

Kristin Borgehed

Klang i folkelig vissång

tolkningar av arkivmaterial och perspektiv på nutida praxis

Masterstudium i tradisjonskunst

2008- 2011

*Høgskolen i Telemark, Avdeling for estetiske fag, folkekultur og
lærerutdanning (EFL), Institutt for folkekultur*

Sammanfattning

Studien behandlar klang i folklig vissång och ambitionen har varit att undersöka olika aspekter av klangbegreppet samt belysa klangvariationernas plats i den musikaliska helheten.

När ett urval arkivinspelningar behandlades genom en ”sjungande analys” framkom att klang och tonalitet reciprokt påverkade varandra. I ljuset av tidigare folkmusikforskning stod det klart att flera analysresultat inte lät sig förklaras utifrån aktuell teori. Intressanta mönster visade sig däremot när förklaringar i stället söktes inom generell röst- och akustikforskning.

Åhörare upplever *ett* akustiskt rum, sångerskan förhåller sig till två: ett yttre som delas med åhörarna samt ett inre som skapas av skallvibrationer. Följden av att övertonernas dominans i klangspektrat skiljer sig mellan dessa akustiska rum är att det åhörarna kan uppleva som variabel intonation för sångerskan själv framstår som betydligt mer konsonant.

Då föregångarna sällan kompenserar för de klangliga olikheter som ligger i produktionen av olika språkljud är den tonalitet sångerskan producerar olösligt knuten till hennes ljudskapande. Därmed har intonationen ömsesidig påverkan på visans melodi, text och musikalisk formstruktur.

Tonproduktionen verkar ömsesidigt beroende av mönstret av intonationsreferenser och därmed den tonalitet hon producerar. Vid en viss typ av tonproduktion verkar det för en utomstående lyssnare som att tonaliteten skapas i små fragment. Denna upplevelse är dock främmande för sångerskan, i det inre akustiska rummet råder logik och konsonans.

Analysresultaten pekar på att den musikaliska logiken innefattar både variabel intonation och ändringar av de tonala ramverken utan att isolera dessa till att vara antingen estetiska grepp, teknik- eller gehörsfrågor. Detta möjliggör nya aspekter i analys och tolkning av arkivinspelningar.

Innehållsförteckning

SAMMANFATTNING	2
FÖRORD	4
1. INLEDNING	5
2. EMPIRI – SVENSKT VISARKIVS INSPELADE FÖREGÅNGARE	13
3. TEORETISKA OCH METODOLOGISKA FÖRUTSÄTTNINGAR	15
4. ÄMNESBESKRIVNING OCH FORSKNINGSLÄGE	38
5. UNDERSÖKNING	44
6. DISKUSSION AV ANALYSRESULTATEN	66
SLUTSATS	86
FRAMTIDA FORSKNING	87
KÄLLOR	88

TACK!

Mina handledare Mats Johansson och Frode Nyvold -tack för att ni varit uppmuntrande, envisa och konstruktivt kritiska.

Lisa Stormlod, Astrid Selling Sjöberg och Marie Länne Persson - tack för hjälp, vilda idéer, fruktbara tonalitetsdiskussioner och champagne.

Maria Røjås, extern handledare och informant

Perjos Lars Halvarsson, informant

Agneta Stolpe, informant

Eli Lennart Johansson, informant

Anna Hedin, informant

Elisabeth Bjurström Jonzon, informant

Hars Åke Hermansson - tack för att jag fått använda dina inspelningar.

Björn Jonzon och Kerstin Skjeldrup -tack för uppmuntran och korrekturläsning.

Moster Kerstin Bjurström - tack för mat och husrum under mina studieresor till Malung.

Johan Sundberg, Professor emeritus i musikakustik, Kungliga Tekniska Högskolan, Stockholm

Mattias Bodström, Svenskt Visarkiv

Björn Sonesson, Malung- Sälens Kommuns Centralarkiv

Tommy Sjöberg, Folkmusikens Hus, Rättvik

Karin Danielsson, sånglärare

Mamma, pappa, Margaretha och Jan för barnpassning och hjälp.

Det största tacket går till min man Anders och mina barn Gunnar och Erland för deras kärlek, gränslösa stöd och tålamod!

Förord

Min studie handlar om klang i vokal folkmusik. Närmare bestämt om tolkningsmöjligheter av arkivinspelningar från Malung. En kort presentation av mig, mitt förhållande till folkmusik generellt och Malung speciellt ger läsaren möjlighet att bilda sig en uppfattning om vilka faktorer som kan ha skymt eller komplicerat läsningen av arkivinspelningarna.

Alla som undersöker ett fenomen har sin bakgrund med in i forskningsprocessen¹. Min studie bygger på att jag som subjekt lyssnar, tolkar och analyserar musik och texter, vilket gör mig till ett slags medium. Musik i olika former har alltid varit min passion, både som sångerska, lyssnare och instrumentalist. Med åren har fokus allt tydligare lagts på folklig vissång. Hemma har vi sjungit, spelat och lyssnat jämt. Visor med koppling till Malung har utgjort en del av min uppväxt då släkten på min mammas sida kommer därifrån. Musikens roll för identiteten blev tydlig då jag som tioåring började i musikklass. De folkliga visor jag vuxit upp med tränade vi nu in i körarrangemang. Utan att ha termer för det fascinerades jag på ett barns ovetenskapliga vis av vad som hände med ”ljudet” då låtar bytte sättning från solo- till körsång. Genom musikgymnasium, studier i komposition, viskursen på Malungs folkhögskola och fyra år vid *Institutet för folkekultur* i Rauland har denna fascination och inspiration snarare stärkts.

Studietiden har fördjupat tidigare funderingar kring hur folklig vissång brukar beskrivas. De senaste decennierna har mycket hänt med såväl folkmusiken som folkmusikbegreppet². Funderingar kring dynamiken mellan dagens vissångideal och olika sångsätt hos de föregångare som finns inspelade i folkmusikarkiven ledde till en önskan att undersöka tolkningsmöjligheter. Dessa skulle potentiellt vara lika rätt eller fel, men kanske kunna öka förståelsen och därigenom berika nutida praxis av folklig vissång som konstform. Intresset för tolkningar av klang, metaforiskt omskrivet med ”ljudet” i bestämd form, men också hur och varför olika sångare låter som de gör, var huvudskälet till att jag började mina raulandsstudier för sju år sedan.

¹ Karin Strinnholm Lagergren behandlar detta utförligt i sin avhandling ”Ordet blev sång” som återfinns på http://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/20507/7/gupea_2077_20507_7.pdf

² En utmärkt redogörelse finns i Märta Ramstens avhandling från 1992.

1. Inledning

Projektets utgångspunkt är arkivinspelningar med oackompanjerad vokalmusik. Det empiriska materialet härrör från Malung. Syftet är att på olika vis belysa generella aspekter av begreppet klang inom folklig vissång. Syftet uppfylls genom att belysa sångupplevelsen som helhet, ur såväl utövar- som lyssnarperspektiv. Undersökningen baseras på såväl lyssnar- som utövarperspektiv och därmed sångupplevelsen som helhet. Önskan har varit att studera och belysa vilka olika estetiska tolkningsmöjligheter materialet kan erbjuda. Studien beskriver om, hur och i vilken grad föregångarna använder olika typer av klang. Fokus ligger på olika tolkningar av materialet via en övergripande ”läsning”, inte djupstudier av en speciell visa eller person. Klangvariationerna analyseras via aspekter som repertoar, språk och tonläge.

Genom undersökning av och diskussion om innebörden av olika alternativa tolkningar av det klingande materialet belyses tänkbara estetiska upplevelse- och tolkningsmöjligheter. Då analys-resultaten härletts genom utövarperspektivet är de intressanta att sätta i relation till tidigare forskares stilbeskrivningar. Arbetet syftar till en presentation av alternativa tolkningsramar, inte en objektiv beskrivning av vokalmusiken från Malung. Förutsättningarna för att belysa nya tolkningsmöjligheter och samband förbättras av parallella analyser och beskrivningar av den framförandep Praxis som finns att möta i arkivinspelningarna.

Folklig vissång utgörs idag av flera stildrag bland vilka utövarna intuitivt eller aktivt blandar och väljer, och ingår i ”profileringen av folkmusik som genre” (Åkesson 2007:248). Sångare och instrumentalister influerar varandra, och särdrag från en del av folkmusikgenren lånas till andra liksom det unika med ett framförande kan påverka andra. ”Exotiska” särdrag och effekter tydliggörs och förstärks (Åkesson 2007, Johansson 2009), och kan resultera i att nya sångstilar baserade på äldre uttryck skapas samtidigt som äldre sångstilar rekonstrueras.

Flera nutida forskares (Rosenberg 1993, Jersild & Åkesson 2000, Gustafsson 2008) stilbeskrivningar av folklig vissång pekar åt samma håll. Som en del av en genre i utveckling, institutionalisering och därigenom formalisering är detta intressant då dagens version av och förståelse för folklig vissång och folkligt vissjungande (ur utövar-/lyssnarperspektiv) endast utgör ett fåtal av alla tänkbara fortsättningar på föregångarnas sjungande (Johansson 2009:35)³. Då flera tidigare studier syftat till att beskriva särdragen inom folklig vissång önskade jag se om alternativa infallsvinklar kunde peka på nya tolkningar och möjliga samband. För att ha ett vetenskapligt värde, och för att uppfylla syftet om flera tolkningsmöjligheter önskade jag välja en alternativ metod. I

³ Hans exempel rör dock traderad fiolmusik.

denna studie har förmågan att fysiskt leva sig in i ljudproduktionen varit avgörande för analysresultaten. Intervall (melodi), varaktighet (rytm och tempo), frekvenskomponenter (klang) och ljudstyrka (dynamik) är delvis mätbara musikaliska parametrar vilket medför en möjlighet till systematisk redogörelse.

Mättningsresultaten ger dock varken information om varför en kombination av värden ser ut som den gör eller hur olika parametrar samverkar och påverkar varandra (Johansson 2009). För en sådan förståelse krävs musikalisk kompetens och erfarenheter från eget utövande. Tabeller och grafer över fysikaliska förhållanden säger ingenting om föregångarnas upplevelse, tolkning eller intention bakom det som låter sig mätas. Förståelse för avsikt och mening bakom härledda mättningsresultat kräver att lyssnaren delar kognitivt kategorisystem med musikern. Eftersom föregångarna spelades in långt innan jag föddes utgör tiden en distansfaktor. Då denna studie saknar gemensamt kategorisystem mellan empirins ljudproducerande föregångare och mig som lyssnar är det således inte föregångarnas stilförståelse som förklaras när deras sång transkriberas, analyseras och dekonstrueras⁴. Även om flera metoder använts i undersökningen har den övergripande metodologiska förankringen knutits till *performance studies*. Undersökningar av *vad* och *hur* föregångarna gör har företagits via självobservation i form av kroppsliga erfarenheter av att härma dem. En annan infallsvinkel har erhållits genom samtal med utvalda informanter vilka har särskild kompetens inom vissång och vissjungande i Malung.

Ytterligare en infallsvinkel har utgjorts av att successivt testa analysresultaten inför publik via konsertexperiment, såväl solo som med min vokalgrupp Bessman⁵. Via konserter och därmed deltagande i dagens menings- och kunskapande processer knutna till folklig vissång, har olika betydelser av *vad* föregångarna gjort framkommit, oavsett deras intention. Även resultatet av samspelet mellan dessa olika infallsvinklar faller in under forskningsdisciplinen. Det sätt på vilket utövandet framhävs som utgångspunkt för analyser och beskrivningar är relativt ovanligt, men kommer väl till pass då arkivinspelningarna trots allt är resultatet av en dialog i form av föregångare som sjöng in visor för Radiotjänst.

Utgångspunkten är sjungandet, då det är min väg in i lyssnandet. Analysresultaten har i sin tur praktiska implikationer, eftersom deras relevans för och inverkan på utövande också undersöks via mig, som subjekt och utövare av folklig vissång idag. Arkivinspelningarna utgör ingen mall som kan tolkas på ett sätt, utan är en källa till inspiration. Ambitionen har varit att det estetiska arbetet och de teoretiska frågorna skall belysa och berika varandra. Genom projektets gång har det visat sig hur dessa infallsvinklar är oskiljaktigt sammanflätade. Målet är att belysa och föra en samling sångtraditioner vidare såväl via sjungande som i skrift.

⁴ Johansson (2009) behandlar ämnet musikaliska koder noga.

⁵ www.bessman.nu

Under analysen av inspelningarna har fokus legat på hur föregångarna hanterat egalisering, klangplacering, frasering och intonation. Iakttagelser har jämförts med en lista över performativa uttryck i folklig vissång sammanställd av Magnus Gustafsson (2008:367)⁶. Listan presenteras i teorikapitlet. Förutom detta har möjliga sångtekniska och akustiska förklaringar på iakttagelserna undersökts. Fokus har legat på klang, även om aspekten är en intergerad del av en komplex ljudbild och därför omöjlig att isolera (Westman 1998). Dock kan en reviderad uppfattning av en aspekt ge nya perspektiv på helheten. Då stora delar av arkivinspelningarnas musik i sin ursprungskontext kan ha haft olika funktioner (Strinnholm Lagergren 2009), föreföll det mer meningsfullt att behandla inspelade visor som helhetliga texter att läsa än färdiga verk att analysera. Under läsprocessen blev det tydligt att olika aspekter på framförandena i varierande grad lät sig förklaras utifrån tidigare forskning. Det ledde till att speciellt intressanta och svårförklarade framföranden av hela visor, fraser eller motiv transkriberades.

Specialarbetet (årsoppgaven) under mitt första år på *Folkemusikkstudiet* belyste synvinklar på utförandepraxis inom folklig vissång. Då företogs intervjuer med framstående utövare, vilka alla upplevde en förskjutning från visorna som kontextoberoende ”verk” till framförandet och ”hur de låter”⁷. Detta samt tankar kring folklig sång kontra konst- och populärmusik ingick i grunden till projektet. Samtida forskare som Herdis Lien (2001), Hilde Sørnaes (2003) och Åkesson (2007) diskuterar ändringsprocesser, konceptutveckling och fokusförskjutningar inom folklig vissång (kveding). Projektidén har successivt konkretiserats under studietiden via samtal, lyssnande, sjungande och litteraturstudier. Andra viktiga infallsvinklar har varit Sigurd Kvaerdrups *Den østnordiske ballade* (2006), som belyser folkligt sjungande ur ett formelperspektiv. Tankar om ljudformler (klangvariationer i vid bemärkelse) ledde till funderingar om akustiska och fysiologiska aspekter på föregångarnas klang och tonalitet. Inspiration hämtades från Sadolin (2009) som kopplar intonation till röstvänlig teknik, samt Johan Westmans avhandling *Melodi, klang, intonation* (1998).

Analysen behandlar således mina och informanternas tolkningar av likheter och olikheter, inte föregångarnas tankar eller ambitioner. Under arbetets gång har flera val gjorts och strategier utformats, och deras olika användbarhet belyses senare. Dessutom problematiseras vad som kan hända med tolkningen av arkivmaterialet då man ”umgås” med samma inspelningar över längre tid. Målgruppen för projektet är alla som är intresserade av folklig vissång ur ett utövar-, lyssnar- eller forskarperspektiv.

⁶ Iakttagelserna motsvaras av listans punkter 4, 6, 13 och 16.

⁷ Fenomenet beskrivs ingående i Ingrid Åkessons doktorsavhandling (2007:103). Hon noterar en fokusförskjutning hos utövare och forskare från ”visorna till sjungandet” som en följd av inflytande från marknaden, professionaliseringen och formaliseringen (Åkesson 2007:107).

Problemformuleringar

Den övergripande målsättningen med projektet är att tolka och belysa klangliga särdrag i Svenskt Visarkivs inspelningar från Malung. Denna utgångspunkt resulterade i följande problemformuleringar:

1. Hur och i vilken grad varierar föregångarna sin röstklang?
2. Vilka faktorer och vilket samspel dem emellan kan kopplas till klangvariationer?
3. Vilken potential ligger i olika tolkningar och vilken tänkbar relevans finns för nutida praxis?

Frågorna utformades efter principen att musikaliska aspekter inte kan isoleras (Westman 1998). Däremot skulle olika sätt att belysa klang på, samt flera parametrar testade på flera föregångare kunna ge bredare översikt.

Visornas tonomfång och register, tonalitet, språk och uttal har bollats mot frasering, egalisering, klangplacering och intonation. Då språk och dialekter bygger på olika uttal, både produceras och tolkas olika klanger (Sundberg 2001:37). Därför är det en spännande fonetisk aspekt att vid tiden för inspelningarna var (riks-)svenska Malungs ”andraspråk”. För att åskådliggöra klangvariationer kallas språken ”malungsmål” respektive ”svenska”, vilket syftar på ett standardiserat språk⁸.

Avgränsningar och urval

Empirin utgörs av Radiotjänsts inspelningar från 1949 och 1952 av oackompanjerad folklig vissång i Malung i Västerdalarna. Samtliga inspelningar har analyserats noga, men extra fokus har lagts på de framföranden som av olika skäl, helt eller delvis, inte låter sig förklaras utifrån Gustafssons (2008) sammanställning över performativa uttryck i folklig vissång. Tematiskt fokus ligger på tolkningar av folklig vissång och folkligt vissjungande i Sverige. Analysens huvudfokus är en undersökning av vilka faktorer samt vilka kombinationer av faktorer som kan belysa klangaspekter. Arbetet syftar till en presentation av olika alternativa tolkningsramar, inte en objektiv beskrivning av vokalmusik från Malung. Dessutom är Malung en stor kommun och utgör i sig inget stilområde.

Då en arkivinspelning endast utgör en ögonblicksbild var det intressant att undersöka olika inspelningar från samma ort och tidpunkt. Föregångarnas individuella bakgrunder, politiska eller socioekonomiska förhållanden, ålder samt hur (och om) de knöt sin identitet till Malung är faktorer som inte behandlas specifikt, även om de kan ha ingått i de utommusikaliska aspekter som påverkat sjungandet. Musiken i sin tur kan tänkas ha haft konsekvenser för vardagslivet som vi idag inte har

⁸ Detta är inget språkpolitiskt ställningstagande, dessutom är varken dialektala skillnader eller uppfattningarna om dem konstanta (Westman 1994:index).

verktyg att uppfatta. Även om musikaliska och sociologiska infallsvinklar inte kan skiljas ligger fokus i denna studie på sångtekniska aspekter av de klingande inspelningarna. Fenomen riskerar att förenklas när man önskar förklara iakttagelser. Däremot kan iakttagelser av mätbara faktorer medverka till en ökad förståelse för samband i föregångarnas sång.

Då den folkmusikdefinition projektet bygger på är dynamisk och kontextuell (se kap. 4) kan det diskuteras i vilken grad visorna faller inom ramen för vad som idag uppfattas som folkmusik. För att sätta detta i perspektiv, samt få fler infallsvinklar har jag under projektets gång intervjuat och lyssnat på inspelningarna tillsammans med ett urval personer med särskilt god kunskap om vissång och vissjungande i Malung. Samtalen med informanterna har tjänat flera syften. De har satt perspektiv på tradering av visor, informerat om sång och sjungande i Malung ”förr”, och inte minst har flera personer lyssnat till och tolkat materialet i sin helhet. Urvalet av informanter byggde på spridning av infallsvinklar i fråga om ålder samt grad och form av musikalisk skolning. De skall betraktas som resurspersoner och samtalspartners, inte studieobjekt. Samtliga har musikalisk kompetens utöver folklig vissång och är vana att uppträda såväl solo som i grupp.

Observationerna som lett fram till projektet har pågått i flera år, nu systematiseras de. Då undersökningen bygger på utövande och jag som utövare är det medium genom vilket inspelningarna passerar kan de förhoppningsvis belysas ur olika synvinklar. Genom en ”sjungande analys” är förhoppningen att få idéer som gäller såväl folklig vissång generellt som klang specifikt. Utövandeaspekten ger möjlighet till en konstruerad likhet med föregångarna, även om det oundvikligen rör sig om en envägskommunikation. Endast jag kan tolka och ändra. Genom urvalet av informanter kompenseras detta delvis, då de verkar i samtiden men alla haft personliga relationer till inspelade föregångare⁹.

Studien handlar om olika förhållningssätt till en immateriell konst, folklig vissång, hos föregångare i arkivinspelningar. Den syftar inte till att hylla ett obestämt förflutet eller att förstärka eller förbättra någon aspekt av etnicitet eller konstruktioner som regioner eller nationer.

Beskrivning av ofta förekommande termer och förkortningar

”Livet ter sig lätt både kort och en smula tomt om man tillbringar alltför stor del därav med att uttala långa ord” (Sundberg 2001:101).

Flera folkmusikforskare är även spelmän/sångare/dansare, så utövar- och forskarbegrepp förekommer hos samma personer i olika kontexter. Eftersom folkmusikdiskursen associeras med termer som (ibland feltolkade) är fulla av ideologiska positioneringar redogörs här för vad som i denna studie menas med centrala och återkommande begrepp.

⁹ Samtliga informanter har haft personliga relationer till föregångare i det som senare blev referensmaterial.

Egaliserad klang innebär en ”likartad röstkälla, oavsett fonationsstyrka och -frekvens” (Sundberg 2001:96). Huruvida sångaren försöker släta ut skillnader mellan olika vokalljud och register varierar mellan genrer, egaliserad klang är således önskvärt i olika grad beroende på kontext. Att lyssna på en arkivinspelning av folklig vissång och sedan spela melodin på synth (eller få den sjungen av en operasångare) kan exemplifiera detta. Det visar det komplexa i uttalanden om huruvida något ”har en vacker klang”. Inom folklig vissång är oegaliserad klang vanlig medan den till varje pris undviks inom konstmusikalisk sångpraxis, speciellt hos manliga röster (Sundberg 2001:168).

Folklig vissång är benämningen på musiken i arkivinspelningarna. Valet av term baseras på uppfattningen att det är den vanligaste termen bland utövare och forskare, även om andra termer såsom ”folksång” förekommer¹⁰.

Fonationsfrekvens är grundtonens tonläge, en sjungen ton är alltid en ”bukett” av deltoner.

Fonationsstyrka är en sjungen tons styrka mätt i dB.

Formanter finns i det ansatsrör som utgörs av strupen och munhålan (från stämbanden till läppöppningen). Vilka av spektrats övertoner som förstärks och får dominera avgörs av de fyra till fem betydelsefulla formanterna. Dessa formanter är frekvenser som särskilt gynnas av ansatsröret, vilket utgör sånginstrumentets resonator. En delton är alltså inte synonym med formant¹¹, däremot förstärks en delton i spektrum om den ligger nära en formantfrekvens.

Formantfrekvenser är således frekvenser som är speciellt gynnade av ansatsröret. Sångare kan laborera med formanter (och därmed förstärka olika övertoner vilket får klangen att bli ”ljus” eller ”mörk”) exempelvis genom att gapa olika eller ändra tungans position. För den totala klangbilden har de olika formanterna olika betydelse, de högsta bestämmer röstklängen och de lägsta vokalfärgen (Sundberg 2001). För att göra texten översiktlig kallas första formantfrekvensen ibland F1, andra formantfrekvensen F2 och så vidare. En utförlig beskrivning finns i teorikapitlet.

Föregångare syftar på de inspelade sångarna i Svenskt Visarkivs samlingar. Termen kan tolkas mer neutralt än exempelvis ”traditionsbärare”, kritiserad av musikeologer för att implicera

¹⁰ Ingrid Åkesson använder i sin avhandling termen folklig vissång då den termen används inom miljön idag. Hon definierar begreppet ”vokal folkmusik” som öppet, personavhängigt och kontextuellt, vissång + ”instrumental röst användning” (Åkesson 2007:21).

¹¹ Deltoner är jämna multiplar av grundtonen och därmed oändliga i antal.

passivitet och nedtoning av den skapande individens roll i traditionen (Åkesson 2007:22).

Informanter är de utvalda resurspersoner jag haft förmånen att samtala med och lyssna på inspelningarna tillsammans med.

Klang som akustiskt fenomen bygger på en ton som till skillnad från brus¹² är ett ljud vars frekvens människan kan uppfatta. Språket kan ur en akustisk synvinkel sägas byggas på olika kombinationer av toner och brus. Ljud är vibrerande luft, och ju högre frekvens vibrationerna har desto högre blir tonhöjden angiven i Hz (herz, antal svängningar/sekund). Det örat uppfattar som en ton är egentligen ett spektra av deltoner¹³ vilka tillsammans utgör klangen. Spektrat består av grundtonen som bestämmer frekvensen och dess övertoner. Dessutom är klang det som blir över när ljudets tre andra psykologiska dimensioner intonation, varaktighet och ljudstyrka behandlats. Klangen påverkas av de andra parametrarna, och kan därför sägas vara multidimensionell (Dowling & Harwood 1986:63, 90). Förutom sin rent akustiska innebörd är klang i dagligt tal ett abstrakt begrepp med många innebörder. Stilbeskrivande, då tids- och rumsligt separerade framföranden kan upplevas klinga lika. Metaforiskt, då klang ofta associeras med ”välljud”. Klang används dessutom med olika grad av specifikation som ena halvan av sammansatta ord som klangplacering, bröstklang, huvudklang.

Klangfärg är det element i ljudkvaliteten som gör att två likartade toner vad gäller tonhöjd och tonstyrka ändå kan låta olika. Klangfärgen kan varieras via förstärkning av olika övertoner och kombinationer av övertoner i spektrum.

Mikrotonalitet avser intervall (avståndet mellan två toners frekvenser) mindre än en diatonisk halvton. Utövare av folklig vissång använder ofta termen kvartston, i detta sammanhang missvisande av två skäl. ”Kvart-” implicerar att det enbart rör sig om en halv diatonisk ton och termen utökar således bara antal ”trappsteg” av möjliga intonationer, medan mikrotonalitet erbjuder möjligheten att beskriva alla typer av intonationer. Dessutom implicerar ”kvart-” att intervallet uppfattats som avvikande i förhållande till något annat. Begreppet kan sättas i relation till frasernas/ satsmelodiernas **makrotonalitet**.

Nasal klang förekommer ofta i litteratur om (folklig vis-) sång som en beskrivande term med underförstådd betydelse. Möjligen kan olika författare mena olika fenomen. ”Nasal” kan fysiologiskt beskrivas som fonation (framkallande av tonande ljud) där passagen till näsan är öppen.

¹² Försök sjunga ”i” och du får en ton. Försök sedan sjunga ”f”, en tonlös konsonant. Då bildas turbulens mellan framtänderna i överkäken och underläppen.

¹³ Sinustoner undantagna.

Detta sker via öppning av velumporten¹⁴ och medför att tonen går ”ut genom både näsa och mun” (Sadolin 2009:171) och erfars vid uttal av ”m”, ”n” eller ”ng”. Vid ”öppen nasalering” används näshålan som resonansutrymme, medan ”sluten nasalering” innebär att sångaren/talaren inte har tillgång till näshålans resonansutrymmen, kort sagt är täppt i näsan. Mekanismen kallas velofarynx-funktion, och effekten av att sjunga med öppen velumport är att tonernas klangfärg ljusnar. En tons eventuella nasala karaktär är oberoende av grundtonsfrekvensen, och orsaken söks alltid ovanför stämbandsnivå (Sadolin 2009:171).

SVA är en förkortning för Svenskt Visarkiv.

Tonalitet innebär ett mönster av tonhöjdsrelationer som kan produceras, uppfattas och användas för att skapa ”musikaliska förlopp” (Westman 1998:11). Detta oavsett hur mönstren ser ut eller vad som orsakat dem.

Tonplatser anges i siffor. Den tonplats som befinner sig över (den aktuella) grundtonen anges som 2 (andra) tonplatsen, 3 etc, liksom tonplatserna under grundtonen anges som -2, -3 och så vidare.

Tonhöjder anges enligt ett system där stämgaffelns 440 Hz motsvarar A4. En oktav högre upp kallas A5, medan en oktav djupare ner kallas A3.

Tradition är ett månghövdat begrepp som innefattar både ”essensen”, i detta fall visorna och sjungandet, och den/de process(er) genom vilka dessa överförs (Åkesson 2007).

Övertoner är jämna multiplar av grundtonen (1:2:3:4)¹⁵. Klangen beror på vilka övertoner som dominerar. Intervallet mellan delton 1- 2 är en oktav, 2- 3e en kvint, 3- 4 en kvart, 4- 5 en stor ters och 5- 6 en liten ters.

Folkmusikdiskursen är liten, och med hänsyn till integritet skrivs inte namnen ut på de utövare informanterna nämnt som exempel på fenomen eller tendenser. Anonymiseringar kompenseras av tydliga förklaringar av fenomenet i fråga.

¹⁴ Även kallad ”mjuka gommen”.

¹⁵ Då det rör sig om multiplikation av ett grundtal är matematiken linjär.

2. Empiri – Svenskt Visarkivs inspelade föregångare

”Och det är klart att man då tar sig för pannan och säger: varför i Herrans namn har vi aldrig fått höra det här?” (Arnberg, återgiven i Ramsten 1992:64)

Inspelningarna

Matts Arnberg, som för Radiotjänsts räkning gjorde de inspelningar som utgör empirin yttrade detta apropå sitt första möte med folklig vissång. Inspelningarna som detta projekt baseras på gjordes 1949 och 1952¹⁶. Producent på den första resan var Matts Arnberg, tekniker Ragnar Ivarsson och lokal kontaktman i Malung var enligt vissa papper Sven Bohm och andra Niss Hjalmar Mattsson, eventuellt kan båda ha fungerat som kontakter¹⁷. Malungsinspelningen gjordes i Jannesstugan onsdagen den 23 mars 1949. Malung var sista anhalt på Arnbergs första inspelningsresa, vilken gick till olika socknar i Dalarna och varade i nio dagar. En Velocity-mikrofon användes, och i den provisoriska studion satt föregångaren och Arnberg medan teknikern arbetade från en buss parkerad utanför. Märta Ramsten berättar att kontakten dem emellan skedde via frasen ”vi kommer om tio sekunder”, vilket lade sordin på spontaniteten.

Arnberg stod via en folkvisetävling i kontakt med de flesta utövarna redan innan resan. Poängterats skall att urvalet av såväl visor som föregångare gjordes av Arnberg, som innan tagningarna lyssnade igenom melodierna och läste texterna. De inspelade visorna var de *han* betraktade som ålderdomliga, ovanliga och framförda på ett autentiskt sätt. Målet var att hitta guldkorn att använda i radioprogram. [Arnbergs syn](#) på musiken och dess utövare framkommer i en artikel publicerad i Röster i Radio 1949, där svårtillgängligheten och exklusiviteten i spelmansmusik jämförs med modern kammarmusik. Artikeln avslutas kärnfullt: ”Endast verkliga spelmän med sin egen bygds tradition och dialekt i spelsättet kan göra denna musik full rättvisa ...” (http://www.visarkiv.se/online/aterklang/aterklang_kap_10.html). Arnberg ville visa det lokalt särpräglade, de så kallade speldialekterna, och föredrog äldre framför yngre material (Ramsten 1992:59). Musiken skulle vara inlärd på gehör, arrangerade visor godkändes inte. I en intervju säger han (SVA BA 2945) att ett av hans mål är ”att hjälpa människor att minnas ett musikaliskt språk som de förlorat”. Den estetiskt medvetne Arnbergs fältinspelningar väckte intresse för framförandepaxis (Jersild och Åkesson 2000:123), även om autenticiteten i både visor och framförande kan diskuteras. Inte desto mindre utgjorde de konstmusikaliskt oskolade framföranden

¹⁶ Genom mitt projekt upptäcktes flera oklarheter i SVA:s anteckningar. Enligt deras uppgifter är det Åker Erland som sjunger 41 och 42, men någon har skrivit en kommentar på protokollet från Radion ang ”Jag vill sjunga en sång”: ”Niss Hjalmar? Åker Erland?” Jag har diskuterat och bollat förslag på sångarens identitet med Björn Sonesson, Malung- Sälens Kommuns Centralarkiv, Mathias Bodström, SVA samt Tommy Sjöberg, Folkmusikens Hus i Rättvik. Frustrerande nog ledde denna studie till att föregångarens identitet ifrågasattes och nu är okänd!

¹⁷ Jag har per e-post diskuterat detta med arkivarie Mathias Bodström vid SVA som konsulterat sina kolleger. De kommer inte fram till något bestämt svar.

som finns i Arnbergs inspelningar en kontrast till hur folkmusik vid den tiden annars presenterades i media, främst radio (Ramsten 1992:42).

Föregångarna

Uppgifterna om föregångarna kommer från Jersild & Åkesson (2000:77), intervjun med Anna Hedin och Elisabeth Bjurström Jonzon, samt e-post-korrespondens med Björn Sonesson, arkivarie vid Malung-Sälens Kommuns Centralarkiv samt Tommy Sjöberg vid Folkmusikens hus i Rättvik.

Åker Jonas Erland Jonsson 1902-1986 SVA BB 5319

Sjunger sex låtar och spelar en på fiol. Åker Erland var uppfinnare och riksspelman på fiol, och en erkänd förebild för många, både sångare och spelmän.¹⁸

Elvina Söderlund, 1894- 1973 SVA BB 5319, samt SVA BB 5346

Elvina (i vissa källor kallad Elvina Engström) var gift med prästgårdsarrendatorn. Genom sin tillgång till mark och djur hörde hon till sin tids mer välbärgade Malungsbor. I en artikel i Mora Tidning från 1949 står att läsa att Elvina lärt sig låtar av sin mormor Ollars Marit Olsdotter. Elvina Söderlund sjöng in sex visor 1949 (vid en ålder av 55 år), och fyra visor 1951 (då 57 år).

Niss Marit Ragnhild Mattsson 1933-1982 SVA BB 5319

Marit var dotter till Niss Hjalmar. Hon sjunger tre låtar, och det är värt att notera att hon endast var sexton år gammal vid inspelningstillfället!

Niss Hjalmar Mattsson 1905-1973 SVA BB 5319

Niss Hjalmar, intendent på gammelgården samt lärare på Malungs folkhögskola, bland annat under tiden som en av mina informanter, Anna Hedin, studerade där. Anna minns att ”han sjöng aldrig för oss”. Jersild & Åkesson skriver att ”var fil.lic., hade arbetat vid dåvarande Landsmålsarkivet i Uppsala ... Han var en stor kännare av Malungstrakten och hade en vistradition efter sina föräldrar” (2000:77). Niss Hjalmar sjunger sjutton visor, och är vid inspelningstillfället 44 år.

Niss Ingegärd Marianne Mattsson 1928-1987 SVA BB 5319

Marianne Mattsson var brorsdotter till Niss Hjalmar, och hon sjunger tre låtar.

Herr X SVA BB 5319

Denne tyvärr okände man sjunger två låtar.

¹⁸ http://www.dt.se/familj/dodsfall_begravning/till_minne/article688002.ece 13/3/2011

3. Teoretiska och metodologiska förutsättningar

”Konsten, litteraturen, utbildningsinstitutionernas förmedling av kulturarvet är områden där människor helst vill uppfattas och uppfatta sig som drivna av kärlek till konsten, den goda smaken, sanningen eller rättvisan” (Bourdieu 1987:11).

Projektet är ett led i den tolkande folkmusikforskningstradition som vunnit mark i Skandinavien under senare tid. Som exempel på inspirerande avhandlingar kan nämnas Westmans *Melodi, klang, intonation* (1998), Kvaerndrups *Den østnordiske ballade – oral teori og tekstanalyse* (2006), Åkessons *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik* (2007) samt Mats Johanssons *Rythm into Style: Studying Assymetrical Grooves in Norwegian Folk Music* (2009). Den som är intresserad av folklig vissång, klang eller kombinationen av dem finner relevanta teorier i flera olika diskurser.

När klang skall beskrivas inom folklig vissång är det naturligt att varva generell klang- och röstforskning med tidigare forskning på klangaspekter inom folkmusiken, även om denna främst knyts till instrument. Här följer en presentation av studiens teoretiska ramar.

Magnus Gustafssons punkter över uppförandepraxis

Gustafsson presenterar i en text om folkliga melodier och sångsätt sjutton punkter som rör uppförandepraxis. Dessa benämns som ”mer eller mindre gemensamma och självklara uttryck för den folkliga sången i Skandinavien”(2008:367). Andra forskare/utövare/pedagoger har presenterat liknande sammanställningar, såsom Jersild & Åkesson (2000), Rosenberg (1993) och Gunnarsson (2006). Gustafssons text valdes då den är nyast och därmed bäst sammanfattar forskningsläget.

1. *Personlig grundpuls*. Man sjunger balladen eller visan i *sitt eget tempo*.
2. *Frimetrisk rytm*. Melodin går inte självklart att pressa in i specifika taktarter.
3. *Egen grundton*. Sångaren sjunger i ett naturligt röstläge, oftast med sin egen talröst.
4. *Oegaliserad klang*. Röstskarvar och klangskillnader betonas istället för att undertrycka.
5. *Ej vibrato eller 'svällande' dynamik*. I den mån vibraton förekommer är de ett naturligt och många gånger av ålder förekommande 'svaj'.
6. *Nasal klangplacering*. Röstklangen placeras ofta långt framme i munhålan.
7. *Markerade tonansatser och tydliga avsatser*.
8. *Glidande intonation*. Ofta 'upphämtningar' (glissando) underifrån. Ibland intonation med glidningar uppifrån och ner.

9. *Vokaliserade konsonanter.*
10. *Betoning av för- och efterslag.*
11. *Accentbetoningar.*
12. *Ornament.* Olika typer av syllabiska, neumatiska och melismatiska utsmyckningar.
13. *Frasering på sångmotiven.* Ett motiv utgör den del av melodin som sträcker sig över en strofrad. Dess längd är helt beroende av textradens längd.
14. *Korta toner – kortare; längre toner – längre*
15. *Objektiv texthantering.* Handlingen förmedlas av en objektiv berättare, som inte tillåter sig några dramatiska utspel eller teatraliska åthävor.
16. *Stabila och variabla tonplatser.* Referenstoner: grundton, sekund, kvint och oktav – tonplats 1, 2, 5 och 8. Variabla toner (kvartstoner): ters, kvart, sext och septim – tonplats 3, 4, 6 och 7.
17. *Pendlande – vandrande tonalitet. Olika fraser eller motiv kan ha olika grundton (skilda motivmodus)."*

Då Gustafsson i sin lista summerar tidigare forskning om folklig vissång har den under undersökningsprocessen fungerat som ett bollplank för analysresultaten. De framföranden som delvis eller i sin helhet inte låtit sig beskrivas utifrån listan har ägnats extra uppmärksamhet.

Den mänskliga rösten

För att undersökningen skulle kunna genomföras och för att analysresultaten skall bli begripliga är det nödvändigt med en detaljerad genomgång av röstfysiologi och röstteknik. Detta är dock outtömliga och tekniska ämnen som föreliggande korta version inte på långa vägar gör full rättvisa. Den speciellt intresserade hittar värdefulla hänvisningar i litteraturlistan.

Sångerskan förhåller sig till tre olika kroppsliga system, vilket gör att sjungande egentligen handlar om att kombinera andning, stämbandsvibrationer¹⁹ (tonhöjd) och resonans. Resonansen kan ändras med ansatsrörets²⁰ längd via artikulation, vilket är en positionsändring av ”läppar, tunga, underkäke, velum och larynx”²¹ (Sundberg 2001:123). De tre systemen²² är sammankopplade i tal, medan sångerskan övar sig till att styra dem separat. Detta för att kunna variera rösten hursomhelst och närsomhelst oberoende av tonhöjd eller tonstyrka (Sundberg 2001:77).

Hur invävda systemen är i varandra visas av utsagor som ”correct breath support is perhaps the most crucial component of singing” (Miller 1994:119, 120), eller Sundbergs ”felaktig fonation

¹⁹ Fonation

²⁰ Ansatsröret börjar vid stämbanden och slutar vid läppöppningen.

²¹ Struphuvudet

²² Andnings-, fonations- och artikulationssystemet.

ibland kan botas med ändrad andning” (2001:67). Kontrollen av luftflöde prövas särskilt vid ökad tonstyrka och/eller tonhöjd, tidsmässigt långa toner samt toner som sjungs lång tid efter sångarens senaste inandning, ”korrekt sång och tal känns... som att hålla tillbaka luften” (Sadolin 2009:43, 46, 71), och ett tecken på otillräcklig andningskontroll är oavsiktligt ”darr”. Röstens instrumentet som frambringar tal och sång, och i båda uttrycken kan tempo, klang och frasering varieras. Det är emellertid betydligt viktigare med en ”raffinerad kontroll av andningsapparaten” när man sjunger (Sundberg 2001:63) och dessutom används en större del av vitalkapaciteten²³ vid sång än vid tal.

Hos sångaren åstadkoms de ljudalstrande vibrationerna genom att stämbandets slemhinnor svänger och driver på luften. Vid sång vibrerar stämbandets slemhinnor lika många gånger per sekund som tonens frekvens; A4 (440 Hz) ger 440 vibrationer²⁴ per sekund. Det örat uppfattar som en enskild ton består egentligen av ett spektrum med flera deltoner vilka utgörs av en grundton och flera övertoner. När en sjungen tons tonhöjd, den så kallade fonationsfrekvensen anges som A4 (440 Hz) syftar man på grundtonen (Sundberg 2001).

Stora vibrationer hos stämbanden ger starkare volym medan högre frekvens (svängningar /sekund) ökar tonhöjden. De två stämbanden, ”9-13 mm hos en vuxen kvinna och 15-20 mm hos en vuxen man” (Sundberg 2001:16), är ligament vilka styrs av kannbrosk²⁵ och muskler. Kannbrosken fäster vid den bakre delen av stämbanden och möjliggör att dessa kan föras ihop och isär, den process som möjliggör produktion och variation av tonande och tonlösa ljud²⁶. Vid tonlösa ljud är stämbanden särade medan de pressas samman vid tonande ljud²⁷ (Miller 1994).

SUBGLOTTISKT TRYCK

Luftvägarnas lufttryck, det subglottiska trycket (under glottis) mäts i kPa (kiloPascal). Trycket ökar vid produktion av starka och höga toner (Sundberg 2001:286). Ett bra exempel på en sångstil med högt subglottalt tryck är kulning²⁸. Brister kontrollen över det subglottala trycket har sångerskan svårt att kontrollera tonhöjden²⁹, sångerskor utan ”tillräckligt fin andningsvirtuositet” (Sundberg 2001:67) i form av förmåga att kontrollera luftflödet intonerar felaktigt. När det subglottiska trycket ökar stegras den sjungna tonens tonstyrka³⁰ det sker även ”en ringa stegring av fonationsfrekvensen, om andra faktorer hålls oförändrade” (Sundberg 2001:58). Separat kontroll över dessa

²³ Den luftvolym en person kan blåsa ut efter maximal inandning, möjlig att träna upp.

²⁴ Stämbanden förs ihop (adduktion) och isär (abduktion) vilket medför att glottis öppnas och sluts. De skeden av tonproduktionen under vilka stämbanden vidrör varandra så att mellanrummet (glottis) stängs kallas ”slutenfasen”.

²⁵ Det medicinska namnet är arytenoidbrosk.

²⁶ Den som vill få en fysisk förnimmelse av skillnaden kan lägga en hand på struphuvudet och upprepa uttala ”g” och ”k” utan omgivande vokaler.

²⁷ Detta kan jämföras med att blåsa ljud i ett grässtrå spänt mellan tummarna, det fungerar när strået spänts hårt.

²⁸ Kulning är ett sångsätt som fungerade som arbetsredskap på fäbodarna, och för att sången skall bära längst möjligt är sångsättet väldigt ljudstarkt och tonläget högt.

²⁹ Fonationsfrekvensen (mäts i Hz).

³⁰ Fonationsstyrka, mäts i dB.

tonbildningsaspekter är en färdighet sångare måste träna in, eftersom dessa i tal är förbundna genom att man skapar önskvärt subglottiskt tryck via ”andningsapparatens passiva utandningskraft” (Sundberg 2001:67). Undersökningar av skådespelares recitation visar att det subglottiska trycket höjs ”avsevärt för tonande konsonanter” såsom ”[ng] och [l]” (Sundberg 2001:64). Dessutom förlängs i talet ofta de inledande konsonanterna i betonade ord (Sundberg 2001:195).

Det är möjligt att genom träning sänka det subglottiska tryck som krävs för att nå en viss ljudnivå, otränade röster behöver gärna ett högre tryck (Sundberg, 2001:65). Vikten av detta blir tydlig exempelvis vid slutet av en lång fras. Om sångaren upplever att luften håller på att ta slut blir försöken att få den att räcka till krampaktiga. Detta gör att glottisresistansen ökas, följden blir en pressad fonation (Sundberg 2001:65). Då föregångarna möjligen upplevde inspelningssituationen som stressande är det intressant att Sundberg spekulerar i om glottisresistansen kan öka ”även i röstlägen som blivit trängda av andra skäl än trytande luftresurser, som t.ex. när man sjunger toner som är höga, starka eller svåra i annat avseende?” (2001:65).

När sångare kombinerar en stor adduktionskraft (kniper åt om luften) med ett högt subglottiskt tryck sänks grundtonshalten i den klingande tonen³¹, struphuvudet höjs gärna och tonen upplevs som ”ljus”. Denna typ av fonation brukar kallas ”pressad”. Motsatsen, ”flödig” fonation, är då sångaren använder ett lägre subglottiskt tryck och mindre adduktionskraft, vilket höjer grundtonsamplituden³² (Sundberg 2001:102, 169). I en skala med pressad fonation och flödig fonation i ytterpunkterna hamnar sångstilar som blues och opera (generaliserat) i varsin ytterkant (Sundberg 2001:259).

När en klang upplevs som ”ljus” är tonen mindre grundtonshaltig (Sundberg 2001:185). Däremot framhäver en luftig ton mörkare övertoner (Dowling & Harwood 1986:72, 68). Allt detta är intressant för utövare av folklig vissång eftersom en vokal kan produceras med olika grundtonshalt men med samma ljudnivå. Högre deltoners dominans förstärks ju starkare en vokal sjungs (Sundberg 2001:98, 155).

REGISTER - TONLÄGEN

Termer som bröst- och huvudröst är en sorts perceptionshjälp för sångaren då tonerna alltid alstras i stämbanden. Vid sång i lågt register³³ känns vibrationerna i bröstbenet³⁴ men med stigande tonhöjd flyttas de successivt till huvudet. Vid kulning tillkommer dessutom flageoletregisteret, vilket används när kvinnor sjunger toner som är högre än ca C6. Då delas stämbanden med

³¹ Grundtonsamplituden. Detta genom att pulsamplituden minskar. Sundberg förklarar detta utförligt.

³² Eftersom pulsamplituden ökar. ”Om man ytterligare minskar på adduktionskraften (och kanske tillsätter en knivsudd abduktion), kan man komma till *läckande fonation*, som i tonande viskning, där stämbanden inte når fram till varandra och följaktligen inte heller kan stänga glottis.” (Sundberg 2001:102)

³³ Modalregister för män, bröst- och mellanregister för kvinnor.

³⁴ Sternum

muskelhjälp, liksom man med ett finger kan förkorta en fiolsträng och på så vis spela betydligt ljusare toner (Sadolin 2009, Sundberg 2001). Det speciella med flageolettregistret är grundtonen ligger över första formanten (Sundberg, 2001:70).

Mellan de olika registren har män ett och kvinnor två ”överlappningsområden” (Sundberg 2001:71) vilka ibland något missvisande benämns röstskarvar³⁵. I konstmusikalisk sångpraxis är det ett ideal att dölja röstskarvar medan de exponeras i en sångstil som jodding. I takt med att en sångerska sjunger allt högre tonhöjder ökar både grundtonsdominansen och skillnader mellan ”starkt” och ”svagt”. I modalregister höjer ickesångaren vanligen struphuvudet i takt med tonhöjden (Sundberg 2001:69, 95, 111). Sångare tränas till att inte göra detta eftersom formantfrekvenserna annars stiger.

PRODUKTION AV FORMANTER – VOKALFÄRG, KLANGFÄRG OCH SPRÅKLJUD

Formantfrekvenser är frekvenser som särskilt gynnas av ansatsröret, det vill säga låter mycket. Formantfrekvenserna bestämmer stora delar av såväl röst- som vokalklangen, eftersom de förstärker de av spektrats deltoner som ligger vid en formantfrekvens (Sundberg, 2001:33). En individs klang(-repertoar) varierar med gehör och motorisk kontroll³⁶ men även estetiska preferenser och ambitioner. Upplevelsen av det egna sjungandet/ talandet framstår både som en intern³⁷ (benledd) och extern³⁸ (luftledd) återkoppling för varje ton som produceras (Sundberg 2001:205, Sjöberg:2007). Det faktum att den oackompanjerade sångerskan själv producerar sina intonationsreferenser och att dessa återkopplas såväl via luften som via skallvibrationer är avgörande för att kunna följa analysen av arkivinspelningarna. I skallvibrationerna, av Sundberg omnämnda ”benledda” ljud, dominerar spektrats lägre deltoner³⁹. Skallvibrationerna är svåra för sångerskan att förlita sig på då de speglar både tonhöjd och vokal⁴⁰, och olika vokaler dessutom genererar olika starka skallvibrationer. Vokaler med hög första formantfrekvens ger svaga vibrationer, medan ”vibrationsamplituden ökar med minskande käköppning” (Sundberg 2001:207). Detta innebär att uttal av ”leende” vokaler ([i], [e]), de med låg första formant frekvens, skapar starkare skallvibrationer. Dessutom fungerar benledningen bäst vid lägre frekvenser (Sundberg 2001:205-207).

Eftersom ansatsröret i stor grad kan ändras via ”artikulatorerna; läppar, tunga, underkäke,

³⁵ Medveten träning och aktiv kontroll över tonstyrka och vokalval kan resultera i att överlappningsområdena döljs. Män har ett överlappningsområde mellan modal- och fallettregistret ungefär vid ”200-350 Hz (tonhöjderna G3-F4, ungefär)”. Kvinnor har två överlappningsområden, ett mellan bröst- och mellanregistret vilket ”ligger runt 400 Hz (ungefär G4)”, samt ett ungefär vid ”660 Hz (E5)”, vilket är mellan mellan- och huvudregistret (Sundberg, 2001:71).

³⁶ I sin tur kopplad till såväl hormoner som allmän hälsostatus. (Miller 1994)

³⁷ Kinestetisk

³⁸ Auditiv

³⁹ De lägsta deltonerna är oktav, kvint och kvart.

⁴⁰ Fonationen och artikulationen.

velum och larynx” (Sundberg 2001:123) kan sångaren även styra formantfrekvenserna⁴¹. Formantfrekvenserna är tätt kopplade till vokaler⁴². Varje vokal har en särskild formantfrekvenskombination eftersom varje vokal bildas olika inne i munnen och därför genererar olika areafunktion (Sundberg 2001:37).

Ju starkare en vokal sjungs desto mer dominerar spektrumets högre deltoner. Då detta av örat uppfattas som att vokalfärgen ljusnar tränar sångare på att inte höja första formantfrekvensen i takt med ökad tonstyrka (Sundberg 2001:98, 110). En operasångerska som överröstar en symfoni-orkester har inte ”tagit i” utan laborerat med formantfrekvenserna. Detta har konsekvenser för ordens uttal, somliga vokaler måste vridas till en ur talhänseende onaturlig produktion, så kallad egalisering (Sundberg 2001:258). När man egaliserar vokaler minskas klangspektrats variationer. Detta sker i högre grad hos sångare och är ”sannolikt en typisk skillnad mellan sång och tal” (Sundberg 2001:96). Att klangspektrats variationer minskar vid egalisering är intressant för utövare av folklig vissång med tanke på Gustafssons (2008) fjärde punkt, att klangskillnader och röst-skarvar framhävs. Toner sjungna av sångare har gärna starkare grundtonshalt än de som sjungs av icke-sångare. Dominansen av de lägsta deltonerna ökar när en person med otränad röst sjunger starkare. Däremot minskar de lägsta deltonernas dominans när tonhöjden ökar, vilket beror på ett ökat subglottiskt tryck. ”Deltoner med höga frekvenser tillför snabba ljudtrycksvariationer” (Sundberg 2001:87, 94).

Språkljud delas ofta upp efter produktion i konsonanter (röstljud alstrade av ett hinder) och vokaler (obruten luftström). Teoretiskt kan sångerskan sjunga en vokal oändligt länge utan att ändra klangen. Hon kan via egalisering bibehålla tonhöjden men ändra vokalens klangfärg. Dessutom kan hon ändra tonhöjd eller tonstyrka men behålla vokalens klang (Dowling & Harwood 1986:63, 64) eftersom denna främst styrs av första och andra formantfrekvensen. Velumportens position (och därmed graden av nasalitet) vid tal och sång varierar mellan olika språk (Sadolin 2009:171). I svenska är nasala vokaler inte betydelseskiljande, vilket är fallet i exempelvis franska⁴³.

____ När man sjunger med långt ansatsrör, exempelvis rundar läpparna och sänker struphuvudet, sjunker formantfrekvenserna, på samma sätt som de stiger när man gapar bredare⁴⁴ (Sundberg 2001:130). Vanligen höjs struphuvudet⁴⁵ för vokaler som produceras med brett gap, såsom [i]⁴⁶. På motsvarande sätt sänks det för vokaler som produceras med ”rundad läppöppning, som [u]”

⁴¹ Formantfrekvenserna ändras även hos icke-sångare.

⁴² Den som önskar mer information kan undersöka alla vokalers karaktärer: <http://www.ne.se/vokalfyrsiding>

⁴³ Uttalet av [bø], bon (god) kan bäst beskrivas som den nasala versionen av [bo], beau (vacker). Vad som är fallet med malungsmål har jag inte lyckats få något bra svar på.

⁴⁴ Försök att säga ”i” med munöppningen för ”y” etc (Sundberg, 2001:35).

⁴⁵ Larynx

⁴⁶ För en överblick rekommenderas Massachusetts Institute of Technology; http://ocw.mit.edu/courses/health-sciences-and-technology/hst-725-music-perception-and-cognition-spring-2009/lecture-notes/MITHST_725S09_lec07_timbre.pdf

(Sundberg 2001:128). De två lägsta formanterna är viktigast för *vokalfärgen*. ”Leende” vokaler som [i] och [e] har låg första formant men hög andra formant (Sundberg 2001:36). Således kan första formanten kopplas till käköppning, den stiger om man gapar stort. Tungans form har större betydelse för andra formanten som stiger ”när tungan klämmer ihop ansatsrörets främre ände vid hårda gommen” (Sundberg, 2001:35). Olika vokaler förknippas med olika fonationsfrekvens visat en undersökning med körsångare. Fonationsfrekvensen kopplad till [i] var hög, men sänktes via ”[e], [e] och [a]”. På motsvarande vis steg fonationsfrekvensen från låg till hög vid produktion av [o] eller [ø] till [y] (Sundberg 2001:182). Dessa inneboende skillnader i produktionen förminskas när sångerskan lärt sig att inte sammanblanda fonation med artikulation. Dessutom förminskas skillnaderna när sångerskan får intonationsinformation via instrumentackompanjemang.

Högre formantfrekvenser (tredje och fjärde) är viktigare för *klangfärgen*. Tungspetsens läge avgör tredje formantfrekvensen och fjärde formantfrekvensen kopplas till larynx-tubens utseende (Sundberg 2001:280, 140). Dessa gör att en man och en kvinna som sjunger i ungefär samma tonläge, en alt och en tenor, klingar olika. Hos tenorer ligger tredje och fjärde formanten närmare varandra än hos alt, och det är främst detta faktum som gör tenorklangen ”strävare” (Sundberg 2001:137). Ett tydligt exempel på effekten av närliggande formantfrekvenser är att en kontrabas klingar strävare än en fiol. Dessutom ökar fonationsstyrkan när två formanters frekvenser närmar sig varandra, vilket betyder att ”tenorerna har starkare deltoner än altarna i frekvensområdet vid tredje och fjärde formanten” (Sundberg 2001:137). Liknelsen med tenorer och alt är på ett generellt plan relevant för folklig vissång eftersom flera kvinnliga föregångare sjöng i lågt läge, medan männen sjöng i högt läge (Jersild & Åkesson 2000). Fysiologiskt sjunger kvinnor dessutom med en ”betydligt starkare” grundtonshalt (Sundberg 2001:91). Män som sjunger i ljusa lägen låter likt kvinnliga sångare. Detta beror på att båda har en stark grundton, men kanske främst på att de sjunger i liknande tonlägen (Sundberg 2001:94). I vissång och kulning verkar första formantfrekvensen ”genomgående avstämmas till fonationsfrekvensens närhet” (Sundberg 2001:262).

PERCEPTION AV FORMANTER – RUND ELLER STRÄV KLANG

Det som benämns röstklang är egentligen information om hur spektrat ser ut i form av vilka deltoner som dominerar (Sundberg 2001:69). Då röstklang i tidigare studier av folklig vissång ofta beskrivs metaforiskt (Lien 2001, Åkesson 2007, Gustafsson 2008) är det relevant med en kort genomgång av hur det mänskliga örat uppfattar olika ljud.

Förenklat förefaller hörseln ha en egen frekvensskala, kritisk bandbredd⁴⁷. För frekvenser under ca 500 Hz⁴⁸ är skalan linjär, för högre frekvenser logaritmisk⁴⁹. Ett svar på huruvida två lika

⁴⁷ En kritisk bandbredd ”motsvarar i basen ett visst halvtonssteg, närmare bestämt ca 3 halvtonssteg eller liten ters” (Sundberg 2001:138). Sundberg förklarar fenomenet ingående men medger att det är en förenkling av verkligheten.

⁴⁸ 500 Hz motsvarar ungefär H3, blott en halvton under det för män sägenomspunna ”höga C”.

starka toner ligger inom samma kritiska band är att de kan urskiljas var för sig. Klangen blir ”sträv”⁵⁰ av samtliga toner som ligger närmare varandra än ett kritiskt band. ”Om deltonerna samtidigt är starka och precis lika starka blir strävhetseffekten som störst”⁵¹ (Sundberg 2001:138). Eftersom formanter stiger i ljudnivå när de närmas varandra följer att deltoner vid tredje och fjärde formantfrekvensen är starkare hos tenorer än hos altar. I enlighet med detta borde manliga föregångare ha en strävare röstklang än de kvinnliga, inte bara generellt utan även när de sjunger i samma tonläge. I de fall då avståndet mellan tredje och fjärde formanten är ”en kritisk bandbredd eller mindre” kommer de troligen att göra klangen strävare genom att förstärka ett deltonspar (Sundberg 2001:139). Motsatsen till sträv klang brukar beskrivas som ”slät, rund och mjuk” (Sundberg 2001:137). Följden av detta är möjligheten att vissa klangbeskrivningar som kan verka metaforiska har ett budskap som kan förklaras akustiskt.

Då deltoner är jämna multiplar av grundtonen blir deras inbördes skillnad räknad i intervall mindre allt högre upp i skalan. Följden är att för toner under 100Hz ”ligger alla deltonsgrannar närmare varandra än 100 Hz, så alla deltonsgrannar kan göra klangen sträv” (Sundberg 2001:138). Detta är tydligt när kontrabasister spelar med stråke på den lägsta lösa strängen (E2). Vid högre grundtonsfrekvenser (då 100 Hz motsvarar ca G₂ är grundtonsfrekvensen oftast högre) är det bara de deltonspar som ligger över 5e- 6e deltonsparet, alltså en liten ters ifrån varandra, som gör klangen sträv (Sundberg 2001:138).

En tung teknisk genomgång avslutas härmed, och läsaren lugnas med ännu ett citat av Sundberg: ”det mesta är oskadligt, bara det inte görs för ofta” (2001:238).

Cathrine Sadolins Complete Vocal Technique

Den danska sångpedagogen, sångerskan och forskaren Cathrine Sadolins teorier om sångteknik och röst användning är genreövergripande. Hennes *Complete Vocal Technique* har använts som ett analysredskap i röstexperimenten kopplade till den sjungande analysen av föregångarna. När analysresultaten pekat på avvikelser från Gustafssons lista har förklaringar främst sökts hos Sadolin. Att använda *Complete Vocal Technique* i analysen medför antagandet att föregångarna sjöng på ett vis de själva ansåg bekvämt, ändamålsenligt och inte minst trivdes med. Med detta antagande är påståendet att ”perfekt intonation uppstår som en extrabonus till korrekt röstvänlig teknik” högtintressant (Sadolin 2009:73).

⁴⁹ Enkelt förklarar utgår en linjär skala från skillnader, det är skillnad i det inbördes förhållandet mellan 1:2 jämfört med 2:3. En logaritmiskt skala exponentiell och används förutom att ange frekvensförhållanden till att ange ljudstyrka (Decibelskalan) eller kraften i en jordbävning (Richterskalan).

⁵⁰ I engelskt litteratur, tex den tidigare hänvisade sidan från MIT, kallas ”sträv” för ”rough”.

⁵¹ Återigen ett kontrabasexempel – det är svårt att stämma de två lägsta strängarna genom att spela dem samtidigt.

All röstvänlig sång bygger på ”de tre grundprinciperna”: 1) stöd, 2) nödvändigt twang (tätning och fokusering av ljudet genom minskning av larynxtubens öppning genom att föra nedre delen av struplocket närmare kannbrosken) och 3) avspända läppar och käke. Sadolin förespråkar att medvetet använda sitt muskelminne och att lita på att om något *känns* fel så är det fel (2009:12). Kompletta sångteknik bygger på röstens ”operativa principer” (2009:81). Enligt dessa kan alla ljud frambringas hälsosamt och ”röstvänligt” genom att sångaren övar in fyra ”funktioner”: neutral, curbing, overdrive och edge (2009:81). Samtliga ljud kan härledas till en funktion. Varje funktion har egna föreskrifter för oskadligt experimenterande, och är bunden till såväl tonlägen som uttal av vokalljud. I funktionen neutral kan man sjunga över hela registret och använda alla vokalljud, begränsningen är att man inte kan sjunga starkt. I funktionen edge kan man sjunga väldigt starkt men däremot inte producera alla vokalljud. Funktionerna kan renodlas eller blandas förutsatt att sångaren vet när, varför och vilka funktioner som är inblandade.

Kontrollerade funktionsbyten kan vara hörbara eller ohörbara, och ske inom en fras eller inom ett ord. Omedvetna funktionsbyten resulterar i ofrivilliga skarvar, vilka kan orsaka röstproblem och tekniska begränsningar (2009:83). Det är således skillnad mellan att vara skolad i *Complete Vocal Technique* och att förlita sig på en sångteknisk autokorrigerande. På samma sätt som en chaufför väljer växel efter väglag väljer en sångerska skolad i *Complete Vocal Technique* funktion efter ändamål. Funktionerna är indelade efter deras respektive grad av metall - ”icke-metalliska, halvmetalliska och helmetalliska ljud” (2009:81). Metallkaraktären som förstärks vid högre volymer, innebär att ljudet blir ”kantigt, hårdare, råare eller mer direkt” (2009:65, 81). Metalliska ljud är väldigt vanliga i folkmusik och är på intet sätt farligare att producera (2009: 82). Sadolin kopplar klangfärg till funktion, metalliska ljud har en ljusare klang. Detta stämmer med tidigare genomgång av hur den mänskliga rösten producerar olika klanger, starka toner får lätt en ljusare klangfärg.

Röster reagerar olika på slitage. Kopiering av en framgångsrik sångares uttryck ger inte automatiskt en hållbar sångstil, man måste lita på sin kroppsliga upplevelse. Samtidigt kan sångstilar felaktigt låta slitsamma (2009:6).

Klangbegreppet

Westman (1998) undersöker i sin avhandling bredden av tonspråk och klang inom folkmusikaliskt fiolspel⁵² i Sverige och Norge. En av slutsatserna är att klang är en integrerad del i musiken. Med tanke på det stora antalet olika fiolstämningar verkar de frekventa klangväxlingarna inom äldre instrumental och vokal folkmusik (då melodirepertoaren i stor grad överlappar) vara en del av

⁵² Felespel - felemusik.

idealet (Westman 1998:115).

Tradering av musik möjliggörs genom kulturellt etablerade tonala system. Dessa finns i kommunikationen mellan musiker och lyssnare och gör att framföranden skilda åt av tid, rum och instrumentering kan tolkas som "samma" (Dowling & Harwood 1986:91). Även om det för utomstående, oavsett allmänmusikaliska kunskaper, låter som musikalisk anarki finns en egen logik, vilket den levande traderingen är ett tecken på. Med ökad förtrogenhet med en viss musikstil framstår färre saker som godtyckliga. Musikupplevelsen organiseras genom att en melodi läggs på ett förutbestämt (kulturellt/genrespecifikt) tonalt system. Den som inte förstår det tonala systemet har svårt att uppfatta melodin (Dowling & Harwood 1986:201). Vid studier av föregångares sjungande är detta viktigt att minnas, då "äldre tonalitet kan innefatta ett eller flera tonala system" (Westman 1998:3).

TONPLATSER OCH TONHÖJDER

För kunna minnas tonplatsernas mönster i en melodi behövs ett kognitivt kategorisystem. Dessa etableras liksom intonationstolerans (upplevelsen av "samma") i tidig ålder och är extra viktiga i muntliga kontexter (Dowling & Harwood 1986:91, 152). Personer med olika förväntningar kan lyssna till samma visa men fästa sig vid helt skilda saker, eftersom stil kräver gemensam förståelse för musikaliska relationer (Dowling & Harwood 1986, Westman 1998, Johansson 2009).

I Gustafssons lista kallas grundton, sekund, kvint och oktav för "referenstoner" (2008:367). Hos Jersild och Åkesson (2000:119) är grundton och kvint "de huvudsakliga referenstonerna". Både Westman (1998), Jersild & Åkesson (2000) och Gustafsson (2008) nämner förekomsten av "tonhöjdsvariabilitet". Detta betyder att de variabla tonplatserna (inte referenstonerna) har ett större spektrum av möjliga intonationer. Eftersom en skalton kan intoneras på flera vis, används termen tonplats som samlingsnamn på en tons möjliga intonationer (Jersild & Åkesson 2000: 99). Att skilja på dessa begrepp och att vara medveten om tonplatsers olika grad av stabilitet är viktigt för att kunna utföra analysarbetet. Även om slutsatsen visade att det var onödigt undersökte Westman fenomenet "invanda fingerplaceringar", om spelmännens intonation kunde förklaras med att "vissa fingerkombinationer fysiologiskt låter sig göras bättre"⁵³.

INTERVALL OCH INTONATION

Westman skiljer på "simultanintervall" (s.-intervall) där två eller flera toner klingar samtidigt, och "progressionsintervall" (p.-intervall) där tonerna klingar efter varandra. När p.-intervall skiljs från s.-intervall följer möjligheten att skilja mellan melodiska och harmoniska intonationskrav,

⁵³ "Det kan till exempel leda till att ett andra finger får en högre intonation när den följer efter ett tredje finger än när den följer efter ett första finger." (Westman 1998:139)

svävningar⁵⁴ kan uppstå endast vid s.-intervall. Personer utan absolut gehör uppfattar och reproducerar intervall (exempelvis kvarter) oberoende av starttonens frekvens. En kvart är ”en kvart” när tonhöjdsavstånd organiseras logaritmiskt och inte linjärt, således är det frekvensförhållandet och inte frekvensskillnaden som är intressant (Westman 1998; Sundberg 2001). Ur tanken på oktavekvivalens; att exempelvis alla olika höga och låga C uppfattas som ”samma” när de förekommer i s.-intervall, härleds den logaritmiska tonhöjdsskalan, och oktavekvivalensen kan förefalla inbyggd i människans hörande (Dowling & Harwood 1986:238).

Intervall benämns gärna som konsonanta eller dissonanta, en indelning som är komplicerad då det finns såväl akustiska svar (konsonans som klangrik: tonerna i intervallet har flera gemensamma deltoner) och mer kultur- eller genrespecifika svar (tonerna anses klinga fint ihop) (Dowling & Harwood 1986). Intervallens grad av konsonans/dissonans kopplas inte bara till huruvida de klingar samtidigt eller ej eller vilken storlek de har (små intervall mer dissonanta) utan även till i vilket register (inte röstspecifikt) de förekommer. Det mest dissonanta s.-intervallet över 500Hz (ca H4) är ett intervall mellan en halvtön och en kvartston. En knapp oktav lägre, under C4 är 1,5 diatoniska halvtöner mest dissonant. Vid C3 är det 3 halvtöner (en liten diatonisk ters), medan det vid C2 är 5 halvtöner (en ren kvart)⁵⁵ (Dowling & Harwood 1986:83).

S.-intervall kan således ur akustisk synvinkel vara klangrika (oktav/ kvint /kvart) eller klangfattiga (få gemensamma deltoner: sekund, ters, sext, septima). Toleransen för mikrointonation är störst vid klangfattiga intervall, och Westman ser ett ”klart samband” mellan variabla intervall och klangfattiga tonplatser i felemusik, och att det är ”troligt att klangrika tonplatserna kan inverka på intonationen” (1998:115).

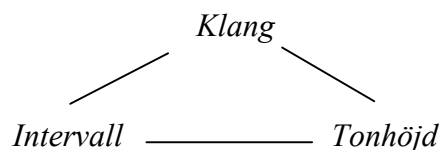
Relevansen av harmoniska och melodiska intonationskrav beror på kontext, i monofoni ”är progressionsintervallet mellan två toner det primära” (Westman 1998:113). Referensen för p.-intervall existerar endast i minnet, och att intervallet främst bygger på frekvensskillnader och inte frekvensförhållanden gör intervallens storlekar subjektiva. ”Vokal monofon musik... består uteslutande av p.-intervall, om den inte utövas i ett akustiskt rum, där klangen leder till att en ton ligger kvar och överlappar nästföljande toner” (Westman 1998:113). Även Sundberg (2001:185) menar att intonation kan kopplas till den lokal där musiken utövas⁵⁶. Westman konstaterar att ”kontraster i klangstyrka på olika tonplatser tycks vara en väsentlig del av klangidealet”. Däremot

⁵⁴ När en fiolspelerska stämmer sin A-sträng efter en stämgaffel reglerar hon stämskruvarna tills svävningarna avstannat och frekvenserna stämmer överens. Så länge frekvenserna inte stämmer kommer ljudstyrkan att omväxlande öka och minska.

⁵⁵ Kvartintervallet förekommer ofta i fyrstämmiga koraler och räknas där som konsonant. Tonlägets betydelse för uppfattningen av dissonans/ konsonans visas när fyra kontrabasar spelar en fyrstämmig koral. Med dagens musikförståelse är detta mindre njutbart att lyssna till än om en vanlig stråkkvartett (2 fioler, viola, cello) hade spelat.

⁵⁶ Även om påverkan från omgivande lokal minskar med ökad teknisk skicklighet i form av exempelvis muskelminne (2001:206).

binds inte rent monofon musik till klangidealet ”annat än genom utövarens inre föreställning om dess karaktär”(1998:115). Westman (2001:64) presenterar en formel som visar att klang, melodi och intonation inte kan skiljas åt.



Westman illustrerar i en artikel (2001:66) två tonala system. I ”system A” kan melodier skapas fritt och intervall förekomma i valfri ordning, även om ”halvtoner och heltoner är vanligast”. Dock finns det begränsningar i möjligheten att variera röstklngen. På längre toner undviks vassa vokaler (de med hög andra formant). ”Det finns ett klangideal, ett tonhöjdsmonsterideal, men inget melodiideal.” Enligt punkt 4 om oegaliserad klang i Gustafssons lista verkar folklig sångpraxis falla bättre in under Westmans ”system B”. I detta tonala system kan klangerna varieras närmast obegränsat. Begränsningarna finns i stället i möjligheten att blanda intervall eller utforma melodier, ”det finns ett melodiideal, viss tonhöjdsmonsterpraxis, men inget klangideal” (Westman 2001:66)

MELODIK

Då en tonplats funktion och position kan variera med melodisk kontext kan det vara vilseledande att studera tonalitet som isolerad företeelse (Westman 1998, Jersild & Åkesson 2000). Det blir uppenbart i visor med pendlande tonalitet, där både funktion (tex. inledningston) och position (relation till referenstonen) kan ändras. Westman iakttar att ”en tonplats kan ha bytt funktion när ändringar i intonation, klang eller melodisprång sker (1998:145). Det är väldigt verkningsfullt om intonationen av en tonplats i ett modus, exempelvis inledningstonen, kan varieras. Detta eftersom en ton kan uppfattas som olika beroende på var den befinner sig i ett melodiskt förlopp (Jersild & Åkesson 2000). Endast en intonation av en tonplats kan förekomma vid en given tidpunkt, även om ”möjligheten att variera intonationen är större i samband med ovanligare p.-intervall”(Westman 1998:147, 22).

Westman önskar kunna beskriva alla typer av intervallprogressioner och detta kräver ett ifrågasättande av begreppet ”grundton”. Det är inte otänkbart att ett ”melodiskt förlopp” kan innehålla gradvisa ändringar i tonhöjd, exempelvis kan en sångare potentiellt stiga i tonhöjd under ett framförande. En skala förutsätter en stabil grundton och kan därför inte beskriva detta (Westman 1998:78). En modal musikförståelse är hierarkisk (olika tonplatser är olika viktiga) och utgår från stabila referenstoner. Detta skapar en intonationsförväntan, och skulle göra musik med konsekventa stigningar/sänkningar atonal (Westman 1998:7, 21, Dowling & Harwood 1986:114). Ett system

som kan åskådliggöra successiva tonhöjdsändringar lanseras. Sven Ahlbäck (1989, 2001) har lanserat en teori om att en tonplats har fem möjliga intonationer. Till dessa fem lägger Westman till ytterligare två, den ena så hög att den inkräktar på tonplatsen över medan den andra är så låg att den på inkräktar på tonplatsen under (Westman 1998:22). Även Dowling & Harwood visar (utan att närmare ifrågasätta oktavekvivalensen) intresse för musik vars referenston ändras och konstaterar att när sångare glider in i ett nytt tonläge sker detta med ett intakt ramverk (Dowling & Harwood 1986:122).

MELODIFORMLER

Liv Greni presenterade (1960) en studie av vaggvisor från Setesdal, där hon fann att tre melodiformler kan beskriva stora delar av materialet. Eftersom den vokala folkmusiken delvis delar repertoar med instrumentalmusiken är det intressant att Westman i sin studie av fiolspel anar att konsekventa tonhöjdsändringar i vissa melodier skulle kunna utgöra ”mikroformler”, vilka har funktionen att ”leda intonationen från en intonation i ett formelslut över till en lämplig tonhöjd att starta nästa formel på, så att denna passar in med klangidealet” (1998:134). Möjligheten att variera intonation vid ett givet tillfälle verkar vara ”ungefär en kvartston”, på detta följer att en låg intonation av en tonplats inte utan vidare kan bytas ut mot en hög intonation (Westman 1998:132).

Då tonhöjdsstigningar inte kan uteslutas ur ett tänkbart melodiskt förlopp undersöker Westman möjligheten att förklara fenomenet stigning utifrån melodiformler. Förutsatt att dessa melodiformler kan utgöra tonhöjdsstigningarnas referens och således förskjuta hela melodin tonalt uppstår möjligheten att även ”fasta” tonplatser under vissa förutsättningar är variabla (Westman 1998:135). Innebörden av detta är att de tonala referenserna under vissa förhållanden kan förskjutas.

Klang i sin musikaliska och utommusikaliska kontext

Sång och därmed klang förekommer alltid i en kontext. Att undgå identifikation med ett verk, ”tabula rasa”, har hyllats i konstnärskretsar (Hebdige 1999:100) men är komplicerat i analys av folkliga traditioner. När ljud fixeras via inspelningar eller noter försvinner variationens roll i den kommunikativa inspelningssituationen. Detta är problematiskt då variation är ”ett av de mest kännetecknande dragen i all folkmusik” (Ternhag 1994:69). En illustration av detta kan vara att be en person sjunga en C-durskala nedifrån och upp. Sjunger sångerskan successivt svagare kommer upplevelsen att bli en annan än om hon sjunger allt starkare och avslutar den sista tonen på full volym. Att generalisera över en inspelning är missvisande, eftersom tidigare ändringar och framförandets exklusivitet ignoreras (Jansson 1999:18).

Sångstilar såväl som kraven på dem kan inte separeras från sina musikaliska sammanhang (Sundberg 2001:262, Johansson 2009). I konstmusikalisk sångpraxis omtalas vibrato som

hälsosamt, logiskt om man beaktar att egaliserad klang enklast uppnås genom ett konstant vibrato (Miller 1994). Estetik är alltså kopplad till synen på rösthälsa. Subjektets stilförståelse, position och förtrogenhet med en musikgenre påverkar hennes definition av dissonans och konsonans (Dowling & Harwood 1986:1, Westman 1998). Exempelvis upplever många i folkmusikgenren idag mikrotonala inslag som dissonanta eller kontrasterande, men framför allt genretypiska, och dessa har blivit ett välkommunicerat särdrag mellan folkmusiker och publik (Johansson 2009:27). Lyssnarens fysiska förnimmelse av att en ton ”svider” beror på tonalitetsförståelsen och kan inte härledas till frekvensförhållanden (Westman 1998:8).

Westman talar om ”utommusikaliska element som funktionella i en tonalitetsskapande process” (1998:8). Exempelvis utövades innan orgelns intåg kyrkornas folkliga koralsång i ett multimedialt rum (i ännu högre grad före reformationen). Koralsången var där en del av en helhet, tillsammans med bibliska texter och utsmyckningar (Kvaerndrup 2006:496). Ser man den tonalitetsskapande processen ur en intermedial synvinkel tas hänsyn till flera olika aspekter (Byrman 2008:300). Analysen i föreliggande projekt tar därför hänsyn till de klingande inspelningarna och premisserna för deras tillkomst såväl som mina tolkningar och mätningar. Aspekterna hanteras var för sig såväl som i kombination. Klang i folklig vissång kan ur denna synvinkel betraktas som något som ”kommunicerar meddelanden oavsett grad av estetisk avsikt och lödighet” (Lund 2002:19) och kan behandlas såväl ur ett mikro- som makroperspektiv. Innebörden av ”klang i folklig vissång” blir då kontextuell eftersom sammanhanget avgör vad som associeras med begreppet. Beroende på om ”folklig vissång” utövas på en högskola eller på ett bröllop kan samma begrepp ha olika klar avgränsning och positionsvärde.

Ong (1990) poängterar att talspråkliga kulturer inte kan avfärdas som intellektuellt naiva utan har sin egen logik, potentiellt både sofistikerad och komplex men möjligen dold för utomstående. Då tankar bygger på kommunikation krävs att det som tänks är möjligt att minnas. Enligt talspråkliga mönster är det troligt att de mest ”sofistikerade tankarna” omges av koder, liknelser och upprepningar (Ong 1990:48, 75). Bruket av minnestekniker är ytterst rationellt, då berättelser och sånger inte ”finns” utan måste ”återkallas” i muntliga kulturer. Även Johansson uttrycker formelns stora del i det muntliga kreativitetsidealet (2009:47), och såväl Kvaerndrup (2006) som Åkesson (2007) och Susanne Rosenberg⁵⁷ gör direkta kopplingar mellan talspråkighet och muntligt traderad folklig vissång. Detta på grund av den rika förekomsten av såväl textliga, rytmiska som melodiska formler vilka märks i en inspelning eller en transkribering. Delvis kan inspelningars melodier, texter och rytmer mätas och jämföras, framförandets kommunikationsaspekter är svårare att kvantificera. Eftersom man läser i ensamhet men lyssnar tillsammans hävdar Ong att ljud, framförande och kunskap enar (1990). På samma sätt som det

⁵⁷ <http://www.vxu.se/hum/forskn/ims/balladprojektet/balladantologi/rosenberg/>

skrivna ordet kräver det talade behöver noter klingande musik, men inte tvärtom. Det finns dimensioner av arkivinspelningarna (kanske i likhet med klangaspekten som sådan) som är närmast omöjliga att transkribera utan att i någon mån omstrukturera ljudet. Flera forskare varnar för en polarisering⁵⁸ men ser tendenser till skillnad på muntlig och skriftlig tradering.

Ljudet har genom sin flyktighet en särställning bland människans förnimmelser i förhållande till tiden (Ong 1990:44). Dessutom ger ljud utan att skada ljudkällan, information om dess inre. ”Den mänskliga rösten (kommer) inifrån den mänskliga organismen” (Ong 1990:44, 87) och kan jämföras med tidigare tekniska förklaringar på hur formanterna ger information om ansatsrörets form. Eftersom röstinstrumentet utgörs av människor i en kultur kan röstklang betraktas ur såväl ett köns- som genusperspektiv. Könsaspekten kan utgöras av tonläge och tillgängligt urval av formantfrekvenser. Den kulturella genusaspekten kan utgöras av vad som associeras med olika klanger. En kontratenor associeras med kvinnlighet i vår kultur ”trots att hans ansatsrörs-dimensioner rätteligen måste erbjuda honom ett manligt urval av formantfrekvenser” (Sundberg 2001:13)

Metod och vetenskapsteoretisk bakgrund

Om muntligt traderade visors egentliga existensform är framförande, borde det vara fruktbart att studera dem ur ett utövar-/hantverkarperspektiv. Klanganalys av föregångare med en kvalitativ *performance studie*-metod⁵⁹ (Johansson 2009) innebär att studera de nivåer av musiken som är exklusiva för dem som är förtrogna med en genre. Somligt i en musikupplevelse är tillgängligt för alla medan annat kräver att lyssnare och musiker delar kategorisystem (Westman 1998:9, Johansson 2009:17⁶⁰). Alla kan mäta frekvenser, medan endast de med stor stilförtrogenhet har möjlighet att förstå och tolka meningen bakom ändrad intonation och vilken roll den kan ha i musikalisk kommunikation. De senare aspekterna internaliseras hellre via deltagande i de sammanhang där musiken utövas och har en social funktion, än via teoretiska studier. Fenomen som inte kan ”läras” in är hur musikaliska idéer, mönster, enheter och meningar uttrycks, samt deras bakgrund och tillblivelse (Dowling & Harwood 1986:3, Ong 1990:47, Westman 1998:9). Aspekterna kan iaktas via såväl klang och tonföljd som dynamik, men i slutänden är musikerns produktion av de musikaliska parametrarna omöjliga att isolera. När vi skall minnas låtar skall det helst ske även med hänsyn till den emotionella funktion de fyllde vid de tillfällena visan associeras med. Upplevelsen är viktigare än om en inspelad visa vid en analys klingar absolut likt (Dowling & Harwood 1986:224). Studien har haft tillgång till inspelningarna, men de musikaliska koderna är borta. Analysen bygger

⁵⁸ Åkesson avhandlar detta ingående. 2007:56

⁵⁹ Det finns ingen vedertagen svensk synonym.

⁶⁰ De refererar båda till John Blackings ”surface structure” respektive ”deep structure”.

på det jag via lyssnande, härmande, intervjuer och spektralanlys kunnat kan observera. Den som inte känner till de musikaliska koderna skiljer inte funktion från ornament.

Polanyi⁶¹ förespråkar att minska skillnaderna mellan subjekt och objekt, ”det personliga knyter samman subjektivt med intersubjektivt” (Rolf 1995:18). Mitt projekt om röstklang bygger på både kroppsliga/fysiologiska och tankemässiga aspekter. Resultat av frekvens- och formantmätning uppvisar inte nödvändigtvis om det som var viktigt i visans förmedling. Grunden i undersökningen av klang har varit självreflektion kopplad till de kroppsliga erfarenheterna av att härma föregångarna. Detta har baserats på och varvats med en musikalisk läsning av inspelningarna, litteraturstudier, analys i dataprogrammet wawesurfer, fältstudier i form av intervjuer samt konserter där analysresultat successivt provas ut, således en multimetodanalys.

Inledningsvis var ambitionen att låta metoderna löpa parallellt, trots att de ofta är tids- och rumsligt separerade. Strinnholm Lagergren, påverkad av Mats d Hermansson, presenterar en tankemodell över forskarens fyra perspektiv: deltagar-⁶² och åskådarperspektivet mellan vilka forskarprocessen medlar, samt metaperspektivet - det högsta hönset som övervakar allt (Strinnholm Lagergren 2009:70). I mitt fall har deltagandet utgjorts av ”malungsvisesjungandet” vilket givit inblick i både ljudproducerande och kommunikativa aspekter, då jag i analysrollen interagerat med materialet. Åskådarperspektivet har utgjorts av intervjuer samt spektralanalyser av föregångarnas sång, och genom detta erhöles resultat jag i liten grad kunde påverka. Att dessa olika analyser utförts parallellt och på flera plan - genom såväl konserter, sånglektioner som sjungande med min vokalgrupp Bessman har representerat metaperspektivet. I möjligaste mån redogörs för perspektivbyten, även om detta efterhand blir allt svårare. Därför skapades ett fiktivt utifrånperspektiv genom dagboksanteckningar över övning, inspelade konserter samt reflektioner kring intervjuer och arkivinspelningar⁶³. På grund av den stora kreativa utmaning undersökningen varit har den estetiska mognadsprocessen dokumenterats fortlöpande. Sätten att strukturera och behandla musik förändras med tid och förtrogenhet, och förändringar sker dessutom ofta på oväntade sätt (Dowling & Harwood 1986:4, Ong 1990:75).

Förkunskaperna är i varierande grad ”tysta” eller verbaliserade eftersom ”varje undersökningsprocess... styrs tyst utifrån en bakgrund av vetande och kunnande” (Rolf 1995:63). I Polanyis teorier om det tysta kunskapsbegreppet är trovärdighet, förtroende och auktoritet avgörande för en fungerande traditionsförmedling. Både artikulerad och tyst kunskap överförs i den hierarkiska relationen mellan ”lärlingen” och ”mästaren” via en sorts fortlöpande bekräftat förtroende, vilket gör den traderade kunskapen personlig. Mitt projekt bygger på inspelningar som

⁶¹ Michael Polanyi, 1891-1976

⁶² Åskådare/deltagare är ett begreppspar introducerade av Hans Skjervheim 1926-1999, en av sin samtids stora norska filosofer bredvid (sin motpol) Arne Naess.

⁶³ Sundberg förespråkar att sångaren lyssnar både inåt och utåt, exempelvis via inspelningar för en bra uppfattning om sitt eget ljud (2001:206).

rekvirerats efter kontakt med SVA och då Arnberg gjort inspelningarna är det den musik som skapades i förtroendet mellan honom och föregångarna som spelats in. Ur tradingssynpunkt är denna insikt viktigt då det empiriska material som ligger till grund för studien hade kunnat se annorlunda ut om en annan person gjort inspelningarna. ”Den kunnige” och kunskapen kan inte skiljas åt (Ong 1990:57). Tyst kunskap kan tolkas som att språket inte räcker till för alla beskrivningar, som hos Polanyi. Tyst kunskap kan även beskrivas som hos Wittgenstein, där det ”finns en bit av kunskapens golv som i princip inte kan täckas” (Rolf 1995:36).

Människans livsvärld, referenser och tolkningar utgör enligt Edmund Husserl och Martin Heidegger ett mänskligt konstruerat vetenskapssystem. Ett fenomen är oförståeligt när det saknar beröringspunkter med vår erfarenhet, vilket tangerar Kuhns paradig⁶⁴. Överfört på inspelningarna kan ökad förståelse för en föregångares uttryck fås om man belyser tänkbara motiv, ett fenomen som mikro-intonation tolkas som såväl nervositet som ett estetisk val. Förväntningar sätter premisser för vilka fenomen som registreras, den inspelning som först verkar kuriös kan senare bli den mest spännande. Eftersom tolkningsprocessen bygger på sambandet mellan förförståelse, intryck och erfarenheter påverkar aktuella intryck förståelsen av kommande (Gilje & Grimen 1993).

TILLVÄGAGÅNGSSÄTT

Det är omöjligt att gå in i ett arkivmaterial utan att lyssna efter ”något”. Vad som framstår som ”något” är inte absolut utan kulturellt och i viss mån individuellt (Dowling & Harwood 1986:127). För att ha en bred bas beställdes inledningsvis samtliga SVA:s inspelningar med folklig vissång arkiverade under sökorden ”vokal” och ”Malung”, vilket innebar 61 band inspelade 1949-1976. Dessutom rekvirerades Hars Åke Hermanssons inspelningar efter hans personliga tillåtelse⁶⁵. Hela materialet lyssnades igenom två gånger innan vidare urval gjordes, vilket projektets storlek krävde. Valet föll på de äldsta inspelningarna, Arnbergs från 1949 och 1952, ett empiriskt underlag om 41 visor fördelade på fem⁶⁶ föregångare. Övriga inspelningar utgjorde därefter referensmaterial.

Analysen kan beskrivas med fyra moment. Det första var att upprepade gånger lyssna igenom visorna i normal hastighet. I detta första möte med inspelningarna stod helhetsintrycket i fokus medan liten vikt fästes vid detaljer. Musiken spelades i ett svep, utan omtagningar eller information om föregångarna eller visorna. Idén till ”sångbadet” fick jag från Wittgenstein, att *se efter* för att upptäcka familjelikheter, inte tänka (Wittgenstein 1997). Metoden gav god överblick över klangaspekter i materialet betraktat som en helhet.

För att få en diametralt annan infallsvinkel på materialet följde fas två: ett första besök hos

⁶⁴ Detta behandlas av såväl Ong 1990 som Dowling & Harwood 1986 och Westman 1998.

⁶⁵ Hermansson är en utövare från Malung. Flera av dem han spelat in finns även hos SVA. Det fanns en tanke om att jämföra hans inspelningar med SVA:s, men de första analysresultaten gjorde att projektet tog en annan vändning.

⁶⁶ Min analys skulle senare visa att det rörde sig om sex föregångare!

informer, arkiv och bibliotek i Malung. Väl hemma lärde jag mig låtarna så detaljrikt som möjligt, enligt en metod där jag försökte sjunga *med* föregångarna och krypa in i deras röster, den absoluta motsatsen till ”tabula rasa”. Metoden syftade till att på två plan lossa spärrar. Att reproducera allt jag hörde med minsta möjliga korrigerande utmanade förutfattade meningar om hur man ”kan” göra, och dessutom gavs tillfälle att studera kroppsliga erfarenheter av rösthärmande. Detta var inledningsvis irriterande men blev strax givande ur vokalistsynvinkel. När den nya ljuden kändes naturliga fick musicerandet en ny dimension.

Även om strategierna ändrats i takt med förtrogenhet med visorna har samtliga låtar lärts in via medierad gehörsöverföring, vilket underlättades av att jag i princip har absolut gehör⁶⁷. I de fall jag redan tidigare kunnat någon version av låten har extra fokus lagts på inläring av den aktuella föregångarens version. Inspelningarna har delats upp i små bitar för att jag på bästa sätt skulle kunna härma, jämföra och analysera samtliga språkljud i samtliga visor. Visorna har dessutom spelats upp i reducerad hastighet i dataprogrammet wawesurfer för att avslöja subtil ornamentering. Som en bonus av att erhålla akustisk information av formler och frekvenser via spektralanalys märktes små dynamikändringar, då det kan skilja mycket mellan ”uppfattad och uppmätt ljudstyrka” (Sundberg 2001:61). Det avgörande med de resultat som härleddes vis wawesurfer är att de inte påverkats av den mänskliga faktorn. Denna fas, en extrem version av Åkessons återskapande (2007:52), fick ta lång tid för att visorna såväl på detalj- som helhetsplan skulle få chans att internaliseras. Genom att spela in och sedan lyssna på när jag sjunger med föregångarna gavs möjlighet att upptäcka svävningar, vilket gav en intonationshjälp.

Fas tre handlade om att successivt anpassa, omskapa och experimentera med fynd och gryende analyser (jämför med Åkessons omskapande, 2007). Eftersom musikupplevelsen inte är summan av särdragen är musiker tvungna att bearbeta önskade uttryck tills de själva kan använda dem i en estetisk kommunikation. Att en föregångare ”får till” en estetisk effekt säkrar inte att den som härmar klarar att kommunicera den på ett (för både publiken och sig själv) trovärdigt sätt. För musiker borde kommunikation vara ett mål, och därför har fynden fortlöpande testats ur ett metaperspektiv av såväl mig som solist som vokalgruppen Bessman. Vilken estetik som fungerar framförhandlas trots allt med publiken vid varje konsert.

Ett år efter första Malungsresan återvände jag för ytterligare intervjuer. Härmandet aktualiserade funderingar kring *hur* föregångarna producerade ljud, samt *varför*, i ljuset av deras ålder och olika tonlägen och uttals användbarhet. För att inte ge föregångarnas tolkning av låtarna en missvisande verkkaraktär har fokus legat på ungefärliga och inte absoluta tonlägen. En undersökning av hållbarheten i föregångarnas sångsätt har regelbundet gjorts via Sadolins (2009) svalgspänningstest. Detta går ut på att på ”m” nynna två oktaver i valfri skala (jag har använt

⁶⁷ Möjligt att träna upp, se Dowling Harwood 1986 för tips!

durskala) upp och ner. Testet är effektivt eftersom ”minsta lilla spänning snörper ihop svalget och får tonerna att försvinna”. Dess utfall efter att i 10-15 timmar per vecka ha härmat föregångarna skulle kunna peka på sångsättets hållbarhet. Sjungande på sångens och sångarens villkor har legat i fokus, inte instrumentala förutsättningar på val av tonläge. Den fysiskt upplevda erfarenheten av att som sångare experimentera med klangbegrepp delas med föregångarna, då man måste förutsätta att de sjöng på ett sätt som upplevdes bekvämt. Jersild & Åkesson påpekar svårigheten att ”vid lyssning uppfatta den exakta intonationen”(2000:100). På en fiol ger strängarna en intonationsreferens, på ”röst” finns inget sådant. Därför lät jag tre informanter lyssna och påpeka vad de hörde, innan jag jämförde analyserna med ett piano. Således kom informationen om intonation från tre håll. Ett halvår senare återvände jag för sånglektioner samt en omfattande diskussion av analyserna med min informant, tillika externa handledare Maria Røjås. Fas fyra har handlat om musikalisk mognad, och att låta visorna ”leva fritt”.

SAMTAL MED INFORMANTER

Då informanterna i flera fall varit personliga vänner eller släktingar och samtalen ibland skett vid deras köksbord, har intervjuerna ibland tangerat det informella. Via papper och penna har direkta och särskilt illustrerande citat noterats, liksom kommentarer och svar på frågor, men även sådant som tett sig som stickspår. Det material som transkriberats innehöll inga skratt, upprepningar eller felsägningar. Att bilda intervjuerna hade möjligen ökat datamängden, men å andra sidan höjt tröskeln för vad som kunde sägas. Med hänsyn till att informanterna kan ha mints fel har data gällande föregångare och visor kontrollerats i efterhand. Dessutom har de getts möjlighet att korrigera påståenden då jag återkommit med frågor via e-post eller telefon. Tre informanter har tillsammans med mig lyssnat och kommenterat hur de tolkar klangen i samtliga visor. Intervjuerna har varit väl förberedda men i genomförandet haft en öppen och ”fri” karaktär och på ett generellt plan handlat om informanternas eget utövande, föregångare och folklig vissång. Detta gav möjlighet att på olika vis upprepa frågor och påståenden, men samtidigt uppmärksamma motsägelser. Resultaten av samtalen ledde till en ”dialog” med inspelningarna, vilket resulterade i nya perspektiv och frågor.

INTERVJUFRÅGOR

De samtalsämnen som utgjort plattformen för diskussion med informanterna var:

- * Informanternas musikaliska bakgrund och personliga definition av folklig vissång och röstideal.
- * Informanternas strategier för inläring av låtar.
- * Funderingar kring forna tiders eventuella åsikter om klang och framförandep Praxis samt informanternas erfarenheter av att ha lärt sig låtar direkt av föregångare.

- * Hur klangupplevelsen ur sångar- och lyssnarperspektiv kan kopplas till musik av olika tonalitet.
- * Betydelsen av språk, melodik, tonalitet, tonläge, ornamentik och tonproducering.
- * Eventuella samband mellan intonation, tonläge och klang.
- * Vad hos föregångare informanterna själva medvetet använder idag.
- * Vad vore vettiga områden att utforska?

INFORMANTERNA

Eli (Målar) Lennart Johansson, Västra Fors⁶⁸

Eli Lennart var vid intervjutillfället 75 år, den ende informant som finns med i referensmaterialet. Han trodde sig först inte kunna bidra, men hade förberett sig väl. På baksidan av ett A5-kuvert fanns stödord och låtar nedskrivna. Eli Lennart är väldokumenterad och väl ansedd som sångare, spelman och förmedlare av såväl folklig musik som malungsmål och lokalhistoria.

Agneta Stolpe, Äppelbo

Sångerska, föreläsare och logonom. Uppväxt i en musikalisk familj; hemma var det alltid folk som spelade ”bra musik, Django Reinhardt och låtar från orkesterföreningen blandades med vallåts-polskor”! Det spelades fiol, dragspel, gitarr, Agneta trallade och sjöng. Musiken ”bara fanns”.

Maria Røjås, Södra Heden, Lima

”Mor och far sjöng och spelade jämt.” Maria började tidigt i kör, ”ett annat sätt att musicera” och med spelmansstämmor. Dansen på stämmorna var en ”jätteväsentlig musikalisk skolning”. I bagaget finns utbildning vid Kappelsbergs musikskola, sångpedagoglinjen vid Kungliga Musikhögskolan samt Operastudio 67. Inte minst är hon lärare för viskursen vid Malungs Folkhögskola sedan 1986.

Perjos Lars Halvarsson, Södra Heden, Lima

Fadern och modern sjöng jämt, ”det var det man gjorde” när folk träffades. Perjos Lars har turnerat som fiolspelare med Wille Toors. Musikalisk skolning har varit via folkmusikkurser vid Snöå bruk i Dala Järna, kapellkören i Västra Fors och att ha ”dansat vad som helst och jämt”..

Anna Hedin och Elisabeth Bjurström Jonzon, uppväxta i Västra Fors

Även systrarna Elisabeth och Anna är uppväxta i en familj där det alltid sjungits och spelats. Förutom att sjunga visor spelar de piano och är körsångare sedan 55 år tillbaka.

BESSMAN

Det finns inget egenvärde i att föra vidare allt som någonsin uttryckts. Projektets viktigaste estetiska kontrollgrupp har varit Bessman, en vokalkvartett med Marie Länne Persson, Astrid Selling Sjöberg, Lisa Stormlod och mig. Vi är alla hel- eller halvprofessionella sångerskor med gedigen folkmusikaliskt erfarenhet. Vår uttalade ambition är att undersöka vilka uttrycksmöjligheter som

⁶⁸ Malungsfors, som består av två byar - västra och östra.

finns i kvinnorösten när konventionellt vacker klang inte står i fokus. Kontinuerligt har Bessman testat trovärdigheten och uttrycksmöjligheterna i resultaten från analyserna av föregångarna. Vi har såväl under repetitioner och diskussioner som i konsertsituationer testat om och hur vi kan använda särdrag som tilltalar oss i en estetisk kommunikation idag. Varje konsert är en sorts experiment där texten oftast är förutbestämd medan valet av toner och klanger processas mellan oss och publiken. Vissa klangliga/tonalitmässiga val och tolkningar kräver större mod än andra, och stämningen under konserten avgör. Dessa val tar vi alla fyra var för sig, medan vi har ett antal förutbestämda hållpunkter eller mötesplatser. Således har de visor vi framför en mycket liten verkkaraktär. Eventuella instrument får vara med på rösternas premisser när det gäller exempelvis tonläge. Vi har givit ett flertal konserter (offentliga/privata), spelat in program för Sveriges Radio samt medverkat vid universitetsföreläsningar.

Att omtolka föregångares soloframföranden med deras rytmiska och tonala ”avvikelser” i en ensemble är utmanande (Johansson 2009:39, exemplet rör fiolspelare). Dessutom tillkommer för sångare större krav på intonation när man sjunger vibratofritt⁶⁹ eftersom minsta frekvensfel orsakar svävningar, vilka blir väldigt tydliga i små ensembler, Sundberg hänvisar till att ”gemensamma deltoner, vibratofrihet och högre deltoner kan bidra till att göra en eljest knepig intonation lättare” (2001:175). Ett folkmusikframförande är inte en anpassning till rådande regler utan mer ett test av vilka regler som gäller för den aktuella situationen mellan en bestämd musiker och publik, vilket diskuteras av både Furholt (2006), Åkesson (2007) och Johansson (2009).

Metodkritik och möjliga felkällor

I den utopi där undersökningar är förutsättningslösa är även forskaren neutral. Alla val och avgränsningar har implikationer på slutsatserna, en tendens som successivt förstärkts då erhållna resultat bidragit till nya tankar och val av litteratur. Rollen som undersökningsredskap är en källkritisk utmaning då referensramarna ständigt utmanas och utvidgas. För att begripa världen krävs kategorisering och det finns alltid individuella och kulturella aspekter vid tolkning av ett fenomen som gör att något framstår som särdrag (Dowling & Harwood 1986, Ong 1990, Westman 1998, Åkesson 2007, Johansson 2009).

Projektets styrka är spridningen av metoder, visor och tid, eftersom 60 år gamla arkivinspelningar ”filtreras” genom dagsaktuell forskning och utövande. En snävare avgränsning hade möjliggjort djupare detaljstudier och kanske resulterat i andra slutsatser. Ett såpass brett fokus som sex sångare och 41 visor har gett ett brett underlag för tendenser, men samtidigt begränsat möjligheten att isolerat analysera varenda ton. En sådan analys hade kunnat ge andra svar men å andra sidan skymt större tendenser. Då andra personer kunde ha uppmärksammat andra tendenser

⁶⁹ När två eller flera personer sjunger med vibrato bildas inga svävningar! Sundberg 2001:220

var det mycket värdefullt att samtala och lyssna på inspelningarna tillsammans med informanterna. Detta gav ytterligare perspektiv på analyserna, och det visade sig helt avgörande att de inte på förhand visste vem som sjöng.

Tiden har medfört stränga avgränsningar. Fler och mer ingående spektralanalyser via exempelvis wawesurfer kunde kanske ha gett andra svar (och nya frågor) än de som erhållits genom denna studies fokus på utövarperspektiv och sångupplevelse. Det har funnits föga utrymme att till fullo undersöka eventuella konsekvenser av analysresultaten. En visa är på samma gång en enhet och en bestämd tonföljd, den som tolkar avgör hur uppmärksamheten mellan dessa infallsvinklar skall fördelas. Då både mikro- och makroperspektiv är relevanta i studier av tradition vore ytterligare undersökningar ur båda infallsvinklarna, oavsett härledda resultat, en självklar, intressant och relevant fortsättning.

Arkivinspelningarnas ljudkvalitet medförde att det ibland varit svårt att bedöma hur föregångarna producerat vissa ljud.

Sadolins teorier är intressanta då de fokuserar på ljudproduktion, inte genrer. De har dock fungerat bättre i skrift än i hennes lyssnarexempel då de är hämtade från sångstilar vitt skilda från föregångarnas. Då föregångarna inte skolats i *Complete Vocal Technique* stämmer deras vokalproduktion i varierande grad med den Sadolin förespråkar för vissa tonlägen och tonstyrkor. Detta har bidragit till att det visat sig svårt att bygga större teoretiska resonemang kring folklig vissång på *Complete Vocal Technique*, en åsikt som delas med Maria Røjås som via laryngoskopi jämfört Sadolins ”edge” med kulning. En tänkbar förklaring skulle kunna finnas i inspelningarnas ljudkvalitet. En annan i att föregångarnas sångstilar ur hennes perspektiv inte är röstvänligt optimala.

När man upprepade gånger lyssnar igenom arkivmaterial sker saker med ens perception. Det är oavsett förtrogenhet med (yttre) detaljer i inspelningarna omöjligt att veta när ens egen stilförståelse stämmer bäst överens med den inspelade föregångarens.

Ur ett traderingsperspektiv är det ensidiga maktförhållandet självklart en svag punkt. Föregångarna har varken kunnat godkänna i vilken ordning låtarna lärts eller vid vilken tidpunkt jag ”kunnat” dem. Det har emellertid inte varit en målsättning att lära mig sångstilen, utan att ur ett årskådar-perspektiv härma intonation och klang.

Teoretiska kunskaper eliminerar inte skillnaden mellan min och föregångarnas livsvärld. Tvärtom kan musikalisk skolning riskera att skymma svar som tätt sig självklara ur en ”naiv” synvinkel. En konsekvens av att studera ”naiva” infallsvinklar på musik är att man blir allt mindre naiv. Ju mer en forskare kan om ett fenomen, desto smalare blir utrymmet för hennes egen kreativitet. Det verkar osannolikt att föregångarna skulle ha upplevt framförandena av sina visor som så komplicerade som de kan framstå i en detaljanalys av formanter och frekvenser.

Inom folkmusikdiskursen förekommer mer eller mindre vedertagna ”sanningar”. Ur ett

objektivitetsperspektiv är det problematiskt att ett ringa antal forskare kommit att bli mycket tongivande. Diskursens personfokusering och stundtals bristande självreflektion poängteras av bland andra Ternhag (1995:74) och Lien (2001:13, i refererat till Ola Kai Ledang). Det har därför varit givande att försöka förklara iakttagelser utifrån icke-genreanknutna röstforsknings- och akustikteorier.

Studien är genomförd utan hänsyn till föregångarnas intentioner, mot ett teoretiskt bollplank som är aktuellt 2011. Analysen är ett avstamp som mycket väl kan ändras med parametrar som tid och fördjupad förtrogenhet. Dessutom är distansen till dagens folkmusikaktivitet svår att jämföra med de över 60 år gamla inspelningarna. Vad som idag upplevs som ”olikt” kan mycket väl vara ”samma”, eller ”ännu mer oligt” om ytterligare 60 år!

4. Ämnesbeskrivning och forskningsläge

”Äro natur-toner i ordets fullaste bemärkelse: tonen är här tal och talet ton'.”

(Rickard Dybeck, 1811-1877, citerad i Ivarsdotter- Johnson 1994:50)

Stilbeskrivningar och särdrag i folklig vissång

Tidigare forskare har i liten grad specifikt kombinerat folklig vissång och klang. Antingen har folklig vissång/ kveding behandlats relationellt, som en kontrast till konstmusik, (tex Sundberg 2001) eller referentiellt med fokus på de särdrag som idag används för att definiera folklig vissång som genre.(tex Lien 2001, Åkesson 2007). Denna studie kan placeras mellan dessa ytterpunkter.

En av diskursens centralgestalter är Carl Allan Moberg, som bland annat undersökt samband mellan tonalitet och landskap, samt folkliga koraler på Runö. Begeistrad av sin första inspelningsresa tog Matts Arnberg med sig Moberg på sin andra resa till Dalarna. Moberg beklagar senare att de inte redan tidigare företagit resan med tanke på hur fort de folkliga traditionerna försvinner⁷⁰. I de två skrifterna ”Om Vallåtar” I och II presenterar han sin forskning om lockrop (Ramsten 1992:142)⁷¹. En vallåtsstudie med större röstfokus är Anna Johnsons (1986) ”Sången i skogen. Studier kring den svenska fäbodmusiken”, i vilken hon undersöker kulningens röstfysiologi och ser hur ljuden alstras när man sjunger med högt struphuvud, högt subglottiskt tryck och hårt sammanpressade stämband.

Trots att dagens folkmusikforskning bygger på flera vetenskapliga ingångar och metoder utgör ett samtidsfokus en röd tråd (Ronström 1994:25). Jersild & Åkesson (2000) behandlar tonalitet, klang och intonation tillsammans med andra parametrar och ser tendenser till att vissa föregångare sjunger delar av repertoaren enligt olika idiom⁷². Indirekt problematiseras klang i Liens avhandling (2001), då fokus ligger på ändringsprocesser i norsk vokal folkmusik. I Åkessons avhandling beskrivs klang som en av många samverkande parametrar när dagens utövare avgränsar och utformar kulturuttryck via begrepp och strategier som tradition och kulturarv, och klangkaraktären påverkas av faktorer som övning och medvetenhet (2007:236). Westman (1998, 2001) studerar melodiska och tonala aspekter ingående, men inte deras direkta koppling till text och språk.

Startskottet för tonalitetsdiskussionen var ”Anmärkningar över gamla nordiska sången”,

⁷⁰ Resan företogs 1954, och även Arne Arnbom, Sture Bergel och Bengt Hambraeus deltog. Leksand, Boda, Bingsjö, Orsa, Älvdalen, Högstrand och Malung besöktes. Efteråt belönades Moberg och Arnberg med Zornmärket i guld.

⁷¹ http://www.visarkiv.se/online/aterklang/aterklang_kap_10.html

⁷² Tre av föregångarna i min studie fanns med även i Jersilds & Åkessons koralstudie, som var mycket större än min.

utgiven 1817 av den tyske musikern och kompositören Johann Christian Freidrich Haeffner⁷³. Tillsammans med Erik Gustaf Geijer redigerade han 1814-1818 musiken till Svenska folkvisor. Under detta arbete anade Haeffner en speciell nordisk skala. Hans utifrånsperspektiv (bland annat som anställd vid Upsala Universitet) gagnade honom, än idag kan rönen ”äga giltighet”(Ronström 1994:25, Ternhag 1994:29, 34). Haeffner noterar en ”djupare gripande anomali”, att visans tonomfång påverkar tonplatsernas intonation, speciellt tonplats 6 och 7. När han önskade anpassa melodierna svarade de föregångare vilkas sång han upptecknade ”Herrn vill att vi skola sjunga på det nya viset” (Haeffner 1994:37,38). Enligt Gustafssons punkt 16 är tonplatserna 1, 2, 5, och 8 vanligen stabila. Jersild & Åkesson är eniga, men noterar att tonplats 2 är stabil ”med något undantag” (2000: 99).

Insamlaren Nils Andersson märkte redan 1913 att melodi och text ”smälte samman till ett helt av gripande verkan”(Andersson 1994:79). Trots att dessa ”ljudgestalter” (Rosenbergs begrepp) kan framstå som viktigare än texten i sig, noterar Jersild & Åkesson i koralstudien att ”uttalen av språkljuden ligger nära talet” (2000:124). Kanske kan det kopplas till iakttagelsen att nutida lyssnare kan uppfatta föregångarnas klangfärg och röstkaraktär som exotiska (Åkesson 2007:247).

Klangbeskrivningar kan verka romantiska och oprecisa men då de jämförs med tidigare akustiska förklaringar framstår vissa som mer än metaforiska; ”den alderdommelege stemmebruken... noko nasal og pressa... ein fast og tett klang... konsentrert og kompakt... er gjerne flatare, mindre open og mindre i omfang”⁷⁴. ”Stemmeidealet er 'å synge med den stemma du har', med andra ord naturleg stemmeklang”(Furholt 2006:103). Jan Ling skriver om ”allmogens råa sång” (1975:29). ”Stemma i folkesongen er meir konsentrert om eit 'smalare' klangspekter, som om lyden vert pressa fram og ut” (Lien 2001:11 som citerar Ingrid Gjertsen). Rosenberg (1993) och Agnes Buen Garnås (Lien 2001:11) anser det typiskt att sjunga talnära och på halv vokaler och konsonanter.

Jersild & Ramsten (1987) behandlar den individuella variationen via föregångares egna grundröst, grundtonart och grundpuls. Jersild & Åkesson skriver att ”manliga och kvinnliga sångares 'normalregister' till viss del överlappar varandra” (Jersild & Åkesson 2000:148) Det finns även tendenser till att skillnader mellan män och kvinnor uttrycks i repertoar. Malungssångaren Hars Åke Hermansson ser skillnad på visgenrer men även mellan en manlig stil med utpräglad dialekt och dramatiserande framställning, och en kvinnlig stil med mer ornamentik och koppling till fäbodmusik. Han liknar sjungandet, flödet och tonbildningen vid fiolspel (Åkesson 2007:217). Detta stämmer med Furholts konstaterande angående kveding/ sång, att kvedarstilen verkar tilltala manliga utövare (2006:62). Hilde Sørnaes (2001:31) konstaterar att *kveding* har varit ett dialektalt

⁷³ 1759-1833.

⁷⁴ <http://www.folkemusikk.no/dommarskjema.137558.no.html>

begrepp relaterat till främst visor, ballader och stev⁷⁵, men kommit att innefatta framförande av vokal folkmusik på ett allmänt plan. Skillnaden mellan kveding och sång är subtil; ”vi syng kanskje salmar, men kvedar viser. Oftast går det vel på magefølelsen ...sjølv om det finst ulike oppfatningar om kvar grensa går. Men særkjenna er greie nok; med ein viss porsjon forslag, krullar og irregulære intervall er det liksom ikkje tvil om at det er kveding”⁷⁶.

Gustafsson (2008:365) delar det traditionella (ballad-) melodimaterialet i två stilistiska kategorier, en tanke som är central även i Westmans avhandling (1998). Dels ett ”äldre stilsikt” där omfånget är litet (”kvint till oktav”), melodin ”formelartad eller recitativisk” och moduset moll-präglat, tonplats 6 saknas och intonationen av tonplats 7 kan varieras. Dels de yngre melodierna som gärna har större omfång, baseras på funktionsharmonik och bygger på dur- eller mollmodus, där de durpräglade (ibland med inslag av kromatik) verkar ”tillhöra en markant yngre genre”.

Formler i traditionsmusik

Margaretha Jersild (1990) har med fokus på ballader studerat melodiformler och funnit att dessa kan hjälpa till att spåra hur en visa traderats. Hon noterar att en takt kan vara utbytbar och mer fristående i sin karaktär då ”den inte är en del av ett funktionellt harmoniskt system” (1990:202). Även Kvaerndrup (2006) har studerat balladformler och funnit textformler som symboliserar, förklarar och leder handlingen framåt. Balladen ”Falkvard” på medföljande skiva är en tolkning gjord av Bessman. Texten beskrivs nedan, och utformandet är direkt inspirerat av klanganalyserna: Exempelvis kan en ballad handla om att person X rider till person Y:s gård. Om Y ”ute för honom står”⁷⁷ kommer någon av balladens karaktärer med största sannolikhet att dö före visans slut. Främst två berättartekniska grepp (Jonsson 1999: 212, Kvaerndrup 2006) används. Avgörande budskap kan förstärkas via *incremental repetition*, upprepning med variation. Drottningen drömmer i två strofer kärleksfullt om Falkvard och inte om Konungen... Via ”leaping and lingering”, ett drastiskt scenbyte, får lyssnaren veta att det är fara å färde, från den nattliga drömmen förs handlingen utan omsvep till ”Konungens gård”.

I det tids- och rumsligt bundna skapande där ”byggklossar” eller formler används premieras igenkännande, återanvändning och variation då identifikation med formen är viktigare än innovation. Formlerna kan ur en synvinkel betraktas som hindrande, å andra sidan möjliggör de personligt utformade mikrovariationer på bekanta teman (Ong 1990:55, Johansson 2009:48). Då visan inte finns i en idealform kan framförandets variation av melodi och text vara resultatet av musikerns kreativitet.

⁷⁵ En enstrofig vers, det är vanligt att skilja på gamlestev, nystev och slåttstev (Stubseid 1998:210).

⁷⁶ Groven Myhren, Öyonn, i samtal med Tore Skaug, 1999

⁷⁷ En vanlig balladformulering som sedan kan varieras på samma tema. Formeln finns med i Falkvard.

Tradition och trädning

Traditionsbegreppet är mångbottnat, omtvistat och associerat med andra begrepp. Att UNESCO definierar folkliga traditioner som en syntes av normer och individuella konstnärskap⁷⁸ är intressant i förhållande till arkivinspelningarna, då det öppnar för att föregångarnas kreativitet kan ha uttryckts på olika sätt.

Åkesson (2007:41) ser musikalisk tradition som en syntes av ”dess konstruerade och dess nedärvda, essentiella karaktär”, där konstruktionen är *hur* och essensen *vad*. Detta kan sammanfattas med Glassies ”...tradition is the opposite of only one kind of change: that in which disruption is so complete that the new cannot be read as an innovative adaptation of the old” (Glassie 1995:395). Då nya lager med mening konstant adderas hindras dagens forskare oavsett vilja eller kunskap från insyn av vissa aspekter av arkivmaterialet. Både Henry Glassie (1995:399) och Ong (1990:14) talar om att kombinera diakrona och synkrona aspekter då tradition studeras, uttryckt i det berömda citatet: ”the historical axis within creative arts” (Glassie 1995:408).

Konstbegreppet

Glassie (1989) definierar begreppet folkkonst genom att knyta dess beståndsdelar till kronologi och kontext. I vår tid och kultur skapas ”folk” genom kommunikation mellan individer i en viss grupp. Vid tiden för inspelningarna associerades ”folk” i högre grad som motsatsen till en härskande standardiserad kultur: staden kontra landsbygden. Konstdefinitionerna rörde tidigare produktion och reception, dagens definition är processrelaterad då konstnärers idéer materialiseras genom kreativa processer. Glassie understryker att ”uselessness fails as a definition of art” (1989). Exempelvis kan en polsketrall ornamenteras vackert utan att det stör dansfunktionen. Medvetenhet om olika konstbegrepp är viktigt när det gäller arkivmaterial, det vi tolkar som utsmyckningar kan mycket väl vara något föregångaren betraktade som den musikaliska stommen (Johansson 2009:44).

Konstbegrepp associeras ofta med dikotomier som vacker/sublim eller modern/postmodern, som om det ”kan finnas en ideal kunskap om vad som är och inte är vackert... och bestämmas utifrån den dialektik som rör rationell bevisföring och utforskning” (Hebdige 1999:96). I och med upplysningstiden associeras modernitet⁷⁹ med kvalitativ framgång (Morley 1999:71). Det har skapat en (romantisk) upplevelse av essensförlust, något folk idag önskar återupprätta (Åkesson 2007:47) och stämmer väl in med Arnbergs önsknings om att hjälpa föregångarna.

Delar av det empiriska materialet, såsom texterna i Frithiofs saga, har ursprungligen en verk-

⁷⁸ http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

⁷⁹ Termen ”modern” härleddes ur latinets ”modernus” på 400-talet för att skilja den romerska epoken från den (nya) kristna och har sedan använts för att skilja det nuvarande från det antikt förflutna (Morley 1999).

karaktär, och faller därför in under Edmund Burkes⁸⁰ vackra, avgränsade helhet. Skillingtryck och vallåtar kan verka mer gränslösa och utmanande då utövaren behandlar dem (till synes) friare, genom ornamentering eller ändrade antal verser. Perspektiv finns i kappleikarnas dommarmanual: ”tradisjon er fridom og variasjon – men innanfor ei ramme”⁸¹.

Folkelig vissång som en del av folkmusikbegreppet

Ramsten skriver att innehållet i dagens folkmusikbegrepp ”står i dialektisk process med brukarna” (1992:7). ”Folkmusik” härleds till romantikens civilisationskritik, dateras i svenskan först 1823 (Eriksson 2004:43) och associeras ofta med nationalromantiskt laddade ord (Ramsten 1992:7). För insamlingspionjärerna var folkkulturen en oas av obearbetade uttryck av materiell och immateriell art vilka låg färdiga till omarbetning. Då uttrycken samtidigt skulle bevaras som forskningsempiri till eftervärlden förlorades aspekterna på det ursprungliga sammanhanget (Blom 1993:8). När folkmusikens stilhistoria skrivs i samtiden är den således baserad på fragment tagna ur sin kontext.

Utöver det Skandinaviska/Nordiska talas det ofta om ytterligare fem nivåer: ”nationen, landskapet, bygden, byn och individen” (Ronström 1994:22). Vilken nivå av geografisk tillhörighet som lyfts fram har varierat mellan olika länder, i Sverige har folkkulturen använts för att betona regioners och landskaps olikhet (Eriksson 2004:37, 39). Flera tidiga insamlare har intresserat sig för Dalarna och Ronström skriver om ”dalska symboler som så småningom skulle komma att transformeras till nationella” (Ronström 1994:22) och bland dem finns folkmusiken. Med hänsyn till detta är förståeligt att Arnbergs första inspelningsresa gick till Dalarna. Trots att Arnberg sade sig föredra äldre material och inte godkände arrangerade visor har flera visor i det empiriska materialet en känd upphovsman, Esaias Tegnér, författare till sångcykeln Frithiofs saga. Hans ambition var att denna skulle bli Sveriges motsvarighet till Kalevala, något som inte motsäger att föregångarna lärt sig visorna på gehör.

Enligt ICTM⁸² skapas muntliga traditioner genom samspelet mellan flera faktorer: tid/kontinuitet, variation/individens skaparkraft och urval/kontroll (Ramsten 1992:7, Eriksson 2004:44). Detta utvecklas av Blom (1998:14) som skapar ett folkmusikbegrepp där traditionalitet, etniskt/nationell/ lokal identitet och kontroll är beroende av varandra. Här följer en kort genomgång av dessa faktorer.

TRADITIONALITET – IDENTITET - KONTROLL

Blom (1998:14) beskriver traditionalitet som ”et legetimeringsprinsipp for handling”. I och med

⁸⁰ 1729-1797

⁸¹ <http://www.folkemusikk.no/dommarskjema.137558.no.html>

⁸² International Council of Traditional Music, tidigare 1947-1981 hette det IFMC International Folk Music Council.

institutionaliseringen knöts utövare till geografi och repertoar vilket skapade en förväntan på repertoar och framförandep Praxis, förutom musikens ålder. Genom Arnbergs (och efterföljarnas) inspelningar växte dessa (missvisande) idéer om ”*uttyckets autenticitet*” samt ”levande tradition' och 'traditionsbärare’” (Åkesson 2007:49).

Profilerade svenska utövare nämnde bland annat självklarhet, innerlighet, kärvhet och personlighet när de beskrev vad de främst uppskattade med folklig sångstil (Åkesson 2007:170). Helheten framhålls som en mognad som måste upplevas och inte kan läsas eller tränas in⁸³ (Åkesson 2007:169). Delar av denna helhet skulle kunna utgöras av samspelet mellan röst (samt indirekt sångarens tekniska kapacitet), repertoar och sångstil. Furholt ser dagens folkmusik som en känsla av äkthet skapad i mötet mellan musiker och publik, inte bundet av tradition eller ålder (2006:102).

Folkliga traditioner blir speciella som subkulturer betraktade eftersom avsändare och mottagare ursprungligen var jämställda, ”lokal tradisjon er å oppleve fortida på ein slik måte at det både vekkje, glede og gjev ei kjensle av å høyre saman” (Bø 1982:52). Då likheten inte uttrycks via musiken (Hebdige 1999:103) utan i kombination med exempelvis klädsel, ordval och agerande finns såväl formella som informella maktfaktorer att förhålla sig till (Johansson 2009:3). Då identitet inte är en logisk fortsättning på rådande definitioner och åsikter utan kontinuerligt och på olika nivåer skapas av individer, grupper och kulturer, ”även den kroppskodifierade identitet som gäller etnicitet och genus” blir detta en sorts ”politiskt handling” (Gilroy 1999:68).

Processerna bakom vilken musik som accepteras och vilka gränser det strids om varierar mellan musikkulturer (Hesmondhalgh 1999:280). Sørnæs ser ett samband mellan ökad status för folkmusik och en tydligare kommunicerad avgränsning mot icke-folkmusik, vilket gör begreppet ”folkmusiker” till ett sigill utövare av folkmusik vill förtjäna (2001:23). Även om merparten av den folkmusikaliska repertoaren består av anonyma bidrag av olika storlekar, (Eriksson 2004, Åkesson 2007) pågår ett ständigt urval av de mest populära låtarna och versionerna. Då segrarna skriver historien ändras stilens ”godkända” uttrycksmöjligheter fortlöpande. I arkivmaterial finns därför möjligheten att vissa särdrag tack vare traditionsprocessen inte längre betraktas som stiltypiska. Ett ljud kan ha flera tolkningar, sammanhanget avgör upplevelsen av en vokalistis klang.

Den som inte kan leva sig in i ljudproduktionen har svårt att skilja intensitet från frekvens och dynamik (Dowling & Harwood 1986:108)⁸⁴, endast invigda åhörare uppfattar den starka effekten av ett viskat vrål. Detta är intressant då immateriella konstarter alltid utövas i en tids- och rumsbestämd kontext. Före radions tid fick man oftast själv producera den musik man ville lyssna till, medan de som idag saknar tid, nit eller talang blir konsument. En musikkulturs kognitiva kategorisystem har både en motorisk och perceptuell sida (Ong 1990, Johansson 2009), intressant

⁸³ Detta framhålls speciellt av Hars Åke Hermansson, Maria Røjås och Lena Willemark.

⁸⁴ Sundberg drar detta ännu längre, det är svårt att ”skilja mellan uppfattad och uppmätt ljudstyrka”. (2001:61)

för nutida praxis då delar av dagens kontrollgrupp är att betrakta som konsumenter. Lundberg, Malm & Ronström (2000) delar in dagens folkmusikaliska bidragsgivare i ”görare, vetare och makare” vilka har en kontrollfunktion tillsammans med publiken. Kravet på ett gemensamt kategori- och definitionssystem kan medföra en trögrörlighet i folkmusikbegreppets innehåll.

5. Undersökning

”Man gick ihop om kvällarna och satt och sjöng, drog igenom ett tiotal visor kanske utpå kvällen... fanns det då en gitarr eller cittra då var det högtid.” Annika Olov Larsson, Hyttkvarn, f.1902⁸⁵

Analys av arkivinspelningarna

Analysen aspirerar mot det deskriptiva och neutrala och skall inte värderas mot konstmusikaliska ideal. De analyserade visorna presenteras separat, dock sker en kort sammanfattning och jämförelse av varje föregångare. Träffande kommentarer eller avvikande åsikter från informanterna visas som citat inklippta i analysen, övriga analyser är mina. Gustafssons 17 punkter behandlas inte specifikt vid varje visa utan nämns bara i förbindelse med fenomen som inte låter sig förklaras utifrån dem.

- Tonhöjder anges enligt ett system där A440 Hz kallas A4. Angivna tonhöjder är inte absoluta utan de som intonationsmässigt legat närmast föregångarens sång och är till för att ge läsaren en uppfattning om var i registret visan ligger. Då röstinstrumentet saknar yttre intonationsreferenser sjunger föregångarna i det tonläge som faller dem in, oavsett hur detta stämmer med kammartonen. När toner anges i ett notsystem verkar de kunna presenteras stegvis. Den upplevelsen ligger långt ifrån hur det känns att sjunga, eftersom den oackompanjerade sångaren själv måste skapa dessa steg. Visans omfång avser omfånget inom ett tänkt stabilt tonalt ramverk, alltså omfånget som gäller för hela visan i bibehållet tonläge. Angivna referenstoner är de i sammanhanget aktuella, exempelvis kan referenstonen vara C4 i takt 20 och Ciss4 i takt 21.

- När tonansatserna beskrivs som markerade eller vokalerna som oegaliserade menas att de produceras exakt som om de hade uttalats och *inte* sjungits. Ordet ”hemma” uttalat på detta sätt upplevs som om det markerats dels på ”h” och dels på ”m”, medan första vokalen är betydligt vassare än den andra.

- Angivna tonplatser motsvarar: 1= referenstonen, 2= tonplatsen över referenstonen och så vidare. På samma vis är -2= tonplatsen under referenstonen, -3= andra tonplatsen under referenstonen... Tonplats 2 avser sekunden oavsett om den är med i visan eller inte.

- Siffror i parentes motsvaras av spår på medföljande skiva med ljudexempel.

- Hur ingående låtarna beskrivs beror på hur väl de stämmer med Gustafssons 17 punkter. Analyser med kort beskrivning stämmer väl med punkterna.

⁸⁵ SVA BA 0887

Åker Erland Jonsson

1. Där växte upp en lilja i gröndalen, kallas även Lazarusvisan, väldigt spridd i Malung.

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: A2-A3

Modus: tonplats -4, -2, 1 2, 3, 4, 5

Klangen oegaliserad och klangplaceringen nasal

Tonansatserna markerade

Rytmhanteringen gör att det finns en tydlig riktning. Fraseringen sker genomfört och ”självkärligt” på sångmotiven då dessa motsvarar textfraser. Tonplats 3 är tydligt variabel, liksom ibland 4 och -2.

Referenstonen stiger med närmast en diatonisk halvton genom visan. Klangen är smal, ganska vass (se kapitel 3) och dynamikskillnader kopplas till vokalproduktionen. Åker Erland sväller på halv vokaler och går snabbt fram i fraserna mot nasalerna ”l” och ”n”, på det hela taget är intrycket nasalt. Vissa toner/partier har ett ornamentterande ”darr”, exempelvis ordet ”mig” (min 1.04), men desto fler melismer på ord som ”så” (min 01.12). Ibland glider han på tonerna som i ”gröndalen”(min 0.07). Visan framförs närmast ”talsjungande”. Då Åker Erland pratar malungsmål vrids vissa vokaler från ett ”svenskt” uttal till ett malungsmålsaktigt⁸⁶ även när han sjunger:

[kostelig] blir [køstelig] (vriden till en främre produktion) och [lil:ja] blir [lil:j_] (vriden till en bakre produktion). Visan är full av exempel på uttalsvariation av samma ord, exempelvis ordet ”tärna” i första frasen. Denna berättartekniska variation resulterar i en klangvariation, då ändrad vokalproduktion resulterar i olika former.

2. O gosse o gosse vad tänker du på, skillingtryck

Visan sjungs i 2-takt, han fraserar på sångmotiven

Omfång: C3- E4

Modus: tonplats -5, -4, -3, -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6

Stundtals är klangen oegaliserad och klangplaceringen nasal

Tonansatserna markerade

Inne i sångmotiven sjunger han på en jämn rytm. Däremot drar han ut lite på pausen mellan två fraser. Han verkar ta i för att använda pulsslagen, och ”klämmer till” eller ökar trycket när det kommer en ton vars ord ur textlig synvinkel bör betonas. Tonplats 3 är variabel och intonas högt (som i durters) eller neutralt. Liksom i förra visan är tonhöjden först stabil för att mot slutet av visan stiga med närmast en diatonisk halvton. Klangen är inte lika oegaliserad som i den förra visan, men vissa vassa vokaler såsom ”e” framträder. Helhetsintrycket utgör en stor variation mot förra visan,

⁸⁶ Skillnader i vokaler mellan malungsmålet i sin helhet (vad det nu är) och svenska behandlas inte, däremot de uppenbara uttalskillnader som finns med i materialet.

trots likheter som att tonen sväller på vissa vokaler och halv vokaler samt en sorts halv vibrato. Åker Erland tar spjärn mot vissa ord/klanger och sjunger betydligt mer oegaliserat än i förra visan⁸⁷.

3. I morgon klockan fyra då står jag på min resa, blandning av spridd småvisa och lokal visa

4-takt, han fraserar på sångmotiven

Omfång: G2-D4

Modus: tonplats -4, -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Klangen oegaliserad och klangplaceringen nasal

Tonansatserna markerade

Ord och meningar binds ihop på halv vokaler. I någon mån görs korta toner kortare och längre toner längre, och vid frasbyten tar han små pauser. Tonaliteten är väldigt durpräglad och stämmer bra in på Gustafssons andra stilsikt (se kap 4). Ord och meningar binds ihop på halv vokaler. En tydlig klangskillnad finns mellan vers ett, sjungen på svenska med malungsmålsaktiga vokaler och vers två på malungsmål⁸⁸. Dessutom är rösten lite raspig, helhetsintrycket mer lekfullt. Första versens språkblandning visas i första strofen; svenska tills ordet ”resa” (uttalat [res:ɔ]), sedan åter svenska tills ordet ”land”. Han andas aldrig mitt i låten fast det är möjligt, bryter inga fraser och byter inte funktion trots det stora omfånget. Kort sagt görs ingenting för att kompensera att en ton plötsligt blir mörk eller skrapig.

4. Gullmanig fåle, Frithiofs saga

Frimetrisk rytm, fraserar delvis på sångmotiven

Omfång: H2-E4

Modus: tonplats 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Klangen delvis oegaliserad och klangplaceringen delvis nasal

Somliga tonansatser markerade

Fraseringen följer inte enbart sångmotiven. Melodins motiv verkar inte på samma vis gå ihop med texten. Melodin är närmast funktionsharmonisk. Förutom att tonplats 3 i båda versernas första fraser intonas lågt, intonas den i övriga visan i princip alltid högt, enstaka undantag finns. Visan sjungs med en dramatisk gestaltning, och Åker Erland är tillbaka till sitt ”stora” svenska ljud. Klangen är ganska stum men verkar påverkad av konstmusikaliska ideal. Detta är en del av Esaias Tegnérs diktverk Frithiofs saga från tidigt 1800-tal, som sjungits flitigt i Västerdalarna. I Malung lärde man sig Frithiofs saga utantill i skolan med följden att folk visste att det var ”fint”. Framförandet bär prägel av den ”stora” världen i blandning med en folklig sångpraxis.

⁸⁷ Paralleller till detta finns i hans fiolspel, spår 6 - Gittlåtén spelar han på fiol. Åker Erland var riksspelman.

⁸⁸ Maria Røjås drar paralleller mellan visan och ”Hej courage”, en känd visa från Leksand på högtidlig svenska och en ”måsläng” på slutet.

5. Vallåt e. Ingeborg Persson

Frimetrisk rytm, fraserar helt på sångmotiven

Omfång: Ass2-A3

Modus: tonplats - 4, 1, 2, 3, 4, 5, 6

Klangen delvis oegaliserad och klangplaceringen delvis nasal

Här härmas en lur och ur klangsynpunkt lyckas han väldigt bra. Ur ett funktionellt perspektiv låter det som om han saknar nog ”stöd” när han sjunger, som om han tvekar. Exempelvis är ”droptonen” vid (0.17) i själva verket inte en sådan, utan en imitation av en dropton. Även vokalvalet visar att framförandet inte främst är funktionellt, hade han valt att sjunga på en spetsigare vokal hade det hörts långt bättre.

7. I skogen vid vägen, småvisa

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: A2-Ciss4

Modus: tonplats 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Klangen delvis oegaliserad och klangplaceringen delvis nasal

Markerade tonansatser

Visan sjungs frirytmiskt, till största delen beroende på att korta toner förkortas medan längre toner förlängs. Tonerna binds ihop via en form av legato. Ibland intonas tonplats 3 neutralt. Han går snabbt över till nasalen ”n”, men även ”l”⁸⁹, exempelvis i inledningen; ”i skogen vid vägen”, liksom i ”du aldrig kan få”. Klangen är mattare i denna visa än i de andra, och även här finns en antydning till vibrato. Efterhand blev det tydligare att språkhanteringen inte är självklar. Det verkar som om han försöker sjunga på svenska eftersom låten är svensk, men han ”avslöjar” sig genom uttalet av exempelvis [flicka: __].

SAMMANFATTANDE OM ÅKER ERLAND JONSSON

Trots stort röstomfång, nästan två oktaver kan han sägas ha en egen grundton. De melodier som framstår som äldre sjungs i ett något lägre tonläge. Ibland förekommer vibrato, men jag tolkar inte det som avsiktligt. Tonansatserna markeras, han smyger sällan in på tonen.

Åker Erland varierar sin klang i hög grad, även om jag inledningsvis uppfattade den som generellt stum och klangfattig. Upplevelsen av klangfärg och röstklang verkar starkast kopplad till språk och uttal. Av sex visor stiger han i tonhöjd på två stycken, vilket betyder att orsaken till det som tolkas som en stigning möjligen kan vara en önskad effekt.

Där växte upp en lilja i gröndalen och I morgon klockan fyra sjungs med liknande klang.

⁸⁹ ”L” är en approximant, en sorts språkljud som befinner sig mellan vokaler och konsonanter.
http://talkcommunication.se/svea12/Lektion_2_Konsonanter_09.pdf

Orsaken till detta är att han gapar mindre men samtidigt bredare, vilket gör vokalerna i högre grad (talspråkligt) ”malungsfärgade”. Dessutom är fraseringen något friare samtidigt som han sjunger med ett mer distinkt twang.

I morgon klockan fyra och **Gullmanig fåle** sjungs med en klangbehandling som är ”större”, alltså mer klangrik. I högre grad än i de två tidigare visorna används bakre håligheter i sånginstrumentet för att göra klang, vilket kan associeras med konstmusikalisk skolning. Denna variation i klanghantering blir logisk när den kopplas till textinnehållet. Maria Røjås påpekar att ”en av de stora hemligheterna med kommunikation är att inte bara orden utan tonfallet är nyckeln till tolkningen.” I allvarliga och bestämda visor låter han dessutom i högre grad pulsen styra. Om man förenklar Åker Erlands sång till att han har två ”grundklanger” hamnar framförandet av **I skogen vid vägen** mitt emellan. Det låter som om han vill låta högtidlig och ”rikssvensk”, men vokalhanteringen gör att han ofta hamnar i sin folkliga klang. Informanterna uppfattar att klanghanteringen delar visan i två; första delen av visan ansåg de stum - ”han kunde ha sagt det där istället”, medan trall-delen sjöngs livfullt och berättande. Att de tolkar honom som mer ansträngd i den första delen förklarar de med att han då sjunger på svenska.

Åker Erland varierar klang till den grad att två informanter trodde att det rörde sig om två olika sångare. Detta motiverades med att melodierna passade rösten olika bra, och kopplades inte till röstläget utan till sångsätt, klang och hur ”förberedd” han verkade vara. Det är tydligt att Åker Erland har en medveten estetisk riktning, vilket både sång, fiolspel⁹⁰ och lock exemplifierar. Samtliga informanter kommenterar spontant variationen i klang på samma sätt som jag iakttagit. De upplever att sången har en annan ”botten” på malungsmål, att det låter mer avspänt. Sångsättet, inte bara texten, markerar vilka visor som bör betraktas som högtidliga. De understryker även ornamenteringen, samt att det hörs på textbehandlingen huruvida det rör sig om en ”riktig” sång som en diktare skrivit (ett musikaliskt verk), eller om visan framförs ”som en låt”. Om Åker Erland sjöng svagare och med klarare vokaler skulle tonen enkelt kunna bli konst-musikaliskt ”finare”. Generellt (undantag finns) vrids vokalerna inom svenska ord från bakre till främre varianter, dock alltid med bibehållen ordförståelse⁹¹; [o] blir [ø], och [ɔ] blir [a]. På ett generellt plan (inte ton för ton) använder Åker Erland mer ”twang” när han sjunger på malungsmål än svenska, vilket ligger i linje med hur de båda språken vanligen talas.

Elvina Söderlund

⁹⁰ 6. Gittlåten - Denna låt sjungs inte utan spelas på fiol. Det finns många likheter mellan Åker Erlands sång och fiolspel, exempelvis en intensiv och ”tydligt riktad” klang. Gittlåten spelas med mycket vibrato, mikrotonalitet, tydliga tonansatser och rik ornamentering. Det kan vara en sorts fortsättning på vallåten.

⁹¹ Kommentaren om bibehållen ordförståelse är viktig. Skillnaden mellan ex. man (karl) och man (hästhår) är vokalproduktionen, men i detta fall ändras även ordförståelsen.

8. En midsommarafton, lokal visa

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven så långt hon orkar

Omfång: E3-Giss4

Modus: tonplats -6 -5 -4, -3, -2, 1, 2, 3, 4, 5

Klangen genomfört oegaliserad och klangplaceringen nasal

Något markerade tonansatser

Elvina sjunger väldigt intensivt och framåtriktat. Rytmiken är fri vilket kan kopplas till texten men även att korta toner görs kortare, liksom långa toner görs länge.

Främst tonplatserna 3, -2 och -3 är variabelt intonerade. Mikrointonationen utgör ingen special-effekt utan är helt integrerad i melodin, mikrotonerade toner omges varken av ändrad dynamik eller ornamentering i form av exempelvis förslag. Tonaliteten pendlar mellan de två olika strofer visan bygger på (jämför första strofen med andra strofens början). Tonhöjden sjunker något mot slutet av visan, dock mindre än en diatonisk halvton.

Jämfört med Åker Erland sätter hon an tonerna svagare. Skillnaden i dynamik är en konsekvens av att vissa toner klingar mer än andra. Tonstyrkan är svag och hon låter försiktig på grund av sin luftiga ton, graden av twang är liten. Detta gör att hon tappar täthet på tonerna och märks genom att hon bryter linjerna innan fraserna är slut, exempelvis genom att stanna till i flöde innan höga toner. Ornamentiken är sparsmakad och framstår som en del av melodin, inte som ”tillägg”.

9. En visa vill jag sjunga om tal i skriften finns, söndagsskolevisa

2-takt, inte speciellt frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: G3-G4

Modus: tonplats -4, -3, -2, 1, 2, 3, 4, 5

Klangen oegaliserad, klangplaceringen inte särskilt nasal

Något markerade tonansatser

Rytmiseringen styrs av textens stavelser och innehåll vilket ger ett intensivt intryck.

Det finns antydning till variabel intonation, främst vid tonplats -2. Vid ”fem äro moseböcker” stiger tonhöjden med närmast en helton, vilket beror på byte av inspelningsrulle.⁹² Apropå personlig grundton är det intressant att hon byter mellan samma tonlägen fast precis tvärtom i inspelningen från 1952, spår 37. Klangen är ”späd”, (flickaktig) och ljudsvag. Hon sväller och går i högre grad fram mot vokaler än nasaler. Dessutom uttalar hon, liksom Åker Erland, vokalerna mycket talnära. Ju längre in i visan, desto mer vibrato.

10. O ve ska sjunga bu o bä, vaggvisa

⁹² Något händer med ljudkvaliteten vid ”nio månader” som gör att det plötsligt brusar mycket mer.

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: E3-G4

Modus: tonplats -4, -3, -2, 1, 2, 3, 4, 5, 7

Klangen oegaliserad, klangplaceringen nasal

Markerade tonansatser

Visan sjungs frirytmskt, och förhållandet mellan längre och kortare toner förstärks. Främst tonplatsen under referenstonen samt tredje tonplatsen är variabelt intonerade. I någon mån är även tonplats 2 variabel, i vissa nedåtgående melodirörelser intonas den lågt. Orden där det sker är ”lund”, och ”mun” och den låga intonationen skulle kunna kopplas till att vokalen är vriden mot något mindre rundad produktion från [ə] till [æ] och därmed högre första formantfrekvens.

11. Kråka sitt på ladutak, vaggvisa

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: E3-F4

Modus: tonplats -4, -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6

Klangen oegaliserad, klangplaceringen nasal

Något markerade tonansatser

Flera konsonanter vokaliseras, såsom ”r” i sista ordet ”silverhorn”. Detta ger en liten rytmisk variation. Förhållandet mellan korta och långa toner förstärks.

Mikrointonation förekommer främst på tonplatserna -2 och 3 och framstår som lika självklara som övriga toner. Dynamiska skillnader kan främst kopplas till vokalproduktionen.

12. I min ungdom det roar mig att sjunga, skillingtryck

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: G3-A4

Modus: tonplats -6, -5, -4, -3, -2, 1, 2, 3, 4

Klangen oegaliserad, klangplaceringen nasal

Tonansatserna i olika grad markerade

Skillnaden mellan långa och korta toner är förstärkt.

Främst är tonplatserna 3 samt -2 variabla.

Klangen och sångsättet är intensivt men inåtvänt, ändrad dynamik knyts till vokalproduktionen.

13. O vårôn vârd, supvisa vanligen framförd i polskerytm, den äldsta uppteckade Malungslåten⁹³

Rytmen något frimetrisk, fraserar på sångmotiven

⁹³ Muntligt meddelande Hars Åke Hermansson 7/5-2009.

Omfång: Fiss3 -Fiss4

Modus: tonplats -4, -3, -2, 1, 2, 3, 4, 5

Klangen oegaliserad, klangplaceringen nasal

Tonansatserna i väldigt olika grad markerade

Även denna visa sjungs lite inåtvänt, om än något frejdigare än den förra.

Tonplatserna -2 och i någon mån 3 är variabla.

Visan sjungs i vanliga fall i polskerytm och på malungsmål, här något frimetriskt och på standardiserad svenska, med en tämligen egaliserad klang ungefär som i en kyrkokör. Eftersom texten och framförandet motverkar varandra är inspelningen kanske ett bättre exempel på en folklig melodi än på en folklig framförandepraxis.

SAMMANFATTANDE OM ELVINA SÖDERLUND

Elvina har god röstkontroll över hela registret, som sträcker sig från E3 till A4. Hon sjunger genomgående ljudsvagt och omsorgsfullt, som man gör inne i ett litet hus. Ibland har hon luft på tonen, och med en klangplacering som gränsar till nasal. Få toner är så kärva som Åker Erlands: Generellt ligger tonbildningen ett stycke från den projektets manliga föregångare genom sin nasalitet och twang (i olika grad) visar att de har tillgång till. Informanterna tror att hon är mycket äldre än sina 45 år, och hänvisar detta till klangen och sättet att hantera luftflödet. Tänkbara förklaringar är ideal eller nervositet. Intonationen är mest variabel i (8) En midsommarafton, (10) O ve ska sjunga, (11) Kråka sitt samt (12) I min ungdom. Mikrointonationen framstår som helt internaliserad. Sångsättet är samtidigt intensivt och monotont, en informant liknade klangen vid messmör!

Marit Mattsson

14. Det gingo två jungfrur i rosendelund, skillingtryck

2-takt, fraserar på sångmotiven

Omfång: Giss3-Ciss5

Modus: tonplats -4, -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Klangen något oegaliserad, klangplaceringen något nasal

Tonansatserna markerade

Intonationen är utöver tonplats 3 i liten grad variabel. Klangen är ganska vass och metalliskt, men detta kan bero på inspelningen, eftersom vokalerna är tämligen egaliserade.

15. Förgäves uppå stigen, skillingsvisa

Rytmen något frimetrisk, fraserar på sångmotiven

Omfång: Giss3-Ciss5

Modus: tonplats -4, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Klangen något oegaliserad, klangplaceringen något nasal

Tonansatserna markerade

Visan sjungs med en något mer varierad klang och därmed mer varierad dynamik än förra visan. Klangen är dock övervägande ljus och smal/vass, och det finns en tendens till tonhöjdsstigning. Marit sjunger i legato och hanterar klangen på samma sätt över hela registret. Melodin är en sorts variation på (14).

16. O än e ä muli o än e ä klårt, ”Malungsvisan”

Rytmen något frimetrisk, fraserar på sångmotiven

Omfång: Giss3- Giss4

Modus: tonplats -4, -2, 1, 2, 3, 4, 5,

Klangen oegaliserad, klangplaceringen nasal

Tonansatserna markerade

Framförandet skiljer sig från de två andra på grund av det långsamma tempot och det intensiva sångsättet. Att texten är på malungsmål medför att denna ändrade klang i viss mån kan kopplas till uttal (och språk), men inte lika tydligt som är fallet med Elvina och Åker Erland. Främst intoneras tonplats -2 variabelt, gärna högre intonation i uppåtgående melodirörelser.

SAMMANFATTANDE OM MARIT MATTSSON

I dessa inspelningar sjunger Marit med ett röstomfång mellan Giss 3 och Ciss5. Detta utgör en oktav + en kvart, vilket är samma omfång som Elvina har. Marit har ett visst mått av variation i sin klang, det är svårt att uttala sig för säkert eftersom endast tre låtar är inspelade med henne. Först tolkade jag Marit Mattssons framförande av **O än e ä muli** som att tonerna var viktigare än språket, att ordens uttal inte anpassas efter målets regler och villkor. Efter två år är jag beredd att säga precis tvärtom! Det finns dock ett helhetsintryck av att hon tänker annorlunda om sin sång jämfört med de tidigare föregångarna. Hon har en fantastisk röstkontroll.

Niss Hjalmar Mattsson

17. O katta o killinin⁹⁴, vaggvisa

Polskerytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: H2-Ciss4

Modus: tonplats -5, -4, -3, -2, 1, 2, 3, 4, 5

⁹⁴ Inspelningen av **17. O Katta o killinin** är enligt Eli Lennart legendarisk!

Klangen oegaliserad, klangplaceringen nasal

Tonansatserna markerade

Främst tonplatserna -2 och 3 är variabla. Få ornament. Nasaler betonas och långa toner sjungs ofta på en nasal. Klangen blir via ordens uttal alltmer oegaliserad ju längre in i visan han kommer.

18. Tu lu ladukal, vallåt

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: G3-D4

Modus: tonplats 1, 2, 3, 4, 5

Klangen något oegaliserad, klangplaceringen något nasal

Tonansatserna markerade

Som lockrop betraktat är sångsättet inte speciellt funktionellt, eftersom klangen är för oskarp. Hade twanget varit mer distinkt hade tonerna skärpts och hörts på längre avstånd. Få ornament. Sångsättet är inte speciellt nasalt, förutom på slutet. Visan sjungs nästan utan större variation i intonation.

19. Fy vali dä, kôlla, vallåt

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: Ciss3 - D4

Modus: tonplats -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Klangen oegaliserad, klangplaceringen något nasal

Tonansatserna markerade

Klangen är smalare och mer oegaliserad, tonen råare och mer genomträngande än i förra visan, och kan knytas till ett mer distinkt twang och en starkare tonstyrka. Tonplats -2, 3, 4 och 6 intoneras variabelt, med tendens till något högre intonation i nedåtgående melodirörelser. Det finns inslag av glidande intonation.

20. Litä frat o slörpa, polsktrall

Fraserar på sångmotiven

Omfång: D3- D4

Modus: tonplats -4, -2, 1, 2, 3, 5

Klangen oegaliserad, klangplaceringen nasal

Tonansatserna markerade

Fraseringen är ganska fri, och orden flyter ihop till en strid ström av ljud (jfr kap. 4 om ”ljudgestalter”), vilket gör det närmast omöjligt att identifiera dem och på så vis få ut någon mening av texten. Tonen är ganska fokuserad, men inte så rå eftersom ljudvolymen är ganska svag.

Framförandet har en nasal karaktär. Framförandet illustrerar problemet med vad som kan betraktas som det musikaliska skelettet. En transkribering skulle göra notbilden svår att läsa på grund av den rika ornamenteringen, främst i form av en sorts ”darr” som varken är ett vibrato eller kan sägas bero på bristande stöd. Tonplatserna -2 och 3 är variabelt intonerade.

21. Lysten I leka så kommen i hit, vallvisa

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: Ciss4-Fiss4

Modus: tonplats -4, -3, -2, 1

Klangen oegaliserad, klangplaceringen nasal

Tonansatserna markerade

Att visan är så kort gör att det finns få referenser för såväl ornamentik som intonation. Tonplatsen -2 är variabelt intonerad.

22. Tuss lulleri lull, vaggvisa på La folia-temat

Friritmisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: A2 -B3

Modus: tonplats -4, -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6

Klangen oegaliserad, klangplaceringen nasal

Tonansatserna markerade

Tonplats 3 intoneras högre i uppåtgående melodirörelser. Det finns en tendens till tonhöjdsstigning men det rör sig om mindre än en diatonisk halvton. Ordens uttal vrids åt olika håll och är en salig blandning av svenska, malungsmål och någon sorts blandspråk. Han låter stundtals närmast förvånad över antalet stavelser, som om de ibland är fler eller färre än han tänkt sig.

23. Stackäre dann somm litn ä, vaggvisa på La folia-temat

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: H2- C4

Modus: tonplats -4, -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6

Klangen oegaliserad, klangplaceringen nasal

Tonansatserna markerade

Visan framförs inte som om den sjöngs för någon som skall sova. Ornamenteringen är riklig, i form av att han drar i tonerna men även av tidigare nämnt ”darr”. Intonationen är något glidande. Små inslag av mikrotonalitet förekommer på tonplats 3 och 4, främst när orden på dessa tonplatser uttalas på antingen en nasal eller på en ”vass” vokal. Klangen är oegaliserad, sången skulle med

små medel kunna övergå i tal. Intonationen är något glidande.

24. Nyss när på ljuvlig blomsterplan, okänt ursprung

3-takt, fraserar på sångmotiven

Omfång: C3- C4

Modus: tonplats -4, -3, -2, 1, 2, 3, 4, 5

Klangen något oegaliserad, klangplaceringen något nasal

Tonansatserna markerade

Framförandet kan klangmässigt beskrivas som att han sjunger malungsmålsaktigt fast med svenska ord. Det kan verka som om han inledningsvis försöker sjunga enligt ett annat idiom än det folkliga, men att uttalet efter ett tag ”slinter sig” och för honom tillbaka till malungsmålet. Detta märks förutom på uttalet av orden även på ökad ornamentering i form av förslag samt en ändrad rytmisk betoning. Tonplats -2 och -3 intonas variabelt, gärna något högre i uppåtgående melodirörelser. Tonplats 4 intonas högt när den på båda sidor omges av tonplats 5. Genom framförandet stiger tonhöjden med en halvton. Samma melodi som ”O vårôn värd” (13).

25. Där växte uti Hildings gård, Frithiofs saga

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: Diss3- E3

Modus: tonplats -4, -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6

Klangen egaliserad, klangplaceringen icke- nasal

Tonansatserna inte särskilt markerade

Det finns tendenser till stigning i tonhöjd, mest tack vare att tonplats 3 ibland intonas högt. Somliga konsonanter vokaliseras och orden behandlas som konforma ljud, långt ifrån talet.

26. Nu är att säga huru jarl Angantyr, Frithiofs saga

2-takt, fraserar på sångmotiven

Omfång: Giss2- Ciss4

Modus: tonplats -4, -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Klangen något oegaliserad, klangplaceringen något nasal

Tonansatserna markerade

Jämfört med (25) är vokalerna något mer oegaliserade men uttalas långt ifrån talnära. I de frasslut som ändrar med nasaler sväller han på dessa, inte på den föregående vokalen och det finns således nasala inslag även om han på andra ställen sväller på vokalerna. I princip saknas ornamentering. Tonplatsernas intonation verkar inte bero på melodirörelser.

27. Nu han svävade kring, Frithiofs saga

4-takt, fraserar på sångmotiven

Omfång: E3- F4

Modus: tonplats -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Klangen egaliserad, klangplaceringen icke- nasal

Tonansatserna inte särskilt markerade

Orden uttalas väldigt egaliserat, endast något enstaka "å" vrids till "ö". Han utnyttjar i liten grad nasalerna för att göra klang. Intonationen är tempererad, möjligen med undantag av tonplats -2. Ibland vokaliseras konsonanterna, såsom "svär-i-det i hand"⁹⁵.

28. Kung Ring han satt i högbänk, Frithiofs saga

Något frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: B2-Ess4

Modus: tonplats -4, -3, -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Klangen egaliserad, klangplaceringen icke- nasal

Tonansatserna inte särskilt markerade

Han sväller i långt högre grad på vokaler än på nasaler. Klangen är i det närmaste helt egaliserad, endast några få vokaluttal skiljer sig från den annars jämna tonstyrkan och klangen.

29. Sitter i högen, högättad hövding, Frithiofs saga

Något frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: Ciss3- Diss4

Modus: tonplats -7, -6, -5, -4, -3, -2, 1, 2, 3

Klangen egaliserad, klangplaceringen icke- nasal

Tonansatserna markerade

Främst tonplats -6 är variabel, detta utöver den dur-/mollintonation som ligger i kompositionen.

Melodin är samma som på Åker Erlands (4) och en jämförelse av deras sångstilar underlättas av att de sjunger i samma tonläge. Egaliseringen gör att det är närmast omöjligt att höra vad han sjunger.

30. Det var en lördagsafton han skulle ut å gå

2-takt, fraserar på sångmotiven

Omfång: Giss2 -Ciss4

Modus: tonplats -4, -2, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Klangen oegaliserad, klangplaceringen tämligen nasal

⁹⁵ Den som är intresserad av vokaliserade konsonanter kan lyssna på Olambritt Anna, som ingår i referensmaterialet.

Tonansatserna markerade

Jämfört med flera av visorna i Frithiofs saga sjungs denna lätt och luftigt. Främst tonplats 3, men även 7 intoneras variabelt. Melodin är samma som (14) och (39).

31. En visa vill jag sjunga om ni vill lyssna till

Ganska frimetriskt rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: Diss3 -Fiss4

Modus: tonplats -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Klangen egaliserad, klangplaceringen något nasal

Tonansatserna markerade

Ornamentering saknas i princip. Vokalhanteringen gör klangen övervägande egaliserad. Han sväller på både nasaler och vokaler, även om de senare överväger. Detta gör att det kan verka som att två klangvärldar blandas, tonplats 3 är variabelt intonerad, men inte så tydligt som i andra visor.

32. Klappa klappa handona, småvisa

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: A2- A3

Modus: tonplats -4, 1, 2, 3, 4, 5, 6

Klangen oegaliserad, klangplaceringen nasal

Tonansatserna markerade

Visan sjungs genomgående på helt oegaliserat malungsmål och i likhet med tidigare exempel är då både rytm och uttal något friare. Röstens blir på grund av vokalproduktionen något ljusare och tunnare när han sjunger på mål.

33. Min vilotimma ljuder, folklig koral

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: D3-G4

Modus: tonplats -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Klangen oegaliserad, klangplaceringen nasal

Tonansatserna inte särskilt markerade

Visan sjungs med legato och i ett mycket långsamt tempo. Ornamenteringen är kopplad till grupp melodiken⁹⁶. Klangen är kärnfull och metallisk och kan liksom i viss mån vokaluttalet kopplas till det stundtals höga tonläget.

Även om visan bygger på en sorts vandrande tonalitet kan framförandet i sin helhet inte

⁹⁶ Orden sjungs i grupper om vanligtvis 2-3 toner (Ling 1975:49. 50).

förklaras utifrån Gustafssons lista. Under den enda vers som finns inspelad stiger referenstonhöjden med två hela tonsteg. Konsekvensen av en så stor stigning under en så kort tidsperiod är att det knappt går att uttala sig om huruvida en ton är variabelt intonerad, då en ton för att klassas som variabelt intonerad måste förhålla sig till minst en annan ton som är stabil. Stigningen är främst knuten till stundtals höga intonationer av tonplats 5 men även 8. Att stigningen sker såpass gradvis och konsekvent (även om den ökar mot slutet) medför att den är svårupptäckt. Den som letar efter variabelt intonerade tonplatser finner troligen få. Detta skulle kunna förklara att ingen informant reagerade på stigningen⁹⁷, däremot uttryckte flera av dem att Niss Hjalmar sjöng ”innerligt”. Tiden en given tonhöjd rätteligen skulle kunna betraktas som intonationsreferens är otroligt kort, i vissa fall enbart några sekunder. Ett av få ställen där stigningen är uppenbar även utan en yttre stabil intonationsreferens är vid orden ”så sött jag sover där” (00.45).

SAMMANFATTANDE OM NISS HJALMAR MATTSSON

Niss Hjalmar's tonomfång är två oktaver, men de flesta visorna ligger mellan C3 och C4. Analysen pekar på tendenser till att han (förenklat) rör sig i två olika klangvärldar. En ”folklig” med fler mikrotoner /starkare inslag av malungsmål/mindre formella texter/ rikare ornamentering/mer sång och fler långa toner på nasaler/oegaliserade vokaler. Detta kan jämföras med en i högre grad tempererad/textligt formell/svensk/ övervikt av sång på vokaler och vokaliserade konsonanter. Ibland är intonationen glidande. Mikrintonation förekommer oavsett låttyp, men i varierad grad. Tonhöjden stiger i flera visor även om framförandet av (33) står i särklass då referenstonhöjden stiger med två diatoniska heltoner. I Frithiofs saga sjunger han med ett visst vibrato vilket jag tolkar som avsiktligt eftersom det används endast i de visorna⁹⁸.

Apropå de ”två rösterna” påpekar Maria Røjås att det ligger närmare till hands för män med god sångkondition att med små medel närma sig ett konstmusikaliskt ideal. Med Sadolins terminologi kan män sjunga starkt i funktionen *Overdrive* upp till ett (relativt) högre tonläge än kvinnor. Agneta Stolpe påpekar att ”den du kommunicerar med förändrar din röst”, och Niss Hjalmar verkar nervös under de första visorna. Som exempel sjunger han olika på låt (18) jämfört med (21) trots att dessa troligen haft en liknande funktionell betydelse. Informanterna är ense om Niss Hjalmar sjunger vissa visor enligt det sätt som i våra dagar benämns som folkmusikaliskt, somliga texter må ha lärts in i skolan, men delar av tolkningen ”kan han aldrig ha mött där”. En informant uttrycker: en ”charmerande blandning av att vara jätteäkta i tradition samtidigt som det drar åt en annan musik”.

⁹⁷ Inte heller nämns stigningen i Jersild & Åkessons (2000) koralstudie, där visan analyseras.

⁹⁸ Liknande iakttagelser gör även Jersild & Åkesson (2000:134).

Marianne Mattsson

34. Den signade dag, folklig koral på ”Malungsmelodin”, utlärdd i skolan och avslutade julottorna. .

Ganska frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: H3-Ciss5

Modus: tonplats 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Klangen egaliserad, klangplaceringen icke- nasal

Tonansatserna inte särskilt markerade

Hon glider in på den första versens första ton. I nedåtgående melodirörelser bär hon tonerna hela vägen. De flesta vokaler egaliseras, några har dialektal färg. Vibratot tolkar jag som avsiktligt då det används konsekvent genom hela fraserna. Ett vibrato orsakat av för lite muskelkraft hade troligen förstärkts i frassluten.

35. Stor sak fast världen hatar mig, skillingtryck

3-takt, fraserar på sångmotiven

Omfång: B3- D5

Modus: tonplats -2, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9

Klangen egaliserad, klangplaceringen icke- nasal

Tonansatserna inte särskilt markerade

Vokalerna är helt egaliserade, det är svårt att höra vad hon sjunger om. Långa toner sjungs med vibrato. Detta sätt att producera ljud på är vanligt i körer.

36. Kvällen stundar, bröllopskväde

Ganska frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: A3-Ciss5

Modus: tonplats -6, -5, -4, -3, -2, 1, 2, 3, 4,

Klangen egaliserad, klangplaceringen icke-nasal

Tonansatserna inte särskilt markerade

Klangen är egaliserad, återigen är det ofta svårt att höra orden. Framförandet verkar i högre grad dikterat av toner än av språkljud. Tonplatserna -2 och -6 är något variabla.

SAMMANFATTANDE OM MARIANNE MATTSSON

Marianne Mattsson är tonsäker. Somliga tonplatser sjungs med mikrintonation, men hon är närmast orubblig vad gäller tonhöjd. Klangfärgen är flickaktig, å andra sidan var hon endast 21 år vid inspelningstillfället. Vokalerna egaliseras så att [i] vrids till [y], vilket aldrig är fallet i tal. Klangen är placerad på samma ställe i huvudet som när man sjunger i kyrkokör.

Elvina Söderlund⁹⁹

37. En visa vill jag sjunga om tal i skriften finns, söndagsskolevisa

2-takt, inte speciellt frimetriskt rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: A3- A4

Modus: tonplats -4, -3, -2, 1, 2, 3, 4, 5

Klangen oegaliserad, klangplaceringen inte särskilt nasal

Något markerade tonansatser

Det finns antydning till variabel intonation, främst vid tonplats -2, men även 3. Elvina börjar i ett d-modus, samma tonhöjd som hon avslutade visan i vid förra inspelningen (9). Tonhöjden sjunker totalt en helton, och sker successivt men förstärks i vers 2 och 11.

38. En midsommarafton

Frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: Ess3-G4

Modus: tonplats -6 -5 -4, -3, -2, 1, 2, 3, 4, 5

Klangen genomfört oegaliserad, klangplaceringen nasal

Något markerade tonansatser

Detta är samma visa som (8) och skillnaderna mellan framförandena är små. Versernas startton varierar mellan -5 och -4. Detta framförande har flera vokaliserade konsonanter. Elvina sjunger svagt, intensivt och framåtriktat. Rytmiken är styrd av texten, men generellt görs korta toner kortare och långa toner längre. Tonplatserna 3, -2 och -3 är variabelt intonerade, och mikrintonerade toner utmärker sig inte via vare sig ornamentering eller dynamik. Tonläget är stabilt genom framförandet.

39. Det gingo två jungfrur i rosendelund

Ganska frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: D3 -G4

Modus: tonplats -4, -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Klangen egaliserad, klangplaceringen något nasal

Tonansatserna markerade

Elvina har stor variation i sin intonation, främst förekommer tonplatserna 3 och 7 och i olika varianter. Ännu mer intressant är att hon i likhet med endast ett fåtal andra utövare (Jersild & Åkesson 2000:99) stundtals varierar intonationen av tonplats 2. Den stundtals låga intonationen av tonplats 2 sammanfaller med frasslut, nedåtgående melodirörelser samt vokaler med låg andra

⁹⁹ Från och med spår (37) kan visorna sökas under SVA BB 5346 och är inspelade år 1952

formant, exempelvis [æ].

Tonhöjden sjunker successivt en halvton. Vid ett tillfälle varieras melodin med tonplats 9 i ett kort ornament, detta sker vid ”och ungersven han träder i buskarna fram”. Vissa konsonanter vokaliseras, exempelvis i ”roserena de röda”. Effekten av en vokaliserad konsonant motsvarar en extra stavelse, vilket ger en liten rytmisk variation för den som känner till texten.¹⁰⁰

40. I min ungdom det roar mig att sjunga, skillingtryck sammanvävd med bröllopskväde

2-takt, fraserar på sångmotiven

Omfång: E3- Fiss4

Modus: tonplats -6, -5, -4, -3, -2, 1, 2, 3, 4

Klangen oegaliserad, klangplaceringen något nasal

Tonansatserna i olika grad markerade

Eftersom hon sjunger så svagt blir klangen återhållsam, och försiktig på samma gång som den är otroligt intensiv. Fast malungsmål blandas med svenska är klangerna inte speciellt vassa. Ändrad dynamik knyts till vokalproduktion. Tonplatserna 3 och -2 är variabla, och precis på slutet sjunker tonhöjden närmast en halvton.

SAMMANFATTANDE OM ELVINA SÖDERLUND

Inspelingskvaliteten är väsentligt bättre 1952 jämfört med 1949. Hon har flera mikrotonala drag, och variationen av andra tonplatsen är intressant. Generellt sett är klangen tämligen oegaliserad, även om den anpassas till visan är den sällan speciellt vass. Klangfärgen är ljust ”flickaktig”, vilket medför att tonläget upplevs som betydligt högre än det faktiskt är – hon har en otroligt djup röst.

Herr X, den okände sångaren

41. Jag vill sjunga en sång fastän tiden den är lång, Elverumsvisan, väldigt populär i Malung¹⁰¹

Ganska frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: A2- H3

Modus: tonplats -2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Klangen egaliserad, klangplaceringen nasal

Tonansatserna markerade

Helheten i detta framförande skiljer sig tydligt från alla de föregående. Klangerna är sträv och ganska stum, men påverkan på intensiteten kompenseras av den ”framåtlutade” rytmiken. Herr X sjunger

¹⁰⁰ (Jersild & Åkesson 2000:124) skriver mer utförligt om detta, bland annat att Carl Allan Moberg under sina studier på estniska Runö lade märke till att framförallt konsonanterna ”r, n och v” oftare vokaliserades.)

¹⁰¹ Karl Sporr tecknade 1955 ner en version av visan efter Vikes Johan Persson. På papperet ser visan ut att bygga på tempererad tonalitet, men den som hört Vikes Johan sjunga förstår hur pass förenklad notbilden måste vara.

rakt ut, det är absolut ingen halvsång eller tvekan. Sångsättet bygger på en nasal resonans, vid flera tillfällen ”trycker han till” på nasalerna, i kombination med det (mot svenskan förstärkta) twang som gärna ligger i malungsmål. Resultatet blir en riktad, smal, kärnfull, varierad och intensiv klang, och uppfattas lika av sångaren och åhörare. Vokalerna är helt oegaliserade, och uttalas oftast på samma sätt som om han talat dem. Texten finns i senare dagar nedtecknad i en rikssvensk standard, men i detta framförande är en stor portion malungsmål invävd. Det är lätt att föreställa sig att han ofta ler medan han sjunger Att han inte gapar så stort resulterar i att högre deltoner förstärks. Det som ur klangsynpunkt utmärker detta framförande är att herr X i sin tonproduktion aldrig kompromissar med vokalljud utan enbart med röstklang, en ton kan plötsligt klinga oväntat mörkt eller starkt. Vid högre partier kompenserar han inte det ökade trycket genom att öppna munnen, utan sjunger ”Malungssvenska” hela tiden. Den säregna klangen kopplas till sångarens kärnfulla ton, vilken beror på kombinationen av ett folkligt sångideal och malungsmål.

Ingen informant påpekade att tonhöjden ändras, trots att sista versen sjungs en diatonisk liten ters över den första referenstonen! Deras tolkning var att Herr X ”skruvade åt” berättelsen och ökade intensiteten för att bibehålla lyssnarens intresse.

Tonhöjdsändringarna sker främst (men inte enbart) genom variation av tonplats 1 i den melodirörelse¹⁰² som avslutar varje vers.

Vid en analys framkommer att tonhöjdsändringarna sker i olika rörelser, tonhöjden ömsom stiger och sjunker, även om stigningarna helt klart överväger. Stigningen förstärks i verssluten och sker i större etapper vid några textligt viktiga passager. Här följer en presentation av de ställen där hela det tonala ramverket förskjuts med närmast en diatonisk halvton:

- upp ”i min fagraste ungdom jag var” (00.16)
- ner ”artonhundredesuttiotre, där lades” (00.46)
- upp ”tsörger å betsymmer för mig” (00.58)
- upp ”bortrövade henne ifrån mig, då tog jag till flaskan” (01.48)
- upp ”levde ett lusteligt liv”(01.58)
- ner ”så länge man har peningar så har man vänner nog” (02.04)
- upp ”å sen fick jag gå i världen som en slarv” (02.17)
- ner ”det må kränka envar som är ung” (02.41)
- upp ”men mister jag en står mig tusen”(02.45)
- upp ”reser till främmande land, mitt skepp står segelfärdigt” (03.30)
- ner + upp ”om du kjan” (03.40)

¹⁰² Tonplats 3, 2, -2, 1.

Det kan verka som om tonhöjdsändringarna sammanfaller med visst vokaluttal på vissa tonplatser i vissa melodirörelser vid vissa ställen i melodistrukturen. Ett tecken på att ljudproduktionen är viktig för intonationen visar det sista exemplet: i produktionen av vokalen [a] finns en tendens till låg intonation, och omvänt finns det i produktionen av ljudet [n] en tendens till hög intonation.

Vi kan varken säga något generellt om hur medvetna föregångare i arkivmaterial är om att tonhöjden sjunker eller stiger under ett framförande, eller huruvida det är ett resultat av nervositet, improvisation eller ett berättartekniskt grepp. Med tanke på var stigningarna och variationerna i intonation kommer i just detta framförande kan det verka som om sångaren företar någon form av medveten ”åtgärd” eller estetiskt grepp för att illustrera och förstärka vissa textpassager. Med tanke på hur klang, uttal och intonation är sammanvävda är det däremot inte säkert att det är just tonhöjd han avser att ändra. Intentionen är dold men resultatet tydligt.

På grund av samspelet med vokaluttal varierar intonationen stort av framför allt tonplats 3 och -2, och speciellt i den avslutande melodiformeln. Att tonhöjden ändras tolkar jag som att toner på vissa tonplatser kan byta funktion medan de sjungs, trots bibehållen frekvens. Exempelvis kan tonplats 3 och -2 sjungas (och av lyssnaren upplevas) som lågt/högt intonerade, för att efter att de klingat ut byta funktion så att de i förhållande till påföljande ton upplevs som högt/lågt intonerade. Detta kan förklaras som att den intonationsmässiga referensram omgivande toner utgör kan flyttas några Hz uppåt/nedåt när toner på vissa tonplatser sjungs, även om den sjungna tonen har en stabil tonhöjd. Huruvida en tonplats är stabil eller inte refereras till om tonplatsen intoneras stabilt inom det aktuella tonala ramverket, alltså i relation till den referenston som är aktuell när tonen tas. Om framförandet skall betraktas som en helhet saknas stabil referenston, men detta gör inte att framförandet är atonalt!

Inom ett givet tonalt ramverk är tonplatserna 1, 5, och 8 stabila. Tonplats 4 är något variabel, liksom 6, även om det i sista fallet oftast rör sig om såpass stor intonationsskillnad att den kan jämföras med ett diatoniskt tonsteg. Tonplats 7 är variabel, men inte i samma utsträckning som -2.

Framförandets intensitet och tempo gör att det ur sångarsynpunkt är svårt att hinna njuta av och fokusera på att få enskilda toner ”vackra”. Kopplat till texten har framförandet däremot en inre förmedlingsmässig logik, vilket gör helheten otroligt vacker. Kanske är det herr X uppenbara hängivenhet som gör att samtliga informanter anser att han är enastående. Samtliga informanter skiner upp och kommenterar framförandet med att ”det är nästan mera tal än sång”, ”sång på talets grund på nåt vis, det här är en berättarsång, man känner att den som sjunger tycker att det är väldigt roligt”, ”klart outstanding i sitt sätt att sjunga”. De hänvisar till framförandet som helhet, men kommenterar speciellt rösthantering, texthantering, ”å så intonationen”. Samtliga informanter drar liknelser till egna släktingar, två av dem säger ”detta kunde ha varit far”.

42. Farväl, jag får nu aldrig mer om kvällen, okänt ursprung

Ganska frimetrisk rytm, fraserar på sångmotiven

Omfång: G2- C4

Modus: tonplats -2, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Klangen oegaliserad, klangplaceringen nasal

Tonansatserna markerade

Typisk dur-melodi

Språket är en blandning av svenska och malungsmål. Inledningsvis gör han ett ornament som kan vara en ”tupp” i halsen. I likhet med förra framförandet verkar han inte ta hänsyn till att melodin går högt, och eftersom orden ”är som de är” får det konsekvenser för klangen, som blir vass. Flera tonplatser intonas variabelt och detta sammanfaller ofta med uttal av vassa vokaler eller nasaler. Det finns genom hela framförandet en tendens till stigning vilket gör det svårt att veta vilken referenston analysen skall förhålla sig till, eftersom även tonplats 5 intonas högt. Stigningstendensen förstärks i slutet av visan.

SAMMANFATTANDE OM HERR X

Herr X har en sorts personlig grundton, visorna börjar på samma ton. Tonhöjden stiger i båda visorna, i den ena med så mycket som en liten ters. Hur integrerad tonartsstigningen är i framförandet av (41) visas av att ingen informant noterar den. De verser, fraser och ord han uttalar på malungsmål har en något skarpare ton. Maria Røjås jämför med ”bettet” man har när man kular, vilket kan jämföras med Sadolins funktioner som genererar olika klangfärg. I Sadolins mest metalliska funktion ”edge” kan man inte gäpa hur mycket som helst utan att tappa sitt distinkta twang. Detta sker genom att man fixerar käken (inte spänner den, genom spända käkar fås ingen ”klanglåda”) och hindrar därmed böljade och mjuka käkrörelser. Maria Røjås drar paralleller mellan denna teknik och det hon hört hos sångare från Östeuropa.

Analysen i sammanfattning

Hur klang kan tolkas på olika vis framkommer i analysen av Radiotjänsts inspelningar från 1949 och 1952. Föregångarna må ha saknat terminologi och förklaringsmodeller, men att klangvariation förekommer är uppenbart. Det finns tendenser till mönster, vilket samtliga informanter spontant påpekade. Dessutom finns tecken som tyder på att klangvariationer kan ingå i eller utgöra en sorts kommunikativ formel. Här följer en kort sammanfattning innan resultaten diskuteras i nästa kapitel.

- Variation i klang kan kopplas till intonation, liksom variation i intonation kopplas till klang.
- Variation i intonation kan kopplas till tonplatser. Mikrointonation förekommer i olika grad på flera tonplatser: vanligast på tonplats -2 (i relation till den för tillfället aktuella referenstonen) samt tonplats 3. I de fall visan övergår i nya intonationsmässiga ”paradigm” sker detta främst (inte enbart) via intonationen av dessa tonplatser. Individuell variation handlar mer om hur ofta föregångarna mikrotonerar, mindre om på vilka tonplatser detta sker.
- Variation i klang kan kopplas till musikaliska formstrukturer. Mikrointonationen förstärks i frasslut och framför allt i versslut.
- Variation i klang kan kopplas till händelserika textpassager, att sångaren ”skruvar åt” historien.
- Variation i klang kan kopplas till repertoar. De visor som kan associeras med skolan eller kyrkan sjungs med mindre variation, de kan sägas ha en större verkaraktär.
- Variation i klang kan kopplas till språk och uttal. De visor/verser/ord som kopplas till malungsmål sjungs mer oegaliserat, därmed ökar såväl intonations- som klangvariationen. Vokaluttalet i sig påverkar intonationen av en ton, och kan under vissa förutsättningar bidra till att förskjuta det tonala ramverket.
- Variation i klang kan kopplas till person.
- Variation i klang kan kopplas till kön, männen varierar i högre grad sitt uttal och därmed sin klang.
- Variation i klang och intonation kan kopplas till produktionen av enskilda språkljud.

6. Diskussion av analysresultaten

”vi ha inga andra visor för kritererna, än att talet till dem liksom vänder sig i låt', håller 'att låter vänder sig i tal'.” (Vallkulla citerad av Dybeck, återgivet av Ivarsdotter- Johnson 1994:50)

Inga bastanta slutsatser om en komplex helhet kan dras när ett fåtal av många samverkande parametrar analyseras. Analysen förklarar inte heller sångsättens inre logik som de framstod för de individuella föregångarna. Däremot kan analysen peka på tendenser till mönster i sätt att sjunga och producera ljud och därmed skapa klang.

Analysen pekade tidigt på att klangvariationen knöts till visornas tonalitet och detta stämde dessutom väl överens med erfarenheterna av att härma inspelningarna. Den starka upplevelsen av hur klangen med tonaliteten flyttades i huvudet diskuterades med informanterna. Då ingen av dem erbjöd någon förklaring men samtliga intresserade sig för idén, väcktes tankar om fysiologisk eller akustisk automatik. I ljuset av att föregångarna troligen i liten grad kunde verbalisera sin sångteknik var det intressant att de informanter som lyssnat på inspelningarna inte alltid uppfattade när jag bytte eller upprepade sånger av en given föregångare.

Olika idiom som förklaring på att föregångare sjunger delar av sin repertoar på klang- och intonationsmässigt skilda vis, kanske till och med enligt olika tonala system, ställer höga krav på deras gehör och sångtekniska flexibilitet. För personer med ett naivt förhållningssätt till sångteknik verkar detta väldigt komplicerat och dåligt anpassat till ”tankar som går att komma ihåg”¹⁰³. Mikrointonation implicerar en avvikelse från ”vanlig” intonation. Om och hur funderar man kring klang och intonation utan begrepp? Tankarna ledde till två problem:

1. Är det möjligt att det ”ergonomiskt riktiga” görs om till estetiska effekter?
2. Är det möjligt att det finns en funktionell aspekt av klangvariationen?

Den första frågan representerar en allmän nivå av röst användning, sjungandets kroppslighet är en erfarenhet som delas med föregångarna då rösten som instrument inte utvecklas från en generation till nästa. När en person idag härmar inspelade språkljud får man anta att själva ljudproduktionen upplevs likadant idag som för 60 år sedan. Om någon idag härmar ett [i] och upplever starka skallvibrationer och en tydlig intonationsreferens är det ingen vild gissning att föregångaren också upplevde det så.

Den andra frågan kan sägas handla om ett musikaliskt kodspråk och kan därför inte besvaras annat än genom en presentation av flera parallella förslag.

¹⁰³ Andemeningen upprepas ofta hos Ong (1990).

Hos Sadolin utgör tanken om ändamålsenlighet en röd tråd, det som är bra är också vackert liksom det som känns fel *är* fel. Det verkar osannolikt att föregångarna skulle ha fortsatt sjunga om det hade en för ändamålet dålig eller smärtsam teknik. Desto rimligare verkar det att de via en sorts autokorrigerande istället använde och förstärkte fysiologiska/akustiska förnimmelser som effekter. I ett musikaliskt universum där såväl text som rytm och melodi i någon mån kan kopplas till formler kan det inte avfärdas att även klangestetiken kan kopplas till funktionalitet. Det vore tvärtom rimligt att estetiken var tätt sammanvävd med sångsättet. Då sångstil och repertoar har reciprok betydelse kunde detta i längden bidra till att skapa en genres estetik. För att testa hållbarheten i tanken om ergonomi kontra idiom konsulterades per e-post såväl sångpedagoger som ljudtekniker ur andra genrer¹⁰⁴.

För att kunna svara på frågan om ergonomi krävs en presentation av några ”naturliga” förklaringar till klangvariation. Klangskärpa genereras effektivt genom ”vässad” vokalproduktion och då föregångarna ofta sjunger talnära klingar kärva vokaler (främre och icke-rundade¹⁰⁵) lika vasst som i tal. När klangen är oegaliserad framstår tonerna som olika kärva, vilket i sin tur kan kopplas till tonalitet. Separat styrning och kontroll över andning, fonation och artikulation krävs för att kunna variera rösten maximalt och oberoende av tonhöjd eller tonstyrka. En tänkbar förklaring till klangvariationerna skulle kunna vara att systemen till stor del är sammankopplade. Att samkörda system begränsar möjligheterna att variera ljudproduktionen är inte synonymt med en negativ påverkan på uttrycksmöjligheterna. Som liknelse kan fiolspelare timme efter timme spela låtar i första läget utan att flytta handen, fast det är möjligt. Estetik verkar kunna födas ur premisserna oavsett vilka de är. Förutsättningen för att analysresultaten skall ha något värde är att föregångarna upplevde sjungandet som estetiskt. Ur ett sångtekniskt perspektiv skulle estetiken kunna vara född ur funktion eller i kombination med rösten och kroppen som instrument. Då klang kopplas till vana verkar det troligt att formellt oskolade sångare som växlar mellan tal och sång upprepade gånger per dag inte gör betydande ändringar i sin tonproduktion beroende på om de talar eller sjunger. En syn på tal och sång som två fysiologiska ”koncept” förutsätter en medvetenhet om, och inställning till, att de toner som alstras när man sjunger med talinställningar inte är sång. Det borde nämligen vara fullt möjligt att sjunga med ”talinställningar”, och på grund av den ständiga autokorrigeringen göra detta utan att det sliter så länge utövaren själv sätter premisserna. Tendensen att falla in i ett invariant röstbeteende förstärks troligen i en stressad situation vilket inspelningsituationen förmodligen var.

¹⁰⁴ Sånglärare och sångerska Karin Danielsson, Malung, 2011-02-23. Ljudtekniker Johan Lund Andersson, Stockholm, 2011-02-23. Vokalpedagog och arrangör Anders Göransson, Uppsala, 2011-03-08.

¹⁰⁵ I, E, Y, de med hög F2.

TONALITET UR ETT UTÖVAR- OCH LYSSNARPERSPEKTIV

”Det är som om vokalen i sig påverkar tonhöjden” (Sundberg 2001:181).

För att uppfatta hur en ton är intonerad krävs en intonationsreferens i form av minst en annan ton. När en åhörare lyssnar till vokal monofon musik finns intonationsreferensen i form av p.-intervall (progressionsintervall) endast i åhörarens minne, såvida inte musikförmedlingen försiggår i en kyrka, vid en skogstjärn eller i ett annat akustiskt rum där klangerna kan överlappa varandra och skapa s.-intervall. Åhörarens intonationskrav är därmed oftast melodiska, det är de melodier och därmed de frekvenskillnader¹⁰⁶ sångerskan producerar som måste ge mening. Detta är skälet till att Niss Hjalmar i (33) kan stiga två heltoner utan att åhörarna märker det, trots deras ypperliga gehör.

De kroppsliga erfarenheterna av sjungandet är att lyssnarens upplevelse av monofon vokalmusik byggd på p.-intervall stämmer väl med sångerskans upplevelse av att producera icke kärnfulla toner¹⁰⁷. Maria Røjås begrepp ”kärna på tonen” syftar på en ”klar, koncentrerad och rak ton utan speciellt mycket luft”. Hon anser inte detta vara riktigt samma som Sadolins ”twang”, då den kärnfulla tonbildningen dessutom har ett kontaktställe långt fram i ansiktet. I denna studie finns de tydligaste exemplen på icke kärnfull tonproduktion hos Marianne och Marit Mattsson, även om det i vissa visor eller passager förekommer hos samtliga utövare utom herr X. Niss Hjalmar, Elvina och Åker Erland kan sägas ha ”en fot i varje läger” och deras tonproduktion kan direkt knytas till de intonationsreferenser och därmed den tonalitet de skapar. Detta är logiskt då en kärnfull tonproduktion är talnära och således helt oegaliserad vilket skapar stora variationer i klangspektrat.

Den som sjunger har däremot två akustiska rum att förhålla sig till: ett yttre i form av luftledda ljud (vilket delas med åhörarna) samt ett inre i form av skallvibrationer eller benledda ljud. Följden är att den oackompanjerade sångerskans egenproducerade intonationsreferenser kommer från båda hennes akustiska rum. Ändringar i intonationsreferensen skulle potentiellt kunna medföra en förskjutning av förhållandet mellan dissonanta och konsonanta klangrelationer. Om så är fallet kan det vi upplever som mikrotonalitet och kärnfull tonproduktion vara konsekvenser av varandra. Den sångerska som producerar kärnfulla toner blir lockad att intonera på ett vis som åhörarna uppfattar som mikrointonation. På samma vis får den sångerska som önskar mikrointonera en ovärderlig intonationshjälp av sin kärnfulla tonproduktion.

Är det möjligt för sångerskan att styra skallvibrationerna och därmed via klangplacering och tonproduktion ändra intonationsreferenserna? Kan hon genom en kärnfull tonproduktion förstärka ett sådant inre akustiskt rum där klangen mellan olika toner överlappar varandra och s.-intervall skapas? Erfarenheten av att sjunga med ”kärna på tonen” tyder på det. Eftersom en kärnfull

¹⁰⁶ Frekvensskillnaden är linjär medan frekvensförhållandet är logaritmiskt.

¹⁰⁷ Vilket exempelvis körsångare gör när de i enskildhet över in sin melodistämman.

tonproduktion genererar starka skullvibrationer är upplevelsen kraftfull, koncentrerad och energisk, som att bihålorna fylls. Flera föregångare använder denna typ av tonproduktion, i denna studie tydligast exemplifierad av herr X tätt följd av Åker Erland, Niss Hjalmar och Elvina.

Min erfarenhet som utövare är att tonande konsonanter och vassa vokaler såsom [i] och [e] (de med hög andra formant) ger den starkaste förnimmelsen av s.-intervall och därmed en inre polyfoni eller ett ögonblicks bordun. Detta stämmer med Sundbergs (2001) forskningsresultat, då vokaler med låg första formantfrekvens (tex [i], [e], och [y]) ger starka skullvibrationer. För utövare av folklig vissång borde denna ”leende” formantkombination vara högintressant; ju vassare man sjunger desto starkare skullvibrationer och därmed tydligare intonationsreferens.

Analysen av föregångarna visade att de absolut flesta tillfällen där en tonplats intonerades ”högt” sammanföll med uttalet av en vass vokal eller en nasal, antingen på den aktuella tonen eller i direkt anslutning före. Iakttagelsen blev än mer intressant då den sammanföll med resultaten som erhöles då mina femton år gamla, respektive nya inspelningar med mig själv, solo såväl som med Bessman analyserades. Annat som talar för att tonaliteten är ömsesidigt beroende av tonproduktionen är att mikrointonationen hos föregångarna är integrerad i visan och varken betonas eller överkommuniceras via förslag eller ändringar i dynamik. Lyssnare som inte är ute efter särdraget mikrointonation lägger troligen inte ens märke till dem alla.

Sångerskans ändrade intonationsreferens i form av olika övertoners dominans i spektrum är märkbar till den grad att en liknelse till fiolens olika scordatura kan vara relevant. Liksom fiolspelerskan kan stämma strängarna efter vilken klang hon vill få ut ur instrumentet kan sångerskan styra sin tonproduktion. Det är extra intressant i ljuset av att fiol- och vokalrepertoaren delvis överlappar varandra. Den lyssnare som kan leva sig in i föregångarnas sång på en sådan nivå att hon själv känner var och hur i röstorganet ljuden produceras upplever troligen intonationen och variationerna av den som betydligt mer konsonant än den som inte kan leva sig in i hur ljuden skapas. Lyssnaren kan uppleva mikrointonation som ett avvikande element, men ur utövarsynvinkel förminskas denna förnimmelse vid kärnfull tonproduktion.

Westman hävdar att det p.-intervall som uppstår mellan två på varandra följande toner är det viktigaste i en monofon kontext. Den sångerska som förlitar sig på sitt inre akustiska rum har en tydlig intonationsreferens. Att denna är beroende av vilka vokalljud som produceras är intressant i relation till de många exemplen med tonhöjdsändringar. Meningen och avsikten med det estetiska grepp vi kan identifiera som tonhöjdsändring är hölj d i dunkel, däremot kan fenomenet potentiellt förklaras utifrån flera olika synvinklar:

1. Föregångarens medvetenhet om centraltoner samt klang respektive tonalitet som isolerade parametrar gör att hon aktivt utnyttjar klang- och tonhöjdsändringar som estetiska grepp.

2. Nervositet och anspänning skulle kunna resultera i att föregångaren andades ytligt och därmed inte kunde sjunga som hon önskade.
3. Visan är lång och sångerskan orkar inte bibehålla sånginstrumentets motoriska inställningar.
4. Sångerskan hör inte hur hon själv intonerar.
5. Ändringen kan betraktas som ett berättartekniskt grepp eller som en sorts formel som indikerar att något händer i melodin eller i texten. Detta förslag omfattar möjligheten att ändringen var avsedd som ändring *och* att ändringen var en passiv bieffekt av en annan parameter sångerskan önskade variera, såsom intensitet, intonation, eller klangvariation.
6. Ändringen är så internaliserad i framförandet att den kan kopplas till särskilda visor eller vistyper, och/eller en tonalitetsförståelse där stigningen har en funktion.
7. Ändringen är så internaliserad i framförandet att den kan kopplas till hur föregångaren uttalar och därmed producerar orden.

Den första förklaringen verkar orimlig jämfört med de senare, även om några av dem verkar ställa föregångaren i dålig sångteknisk dager. Tanken om att sångerskan själv uppfattade sjungandet som konsonant, trots tonhöjdsändringar, ledde till ett idogt sökande efter teorier som kunde stödja eller förkasta idén.

Eftersom tonproduktionen avgör hur övertonerna återkopplas skulle sångerskans uppfattning om konsonans/dissonans potentiellt kunna knytas till tonproduktionen. Med en kärnfull tonproduktion återkopplas intonationen vid långa toner i s.-intervall via skallvibrationerna, vilket i sin tur skulle kunna ändra sångerskans egna krav på intonation. Två på varandra följande intervall kan potentiellt intonas olika beroende på om sångerskan upplever dem som p.-intervall eller s.-intervall. Mönstret visade sig när sångförklaringarna gav vika för ett fokus på ”icke-sång”:

2. Vid hög andning¹⁰⁸ exempelvis på grund av nervositet kan sångerskan uppleva att hon behöver knipa åt om kvarvarande luft (öka adduktionskraften). Den som önskar knipa åt om luften har nära till att gapa bredare vilket orsakar pressad fonation. Då stiger det subglottiska trycket och därmed även tonhöjden hos en icke-sångare. När sångerskan gapar bredare ökar skallvibrationerna eftersom första formantfrekvensen sänks. Samtidigt höjs gärna andra formantfrekvensen vilket medför att vokalfärgen ljusnar. Allt detta innebär att tonen uppfattas som ”ljus” eller ”vass”, och kan påverka hur föregångaren intonerar påföljande ton. Detta skulle främst kunna orsaka en stigning.

¹⁰⁸ Ur vissa synvinklar betraktad som ineffektiv andning.

3. Vid fras-/versslut kan sångerskan uppleva att luften tryter vilket kan orsaka en alltmer pressad fonation¹⁰⁹. Vad detta kan leda till beskrivs i föregående punkt.
4. Då receptorsystemen hos icke-sångare inte är inställda på finjustering av tonhöjden höjs denna när hon önskar sjunga starkare. Om sångerskan anser sin egenproducerade intonationsreferens otillräcklig är det troligt att hon sjunger starkare *eller* vrider uttalet så att skallvibrationerna ökar. Ju starkare hon sjunger desto mer ökar det subglottiska trycket och därmed tonhöjden. Dessutom ökar dominansen av spektrats högre övertoner ju starkare en vokal sjungs vilket medför att de toner sångerskan ”klämmer till” klingar ljusare. I takt med att hon ökar skallvibrationerna (via första formantfrekvensen) höjs även andra formantfrekvensen. Då ljusnar vokalfärgen och även detta bidrar till att tonen upplevs som ”ljusare”. Detta skulle främst kunna orsaka en stigning.
5. När en talare vill öka uppmärksamheten eller intensiteten i berättelsen är det troligt att hon höjer antingen tonhöjden eller tonstyrkan. Eftersom dessa är sammankopplade hos icke-sångare resulterar en ändring av det ena i att även det andra ändras. När sångerskan ”klämmer till” ett ord för att poängtera något i texten eller för att luften tryter, ljusnar klangfärgen. Högre övertoners dominans i spektrum ökar ju starkare en vokal sjungs. Detta skulle främst kunna orsaka en stigning.
6. Om den speciella vistypen utgörs av visor på malungsmål kan stigningar främst knytas till att målet talas med bred munöppning, vilket ändrar intonationsreferensen i form av tydligare skallvibrationer samt en ökad dominans av höga deltoner. Att tonhöjden sjunker kan förklaras med att en vokal med inneboende tendens till låg intonation sammanfaller med en viss tonplats under en viss melodirörelse.
- En annan förklaring i fallet med malungsmål kan utgöras av att föregångarna ville försäkra sig om att lyckas förmedla textinnehållet till Arnberg. Ett sätt att göra detta på skulle kunna vara att artikulera tydligare. Ökad artikulation ger större variationer i spektrum och därmed ändrad intonationsreferens. Detta skulle kunna förklara ändringarna i (41).
- I fallet Niss Hjalmar (33) sker tonhöjdsstigningen när han sjunger på svenska. Dessutom sker tonhöjdsstigningen i ett sedan tidigare högt tonläge. Det krävs ett högt subglottiskt tryck för att kunna sjunga så höga toner. Vid ökat tryck riskerar även tonhöjden att stiga något, och en ytterst liten men ändå successiv tonhöjdsstigning är det som Niss Hjalmar undan för undan skapar.
- Det som för en åhörare kan te sig som en speciell tonalitätsförståelse framstår vid detta sätt att producera toner som desto mer konsonant ur ett sångarperspektiv. Den tonalitet åhöraren kan uppleva som speciell skapar sångerskan successivt, eftersom produktionen av en ton påverkar

¹⁰⁹ Sundberg (2001) understyker att ”pressad fonation” är ena ytterpunkten på en skala, ”alltmer pressad” skall ses i förmildrande relation till detta.

produktionen av påföljande toner. Skallvibrationerna ger henne ständigt ändrade intonationsreferenser, vilket förklarar såväl stigningar som sänkningar. Att intonationsreferenserna fortsätter att skifta även efter tonhöjdsändringen kan förklara varför fenomenet kan förstärka sig självt.

7. Det subglottiska trycket höjs betydligt vid uttal av tonande konsonanter (se kapitel 3). Detta medför att den sångerska som förlitar sig på skallvibrationerna och sjunger en tidsmässigt lång ton på en tonande konsonant kan uppleva att intonationsreferensen ändras medan tonen hålls. Detta kan i sin tur leda till en förskjutning av det tonala ramverket.

När sångerskan sjunger talnära och därmed inte egaliserar vokalluttalet sker en konstant ändring av skallvibrationernas styrka. Vokalproduktionen som enskild företeelse av en given vokal tycks påverka intonationen av den ton som sjungs. De vokaler som har en hög andra formantfrekvens (de vassa vokalerna i, e, y) sammanfaller ofta med högre intonationer. På samma sätt sammanfaller de med låg andra formantfrekvens med lägre intonationer. Implikationerna av att hennes intonationsreferenser konstant ändras skulle kunna vara att den tonalitet hon producerar skapas i små steg.

Ovanstående sammanfattning pekar på att tonhöjdsändringar inte kan isoleras till att vara antingen estetiska grepp, teknik- eller gehörsfrågor.

För att kunna sjunga som (33) eller (41) krävs vad som för en åhörare 2011 kan framstå som en viss tonalitetsförståelse. Det verkar som att vissa föregångare genom sin tonproduktion själva skapar ett mönster av referenser som producerar denna tonalitet, då samtliga ovan nämnda faktorer kan få en ton att intoneras högre eller lägre än förväntat, *alternativt* uppfattas som högt eller lågt intonerad. De flesta scenarion talar för att tonerna intoneras högre än förväntat: Elvinas (39) och herr Xs (41) framföranden utgör exempel på att vanligtvis ”stabila” tonplatser i kombination med vissa melodirörelser och vokalproduktioner med inneboende tendens till låg intonation under vissa omständigheter kan intoneras lägre än förväntat.

Då variationer i klang skapar variation i andra musikaliska parametrar kan sångerskan aktivt eller passivt använda sig av klangvariationerna i kommunikationen med åhörare.

Samtliga förklaringar kan även betraktas som uttryck för internalisering då de är svåra att memorera. Det som för lyssnaren framstår som en viss tonalitetsförståelse skulle ur sångerskans synvinkel potentiellt kunna vara en anpassning till de förutsättningar som utgörs av en av dessa faktorer isolerad, eller flera faktorer i samverkan.

Det som för lyssnaren framstår som en alltmer exotisk tonalitet ju längre in i fraserna sångerskan kommer skulle kunna utgöras av samtliga faktorer, främst stigningarna blir gärna tydligare längre in i verser/fraser. På samma sätt som klang inte kan isoleras ur ljudbilden är faktorerna oavsett avsikt omöjliga att separera från varandra.

En stabil referenston existerar enbart i den utsträckning sångerskan kan hålla den i minnet, antingen via ett absolut gehör eller ett välutvecklat muskelminne. Däremot producerar sångerskan i sitt inre akustiska rum fortlöpande nya intonationsreferenser i takt med att hon sjunger nya meloditoner, och under tidsmässigt långa toner kan dessa framstå i s.-intervall. Eftersom dessa s.-intervall verkligen existerar inne i sångerskans huvud, och dessutom förhåller sig till varandra till skillnad från minnet av en tänkt stabil referenston, skapas en form av intonationsreferens. Då denna intonationsreferens i vissa fall är olösligt bunden till såväl melodi- som textformler skulle kanske även stigningen i sig själv kunna liknas vid en sorts formel. Steget från formelpräglade intonationsreferenser (i form av återkopplingen från de ljud som via sin språkliga och tonalitmässiga kontext kan vara formelpräglade) till ett framförande som tolererar tonhöjdsändringar är kort, då tonaliteten skapas under framförandet. Om tonalitet är något som delvis skapas *under* framförandet följer möjligheten att tonaliteten varierar med kommunikationssituationen.

Klangvariationerna är inte möjliga att skilja från funktion, register, språk och uttal. När någon sjunger med oegaliserad klang upplevs med nödvändighet vissa vokaler som ”vassare” än andra. Detta kan bero på att de ”är” vassare genom att högre övertoner dominerar och därmed härledas till vokalproduktionen som isolerad företeelse. Liksom intonationen av olika tonplatser påverkas av den aktuella tonens positionsvärde i ett melodiskt förlopp hjälper nasalerna till att färga vokalernas klang. Omgivande nasalers effekt på en given vokals klang är så stor att det inte vore meningsfullt att ”frysa” enskilda vokaler.

I skallvibrationerna dominerar spektrumets lägre deltoner och de lägsta deltonerna är oktav, kvint och kvart. Westman slutleder för felemusik ett tydligt samband mellan klangfattiga tonplatser och variabla intervall samt att klangrika tonplatser troligen inverkar på intonationen. Då de vanligaste folkliga fiolstämningarna bygger på olika kombinationer av oktaver, kvinter och kvarter (Westman 1998) kunde jämförelser mellan vissångares möjligheter att variera tonproduktionen och felespelares tillgång till olika scordatura och således skillnader i tonalitet och klang vara ett intressant tema för framtida forskning.

Den finjusterade intonationen verkar vara betydligt enklare att få till vid en kärnfull tonproduktion. På samma gång kan en tydlig intonationsreferens locka till musikalisk lek. Med en tydlig, smal och spetsig klang placerad långt fram i ansiktet genereras ljusare övertoner, vilket ger sångaren mer

information att intonera mot¹¹⁰. Sångtekniskt sett härmas föregångarnas intonation enklast när även klangplaceringen härmas. Om man talar ett språk där flera vokaler är ”vassa” och produceras långt fram förstärks både högre övertoner och skallvibrationer.

När rösten betraktas som ett instrument verkar särdragen i Gustafssons lista tätt sammanflätade. Förenklat förklarar sjunger föregångarna inte ibland med ”kärna på tonen” och ibland mikrotonalt, utan antingen både och eller inte alls. Stämbanden i sig påverkas inte av klang-placeringen, utan intonationsinformationen i form av vilka övertoner som dominerar i spektrum. Att variera tonproduktion via autokorrigerande skulle kunna förklara hur samma föregångare kan förhålla sig till det som för lyssnaren verkar vara olika tonala system. Att Sundberg (2001) kallar skallvibrationerna förrådiska stärker egentligen bara denna tanke. Ur ett modalt eller funktionsharmoniskt perspektiv är skallvibrationerna synnerligen förrådiska..

TONPLATSER, INTONATION OCH TONALA RAMVERK

Den mikrointonation som förekommer är helt integrerad i melodin och förfaller därmed självklar, inte som speciella effekter i en avancerad musikalisk struktur. Mikrointonationens koppling till tonplatser har noga avhandlats av tidigare forskare¹¹¹ och delar av denna studies resultat faller in under Gustafssons punkt 16. De tydliga undantagen hos de sångare som håller tonhöjd utgörs av Elvina Söderlund som vid vissa vokalljud och en viss melodirörelse varierar intonationen av tonplats 2¹¹².

En vid definition av stabil intonation av en tonplats kan vara att upprepade gånger träffa en ton med samma absoluta tonhöjd oavsett om detta innebär mikrointonation. I materialet finns flera exempel på gradvisa tonhöjdsstigningar, tydligast exemplifierade i (33) och (41). Om en tonhöjdsstigning (intentionerad eller som en bieffekt till något annat) skall kunna betraktas som godkänd, avsiktlig eller funktionell krävs kompletterande förklaringar till Gustafssons punkt 16. *stabila och variabla tonplatser*. Westman föreslår att referensen för gradvisa tonhöjdsstigningar skulle kunna utgöras av speciella melodiformler. Den förklaringen medför att även de tonplatser som brukar benämnas fasta under speciella förhållanden kan vara variabla. Om en föregångare under vissa förutsättningar varierar intonationen av tonplats 1, 5 eller 8 och därmed flyttar de omgivande intonationsreferenserna, uppstår ett nytt tonalt ramverk. Tonplats 1, 5, eller 8 skulle därmed kunna vara variabel endast i det ögonblick tonen sätts an, då både sångerska och lyssnare anammat den ”nya” intonationen som den ”vanliga”. Så fort tonen klingar bidrar den till att skapa ett nytt tonalt

¹¹⁰ Detta verkar både sångpedagoger och ljudtekniker överens om. Vad man väljer att göra av den ökade informationen borde vara kontextuellt eller genrespecifikt.

¹¹¹ Westman (1998), Jersild & Åkesson (2000), Gustafsson (2008)

¹¹² Tidigare kände jag till endast ett framförande av en föregångare, Elin Lind (Norrhyttan, Grangärde, Dalarna) där tonplats 2 intoneras variabelt. Vid en snabb jämförelse mellan hennes visa och (39) verkar det finnas likheter i form av att fenomenet sker på samma ställe i visan och dessutom kopplas till samma melodirörelse.

ramverk.

Ett nytt tonalt ramverk skapat via tonhöjdsstigning skulle kunna symbolisera en ny intensitetsnivå. Då det ”nya” ramverket fort upphör att vara nytt kan effekten upprepas. Att de tonala ramverken efter övergångarna verkar fungera inbördes likadant skulle kunna tyda på att stigningen inte har så stor betydelse ur just tonhöjdsaspekt, utan att melodin upplevs som ”samma” fast återskapad i en ny intensitetsgrad. Tanken stärks av att informanterna påpekade tonhöjdsändringarna indirekt i form av att sångaren *skrivade åt melodin*.

Ett meloditema upplevs inte nödvändigtvis likadant när den repriseras flera gånger. Det lockar att spekulera i vad som händer med sångerskans intonationsmässiga referensramar när en ton mikrointoneras, avsiktligt eller ej. Ett nytt tonalt ramverk och därmed nya intonationsreferenser, kanske retrospektivt, kan göra att intonationen av en ton får en ny funktion i förhållande till påföljande toner.

Analysen pekar på att föregångarna i liten grad (om ens alls) använde förslag och glidningar för att markera mikrointonerade toner. I Gustafssons lista kan detta sammanfattas med punkterna 8. *glidande intonation*, 10. *betoning av för- och efterslag* samt 12. *ornament* inte används för att förstärka punkt 16. *stabila och variabla tonplatser*. Iakttagelsen är högtintressant för nutida praxis, i ljuset av hur många sångtekniska svårigheter sångerskan har möjlighet att maskera genom förslag.

REPERTOAR, SPRÅK OCH UTTAL

Det kan verka som om flera föregångare opererar med fler än ett tonalt system, vilket i sin tur knyts till språk, visgenre och tonalitet. Intressant och typiskt nog gäller detta främst dem som vid inspelningstillfället var äldst¹¹³.

Flera föregångare blandar språk och vrider uttal av ord på ett sätt de inte skulle göra i tal. Det kan verka subtilt men konsekvensen av uttalsändringar är variation i andra musikaliska parametrar. Detta sker inom samma såväl som mellan olika visor och variationerna är ofta så stora att de utgör olika fonetiska kombinationer, dock verkar gränsen för uttalens vridning vara bibehållen ordförståelse¹¹⁴. Ibland vrids uttalen av ett vokalljud till den grad att ordet luckras upp, vilket kan vara ett av sjungandets lekfulla element. Kanske är detta en parallell till att tonplatser kan intoneras olika men ändå vara ”de samma”. Ändrat uttal varierar klangen och då denna ändrar intonationsreferensen uppenbarar sig möjligheten att skapa musikaliska effekter vid speciella melodiska eller textliga passager. Då det åhörarna uppfattar som dissonanser uttrycks i kombination med texten verkar det logiskt att tvåspråkigheten påverkat föregångarnas uppfattningar om klang.

¹¹³ Elvina Söderlund, Niss Hjalmar Mattsson, Åker Erland Jonsson samt herr X.

¹¹⁴ Givetvis finns det undantag – lyssna på Rut Brandt (Äppelbo, Malung) på *Den medeltida balladen* (1995).

Somliga ord uttalas med endast små skillnader i vokalproduktion, andra ord på malungsmål är knappt begripliga för utomstående. Att föregångarna ändrar tonproduktion efter repertoar, och har en klarare och smalare klang vid sång på malungsmål skulle kunna knyta klangen till hur internaliserade språkljuden är. Detta blir logiskt när vissjungandet betraktas som en kommunikationsform där såväl ordval som tonläge ingår. Den som kan fokusera på att skapa en helhet i berättandet har andra möjligheter än den som behöver tänka över varje stavelse. Att malungsmål och svenska delvis representerar olika ljudvärldar och därmed uttrycksmöjligheter, är intressant i ljuset av att melodi- och klangvariationer inte utgår från en idealform. Att dialektord har en annan klangpotential än svenska synonymer märks även i visuppteckningar från andra platser. Rim och ändelser kan te sig absurda för den som är obekant med dialekten. I enlighet med Gustafssons punkt 6 produceras malungsmål gärna långt fram i munnen vilket ger en ljus och vass klang. Då munöppningen dessutom är bredare är steget till ett nasalt uttal litet¹¹⁵.

MUSIKALISKA FORMELSTRUKTURER,

Klangvariationerna kan kopplas till såväl språk som visor med stegvisa melodirörelser, vilket delvis stämmer med den smalare definitionen av kvedingbegreppet även om begreppet inte används i Malung. Begreppsdefinitionen kan delvis associeras med en formelaktig repertoar via antingen språk (Kværndrup 2006) eller melodifragment (Jersild 1990).

I analysmaterialet sammanföll klangvariationer och dess extrema form stigningar med fras-/versslut eller avgörande ställen i sångtextens handling. Klangvariationer kan omöjligt skiljas från dynamisk variation, i sin tur olösligt knuten till uttal. Variationer i klang skulle kunna fungera som ett sätt att skapa spänningar och intensitetsändringar i det melodiska förloppet. Flera föregångare bygger upp en klangbild genom att sjunga alltmer oegaliserat (och därmed producera allt vassare vokaler) ju längre in i fraserna de sjunger. Stigningar vid spännande textpassager skulle kunna fungera som en signal till lyssnaren om ökad uppmärksamhet, och i så fall strida mot Gustafssons punkt 15, *objektiv texthantering*. Då detta ger energi åt berättandet kan man fråga sig om uttalet av enskilda stavelser skulle kunna betraktas som byggstenar i en större textlig förståelseformel. Ur denna synvinkel är steget kort till att stigningen skulle kunna ses som en parallell till balladers textformler och därmed vara funktionella ur kommunikationssynpunkt.

Att visorna på malungsmål sjungs med mer varierad klang och intonation kan ha att göra med röstens motsvarighet till fiolspelets ”invanda fingerplaceringar” (Westman 1998). Kanske kan dessa överföras till sångares intonation enligt olika inställningar av röstorganet. Ur ett utövarperspektiv blir skillnaden tydlig mellan vardagsfunktionell (mindre tekniskt reflekterad) sång där

¹¹⁵ Jämfört med såväl rikssvenska som andra (angränsande dala-) dialekter. För den intresserade kan det vara värt att ta en tre mil lång bussresa från Malung till Lima, och jämföra hur vokalerna produceras i (dagens version av) Limmål!

struphuvudet liksom i tal kan höjas och sänkas med tonhöjden och att ”framföra en visa”, här representerad av en ”riktig” sång sjungen på svenska. Om så är fallet kan ett nytt språk på en nivå liknas vid ett annat scordatura. Westman hävdar att tonalitet är en fråga om ljudrelationer, vilket innebär att hänsyn till faktorer såsom slump (kan aldrig uteslutas), akustik, register/funktioner eller klangplacering kan påverka.

PERSONLIGT KLANGSPEKTRUM

Att flera föregångarna låter ”äldre” än de faktiskt var¹¹⁶ tyder på att ideal och stilförståelse ändrats. De utgör ingen enhetlig grupp, sången har gemensamma särdrag men en stor portion personlig estetik. Analysen pekade på stora skillnader i klangvariation mellan föregångarna och samtalen med informanterna tydliggjorde svårigheten i att separera visa, person och framförande. Ur en synvinkel där visans karaktär skapas *genom* framförandet är uppdelningen både irrelevant och otänkbar. I denna undersökning exemplifieras ytterpunkterna med Marianne som nästan inte alls varierar sig, och Åker Erland som varierar klang efter vistyp. På en annan nivå återfinns herr X med (41) samt Niss Hjalmar med (33). Vid första genomlysningen kan det te sig som om (33) och (41) är två diametralt olika typer av framföranden. Detta intryck baseras på att de har olika rösttyper, deras tonhöjdsändring sker nämligen på liknande vis. Stigningen skulle däremot kunna ha utlösts av olika faktorer, i herr X fall det totalt oegaliserade sångsättet, och i Niss Hjalmars fall det höga tonläget.

Niss Hjalmar kan utgöra exemplet på en föregångare som anpassar tonproduktion och därmed klang och tonalitet efter repertoar och således rör sig mellan det som kan verka som olika sångstilar¹¹⁷. Omställningen från separat till samkörd styrning av andnings-, fonations- och artikulationssystemen skulle kunna ske omedvetet då återkopplingen inte påverkas av sångarens intention. Att repertoar kan knytas till vilken typ av återkoppling sångerskan får verkar troligt i ljuset av att intonationsprecision är väsentligt viktigare i ett vibratofritt sångsätt. Jämfört med Marianne Mattsson skapar herr X genom sitt oegaliserade sångsätt större skillnad mellan klangrika och klangfattiga toner. Herr X har också många fler intonationsvarianter av en och samma tonplats än Marianne Mattsson, men då han sjunger i ett lägre läge uppfattas det inte som lika dissonant. Då herr X är man har hans toner liten grundtonsdominans, ett fenomen som förstärks av att han sjunger starkt och på så vis förstärker spektrats högre deltoner. Dessutom görs hans röstklang sträv av hans manliga fysiologi.

Intervju med Eli Lennart visade att det redan innan tiden för inspelningarna fanns en medvetenhet om musikaliska gränsförhandlingar; ”ingen kan säga att de ä de riktiga som han å han å ho å ho a

¹¹⁶ De kvinnliga sångarna var 16, 21 och 44 år!

¹¹⁷ Polariseringen är till för att illustrera poängen.

dsort, det är en tänjbar ordning sade Backerk Daniel”¹¹⁸. Eli Lennart hävdar att ”Forslunds boken”¹¹⁹ hade en formaliseringseffekt, och menar att ”man hade lite olika melodier” i större utsträckning innan den kom. Eli Lennart sjunger genomgående ljudstarkt, med en otrolig inlevelse och förmedlar tydligt att visorna och framförandet av dem har större mening än enbart det klingande ljudet.

Praktiska aspekter och erfarenheter

Studien har varit kreativt utmanande då tolkningarna ständigt ändrats. Att i starten söka eliminera egna estetiska ideal gav tekniska lärdomar. Likaså gav att gå på djupet i föregångarnas sjungande nya perspektiv på sångteknik. Inledningsvis visade sig vissa mönster men få förklaringar. För att uppfatta variation i ett musikaliskt förlopp och för att själv kunna variera krävs en uppfattning om ”det vanliga”. Min definition av vad som är ”självklat” eller ”vanligt” har ändrats med analysarbetet. Aspekter på både frasering och klang framstår som mer logiska när de betraktas ur flera synvinklar, i enlighet med Westmans påpekande om utommusikaliska element tonalitetsskapandet.

När jag reflekterar över inspelningarna med mig själv märker jag att jag behandlar språkljuden alltmer som just språkljud och inte ord. Vokaler och halv vokaler kan glida lite, jag kan slänga in extravokaler och (till min förvåning) andas mitt i ord om det påverkar flödet på ett snyggt sätt. Andningen får rollen som fiolstråke vilket skapar flöde och driv i musiken.

Då dagens utövare inte till fullo kan styra över premisserna för sitt utövande i form av tonläge, tonstyrka, konserttider och liknande, kan de heller inte helt förlita sig på autokorrigeringen. Nackdelen med detta är att man kan missa den funktion, hjälp och logik som finns mellan ljud och ljudproduktioner som ”naturligt” trivs ihop. Om man vill kunna producera alla möjliga sorters ljud i alla tänkbara kombinationer må det vara mest röstekonomiskt att dessa lärs in som specialeffekter, men det riskerar att gå ut över ljudproduktionens logik.

En erfarenhet av konserterna är att det i vissa kretsar går att sjunga mer experimentellt när man visar sig som akademiker, medan det i andra sammanhang är bättre att tona ner detta. Utövare inom folkmusikgenren måste experimentera inom det sociala kontraktet, vilket medför att publik och utövare ömsesidigt bekräftar folkmusiken som en speciell musikform. Sjungandet kan på olika nivåer anpassas efter kommunikativ situation via exempelvis tonläge, dynamik och intonation. När Bessman givit konserter har det ofta varit relevant att problematisera stilbegrepp då responsen övervägande består av kommentarer som ”häftigt”, ”oj”, ”komplicerat” eller ”kan man göra så?”. Åsikterna har kommit från såväl ovana lyssnare som folk med hög status i folkmusikhierarkin när vi aktivt skapat klangvariation genom att ändrat tonhöjd eller på andra sätt variera textpassager, fras-

¹¹⁸ En storsångare från Malung som dog ett par år innan inspelningarna gjordes.

¹¹⁹ Karl-Erik Forslund vandrade på 1910- 20-talen längs Dalälven för att studera (bland annat) folkmusiken i sin naturliga kontext. I hans skildringar av Malung är fäbodlivet rikt beskrivet, och fortfarande minns folk i Malung Forslunds besök, samt hur de fick agera "sherpa".

och versslut genom ändrad vokalproduktion¹²⁰.

Genom Bessman har analysresultaten testats och successivt kommit att påverka hur vi framför musik. Bessmans publik har i olika grad varit vana vid folkmusik, och därmed i olika grad kunnat avläsa vårt ”definitionsbollplank”. En spännande erfarenhet är att vi oftare företagit och lyckats med okonventionella klangval i mötet med den publik som inte förväntat sig att höra folkmusik. Då vår egen referensram utvidgats av djärva val har det senare varit lätt att upprepa dessa i mötet med den vana folkmusikpubliken.

Den funktionella poängen med en smal klang är att den bär långt, men den intermediala roll det vassa, skarpa och obekväma har tilltalar mig alltmer. Det har varit väldigt spännande att analysera hur mitt eget utövande färgats av lyssnandet och härmandet. Träning ger medvetenhet och en viss typ av valfrihet, av Agneta Stolpe uttryckt som ”vissa konstnärer köper grön färg medan andra har förmågan att blanda gult och blått”. I en jämförelse med de inspelningar jag har av mig själv från de senaste femton åren har jag funnit att jag nu använder många fler olika klanger samtidigt som jag sjunger över ett mycket större register. Den viktigaste orsaken till detta är nog modet att ta tag i och utforska klanger som tidigare verkat skrämmande. Jag upplever det som lätt att nå publiken när man sjunger i ljusa lägen, som om det vore åtråvärt att vara sopran. Kanske kan detta kopplas till en stereotyp bild av genus. När en kvinna förstärker de ljusa övertonerna när hon sjunger är det inte särskilt utmanande i en kultur där mörkare tonfall gärna associeras med makt, pondus och status. Om däremot en man gör detta idag kanske det uppfattas som lite mer speciellt.

Stildrag ”finns” inte i arkivmaterialet utan skapas via samspelet mellan inspelningarna, lyssnaren och aktuell stilförståelse. Då det inte är de klingande ljuden i sig som ändrats utan sättet att organisera och kategorisera dem kan nya fynd i tidigare kända inspelningar bida till en stiländring först när det gemensamma referenssystemet påverkats. Tonhöjdsändringarna i materialet från Malung har funnits där hela tiden men tidigare inte lyfts fram. Att belysa dem och deras plats i den musikaliska kontexten kan kanske skapa nya infallsvinklar på klang i folklig vissång.

En följd av sängträning är att vissa aspekter av valfriheten ökar, exempelvis kan en skolad sångare på andra premisser välja tonläge och dynamik. Särdrag framstår först när de jämförs med något annat. Därför betraktas en kärnfull tonproduktion som ”folklig” under förutsättning att sångare i de genrer som utgör referensen inte använder effekten. Huruvida särdraget förekommer i andra mikrotonala (subkulturella) sångstilar är i sammanhanget mindre relevant.

En tänkt och förenklad övergång från sångerna och sjungandet som en praktisk kommunikation till sångerna och sjungandet som identitetsskapande handling kan med den kommunikativa konstdefinitionen beskrivas med att framföranden idag reduceras till ljud. En ensam

¹²⁰ Detta exemplifieras i tidigare nämnda inspelning av Falkvard och visas tydligast i versen ”stilla stodo”.

röst kan låta naken då den tolkas utifrån enbart musikaliska aspekter, och föregångarnas sjungande kan ha ingått i större sammanhang där andra aspekter påverkade ljudet. Synen på vad som är fint knyts till kontext och referenser men även teknologisk utveckling, kanske i form av röstutveckling. Att föregångarna i viss mån var naiva utesluter inte en eventuell vilja att bli bättre sångare, ett faktum som i sig medför stiländring.

Professionella utövare måste skapa sig en plats på den folkmusikaliska marknaden och samtidigt kompromissa mellan vad de föredrar i övningssituationer och vad som fungerar på scenen. Alternativa tolkningar och uttryck aktualiseras endast då någon framför dem, och kontrollgruppens tolkning av ett givet ljud beror på vem som producerat det. En utövare med hög status och därmed erkänt solida genrekunskaper kan troligen göra vidare utsvävningar än en nykomling. Genrens innehåll kan ändras när en utövare framför en okonventionell tolkning av en visa och publiken/ kontrollgruppen ger sitt bifall. Således anpassar sig dagens folksångare till kontrollgruppens estetiska krav samtidigt som de genom sitt sjungande försöker utmana dem.

Då folkmusikens traditionalitetsparameter är icke-statisk och knuten till ett ”förr” som oupphörigen rekonstrueras i samtiden kan analysresultaten vara sångtekniskt intressanta. Då skallvibrationernas intensitet varierar med vokalproduktion, och tonande konsonanter i tal gärna leder till en liten tonhöjdsstigning, är det inte märkligt att det i sångutbildningar fokuseras på att kompensera för detta. En såpass nyckfull intonationsreferens som den som erhålls av skallvibrationerna (för att inte tala om en tonalitet som bygger på formler) är oduglig i flera sångstilar, kanske särskilt de sångstilar som står starkt inom utbildningsinstitutionerna. Den som sjunger med ackompanjemang blir troligen mest förvirrad av skallvibrationerna. Mycket talar för att en konstmusikaliskt skolad sångerska skulle uppleva flera föregångares sångstilar som hindrande. Å andra sidan skulle föregångarna möjligen ha haft svårt att orientera sig i ett egenproducerat ljudlandskap utan tydliga intonationsreferenser. Därmed kan man undra i vilken grad klangvariationer kan kopplas till en sorts informell skolning.

Det mesta verkar möjligt för den mänskliga rösten och för att en oekonomisk röstteknik skall ha stora implikationer på sjungandet förutsätts tillräcklig belastning över tid. Med en naiv relation till sitt sjungande är det troligt att det som upplevs som obekvämt eller skadligt korrigeras direkt. En följd kan vara att sångaren drar sig för att prova nya saker och väljer det invanda och bekväma, vilket med tiden förstärker sig självt. Nya sångtekniska effekter eller att sjunga i ett ovant tonläge kan upplevas som obekvämt liksom man kan få träningsvärk efter att ha provat en ny sport. Graden av sångteknisk självreflektion avgör om en kapacitetstänjning uppfattas som obekvämt eller skadligt, ovant är det ju i vilket fall. Vi vet inte om föregångarna medvetet försökte förbättra sitt sjungande, eller vad ”bättre” hade inneburit. Däremot finns det fog för att tro att ramarna vidgades

ganska långsamt. Variationens roll för allmän sångkondition (att undvika ensidig belastning) är logisk, samtidigt som variation i sjungandet och experimentlusta kan förstärka varandra.

De som väljer att studera folklig vissång vid en utbildningsinstitution har troligen redan rivit flera barriärer av naiv musiksyn. Då en önskan att låta folkmusikalisk borde påverka uttrycket kan man ifrågasätta om det är möjligt att träna sig till ökad röstkontroll utan att ha ett klangideal.

Åsikter upplevs gärna som mer sanna och välgrundade om de upprepas ofta. Samtidigt som dagens utövare önskar experimentera med uttryck verkar det hos vissa personer i folkmusikmiljön finnas en önskan att finna ”rena”, av sin samtid opåverkade föregångare¹²¹.

”Folklig klang” konstrueras först vid jämförelse med möjliga alternativ, liksom folkmusik blir en genre genom definition av vad det inte är. Kanske anser vi oss idag oförmögna att förvalta traditionen rätt och därför önskar vi analysera och ordna upp bland föregångarna. Törs vi själva göra anspråk på att förändra traditionen eller legitimeras utövandet genom föregångarna?

Genre och perspektivändring

Den som projicerar egna önskemål på föregångarna riskerar att missa mönster, det är svårt för oss att förstå den inre logiken i deras naivitet. Denna studie sätter tidigare forskares iakttagelse i ett nytt hantverksmässigt ljus, då tonproduktion och klangplacering påverkar framförandet i sin helhet. Analysresultaten utgör delvis ingen motsättning till tidigare forskares tankar om idiom och att sångsätt kan kopplas till repertoar eller hur en visa traderats.

Även om stiländring inte varit i fokus för undersökningen är det tydligt att dagens framförandep Praxis inte är en odiskutabel fortsättning på arkivmaterialet. Vissa av de element i föregångarnas sång som verkar ha valts bort hade en berättarteknisk funktion, och bland de uttryck som kollektivt förhandlats och förhandlas bort från genrens uttrycksrepertoar ligger en mängd möjligheter. Detta medför att en bedömning och analys av arkivinspelningar som sker enligt urvalskriterier baserade på rådande folkmusikalisk teoribildning kan begränsa möjligheten att se mönster som hade varit uppenbara ur en annan synvinkel. En stark förväntan om vad man skall finna kan försvåra förståelsen av de mekanismer som ligger bakom de ljudbilder som arkivinspelningarna representerar. Därmed kunde alla diskussioner, problematiseringar och justeringar av etablerad folkmusikteori kunna betraktas som inlägg i en evig urvalsprocess och förhandling om stilens framtida möjligheter. I en diskussion som rör de processer som skapar stilidiom blir relevansen av detta tydlig. En sammanställning av särdrag som den publicerad av Gustafsson (2008), kan ge intrycket av att föregångarna själva fritt blandade, valde och kombinerade särdrag och sångtekniska effekter. När inspelningarna och den framförandep Praxis som där finns representerad analyseras efter generella röst- och akustikteorier framstår plötsligt mönster i *hur* föregångarna producerade och

¹²¹ Såväl Åkesson (2007) som Johansson (2009) ägnar detta stor plats.

kombinerade särdrag. Därmed blir det svårare att avfärda arkivmaterialens stundtals exotiska effekter som misstag. Kanske vi idag betonar det vi nu uppfattar som särdrag för att skapa oss ett musikaliskt signum och öka vår ”autenticitet”.

Utan att kunna redogöra för alla de komplicerade processer genom vilka idiom skapas verkar det rimligt att en folklig (inte akademisk) estetik på något plan knyts till det som ur utövarperspektiv är skönt, praktiskt och autokorrigerat. När detta översätts till nutiden, samt folksång som yrke och genreidentitet, uppenbarar sig möjligheten att tolka föregångarnas ljudproduktion enligt andra förutsättningar och därigenom skapa ”nya” estetiska möjligheter. Exempelvis verkar föregångarnas variationer av tonstyrka och klang direkt knyts till orduttal. Detta kan tolkas som ett uttryck för ett folkmusikaliskt idiom, men också som ett tecken på en sångteknik som gör det svårt att kontrollera dynamiken över långa fraser.

Då den folkmusik som förmedlas via och skapas på institutioner av olika slag inte är den enda möjliga utvecklingen baserad på ett löst definierat ”förr”, skall den normeringseffekt som ligger i stilbeskrivningar inte underskattas. Om inflytelserika personer pekar ut vissa särdrag kan de genom dialog med musiker, publik och den svårdefinierade faktor som omnämns marknad befästa och öka avgränsningen mot andra genrer.

I kölvattnet av detta riskerar en del berättartekniska och kommunikativa aspekter att förloras. Dessutom går utövarna av musiken miste om en del sångteknisk hjälp. Att produktionen av vissa särdrag verkar fysiologiskt sammanlänkad med andra innebär estetiska möjligheter. Om särdragen betraktas som fristående specialeffekter försvinner en del möjligheter till tolkning och utförande. Valet av tonproduktion och klangplacering skapar möjligheter men begränsar andra.

Det kan verka som om termer blandats med varandra i tidigare litteratur om folklig vissång. ”Nasal” görs synonym med ”rå”, samtidigt som de sätts upp som motpol till huvudklang. Det som enligt Sadolin oftast genererar en ”rå” ton är twang, vilket produktionsmässigt inte kopplas till nasaler även om det ofta tolkas så¹²². Maria Røjås term ”kärna på tonen” inbegriper både nasalitet och twang. Uttryck som ”allmogens sång var rå” skulle kunna syfta på en sträv klang och därmed kopplas till lågt tonläge. Det skulle även kunna syfta på en metallisk eller vass klang och därmed knyts till oegaliserade vokaler. Den nasala resonansen verkar däremot mest kopplad till tonaliteten.

Analysresultatens implikationer på nutida praxis

Variabel intonation och successiv ändring av det tonala ramverket verkar kunna rymmas i en viss musikalisk logik och kan därmed inte isoleras till att gälla antingen estetisk, teknik eller gehör. Då detta erbjuder ”nya” tolknings- och uttrycksmöjligheter borde det vara intressant för nutida praxis.

¹²² Sadolin (2009) exemplifierar ”twang” med klangen i stereotyp country-sång som ofta inte alls är nasal, men däremot väldigt tydlig och ”riktad”.

En möjlig implikation är möjligheten att utveckla olika sångtekniker beroende på om man sjunger med yttre ackompanjemang eller förlitar sig på sin inre intonationsreferens. Den sångerska som förlitar sig på skallvibrationerna och därmed överlämnar sig åt ett tonalitetsskapande som bygger på kommunikation kommer möjligen att ändra sina tolkningar, då delar av den hjälp ornamentering i form av exempelvis förslag utgör då inte längre fyller samma funktion. Utnyttjandet av en inre intonationsreferens kan göra det svårare att musicera i ensembler, men enklare att producera en tonalitet som i det yttre akustiska rummet framstår som variabel.

Ljud produceras genom olika tekniker och dessa sätter premisser för röst användningen. De exotiska klanger föregångarna producerade verkar direkt kopplad till tonproduktion och repertoar. För de av dagens sångare som vill kunna producera alla möjliga ljud kan analysresultaten te sig komplexa. En kopiering av föregångarnas röstteknik innebär tillgång till andra referenser att producera tonalitet efter, men samtidigt en trolig inskränkning av sångtekniska möjligheter. Synpunkter på folkliga sångstilar som mindre röstvänliga än konstmusikaliska är vanliga. För yrkessångare är det viktigt med teknisk skicklighet för att få uppdrag och för att minimera skaderisker, en röstekonomisk sångstil är viktigare för den som sjunger ofta. Teknisk medvetenhet är även en garanti mot kritik.

I arkivmaterialet finns flera fenomen och särdrag som är svåra, både att förstå, förklara och producera. Makten över, samt legitimeringen av ens eget sjungande kan ökas genom att överkommunicera ”exotiska” särdrag. Detta fungerar som en försäkring om att mottagaren förstår, och inte minst förstår att man förstått. Idag upplevs exempelvis gärna kvartstoner som främmande och jag upplever att flera av dagens sångare, till skillnad från föregångarna, markerar kvartstoner via förslag. Dessa kan för sångerskan fungera som en teknisk hjälp i att träffa en svårintonerad ton, förutom att tonhöjden kan ökas en aning i takt med det subglottiska trycket blir dissonansen tydlig vid små intervall. Dessutom kan förslaget signalera ”nu kommer det” till lyssnaren, och att tydligt kommunicera mikrintonationen kan öka ”autenticiteten”. Efter genomgången av röstfysiologi kan det verka som om kvinnor (och de som lyssnar till dem) möjligen är mer hjälpta av förslag, då deras toner generellt har starkare grundtonshalt och därmed inte påverkas lika starkt av vokaluttal.

Oberoende av varandra uppmärksammar Furholt och Hars Åke Hermansson¹²³ skillnader i repertoar och sångstil mellan män och kvinnor. Trots att kvedingbegreppet inte finns i Malung kan den smalare definitionen av kveding¹²⁴ användas för att åskådliggöra en intressant aspekt. Det kan nämligen verka som om kvedarstilen vore fysiologiskt bättre anpassad till mäns urval av formantfrekvenser. Med tanke på hur tonproduktion verkar kopplad till tonalitet är Sundbergs påpekande att

¹²³ Hars Åke och jag har talat om detta, dessutom behandlas det av Åkesson (2007).

¹²⁴ En fri tolkning av den svårdefinierade kvedarstilen är att man sjunger oegaliserat och ”rakt på”, med starkt tryck och tydlig riktning. Detta kan leda till att vissa toner klingar ljusare via en förstärkning av spektrats högre deltoner, eller att somliga toners frekvens faktiskt höjs exempelvis vid sång på tonande konsonanter som [ng] och [l].

egalisering är viktigast för män relevant. Om det är ett kvedar-ideal att sjunga så oegaliserat som möjligt borde män i högre grad än kvinnor kunna dra nytta av sin fysiologi. Detta gäller enbart klang och tonläge, fysiologi är en bland många faktorer och konstruktionen av genus är mer komplicerad (och icke-konstant) än så. En kvinna som önskar klinga ”strävt”, får hitta andra lösningar (kanske lägga till lite ”rasp”?) än att förlita sig på tonläge eller vokalproduktion¹²⁵. Med tanke på individen och hennes skapande i folkligt vissjungande har många olika rösttyper utgjort länkar i traderingen. Genom olika epoker skapas olika ideal, då respekterade utövare får personifiera hur det skall låta. En särpräglad röst ger ett marknadsvärde, röstklngen är en produkt och ett signum när man kan höra *vem* som sjunger.

Projektets empiri representerar en bråkdel av inspelad folklig vissång i Sverige. Trots det innehåller materialet en otrolig bredd av klanger, bland annat flera olika ljudande kvinnoroller, inte bara den ofarliga och behagfulla. Vilka outtalade föreskrifter gäller för manliga respektive kvinnliga utövare av folklig vissång idag? Eftersom sjungande är kommunikation, och tolkningen sker i samtiden är det relevant att fundera över genusaspekter och tankar om vad som ”passar sig”.

Att grundtonsdominansen förstärks i högre tonlägen kan förklara varför kvinnor kan låta operaaktiga när de sjunger visor i höga tonlägen¹²⁶. Kvinnorösten har en stark grundtonshalt, men dominansen av den förminskas i lägre tonlägen. Män har en svagare grundtonshalt men dominansen av den ökar när de sjunger visor i högre tonlägen. Om ljus röstklang för kvinnor vore ett folkligt ideal blir det logiskt att många kvinnor sjunger i lågt läge. Omvänt kan det faktum att kvinnor i arkivinspelningar ofta sjunger i lågt läge (oavsett orsak¹²⁷) ha påverkat dagens tolkning så att vi överkommunicerar särdraget att sjunga med ljus röstklang.

Ju fler olika vokaler sångaren byter mellan, och detta dessutom görs utan vibrato, desto mer oegaliserad blir klngen. Föregångarna gjorde troligen ingenting medvetet för att öka sitt tonomfång. En given ton kan upplevas (fysiskt för sångaren och för den som lyssnar) som olika hög. Detta kan ha direkta orsaker såsom relationen till omgivande toner, men även indirekta orsaker såsom tidpunkt på dagen. Troligen hade sjungandet för föregångarna samtidigt en rekreativ och en funktionell dimension. Det verkar däremot inte troligt att de skulle ha värmt upp rösten innan de sjöng eftersom den idén förutsätter att visorna och framförandet av dem hade ett egenvärde betraktad som ”ting” och inte som något vardagligt funktionellt.

En av mina huvudfrågor var vilken potential som ligger i olika tolkningar och vilken konsekvens detta kan ha för nutida praxis. En erfarenhet som delas med andra utövare är att många estetiska idéer föds ur det som ger en teknisk hjälp. Det kan vara en konkret lösning på en teknisk svårighet som sedan på grund av estetiska preferenser överdrivs, eller det kan röra sig om en helt ny

¹²⁵ Värdefulla och pedagogiska tips på hur man kan träna in sångtekniska effekter finns hos Sadolin. (2009)

¹²⁶ I konstmusikaliska sångstilar framhävs ofta grundtonsamplituden.

¹²⁷ Förutom estetik kan tänkas ålder, allmänt hälsoläge etc. Miller (1994).

”effekt” man hittar i association till något man hört på exempelvis en arkivinspelning. Faller detta väl ut kan det bidra till att skapa ett signum hos utövaren. Att en utövares sätt att lösa en teknisk svårighet, exempelvis kvartstoner, senare kommit att fungera som ett signum för densamma finns det flera exempel på bland dagens utövare. Dylika signum, skapade för att genom sin originalitet ge utövaren ett positionsvärde, kan sedan härmas av andra inom genren. Om tillräckligt många tar efter kan det framstå som att effekten representerar mer än den gör i ett historiskt perspektiv. Å andra sidan skapas samtidigt nya särdrag. Fenomenet torde inte vara nytt då det är naturligt att se upp till dem som är skickliga.

Avslutande diskussion

Nyanserna samt betydelsen av klangvariationerna är intrikata aspekter av folklig vissång. Det empiriska materialet liksom många andra inspelningar visar hur en enstaka sjungen ton kan färgas på många olika vis.

Oavsett medvetenhet eller avsikt förfogar sångarna över en rik färgpalett eller verktygslåda med klanger. Studien pekar trots sin ringa storlek på att sjungandet kan tolkas intermedialt, då flera utövare förmedlar visorna genom invecklade kombinationer av stilgrepp.

Vi får aldrig veta hur det vi idag uppfattar som mikrintonation tolkades i föregångarnas samtid. Då det är en sorts maktutövning att benämna något skriftligt eller muntligt har jag via min studie objektifierat arkivinspelningarna och föregångarna. Mycket pekar på att upplevelsen av dissonans/konsonans är annorlunda för den lyssnare som kan leva sig in i ljudproduktionen. Detta visades tydligt i samtalen med informanterna, oavsett på vilken nivå deras sångtekniska självreflektion låg. Tanken på att förhållandet mellan klang och kärnfull tonproduktion¹²⁸ skulle kunna vara en praktisk konsekvens av en visas språk och tonalitetet såväl som ett estetiskt val framstår som rimlig.

De kroppsliga förnimmelserna av tonproduktion är intressanta betraktade ur dikotomin folkkonst-akademisk konst. Skallvibrationerna är fysiskt intensiva och den sångare som förlitar sig på dem kan omöjligt förneka sin ”kroppslighet”. Tvärtom får kroppsligheten en funktionell roll, tydlig när sångerskor avslutar långa kulningsfraser med en droppton. Däremot måste den operasångare som önskar överrösta en symfoniorkester förlita sig på sitt muskelminne, inte varierade skallvibrationer.

¹²⁸ En tät och fokuserad ton som får en kärna genom nasalerna. Fritt tolkat efter Maria Røjås, som myntat termen.

Slutsats

Jag anser att studiens syfte, att presentera fler perspektiv på folklig sångpraxis i arkivmaterial för att därigenom berika nutida praxis har uppnåtts. Analyserna pekar på att sångerskan med hjälp av en kärnfull tonproduktion kan skapa ett inre akustiskt rum. I detta rum framstår sjungandet för henne själv stundtals som polyfont vilket ändrar hennes uppfattning om dissonans och konsonans. Då hennes intonationsreferens knyts till skallvibrationerna vilka varierar med uttal, ändras hennes uppfattning om dissonans och konsonans kontinuerligt under framförandet. Detta konstant ändrade mönster av intonationsreferenser producerar en tonalitet som i det yttre akustiska rummet kan framstå som ytterst komplicerad. Hur komplex tonaliteten framstår som beror på vilka språkljud och därmed vilka intonationsreferenser som produceras. Sångerskans inre intonationsreferens via skallvibrationerna är starkast vid produktion av vassa vokaler, det vill säga vokaler med låg första och hög andra formantfrekvens. Toner som sjungs på tonande konsonanter liksom toner som sjungs på vassa vokaler intoneras gärna lite högre än toner som sjungs på rundade vokaler.

Följden är att den tonalitet sångerskan skapar under framförandet för henne själv framstår som konsonant, men utåt förmedlas i form av den sorts tonalitet vi idag uppfattar som variabel. Språk och orduttal har direkta implikationer på den tonalitet sångerskan producerar och detta gör den variabla intonationen olösligt sammanbunden med tonproduktionen. Analysresultaten medför att oackompanjerad folklig sång inte utan diskussioner och vidare undersökningar av utövarperspektivet bör betraktas som monofon.

De lyssnare som kan leva sig in i denna typ av ljudproduktion baserad på egenproducerade intonationsreferenser torde inte finna framföranden som (41) speciellt exotiska. Ett sångsätt där mikrintonation och kärnfull tonproduktion är konsekvenser av varandra och där den variabla tonaliteten skapas under framförandet är väsensskilt från ett sångsätt där utövaren under visans gång håller i minnet att vissa tonplatser helst skall intoneras ”skevt”.

Mönster i klangvariationer hade inte uppmärksamrats utan ett ständigt byte mellan olika perspektiv. Fokus på uttal av enstaka ord ger liten förståelse för klangvariationens betydelse för helheten men är nödvändigt för att förstå hur variationerna skapas. Att klangvariationer hos de utvalda föregångarna kan kopplas till så många olika parametrar - tonplatser, musikalisk formstruktur, språk och uttal, skulle kunna kasta nytt ljus över nutida praxis.

Att tala om allmän röstteknik och inte specifikt koppla tekniker till repertoar kan från konst-musikaliskt håll fungera som en sorts maktutövande och tolkningsföreträde. Om det finns ett ”folklig vissång-scordatura”, reciprokt beroende av en ursprunglig repertoar verkar det rimligt att en ändring av repertoaren påverkar tonproduktionen.

Framtida forskning

I kölvattnet av detta projekt kan nya samband och infallsvinklar på folklig vissång anas. Eftersom varje projekt har sin avgränsning önskar jag presentera förslag på vidare studier.

En given fortsättning är att utvidga undersökningsmaterialet, eftersom man då med större säkerhet kan peka på i vilken grad resultaten av denna studie verkar generella, lokala eller individuella.

Två sångare i materialet har visat prov på stora tonhöjdsstigningar. I ljuset av att båda är män kan sambandet mellan Westmans ifrågasättande av oktavekvivalensen och Sundbergs påpekande att hörselns egen frekvensskala är linjär upp till frekvenser på 500 Hz inte avfärdas. Ytterst få män sjunger frekvenser över 500 Hz (ca H3). Kan detta ha konsekvenser för intonationskraven på och hos kvinnliga och manliga sångare?

Ett tydligare fokus på visorna skulle kunna peka på hur löst sammansatta de verkar vara om det visar sig att de kan tolkas in och hanteras i (det som förefaller som) olika tonala system? I anknytning till detta vore det intressant att jämföra melodi- och textformler i det äldre materialet, exempelvis balladerna.

I Sadolins *Complete Vocal Technique* (2009) antyds att djupare andning gör klangen mjukare. En djupare undersökning av huruvida ökad förståelse för en sorts folklig intonation, tonalitet och klang kan sökas i en folklig ”correct breath support” vore intressant och relevant.

Hur underförstått kan det ha varit med ändringar i vokalproduktion och tonhöjd som ett berättartekniskt grepp? Finns det någon roll för detta idag, och i så fall vilken?

Vilken påverkan har moderna mikrofoner på klangideal och stilförståelse? Sadolin (2009) påpekar att olika funktioners övertoner passar olika bra akustiskt eller förstärkt. Kan arkivinspelningarna ha givit oss klangbilder som inte skulle ha funnits akustiskt?

Vilka inom och utanför genren är stilbildande inom folklig vissång idag? Ett projekt som fokuserade på nutida sångare hade kanske resulterat i andra svar. I vilken grad laborerar dagens utövare med olika vokala uttryck till olika (del-)repertoarer. Det vore intressant att jämföra deras tal med arsenalen av sånguttryck. I anknytning till en sådan undersökning vore det möjligt att intervjua utövarna.

Om särdragen i arkivinspelningar beskrivits som ”mer eller mindre självklara och gemensamma”, hur ser det ut idag? Folkmusiken har i de olika länderna genomgått en institutionalisering och formalisering. Däremot kan folkmusikmiljöernas organisering vid yttre anblick verka variera, exempelvis via Norges starka kappleikstradition.

Källor

Intervjuer

Eli Lennart Johansson, Västra Fors 2009-05-05
Maria Røjås, Södra Heden 2009-05-06
Hars Åke Hermansson, Malung 2009-05-07
Agneta Stolpe, Nordibyn, 2010-08-15
Maria Røjås och Perjos Lars Halvarsson, Södra Heden, Lima 2010-08-16
Maria Røjås, Södra Heden, Lima, 2011-01-11/12
Anna Hedin och Elisabeth Bjurström Jonzon 2010-01-16

Arkivinspelningar

SVA BB 5319 = SRCD 31, inspelat 1949, Åker Erland Jonsson
SVA BB 5319 = SRCD 31, inspelat 1949, Elvina Söderlund
SVA BB 5319 = SRCD 31, inspelat 1949, Marit Mattsson
SVA BB 5319 = SRCD 31, inspelat 1949, Niss Hjalmar Mattsson
SVA BB 5319 = SRCD 31, inspelat 1949, Marianne Mattsson
SVA BB 5346, inspelat 23/9 1952, Elvina Söderlund
SVA BA 5346, inspelat 23/9 1952, Åker Erland Jonsson (enligt SVA:s register, men det är Herr X)
Hars Åke Hermanssons samtliga inspelningar av vokal folkmusik från Malung

Internetsidor

<http://www.folkemusikk.no/dommarskjema.137558.no.html> 2010-06-26
http://portal.unesco.org/en/ev.php -URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html 2010-07-07
<http://www.vxu.se/hum/forskn/ims/balladprojektet/balladantologi/rosenberg/> 2010-06-26
http://www.visarkiv.se/online/aterklang/aterklang_kap_10.html 2010-10-18
<http://www.dt.se/pralin/article905862.ece> 2011-02-23
<http://www.voicecentre.se/artiklar/Ordlistan.pdf> 2011-02-27
<http://www.speech.kth.se/wavesurfer/man.html> 2011-03-27

Litteraturlista

Ahlbäck, Sven, 1989, Tonspråket i äldre svensk folkmusik, Stencil från K.M.H. Stockholm.

Ahlbäck, Sven, 1991, Tonalitet i musikpsykologisk belysning- sammanfattning av några olika riktlinjer. Stencil från K.M.H. Stockholm

Aksdal, Bjørn och Nyhus, Sven, (red.), 1998, Fanitullen, innføring i norsk og samisk folkemusikk, Universitetsforlaget AS Oslo

Andersson, Nils, 1994, Gamla psalmmelodier, i; Texter om svensk folkmusik från Haeffner till Ling, red. Ronström, Ove, Ternhag, Gunnar, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 81

Andersson, Nils, 1994, Timas Hans Hansson, Dalbyn, Ore, i: Texter om svensk folkmusik från Haeffner till Ling, red. Ronström, Ove, Ternhag, Gunnar (red.) Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 81

Blom, Jan-Petter, 1998, Hva er folkemusikk?, i; Fanitullen, innføring i norsk og samisk folkemusikk, red. Aksdal, Bjørn och Nyhus, Sven, Universitetsforlaget AS Oslo

Bourdieu, Pierre, 1987, Kultursociologiska texter i urval av Donald Broady och Mikael Palme, Salamander förlag

Burke, Peter, 1978, 1994, Popular Culture in Early Modern Europe, revised reprint, Scholar press

Byrman, Gunilla (red), 2008, En värld för sig själv. Nya studier i medeltida ballader, Växjö University Press, Växjö universitet 2008

Bø, Olav, 1982, Kva er lokaltradition?, i: Folktradition och regional identitet i Norden, red Nenola-Kallio, Aili, Nordiska institutionen för folkdiktning, Åbo, NIF Publications No. 12

Curran, James, Morley, David och Walkerdine, Valerie, 1999, Samtidskultur och kommunikation, Studentlitteratur Lund

Dowling, W. Jay, Harwood, Dane L., 1986, Music cognition, Academic Press, Inc.

Eriksson, Karin, 2004, Bland polskor, gånglåtar och valser. Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken, doktorsavhandling Göteborgs universitet, humanistiska fakulteten

Forslund, Karl-Erik, 1925, Med Dalälven från källorna till havet, Nordiska boktryckeriet Stockholm

Furholt, Ragnhild, 2006, Kor er du fødd og kor er du boren, mellomalderballaden i bruk etter innsamlinga, Masteroppgåve i kulturstudiar, Institutt for kultur- og humanistiske fag, Høgskolen i Telemark

Gilje, Nils och Grimen, Harald, 1993, Samfunnsvitenskapenes forutsetninger, Universitetsforlaget AS

Gilroy, Paul, 1999, Studier av samtidskultur och identitetens fallgropar, i; Samtidskultur och kommunikation, red. Curran, James, Morley, David och Walkerdine, Valerie (red.), Studentlitteratur Lund

Glassie, Henry, 1989, The spirit of folk art, New York – Santa Fe

Glassie, Henry, 1995, "Tradition", Journal of American Folklore 108

Granlien, Camilla, 2005, Formidling av vokal folkemusikk, master i tradisjonskunst, Institutt for folkekunst, EFL/R Høgskolen i Telemark

Greni, Liv, 1960, Bånsuller I Setesdal – om bruken av tradisjonelle melodiformler, Norveg nr7

Groven Myhren, Øyonn, I samtale med Tore Skaug, 1999, ÅRSBOK for Norsk Folkemusikk-og Danselag

Gunnarsson, Ulrika, 2006, Häxgnägg och pärlband: en folklig sångskola, Stockholm Svenskt visarkiv

Gustafsson, Magnus, 2008, Trolldom. Studier i Hyltén -Cavallius naturmytiska universum, i: En värld för sig själv. Nya studier i medeltida ballader, red. G. Byrman, Växjö: Växjö university press.

Haeffner, Johann Christian Friedrich, 1994, Anmärkningar öfver gamla nordiska sången, i; Texter om svensk folkmusik från Haeffner till Ling, red. Ronström, Ove, Ternhag, Gunnar (red.) Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 81

Hebdige, Dick, 1999, Det omöjliga objektet – början till en sociologi om det sublima, i: Samtidskultur och kommunikation, red. Curran, James, Morley, David och Walkerdine, Valerie

(red.), Studentlitteratur Lund

Heradstveit, Daniel og Bjørge, Tore (1992), Politisk kommunikasjon: introduksjon til semiotikk og retorikk, 2 utg, Oslo Tano

Hesmondhalgh, David, 1999, En ny syn på populärmusiken efter rock och soul, i; Samtidskultur och kommunikation, red. Curran, James, Morley, David och Walkerdine, Valerie (red.), Studentlitteratur Lund

Ivarsdotter- Johnson, Anna, 1994, För vallhornet, mot krigstrumpeten, i; Texter om svensk folkmusik från Haeffner till Ling, red. Ronström, Ove, Ternhag, Gunnar (red.) Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 81

Jansson, Sven-Bertil, 1999, Den levande balladen, Bokförlaget Prisma

Jersild, Margaretha och Ramsten, Märta, 1987, Grundpuls och lågt röstläge – två parametrar i folkligt sångsätt, Sumlen

Jersild, Margaretha, 1990, Tre östgötasångerskor och deras ballader, i; Studier kring folklig diktning och musik tillägnade BENGT R JONSSON, Skrifter utgivna av Svenskt Visarkiv 11

Jersild, Margaretha och Åkesson, Ingrid, 2000, Folklig koralsång en musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken, Gidlunds förlag i samarbete med Svenskt visarkiv

Johansson, Eli Lennart, 1980 ca, Westra Fors – släktutredning och bybeskrivning över Västra Fors, Nykterhetsrörelsens bildningsverksamhet

Johansson, Mats, 2009, Rhythm into Style: Studying Assymetrical Grooves in Norwegian Folk Music, PhD Thesis, Department of Musicology, The University of Oslo

Johansson, Mats, 2004, Svensk folkmusik som samtidskulturell uttrycksform. En diskussion om stilbegreppets användning och innebörd, Artikel i Norsk Folkemusikklags skrift 2004

Johnson, Anna, 1986, Sången i skogen. Studier kring den svenska fäbodmusiken. Uppsala

Kværndrup, Sigurd, 2006, Den østnordiske ballade – oral teori og tekstanalyse. Studier i *Danmarks*

gamle Folkeviser, Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet

Lien, Herdis, 2001, Kveding eller song? – eit studium av stilistiske trekk i norsk vokal folkemusikk, Hovedoppgave i etnomusikkologi, Universitetet i Bergen

Ling, Jan, 1994, Musik – att läsa och förstå, i; *Texter om svensk folkmusik från Haeffner till Ling*, red. Ronström, Ove, Ternhag, Gunnar (red.) Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 81

Ling, Jan, 1975, *Svensk Folkmusik. Bondens musik i helg och söcken*, Femte upplagan, Bokförlaget Prisma Stockholm

Lund, Hans (red.) 2002: *Intermedialitet – Ord, bild och ton i samspel*, Lund: Studentlitteratur

Lundberg, Dan, Malm, Krister, och Ronström, Ove, 2000, *Musik, medier, mångkultur. Förändringar i Svenska musiklandskap*. Gidlunds förlag

Miller, Richard, 1994, *The Mechanics of Singing: Coordinating Physiology and Acoustics in Singing*, i; Benninger, Michael, Jacobson, Barbara and Johnson, Alex, *Vocal Arts Medicine. The Care and Prevention of Professional Voice Disorders*, Thieme Medical Publishers Inc.,

Morley, David, 1999, *Postmodernismen – ett utkast*, i; *Samtidskultur och kommunikation*, red. Curran, James, Morley, David och Walkerdine, Valerie (red.), Studentlitteratur Lund

Nyhus, Sven, 1998, *Tonale trekk og felestiller*, i; *Fanitullen, innføring i norsk og samisk folkemusikk*, red. Aksdal, Bjørn och Nyhus, Sven, Universitetsforlaget AS Oslo

Ong, Walter J., 1990, *Muntlig och skriftlig kultur, teknologiseringen av ordet*, Bokförlaget Anthropos, Göteborg

Ramsten, Märta, 1992, *Återklang : svensk folkmusik i förändring 1950-1980*, Doctoral thesis Musikvetenskap, Göteborgs universitet, *Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen*, Göteborgs universitet, nr 27, 1992, *Svenskt Visarkivs handlingar* 4

Rolf, Bertil, 1995, *Profession, tradition och tyst kunskap. En studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*, Bokförlaget Nya doxa

Ronström, Ove, Ternhag, Gunnar, (red.) 1994, *Texter om svensk folkmusik från Haeffner till Ling*, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 81

Rosenberg, Susanne, 1993, *Med blåtoner och krus – ett kompendium om äldre folklig sång i Sverige*, Stavsudda

Sjöberg, Maria, 2007, *Stämbandens förfonatoriska vibrationscykler vid tre typer av fonationsansats – en explorativ studie*, Institutionen för klinisk vetenskap, intervention och teknik, Examensarbete D-nivå, 2007, Karolinska Universitetssjukhuset

Slobin, Mark, 1993, *Subcultural Sounds. Micromusics of the West*, Hanover & London: Wesleyan University Press

Strinnholm Lagergren, Karin, 2009, *Ordet blev sång. Liturgisk sång i katolska kloster*, Artos & Norma Bokförlag

Stubseid, Gunnar, 1998, *Vokalmusikken, i; Fanitullen, innføring i norsk och samisk folkemusikk*, Universitetsforlaget AS Oslo

Sundberg, Johan, 2001, *Röstlära. Fakta om rösten i tal och sång*, Konsultfirman Johan Sundberg

Sörnaes, Hilde, 2001, *Kveding som musikalsk genre*, Norsk Folkemusikklag skrift nr 14- 2000

Ternhag, Gunnar, 1994, *Det stora insamlingsprojektet, i; Texter om svensk folkmusik från Haeffner till Ling*, red. Ronström, Ove, Ternhag, Gunnar (red.) Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 81

Ternhag, Gunnar, 1994, *Den nordiska skalan, i; Texter om svensk folkmusik från Haeffner till Ling*, red. Ronström, Ove, Ternhag, Gunnar (red.) Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 81

Westman, Johan 1998, *Melodi, klang, intonation, hovedfagsavhandling i etnomusikologi*, Griegakademiet, Institutt for musikk, Universitet i Bergen

Westman, Johan, 2001, *Talar vi samma tonspråk? Något om den skilda uppfattningen av tonhöjdsrelationer i olika tonala system*, Norsk Folkemusikklag skrift nr. 15- 2001

Westman, Margaretha, 1994, Språkets lustgård och djungel, Svenska språknämnden och Nordstedts Förlag AB

Wittgenstein, Ludwig, 1997, Filosofiske undersøkelser, Pax, Oslo

Åkesson, Ingrid, 2007, Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik., Doctoral thesis Uppsala University, Humanistisk-samhällsvetenskapliga vetenskapsområdet, Faculty of Arts, Department of Musicology

Referenser

FONOGRAM

Den medeltida balladen 1995, CAP22035

LITTERATUR

Daun, Åke, 1999, Det allmänmänskliga och det kulturbundna, Bokförlaget Prisma, Stockholm

Hermansson, Nanna Stefania (red), 2008, Balladdans i Norden, meddelanden från Svenskt Visarkiv 48, Alfaprint Sundbyberg

Jönsson, Lars-Eric, Wallethe, Anna och Wienberg, Jes, 2008, Kanon och kulturarv, historia och samtid i Danmark och Sverige, Makadam förlag

Lien, Herdis, 2001, Folkesongen frå generasjon til generasjon, Norsk Folkemusikklag skrift nr. 15-

Rosenberg, Susanne 1996, Med blåtoner och krus, Norsk Folkemusikklag skrift nr. 10-1996

Tarasti, Eero, Forsell, Paul m.fl, 1996, Musical Semiotics in Growth: edited by Eero Tarasti; assistant editors Paul Forsell Richard Littlefield, Indiana University Press

Wickström, David-Emil, 2003, Signifyin' Vigdal – Aspects of the Ragnar Vigdal tradition and the revival of Norwegian Vocal Folk Music, Universitetet i Bergen, Griegakademiet - institutt for musikk, Hovedfagsavhandling i etnomusikologi