

«Svevende intervaller» – og svevende begrep

Tellef Kvifte

Abstract

The article discusses the term “svevende tonalitet” (“floating tonality”) that is frequently used in descriptions of Norwegian traditional music. The term refers to variations in intonation patterns, but is used in different and, not always very precise, ways by different authors. Common to most descriptions, however, is the view that “floating tonality” in some way is a sign of an older and, therefore, valuable musical practice. Several possible interpretations of the term are mentioned, and the article then proceeds to discuss what little empirical evidence there is available in the literature. Most authors are concerned with possible more or less fixed systems of intonation that may lie behind and explain the observed performances, but little attention has been given to how intonation patterns are learned. It is proposed that intonation patterns are as much a product of learning as of strict laws of music and/or physics, and some possible consequences of such a view are discussed.

«Svevende intervaller» er et uttrykk som ofte brukes i norsk folkemusikk, og brukes i vid betydning for å beskrive at intervall- og intonasjonspraksis i folkemusikksammenheng skiller seg fra den man møter i de fleste andre genrer i vår kultur.

Reidar Sevåg sier det slik, med referanse til innsamlertradisjonen:

Størst hodebry voldte likevel de såkalte svevende – nøytrale, halvhøye, «blå» – tonene, uhåndgripelige fordi de enten var uten presist festepunkt – svevende – eller fordi de demonstrativt plasserte seg et sted midt imellom «siviliserte» tonetrinn (Sevåg 1993:342–343).

Begrepet om svevende tonalitet henger sammen med en forestilling om at det er et viktig skille mellom «eldre» og «yngre tonalitet», der «yngre tonalitet» i stor grad sammenfaller med tonalitet slik vi kjenner den fra kunstmusikken og andre genrer, mens «eldre tonalitet» er noe mer sær-egent for folkemusikk (så vel norsk som nordisk i et større perspektiv).

Hans-Hinrich Thedens sier det slik:

En utbredt forestilling om tonaliteten i norsk folkemusikk er at den handler om en konflikt mellom det tradisjonelle og det moderne. Man tenker seg en tilpasning av en «eldre tonefølelse» til en mer moderne måte å høre på. Det moderne som fikk innflytelse på menneskenes hørevaner, var den europeiske kunst- og senere også underholdningsmusikken, med ikke bare dur og moll som de viktigste toneartene, men også det moderne klaverets jevnt tempererte skala (Thedens 2002:28).

«Eldre tonalitet» i dag er ofte uttrykk for en verdi, som viser om en utøver behersker en (gammel) tradisjon, og som slik garanterer ekthet og autentisitet. Slik sett er «eldre tonalitet» ikke først og fremst et spørsmål om fortiden, men om praksis i samtidens (folke)musikkliv. Og poenget mitt med å diskutere noen teorier og litt empiri om «eldre tonalitet» og «svevende intervaller» er å lede frem til en avsluttende diskusjon om «eldre tonalitet» som praksis i dag: Hva er det man eventuelt praktiserer?

Vi finner slik tonalitet omtalt i dommerskjemaet for vokal folkemusikk som var i bruk frem til 2010: «Det er difor eit pluss om utøvaren brukar eldre tonalitet på ein sikker måte.» Dagens skjema inneholder ikke lenger eksplisitt referanse til «eldre tonalitet», men nøyer seg med å henvise til «reinleik og tonalitet» uten nærmere presisering. Det er vel likevel nærliggende å tro at «tonalitet» her henviser til «eldre tonalitet» i en eller annen forstand.

Også i omtaler av folkemusikere er det vanlig med slike referanser: «Dei skriv også ny musikk og nye tekster over gamal lest, og brukar sam-

spel, vokal- og instrumentalteknikkar av nyare dato saman med eldre stiltrekk og tonalitet,¹» og, som det sies i en ny omtale av innspillingene *Slinkombas* gjorde for over 30 år siden: «For dem som liker tradisjonsmusikk (og især fra Agder), hardingfele, kvending med en liten twist av eldre tonalitet, vil denne gjenutgivelsen kunne være en godbit.²»

Og, ikke minst, nettopp forestillingen om den eldre tonaliteten som uttrykk for noe ekte er et viktig bakteppe for svært mye av forskningen om norsk og nordisk folkemusikk.³ Sevåg kommenterer f.eks. tre av de tidligste innsamlernes utsagn om problemer med å notere intervallbruken i vanlig noteskrift slik: «Disse tre uttalelsene – fra folk som var kommet nær innpå folkesangen – er merkelig samstemte i sin sans for det ekte» (Sevåg 1993:343).

Og for sin egen del sier Sevåg senere i samme artikkel at «Sterkt inntrykk gjør også Åvold Byklom fra Bykle i Setesdal når han synger «Ak Fader, lad dit Ord, din Ånd dog ret få Overhånd» eller Ragnar Vigdal fra Luster i Sogn med sin «Jesus din søte forening å smake»... De hører begge med blant våre mest «autentiske» perler» (s. 373). Selv om han setter «autentisk» i anførselstegn, er det likevel klart at han verdsetter eldre syngemåte, som i denne sammenhengen altså først og fremst handler om intonasjon, som noe spesielt verdifullt.

Nå er det slik at verken «eldre tonalitet» eller «svevende intervaller», eller hva man forestiller seg at intervallene «svever» i forhold til, er særlig klart definert.

I en artikkel understreker Herdis Lien nettopp det usikre i begrepene vi har om dette:

Å definere «alderdommelig tonalitet» er vanskeleg. Dette uttrykket verkar å vera ein måte å beskrive ei samansetjing av fleire ulike kriteria, der kanskje ikkje alle er tilstrekkeleg dokumenterte, eller ein ikkje kjenner dei. Eg har eit inntrykk av at den viktigaste ingrediensen her er dei svevande intervalla, varierende, ikkje fastlåste intervallstorleikar (Lien 2002:24).

Likevel er «svevende intervaller» koblet til forestillingen om en «eldre tonalitet» sentralt, både i forskningslitteraturen om norsk og skandinavisk folkemusikk og, ikke minst, i dagens forestillinger om hva som er

viktig og særpreget i norsk folkemusikk. Det er altså ikke bare snakk om en beskrivelse av tidligere praksis, men om underforståtte normer for dagens praksis.

Men hvordan skal vi forstå «eldre tonalitet»? Lar det seg gjøre å definere det nærmere, eller er det rett og slett en samlebetegnelse på mange ulike praksiser som ikke har annet enn til felles enn at de kan knyttes til utøvere av «norsk folkemusikk»? Og hvordan skal vi forstå «svevende»? I denne sammenhengen vil jeg forstå termen «svevende» i retning av «noe som varierer» – lenger nede diskuterer jeg hva som i så fall kan variere i forhold til hva.

Selv om «svevende» dukker opp i mange sammenhenger når «eldre tonalitet» omtales, er det nærliggende å lese store deler av tonalitätsforskningen som et forsøk på å vise at intonasjonspraksis i norsk folkemusikk ikke er svevende, men følger faste normer. Eggen forsøker å vise hvordan variasjonen i et langeleikmateriale kan forklares ved henvisning til bakenforliggende, fastlagte prinsipper, og Grovens arbeider om naturskalaen peker i samme retning.

I denne sammenhengen er det imidlertid ikke slike mulige, bakenforliggende mønstre som er i fokus. Jeg vil diskutere hva «svevende» i ulike sammenhenger kan bety, som mulig trekk ved «eldre tonalitet», og spesielt hva det kan innebære at (enkelte) intervaller ikke er fastlagte, men varierende størrelser.

I utgangspunktet kan det virke som et paradoks å si at eldre tonalitet handler om ikke fastlagt intonasjon: Dersom intonasjonen ikke er fastlagt, hvordan er det da mulig å stille opp noen norm eller modell for hva som er eldre tonalitet? Hvordan vet vi når noen (eventuelt) praktiserer eldre tonalitet? Og dersom intonasjonen stadig varierer, hvordan kan vi vite om utøveren faktisk har kontroll på intonasjonen – for det må jo utøveren ha dersom det skal gi noen mening å si at vedkommende bruker eldre tonalitet?

Men først noen presiseringer og begrepsavklaringer.

Selve tonalitätsbegrepet brukes i mange betydninger. I denne sammenhengen er det viktig å skille mellom hvordan trinn i en skala er organisert i halvtone- og heltonetrinn (durskala, mollskala, dorisk, fry-

gisk ...), og hvordan de enkelte trinnene i slike skalaer *intoneres*, altså hvilken frekvens tonene får, om de rene eller sure, (litt) høyere eller lavere enn en eller annen norm. Slagordmessig kan vi si at intonasjon dreier seg om den siden av tonehøydeopplevelsen som ikke kommer frem på noter. Noteskriften forteller oss om tonehøydekategorier, der en c er en annen kategori enn en d; eller der første trinn i en skala er en annen kategori enn annet trinn, osv. Dette dreier seg ikke bare om kategorien av tegn på notepapiret, men også om *opplevelsesmessige* kategorier: I en musikalsk sammenheng er *opplevelsen* av en c forskjellig fra opplevelsen av en d, etc. Man behøver ikke nødvendigvis kunne musikkteori og sette riktige navn på de enkelte tonene for å skille kategoriene; bare det faktum at man kan synge en melodi med adskilte tonetrinn viser at man på et eller annet opplevelsesmessig plan har en oppfatning av slike tonehøydekategorier.

Men samtidig med at vi kan oppfatte at toner tilhører bestemte kategorier, kan vi altså også – i varierende grad med trening – oppfatte toner som mer eller mindre rene, som mer eller mindre høye eller lave i forhold til en norm. *Intonasjonen* kan variere.

Tonehøydekategorier kan beskrives med tonenavn (c, d, e etc.), men intonasjonen beskrives i språk bare upresist, som «mer eller mindre», «litt surt», «veldig lav» – alt dette er utsagn som ikke gir noen nøyaktig angivelse av intonasjonen. En mer presis beskrivelse krever et teknisk vokabular, og også måleapparaturler om man skal kunne angi presise verdier. En vanlig måleenhet for intervallstørrelser er *cent*, som deler en oktav i 1200, eller med andre ord, hver halvtone i en likesvevende temperert 12-toneinndelt oktav i 100. En temperert heltone er da på 200 cent; en temperert durters på 400, mens en matematisk ren durters⁴ er noe lavere, nemlig 386 cent⁵.

Når vi snakker om «svevende intervaller», er det denne siste siden av tonalitetbegrepet vi snakker om, altså hvordan en og samme tonehøydekategori (for eksempel «heltoner», «durters») kan intonerer på ulike måter og likevel oppfattes som tilhørende en bestemt kategori. «Eldre tonalitet» kan også brukes om skalatyper og måter å ordne tonetrinnene i

skalaer på, men i det følgende vil jeg bare snakke om intonasjon også når jeg bruker begrepet «eldre» eller «yngre tonalitet».

Begrepet «svevende intervaller» betyr altså at noe varierer. Men hva er det som varierer i forhold til hva? Det er mange muligheter her, og det er slett ikke alltid klart i litteraturen hva som egentlig menes. Men la oss se på noen muligheter, som alle i ulike sammenhenger har blitt omtalt med begrepet «svevende intervaller»:

1. Intonasjonen er felles for et stort antall utøvere, men avviker fra «vanlig praksis»; dvs. den intonasjonspraksisen som innsamleren kjenner fra før. Men det er ikke nødvendigvis snakk om *variasjon* i intonasjonen. «Kvarttoner» brukes som alternativt begrep.
2. Intonasjonen varierer mellom eksemplarer av instrumenter (for eksempel langeleiker⁶), eller, for andre instrumenter og sang: Intonasjonen varierer mellom ulike utøvere, men er den samme for alle melodier for hver enkelt.
3. Intonasjonen varierer fra melodi til melodi hos samme utøver, men er stabil for hver melodi .
4. Intonasjonen varierer fra framføring til framføring hos samme utøver, men hvert tonetrinn er stabilt innenfor framføringen.
5. Intonasjonen varierer innenfor en framføring, men på samme måte for alle framføringer av en melodi av samme utøver.
6. Intonasjonen varierer innenfor en framføring, og forskjellig for ulike framføringer av en melodi av samme utøver.

Det er slett ikke alltid det skilles mellom disse ulike mulighetene, som viser til svært forskjellig praksis med svært forskjellige implikasjoner. Den siste muligheten vil for eksempel gjerne sees på som uttrykk for at utøverne ikke *kan* intonere riktig, men alle de andre i større eller mindre grad vil implisere at utøveren faktisk har god kontroll over intonasjonen.

Selv denne listen er ikke uttømmende – et spørsmål som melder seg raskt, er at selv om intonasjonen varierer fra utøver til utøver, så kan det

finnes noen felles underliggende mønstre som gjelder for en større gruppe, og en slik gruppe kan være geografisk, aldersmessig, instrumentelt og eller genremessig avgrenset. Antallet slike mulige mønstre er nær sagt ubegrenset. Det er to hovedgrupper av muligheter, som handler om hvorvidt det finnes én felles intonasjonsnorm for et større eller mindre angitt felt, eller om intonasjon er et fundamentalt personlig anliggende innenfor forholdsvis frie rammer, som rammen av syv toner i oktaven, og et relativt stabilt forhold mellom grunntone og kvint.⁷ Og om det er slik at intonasjon varierer mye fra utøver til utøver, skyldes det så å si «tonalitetens natur», altså at dette er uttrykk for en spesiell «eldre tonalitetssoppfatning», eller skyldes det bare at utøverne ikke bryr seg mye om intonasjon, eller at de rett og slett ikke klarer å intonere riktig?

Poenget med denne listen er først og fremst å vise at det egentlig er lite vi vet om intonasjonspraksis, og at det er nødvendig med en svært omfattende empiri om vi skal kunne avgjøre hvilke(n) av disse muligheten(e) som er i overensstemmelse med praksis. Men selv om tonalitetsspørsmålet har vært diskutert i langt over hundre år, er det fortsatt begrenset med empiri, med målinger av intonasjon i praksis.

De klassiske studiene til Eggen, Groven og Sevåg bygger alle på et svært begrenset materiale; når Groven trekker inn et stort materiale til å belyse sine formelteorier (som i høyeste grad er relevante for en diskusjon om intonasjonspraksis), er det notemateriale, som altså ikke sier noe om intonasjon, han bruker (Groven 1927). Selv etter at teknisk apparatur ble tilgjengelig allerede på 1950-tallet (se Dahlback 1958), er det bare spredte publikasjoner som bygger på faktiske målinger (for eksempel Ledang 1967 og Thedens 2002, som er omtalt under), mens selv større artikler om tonalitet fortsatt kan være uten henvisning til verifiserbare målinger av faktisk forekommende intonasjonspraksis (for eksempel Ofsdal 2007).

Det er nok flere grunner til at det er slik. Spørsmålet om hvor store variasjoner som er hørbare og vesentlige, er vanskelig å belegge med annet enn subjektiv vurdering i fravær av nøyaktige måleinstrumenter og rigorøse testmetoder; dessuten henger et svar i stor grad på musikalsk

sammenheng. For eksempel vil toleranse for intonasjonsvariasjon være mye større i enstemt vokalmusikk enn i samklanger på hardingfele.

I tillegg kommer at vi ennå ikke har problematisert hva vi mener med «før» eller «eldre», ei heller avgrenset spørsmålet til sted, genre eller instrument. Sevåg har følgende observasjon om dette:

Når resultatene likevel ikke kunne kaste mer lys over fenomenet som helhet, skyldtes dette blant annet at ethvert forsøk på å finne fram til en eldre toneartsstruktur på basis av autentisk, tonende materiale også vil måtte løse et overmåte vanskelig kildekritisk problem: Hvem av våre sangere spelmenn, tilgjengelig i form av eldre eller nyere lydopptak, representerer en konsekvent alderdommelig stil i denne henseende? Om vi konsentrerer oss om den prosessen som vitterlig har ført fra det vi løselig kan kalle eldre intervallfølelse, til en som er mer eller mindre gjennomført moderne, så er det klart at denne «siviliseringsprosessen» har hatt mange stadier, men også gitt seg mange utslag som har hatt mindre med kronologi å gjøre enn med lokalmiljø, individ og meloditype (s. 351).

Dersom man skal si noe sammenfattende, må det bli at det er vanskelig å finne faste mønstre: det er stor variasjon. Noen eksempler: I den første større studien av tonalitetsforhold i norsk folkemusikk undersøkte Erik Eggen skalaoppsettet på et antall langeleiker (Eggen 1923). Av disse langeleikene var ikke to like. Tilsvarende fant heller ikke Sevåg (1973:1999) noe grunnlag for å beskrive en eller noen få faste skalaer når han videreførte studiet av langeleiker med et større materiale enn det Eggen hadde til rådighet. I tillegg støttet Sevåg seg på et relativt omfattende materiale av fløyter med fingerhull; også der fant han svært store variasjoner (Sevåg 1973).

I en studie av intonasjonen i «Reinlender fra Åseral» (Thedens 2002) slik seks ulike utøvere utfører den, konkluderer Thedens med at «det ikke nytter å snakke om én folketoneskala eller naturtoneskala» (s 46), og sier videre: «Vi har med flere typer variabilitet å gjøre: variasjon i samme tone med samme funksjon i ett og samme opptak; variasjon av samme tone i ulike funksjoner/posisjoner; variasjon fra opptak til opptak.» (s. 47). Tidligere i samme artikkel sier han også:

I tillegg har jeg undersøkt nettopp stabiliteten i intonasjonen hos Salve Austenå og har kommet frem til at intonasjonen av så vel rammeintervall som variable tonetrinn er svært stabile i hans tilfelle. ... I enkelte slårter er det flere ulike intonasjoner av det man ville kalle for tersen, men disse utfører han på samme måten i opptak som skiller av flere tiår. (s. 30)

Det kan altså se ut til at mye av empirien som er beskrevet i litteraturen, peker i retning av alternativ 5, som impliserer at utøvere har god kontroll på intonasjonen, men at det er vanskelig å finne noe felles system for hvordan intonasjonen varierer (Sevåg 1993).

Mange forfattere ser ut til å enes om dette, men det er flere mulige tolkninger. Flere – deriblant Eggen, Sandvik og Elling – mener at variabiliteten først og fremst skyldes en overgangsfase mellom faste tonesystemer representert ved en eldre og en yngre tonalitet, og at vi ser en overgang i retning av dur/moll-tonalitet. Men mens Eggen (1923) forsøker så å si å «se igjennom» de variable tonetrinnene til et bakenforliggende, eldre system forskjellig fra dur/moll-tonaliteten, ser Elling (1920, 1925) variabiliteten først og fremst som uttrykk for feilsang eller dårlig gehør hos utøverne. Groven er litt vanskeligere å plassere, men han er klar på at tonalitet følger naturgitte lover, og at utviklingen mot temperert intonasjonspraksis er et forfall.

Sevåg (1993:368), derimot, forestiller seg et eldre tonalitetssystem som har innebygget en stor grad av variabilitet: innenfor et relativt fast og stabilt rammeverk av grunntone, kvint og oktav kan man fylle inn tonetrinn av variable størrelser, men aldri mindre enn cirka en $3/4$ tone. Sevåg ser dermed også tiden fra nasjonalromantikken og frem til i dag som en overgangsperiode, men altså ikke mellom to ulike faste systemer, men fra en variabel, halvtoneløs struktur til en fast struktur med halvtoner som mulige trinn. Også Thedens kan muligens i artikkelen sitert over tas til inntekt for synet på eldre tonalitet som noe variabelt og ikke som et fast system.

Muligheten av at «eldre tonalitet» er et system der variabilitet så å si er innebygget, reiser en del spørsmål som er lite kommentert i litteraturen. Sevåg oppsummerer et par viktige poenger slik:

Det fører oss enda en gang over på det vanskelige spørsmålet om hvordan den gamle variabiliteten egentlig er å forstå, historisk og musikkpsykologisk. Repräsenterte den et bevisst musikalsk virkemiddel, eller avspeilte den hovedsakelig en utstrakt likegyldighet overfor nøyaktig plassering av de enkelte tonene innenfor et rammeverk eller omkring en kjernetone? (s 371)

Nettopp dette er kjernespørsmål som er lite diskutert. Det at tonaliteten skulle kunne variere i svært stor grad uten å være bare et resultat av rent amatørskap, er et synspunkt som sitter langt inne, også i forskningstradisjonen. For Eggen, Sandvik, Elling og Groven ser det ut til at nettopp det å kunne forklare tonalitetspraksis i forhold til et fast system er avgjørende for å kunne se praksisen som verdifull.

Men vi kan jo spørre: *Hvorfor* skal det finnes en streng norm for intonasjon? Er en slik norm nødvendig? I så fall – hva slags funksjon har den?

Det er i hvert fall åpenbart at en streng intonasjonsnorm ikke er *nødvendig* for musikkutfoldelse i alle sammenhenger; i hvert fall kan mange fungere musikalsk med betydelig mer upresis intonasjon enn det som er vanlig blant dagens profesjonelle musikere i de fleste genrer. Et amatørspellemannslag kan fungere utmerket i mange musikalske sammenhenger med svært variabel intonasjon blant medlemmene. Man kjenner fint igjen hvilken slått de spiller, og musikken kan fungere utmerket til dans. Selv om mange i dag vil si at upresis intonasjon ikke er bra, eller at det låter stygt, betyr ikke det at presis intonasjon er *nødvendig*. Det betyr bare at intonasjon inngår som en del av hva man tar i betraktning når man gjør en estetisk vurdering av musikken.

Men, kan det innvendes, dersom man ikke har en streng intonasjonsmessig norm, hvordan kan vi da vite hvilken tone musikeren mener å spille? Eller med andre ord: Hvordan kan vi bestemme hvilken kategori en tonehøyde hører til dersom det ikke er faste normer for hvilke frekvenser som så å si hører til de ulike kategoriene? Dersom vi skal oppfatte at en tone egentlig er en c, så kan ikke frekvensen variere helt fritt. Og kan vi ikke vite hvilken tonehøydekategori som menes, kan vi selvsagt heller ikke oppfatte noen melodi. Derfor, kan det hevdes, er en slik

norm ikke bare et spørsmål om smak, men en faktisk musikalsk nødvendighet.

De færreste vil umiddelbart kunne kjenne igjen en tone som «c» eller «d». De som *kan* det, har det vi kaller *absolutt gehør*. Men de fleste har et mer eller mindre bra *relativt gehør*, og kan identifisere avstander mellom toner med forholdsvis stor sikkerhet. Det er denne ferdigheten som skal til for å kunne synge en melodi i gjenkjennbar form. Så det er mer presist å si at dersom man skal kunne oppfatte en melodi, kan ikke *forholdet mellom frekvensene til de ulike tonene* være for forskjellig. Men *hvor* forskjellig kan det være? Og er det slik at forskjellene vi oppfatter stort sett er gitt av natur og biologi, for eksempel gjennom overtone-rekka og ørets konstruksjon, eller er det mer et spørsmål om smak og kultur? Og *om* det er slik at det er natur og biologi som gir basis for intonasjon, hvorfor varierer den da så mye i praksis?

En litt annen måte å stille dette spørsmålet på er: Hvor kommer referansen for intonasjon fra? Eggen og Groven argumenterer i stor grad ut fra «matematisk rene intervaller» der tonene har frekvenser som står i enkle matematiske forhold til hverandre,⁸ eller, som i begrepet om en såkalt «prydskala», i matematiske inndelinger av lengden på en streng. Også Sandvik og Sevåg omtaler toneartssystemer som abstrakte størrelser som kan se ut til å leve sitt eget liv uavhengig av utøvere.

Spørsmålet om hvordan referanse oppstår som psykologisk realitet for musikere og tilhørere, diskuteres sjelden eksplisitt. Er det noe som læres i kontakt med musikk og i musikalsk praksis, eller er det noe natur- og biologibestemt hver enkelt «oppdager» etter hvert som man gror til, eventuelt i større eller mindre grad avhengig av musikalske evner?

Dersom det siste er tilfellet, skulle man tro at det var en krysskulturelt stor enighet om hva slags skalaformer og intonasjonsmønstre som er velegnet for musikalsk utfoldelse. Man skal vel være mer enn alminnelig etnosentrisk for å holde på en slik oppfatning i lys av den store variasjonen man finner på verdensbasis.

Dermed er det nærliggende å se individuell variasjon i lys av opplæring eller musikalsk erfaring, som et resultat av hva slags intonasjonsmønstre man har opplevd i sitt musikalske liv. En undersøkelse av Perl-

man og Krumhansl (Perlman og Krumhansl 1996) kan illustrere dette. De gjorde tester der seks vestlige og seks javanesiske musikere deltok. Innledningsvis sier de:

... a great variety of scales can be found among the world's musical traditions. ... The most obvious dimensions of difference across cultures are the number of scale steps within an octave and the size of those steps. A third dimension of difference is the amount of variance in tuning that is found – that is, the degree of standardization. Javanese music, considered in relation to Western music, illustrates all three (Perlman and Krumhansl 1996:96).

Java er med andre ord ikke tilfeldig valgt som område for å undersøke spørsmål om intonasjon. Musikklivet på Java lenge vært studert av etnomusikkforskere, og de spesielle orkestrene – gamelan – har instrumenter med faste tonehøyder som det er lett å måle. Spesielt interessant i vår sammenheng er at musikken på Java har to forskjellige skalasystemer med hver sine intonasjonsmønstre, og i tillegg er det slik at standardiseringen av disse er forholdsvis liten: Knappt to gamelanorkestre har instrumenter som er stemt likt.

Undersøkelsen omfatter bare seks musikere fra hvert område, og situasjonen er på mange måter kunstig, i og med at musikerne blir bedt om å identifisere intervaller hvorav de fleste er svært unaturlige for dem: i området mellom 60 cent (en drøy kvarttone) og 760 cent (cirka en kvarttone over en kvint) fikk de presentert intervaller med 20 cents avstand.

Men noen rimelige tolkninger av resultatene de presenterer, er følgende:

- Det er forskjeller i hvordan europeiske og javanesiske musikere kategoriserer intervaller, og forskjellene henger sammen med de intonasjonsmønstrene man finner i den musikken musikerne er mest fortrolige med.
- Det er klare variasjoner i hvor de enkelte plasserer «senter» i hver intervallkategori, med andre ord, musikerne – også innenfor hver kultur – ser ut til å ha individuelle oppfatninger av hva som er riktig intonasjon.

- Det er variasjoner mellom de europeiske og de javanesiske musikerne i toleransegrensene for intonasjon; i hvor skarpt de skiller mellom ulike intervallkategorier. Forfatterne ser dette i sammenheng med den klart større variasjonsbredden i intonasjonsmønstre i javanesisk musikk.

Dersom intonasjonsoppfatning – slik studien til Perlman et al synes å tyde på – ikke gis av natur og biologi alene, må også påvirkning i samhandling med en musikalsk virkelighet være en viktig faktor, og forskjellene før og nå må sees i lys av dette. I og for seg ikke noe særlig kontroversielt synspunkt, og det stemmer også med den utbredte oppfatningen at «eldre tonalitet» forsvinner etter som musikere og tilhørere i større og nå nesten altoverskyggende grad utsettes for tempererte intonasjonsmønstre. Man lærer rett og slett en moderne intonasjon fordi det er den som omgir oss hele tiden.

Men hvordan lærer man – som musiker – hva som er akseptabel og riktig intonasjon? Først og fremst i samhandling med andre musikere. Enkelt sagt: når man som begynnende spelemann lærer seg hvordan tonene ligger på fela, vil graden av presisjon i innlæringen henge sammen med hvor mye man spiller i situasjoner der det er *mulig* å kontrollere intonasjonen mot en eller annen standard, enten i samspill med læremester eller andre utøvere, eller i forhold til et opptak man forsøker å lære etter. Men «før» – får man tro – var man i større grad overlatt til seg selv og til det man kunne huske fra møte med læremester og andre utøvere, som kanskje ikke var daglig. «Nå», derimot, kan man ha så å si kontinuerlig tilgang til en referanse, gjennom hyppige møter, opptak og telefon.

Herdis Lien beskriver en vanlig oppfatning om hva «eldre tonalitet» omfatter: «Det er ters, sekst og septim som oftast finst i varierende tonehøgder. Dei reine intervalla svevar vanlegvis ikkje, med eit viktig unntak, kvarten, som ofte er svært høg» (Lien 2002).

Om man tenker i forhold til fele – og legger til at sekunden også kan variere en del – vil det i stor grad være snakk om de tonene som gripes – som ikke ligger på løse strenger – det her er snakk om. Kvintintervallet er definert av felestemmingen, og oktavintervallet blir tydelig

gjennom samklang dersom man spiller på to strenger samtidig. Men hvorfor skal kvintintervallet være mer stabilt enn de andre? Strengene må jo stemmes, og har man ikke en referanse for hånden (altså «før»), i form av et annet instrument med faste tonehøyder, eller en læremester som kan fortelle hvordan det skal være, er man vel i prinsippet like langt som med de øvrige intervallene. Et mulig argument her er at relativt små forskjeller i stemming av kvintintervallet gir relativt store *klanglige* forskjeller på en fele, i større grad enn for andre intervaller. Det er med andre ord ikke nødvendigvis slik at man er «flinkere» til å bedømme kvinter enn andre intervaller *som intervaller*, men at de akustiske lovene er slik at et annet viktig musikalsk trekk – nemlig klang – gjør frekvensmessige forskjeller tydelige.

Dette er en relativt enkel – noen vil kanskje si primitiv – forklaring på hvorfor spelemenn har forskjellige intonasjonsmønstre, og den er neppe særlig original heller.⁹ I dagligspråk har jeg vel ikke sagt noe mer enn at så lenge hver sitter på sin tue og spiller, betyr det ikke så mye om intonasjonen er svært lik en standard som andre også følger, og at man dermed utvikler sine egne måter å spille på. Men om det *er* slik, følger noen konsekvenser:

- Det sies i seg selv ikke noe om presisjonen i intonasjon hos utøverne: det er fullt mulig å tenke seg at utøverne – som utviklete utøvere – opererer med en høy grad av presisjon i intonasjon.
- Dermed er det *mulig*, men ikke *nødvendig*, at de er nøye med å formidle sin intonasjon til sine elever igjen.
- Intonasjonen er *personlig*, og det er liten grunn til å tro at utøvere oppvokst under slike forhold som beskrevet, formidler intonasjonsmønstre fra sine læremestere til sine elever (selv om de altså *kan* være opptatt av å formidle sine egne intonasjonsmønstre).
- Intonasjonen følger utøverne heller enn slåttene.
- «Eldre tonalitet» er i dette perspektivet ikke én standard, men mange personlige standarder innenfor en forholdsvis vid ramme.
- «Eldre tonalitet» er ikke et relevant begrep i bevisstheten til de utøverne vi snakker om her – de spiller rett og slett med den into-

nasjonen de opplever som naturlig, i den grad de i det hele tatt reflekterer over intonasjonen.

Og om det er slik, hva betyr det for «tonalitet som del av tradisjonen»? Hva er det man «bringer videre»?

I en typisk nåtidig situasjon vil en dyktig utøver som er opptatt av å ta vare på detaljer i framføringsstil, kunne bruke opptak, og slik få gjentatt om og om igjen detaljer i intonasjon hos sine kilder. Til forskjell fra situasjonen som beskrevet over vil eleven altså ikke utvikle sine egne intonasjonsmønstre, men kopiere sin læremester. Slik sett gjør ikke dagens musiker «det samme» som sitt forbilde. Men om man gjør nøyaktige kopier i stedet for å bruke «sin egen» tonalitet, hva slags konsekvenser får det for praksis? De fleste av dagens utøvere lærer av flere, og lærer mye etter opptak. Det er vel lite trolig at hver utøver kan lære seg å beherske mer enn et relativt lite antall av de mange intonasjonsmønstre som er tilgjengelige gjennom opptak av ulike kilder, og konsekvensen blir trolig at hver enkelt utøver standardiserer «avvikende» intervaller i større grad enn tidligere. Legg til at samspill i ulike former blir stadig mer vanlig, og det blir derfor rimelig å anta at utøvere tilpasser seg hverandre, og at det slik – i moderne tid – utvikles mer standardiserte intonasjonsmønstre. Er dette «feil», og et brudd med tradisjonelle verdier? Dersom man mener at verdien i «eldre tonalitet» ligger i presis utforming av intonasjon etter modell av kanoniserte forbilder, er svaret et klart ja. Tatt i betraktning den store variabiliteten som (det ser ut til, må vi si i stadig mangel på tilstrekkelige målinger) preger «eldre tonalitet», vil et slikt standpunkt imidlertid gjøre en samtids-folkemusikkpraksis bortimot umulig, i hvert fall om man tenker seg at man skal kunne bruke materiale etter fler enn én kilde: hvor mange tonalitetspraksiser skal man beherske? Alternativt, om man selv utvikler sin egen intonasjonspraksis (slik jeg antyder kan ha vært tilfellet «før») som man bruker på alt eldre stoff, blir på den annen side samspill så godt som umulig; endelig: hvor mange intonasjonsmåter skal et mer eller mindre spesialisert *publikum* holde rede på og forholde seg til?

Det finnes et alternativt perspektiv: «Eldre tonalitet» som begrep oppstår – på samme måte som begrepet om «folkemusikk» først i det øyeblikket musikken blir «oppdaget» av utenforstående, og *verdien* av eldre tonalitet oppstår også i samme øyeblikk. Kontrasten til andre musikkgenrer er nettopp det som gjør at eldre tonalitet i det hele blir mulig å se. Dersom man bare kjenner sin egen («eldre») tonalitet, er den ikke noe spesielt, den er bare slik det skal være.

I dette perspektivet blir det mulig å se verdien av den eldre tonaliteten som knyttet til nettopp kontrasten til «moderne», og ikke knyttet til spesielle forhold så å si «i» den eldre tonaliteten. Dette er i så fall et radikalt annet perspektiv enn det Eivind Groven hadde: for han var verdien i den eldre tonaliteten uløselig knyttet til naturlover, akustikk og matematikk. Intervaller er for han ikke tilfeldige størrelser, men nøye bestemt fra naturens side. Også de andre forskerne var på jakt etter egenskaper i en eldre tonalitet for å begrunne den og gi den verdi, som et lovmessig, systematisk hele. Sevåg inntar kanskje hva man kunne kalle et mellomstandpunkt: Rammeverket er mer eller mindre naturgitt, mens måten det fylles i av ulike intervaller, er mer tilfeldig i forhold til mulige naturgitte lovmessigheter, og i stor grad opp til den enkelte utøver.

Men dersom verdien ligger i kontrasten til kunstmusikken, er det ikke (f.eks.) den nøytrale tersen som intervall som gir verdien, men den nøytrale tersen som *kontrast* til dur- og mollterser.

Hva så med spørsmålet om variabiliteten i intonasjon er uttrykk for at intonasjon brukes som (bevisst) musikalsk virkemiddel? Slik jeg har argumentert, var det antagelig ikke slik. I hvilken grad utøvere har vært nøye med å lære videre sin egen intonasjonspraksis, vil, slik jeg har argumentert, kunne variere mye uten at det nødvendigvis vil si noe om intonasjon som virkemiddel til forskjell fra norm.

Denne argumentasjonen peker også i retning av at intonasjon kanskje ikke var så veldig viktig før den ble gjenstand for nærgående oppmerksomhet fra forskere og utøvere med ambisjoner om å bli godtatt etter samme standarder som i andre genrer. Dette behøver ikke bety at utøverne i utgangspunktet hadde dårlig gehør, men rett og slett at det

var andre sider ved musikken som var viktigere, og som fikk større oppmerksomhet og større presisjon i framføringen. Et eksempel (blant flere mulige): For felemusikk som primært ble brukt til dans, er det nærliggende å tenke seg at takt var langt viktigere – det er en side av musikken som utøveren stadig er i samhandling med andre om, og der utøveren får direkte tilbakemeldinger dersom noe ikke fungerer. Det er antagelig betydelig enklere å se om dansere liker takta i musikken, enn om de har noe å utsette på intonasjonen – som antagelig ikke er særlig hørbar i et danselokale med en utøver og mange festglade dansere.

Igjen: *Om* det var slik at intonasjon ikke var viktig, hva slags konsekvenser har det for dagens praksis, ut over at vi kan glemme prosjektet med å definere «eldre tonalitet» på en presis måte? Betyr dette at alt er lov, og at enhver intonasjon er like bra som en annen? I dagens situasjon, selvsagt ikke. Hvordan intonasjon (og enhver annen side av musikkframføringer, for den saks skyld) oppfattes og (eventuelt) tillegges mening, er avhengig av rådende oppfatninger i den sammenhengende musikken utøves i. I dagens musikkliv *er* intonasjon viktig i alle genrer, og en musiker som fremstår uten kontroll over intonasjon, blir ikke tatt seriøst. «Kontroll over intonasjon» kommuniseres som regel med «konsistent intonasjon», og dersom intonasjonen avviker fra alminnelige mønstre, må det vises ekstra tydelig at det ikke handler om feil, men om bevisste valg. Halvhøye terser og kvarter brukes også som «eldre tonalitetstegn», og fungerer i mange sammenhenger som nettopp dette. Er det da noen grunn til å hevde at dette er «feil» praksis fordi det ikke var slik det «egentlig» foregikk?

Da er det ikke lenger snakk om forskning, men om musikk- og kulturpolitikk, og dermed noe som ligger utenfor rammen for denne artikkelen. Men også politiske og ideologiske standpunkter har gjerne et eller annet forhold til saksforhold som forskningen er opptatt av, som jeg har diskutert i denne artikkelen.

Et underliggende perspektiv har vært det trivielle forholdet at «eldre tonalitet» som begrep forutsetter at man fra et ståsted ser bakover i historien, mot en praksis som en gang *var* en samtidig praksis, som var gyl-

dig i kraft av sin selvfølgelighet som norm, og ikke i kraft av å ha «høy alder». Selv om intonasjonsmønstrene det er snakk om, blir kopiert nøyaktig i dag, er det altså meningsmessig helt klart et annet fenomen «nå» enn det var «før». Jeg har ikke dermed argumentert mot bruk av slike intonasjonsmønstre, men jeg har forsøkt å vise at «eldre tonalitet» er et vagt og mangetydig begrep, og at det ikke er mulig å gi noen enkel og entydig beskrivelse av hva begrepet innebærer.

Spesielt har jeg ikke argumentert for at man skal vende tilbake til en innlæringsmåte og intonasjonspraksis i overensstemmelse med det jeg har beskrevet som situasjonen «før». En intonasjonspraksis i tråd med det jeg har antatt eksisterte «før», vil bli forstått på en helt annen måte i dag enn den gang, og på måter som neppe tjener verken den enkelte musiker eller folkemusikk som genre.

Noter

1. Omtale av Sudan Dudan i forbindelse med Folkelarm 2011.
<http://www.folkelarm.no/sudan-dudan-n.4930174-152784.html>
2. Platemelding av nyttingen av Slinkombas to LPer på nettsiden til Norsk viseforum.
http://www.viseforum.no/Bok_CDanm/CD_Slinkombas.html
3. Omholt (2010:28–36) gir en god oversikt over forskningshistorien på dette feltet.
4. «Matematisk rene intervaller» brukes gjerne om intervaller der svingetallene står i matematisk enkle forhold til hverandre. For durtersens vedkommende vil det si 5:4. Slike intervaller har den egenskapen at de i samklanger fremstår som svevningsfrie.
5. Cent-systemet er beskrevet i Ellis (1884).
6. Langeleiker har vært viktige i forskningslitteraturen, fordi man her kan måle intervallstørrelsene ut fra bånd på gripebrettet. Se Eggen (1923) og Sevåg (1993).
7. Som et eksempel. Selv begrepet «grunntone» kan være problematisk i denne sammenhengen, og det er nok av eksempler på framføringer der heller ikke kvintintervallet opp fra grunntonen er stabilt nær ren kvint.
8. For eksempel ren kvint med forholdstall 3:2
9. Som Omholt (2010) bemerker avslutningsvis, har ikke fingerplassering på fela vært noe stort poeng i tonalitetlitteraturen, men er nevnt både av Sevåg (1993) som en mulig forklaring på nøytrale intervaller, og av Nyhus (1973).

Referanser

- Dahlback, Karl 1958. *New methods in vocal folk music research*. Oslo: Oslo University Press.
- Eggen, Erik 1923. *Skalastudier*. Kristiania: Oppi.
- Elling, Catharinus 1920. *Tonefølelse. Med særlig Henblik paa norsk Folkemusik*. Kristiania: Steenske boktrykkeri.
- 1925. *Strøbemærkninger til vor musikhistorie*. Oslo: Steenske boktrykkeri.
- Ellis, Alexander J. og Hipkins, Alfred J. 1884. «Tonometrical Observations on Some Existing Non-Harmonic Musical Scales.» *Proceedings of the Royal Society of London* 37:368–385.
- Groven, Eivind 1927. «Naturskalaen. Tonale lover i norsk folkemusikk bundne til seljefløyta.» *Norsk Folkekultur*, hefte 3–4: 3–46.
- Ledang, Ola Kai 1967. *Song, Syngemåte og Stemmekarakter*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lien, Herdis 2002. «Folkesongen frå generasjon til generasjon – nokre ord om stiltrekket tonalitet.» *Norsk folkemusikklags skrift* 15 (2001):18–27.
- Nyhus, Sven 1973. *Pols i Rørostraktom*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ofsdal, Steinar 2007. «Tonaliteten i folkemusikken.» *Norsk folkemusikklags skrift* 20 (2006):113–132.
- Omholt, Per Åsmund 2008. «På jakt etter folkemusikkskalaen: et overblikk.» *Norsk folkemusikklags skrift* 22:27–59.
- Perlman, Marc, og Krumhansl, Carol L. 1996. «An Experimental Study of Internal Interval Standards in Javanese and Western Musicians.» *Music Perception* no. 14:95–116.
- Sevåg, Reidar 1973. *Det gjallar og det let*. Oslo: Samlaget.
- 1979. «Die Hardingfele: Instrument – Spieltechnik – Musik.» *Studia Instrumentorum musicae popularis* no. VI:71–79.
- 1993. «Toneartspørsmålet i norsk folkemusikk.» I: B. Aksdal og S. Nyhus (red.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*: 342–376. Oslo: Universitetsforlaget.

The dens, Hans-Hinrich 2002. «Durifisering eller hva?» – En reinlender gjennom flere spelemannsgenerasjoner.» *Norsk folkemusikklags skrift* 15 (2001):28–49.