

Om å forstå joikemelodier.

Refleksjoner over et pitesamisk materiale

Av Ola Graff

Språk- og folkminnesinstituttet (SOFI) i Uppsala er et arkiv for dokumentasjon av språk og kultur. Arkivet har opptak av nærmere 1200 joiker fra svensk-samisk område. Det var særlig fra 1940-tallet til begynnelsen av 1960-tallet at det ble samlet inn og arbeidet med samisk materiale. Materialet har resultert i flere publikasjoner. I 1958 ble boka *Lapska sånger. Tekster och melodier från svenska Lappland I* utgitt, og i 1963 *Lapska sånger. Tekster och melodier från svenska Lappland II*. Her finnes til sammen 188 joiker nedtegnet med både tekst og melodi og med oversettelse til svensk og tysk. Hele materialet er fra Arjeplog og Arvidsjaur, altså fra det *pitesamiske området*. Tekstene i begge bindene var nedskrevet og bearbeidet av Harald Grundström. De musikalske transkripsjonene i bind I var gjort av den finske forskeren A.O. Väisänen, og i bind II av Sune Smedeby. Også andre publikasjoner bygde på det innsamla materialet ved arkivet, bl.a. artikkelen ”Vitermotivet i lapska joikningslåtar” av Harald Grundström fra 1960 og ei avhandling *Lapska jojkar* ved Uppsala Universitet fra 1961 av Sune Smedeby.

I de seinere årene kan det spores en tendens til ny interesse for det samiske arkivmaterialet. Musikkforskeren Gunnar Ternhag har skrevet artikkelen *En jojkares repertoar. Jonas Eriksson Steggo* fra 1990. Og materialet har gitt opphav til en C-oppsett ved Uppsala universitet i 1997. Men det er ikke så ofte det kommer forskere til SOFI-arkivet i Uppsala for å spørre etter samisk musikk.

Undersøking av struktur i et utvalg melodier

Nordsamisk joik er vanligvis bygd opp med ulike motiv som kombineres til større former. Men det som presenteres i de to bøkene *Lapska sånger*, er en joiketradisjon som tilsynelatende er ganske annerledes både når det gjelder motivoppbygging og formstruktur. Mange av joikene i disse to bøkene har det til felles at det motiviske materialet er uklart og framstår i et uoversiktlig og usystematisk forløp.

Noen av transkripsjonene fra de to bøkene har i ettertid vært publisert flere ganger i Sverige. En av disse var *Ravnens joik (vuolle til korpen)*. Denne melodien har Karl-Olof Edström transkribert på nytt (Edström 1993). En annen var melodien til fjellmassivet Arfo. Den har i uendret form vært brukt som illustrasjonseksempel både i boka *Folkmusik i Sverige* av Dan Lundberg & Gunnar Ternhag (1996) og

Musiketnologi av Lundberg og Ternhag (2002). I artikkelen ”En jojkares repertoar. Jonas Eriksson Steggo” (Ternhag 1990) gjengis noen andre transkripsjoner fra *Lapska Sånger*, nemlig melodien til *Ravdurte-massivet*, to versjoner av melodien til fjellet *Barturte*, samt melodien til *lavskriken*. De tre siste transkripsjonene er også gjengitt i boka *Om jojk* av Kjellström, Ternhag og Rydving (1988). I denne boka finnes i tillegg transkripsjonene av joiken til *Lønnsdalen* og joiken til *Luvdarfjellene*.

Det er til sammen åtte ulike melodier av det opprinnelige publiserte materialet som i ettertid har vært brukt som eksempler på joik i andre sammenhenger. Jeg ønsker i denne artikkelen å undersøke hvordan de pitesamiske joikene er bygd opp gjennom å analysere disse åtte melodiene som representanter for et helt materiale. Det vil jeg gjøre gjennom to problemstillinger. Det ene er å undersøke i hvor stor grad melodiene er bygd opp ved hjelp av avgrensede og veldefinerte motiv. Det andre er å finne ut om rekkefølgen av motivene er underlagt noen form for strukturering som danner større helheter.

Joiken til raven

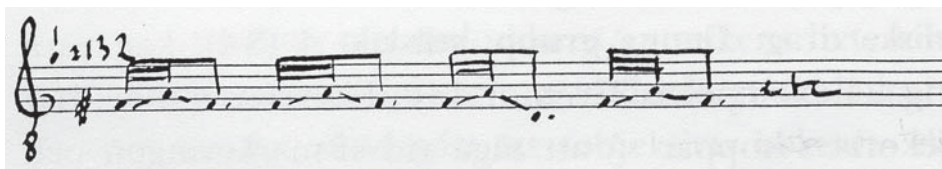
Krujka vuolle/vuolle till korpen var joiket av Margareta Bengtsson fra Arjeplog (f.1865). Den var transkribert av Smedeby (*Lapska sånger II* nr.1). Han anvender et diakritisk tegn for å vise at tonen glir opp og ned i en sammenhengende bevegelse hvor intervallene er vanskelig å bestemme. Melodien består angivelig bare av én enkel, ubestemmelig tone som repeteres i en slags firetakt.

I. ♩ = 70. g¹ = g?

*krujka krujka krujka krujka kruj-ka kruj - ka
 kruj - ka kruj - ka kruj-ka kruj - ka
 kruj - ka kruj - ka kruj-ka vål - lå
 vål - lå val - la (') rá - goi rá - goi
 gie - las mit - te val - la ruj ruj
 ruj ruj ruj ruj ruj ruj ruj ruj ruj.*

At melodien ikke er så enkel i virkeligheta, har Karl-Olof Edström vist. Han har transkribert melodien, og resultatet er blitt ganske annerledes (Edström 1993 s.17)

Det viser seg at glidebevegelsen ikke er ubestemmelig, men lar seg fastsette temmelig nøyaktig slik Edström har gjort, med sprang på ters og kvint. Melodien består heller ikke bare av én enkelt motivisk figur, det foreligger ei melodisk differensie-



ring i to ulike figurer. Edström har med dette ført transkripsjonen av melodien et langt skritt framover og vist at melodigangen som angivelig var ubestemmelig, likevel kunne bestemmes.

Men melodien har fortsatt ikke noe overordnet form. Når Edström har fjernet taktangivelsen og skrevet "etc" på noten, tyder det på at melodien har ei mer fri melodisk videreføring, ei slags improvisatorisk viderespinnning. Opptaket finnes i arkivet som GR 929 B v. Den finnes også utgitt på plata *Vuolle-Joik-Luohi* (ÅJLP-1). Da jeg lyttet på melodien, kom jeg til et litt annet resultat (jeg noterer melodien en heltone lavere for å unngå fortegn).



I likhet med Edström oppfatter jeg at melodien har to melodiske figurer. Men de melodiske figurene gjentas i *et regelmessig mønster*. Hvis vi kaller den ene lille figuren for a og den andre for b, så joiker Margareta i starten a a b a, slik Edström har notert. Men deretter joiker hun strukturen a a a b (slik jeg har notert) helt regelmessig 10 ganger uten unntak. Den rimeligste tolkninga av uregelmessigheta i starten er at det tar litt tid før Margareta kommer i gang. Men deretter følger melodien en fast form som består av fire små motivdeler i en regelmessig orden. En transkripsjon av denne melodien bør derfor angi dette regelmessige mønstret.

Joiken til Arfo-massivet

Árfo er et fjellmassiv nær norskegrensa ved riksvegen over Graddis. Den har sin egen joik som ble joiket av Jonas Eriksson Steggo (f. 1873). Joiken til *Árfo-guov'del* er gjengitt i *Lapska sånger* I nr. 33. Väisänen har transkribert melodien i full lengde. Den samme transkripsjonen er som nevnt gjengitt i Lundberg & Ternhag (1996) og Lundberg & Ternhag (2002).

Väisänen har ikke brukt taktstreker. Noten gir en følelse av en fri melodigang basert på et slags melodisk motiv over de tre tonene d, g og ass, en slags tretonekjerne som kombineres og varieres fritt på en måte som gjør at melodien framstår som fullstendig formløs. Lundberg og Ternhag beskriver stilen på følgende måte: "Jojkaren har stor frihet att upprepa fraser och mindre element, att i stunden bygga

♩ = 184. d¹ = e 33. Árfo-guov' del, mu guottom-iednam.

gu sa val datta val stuorra valla Árfo val älla gul sä gula sui'tija mäd'de návká-
 žah - a liika gu lä budiidam va valla valla valla vai gul dav gula dál - kes Ár-
 fov gula dav gul ä stuorra n Árfov gula dav gula n Ár - fov gul av vaija lä galla val-
 lav av valla davva ŋ gul av a Árfo - guov'delav gullav valla vai val davva gula
 vai návvan Árfo gula guov'delav ä be valla äv aŋŋav avvan Árfo n
 guov'de - lav gula a alla (tal) ja de Sáv'lo mu'be ja Urruh . . .

ut joiken till det format som passar ämnet och situasjonen” (Lundberg & Ternhag 1996 s.147).

Det har vært et utbredt syn at joiken langt på veg er formløs og improvisatorisk. Rolf Kjellström skriver: ”It is an integral part of the yoik that there is freedom of form, perhaps even expectations of improvisation and personal shaping so that the yoik was even changed somewhat from one rendering to another” (Kjellström 1997 s.64). Ternhag uttrykker det også slik: ”Det ligger i joikens natur att en stor del av både form och innehåll bestäms av executören” (Ternhag 1990 s. 313). I Bonniers 3-band Lexicon fra 1970 står det under oppslagsordet *joikning*: ”Sångerna (jojkarna) är av improviserad typ, korta enkla motiv med komplicerad rytmikk upprepas fortlöpande”. Karl-Olof Edström er delvis enig, men er en av de få forskere som likevel mener at joikene oftest har en fastere form: ”Som regel är det dock så att jojk har en fastlagd form, vilket framgår av det mönster som de musikaliska motiven bildar. Man kan emellertid inte utesluta att vissa jojkar hade mycket lösliga former” (Edström 1991 s. 2)

Opptaket med Steggo ble gjort i 1943 og er registrert i SOFI-arkivet som GR 913 B 1:2. Det første jeg ville prøve å gjøre da jeg lyttet gjennom melodien, var å ordne åt-

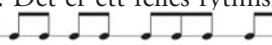
tendedelstonene i grupper. Å notere vokalmusikk med frittstående åttendedeler har vært ganske vanlig tidligere. Men notebildet blir mye enklere når tonene grupperes sammen. En viktigere teoretisk begrunnelsen for å gjøre det, er at toner i en melodi normalt er ordnet i grupper. Det gjelder generelt for musikk. Jeg regner det nesten som ei a priori forutsetning at tonene i joikemelodier også er strukturert i grupperte enheter og ikke oppfattet som en jamn strøm av likeverdige toner, selv om det mange ganger kan være vanskelig å bestemme hvor betoninga ligger.

Videre oppdaget jeg at alle pausene i transkripsjonen fra 1958 var pustepauser. Det betyr at de antakelig ikke er pauser som har noe med en musikalsk struktur å gjøre. I *Lapska sånger II* kommenterer Smedeby transkripsjonsmåten. Han påpeker der at det er ganske meningsløst å angi pustepauser med tidsverdi, iblant til og med å angi deres forekomst (Smedeby 1963 s. 11f). I tråd med Lüderwaldt (Lüderwaldt 1976 s. 84) noterer jeg pustepausene bare med en hake mellom notene og ikke som utskrevne pauser. Hvis den siste tonen før pausen repeteres etter pausen, angis dette med en horisontal strek på venstre side av haken. Tallet over haken angir i hvilken repetisjon pustepausen forekommer.

For de tredje syntes det som om Steggo et par steder valgte fritt mellom g og ass slik at disse kunne forstås som frie varianter, ikke som meningsbærende ulikt tonevalg. For å kunne fastslå dette med sikkerhet, måtte man ha hatt flere opptak av den samme melodien med den samme informanten. Det har vi ikke. Jeg kan derfor ikke garantere at oppfatninga mi er rett. Andre steder i melodien synes det nemlig å være tenkt en systematisk forskjell mellom de to høge tonene.

Med disse tre forutsetningene ble melodien som forandret. Melodien kan forstås som en melodi med fire faste avsnitt i en regelbundet rekkefølge. Hvor man skal plassere avsnittsgrensene er kanskje mer tilfeldig. Slik jeg har notert det, begynner hvert avsnitt regelmessig på tonen ass (s angir starttone, f angir finaletone).



Formen på melodien er a b c d (eller muligens a b c c') og melodien joikes nesten fire fulle ganger bare med noen små variasjoner. Steggo starter på den andre tonen i første avsnitt som derfor blir ufullstendig. Det virker som om tonen ass kan intonerer både høgt og lavt. Det er ett felles rytmisk motiv i de tre avsnittene b, c og d, og det er fast, nemlig  Avsnitt a er rytmisk friere, men til gjengjeld melodisk fast. Avsnittet synes å skulle være på 7/8, men tredje gang forlenges det med en åttendedel til 8/8. De variasjonene som finnes i joiken, kan alle tolkes som tillatte frie variasjoner innenfor en fast strukturert form. Joiken bør derfor noteres slik at både motivene og formen kommer fram.

Joiken til Árfø, en tredje transkripsjonsmåte

Først et par år etter at jeg hadde transkribert joiken, oppdaget jeg at den finske forskeren Ilpo Saastamoinen allerede i 1993 hadde skrevet en artikkel om nettopp denne melodien, og dessuten hatt den med i sin Pro gradu-avhandling fra 1994. Språkbarrierene har gjort at det ser ut til at ingen, verken i Norge eller Sverige, har visst om dette arbeidet. Han har transkribert melodien på følgende måte (jeg har fått artikkelen oversatt til norsk hvor den nå er tilgjengelig på Tromsø Museum).

Árfø - guov'del, mu guovttom - iednam

I
GU SA VAL DAITTA VAL STUORRA VALLAN ÁRFO VAL ÁL-LA
GUL SÁ GULA SUI-TI-JA MÁD'-DEN
(N)ÁV-KÁ-ŠAH-A LI-KA GU LÁ BU

II
ŠII-DAM VA VAL-LA VAL-LA VAL-LA VAI GUL DAV, GU-LA DÁL-KES
ÁR-FOV GU-LA DAV GUL Á STUOR-RAN
ÁR-FOV GU-LA DAV GU-LAN ÁR-FOV

III
GUL AV VAI-JA LÁ GAL-LA VAL-LAV AV VAL-LA ŠAV-VAN GUL AV A
ÁR-FO GUOV-DEL AV GUL-LAV VAL-LA
VAI VAL DAV-VA GU-LA VAI NÁV-VAN

IV
ÁR-FO GU-LA GUOV-DE-LAV Á BE VAL-LA AV AD-DAV AV-VAN
ÁR-FON GUOV-DEL LAV GU-LA Á ÁL-LA..

Dette er en transkripsjonsmåte som har vært kalt *paradigmatisk transkripsjon* hvor like deler er satt over hverandre, noe som letter lesinga og sammenligninga av delene. "Taktstrekene" er ikke egentlige taktstreker, men avgrensar rytmiske grupper. Saastamoinen mener i likhet med meg at tonene må grupperes i enheter på 2 eller 3,

og at pustepausene er musikalske ikke-betydningsbærende pauser. Han konkluderer derfor også med at det er en klar struktur i joiken.

Saastamoinen mener videre at de rytmiske variasjonene i det første avsnittet av joiken (notert til venstre, det avsnittet som jeg har kalt a-delen) er så store at de må være improvisert, mens de neste delene av joiken er faste, for disse delene endres ikke rytmisk. Han anser derved at joiken er todelt med en improvisert begynnelse og ei mer fast videreføring, delt mellom ”en kort innledningstakt av ulik lengde, som blir etterfulgt av det egentlige trelinjersverset” (Saastamoinen 1993, norsk oversettelse s. 10).

Rytmisk variasjon skjer i det første avsnittet, slik Saastamoinen påpeker. Første gang er det 6/8, tredje gang er det 8/8, de to øvrige gangene 7/8. Første gang avsnittet joikes kan variasjonen tolkes som et oppstartsproblem og ikke som en bevisst variasjon. Ufullstendighet i starten ser ut til å være et ganske vanlig fenomen i joik. Smedeby skriver om dette: ”Ganska vanlig är, att de allra första tonarna sjungs tve-kande, oprecist, sångaren har inte «kommit igång»” (Smedeby 1961 s. 17). I de tre andre avsnittene av joiken finnes som nevnt noen melodiske variasjoner over et rytmisk fast skjema. Jeg vil tro at melodisk og rytmisk variasjon er logisk-musikalsk likeverdig med hverandre, slik at rytmisk variasjon i det første avsnittet ikke har en annen status enn melodisk variasjon i de neste avsnittene. Jeg anser derfor at utøveren opererer med fire likeverdige avsnitt hvor han har en viss grad av rytmisk og melodisk frihet.

Det foreligger altså to måter å tolke den musikalske strukturen i denne joiken, enten at joiken har fire likeverdige avsnitt med en viss melodisk og rytmisk frihet, eller at det er en todelt joik med ei friere innledning og et fast ”trelinjersvers”. For å kunne avgjøre dette måtte man ha hatt et større musikalsk materiale til rådighet, helst både et lengre opptak av joiken og et sammenligningsopptak. Forskjellen handler særlig om hva som ville skje med a-delen hvis joiken hadde blitt joiket flere ganger. Saastamoinen vil forvente at lengda ikke kan forutsies sikkert fordi avsnittet er improvisert, men hvor det normale ville være at utøveren benyttet ett av de tidligere valgene, altså 6/8, 7/8 eller 8/8 (informasjon på e-post fra Saastamoinen 18.07.06). Jeg vil derimot forvente at ved flere repetisjoner ville a-delen de fleste gangene bli et avsnitt på 7/8.

Med hensyn til teksten, mener Saastamoinen at den er improvisert: ”Av det forangående går det frem at teksten på sin side har flere typiske kjennetegn på improvisasjon” (Saastamoinen 1993, norsk oversettelse s. 15). Ternhag har det samme synet: ”Om man bare ser till texterna är det tydligt att stora flertalet av Jonas Eriksson Steggos vuolle är skapade av honom själv” (Ternhag 1990 s. 313). Jeg ser ikke annet enn at dette må være korrekte vurderinger.

Underliggende struktur

Saastamoinen's transkripsjon har en klar fordel. Han har i motsetning til meg skrevet ut hele joiken med alle variasjoner, og i motsetning til Väisänen, på en måte som klart får fram en strukturert melodi. Transkripsjonen min gjengir i større grad bare en struktur i melodien, det som kunne kalles en *grunnform* eller *normalform*. Dette blir en teoretisk størrelse som uttrykker en antatt underliggende musikalsk struktur, et bakenforliggende rammeverk som fungerer styrende for hvordan en utøver realiserer, eller kan realisere, en melodi.

Fordelen med et begrep om en grunnform er at joiken kan framstilles i noter på en svært enkel, oversiktlig måte. I melodien til raven vil det være tilstrekkelig å notere den faste strukturen. Det vil være unødvendig å notere den uregelmessige begynnelsen, med mindre det skulle være et poeng å fokusere på slike detaljer. Ulempen er at variasjonene i melodien ikke tatt med. Det blir et skjønnsspørsmål hvor mye av variasjonene og forsiringene man skal ta med. For eksempel kan de rytmiske variasjonene i a-delen i Arfo-joiken skape ulik frasering og gruppering av tonene. Det kommer ikke fram på min note. Men det er selvsagt mulig å skrive ned hele melodien med alle variasjonene i en paradigmatiske notasjon i strukturert form. Det teoretiske problematiske ved begrepet "grunnform" er først i hvor stor grad begrepet i det hele tatt er anvendbart, dernest om den oppsatte grunnformen i tilfelle er korrekt.

Også enkeltdetaljer i en transkripsjon vil bli påvirket av denne tenkemåten. For eksempel varierer intonasjonen av tonene ofte i disse joikene. Det er allerede gjort et teoretisk valg når man sier at intonasjonen av en tone varierer, framfor å vurdere variasjonene som separate, ulike toner. Likedan kan to forholdsvis like motiv, selv om det foreligger melodiske og rytmiske forskjeller, vurderes som varianter, det vil si som strukturelt sett det samme motivet. I analysen av en melodi vil derved noe tilhøre strukturnivået mens noe vil tilhøre variasjonsnivået. Dette er i slekt med tenkemåten hos Tellef Kvifte i artikkelen *Hva forteller notene. Om noteoppskrifter av folkemusikk* (Kvifte 1985). Her opererer han med et begrep "slått" som en overgripende struktur i forhold til den enkelte framføringa.

Strukturen (eller grunnformen) representerer en *objektivitet* ved melodien. En utøver kan ikke gå utenfor de grensene som rammeverket setter. Rammeverket er en kulturell størrelse som den enkelte utøver i mindre grad har kontroll over. Oftest representerer strukturen også en viss *enkelhet* ved melodien. Samtidig foreligger det en *subjektiv frihet* for utøveren når det gjelder variasjon og improvisasjon innenfor den gitte strukturen. Slike variasjoner kan skape stor *kompleksitet* både rytmisk og melodisk. Melodier framstår derved med to ulike nivåer for analyse, en underliggende struktur og de konkrete realiseringene som gjøres. Problemet ved de fleste beskrivelsene som er gitt av joik, er at beskrivelsene er endimensjonale, uten å ta hensyn til at melodiene har flere analytiske nivå. Struktur og improvisasjon er ikke motsetninger, de er til stede samtidig som to ulike analysenivå. En melodi kan være både enkel og kompleks på samme tid (om diskusjon om kompleksitet, se Graff 2004 s.202f).

To slags forskjeller

Ideen om en underliggende formstruktur gjør at hvis man har to motiv som ligner på hverandre i en melodi, vil de melodiske og rytmiske forskjellene i det musikalske forløpet kunne forstås på to ulike måter. Forskjellene kan være *distinktive* eller *ikke-distinktive*. Distinktive forskjeller skaper en forskjell i form. Ikke-distinktive forskjeller er bare uttrykksvariasjoner innenfor den samme formen. Distinktive forskjeller er strukturelt meningsbærende, ikke-distinktive forskjeller er det ikke.

Hvordan kan man skille mellom distinktive og ikke-distinktive forskjeller? Den kompetente utøver og tradisjonsbærer vil vite det mer eller mindre ubevisst. Jeg vil mene at en kompetent joikeutøver hører og oppfatter strukturen i en joikemelodi, selv om strukturen sannsynligvis ikke er klart bevisst erkjent. Det betyr at utøveren sannsynligvis heller ikke kan redegjøre for den. Uten kodefortrolighet er det ingen direkte måte å høre om en forskjell er distinktiv eller ikke. Som utenforstående analytiker er man avhengig av at det finnes mange repetisjoner av melodien. Det er gjennom den *systematiske gjentakninga* at de distinktive forskjellene trer fram. Kontrollopptak er derfor av stor viktighet når man har ideen om en underliggende meningsbærende og identitetsskapende formstruktur. Men tanken om å gjøre kontrollopptak av melodier ser ikke ut til å ha slått dem som arbeidet ved arkivet den gangen.

Fra ”etisk” til ”emisk” transkripsjon

Det kan neppe være tvil om at Steggo har hatt en oppfatning om en klar musikalsk struktur i hodet når han joiket Arfo-massivet. Er Väisänen sin transkripsjon dårlig? Slett ikke. Det er en ganske nøyaktig gjengivelse av det som fortløpende skjer. Ternhag skriver at ”Notbilderna ... är ovanligt pålitliga” (Ternhag 1990 s. 311). Det er jeg enig i. Men notebildet uttrykker likevel ikke den underliggende strukturen som finnes i det musikalske forløpet. Notene avbilder de enkelte tonene, men mangler den underliggende ordninga som musikken har og som gjør tonene til *avgrensede motiv i samspill med hverandre i en større meningsfull helhet*.

For å forstå forskjellen mellom transkripsjonen til Väisänen og min egen (og Saastamoinen's), kan vi kanskje gripe til et moderne kulturvitenskapelig begrepspar: *emisk/etisk*. Disse begrepene brukes ofte synonymt med begrepsparet *deltaker/forskerperspektiv* på et kulturelt fenomen, hvor det emiske står for kulturens eget betraktningssett, mens det etiske står for forskerens bilde av det samme. Dette er en vanlig bruk av begrepene. Slik framstilles de for eksempel i boka *Musiketnologi*: ”Pikes dikotomi har utvecklats till ett kulturvetenskapligt standardverktyg, där emiskt perspektiv står för de beforskade människornas betraktelsesätt och etisk perspektiv för forskarens bild av de beforskade människornas värld” (Lundberg & Ternhag 2002 s. 120). Men de to begrepsparene var ikke synonyme i utgangspunktet.

Begrepene etisk/emisk kommer fra språkvitenskapens skille mellom det fonetiske og det fonemiske. Det fonetiske beskriver de fysiske lydene i seg sjøl, det fonemiske beskriver lydene som kulturelle størrelser som inngår i meningssammenhenger. Det fonetiske representerer en kontinuerlig variabel, altså beskrivelse av jamne overganger fra en lyd kvalitet til en annen, mens det fonemiske representerer en diskret variabel, altså beskrivelse av at lydene grupperes som avgrensede elementer. Som allmenne kulturvitenskapelige begrep ble de lansert av Kennet Pike i boka *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior* fra 1954. Det etiske er her en beskrivelse av variasjoner i stoffligheta ved et kulturelt fenomen. "Ofentimes (...) an etic analysis focuses attention exclusively upon the physical characteristics of an event (Pike 1954 s.10). Det emiske er beskrivelse av kulturens snitt av mening gjennom denne stoffligheta, "it is an attempt to discover and to describe the pattern of that particular language or culture" (Pike 1954 s.8). En gyldig beskrivelse av et fenomen kan derved være både etisk og emisk, det er perspektivet som er forskjellig. Beskrivelsen er etisk hvis perspektivet er den kontinuerlige fysiske stoffligheta, emisk hvis perspektivet er den underliggende kulturelle meninga. Forskerens beskrivelser kan derved være både etisk og emisk. Begrepsparet etisk/emisk har noe med utvendighet vs. innvendighet å gjøre. Dette er en distinksjon som minner om forskjellen mellom tilskuer- og deltakerperspektiv, men som likevel ikke er sammenfallende, fordi tilskueren/forskeren kan ha både et etisk og et emisk perspektiv. Jeg vil her gripe tilbake til det jeg forstår som den opprinnelige meninga av begrepene og tillempe dem et perspektiv på transkripsjoner.

I denne forstand av begrepene kan vi se Väisänen's transkripsjon av joiken til Årfo-massivet som en "etisk transkripsjon". Det er en ganske nøyaktig gjengivelse av tonegangen i melodien, både melodisk og rytmisk. Det er også en ganske godt utført "etisk transkripsjon". Men den mangler kulturens egen inndeling av dette forløpet i meningsfulle avsnitt. Det prøver de siste transkripsjonene å ivareta ved å forstå at det under melodigangen ligger en meningsskapende struktur, noe som gir tonene en form og derved ei mening. De er derfor forsøk på "emiske transkripsjoner".

Begrepet *mening* har vært brukt på en rekke ulike sider av musikken. Når det gjelder joik, ser det ut til at joik alltid har mening ved å ha referanse til størrelser utenfor musikken. En joik er en melodi til en person, til et fjell, til et dyr etc. Dette ser ut til å fungere som en grunnleggende definisjon av joikemelodien (se Graff 2004 Kap. 6, *Mening i joiken – en allmenn teoretisk basis*). Men forutsetningen for at en joik kan fungere slik, er at melodien har en egenidentitet som defineres ut fra musikalske kriterier. Motiv og form er kanskje de viktigste identitetsskapende faktorene i denne sammenhengen. Jeg knytter her an til en tenkemåte som bl.a. musikkforskeren Ingmar Bengtson uttrykker med referanse til Umberto Eco, at "musikens mening till en väsentlig del beror på hur den är strukturerad" (Bengtson 1977 s. 29). I denne sammenheng ser jeg begrepet mening i sammenheng med form som en identitetsskapende faktor, det som gestalter en melodi og gjør at den framstår som en meningsfull

enhet.

Dette får konsekvenser for hva en transkripsjon bør være. Hvis det foreligger en enkel grunnstruktur i en melodi, vil det være viktigere at notebildet gjengir denne strukturen framfor masse melodiske og rytmiske detaljer. Man har forstått en melodi hvis man har forstått strukturen i melodien. Strukturen gir det nødvendige rammeverket hvor variasjonene utspiller seg. Strukturen definerer melodien mens detaljene ved utføringa, for eksempel forsiringene, i større grad viser til stilarten. Det er en beslektet form for tenkning når Kvifte hevder at en god oppskrift faktisk kan være bedre enn et opptak fordi et opptak av en enkelt framføring av en melodi ikke viser variasjonsbredden av melodien (Kvifte 1985 s. 101).

Når det gjelder Smedeby sin transkripsjon av Ravnens melodi, forholder det seg litt annerledes enn ved melodien til Árfo-massivet. Melodien hadde ei differensiering mellom to ulike melodiske figurer som denne transkripsjonen ikke hadde grepet. Forskjellen mellom figurene a og b er minimal, men synes likevel å være distinktiv, dvs. meningsbærende. For å gripe den underliggende formstrukturen, må man ha oppfattet denne melodiske forskjellen. Transkripsjonen er derfor ikke nøyaktig nok til å kunne avdekke den kulturelle forminndelinga. Edström sin transkripsjon er derimot meget god når det gjelder å uttrykke det melodiske forløpet. Denne transkripsjonen kan likevel ennå kalles en "etisk transkripsjon" fordi den mangler det strukturerende og gestaltskapende elementet i musikken.

Melodien til Rávdurte

Den neste melodien i utvalget, er joiken til *Rávdurte-massivet*. Dette fjellet ligger tett ved norskegrensa. Tittelen på joiken er "Så kom vi til Rávdurte-massivet" (*De budiime Rávdurte guov'delii*). Jeg går ut fra at det egentlig bare er snakk om joiken til Rávdurte, men hvor begynnelsen av den teksten som ble joiket, er satt som tittel. Melodien er transkribert i *Lapska Sånger I* nr.7 og gjengitt hos Ternhag (Ternhag 1990 s. 308). Den finnes i arkivet som opptak GR 910B 1:2.

7. »De budiime Rávdurte guov'delii.«

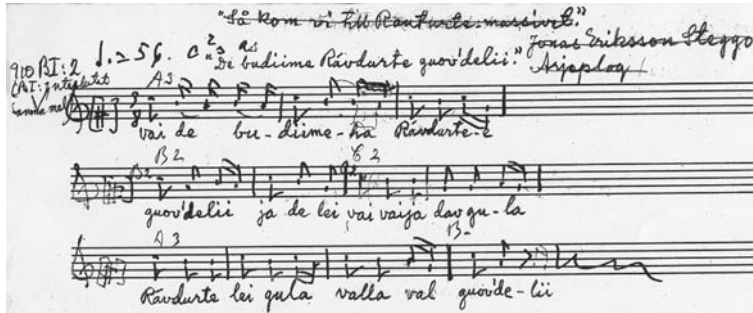
$\text{♩} = 56. \text{c}^2 = \text{as}$

vai de bu - diime - ha Rávdurte - e guov'delii ja de lei

vai vaija dav gula Rávdurte lei gula valla val guov'delii (tal)

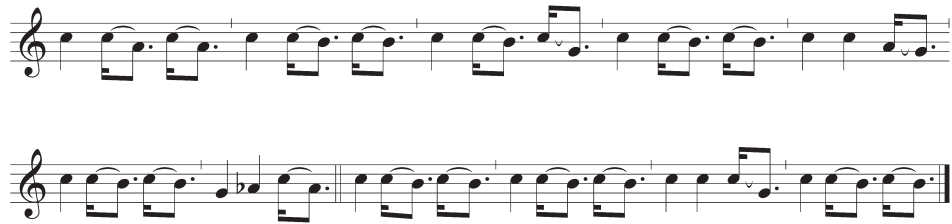
Väisänen har brukt en brei taktstrek flere steder i denne noten (og i flere andre trans-

kripsjoner), men han har ikke redegjort for betydningen. Disse taktstrekene må nok forstås som avgrensinger i forløpet, men det er uvisst om han avgrenser avsnitt eller hele melodien. De originale handskrevne transkripsjonene til Väisänen befinner seg i arkivet i Uppsala. I disse finner man en del mer informasjon enn i de trykte notene. Transkripsjonen av joiken til Rávdurte ser slik ut:



Over notene har Väisänen skrevet A3, B2, C2, A3 og B. Den sannsynlige tolkningen er at han har avgrenset et avsnitt A med 3 takter, et avsnitt B med 2 takter, etc. Han avgrenser altså avsnitt i melodien. Derimot har han ikke angitt noen helhet, men har notert hele det melodiske forløpet slik det ble joiket fra begynnelsen til slutt. Sannsynligvis anser han formstrukturen for å være ganske fri, slik at det ikke finnes noen overgripende form.

Jeg oppfatter tonevalget litt forskjellig fra Väisänen. Jeg oppfatter at grunnmotivet i joiken er et 3/4-avsnitt (jeg har notert 3/4 i stedet for 3/8 for at notebildet ikke skal bli uoversiktlig) med en ganske konstant øvre tone og et fallende intervall som varierer (det intervallet som jeg har notert som liten sekund, utføres varierende både som liten og stor sekund).



Den syvende takta skiller seg markert ut, selv om det rytmiske motivet er likt de tidligere taktene. Det kan derfor neppe være en variasjon av et tidligere avsnitt. Det betyr at joiken antakelig er så lang som til og med dette avsnittet. Det har jeg markert med dobbeltstrek. Men melodien er vanskelig å tolke fordi det ikke er opplagt hva som er distinktive elementer. Et spørsmål er om det å gå så lavt som g' på det tredje slaget er et distinkt element. I så fall har joiken formen a b a b a c. Eller kan det være at repetisjonen av to høge fjerdedeler oppfattes som distinkt forskjellig fra

den øvrige rytmen slik vi ser det i takt 5 og 10? I så fall kan formen være a a a b a c, men det passer dårlig med fortsettelsen etter dobbeltstreken som da blir a a b a. Det er mulig at de seks første taktene er oppfattet som varianter, slik at bare takt 7 utgjør et kontrasterende element. I så fall har joiken formen a a a a b. Som nevnt framkommer strukturen gjennom systematisk gjentakning. I dette tilfellet skulle man ha ønsket at melodien var blitt joiket mye lengre for å kunne fastslå formen. På tross av denne usikkerheta, tror jeg at melodien vil kunne forstås som bygd opp med avgrensede motiv satt sammen til en større enhet.

Melodien til Bårturte

Den neste melodien er joiken til fjellet *Bårturte*. Melodien er transkribert av Väisänen i *Lapska Sångar I* nr. 63 og gjengitt hos Ternhag (1990 s. 315) og Kjellström, Ternhag, Rydving (1988 s. 145). Opptaket finnes i arkivet som GR 918A IV:2.

♩ = 69. g¹ = g > a

63. Bårturten vuolle.

du duvva Bårturten nav älla valla dan-a Bårturten av älla gunne

Transkripsjonen virker god både når det gjelder tonevalg og rytmikk. Väisänen har notert fire takter med bare breie taktstreker. Dette er de fire første taktene av joiken. I den originale handskrevne transkripsjonen har han over ei takt skrevet bokstaven A og over neste takt bokstaven B. Også her betyr altså de breie taktstrekene avgrensning av avsnitt i joiken. Men heller ikke her angir han noen musikalsk helhet. På den handskrevne noten har han skrevet "etc" etter siste takt. Alt tyder på at han mener at det ikke er noen fast helhet i joiken, altså at sammensetningen av motivene ikke følger noen regel og ikke danner noen overordnet enhet.

Denne oppfatninga tror jeg er feil. Etter de første fire taktene a b a a følger a b a a b a a a b a a a. Jeg vil mene at det er en regelmessighet i det som skjer, nemlig at avsnitt b kommer foran to, tre eller fire repetisjoner av avsnitt a, altså at formen er a – b – valgfritt antall a. Noten blir da seende slik ut:

(repeteres 1 til 3 ganger)

Jeg har brukt en notasjonsmåte for underdelt tretakt som er brukt i norsk folkemusikk og som gjør det enklere å se hvilke toner som hører sammen i grupper (se Nyhus 1993 s.379).

Hvis den første ufullstendige takta bare er en ufullstendig begynnelse, kunne ei

alternativ tolkning være at formen består av bare to avsnitt, b – valgfritt antall a (men da burde man for ordens skyld snu bokstavene, dvs. a – valgfritt antall b). Joiken har to motiv slik Väisänen også ser, men motivene settes sammen til en større enhet etter regler som inkluderer en viss improvisatorisk frihet. Formbegrepet i denne joiken må derved forstås friere enn man vanligvis tenker. Men det vil bli feilaktig å forkaste formbegrepet, slik Väisänen synes å gjøre.

En annen versjon av Bárturte-joiken

Den neste melodien i utvalget er joiken til *Bárturte* på nytt, men med Margareta Bengtsson som utøver, trykt i *Lapska sånger* II nr. 7. Transkripsjonen finnes også hos Kjellström, Ternhag, Rydving (1988 s. 145) og hos Ternhag (1990 s. 316). Margareta joiker melodien på GR 932A II: "Barturte-fjällets vuolle". Den er transkribert av Smedeby.

7. Bárturte vuolle.

I. ♩ = 88. g¹ = g – e¹

de le - ei de lei gul dal
gát - tum Bár - tur - tes de lei gul dal gát - (') tum
Bár - tur - tes bar nuo - ra - žah lîn val báe - cáe
ja (') nuor - ra - vuo - dav vaj id - nin val - la vaj
vaj vaj vaj vaj da (') gul de lei gul dal gát -
tum gát - tum Bár - tur - tes val - la val - la va.

Transkripsjonen til Smedeby har mange gode sider. Han har notert tonegangen nøyaktig, og med repetisjonstegn som viser at melodien gjentas i full lengde i uendret form. Han har altså avgrenset hele melodien, men unnlater å inndeling melodien i avsnitt. Han tenker sannsynligvis melodien som ett enkelt musikalsk motiv, ett avsnitt som repeteres.

Jeg mener at melodien kan og bør inndeles i avsnitt og at det gir en dypere forståelse av hvordan melodien er konstruert. Hvordan avsnittene nøyaktig skal avgrenses, kan derimot være et diskusjonsspørsmål.

Melodien synes å være så forskjellig fra joiken til Barturte over, at den antakelig må regnes som en helt annen joik til det samme fjellet (jfr. også Edströms diskusjon om Bárturte-joiken i Edström 1991 s. 34f).

Melodien til lavskriken

Den neste melodien i utvalget er joiken til *Lavskrikan / Guoksaka vuolle* joiket av Inga Steggo og gjengitt i *Lapska sånger* I nr. 61. Transkripsjonen finnes også hos Ternhag (1990 s. 317). Opptaket finnes i arkivet som GR 918A II og III.

♩ = 80. h¹ = gis

61. Guoksaka vuolle.

guoksak valav ala valav ala val guoksak valav ala valav ala val

va - lav ala valav ala val ala valav ala valav ala val etc.

Midt i opptaket begynner Inga å le. Ternhag skriver om dette: ”I den långa raden av inspelade och senare publicerade vuolle under Jonas Erikson Steggos namn finns det ett nummer med annan upphovsman ... Inga Steggo, hustru till Jonas E-son Steggo... Det är lett att föreställa sig Inga Steggos genans. Det var om möjligt en större prövning för henne att jojka framför ett främmande sällskap än för hennes man. Att hon dolde blygsel och motvilja bakom ett skratt är ingenting att förvånas över” (Ternhag 1990 s. 317). Men dette er neppe rett. Når man leiter videre gjennom opptakene i SOTI-arkivet viser det seg nemlig at Inga Steggo har joiket inn en rekke ulike melodier for arkivet. Det at hun bryter ut i latter, skyldes derfor neppe sjenanse, men kanskje heller at hun syntes at joiken var morsom?

Väisänen har tilføyd ”A6” i den handskrevne noten. Det må bety at han anså at melodien bare hadde ett motiv med 6 takters lengde. Denne oppfatninga må han i tilfelle ha endret, for i den trykte noten anvendes som vi ser, tjukk taktstreken etter tre og tre takter. Slik jeg tolker Väisänen mener han at melodien består av ett motiv på tre takters lengde og at dette motivet repeteres.

Jeg oppfatter tonevalget i joiken litt annerledes enn Väisänen (det er variasjoner i melodien som jeg ikke har notert her). Men det viktigste er at jeg mener at hver av de tre taktene må forstås som egne avsnitt for å forstå konstruksjonen av melodien. Man ser da hvordan a og b er varianter av hverandre og med c som et kontrasterende avsnitt.

Joiken til Lønnsdalen

Joiken til Lønnsdalen finnes i *Lapska Sånger I* nr. 8. Transkripsjonen er også gjengitt hos Kjellström, Ternhag & Rydving (1988 s.134). Tittelen er ”Ock så kom vi til Lønnsdalen”. Jeg går ut fra at det egentlig bare er snakk om joiken til Lønnsdalen, men hvor tekstbegynnelsen i joiken er blitt satt som tittel. Opptaket finnes i arkivet som GR 910B I:3.

♩ = 63. fis¹ = fis

8. »Ja de budiiime dan Lunusii.»

ja de budii - me be dan - a Lu - nu - sii de be vai -

ja vål a val de gul dan jal'ga Lu - - - - nu - sii
 de vål ai - ja dan - a jal' - ga gul jal' - - - - ga gu -
 la vai vå (paus) vål de lei gul, (tal)

Väisänen har notert brei taktstrek flere steder. I den handskrevne noten har han skrevet inn ”A2” og ”B3”. Både bokstavene og taktstrekene viser at Väisänen inndeleder melodien i to avsnitt a og b, på henholdsvis to og tre takter, selv om tonevalget varierer en del. Repetisjonstegnet viser at de fem taktene etter hvert gjentas uendret. Det kunne tyde på en helhetlig form a b. Men det Väisänen gjør, er å notere hele det melodiske forløpet slik det ble joiket, først fem takter og deretter fem takter som repeteres, som om de første fem taktene skulle være forskjellig fra de neste fem. Det er derfor sannsynlig å tolke noten dit hen at Väisänen ikke tenker noen overgripende form.

Joiken har bare to toner. Steggo begynner med sekundintervaller, men etter hvert blir dette etablert som et konstant tersintervall. Jeg mener som Väisänen at joiken har to motiver, men finner et helt annet mønster i melodien. Hvordan man best skal avgrense og benevne formstrukturen, kan derimot diskuteres. Den er a b a a b, eller kanskje som større form a b a.

Joiken til Luvdarfjellene

Luv'darii vuolle finnes som nr. 51 i *Lapska Sånger* II. Transkripsjonen er også gjengitt hos Kjellström, Ternhag & Rydving (1988 s.124). Trolig er navnet en samisk form av *Lurfjellet* som er et fjell på sørsida av Saltfjorden. Melodien joikes av Nils Ranberg fra Arjeplog på GR 894B.

51. Luv'darii vuolle.

II. $\bullet = 99$. $e^2 = e^1 - ciss^1$

la la la la la la la la la la la etc.

la la la la la la la la la la la

Dette opptaket er blitt ødelagt og finnes ikke mer (e-post fra SOFI v/ L. Bleckert 29.II.2006). Det kan derfor ikke kontrolleres. Men notebildet viser en melodi med fire takter som gjentas uendret. Der er nærliggende å tolke dette som fire faste avsnitt a b a c uten at dette gjøres helt eksplisitt. Dette er den transkripsjonen av de åtte melodiene i utvalget som kommer nærmest i å angi både avsnitt og helhet i melodien.

Avsnitt og form i joikene

Jeg har hatt som utgangspunkt at joikemelodier normalt er bygd opp av avgrensede musikalske motiv, og at disse settes sammen på en regelbundet måte til større enheter. Jeg ønsket å undersøke om dette ville gjelde også for pitesamiske melodier som umiddelbart synes å være annerledes konstruert.

Undersøkelsen av de åtte melodiene synes å bekrefte at også de pitesamiske joikene er strukturert både på et delnivå og på et helhetsnivå. Melodien til *ravnen* var fra først oppfattet som bare ett udifferensiert motiv som ble repetert. I virkeligheta fantes det to distinkte motiv, og disse ble satt sammen på en regelbundet måte. Oppfatning av melodien til *Arfo-massivet* som formløs synes å være en feiltolkning. Melodien hadde klart avgrensede motiv som ble kombinert i en fast form. Både melodien til *Råvdurte* og melodien til *Bårturte* var blitt notert med avgrensede avsnitt, men uten noen helhet i melodien, antakelig fordi kombinasjonen av avsnitt var ansett som vilkårlig. For begge melodiene var det mulig å se at avsnittene dannet en strukturert musikalsk helhet. De to joikene etter Margaretha Bengtsson, melodien til *Bårturte* og melodien til *lavskriken*, var begge notert som melodiske helheter, men uten avgrensede avsnitt.

For begge melodiene vedkommende gir avgrensning av avsnitt en utdypet musikalsk forståelse av melodikonstruksjonen. Melodien til *Lønnsdalen* var notert med avsnitt, men var trolig tenkt uten et begrep om joiken som helhet, noe jeg mener vil gi god musikalsk mening. Melodien til *Lurfjellet* er den melodien i utvalget som kommer nærmest en notasjon både med motiviske avsnitt og en melodisk helhet.

Avsnittsinndeling og musikalsk formstruktur er grunnelementer som altså ser ut til å finnes i all joik. Denne undersøkelsen tyder på at joik har ei langt sterkere formmessig gestaltning enn mange har vært vant til å tenke, at de ikke er så formløse og improviserte som mange har trodd.

Hvis dette er rett, blir det en viktig ledetråd for å forstå de grunnleggende musikalske kodene i joik. Vi kan her gripe tilbake til det som ble sagt tidligere om hvordan man bestemmer distinktive forskjeller. Kodeforståelse blir et viktig verktøy. Konkret betyr det at man alltid skal prøve å avgrense musikalske motiver og se hvordan disse motivene kombineres på systematisk måte. Det er viktig å være oppmerksom overfor mulige små, men systematisk gjentatte musikalske variasjoner.

En slik forståelse vil virke avmystifiserende når det gjelder synet på joik. Det har vært mange iakttakere som opp gjennom tidene har undret seg over at samene kunne være i stand til å huske så mange ulike joikemelodier. ”Det är en gåta hur en lapp bland hundratal låtar utan ord kan säga: den tilhör den eller den personen, eller handlar om det eller det” (foredrag av Harald Grundström 1958, også sitert i Ternhag 1990 s. 312). Undringa ser ut til å ha rot i to ulike forutsetninger. Det ene er at man anså joikemelodiene som ganske like og ensformige, delvis fordi motivene var oppfattet som ensartete, men antakelig også fordi de ikke var oppfattet som faste og klart avgrensede. Det andre var at melodiene som helhet var ansett formløse og derved tilsynelatende kaotiske. Forståelse av at joikene består av definerte musikalske motiv som er ordnet i regelbundet rekkefølge, gjør at dette ikke blir så underlig lengre. Joik blir et musikalsk uttrykk som all annen musikk. Joiken har sine særegenheter, men er like fullt velordnet og forståelig.

Kildematerialet

Arkivmateriale fra SOFI, Uppsala: *lydopptak*

Arkivmateriale fra SOFI, Uppsala: *transkripsjoner*

Bleckert, Lars 2006: *e-post om ødelagte lydopptak* 29.11.2006. Institutet för språk och folkminnen.

Tromsø Museum brevkav

Åjtte museum 1989: *Vuolle-Joik-Luohti* (ÅJLP-1)

Litteratur

Bengtsson, Ingmar 1977: *Musikvetenskap*. Stockholm.

Bonnier 1970: *3-band Lexicon*. Stockholm.

- Edström, Karl-Olof 1993: "Jojkens stilarter – ett bidrag till samernas förhistoria", i: *Sumlen* 1990–1991. Stockholm (s.9–46)
- Edström, Karl-Olof 1991: *Transkriptioner av jojk. Bilaga till Sumlen* (upplisert).
- Graff, Ola 2004: *Om kjærøsten min vil jeg joike. Undersøkelser over en utdødd sjøsamisk joiketradisjon*. Karasjok.
- Grundström, Harald 1958: *Lapsk kultur belyst genom jojkning*. Foredrag 9/1 1958. ULMA 36563:6, Uppsala
- Grundström, Harald 1960: "Vitermotivet i lapska jojkingslåtar". *Folkloristica* (s.52–57)
- Grundström, H. & Väisänen, A.O. 1958: *Lapska sånger. Texter och melodier från svenska Lappland I*, Skrifter utgivna genom Landsmåls- och folkminnesarkivet i Uppsala.
- Grundström, H. & Smedeby, S. 1963: *Lapska sånger. Texter och melodier från svenska Lappland II*, Skrifter utgivna genom Landsmåls- och folkminnesarkivet i Uppsala.
- Kjellström, Rolf 1997: The Yoiking of the Sami Peoples, i: *Temenos* 33, Helsinki (s.63–75).
- Kjellström, Rolf; Ternhag, Gunnar; Rydving, Håkan 1988: *Om jojk*. Hedemora
- Kvifte, Tellef 1985: "Hva forteller notene? Om noteoppskrifter av folkemusikk", i: *Arne Bjørndals hundreårs-minne*. Bergen (s. 92–102)
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar 1996: *Folkemusik i Sverige*. Hedemora
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar 2002: *Musiketnologi. En introduktion*. Hedemora
- Lüderwaldt, Andreas 1976: *Joiken aus Norwegen*. Bremen.
- Pike, Kennet 1954: *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. California.
- Nyhus, Svein 1993: "Notasjon av folkemusikk", i: Aksdal og Nyhus (red): *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo (s.377–383)
- Saastamoinen, Ilpo 1993: *Ärfö-guov'del-joiku: improvisointia vai poitun toistoa?* Etnomusikologian vuosikirja 5, Helsinki.
- Saastamoinen, Ilpo 1994: *Rytmiikaava-ajattelu saamelaismusiikin habmotusmallina*. Pro gradu-avhandling. Jyväskylän Yliopisto, Musiikkitieteen laitos, Jyväskylä.
- Saastamoinen, Ilpo 2006: *Ärfö-guov'del-joiken: improvisasjon eller reproduksjon av noe innlært*. Oversettelse av artikkelen "Ärfö-guov'del-joiku" (1993) til norsk. Tromsø Museum.
- Saastamoinen, Ilpo 2006: *e-post 18.07.06 til Ola Graff*. Tromsø Museums brevarkiv.
- Sikström, Karin 1997: *Sydsamisk jojk. En tradition som återupplivas*. Uppsala universitet, Institutionen för musikvetenskap. C-uppsats. Uppsala
- Smedeby, Sune 1961: *Lapska jojkar. En presentation av ett transkriberat material jämte några funderingar över transkriptionsmetodik*. Uppsala.
- Smedeby, Sune 1963: "Kommentar til den musikaliska transkripsjonen", i: *Lapska sånger. Texter och melodier från svenska Lappland II*, Skrifter utgivna genom Landsmåls- och folkminnesarkivet i Uppsala (s.8–12)
- Ternhag, Gunnar 1990: "En jojkarens repertoar. Jonas Eriksson Steggo", i: Owe Ronström (red): *Musik och kultur*. Lund (s.303–320)

Summary

Understanding Yoik Melodies

In the SOFI-archive in Uppsala there are almost 1200 recordings of yoik songs. In 1958 and 1963 some of them were published in two books, *Lapska sånger*. 8 of these melodies have later been published in other books and articles. I have chosen these 8

melodies for a closer examination of the musical structure of yoik melodies. I wanted to examine if the melodies were composed by well defined motives and if the motives were combined to make larger units. Two of these melodies were transcribed as having no motives and no larger form, whereas I found both motives and form. Some melodies were transcribed as having motives but no form, some as having no motives. For all the melodies I found it possible to conceive the melodies as having both firm motives and form. So the common view that yoik songs are just improvised, seems to be wrong, or more accurate, structure and improvisation must be seen as two different aspects of the same melodies. I try to explain the difference between some of the original transcriptions and my own by using the theoretical concept of emic and etic.

Om författaren

Ola Graff är magisterutbildad vid Oslo universitet 1986. Han blev Dr Philos 2002 på en avhandling om en utdöd sjösamisk jojktradition vid Finnmarkens kust. Han arbetar som konservator vid folkmusiksamlingarna på Tromsø Museum, Universitetsmuseet (www.tmu.uit.no, se: Musikksamlinga).