



Bevegelse
i det
tradisjonelle
grenselandskap

Utøvende mastergrad
med fordypningsemne

Jorunn Lovise Husan
Norges Musikkhøgskole
2010

Innholdsfortegnelse

Innholdsfortegnelse.....	2
Bakgrunn og innledning.....	5
Sangstemmen.....	7
Primallyder.....	7
<i>Sangerens instrument</i>	8
Sangfunksjonens tre hoveddeler.....	8
Strupehodet.....	9
Stemmens registre.....	10
Resonansrommene.....	13
Formanter.....	14
Talenær sang.....	15
<i>Klassisk sangtradisjon</i>	15
<i>Folkemusikalsk sangtradisjon</i>	19
Talenærhet og tekstnærhet.....	21
Ornamentering og melismatisk sang.....	22
Rytmiske elementer.....	22
Tonalitet.....	23
Variasjon og geografiske trekk.....	24
<i>"Stemmeklang og tungeform"</i>	25
<i>En auditiv sammenligning av "Eg aktar inkje"</i>	28
Tiriltungas versjon:.....	29
Trio Mediævals versjon:.....	29
Kort oppsummering:.....	30
Tradisjon, autenticitet og stilfølelse i den vokale folkemusikken.....	31

<i>Stilfølelse</i>	33
<i>Tradisjon og autentisitet i folkemusikken</i>	34
<i>Individualitet</i>	36
Å lære seg den folkemusikalske tradisjonen.....	37
<i>Min egen tilnæringsprosess</i>	39
Jeg har følgende notert ned et kortfattet sammendrag av erfaringer fra undervisningstimer med Berit Opheim Versto, høsten 2009 og vinteren 2010.	41
Hva forteller notene?	42
Sammenhengende og skrittvisse variabler.....	44
Når lyd blir til noter	45
Når noter blir til lyd	45
<i>Å være en fortolker</i>	46
Utøvende del.....	48
Hvorfor regi?.....	49
Hvorfor monolog?.....	50
Hvorfor innslag av folkesang?	50
<i>Haugtussa</i>	51
Utvelgelsen	51
Et lite dykk ned i diktsamlinga "Haugtussa" av Arne Garborg.....	53
Folkediktingen og Garborg.	54
<i>"Haugtussa" av Edvard Grieg</i>	55
<i>Hvordan finner jeg inspirasjon til folkemusikalsk klangbehandling i opus 67, "Haugtussa"?</i>	56
Utgivelser av Edvard Griegs opus 67: "Haugtussa"	57
<i>Tekst og musikk som utgjør opus 67: "Haugtussa"</i>	57
1. "Det syng".....	57
2. "Veslemøy".....	59
3. "Blåbær-Li"	61
4. "Møte".....	62
6. "Killingdans".....	64
5. "Elsk"	66
"Ku-Lok"	69
7. "Vond dag"	70

8. "Ved Gjætle-bekken"	71
Historiens fortsettelse.....	72
Avsluttende kommentar.....	73
Referanser.....	74

Bakgrunn og innledning.

"..nei..det handler mye om klang, da..", svarte min sangkollega. Petter Nome hadde akkurat stilt et spørsmål på direktesendt Frokost-TV på NRK, og svaret min kollega ga, var på ingen måte et svar på hva Petter Nome spurte om. "Men det var ikke det jeg spurte om!", repliserte han. Vi andre sangerne fniste i bakgrunnen. Og min sangkollega rodde seg fint i havn.

Klang, ja.

God klang, mørk klang, pressa klang, rund klang, naturlig klang, klangbunn, klangfarge, sprikende klang, felles klang, vakker klang, ingen klang, uferdig klang, lys klang, mørk klang, tett klang, fast klang, dårlig klang, spesiell klang, mye klang.

Klangen er et stort og viktig tema i en sangers hverdag. Det *handler* faktisk mye om klang, og det skal handle en del om klang de kommende skrevne sider også. For det er i våre høyst personlige resonansrom i kroppen vi som sangere foredler vår særegne og personlige klang; ikke rart vi bryr oss om hvordan det klinger. Men hvordan utnytter vi disse rommene på best mulig måte? Hvordan kan vi anvende klangen som et kommuniserende virkemiddel? Og hvordan er forholdet mellom klang og tekst, - to sider av samme sak, eller konkurrerende faktorer? Er klangbehandlingen såpass knyttet til den musikalske tradisjonen, at det ikke er mulig å utvide repertoaret av klang innenfor en stilart?

Som tittelen sier, og som kjolen på forsiden fra min side er tenkt å illustrere, beveger jeg meg i et grenselandskap. Jeg ønsker med denne oppgaven, å forene to ulike sangtradisjoner i ett og samme verk, og i en og samme konsert. Det klingende resultatet av denne masteroppgaven er tenkt å høres gjennom historien om "Haugtussa". Noteoppskriften er laget av Edvard Grieg, og lyrikken av Arne Garborg. Og fortolkningen er min.

Problemstillingen blir derfor:

Hvordan kan jeg, en klassisk utdannet sanger, tilegne meg kunnskap om, og anvende den folkemusikalske klangbehandlingen?

Hvilke forhold ved det å synge blir forandret når jeg ønsker å synge stilriktig i to ulike musikalske tradisjoner?

Mål som utøver:

Utvikle mitt eget klangrepertoar, og dermed min "fortolkningspalett".

Bevisstgjøre anvendelsen av klang og bruken av den, og anvende ulike klangbehandlinger i formidlings situasjonen.

Målet for den skriftlige oppgaven: Begrunne mine klanglige og musikalske valg.

Herunder ligger å fortolke noteoppskriften Å lage musikk av skrevne noter innebærer å fortolke notebildet. Hva forteller notene? Hva forteller ikke notene? Hvilke konsekvenser får dette for arbeidsmåter og fortolkningsmåter?

I arbeidet for å nå mine ovenfor nevnte mål, har flere personer vært til uvurderlig hjelp. Veileder Tellef Kvifte fortjener en stor takk for tid, tillit, gode spørsmål og råd, og for pedagogiske tilbakemeldinger. En stor takk også til mine sanglige inspiratorer og forbilder; Berit Opheim Versto, Randi Stene og Svein Bjørkøy. Og Ivar Anton Waagaard - takk for entusiasme. Takk også til medstudenter som mer og mindre bevisst har bidratt til tankespinn omkring oppgaven.

Takk til gode venner for applaus og tro på prosjektet mitt, og til familien min for støtte og telefonsamtaler om helt andre ting. Og takk, kjæreste Oddgeir, for teknologisk hjelp, tålmodighet, klemmer og stabilt humør.

Sangstemmen

Mennesket har aldri vandret lydløst omkring på jorda. Vi har skreket, snakket, grått, ledd og sunget i gjennom alle tider. Å produsere lyd som tale og sang er en svært kompleks prosess dersom man ser nærmere på de fysiologiske, nevrologiske og anatomiske aspektene. Likevel er det å kommunisere gjennom stemmen noe av det mest opplagte, naturlige og grunnleggende vi mennesker gjør. Vi snakker og kommuniserer intuitivt, og vi tenker heller ikke nevneverdig over at vi til stadighet må fylle oss selv med luft for å kunne produsere lydbølger. Det bare skjer av seg selv, kombinert med den livsviktige funksjonen det også er å fylle lungene med luft.

Men vi kan også velge å se på stemmen som et *instrument*. Ordet instrument kan henviser til et *hjelpende* instrument, som en hvilken som helt ting som man bruke i hensikt av noe (gråtelyder for å fortelle at man er lei seg, latter for å fortelle at man er glad), og kan altså betraktes som en gjenstand eller en ting. På den andre siden er det et *musikkinstrument* som man kan lære, trene og øve opp. For de av oss som mener at musikk kan være et uttrykksmiddel for følelser, og et velegnet redskap for å kommunisere med andre, er begge måtene å forstå stemmen som instrument, hensiktsmessig. I denne konteksten snakker jeg om instrumentet stemmen i sin videste forstand.

Primallyder.

Det er ikke primært for å kunne synge at mennesket er utstyrt med stemmelepper. Innefor den sangpedagogiske litteraturen, står den amerikanske stemmepedagogen Oren Browns uttrykk *primallyd* sentralt (Brown, 1996). Dette begrepet inneholder et hørbart uttrykk for basale følelser, og lyd er en automatisk følge av de basale følelsene. Primallydene er uttrykk som varsler om klage, glede, latter, gråt og utrop. De kjennetegnes altså ved å være intuitive og ukopierte. Primallydene er et samhandlende uttrykk av emosjoner, kropp og stemme, og kan være et godt arbeidsredskap for alle aktive stemmebrukere. Å finne sine egne primallyder, vil kunne hjelpe sangeren til å finne sin "ubesudlede" og naturlige stemme, altså et uttrykk som kan sammenlignes med et hørbart "fingeravtrykk". Primallydene brukes som et verktøy for å stadfeste stemmens særegne og personlige stemmeklang. I tillegg er en lydproduksjon basert på

en overveldende følelse, i de aller fleste tilfeller produsert på en riktig, funksjonell og ikke-skadelig måte. Et eksempel på dette er babyer som gråter, og hvor de over en svært lang tidsperiode kan lage *mye* lyd uten å bli hverken slitne eller hese. Primallydene er altså hverken konstruerte eller framprovoserte lyder, og er forbilledlige for å kunne synge "nært seg selv", uansett tekstlig innhold.

En årsak til at jeg nevner dette med primallyder, er på grunn av deres gode eksempel på en god og hensiktsmessig *fonasjon*, eller *lydproduksjon*. For en sanger, uansett genre, er det av betydelig verdi at man kan synge over en lengre tidsperiode (kanskje flere timer i strekk), og at stemmen skal kunne holde seg vital og bevegelig i mange, mange år.

Sangerens instrument.

Sangfunksjonens tre hoveddeler.

Uansett hvilken sjanger vi synger, hvilken tradisjon vi synger i, og uansett alder og skolering, forutsetter stemmeproduksjon noen funksjoner. Vi deler sangfunksjonen inn i tre deler: **1) aktivatoren**, **2) vibratoren** og **3) resonatoren**. (Arder, 2001:108)

Aktivatoren er i hovedsak pusten og åndedrettet. Men dette berører store områder som luftveiene, lungene, åndedrettsmuskulaturen (ved både innånding og utånding), støttemuskulatur, og også de psykisk- nevrologiske forberedelser av luftstrømmen som er nødvendig for toneproduksjonen. Aktivatoren er kilden til den energi som skal til for å produsere toner. Med aktivator menes altså både det som aktiviseres og aktiverer. En hensiktsmessig pust og åndedrett fordrer en kroppsholdning som er utstrakt, avspent og balansert.

Vibratoren som er stemmeleppene, finner vi i strupehodet (larynx). Stemmeleppene vibrerer som følge av aktivatorens luftstrøm, og omdanner luftstrømmen til luftstøt, som fremkaller lydsvingninger like over stemmeleppene. Vibratoren har dermed en stemmegivende funksjon, og danner *primærtonen*. Stemmeleppene åpner og lukker seg svært raskt, for eksempel vil en enstrøken a med sine 440, Hz bli produsert med 440 gangers åpning og lukking i sekundet. Jeg skriver mer om larynx litt senere.

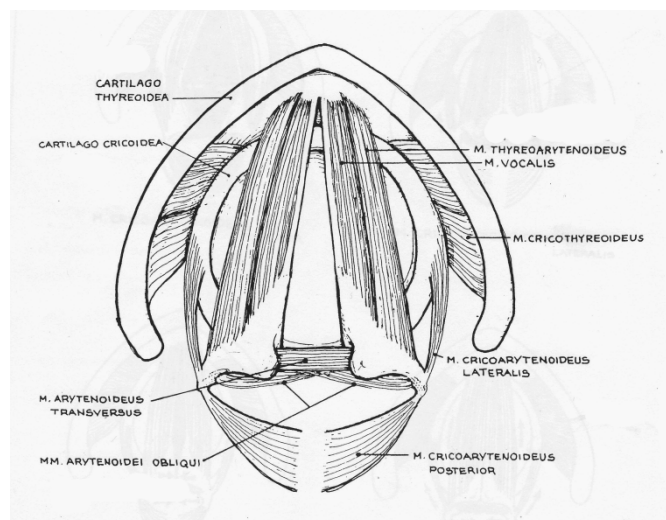
Begrepet **resonator** innebærer det som forsterker og foredler svingningene fra primærtonen. I sangfunksjonene foregår dette i ansatsrøret, som den vibrerende luftstrømmen passerer gjennom på sin vei ut i fri luft¹. Grunnfrekvensen som dannes i larynx, har også overtoner. Etter hvert som overtonene når de ulike resonansrommene

¹ Arder, 2001:98.

oppover i ansatsrøret, vil noen av overtonene forsterkes mens andre vil svekkes. De forsterkende overtonegruppene kalles *formanter*. De overtonene som ligger nær et resonansroms egenfrekvens vil forsterkes i dette rommet. Egenfrekvensen bestemmes av resonansrommenes form, størrelse og veggkvalitet. Små resonansrom forsterker deltoner med høy frekvens, og store rom forsterker deltoner med lav frekvens. Mer om formanter litt senere i teksten.

Strupehodet.

Stemmens anatomi og fysiologi er et enormt stort og kompleks tema som jeg dessverre ikke kan yte rettferdighet i antall sider. Jeg vil likevel gi en kort innføring i av strupehodet, hentet fra Svein Bjørkøys kompendium "Innføring i anatomi og stemmefysiologi".²



Illustrasjon av stemmeleppene.

I strupehodet (larynx), befinner altså stemmeleppene seg, nærmest formet som en omvendt "V" (se figur over). Larynx er plassert mellom luftrøret (trachea) og svelget (farynx). Den har en rekke viktige funksjoner, som å være en ventil for luftveiene og hindre at fremmedlegemer kommer inn luftveiene og lungene våre. Det kan i sin ytterste konsekvens medføre død. Larynx er også helt sentral i svelging av mat og drikke. Å lage en vakker og klangfull sangstemme, må derfor sies å være langt ned på rangstigen over de funksjoner som larynx besitter. Larynx sitt skjelett består av brusker, og disse er bundet sammen gjennom ledd, senebånd, bindevev og muskler. Stemmeleppene trekkes

² Bjørkøy, 1999:26.

mot hverandre som følge av en rekke funksjoner gjort av muskler og brusker, slik at de kan settes i vibrasjon av luftstrømmen og dermed danne lyd. Toneproduksjonen påvirkes av fire funksjoner stemmeleppene kan innstilles og kombineres i: *forkorting, utstrekking, fortykning og fortykning*. I tillegg vil muskelspenningen i stemmeleppene og motstanden i luftstrømmen også påvirke tonehøyde, volum og karakter.

Stemmens registre.

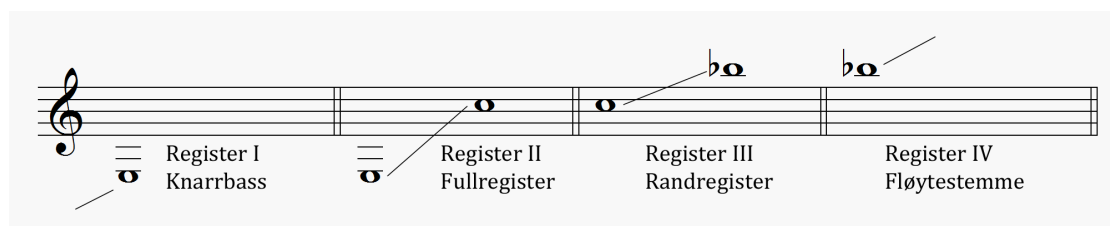
Dersom vi synger en rekke toner fra dypeste tone og oppover, eller fra høyeste tone og nedover, vil vi oppleve og kunne høre at stemmen på noen steder "brister", og stemmeklangen endres. Disse "bruddene" i stemmen kalles i norsk terminologi *registerbrudd* eller *registeroverganger*. Bruddene oppstår fordi larynks og stemmeleppene endrer "innstilling" når tonehøyden forandres. Hos utrente sangere er dette særlig hørbart. Den klassiske sangundervisningen tillegger en blanding av stemmens registre stor vekt (Bjørkøy 1999:36). Med Svein Bjørkøys oversettelse, blir Merriam-Webster sin definisjon av et register slik: *Et stemmeregister er en tonerekke som dannes eller produseres på samme måte og har tilnærmet samme klangfarge*. Sangpedagogenes hodebry har i utallige år vært å skulle gi presise definisjoner og forklaringer på sangteknikkens (enda flere) utallige veier og funksjoner. Dette kan fort oppstå når vi forholder oss til et "skjult" instrument man verken kan trykke eller ta på, eller behandle som et hvilket som helst annet instrument vi kan holde mellom hendene. Kunnskapen om strupehodet og dets funksjoner har økt gjennom årenes løp, og har kunnet bidra til en noe mer presis debatt, men fremdeles finner man at sangpedagoger anvender upresise begreper og mindre akademisk riktige begreper og forklaringer. En komité bestående av fysiologer, vitenskapsfolk og sangpedagoger, presenterte i serien *Care of the Professional Voice*³ i 1983 et viktig arbeid som bidro til et felles språk omkring stemmens registre. Arbeidet bar tittelen: "A View of Vocal Registers". Bjørkøy har oversatt til norsk, men påpeker at de norske registerbenevnelsene og definisjonene også vil kunne være gjenstand for diskusjon.

³ I regi av The Voice Foundation. Komiteen ble ledet av Harry Hollein. Bjørkøy 1999:38.

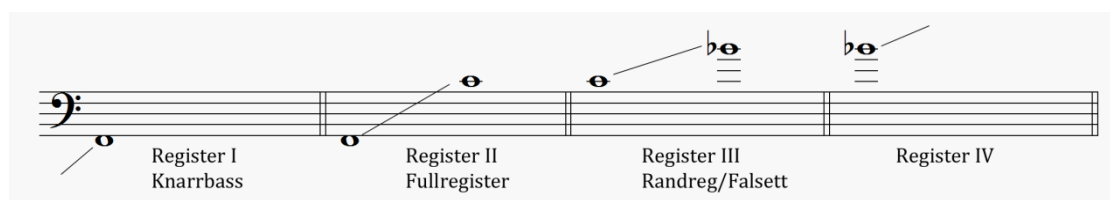
Voice Foundation ⁴	Andre benevnelser	Norsk benevnelse	Definisjon/plassering
Register 1	Vocal fry, strobass.	Knarrbass/knarrstemme.	Under talestemmen, pulserende toner.
Register 2	Chest, low, thick, Heavy, modal, primo passagio.	Bryst- og fullregister Inkludert mellomregisteret.	Talestemmens register.
Register 3	Falsetto, high, light, thin, head, loft, seconda passagio.	Randregisteret, falsett.	Over talestemmen.
Register 4	Wistle, flutevoice, die Pfeifestimme, flageletto, sópracuti.	Fløyteregister, piperegister.	Over falsett.

Fremstilt med noteoppskrift, vil registrene omtrentlig operere innenfor følgende områder:

Kvinnestemmen (vil variere litt etter stemmetype)



Mannsstemmen (vil variere litt etter stemmetype)



⁴ The Voice Foundation presentasjon gjennom "Care of the Professionale Voice".

Jeg vil videre gjengi Bjørkøys utdyping av de to midterste registrene. Dette fordi det er de to mest anvendte registrene i de fleste former for sang, og fordi det er den klareste fremstillingen i et ellers antallsmessig lite skriftlig fagpensum. Stemmens registre har en spesiell anvendelse i denne oppgaven, og vil senere bli omtalt i min beskrivelse av hhv klassisk sangtradisjon og folkemusikalsk sangtradisjon.

Register 2: Fullregisteret.

Dette er talestemmens register. En utrent stemme produserer disse tonene med thyroarytenoideusmusklene aktivisert, men uten nevneverdig aktivitet i cricothyroideusmusklene. En klassisk skolert stemme vil kunne aktivisere cricothyroideus i dette registeret, og stemmeleppene vil strekkes og blir tynnere. En antagonistisk (motsatt) muskelaktivitet oppstår, og en miksing av registrene starter. Hos kvinner vil ofte dette registret føles todelt med en overgang rundt c1 (avhengig av stemmefag). I norsk terminologi kaller vi den nederste delen av fullregisteret *brystregister*, og den øverste delen *mellomregister*. I følge Hollein i "A View of Vocal Registers", er imidlertid den fysiologiske funksjonsmåten i de to delene de samme. Overgangen mellom brystregisteret og mellomregisteret kan imidlertid føles sterkt og er ofte klanglig markant.

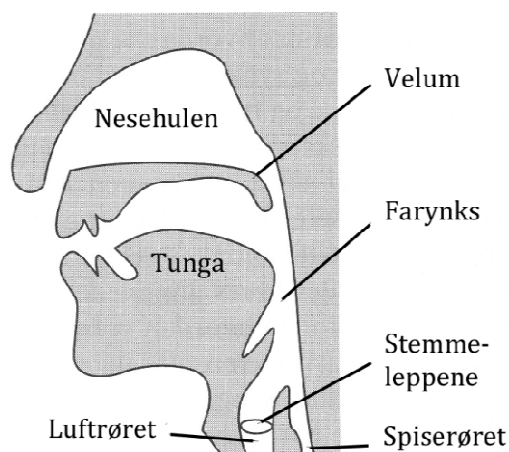
Register 3: Randregisteret.

Denne delen av stemmen aktiviseres med kontraksjon (sammentrekking) i cricothyroideusmusklene. Resultatet er at stemmeleppene blir lengre og tynnere. Ved ren randregisterfunksjon er det liten kontraksjon i stemmeleppene. Dette gir en barnlig, lys, luftig tone og stemmeleppene møtes ikke fullstendig på midten. Omfanget av dette registeret strekker seg fra ca. a2 hos kvinner og ned til fullregisterets mellomregisterdel, c2. Den "rene" randregisterfunksjonene (falsett) kan vanligvis ikke anvendes i tradisjonell klassisk sang bortsett fra som en effekt, men den er et helt uunngåelig utgangspunkt dersom miksing av registrene skal bli tilfredsstillende.

Cricothyroideus trenes lite i daglig bruk av stemmen. Noen kaller register 2 for talestemmens register. Dersom man skal gi en tilsvarende betegnelse på dette registeret må det bli sangregisteret. Fordi det benyttes lite i dagligtalen, må randregisteret trenes ekstra mye. Mange pedagoger er enige om at det skal trenes med lette og falsettaktige øvelser ovenfra slik at den etter hvert kan fungere tilfredsstillende som antagonist til stemmeleppene. Dersom den ikke gis trening, vil den lett glippe og stemmeleppene overtar. Det vil resultere i høye toner produsert på en tung og forsert måte, og over tid muligvis resultere i stemmeproblemer. Først når man har styrket cricothyroideus, og lært å benytte den antagonistiske aktiviteten mellom stemmeleppene og cricothyroideus, kan man oppnå en mikset stemmefunksjon.

Resonansrommene

Alle akustiske instrumenter har særpregede resonansrom som bidrar til å forme klangen til et klassifisert instrument. Et eksempel er strykeinstrumentene og deres ulike form og størrelse. *Klangfargen* er avhengig av instrumentets konstruksjon og spillemåte. Klangfargen er hørbar og knyttes til instrumentets form og egenart. I tillegg til å *høre* hvilket instrument det er snakk om, kan man selvfølgelig også *se* hvilket instrument det er snakk om. For sangeren er i utgangspunktet hele kroppen instrumentet, og vi kan følgelig se hvem som synger, om det er dame eller mann, ung eller gammel. Men det er *hulrommene*, som danner resonansrommene, som i vesentlig grad er med på å farge klangen. En sangers unike fysiske kropp, med sine unike hulrom, og dermed sine høyst personlige utformede resonansrom gir stemmen en egenartet klang og *valør*. Men resonansrommene er i høyeste grad også påvirkbare. Hulrommene i kroppen som vi nyttegjør oss i sang, finnes mellom glottisspaltene og fram til leppene. I den sangtekniske litteraturen kalles dette området *ansatsrøret*.



Forenklet tversnitt av ansatsrøret i sang. ⁵

Ansatsrøret omfatter rommet i selve strupehodet, svelget, nesehule, munnhule og leppeform. Ansatsrørets størrelse og form påvirkes av flere faktorer; strupehodets stilling (høyt eller lavt), ganens høyde, tunga og svelgmuskulaturens avspenning og plassering, kjeveåpningen og til sist lepestillingen. Jeg vil særlig nevne to faktorer som er av stor betydning i de to klangbehandlingene jeg konsentrerer meg om; klassisk sang og folkemusikalsk sang, nemlig den **bløte gane og tunga**. Den bløte gane (velum) er en av ganens to deler (harde og bløte). I motsetning til den harde, kan den bløte beveges

⁵ Ophaug, 2010:38. Gjengitt med velvillig tillatelse fra Fagbokforlaget.

opp og ned og spennes ut. Den bløte ganens utforming påvirker ansatsrøret i stor grad, og har dermed innvirkning på stemmeklangen. Den er også en "dør" opp til hulrommet i nesen. Den bløte ganens posisjon påvirker også indirekte larynx (strupehodets) vertikale stilling, og vil derfor også spille en rolle dersom man ønsker en egal registerbehandling. En høy gane vil motvirke en nasal klang, og vil også ha innvirkning på formantene. Dette omtales i neste avsnitt.

Tungen (lingua) er en sammensatt muskel, og er både sterk og bevegelig. Den kan påvirke resonansen på mange ulike måter. Faktisk kan den avgjøre om hvorvidt munnen og svelget skal fungere som ett stort resonansrom, eller som to separate rom. Den kan også legge "kjepper i hjulene" for et lavt strupehode ved spenninger i tungeroten. Det råder en enighet om at all sang skal høres naturlig ut, både blant folkesangere og klassiske sangere. Hva man legger i dette begrepet kan være så mangt, men når det er snakk om tunga, vil det være enighet om at denne skal ligge mest mulig "av veien" for en fri og naturlig klingende stemme. Altså vil sangere at tunga skal gjøre det den skal, men ikke *mer* enn det. Kåre Bjørkøy sier at "*en rolig og avspent tunge under sang er (...) et pålitelig tegn på at sangeren har funnet fram til en sunn og funksjonell stemmeteknikk*"⁶. Som tekstformidlere er vi sangere allikevel avhengig av denne muskelbunten, som er en udiskutabel hjelper i ordartikulasjonen. Jeg vil senere i oppgaven se nærmere på konsekvensen av tungens form for stemmeklangen.

Formanter

Etter hvert som primærtonens overtoner når de ulike resonansrommene oppover i ansatsrøret, vil noen av overtonene forsterkes mens andre vil svekkes. De forsterkende overtonegruppene kalles *formanter*. De overtonene som ligger nær et resonansroms egenfrekvens, vil forsterkes i dette rommet. Egenfrekvensen bestemmes av resonansrommenes form, størrelse og veggkvalitet.

Vanligvis kan vi skille ut 2-5 formanter i de fleste tonespektra. De laveste formantene er avgjørende for hvordan man oppfatter de enkelte vokalene, og er av betydning i talefunksjonen. De høyere formantene er gjeldende i sang, og er avgjørende for stemmeklangen og for stemmens bæreevne (Hansen 1993:36, etter Arder 2001:150). Når luftbølgen passerer munnen, har lyden fått det klangbilde som øret oppfatter. Resonansrommenes form og størrelse har betydelig innvirkning på foredlingen av formantene, og er svært vesentlig for det vi kaller klangfarge eller "timbre". Nanna Kristin Arder påpeker imidlertid at forutsetningen for vakker klang først og fremst ligger i vibratoren (merk: ikke vibratoen). Har primærtonen dårlig kvalitet, kan selv den beste innstilling av resonansrommene ikke bøte på dette. Er stemmeleppefunksjonen god, vil derimot resonansrommene kunne forsterke overtonene i primærtonen og på denne

⁶ Bjørkøy, 2000:50.

måten forskjønne eller "foredle" klangen. (Arder 2001:151). I noen grad vil også resonatoren kunne finjustere stemmeleppfunksjonen. (Vennard 1967:80, Arders oversettelse): *"Det er mye som tyder på at når vi lærer å forme hulrommene over strupen, trener vi også samtidig underbevisst stemmebåndene"*.⁷ Vi kan nok si at den klingende tonens kvalitet er et resultat av et fint samspill mellom primærtonens klang og resonansene i ansatsrøret. Og Arder tilføyer. *"Og det sier seg selv at variasjonsmulighetene er enorme!"*

Dette siste utsagnet er da også utgangspunktet for mitt fordypningsemne.

Talenær sang.

I sang som inneholder tekst og tekstlig meningsinnhold, er det av stor viktighet for sangeren at det er mulig for tilhøreren å forstå hvilke ord som synges. Et uttrykk som ofte brukes, er at sangen skal "tale" til oss. Med det menes at vi som lyttere eller lesere skal forstå teksten og dets meningsbærende innhold. Det er derfor et ønske fra sangerens side å kunne kommunisere på et forståelig nivå, altså at teksten er hørbar. Alle sangere, uansett sjanger, vil derfor etterstrebe et talenært språk. Men, i enkelte musikalske tradisjoner, er de stilistiske kravene lite forenlig med det talenære språket.

Klassisk sangtradisjon

Det er nesten lettere å ty til hørbare eksempler på hva klassisk sangtradisjon *ikke* er, enn å kunne beskrive hva det faktisk er. Det sier meg noe om at det er en flerfoldig tradisjon, med store variasjoner og uttrykk. Det er tross alt snakk om den menneskelige stemme som det fra naturens side ikke finnes to like eksemplarer av. Det gjelder også de som måtte prøve å forklare hva klassisk sangtradisjon innebærer. Sangfonetikerer Wenche Ophaug påpeker at de fleste av oss bruker begrepet "klassisk sang" som en kontrast til andre sangsjangre som pop, jazz, blues osv. Ophaug sier videre at klassisk sang kan forstås på som den måten å synge på innenfor dagens "klassiske" musikkutøvelse⁸. Denne måten å synge på fant sin spede begynnelse på 1900-tallet, men ble først virkelig utviklet og foredlet på 1900-tallet. Før den tid fantes det naturligvis også skolert sang. Forskjellen lå i at på 1600- og 1700 tallet hadde man andre ideer angående klangideal og hvilke teknikker som fikk frem nettopp denne klangen.

⁷ Arder, 2001:151.

⁸ Ophaug, 2010:16.

Den kjente og populære, danske sangpedagogen Susanna Eken, sier at klassisk sang er et kulturprodukt (Eken 1998:40). Dagens klassiske klangideal bestemmes av spesielle estetiske normer som er utviklet gjennom den klassiske musikkhistoriens siste 300-400 år. Normer Eken trekker frem er at den klassiske sangeren må ha en fleksibel og egal stemme uten merkbare registeroverganger, et omfang på to til tre oktaver, og en stil basert på et *legatoprinsipp*, slik at toneskiftene ikke er hørbare - uansett hvor hurtig eller langsomt man skifter toner. Den klassiske sangeren må også inneha en dynamisk kontroll og et stort dynamisk register, og kunne utnytte strupens resonansrom for å få en fyldig, åpen, rund og stor klang.

Professor i sang ved NTNU, Kåre Bjørkøy, sier at normene som bestemmer de estetiske kravene til stemmeklangen i klassisk sang vil variere, så vel som sangpedagoger som blant musikyndige for øvrig i et samfunn. Den "gode smak" endrer seg som kjent over tid. I klassisk sang stilles det krav til menneskestemmen som går langt ut over de utfordringer vi møter gjennom normal stemmebruk. Stemmen skal klinge fritt og bærende i et stort register, minst tre oktaver, og den skal være uttrykksfull og rik på dynamiske variasjoner. Den må også tåle å bli brukt i lange og anstrengende arbeidsøkter, og lett kunne vinne tilbake sin vitalitet.

Doktor i musikkformidling, Kristin Kjølberg, bidrar til å nyansere og presisere omtalen om klassisk sang, og mener at det kreves et større volum og kraftigere og mer komprimert stemmeklang i opera, enn hva som behøves i romansesang (Kjølberg 2010:193). Begrepet romansesang blir anvendt om en kammermusikalisk fremføring, gjerne i et mindre rom og med en mindre besetning, men stadig med *klassisk repertoar*.⁹ Videre sier hun at romansesangeren bør nyansere vokale elementer som resonans, klangfarge, volum, bredde, kompresjon og vibrato i større grad enn operasangeren, ofte synges romansene kun sammen med et klaver og vil ikke kreve like kraftig stemmebruk som i operaen.

Kjølberg deler her opp begrepet klassisk sang med opera og romansesang. Historisk sett har det operatiske idealet preget den klassiske sangtradisjonen som helhet, med et ønske om en konstant overtonerikdom som gjør sangeren hørbar gjennom et større orkester, uansett tonehøyde. Personlig mener jeg å ha oppfattet en utvikling de siste årene av hva som er "den gode smak" innefor klassisk sang. Fra at de store stemmene med størst kraft og bæreevne var sett på som de optimale og mest uttrykksfulle, har variert stemmebruk tilpasset repertoar og akustiske forhold blitt noe man anser som smakfullt. Dette henger muligens sammen med opplevelsen av klassisk sang som et *forstørret stemmeuttrykk*, et uttrykk som et klassisk-vant publikum er fortrolig med, men som et publikum mer fortrolig med mikrofonforsterket sang kan oppleve mer fremmed (Kjølberg, 2010:192). Den klassiske sangtradisjonen baserer seg på man skal kunne høres over eller gjennom et orkester eller et klaver. Parallelt med utviklingen av

⁹ Forklares noe nærmere på side 19.

instrumentene i løpet av det attende århundre, har også kravet til sangeren gradvis endret seg. Når instrumentene blir bygd av stadig sterkere materialer og får en jevn og kraftfull klang, samt stadig sterkere dynamisk omfang, kreves også mer av sangerens instrument. Skal man kunne bære over et orkester, eller et flygel, er man nødt til å produsere bæreevne i form av *formanter* som klinger over de øvrige instrumentene. For et viktig særpreg ved den klassiske sangtradisjonen på lik linje med instrumentene er akustisk. Det er derfor en del av det profesjonelle håndverket at den klassiske sangeren produserer tone rik på formanter.

Når man skal forsøke å si noe om hva klassisk sang er, er det ikke til å komme utenom at det er en profesjon hvor nyervervet kunnskap og tradisjon har gått side om side, og det er bare innenfor genren *tidligmusikk*¹⁰, man har etterstrebet et historisk og autentisk tilbakeblikk. På den andre side, har "den til enhver tid gode smak", sørget for å utvelge hva som i samtiden er med på sette standarden for hva som utgjør den klassiske sangtradisjonen.

I et forsøk på å foreta en ryddig og oversiktlig fremstilling av hva som kjennetegner den klassiske sangtradisjonen, henter jeg opp sangfunksjonens tre hoveddeler; *aktivatoren*, *vibratoren* og *resonatoren*.

AKTIVATOREN.

Det er selvfølgelig de samme funksjonene nevnt innledningsvis, som også er gjeldende i klassisk sang. Men begrepet *støtte* hører inn under aktivatoren. Støtte er et sentralt begrep i litteratur om sang, og særlig i klassisk sang. Begrepet kan brukes for å beskrive forhold som både har å gjøre med åndedrettsfunksjonen, lufttrykk, kroppsholdning, klang og resonans (Bjørkøy 1999:69). På grunn av de store temaene begrepet berører, finnes det mange og til dels sprikende definisjoner. Jeg velger å bruke Bjørkøys definisjon: "*Støtte er det muskelarbeid som trer i funksjon for at sangfunksjonen skal bli effektiv og hensiktsmessig. God støtte bidrar til god klang*".¹¹

Bjørkøy påpeker videre at det også er viktig å *ikke* blande inn muskelbruk som ikke direkte skal ta del i støtten og fonasjonen. Å anvende støtte vil si å opprettholde en god kroppsholdning, utvide brystkassen, ledighet i bekkenpartiet, kontrollere åndedrettet og skape en hensiktsmessig luftstrøm. Jeg tillegger også en *tenkt motstand* mot

¹⁰ Tidligmusikkbevegelsen er en gren av musikklivet som arbeider med en historisk orientert tilnærming til eldre tiders musikk - ofte kalt "autentisk" - med det siktemål å restaurere musikken til sin opprinnelige klangdrakt og fremføringsstil. Ofte i form av historiske instrumenter og fremføringspraksis. Særlig gjeldende i musikk fra barokken og bakover i musikkhistorien til renessanse og middelalder.

¹¹ Bjørkøy, 1999:69.

luftstrømmen, og en tenkt fysisk støtte eller ”følgesvenn” for tonen. Altså en slags ”luftmadrass” som tonen kan hvile seg på, og fly ut i verden med.

Det man i de fleste tilfeller oppnår med en aktiv støttet tone, er en god primærtone og dermed mulighet for en ønsket bruk av resonansrommet. Dette vil igjen gi en større bæreevne, og en jevn og egal klang.

VIBRATOREN

En av grunnpilarene i den klassiske sangtradisjonen er en egal stemmeproduksjon og egale vokaler. En god støttefunksjon vil også ha en gunstig innvirkning på strupehodets posisjon. Det vil kunne være lavt, og dermed vil stemmeleppene ha mulighet til strekke seg ”bakover” og beholde sin lengdespenning, og alle tonene vil da kunne dannes på samme sted i larynx (Bjørkøy 1999:41). Til sammenligning vil et fravær av en støttefunksjon i de fleste tilfeller medføre at strupehodet beveger seg mye vertikalt, og man vil kunne høre stemmens *registeroverganger*. Dette er ikke et ideal i den klassiske sangtradisjonen. For å oppnå en jevn og egal stemmeproduksjon gjennom hele registeret, må strupehodet være mest mulig i ro, og ikke ”hoppe opp og ned”.

RESONATOREN

Den klassiske sangtradisjonen etterstreber en optimal utnyttelse av resonansrommene, og størst mulig bæreevne. Dette betyr at en sanger som klarer å frembringe mange formanter, vil ha stor bæreevne. Bæreevnen kan altså ikke måles i volum alene. Å ha en stemme med bæreevne og formanter, er en vesentlig hensikt med en klassisk stemmeproduksjon, og anses som en viktig håndverksmessig egenskap. I klassisk sang spiller særlig 2. og 3. formant en sentral rolle. 2. formanten er spesielt følsom for forandringer alt etter hvordan tungen former seg: Når tungen snører sammen munnhulen i fremre del, heves 2. formantens frekvens maksimalt. Når tungen snører sammen munnhulen i bakre del, vil 2. formantens frekvens ligge lavt. 2. formantens frekvens vil ligge lavest dersom tungen snører sammen den velare delen av munnhulen samtidig som leppene er fremskutt. Den tredje formantfrekvensen er særlig følsom for rommet som vi av og til danner mellom tennene i underkjeven og tungespissen (Bjørkøy, 2000:43). Dersom vi lar dette rommet vokse, synker tredje formantfrekvens. For en klassisk sanger er det viktig å bevisstgjøre den klanglige forskjellen, tungens rolle mellom tale og sang (Bjørkøy, 2000:59).

Målet om egalitet, henger også sammen med ansatsrøret. Ansatsrørets form må være noenlunde stabilt, fordi store endringer i lengde og diameter endrer klangen drastisk. Egaliteten gjelder også for artikulasjonen. Artikulasjon er betegnelsen på de omforminger i ansatsrøret vi må gjøre for å modulere lydstrømmen til oppfattbare

forskjellige lyd-koder. Artikulasjon gjøres ved hjelp av leppe, tunge, gane (harde og myke), svelg og larynks. Forandring i en av disse artikulatorene påvirker formantene til dels ganske drastisk. Artikulasjonen er "automatisk", vi har normalt ingen større refleksjon rundt hvordan vi plasserer tunge, kjeve etc. når vi snakker. For å synge i klassisk tradisjon, må de fleste endre sine "artikulasjonsvaner" i talen, til noe som er mer effektivt og hensiktsmessig i sang (Bjørkøy 1999:77). Doktor i sangfonetikk, Wenche Ophaug støtter dette, og sier at *"Det krever mye trening å endre på et mønster som er tillært i talen, og som man ubevisst har praktisert i mange år før man begynte med sangundervisning. Men også denne teknikken har sin pris. Vokalene endrer sin klangkarakter når strupehodet ligger lavere enn talen. Dette fører til at lyse, urundede vokaler får en mørkere og rundere klang, og det kan være lett å forveksle /i/ med en /y/ eller en /e/ med en /ø/ som et resultat av dette."* (Ophaug, 2010:159).

I klassisk sang vil sangeren bruke et mindre rom for vokalplassering enn i talen. Dette henger sammen med at en endring i ansatsrørets form vil ha innvirkning på klangen. Man ønsker en tydelig artikulasjon og tekstuttale også i klassisk sang, men dersom det går ut over klangen, må man betale med den talenære tekstuttalen. Altså må tekst vike for klang dersom en "konflikt" oppstår. I enkelte musikalske tradisjoner, er de stilistiske kravene lite forenlig med det talenære språket (Ophaug, 2010:13). På dette punktet er det stor forskjell på den klassiske og den folkemusikalske sangtradisjonen. En annen ulikhet i de to tradisjonene er uttalen av diftonger. I klassisk sang vil den første vokalen i diftongen klinge lengst.

Et kjennetegn ved klassisk sang er bruk av vibrato. Vibrato er små, hurtige og regelmessige skift i tonehøyden. En fri og avballansert stemme produserer automatisk et naturlig vibrato (Arder 2001:146). Men man kan også velge å synge uten vibrato, eller man kan øke vibratoet. Dette er bevisste valg den klassiske sangeren tar av hensyn til musikalsk stil og uttrykk, men krever en god, teknisk bevissthet og kontroll.

Repertoaret i klassisk sang er i hovedsak europeisk og amerikansk musikk skrevet fra ca. 1750 til i dag, og består av enkeltstående sanger eller romanser, samt opera. Litteraturen er komponert av navngitte personer. Sanglitteraturen er oftest akkompagnert av klaver, eller orkester av større eller mindre størrelse.

Folkemusikalsk sangtradisjon.

Også her er det snakk om en svært flerfoldig tradisjon, med store variasjoner og uttrykk. Og det er ikke minst preget av den enkelte utøvers musikalske smak, personlighet, stil, samfunn og miljø, på mange måter likt som i den klassiske tradisjonen. Det store folkemusikkfeltet har også blitt gjenstand for profesjonalisering, i Norge skjedde det på 1990-tallet.

Den vokale folkemusikken kjennetegnes ved at den i sin mest tradisjonelle form er solistisk. Men vi finner også noen eksempler på at folkesangere har funnet sammen og sunget, for eksempel trioen "Tiriltunga" som vi i et senere avsnitt skal knytte kjennskap til. "Dvergmål" er et annet eksempel på at formen for fremførelse har endret seg med tiden. Den vokale folkemusikken kjennetegnes fremfor alt med at den er "muntlig" tradert, det vil si overført fra person til person, og bevart fra generasjon til generasjon gjennom øret. Dette vil si at musikken, enten den er vokal eller instrumental, er overført uten hjelp av noter eller andre virkemidler. Først i vår tid har det blitt en forandring på dette (Grinde, 1993:57). Det vil altså være teoretisk mulig at en musikalsk fremførelse i dag *kan* være lik som for hundre år tilbake. Men ved en slik form for overlevering, skjer det gjerne en stilistisk omforming, som i tidas løp kan omdanne "fremmede" melodier etter de stilistiske trekk som gjelder innenfor tradisjonen. Den muntlige traderingstradisjonen er også årsak til at sangens forgjenger svært ofte krediteres. Man vil for eksempel i en fremføringssituasjon presentere på følgende vis: "Jeg skal fremføre ei vise *etter* Ola Nordmann fra øverst i Gudbrandsdalen". Det er også av stor betydning geografisk hvor i landet den musikalske kilden var virksom; folkemusikken i Norge har, særlig innenfor dansemusikken, klare likhetstrekk innefor samme område. Således kan også dansene ha ulike navn alt etter hvor de kommer fra, selv om de kategoriseres med de samme dansetrinnene.

Den vokale folkemusikkens tradisjon skiller seg fra klassisk tradisjon ikke bare med å være tuftet på muntlig overleveringsform, men også med å være nært knyttet til bruksområdet. Vi sier at folkemusikken er *bruksmusikk*, altså er den knyttet til bestemte funksjoner i det daglige liv. I den vokale folkemusikken var disse funksjonene gjerne knyttet til bondesamfunnet generelt, og dyrehushold som for eksempel seterdrift. Vi har i de senere år opplevd en jevn nedgang i seterdrift, og musikken tilknyttet seterdrift (dvs. lokk, huing og laling) er det nå ytterst lite igjen av (Grinde, 1993:57). Noen typer av folkemusikk har likevel vist seg å være livskraftige.

Gjennom å være en vokal solistisk tradisjon, står det individuelle særpreget sterkt. De mange varianter og variasjoner man kan høre henger sammen med nettopp dette, individuelle, og også improviserte uttrykk, som følge av sangerens egen måte å uttrykke seg på, bruksområder og geografisk tradisjon.

I læreboka "Fanitullen" sies det at man gjerne benytter ordet "kvede" om den *folkelige* måte å synge på. Ordet kveding var tidligere mest brukt i Telemark og Setesdal, og også Hallingdal og Valdres (Aksdal og Nyhus (Red.) 1993:201). Som en kontrast til det mindre presise begrepet "å synge", fungerer det greit. Jeg har likevel valgt å bruke begrepet "folkesang". Det syns jeg står mer i stil til mitt andre, i denne sammenheng kontrasterende begrep, klassisk sang. For eventuelle lesere som måtte være tradisjonsbærere av folkemusikken, ønsker jeg å unngå en innsnevring av repertoaret ved å bruke kvedebegrepet.

I følge de fleste oppslagsverk er det vanlig å dele den vokale folkemusikken inn i følgende grupper:

- a) Lokk, hoving, laling.
- b) Bånsuller.
- c) Stev.
- d) Folkeviser.
- e) Religiøse folketoner.

Jeg går ikke nærmere inn i de ulike kategoriene her, men omtaler de mest relevante for denne oppgaven i tilhørende kapittel.

Talenærhet og tekstnærhet.

Gunnar Stubseid er forfatter av avsnittet om den vokale folkemusikken i "Fanitullen". Stubseid fremhever at teksten er svært viktig i folkesang. Teksten er i stor grad styrende for melodien, og folkesangeren tilpasser melodien deretter. Videre sier han at folkesang ligger nært opp til naturlig tale, og man kan benytte sin egen dialekt i sangen. *"I mange tilfelle er melodien og bygdemålet så nær knytt opp til kvarandre at det blir ein heilskap der begge delane må være til stades for at det musikalske uttrykket skal bli autentisk."* Dette betyr at det klassiske idealet om egalitet i klang, stemmeproduksjon og tekstartikulasjon, er fraværende i den folkemusikalske tradisjonen.

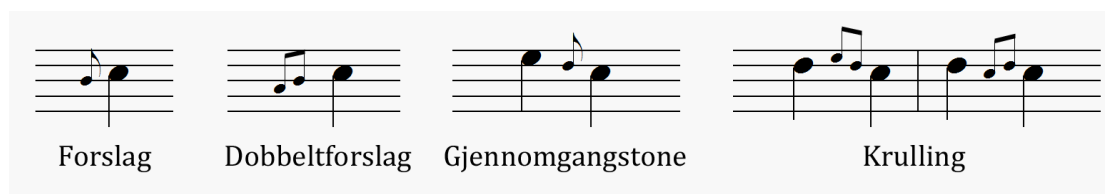
I boka "54 viser og stev fra Telemark", sier forfatterne: *"En former tonen friere når en kved', en synger ordene mer som når en snakker. Det er "dialektsang" på en måte. Også litterære viser blir ofte sunget med et islett av dialekt. En synger på konsonantene, ikke bare på vokalene slik en lærer i skjønnsang. Det er for de fleste gode kvedarer mer viktig og få sagt det som skal sies klarest mulig, enn finest mulig. Det er viktig at man synger slik at det blir en helhet i det tekstlige. Det er av denne grunnen vanlig å synge flere strofer i ett, uten å lage pause der strofene slutter. Taktstrekene må bare nyttes som en rettesnor."* Askjem m.fl. (red), 1984:7

Berit Opheim Versto sier også at folkesangen skal ligge nært talestemmen, og at talemåten å si en setning på, skal være utgangspunktet for den musikalske fraseringen, på fart og betoning. Hva som til enhver tid er meningsbærende, danner utgangspunktet for hvilken stemning frasen uttrykkes i, trist, oppgitt, glad osv.

Som boka fra Telemark var inne på, er konsonantene like fullverdige sanglyder som vokalene. Den klassisk skolerte sangpedagogen Arder sier at de stemte konsonantene /l/, /m/, /n/, og /ng/ blir benyttet som et melodibærende element, og at dette gjenspeiler kvedingens sterke tilknytning til talestemmen. Utførelsen av diftonger skiller seg fra klassisk sang, ved at den andre vokalen i diftongen blir fremtredende (Arnesen 1994:63, 64, 105, etter Arder, 2001:162).

Ornamentering og melismatisk sang (flere toner på hver stavelse).

Utforming av ornamenter er preget av den enkelte sangers personlige sangstil, og også den tradisjonen som sangerne står i. Ornamentering kan være forslag, dobbeltforslag, triller, gjennomgangstoner og glissandi.



Stubseid¹² påpeker at på langt nær alle folkesangere ornamenterer. Når man "pynter" på tonene med ornament, kaller vi det "krullar". Men forsikrer videre at "*Det er sjeldan ein set an tonen slik det skal gjerast i skolert song*". Jeg går ut fra at det er talemåtenes glottisansats det er siktes til, i klassisk sang anser man det som nødvendig med en myk ansats for å kunne gjennomføre lagatoprinsippet. Glottisansatsen er en del brukt i tale, men i sang forårsaker det noe høyt trykk på stemmeleppene som forenklet forklart gjør luftstrømmen ustabil. Når glissando ikke blir brukt som et bevisst ornament, er det gjerne et resultat av "en dårlig vane". Jo eldre man blir, jo stivere og mindre fleksibel blir menneskets muskulatur. Dette gjelder også muskulaturen i strupen. De mange lydopptakene som finnes av eldre anvender en god del glissandi. Det er sannsynlig at noen av glissandiene er alderdommelig betinget. Dette kan igjen føre til at et "naturlig" glissandi blir bevart som et element i videreføringen av tradisjonen. I boka "54 viser og stev fra Øst-Telemark"¹³, sies det at man har lov til "å gli på tonene". Boka sier videre at hvis samme linje i de forskjellige versene ikke har samme antall stavelser, vil en folkesanger bare kunne forme tonen slik at det passer. Bokas forfattere sier videre at man må ha "den rette slengen på tonane". Jeg går ut i fra at de da mener at man må benytte stilriktig frasering og ornamentikk. For å gi ornamenteringen et visuelt inntrykk, har jeg vedlagt en noteoppskrift av Ragnar Vigdals versjon av salmen "Jesus din søte forening å smake". Her finner men synlige eksempel på ornamentering og melismatisk sang.

Rytmske elementer.

"Fanitullen" sier at det rytmiske elementet i vokalmusikken både er interessant og karakteristisk. Det at den også er vanskelig å utrede, kan vel også sies å være et karakteristisk trekk. Det snakkes ofte om "en rytmisk snert og nerve som helt sentral for det musikalske uttrykket". Rytmen er fri og variert, og den rytmiske pulsen er ikke er metrisk jevn. Fanitullen sier videre at melodiene er vanskelig å notefeste, og man må lære tonene gjennom øret og "kjenne pulsen på kroppen" for å kunne utføre denne

¹² Stubseid, 1993:202.

¹³ Askjem m.fl. (red), 1984:7

musikken rett.¹⁴ Tellef Kvifte (2005) tar utgangspunkt i problematikken av beskrivelsen av rytmiske mønstre i vokal folkemusikk i artikkelen "Fleksibelt metrum". Pulsslågene i denne musikken er ikke like lange, og man må beskrive de rytmiske mønstrene som mønstre av korte og lange pulsslåg, uten at slågene har en klart fastlagt innbyrdes varighet. De kommer ikke med like sekunders mellomrom, og kan dermed ikke sammenlignes med en klokke; *klokkemetaforen*. Det er opp til utøveren å strekke i takten og forme den underveis i forhold til tekst og uttrykk. Kvifte kaller dette for *strikkmetaforen*, som er en kontrast til klokke-metaforen. Hele strofer har ikke en naturlig strikkklengde, men fraser kan ha det. I dansemusikken kan klokke-metaforen være nyttig når det er snakk om musikk med høyt tempo, regelmessig puls og store krav til synkronisering og presisjon. Men også i dansemusikken finner vi flere eksempler på en ujevn, metrisk puls. Den rytmiske snerten og nerven omtales i Fanitullen som svært viktig. Kviftes metaforer kan være et redskap for å kunne oppfatte og forstå denne "snerten og nerven".

Tonalitet.

"Tonaliteten (i kvedingen) er ofte preget av alderdommelige skalaformer og en eldre tonefølelse kommer fram gjennom en bevisst bruk av elementer som kvarttoner og mikrointervaller, samt variable toneplasser". (Bjørn Aksdal, Spelemannsbladet nr. 1, 1994.)

"I en del av den vokale folkemusikken er det andre tonaliteter enn de som er brukt i det meste av musikken vi hører i dag. Ikke all folkemusikk og folkesang har slike gamle tonaliteter". (Askjem m.fl. (Red) 1984: 6)

Granskere har ment at tonaliteten i folkesangstilen er inspirert av kirkesangen som var rådende i middelalderen; den gregorianske sangen. Sandvik sier: *"Vi må erindre at gregoriansk kirkesang i 500 år var den eneste i Norge, og det er forklarlig at våre folketoner har preg av det like til vår tid"*.¹⁵ Dette gjelder først og fremst de religiøse folketonene. Men innefor hele den vokale folkemusikken har den frie utformingen av melodifrasene med relativt fri tekstdeklamasjon (to eller flere toner på én stavelse, kalt melodisløyfe), samt innslag av kirketonearter, vært med på å forklare de svevende intervallene.

En annen, og supplerende forklaring, har blant andre Eivind Groven ført i pennen. Han mener at naturskalaen er den eldste og mest dominerende intervallstruktur i norsk folkemusikk. Han brukte seljefløyta som konkret forklaring på hvordan naturtoneskalaen har oppstått i folks sinn, samt den medfødte disposisjonen mennesket må ha for disse "rene" intervallene.¹⁶ Eilev Groven Myhren skriver i en artikkel i Årbok for Norsk folkemusikk 2009, at musikkhistorien forteller at en klar dur-mollforankring ikke var tydelig innarbeidet før ca. 1700, etter godt og vel hundre år med utprøving. Det

¹⁴ Stubseid, 1993:202.

¹⁵ Sandvik 1960:11. I Aksdal og Nyhus (Red) 1993:230.

¹⁶ Sevåg, 1993:346

var ikke før Jean-Philippe Rameau med avhandlingen "Traité de l'harmonie" i 1722, at dur/moll-prinsippet fikk gjennomslag i musikkteorien.

Uansett forklaringer på opphavet, den vokale folkemusikken *har* en del svevende toner som man ikke finner på et temperert instrument, og dette er en del av særpreget. Det allerede nevnte vedlegget av noteoppskriften etter Ragnar Vigdal, viser én form for notasjon av svevende toner ved bruk av streker: (, eller \).

Variasjon og geografiske trekk er også et særpreg på den vokale folkemusikken. Personlig variasjon er ikke vanskelig å finne, det kommer til uttrykk gjennom hver enkelt sanger sin egen stemmeklang og musikalske personlighet. Men vi finner visse musikalske særpreg knyttet til geografiske områder. Dette gjelder syngemåte, ornamentikk og tonalitet. Talespråkets dialekt vil også prege sangen, og en tilsvarende lik dialekt vil dermed også styrke de geografiske likhetstrekk.

Som vi har sett i avsnittene ovenfor, finner vi også innenfor den vokale folkemusikktradisjonen en god del diffuse, sangtekniske forklaringer. Jeg vil nå foreta den samme klassifiseringen av folkesangtradisjonen som jeg gjorde av klassisk sangtradisjon, nemlig sangfunksjonens tre hoveddeler.

AKTIVATOREN.

Den samme grunnleggende og også livsviktige innåndingen, ligger selvfølgelig også til grunn i folkesang. Jeg finner ingen litteratur som omtaler støttebegrepet innenfor folkesang. Man kan derfor slutte at det ikke finnes noen stilistiske krav om et aktivt støtteapparat, utover det som skjer naturlig hos den enkelte utøver. Men man kan heller ikke avfeie at mange folkesangere synger med en naturlig støttefunksjon, aktivert fordi man enten synger mye, eller ved å ha trent sin utholdenhet hos en klassiske skolert sangpedagog. En helt ok støttefunksjon oppnås også gjennom en utmåling av luftstrøm og lufttrykk som er hensiktsmessig i forhold til fraselengde og tonehøyde.

De folkesangere som måtte finne sine egne naturlige registeroverganger avgrensede for sitt eget uttrykksregister, har mye igjen for å opparbeide og aktivere en mer omfattende støttefunksjon. Dette kan for eksempel bidra til en mer stabil stemmekvalitet over hele registeret og en større fleksibilitet.

VIBRATOREN

En syngemåte tilnærmet lik talestemmen, er folkesangens estetiske ideal. Dette har noen konsekvenser for vibratoren. Strupehodet vil, med mindre støttefunksjonen forhindrer det, bevege seg både vertikalt, og opp og ned som følge av lufttrykk og artikulasjon. Dette vil forhindre at stemmeleppene kan strekkes, og en jevn og egal stemmeproduksjon vil normalt ikke kunne gjennomføres. Den folkemusikalske måten å synge på, er i tillegg svært nært knyttet til dialekter. Dialektens vokalplassering har direkte innvirkning på

stemmeleppenes tykkelse, og altså på hvor mye av stemmeleppene som til enhver tid vibrerer. Ophaug (2001:40) sier at det er typisk i talen at "lyse" vokaler som /i/ og /e/ har høyere strupehodestilling enn "mørke" vokaler som /u/ og /o/.

RESONATOREN

Egenfrekvensen bestemmes av resonansrommenes form, størrelse og veggkvalitet. Jeg har tidligere pekt på den klassiske sangtradisjonens ideal om en konstant klangrikdom som medfører en optimal utnyttelse og styring av resonansrommenes form. Alle mennesker er ulike, og alle vil derfor ha ulike resonansrom. Så lenge man lar være å påvirke disse rommene, vil klangen få personlig preg, - på en helt naturlig måte.

Her finner vi kanskje den viktigste forskjellen fra klassisk sang. Folkesangen har intet behov for å forstørre resonansrommet. Dels pga idealet med å synge nært talestemmen, men også fordi skal låte så naturlig som mulig. Enhver skal altså synge med den klangfarge man fra naturens side er utstyrt med. Resonansrommet er likefullt påvirkbar, og vil også med personenes utvikling og fysiske vekst endres. Det faktum at folkesangere ser seg selv som tradisjonsbærere, vil også kunne påvirke klangen. Det kan for eksempel også tenkes at man mer eller mindre ubevisst tilnærmer seg klangfargen til sin musikalske kilde.

Folkesangens behandling av konsonanter og diftonger, kan ofte føre til en nasal klang. Dette forklares med at når luftstrømmen har passert glottis, har den to valg. Å ta veien gjennom munnen, eller veien gjennom nesene. For å styre luftstrømmen bruker vi den bløte delen av ganen (velum). Når vi synger konsonanter som /n/ og /m/, senker vi velum, og luften går ut gjennom nesene. Dveler vi ved disse konsonantene, blir klangen følgelig nasal.

I "54 viser og stev fra Øst-Telemark" oppsummeres den folkemusikalske syngestilen på følgende måte: *"Om en "synger med halsen", "i nesa" eller legger tonen ned i brystet, er like bra."*¹⁷

"Stemmeklang og tungeform".

Min nysgjerrighet på ansatsrørets betydning for ulike klangfarger førte meg til et forskningsprosjekt utført av tre menn ved NTNU i Trondheim. Artikkelforfatter og operasanger og 1. amanuensis i sang; Kåre Bjørkøy, har sammen med professor i dr. techn. Hans Garman Torp og 1. amanuensis ved lingvistisk institutt, Arne Kjell Foldvik, forsket på "Stemmeklang og tungeform"¹⁸. Målet med pilotprosjektet, var å kartlegge

¹⁷ Askjem m.fl. (red), 1984:7

¹⁸ Bjørkøy, 2000.

tungens variasjon under tale og sang, og dens påvirkning for stemmeklangen. Ved hjelp av videofilming med ultralyd probe og lydopptak, ønsket man å observere endringer i tungens form og høyde i munnhulen ved: 1: forskjellige vokaler, artikulert både separat og i sekvens, 2: talefunksjon kontra sangfunksjon i lavt kontra høyt leie og i kraftig kontra svak stemmeklang. Forsøkspersonene var i alt 14 sangere, hvorav seks var studenter i klassisk sang, gjennomsnittsalder 24 år, fire studenter i jazzsang med gjennomsnittsalder 23 år, og fire studenter i fonetikk (amatørsangere), gjennomsnittsalder 24 år. Jeg mener Bjørkøys prosjekt også vil kunne vise forskjeller på klassisk sang og folkesang, fordi jazzsangerens deler folkesangerens estetiske ideal om en talenær måte å synge på.

Som før nevnt, spiller tungen en vesentlig rolle som artikator, og i sang er tungen også aktiv i dannelsen av klang. Innenfor klassisk sang har vi sett at det er viktig å kunne kontrollere tungens aktiviteter, slik klangen hele tiden blir så jevn som mulig, og ikke følger talespråket. Kravene til klangutjevning mellom vokaler og stemmens egalitet vil i mange tilfeller komme i konflikt med hensynet til teksttydelighet, naturlig diksjon og formidling. Sangere generelt er samtidig opptatt av tekstens budskap, og ønsker derfor å tekste tydeligst mulig. I den øvre del av stemmeomfanget vil det i klassisk sang være nødvendig å jevne ut noen av vokaldistinksjonene, og dette gjelder i særlig grad sopranstemmen. I toneområdet over tostrøken e vil det derfor ofte være vanskelig for et utrent øre å høre om en sopran synger vokalen /o/ eller /a/i/ eller /y/(Sundberg, 1993:137 etter Bjørkøy 2000).

Tungens form og høyde under tale og sang.

Ved hjelp av ultralydprobe kunne man filme og samtidig gjøre lydopptak av tungeryggen hos et utvalg sangere, både i tale- og i sangfunksjon. Opptakene ble gjort to ganger, sagittalt (fra siden)og transversalt (tverrsnitt), slik at både tungehøyde i munnhulen og tungens mediane sulcus kunne observeres.

Testen var som følgende:

a) Talefunksjonen. Uttale i eget talemål, vokalene /i-e-a-å-o-u/ i valgfritt dypt og høyt leie, i styrkegradene piano, mezzoforte og forte. Vokalene ble uttalt separat.

b) Sangfunksjonen. Vokalene /i-e-a-å-o-u/ i valgfritt toneleie, sunget i styrkegraden mezzopiano

- som separate lyder

- i legato

- i legato treklangsbevegelse i valgfritt lavt og høyt leie.

Resultatet Bjørkøy fant, var store individuelle forskjeller i hvordan tungen former seg på ulike vokaler, i vokalkombinasjoner, ved sterk og svak stemmeklang, høyt og lavt leie.

Forsøkspersonene var i snitt på samme alder, men mens jazz- og klassiske sangere i denne gruppen har ca. seks års studier i sang bak seg, har studentene i "amatør"-kategorien ingen stemmeundervisning bak seg. Det vil derfor være interessant å se nærmere på om visse typer stemmetrening, for eksempel klassisk sang versus jazzsang, allerede på dette alderstrinnet gir seg utslag i forskjellige måter å forme tungen på under tale og sang. Det er i sangfunksjonen vi kan høre den største klanglige forskjell på klassiske sangere og jazzsangere.

Jazzsang og amatørsang.

Når forsøkspersonene i jazzsang ble bedt om å synge vokalen /a/ etter å ha uttalt samme vokal, understreket de at de ønsket å lage samme klang i sang som i tale. Jazzsangere og amatørsangere viste stort sammenfall i tungeform og tungehøyde både i sang – og talefunksjonen. Amatør- og jazzsangere former vokalen /a/ likt, og på samme måten i både tale og sang. I presset fonasjon og i slutten av en utholdt lyd, /a/, trekker de ofte tungen ned og bak. Det er ikke uventet at jazzsangere viser tungeform som er ens både i tale og sang. De har naturlig ("muntlig") klang som et estetisk ideal og legger bevisst vekt på å synge slik de taler.

Klassisk sang.

- Tungeryggen drar seg opp og bakover i munnsvelget ved stigende tonehøyde på samme vokal. Dette er særlig tydelig i klassisk sang på vokalene /o/ og /å/, og i en viss grad /a/.
- Tungeryggen har høyest posisjon på vokalen /o/, tett fulgt av vokalen /å/.
- Vokalene /e/ og /a/ viser tilnærmet like høyt tungenivå i sang, men i talefunksjon flater tungen mer markert ut på /e/.
- Tungeryggens tversgående fure er mer tydelig i tale enn i sang. Dette kan tyde på at klassiske sangere bevisst trener på å flate ut og heve tungeryggen mer enn i talefunksjonen.
- I klassisk sang vil tungeryggen pute seg fram/opp i munnhulen på vokalene /i/ og /u/.

Bjørkøys oppsummering:

De foreløpige resultatene fra denne undersøkelsen viser at studenter i klassisk sang viser en større aktivitet i å trekke tungeryggen opp og bak i munnhulen i sang enn jazz- og amatørsangere. I klassisk sang er klangdanning, fokus og utlikning av klanglige forskjeller mellom vokaler av stor betydning. Siden enhver vokal har forskjellige resonansfrekvenser, er tungen et finstilt og presist hjelpemiddel til å forme det ønskede

klangrom for hver vokal. Dette skjer i avstemt samarbeid med den myke ganen (Velum), kjeveåpning og lepperunding.

En viktig faktor i klassisk sang er å stabilisere Larynx` posisjon og unngå en innsnevring i det superglottale resonansrommet. Ultralydopptakene viser hvordan klassiske sangere hever baktungen tydelig når tonehøyden stiger. Samtidig unngår klassiske sangere å presse tungen ned ved presset fonasjon og ved lavt toneleie.

Bjørkøy viser altså i denne fremstillingen at jazzstudentenes tungeform er ens både i tale og sang som følge av at deres estetiske ideal vektlegger en "muntlig" artikulasjon, eller å synge nært talemåten. Hos klassiske sangstudenter er det større aktivitet i å trekke tungeryggen opp og bak i munnehulen, som et ledd i det klassiske sangidealet som er å utjevne klanglige vokale forskjeller og å utvide resonansrommet. Videre i forsøket har Bjørkøy undersøkt samvariasjoner mellom grader av åpning i velum (ganen) og tungehøyde i klassisk sang og i tale. Her finner han at velums høydenivå og tungeryggen styres parallelt. Ved høyt tungenivå, som på vokalene /i/, /u/, /o/ løfter altså velum seg tilsvarende.

En auditiv sammenligning av "Eg aktar inkje".

For ytterligere å peke på forskjellene mellom klassisk sang og folkesang, har jeg foretatt en auditiv sammenligning av to ulike versjoner av slåttestevet "Eg aktar inkje". To kvinnelige trioer, "Tiriltunga" og "Trio Mediæval" fremfører hver sin versjon. "Tiriltunga" består av tre kvinnelige folkesangere, og "Trio Mediæval" består av tre klassisk skolerte kvinnelige sangere. Sistnevnte har notert ned Tiriltungas versjon på noter, og sier i et programnotat¹⁹ at de er inspirert av Tiriltunga.

Med noenlunde like toner, er det allikevel stor, hørbar forskjell på disse to versjonene, og jeg vil forsøke å sette ord på hva det er som skiller de fra hverandre.

Kort om Tiriltunga: Bestod av Kari Lønnestad, Gunnlaug Lien Myhr, Heidi Løvlund, som alle var og er folkesangere. Gruppen ble startet i 1983, og de tre kvinnene sang sammen i 15 år. De er ikke aktive i dag. Tiriltunga har tre cdutgivelser bak seg. "Eg aktar inkje" er hentet fra albumet "Kåte ungdomsdågå", utgitt i 2003.

Kort om Tri Mediæval: Består av Linn Andrea Fuglseth, Anna Maria Friman og Torunn Østrem Ossum, og samtlige er klassisk sangskolerte. Gruppen ble startet i 1997, og er fortsatt aktive. Trio Mediæval har gitt ut fire cder, og "Eg aktar inkje" er fra deres siste utgivelse; "Folk Songs" fra 2007. Medvirkende på utgivelsen er perkusjonist Birger Mistereggen.

¹⁹ www.carnegiehall.org/textSite/Box_office/events/evt_9264.html. Lesedato: 27.02.10.

Slåttestevet "Eg aktar inkje" er notert i 6/8-dels takt, og jeg vil klassifisere den som en gangar. Vi har altså med dansemusikk å gjøre, og det er derfor viktig at pulsen er jevn og dansbar. Tiriltunga har et adskillig saktere tempo enn Trio Mediæval, hos Tiriltunga er punktert firedel = ca. 85, mens hos Trio Mediæval er punktert firedel = ca. 100. Jeg mener å kunne høre at Tiriltunga tar hensyn til at et slåttestev er bruksmusikk, de synger i et tempo som er svært dansbart. De to trioene har valgt litt ulik form, Trio Mediæval har ganske enkelt forlenget hele sangen. Dette tar jeg ikke hensyn til i sammenligningen.

Vedlagt er to noteoppskrifter supplert med mine notater av de to versjonene. De visuelle forskjellene er ikke store, men ordvalgene i sulle-verset viser en større individualitet hos Tiriltunga enn hos Trio Mediæval. To nesten like noteoppskrifter kan altså klinge svært så forskjellig.

Tiriltungas versjon:

Jeg opplever en svært *horisontal* betoning, taktfølelsen er todelt, men jeg har vanskeligheter med å høre hva som er eneren i takten. Første og fjerde åttendedel er ganske så likt betont, ja, faktisk er *alle* åttendedeler ganske så jevnt betont. Dette gir en veldig fremdrift, og har nesten en suggererende effekt. Klangens syns jeg ligner på ei fele. Melodien anvender ornamentikk som krulling, forslag og glissandi. Når det gjelder egalitet, er det kun melodistemmen som beveger seg innenfor mer enn ett register. Man kan høre en tydelig registerovergang mellom tostrøken ciss og enstrøken h. Ut i fra hvordan de to andre stemmene registreres, vil man kunne forvente å høre registeroverganger også her. Jeg hører tydelig en personlig stemmeklang hos alle tre. Dette kommer særlig til uttrykk i sulle-delen. Her synger ingen lik tekst, men kombinerer fritt innefor noenlunde samme ordlyder; dam-di-dei-dl-da-då. Konsonantene er aldri harde og eksplosive, for eksempel kan konsonanten /d/ forveksles med en tykk /l/. Klangens stopper ikke opp på konsonantene; de synger *gjennom* dem.

Trio Mediævals versjon:

Det er mulig det er på grunn av den medvirkende perkusjonisten, men jeg mener å høre en sterk betoning av enerne også hos sangerne. Betoningen av eneren er hørbar grunnet eksplosive konsonanter eller vokaler som settes an på første stavelser. Om jeg ikke hadde *visst* at noteoppskriften sa 6/8, hadde jeg trodd den var notert i 3/8. Dette kan være på grunn av det relativt høye tempoet. Dette er også beskrivende for betoningen. Enkeltstemmene er tydelige. Under mine lytteforhold er altstemmen lengst fram i lydbildet. Dette kan være et bevisst valg fra plateprodusenten, men jeg tror også det har med å gjøre at altstemmens tekstartikulasjon er tydeligst, og nærmest den talespråklige klangen. Dette har også å gjøre med toneomfanget til altstemmen. Og dermed er den melodiførende sopranen lengst unna de talenære vokalfargene. Klangens vil jeg beskrive

som tydelig klassisk skolert, spesielt i melodistemmen, med runde vokaler og en egal klang over hele registeret. Melodistemmen benytter seg også av vibrato på enkelte toner, men jeg hører ingen andre ornamenteringer. Sullinga er tekstlig homogent. Klangen stopper noe opp på konsonantene, særlig på /m/.

En notasjon av alle detaljer, frasering og betoning, har jeg nå selv erfart ikke lar seg gjøre å fastsette på et papir. Jeg har likevel valgt å gi et synlig innblikk i variasjonene de to innspillingene imellom.

Kort oppsummering:

Jeg har i dette første kapitlet forsøkt å belyse de anatomiske og fysiologiske aspektene ved sangstemmen generelt, og deretter de anatomiske og fysiologiske ulikhetene i klassisk sangtradisjon og folkemusikalsk sangtradisjon. Å synge nært talespråket får ulike konsekvenser for klangen i de to tradisjonene.

Det finnes faktorer i fremførelse av musikk som ikke lar seg nednotere. Disse faktorene kan man med en fellesbetegnelse kalle "tradisjon". Tradisjonen lar seg ikke lett nednoteres i form av noter. Man må kjenne den, føle den, nærmest ha den i kroppen. Dette leder oss over til neste kapittel.

Tradisjon, autentisitet og stilfølelse i den vokale folkemusikken.

Denne delen vil omhandle ulike aspekter ved de tre temaene i overskriften; tradisjon, stilfølelse og autentisitet. Dette er faktorer som jeg mener generelt former den klingende musikken når jeg eller andre utøver musikk. Det er selvsagt også andre aspekter som innvirker på en utøving, som for eksempel formidling, fysiske rammefaktorer eller eventuelle andre musikere. Disse faktorene anser jeg som mer hjemme i en musikkformidlende diskurs.

De tre formende faktorene går i høyeste grad inn i hverandre, og kan, og skal være vanskelig å skille. De er likevel viktige faktorer i å forstå den komplekse fremføringen, ikke bare i den vokale folkemusikken, men også i den klassiske sangtradisjonen.

1:TRADISJON er repertoaret, notene, klangbehandlingene og musikkens "skikk og bruk".

2:HÅNDVERK kommer til uttrykk i teknikk, og personlige, fysiske forutsetninger. Denne delen ble i denne sammenheng belyst i forrige kapittel.

3:INDIVIDUALITET er fortolkning, og egne musikalske utvelgelser.

Dette kapittelet vil også omhandle min egen tilegnelsesprosess til den folkemusikalske klangbehandlingen.

"Tradisjonen er ikke hva den var, men hva den *ble*", sier Ståle Wikshåland i sin bok; "Fortolkningens århundre". Her skriver han om hvordan den skapende musikalske innsatsen i stor utstrekning har vært investert i fortolkning det i det 20. Århundre. Dette er århundret som for alvor skapte en kunstmusikalsk *kanon*. Wikshåland låner Harold Blooms forklaring på en kanon: det er visse verker som ikke er til å komme utenom, fordi de gjør og har gjort en forskjell. Kanon er den lille utvalgte gruppen av kunstverker, historiske og samtidige, som man ikke kan se bort fra uten at det straffer seg for egen skapende gjerning eller for kvaliteten i egne fortolkninger, klingende eller verbale. Kanon er noe som hele tida tar form i en prosess. Den er ikke håndplukk fra en historie som alltid har ligget der, med stabilt omriss og faste konturer. For hva vi forestiller oss som "tradisjon" viser seg faktisk å være en høyst variabel størrelse i sine viktigste elementer, et moderne produkt med hovedtrekkene skapt gjennom det 20. Århundre.²⁰

"Det er tradisjon, det", sier vi ofte når vi gjør musikalske valg som vi mer eller mindre står inne for. La meg gi et par eksempler fra sangverdenen: å strekke ut ordet "elske"

²⁰ Ståle Wikshåland, artikkel i Dagbladet, 02.12.09.

mye lengre enn de taktfaste pulsslagenegentlig godtar, eller å ta en glissando på "det faste" stedet i Mimis arie; "Mi chiamano---Mimi...". "Alle" gjør det. Det har til og med blitt notert i noteoppskriften etter hvert.

Tradisjonens oppgave er å binde sammen "det gamle" og "det nye" for å skape en historisk kontinuitet. Innholdet i de musikalske tradisjonene er elementer man mener er spesielt verdifulle, og utgjør en viktig del av den musikalske arven. Men som Wikshåland påpekte innledningsvis, tradisjonen er ikke hva den var, men hva den ble. Det er svært viktig at vi som utøvere og vikarierende "musikkpoliti", er bevisst at tradisjonen er i konstant utvikling. Så lenge mennesket med sin individualitet og fortolkningsevne utøver musikk, vil man hele tiden kjempe både med og mot tradisjonen. Både innenfor folkemusikk og klassisk musikk har vi mange eksempler på at nyere og eldre uttrykk kan leve side om side, og også bli fremført av en og samme person.

Vi tilhører en tradisjon som utøvere så lenge vi som musikalske utøvere holder oss til de normer og prinsipper de ulike tradisjonene består av. Disse normene og prinsippene er forsøkt listet opp i kapittel 1 for henholdsvis klassisk sangtradisjon og folkemusikalsk sangtradisjon, og utgjør det jeg anser som *håndverket*. Den innledningsvise tredelingen, er foretatt for å kunne inndelegge den klingende musikken som utøveren produserer. Særlig innenfor den folkemusikalske tradisjonen finner jeg at tradisjonsbegrepet står meget sentralt. I arbeidet med å kartlegge dette, var min oppdagelse at også den klassiske musikkutøvelsen i like stor grad, om enn noe annerledes, også er sterkt forbundet til tradisjonen.

Hva er det så som bidrar til å utvikle tradisjonen?

En faktor som lett blir referanse for den gjeldende tradisjonen, er plateinnspillinger av musikk. Dette gjelder så vel som i den klassiske genre som i folkemusikken. Enhver innspilling stadfester hva som til enhver tid er "lov". Dersom innspillingen i tillegg blir positivt bedømt som "innenfor", og salgstallene er ok, er suksessen nær. Innspillingerne kan også fortelle hva som er nytt. På denne måten spiller plateindustrien en ikke uvesentlig rolle for utviklingen av musikalske tradisjoner, men dette er annen diskurs jeg ikke skal bevege meg inn på her.

Tradisjonen kan både være trygg og irriterende. Vi finner eksempler på, i alle musikalske leire, at tradisjonen er sterkt personlig representert i form av "musikkpolitiet". Disse personene er de som kommer med kommentarer etter fremførelser, og uttaler seg om det som ble fremført var innenfor tradisjonen eller utenfor. Noen ganger er dette flotte tilbakemeldinger å få, andre ganger ikke. Dette skjer på kappleiker så vel som på klassiske musikkkonkurranser. Dersom uttalelsene omhandler det musikalske håndverket, kan veiledende kommentarer være verdifulle. Dersom bedømmingen uttaler seg om utøverens individuelle valg og fortolkninger, kan tilbakemeldingene være preget av tilhørers egen smak, og være av mindre verdi for utøveren. Uansett, vi ønsker vel alle en slags tilbakemelding, eller "feedback" på egne prestasjoner.

Repertoaret utgjør en vesentlig del av tradisjonen. Det er gjennom musikken innenfor tradisjonen vi blir kjent med normer og prinsipper, instrumenter, stil og klangbehandling. Repertoaret er også de noterte uttrykk for tradisjonen, som for eksempel skrevne noter. Kjennskap til noteoppskriftens opphavsmann, også kalt komponisten, vil innenfor den klassiske tradisjonen med én gang si hvilken stil det er snakk om, og hva man som utøver vil gjøre. Er for eksempel komponisten Bach, ligger det i dagens oppfattelse av tradisjonen at et element som melismer må gjøres lettere, enn tilsvarende element i et musikkstykke av Puccini. I folkemusikken vil kjennskap til den geografiske tradisjonen gi utfyllende informasjon om utøvende stil. For eksempel Pols fra Røros. Noteoppskriftene gir med en gang med mye mer informasjon dersom vi vet hvilken tradisjon de er skrevet i. Dette kommer jeg tilbake til i kapittelet "Hva forteller notene".

Stilfølelse.

I forsøket på å gi en idé av hva tradisjonene innebærer, dukker snart begrepet *stilfølelse* opp. Hva består så denne stilfølelsen av?

Skribenten Ida Habbestad har foretatt en innsamling forklaringer fra aktive aktører innefor det norske folkemusikkmiljøet, om stilfølelse,²¹ eller *stilkjensle*, som det heter på det vakreste skriftspråket. Habbestad skriver at det er et svært åpent begrep, og i og med at det har med *følelser* å gjøre, vil forklaringene være mangfoldige og subjektive. Samtidig er det et velkjent begrep som ofte er brukt i alle musikalske tradisjoner, og er av betydning for noen "allmenne" rammer som avgjørende for om noe er utenfor eller innenfor stilen. Eller, det er stilfølelsen avgjør om du er innenfor eller utenfor tradisjonen.

Jeg velger å ikke foreta et utvalg av sitater fra Habbestads artikkel, fordi det ikke vil yte de siterte personene eller begrepet stilfølelse rettferdighet. Noen inntrykk sitter jeg likevel igjen med. Noen mener at stilfølelsen vokser ut fra informasjonen fra et personlig utvalg, mens andre beskriver den som en fremføringspraksis ut i fra tradisjonen. Det er altså rom for tolkning av stilfølelse subjektivt og objektivt. Objektivt i form av faktabasert kunnskap som dokumentert fremføringspraksis, eller subjektivt i form av egen stil og fremføringspraksis.

I fremføring av både klassisk musikk og folkemusikk, spiller stilfølelsen en rolle. Det har slått meg at begrepet *musikalitet* har noen likhetstrekk med begrepet stilfølelse. I alle fall er de begge ullne og diffuse begreper. I den musikkpedagogiske diskursen har man forsøkt å måle graden av musikalitet, og forsøkt å finne ut om det er noe mennesket "har boende i seg" og som kan dyrkes fram, eller om det kan læres. Graden av musikalitet kommer til uttrykk gjennom fraserings, avfraserings, betoning, musikalsk uttrykksevne og

²¹ Årbok for Norsk Folkemusikk 2009. Norsk Folkemusikk- og Danselag.

identitet. Noen av disse parametrene er sammenfallende med forklaringen av stilfølelse. Kan stilfølelse læres? Må man ha visse biologiske forutsetninger? Må man ha visse miljømessige forutsetninger? Må man ha en viss tid med utdanning? Og i tilfelle, på hvilket nivå?

Jeg ønsker å få både i pose og sekk: Jeg vil høre den individuelle stilen og det individuelle særpreget, men jeg vil også høre at den er tradisjonsfundert. Jeg velger derfor å definere stilfølelse som bindeleddet mellom tradisjon og individualitet. Hva jeg legger i begrepet individualitet, kommer jeg tilbake til.

Tradisjon og autentisitet i folkemusikken.

Å systematisk skulle lære seg en hvilken som helst musikalsk tradisjon, eller et musikalsk kunstnerisk felt, vil etter mine erfaringer betinge interesse for å lære, personlige forutsetninger, lærekrefter og et læringsmiljø, lærebøker og forbilder, innspillinger og notemateriale. Erfarne personer med integritet og lang erfaring innenfor tradisjonen vil kunne rettlede og veilede, både med og uten ord, inn i den gjeldende "rette" måten å uttrykke seg på. Det er tilsynelatende svært attraktivt i så godt som alle musikalske tradisjoner å bli kjent med det *autentiske* materialet innenfor den musikalske tradisjonen. Skal man for eksempel lære jazzsang, søker man de klingende kildene som satte standarden for stilen: Billie Holiday og Ella Fitzgerald. I den klassiske sangens tradisjon er de suksessfulle stjernene med faglig tyngde ansett som gode kilder. I den folkemusikalske tradisjonen opplever jeg enda sterkere at jakten på det autentiske står i en særstilling, og utgjør en vesentlig del av tradisjonens egenart.

Hva er så den generelle forklaringen på begrepet autentisitet? Aschehoug og Gyldendahls leksikon²² sier følgende:

Autentisitet (fra gresk αυθεντικός, authentikós, «ekte»): ekthet eller pålitelig.

Et nettbasert søk på begrepet musikalsk autentisitet, leder meg til flere artikler innen musikk, men i svært ulike sjangre. Rock, tidligmusikk, folkemusikk, alle ser ut til å befatte seg og interessere seg for det autentiske. Autentisitet har sammenheng med historisk verdi, og graden av autentisitet vurderes for eksempel ut fra opprinnelighet i besetning, repertoar, instrumenter, bruk og klangbehandling. Begrepet *originalitet* henger også nøye sammen med autentisitet, og er tilsynelatende et positivt ladet begrep.

Den folkemusikalske tradisjonen innebærer ikke bare de håndverksmessige normer og prinsipper omtalt i kapittel 1. En vesentlig del av tradisjonen er å *bevare* det autentiske, det vil si å sørge for at ens utøvende virksomhet er noen lunde lik den musikalske kilden. Bevaringstanken er et uttrykk for å ta vare på den rådende geografisk baserte

²² Aschehoug og Gyldendahls store ettbinds leksikon, Kunnskapsforlaget 1994.

spillestilen, den personlige spillestilen til den musikalske kilden, samt repertoaret. Bevaringstanken er rådende i den folkemusikalske tradisjonen, og var også en medvirkende årsak til den omfattende innsamlingsprosessen av "folkets musikk" på 1800-tallet Vel og merke startet av mennesker *utenfor* den folkemusikalske tradisjonen. *"Innsamlerne så på dette som en redningsaksjon. Frå fyrste stund dreia det seg om å redde folkemusikken frå avgrunnen og undergangen"* (Eldar Havåg1997:24).

Man var på det tidspunktet redd for at bondesamfunnets folkekultur skulle gå tapt, og interessen for det "opprinnelige og naturlige" hadde en stor oppblomstring, ikke bare i Norge, men i hele Europa. Utallige noteoppskrifter ble nedskrevet, og senere, i løpet av første halvdel av 1900-tallet, ble det også gjort store mengder lydopptak av folkemusikkens tradisjonsbærere i Norge.

Ola K. Berge skriver i sin masteroppgave "Mellom myte og marknad" (2008) at i moderne tid er muntlig overlevering ansett som et viktig kriterium for å fremstå som autentisk.

*"Ein av grunnpilarane i den norske folkemusikdiskursen gjennom all moderne tid, og ein sentral del av norsk folkemusikk som narrativ, har vore den munnlege traderingsforma, der læringa har skjedd ved herming av ein læremeister. Eit særeige karakteristika har vore at ei munnleg overlevering av tradisjonsmaterialet har omfatta eit kulturelt uttrykk langt utover det musikalske. Det blir artikulert stor autentisitet ved å kunne knyte saman den musikalske praksisen med slåttesoger, geografisk plassering og andre kulturelle særdrag, til ein kompleks kulturell framføringspraksis. I samband med organiseringa av folkemusikkfeltet, frå byrjinga av 1900-talet, har ei slik munnleg overleveringsform i stor grad blitt artikulert som ein naturleg og sann del av ei kollektiv forvaltning av folkemusikk som verneverdig kulturarv."*²³

Ola K. Berge sier altså her noe om hva den muntlige overleveringa inneholder, nemlig et kulturelt uttrykk utover det musikalske. Det sammensatte og komplekse kulturelle uttrykket, er folkemusikkens autentisitet. Autentisiteten er direkte knyttet til læremesterens personlighet, historiene denne forteller, og stedet han eller hun kommer fra. Læremesteren formidler dermed noe autentisk. Den musikalske formidlingen blir derfor i kunstsammenheng verneverdig.

Folkemusikken i Norge består i betydelig grad av solospill eller solosang, og dette kan også forklare noe av folkemusikkens dyrking av individet og dets særegenhet. Å være et tydelig individ og en tydelig person, med en tydelig geografisk og musikalsk identitet, er med på å øke graden av musikalsk autentisitet. For å trekke inn Wikshålands innledende begrep om kanon, er det mange "kanoniserte" personer i den folkemusikalske tradisjonen. Personer man ikke *kan* gå utenom *uten at det straffer seg for egen skapende gjerning eller for kvaliteten i egne fortolkninger*. "Straffen" må ikke anses som konkret, men forteller noe om verdien av å passere autentisk materiale.

²³ Berge 2008. Artikkel i Årbok for norsk folkemusikk 2008:13.

Individualitet

Som kunstner og håndverker har jeg et ønske om å bli gjenkjent gjennom musikken jeg fremfører. Jeg ønsker både at min stemme skal høres ut som bare min, og hører noen meg to ganger, ønsker jeg å bli gjenkjent. Jeg ønsker også at min fortolkning skal være særegen, og ingen umiddelbar kopi av andres versjoner. Jeg ønsker med andre ord å sette mitt personlige særpreg på min musikalske virksomhet. Dette er muligens egosentriske ønsker, og kan fremstå lite ydmykt overfor de pedagoger og andre sangere som har matet meg med impulser, klanglige og tekniske forbilder. Er disse ønskene et resultat av min klassiske skoleing? Og står disse i kontrast til bevaringstanken innenfor den folkemusikalske tradisjonen? Ola K. Berge sier på grunnlag av sine informanter:

Ingen av dei forklarar eigen kulturell praksis med behovet for å skape noko heilt nytt og uhøyr. Tvert om har det vore ein nesten påfallande vyrndad i forhold til tradisjonen å spore, noko underdanig. Er diskursen i så sterk grad prega av muskarroller der eit slikt brot heilt enkelt ikkje er ein mogleg eller tenkjeleg?

Bevaringstanken som står sterkt i den folkemusikalske tradisjonen, kan nok ha gjort sitt til at folkemusikere ser seg selv og sitt virke i en større sammenheng; nærmest som en "brikke i det store puslespillet", eller som ett av flere ledd i å bevare den autentiske tradisjonen. I respekt for forgjengere i tradisjonen og andre musikalske kilder, har de muligens vært beskjedne med å dyrke sitt eget særegne, musikalske uttrykk og sin individualitet. Bevisstheten på hva som er akseptert innenfor tradisjonen, hva som er "innenfor og utenfor", kan også være med på å sette grenser for egen kreativitet. Man skolerer både i tradisjon og håndverk, men det er utøveren selv som skaper sin egen stil, eller sin musikalske signatur. Det er derfor ofte en konflikt mellom de som måtte mene at utøverens personlige stil er såpass dominerende, at man ikke lenger kan regnes som "i tradisjon". Jeg vil anta at den stadig oppstandne gruppa "Gåte", er gjenstand for diskusjon om hvorvidt deres individualitet og musikalske særpreg er mer dominerende enn å være tradisjonsbærere. Et publikum som ikke er kjent med folkemusikktradisjonen, vil mest sannsynlig mene at Gåte også spiller folkemusikk. På samme måte vil et publikum uten klassisk erfaring si at Sissel Kyrkjebøs versjon av "Våren"²⁴, er "innenfor" den klassiske sangtradisjon.

Mitt inntrykk er at de fleste folkemusikere i dag, har et respektfylt og nært forhold til tradisjonsmusikken, men er også bevisst på å skape sin egen individuelle spillestil. Jeg er ikke av den oppfatning at folkemusikere *unnngår* å lage noe nytt og uhørt, for ikke å bryte

²⁴ "Sissel in Symphony", Universal Music A/S 2001.

med tradisjonen. Men med så mye variasjon og vidde i det allerede eksisterende repertoaret, er det kanskje lettere å ty til noe som allerede finnes, enn å skulle finne opp "kruttet" på nytt. Mitt inntrykk er at den ene foten er godt "plantet" i tradisjonen, og den andre foten står i god og fruktbar "jord", klar for å vokse, og for å skape sitt eget rotfeste, eller individualitet. Dermed vil man også kunne videreføre tradisjonen, og bidra til den levende tradisjonen folkemusikken er. For med en tradisjonsrik forankring, blir også nylaget eller nykomponert musikk komponert autentisk materiale.

Å lære seg den folkemusikalske tradisjonen.

"Du verden så mye kunnskap til og kunnskap om musikken som ligger i en liten stubb godt utført av ein kvedar. Noen tror en må være "født med" folkemusikk i blodet for å kunne lære slikt, men jeg tror hemmeligheten ligger i det å høre mye spel og kveding. Hvis folkemusikken kommer inn samtidig med morsmelken, er det nok gjennom ørene den finner veien. Jeg har tilegnet meg denne sangstilen gjennom de siste årene etter at jeg flyttet til Tuddal fra Stokke i Vestfold hvor jeg er født.

Hanne Kjersti Buen, 1978:13

"Ja, du må liksom vite kva du driv med... syns eg. For det blir så fort at eh... dei berre er på eit kurs, eller ei, lærer noko veldig lettvent, og legg på ein krull her og ein krull der, og så er det plutselig folkemusikk... ... du har ikkje det ekte med deg, du har berre ei slags kunstig greie..."

Informant til Ola K. Berge 2008:122.

"I Norge finnes det fortsatt utøvere og lyttere som har vokst opp i et familie- og lokalmiljø der folkemusikken var fødsels gave og den bestemmende og helt selvfølgelige musikalske uttrykksform, slik det må ha vært i førindustriell tid. Men stadig flere rekrutteres til folkemusikken ved et mer eller mindre bevisst valg mellom mange alternative musikalske tilpasninger og identiteter."

Jan-Petter Blom, 1993:7.

Alle disse tre sitatene omhandler det omdiskuterte tema om opplæring i den folkemusikalske tradisjonen. Noen mener folkemusikken innebærer en livsstil, og at den musikalske virksomheten derfor er en livsvarig prosess som man nærmest må være født inn i. Andre mener det er fullt mulig å tilegne seg (sang)stilen for personer med interesse og personlige forutsetninger, på lik linje med andre musikalske tradisjoner og stilarter. Det er tilsynelatende bred enighet om at læreprosessen skal være en form for mesterlæreprinsippet, altså læring én til én, hvor lærerens spill er det autentiske. Personlig har jeg også møtt en viss skepsis til om jeg som klassisk skolert sanger uten nevneverdig folkemusikalsk bakgrunn, kan lære meg kodene innenfor det vide begrepet folkemusikk. Min læreprosess innebærer tross alt et begrenset antall timer på Norges Musikkhøgskoles regning, og kunnskap for øvrig må jeg lese og lytte meg fram til. Jeg regner med begrunnelsen for denne skepsisen er de begrenset antall timene jeg har fått tildelt for læring. På så få timer vil de særtrekkene i tradisjonen som faller utenfor det jeg omtaler som håndverket; ikke være tilstrekkelig representert.

Ola K. Berge skriver: *I det heile tatt er det ikkje vanskeleg å fornemme skepsis til det å skulle lære seg folkemusikk utanfor tradisjonen, altså gjennom ein traderingsprosess som ikkje opplevast som autentisk.*²⁵

En ikke-autentisk traderingsprosess, kan ut i fra Berges definisjon, tenkes å være en læreprosess *kun* basert på noteoppskrifter og lydopptak. Dette må sies å være en svært sjelden læringsvei å gå innenfor det musikkutøvende feltet. Når det er sagt; de auditive opptakene er likevel ansett som en viktig del av kulturarven, men skal helst være en supplerende kilde til læring. Dette gjelder også de mengder av noteoppskrifter som er nedtegnet. Det er ikke mulig for en utøver utenfor noen som helst tradisjonen, å hente ut all informasjon man trenger ut i fra en noteoppskrift. Man avviser likevel ikke verdien av noteoppskrifter i folkemusikkmiljøet, men poengterer viktigheten av supplerende informasjon: *Hvis en skal "gjenskape" en nedtegnelse og bare har det skriftlige å bygge gjenskapingen på, er det lurt å høre mye på instrumentalt og vokal folkemusikk, og så prøve og finne noe som nedtegnelsene ligner på.* (Buen m.fl. (Red), 1984:6.)

Mye kan læres ved å lytte. Men for å kunne være en del av den muntlige traderingen, er fysisk nærhet til læremesteren viktig. Som tidligere nevnt spiller overføringsprosessen en viktig rolle i å bevare det autentiske.

Man kan ikke se bort i fra at jo tidligere man hører og kommer inn i en tradisjon, jo lettere er det å tilegne seg tradisjonen. Det er som å lære seg et språk eller en dialekt som barn, grammatikk og ordbøying kommer helt mer eller mindre naturlig, og anvendes stort sett riktig. Sånn sett er det et poeng å ha hørt den musikalske tradisjonen fra dag 1. Men på grunnlag av det vi vet om menneskets kognitive utviklingspotensial, mener jeg det blir galt å mene at den folkemusikalske tradisjonen ikke kan læres.

²⁵ Berge, 2008. Årbok for norsk Folkemusikk 2008: 20.

"Det beste rådet vi kan gi dem som vil øve opp sansen for alle små detaljer som er med på å karakterisere kveding, er å høre om og om igjen, ikke bare sang, men også instrumental folkemusikk." (Buen m.fl. (Red), 1978:8.)

Min egen tilnæringsprosess.

Jeg vil nå forsøke å gi et innblikk inn i min egen læringsprosess av folkesang. Dette er et arbeid og en interesse som strekker seg langt tilbake i tid; nedenfor følger noen beskrivelser av inntrykk og hendelser gjennom de femten siste årene, og som har formet min musikalske erfaring.

Salmer har vært en naturlig del av min oppvekst. Det har alltid interessert meg hvem som står bak melodiene i salmeboka, og oppdaget tidlig at de melodiene jeg likte best nettopp var norske folketoner fra ulike steder i Norge. Jeg synes jeg er heldig som hadde min tenåringstid på 1990-tallet, tiden hvor det etter hvert ble svært populært å gjøre groove-baserte versjoner av norsk folkemusikk. Valget av "Folkemusikk" som 4H-oppgave i 1997 var på mange måter spiren for min interesse for feltet. Det var gjennom dette arbeidet jeg ble kjent med min egen bygds tradisjoner, og jeg fikk et lydopptak²⁶ av to kilder fra Rennebu, Eivind Brattset og Martin Foss. Dette var materiale som jeg ikke var klar over fantes.

Lenger ned i Orkdalsfjøret startet jeg på videregående, og valgte musikklinja med sang som hovedinstrument. I klassen gikk Sveinung Sundli, og han var en medvirkende årsak til at jeg gjenopptok fiolinen som hadde ligget i kassa siden Vivaldis G-dur-konsert i 5. klasse. Sveinung og jeg begynte å spille folkemusikk på fele, og starta bandet "Gåte" som fikk stille seg ut via alle ledd i Ungdommens Kulturmonstring. På repertoaret stod "Eg veit i himmelrik ei borg" og "Gammal fäbodpsalm", og lillesøster Gunhild var med som maskot. De store inspirasjonskildene var stort sett platene "Arv" og "Sagn" fra Kirkelig Kulturverksted, med Kirsten Bråten Berg og Arild Andersen i spissen. Men også "Farmers Market" med bulgarsk folkemusikk, samt det bulgarske damekoret "Angelite" satte sine musikalske spor. Det gjorde også den mongolske strupesangeren Sainko Namchilak, som var med sin, for meg, eksperimenterende stemmeklang, en medvirkende årsak til et jeg fikk bytte til jazz-sang som hovedinstrument. På videregående var vi også så heldige å ha prosjekt med Frode Fjellheims Jazzjoikensemble. Disse opplevelsene har jeg i senere tid forstått vært styrende og toneangivende for min utøvende virksomhet. Bandet "Gåte" ble oppløst etter et års tid, men gjenoppstod som kjent med suksess med endret besetning noen år senere.

²⁶ Fått av Anne Lise Landrø.

Etter videregående gikk veien til Mexico, hvor jeg av alle steder, havnet på rom med en samisk jente. Hun kunne lære meg mer om samisk kultur. På samme studieopphold var også en seljefløytespiller, Silje. Sammen med henne leita jeg etter norsk folkemusikk, men fant ikke mye liggende klart for bruk i mitt eget hode, og kjente på en mangel på musikalsk, geografisk identitet i det fremmede landet. Senere ble det musikkstudier ved Høgskulen i Volda, fortsatt med klassisk sang, siden det ikke fantes lærekrefter i jazz-sang. Der fikk jeg lede et prosjekt med ungdomskoret Digitalis i samarbeid med den samiske joikeren Ante Mikkel Gaup. Den skriftlige semesteroppgaven omhandlet Magnhild Almhjell, en betydelig folkesanger fra Tingvoll på Nordmøre.

Veien gikk så til Norges Musikkhøgskole, stadig med klassisk sang som hovedinstrument. I mai 2002 sang jeg for første gang med Oslo Kammerkor, de var dypt inne i sitt prosjekt med Sondre Bratland og Berit Opheim Versto. Her fikk jeg mine første, egne erfaringer i folkesang, og også mine første timer i folkesang. Jeg opplevde en sterk tilstedeværelse i folkesangens tonespråk, og også en selvtillit fordi stemmen min var "nok som den var". Dessuten har jeg en stemmefunksjon som gjør det lett for meg å ornamentere, eller "krulle" med. Jeg trengte ikke å gjøre noe ekstra med stemmen for å skape "den riktige stilen", i motsetning til hva jeg gjorde i klassisk musikk. Jeg ser ikke bort fra at mine sangtekniske utfordringer hva angår registerbrudd og egalitet, kan være en årsak til at jeg i så stor grad fant meg til rette i folkesangens nonegale ideal. Jeg har alltid også vurdert ektheten i en sangstemme etter hvor nært forbundet den er med talen og den direkte kommunikasjon. Men i årenes løp, med stadig stødigere muskulatur i larynx og med gode pedagoger, har også den klassiske sangtradisjonen blitt en del av meg og det jeg vil kalle mitt naturlige musikalske uttrykk. Likevel, noe av årsaken for å søke den studieretningen jeg nå er i ferd med og avslutte, var nettopp å få arbeide videre med min geografiske, musikalske identitet. Dette var en reaksjon på en fireårig bachelorgrad i klassisk sang, uten nesten en eneste norsk sang på repertoaret. For sentralt i tilnærmelsen av den klassiske sangtradisjonen, er det sentraleuropeiske repertoaret, følgelig på deres originalspråk. Dette medførte at det opplevdes underlig å synge på det norske språket generelt, kombinert med klassisk klangbehandling spesielt. Selv om jeg nå har overvunnet denne følelsen av underlighet, og også er i stand til å nyttegjøre andre klanglige virkemidler, syns jeg det er synd at skoleringen i den klassiske tradisjonen i så stor grad baserer seg utenlandsk musikk og språk. Konsekvensen kan bli at det fremføres mindre norsk musikk, og da komponeres det også mindre. Utfallet av dette er at vi ikke får oppdatert det klassiske repertoaret, og behovet for og ty til mer ekstreme presentasjoner for og nå frem til det moderne publikum, melder seg. Eksempel på dette kan være klær, crossover-stil eller miksing med andre stilarter (for eksempel hip hop) eller multimediashow. Men la det samtidig være sagt: slike møter kan i høyeste grad være fruktbare og berikende.

Jeg har følgende notert ned et kortfattet sammendrag av erfaringer fra undervisningstimer med Berit Opheim Versto, høsten 2009 og vinteren 2010.

Syng *gjennom* konsonantene, ikke på. Det vil i praksis si å gjøre de mindre eksplosive og mindre ekstremt artikulerte. Å synge på konsonantene vil gi et for sprettent uttrykk, og en unødvendig "spytting" av konsonanter som kan resultere i en for oppstykket fremdrift og musikalsk flyt.

Man behøver en enorm fremdrift og energi i folkesangen.

Vokaler er ingen unaturlig hvilebenk, alt må høres ut som når du snakker det. Snakk frasen, syng så.

Støttefunksjonen må være inntakt.

Trekk paralleller til gregoriansk sang, hvor det ikke anvendes taktstreker.

Frasene skal ha en horisontal linje, og henge sammen. Unngå å betone taktarten, man skal ikke få lyst til å danse (religiøse folketoner).

Anvendelse av ansatsrøret: man trenger ikke løfte ganeseglet (velum) som i klassisk sang, men jeg opplever da en ustabil registrering jeg er ukomfortabel med. Det er derfor viktig at jeg opprettholder støttefunksjonen, som vil medføre et mer stabilt strupehode og en jevnere registrering. Jeg har ikke følelsen av at jeg tilfører noe "nytt og viktig" ved å "knekke" i stemmen. Personlig er også det et "tilbakefall" i forhold til at jeg har brukt år på å lære å kontrollere registerovergangene.

Syng med mindre overdrevet diksjon. Syng som jeg snakker, snakk teksten med min egen talestemme. Syng nært meg selv.

Fri meg fra komponistens taktoppdeling.

Bruk av ornamentering: fyll ut intervaller, vær raus med utsmykningen av hva jeg anser som viktige ord eller betoning. Forslagsornamentering på siste tone i frasen i stevene.

Hva forteller notene?

Notene er en av mange utgangspunkt for en utøvers følelsmessige uttrykk og musikalske vilje, men også en nøktern beskrivelse av den klingende musikken.

I møte med nye ark med ukjente noter er det et utall mange bevisste og ubevisste prosesser som settes i gang hos utøveren. Det skjer ikke minst en fortolkningsprosess: Den bastante trykksverten skal transformeres til levende lyd, informasjonen fra notebildet skal bli hørbart. Lydbølgene skal skape stemninger, teksten skal formidle, ordene skal berøre, musikken skal gjerne "tale til oss", tonene skal flyte.

En noteoppskrift kan fortelle en god del. Men informasjonen den gir, er helt avhengig av å bli fortolket av en utøver.

Notenes opprinnelse

Neumene var de første tegnene som ble brukt for å beskrive middelalderens kirkesang, som vi i dag kaller gregoriansk kirkesang. De bestod av ulike streker, punkter, buer og haker. De eldste bevarte manuskriptene med *neumer* stammer fra første halvdel av 800-tallet, men tegnene er antakeligvis eldre. I begynnelsen ble neumene plassert over teksten, og meningen var at de skulle hjelpe sangerne til å *huske* melodien gang. På denne tiden sa ikke neumene noe om den eksakte tonehøyden, og kunne derfor bare fungere som hjelp ved allerede innlærte melodier. På 800- og 900-tallet begynte man å benytte en linje for å fastsette tonehøyden. Teksten ble plassert i mellomrommene på et linjesystem. Den italienske munken Guido fra Arezzo (ca. 980-1050) plasserte tegnene *både* i mellomrommene og på selve linjene. Han banet altså vei for dagens notesystem (Benestad1985:25).

Sangnotasjonens opprinnelse er usikker og diskuteres fremdeles. Man vet ikke sikkert når og hvor de første neumene ble tatt i bruk, og man er heller ikke sikker på hvorfor det oppstod behov for sangerne å notere ned melodien med tegn. Den liturgiske sangen hadde vært en del av en muntlig tradisjon, og melodien hadde utøverne dermed lært av tidligere generasjoner.

Teoriene for sangnotasjonens og neumenes opphav er derfor flere. Noen forskere mener at det var under de frankiske kongene Pipin den lille (751-68) og Karl den store (768-

814) at det oppstod behov for sangnotasjon. Behovet skal ha oppstått fordi frankerne forandret sin liturgiske praksis etter romersk mønster. Den liturgiske sangen i den romerske kirke ble beundret blant frankerne, og romerske sangere ble hentet for å lære bort sitt repertoar til frankiske sangere. I tillegg utstette Karl den store et dekret i 789 som sa at liturgisk sang skulle praktiseres i alle frankiske kirker. Dette ble et problem for musikerne som tilhørte de mer perifere prestegjeld. Dette skal ha skapt et behov for sangnotasjon. En annen teori går ut på at både vestlige og bysantinske neumer har sin opprinnelse i den tidligbysantinske notasjonen, og de greske aksenttegn. I den greske antikken var veltalenhet en viktig egenskap, og aksentene som regulerte språkmelodien; akutt (´), grav (`), cirkumflex (^) og anticirkumflex (?), utgjorde talens viktigste element, i tillegg til at de gav en naturlig overgang fra den medfødte språkmelodien til en mer selvstendig sangkarakter. I følge denne teorien gav akutt aksenten opphavet til neumen Virga, grav aksenten til neumen punktumet og cirkumflex til neumene clivis eller flexa. Disse aksentene representerer veldig tidlige elementer innenfor sangnotasjonen.

En annen, men meget usikker teori er at neumene kommer fra Cheironomi. Cheironomi var en form for dirigering av kor, og var utbredt i den katolske kirken. Ordet Cheironomi er gresk og betyr hånd, neumene representerer dirigentens håndbevegelser. Denne teorien understøttes av at selve ordet neume kommer fra latin og betyr "vink".²⁷

Koralnotene

Koralnotene finnes i to hovedformer, de romanske og de germanske. De romanske koralnotene har kvadratiske notehoder, og regnes som forløperne til dagens noter. De blir fremdeles brukt i gregoriansk sang. Koralnotene utviklet seg fra neumene samtidig som munken Guido av Arezzo innførte sitt linjesystem. Tegnernes form ble gjort grovere slik at de passet bedre i det nye linjesystemet. Forandringen av neumenes form førte til utviklingen av koralnotenes stil. I tillegg til å bli brukt til notasjon av liturgisk sang, ble koralnotene også brukt for å nedtegne noter til trubadurenes kjærlighetssanger.²⁸

Notasjon av musikk tror man altså oppstod som a), følge av et brudd med en eksisterende tradisjon og derav ønsket om å spre en ny tradisjon(ny liturgi),b) et ønske om å beskrive en kunstform (talekunsten), og c), for å være et verktøy for ledelse og direksjon, som kunne forene en gruppe mennesker om det samme uttrykket. I tillegg til å være et redskap mot glemsomhet. Denne siste funksjonen; huskelappen, kan sammenlignes med bakgrunnen for innsamlingsprosessene av norsk folkemusikk. Selv om de ovenfornevnte teoriene er mer eller mindre sikre, så sier de noe om hva noteoppskriftene er tenkt å *formidle*.

²⁷ Lise Råna <http://www.aaks.no/FullStory.aspx?m=92&amid=401>. Lesedato 13.02.10.

²⁸ Lise Råna <http://www.aaks.no/FullStory.aspx?m=92&amid=401>. Lesedato 13.02.10.

Sammenhengende og skrittvis variabler.

I artikkelen "Hva forteller notene? Om noteoppskrifter av folkemusikk", skriver Tellef Kvifte (1982) om forholdet mellom slått, fremføring, noteskrift og oppskriver. Ordbruken er fra hardingfeleterminologien, men Kvifte understreker at prinsippene likevel er generelle, og diskusjonen derfor også overførbar til andre genre. Kvifte tenker seg to måter å variere høyde på: En trapp og et skråplan. Skalaen vi kjenner fra musikalsk bruk, er lik en trapp, mens skråplanet befinner seg *mellom* trappetrinnene. De ulike elementene en fremføring er oppbygd av; som tonehøyder, styrkegrader og tonelengder, kan variere enten skrittvis eller sammenhengende. Melodien beveger seg for det meste skrittvis mellom trinnene, og tonehøyde er derfor en skrittvis variabel. Styrkegraden er en sammenhengende variabel som beveger seg gradvis. Barokken terassedynamikk er muligens et unntak her, men vel så mye et uttrykk for orgelets begrensning i registrering i sin samtid.

Et annet eksempel på skrittvis variabel, er tonelengde. I notespråket finnes et begrenset antall mulige lengder, uttrykt gjennom notenes varighet, som åttendelsnoter, firedelsnote, halvnoter osv. Men i den praktiske og utøvende virksomheten, kan det også knyttes sammenhengende variasjoner til de skrittvis variablene. Rytmen i musikken kan variere på måter som ikke kan beskrives i et system av skrittvis forskjellige variabler. Springarrytmen, eller wienervalser, er eksempel på dette. Hver takt er delt inn i tre taktslag, men de tre taktslagene utføres med små forskjeller i varighet som ikke lar seg beskrive med et sett faste lengdeverdier. Ei heller kan disse forskjellene beskrives med et skrittvis system. Kvifte uttaler videre at utøvere behandler både tonehøyde og tonelengde på to måter: Skrittvis med forholdsvis få og oversiktlige verdier, og sammenhengende som finjusterer de skrittvis verdiene.

*"Faktisk er det slik at noteoppskriften overhode ikke egner seg til å gjengi sammenhengende variabler på noen måte. Det beste man kan få til er grove tilnærminger. Denne begrensningen ved noteoppskrifter forklarer langt på vei den sunne skepsis til noteoppskrifter man gjerne møter blant utøvere"*²⁹

De sammenhengende variablene er altså ikke synlige i en noteoppskrift. Dette var, og delvis er, et problem for noteoppskrivere. Folkemusikkens svevende toner³⁰ er for eksempel vanskelig å notere med skrittvis variabler. Flere har forsøkt å finne tegn som kan "fargelegge" disse skrittvis variablene, og piler opp eller ned for å angi tonehøyden er særlig mye brukt. Forenklet sagt, kan man si at de sammenhengende variablene er stilfølelsens eller tradisjonens språk. Ut i fra denne forenklingen, er det noe lettere å si hva noteoppskriften forteller, og hva den ikke forteller.

²⁹ Kvifte 1982.

³⁰ Se avsnittet om "Tonalitet", side 23.

Når lyd blir til noter

Kvifte belyser noteoppskriften fra en annen vinkel i et av "Fanitullens" kapitler. Denne gangen er temaet noteoppskrifter basert på klingende folkemusikk. Kvifte skriver at selve framføringen er så rik på opplysninger om viktige musikalske forhold, at man bare får plass til en liten del av dem på papiret, om det ikke skal bli så uoversiktlig at det ikke lenger er praktisk brukbart. "Å lage en oppskrift betyr at man må velge hvilke opplysninger man vil ta med, både i musikken og utenom" (Kvifte 1985:92 i Nyhus, 1993:377)

Det individuelle uttrykket vil også ha store variasjoner, fra gang til gang, eller over en lengre tidsperiode. En noteoppskrift notert etter en enkelt oppføring, vil ikke kunne fortelle noe om utøverens variasjon, og gir dermed ikke et helhetlig bilde av kilden. I en noteoppskrift vil man heller ikke kunne skille mellom hva som er utøverens variasjon, og hva som er "essensen".

Den klassiske tradisjonen har også notert seg variasjon. Dette har kommet til uttrykk gjennom ulike utgivelser fra forlagene. I flere tilfeller har forlagene tatt seg til dels store friheter i form av nednotasjon av den til enhver tid gjeldende oppføringspraksis. Dette er noe av årsaken til at man i dag ønsker å finne originalmanuskripter som utgangspunkt for moderne tolkninger.

Når noter blir til lyd

Ut i fra den informasjonen som noteoppskriften formidler, vil musikere som behersker notespråket kunne omdanne informasjonen til klingende lyd. Det finnes eksempler, særlig i moderne tid, på at komponister skaper en svært detaljert noteoppskrift. Dette kan være for å gi en så presis oppskrift som mulig, eller for å forhindre misforståelser. Men det kan også være et middel for å styre fremføringen mot komponistens egen intensjon med verket. Svært særegne og detaljerte noteoppskrifter har bidratt til en utvidelse av standardrepertoaret hva gjelder notetegn. Eierskap til musikk er for øvrig en stor kulturpolitisk sak jeg ikke skal gå nærmere inn på her.

Det har vært diskutert hvorvidt folkemusikkutøverne er underdanig tradisjonen og den individuelle "kunstnertanken" noe vel ydmyk. Men vi har tilsvarende debatt i det klassiske miljøet også. Folkemusikkens ønske om å stå i tradisjon etter en personifisert kilde, kan sammenlignes med den klassiske utøvers ønske om å søke etter *komponistens intensjon* med verket. Men slik Wikshåland innledningsvis påpeker, har det skjedd en endring på dette. I det 20. Århundre har individuelle fortolkninger av musikkverk stått i fokus. Dette kan derfor stå i kontrast til dagens komponisters detaljerte notasjon.

Basert på den totale kunnskap og stilfølelse vi får gjennom tradisjonen, kan man altså slutte at det finnes faktorer i fremførelsen av all type musikk som ikke noteoppskriften kan si noe om. Tradisjonens detaljrikdom lar seg ikke nednotere. Dette er opp til fortolkeren å tilføre i utøvelsen.

Å være en fortolker.

En musikers fortolkning er, slik jeg ser det, en symbiose av mange parametre. Jeg har valgt å dele de opp i tre bestanddeler: Håndverk, tradisjon og individualitet. Disse temaene har jeg allerede berørt.

Jeg har ofte hørt utøvere svare når en publikummer takker for konsert: "Takk, det er god musikk, vet du." Dette er et utsagn som vitner om at vi som utøvere er ydmyke til håndverket utført av komponist og tekstforfatter, og som også sier noe om hvordan utøveren noe beskjedent plasserer seg som fortolker og selvstendig kunstner. Det er lett for oss i jantelovens høyborg, Norge, å tenke at kunsten ligger i noteoppskriften. I artikkelen "Hva er interpretasjon", spør Gjertrud Pedersen om vi finner musikkverket i det skrevne partituret, eller om vi finner det i den klingende musikken. Den klingende musikken er flyktig og utspennes i tid, mens partituret er statisk og håndfast. Pedersen påpeker at partituret også er en *ting* i den forstand at det er noe vi kan ta på, bla i, og holde i hånden. Pedersen referer til den tyske filosofen Martin Heidegger, som beskriver kunstverkets tinglighet slik: "*Beethovens kvartetter ligger i forlagshusene liksom poteter i kjelleren.*" Partituret som er lagret, er i seg selv ikke noe kunstverk, men de har muligens et kunstnerisk potensial. Dette potensialet blir ikke realisert så lenge partiturene ligger lagret. Heidegger sier at kunstverket hører hjemme i en sammenheng. Pedersen sier videre at gjennom å utøve musikken, gir vi som utøvere musikken en "kropp" i form av klingende musikk (Pedersen, 2006:8).

Altså kan vi si at kunstverkets realisering skjer i fortolkningen av notene. Når vi som utøvere skaper liv og gjør historien i sangen levende gjennom eget følelsesregister, gir vi ikke bare musikken en kropp, men også en del av personligheten vår.

Gjennom fortolkning og interpretasjon kan vi tydeliggjøre noe eller forklare hva noe betyr. Dette "noe" kan blant annet være et utsagn, en skrevet tekst eller et kunstverk (Pedersen, 2006:7). Som fortolkere har vi enorme muligheter, redskaper og virkemidler til å kunne forklare tydelig og presist, men vi har også mulighet til omforme budskapet. Det er viktig at vi som utøvere er bevisste på vår fortolkingsmakt. Publikum, eller lytternes tilbakemeldinger til oss som utøvere, vil kunne hjelpe oss å vurdere om budskapet kommer frem i vår fortolkning. Men vi må også være forberedt på at lytterne kan få helt andre opplevelser enn det vi som kunstnere prøvde å formidle.

I musisering sammen med andre, har jeg erfart hvor viktig det er at vi som utøvere har en felles idé om hva vi skal fortolke, og hva dette "noe" er. At vi som utøvere har de samme affektene, samme grunnstemning og samme mål om å kommunisere, er viktig for at ikke strømmen av klingende formidling skal bli brutt i "kampen" om å oppnå samme kurs for formidlingen. Min opplevelse er da blir musikken og vi som utøvere "noe mer enn oss selv", og kanskje kan vi si at det er da kunstverket selv "taler". Å bli noe større enn seg selv i samarbeid med andre musikere gir en større horisont hvor det er rom for flere lyttere, ikke bare de som er direkte enige i meg og *min* fortolkning av det totale kunstverket.

Utøvende del

Jeg nærmer meg nå det punktet hvor masteroppgavens skriftlige prosess skal bli til et hørbart uttrykk! Hittil i den skriftlige masteroppgaven har jeg forsøkt å belyse begreper og prosesser jeg har måttet klargjøre for faktisk å kunne stole på mitt eget, personlige musikalske uttrykk. Det jeg kaller *mitt personlige musikalske uttrykk* er et resultat av håndverk, tradisjon og individualitet, og min musikalske fortolkning er derfor en kompleks samhandling av egne erfaringer, forutsetninger, normer, regler, samhandlinger, smak og behag. Mitt mål som utøver er stadig å utvikle mitt eget interpretasjonsrepertoar. Dette er ikke gjort på 1-2-3, og oftest foregår denne utviklingen over lang tid. Ved å skulle sette seg grundig inn i en tradisjon man ønsker å hente inspirasjon fra, er det viktig å fokusere på håndverket, og samtidig forsøke å være våken overfor min egen foredling av nye musikalske erfaringer. På et eller annet tidspunkt må jeg la den aktive læreprosessen slippe, og la musikk og tekst tale for seg gjennom min hjerne og strupe, eller som jeg tidligere har sagt: stole på mitt personlige uttrykk. Målet for den skriftlige delen av mitt masterarbeid er å vise prosessen bak mine musikalske valg. Det er også et poeng for meg å peke på friheten man som utøver har i møtet med en noteoppskrift. På mange måter blir min eksamenskonsert 17. juni 2010, et klingende uttrykk for hva jeg har tilegnet meg, bevisst eller ubevisst, gjennom og utenfor masterstudiene på Norges Musikkhøgskole. Denne siste delen er konkret rettet mot denne konserten, men jeg vil gjøre oppmerksom på at ikke alt kommer til å bli slik jeg tenker på det nåværende tidspunkt. Foruten meg er flere mennesker involvert, og det faktum at det er en prosess fram mot en konsert, gir rom for at endringer kan skje. Heldigvis er dette tegn på at prosessen er levende.

Jeg ønsker spesifikt å gi et innblikk i min prosess som fortolker av Edvard Griegs opus 67, "Haugtussa". Ut ifra tekst, notebilde og form vil jeg trekke fram elementer som argumenterer for mitt noe annerledes uttrykk av verket. Annerledes fordi jeg belyser hovedpersonen Veslemøy sin karakter med en nyansert klangrikdom som beveger seg utover det klassiske klangidealet. Den klangrikdommen jeg vil jobbe for, innebærer altså både den egenartede klangbehandlingen som kjennetegner klassisk sang, og den klangbehandling man finner innenfor den vokale folkemusikken. "Haugtussa" vil utgjøre godt over halvparten av min times lange eksamenskonsert. Med på konserten er pianist Ivar Anton Waagaard, og regissør Johan Henrik Nergaard vil i forkant hjelpe meg med å

gjøre en levende fremstilling av nettopp Veslemøy. Jeg kommer også til å bruke utdrag fra Arne Garborgs tekst for å tydeliggjøre og supplere handlingen i historien. Dette er tenkt til å bli små utdrag fra diktverket, og danne små monologer mellom sangene. Dette mener jeg vil kunne bidra til et mer nyansert bilde av Veslemøy. Av samme årsak vil jeg i det minste fremføre én av sangene som ikke inngår i opus 67. Jeg ønsker også, dersom det lar seg gjøre, å trekke inn uavhengige stev og slåttestev for bedre å illustrere Griegs musiske nærhet til det folkemusikalske materialet. Jeg planlegger altså å bringe inn tre andre faktorer som ikke er vanlig i en tradisjonell romansekonsert: regi, monolog og folkesang.

Hvorfor regi?

Som alle andre sangsykluser, forteller "Haugtussa" en historie. Historien om, og derav også selve Veslemøy er svært dynamisk og levende fremstilt av Garborg. Dette gjenspeiler Grieg til fulle, sangene og akkompagnementet er langt fra statisk, men derimot veldig bevegelig. Å følge liedkonsertenes mest brukte fremføringspraksis, nemlig at sangeren er plassert i "flygelbuen", for så å holde seg der, opplever jeg derfor kunstig og lite organisk både i forhold til musikk og tekstlig handling. Det er altså både musikalske og teksttolkende årsaker til at jeg ønsker å motta hjelp fra en fagkyndig person til å sette organiske bevegelser til musikk og tekst. Kristin Kjølberg skriver i sin doktoravhandling³¹, at den ikkeverbale kommunikasjonen (kroppsspråket)bidrar til en ordløs forståelse av romansens innhold. Ikkeverbal kommunikasjon forstås som den type kommunikasjon som står i kontrast til den verbale, og som dermed også kan uttrykke noe annet enn det verbale. Ray L. Birdwhistell, antropolog og kommunikasjonsviter, sier at 65% av et utsagn i tale blir formidlet gjennom kroppsspråket, 30% gjennom tonefall og 5% gjennom ord (Birdwhistell 2006 etter Kjølberg 2010:198). Dette sier noe om hvor stor rolle kroppsspråket spiller for at budskapet skal bli tydelig. Jeg ønsker at også kroppen skal uttrykke det jeg synger, og at sangen skal være en forlengelse, eller som en del av, det øvrige kroppsspråket. Min kropp blir derfor også en del av fortolkningen.

Regi blir stadig oftere integrert i konsertsituasjoner. Det er mitt inntrykk at sangere blir stadig mer bevisst sitt kroppsspråk, og således benytter seg av et mer kunstnerlig uttrykk ved hjelp av regi. En sanger synger jo med kroppen, og det stilles store sangtekniske ferdigheter. Dette tror jeg er årsaken til at sangere av den eldre generasjon, ikke har villet gjøre "andre forstyrrende ting" enn å synge, rett og slett fordi det har forringet den sanglige kvaliteten. Den moderne tids behov for å tífredsstille menneskets mest aktive sans, nemlig synet, har også sangere fått merke.

På de fleste sangene som inngår på min avsluttende konsert, har jeg konkrete forslag til regi. Jeg velger å notere de ned, men ønsker å tydeliggjøre at regissøren har det endelige ordet.

³¹ Kjølberg 2010:198.

Hvorfor monolog?

Arne Garborgs diktverk "Haugtussa" består av 71 dikt fordelt på 12 diktbolker, hvor handlinga spenner over ca fire år. Grieg måtte selvfølgelig gjøre et utvalg dikt. Opus 67 består av åtte sanger, men som vi senere skal se, komponerte han ytterligere seks. Disse har han latt være å innlemme i opus 67. Det er verdt å merke seg at forfattere som oppsummerer handlingen i diktverket "Haugtussa", sier at hovedtemaet er det godes kamp mot det onde. Grieg på sin side har valgt å fokusere på kjærlighetsforholdet mellom Veslemøy og Jon, og sentralt i sangsyklusen står sviket fra Jon. Når jeg leser diktverket til Garborg, er det langt flere sider ved Veslemøy og "Haugtussa" for øvrig, jeg syns fortjener å bli løftet fram. Noen av disse av Grieg "taushetsbelagte" aspektene ved Haugtussa er det jeg ønsker å trekke fram via en monolog. Det kan være å fremføre noen av strofene Grieg har hoppet over i et og samme dikt, eller det kan være å fremføre deler av dikt Grieg ikke har benyttet seg av. Det kan for eksempel bli aktuelt å tydeliggjøre at Veslemøy tre ganger er i kontakt med sin døde søster, og at hun er synsk.

Noe tale i løpet av konsert er også et klanglig virkemiddel. Det kan også være godt for publikums ører med en slik variasjon.

Hvorfor innslag av folkesang?

Jeg ønsker å tilføre flere klangfarger til "Haugtussa" ved tidvis å benytte en folkemusikalsk klangbehandling. Jeg ønsker med dette å skape flere nyanser enn hva den klassiske sangtradisjonens fremføring vanligvis rommer. Jeg opplever for øvrig at den klassiske sangtradisjonen er stadig mer åpen for, og gjør bruk av, andre kunstuttrykk som scenografi, dans, regi og videokunst. Sjeldnere er det at man kan oppleve en variert bruk av klang og stil. Jeg vil understreke at jeg ikke er ute etter å avskaffe den klassiske sangtradisjonens klangideal. Men i sammenhenger hvor en variert klangbehandling vil forsterke det litterære budskapet, og hvor den kammermusikalske fremføringen legger til rette for likevel å bli hørt uten all verdens formanter, vil jeg foretrekke en variert klangbehandling. Jeg har før uttalt at jeg ønsker å utvide min interpretasjonspalette, og det er nettopp derfor jeg har forsøkt å sette meg inn i folkemusikalsk måte å synge på, motta kyndige råd fra Berit Opheim Versto og lytte til ulike former for folkemusikk. Med denne ballasten i min interpretatoriske bagasje, vil jeg hente fram de folkemusikalske elementene Garborg mer eller mindre har lagt til rette for. Grieg har etter min mening fulgt opp disse elementene. Videre har min egen tolkning av verket medført en grundig analyse av Garborgs litterære verk. Veslemøy er, som alle andre mennesker, en sammensatt person og har en sammensatt personlighet. Men hun har også en fantasi og lever i og rundt en naturmystikk som gjør hennes personighet til tider splittet. Jeg ønsker å kunne hørbart formidle dette, og vil prøve ut en tolkning av Haugtussa hvor hennes direkte dialog og tanker, grovt inndelt, synges med folkemusikalsk klangbehandling, mens fortellerrollen plasseres i den klassiske

klangverdenen. På denne måten utvider jeg min egen interpretasjonspalette, og jeg håper at de ulike nyansene blir hørbare og kan forsterke det litterære budskapet.

Haugtussa

Utvelgelsen.

Diktverket til Arne Garborg består altså av 12 diktbolker med titlene "Heime", "Veslemøy synsk", "Jol", "I Gjetlebekken", "I slåtten", "Dømd", "Dei vil ta henne", "Det vårar", "Sumar i fjellet", "På Skare-kula", "Den store strid", og til slutt "Fri". Ut fra titlene på bolkene, kan vi lese at tematikken dreier seg om nærmiljøet, også spesifisert med stedsnavn, hverdag og høytid, årstider, tydeliggjøring på at Veslemøy er synsk, en kamp eller en strid, og endelig "Fri". Han skildrer både skiftende årstider og det sårbare, Jærske landskapet. Sigmund Skard sier i sitt etterord til Aschehoug & Cos utgivelse av Haugtussa at disse skiftene som også kan tolkes som et bilde på Veslemøys sinn. Naturmaktene tar seg godt til rette, og vi hører om piskende regne, høstmørke, skremmende vinterstormer, til herlige vårdager, jonsokvarme og bekkens dans gjennom blåbærliene.³²

Edvard Griegs opus 67 består av åtte sanger, hvorav de seks siste er hentet fra diktbolken med navn "Sumar i fjellet". De to første sangene er hentet fra "Heime" og "Veslemøy synsk". Det sier seg selv at handlingen i opus 67 derfor er noe snever i forhold til de mange temaene i Garborgs totale diktverk. Garborg skrev som tidligere nevnt 71 dikt, og Grieg brukte deler av 20 dikt. Riktignok skrev Grieg seks andre sanger som han ikke innlemmet i opus 67. Atter flere skisser er også funnet som tyder på at Grieg prøvde å gjøre "Haugtussa" til et større verk for kor, solo og orkester³³. Dette er kanskje det nærmeste Grieg kom en opera i sine komposisjoner. I utvalget av sanger som utgjør opus 67, blir i det minste kjærlighetshistorien mellom Jon frå Skarebrotet og Veslemøy fullstendig. Ikke bare har Grieg foretatt en tematisk utvelgelse, han har også rokkert på Garborgs rekkefølge; "Elsk" kommer etter "Killingdans".

³² Skard 1992:135

³³ Fog og Grinde (Red) 1991:352.

Oversikt over samtlige Griegs sanger som har tekst fra Arne Garborgs "Haugtussa", etter diktverkets kronologiske rekkefølge.

Veslemøy ved rokken (Skisse, funnet i "Kladdebok fra 1890-årene", resitativisk stil, for tre stemmer).

Kvelding (Skisse, funnet i "kladdebok fra 18900-årene", noe er for damekor).

Sporven (Komplett, sang/klaver, finnes også utgitt av Grieg for damekor).

Det syng (Opus 67, nr.1).

Fyrevarsel (Skisse, funnet i "Kladdebok fra 1890-årene", sang/klaver).

Veslemøy (Opus 67, nr.2).

I slåtten (Komplett, sang/klaver).

Veslemøy undrast (Komplett, sang/klaver).

Dømd (Komplett, sang/klaver).

Den snilde guten (Skisse, funnet i "Kladdebok fra 1890-årene").

Veslemøy lengtar (Komplett, sang/klaver).

Blåbær-Li (Opus 67, nr.3).

Møte (Opus 67, nr.4).

Killingdans (Opus 67, nr.6).

Elsk (Opus 67, nr.5).

Skog-glad (Skisse, funnet i "Kladdebok fra 1890-årene").

Ku-Lok (Komplett, sang/klaver).

Vond dag (Opus 67, nr.7).

Ved Gjetlebekken (Opus 67, nr.8).

Det at Grieg har valgt ut tekster til sitt opus 67 som har med kjærlighetsforholdet mellom Jon og Veslemøy å gjøre, gjør følgelig at mange utøvende sangere fokuserer nettopp på dette. Jeg har hørt flere fortolkere som mener at Veslemøy kaster seg i bekken (Gjetlebekken) i siste sang, og dermed begår selvmord av kjærlighets sorg. I og med at dette er siste sang, er ikke det en utenkelig tolkning. Leser man hele diktverket av Garborg, er det ingen tvil om at forelskelse og kjærlighet så visst er et viktig tema. Men

oppi alt det naturmytiske og det unormale med å se inn "i ei anna verd", bidrar forelskelsen til noe normaliserende ved Veslemøys skikkelse, menneskelige kvaliteter vi som lesere og fortolkere kan kjenne oss igjen i. Å være synsk er noe de fleste vil ha vanskeligheter med å kjenne oss igjen i.

Jons valg av "den rike megga i frå Aas", som Garborg sier, er en beskrivelse av Jon, men samtidig også av den økonomiske situasjonen på Jæren i slutten av det nittende århundre. Kampen Veslemøy fører for å motstå å bli med "Haugekongen" inn i den underjordiske verden, er i Griegs utvalg ganske nedtonet. Siden historien om Veslemøy ender godt, og hun klarer å frigjøre seg fra mørkemaktene, finner jeg det noe merkelig at Grieg tillater seg å avslutte på en mystisk og kanskje også noe pessimistisk måte. Men dette er kanskje en del av mystikken han ønsker å bevare, vi kan ikke vite uten å ha lest diktsamlinga til Garborg, at Veslemøy faktisk overvinner både sitt tungsinn og de mørke maktene som er i ferd med å ta henne innenfra. Det er også verdt å merke seg at Grieg i opus 67 har utelatt de sangene som skildrer miljøet på Jæren.

Benestad og Schjelderup-Ebbe (1980:292) forklarer i boka "Edvard Grieg, mennesket og kunstneren" utvelgelsen sammen med syklusens form: "*Grieg har ordnet syklusen i en strengt oppbygd bueform. Klimaks nås i kjærlighetsopplevelsen i de to midtre sanger, "Møte" og "Elsk". Parvis på begge sider av disse går "Blåbærli" og "Killingdans" som to lystige pastorale innslag. På lignende vis fremtrer "Veslemøy" og "Vond dag" som to portretter, forent i melankoli, mens naturmystikken i "Det syng" og "Ved Gjetlebekken" rammer det hele inn.*"

Et lite dykk ned i diktsamlinga "Haugtussa" av Arne Garborg.

På våren i 1895 gav Arne Garborg ut diktsamlinga "Haugtussa". Verket er hverdagsfortellinger om ungjenta Veslemøy som lever på Jæren i Sør-Rogaland. Garborg beskriver faktiske levekår, og skikkelsen Veslemøy skal ha mange likhetstrekk med ei jente som Garborg kjente i sin barndom. Denne virkelige jenta skal ha blitt sett på som ei underlig tulle, full av gamle sagn og historier, og som helhjerta trodde på alt hun fortalte (Skard, 1992:134). Veslemøy har, i likhet med denne jenta, også en rik og livlig fantasi, men det som gjør henne til et avvik mellom sambygdingene, er at hun er synsk. Synsk, ikke i form av at hun kan se inn i fremtiden, men at hun kan se den utenomjordiske verdenen vi omgir oss med; døde mennesker og troll- og huldreverdenen. Å være i stand til å se slikt er en tung last å leve med, men, skal vi tro Garborg, så er overnaturlige evner en naturlig del av Veslemøys familie. Hennes bestemor har sterke telepatiske evner (kommer frem i "Gamlemor ventar"). Man kan derfor tenke seg at Veslemøys spesielle evne er medfødt og arvelig, og hun fremstår dermed ikke fullt så unormal likevel. Å kunne se den overnaturlige verdenen, kan med dagens øyne også normaliseres, og muligens også forklares, med eldre tiders svært nære tilknytning til naturen, dyrene og mennesker i mellom. Det gamle bondesamfunnets gjensidige avhengighet av natur, mennesker og dyr, var helt essensielt for at samfunnet skulle fungere. Denne nærheten

og avhengigheten, kunne bidra til en helt spesiell kommunikasjon dem i mellom. "Haugtussa" er i følge Sigmund Skard (1992:134) *et diktverk om grunnkreftene i menneskelivet, om striden mellom ånd og trolldoms makt, og samtidig en fulltonende lovsang til naturen. (...) Det er nok tungsinn og angst i "Haugtussa", men de lysere tonene er aldri langt borte.* Historien om Veslemøy er først og fremst en fortelling om en livsglad og positiv jente. Garborg skildrer Veslemøy som ærlig, varm og spontan, og speiler derfor omgivelser og miljø på en naturlig og ufiltrert måte. Vi får kjennskap til det daglige kvinnelivet i bondesamfunnet før konsumentsamfunnet; han beskriver mor i kjøkkenet og ved rokken, og det fint fungerende samarbeidet mellom menneskene på slåtteteigen, i kveldssetet og ved julegildet. Dyrene har også stor plass; katten, kua, kråka, spurven, lerka, vipa, er like selvfølgelige i persongalleriet som menneskene. Men Jærsamfunnet er også i endring, det moderne penge- og industrisamfunnets kapitalistiske tenkemåte kommer til å gi krisesituasjoner i Veslemøys liv, og vi får også glimt av Amerika-feber og problemer med begynnende flukt fra bygda.

Ved å gå dypere inn i det litterære verket, og dermed kilden for det musikalske arbeidet, oppnår man som sanger og utøver en større forståelse, også rundt det musikalske verkets budskap. Edvard Grieg hadde lest Haugtussa i sin helhet, og hadde selv en egen tolkning av hva som lå mellom linjene. Siden Grieg har gjort et utvalg av dikt, mener jeg det er helt nødvendig å lese Garborgs verk i sin helhet før man kan lage sin egne helhetlige og kunstneriske fortolkning av Griegs sanger. La meg ta et eksempel. Opus 67 sitt forspill til første sang, åpner med en arpeggio-akkord med en trille. Når man har kjennskap til diktets innhold, er det svært nærliggende å tro at Grieg her forsøker å beskrive hva som lister Veslemøy ut av søvnen: "hun halvvegs vekkes av en "måneblenk". Slik henger musikken og diktene sammen, men for at musikken skal "tale", må det musikalske språket fortolkes.

Det er forøvrig ikke særlig overraskende at Garborgs diktverk falt i smak hos Grieg. Grieg var, i tillegg til å være inspirert av den norske folkemusikken, også aktivt engasjert i å fremme det nynorske språket, eller Landsmål, som det het på Griegs samtid. Dette var også en del av nasjonalromantiske idéer som rådet på slutten av 1800-tallet.

Folkediktingen og Garborg.

Garborg var selv komponist og spellemann, og dette mener man å kunne høre i diktingen hans. Han er rytmisk oppfinnsom gjennom ordvalg, men formen på diktene kan ofte plasseres i et folkemusikalsk mønster, både stev, springar, halling og lokk er representert. Garborg bruker også tekstlige motiv fra folkedikting og folketro som råmateriale, både for Veslemøys drømmefantasier og for hennes overnaturlige opplevelser. Nærheten til naturen er sentral i folkediktingen, og skildringene av naturens krefter frekventerer ofte, også som en metafor på menneskenes livsforløp og følelsesregister. "Naturmaktene" tar seg godt til rette, og vi hører om alt fra piskende

regn, høstmørke, skremmende vinterstormer, til herlige vårdager, jonsokvarme og bekkens dans gjennom blåbær-liene.³⁴ I folkediktinga er gjentakelse et virkemiddel for å bygge opp spenning og intensitet. Dette virkemiddelet anvender også Garborg, med gjentakelse både av strofer og av verselinjer. Han anvender også de magiske tallene; 12 diktbolker, og vi følger for eksempel Veslemøy gjennom 3 årstidssykluser.

"Haugtussa" av Edvard Grieg.

*"Folkekunsten i inderlig forening med Griegs sterke personlighed skabte denne nye verden af tonende stemninger"*³⁵.

Det råder tilsynelatende ingen tvil om at Griegs komposisjoner har en helt spesiell plass i det norske musikkliv. Hans verker danner grunnstammen i vårt klassiske musikkrepertoar på en rekke områder; romanser, klaververker, kammermusikk og mindre korverker. Noe av hemmeligheten for hans innflytelse, kan forklares ut i fra den tid han virket i. Han danner kronen på en nasjonalromantisk utvikling som hadde sine røtter helt tilbake til 1700-tallet. Hans livsverk var oppfyllelsen av norske kulturbæreres og norske musikers lengsel og drøm gjennom nærmere hundre år. Ideen om kunsten og særlig musikken som uttrykk for det nasjonale særpreg kulminerte i siste halvdel av 1800-tallet. Edvard Grieg skrev opus 67, "Haugtussa" sommeren 1895, bare noen måneder etter at Garborg gav ut diktsamlingen. De betydeligste av Griegs seneste arbeider er å finne blant hans bearbeidelser av nettopp norske folketoner, opus 66 (19 norske folkeviser), og opus 72 (Slåtter), begge for klaver, og endelig "4 salmer", norske religiøse folketoner arrangert for blandet kor a cappella (Grinde 1993:142.).

Bruken av strofisk form³⁶ er karakteristisk for de fleste Griegs romanser med nynorsk tekst. Formen og tekstrytmen kommer fra forfatterne, - det er for øvrig ikke i formbehandling Grieg er mest original. Langt mer kommer hans særpreg til syne i den melodiske linjen og i den harmoniske drakt melodien er ikledd. Griegs skaper særpreg i form av spennvidde i uttrykket, fra den særdeles muntre "Killingdans", til den smertelige "Vond dag". I de fleste av Griegs romanser er det en fin balanse mellom sangstemme og klaver, kanskje med en liten overvekt på sangstemmen. Klaveret har ofte små forspill og mellomspill, og imiterer gjerne motiver fra sangstemmen, men det får sjelden lov til å dominere (Grinde 1993:145).

³⁴ Skard 1992:135.

³⁵ Schjelderup, 1995:10.

³⁶ Melodien og akkompagnementet er likt utformet i alle strofene (versene). Komponisten har ønsket å få fram grunnstemningen i diktet. (Martinsen m.fl. (Red)1996:129).

Hvordan finner jeg inspirasjon til folkemusikalsk klangbehandling i opus 67, "Haugtussa"?

FORMEN på diktene og melodiene er den fremste inspirasjonskilden til å trekke fram folkemusikalske stiltrekk og klangbehandlinger. Med flere av Garborgs dikt som passer inn under formlene i folkediktning, har Grieg understreket dette med å lage melodier som kan klassifiseres innenfor norsk dansemusikk. Vi snakker om folkeviser, stev, springar og gangar. Disse formene danner et musikalsk grunnlag for hvordan jeg kan fortolke Griegs komposisjoner. Formen kan altså gi seg enten ut ifra verseformen til Garborg, eller Griegs komponerte dansemusikk.

DET TEKSTLIGE INNHOLDET, og de ulike synsvinklene Garborg gjør nytte av, er også en stor inspirasjon til klanglige fortolkninger av "Haugtussa". For å skille mellom direkte dialog, fortellerrollen og det som angår den "andre heimen": huldreverdenen, vil jeg syngre noe tilnærmet folkesang, og noe som klassisk sang. I de direkte dialogene Veslemøy fører, eller når hun beskriver seg selv og sine følelser, vil jeg at folkesangstilen skal dominere. Fortellerrollen og de objektive betraktningene velger jeg å syngre i klassisk stil.

NOTEOPPSKRIFTEN fra Grieg mener jeg underbygger Garborgs bruk av folkediktning, og er følgelig også en inspirasjonskilde til folkemusikalsk klangbehandling. Når Grieg selv skriver "i Stevtoner", gir han instruksjoner som på sett og vis er en intern beskjed til de innvidde i stevtonens særtrekk. Gjennom hele sin musikalske produksjon levner Grieg i det hele tatt ingen tvil om at folkemusikken generelt var en stor kilde til inspirasjon.

Hva blir så resultatet av, og hva oppnår jeg, ved å klassifisere melodiene og akkompagnementet i opus 67 innenfor folkemusikktradisjonene?

Ved for eksempel å klassifisere "Killingdans" som en halling, forteller det for det ene at den går todelt takt, og også mest sannsynlig i 2/4. I og med at vi har med dansemusikk å gjøre, er det viktig å holde stø puls, og sørge for å ha et driv fremover som sørger for at dansen ikke stopper. Ved å klassifisere for eksempel "Killingdans" om til dansemusikk, vil det også gi noen assosiasjoner til regi, som jeg ellers ikke ville fått. Til hallingen tilhører steg som også visuelt kan peke på dansen. For det andre, vil jeg kunne bruke *strøksykluser* som er brukt i hallingen. Det er felene som dominerer den instrumentale delen av norsk folkemusikk, og jeg vil som sanger ha mye å hente fra felespillet artikulering, blant annet i form av bustrøkfrasering. Kvifte (1986) sier at strøksykluser er en viktig del av det som er med på å gi de enkelte genrene sitt særpreg, og hver genre har sine karakteristiske strøksykluser. Som sanger har jeg ofte tekst og forholde meg til, men det er fullt mulig og også skjenke en tanke til buestrøkene. Den samme strøkteknikken går ikke ut over de mange variasjonene man kan finne innenfor genren. Det virker som om de fleste er enige i at bueteknikken er gjengs uansett personlige variasjoner (Kvifte 1986:19). Dette er en viktig del av fraseringen for de ulike dansene. I

den folkemusikalske spillestilen er hvert enkelt strøk ikke særlig langt, og det legges ikke vekt på, i motsetning til klassisk bueteknikk, at man skal kunne spille mange ansatser med samme strøkkretning. Kvifte sier videre at buebruken følger faste mønstre, og den enkelte slått vil ofte være dominert av et eller noen ganske få mønstre. Buestrøkene vil kunne fortelle meg betoningmønster og frasering.

Sangteknisk vil en folkemusikalsk klassifisering bety anvendelse av folkesang med dets særpreg det er mulig for meg personlig å anvende. Det vil i praksis si en folkemusikalsk klangbehandling med et fokus på ansatsrørets form.

En folkemusikalsk klassifisering vil også kunne si noe om tempo og utførelse av ornamentering.

Utgivelser av Edvard Griegs opus 67: "Haugtussa".

Det finnes flere utgivelser av Griegs "Haugtussa". Den tidligste vi har tilgang til, er med Griegs egen håndskrift og er datert 11. Juni 1895. Dette er et partitur, for sang og klaver, men de tre siste sider er en skisse til instrumentering. Skrevet med blekk. Jeg omtaler denne utgaven som *originalutgaven*.³⁷ Denne er tilgjengelig som pdf-fil via Folkebiblioteket i Bergen.

I 1907 kom Alb. Cammermeyers forlag, Kristiania, med en utgivelse. Denne har senere blitt utgitt på nytt i 1995 som en minneutgave, "Samlede sange", av Musikkverkstedet, Fredrikstad. Denne omtaler jeg som *1907-utgaven*.

I 1991 ble "Edvard Grieg, samlede verker" utgitt av Edvard Grieg-komiteen, i Oslo, Fog, D. og Grinde, N (Red). C. F. Peters. Denne omtaler jeg som *1991-utgaven*.

Tekst og musikk som utgjør opus 67: "Haugtussa".

1. "Det syng".

Tekstlig innhold og form:

Den unge Veslemøy ligger og halvsover inne "i sin omnskråbenk", da hun halvvegs vekkes av en "måneblenk". Haugekongen trer frem, og i mer eller mindre direkte tale fremfører han med innsmigrende list, sitt første frieri til Veslemøy. Men han viser seg ikke for henne, men synger halvt gjemt gjennom naturinntrykk som siver på utenfra og inn til Veslemøys sin soveplass. Som leser kan man ikke helt vite om det er Veslemøy sin drøm, eller om det faktisk ER haugekongen som snakker. Diktet består av tre deler, den første delen er tolinjers strofer som nærmest fungerer som sceneanvisninger (Bø,

³⁷ <http://www.bergen.folkebibl.no/cgi-bin/websok-grieg?mode=p&st=a&tnr=201913&tpid=10078&kolonner=notems>. Lesedato 10.04.10.

2002:28). I diktets andre del skifter Garborg strofeform og rytme, og det er her haugekongen taler til Veslemøy. Han starter hver av de kommende fem strofene med budskap om at hun ikke skal være redd for natten. Omkvedet er diktets tredje del, og rytmen skifter enda en gang. Her bruker Garborg elementer fra folkevisene med gjentakelse som virkemiddel for å øke intensiteten; "Å hildrande du! Med meg ska du bu; i Blåhaugen skal du din sylvrokk snu". Denne frasen gjentas ikke bare i dette diktet, men det magiske tallet tre ganger gjennom hele Garborgs verk. Etter dette hviler det en konstant trussel over Veslemøy om å bli tatt med inn i Blåhaugen av haugekongen selv.

Noteoppskrift:

Grieg har valgt å tonesette diktets andre og tredje del, men "Månebleken" som vekker Veslemøy i første del, mener jeg å høre i klaverets korte forspill (se noteeksempel).



Sangen består av tre strofer, og har strofisk form. Anvisningen i begynnelsen er "Allegretto", men i 1907-utgaven er "con moto" tilføyd³⁸. Grieg har notert hele sangen i 6/8-dels takt, taktarten innbyr til noe dansende, men i diktets første del er akkompagnementet ganske statisk. Tekstanalytikeren Gudleiv Bø (2002:43) mener vi har med en springar å gjøre i denne delen av diktet, og henviser til at Garborg skriver i et brev³⁹ at han hadde en bestemt folkedans-melodi surrende i bakhodet under skrivinga, en dans folk kalte "Hamburger-skotsk". Jeg vil ikke si at Grieg har latt seg rive med av det som måtte være av springarrytme i diktet, spesielt ikke med tanke på at 6/8 er en gangar- og ikke en springar-takt. Tempoanvisningen er også for sakte til at det går an å danse noe tradisjonelt til denne første sangen. Grieg bruker konsekvent dynamikk for å skille mellom diktets todeling som skifter mellom å være formaning og lokking fra Haugebonden. Todelingen forsterkes også ved at første del åpner i f-moll, og andre del i F-dur og d-eolisk. Denne delen er et av Griegs mest impresjonistiske, bl.a. med flere parallellførte septimakkorder i akkompagnementet (Benestad og Schjelderup-Egge, 1980:291). Første del, som er konsekvent notert i forte, riktignok med et diminuendo ved hver linjeslutt, har klaveret bastante akkorder på enerne i hver takt. Effekten er ikke særlig dansant. Men i andre del derimot, er anvisningen Poco più lento, og

³⁸ Betyr: ikke så hurtig som allegro, med bevegelse.

³⁹ Følgelbrev til tidsskriftredaktøren

akkompagnementet spiller blokkakkorder på taktens 1. og 4. taktslag, alle med arpeggio og i pianissimo.

I Griegs originalmanuskript skriver han inn trille og forslag for sangeren i takt 22, hvor hauekongen gjentar "sylvrokk snu". I senere utgivelser (1907 og 1991) er disse ornamentene tatt bort, men overført til klaverstemmen. Sangstemmen har holdt på sin tostrøkne d, og gjort glissando ned til enstrøken d. Dette er også notert ned i 1907 og 1991-utgaven, og det er også slik jeg alltid har hørt de fremført.



Hvorfor endringen har skjedd vites ikke. Men etter egen erfaring kan det være vanskelig å utføre dette for sangstemmen, spesielt for de mest romantiske stemmene. Grieg bruker muligvis også folkevisens ideal, og spiller på gjentakelse. Intensiteten og spenningen økes med gjentakelse som virkemiddel, "i Blåhaugen skal du din sylvrokk snu, din sylvrokk snu". Man kan ikke unngå å få med seg denne spådommen, og er nok den største inspirasjonskilden til å tolke den litt åpne slutten av Griegs opus 67, "Haugtussa".

Det er to vesentlige årsaker til at jeg velger å fremføre "Det syng" på klassisk vis. Den ene er på grunn av de store dynamiske utsvingene som jeg i større grad er i stand til å produsere gjennom klassisk sang, og det andre er at det *ikke* er Veslemøy som snakker.

Regiforslag:

Denne sangen ønsker jeg å fremføre liggende og "sovende", med ryggen mot publikum. Det er et poeng å ikke vise ansiktet til publikum. Dette for å illustrere at det ikke er direkte tale, men noe enten Veslemøy drømmer, eller noe hun måtte høre i natten.

2. "Veslemøy".

Tekstlig innhold og form:

I Garborgs fortelling om Veslemøy skjer det mye mellom første og andre sang. I foregående sang, "Det syng", er det den underjordiske hauekongen som taler til Veslemøy. Dette er på ingen måte unormalt i folkediktningen, og ei heller var det videre uvanlig i det gamle, norske bondesamfunnet. Å få overnaturlige, nattlige besøk kunne skje, gjerne i form av avdøde skikkelser, enten kledd i svart og dermed farlige, eller kvitkledd og sådan vennlige. I diktet "Fyrivarsel" som kommer litt etterpå, viser

Veslemøys engleaktige søster seg, og forteller at Veslemøy har en særegen evne: *"Du hev den tyngste lagnad som nokon her kan få. Det som i natti seg løyner, det skal du skilja og sjå."*

Veslemøy er altså ikke unormal som ser overnaturlige hendelser, men hun er et sosialt avvik ved å være synsk, en evne som kan være tung å bære, - da, som nå. Vi får også høre i et senere dikt at bestemoren til Veslemøy besitter lignende evner.

I diktet "Veslemøy" møter vi (i sangen for første gang) fortelleren. Gjennom dens betraktninger, får vi en fysisk beskrivelse av hvordan Veslemøy ser ut: *"Ho er mager og myrk og mjå, med brune og reine drag (...) panna fager, men låg (...) spe og veik, (...) midt i det ho er ven og ung"*. Men vi får også en beskrivelse av noe utenfor det kroppslige: *"det er som det halvt om halvt låg ein svevn yver heile ho, i rørsle, tale og alt ho hev denne døyvde ro"*. Videre beskriver fortelleren øynene hennes: *"det er som dei stirande såg langt inn i ein annan heim"*. Det er altså synlig for andre at Veslemøy kan se noe resten av omverdenen ikke kan se. Hele denne beskrivelsen av Veslemøy danner grunnlaget for at de kommende sangene noe lettere kan oppleves *gjennom* Veslemøy når vi har fått et bilde av hennes fremtoning. Diktet "Veslemøy" beskriver også en reaksjonen til Veslemøy etter at hun har hatt en synsk opplevelse i diktet før: *"Berre barmen gjeng sprengd og tung, og det bivrar om munnen bleik, ho er skjelvande sped og veik."*

Noteoppskrift:

Grieg har også her komponert i strofisk form. Tonearten er i utgangspunktet e-moll, akkompagnementet forholder seg rytmisk rolig, og i bakgrunnen, med akkordskifter på hver halvnote. Det man mener er Griegs "yndlingsklanger"; dominat-syv-trettenakkorden, er godt representert (Benestad og Schjelderup-Egge, 1980:291). Det går flere takter ut i sangen før vi får en firedelsbevegelse i akkompagnementet i det hele tatt. Akkompagnementets uttrykk er som sagt i bakgrunnen, og oppleves i likhet med teksten, litt betraktende. I originalutgaven er anvisningen "Andante molto espressivo"⁴⁰, i 1907-utgaven "Allegretto molto espressivo"⁴¹, mens det i 1991-utgaven står "allegretto tranquillo"⁴². Disse to anvisningene er jo noe ulike, men det viktigste mener jeg er å beholde følelsen av distanse til Veslemøy, samt å opprettholde totaktsfølelsen. Hvis ikke kan uttrykket bli veldig stillestående.

Fordi fortelleren har synsvinkelen, synger jeg også denne med klassisk klangbehandling.

Regiforslag:

Fortelleren betrakter benken hvor Veslemøy i forrige sang lå og sov. Det kan også være en god idé å "følge etter henne", for å antyde hvor Veslemøy beveger seg.

⁴⁰ Betyr: gående, svært ekspressivt.

⁴¹ Betyr: ikke så hurtig som allegro, svært ekspressivt.

⁴² Betyr: Ikke så hurtig som i allegro, rolig.

3. "Blåbær-Li".

Tekstlig innhold og form:

Dette er det første diktet fra bolken "Sumar i fjellet" som Grieg benytter seg av. Sanseinntrykkene veller over Veslemøy i møte med sommeren, og med alt det gode naturen i Skare-fjella kan by på. Begeistring er så stor over å finne blåbær at setningene blir ufullstendige (uten verb). Veslemøys fantasi begynner straks å løpe: først er hun på kongens slott, og så dukker dyrene i eventyrverdenen opp. Bjørnen først, så reven og deretter ulven eller skrubben, som han også kalles. Men i siste strofe kommer "den snilde gut", og Veslemøy drømmer om å gi han "ein på sin trut". Med dette rykkes hun ut av sin eventyrlige verden, og husker med ett på sine plikter overfor kuene. Som i eventyrene kan dyrene snakke med menneskene. Men det er bare bjørnen Veslemøy kommuniserer med. Både reven og skrubben er hun svært oppgitt over, og hun ser levende for seg selv gå i kamp iført stav som våpen å drepe reven. Skrubben skal hun så visst slå på snuten med en bjørkekubb, siden han har revet i stykker sauer og lam som tilhørte moren hennes.

Noteoppskriften:

Grieg starter med fortryllende sekstendeler i klaveret, som om noen sveiper en tryllestav gjennom luften. Melodien overtar og Veslemøy utbryter: "Nei sjå, kor det blåner her!". Taktarten er $\frac{3}{4}$, og "vivace"⁴³ er anvisningen. Melodien tar ikke hensyn til diktets bruk av verken punktum eller utropstegn, som normalt sett ville fordret en liten stopp, eller en pustepause i det minste. Dette bidrar også til at treeren i takten blir kraftigere betont enkelte ganger enn eneren (pga tekstbetoning) i samme takt. Det er et stort driv fremover i hele sangen som følge av dette. Jeg syns Grieg på denne måten gjenspeiler den muntlige og overbegeistrede Veslemøy, og vi får en følelse av at hun snakker "rett fra leveren", og uten noe som helst filter. Garborg har skrevet seks strofer, men Grieg har valgt seg ut fem av de. Den strofen han har utelatt, inneholder Veslemøys assosiasjon til å være på kongens slott.

I Grieg originalmanuskript mangler det akkompagnement under strofe 2 til 5. Kan det tyde på at han vurderte en variert strofisk form? Det, i mine ører; hoppende glade mellomspillet, har han imidlertid fylt inn i klaverstemmen mellom samtlige strofer.

Assosiasjonen til folkedansens springar er påfallende. Taktarten er den samme, og det tidligere nevnte drivet fremover sier meg at melodien for all del ikke må stoppe, da stopper dansen! På grunn av nærheten til springaren, og ikke minst på grunn av at det er Veslemøy som snakker, vil jeg fremføre hele eller deler av sanger med folkemusikalske stiltrekk. I skrivende stund har jeg ikke bestemt meg for om jeg kommer til å fremføre hele Blåbær-Li med folkemusikalsk klangfarge, eller om jeg kun skal gjøre det på den siste strofen. I noteoppskriften står det en anvisning før siste strofe som handler om Jon;

⁴³ Betyr "livlig".

"Med forandret uttrykk". Det er selvfølgelig fullt mulig å uttrykke seg i flere kulører også innenfor folkemusikalske klangbehandling, men kontrasten ville bli større dersom jeg i de fire første versene hadde sunget klassisk, og forandret uttrykk i siste strofe. Bruk av ornamenter vil komme ut i fra om det er ord som jeg synes skulle bli løftet frem, og ellers når det måtte låte bra, gjerne på slutten av lange toner, og helt sikkert kommer jeg til å benytte forslag i noen fraseavslutninger.

Sangen "Blåbær-Li" er skrevet i F-dur, som i følge Finn Benestad er vårens toneart⁴⁴. Den affekten passer selvfølgelig godt til det yre uttrykket i både diktet og sangen. Sånn sett er det et problem at jeg vil transponere sangen ned til en annen toneart som gjør den folkemusikalske måten å synge mer organisk og mindre presset. Det vil i praksis si ned en liten ters, til D-dur. Ved en tilnærming mot folkesang vil det være problematisk å utfordre de naturlige registerovergangene i stemmen. Siden vi har med en syklus å gjøre, og Grieg nok har en tanke bak sangenes toneart og toneratene mellom sangene, vil det muligens være en løsning å synge et stev mellom "Veslemøy" og "Blåbær-Li" for å gjøre en endring av toneart mindre hørbart.

Regiforslag:

Her må jeg jobbe for å bli Veslemøy. Min egen assosiasjon til en lignende teatralisk skikkelse er Johan Falkbergets An-Magritt, som i likhet med Veslemøy er ei kvinne full av skjebner og standhaftighet, men også full av varme og yr glede. En annen assosiasjon til Veslemøy som kan være en hjelp inn i min fortolkning, er et hvilket som helst barn som blir revet med av sin egen lek og fortelling, hvor fantasiverdenen ikke lar seg skille fra den virkelige.

4. "Møte".

Tekstlig innhold og form:

Blåbær-Li avsluttes med et håp om at Jon tenker på henne. Og drømmen blir til virkelighet i det påfølgende diktet, "Møte". Det er søndag, og Veslemøy kjenner sterk forventning og lengsel. "*Då gjeng det som ei hildring yvi nuten, ho raudner heit; - der kjem den vene guten*". Det blir altså, som tittelen sier, et etterlengtet møte mellom Jon og Veslemøy, fullt av spenning og sammensatte følelsesreaksjoner. Praten mellom de to går både løst og tregt, de vandrer om kring med husdyrflokken og koser seg i det fine været gjennom hele ni diktstrofer. Men så, i de to siste strofene, utløses spenningen ved hjelp av tordenvær. Jon og Veslemøy må søke ly i "eit livdehol"⁴⁵, og der finner de hverandres nærhet.

Det er fortelleren som ser alt dette, og som betrakter de nært, men likevel på avstand. Siden fortelleren har synsvinkelen, vil jeg fremføre denne sangen med klassisk klangbehandling.

⁴⁴ Benestad, 1985:15.

⁴⁵ Ei slags berghule, overheng som fungerer som le mot nedbør og vind.

Noteoppskrift:

I tillegg til den fortellende synsvinkelen, er denne sangen i opus 67 den jeg minst synes inviterer til folkemusikalsk klangbehandling. Formen, rytmen og stemningen i diktet lar seg ikke forene med noen av folkemusikkens tradisjonelle mønstre. Ei heller noteoppskriften gjør bruk av anvisninger, frasering, eller ornamentikk som innbyr til alternativ klanglig fortolkning. Det eneste unntaket er akkompagnementets forspill; nærmest et lite tema som bruker et ornament som gir folkemusikalske assosiasjoner; dobbeltforslag. Deretter blir mistanken om at dette er nasjonalromantikk på sitt mest erketyperiske bekreftet; det folketoneaktige temaet leder inn til kromatiske bevegelser som beveger seg inn i en dominantakkord med septim (se noteeksempel).



Tonearten er F-dur, som før nevnt er affektlærens vårtegn. De to unge, Veslemøy og Jon er på alle måter i livets vår, og jeg tror tonearten på ingen måte er tilfeldig valgt fra Griegs side. Noteoppskriften sier "andante espressivo"⁴⁶ i alle utgaver, og levner ingen tvil om at det er mye følelser i sving. Lengsel kommer til uttrykk ved bruk av klaverets gående kromatikk på hver firedelspuls i strofens første halvdel. Hver frase går over fire takter, og det enkelte frasehøydepunkt, - eneren i hver fjerde takt, markeres med arpeggio i klaveret. Grieg bruker flittig crescendo og decrescendo. I strofens andre del endres karakteren, dynamikken er pianissimo og Grieg gir oss en stillferdig fanfare i det den vene guten kommer til syne. Det følelsesmessig tekstlige uttrykket som kommer på dette stedet i hver strofe, intensiveres også i klaveret, og et svært uttrykksfullt og dramatisk mellomspill løper ut ifra det store høydepunktet i takt 16. Sangen har strofisk form, og mellomspillet avsluttes på samme måte som sanger starter: med det folketoneaktige temaet. Temaet blir også anvendt som etterspill i gradvis lavere og lavere oktav. Grieg har valgt ut de tre strofene; 1, 2 og 11 til opus 67. Men slik har det ikke alltid vært. I Griegs aller første versjon av "Møte", er diktet gitt en ganske annen melodi og annet akkompagnement⁴⁷. Tonearten er fortsatt F-dur, og taktarten 4/4, men jeg opplever denne første melodien som langt mer "dagligdags" enn den melodien vi

⁴⁶ Betyr: gående og uttrykksfullt.

⁴⁷ Første versjon, svært forskjellig fra endelig versjon. Skrevet med penn, uten rettinger + en ukomplett blyantskisse.

kjenner fra opus 67. Temaet i forspillet er allikevel det samme, og akkompagnementets rytmiske forløp har også mange likhetstrekk. Det utagerende mellomspillet er tydeligvis ikke oppfunnet enda. Alle de elleve strofene er tatt med i utkastet, og jeg leker med tanken på å tillegge et par strofer med denne første melodien i min fremførelse. Det vil kunne belyse mer hva Jon og Veslemøy går og prater om, og den dagligdagse melodien vil kunne illustrere akkurat *det* godt. Kontrasten til det prangende og følelsesmessige større strofene vil mest sannsynlig være en heldig effekt. Den første versjonen er vedlagt oppgaven.⁴⁸

Regiforslag:

Det er fortelleren som står for synsvinkelen, men opplevelsen av Veslemøy og Jon er langt fra distansert. Jeg tror fortelleren må oppleve *gjennom* Veslemøy, men unngå å *spille* hennes karakter. Med tanke på valget jeg har gjort med å bytte tilbake til Garborgs plassering og syngende "Killingdans" før "Elsk", er det derimot viktig at jeg *blir* Veslemøy før "Killingdans". Jeg ønsker derfor å uttrykke hennes forelskelse ved å tralle en slått, hvor jeg har tekstlig frihet til å løpe rundt i overveldende glede, slik at vekslingen av synsvinkel blir tydelig (- for man traller jo gjerne når man har det bra?). Dette også for å illustrere "Killingdans" sitt budskap; som for øvrig er noe vanskelig og forstå siden den rett og slett inneholder konstruerte ord uten videre meningsinnhold. En slåttetrall kan også bidra til å forsterke det som fins av elementer av en halling i den etterfølgende sangen.

6. "Killingdans".

Tekstlig innhold og form:

Erfaringene fra "Møte" gjør Veslemøy hoppende glad, det er det ingen tvil om, og geitekillingsens yre dans er nettopp et uttrykk for det. Følelsene Veslemøy formelig oser av, blir av Garborg uttrykt gjennom et "dancespråk", med "asemantiske"⁴⁹ ord, og mye bruk av alliterasjon, rim og regler. Overstrømmende livsglede og ikke minst energi, veller fram av diktets rytmer, og av de kjapt skiftende synsinntrykkene av geitekillingsens lekne krumspring. Teksten er altså ikke en fortelling, men en sprutende blanding av syns- og lydinntrykk, kast, og av endeløs, overgiven glede. Disse ordene og denne stemninga er mer beskrivende enn hva en mer ordna fortelling kunne klart (Bø, 2002:102).

⁴⁸ <http://www.bergen.folkebibl.no/cgi-bin/websok-grieg?mode=p&st=a&tnr=201952&tpid=25404&kolonner=notems>. Lesedato 21.03.10.

⁴⁹ Ordets betydning betyr ingenting.

Noteoppskrift:

Dette er opus 67s lystigste og letteste sang. 2/4 takt, og 1907-utgaven sier "Allegretto gracioso e marcato"⁵⁰, mens originalutgaven sier "Allegretto vivace".⁵¹ Jeg synes denne siste (og altså første) anvisningen er noe mer karakterbeskrivende for sangens innhold. Akkompagnementet er notert med et klart budskap om korte toner, og venstre hånd nærmest tripper lett av gårde med korte åttendedeler. Assosiasjonen til killingen som tripper er påfallende. Høyre hånd skal vi se litt nærmere på. Hallingslåttene har en asymmetrisk formoppbygging med små melodiske motiver, gjerne på 2-3 takter. Grieg gjennomfører også et rytmisk motiv (se noteeksempel, takt 5 og 6), og sekvenserer dette motivet i andre verselinje. Men aksenten Grieg skriver på første og tredje åttendedel gjør fraseringen noe tung, og ikke helt stilriktig for hallingdansen. Han plasserer i tillegg aksenter på samme sted i sangstemmen.

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto gracioso e marcato." It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Norwegian: "hopp og hopp - pe ar tipp og topp - pe på" and "hopp og hopp - pe ar tipp og topp - pe på". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sixteenth notes in the left hand. The tempo and mood are indicated as "Allegretto gracioso e marcato".

Jeg ønsker heller at akkompagnementet spiller slik en felespiller ville frasert i et tilsvarende motiv i en halling, nemlig med motsatt aksenter, altså på andre og fjerde åttendedel (se noteeksempel). Dette gir spillet en sterkere fremdrift, i tillegg til å styrke tilnærmingen mot hallingdansen.

The image shows a musical score for a rhythmic motif. It consists of two staves. The top staff shows a sequence of eighth notes with accents on the first and third eighth notes of each pair. The bottom staff shows a sequence of eighth notes with accents on the second and fourth eighth notes of each pair. This illustrates the contrast in accent placement between the original score and the author's suggestion.

Grieg foretar også i denne sangen en musikalsk todeling av diktstrofen. Karakteren i akkompagnementet endres, og man får nærmest en pust i bakken. Jeg anser det som

⁵⁰ Betyr: Ikke så hurtig som allegro, grasiøst og markert (hver tone aksentuert).

⁵¹ Betyr: Ikke så hurtig som allegro, livlig.

svært viktig å ikke foreta en reduksjon i tempo i denne delen, det vil forhindre "dansen". Akkompagnementet hviler på halvnoter, men det skal være mulig å bevare tempo selv om affekten endres. Denne delen avsluttes med en fermate, før sangen bokstavelig talt hopper og danser videre, a tempo, etter den nednoterte fermaten. I klassisk fortolkning vil fermaten (som attpåtil er en tostrøken d), vanligvis bryte med pulsen, uansett om man bevarer tempoet i den rolige delen. Jeg har i skrivende stund ikke tatt noen avgjørelse på om jeg vil overse fermaten og bare synge videre for å bevare hallingdansens driv. Et annet alternativ er å holde fermaten med pulsen stadig gående.

Jeg ønsker altså en folkemusikalsk klangbehandling på hele denne sangen. I og med at ordene er asemantiske, og meningsinnholdet i teksten blir formidlet gjennom språklyder, er ikke tekstforståelsen den viktigste. Altså kan man tillate seg at felespilletts buestrøkfrasering og aksentene mer dominerende enn tekstuttalen. Det vil si at de musikalske betoningene går foran det tekstlige.

Regiforslag:

Jeg kunne tenke meg å bruke noen innslag fra hallingdansen her. Selv om det tradisjonelt sett er en mannsdominert dans, i alle fall lausdansen, vil jeg likevel forsøke å bevege meg i dansens uttrykk for å frembringe de folkemusikalske elementene. Det er også fristende å etterligne killingens "tripp", kanskje spesielt i mellomspillene. Sangen har noe suggererende over seg, og jeg ser for meg å utmattet deise ned i "lyngen" etter en livsglad dans. Kanskje ned på samme sted på scenen hvor handlingen i "Møte" fant sted, slik at henvisningen til forelskelsen blir tydelig.

For å nærmest roe ned til neste sang; "Elsk", ønsker jeg å synge et av de inderligste kjærlighetsstevne jeg kan og vet om: "Eg elsker stolen". Siden også "Elsk" er skrevet "i stevtone", vil en slik innledning kunne være med på trekke fram stevets særpreg.

5. "Elsk"

Tekstlig innhold og form:

Veslemøy vet det ikke enda, men hun har hatt sitt siste stevнемøte med Jon. Også for siste gang, blir han omtalt som "den snille guten". Kjærlighetsopplevelsen er i ferd med å gå over for hans del. Veslemøy er enn så lenge lykkelig uvitende. Hun lever på opplevelsen av deres møte resten av sommeren i Skarefjella. Synsvinkelen i "Elsk" er Veslemøys. Hun gir uttrykk for hva hun føler, det er hun selv som forteller. Diktet er også skrevet i *stevform*, og jeg vil hente fram stevformen som sentralt for min tolkning.

Stev er små, enstrofede dikt som vi møter i norsk folkediktning. De har gjerne forskjellig innhold, men grupperes etter tekstlig innhold, som visdomsstev, kjærlighetsstev, naturstev osv. Stevene ble diktet til et forholdsvis lite antall melodier, vi kjenner i dag til

ca. 40 tradisjonelle stevmelodier.⁵² I noen tilfeller kan flere stev danne en stevrekke, men som regel står et stev for seg selv. I "gamle dager" var "å stevjast" i sosiale sammenkomster en skikk. Dette kunne være en muntlig kappleik, hvor dialogen foregikk i stevform. Der kunne man enten dikte stevene selv underveis, eller omformulerer allerede kjente stev slik at de fikk en ny aktualitet i sammenhengen. Dette sier noe om det impulsive og uttrykksfulle man kunne uttrykke i stevform, og det er kanskje ikke så rart at Garborg bruker denne formen når Veslemøy spontant uttrykker sin kjærlighet og lengsel.

Vi deler stevene inn i tre kategorier, gamlestev, nystev og slåttestev. Sistnevnte møtte vi i første kapittel; "Eg aktar inkje" som er et slåttestev. Gamlestevet er den eldste stevtypen, og stammer tilbake til Island og 1200-tallet⁵³. Nystevets form er kjent fra 1700-tallet. En vesentlig forskjell på de to sistnevnte kategoriene, er at nystevenes synsvinkel oftest er i førsteperson, mens gammelstevene er i tredjeperson, ho/hun eller han. Nystevet har et direkte og inderlig uttrykk, mens gammelstevet sørger for at folkesangeren har en viss avstand til det omhandlende emnet. Gammelstevet formidlet ofte gammel visdom i ordspråklignende tekster eller små naturscener. Stroferytmen har også en vesentlig forskjell. Gammelstevet følger folkevisenes rytme med fire takter i første linje, og tre takter i andre. Dette mønsteret gjentas i tredje og fjerde linje.

Nystevet derimot, har fire takter i alle fire linjer, men rytmen veksler regelmessig slik at andre takt i hver linje har tre stavelser, mens det ellers er helst tostavinger i hver takt.

Nystevet var folkekulturens vanligste form å uttrykke kjærlighet og lidenskap på. At Garborg valgte stevets form på "Elsk", er derfor ikke så underlig. Allitterasjon er mye brukt i stevene, og allerede i første strofe fra Garborg finner vi eksempler også her; galne/guten, fangen/fuglen.

Noteoppskrift:

Elsk er en av to sanger i opus 67 som har variert strofisk form⁵⁴, men første og siste strofe er identiske. "Elsk" starter med anvisningen "Allegretto con moto"⁵⁵, med "i stevtone" i parentes⁵⁶. Første og siste strofe underbygger stevformen, og Grieg har tatt inn over seg dets muntlige form og setningsoppbygning, og skrevet inn en fermate ved første og andre strofelinjes slutt. Første og siste strofe innbyr dermed til en nesten resitativisk stil, akkompagnementet er også rytmisk sparsomt. Men i andre strofe skjer en endring. Her går Grieg over til springartakt, og teksten danser seg også mer og mer inn i den "ukontrollerte" verdenen bestående av hekser og troll. Grieg skriver ikke selv

⁵² Grinde, 1993:60.

⁵³ Stubseid, 1993:210.

⁵⁴ En eller noen av strofene har en annen musikalsk utforming enn første strofe. Med variert strofisk form har komponisten mulighet til å bevare helheten i stykket og å belyse nyansene i diktet. Den andre sangen som har denne formen er "Ved Gjøtlebekken".

⁵⁵ Betyr: ikke så hurtig som allegro, med bevegelse.

⁵⁶ Bare i 1907-utgaven.

"springar", men "allegro", og i motsetning til stevdelen i første strofe, har denne delen fast puls. Grieg forblir i en tretaktsfølelse i de neste tre strofene, men i fjerde strofe halveres taktarten til 3/2. C-dur er det tonale grunnlaget, men Grieg tilslører toneartsfølelsen ved egenartede modale kadenser. En rekke forskjellige tonerater trekkes inn i springar-partiet. Sangens sjette og siste strofe er altså lik som den første. Nå er også Veslemøy kommet "nedpå" jorda igjen, forlatt den trollbundne ønskeverdenen, og avslutter med spørsmålet: "Skal tru han tenkjer på meg i kveld?"

Grieg har valgt å ikke benytte den siste diktstrofen, hvor Garborg sier at "på sundag kjem han, tra-lall-la-la!" Dette er et relativt vesentlig poeng for å fullt ut kunne forstå det tekstlige poenget i neste sang, nemlig at "ho (Veslemøy) sit ein sundag lengtande i li". Jon hadde lovt han skulle komme, men gjør det ikke. Sviket Veslemøy opplever kommer likevel frem, siden søndagen er allment kjent som den mest brukte dagen for beiling, og eventuelt kirkegang. Helst begge deler på Jæren, kanskje.

Grieg har plassert denne sangen som nr. fem i sitt opus, altså etter "Møte", og før "Killingdans". Som nevnt på side 53 mener man at det har med den strengt oppbygde bueformen å gjøre. Jeg velger imidlertid å bruke Garborgs rekkefølge, altså plassere "Elsk" etter "Killingdans". Dette gjør jeg av handlingsmessige årsaker. Siden jeg også tillegger noen sanger i min fremførelse, er ikke bueformen lenger et argument for å endre handlingsforløpet.

Denne sangen vil jeg fremføre med folkemusikalsk klangbehandling. Veslemøy har synsvinkelen, og henvisningen til stev fra Griegs side er også en tungtveiende inspirasjon. Men dette får et par konsekvenser for hvordan jeg tolker notebildet. Rytmen i stevet skiller seg fra Griegs plassering av takten. Grieg skriver:

Den galne guten min hug hev dåra.

Stevets rytme medfører en forflytning av taktstrekene:

Den galne guten min hug hev dåra.

Dette medfører at akkompagnementet må betone sin første akkord som om det var opptakt, og oppleve tredje slag i andre takt som ener. Da blir betoningene riktige innenfor det folkemusikalske mønsteret.

Som i "Killingdans" er det fristende å hente inspirasjon fra felespillet buestrøkfraseringer for en mer særpreget utførelse av springaren i midt-delen. Akkompagnementet spiller konsekvent jevne firedeler i pianissimo, med "prikk" på hver firedel, altså skal de utføres kort og svakt. Alt etter i hvilken tradisjon springaren er i, vil den rytmiske "strikkmetaforen" være beskrivende for rytmisk plassering. Jeg velger her å ta utgangspunkt i tradisjonen fra Hordaland. I springardansen er alle tre slagene like lange og like tunge. Det vil bety at jeg må passe meg for ikke å betone enerne for mye, som jo er lett å gjøre i en tre-takt.

Regi:

Her har jeg ikke så mange forslag, men jeg ser for meg selv i utgangspunktet på samme sted som "Killingdans" endte. Det er fristende å komme opp i stående stilling i løpet av midtdelen (2., 3. eller 4. strofe) som jeg tidligere har assosiert med springardansen. Sangen vil jeg skal ende der den startet; i lyngen. Veslemøy husker plutselig på at hun må passe på dyrene, og det er dermed tid for en lokk.

"Ku-Lok"

Tekstlig innhold og form:

Garborg knytter nok en gang båndene til en velkjent, folkelig sjanger. Kulokk er sanger som budeiene synger for å samle dyreflokken sin, og er en tradisjon som, om ikke i så stor grad som før, er levende den dag i dag. Kulokkene var særlig knyttet til seterdrift, og som tidligere nevnt har denne driftsformen minket. Jeg tilbrakte imidlertid mine 17 første somre på ei seter i Rennebu, og husker godt lokken som mor brukte for å kalle inn kyrne på. Denne setra er fortsatt i drift, og det forundrer meg ikke om også dagens budeier bruker lokk for å samle kyrne til melking.

"Ku-Lok" er derfor en opplagt låt å synge på folkemusikalsk måte. Dette også fordi det er Veslemøy som snakker og lokker, og det er også en slags kjærlighetserklæring fra Veslemøy til dyrene. Det er bjellekua som nyter godt av hennes varme følelser. *Å kyri mi vene, å kyri mi! Å kyri mi gode (...), Å kyri mi snille (...)*. Veslemøy trekker denne "venninna" med seg inn sin egen opplevelsesfylde og forelskelsens lykke, og utbasunerer også gleden over konkrete og vakre glimt av sommer som også fyller diktet. Gjennom en hel sommer i fjellet er det kanskje ikke så rart at man opparbeider en naturlig kommunikasjon med kyrne.

Noteoppskriften:

Denne sangen valgte Grieg ikke å innlemme i opus 67. Kanskje var den for særpreget folkemusikalsk, og ikke ville få det rette uttrykket i en klassisk fremførelse? "Ku-Lok" er utgitt i "Edvard Grieg samlede verker"⁵⁷. I et tidlig manuskript er det notert *cor anglaise* (engelsk horn), nok en indikasjon på at Grieg hadde et orkester i tankene (Benestad og Schjelderup-Egge, 1980:292). Dersom Grieg mente han ikke stilte med et ferdig produkt, kan det selvfølgelig være årsaken til utelatelsen fra opus 67. La oss ikke spekulere mer i det. Akkompagnementet er svært enkelt, og spilles bortsett fra i forspill, mellomspill og etterspill med én hånd. Ellers har det rollen som ekko for budeia som lokker. Ekkoet er fullstendig i de to første verselinjene, mens det nærmest svinner hen og bare gjengir slutten av de to neste verselinjene. Det er som om man kan høre ekkoet fra den andre siden av dalen. I etterspillet har Grieg innlemmet en stubb han selv hadde notert ned etter budeia Susannes bukkehornlåt fra turen i Jotunheimen i 1886 (Benestad og

⁵⁷ Se vedlegg.

Schjelderup-Egge, 1980:293). "Ku-Lok" inneholder tre strofer, mens diktet har fem. Sangen har derfor et klart lydsk preg.

Jeg vil gjerne innlemme denne sangen i konserten av flere årsaker. For det første syns jeg den illustrerer den naturlige kommunikasjonen Veslemøy har med dyrene. For det andre er den et svært godt eksempel på Griegs anvendelse av folkemusikken. Noteoppskriften på "Ku-Lok" er vedlagt oppgaven.

Regi:

Her må jeg være Veslemøy, og ha en dialog med en imaginær ku. Kanskje kan flygelet illustrere bjellekua? Det er som kjent hjul på et flygel, og jeg tror det kunne vært underholdende om flygelet kunne "lystret" lokken og rullet til "meg". Jeg funderer også på å tillegge en lokk etter Magnhild Almhjell fra Nordmøre. Det å lokke, kan også være illustrerende for Veslemøys lengsel etter Jon. Med tanke på temaet i neste sang, "Vond dag", er en lokk med adresse til Jon med på å underbygge skuffelsen over at han ikke kommer, som han jo har lovet.

7. "Vond dag".

Tekstlig innhold og form:

Det er søndagskveld og tidlig høst. Veslemøy har venta tålmodig mange søndager i strekk uten at guten Jon kom på besøk, slik han sa han skulle. Så får hun vite av Gamlefar på Skare som har spurt nytt ved kirka, at Jon, "som så ho trudde, lett sin lovnad braut/ flogsa fritt med alle jentor gilde." Og det viser seg at han har valgt "sjølve rike megga i frå Ås". Jon velger altså rikdom i stedet for kjærlighet. Temaet "grådighet på makt og gods og gull", er tilbakevendende, når Haugekongen frir til Veslemøy, frister han også med makt og rikdom, og byr henne nettopp et slikt liv som Jon også velger. Sviket er i tillegg en offentlig sak, og ikke minst en realitet for Veslemøy. Verden raser for henne.

Noteoppskriften:

Denne noteoppskriften er en av de minst folkemusikknære i opus 67. Riktignok har Grieg skrevet inn to ornament (forslag) i strofenes to første linjer. Han må ha hatt musikalske intensjoner med akkurat det, for forslagene er plassert på relativt uviktige ord, og henholdsvis på fjerde slag i takt 3, og tredje slag i takt 4. Jeg føler at disse forslagene likevel er på sin plass i en klassisk fremføring, de har også noe lett og håpefullt over seg. Denne motsetningen til det triste kan ha forsterkende følelsesmessig effekt. Synsvinkelen i diktet er hos fortelleren, og det gjør at valget faller på en klassisk fremførelse. Tonearten er (og blir) f-moll, i likhet med "Det syng". "Vond dag" slutter på mange måter sirkelen, eller syklusen, ikke bare med å gå inn for landing med samme toneart som første sang; melodiene har likhetstrekk i åpningsfrasen, begge har opptakt og bryter en f-mollakkord i andre omvendning, dog med ulik rytme. "Det syng" sin advarende og formanende undertone, blir i "Vond dag" bekreftet. Det har vært mye

natur- og livsglede i de mellomliggende sangene, men vi aner på tross av denne livskraften hele tiden at noe negativt skal hende.

"Vond dag" har strofisk form, og til sammen to strofer er benyttet. I Griegs originalmanuskript har han derimot også skrevet akkompagnement til 2., 3., og 5., diktstrofe. I femte strofe har han til og med tatt seg noen tekstilige friheter: Grieg har bytta ut siste verselinje i femte strofe som opprinnelig er "Men no han vankar klok på bele-rås, til sjølve rike megga ifrå Ås", med siste verselinje i fjerde strofe: "Ho kjenner styng i bryst og skjelv i kne; i vanmagt trøytt ho sig på stolen ned". Det var muligvis en litt usofistikert ordbruk fra Garborg som ikke passet inn i datidens borgerlige kunstnerhjem. Grieg tonesatte altså fem av sju diktstrofer, men endte som sagt opp med bare to, 1. og 7. diktstrofe. Budskapet om at "no må ho døy", blir stående til slutt, og vi kan derfor ikke ut i fra Griegs strofeutvalg vite at Jon faktisk har funnet seg en *annen dame*. Vi *aner* det nok, men vissheten vi som lesere får om at et svik har funnet sted, er stort og vondt nok som det er.

Jeg finner ingen forskjeller for øvrig i de ulike utgavene. "Andante espressivo", sier alle anvisningene. Denne sangen bare rusler og går sin tunge og svekne vei. Akkompagnementet har dog en interessant intro som minner om introen på "Elsk", bare med en annen rytme. Jeg opplever det som om at Grieg har ment å lage denne henvisningen til de lykkelige tidene, og tekstlig er det fortsatt et snev av håp i første halvdel av første strofe. Men i løpet av to vers, er sviket en realitet. Søndagen har allerede blitt ukedagen hvor de møtes, som det sto i sang nr.2, "Ho sit ein sundag lengtande i li." Akkompagnementets skrur sakte, men sikkert det smertefulle sviket "sakte inn i kroppen" ved hjelp kromatiske bevegelser særlig i høyre hånd, og bevarer en sterk intensitet og fremdrift. Det er alltid en firedel som er i bevegelse.

Regi:

I denne sangen tror jeg det holder at teksten taler for seg.

8. "Ved Gjætle-bekken"

Tekstlig innhold og form:

Veslemøy snakker. Veslemøy opplever. Diktet er delt i tre: først en naturskildring, så en halvdrøm om lokkende musikk, og til slutt et møte med huldra. Vi føres først inn i de lyd- og sanseintrykkene som hun får fra bekken, og i de følelsene og fornemmelsene den vekker hos henne. Alt det hun faktisk ser, formidles i vanlig naturspråk. Men så kommer de lydhermende ordene som er bortenfor normalspråkets uttrykk. Surlande, kurlande osv. Samtidig veksler lengden på verselinjene mellom to og fire takter, - fram til avslutningslinja som har tre. Det er som om bekken synger en bånsull for henne. Bekken klarer også til slutt å vugge henne i søvn. Men på vei mot søvnen opplever hun at bekkesuset vekker sammensatte lengsler i henne. Etter det vonde som har slått innover

henne, trenger hun "kvile, kvile". Men hun er ikke ferdig med det som har skjedd, og bekken kan kanskje hjelpe henne med å "drøyme, drøyme". Og videre, og "minnast, minnast". Til slutt blir det likevel for vondt, og bekken må hjelpe henne i å "gløyme, gløyme", og til slutt å "blunde, blunde". Jeg har hørt mange tolkninger av Haugtussa som går ut på at hun her dør, og også at det er Veslemøy selv som tar livet av seg. Dette er en mulig tolkning ut i fra at Grieg velger å avslutte sangen her, og utelate delen som omhandler huldra. For øvrig er dette siste sang i opus 67, så den "avsluttende" tolkingen er for så vidt ikke oppsiktsvekkende. Men fullt så "enkelt" er det ikke. Dette kommer jeg tilbake til avslutningsvis.

Noteoppskriften:

Grieg benytter seg denne gangen av variert strofisk form. "Ved Gjætle-Bekken" har fem strofer der første og andre strofe er like, og den femte er ganske lik strofe en og to. Siste strofe inneholder noen taktmessige forskyvinger. Sangen starter og slutter i A-dur. Tekstrytmen er en halling, og melodiføringen til Grieg minner også om en halling. Men taktarten er 4/4, og har anvisningen Allegro moderato i alle utgaver. Dette gir de konstant løpende sekstendelene i akkompagnementets høyre hånd en letthet som svært lett oppleves som bekkens vann. "Bekkens strøm" tikker og går gjennom hele sangen, bortsett fra i den avsluttende verselinja i hver strofe når Veslemøy nærmest sukker "Å her vil eg kvila/drøyma/minnast/gløyma/blunda". Da stopper akkompagnementet opp og hviler, før det igjen sildrer videre.

Denne sangen har jeg i skrivende stund ikke landet på om jeg skal fremføre med folkemusikalsk klangbehandling, eller klassisk. Dersom jeg vil gjennomføre at Veslemøys synsvinkel er ensbetydende med folkemusikalsk klangbehandling, er valget enkelt. Det er også en "dialog" mellom bekken og Veslemøy, og det talenære språket blir tydeligere i gjennom folkesang. På den andre siden har Grieg komponert en svært ekspressiv og dynamisk sang, med flere tempovariasjoner. Det taler for en klassisk klangbehandling.

Regi:

Konserten i sin helhet kommer til å avslutte med "Ved Gjætle-Bekken". Dette er som tidligere nevnt litt avbitende, med tanke på resten av handlingsforløpet i historien om Veslemøy. Det blir i alle fall viktig å avslutte med livskraft, og unngå en fortolkning som leder publikums tanker mot drukningsdøden.

Historiens fortsettelse.

I Garborgs diktning fortsetter historien etter Griegs siste tone. Inn Veslemøys halvvåkne innsøvning tumler troll og folk fram i saftige ordlag skrevet i springartakt, og Veslemøy suggereres inn i en innsmigrende stemning, - før Haugekallen igjen danser fram for henne i en fyrig gangar: "Fram dansar ein haugkall fager og blå, med gullring om håret som fløymer...". Huldra trøster henne, og sier at Jon fortsatt ikke har glemt henne. Om så

er, det blir ikke Jon og Veslemøy. Men det blir heller ikke Haugekallen og Veslemøy. Hun kjemper videre den harde kampen mot mørkemaktene gjennom mange prøvelser, men endelig kommer viser søstra seg, og forteller at Veslemøy er "fri".

Avsluttende kommentar.

Når jeg nå befinner meg på slutten av dette skrivende masterarbeidet, er følelsen av å være i "startgropa" paradoksalt nok mest overveldende. Jeg sitter med en følelse av at det bare så vidt har begynt. Det er i tiden fram mot avsluttende masterkonsert, at jeg skal bevege meg, krype og gå, løpe og hoppe, rundt i det tradisjonelle grenselandskapet. Og kanskje også vil jeg falle og slå meg hardt. Mitt håp er at denne skriftlige prosess jeg har vært gjennom, har gitt meg en god ballast for å kunne trives i dette grenselandskapet.

Gjennom masterarbeidet har jeg utvidet min egen palett for fortolkning. Gjennom sangtimer har jeg erfart, gjennom lesning har jeg tenkt, og gjennom lytting har jeg forstått. Jeg mener å ha fått flere strenger å spille på.

Jeg finner stor glede og verdi i å uttrykke meg gjennom sang, og det har derfor vært berikende i og få kjennskap til den vokale folkemusikkens håndverk. Det gir meg mulighet til å anvende flere klangfarger, og dermed lage nye personlige, musikalske uttrykk. Jeg forutsetter likevel at det er den samme stemmen, altså min stemme, som synger, med den skolerte historie og erfaring jeg til enhver tid måtte ha. Men med tankens kraft, og en bevisst og kunnskapsrikt forhold til egen kropp og eget instrument, har vi som sangere uendelige variasjonsmuligheter. Jeg står nå tryggere i egne musikalske og klanglige valg.

Når *det* er sagt, er jeg på ingen måte utlært.

Så er da også grensene i bevegelse. Det er det som er så spennende.

Referanser.

- Askjem, T., Bonnevie, T., Borchgrevink, Buen Garnås, A., Huvestad, S. (Red.). (1984). *54 viser og stev fra Øst-Telemark*. Oslo: Grøndahl & Søn Forlag AS.
- Aksdal, B. og Nyhus, S. (Red.). (1993). *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aksdal, B., Buljo, K. A., Fliflet, A., og Løkken, A. (1998). *Trollstilt. Lærebok i tradisjonsmusikk*. Oslo: Gyldendal Undervisning.
- Arder, N. K. (2001). *Sangeleven i fokus*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Benestad, F. (1985). *Musikklære*. Skien: Finn Benestad og TANO A/S.
- Berge, O. K. (2008). *Mellom myte og marknad*. Høgskolen i Telemark.
<http://teora.hit.no/dspace/bitstream/2282/710/1/Masteroppgave.pdf>
- Berge, O. K. (2008). "Mellom myte og marknad". *Årbok for Norsk Folkemusikk 2008*. Norsk Folkemusikk- og Danselag (2009). Side 4-31.
- Benestad, F og Schjelderup-Ebbe, D. (1980). *Edvard Grieg, mennesket og kunstneren*. Oslo: Aschehoug & Co.
- Bjørkøy, S. (1999). *Innføring i anatomi og stemmefysiologi*. Forfatterens utgivelse.
- Bjørkøy, K. "Stemmeklang og tungeform" i: Karevold, I., Jørgensen, H., Hanken, I. M., Nesheim, E. (Red.). (2000). *Flerstemmige innspill 2000*. Norges Musikkhøgskole, 2000:1, side 39-74.
- Buen, H. K., Buen Garnås, A., Myhren, D. G. (Red.). (1978). *Ei vise vil eg kveda. Songar på folkemunn i Telemark med noter*. Oslo: Tiden Norsk forlag. :13
- Blom, J. P. (1993) "Hva er folkemusikk?" i *Fanitullen*. Aksdal, B. og Nyhus, S. (Red.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Brown, O. (1996). *Discover your voice. How to develop healthy voice habits*. San Diego, London: Singular Publishing Group, Inc.

- Bø, G. (2002). *Veslemøys verden. Veiviser i "Haugtussa"*. Oslo: Aschehoug & Co.
- Eken, S. (1998). *Den menneskelige stemme : psyke, soma, funktion [og] formidling*. København: Hans Reitzel.
- Garborg, A. (1992). *Haugtussa*. Oslo: Aschehoug & Co.
- Grinde, N. (1993). *Norsk musikkhistorie: Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 år*. Oslo: Musikk-huset.
- Habbestad, I. (2009). "Stilkjensla ligg ikkje i lyden". *Årbok for norsk Folkemusikk 2009*. Norsk Musikk- og Danselag. Side 39-61.
- Hansen, L. H., Ressem, A.N., Åkesson, I. (Red.). (2009). *Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentagelse og variasjon*. Oslo: Novus AS.
- Havåg, E. (1997). *"For det er Kunst vi vil have". Om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivertradisjon og folkemusikkforskning*. Oslo: Noregs forskingsråd og forfatteren.
- Kjølberg, K. (2010). *Rom for romanser. Om konsertdramaturgis musikkformidling i romansekonserter*. Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Kvifte, T. (1982) "Hva forteller notene? Om noteoppskrifter av folkemusikk" i *Arne Bjørndals hundreårs-minne*. Bergen.
- Kvifte, T. (2005) "Fleksibelt Metrum" - Noen refleksjoner med utgangspunkt i norsk folkemusikk." *Balladar & Blue Hawaii*, Edvardsen, E. H., Kvideland, R., Ressem, A. N., Thedens, H. H., (red). Oslo: Novus forlag, 2005. Side 199-206.
- Kvifte, T. (1986). "Strøkfigurer – en side av bueteknikken i den norske hardingfele- og felemusikken". *Sumlen*, Årbok for vis- og folkmusikkforskning.
- Løvlid, U. (2002). *"Ein song etter..."* Hovudfag i utøving med fordypningsemne. Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Martinsen, S. R., Reinåmo, S., Steffenak, K. (1996). *Crescendo. Fra renessanse til rock*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S.
- Norsk Folkemusikk- og Danselag (2009) *Årbok for Norsk Folkemusikk 2009*.
- Nyhus, S. (1993). "Notasjon av folkemusikk" i *Fanitullen*. Aksdal, B. og Nyhus, S. (Red.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Schjelderup, G. (1995) "Innledning". *Samlede Sange*, Mindeutgave, bind 2b, Musikkverkstedet Fredrikstad.

Sevåg, R. (1993). "Toneartsspørsmålet i norsk folkemusikk" i *Fanitullen*. Aksdal og Nyhus (Red). Oslo.

Skard, S. (1992) "Etterord" i *Haugtussa*. Arne Garborg. Oslo: Aschehoug & Co.

Stubseid, G.(1993) "Vokalmusikken" i *Fanitullen*. Aksdal og Nyhus (Red). Oslo.

Sundin, N.-G. (1983). *Skapande interpretasjon och musikalisk instudering*. Stockholm: Nils-Göran Sundin.

Stølen, A. (1995). *Songskatten vår*. Oslo: Samlaget.

Wikshåland, S. (2009). *Fortolkningens århundre*. Oslo: Scandinavian Academic Press.

Wikshåland, S. "Fortolkningens århundre". Artikkel i Dagbladet 02.12.09.

Noteutgivelser:

Grieg, E.: *Haugtussa*. Tilgjengelig som pdf-fil frå Folkebiblioteket i Bergen.

Grieg, E.: *Haugtussa*. 1995 "Samlede sange", bind 2B. Fredrikstad: Musikkverkstedet,

Grieg, E.: Romanser opus 58 – 70, bind 15. "Edvard Grieg, samlede verker". 1991. Fog, D. og Grinde, N. (Red). Frankfurt, Leipzig, London, New York: C. F. Peters

Internettkilder:

Folkebiblioteket i Bergen: www.bergen.folkebibl.no

Ballade. www.ballade.no

Wikipedia: www.wikipedia.org

Carnegie Hall: www.carnegiehall.org

Aust-Agder Kulturhistoriske senter: www.aaks.no