelningen 1968.

<sup>45</sup> Info svenskt visarkivs cd *Sångarporträtt Martin Martinsson* 2006.

kallar de små krusningarna för ”knekken” eller ”klunken”<sup>46</sup>. Nisi har ingen melodisk variation mellan verserna. Det mest kännetecknande med denna visa är stevrytmen, som skall framföras som i exemplet för att vara traditionsenlig. Betoningar läggs på bestämda platser, och du kan inte flytta dem, utan förhåller dig till ”tung och lätt” i ett bestämt mönster. Men du kan ta en liten paus där det passar.

Den gjeve jenta <sup>47</sup>

Texten skriven av Jørund Telnes (1845-1892), Seljord. En berättande visa, i jag-form med kärleksmotiv. Bygdevisor har många verser och berättar en historia från början till slut. Det är vanligt att förkorta visan genom att plocka ut de för handlingen viktigaste verserna.

### *C. Ida Gawell Blumenthal ”Delsbostintan” – Var det du (CD, spår 3)*

Inspelningen är en vaxrulleinspelning och den har ett sprakande ljud som försvårar analysen något. ”Delsbostintan” placerar grundtonen högre än de andra kvinnorna i exemplen, och hon använder mycket huvudklang på de höga tonerna. Hon har ingen mikrotonalitet, och ingen utsmyckning. Hon har en ganska konsekvent puls, förutom ritardandon i versslut och korta pauser efter ”som” i ”Ja, visst var det du-u som”. Ida har ingen melodisk variation mellan verserna. Det verkar som Ida ”dramatiserar” textens innehåll lite. I tredje versen där hon sjunger om ”kniven”, så sänker hon tempot. Klockren röst och fin förmedling. Det kan verka som om Ida har någon form av sång-skolning? Hon växte upp i prästfamilj med närhet till kyrkan, det är möjligt att det speglar hennes sångsätt.

Var det du<sup>48</sup>

Vaxrullsinspelning från 1906. Jag har hört flera varianter av denna visa. Denna visa är spridd i många länder, både med olika melodi- och textvarianter<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> Ordet ”knekken” används av en till informant.

<sup>47</sup> Insamling: Oddmund Aavik, 1964 (NFS).

<sup>48</sup> Källa: Gammal svensk folkmusik (GSF), *Källorna – klingande antologi över svensk folkmusik*, 2000.

<sup>49</sup> En sökning på Svenskt visarkivs hemsida på ”Var det du”, gav många träffar...



#### *D. Bjørgulv Holen – Kven kan seie ut den gleda (CD, spår 4)*

Holen placerar grundtonen nära talet, och klangplaceringen är ganska långt fram, jag upplever som han öppnar *en aning* ”bakåt” ibland? Han har oegaliserade språkljud. Setesdaldialekten ger diftonger på vokalerna, vilket gör skillnader i språkljud tydliga. Han håller ut tonen på vokaler. Holen har tydliga upphämtningar, han hämtar meloditonen underifrån nästan hela tiden, och ofta glider han upp på huvudtonen. Han har tydliga avsatser också och avslutar frasen tvärt. Ingen utsmyckning i övrigt.

Holen har ett anmärkningsvärt vibrato. Det kan kanske bero på att det är ett estetiskt medvetet val han har gjort, att han är gammal, eller han har ett okontrollerat luftflöde? Jag har hört en svensk arkivinspelning med Johannes Degerman född 1912, som i en koral; ”Jesu han allena” (Ur Sions sånger), sjunger med ett liknande vibrato<sup>50</sup>, så vibratot *kan* vara ett uttryckssätt som tillhör genren eller en kyrklig miljö. Anmärkningsvärt är också all mikrotonalitet. Jag känner till två andra inspelningar av ”Kven kan seie ut den gleda”, båda med liknande tonalitet<sup>51</sup>. Mikrotonalitet och de tydliga upphämtningarna underifrån, ger närmast en ”bluesig” prägel på melodin. Han ”hänger” på tonerna.

*Kven kan seie ut den gleda*<sup>52</sup>

Holen presenterar visan själv. ”Nr 288 i sangboken”, (eller säger Holen psalmboken?) Melodi från Setesdalen. Holen säger att den sjungs av många i Bykle.

#### *E. Salomon Näsström – Här går ettan (CD, spår 5)*

Näsström sjunger i ett röstläge som tonmässigt ligger nära talet, och klangplaceringen ligger långt fram. Språkljud är oegaliserade, som i talet.

Han har en stark betoning på första slaget i varje takt, ”**Här** går ettan, **här** går tvåan...” osv. Han klämmer till om tonen och därmed hämtas tonen upp underifrån.

Näsström sjunger visan väldigt rytmiskt, vilket är det som karakteriserar sångsättet mest. Det är tydligt att visan har haft en funktion där bl.a. rytmen är viktig.

---

<sup>50</sup> *Källorna – klingande antologi över svensk folkmusik*. CD13, Västerbotten och Norrbotten med Lappland.

<sup>51</sup> Jag vet om två inspelningar till av *Kven kan seie ut den gleda*. En med Tone och Knut K. Stavenes från Bykle (finns på Folkemusikkarkivet i Agder), och så känner jag till en tredje inspelning, med en sånggrupp från Hylestad.

<sup>52</sup> Inspelat av Sven Nyhus 1972 (NFS).

Här går ettan<sup>53</sup>

En pålarvisa användes när de byggde järnväg. ”Visor sjungna under hårt arbete”, skriver Bengt R Jonsson<sup>54</sup>. Texten och den starka rytmen hade en ledsagande funktion under arbetets gång. Texten till denna visa skrevs ursprungligen till arbetet med järnvägen mellan Luleå och Gällivare<sup>55</sup>.

#### *F. Rønnaug Vangen – Å nå ska e sulle (CD, spår 6)*

Det är med tveksamhet som jag säger att Vangen placerar grundtonen nära talet. Det är inte lätt att bedöma när jag inte har hört henne tala. Hon har oegaliserade språkljud och klangen placerar hon långt fram i munnen. På ”ro” i ”Sullan – ro” är det en glidande upphämtning och hon har även andra utsmyckningar, allt från små ”darrningar” till lite tydligare drillar.

Vangen har inslag av mikrotonalitet, och den är tydlig på inledningstonen. Visan har en fast puls som hör till karaktären på visan. Tempot höjs en aning i andra (B-) delen.

Eftersom visan har en fast puls så är tonlängder konstanta. Det förekommer ingen melodisk variation, då visan är för kort. Hon har en bra röstkontroll och bra flyt i sången.

Å nå ska e sulle<sup>56</sup>

En kort vaggvisa med ”nonsens-text”. Det viktiga för den här typen av visor är ett jämt tempo som skall få barnet att sova.

#### **5.1.5. Svårigheter under analyserna**

Vissa stilparametrar har varit svåra att upptäcka. Jag ska här försöka att redogöra för de frågeställningar och ”problem” som jag har stött på under analysen.

#### *Om röstläge och klang*

Grovt generaliserat så kan man nog säga att källorna valde en grundton som passade sin röst och låg nära talet. Men eftersom jag inte hört alla tala så var inte det så lätt att höra om det var ”en passande” tonart eller om de la upp stämman i ett tonläge som var lite högre.

Jag har svarat att Nisi, Holen, Näsström och Vangen har lagt grundtonen i ett tonläge nära talet. Martinsson och ”Delsbostintan” har båda lagt upp sin stämma i förhållande till talet. De två sista sjöng offentligt, Martinsson gissningsvis i festliga sammankomster och

---

<sup>53</sup> Inspelad 14/11 1974, av L-O Östman, H Palmert och P Larsson, (SVA).

<sup>54</sup> Bengt R Jonssons definition i texthäftet till CD-skivan: *Sjömansvisor & Rallarvisor*, 1996.

<sup>55</sup> Info hämtad från texthäftet till CD-skivan: *Sjömansvisor & Rallarvisor*, 1996.

<sup>56</sup> Insamling: NRK 25/6 1959.

Delsbostintan för publik. Det kan ha ett samband med det förhållandevis höga tonläget hos Martinsson, och det höga tonläget hos ”Delsbostintan”.

Om du lägger upp stämman lite högre så kan det vara en indikation på att du är skolad eller åtminstone har sjungit mycket, kanske offentligt. Medan det motsatta kan tolkas som att det är en för omständigheterna bekväm tonart man startar i, som antingen har med ålderdom eller att man sällan sjunger (ovana) att göra. Det kan också betyda mycket om du är uppsjungen vid inspelningstillfället, hur högt upp du hamnar i tonläge. Nervositet vid inspelningstillfället kan också påverka vilken tonart du väljer.

Oegaliserade språkljud har jag bedömt att alla har. Däremot är det inte någon stor skillnad i klang mellan de tonmässigt låga och höga partierna i låtarna.

När det gäller ”oegaliserad klang” (punkt 2), så inträffade ett missförstånd i analysen som jag gick in och rättade i slutfasen av projektet. Jag har studerat sång och sångteknik innan jag började studera folklig sång. Den begreppsapparat som jag fick med mig vid mina studier av klassisk – och afroamerikansk sång, använde jag mig av då jag analyserade detta material. Men det skulle i efterhand visa sig att den betydelse som jag la i begreppet oegaliserad klang inte sammanföll med den betydelse som Susanne Rosenberg hade lagt i begreppet. För mig handlade oegaliserad klang om tydliga registerövergångar (exempelvis mellan bröströst och huvudklang) i rösten, och som man i klassisk sång försöker att sudda ut. (Skillnaden i klang mellan olika register skall inte finnas i klassisk sång. I folklig sång är det däremot bra om man använder sig av registerbrott för att skapa kontraster.)

Rosenberg (och andra) använder ordet oegaliserad till att förklara skillnader i språkljud t.ex. skillnader i olika vokalljud. Detta hade jag alltså inledningsvis översett.

Punkt 3, klangplacering långt fram i munnen, har jag bedömt att alla utom en har.

”Delsbostintan” skiljer sig från de andra, det verkar som hon sjunger (speciellt på de tonmässigt höga tonerna) i huvudklang, och inte fullt så riktat. I de fall där jag har tvekat om klangplacering så har jag sjungit exemplen själv<sup>57</sup>, vilket gjorde det lättare att höra om klangplaceringen låg långt framme i munnen eller om man utnyttjade ihålligheter i hela huvudet (öppnade bakåt).

### *Språkljuden*

I alla exempel har jag bedömt att språkljuden är oegaliserade. Men däremot om personen håller ut långa toner på en vokal har varierat.

---

<sup>57</sup> Jag beskriver metoden med att sjunga under analysen närmare i metodkapitlet.

”Tydliga konsonanter” har jag bedömt att alla har. Men kanske beror det på vad man jämför med hur mycket de sticker ut? Vid flera tillfällen har jag fått tänka mig klassisk sång som kontrast för att höra skillnaden. Men jag tycker inte att de exempel jag har valt ut har haft väldigt tydliga konsonanter bortsett från kanske Martin Martinsson i exempel A, *Je had'en son*.

Tonande konsonanter är lättare att uppfatta eftersom de är tonande, alltså ger klang. Av mina exempel så är det bara Martinsson och Nisi som har ”tydliga” tonande konsonanter.

### *Tonaliteten*

Mikrotonalitet bedömde jag att det fanns i två av exemplen, hos Holen och hos Vangen.

### *Ansätser och frasering*

Ett kännetecken för klassisk sång är att du träffar tonen rätt på, och inte har en glidande ansats varken nerifrån eller uppifrån innan den tänkta tonen kommer. I folksång så är ett kriterium det motsatta, det hörs att du ”tar sats” för att träffa den riktiga tonen, vanligen underifrån. I mina exempel så har alla utom en, glidande och mer eller mindre tydliga ansätser. Det är vanligt att hämta en ton underifrån innan den klingar i riktig tonhöjd. Om du inte har något komp att luta dig emot, så blir det svårt att få någon känsla av var grundtonen ligger vilket kan få till följd att du letar efter rätt startton. Det är lättare att träffa en ton rätt på om du har träning.

Tydliga avsätser har också varit svåra att urskilja. Igen, det är relativt. Alltså i jämförelse med klassisk sång så visst, de behåller inte en klangrik och fyllig ton som succesivt tonar ut till den inte finns mer. Men det är inte så tydliga avslut i alla mina exempel.

### *Rytmik, puls och tempo*

Om mina exempelsångare gjorde tonerna inkonsekventa i förhållande till längd från vers till vers var svårt att bedöma utan någon form av mätinstrument till hjälp. Mina exempel hade alla en ganska fast puls. En parameter som ”korta toner blir kortare och längre toner blir längre”, är lättare att bedöma i t.ex. en koral. I alla exempel så har jag svarat att de har lika långa toner förutom där de sänker tempot. De gör ritardandon i sista versen och då anpassas tonlängder efter det. Men min erfarenhet säger att du håller ut toner lika länge *om visan har en fast puls*. Din inbyggda metronom är ganska effektiv. Angående ”egen grundpuls”, så har Margareta Jersild och Märta Ramsten skrivit en intressant artikel, där de kommit fram till att tempo är personligt, att du har en inbyggd grundpuls - du framför ofta

visorna i samma tempo (Jersild & Ramsten, 1988). Personerna i exemplen är relativt bundna till en fast puls. Men de följer inte pulsen slaviskt alla gånger, utan de tillåter sig små pauser mellan fraser. Ritardandon lägger de in vid versslut men också mitt i visan ibland.

### *Utsmyckningar, variation*

Alla utom en har tydliga ansatser/upphämtningar i olika former. Men i övrigt förekommer inte mycket utsmyckning. Aaste Nisi och Rønnaug Vangen har bägge ett litet ornament som kan beskrivas som en darrning, eller en krusning, på stämman. Hos alla de andra är sångstilen relativt enkel och ”rakt fram”. Eftersom förekomsten av ornament är minimal (förutom upphämtningar) så har inte variationen i ornamenteringen hos arkivsångarna i exemplen undersökts.

Rosenberg skriver att melodin kan varieras från gång till gång men också att melodin kan varieras mellan verserna. Det första kan jag inte undersöka då visan som ligger till grund för min analys endast är framförd vid ett inspelningstillfälle. Variation mellan verser kan jag däremot undersöka. Men i mina exempel är det ingen stor variation mellan verserna. Jag bedömde att det kanske förekom i ett exempel. Det kan ha att göra med repertoarvalet, att om jag hade analyserat en ballad är sannolikheten större att jag hade hört melodisk variation. Jag kan hålla med om att melodisk variation är vanligare i folklig solosång än i sång där du sjunger efter noter, t.ex. i körsång.

### *Texttolkning*

Rosenberg skriver att det inte finns någon texttolkning i traditionell mening i det äldre sångsättet, ibland är ljuden viktigast, ibland tonerna, och ibland texten. Jag håller med om att det inte är vanligt att dramatisera innehållet. Blir visan överdramatiserad så stämmer inte det överens med idiomat för folklig sång. I opera så dramatiserar den som sjunger textinnehållet så att du tydligt kan se på den som sjunger vad han eller hon känner. Så är det alltså inte i folklig sång. Informant 5 säger följande om skillnaden:

”Jag tänker att mycket i vår musikkultur och framförallt i sången har en tillbakahållen estetik och uttryck. Det kan ha en stark laddning men man säljer sällan hela paketet. Modern musik – till exempel soul - gör precis tvärtom. Man säljer ut allt och toppar det, och det är klart att i en tävling så säljer det bättre. Jämför en traditionell norsk eller svensk visa med ett kärleksmotiv. Den kan ha en stark laddning och vara hur bra framförd som helst, men den går på något vis i tredje person. Både den som sjunger och den som lyssnar blickar inåt i den. I en soullåt är det ett otroligt övertygande pang på, ibland ren samlagspoesi, och den som

lyssnar är övertygad om att den fått veta allt om sångarens innersta... I de humoristiska visorna finns ofta något mera direkt, men de är ju på något vis mera lättviktiga.” (Informant 5)

## 5.1.6. Resultat - tabell

	Je had'en son	Den gjeve jenta	Var det du	Kven kan seie ut den glede	Hår går ettan	Å nå ska e sulle	Antal ja	Antal nej	Antal kanskje
1. Grundton nära talet	Nej	Ja	Nej	Ja	Ja	Ja	4	2	0
2. Oegaliserad klang	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	6	0	0
3. Klangplacering långt fram i munnen	Ja	Ja	Kanske	Ja	Ja	Ja	5	0	1
4. Utan vibrato	Kanske	Ja	Ja	Nej	Ja	Ja	4	1	1
5. Tydliga vokaler	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	6	0	0
6. Tydliga konsonanter	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	6	0	0
7. Sjunger på tonande konsonanter	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	6	0	0
8. Mikrotonalitet	Nej	Nej	Nej	Ja	Nej	Ja	2	4	0
9. Tydliga ansatser/upphämtningar	Ja	Ja	Nej	Ja	Ja	Ja	5	1	0
10. Tydliga avsatser	Ja	Ja	Kanske	Ja	Ja	Ja	5	0	1
11. Egen frasering	Ja	Ja	Kanske	Ja	Kanske	Kanske	3	0	3
12. Korta toner blir kortare, långa toner blir längre	Kanske	Kanske	Nej	Kanske	Nej	Nej	0	3	3
13. Krus – utsmyckningar	Nej	Ja	Nej	Nej	Nej	Ja	2	4	0
14. Melodisk variation	Nej	Nej	Nej	Kanske	Nej	Nej	0	5	1
15. Toner och text sammansmält till ett	Ja	Ja	Kanske	Ja	Ja	Ja	5	0	1

## Sammanfattning tabell

	<u>Ja/Nej/Kanske</u>
1. Hitta en egen grundton:	4/2/0
2. Oegaliserad klang:	6/0/0
3. Klangplacering långt fram i munnen:	5/0/1
4. Utan vibrato:	4/1/1
5. Tydliga vokaler:	6/0/0
6. Tydliga konsonanter:	6/0/0
7. Sjunger på tonande konsonanter:	6/0/0
8. Mikrotonalitet:	2/4/0
9. Tydliga ansatser/upphämtn.:	5/1/0
10. Tydliga avsatser:	5/0/1
11. Egen frasering:	3/0/3
12. Korta toner blir kortare, långa toner blir längre:	0/3/3
13. Krus – utsmyckningar:	2/4/0
14. Melodisk variation:	0/5/1
15. Toner och text sammansmält till ett:	5/0/1

### 5.2. Analysen i sammanfattning

Jag undersöker om listan med sina formulerade stilkriterier som skall representera ett äldre folkligt sångsätt, också är representativ för de arkivinspelningar som jag själv har plockat ut, och sångsätt där. Mina analyser tyder på att svaret på den frågan är att listan *delvis* stämmer med arkivinspelningarna. Det som *inte* ser ut att stämma bra med listan är:

- 8 – *mikrotonalitet*; 4 nej och två ja.
- 13 – *krus – utsmyckningar*; Den har 4 nej och 2 ja (det förekom mycket ansatser - upphämtningar men inte så mycket annan ornamentering<sup>58</sup>).
- 12 – *korta toner blir kortare, långa toner blir längre*; 3 nej och 3 kanske.
- 15 – *melodisk variation*; 5 nej och 1 kanske.
- 11 – *egen frasering*, stämmer delvis. Den har 3 ja och 3 kanske (egen frasering var svårt att bedöma i mina exempel<sup>59</sup>).

---

<sup>58</sup> Se ”Utsmyckningar – variation” under ”Svårigheter under analyserna”

<sup>59</sup> Se ”Ansätser och frasering” under ”Svårigheter under analyserna”.



På en del punkter så stämmer Rosenbergs lista bra med arkivinspelningarna. Dessa punkter är:

- 2 – oegaliserad klang; 6 ja.
- 3 – klangplacering långt fram i munnen; 5 ja och 1 kanske.
- 4 – utan vibrato; 4 ja, 1 nej och 1 kanske.
- 5 – tydliga vokaler; 6 ja.
- 6 – tydliga konsonanter; 6 ja.
- 7 – sjunger på tonande konsonanter, 6 ja.
- 9 – tydliga ansatser/upphämtningar; 5 ja och 1 nej.
- 10 – tydliga avsatser; 5 ja och 1 kanske.
- 16 – toner och text sammansmält till ett; 5 ja och 1 kanske.
- 1 – egen grundton, stämmer delvis<sup>60</sup>. Den har 4 ja och 2 nej.

Punkt 9, *tydliga ansatser – upphämtningar i början av fraser och verser*, hade alla utom en. Rosenberg skiljer på upphämtningar och övrig ornamentering, men hon gör det inte helt tydligt. Men i analyserna har jag separerat dem och undersökt upphämtningar för sig, och övrig utsmyckning för sig.

- Grundtonen verkar placeras nära talrösten i de flesta fall.
- Språkljud är oegaliserade och sången ligger nära talet.
- Klangen är ofta placerad långt framme i munnen.
- Sångarna sjunger i stort sett utan tydligt vibrato, med undantag för en person.
- Vokaler är ”tydliga”, de ligger nära talet.
- Konsonanter är ”tydliga”, de ligger nära talet.
- Tonande konsonanter är ”tydliga”, de ligger nära talet.
- Mikrotonalitet förekommer, men bara i två exempel.
- Upphämtningar är det vanligaste sättet att slå an tonen på, alla utom en har upphämtningar i varierande grad.
- Avsatser är relativt tydliga i alla exempel utom i ett.
- Fraseringen är svår att uttala sig om då alla exempel har en relativt fast metrisk karaktär.
- Korta toner blir kortare, långa toner blir längre, - också svårt att bedöma i dessa exempel, då alla exempel har en relativt fast metrisk karaktär.

---

<sup>60</sup> Martin Martinsson och ”Delsbostintan” har lagt grundtonen förhållandevis högt.

- Krusningar och annan ornamentering (förutom upphämtningar) är mindre förekommande än jag trodde (det är möjligt att de förekommer oftare i koraler, som jag inte har undersökt).
- Melodisk variation (mellan verserna) förekommer inte i dessa exempel.
- Det förekommer ingen dramatisering av texten utom kanske i ett exempel. Annars är det svårt att avgöra om fokus ligger på ljud, toner eller text.

## 5.3. Intervjuer

### 5.3.1. Informanterna

Nedan följer en kort biografi över informanterna. Därefter intervjufrågor som följs av en sammanfattning av informanternas uppfattningar.

### 5.3.2. Biografier

#### *Informanterna*

##### Informant 1

Denna informant från Telemark, är uppvuxen i en miljö med starka traditioner i folklig sång. Båda föräldrarna har varit intresserade av musik men det var i huvudsak hennes pappa som sjöng för henne när hon var liten. Hon har ett ganska ”oreflekterat” förhållande till sin sång, och betraktar sången och musiken som någonting ”naturligt och självklart”, och som ”något som alltid har funnits där”. Informanten är utbildad som grundskolelärare och har undervisning för barnen i sång. Hon ser på sig själv som en amatör snarare än ett proffs. Informanten har en stor repertoar av visor som är typiska för det distrikt hon representerar. Hon har lärt det mesta hon kan av sina vänner och bekanta i folkmusikmiljön och genom att lyssna på olika arkivinspelningar, kassetter och cd-skivor. Hon har också lärt sig en del av folk i sin hemby och av sina föräldrar.

##### Informant 2

Denne informant började med folkmusik aktivt när hon var 15-16 år, men hon har omedvetet haft ett längre förhållande till genren då stora delar av hennes familj alltid har sjungit och spelat. På sin mors sida härstammar hon från Malung i Dalarna, och det är också materialet därifrån som hon ofta utgår ifrån och ser på som grunden i sitt sångliga arv. Informanten har studerat folklig sång på folkhögskola samt fem år på högskola, och hon har arbetat som pedagog i folklig sång/musik i flera år. Just nu arbetar hon på en doktorsavhandling med klang i folklig sång som överordnat tema. Hon spelar kontrabas och har en lång erfarenhet av körsång. Informanten uppträder med flera olika grupper, bland annat en sånggrupp och en duo med gitarr och sång. Båda grupperna har specialiserat sig på medeltida ballader och "skum" tonalitet.

### Informant 3

Kommer från Telemark där hon är född och uppvuxen. Som femåring hörde hon folklig sång för första gången och hon blev ”biten av bacillen”. Hon deltog i en kurs i kveding på Telemarkfestivalen när hon var sex år, och året därpå anmälde hennes mamma henne till Kulturskolan. Hennes lärare tillhörde en kvedarmiljö på orten. Hon har gått kurs och lärt sig av många kända kvedare. När hon var 22 år så började hon att studera folklig sång, och i år avslutar hon sitt sjätte år på högskola med folklig sång som huvudinstrument. Hon sjunger också i coverband på fritiden och har sjungit mycket i kör.

### Informant 4

Denna informant kommer från början från Trøndelag men bor sedan länge i Telemark. Han har samlat in många shanties och visor från kusttrakten i Vest-Agder som han gett ut på skiva på 90-talet. Förutom att vara utövare själv så är han den av informanterna som har längst erfarenhet som pedagog. Han var med och startade en högskoleutbildning i folkmusik på 80-talet, och han har jobbat där sedan dess som pedagog i folklig sång. Innan han började intressera sig för folkmusik så sjöng han annan musik.

### Informant 5 (sidoinformant)

Kommer ursprungligen från Stockholm men bor numera på annan ort. Har studerat vid Kungliga musikhögskolan i Stockholm, är multiinstrumentalist med fiol som huvudinstrument och han försörjer sig som musiker idag. Har specialiserat sig i traditionen i västra Dalarna. Spelar i många olika konstellationer. Har gett ut många cd-skivor tillsammans med andra.

### 5.3.3. Intervjufrågor

Vid intervjuerna har jag ställt frågor som handlar om:

- Informanternas musikaliska bakgrund
- Rådande ideal och normer
- Källorna – hur de låter, ändringar av ideal och musikalisk likriktning
- Inlärningsmetoder

Eftersom jag inte anser att det finns någon skillnad mellan Sverige och Norge när det kommer till uppförandep Praxis och eftersom jag ser Sverige och Norge som ett folkmusikaliskt fält, så har jag inte valt att ställa några frågor om skillnader länderna emellan. Däremot så är skillnader i miljö i Sverige och Norge diskuterat av ett par informanter på deras egna initiativ.

Jag har översatt alla intervjuer till svenska och i de fall där jag inte funnit någon bra svensk översättning så har jag låtit det norska ordet stå kvar med en förklaring.

### 5.3.4. Informanternas uppfattningar

I följande kapitel redogör jag för informanternas svar på frågor som handlar om rådande ideal och normer, ändringar av ideal och standardisering<sup>61</sup>.

I en del fall har vi lyssnat på arkivinspelningar tillsammans, vilka alltså ligger till grund för en del av uttalandena om uppförandep Praxis och stil. Detta framgår inte alltid av svaren.

Jag har intervjuat informanterna om normer i folklig sång och om deras ideal. Om hur de själva och andra nutida sångare låter jämfört med källorna. Vidare diskuterades om det finns rådande normer på hur folklig sång *bör* låta, och om eller i vilken grad, det stämmer överens med verkligheten.

#### Rådande ideal och normer

Hur tänker utövare i miljön att folklig sång förtonar sig? Tre frågor ställdes; Finns det en folklig sångnorm? Hur låter de folkliga sångarna idag? Vad tycker du om den folkliga sångens ideal?

Syftet med att ställa dessa frågor var att undersöka om de stilparametrar som beskrivs i litteraturen, sammanfaller med dagens ideal och normer.

---

<sup>61</sup> Informanternas uppfattningar som rör inläring behandlas i ”Avslutande diskussion”.

Alla tycker att det i varierande grad finns en folklig sångnorm. Informant 2 säger att det finns en folklig sångnorm på folkmusikinstitutionerna. Och att man lätt kan tro att det finns, om man aldrig har hört på arkivinspelningar.

När de ska förklara normen så skiljer sig informanterna åt. Det verkar som om deras bakgrund spelar in på den här frågan. Två av informanternas åsikter om vad som är den folkliga sångnormen påminner om varandra, de kommer från samma distrikt och har en liknande bakgrund. De använder sig inte av samma vokabulär som Rosenberg gör i sin lista. De pratar i stort sätt om faktorer *bakom* musiken, och som är ”svåra att beskriva”. ”Dåmen”<sup>62</sup> förklaras med att ha ”feeling” eller ”klang”. ”Den gamle slengen”, handlar om trovärdighet i det du sjunger om, och själ, att du lägger din själ i materialet och framförandet. Informant 3 nämner ”auktoritet”, att sången är övertygande så du tror på den som sjunger, vad han eller hon berättar.

En av mina informanter har en stark tillknytning till kvedarmiljön i Telemark. Hon har en ganska klar uppfattning om vad autenticitet i sången innebär, och enligt henne är texten i framförandet viktig, du bör helst kunna texten utantill och ha ”gått in i den”:

”Du måste tolka texten därför att den är minst lika viktig som melodin i kveding. Det är en historia du berättar och då måste du ha tolkat texten, och du ska egentligen helst ha ett förhållande till texten också. Det är kanske farligt och dumt att säga, men många av de som håller på med det här, de har ingen bakgrund som gör att... de förstår inte vad texten handlar om i de gamla visorna därför att det är saker som de inte har något förhållande till. Då förmedlas det inte lika bra. Du måste förstå texten ordentligt, du måste kunna måla upp bilder i huvudet om det du sjunger om. Jag förväntar inte att alla ska klara av det, om du är 20 år och har vuxit upp i Oslo så kan jag inte förvänta att du ska kunna skapa dig en bild av hur de skördade i Telemark på 1800-talet...” (Informant 1)

Det som informant 1 är inne på här, att du hänger upp texten och innehållet på något personligt och självupplevt, är också Borgehed inne på;

”När vi ska minnas låtar skall det helst ske även med hänsyn till den emotionella funktion de fyllde vid de tillfällen visan associeras med.” (Borgehed, 2011, s. 30)

Att sjunga på sin egen dialekt kan vara ett sätt att få materialet ”personligt framfört”. Däremot att härma en dialekt, kan ha motsatt effekt. Om detta uttalar sig en av mina informanter:

”Det går bra om du är i en dialekt-miljö. Men det kan bli falskt att härma en dialekt. Den enda gången som jag har gjort det är i X när vi sjungit grisvisor. Jag försöker att inte låtsas. Men det är skillnad på Kirsten

---

<sup>62</sup> ”Dåmen” är ett norskt ord som används i folkmusikmiljön. Har du ”dåmen” så har du ”rätt” stil. Det visade sig att detta är ett ord som många använder men som ingen riktigt kan beskriva!

Bråthen Berg, och Daniel Sandén Warg som bor i en språk-miljö, och om du vistas där tillräckligt länge så kan det bli naturligt. För mig är det inte svårt att härma. När jag håller på med kveding – bygdevisor - så blir det [på] telemarksdialekt.” (Informant 4)

Även mer tekniska stilkriterier nämns. En informant nämner ”knekken”, eller ”klunken”<sup>63</sup>, och han säger att den är vanlig i Telemark.

De pratar också om gammal tonalitet, ornament och en frirytmsk frasering, men jag upplever det som sekundärt. Det viktigaste är textförmedlingen, att texten når fram till den som lyssnar, och det gör den om du sjunger ”nära talet”.

När jag frågar informant 3 vad som är viktigast i ett framförande så svarar hon att hon tror att det handlar om att texten står i centrum i mycket av materialet. Att du måste sjunga det ”nära talet” och att du inte kan göra något som stör textförmedlingen. Allt du ”dekorerar” med måste förstärka texten, till skillnad från i många andra sånggenrer där du bara ”använder” texten.

”En trovärdig förmedling av musiken och sättet du framför materialet på, det hänger ihop. Och ett väldigt ”konstnärligt och pyntat” framförande av ”Kom kossorna!”, blir meningslöst. Det har att göra med att det måste hänga ihop.” (Informant 3)

”Den gamle slengen innebär att du måste lägga din själ i det du gör, att du går in i materialet och att det inte blir platt, slätt och enkelt. ”Det måste vara lite gammal tonalitet, lite ornament och det får inte vara en dansbar rytm. Det ska vara naturligt! Och när du lägger in dina känslor så blir det inte jämt. Du kan inte få in känslor och samtidigt få det fast och fint och riktigt. Ska du förmedla känslor och stämningar så kommer det liksom bara ut!” (Informant 1)

En informant (2) har på frågan om det finns en folklig sångnorm svarat att det beror på var man letar: ”Det finns en uttalad sångnorm på folkmusikinstitutionerna.” Hon menar att man måste skilja på de som har en formell skolning i folklig sång och de som inte har det. En person med en formell utbildning, tänker på vilka tonsteg de kan göra skeva. En person som har utbildats genom att delta i folkmusikmiljön får ett annat mönster i hur de sjunger, tror hon.

På frågan om vad hon tycker om normen svarar hon:

”Om man tar det formella då, som lärs ut på flera av musikhögskolorna i Norden. Det som man får ut av det som står där, du vet det finns ju massa listor som har blivit publicerade, som ”Med blåtoner och krus”, och det är ju en massa folk som har publicerat ganska liknande listor. Jag tycker att den ger en ganska smal bild, just som jag sa innan, åk till ett arkiv om du vill bli av med dina illusioner. Jättemånga av våra stora arkivförebilder skulle aldrig kvala in på den här listan. Därmed inte sagt att det är fel med sådana listor, och man måste säkert ha dem för att kunna försvara varför man ska kunna utbilda sig i folksång. Man kan ju inte

---

<sup>63</sup> Jfr Aaste Nisi.

bara leta reda på något flummigt och göra lite som man vill. Och dessutom när man ser en sådan lista så kan man tro att många av de gamla bara plockade lite hursomhelst, att man ser det som en hylla med kryddor; 'Jag vill ha den och den grejen och nästa låt vill jag ha den och den', och så tycker jag inte riktigt det var när jag lyssnade på arkivfolk, och så tycker jag inte riktigt att det är nu heller när jag är ute och sjunger bland sångtekniskt formellt oskolade sångare. Det är helt andra samband i hur de gör." (Informant 2)

Hon pratar om komplexiteten i att skapa ljud:

"Det är en massa saker som hänger ihop i det att skapa ljud bara. Antingen så följer det med en massa av de grejerna [i listan] eller så är det ingenting av dem. Alla de olika vinklarna ingår väl i det vi kallar folklig sång. Och man kan även hitta jättestora skillnader inom en och samma sångare, inom folkmusikgenren."

Informanten menar också att avsikten med att formulera stilkriterier har varit att hjälpa andra att förstå idiomet för folklig sång. Listorna blir ett verktyg i en deskriptiv analys av vad arkivsångarna gör. Också i undersökningar i exempelvis spektrogram, så får du ut grafer eller matematiska värden på hur de sjunger, men de betyder ingenting om du inte kan stilen/idiomet. Men hon tror samtidigt att listorna hade kunnat se annorlunda ut:

"Det känns som många av de där kriterierna är baserade på någon sorts... man har inte varit tillräckligt krass när man har skrivit ner vad de har gjort. Man hade kunnat få andra svar.

Till exempel det med att inte hålla tonen, det är jättemånga som inte håller tonen, men innan så har det inte nämnts en rad om det nästan"... "Det är ingen som skriver om det skulle finnas någon poäng med att inte hålla tonen. Det är ju en sådan här grej som, många av våra största förebilder inte gör. När man då överser det i sådana här, långa analyser över hur de sjunger, så får man på ett vis ett resultat som ser ut som de skulle vara klippta ur "The real book of jazz". Och jättesvåra ackordskombinationer som känns jätteexotiskt jämfört med hur melodierna går." ...

Informant 4 nämner att alla utövare förändrar uttrycket jämfört med sina källor. Detsamma säger informant 2:

"Du måste vara jättemodig för att våga sjunga som XX eller många andra arkivkällor. Folk tror ju att man är korkad eller inte har koll. Men det är inte svårt att hitta folk som sjunger lika galet som honom om man byter land. Det är ju inte bara han." (Informant 2)

### Ändringar av ideal

Herdis Lien (2001) har skrivit om ändringar av uttryck i den folkliga sången och kommit fram till att olika uttryck har förstärkts jämfört med källorna. Men vad tycker mina informanter? Jag ställde frågan: Hur låter traditionsbärarna kontra de folkliga sångarna idag?

Alla är eniga om att ändringar har skett.



Informant 1 och 3, tycker att källorna sjöng mera ”rätt fram” och att det låter som ”konsertsång” nu jämfört med tidigare. Vidare säger de att sången inte är till vardagsbruk längre, att idealet med mera drillar har förstärkts, och att flera utövare sjunger med ”mera röst” och i ett högre tonläge idag. Informant 1 nämner aktiviteten inom Kulturskolan under 80- och 90-talet, och säger att det verkar som att idealet där var att: ”ju mer man krullade desto bättre var det”.

“Många av de som är "upcoming stars" är väldigt angelägna om att sjunga rent, rätt och högt.” ...”Man kan ju lyssna på de gamla för att få den rätta stilen, till exempel Hans Gampedalen, han sjöng mera ”rakt fram.” (Informant 1)

Informant 2 säger att de folkliga sångarna; ”krasst sett, låter mycket mer lika varandra än arkivsångarna”. Hon menar att det att man i detalj analyserar vad man gör i sången är nytt:

”Ta bara en sådan sak som att hålla tonen, det övar man stenhårt på idag. Och folk sitter med pianotangenter och börjar på ett c, och så ska de sjunga den tonen som inte är ett Ess och inte ett E, men mittemellan. Sedan ska du upp på ett G, och då måste det vara ett exakt G annars är det fel, och så ska man ner en ton till ett F, men då kan den vara lite hög om man är ifrån Norge. Det blir så... Inte satt man så förut heller! Däremot så kanske man kan få det resultatet men det kanske styrs av andra mekanismer. Många av de som utbildar sig som proffs-folksångare nu är också jätteduktiga i andra genrer, och då blir det att när jag sjunger i en annan genre så måste jag ändra alla intervaller. Så man kanske kan få samma resultat fast man har olika ingång till det.” (Informant 2)

”Pop-ljudet” är vanligare idag till skillnad från det nasala ljudet som förekommer hos många av källorna, säger informant 4. Vidare säger han att ornament har förstärkts jämfört med många av källorna. Han tror att alla förändrar på uttrycket i sina versioner av arkivmaterialet. Han tar upp ett exempel om sig själv:

”Min källa XX, sjunger väldigt enkelt och jag tar ut svängarna mer än honom. Jag tyckte att det blev för tråkigt att sjunga som han gör, och det tyckte han också. Han tyckte det blev mycket finare när jag sjöng det. Alla förändrar uttrycket jämfört med den de har lärt sig av. I alla fall när det kommer till arkivinspelningar.

Han nämner ett annat exempel där han har förändrat på klangen jämfört med sin källa som sjöng med ”belting<sup>64</sup>”: ”Det hade inte varit jag om jag skulle härma det.”

### Musikalisk likriktning

Bakgrunden för det här masterprojektet var att jag reagerat på att folkliga vissångare idag låter lika. Målet har varit att ta reda på om informanterna delar denna uppfattning, och

---

<sup>64</sup> ”Belting” är ett särskilt sångsätt som förekommer i populärmusikaliska genrer och musikalsång. Stilen har beskrivits som en tal-liknande, ropande och ibland gäll röstkvalitet som alltså avviker skarpt från vad man kan få höra från operascenen.” [http://www.smpi.se/smi/mt\\_forskn.html](http://www.smpi.se/smi/mt_forskn.html).

eventuellt om de har några tankar om varför sången låter likriktad. Följande fråga ställdes: Tycker du att den folkliga sången är standardiserad och vad beror det på?

”Den där mera oslipade och råa, en mer individuell stil, tycker jag kanske att det är mindre av nu. Jag känner att det har blivit lite mer standardisering, det känner jag. Och det beror lite på upplärandesituationer, menar jag, att alla blir stöpta i samma form. Förhoppningsvis så blir de stöpta i den formen men så släpper de formen efteråt, och skapar sin egen stil. Som Knut Buen säger; ”Först kan du ape og så kan du skape” (först härmar du och sedan skapar du). Förr fångade du bara upp lite här och lite där. Det var ingen som satt tillsammans med en läromästare som de gjorde på fiol. Någon kanske gjorde det, men det var inte vanligt. Så då snappade du upp lite här och där av olika människor, kanske av morföräldrar som sjöng för dig, eller far som sjöng medan han jobbade till exempel. Och då blir tillnärmningen annorlunda än om du går på kurs, skola eller musikskola och pluggar in materialet<sup>65</sup>. Så jag känner att det har blivit mer standardiserat, ja.” (Informant 1)

Informanten tror även att trender styr sångstilen. Att vi får några förebilder som sätter en standard, och så provar alla att likna dessa. Hon menar att det inte är ovanligt i kappleiksammanhang, men att det inte var så ”förr”, då hade alla en mer ”personlig stil”. När hon undervisar elever så lägger hon vikt vid att eleven förstår text och innehåll. Hon säger att hon hjälper - i synnerhet små barn - ”att göra upp bilder i huvudet” hos dem om textinnehållet, och självklart skall de lära sig melodin. Men hon ”stressar dem inte med sångstil, såsom ornament och liknande.” Eleverna härmar henne, och några har av sig själva ”kvedarstilen inne” ganska fort, medan andra aldrig hittar den rätta stilen:

“Jag har en elev i första klass nu som har lagt till en ”knekk” på rösten och krullar medan han sjunger, utan att jag har sagt något. Det tycker jag är roligt!” (Informant 1)

Informant 2 tycker att mycket är standardiserat, men att skillnaden är att nu kan du sälja folkmusik.

”Ja, den är väl det. Men de säljer ju plattor nu till skillnad från förut, så det finns ju folk som gillar det. Och det är jättemycket bra, men det är också lite ofarligt, speciellt bland kvinnliga sångare. Det blir lätt så väldigt vänt och gulligt. Det är jättebra att byta land. Det räcker att man åker över till Estland eller Finland så tycker jag inte att det är riktigt så. Jag tycker Norge och Sverige är ganska lika jämfört med länderna runt. Det är nog samma folk som hoppar mellan de två länderna så det är inte så konstigt.” (Informant 2)

Informant 3 har en annan syn än informant 2. Hon menar att vissa aspekter har blivit standardiserade, som att många är utbildade och därmed har samma infallsvinkel, men hon anser att man kan höra på folks sångstil att det *inte* låter standardiserat:

”Det är en väldigt öppen fråga. Det beror på vilken tidsepok du jämför med. Jag tycker att det finns några aspekter som har blivit lite standardiserade. Att alla har samma inställning till musik. Därför att när jag

---

<sup>65</sup> Jfr Ragnhild Furholt under ”Litteratur” i kapitlet ”Referensram och empirisk utgångspunkt”.

lyssnar på källor så är det ofta väldigt stor skillnad på dem.” ... ”Till exempel Ragnar Vigdal som är väldigt medveten om hur han gör: ’Ja, här är det så och så, och då måste jag krulla på det viset.’ Och det är väldigt viktigt att ha rätt flyt här’, eller andra som bara: ’Nej, jag vet inte, jag bara sjunger.’

Men nu är alla utbildade, de har ett medvetet förhållande, de gör medvetna val. Då kan det bli lite charmlöst. Men jag tycker att man hör, och det är på sångstilen, att det inte är standardiserat i Norge. Jag tycker att folk låter olika. Det finns nog standardiseringar när det gäller estetik som uppkommit på grund av kvedarkurser och liknande, det gör det nog, men själva utövaren idag - de som är i min ålder - de tycker jag inte liknar varandra så tydligt.” (Informant 3)

I denna fråga var informanterna inte helt eniga. Informant 3 (som är från Norge), tycker inte att man kan höra på utövare i Norge idag att de låter lika, eller standardiserade, medan de två andra som har svarat på frågan (från Norge och Sverige) tycker att det låter standardiserat.

Informant 1 tror att det har med upplärandesituationen att göra, det faktum att du har få lärare och inte en miljö som du vistas i och lär dig av. Informant 1 och 2 tror att sången har anpassat sig efter marknaden.

Informant 3 är inne på att det är skillnader i hur du lär dig beroende på om du är barn eller vuxen, att det är viktigt att inte ”jaga facit” på hur du sjunger, samt att det är viktigt att uppsöka flera källor för att förhindra standardisering. Informant 4 tror inte att standardiseringen beror på institutionaliseringen eller det faktum att du bara träffar en lärare, men att det går moden i hur du skall låta, och att vi styrs av det kommersiella bland annat. Men han tror samtidigt att det inom en institution kan finnas likheter i sången som beror på miljön. Han talar om standardisering utifrån sitt pedagogperspektiv och säger att han uppmanar folk att lyssna på arkivinspelningarna, och att det inte är själva skolgången som gör att folk låter lika:

“Jag tror att institutionerna *kan* medverka till standardisering: *inte* för att undervisningen/lärarna skapar eller kräver standardisering, men därför att institutionaliseringen skapar en (student)miljö som skapar sina egna moden och normer. Dessa moden kan vara standardiserade. Å andra sidan kan modet också vara: att vara ostandardiserad, olika, lokal osv.” (Informant 4)

### **Sammanfattning intervjuer**

Alla informanter har svarat att det finns en folklig sångnorm, men *vad* den består av, *hur* den förtonar sig, och *var* den existerar, varierar. Vi kommer in på kontexten till folklig sång, och vilka aspekter som är med på att påverka hur den förtonar sig. Med hjälp av mina informanter kom jag fram till följande svar:

Folklig sång är flera olika skikt av stilar/sångsätt som ser ut att variera beroende av vilket syfte du har; om du sjunger för nöjes skull, eller om du sjunger i officiella sammanhang. Detta var något som kom tydligt fram i studien. Konsertsång eller officiell sång påverkar sångstilen, sången blir ”utåtriktad”. Då blir utförandet viktigt, du anpassar dig efter en publik, du får ett professionellt förhållande till sjungandet och sången blir färgad av att du måste prestera. Dessutom bör du sköta om rösten för att den skall hålla för mycket sjungande. Ett vardagligt sjungande ställer inte samma krav på utövaren, du har en mer inåtvänd stil när det främsta syftet inte är att förmedla till någon annan person.

Sångnormer ser ut att bli tydligare innanför institutioner och annan organiserad verksamhet, (kurser t.ex.) där de framförhandlas av pedagoger och starka förebilder i samspel med folkmusikmiljön.

En ”formaliserat oskolad sångare” har andra mönster i sitt sätt att lära sig sjunga än en ”formaliserat skolad sångare”. De får kanske samma resultat men har olika ingång till sången.

Viljan att nå marknaden kan vara med på att styra sångsättet.

När det gäller hur den folkliga sången förtonar sig idag så är svaren jag har fått att sången ofta ligger i ett högt tonläge, och att uttrycksmedel som krusning och andra utsmyckningar, låter överdrivna. Den oslipade, råa sångkaraktären existerar men den hörs inte lika ofta som den mer slipade, sången låter ”vän och ofarlig”.

Stilkriterier som nämns som viktiga är: en trovärdig textförmedling, att du sjunger ”nära talet”, att du helst inte har en fast puls, att du fraserar på ett vis som hänger ihop med texten och att du har ornament och mikrotonalitet, men allt du pyntar med skall ”förstärka texten”.

Ett av studiens delmål var att sätta sökljus på en del av de bakomliggande faktorer som påverkar inläring.

Det verkar som om ålder har betydelse för inläring, att du har ett mer orefleterat lärande som barn, medan du som vuxen har en mer reflekterad metod för inläring. Texter och melodier som du lär dig som barn har en tendens till att etsa sig fast i minnet, medan man kan uppleva att det går trögare att lära sig nytt material som vuxen.

## 6. Diskussion av analysresultaten

Eftersom mina analyser av källorna består av *tolkningar* och inte är gjorda med någon form av instrument som ger mätbara resultat, så kan jag inte säga att jag ser något annat än *tendenser* på att sångsätt hos källorna är *mer varierade* än det sångsätt som beskrivs i Susanne Rosenbergs ”Med blåtoner och krus”.

Metoden att testa materialet med hjälp av min egen röst visade sig vara viktigt för att kunna urskilja och förstå vad arkivsångarna gjorde. Exempelvis så testades klangplacering genom att dela in testningen i tre delar, en metod där jag först härmade förlagan, en där jag sjöng som jag gör normalt, och en där jag överdrev åt ett annat håll än förlagan. Det blev då lättare att bedöma om klangen var placerad lång fram i munnen eller om den var placerad längre bak och var öppen (liknande klassisk sång). Förekomsten av mikrotonalitet testades också med hjälp av rösten. Om jag var osäker så provade jag att sjunga samtidigt som arkivsångaren och ”sjunga rent”. Oegaliserade språkljud testades genom att jämföra ljuden med det som är praxis vid tal och i klassisk sång. Hur grundtonen låg i förhållande till talrösten, försökte jag resonera mig fram till, dels genom att pröva sjunga i samma tonläge själv. Annars var grundtonens läge en typisk parameter där jag var tvungen att avväga hur sannolikt det var att grundtonen på inspelningen motsvarade ett passande läge för talrösten, och i tre exempel presenterades visan av källan själv, vilket underlättade bedömningen.

I arkivinspelningarna som jag har valt ut så förekommer *aldrig* alla stilkriterier som finns formulerade i ”Med blåtoner och krus” *samtidigt*. Detta vill jag hävda är det som är mest tydligt i min undersökning, och det som säger mest om den första problemformuleringen, hur arkivinspelningar och formulerade stilkriterier stämmer överens. Det är möjligt att jag hade funnit flera likheter med listan om jag hade undersökt koraler eller andra visor som normalt sjungs i ett långsammare tempo. Koraler verkar ha fått ganska stort fokus i beskrivningar av ”ett äldre folkligt sångsätt”<sup>66</sup>. En del av parametrarna, som t.ex, att man ”mejslar ut” fraserna, och sjunger utan fast puls, är ju typiska för koralsång. Är det rent av så, att vissa genrer, t.ex. koraler och ballader, har högre status än andra i den folkliga sången, och större förekomst av de formulerade stilkriterierna? Och att det därför är en slags självförstärkande växelverkan mellan stilkriterier med hög status och genrer med hög status?

---

<sup>66</sup> Jfr Jersild & Åkesson (2000) och Rosenberg (1996).

Vissa stilparametrar är mer framträdande och förekommer oftare än andra. En är tydliga upphämtningar. Alla utom en hade tydliga upphämtningar. Utöver dessa upphämtningar så är det lite utsmyckning, och den ornamentering som finns består i stort sätt av små drillar som inte framstår som mer än en ”darrning” på rösten. En annan vanlig parameter är att välja en grundton som ligger ”nära talet”. Alla utom Martinsson och ”Delsbostintan” lägger upp grundtonen jämfört med talet, vilket *kan* ha ett samband med att de sjöng ”offentligt”. Språkljud är oegaliserade. Olika språkljud, - vare sig det är vokaler, konsonanter, eller tonande konsonanter, framställs i sången som de gör i talet. Inte som i den klassiska skolan där exempelvis vokalerna är mer tydliga än konsonanterna. De finns där och ligger lika naturligt i munnen som de gör i talet, med personliga variationer såklart bl.a. beroende på vilken dialekt du talar. Klangen är oftast placerad långt fram i munnen. Den ligger där den ligger när du talar. Den sista parametern som har varit tydlig i exemplen är avsaknaden av vibrato. Visst, det förekommer ”svaj” på rösten i en del fall (förutom hos Hølen, som har ett större vibrato), men det är inte ett vibrato som liknar det som kan förekomma i t.ex. musikalsång.

De normer som informanterna har lagt störst fokus vid är: Texttolkning - att du måste mena det du sjunger, att du helst inte har någon fast puls, att frasering och melodiföring hänger ihop med texten, att du sjunger ”talnära” och att sången bör ha ornament och mikrotonalitet.

Oegaliserad klang som; tydliga vokaler, konsonanter och tonande konsonanter, är det ingen informant som nämner. Detta var vanligt på arkivinspelningarna och det är nämnt som en punkt på listan. Inte heller är tydliga ansatser/upphämtningar nämnt av mina informanter, det är det vanligaste ornamentet i exemplen. Däremot nämns ornamentering, i stort sett utan att preciseras, som en viktig ingrediens (en informant beskriver ornamentet).

Min avsikt har aldrig varit att med hjälp av det som kom ut av analysen definiera ett äldre folkligt sångsätt. Men däremot har det känts meningsfullt och spännande att se hur arkivinspelningarna stämmer överens med dessa listor med formulerade stilkriterier och med dagsaktuella, rådande normer.

Stilkriterier har urskilts med många arkivinspelningar som grund, dock verkar det som om de mest ”exotiska” sångsätten har fått mest fokus. Man sätter ord på det man upplever som mest karaktäristiskt och olikt något annat. För en oerfaren så kan listan verka missvisande eftersom det kan tolkas som att alla stilkriterier bör förekomma för att det skall låta som folklig sång. Folklig sång är inte folklig sång innan någon har uppfattat det som folklig

sång. Själva ordet folksång betyder i sig självt ingenting. Inte förrän vi lägger ett värde i ordet genom att tala om vad ordet bör innehålla, betyder det någonting.

Det listan representerar bör inte ses på som en ”ögonblickets konst”<sup>67</sup>, men hellre något som går att lära sig över tid.

### 6.1. Tankar om arkivsångarna

Gemensamt för dessa sex sångare är – törs jag påstå – sångglädjen, även om de kan ha haft andra motiv till att sjunga. Martinsson, Nisi och ”Delsbostintan” har en önskan om att förmedla ett kulturarv, Holen förmedlar sin tro genom sången, troligtvis har Näsström använt sången som hjälpmedel och uppmuntran under arbetet i skogen, och för Vangen har kanhända sången inneburit en glädjekälla och underhållning i livet?

Martin Martinsson är en välrenommerad svensk folksångare. Hans utåtvända stil vittnar om att han sjöng för andra. Jag aktar mig för att säga offentligt, eftersom det ger associationer till ett konsertsjungande, jag tror han var en typisk ”hemmasångare” som sjöng i hemmet och i festliga sammanhang.

En annan som troligtvis inte sjöng offentligt var Aaste Nisi<sup>68</sup>. Hennes lite ”inåtvända” sång talar också för att hon sjöng privat. Nisi var en samlare och en eldsjäl likt Martinsson och ”Delsbostintan”. Man kan nog säga att de hade en önskan om att dela med sig av sitt sångliga arv. Nisi har en varm röst och en okonstlad stil, det är på så sätt något ”okonstlat” i hennes framförande, långt ifrån den mer konsertpräglade stil som ”Delsbostintan” har. Två av mina informanter har henne som en av sina källor och som inspiratör.

”Delsbostintan” skiljer sig från de andra sångarna för att hon sjunger mycket i huvudklang (vilket jag förknippar med den klassiska skolan). Finn Zetterholm har - i en recension av en doktoravhandling<sup>69</sup> – skrivit att författaren; Rhedin, beskriver ”Delsbostintans” sångsätt som ”folkmusikaliskt”. Zetterholm skriver:

”’Delsbostintan’ hade en stor muntlig tradition av visor och historier. Hon såg det som en kulturgärning att sprida den svenska folkkulturen. Rhedin sammanliknar Delsbostintans sångsätt med folkmusikaliska sångsätt”.

---

<sup>67</sup> Rosenberg kallar det faktum att man varierar visorna, att det inte finns någon fast version för, en ”ögonblickets konst” (Rosenberg, 1996 s. 11).

<sup>68</sup> Att Aaste Nisi inte sjöng offentligt bekräftas av Knut Buen, som har gett ut tre kassetter innehållande Nisis sångliga arv.

<sup>69</sup> Titeln är: *Sjungande berättare. Vissång som estradkonst 1900-1970 - en musikvetenskaplig studie av den svenska vissångens uppförandepaxis och sociala sammanhang.*

<http://ballade.no/nmi.nsf/doc/art2013040407173138834058>

Var du placerar ”Delsbostintan” i förhållande till traditionens ramar beror kanske på vilket perspektiv du har, eller vad du jämför med? För min del låter hon kanske mindre ”folklig” än de fem andra arkivsångarna i min analys? Och det tror jag har att göra med klangplacering och den ”raka” och avskalade (utan ornament) stilen.

Bjørgulv Holen, Bykle, passar ganska bra in i beskrivningen av ett äldre folkligt sångsätt, utom på en punkt, och det är det stora vibratot. Att jag har hört liknande vibrato hos andra sångare med en liknande repertoar, styrker teorin om att det handlar om ett medvetet estetiskt val, som eventuellt kan härledas till den kyrkliga miljön. Den stora mängden mikrotonalitet är en annan parameter som skiljer detta exempel från de andra exemplen.

Salomon Näsström var hemmansägare och som ung arbetade han i skogen i Amerika. Han kanske använde sin sång under arbetet där? Det är lätt att få associationer till arbetet i skogen och vid järnvägen, när man hör hans accentuerade sångstil med starka betoningar på första slaget i varje takt.

Rønnaug Vangens stil kännetecknas av klangplaceringen långt fram i munnen och de många inslagen av mikrotonalitet. Angående röstläget så skrev jag till en början att hon sjöng ganska högt och inte med en grundton nära talet, men det ändrades senare. Vangens stil stämmer bra med formulerade stilkriterier. Vangen är en väldokumenterad traditionsbärare i sitt distrikt. Hon är representerad i NRK:s Norsk Folkemusikk nr 5, *Folkemusikk frå Oppland* med 15 visor och småvisor.

## 6.2. Vardagssång – offentlig sång

Den vokala folkmusiken skiljer sig från den instrumentala spelmansmusiken dels i repertoar men också i fråga om *synlighet*. Sången har upp genom tiderna mest varit för ”hemmabruk” och i mindre skala offentlig. Vardagssjungandet är det spontana sjungandet som föregår i hemmet, och i andra, ”privata” sammanhang. Vokal folkmusik på scenen är ett modernt fenomen (Åkesson, 2007, s. 61).

Professionalisering har medfört andra, nya arenor, och man kan säga att sångstil och arenor ömsesidigt har påverkat varandra.

Skillnad mellan Sverige och Norge var någonting jag på förhand hade bestämt mig för att inte undersöka, därför att jag anser att våra länder påminner om varandra när det gäller sångstil och praxis. Men skillnader i folkmusikmiljöerna - som kan ha utvecklat sångstil åt skilda håll – har diskuterats av två av mina informanter:



”Jag tror att en del av skillnaderna mellan Sverige och Norge handlar om själva folkmusikmiljön. Vi [i Sverige] har kanske inte haft någon riktig scen för den traditionella sången förrän nyligen, och då är det en kommersiell scen. Kappleiksmiljön [i Norge] är en ideell scen som fostrar vissa ideal.

I Sverige har den traditionella sången ofta varit väldigt privat, visst med undantag, men inte bestående.”  
(Informant 5)

Denna uppfattning om att miljöerna i Sverige och Norge skiljer sig åt, och att det kan ha haft en inverkan på sångstil, delas av en annan informant. Skillnader som nämns är att Norge hade forum för folklig sång tidigare än Sverige, att det fanns få som höll på med offentlig sång i Sverige (få förebilder), och att norsk folkmusik har haft en stark tillknytning till landsbygden: ”I Sverige inbillar jag mig att det inte var så många som höll på med offentlig sång, eller någon revival. Det var kanske därför Susanne Rosenberg, Lena Willemark och Maria Røjås med flera blev viktiga förebilder?” ... ”Några få satte standarden för hur det skulle låta.”...

”Landsbygden har haft en hög och tydlig stämma genom kappleik, landskappleik och den organiserade miljön.” (Informant 4)

Det sista är en intressant iakttagelse som indikerar att samhällsstruktur och politik skulle ha påverkat sången.

Samma informant delar in den norska kvedarmiljön i två läger: ett läger med en mera traditionell stil och ett läger med en mera ”pop-präglad” stil.

”Agnes Buen Garnås och Hanne Kjersti Yndestad lade grunden för en stil som väldigt många damer härmade. Det har ingenting med utbildningssystemet att göra.” ...

... ”Jag vill påstå att Telemark har ett eget uttryck och att det har blivit norm i den norska miljön. Men den normen låter inte som den ursprungliga kvedartraditionen.” ... ”Yndestad sjunger inte som de på arkivinspelningarna. Den offentliga traditionen ändrades.” ... ”Agnes [Buen Garnås] låter lika som sin mor, samma röst och uttryck. Ingvill [Buen Garnås] låter som sin mor [Agnes]. Agnes fick inte så många anhängare. Hon har ett nasalt ljud som inte hör ihop med pop-idealet. Yndestad kunde ha gått in i pop-världen med sitt sätt att sjunga. Jag har aldrig haft någon kommersiell succé, men med mitt sångsätt så hade jag kunnat sjunga i ett pop-sammanhang.” (Informant 4)

### 6.3. Utbildning

En av informanterna har nära 30 års erfarenhet av att lära ut sång. Han har svarat på frågor som gäller sin skolas val av metodik:

”Många önskar att lära sig sångteknik, men vi säger bara att de måste lyssna, vilket kan vara frustrerande för många.” ... ”Vi har olika talang på att höra saker. Några är som svampar, inte när det gäller detaljer, men melodier och texter. Medan andra måste spela in och gå hem och lära sig det. Det är skillnad på de som övar och de som inte övar.” ... ”Somliga är mest intresserade av att lära sitt egna material medan andra är mera pliktuppfyllande och lär det som vi ber dem om.” ... ”Motivation är viktigt.” (Informant 4)

En väg in i folkmusiken, för att få stilförståelse, är att lyssna. Ingrid Åkesson skriver att kunskap om folkmusikaliskt språk eller idiom, är en förutsättning för att kunna tolka gamla notuppteckningar (Åkesson 07:166). Då jag började mina studier i Rauland så var det första jag fick höra att det viktigaste var att lyssna mycket på folkmusik, och även på musik som jag inte gillade. Hur viktig denna kommentar var förstår jag nu i efterhand. För en som skall närma sig folkmusik från ett utanförskap kan gamla arkivinspelningar uppfattas som tämligen ”svårtillgängliga”.

Ulrika Gunnarsson, skriver att ”montera in ”traditionsinspelningsfilter” i öronen” kan vara bra (Gunnarsson 2007, s. 25). Det finns röster inom folkmusikmiljön som anser att det är ett problem att så många bara lyssnar till nutida, jämgamla folkmusiker istället för arkivinspelningar och äldre levande traditionsbärare. Dessa ”traditionalister” önskar inte att man förändrar för mycket. Det finns en respekt för materialet, samtidigt som man har en önskan att skona traditionsmusiken från nya influenser. Andra anser att det kan vara en bra ”inkörsport” till folkmusiken att lyssna på mera lättillgänglig, arrangerad folkmusik, som befinner dig i gränslandet mellan folkmusik och pop. Det för att väcka ett intresse som gör att du senare kanske lyssnar på den mer svåråtkomliga och säregna folkmusiken. Även här finns det alltså många olika åsikter.

Under en inlärningsprocess så lyssnar du på föregångaren, vare sig det är en levande källa eller en arkivinspelning:

”I princip så tycker jag att vi gör fel när vi förändrar på saker, oavsett om det är av misstag eller om det är medveten ändring.” ... ”Till eleverna säger jag: ’Nu sjunger jag det som jag har uppfattat det. Jag sjunger inte som källan.’ Om jag har originalinspelningen så skickar jag den till eleven direkt efteråt, och jag själv sjunger in det jag lär bort, så de har min version och källans. Vanligtvis så sjunger de som mig. Jag anser att det ska vara så likt originalet som möjligt när det gäller tonalitet och melodi, och ornament är viktigt.” (Informant 4)

### 6.3.1. Kopiering som metod

”Sjølv hade han ikkje lært songen ved terping, men for han var det viktig at elevane lærte songen ved å kopiere for å halde ein ønskt kontinuitet i hevd. Ei slik innlæring kan føre til at stiltrekka verkar utanpåklistra, bereknande og innstuderte, og kan hende er det då ein kjenner fråveret av opplevinga av autentisitet.” (Furholt 2012, s. 29)

Ragnhild Furholt skriver - apropå kulturvård och kontroll - om Ragnar Vigdal, och hon frågar sig vad generationen före Vigdal hade sagt om kopiering som metod. Enligt Dreyfus

& Dreyfus<sup>70</sup> så spelar din erfarenhetsnivå och kunskap om idiomets roll för hur en metod som kopiering fungerar. Om du har kunskap om stilen behöver du inte reflektera över var du lägger ornamentering utan du kan koncentrera dig om att lära dig text och melodi.

Tre av mina informanter är inne på att ålder spelar in på hur medvetet du härmar en källa. Som barn eller ungdom, så har du ett mera oreflekterat härmande, medan du som vuxen har strategier för hur du skall tillnärma dig materialet:

”Jag tror att det är viktigt att ha mer än en källa och en infallsvinkel. Det är något med när folk kommer och de är vuxna - och det tror jag har att göra med hur jag har lärt mig folksång - men när du var liten så tänkte du inte på saker på samma sätt. Du lärde dig inte på samma sätt. När du kommer som vuxen så börjar du reflektera och så måste du skriva ner vilken typ av drill han gör där, det är en helt annan metod. Och då är det kanske svårare att göra det till sitt eget? Så jag tror nog att det är viktigt att du uppsöker flera, och att det inte blir som i klassisk sång där du har samma lärare i fyra till sex år. Men jag tror att alla har kopierat under en period när de har lärt sig folksång”. (Informant 3)

Alla påverkas vi troligen av en förlaga någon gång (inte bara i folkmusiken), även om vi kanske inte *går in* för att härma denna. Det finns ett spänningsförhållande mellan respekt för förlagan och konstnärlig integritet, hur du sätter din egen prägel på materialet. En av informanterna säger att hon inte rör det hon har lärt sig som barn, och med det menar hon att hon inte arrangerar det. Det materialet är mera ”heligt” än det hon har lärt sig senare.

Jag bad en av informanterna att beskriva hur hon går till väga för att lära sig nytt material, samt beskriva sin egen syn på förhållandet mellan kopiering och att göra en egen version:

”Först så måste du lära dig melodin och texten, och sedan ”tar du in” det, så gör i alla fall jag. Jag tar in det och så ligger det och mognar inne i mig, sedan kan jag börja få ut det igen, på mitt sätt. Då blir det förhoppningsvis inte en kopia. Men jag försöker ju att göra det så likt det jag tror är det rätta - om man kan kalla något det rätta då - som möjligt.” (Informant 1)

En annan informant säger att hon tror att kopiering är nödvändigt, i ett skede av inlärningsfasen: ”Det Knut Buen säger; ”Fyst apa så skapa”<sup>71</sup>. Jag tror att kopiering är nödvändigt på ett visst stadium. Och det tror jag att alla har gjort när de har hört någon som de tycker spelar eller sjunger bra. Om det er medvetet eller omedvetet betyder inte så mycket, så länge de inte försöker att bli den andra personen. Men jag tror att alla måste gå igenom den fasen.” (Informant 3)

”Så länge de inte försöker att bli den andra personen”, är en intressant formulering och man kan fråga sig var gränsen går?

---

<sup>70</sup> Se ”Teoretiska ramar” om Dreyfus & Dreyfus.

<sup>71</sup> Uttrycket har nämnts av två informanter och översatt till svenska blir det ungefär först härmar du, så skapar du.

I ljuset av kopiering som en del av en traderingsprocess, vad innebär då ett uttryck som ”tradition och förnyelse”? Har uttrycket fått fäste i och med den moderna traderingsprocessen där kopiering är praxis, för att så efterföljas av något som populärt kallas att ”göra det till sitt”? Det verkar logiskt för att motverka att många ska låta likadant. Kanske ligger det i varje konstnärs natur att vara innovativ? Traditionens ramar definieras olika. Gadamer skiljer på ”naiv tratering” och ”horisontsammansmältning”. Medan den naiva trateringen överför utan att ifrågasätta och utan insikt (en form av repetition) så innebär horisontsammansmältning en djupare förståelse, ett eget regelsystem, som du använder dig av och tolkar och vidareför, konsten/litteraturen med (Gadamer, 1975).

#### 6.4. Personlig smak – och idiom

Inom vilken genre du än befinner dig så har du kriterier på vad som är bra. Kriterier handlar om smak och preferens och är subjektivt samtidigt som det är lätt att ”följa strömmen” och påverkas av andra. Din syn på vad som är bra påverkas troligen av trender som är *förgängliga*. ”Något”, ett estetiskt uttryck som haft stor inflytelse en tid, byts ut mot ”något annat”, ett nytt estetiskt uttryck. En reaktion på det som har varit inträder och nya ideal aktualiseras. Det analoga börjar komma tillbaka och bli ett ”nytt” ideal som kontrast till den ”perfekta” digitala ljudbilden, och i folksångens värld så ersätts måhända ett ”finsjungande” ideal med ett ”råare” uttryck? Också spänningsförhållanden inom en person förekommer. Jag eftersträvar själv ofta ideal i sången som ligger långt undan de ideal som jag själv står för. Ett till exempel är när jag letar efter musik att lyssna på. Ofta är mina kriterier där på gränsen till det exotiska. Måhända en av förklaringarna på världsmusikens utbredning i folkmusikkretsar i Sverige framför allt? Kanske letar vi efter utmaningar, något som utmanar våra öron?

#### 6.5. Uppsummerande tankar

Många av de svar jag har fått har varit förväntade, medan några har varit oväntade. Det mest oväntade var att mina informanter inte pratade så mycket om detaljer i det sångtekniska, när vi diskuterade vilka deras ideal för folklig sång var, och vad som var praxis bland dagens utövare. Det kan ha att göra med hur jag ställde mina frågor, men jag sitter ändå igen med en känsla av att detaljer i sången, inte är det som får mest fokus bland mina informanter. Det viktigaste verkar vara textinnehåll, att du har en trovärdig förmedling, och att framförandet och de tekniska aspekterna i sången tillsammans, utgör en helhet.

Det har blivit mer uppenbart för mig under det här arbetet att begrepp kan ha flera innebörder. Jag tänker då framförallt på termer som handlar om rösten och röst användning. Oegaliserad klang är ett oklart begrepp om man inte specificerar det närmare. ”Klang” är väl också i sig, ganska oklart? Vad är klang egentligen? Trots det faktum att oklarheter om begrepp bitvis upplevdes frustrerade, så är jag ganska nöjd att arbetet med analyserna inte gick helt smärtfritt. Mina kunskaper om folklig sång och min stilförtrogenhet har - kan jag konstatera - blivit bättre i och med det här arbetet.

Tellef Kvifte har i *Hva forteller notene* (1985), skrivit följande angående variation i hardingfelespel: “Dersom variasjonsteknikk er noe folkemusikkmiljøet ønsker å ta vare på, tror jeg tiden er inne til å tenke igjennom både hvordan oppskrifter skal se ut, hvordan lydopptak skal brukes og hvordan opplæring skal foregå” (Kvifte, 1985, s. 8).

Med en överföring till folklig sång, och en svensk översättning, så får detta citat summera mina tankar kring temat i detta projekt: Om variation och personlighet är något som folkemusikmiljön önskar att ta vara på, tror jag tiden är inne att tänka igenom – både hur teorier och ”bruksanvisningar” skall se ut, hur ljudinspelningar skall användas och hur upplärning skall gå till.

### 6.5.1. Framtida forskning

Metoder för inläring på institutioner är ett spännande tema, som hade varit intressant att ytterligare kartlägga. Kanske är metoder mellan olika skolor ganska lika, eller kanske är metoderna variabla? Här hade man kunnat se på Norden och de baltiska länderna som ett gemensamt fält.

Bjørgulv Holens stora vibrato går emot gällande stilkriterier och rådande uppfattningar. När mina informanter pratar om normer och vilka stilkriterier som är gällande så nämns aldrig vibrato. Eftersom det var så tydligt på denna inspelning, så kunde det ha varit intressant att forska vidare på det. Kan vibratot härledas till kyrkomiljön som Holen var en del av? Jag fick en del tips på andra sångerskor i Agder som tydligen skulle ha ett liknande vibrato och jag hittade själv en inspelning av en man från Norrbotten (*Källorna*) med ett liknande vibrato. Det vore spännande att undersöka denna sångstil och dess kontext närmare.

## 7. Källor och litteratur

### Intervjuer

Informant 1, Rauland, 2013-02-07

Informant 2, Skype, 2013-02-27

Informant 3, Skype, 2013-03-05

Informant 4, Rauland, 2013-03-20

Informant 5, Konversation på internet, 2012-12-10, 2013-03-01

### Arkivinspelningar

NFS AiD11476, *Den gjeve jenta*, inspelat 1964-10-15

NFS AiD21829, *Kven kan seie ut den gleda*, inspelat 1972-05-03

### Opublicerade musikinspelningar

*Källorna – klingande antologi över svensk folkmusik*. Kungliga Musikhögskolan i Stockholms opublicerade CD-samling.

### Fonogram

*Sjömansvisor & Rallarvisor*, (1996), CAP21540

*Sångarporträtt Martin Martinsson, Orust 2006*, SVEA fonogram SVCD 11

*Folkemusikk frå Oppland*, 1995, GRCD4065

### Internetsidor

<http://nordplusmusic.net> 2013-04-18

<http://www.ne.se/sok?q=norm&type=ENC> 2013-04-18 <http://www.folkemusikk.no/doemming-av-vokal-folkemusikk.4628627-137198.html> 2013-04-20

<http://www.musikkonline.no/shop/displayAlbum.asp?id=405291> 2013-04-29

<http://www.dtic.mil/cgi-bin/GetTRDoc?Location%2F%80%83=U2&doc=GetTRDoc.pdf&AD=ADA084551>

2013-05-01

<http://www.delsbostintan.se> 2013-05-01

<http://www.hf.uio.no/imv/forskning/publikasjoner/elpub/musikk-og-identitet/Litteratur.html> 2013-05-01

<http://g3.spraakdata.gu.se/saob/show.phtml?filenr=1/143/109.html> 2013-05-07

<http://www.ne.se/sok?q=stev> 2013-05-07

<http://statensmusikverk.se/svensktvisarkiv/musik/folkmusik/> 2013-05-10

<http://www.uddatoner.com/blatoner/blatonerochkrus/SangareLN.html>.

2013-05-11

[http://www.smpi.se/smi/mt\\_forskn.html](http://www.smpi.se/smi/mt_forskn.html) 2013-05-12

(<http://www.youtube.com/watch?v=oQcZIFYUErI&NR=1&feature=endscreen>)

2013-05-12

## Litteratur

Bordieu, P. (1985). *Kultursociologiska texter i urval av Donald Broady och Mikael Palme*. Salamander förlag

Borgehed, K. (2011). *Klang i folklig vissång, tolkningar av arkivmaterial och perspektiv på nutida praxis*, Høgskolen i Telemark, Avdeling for estetiske fag, folkekultur og lærarutdanning, Institutt for folkekultur: Rauland.

Dreyfus, S. E., Dreyfus, H. L. (1980). A five-stage model of the mental activities involved in directed skill acquisition. Washington, DC: Storming Media. Retrieved June 13, 2010.

Hämtat från [http://www.dtic.mil/cgi-](http://www.dtic.mil/cgi-bin/GetTRDoc?AD=ADA084551&Location=U2&doc=GetTRDoc.pdf)

[bin/GetTRDoc?AD=ADA084551&Location=U2&doc=GetTRDoc.pdf](http://www.dtic.mil/cgi-bin/GetTRDoc?AD=ADA084551&Location=U2&doc=GetTRDoc.pdf) 2013-05-10

Furholt, R. (2012). Tankar om autentisitet og kjeldebruk i den vokale folkemusikken. I G. Kolltveit (Red.), *Musikk og tradisjon: Tidsskrift for forskning I folkemusikk og folkedans* (s. 10-34). Oslo: Norsk folkemusikklag, nasjonal avdeling av ICTM.

Gadamer, H-G. (1975). *Wahrheit und Methode*. Tuebingen: J.C.B. Mohr.

Glassie, H. (1989). *The spirit of folk art. The Girard collection at the Museum of International Folk Art*. New York: Museum of International Folk Art Santa Fe

Gunnarsson, U. (2007). *Häxgnägg och pärlband: en folklig sångskola*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Gustafsson, M. (2008). Trolldom. Studier i Hyllén-Cavallius naturmytiska universum. I G. Byrman (Red.), *En värld för sig själv. Nya studier i medeltida ballader*. Växjö: Växjö university press.

Hebdidge, D. (1979), *Subculture: The Meaning of style*. London: Methuen & Co.

Horvei, R. (1998). *Folkesongar i Hordaland*, Oslo: Det norske samlaget.

Jersild, M., & Ramsten, M. (1988). Grundpuls och lågt röstläge – två parametrar i folkligt sångsätt. *Sumlen 1987*. Stockholm: svenskt visarkiv och Samfundet för visforskning.

- Jersild, M. & Åkesson, I. (2000), *Folkelig koralsång, en etnomusiknologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken*, Hedemora: Gidlunds förlag.
- Kvifte, T. (1985). Hva Forteller Notene?. I: B. Alver (Red.), *Arne Bjørndals Hundreårsminne*. Bergen.
- Lien, H. (2001). *Kveding eller song? – eit studium av stilistiske trekk i norsk vokal folkemusikk*. Griegakademiet, institutt for musikk, Universitetet i Bergen: Bergen
- Lundberg, D., Malm, K. & Ronström, O. (2000). *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*, Stockholm: Akademien.
- Rolf, B. (1995). *Profession, tradition och tyst kunskap. En studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*, Nora: Bokförlaget Nya Doxa.
- Ronström, O. (1994). Inledning. I O. Ronström, G. Ternhag, (Red.), *Texter om svensk folkemusik - Från Haeffner till Ling. Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr 81* (s. 9-27). Stockholm:Kungliga Musikaliska akademien.
- Rosenberg, S. (1986). *Lisa Boudrés sångliga och melodiska gestaltning i tre visor, en analys av ett folkligt sångsätt*. Musikvetenskapliga institutionen Stockholms Universitet: Stockholm.
- Rosenberg, S. (1996). Med blåtoner och krus. *Norsk Folkemusikklags skrifter 1996* (10.), (s. 7-12).
- Skjelfoss, I. (2006). *Eldre folkelig sangstil i Østfold*. Høgskolen i Telemark, Avdeling for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning, Institutt for folkekultur: Rauland.
- Swärd, H. (2011). *Sångstermer*. Hämtat från <http://kmh.divaportal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:447604>
- Thagaard, T. (2002). *Systematikk og innlevelse – En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Vige, S. (2009). *Bruk av tradisjonsmusikk i sangundervisning med barn og ungdom. Identitetsforhandling og kontekstskaping i møte med dagens musikkvirkelighet*. Høgskolen i Telemark, Avdeling for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning, Institutt for folkekultur: Rauland.
- Åkesson, I. (2007). *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkemusik*. Humanistisk-samhällsvetenskapliga vetenskapsområdet, Faculty of Arts, Department of Musicology, Uppsala University, Uppsala.



Texthäften till svenskt visarkivs cd *Sångarporträtt Martin Martinsson*, 2006 och *Sjömansvisor & Rallarvisor*, Caprice, 1996, Märta Ramsten.

### **Bilaga**

CD med arkivinspelningar som det hänvisas till i texten.