

Ve'dunderlæ

-perspektiv på den munnlege kommentaren i
hardingfelekonserten

Det utøvande masterstudiet med fordjupingsemne
Norges musikkhøgskole, haust 2010

Gro Marie Svidal

INNHALDSLISTE:

FØREORD	5
KAPITTEL 1: BAKGRUNN	6
1.1 INNLEIING	6
1.2 MASTERPROSJEKTET	7
1.2.1 Målsetnad og forskingsspørsmål.....	7
1.2.2 Form og innhald på oppgåva	8
1.2.3 Erfaringar frå feltet	8
1.3 MUSIKKFORMIDLING.....	10
1.3.1 Munnlege kommentarar.....	12
1.3.2 Lyttekompetanse og førforståing.....	13
1.3.3 Rom for musikkoppleving.....	14
1.4 SENTRALE OMGREP	15
1.4.1 Tradisjonsomgrepet	15
1.4.2 Konserten.....	17
1.4.3 Historia til hardingfelekonserten	19
1.4.4 Hardingfelekonserten og den munnlege kommentaren.....	21
KAPITTEL 2: METODE.....	24
2.1 FORSKING I EIGEN PRAKSIS	24
2.2 AKSJONSFORSKING	25
2.3 FORSKINGSDESIGN	26
2.3.1 Konsertane	26
2.3.2 Fokusgruppene.....	27
2.3.3 Logg og refleksjonsnotat.....	28
2.3.4 Lyd- og videoopptak.....	29
2.3.5 Analyse	29
2.4 SIDER VED FORSKING I EIGEN PRAKSIS	30
KAPITTEL 3: TEORETISKE PERSPEKTIV PÅ DEN MUNNLEGE KOMMENTAREN.....	32
3.1 KONSERTEN SINE TRE TEKSTAR	32
3.1.1 Paratekst.....	33
3.1.2 Den munnlege kommentaren som paratekst.....	34
3.1.3 Utøvaren som paratekst	35
3.1.4 Konteksten	36
3.1.5 Kontekst og den munnlege kommentaren	38
3.2 RETORIKK.....	39
3.2.1 Retorisk kommunikasjon.....	40
3.2.2 Overtying.....	43
3.2.3 Talaren si truverde.....	43

3.2.4 Dei fem fasane i retorikken.....	46
3.2.5 Talaren sine tre oppgåver.....	46
3.2.6 Det munnlege, skriftlege og improvisasjon.....	47
3.2.7 Actio	48
3.2.8 Musikkformidling som musikken sin retorikk	49
3.2.9 Konserten som retorisk situasjon.....	49
KAPITTEL 4: FØRSTE AKSJON	51
4.1 FØREBUING TIL KONSERT	52
4.2 KONSERTEN.....	55
4.2.1 Gangen i konserten	56
4.2.2 Innhaldet i kommentarane	56
4.2.3 Den munnlege framlegginga	57
4.2.4 Mimikk og gestar.....	57
4.2.5 Refleksjon etter observasjon av konsert nr 1.....	58
4.3 FOKUSGRUPPA.....	58
4.3.1 Innhald i dei munnlege kommentarane	59
4.3.2 Funksjon og oppleving	59
4.3.3 Spelemannen si framferd på scena	62
4.3.4 Kven er målgruppa for konserten?.....	63
4.3.5 Konsertform og lokale.....	64
4.3.6 Formidling og bruk av manus.....	65
4.4 TANKAR VIDARE	66
KAPITTEL 5: ANDRE AKSJON.....	67
5.1 FØREBUING TIL KONSERT	68
5.2 Konserten	70
5.2.1 Gangen i konserten	70
5.2.2 Innhaldet i kommentarane	71
5.2.3 Den munnlege framlegginga	72
5.2.4 Mimikk og gestar.....	72
5.2.5 Refleksjon etter observasjon av konsert nr 2.....	73
5.3 FOKUSGRUPPA.....	74
5.3.1 Innhaldet i den munnlege kommentaren	74
5.3.2 Funksjon og oppleving	75
5.3.3 Spelemannen si framlegging og framferd på scena	76
5.3.4 Konsertforma	77
5.3.5 Førebuing og bruk av manus.....	78
5.4 TANKAR VIDARE	79
KAPITTEL 6: SISTE AKSJON: VE'DUNDERLÆ	80
6.1 FØREBUING	80
6.2 UTVIKLING AV TEKST	83
6.3 INNSTUDERING	85
6.4 PRØVEKONSERTANE.....	88
6.5 KONSERTEN.....	88
6.5.1 Gangen i konserten	89
6.5.2 Innhaldet i kommentarane	90

6.5.3 Den munnlege framføringa.....	90
6.5.4 Mimikk og gestar	91
6.6 REFLEKSJON	91
KAPITTEL 7: DEN MUNNLEGE KOMMENTAREN I PERSPEKTIV.....	93
7.1 DEN MUNNLEGE KOMMENTAREN	93
7.1.1 Fokusgruppene sine opplevingar	94
7.1.2 Innhald gjev konsertform.....	94
7.1.3 Retorikk i kommentaren	95
7.1.4 Det munnlege, skriftlege og improvisasjon	97
7.1.5 Arbeidsfasane til konsertane.....	98
7.2 Å SKAPE KONTEKSTAR	99
7.2.1 Den munnlege kommentaren som paratekst.....	99
7.2.2 Den munnlege kommentaren skapar kontekst	100
7.3 Å REPRESENTERE SEG SJØLV.....	100
7.3.1 Truverde	100
7.3.2 Actio	101
7.3.3 Utøvaren som paratekst	102
7.4 ROM FOR MUSIKKOPPLEVING	103
7.4.1 Formidlaren si makt	104
KAPITTEL 8: OPPSUMMERING OG AVSLUTNING.....	105
LITTERATUR	107
ANDRE KJELDER.....	109
VEDLEGG: MANUS TIL VE'DUNDERLÆ	110

FØREORD

Det er ei underleg kjensle å sitje med mitt eige masterarbeidet i hendene. Ein lang prosess er i ferd med å gå over i ein ny fase. Eg har i prosjektet gått djupt inn i mi eiga kunstnarlege utøving. Det har gjeve meg ny kunnskap om og nytt engasjement for musikkformidling generelt og dei munnlege kommentarar i ein konsert spesielt. Sjølv om forskinga har vore retta mot meg sjølv, håpar eg oppgåva kan inspirere andre utøvarar i alle stilartar til tenking om og medvitsgjerung kring munnlege kommentarar i samband med framføring av musikk. For min del er dette arbeidet ein liten del av ei kontinuerleg forskning i eigen praksis.

Det er mange eg ønskjer å takke. Eg vil rette ei stor takk til Kristin Kjølberg som har rettleia meg i det vitskaplege arbeidet med masterprosjektet. Gjennom engasjerande og kunnskapsrike samtalar har ho gjeve meg mot og inspirasjon i arbeidsprosessen. Likeeins vil eg takke regissør Mette Brantzeg som rettleia meg i det kunstnarlege arbeidet med konserten *Ve'dunderlæ*. Hennar kunnskap og medmenneskelege innsikt gjorde prosjektet lærerikt og utviklande.

Eg vil takke Indre Sunnfjord Spelemannslag og Osafestivalen for samarbeidet om konsertane i Jølster og på Voss. Eg vil takke deltakarane i dei to fokusgruppene. Gjennom samtalene har eg tileigna meg ei større forståing for mi eiga utøving på scena. Silje Støfring og Liv Ulvik skal ha takk for at dei stilte opp som sekretærar. Eg vil også takke Norges musikkhøgskole for økonomisk stønad til utviklinga av *Ve'dunderlæ*.

Liv Ulvik og Bjørn Kjellemyr skal ha ei spesiell takk fordi dei deltok musikalsk i kvar sin konsert. Takk til Sigrid Winther for teknisk hjelp med opptak og redigering, og takk til Siri Hovde for tilbakemeldingar i skriveprosessen.

Stor takk går til alle læremeisterane mine, til spelevener og medstudentar som på ulike måtar har inspirert meg. Eg vil også takke familien min i Svidalen og Rudsgården. Ei spesiell takk til Klas Anders.

Oslo, oktober 2010

KAPITTEL 1: BAKGRUNN

1.1 INNLEIING

Eg er utøvar på hardingfele og har tatt del i den norske folkemusikken sidan eg var heilt lita. I samvær med spelemenn og på konsertar, har eg lagt merke til at mange snakkar om slåttane sine før dei spelar dei for andre. Kommentaraner kan vere korte eller lange og i dei alle fleste høva er dei ein naturleg og stor del av formidlinga av slåttane. Det dei fortel råmar inn og set slåttane i ein spesiell samanheng, ei forståingsråde eller ein kontekst¹, som hjelper lyttaren i fortolkinga av slåttane. Kommentaraner spelar også inn på kontakta mellom spelemann og tilhøyrar og det viser spelemannen som person.

I denne oppgåva vil eg setje lys på munnlege kommentarar i ein scenisk situasjon, nemleg hardingfelekonserten. Eg vil sjå på høve eg har som utøvar av hardingfeletradisjonen, til medvite å bruke munnlege kommentarar for å legge til rette for rikare rom for musikkoppleving² hos tilhøyrarane. Kva kjenneteiknar den munnlege kommentaren? Kva funksjon kan munnlege kommentarar ha i ein hardingfelekonsert? Kva innhald i den munnlege kommentaren er relevant, interessant, forventa eller akseptert? På kva måtar kan eg som utøvar legge fram den munnlege kommentaren? Dette er nokre spørsmål eg har stilt meg. Oppgåva fell inn under fagfeltet musikkformidling.

Ein munnleg kommentar til ein slått kan henge tett saman med slåtten og opplevast som ein del av denne. Eksempel på det er slåttesoger og anekdotar. Ei soge er ei forteljning eller ei historie. Ein anekdote er ei kortare, karakteristisk historie, ofte om ein kjend person. Spelemannen fortel dei uavhengig av situasjonen slåttane vert framført i. Dei kan like gjerne forteljast på ein konsert som i møtet mellom lærermeister og elev. For mange spelemenn er slåttesogene like viktige som slåtten.

Innhaldet i slåttesogene og anekdotane kan variere, og opphavet kan vere ulikt. Somme tider er soga og anekdoten utgangspunkt for slåtten, andre gonger er det motsett. Slåttesogene og anekdotane er ofte gamle og kan lære oss om hendingar tilbake i tid, om til dømes normer og rollemønster i det gamle bondesamfunnet. Dei kan fortelje om einskilde menneske, om grupper, om dyr, eller om underjordiske skapnader. Men innhaldet kan også vere dagsaktuelt og handle om tvangsekteskap, drap eller sviktande kjærleik. Somme tider har sogene og anekdotane ein moral. Det kan vere spanande å høyre ei gamal slåttesoge setje fokus på eit dagsaktuelt tema. Slik kan dei byggje under det tidlause i musikken. Slåttesogene kan vere forma som små dikt eller vers, kalla viser eller stev. Melodien i visa eller stevet, liknar ofte melodien eller einskilde motiv i slåtten.

Ein munnleg kommentar treng ikkje vere ei slåttesoge eller anekdote; ikkje alle slåttar har historier som høyrer til. Då er det vanleg at spelemannen går bort frå den narrative og underhaldande kommentaren, og i staden lagar ein kommentar med tydelegare informativ karakter. Spelemannen kan mellom anna seie kva slåtten heiter, forklare kva namnet tyder eller kvar namnet har opphav. Han kan seie kvar han har

¹ Sjå kapittel 3.1

² Sjå kapittel 1.3.3

lært slåtten, når kjelda til slåtten levde, eller kva felestille slåtten går på. Denne forma for munnleg kommentarar vert også nytta uavhengig av situasjonen slåtten vert framført i.

Det er ikkje klare skilje mellom dei ulike munnlege kommentarane slik eg har skissert over. Ofte er dei både informative og underhaldande på same tid. Spelemannen kan nytte den munnlege kommentaren til å lære lyttaren noko, til å glede eller til å røre ved kjenslene til lyttaren. Innanfor retorikken vert dette kalla *docere*, *delectare* og *movere*.³ Men, spelemannen kan også ved hjelp av munnlege kommentarar, plasserer slåtten i ein spesiell samanheng og la seg inspirere av samanhengen til å tolke slåtten på ein spesiell måte. Vidare kan spelemannen, gjennom den munnlege kommentaren, legge til rette for at lyttaren kan fortolke slåtten utifrå den spesielle konteksten.

Slik eg ser det, kan det for ein spelemann vere til hjelp å vite om ulike samanhengar han kan setje musikken sin i, og han bør heile tida leite etter relevante og gode forståingsråmer. I ein formidlingssituasjon, bør spelemannen også beherske evna til å skildre og forklare forståingsråmene gjennom å framføre ein munnleg kommentar på ein god måte.

Eg har ved fleire høve følt meg usikker i framføringa av den munnlege kommentaren. Spesielt har det vore vanskeleg for meg i konsertsituasjonen. Eg har mellom anna vore usikker på om innhaldet har vore godt, om framlegginga har vore god, om publikum har funne framlegginga truverdig og interessant og om den har skapt rikare rom for oppleving⁴ av slåttane. Det har etter kvart vakse fram eit behov hos meg for å lære meir om den munnlege kommentaren og framlegginga av den. Slik kom eg på tanken om å gjennomføre dette masterprosjektet.

1.2 MASTERPROSJEKTET

Masterprosjektet er sett saman av tre *aksjonar*, nemleg tre konsertar. Dei to første konsertane var obligatoriske repertoarkonsertar i den utøvande delen av masterstudiet mitt ved Norges musikkhøgskole. Den siste var ein sjølvstendig konsert arrangert utan tilknytning til repertoarstudiet. Konsertane fann stad 27. mars 2009, 05. april 2009 og 24. oktober 2009. Den første vart halden i Levinsalen på Norges musikkhøgskole, den andre i Eikåsgalleriet i Jølster. Den siste konserten fekk namnet *Ve'dunderlæ* og blei framført i Sæveli under Osafestivalen på Voss. Sæveli er heimen til spelemannen Sigbjørn Bernhoft Osa.

Arbeidet fell under praksisbasert forskning og metoden eg har tatt utgangspunkt i er aksjonsforskning. Det teoretiske grunnlaget er henta frå litteratur kring musikkformidling, kunstformidling og retorikk.

1.2.1 Målsetnad og forskingsspørsmål

Hovudmålet med dette forskingsprosjektet er å bli ein dyktigare formidlar av dei munnlege kommentarane i ein hardingfelekonsert. Eg ønskjer samstundes utvikle min eigen stil og sjå på korleis eg kan føre vidare tradisjonen med å knyte kommentarar til slåttar i ein formidlingssituasjon. Eg har utarbeidd følgjande to forskingsspørsmål:

³ Sjå kapittel 3.2.5

⁴ Sjå kapittel 1.3.2

- På kva måtar kan munnlege kommentarar ha betydning for formidling av slåttar i ein hardingfelekonsert?
- På kva måtar kan eg gjennom praksisbasert forskning utvikle større formidlingskompetanse kring ein hardingfelekonsert?

Prosjektet har generert spørsmål om musikkformidling og utfordra meg til å sjå hardingfeletradisjonen og hardingfelekonserteren i lys av det. Slik har eg funne spesielle sider ved hardingfelekonserteren som har sett rårer for korleis eg vel å føre tradisjonen vidare, samt utvikle min eigen stil.

Eg har valt å arbeide praktisk samstundes som eg har tileigna meg kunnskap gjennom teori. Teorien har gjeve meg nye synsvinklar og kunnskap. I praktisk arbeid, har eg øvd opp min eigen dugleik frå planlegging til gjennomføring av dei munnlege kommentarane og testa teori i praksis.

1.2.2 Form og innhald på oppgåva

Denne oppgåva er delt inn i 8 kapittel. Kapittel 1 innleiar oppgåva og syner både til bakgrunnen min og den forståinga eg i dag har av sentrale omgrep. Kapittel 2 omhandlar metoden og kapittel 3 syner relevant teori. Kapittel 4, 5 og 6 syner arbeidet med og gjennomføringa av, dei tre konsertane. Kapittel 7 sameiner teori og praksis. Kapittel 8 summerer opp og avsluttar oppgåva.

I dei tre konsertkapitla har eg valt å syne tre perspektiv. Dette er utøvarperspektivet, forskarperspektivet og fokusgruppene sitt perspektiv. Når eg skildrar arbeidet eg utførde som spelemann, er dette skrive i fortid. Forskaren sine refleksjonar er skive i notid. For å synleggjere forskarrolla enno tydelegare, har eg i observasjonane av konsertane valt å skildre meg sjølv i tredje person. Medverkande på scena blir omtala som bassist og vokalist. På denne måten syner eg også avstanden eg har freista ta for å sjå filmopptaka av konsertane med objektive auge. Alle sitata frå fokusgruppene er skrive på nynorsk. Dette er for å ta vare på anonymiteten til kvar einskild deltakar.

Manus til den siste konserten ligg ved bak i oppgåva. Likeeins ligg det verd tre Dvd-ar som syner opptak av dei tre konsertane eg har gjennomført.

1.2.3 Erfaringar frå feltet

Frå tidlegare har eg mellom anna konsert erfaring frå kappleikar, festivalar, studium ved Ole Bull Akademiet og Norges musikkhøgskole. Her har eg spelt solo hardingfele eller i grupper, nokre gonger kommentert musikken min sjølv, andre gonger ikkje. Vidare har eg vore publikum på mange konsertar sidan eg var heilt lita, både solokonsertar og gruppekonsertar med framføring av slåttar for hardingfele av eldre og yngre utøvarar. Eg har arbeidd med teater der eg nytta tekst på ein annan måten enn ved munnlege kommentarar i ein konsert. I teaterarbeid er eg blitt kjend med korleis ein kan legge fram tekst ved hjelp av stemmebruk og ulik vektlegging av ord, men eg har ikkje nytta denne metoden medvite i konsertsamanheng.

Når eg har planlagt ein konsert, solo eller ikkje, har eg herma etter og blitt inspirert av konsertar der eg har opplevd stor respons frå publikum på spelemannen sine munnlege kommentarar. Det har eg tatt som eit teikn på at kommentaren var god. Eg har fokusert på innhaldet i det eg skal seie, at det er informativt og at det tek vare på kjeldene. For at konserten skal kjennast heilskapleg, har eg tenkt at den munnlege kommentaren skal knyte trådar mellom slåttane og slik gje lyttaren ei kjensle av ein slutta ring, ei heil form, ein komposisjon. Eg har fundert over kva formidlingssituasjonar

som krev munnlege kommentarar. I eigne solokonsertar har eg leika meg med å somme stader ta dei bort. Som ein variasjon, har det hendt at eg også har spelte ein slått, for så å kommentere den etterpå.

Tidlegare trudde eg det øydela heilskapen dersom eg spelte slåttar frå eit tradisjonsområde mellom slåttar frå eit anna tradisjonsområde. Derfor jobba eg mykje med å plassere slåttane i ei geografisk logisk rekkefølgje, til dømes slåttar frå Nordfjord før slåttar frå Sunnfjord. Eg kunne også skape ei fiktiv reise frå eit område til eit anna, og i det lengste følgje naturlege ferdselsveggar. Eg jobba mykje med å få innhaldet i kommentarane til å bitte slåttane tett saman. Dei gongane eg ikkje fekk det til, definerte eg for meg sjølv det "unaturlege hoppet" som eit avsnitt i konserten.

Somme tider var musikken, uttrykket i den og vekslinga mellom felestiller, avgjerdande for rekkefølgja i konserten. Andre gonger var det innhaldet i kommentarane som bestemte kva rekkefølgje eg skulle ha. Då eg arbeidde med rekkefølgja på den første solo CD-en min, gjekk det opp for meg at eg aldri tidlegare hadde latt musikken bestemme rekkefølgja aleine. Eg såg at eg i konsertsamanheng, kanskje fokuserte for mykje på innhaldet i dei munnlege kommentarane. Eg tok ikkje omsyn til den naturlege oppbygginga i og mellom slåttane. Spenningskurva i konsertane var tilfeldig, og rekkefølgja laga utifrå praktiske omsyn.

Eg hadde erfart som lyttar og publikum på konsertar, at ein munnleg kommentar ikkje alltid la betre til rette for oppleving av slåtten. Einskilde gonger tok den munnlege kommentaren bort fokuset frå musikken. Eg undra meg over dette, og tenkte det kanskje hadde årsak i at innhaldet i kommentaren ikkje hadde samanheng med slåtten. Historia handla om noko heilt anna. Kanskje var framlegginga dårleg, stotrande, treg, uttydeleg eller lite overtydande? Kanskje stod utøvaren fram som dårleg, nervøs, lite gjennomtenkt, eller lite planlagt? Eg hadde også erfart at sjølv om kommentaren stod godt saman med slåtten, og at formidlinga var god, så var det høve til å oppleve dei kvar for seg. Musikken og den munnlege kommentaren stod støtt på eigne føter, særleg opplevde eg det slik med slåttesogene. Einskilde spelemenn var like mykje forteljarar som spelemenn.

Gjennom dei munnlege kommentarane fekk eg som lyttar, ein nærleik til spelemannen, eit personleg møte med han, ein kjennskap til ein person, ein liten smak av personlegdomen, ei varme og ei mottaking. Dette gjorde stort inntrykk. Gjennom spelemannen sine kommentarar, vart eg overtydd om at utøvaren verkeleg ville gje av seg sjølv.

Eg ville bli ein slik utøvar som møtte publikum med varme og entusiasme, med ærleg formidling og overtyding. Eg ville fortelje godt og slik legge til rette for rikare rom for musikkopplevingar⁵. Samstundes ville eg få erfaring slik at eg kunne kjenne meg trygg i formidlingssituasjonen. Eg såg eg måtte arbeide systematisk med det å formidle til eit publikum i konsert, og valde gå djupare inn på den munnlege kommentaren. Tanken var, då som no, at eg som utøvar i ein konsert er del av eit fellesskap mellom slåttane, meg og publikum. Eg har eit spesielt ansvar for at publikum skal få gode opplevingar, og ønskjer gjere alt eg kan for at dei skal få rikast mogleg oppleving av slåttane. Slik er det også viktig for meg å få kjennskap til korleis publikum opplever kommentarane mine, korleis dei så lyttar på slåttane og korleis dei opplever dei.

⁵ Sjå kapittel 1.3.3

1.3 MUSIKKFORMIDLING

Masterprosjektet mitt tek føre seg ulike sider ved musikkformidling. Musikkformidling er eit ungt akademisk fagfelt med ulik tyding der det varierer kva aktivitetar som fell inn under omgrepet. Musikkformidling kan forståast som innstudering eller interpretasjon, framføring av musikk, diverse konsertverksemd, her under planlegging og gjennomføring av konsert. Det kan også vere opplæringsarbeid og marknadsføring, distribusjon og sal. Professor Elef Nesheim forstår musikkformidling som ei tilrettelegging for musikkoppleving i høve til ei spesiell gruppe mottakarar:

Musikkformidling handler om å tilrettelegge, eller tilpasse musikk slik at opplevelsen, eller forståelsen kan bli bedre eller mer effektiv.⁶

Det er mellom anna utøvaren sitt ansvar å legge til rette for musikkopplevingar. Slik eg forstår Nesheim, har utøvaren i ein konsertsituasjon ulike premiss ho må ta omsyn til. Nesheim trekkjer fram scenisk beredskap og presentasjonsteknikk. Scenisk beredskap er utøvaren sin kunnskap og innøvde teknikk, til å meistre ulike sceniske situasjonar. Presentasjonsteknikk er utøvaren sin teknikk til å forme munnlege eller skriftlege kommentarar. Den munnlege kommentaren er den utøvaren framfører frå scena. Den skriftlege kommentaren er den som til dømes kan stå i eit konsertprogram.

Pianisten Jon Helge Sætre definerer i masteroppgåva si, musikkformidling på følgjande måte:

Musikkformidling dreier seg om å spille musikk for en eller flere lyttere med intensjon om å formidle musikkens muligheter til påvirkning. Dette innebærer å bevisst ta hensyn til musikkens vesen og verdi, musikerens og lytterens personlige og sosiale forutsetninger, og formidlingssituasjonens samlede elementer for å tilrettelegge for, og forsterke lytterens opplevelse (i vid forstand) av musikk.⁷

Også Sætre forstår musikkformidling som ei tilrettelegging for musikkoppleving der vi må ta omsyn til musikken sin karakter og ibuande eigenskapar, dei omkringliggende sosiale føresetnadene hos utøvar og publikum, samt heile formidlingssituasjonen. Han ser musikkformidling i lys av estetikk, psykologi, pedagogikk, kommunikasjonsteori og sosiologi og peikar på at musikkformidling vert kjenneteikna av at det er ei medvite handling som kan forsterke den estetiske opplevinga hos publikum.

Songaren Kristin Kjølborg skriv i doktorgradsavhandlinga *Rom for romanser* om fire ulike sider av musikkformidling. Ho deler det inn i verksentrert musikkformidling, representerande musikkformidling, musikkformidlaren sin actio og konsertdramaturgisk musikkformidling. Verksentrert musikkformidling omhandlar alle sider ved musikaren sitt arbeid med eit verk frå innlæring og interpretasjon til framføring og formidling. Slik Kjølborg ser det, er musikaren i denne prosessen medskapar av musikken og musikkformidlinga er ein integrert del av utføringa av den.⁸

Representerande musikkformidling er i følgje Kjølborg den forma for musikkformidling som ikkje vert utført gjennom levande musikkutøving. Det er gjennom ulike representerande medium som innspeling, trykte medium, bilde, film, digitale medium og andre uttrykk. Desse kan utførast klingande, visuelt, skriftleg eller munnleg. Utøvarar, pedagogar, musikkvitarar, journalistar, festivalarrangørar med fleire kan

⁶ Nesheim (1994): s. 12

⁷ Sætre (1994): s. 118

⁸ Kjølborg (2010): s. 14

utføre denne forma for musikkformidling. Målsetnaden er å skape engasjement og merksemd kring musikken, informere om sider ved musikken, tidsepokar eller liknande. Slik kan ein hjelpe lyttaren inn i eit *rom av opplevingar*⁹. Dette kan vere viktig både for lyttarar med høg lyttekompetanse¹⁰, og lyttarar med låg lyttekompetanse.¹¹

Musikkformidlaren sin actio er sjølv framføringa og korleis musikaren står fram på scena. Kjølberg skriv:

I sin opptreden må utøveren fremstå som trygg, overbevisende og ha overskudd til å formidle til et publikum. Det gjelder så vel det musikalske som den verbale kommunikasjonen, det å snakke til et publikum og den ikke-verbale kommunikasjonen, det å bevege seg og ha et fritt kroppsspråk på scenen.¹²

Konsertdramaturgisk musikkformidling fokuserer på formidling av musikk i ein konsert. Kjølberg hentar omgrep frå dramaturgilæra i teateret, og byggjer teorien sin på denne. Ho seier mellom anna at konsertdramaturgi omhandlar relasjonen mellom framføring av musikk og andre element, virkemiddel og samanhengar som er utanfor sjølv framføringa. Verksentrert musikkformidling er ein del av konsertdramaturgisk musikkformidling, likeleins er den kunstnarlege prosessar kring programmering av konserten. Ho ser også på prosessen der musikaren skaper kontekstar¹³ til musikken som del av dette:

Konsertdramaturgi dreier seg også om å skape forståelsesrammer som gjør at musikken settes inn i perspektiver, eksempelvis tiden den er skapt i, komponistenes liv eller musikkens framføringstradisjon. Videre vil det dreie seg om å finne ulike veier inn til musikken, gjennom eksempelvis innspilt musikk, muntlige kommentarer, bilder, film eller multimediale uttrykk.¹⁴

Vidare handlar konsertdramaturgi om element som kan auke lyttaropplevinga. Dette er til dømes verbale kommentarar, lys og lyd, plassering i rommet og musikaren si evne til å føre publikum si merksemd til framføringa si. Utøveren må ha innsikt i publikumsgruppa sine føresetnader. Ho bør sjå på konserten som ein kommunikasjonssituasjon der budskap vert overført og der det er ei samhandling mellom musikk, muskar og publikum.¹⁵

Professor Dorothy Irving nemner kva ein utøvar må kunne for å lukkast i eit forsøk på musikkformidling. Ho bør vite meir om den verda ho lever i og menneska som lever i den. Ho treng mot og sjølvkunnskap og må musisere på høgt nivå.¹⁶ Irving skriv også at ein opptreden krev taleteknikk, kommentatorteknikk og sceneteknikk. Taleteknikk handlar om dei tekniske sidene ved å nytte stemma. Dette er volum, diksjon, bruk av pust mm. Kommentatorteknikk går på å finne ut kva behov ein har for kommentarar i ein konsert, og så utarbeide dei. Sceneteknikk er det vi ofte assosierer med scenisk beredskap.¹⁷

⁹ Sjå kapittel 1.3.1

¹⁰ Sjå kapittel 1.3.2

¹¹ Kjølberg (2010) s. 16

¹² *ibid.* s. 19

¹³ Kontekst vert forstått som forståingsrårmer

¹⁴ Kjølberg (2010): s. 21

¹⁵ *loc.cit*

¹⁶ Irving (1980)

¹⁷ Bergendal, Elliot, Irving og Lindström (1977)

Eg forstår omgrepet musikkformidling i lys av dei ulike definisjonane og tilnærmingane over. Definisjonen til Sætre er den som talar sterkast til meg, då han legg vekt på å få fram musikken si evne til å påverke lyttaren. Gjennom å skape kontekstar legg eg til rette for at lyttaren si oppleving av slåttane mine skal bli rikare. På denne måten er det den evna musikken har til å vekke emosjonelle reaksjonar hos lyttaren som eg ønskjer å legg størst fokus på gjennom musikkformidlinga mi.

1.3.1 Munnlege kommentarar

Som tidlegare skrive, nyttar Elef Nesheim i boka *Med publikum som mål* omgrepet presentasjonsteknikk om utforming og framføring av verbale kommentarar. Vidare seier han at ein kommentar må formast med utgangspunkt i kva budskapen er og kven målgruppa er.¹⁸ Både Nesheim og Irving deler dei verbale kommentarane inn i munnlege og skriftlege kommentarar. Dei munnlege kommentaren deler dei vidare inn i kontaktkommentarar og informasjonskommentarar. Kontaktkommentaren har som funksjon å bryte ned avstanden mellom scene og sal, medan informasjonskommentaren har som funksjon å informere.¹⁹ Dei skriftlege kommentarane kan sjåast i forlenging av den informative munnlege kommentaren, men kan gå djupare i detaljar. Her er det naturleg å skrive utfyllande om musikken som skal framførast der årstal og toneartar gjerne kan vere med.

Den svenske musikkomentatoren og forfattaren Göran Bergendal hevdar i boka *Musiken, artisten, publiken* at ein muskar kan presentere musikken sin med minst tre intensjonar: å skilje eller bitte musikken saman, å skape atmosfære, eller å lære bort.²⁰ Dette heng tett saman med det retorikken kallar for *delectare*, *movere* og *docere*.²¹ Den første intensjonen til Bergendal går på å skape eller bryte samanhengar mellom musikken som blir framført, skape eller bryte ein raud tråd. Den andre intensjonen kan også skape eller bryte ein raud tråd, men i tillegg handlar det om å setje publikum i ei spesiell stemning som står i stil med stemninga i musikken som skal kome. Den tredje intensjonen går på å fortelje eller forklare noko som gjer at musikken kjem til sin rett.

Gjennom masterprosjektet mitt har eg erfart at munnlege kommentarar kan vere spontane, planlagde eller ei blanding mellom desse to i både innhald og gjennomføring. Innhaldet kan ha klar samanheng, svak samanheng eller ingen direkte samanheng med musikken. Dei utfyller tre oppgåver eller føremål som opptre saman:

- aukar kontakta mellom scene og sal
- set musikken i ein spesiell kontekst²² som kan hjelpe publikum inn i eit rom for musikkoppleving²³
- representerer meg sjølv

I ein munnleg kommentar kan eg ha ein eller fleire intensjonar som saman med kva målgruppe eg rettar meg mot spelar inn på innhaldet og framlegginga av kommentarane. Intensjonane kan kort samanfattast i tre punkt som kan opptre aleine, eller saman: å informere eller lære publikum (*docere*), å underhalde publikum (*delectare*) eller å røre ved kjenslene til publikum (*movere*).

¹⁸ Nesheim (1994): s. 62

¹⁹ Irving (1987): s. 53 og Nesheim (1994): s. 63

²⁰ Irving (1977): s. 60

²¹ Sjå kapittel 3.2.3

²² Sjå kapittel 3.1

²³ Sjå kapittel 1.3.3

Når eg ønskjer informere publikum, kan eg forklare spesielle stiltrekk og element i slåttane eg spelar. Eg kan forklare kvar slåttan kjem frå og kva tradisjonsområde den høyrer til, kven som er kjelda mi eller kven som har laga den. Slik kan eg samstundes heidre og setje lys på kjeldene mine. Dersom eg vil underhalde publikum, kan eg fortelje slåttesoger og anekdotar, eg kan skape avbrekk og variasjon frå slåttane og eg kan skape, bryte eller halde fast ved ein raud tråd. Om målsetnaden er å røre ved kjenslene til publikum, kan eg legge til rette for det i innhaldet og framføringa av kommentarane. Eg kan tildømes legge til ei djupare meining i det eg fortel, ein ettertanke, eller appellere til gjenkjenning, medkjensle og forståing hos publikum. Eg kan også freiste skape ei stemning som skal peike fram mot og skape forventning hos publikum til slåttan som skal kome.

Forma på dei munnlege kommentarane varierer i høve til intensjon, målsetnad, konsertform og arena. Nokre gonger er kommentarane forma som tale der dei står fram som fullstendige setningar tilsvarande slik vi opplever det i ein samtale. Andre gonger kan kommentarane ha form som ei soge eller ein anekdote.

1.3.2 Lyttekompetanse og førforståing

I oppgåva har eg til no sett på ulike sider av musikkformidling og peika på at musikkformidling er utøvaren si gjennomføring av tiltak som kan auke lyttaren si musikkoppleving. Under dette kjem også sjølv musikkframføringa. Eg vil no trekke fram nokre faktorar som ligg utanfor musikkformidlinga, men som spelar inn på publikum si musikkoppleving. Utøvaren har i mindre grad høve til å påverke desse faktorane.

Ingen menneske er like, og ingen opplever ein situasjon likt. Slik også med ein konsertsituasjon. Konvensjonar og normer i samfunnet varierer frå tradisjon til tradisjon, og frå kultur til kultur. Dette fører til at ulikt publikum vil ha ulike opplevingar av musikken som blir framført. Korleis publikum fortolkar, forstår, erfarer og opplever ein slått og kommentaren til slåttan, er avhengig av lyttekompetansen og førforståinga. Lyttekompetanse er evna eit menneske har til å lytte til ein spesifikk musikalsk stilartar. I følgje Kjølberg er lyttekompetansen i stadig endring:

Lyttekompetansen er ikke konstant, den vil hele tiden være i utvikling, og på den annen side vil den også endres fra situasjon til situasjon, basert på dagsform, konsentrasjonsevne og interesse for den aktuelle fremføringen. Lyttekompetanse vil således baseres på lytterens kunnskaper om musikken, på hans lytteferdigheter, det vil si hans ferdigheter eller evner til å gjenkjenne eller skille musikalske motiver fra hverandre og hans kognitive forutsetninger.²⁴

Den hermeneutiske filosofen Hans-Georg Gadamer forstår førforståing, eller for-domar som visse føresetnader som ligg til grunn for fortolking. Ei felles hermeneutisk oppfatting av korleis menneske fortolkar, går ut på at alle møter verda med ulike føresetnader. Førforståing er eit naudsynt vilkår for at forståing skal finne stad.²⁵

Ei førforståing kan innehalde mange komponentar. Professorane Nils Gilje og Harald Grimen peikar i boka *Samfunnsvitenskapenes forutsetninger* på tre sentrale komponentar. Komponentane er språk og omgrep, tru og førestillingar og individuelle, personlege erfaringar.²⁶ Språket er sentralt i eit menneske si førforståing. Gjennom å

²⁴ Kjølberg (2010): s. 47

²⁵ Gilje og Grimen (1995): s. 148

²⁶ loc.cit

meistre eit språk, forstår vedkomande ulike omgrep. Omgrepa fremjar visse aspekt ved fenomen, og skjuler andre aspekt. Korleis publikum fortolkar ei slåttasoge eller ein annan munnleg kommentar, er avhengig av i kva grad vedkomande er fortruleg med språket som blir nytta. Kva er den leksikalske meininga? Kva tyder omgrepa?

Alt det ein person held for å vere tilfelle eller sant i verda, er sentralt i førforståinga og blir forklart som ein person si tru eller førestilling. Det bestemmer kva han eller ho tek for gitt, og kva som er problematisk. Tru og førestilling spelar såleis inn på korleis eit publikum plasserer seg i høve til den munnlege kommentaren. På same måte spelar den individuelle, personlege erfaring inn. Erfaringane varierer frå person til person og er avhengig av kva miljø vedkomande er vaksen opp i, eller har levd livet sitt i. Dei personlege erfaringane fungerer ofte som eksempel på korleis ting er eller fungerer.²⁷

For ein spelemann er det nyttig å vere merksam desse sidene og så godt som mogleg setje seg inn i kva publikum han skal spele for. Gjennom å legge språket og innhaldet i den munnlege kommentaren til rette for lyttaren, kan han skape større fellesskap og musikkoppleving. Med bakgrunn i dette, finn eg det rett å snakke om rom for musikkoppleving og vil i neste avsnitt forklare dette nærmare.

1.3.3 Rom for musikkoppleving

Eit rom har som regel ei dør. Denne døra kan stå på vidt gap, vere delvis open, vere lukka, eller låst. I mi overførte forståing av *rom for musikkoppleving* er det høve for spelemann og publikum å gå inn. Spelemannen er den som går først. Han tek med seg førforståinga si, slåttane sine og legg til rette så godt han kan for at publikum skal bli interessert og finne vegen inn i rommet. Han byrjar fyller rommet. Publikum tek med seg lyttekompetansen og førforståinga si bort til døra. Alt etter kva bakgrunn dei har, opplever dei at døra er låst, lukka, eller open. Spelemannen kan gjennom til dømes munnlege kommentarar, hjelpe publikum til å finne nøkkelen inn i rommet, eller han kan halde døra opa for dei. Inne i rommet fortolkar publikum det dei sansar samstundes som dei også fyller det. Det oppstår ei samhandling mellom spelemannen og lyttaren.

Rom for musikkoppleving er eit fiktivt rom som finn stad på eit metafysisk plan. Denne metaforen vert nytta av fleire, mellom anna Hans-Georg Gadamer i si framstilling av at kunst oppstår gjennom eit spel mellom kunstnar og publikum der spelet finn stad i eit spelerom.²⁸ Kunstsosiolog Dag Solhjell nyttar metaforen i skildringa av kontekstane sitt rom i formidling av bildekunst²⁹ og professor Gunnar Danbolt nyttar metaforen i sitt utvida meiningsrom. Professor Willmar Sauter har sett på korleis dei i teateret kan få publikum inn i dette "rommet" gjennom å studere korleis publikum sansar og tek imot ei teaterførestilling.

Sauter ser på kva faktorar som spelar inn på at samhandling mellom scene og sal skal finne stad og forklarar at det først og fremst må ligge føre ei fiksjonskontrakt. Kontrakten byggjer på at det er ei felles oppleving av konvensjonane i førestillinga, at den som skaper teateret er medviten kva kommunikasjon det skal vere mellom scene og sal, og at det vert lagt til rette for at publikum forstår korleis forteljinga vert fortalt.

I følgje Sauter er det tre ulike nivå for oppleving. Det sensoriske nivået er det første nivået der publikum kjem inn i det fysiske teaterrommet og det dannar seg ein relasjon mellom publikum, teaterrommet og skodespelarar. Publikum opplever alt i

²⁷ Gilje og Grimen (1995): s. 150

²⁸ Gadamer (1997)

²⁹ Sjå kapittel 3.1

teaterrommet som verkeleg og reelt, inkluder skodespelarane. Det neste nivået er det artistiske. Her kan publikum vurdere hendinga i teateret utifrå kva kjennskap dei har til konvensjonar og verkemiddel i teateret. Gjennom denne kunnskapen kan publikum flytte seg over i det siste nivået, det fiksjonelle eller symbolske nivået. Dette nivået er den tilstanden publikum er i, som får dei til å leve seg inn i skodespelet. Ein føresetnad for estetisk oppleving og erfaring er at publikum når dette nivået. Ved å akseptere at det kunstnarlege er annleis enn det verkelege, kan det kunstnarlege leggst til ei meining.³⁰

Overført til ein hardingfelekkonsert, kan vi forstå det sensoriske nivået som det nivået der publikum kjem inn i rommet der konserten skal finne stad. Dei ser utsmykkinga i rommet, legg merke til korleis scena er, kvar salen er, og dei møter spelemannen når han kjem inn på scena. Neste nivå er det artistiske. Her spelar spelemannen, han nyttar munnlege kommentarar og han freistar lage spesielle stemningar. Publikum nyttar lyttekompetansen og forståingshorisonten sin til å flytte seg over i det fiksjonelle nivået, det eg kallar rom for oppleving. I dette rommet kan publikum gjere estetiske erfaringar og få ei kjensle av noko som finn stad utanfor rom og tid. Det er dette som for mange vert forstått som det magiske ved framføring av musikk.

Slik eg opplever den munnlege kommentaren til ein spelemann på konsert, høyrer den heime både i det artistiske og i det fiksjonelle nivået. Fleire gonger har eg opplevd å bli riven bort frå det fiksjonelle nivået i det applausen bryt ut. Det er som eg blir riven ut av ein mental tilstad utanfor rom og tid. Kjem det så ein munnleg kommentar, erfarer eg den først i det artistiske nivået før eg eventuelt erfarer den i det fiksjonelle nivået. Andre gonger er den munnlege kommentaren heile tida anten i det artistiske nivået, eller i det fiksjonelle nivået.

Spelemannen kan, slik eg ser det, medvite eller umedvite gjennom innhaldet og framføringa av den munnlege kommentaren, "leie" publikum inn og ut av det fiksjonelle nivået. I innhaldet kan han legge fokus på aspekt som høyrer innanfor eller utanfor nivået. Han kan lage eit innhald som har god samanheng til musikken som blir framført og med høgt kunstnarleg nivå. I framføringa kan volum på stemma, mimikk og gestar også forhindre at publikum får fokus på aspekt som ligg utanfor det fiksjonelle nivået og med det "leie" dei ned til det artistiske nivået. For å halde publikum i det fiksjonelle nivået, er det viktig at spelemannen i størt grad klarer halde dei delande av konserten som høyrer til dei andre nivåa, så lite synleg som mogleg. Klarer han ikkje det, kan det forstyrre eller øydelegge publikum si musikkoppleving.

1.4 SENTRALE OMGREP

Til no har eg forklart kva eg legg i omgrepa *musikkformidling*, *lyttekompetanse*, *førforståing*, *munleg kommentar* og *rom for musikkoppleving*. Eg vil i det følgjande sjå på omgrepa tradisjon, konsert og hardingfelekkonsert.

1.4.1 Tradisjonsomgrepet

Eg står i ein spelemannstradisjon med røter langt tilbake i tid. Det å vere del av ein tradisjon, skaper spenningsfelt og utfordringar i høve til vidareføring av tradisjonen.

³⁰ Jf. Gilje og Grimen (1995): s.60f

Som utøvar har eg valet mellom å bryte med tradisjonen, føre den vidare identisk slik eg fekk den, eller forme den til mitt eige og føre det nye vidare som del av det gamle. Eg vil under gjere greie for omgrepet tradisjon. Omgrepet er sentralt i denne oppgåva, fordi eg med dette masterprosjektet, ønskjer å vere i hardingfeletradisjonen samstundes som eg har erfart at eg har strekt grensene for ein tradisjonell hardingfelekonsert.

Omgrepet tradisjon er henta frå ordet tradere som igjen kjem frå det latinske transdare og tyder overlevering.³¹ Ofte assosierar vi omgrepet tradisjon med vaner og skikkar overlevert frå ein generasjon til ein yngre generasjon. Tradisjon kan også tolkast til å omhandle overlevering frå eit menneske til eit anna uavhengig om den som leverer er eldre, yngre eller like gamal som den som får noko overlevert.

Den svenske professoren Bertil Rolf nemner i boka "Profession, tradition och tyst kunnskap" tre kriterium som må ligge til grunn for å forstå omgrepet tradisjon. Dette er:

- Traderingsprosessen: ei vidareføring frå ein generasjon til ein annan, minimum tre ledd.
- Det traderte innhaldet: innhaldet i overføringsprosessen må vere relatert til prosessen og resultatet av prosessen
- Kontinuitet: både personar utanfor tradisjonen, og personar i tradisjonen må kunne kjenne att innhaldet frå generasjonsledd til generasjonsledd.³²

Omgrepet tradisjon forstår Rolf som ein medviten prosess der informasjon eller kunnskap vert overlevert frå ein generasjon til ein annan. Det er ikkje tilstrekkeleg at ein generasjon gjer den same observasjonen eller erfaringa som ein tidlegare generasjon, og slik held vedlike ein kulturell kontinuitet. Eit innhald er heller ikkje tradert dersom det ikkje er overlevert gjennom prosessen.

Tradisjonen er både statisk og dynamisk. Ein dynamisk tradisjon rettar seg etter stadig skiftande omgjevnader samstundes som den held ved like karakteren sin. Tradisjonen førast vidare gjennom medlemmane i tradisjonen sin assimilasjon eller akkommodasjon til omgjevnaden.³³ Ein tradisjon kan vere sterk eller svak. I ein sterk tradisjon er høve mellom meister og lærling, eller spelemann og elev, del av ein omkringliggende sosial struktur. I ein svak tradisjon er det ingen overgripande sosial struktur som regulerer møtet mellom meister og lærling.³⁴

Rolf ser på dei psykologiske mekanismane ved overføring av tradisjonar, og skil mellom ein deskriptiv og normativ synsvinkel. Frå ein deskriptiv synsvinkel, kan tradisjonsprosessen forståast som forming av eit individ og reproduksjon av sosiale strukturar. Frå ein normativ synsvinkel, kan ein forstå prosessen som ei sosial kontrakt mellom eldre og yngre generasjonar, eit system av rettar og plikter mellom eldre og yngre generasjonar. Dei yngre generasjonane får tildelt ein viss normativ status når dei går inn i tradisjonen. Denne statusen endrar seg etter kvart som dei veks til i tradisjonen. Dei tre psykologiske mekanismane som finn stad i overføringsprosessen er: imitasjon, identifikasjon og innlæring gjennom deltaking.³⁵

³¹ Bokmåls- og nynorskordlista på nett:

<http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=tradere&begge=S%F8k+i+begge+ordb%F8kene&ordbok=begge&s=n&alfabet=n&renset=j>, og

<http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=tradisjon&begge=S%F8k+i+begge+ordb%F8kene&ordbok=bokmaal&alfabet=n&renset=j> Lesedato 01.08.2010

³² Rolf (1991): s. 140f

³³ ibid. s. 147

³⁴ ibid. s. 148f

³⁵ ibid. s. 153f

Spelemannen Knut Buen har uttalt at "Fyrst må ein apa, så kan ein kanskje skapa"³⁶. Med dette siktar han til ei haldning innanfor hardingfelemiljøet. Haldninga går ut på at ein først må freiste lære seg slåtten og det kringliggande så identisk som mogleg. Med denne imitasjonen kan ein spelemann lære seg det grunnleggande handverket, få eit bilde av slåtten og heilskapen rundt. Når den grunnleggande kunnskapen og forståinga er på plass, kan spelemannen forme slåtten og tradisjonen etter eige ønskje. Målsetnaden er såleis ikkje kopiering, men utvikling.

Det vanlege er at ein spelemann nyttar lang tid på prosessen frå å ape, til å skape. Ballansen mellom desse stadia er dessutan hårfin. Apar du for lenge, vert du tatt for ikkje å skape ditt eige uttrykk. Til sjuande og sist er det kvar spelemann sitt personlege uttrykk som vert verdsett. Utviklinga frå å ape til å skape, er i dei fleste tilfeller ein naturleg prosess i ein spelemann si utvikling. Den heng saman med spelemannen si personlege utvikling.

Professor Jan Petter Blom konkluderer i kapittelet "Kva er folkemusikk?" i boka *Fanitullen*, med at vedlikehaldet av normene i folkemusikken er avhengig av tre gjensidige faktorar. Dette er A) tradisjonaltitet, B) etnisk, nasjonal, lokal identitet og C) kontroll. Folkemusikken er ein sjanger mellom andre sjangrar som har ein spesiell verdi i kraft av å vere tradisjon (A), i kraft av å bære med seg etnisk, nasjonal og lokal identitet og som direkte eller indirekte vert kontrollert av grupper eller einskilde menneske som deler desse verdiane.³⁷

Eg opplever omgrepet tradisjon slik som Knut Buen skisserer det. Først har eg lært meg slåttane så identisk som mogleg, så har eg freista skape mi eiga form og mitt eige uttrykk av materialet. Dette gjeld også dei munnlege kommentarane.

1.4.2 Konserten

Ordet konsert vert i ordboka forstått som ei framføring av musikk eller ei nemning for eit større musikkverk for orkester og soloinstrument. Ordet kjem frå det italienske *concerto* som også kan tyde samklang eller overeinskomst.³⁸

I dag forståar vi ordet konsert som noko meir enn berre framføring av musikk. Vi seier til dømes ikkje at det er ein konsert når musikk vert framført mellom nyheiter og vërmelding på radio. Det er nokre spesielle føresetnader eller konvensjonar som må vere til stades for at vi opplever ei framføring av musikk som ein konsert. Føresetnadene og konvensjonane varierer frå person til person, frå kultur til kultur, og frå musikk sjanger til musikk sjanger avhengig av førforståinga. Forståinga av omgrepet konsert er såleis mangfaldig.

Ein føresetnad slik eg ser det, er at musikken vert framført i møte med eit publikum innanfor eit definert fysisk område. Området kan ha ein spesiell konstruksjon og innreiing som definerer staden utøvaren skal vere, scena, og staden der publikum skal vere, sal. Delinga mellom scene og sal, treng ikkje vere til stades, og området er i utgangspunktet ikkje ein del av musikken. Ein anna føresetnad for at eg skal oppleve ei musikkframføring som ein konsert, er at musikken er det dominerande kunstuttrykket. Andre kunstuttrykk må gjerne vere med i ein konsert, men når musikken til dømes vert brukt til akkompagnement til dans, opplever eg at eg er på ei førestilling eller ei framvisning. Kristin Kjølborg samanliknar til dømes konserten og teateret slik:

³⁶ Røsbakk (2009)

³⁷ Blom i Aksdal og Nyhus m. fl (1998): s. 14

³⁸ Aschehoug og Gyldendal (2005): s. 402

Konsertrommet er en arena for å fremføre musikk utøveren på egenhånd har interpretert, innstudert og utformet, og dette rommet fungerer i mye mindre grad enn i teateret som en integrert del av den kunstneriske helheten. Musikken blir som regel fremført i sin naturlige form, hvilket betyr at den ikke bearbeides, endres eller utsettes for regigrep slik man gjør med en teatertekst. Musikken er det primære kunstuttrykket og samhandler i mindre grad enn i teateret med andre elementer.³⁹

Konserten kan inneholde flere musikkstykker. Samansetningen av stykkene treng ikke danne ei historie eller en rød tråd, men det er vanlig at konsertar kan ha eit tema som bestemmer kva musikkverk eller musikkstykke som skal framførast.

I konserten møter publikum utøveren og har høve til å "bli kjent" med ho gjennom sjølve musikkframføringa, og gjennom verbal og ikkje-verbal kommunikasjon. Musikaner Britt Astri Monsen skriv i hovudfagsoppgåva si følgjande:

En muntlig presentasjon tvinger utøveren til å henvende seg direkte til publikum, hun må se dem mens hun snakker. Dette er med på å skape bedre kontakt mellom publikum og utøver, og ikke minst menneskeliggjør det utøveren.⁴⁰

Konserten er også ein møtestad, eit fellesskap der alle deltakarar er like viktige, og der det kan oppstå heilt unike rom for musikkoppleving.

Musikkvitar og forfattar Christopher Small set i boka *Musicking. The meanings of performing and listening* avstand frå konvensjonar ein finn i den klassiske konserten. Han meiner mellom anna, det er fellesskapet og relasjonane i møtet mellom musikk, utøvar og publikum som gjev mening ved musikken, og ikkje musikkstykket aleine. Det klingande verket er ein aktivitet i eit musikalsk fellesskap, og utleiar verbet to music. Handlinga kallar han musicking:

To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.⁴¹

Small er kritisk til avstanden han i den klassiske konserten, opplever mellom scene og sal, og peikar på det unike ved konserten at alle kan ta del i eit fellesskap. Det er ikkje meininga at publikum fysisk må ta del i form av til dømes å synge eller danse, sjølv om det også er mogleg. Dei kan, viss dei vil, på eit metafysisk plan ta del gjennom å lytte, og skape sine egne opplevingar og erfaringar av musikken. Small hevdar at kommunikasjon og relasjon er viktig for musikkopplevinga. Eg er samd med Small i dette, og likar sjå på konserten som ein møtestad kring og i musikken samstundes som det er ein kommunikasjonssituasjon. Men, denne kommunikasjonssituasjonen skil seg frå andre kommunikasjonssituasjonar på fleire områder.

Ein konsert kan, som tidlegare skrive, innehalde fleire kunstnarlege ytringar enn framføring av klingande musikk. Utøveren kan nytte video, bilete, dans, lys, tekst eller tale. Det er såleis ulike budskap med ulike intensjonar og innhald som skal sendast og mottakast. I tillegg går ein i ein konsert bort frå målsetningen om at budskapet går upåverka fram til mottakaren for så å bli oppfatta identisk med intensjonen til avsendar. Det er tvert om. I ein konsert står mottakaren fritt til å tolke budskapet, og det er forventast at opplevingane skal variere frå publikum til publikum.

³⁹ Kjølberg (2009): s. 51

⁴⁰ Monsen (1997): s. 63

⁴¹ Small (1998): s. 16

Konserten er såleis ein kompleks kommunikasjonssituasjon der den linjere kommunikasjonsmodellen vert utfordra. Det held ikkje å sjå på kommunikasjonen som ein sendar/bodskap/mottakar-modell. Kjølberg skriv

Men til forskjell fra en samtale uttrykker de deltagende i konsertsituasjonen seg på ulike måter, utøveren gjennom sin musikkutøvelse og lytteren gjennom responser på denne fremføringen. Kommunikasjon vil derfor ikke være lineær, men bære preg av asymmetri.⁴²

I ein konsert har publikum høve til å gje målbare tilbakemelding til utøvar gjennom applaus, rop, kommentarar, mimikk, gestar og kroppshaldning. I ein solokonsert for hardingfele hender det at publikum vert så begeistra at dei hoiar når slåtten er ferdig. Det eksisterer også ei form for usynleg tilbakemelding. Kjølberg skriv:

I tillegg foregår dette på et metafysisk plan, gjennom elementer som det er vanskelig å måle eller peke på, de usynlige strengene mellom mennesker, flyt av energi, strøm av emosjoner, fellesskap og tilhørighet. At dette ikke kan måles, betyr ikke at det ikke eksisterer. De som kjenner konsertsituasjonen enten fra utøver- eller publikumssiden, vet at dette foregår og at det har betydning for begge parter. Alle disse typene samhandling, den hørbare, den ikkeverbale (sic.) og den metafysiske, er med på å gi hverandre aksept, hvilket igjen kan føre til at utøveren føler seg tryggere eller at lytteren føler seg mer komfortabel i konsertsituasjonen.⁴³

I all kommunikasjon eksisterer det støy og brus som øydelegg kommunikasjonen. Slik også i ein konsert. Rasling med papir, hosting, vifteanlegg som susar, fuglekvitte, rotet scenebilde, ei tog som passerer utanfor, eit ukontrollert kroppsspråk hos utøvaren og mykje meir. Alt spelar inn på korleis publikum konsentrerer seg og korleis dei lyttar. Dette fører konsertsituasjonen til ei unik hending som verken før eller seinare har funne stad.

Fordi konserten er ein møtestad, vert det viktig for utøvaren å vere medviten korleis ho står fram på scena og korleis ho møter publikum. Sjølvrepresentasjon og image er sentrale tema. Som spelemann på ein konsert trer eg inn i ei rolle der eg representerer meg sjølv slik eg er eller ønskjer å vere. Representasjonen syner seg i alt frå kroppshaldning, kroppsføring, kle, musikken, ja alt som kan førast tilbake til meg sjølv. Til og med den munnlege kommentaren.

1.4.3 Historia til hardingfelekonserten

Sjølv om hardingfeletradisjonen er gamal, er konserttradisjonen på hardingfele svært ung. Det er vanskeleg å finne kjelder som kan forklare presis korleis tradisjonen forma seg. Det er grunn til å tru at ideologiar i samfunnet, personlegdomar i miljøet og konvensjonar frå den klassiske konserten kan ha forma den tradisjonelle konserttradisjonen på hardingfele slik vi møter den i dag.

Den 15.januar 1849 skipa fiolinisten Ole Bull (1810-1880) til ein konsert med spelemannen Torgeir Augundson, Myllarguten (1801-1872), i Frimurarlosjen i Kristiania.⁴⁴ Dette var i nasjonalromantikken si høgtid, og folk strøyma på for å høyre den særmerkte hardingfela. Konserten vart ein suksess og eit vendepunkt i

⁴² Kjølberg (2010): s. 65

⁴³ ibid. s. 66

⁴⁴ Bjørndal og Alver (1985): s. 48

hardingfeletradisjonen. Det var første gong ein hardingfelespelar stod på ei scene og spelte offentleg for eit lyttande publikum. Fram til den kvelden, hadde spelemenn i første rekke spelt offentleg til dans i bryllaup. Slåttane var ikkje lenger berre bruksmusikk og seremoniell musikk.

Ole Bull freista fleire gonger å halde konsert med Myllarguten, mellom anna i København, men stordomstida for hardingfelekonsertar i byane var over på eit par år. På landsbygda var situasjonen ein heilt annan. Der vart Myllarguten tatt imot med ære, og han vart sett opp til for alle konsertreisene sine. Fleire gav seg ut for å vere Myllarguten, mykje fordi dei kunne tene pengar på det. Ei tid var dansehusa i hovudstaden fylt av raklespelemenn som gav seg ut for å vere denne meisterspelemannen.⁴⁵

Det kom til fleire spelemenn som etter kvart fekk inntekta si frå konsertering. Blant dei var Lars Fykerud (1860-1902), Knut Dahle (1834-1921) og Torkjell Haugerud (1876-1954) frå Telemark, Ola Mosafinn (1828-1912) og Sjur Helgeland (1858-1924) frå Voss og Olav Moe (1872-1967) frå Valdres. Både Ola Mosafinn og Knut Dahle reiste til USA og held konsertar.

Mykje tyder på at musikken blei endra då hardingfela vart flytta opp på konsertscena. Det finst lite dokumentasjon på korleis desse konsertane vart haldne. Einskilde utsegn, plakatar med namn på spelemenn og repertoar syner at sjølve musikkforma endra seg. Dansetakta var ikkje lenger det viktige. Det kom etter kvart til eit konsertrepertoar der det melodiske og artistiske stod i høgsete. I denne perioden, som ofte vert referert til som konserttida på hardingfele og som stekker seg fram mot andre verdskrigen, fekk mange slåttar namn og historier knytt til seg. *Fanitullen*, *Kivlemøyane*, *Førnesbrunen*, *Budeiene på Vikafjell* og *Skjoldmøyslaget* er eksempel på dette. Desse slåttane kan kallast programmusikk og var svært populære kring 1900.⁴⁶

Folkeminnegranskar Rikard Berge skriv om nokre trekk han fann typiske for konsertspelemennene. Dei hadde tonestykke og spel som gjekk bort frå dansemusikken. Dei endra speleteknikk ved å plassere fela under haka og stod oppreist når dei spelte.⁴⁷ Dei spelte utan å trampe takta med foten og dei sette nye og meir spenstige namn på slåttane som viste til opphavet.⁴⁸ Førsteamanuensis Håkon Aasheim syner i artikkelen "Konserttradisjonen i hardingfelemusikken" til likskap mellom konserttradisjonane i Noreg og Sverige. Han refererer den svenske spelemannen Ville Roempke og skriv mellom anna at det blei ei norm å spele slåttane to gonger igjennom. Vidare blei det vanleg at spelemennene tok etter musikarar som hadde ein scenetradisjon og at det også blei vanleg å kommentere slåttane: "Det ble også lagt vekt på de verbale innslagene i konsertprogrammene, i forlengelse av den tradisjonelle fortellerkunsten."⁴⁹

Åra etter 1850 er ei samansett tid for spelemannen på hardingfele. Ulike rørsler prega kvardagen og haldninga i samfunnet. På den eine sida stod den pietistiske rørsla sterkt. Dei fordømde all dans og oppmoda folk til å brenne hardingfeler. På den andre sida stod norskdomsrørsla med eit positivt syn på hardingfela og slåttane. Samstundes med dette byrja fleire samle inn slåttar, historier og andre kulturverdiar rundt om i bygdene. Komponistar som Edvard Grieg samla inn slåttar og stev og skreiv dei inn i musikken sin. Slik gav han sjangeren nytt bruksområde og ny status. Trekkspilet kom saman med runddansen og pressa i mange bygdelag hardingfelemusikken tilbake. For

⁴⁵ *ibid.* s. 49

⁴⁶ Stubseid i Aksdal og Nyhus m. fl (1998): s. 247

⁴⁷ Tidlegare spelemenn sat på ein stol med fela inn til brystet

⁴⁸ Berge (1994)

⁴⁹ Aasheim (1997)

spelemenn i sentrale strøk vart det vanskeleg å halde fast på den gamle musikken, medan det i fjell- og fjordbygder var litt enklare. Her har mykje av grunnstammen og strukturen i dei eldste slåttane vorte bevart i ubroten tradisjon fram til i dag. Det kan tyde på eit medvit kring eigen tradisjon og stoltheit over kulturen mellom spelemennene og deira miljø.⁵⁰ I tillegg til dette har kappleikstradisjonen vore med på å halde musikken i live.

1.4.4 Hardingfelekonserten og den munnlege kommentaren

Hardingfelekonserten er i dei aller fleste tilfeller ein solokonsert, då slåttematerialet på hardingfele i hovudsak er solomusikk.⁵¹ I konserten finn vi sjeldan notestativ; det spelemannen spelar kan han utanåt. Spelemannen tek felene sine med seg inn på scena, sit eller står, og vekslar mellom å spele og prate. Når eg skriv prate, så er det fordi eg opplever at munnlege kommentarar har ein sentral plass i hardingfelekonserten. I motsetnad til den klassiske konserten, der utøvaren kjem inn, tek imot applaus, spelar stykket sitt, tek på ny imot applaus og forsvinn ut att, har spelemannen i ein hardingfelekonsert nesten ein samtale med publikum.⁵² I hardingfelekonserten er det tydeleg kontakt mellom scene og sal. Kanskje er det slik fordi det sjeldan er trykt program på ein hardingfelekonsert? Mangelen på trykt program spelar inn på kva spelemannen vel å ta med i den munnlege kommentaren. Men det kan også ha andre samanhengar. Professor Arvid O. Vollsnes skriv følgjande i ein artikkel i *Norges Musikkhistorie* bind 4:

At spelemennene tok i bruk en borgerlig institusjon som konsertformen, kan tolkes som én av flere tilpasninger til det moderne og forsøk på å gi folkemusikken status som seriøs musikk på den nasjonale arena. Dette fikk konsekvenser både for musikkuttrykket og musikkens sosiale betydning. I tråd med det borgerlige kunstsyn ble de tradisjonelle slåttene presentert og tolket som kunstobjekter løsrevet fra den tradisjonelle brukssammenhengen.⁵³

Vollsnes siktar mellom anna i avsnittet over, til rekontekstualiseringa som fann stad då musikken på hardingfele blei flytta får sitt opphavlege bruksområde og opp på scena. Flyttinga frå ein samanheng og inn i ein annan samanheng, kan ha skapt spesielle behov for å setje slåttane inn i forstålege kontekstar.⁵⁴ Her kan den munnlege kommentaren hatt ein viktig funksjon. Men i tillegg kan den munnlege kommentaren vere ei vidareføring av ein etablert forteljartradisjon.

Spelemannen Olav Tjøninstaul (1846-1910) kom frå Seljord i Telemark. I tillegg til å spele fele skulle han vere ein framifrå historie- og eventyrforteljar som hadde mykje av sogene sine etter bestemora Anne Godlid (1773-1863). Godlid fakk mange av historiene sine skrivne ned av både folkeminnesamlar Olea Crøger (1808-1955) og Rikard Berge (1881-1969), men først og fremst var det Olav Tjøninstaul som sytte før at historiene blei notert ned. Det skal vere over hundre stykk.⁵⁵

⁵⁰ Vollsnes (2000)

⁵¹ I dag er det likevel vanleg med samspel på hardingfele, også på ein konsert.

⁵² Eg har vore på hardingfelekonsertar som har vart i over to timar, der spelemannen har spelt halvparten av tida. Resten av tida har han prata eller stemt.

⁵³ Vollsnes (2000)

⁵⁴ Sjå kapittel 3.1

⁵⁵ Kjelde: Verdsveven. http://nn.wikipedia.org/wiki/Olav_Tjøninstaul og http://nn.wikipedia.org/wiki/Anne_Godlid Lesedato: 31.07.2010

Son til Olav Tjønnsstaul, Jørgen Tjønnsstaul (1894-1985) lærde spel av far sin og førde vidare mange av sogene og forteljingane. Han nytta soger saman med felespelet. Det blir sagt om Jørgen Tjønnsstaul at han dikta og fabulerte slik at han trudde på det sjølv, og det går mange soger og små humoristiske replikkar etter han.⁵⁶ Slik er det også med andre spelemenn rundt om i hardingfeledistriktet. Mange av desse historiene blir i dag nytta som kommentarar til slåttar etter Jørgen Tjønnsstaul.

Hardingfelespelar Sara Telnes Fjågesund skriv i masteroppgåva si om kvinnelege slåttesoger i Telemark og forklarar noko av opphavet til slåttesogene med sider ved det gamle bondesamfunnet. På den tida vart historier og eventyr nytta som underhaldning i lange, mørke vinterkveldar. Familien kunne kome saman og fortelje historier til kvarandre, ofte kunne ein også nytte instrumentalmusikk og vokal musikk i desse kveldsstundene. Slik kan musikk og historier blitt knytt saman.

Ei anna side Fjågesund peikar på, er at historier og informasjon er element som kan gjere det lettare for ein spelemann å hugse slåttene. Tidlegare kunne dei ikkje spele slåttane inn på opptak for å sikre at dei fekk med seg alle detaljar, eller for å sikre at dei ikkje gløymde slåttene heilt bort. Overlevering av slåttar var basert på kvar spelemenn sin hukommelse. Då kunne det vere viktig å verbalisere slåttane. Eit slåttestev er eit godt eksempel på dette. Slåttestet har ei kort historie, og er ofte tonesett med same melodi eller motiv som vi finn att i slåttene. Fjågesund skriv:

Det at spelemenn framleis i dag ofte kontekstualiserer slåttene dei skal spele ved å fortelje ei soge, er nok ein arv frå tidlegare tider sin måte å vidareføre tradisjonsstoff på. I dag er det framleis slik at ein i ein opplæringsprosess fortel litt om historia og bakgrunnen til slåttene slik at eleven har noko å feste han til.⁵⁷

Sjølv om ei slåttesoge, ein anekdote eller eit slåttestev kan vere tett knytt til slåttene og slik opplevast som ein del av den, treng det ikkje tyde at dei bokstavig heng tett saman. Det er berre i ein skilde tilfeller ein finn slåttar som tek opp i seg og skildrar innhaldet i sogene:

Det som er viktig å seie om tilhøvet mellom slått og slåttesoge er at det som oftast ikkje er nokon konkret samanheng mellom dei, men heller ein konstruert samanheng som har gått inn i tradisjonen. I nokre tilfeller kan ein sjølv sagt seie at slåttene har blitt til utifrå soga og omvendt, men eg vil påstå at dette tilhøvet i stor grad er tilfeldig. Tonane i seg sjølv fortel inga historie, men i mange tilfeller har nok slåttesoga blitt knytt til slåttene for å skape ein forståeleg samanheng for lyttaren.⁵⁸

Fjågesund peikar på tre typar samband. Det tettaste sambandet er der kor slåttene freistar spegle historia bokstavig gjennom effektar av lyd. Denne typen slåttar fell inn under omgrepet programmusikk⁵⁹ og var vanleg under konserttida på hardingfele. Eit døme er slåttene "Budeiene på Vikafjell" av Sjur Helgeland. I slåttene kan vi høyre rauting, fuglesong, bjølleklang og at budeia lokkar på buskapen sin. Det neste sambandet er der kor ein spelemann er blitt inspirert til å lage ein slått utifrå ei soge,

⁵⁶ Myklebust (1982): s. 240

⁵⁷ Fjågesund (2009) s. 18

⁵⁸ *ibid.* s. 16

⁵⁹ Programmusikk er instrumentalmusikk som skildrar ei hendig eller ein stemning. Det er musikk som tek føre seg ein idé utanfor sjølvverket, der det er konkrete element i musikken som skildrar dette. Programmusikken vert ofte assosiert med romantisk klassisk musikk, men kan også knytast til folkemusikk.

og det siste sambandet er der slått og soge er sett saman etter tidlegare å eksistert kvar for seg.

Slåttesoget eller anna informasjon kring slåttane, er for det meste munnleg overlevert. Noko kan ein finne notert i margen på ein transkribert slått, noko er tatt opp på band i samband med innspeling av slåttane, noko er notert i bøker.

Det meste av den norske tradisjonelle folkemusikken er utan kjent komponist, derfor er det blitt vanleg å heidre dei som har ført tradisjonen vidare, utvikla den og skapt den til det vi høyrer i dag. Ved at ein spelemann refererer attende til ein annan spelemann, takkar han underforstått kjelda si for at han har fått ta del i slåttematerialet. Dette er for mange ei medvite og viktig, heidring av kjelder. Men, ein spelemann kan også vise til kjelder av andre årsaker. Dette kjem eg tilbake til i oppgåva.

KAPITTEL 2: METODE

I dette kapitlet vil eg gjere greie for val og innhald i metode og utfordringar knytt til den.

2.1 FORSKING I EIGEN PRAKSIS

Arbeidet mitt fell inn under feltet *praksisbasert forskning i musikk*. Dette er ein ung forskningstradisjon innan musikkfeltet, som tek føre seg forskning *på* musikk, forskning *for* musikk og forskning *gjennom* musikk.⁶⁰ Forsking på musikk er det same som å forske på eit objekt, ein historisk periode, på ein spelemann, ei kjelde eller liknande. Dette er forskning som i følge den nederlandske kunstteoretikaren Henk Borgdorff ofte bygger på eit hermeneutisk, filosofisk eller estetisk perspektiv. Forsking for musikk handlar ikkje om å forske på eit objekt. I staden forskar ein på kunstarten sine målsetnader, praksis eller fenomen. Når musikkutøvinga blir ein måte å utføre forskinga på, forskar ein gjennom musikken. Det er under dei to siste punkta at arbeidet mitt høyrer heime.

Professor Peter Jarvis har i boka *Praktiker-forskeren – utvikling af teori fra praksis* sett på ulike sider ved praktikarforskning. Han peikar på at praktikarforskeren har høve til å tileigne seg annan kunnskap i ein praksis, enn om vedkomande skulle observere praksisen frå utsida. Ein praktikar kan referere "sider af praksis med en dybde, som traditionelle former for forskning nok ikke ville kunne fastholde, netop fordi de er praktikere."⁶¹ Ein spelemann veit best korleis det er å spele ein slått og kan reflektere i og kring handlinga. Han har større føresetnader til å utvikle ein djupare kunnskap kring sin eigen praksis, enn kva andre har. Dette kan han gjere gjennom introspeksjon og ved å gå inn i ulike metaposisjonar⁶² som han tolkar det empiriske materialet utifrå. Denne kunnskapen kan han så forme til teori. Kjølberg skriv:

Det spesielle med praksisforskning er nettopp at den som utfører forskningen innehar rollen både som praktiker og forsker. Det handler om at forskeren ikke studerer en praksis fra utsiden, men at hun går aktivt inn i feltet for å generere kunnskap fra den praksisen hun selv er en del av.⁶³

Grunntanken i praksisforskning er at teori og praksis heng saman. Teori vert omsett i praksis og praksis vert omsett til teori. I masterprosjektet mitt har eg forska i musikkformidling gjennom praktisk arbeid. Eg har eksperimentert i ulike måtar å introdusere slåttar på. Det empiriske materialet eg har fått gjennom konsertarbeid, samtale med publikum og sjølvrefleksjon, er analysert ved hjelp av ei kvalitativ analyse. Denne dannar grunnlag for ny praksis. Ut i frå dette igjen, har eg kunne utleie ny teori kring kommentarar av slåttar i ein konsert.

⁶⁰ Borgdorff (2007): s. 5ff

⁶¹ Jarvis (2002): s. 36

⁶² Ein metaposisjon er i følge Kristi Malterud, ståstader i forskingsprosessen som gjer det mogleg å sjå på arbeidet frå sida med friske auge.

⁶³ Kjølberg (2010): s. 95

2.2 AKSJONSFORSKING

Metoden eg har nytta byggjer på aksjonsforskning. Aksjonsforskning er ein systematisk framgangsmåte, ein strategi, der forskaren arbeider for endring samstundes som ho vil bruke prosessen til å utvikle ny kunnskap.⁶⁴ Prosessen består både av aksjon og forskning der aksjonen er utgangspunkt for systematisk og kritisk refleksjon. Professor Kristi Malterud forklarar aksjonsspiralen med sju trinn:

1. identifisere problemet
2. oppsummere tidlegare erfaringar
3. formulere målsetnad
4. planlegge og utvikle tiltak
5. skildre tiltaket
6. implementere tiltaket
7. definere problemet på nytt

Malterud seier vi skal sjå på dette som ein sirkel og så dreie sirkelen til ein spiral. Av dette kan vi forstå at vi kan gå nye runde i spiralen. Det er forholdet mellom målsetnad og erfaring som seier om vi skal halde fram. Prosessen gjev oss høve til å lære av erfaringane vi gjer undervegs i prosjektet. Den krev at vi systematisk samlar inn erfaringane og dokumenterer dei. Slik kan vi bidra til ny innsikt.⁶⁵ Erfaringar kan dokumenterast på ulike måtar. Forskaren kan nytte feltnotat, dagbøker, ulike dokument og korrespondanse og lyd - eller videoopptak av sentrale hendingar i prosessen. Ho kan også gjere intervju med einskilde menneske og grupper av aktørar eller nøkkelinformantar.⁶⁶

Aksjonsforskarar er mindre opptatt av høve mellom årsak og verknad. Metoden eignar seg godt til å finne ut kva ulike tiltak kan innehalde, korleis ei utvikling har funne stad, eller kva erfaringar deltakarar i prosjektet har gjort. Resultat frå aksjonsforskning har ikkje som mål å hevde ei allmenn sanning. Den skal heller ikkje bevise funn. Målet er:

(...) å vise frem et sammenfattet sett av erfaringer, der dokumentasjonen skal vise at dette er et produkt av systematisk og kritisk refleksjon. Alle "sannheter" er bare midlertidige.⁶⁷

Metoden har til no vore lite nytta innanfor musikkfeltet. Til dømes er det ved Norges musikkhøgskole avlagt ei doktorgrad som nyttar denne metoden, medan to er under arbeid. Eg finn den interessant då den på mange måtar minnar meg om slik eg er vant til å arbeide: Når eg arbeider med ein slått startar eg med å spele denne. Då utfører eg ein aksjon, ei handling, som eg så reflektere over. Eg utviklar kunnskap om slåtten og måten eg framfører den på, eg leitar etter ny kunnskap i meg sjølv så vel som til dømes i samtale med ein læremeister. Kunnskapen vert så implementert og eg spelar slåtten på nytt med ny kunnskap. Eg har slik endra praksis frå første gong eg spelte slåtten.

For å lære mest mogleg om formidling av musikk, formidling av tekst og samspelet mellom desse, var det viktig for meg å tileigne meg kunnskap kring emnet både praktisk og ved å lese teori eg fann relevant. Eg ville halde nokre konsertar der eg fekk jobbe spesielt med den munnlege kommentaren. Samstundes ville eg ta med meg

⁶⁴ Malterud (2008): s. 156

⁶⁵ ibid. s 158

⁶⁶ ibid. s.161

⁶⁷ ibid. s.164

erfaringane mine frå tidlegare konsertarbeid og konsertbesøk inn i masterprosjektet, og auke kunnskapen min kring musikkformidling gjennom praktisk arbeid og refleksjon. Aksjonsforskning gav meg høve til å gjere dette. I tillegg heiter det at dei som aksjonsforskninga er retta mot, "skal være aktive deltakere med innflytelse på alle ledd av forskingsprosjektet".⁶⁸ Slik la det seg også til rette for at eg kunne forske i eigen praksis.

2.3 FORSKINGSDESIGN

Masterprosjektet mitt er sett saman av følgjande tre aksjonar:

- Repertoarkonsert 27. februar 2009 og samtale med fokusgruppe same dag
- Repertoarkonsert 05. april 2009 og samtale med fokusgruppe 06. april 2009
- Konserten *Ve'dunderlæ* 24. oktober 2009.

Første og andre konsert vart haldne tett i tid. Tanken var at dei skulle danne utgangspunkt for den siste konserten. Den første konserten ville likevel spele inn på den andre konserten slik at det til slutt blei tre aksjonar med påfølgjande refleksjon. Den siste konserten vart halden med lang avstand i tid til den andre konserten. Slik kunne eg få god tid til å reflektere over konsertane og samtalene i fokusgruppene. Eg ville også få betre tid til å endre praksis gjennom å ha lenger planlegging- og øvingstid på slåttane og dei munnlege kommentarane.

2.3.1 Konsertane

Praksisfeltet mitt i dette prosjektet, er konsertane og arbeidet rundt dei. Som formidlar av slåttar på hardingfele, er dette ein relevant arena, sjølv om ein spelemann også har mange andre arenaer der praksis vert utøvd.

Råmene kring konsertane, framføringsstad, utforming av rommet, plassering av publikum, tidspunkt og liknande var ulikt frå konsert til konsert. Det har vore medvite, og eg har freista forske utifrå det. Likeeins varierte eg repertoaret. Av praktiske grunnar vart dei to første konsertane lagt som del av repertoarstudiet i masterstudiet ved musikkhøgskolen. Val av repertoar har derfor vore førsteprioritet i konsertane, uavhengig av ønskje om ein raud tråd. Dei munnlege kommentarane var i ei viss grad styrande for rekkefølgja i konserten.

I den siste konserten stod eg fritt til å nytte repertoar frå tidlegare konsertar eller velje heilt nytt. Eg valde blande nytt og gamalt repertoar. Også her var slåttane utgangspunkt for rekkefølgja. Spenningskurva blei danna utifrå uttrykket i slåttane. Dei munnlege kommentarane vart laga med tanke på å halde ved like uttrykket i slåttane og spenningskurva i mellom dei.

I løpet av prosjektet kom det idear om å samarbeide med dramatikar for mogleg å kome djupare inn i den munnlege kommentaren og sjå på denne som ein dramatisk tekst. I arbeidet fram mot den siste konserten jobba eg tett med dramatikar og regissør Mette Brantzeg. Ho fungerte som kunstnarleg rettleiar.

⁶⁸ *ibid.* s.156

2.3.2 Fokusgruppene

Fokusgruppe er ei gruppe utvalde menneske som har ei systematisk samtale kring eit spesielt tema. Å arbeide i ei fokusgruppe eignar seg godt når forskaren vil "lære om erfaringer, holdninger eller synspunkter i eit miljø der mange mennesker samhandler"⁶⁹. Metoden vart særleg utvikla innan marknadsføring mellom anna som marknadsundersøking, men blir i dag nytta innan mange andre fagfelt.

Ei fokusgruppe bør i følgje Malterud, vere samansett av eit utval på 5-8 personar. Til stades i samtalen er også ein moderator og i nokre tilfeller ein sekretær. Samtalen må dokumenterast på lyd - eller videoopptak. Moderator fungere som ein ordstyrar og ser til at samtalen flyt fritt kring emnet.⁷⁰ Sekretæren har i hovudsak som oppgåve å notere dei sentrale delane i samtalen, samt freiste følgje med på dynamikken i gruppa. Vedkomande skal ikkje ta del i samtalen. I dei to fokusgruppene fungerte eg som moderator, og to veninner som sekretær i kvar si gruppe.

Eg hadde to ulike fokusgrupper, ei for kvar av dei to første konsertane som kom saman ein gong. På den første konserten møttest gruppa umiddelbart etter konserten. På den andre konserten møttest gruppa dagen etterpå. Dette av praktiske årsaker. Sidan konsertane vart lagt på ulik stad, var det av praktiske og økonomiske grunnar ikkje mogleg å nytte den same fokusgruppa. Dette fordi eg ville at deltakarane i fokusgruppa skulle vere tilstades på konserten, og oppleve den live, ikkje på ein video. Argumentasjonen for dette er korleis eg forstår konsertsituasjonen som kommunikasjonssituasjon og ein situasjon der samhandling finn stad der og då. Ved eit video- eller lydopptak vil denne sida av konserten vere vanskelegare å ta del i.

Korleis deltakarane i fokusgruppene opplevde den munnlege kommentaren, slåttane og samspelet mellom tale og spel i konsertane mine, var det eg ville fokusere på i samtalane. Einskilde av dei, kom med tilbakemeldingar som streka under erfaringar som utøvarar på scena. Slik fungerte også fokusgruppene som ei samtale mellom praktikarar som gav meg idear til vidare utvikling av prosjektet og eigen praksis. I hovudsak var det samtalene i fokusgruppa som styrde kva eg valde fokusere på i arbeidsprosessen. Det var her, og under sjølve konserten, eg fekk ein peikepinn på korleis publikum opplevde kommentarane mine, og kva eg burde gjere annleis for at opplevinga skulle bli rikare.

Kvar samtale i fokusgruppene varte opp mot to timar. Som forskar opplevde eg det som at alle hadde fått uttrykt det dei hadde på hjartet fordi samtalene nærmast blei avslutta av seg sjølv. Sekretæren noterte ned det vesentlege i samtalene, samt gruppedynamikken. Etter kvar samtale hadde sekretær og eg ei kort samtale der vi oppsummerte hendinga. Samtalene i fokusgruppene blei dokumentert på opptak og er seinare transkriberte av meg.

Eg ønskte at fokusgruppa skulle setjast saman med deltakarar som hadde ulik kjennskap til spel på hardingfele og framlegging av tekst i tale. Det var viktig for meg at deltakarane var vant med å gå på konsert. Slik kunne dei representere eit generelt konsertpublikum på hardingfelekonsertar. For å få god dynamikk i gruppa, ønskte eg personar som kunne ytre seg i grupper med både kjende og ukjende, og som var i stand til å setje ord på egne opplevingar. Av ulike grunnar enda eg opp med to fokusgrupper der samansetnaden blei annleis enn eg først hadde sett føre meg. Likevel blei det to gode samansetnader med deltakarar som i ulik grad har kjennskap til solospel på hardingfele i kraft av å vere spelemenn sjølve, dansarar, publikum på

⁶⁹ Malterud (2008): s.134

⁷⁰ Forbrukerstyrelsen si nettside:

<http://www.kundekompasset.dk/kunderundersogelser/fokusgruppe/> Lesedato 26.11.2008

konsert, musikkpedagogar med tilknytning til tradisjonen og folkemusikksejarar og arrangørar. Eg hadde også med deltakarar som til dagleg arbeider med tekst i teater og formidling av kunst og musikk til born i skulen.

Det var seks deltakarar i kvar fokusgruppe, tre menn og tre kvinner, alle i arbeidsfør alder. I den første fokusgruppa tok eg også med ein ungdom som venta på skyss heim. I staden for at ho skulle vente utanfor, vart ho med i samtalen. Det er tatt med i transkripsjonen på lik linje som alt anna som blei sagt. I den andre fokusgruppa kom ein deltakar til staden først i slutten av samtala. Vedkomande sende seinare eit notat på e-post. Notatet er også ein del av empirien min.

Samtalene fann stad i rolege omgjevnader med mat og drikke tilgjengeleg undervegs i samtalen. Første samtale fann stad i Levinsalen direkte etter første konsert 27. februar 2009. Samtalen i den andre fokusgruppa fann stad dagen etter den andre konserten, nemleg 06. april 2009 på Jølstrakafeen.

Ved å legge samtalen i fokusgruppa tett inn til ein konsert, var det sjansar for at deltakarane i mindre grad makta reflektere over opplevinga, og i staden kom med spontane reaksjonar. Ved å legge samtalen i fokusgruppa til dagen etter, kunne eg misse dei spontane reaksjonane, då deltakarane er komne lengre i refleksjonsprosessen.

Deltakarane i den første fokusgruppa hadde ulike opplevingar av korleis dei skulle handle i rolla som deltakar. Nokre hadde tatt med penn og papir for å notere undervegs i konserten, og slik kome med tips og råd for korleis eg skulle jobbe vidare med dei munnlege kommentarane. Andre kom på konserten for å oppleve den, og lytta med ei friare tilnærming. Korleis deltakarane opplevde rolla si, hang saman med korleis dei hadde forstått kva samtalen og masterprosjektet skulle handle om. I førekant hadde eg kontakta alle deltakarane på e-post og gjeve dei lik informasjon. Eg merka meg at eg ikkje hadde vore tydeleg nok i informasjonsskrivet, og retta på dette til andre fokusgruppa.

I den første fokusgruppa var det ein deltakar som melde fråfall kvelden før konserten. Eg måtte då kontakte ein ny deltakar og valde ringe ho på telefon for å vere sikker på at eg kom fram med spørsmål og informasjon tidleg nok til å få ho med. Ho fekk derfor informasjonen om prosjektet levert annleis enn dei andre.

Eg har relasjonar til deltakarane i fokusgruppa. Dei er vener og kjenningar eg har møtt i folkemusikkmiljøet eller i lokalmiljøet i Jølster, og eg freista så godt eg kunne å gje dei tryggleik til å seie akkurat det dei meinte. Det var viktig for meg at dei skulle sjå på meg som spelemann, og ikkje som ein kjenning og ven. Dette gjorde eg ved å framstå så profesjonell som mogleg. Eg verken forsvarte eller kritiserte min eigen konsert opp mot tilbakemeldingane eg fekk. Gjennom heile prosjektet har eg reflektert rundt at det ikkje nødvendigvis var av det beste å nytte vener og kjenninga som deltakarar i fokusgruppa. Fordi eg ønskte ei fokusgruppe med ei spesiell samansetnad, var det vanskeleg å finne nokon andre. Mykje av grunnen til dette er at det norske folkemusikkmiljøet er lite. Eg kjenner mange frå før, særleg dei som er i dei geografiske områda eg held konsertane i. Eg hadde ikkje resursar til å hente inn personar frå andre delar av landet.

2.3.3 Logg og refleksjonsnotat

Loggnotata mine syner arbeidsprosessen frå planlegging til gjennomføring av konsertane. Sjølvrefleksjonane byggjer først og fremst på dei tre aksjonane og observasjonane eg gjorde av dei, samt samtalene i fokusgruppene. I forskingsperioden har eg snakka om prosjektet mitt med spelemenn og andre som jobbar med formidling

av musikk. Det har i dei aller fleste tilfella resultert i ei djupare samtale kring munnlege kommentarar nytta i konsert. Her har det kome fram mange spanande synspunkt. Eg har også gått på konsertar og teater, førestillingar og visningar som har sett meg på tankar og idear kring eige prosjekt og kring munnlege kommentarar. Dette er verdifulle erfaringar eg har tatt med meg og freista dokumentere gjennom logg og refleksjonsnotat.

I einskilde periodar i prosjektet har eg opplevd situasjonane kring meg som hektiske og krevjande. Då har eg skrive færre loggar og refleksjonsnotat. Eg har også erfart at nokre loggar og refleksjonsnotat har vore vanskeleg å tyde i ettertid. Dei har vore lite konkrete og detaljerte. Dette ser eg på som del av utviklinga mi i forskingsprosessen, både som spelemann og forskar.

2.3.4 Lyd- og videoopptak

Som eg alt har skrive, blei samtalene i fokusgruppa dokumentert på lydopptak. Kvar av dei tre konsertane blei dokumentert på video, som i ettertid er overført til DVD. Filmane er tatt opp med eitt kamera og overført til DVD utan å bryte tidslinja.

Bakgrunnen for å filme konsertane, var først og fremst for å dokumentere hendinga med tanke på seinare analyse. Den første konserten var også den eksterne konserten i repertoarstudiet, og det var sett krav om dokumentasjon for at intern sensor skulle kunne vurdere konserten. Masterstudiet med fordjupingsemne ved Norges musikkhøgskole har i dei to første semestra eit repertoarstudium med varigheit på 60 min. Studenten bestemmer repertoaret i samarbeid med lærar/rettleiari. Repertoaret skal delast i to og framførast på to konsertar, ein intern med intern sensor til stades, og ein ekstern der konserten vert dokumentert og levert til sensor for godkjenning i etterkant.

Eg ville filme mi eiga opptreden, og tenkte det ikkje var naudsynt å filme publikum då eg likevel skulle ha samtale i fokusgruppe. Gjennom samtale med deltakarane i fokusgruppa, meinte eg at eg ville få eit betre bilde på opplevingane og fortolkingane deira, enn om eg skulle tolke publikum på ein DVD i ettertid.

Grunna små økonomiske råmer, fekk eg hjelp av ei veninne til å filme den første konserten. Ho er utdanna frå linja for fjernsynsteknikk ved Høgskulen på Lillehammer. Det var også ho som hjalp meg med å overføre alle filmane til DVD. Den andre konserten filma eg sjølv med kamera festa på stativ. Den tredje konserten vart filma av den kunstnarlege rettleiaren⁷¹ min.

2.3.5 Analyse

Eg har gjennom prosjektet gjennomført tre aksjonar. Kvar aksjon har hatt fire fasar. Første fase er planlegging, andre fase er gjennomføring, tredje observasjon av gjennomføringa og samtale med fokusgruppa. Siste fase er refleksjon kring dei tre tidlegare fasane. Gjennom observasjonen av konsertane min, har eg først analysert konserten for så å sjå djupare på heilskapen og delane i dei munnlege kommentarane. Eg har analysert dei munnlege kommentarane etter følgjande kategoriar:

- innhald og form
- munnleg framføring
- mimikk og gestar

⁷¹ Mette Brantzeg var rettleiari for konserten *Ve'dunderlæ*

Det har vore utfordrande å analysere konsertane fordi det hender så mykje samstundes. På den måten klarer eg ikkje skildre skriftleg alt som hender til ei kvar tid. Eg har til dømes måtte ta form meg innhaldet aleine, og sett på mimikk og gestar etterpå.

Samtalene i fokusgruppene er analysert etter følgjande kategoriar:

- innhaldet i dei munnlege kommentarane
- funksjonen til dei munnlege kommentarane
- opplevinga til deltakarane av dei munnlege kommentarane
- spelemannen si framferd på scena
- spelemannen si framlegging av dei munnlege kommentarane
- samtale kring målgruppe for konsertane
- form på konsertar
- konsertlokale
- førebuing og bruk av manus
- formidling.

I førearbeidet til alle konsertane, har eg systematisk analysert innhaldet i kommentarane mine. Under arbeidet med *Ve'dunderlæ* blei analysearbeidet tydelegast. Då analyserte eg delar og heilskap utifrå ønskje om å finne ein djupare meining, ein løynd bodskap eg kunne nytte for å fargelegge teksten i framføringa. Arbeidet kan minne om arbeidet ein skodespelar utfører i innstuderinga av eit manus.

2.4 SIDER VED FORSKING I EGEN PRAKSIS

Å forske i eigen praksis har, som eg tidlegare har peika på, ulike fallgruver. For å kunne sjå materialet frå ulike sider eller for å lese materialet objektivt, må ein vere klar over sin eigen ståstad og kartlegge denne. Først då kan ein ta eit steg til sida og sjå på materialet med nye auge. Gjennom samtale med fleire, rettleiar eller andre praktiskarar, kan ein også få hjelp til å nå nye metaposisjonar.

I arbeidet har eg hatt jamleg kontakt med forskingsrettleiar. Eg har også nytta fokusgruppa som ei kjelde til nye metaposisjonar og som idébank. Dei har kome med nyttige vinklingar på emnet. I tillegg til dette har eg jamleg vore i kontakt med andre spelemenn og musikarar, fortalt om prosjektet og kome i samtale om emnet. Dette har vore nyttige og lærerike samtaler som har sett lys på min eigen praksis frå nye synsvinklar. Til slutt har eg samarbeidd med dramatikar og regissør Mette Brantzeg.

Kommunelege Per S. Stensland skriv i artikkelen "Aksjonsforskning på egen praksis. Metodologiske utfordringer – sekunderpublikation" at det er viktig å vere klar over nyansane ein kan misse i ein kommunikasjonssituasjon. Det er viktig å forstå at til dømes ei kjelde sin intensjon og meining med eit utsegn, ikkje treng stemme over eins med mottakar si oppfatning av bodskapen. Dette er relevant særleg i høve til dei samtalene eg har hatt i fokusgruppa. Han seier også det er viktig å dokumentere og materialisere data. Dette for å hjelpe forskaren til å hugse tilbake, men også for truverdet til forskingsprosjektet.⁷²

Forskaren si rolle er sentral i all forskning. Tidlegare såg forskarar på kor vidt han eller ho påverkar forskingsprosessen. I dag ser dei på korleis forskaren påverkar.⁷³ Det har heile tida vore viktig for meg å reflektere over kva rolle eg har i prosjektet. Sidan

⁷² Stensland (2005)

⁷³ Malterud (2008): s.43

den har veksla mellom å vere forskar og forskingsobjekt, har det gjeve meg store utfordringar. Særleg gjeld dette i analysesituasjonen. Det er ikkje lett å sjå med eit objektivt blick på eiga sceneframferd. Det var heller ikkje alltid like lett å sitje i fokusgruppa å høyre deltakarane sine meiningar om konserten utan å respondere subjektivt tilbake som spelemann.

Eg forskar i min eigen tradisjon der eg kjenner dei fleste kodar og haldningar og veit korleis det er forventa at eg skal framstå som spelemann. Miljøet er også svært lite. Det fører til at eg kjenner og kjenner til mange spelemenn, eg kjenner og kjenner til mange av tilhengarane i miljøet, og slik kjenner eg også mange blant publikumet mitt. Familien min er også glad i slåttemusikk. Rett som det er sit dei på første stolrad og følger med meg på konsertane mine. Eg kan lett la meg påverke av kva eg veit dei likar eller ikkje likar, og ta omsyn til det når eg planlegger, øver inn og held ein konsert. Fordi eg også ønskjer vere i tradisjonen min, lar eg meg påverke av dei normer, koder og haldningar som til ei kvar tid er i miljøet. Dette, og meir til, stiller store utfordringar til meg i den analytiske delen av prosjektet og i spørsmålet kring objektivitet.

Det treng ikkje vere noko negativ side at eg kjenner normer, koder og haldningar i tradisjonen og mellom publikum. Felles forståingsråme aukar sjansen for at den munnlege kommentaren eg formidlar, når fram til publikum og skaper ein samanheng dei kjenner seg att i. Dette kan i sin tur auke sjansen for eit felles rom for oppleving av musikken.

Sidan eg har gått mykje på konsertar, er eg kjend med korleis det kan vere å sitje som publikum på konsert. Slik ser eg formidlingssida frå både utøvar og publikum sin stad. Eg har høve til å forstå publikum utifrå eigne publikumserfaringar, men eg står også i fare for å tolke data einspora utifrå eigne erfaringar og slik oversjå nye og viktige funn.

KAPITTEL 3: TEORETISKE PERSPEKTIV PÅ DEN MUNNLEGE KOMMENTAREN

I dette kapitlet vil eg presentere teori som er relevant for å setje lys på den munnlege kommentaren sine føremål og intensjonar i ein konsert, og utøvaren sitt høve til å nytte den munnlege kommentaren som eit medvite verkemiddel for å skape rom for musikkoppleving. Teorien er henta frå teori om musikkformidling, kunstformidling og retorikk.

I førekant av den første konserten las eg teori om kunstformidling. Det gav meg idear til korleis eg kunne nytte den munnlege kommentaren for best mogleg setje lys på slåttane. Eg las også teori kring retorikk, men det var først etter den siste aksjonen at eg sette meg djupare inn i den teorien. Då såg eg tydeleg samanfallande aspekt mellom klassisk og moderne retorikk og munnlege kommentarar i ein konsert. Det har gjeve meg nyttige perspektiv på den munnlege kommentaren og ført meg enno eit steg vidare i forskingsprosessen.

3.1 KONSERTEN SINE TRE TEKSTAR

I boka *Formidler og formidlet – en teori om kunstformidlingens praksis*, nyttar kunstsosiolog Dag Solhjell omgrepa tekst, paratekst og kontekst i framstillinga av kva kunstformidling er. Omgrepa har han henta frå litteraturteorien, og tilpassa dei situasjonane innanfor kunstfeltet.

Teksten er for Solhjell sjølve kunstverket som skal lesast, opplevast eller forståast. Det kan vere eit maleri, ein skulptur eller ein installasjon. Parateksten er forma, utforminga eller objektet som konteksten eller teksten vert gjort synleg gjennom. Publikum møter dei anten før eller under erfaringa av kunsten. Det er hjelpemiddel som kunstformidlarer tek i bruk for å lage eller vise til spesielle kontekstar, eller peike på teksten. Parateksten kan stå nært opp til kunstverket, men er likevel ikkje ein del av kunstverket sjølv om det kan opplevast slik. Eksempel på paratekstar er tittel på eit maleri, råma rundt eit maleri, sokkelen til ein skulptur, kurator sine kommentarar til verket eller utstillingsannonse i ei avis.

Kontekst er innhaldet eller budskapet i parateksten som publikum fortolkar kunsten utifrå. Kontekst er i denne samanhengen "(...) referanseråmer for betrakting og kunstforståelse."⁷⁴ Konteksten set kunstverket i relasjon til noko utanfor kunstverket som vi kjenner eller vert gjort kjent med gjennom parateksten. Dei set lys på kunstverket eller styrer tankane våre i ei spesiell retning. Slik set konteksten meining til kunstverket.

Kristin Kjølberg nyttar teori frå Solhjell i framstillinga si av konsertdramaturgisk musikkformidling. Ho ser musikken som teksten, parateksten som verkemiddel til bruk i musikkformidlinga og konteksten som forståingsråma til paratekstane. Ho grunnjev overføringa av teori ved å trekkjer fram likskap og ulikskap mellom formidling av kunst og musikk:

⁷⁴ Solhjell (2007): s. 23

Sentralt i konserten står den klingende musikken, men rundt musikken finnes det både usynlige, synlige og hørbare elementer som kan være så nært knyttet opp til selve musikken at vi lett kan ta dem for å tilhøre komposisjonen.⁷⁵

Kjølborg syner til at både kunst og musikk uttrykkjer seg ikkje-verbalt, og dei møter publikum i eit rom som er tilrettelagt for kunstverket. Det som kan skilje musikk frå kunst er forståinga av når kunsten vert skapt:

Med der maleri er et ferdig kunstprodukt idet maleren har lagt ned penselen, er komponistens partitur avhengig av å bli interpretert og fremført av en utøver for at komposisjonen skal få sin klanglige realisering. (...) For der kunstverket henger på veggen og kunstformidlerens oppgave gjennom bruk av paratekster og kontekster er å peke mot verket, er musikkutøverens oppgave i tillegg til å legge tilrette rundt fremføringen også å formidle musikken gjennom sin personlige fremføring av komposisjonen.⁷⁶

Eg er samd med Kjølborg i hennar bruk av tekst, paratekst og kontekst. Det skaper ein nyttig innfallsvinkel til korleis eg kan legge tilrette dei munnlege kommentarane mine i ein konsert. Det kjem eg tilbake til i oppgåva.

3.1.1 Paratekst

Parateksten peiker mot kunstverket, samstundes som den peikar mot konteksten. Den fungerer som eit middel til å overtyde publikum om at objektet dei ser på faktisk er kunst. Solhjell tolkar også parateksten som teikn, budskap eller mening som har sju kjenneteikn. Kvart kjenneteikn seier oss kva funksjon og framtoning parateksten har. Funksjonen kan igjen fortelje kva rolle dei har i kunstformidlinga. Kjenneteikna finn han ved å stille spørsmål om:

- *kven* har ansvaret for dei
- forholdet dei har til *tid*
- *funksjonen* dei har i høve til teksten
- kva *medium* som ber dei fram
- kva *hovudtema* dei har
- kven som er *målgruppa eller lesar* av parateksten
- *staden* der parateksten er

Solhjell deler paratekstane inn i to grupper: Epitekstar og peritekstar. Epitekstane ligg nær inn til kunstverket og er uråd å ikkje legge merke til når ein ser på det. Dette kan vere råmer og soklar. Peritekstar ligg utanfor kunstverket og blir delt inn i interne , offentlege og private peritekstar. Interne peritekstar er paratekstar som er i det same rommet som kunstverket. Dette kan vere lyssetting, etikettar og scenografi. Det er berre publikum som kjem til kunstutstillinga som får oppleve dei interne peritekstane. Desse opptrer også i same bygnad som kunsten, men då i andre rom. Dette kan vere skranke og personalet i skranken, gjestebøker, oppslagstavler og katalogar. Solhjell skil slik mellom interne peritekstar i utstillingsrommet og interne peritekstar utanfor utstillingsrommet. Offentlege peritekstar er dei paratekstane som ligg utanfor sjølve utstillingsstaden. Eksempel på offentlege peritekstar er plakatar, informasjonsskilt og

⁷⁵ Kjølborg (2010): s. 68

⁷⁶ ibid. s. 70

kunsttidsskrift. Private peritekstar er dei paratekstane som vi kan ta imot heime. Det er invitasjon til opning av kunstutstilling, kunstbøker, kritikkar, fjernsynsprogram og internett.

I følgje Solhjell kan både kunstnaren og ulike andre formidlarar vere avsendar av paratekstar. Han stiller det fram slik:

Epitekstar:

- 1) Kunstnaren sin epitekst
- 2) Formidlaren sin epitekst

Peritekstar, intern:

- 3) Formidlaren sin interne peritekst i utstillingsrommet
- 4) Kunstnaren sin peritekst
- 5) Formidlaren sin interne peritekst utanfor utstillingsrommet

Peritekstar, offentleg:

- 6) Formidlaren sin offentlege peritekst

Peritekstar, private:

- 7) Peritekstar publikum les heime

Sohljell skil mellom sentrale og perifere formidlarar. Kunstnaren er den sentrale formidlaren, medan kurator representerar nokre av dei andre sentrale formidlarane. Dei perifere kunstformidlarane er til dømes journalistar, kritikarar og lærarar.

Framstillinga til Solhjell kan hjelpe til å setje lys ved konsertsituasjonen sin kompleksitet og musikkformidlinga sitt mangfald. Det er det Kjøberg gjer når ho overfører Solhjell sin teori til musikkformidlinga. Men der Kjøberg går djupare inn på dei mange sidene ved formidling av musikk, vil eg i det følgjande trekke fram sider som direkte kan overførast til utøvaren som formidlar av munnlege kommentarar og sider som aleine fell saman med dei munnlege kommentarane.

3.1.2 Den munnlege kommentaren som paratekst

Kjøberg skriv at ein munnleg kommentar kan vere ein paratekst i ein konsert. Den peikar mot musikken, samstundes som den har eit innhald som skaper ei forståingsråme publikum kan fortolke musikken i. Slik peikar den også mot ein kontekst. Det er mogleg å overføre teorien til Solhjell direkte på den munnlege kommentaren og sjå på dei ulike kjenneteikna ved paratekstane i lys av ein munnleg kommentar. Solhjell spør kven som har *ansvaret* for paratekstane, kva forhold dei har til *tid*, kva *funksjon* dei har til teksten, kva *medium* som ber dei, kva som er *hovudtema*, kven som er *målgruppa* eller *berekna mottakar* og *staden* paratekstane er.

I ein konsert er det ofte utøvaren har ansvaret for dei munnlege kommentarane. Ho planlegg dei, lagar dei og framfører dei under konserten. Hovudtema blir bestemt med tanke på kva funksjon kommentaren skal ha i høve til musikken og i høve til sjølve konsertsituasjonen, om den skal minske eller auke avstanden mellom scene og sal, eller om den skal skape eit spesielt bilde av utøvaren. Hovudtema blir også bestemt i høve til kven målgruppa er.

Funksjonane eller rollene ein munnleg kommentar har i høve til musikken, er mange. Solhjell nemner mellom anna den *påpeikande* funksjonen, den *kontekstskapande*, den *hermeneutiske* funksjonen, den *pedagogiske* funksjonen, den *retoriske* funksjonen og den *autentiserande* funksjonen ein paratekst i ei kunstutstilling kan ha i høve til kunsten, teksten. Funksjonane kan opptre samstundes, i grupper eller kvar for seg. I tillegg kan dei framstå med ulik verknad frå situasjon til situasjon. Dette fell

saman med dei funksjonane og føremåla eg nyttar om dei munnlege kommentarane, og som eg har peika på tidlegare i oppgåva.

Utifrå forståinga av ein paratekst har parateksten som funksjon å peike mot teksten og setje fokus på den. I tillegg peiker den mot konteksten og skaper den forståingsråma teksten skal eller kan fortolkast i. Den munnlege kommentaren kan ha ein tilsvarande påpeikande funksjon i det den fortel om tittel eller opphav til musikken.

Den munnlege kommentaren kan ha ein *kontekstskapande* funksjon. Innhaldet kan fortelje om når musikken blei laga, kva musikken kan nyttast til, korleis vi kan lytte til musikken eller korleis vi skal tolke musikken. Når den munnlege kommentaren hjelper publikum til å tolke musikken, får den ei *hermeneutisk* rolle. Når den munnlege kommentaren guidar publikum gjennom ein konsert, får den ei *pedagogisk* rolle og dersom den munnlege kommentaren har ein intensjon om å overtyde publikum om ein spesiell bodskap, får den ei *retorisk* rolle.

Den retoriske funksjonen til parateksten skal overtyde publikum og skape truverde til musikken. Eit eksempel på det er når spelemannen i ein hardingfelekonsert fortel kvar slåttan kjem frå og kven han har lært den av. Då set han slåttan inn i ein akseptert og anerkjent tradisjon. Det kan skape truverde og status til slåttane. Den retoriske funksjonen kan også vere del av den *autentiserande* funksjonen. Innhaldet i kommentaren kan garantere for at dette til dømes er ein variant av ein slått som er identisk med varianten som Myllarguten nytta. Lesaren av den munnlege parateksten er ikkje lesar i direkte forstand. Det er publikum som er tilstades på konserten som høyrer den munnlege kommentaren. I denne samanhengen vert også publikum målgruppa og situasjonen er konserten.

Det siste kjenneteiknet Solhjell trekker fram er parateksten sitt høve til tid. Han ser på når parateksten er laga og når den blir framført. Mange paratekstar er i overgangen mellom før - og samtidige paratekstar. Ein munnleg kommentar kan vere laga før konserten, men blir framført i konserten. Den kan plasserast rett før eller like etter framføringa av musikken. Den kan også plasserast til dømes i starten av ein konsert slik at utøvaren framfører mange musikkstykke før det aktuelle musikkstykket som parateksten peikar på vert framført.

Nokre gonger vert den munnlege kommentaren laga på ståande fot i konserten. Då er innhaldet anten planlagt i førekant slik at det berre er sjølv utforminga og framføringa som er spontan, eller så er alt spontant. Einskilde gonger møter utøvaren publikum etter konserten og kjem i samtale med dei om musikken som blei framført i konserten. I desse tilfella blir den munnlege kommentaren, parateksten, laga etter konserten

Parateksten sitt høve til tid er særleg relevant i ein konsert med tradisjonell hardingfelemusikk. I starten av oppgåva trekker eg fram slåttesogene som eksempel på munnlege kommentarar som vert nytta i ein hardingfelekonsert. Dette er paratekstar som er laga langt tilbake i tid. I prosjektet mitt erfarte eg at mange av slåttane mine ikkje hadde typiske slåttesoger knytt til seg. Eg måtte lage nye kommentarar. Det syner at parateksten kan vere laga i notida eller i fortida, før, under eller etter ein konsert, eller i skjeringspunktet mellom før og under.

3.1.3 Utøvaren som paratekst

Dag Solhjell trekker fram omvisaren i ei kunstutstilling eller eit galleri, si rolle som formidlar av kunst. Han skriv:

I det rådende synet på hva kunstformidling er i dag, er omviseren selve inkarnasjonen av formidleren, og omvisningen det fremste formidlende tiltak (...) Ingen peker mer direkte mot kunstverket enn omviseren, og sier: *Dette er kunst.*⁷⁷

Her siktar Solhjell til omvisninga som formidlingstiltak, altså ein paratekst. I kraft av at omvisaren omviser, blir han eller ho ein paratekst i seg sjølv som del av dei interne peritekstane i utstillinga. Dersom kunstnaren er til stade i utstillinga, vert han eller ho ein del av kunstnaren sine interne peritekstar. Enno tydelegar blir det dersom kunstnaren sjølv fortel om kunsten sin. Kunstnaren sin sjølvrepresentasjon vert av Solhjell også sett på som ein intern peritekst. Det han eller ho kler seg i eller seier, vert av mange tatt med i fortolkinga av kunsten dei lagar.

Kjølborg peikar på at utøvaren både framfører og formidlar musikken. Slik blir utøvaren både kunstnar og formidlar som samstundes er og nyttar paratekstar. Først og fremst er utøvaren ein epitekst som nyttar kroppen sin til å framføre musikken. Ein songar syng med si eiga stemme, ein spelemann nyttar kroppen som resonanskasse samstundes som fingrane på venstre hand fingerar på fingerbrettet og høgre arm fører bogen. I tillegg til å vere ein epitekst, er utøvaren ein intern peritekst som fell saman med andre interne peritekstar slik som scenografi og lys. Ein utøvar er også ein pedagogisk paratekst som guidar tilhøyrarane gjennom konserten ved hjelp av til dømes munnlege kommentarar.

Som paratekst skal utøvaren peike mot musikken og mot konteksten for å overtyde publikum om ulike sider ved musikken. Den retoriske og autentiske funksjonen blir to viktige funksjonar. Utøvaren påverkar publikum si mangfaldige oppleving av musikken aleine, musikken i lag med utøvaren eller utøvaren aleine. Når ein spelemann i ein konsert fortel kven han har lært slåtten av, plasserer han seg inn i ei rekke av etablerte og aksepterte spelemenn i ein like etablert og akseptert tradisjon. Er læremeisteren i tillegg ein stor utøvar, kan spelemannen på denne måten skape eit godt bilde av seg sjølv underforstått at han er funne truverdig til å spele denne slåtten. Slik kan også spelemannen overtyde om at han er dyktig. Det påverkar publikum si fortolking av spelemannen og av musikken. Les meir om truverde i delkapittel 3.2.3

3.1.4 Konteksten

Konteksten er dei forståingsråmene vi opplever, tolkar eller forstår teksten og parateksten i. Konteksten er ikkje ein konkret gjenstand, slik parateksten kan sansast, høyrast, kjennast eller sjåast. I staden har konteksten som funksjon å setje teksten eller parateksten inn i ein forståeleg samanheng. Dei spelar ei stor rolle i høve til å la oss få ta del i kunstopplevinga. Det skjer uavhengig om vi er medvitne eller umedvitne kontekstane.

Solhjell nyttar rommet som metafor når han forklarar konteksten. Han finn ordet relevant fordi det ofte vert nytta for å skildre verknadsfeltet til kunsten. Han siktar mellom anna til professor Gunnar Danbolt sin bruk av det "utvida meiningsrommet". I møte med kunst vandrar publikum frå kunstomgrepet via ulike rom av kontekstar og inn til kunsten. Undervegs får publikum erfaringar frå paratekstane og kontekstane som dei nyttar i møtet med kunstverket. Solhjell skriv:

Erkjennelsen av kunst skjer i spenningsfeltet mellom kunstbegrepet og møtet med kunstverket. Den personlige kunstinnsikt vokser fram i stadig nye konfrontasjoner

⁷⁷ Solhjell (2007): s.109f

mellom begrep og verk. Kunstformidlingen bygger opp kontekster for disse konfrontasjonene ved å sette kunstverk i relasjon til noe annet formidlere forutsetter er – eller gjennom formidlingen blir – kjent blant dem de formidler til. Om vi betrakter det fra formidlingens kjernerelasjon, der betrakteren står overfor kunstverket, kan vi si at kontekstene ligger i konsentriske ringer rundt denne kjernen, med kunstbegrepet ytterst. Vi kan se dette som rom som ligger inne i hverandre (...) Veien inn til betrektningsrommet der kunstverket er, kan fremstilles som en vandring fra kunstbegrepet, gjennom det ene rommet etter det andre inn til kunstverket. På veien inn skaffer vi oss erfaringer med paratekster og kontekster, som vi anvender i møtet med kunstverket (...) Ut fra kunstbetraktningen bringer betrakteren med seg sine nye erfaringer fra møtet med kunstverket. Kontekstene, meningsrommene rundt kunstverket, blir erfart på nye måter når man trekker seg "tilbake" fra møtet med det. Kunstbegrepet – vårt begrep om kunst – er også endret. Kontekstene formidler – ved hjelp av paratekstene – mellom kunstbegrepet og det enkelte kunstverk i en prosess som både er hermeneutisk og dialektisk.⁷⁸

Solhjell forstår dialektikk i denne sammenheng som kunstformidlinga sitt samspel med seg sjølv. Det å snakke om kunst inneber samstundes å seie kva kontekstar som skal gjelde når vi snakkar. Dersom ein spelemann seier i ein munnleg kommentar, at han skal spele ein springar etter Ola Nos, seier han bokstavleg at det er ein springar etter Ola Nos, men han seier også at slåttan han skal spele fell inn under omgrepet springar. I tillegg seier han at vi er i ein situasjon der denne måten å snakke på skal gje oss spesielle "filter" å oppleve slåttan på.

Teksten står i ein kontekst og konteksten kjem til syne gjennom parateksten. Korleis vi forstår og opplever konteksten er avhengig av førforståinga og kunnskapen vår kring formidlingstradisjonen. Det fell saman med førforståinga og lyttekompetansen som blei forklart tidlegare i oppgåva. Korleis vi forstår og opplever konteksten spelar vidare inn på korleis vi opplever kunsten. Solhjell har laga ein modell som syner korleis teksten, paratekstane, kontekstane, formidlaren og publikum held seg til kvarandre:

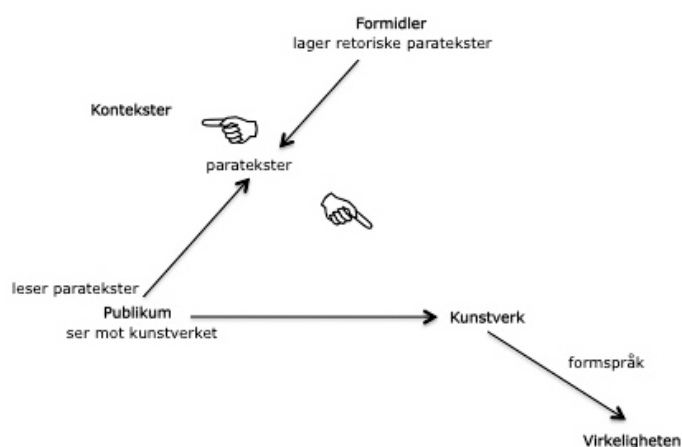


Fig. 1: Høve mellom tekst, paratekst og kontekst.⁷⁹

⁷⁸ ibid. s. 214ff

⁷⁹ Opphavleg figur er henta frå Solhjell (2007): s. 39

Figuren syner at paratekstane peikar mot kontekstane og mot teksten. Det er formidlaren som lagar paratekstane. Publikum erfarer teksten gjennom paratekstane og kontekstane. Teksten peikar mot erfaringa, mot røynda eller mot sanninga.⁸⁰

3.1.5 Kontekst og den munnlege kommentaren

Konteksten er altså det "filteret" vi ser gjennom når vi opplever kunst. Brillene er til hjelp slik at vi kan oppfatte kunsten. Solhjell ser på ulike aspekt ved kontekstane og forklarar korleis kontekstane uttrykker ulike haldningar til kunst eller korleis dei kan karakterisere kunst. Dei kan også peike på konvensjonsrelaterte kontekstar, konseptrelaterte kontekstar og tid- og historierelaterte kontekstar. Ser vi på den munnlege kommentaren i ein konsert, vil utøveren sitt behov for å syne ulike aspekt eller kvalitetar ved musikken føre til ulikt innhald frå paratekst til paratekst. Ulike behov for å setje musikken i spesielle kontekst, skapar ulike kontekstar. Kjølberg peikar på at kontekstar som er relatert til tid er sentrale i ein konsert. Det handlar om korleis ein plasserer musikken i høve til ein historisk eller samtidig samanheng. Kjølberg skriv:

Som formidler av musikk som er skrevet i tidligere tider, vil det være mange historiske personer som vil fungere som forståelsesrammer for musikken, både komposisjonens opphavsmenn, andre komponister, oppdragsgivere, utøvere og andre som på hver sin side har bidratt til at komposisjonen har nådd ut til publikum. Det vil også være kontekster knyttet til dem som fremfører komposisjonene, slik som deres anerkjennelse eller status i musikkmiljøet eller i andre miljøer, deres image, måten de representerer seg selv på og kommuniserer med publikum.⁸¹

Den munnlege kommentaren er ein paratekst som peikar mot ein kontekst som kan relatere seg til tid. I ein munnleg kommentar er det naturleg å ta med både notidige og historiske aspekt som kan skape forståingsrårmer kring musikken som skal framførast.

Den munnlege kommentaren kan peike på ein konvensjonsrelatert kontekst. Kjølberg skriv at ein konvensjonsrelatert kontekst i ein konsert på den eine sida handlar om konvensjonar som høyrer til konserten og på den andre sida handlar om kontekstar som bryt med vanlege konvensjonar. Ein konvensjon som høyrer til ein konsert er til dømes korleis utøveren munnleg kommenterar musikken sin. Korleis det blir gjort, kan variere frå konsertform til konsertform, frå musikkstil til musikkstil. Avhengig av korleis publikum er kjent med konsertsituasjonane, vil konvensjonsrelaterte kontekstar på denne måten skape anten tryggleik eller usikkerheit hos publikum.

Konseptrelaterte kontekstar er kontekstar som set musikken inn i spesielle konsept. Kjølberg trekker fram historiske og notidige konsept og peikar på at det er viktig at eit konsertkonsept medvite vert gjennomført i heile konserten. Den munnlege kommentaren kan vere ein paratekst som peikar mot eit spesielt konsertkonsept, slik også andre kunstuttrykk kan gjere. Ønskjer utøveren eit notidig konsept, kan ho nytte munnlege kommentarar i ulik form saman med til dømes multimediale uttrykk og moderne scenografi.

Paratekstane og kontekstane har stor kraft til å rettleie tankane våre i spesielle retningar. Solhjell peikar på at det er mogeleg å sjå eit objekt utanfor den konteksten objektet først blei skapt i. Ein høygaffel som er plassert i eit kunstgalleri, vert fordi paratekstane er så sterke, forstått som kunst. Er den same høygaffelen plassert i eit

⁸⁰ Solhjell (2007): s. 38

⁸¹ Kjølberg (2010): s. 78

høystål, vert den sett på som ein heilt vanleg høygaffel. Ein tilsvarande situasjon finn vi i hardingfelekonserten. Når ein danseslått blir spelt i ein konsert, er slåtten flytta frå det opphavlege bruksområdet som er musikk til dans, og plassert i ein lyttesituasjon. Paratekstane i konserten, inkludert dei munnlege kommentarane, sørgjer for at vi forstår slåtten som ein slått vi skal lytte til.

I følgje Solhjell er kontekstane og paratekstane svært sterke. Fordi dei er det, synest han det er viktig å gjere formidlaren medviten kva påverknad og makt han eller ho har på dei som betraktar kunst. På same måten er det viktig at ein formidlar av musikk er medviten kva påverknad og makt han eller ho har på lyttaren, særleg i dei munnlege kommentarane som er så nær knytt inn til musikken både i høve til når dei blir nytta og i høve til innhaldet. Solhjell skriv:

Formidlere utøvar makt. Formidlermakt bør brukes, med myndighet og kyndighet. Med makt følger også ansvar, særlig overfor kunstnere og publikum.⁸²

3.2 RETORIKK

Retorikk er ein gamal vitskapleg disiplin som strekker seg tilbake til det antikke Hellas omlag 400 år f.Kr. Fagfeltet har dei siste 2000 åra hatt ulike synsvinklar og arbeidsområde med ulik status og posisjon. Den har gjeve grunnlag til disiplinlar som psykologi og litteraturvitskap. I mellomalderen var retorikken som eige fagfelt nesten gløymt og store delar av kunnskapsområdet vart lagt under logikken og dialektikken. I dag har den opphavlege retorikken aukande popularitet. Innanfor politikk, media, samfunnsliv og kunst vert metodar og verkemiddel nytta for å oppnå eller konkurrere om merksemd.

Ordet *rhetor* dannar grunnlaget for omgrepet retorikk. På 400 og 300-talet f.Kr var det i Athen vanleg å nytte rhetor om ein som held tale offentleg, for folket og i retten. Ordet blei særleg nytta om ein som kom med framlegg til folkeforsamlinga, men det vart også nytta om ein som var aktiv i politikken. Det var først kring 1. århundre f.Kr at ordet fekk tydinga "talelære".⁸³ Romarane skilde mellom retorisk teori (*rhetorica docens*) og retorikk i praksis, det å tale (*rhetorica utens*). For ein som meistra retorisk teori, var det ikkje sjølv sagt at han også meistra retorikken i praksis. Slik oppstod det skilje mellom dei som var gode talarar, og dei som var gode til å skrive om retorikk. Men, det er vanskeleg å skilje mellom teorien på den eine sida, og praksisen på den andre. Omgrepet retorikk vert derfor nytta om begge deler.

Det er i dag inga eintydig definisjon på kva retorikk er. Dette kan ha samband med at også kjeldene i antikken hadde ulike syn på kva retorikk skulle vere. Dei ulike definisjonane kan gje oss eit bilde på kva som kjenneteiknar det retoriske området. Kvar definisjon legg ofte vekt på ulike sider. Nokre definerte retorikk utifrå føremålet. Cicero var ein av dei. Marcus Tullius Cicero (106-43 f.Kr) var Romarriket sin fremste talar og har mellom anna skrive *De inventione*, *De oratore* og *Orator*. Han sa at "talerens oppgave er å uttrykke seg slik at det er egnet til overtalelse (*persuasio*); talerens formål er å overtale (*persuadere*)"⁸⁴. I boka *Retorikken* gjev Aristoteles (384-322 f.Kr) eit teoretisk perspektiv på retorikk. Boka er den eldste kjelda vi har i emnet. Aristoteles bestemte retorikk utifrå føresetnader og forarbeid hos den som skulle tale.

⁸² Solhjell (2007): s. 19

⁸³ Andersen (2007): s. 11

⁸⁴ *ibid.* s. 14

Han sa at retorikk var "evnen til i enhver sak å se hvilke muligheter vi har til å overtale."⁸⁵

Nokre såg på retorikken som ein kunst eller eit fag med reglar, metodikk og omgrep som kunne lærast. Læra om å tale godt, inneheld også læra om å framstille eit stoff på ein god måte. Her var det viktig at innhald, uttrykk, stoff, form, sak og ord hang godt saman. Quintilian, eller Marcus Fabius Quintilianus (ca 33-ca 100) var ein av dei som såg på retorikk som ein vitenskap (scientia). Quintilian meinte at verken formålet eller middelet definerte retorikken godt nok. Han godtok heller ikkje at retorikk handla om å overtale. For han var det så mange andre ting som også kunne overtale. Dessutan var ikkje rhetor alltid opptatt av å overtale. Derfor måtte retorikk definerast utifrå fleire aspekt: I tillegg til formål og middel, definerte Quintilian retorikk utifrå ein estetisk og ein etisk komponent. Retorikk var "vitenskapen om å tale godt"⁸⁶. Vidare sa han: "Denne definisjonen omfatter alle de gode egenskapene en taler skal ha, og samtidig talerens moral. For tale godt kan bare en god mann"⁸⁷

Retorikken i antikken, eller den klassisk retorikk, ser i hovudsak på den offentlege munnlege talen. I nokon grad tek retorikken også føre seg den skriftlege talen. Den ser på sider ved innhaldet og framstillinga av teksten, og sjølve framføringa av talen. For dei fleste var retorikk "kunsten å overbevise ved personlig henvendelse."⁸⁸ Stemmebruk og kroppsføring var like viktig som komposisjon og talefigurar.

Situasjonen og publikum det skulle talast til, bestemte i stor grad korleis talen skulle vere. Aristoteles delte tilhøyrarane inn tre typar med tre tilhøyrande talesjangrar. Dei ulike tilhøyrarane var dei som skulle døme om noko som skulle skjje, dei som skulle døme om noko hadde skjedd, eller dei som berre var tilstades for å sjå. Sjangrane var den rådgjevande talen (deliberativ retorikk), rettstalen (forensis retorikk) og oppvisningstalen (epideiktisk retorikk). Den rådgjevande talen var rhetor si tale til folkeforsamlinga. Rettstalen var rhetor si tale i retten, og oppvisningstalen vart nytta i tildømes gravferder eller ved ritual. Quintilian meinte det var uråd å nytte denne inndelinga. For han kunne dei ulike sjangrane opptre i ei og same tale. Dessutan sikta han til at det kunne finnast langt fleire sjangrar, tildømes klage, trøst, belering og truslar.

Professor Øyvind Andersen skriv i boka *I retorikkens hage* at mottakaren står i fokus for retorikken. Retorikken freistar anten å overtale publikum, overtyde publikum, eller få publikum til å godta ein bodskap.⁸⁹ Mottakaren styrer og inspirerer på denne måten rhetor i forhold til innhald og framføring. Det same gjer situasjonen det skal talast i. Det er i følge Cicero ei grunnsetning i retorisk kommunikasjon at "taleren må tilpasse seg tidspunkt og personer. For det bør ikke tales på samme måte alltid, til alle, mot alle eller for alle eller med alle."⁹⁰

3.2.1 Retorisk kommunikasjon

I ein klassisk, retorisk kommunikasjonsprosess har avsendar og mottakar kontakt med kvarandre frå første stund. Bodskapen går frå rhetor til tilhøyrarane, og vegen bodskapen legg bak seg er den fysiske strekkinga som stemma når. Tilhøyrarane gjev tilbakemelding til rhetor gjennom tildømes tilrop og direkte kommentarar. Situasjonen

⁸⁵ Kjeldsen (2009): s. 19

⁸⁶ Andersen (2007): s. 16

⁸⁷ loc.cit Sitatet er henta frå Quintilian bok II, kap. 15, avsnitt 23

⁸⁸ Johansen (2008): s. 29

⁸⁹ Andersen (2007): s. 24

⁹⁰ loc.cit

gjev retor høve til å innstille seg på tilhøyrarane samstundes som han eller ho må rette seg etter dei.⁹¹ For at kommunikasjonsprosessen skal lukkast, må retor rette seg etter tilbakemeldingane han eller ho får frå tilhøyrarane.

Som tidlegare skrive, er situasjonen, i tillegg til mottakar, avgjerande for den retoriske kommunikasjonen. Det gjeld ikkje berre å seie det rette, retor skal også seie det på rette tidspunktet. Det rette tidspunkt er det som på gresk heiter *kairos* og syner til eit situasjonelt høve retor har til å fremje ei sak eller til å vis kor dyktig han er til å tale.⁹² Moderne retorikk nyttar "den retorisk situasjon" synonymt med ordet *kairos*. Ein retorisk situasjon er ein situasjon som krev at vi nyttar ord. Andersen kallar det ein mangelsituasjon der botemiddelet er ord.⁹³ Dersom talen er sjølvsgagt eller føreseieleg, misser ho den retoriske krafta. Talen blir rituell. Ei tale er berre retorisk når den er eit høveleg svar på ein retorisk situasjon. Slik finst det kommunikasjonssituasjonar som ikkje er retoriske, men det finst ikkje retorikk utan kommunikasjon.

I Platon sin dialog *Faidros* understrekar Sokrates at ein god talar må ha "lært å se i hvilke situasjoner det er på sin plass, og i hvilke ikke, å tale kort eller følelsesfullt eller energisk."⁹⁴ Sokrates peikar på to sider av retorikken. Dette er det rette tidspunktet for når ein skal tale, altså *kairos*, og kva som er det høvelege innhaldet i talen. Det siste vert på gresk kalla *aptum*. *Aptum* tyder "det som sømer seg" eller "det som passar seg"⁹⁵ og syner til to sider for kva som er passende i retorikk. Det eine er høve mellom talaren og talen på den eine sida, og mottakaren og situasjonen på den andre sida, også kalla ytre *aptum*. Det andre er høve mellom dei ulike delane i ei tale, kalla indre *aptum*.

Cicero peikar på fem konstantar som alltid er til stades i ein retorisk talesituasjon og som peikar på det ytre *aptum*. Dette er talaren, saka, talestilen eller språket, tilhøyrarane og dei kringliggande omstendene. For at ei retorisk ytring skal vere vellukka og føremålsteneleg, må høve mellom dei fem konstantane vere passende. Tilsvarande konstantar finn vi i det indre *aptum*. Dette er saka, tanken og argumenta, disponeringa, den språklege utforminga og framføringa av budskapet. Alle desse konstantane må stå i eit høveleg forhold til kvarandre.

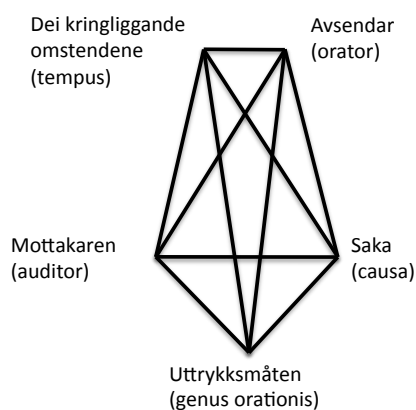


Fig. 2: Det eksterne retoriske pentagrammet⁹⁶

⁹¹ loc.cit

⁹² Kjeldsen (2009): s. 70

⁹³ Andersen (2007): s. 22

⁹⁴ Kjeldsen (2009): s. 70 Sitatet er henta frå Platon, *Faidros*

⁹⁵ ibid. s. 71

⁹⁶ Opphavleg figur henta frå Kjeldsen (2009): s- 73

Den klassiske retorikken kom til i ei tid som i hovudsak var munnleg med kommunikasjon som fann stad gjennom direkte tale. Kommunikasjonssituasjonane vi møter i dag er mangfaldige, og moderne retorikk tek høgde for det. Går vi tilbake til Cicero sine fem konstantar, vert dei i moderne retorikk nemnt som avsendar, sak, uttrykksmåte, mottakar og dei kringliggande omstendene. Kvar av desse må stå i rett høve til dei andre. Det gjev oss ti innbyrdes relasjonar som førsteamanuensis Jens E. Kjeldsen i boka *Retorikk i vår tid*, illustrerer i eit pentagram. Kvar av trekantane i pentagrammet står i relasjon til kvarandre, og kan tolkast som dei også påverkar kvarandre. Sjå figur 2.

Tilsvarande har den moderne retorikken tilpassa dei fem konstantane i det indre aptum. Her er det tatt høgde for at kommunikasjon i dag like gjerne skjer skriftleg som munnleg og via mange ulike medium slik som tv, radio, aviser og plakatar, samt med stor vekt på det visuelle. Dei fem konstantane er blitt til saka, innhaldet, organiseringa, uttrykksmåten og presentasjonen. Kjeldsen skriv:

Saken vedrører både avsenderens intensjon og det som retorikken generelt handler om. *Innholdet* vedrører de konkrete forholdene og emnene som behandles, og den argumentasjonen som benyttes for å oppfylle intensjonen. *Organiseringen* handler om oppbygningen – enten det er snakk om et bilde, en bok eller en hjemmeside. *Uttrykksmåten* vedrører uttrykkets art samt stilen og tonen. *Presentasjonen* har å gjøre med valget av medium, altså hvor og hvordan ytringen overleveres og presenteres.⁹⁷

Eg opplever at kommunikasjonsmodellane som blir nytta i moderne retorikk høver godt til konsertsituasjonen. Dei kan nyttast på dei mange aspekta i ein konsert, tildømes kan den moderne kommunikasjonsmodellen for det ytre aptum illustrere den overordna kommunikasjonen som finn stad. Dette er at ein utøvar (avsendar) formidlar musikken (saka), ved å musisere (uttrykksmåten) til publikum (mottakar) i konserten (dei kringliggande omstendene). Dei moderniserte fem konstantane i det indre aptum, kan illustrere framføring av ein munnleg kommentar. Utøvaren har ein intensjon om å underhalde (saka), derfor fortel ho ei slåttesoge (innhaldet), med ei spesiell form (organiseringa). Den munnlege framføringa er uttrykksmåten og konserten representerar presentasjonen.

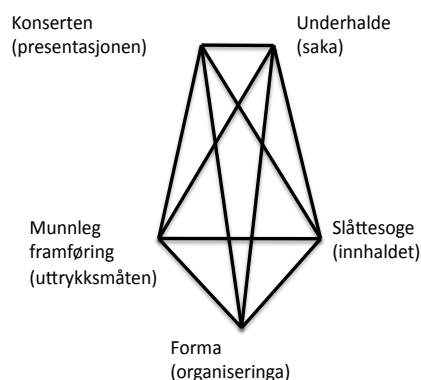


Fig. 3: Det interne retoriske pentagrammet for ein munnleg kommentar⁹⁸

⁹⁷ Kjeldsen (2009): s. 76

⁹⁸ Opphavleg figur henta frå Kjeldsen (2009): s. 75

3.2.2 Overtydning

Både i klassisk og moderne retorikk er overtuding (persusio) ein sentralt del. Den klassiske retorikken såg på overtuding i verbal kommunikasjon, først og fremst den munnlege talen. Moderne retorikk har utvida området og ser i tillegg mellom anna på ikkje-verbale ytringar som musikk, film og drama. Den målretta ytringa i den klassiske retorikken er i den moderne retorikken supplert med ytringar og kommunikasjon som ikkje er medvite og målretta overtuding.

Kjeldsen forstår det retoriske persuasio med større eller mindre grad av overtaling og kallar det for snever persuasio og brei persuasio. Snever persuasio er "(...) retorikk som avsenders bevisste og hensiktsbestemte forsøk på å overtale (...)" medan brei persuasio er "(...) enhver kommunikasjon som fremstiller et emne for tilhørerne slik at de aksepterer det, forstår det eller medopplever det."⁹⁹ Snever persuasio fell saman med den klassiske retorikken medan den brei persuasio fell saman med moderne retorikk.

Retorikken sitt fokus på overtuding har fått fleire til å sjå på retorikk med kritiske auge. Nokre forstår verbet å overtude likt med å overtale, og peikar på at ved å overtale kan vi få menneske til å handle mot viljen sin. Slik har retorikk fått stempel på seg til å handle om manipulering eller propaganda. Den danske retorikkprofessoren og forfattere Jørgen Fafner, argumenterer for at retorikk ikkje er manipulering og propaganda. Slik Fafner forstår manipulering og propaganda karakteriserer han det som monologisk medan retorikk er dialogisk. Han viser til at ein retorikar¹⁰⁰ må lytte til tilhøyrarane, prøve å forstå dei og legge talen tilrette etter dei. Derfor er retorikk dialogisk. Propagandisten lyttar ikkje til tilhøyrarane. Han leverer sitt budskap utan å prøve forstå dei. Derfor er det monologisk.¹⁰¹

Aristoteles skildra evna til å overtude som eit nøytralt instrument nytta til både godt og vondt. Quintilian trakk etikk inn i sin definisjon av retorikk og sa:

Definisjonen på retorikk som i størst grad passer til dens karakter, er at den er *kunnskapen om å tale vel*. For denne omfatter både alle dyder i retorikken og karaktertrekkene hos taleren, fordi ingen kan tale godt utan å vere god.¹⁰²

3.2.3 Talaren si truverde

Talaren si evne til å overtude i ei tale, var i den klassiske retorikken avhengig av i kva grad talaren meistra stå fram som truverdig. Det var lyttarane som avgjorde i kva grad talaren var truverdig. Kva som vart definert som truverdig, hang tett saman med korleis samfunnet i antikken var bygd opp og kva som vart sett på som tildømes sømeleg framferd (aptum) i spesielle talesituasjonar (kairos)

I Aristoteles si framstilling av rettstalen (forensisk retorikk) viser han til tre bevismiddel talaren kan nytte for å oppnå truverde og dermed kunne overtude tilhøyrarane. Bevismidla er talaren sin evne til å syne karakter, personlegdom eller vesen (ethos) gjennom det som blir sagt, det er talaren si evne til å skape kjensler og emosjonar hos tilhøyraren (pathos) og det er talaren sitt resonnement eller argumentasjon (logos). For Aristoteles var det viktig at talaren synte karakteren sin

⁹⁹ Kjeldsen (2009): s. 18

¹⁰⁰ Ordet retorikar syner i moderne retorikk til ein person som både er teoretikar og praktikar (rhetor)

¹⁰¹ Jf. Fafner 1985; Kjeldsen (2009): s. 21

¹⁰² Kjeldsen (2009): s. 21 Sitatet er henta frå Quintilian, Institutio II 15.34

gjennom det han sa. Først slik vart ethos eit retorisk bevismiddel. Det var sjølv sagt ein fordel at talaren hadde opparbeidd seg stort ry, slik at folk visste dei kunne tru på vedkomande, men eit godt ry var i utgangspunktet ikkje nok:

Talerens karakter (ethos) blir et middel i overtalelsesprosessen når talen blir fremført slik at den gjør taleren troverdig. Vi er nemlig tilbøyelige til å feste lit til hva en hedersmann sier. Det gjelder i sin store alminnelighet, men det er særlig aktuelt der det hersker usikkerhet slik at det er rom for tvil. Denne virkningen av talerens karakter må imidlertid fremkomme gjennom talen selv og ikke bero på noen forhånsoppfatning om hva slags menneske taleren er.¹⁰³

Aristoteles meinte at dersom ein talar gjennom innhaldet i talen lukkast i å syne seg som ein truverdig karakter, så var ethos det sterkaste og viktigaste bevismidlet som kunne før til overtaling. Aristoteles peikar vidare på tre eigenskapar ein talar må ha for å verke truverdig. Dette var forstand (fronesis), dyd (arete) og velvilje (evnoia). Forstanden var ein intellektuell dyd som hjelpte menneske til å tene lukke. Dyd var å utøve gode gjerningar i alle situasjonar og velvilje var å vere hjelpsam og gje tenester til dei som trengde. Velvilje var ikkje å yte tenester eller hjelp for eigen vinning, men for mottakaren si skuld.

Det bilde vi i dag har av moral og karakter, skil seg frå antikken sitt syn på dyd og karakter. Endringane i samfunnet har gjeve oss andre sider ved menneske vi legg til grunn når vi vurderer eit menneske si truverde i ein retorisk kommunikasjonssituasjon. I dag stiller vi spørsmål ved kor vidt personen er seg sjølv.

I boka *Talerens troverdighet* skriv professor Anders Johansen om moderne retorikk i politikk. Her ser han på politikaren si truverde utifrå om politikaren står fram som seg sjølv og at vedkomande meiner det som blir sagt. Han hevdar at "For *virkelig* å "mene hva man sier", er det nødvendig at "man er seg selv".¹⁰⁴ Ein politikar må syne autentisitet. Autentisitet er i følgje Johansen det same som å vere ærleg, naturleg, spontan, engasjert og konsistent. Ei framlegging må ikkje verke for mykje innstudert eller planlagt. Det må ikkje kome fram at talaren har ein retorisk dagsorden, eller eit medvite ønskje om å overtale. Den som skal legge fram noko må vere personleg engasjert og gje av seg sjølv ved å syne til eigne kjensler. Samstundes må vedkomande vere konsistent frå talesituasjon til talesituasjon, og konsistent innanfor ei og same tale.

Kjeldsen hevdar at ethos endrar seg frå talesituasjon til talesituasjon. Slik vert truverdigheita sett på prøve og styrka eller svekka etter korleis vi står fram i dei ulike situasjonane. Han forklarar det med innleiande, avleiande og endeleg ethos. Innleiande ethos er den oppfatninga mottakar har av ein avsendar før talen tek til. Det er omdøme og erfaring tilhøyrarane har av vedkomande frå tidlegare. Den kan også bli vurdert etter utdanning og stilling. Den innleiande ethos legg grunnlag for korleis mottakar tolkar det som blir sagt. Den avleiande ethos er den oppfatninga mottakar får av avsendar under framlegginga og fell saman med Aristoteles og den klassiske retorikken si forståing av ethos. Den kan endre seg under vegs, bli svekka eller styrka. Avleiande ethos vert skapt gjennom den stillinga avsendar tek i høve til mottakaren sine forventningar, eller brot på mottakar sine forventningar. Dersom ein politikar talar mot det tilhøyrarane forventar, vil politikaren truleg oppfattast som truverdig. Avleiande ethos krev at mottakar er mentalt tilstades i situasjonen, er lydhøyr, har humor og at framføringa er

¹⁰³ Andersen (2007): s. 35 og Johansen (2008): s. 30f Sitatet er henta frå Aristoteles, Retorikk bok I, kap.2 avsnitt 4

¹⁰⁴ Johansen (2009): s. 71

gjennomarbeidd slik at mimikk og gestar fell naturleg saman med stemmebruk og innhald i budskapen.

Den innleiande og den avleiande ethos dannar den endelege ethos som i sin tur dannar grunnlaget for den innleiande ethos til den neste framføringa. Er den endelege ethos svakare enn det den innleiande ethos var, vert den nye innleiande ethos svekka. Slik kan vi sjå at ethos er i stadig endring.

I antikken var torget møtestaden der innbyggjarane kunne kome saman og oppleve dei politiske aktørane. Det sette rårer for korleis talen skulle utførast med bruk av volum, gestar og mimikk. Store rørsler blei tatt i bruk for at alle skulle følgje med. I dag er radio, fjernsyn og aviser dei største media der politikarar kan "møte" innbyggjarane for framseiing av politiske ytringar, så vel som mange andre ytringar. Kamera og mikrofonar har skapt ein annan trong. No kan vi sjå og høyre politikarane på nært hald. Dei kjem heilt inn i stovene våre. Slik kan vi legge merke til små endringar i stemma, små kroppsslege reaksjonar og mimikk. Kroppsspråket har i dag stor påverknad på om vi opplever noko som truverdige. Nokre usikre auge eller ei tåre kan få tilhøyraren til å vurdere om handlinga stemmer med det som blir sagt. Stemmer det ikkje, står vedkomande fram som lite truverdig.

Johansen stiller spørsmål om korleis ein politikar kan gje inntrykk av å vere seg sjølv. Han kjem med fleire svar, mellom anna hevdar han at ved å fortelje om seg sjølv og livet sitt, står politikaren fram som seg sjølv. Dersom han eller ho i tillegg syner kjensler som samsvarar med det som blir fortalt, opplever vi politikaren som truverdig.

Kjensler er sentralt i Aristoteles sitt andre bevismiddel, pathos. Pathos handlar om å vekke sterke kjensler hos tilhøyraren og på den måten oppnå overtyding. Ein god talar kunne spele på kjenslene til tilhøyrarane slik at dei både lo og gret. Då Cicero skulle tale i forsvar for Ligarius i 46 f. Kr, skal Caesar ha bede alle venene sine om å kome og høyre talen. Ligarius var tiltalt for å sympatisere med fienden til Caesar og Caesar forventa ei tale med stor underhaldning, då Ligarius uansett ville bli dømd etter tiltalen. Cicero makta gjennom talen å vekke sterke sympatiserande kjensler hos Caesar. Ligarius blei frikjent.

Cicero har uttalt at "en tilhører vil aldri la seg oppflamme hvis ikke talen når hans øre mens den fremdeles er glødende"¹⁰⁵. Her siktar Cicero til talaren si framføring. Det er viktig at talaren let kjenslene sine kome til syne. Ein må stå for det ein seier, og ein må leve seg inn i det ein skal fortelje. Mangel på pathos kan svekke talaren si truverde. Derfor er det viktig at talarane er "(...) i stand til å bli vrede, til å føle sorg, til å briste i gråt."¹⁰⁶

Gjennom talaren sine argument og resonnement (logos), kan tilhøyraren vurdere truverde og la seg overtyde. Dette er det siste av bevismidla til Aristoteles. I den munnlege talen spelar alle delane inn på kvarandre. Å vurdere truverde i eit resonnement, er vanskeleg fordi vi blir påverka av korleis talaren legg fram argumentet. Ethos, pathos og logos opptre saman. Med det skriftlege språket, er det enklare å sjå argumentasjonen aleine og slik vurdere den. I ei bok kan eg bla fram og tilbake og vurdere sanninga eller logikken i argumenta utan å bli påverka av så mykje anna en forma argumenta er presentert i.

¹⁰⁵ Andersen (2007): s. 40 Sitatet er henta frå Cicero, Orator

¹⁰⁶ loc.cit

3.2.4 Dei fem fasane i retorikken

Klassisk retorikk er delt inn i fem arbeidsfasar som steg for steg tek føre seg utviklinga av ei tale heilt fram til og med gjennomføringa. Den første delen er *inventio*. I *inventio* bestemmer talaren seg for kva emne talen skal handle om. Vedkomande finn idear og argument. Kjølberg samanliknar *inventio* med musikaren sitt arbeid med val av repertoar i ein konsert. Eg legg til val av innhald i dei munnlege kommentarane.

Den andre fasen er *dispositio*. Her disponerer talaren argumenta i ein god samansetnad som er både hensiktsmessig og overtydande. Kjølberg samanliknar fasen med arbeidet musikaren legg ned i å setje saman konsertprogrammet på ein god måte, å plassere konsertstykkja i ei innbyrdes god rekkefølge. Ho peikar også på at ein musikal ikkje argumenterer i vanleg forstand i ein konsert, men likevel må overtyde publikum gjennom til dømes musiseringa si.¹⁰⁷ Eg legg til å plassere kommentarane i høve til musikken og gangen i konserten.

Elocutio er den tredje arbeidsfasen i retorikken. Talaren formar språket og legg vekt på at språket skal kle talesituasjonen og innhaldet. Kjølberg samanliknar fasen med det som for klassiske musikarar er interpretasjonen av dei verka som skal framførast på konserten. For ein spelemann er det innstuderinga og øvinga av slåttane. Kjølberg legg til at *elocutio* også kan samanliknast med det førearbeidet ein musikal gjere når ho planlegg bruk av konsertlokalet, tenkjer ut heilskapen i konserten, vurderer presentasjonsform og iscenesetting. Eg legg til å forme språket i dei munnlege kommentarane.

Den fjerde fasen er *memoria*. Her lærer talaren teksten og tilhøyrande gestar og mimikk utanåt. Ved å kunne alt utanåt, står talaren sterkare til å framstå truverdig fordi teksten er internalisert. Ved å vite kva talaren skal seie, skaper han tryggleik hos tilhøyraren. Talaren øver også praktisk ved å gjennomføre talen. For spelemannen kan *memoria* overførast til den fasen der alt som skal finne stad i konserten vert memorert. Det kan vere rekkefølga på slåttane og kommentarane. Det kan vere innhaldet og framlegginga av kommentarane. Det kan vere regi, rørsler på scena og byte av feler. Ved å øve praktisk kan stemmeføring og diksjon, mimikk og gestar trenast opp slik at det blir beherska på ein sikker måte.

Actio er siste arbeidsfase. Her framfører talaren den innøvde eller planlagde talen sin for tilhøyrarar. For ein spelemann tilsvarer *actio* framføringa av konserten med publikum til stades.

3.2.5 Talaren sine tre oppgåver

I den klassiske retorikken si tale skulle rhetor utføre tre oppgåver. Det var å informere (*docere*), glede eller underhalde (*delectare*) og røre ved kjenslene til tilhøyrarane (*movare*). Dersom overtydinga skulle lukkast, måtte alle delane vere tilstades i talen.

Dosere gjorde talaren gjennom *logos*. Her nytta han argumentasjon og informasjon, han opplyste og formana. Språket skulle vere presist. Oppgåva kan knytast til den deliberative retorikken. Underhalde eller glede (*delectare*) kom av talaren sin *ethos*. Under dette låg også det å tilfredsstille tilhøyraren på ein estetisk måte. Det skulle vere vakkert å lytte til ei tale. Rhetor måtte vise sine karakterar på ein lun og god måte, og han måtte ha eit vinnande vesen. Språket måtte vere morosamt. Det å underhalde eller glede var det viktigaste målet i epideiktisk retorikk. Gjennom *pathos* kunne talaren røre ved kjenslene til tilhøyrarane (*movere*). Det var den viktigast

¹⁰⁷ Kjølberg (2010): s. 85

oppgåva retor måtte utføre, særleg i rettstalen. Innhaldet måtte ha tyngde, eller djupne.

3.2.6 Det munnlege, skriftlege og improvisasjon

Retorikken i antikken kom til i eit munnleg samfunn. Alle overføring av kunnskap, all budskap og informasjon blei overlevert munnleg. Der skrift var nytta, var det for å tene det munnlege språket. Menneske måtte lagre all kunnskap og informasjon i sitt eige hovud. Det fanst ikkje bøker, eller elektronisk minne som dei kunne støtte seg til. For å sikre at kunnskap blei overlevert og lagra, var det først og fremst viktig at budskapen kom fram til tilhøyraren. Det var viktig at budskapen blei lagt fram på ein slik måte at mottakar blei interessert, festa seg ved det som blei sagt og la det i minnet. Korleis samfunnet i den greske og romerske antikken var bygd opp, vart med det avgjerande for kva retorikken la fokus på.

Med skriftspråket kom diskusjonane kring kva som var best av munnleg eller skriftlege talar. Nokre meinte ei tale skulle framseiast på ståande fot og såg med irritasjon på dei som skreiv ned talene sine i førekant. Spontaniteten var viktig samstundes som det var meir verdfullt. Det var vanskelegare å legge fram ei tale på ståande fot. Kven som helst kunne legge fram ei skriftleg tale.

Dersom retor skreiv ned ei tale, og framførte den ordrett, var han ikkje i stand til å respondere og rette seg etter tilhøyrarane. Ein retor som la fram talen spontant, hadde slik sett større makt over tilhøyrarane, og han hadde større høve til å utnytte kairos. Likeeins var det umogleg å følgje ei skriftleg tale i diskusjonar. Korleis skulle retor kunne gripe motparten sine argument og svare på dei (kairos og aptum)? Skulle retor bla i manus og sjå om han hadde skrive noko der? Kva om det ikkje stod noko der som han kunne nytte? Kva skulle han gjere då?

Eit anna argument mot den skriftlege talen, var at ein retor som la fram ei planlagt tale, aldri ville mestre fylle talen med tilstrekkeleg pathos. Ei kjensle måtte kome spontant, då var den sterkast:

Å skrive talen ned på forhånd kan føre til at følelsene avkjøles og forestillingene svekkes, slik at talen ikke lenger kan formidle håp og frykt og andre følelser på samme levende måte (...) Det er når vi kjenner følelsene at vi best kan formidle dem.¹⁰⁸

Nokre såg på skriftlege taler som avbilingar av den munnlege talen. Dei som skreiv ned taler og publiserte dei, møtte motstand og kritikk. Framføringa av talen var for kritikarane sjølve talen. Dessutan var det mange som skreiv ned taler for økonomisk vinst og for å få ry i ettertid.

Det var mange som talte betre enn dei skreiv, derfor valde dei å ikkje skrive ned talene sine. Andre var redde for å bli tekne som inkonsekvente. Gjennom å lese ei tale, er det lettare å følgje med i argumentasjonsrekka, eller samanlikne argument frå tale til tale. Aristoteles meinte at skrifter avla ein pertentleg eller nøyaktig stil som ikkje høvde det munnlege språket. Han kunne gå med på at einskilde taler kledde eit finpusa språk med periodar som var fastlagt, men til diskusjon og debatt måtte språket vere dramatisk. Dei talane som gjorde mest av seg, var dei som i skrift ikkje tok seg så godt ut. Quintilian var av ei anna mening. Han såg skrivetrening som viktig. Slik kunne han tileigne seg eit rikt og lettflytande språk. Med praktisk trening gjennom framlegging av

¹⁰⁸ Andersen (2007): s. 107

det han hadde skriva for retorisk kyndige tilhøyrarar, utvikla han dugleik og kontroll med stemme, ansikt og kropp. Målet var at det spontane skulle ha eit preg av skrift i seg.

Ei tale var ofte ei blanding av faste formuleringar, som også kunne vere skriftlege handsama, og delar som gav høve til improvisasjon. Improvisasjonen var krona på verket.

3.2.7 Actio

Framføringa var sjølv tala og det aller viktigaste for talaren. Dei sidene som omhandlar framføringa, er det som Aristoteles meiner har mest å seie. Den klassiske retorikken nyttar to ord for å skildre framføringa. Dette er det greske ordet *hypokrisis* og det latinske ordet *actio* (agering). Begge språka nyttar orda om både skodespelaren og talaren si framføring.

For Aristoteles handla framføringa om bruk av stemma. Han var opptatt av å nytte rett type stemme til rett innhald. Dei ulike kjenslene skulle framstillast med ulik kraft og toneleie. Han viste at "(...) den som understøtter virkningen av sine ord med gestus, stemmeføring, klesdrakt og skuespillerkunst i det hele tatt har lettest for å vekke vår medynk"¹⁰⁹. Han likte ikkje det. For Aristoteles var emnet vulgært. Talaren skulle ikkje framstå som skodespelar. Det var skammeleg av ein retor dersom han gjorde det. Likevel skulle talaren sjå på og lære av skodespelarane, han skulle legge merke til korleis skodespelaren stod fram og artikulerte.

Dei ulike talarane hadde sine sterke og svake sider. Nokre var gode på stemmeføring, andre var gode på mimikk og gestar. Det viktige var at talaren kunne det han ville. Dessutan kunne framføring lærast. Kvar talar kunne trene opp stemma, artikulasjon og pust. Dei kunne luke bort eller legge til gestar og trene opp føredraget. Cicero trena seg opp både fysisk og psykisk. Psykisk fordi han var prega av stor nervøsitet. Nervøsitet og forventningspress vart sett i samanheng med talaren sine evner. Dess dyktigare talaren var, dess større press og forventning sette han til seg sjølv om å lukkast og dess vanskelegare kjende han oppgåva. Slik kunne nervøsiteten auke med prestasjonane.

Quintilian peika på dei store individuelle skilnadene frå talar til talar, og såg på at kvar og ein sine naturlege anlegg spelar inn på framføringa. Han har uttalt at kvar og ein må lære sine sterke og svake sider, og legge opp framføringa etter sin eigen natur.¹¹⁰

Fram gjennom historia har retorikken gått gjennom fleire fasar. Delar er tatt bort eller sett tilbake igjen alt etter korleis samfunnet har utvikla seg. Kommunikasjons-situasjonane har endra seg på mange avgjerande måtar. Det som ein gong gav verknad, gjer det ikkje nødvendigvis lenger. Ein talar i dag nyttar seg ikkje av det same fysiske språket som talarane i antikken.¹¹¹ Mediesituasjonen har vore ein medverkande årsak til det. I dag er det ofte det personlege nærveret som gjev inntrykk på oss. Vi merkar om ein talar er nervøs, upersonleg eller glatt. Sett i samanheng med den moderne retorikken si framstilling av talaren si truverde, er det i dag først og fremst ethos tilhøyrarane legg merke til. Slik som Aristoteles meinte, så var ethos det sterkaste bevismiddelet, men kanskje er det ikkje lenger så lett å setje opp klare svar

¹⁰⁹ Andersen (2007): s. 118. Sitatet er henta frå Aristoteles bok II, kapittel 8, avsnitt 14

¹¹⁰ *ibid.* s. 120

¹¹¹ Johansen (2008): s. 39

på korleis ein avsendar skal framføre budskapet sin. Kanskje er det som Aristoteles sa at: "evne til framføring er en naturlig gave snarere enn en kunst".¹¹²

3.2.8 Musikkformidling som musikken sin retorikk

Elf Nesheim ser musikkformidling i lys av retorikk og skriv i boka *Fra øverom til scene* at musikkformidling er musikken sin retorikk. Han forklarar dette med "Å overbevise andre, gi dem opplevelse av budskapetets innhold, stod sentralt i faget retorikk (...)."¹¹³ Gjennom at musikarar nyttar spesielle verkemiddel legg dei tilrette for at publikum skal få ei oppleving av innhaldet, nemleg musikken.

Kristin Kjølberg ser også musikkformidling i lys av retorikk. I doktorgrads-avhandlinga *Rom for romanser*; forklarar ho retorikk som ein strategisk måte å handle på, og som ein tenkemåte om kommunikasjon.¹¹⁴ Kjølberg hevdar at overtaling eller overtaling er eit legitimt aspekt i ein konsert dersom vi ser det i samanheng med det Kjeldsen kallar brei persuasio. Kjølberg skriv:

(...) i en slik forståelse handler det nettopp om tilrettelegging ved hjelp av typer retoriske virkemidler. Utøveren må overbevise publikum om at hun har den nødvendige kompetansen, og dette gjør hun både underveis i framføringen og gjennom den anseelse og respekt hun på forhånd har opparbeidet seg. Målet med overbevisningen er på den måten ikke primært at hun skal beundres som utøver, men at publikum skal lytte til henne. Det klingende verket oppstår gjennom hennes framføring, og derfor har hennes prestasjoner stor betydning for publikums musikkopplevelse.¹¹⁵

I tillegg til dette, diskuterer Kjølberg andre sider ved retorikk som passar saman med musikkformidling. Eit aspekt, som særleg omhandlar konserten, er sjølve framføringa. Kjølberg trekker særleg fram realiteten i samfunnet i dag der det multimediale er sterkt framtrekkende, og kor det visuelle mediet er det sterkaste og har større makt enn ord. Menneske i dag er fortruleg og vant med å rette seg etter eit visuelt uttrykk. I konserten, der utøveren ofte ønskjer fokus kring musikken, er det såleis naudsynt å finne verkemiddel som aukar lyttesituasjonen.

3.2.9 Konserten som retorisk situasjon

I forlenging av at musikkformidling kan sjåast på som musikken sin retorikk, les eg konserten som ein retorisk situasjon. I moderne retorikk er ein retorisk situasjon tilsvarande det antikke kairós, ein spesiell mangelsituasjon. Situasjonen har utfordringar eller problem som inviterar til endring eller behandling. Vi kan forstå ein retorisk situasjon som ein situasjon som krev at nokon reagerer og freistar endre situasjonen. Dersom endringa kan skje heilt eller delvis, gjennom skrift eller tale, så er vi vitne til ein retorisk situasjon.¹¹⁶ Retorikken seier ikkje noko om kven som definerer den retoriske situasjonen, om det er situasjonen i seg sjølv, eller menneska som opplever og er i situasjonen som definerer. Retorikken seier heller ikkje noko om kor

¹¹² loc.cit

¹¹³ Nesheim m. fl (1997): s. 12

¹¹⁴ Kjølberg (2010): s. 89f

¹¹⁵ ibid. s. 90

¹¹⁶ Kjeldsen (2009): s. 80

mange som må oppleve situasjonen som ein retorisk situasjon for at den faktisk skal vere det.

For at ein utøvar skal minske avstande mellom scene og sal, for at ho skal plassere musikken i ein spesiell kontekst og for at ho skal representere seg sjølv, krev konsertsituasjonen at utøvaren nyttar spesielle, munnlege eller skriftlege kommentarar som er i stand til å utfylle desse funksjonane. Utøvaren kan velje om ho vil gripe dette høve (kairos) eller ikkje. Grip ho høve, skal innhaldet i kommentarane søme seg til situasjonen og funksjonen (indre og ytre aptum). Nesheim peikar på at utøvarar som vender seg til publikum og opprettar ei direkte kontakt med salen, aukar sjansen publikum har for musikkoppleving. Med dette i mente, er det all grunn til å sjå på konserten som ein retorisk situasjon både i moderne retorisk forståing, men også i forståinga av kairos der den munnlege kommentaren er det rette botemiddelet.

KAPITTEL 4: FØRSTE AKSJON

I dette kapitlet vil eg syne arbeidet med den første aksjonen. Førarbeidet, sjølv konserten og resultat frå samtalen eg hadde i den første fokusgruppa vert lagt fram. Eg har valt å formulere meg med dei omgrepa og den kunnskapen eg hadde på det tidspunktet. Det syner att i tekst og overskrifter. Det er gjort for å vise den prosessen eg har vore gjennom og den utviklinga eg har hatt som praktisk og som forskar. I hovudsak vil eg formulere meg i 1.person, men når eg kjem til observasjonen av sjølv konserten, skriv eg i 3.person. Dette for i større grad skape ein distanse til materialet. Eg blir derfor omtala som spelemannen og jazzbassist Bjørn Kjellemyr, som deltok på konserten, blir omtala som bassisten. Den gongen omtala eg munnlege kommentarar som presentasjonar.

Observasjonen av konserten ser på sider ved den munnlege framlegginga av kommentarane. Dette er innhald, framlegging, mimikk og gestar. Alt som hender i ein konsert, påverkar opplevinga publikum har av spelemannen, den munnlege kommentaren og slåttane. Av omsyn til avgrensinga i prosjektet og omfange av oppgåva, har eg sett bort frå framføringa av slåttane og all ikkje-verbal kommunikasjon som fell utanfor det eg seier i konserten. Konserten vart filma og overført til DVD. Den ligg ved oppgåva.

I kapitlet har eg plassert observasjonen av konserten før resultatet frå fokusgruppa. I samband med observasjonen har eg eit avsnitt som viser refleksjonen eg gjorde etter at eg hadde sett konserten på opptak. Sidan samtalen med fokusgruppa vart lagt direkte etter konserten, hadde eg ikkje høve til å sjå denne før fokusgruppa kom saman. Eg observerte konserten ei tid etterpå. Emne som vart tatt opp i samtalen i fokusgruppa var også sentrale i refleksjonane eg gjorde meg etter observasjonen.

Den første konserten vart halden 27. februar kl 18:00 på Norges musikkhøgskule. Dette var den første av to obligatoriske konsertar i den utøvande delen av masterstudiet mitt. Det tyder at eg var gjennom emnet repertoarstudium, forplikta til å halde to konsertar, kvar med eit repertoar på 30 minutt.¹¹⁷ Fordi konserten både var del av repertoarstudiet mitt og første aksjon i forskingsprosjektet, var det særleg to ting eg måtte ta omsyn til. For det første skulle repertoaret syne det eg så langt i studiet hadde jobba med. For meg resulterte det i både solospel og samspel. Eg hadde gjennom hausten arbeida tett saman med jazzbassist og lærar ved jazzlinja, Bjørn Kjellemyr. Vi hadde gått i djupna på improvisasjon og samspel. Kjellemyr blei med på to innslag i konserten. Resten av konserten var solospel.

Det andre eg måtte ta omsyn til, var at konserten var del av eit forskingsprosjekt. Eg ville legge vekt på den munnlege kommentaren. Det førte til eit medvite val om korleis eg nytta rommet. For å legge mest mogleg vekt på meg som spelemann, på den munnlege kommentaren, og samspelet mellom musikken og pratinga, valde eg å fjerne all scenografi. Det var berre eit enkelt lys frå taket som lyste opp området eg stod i. Eg nytta ei fele under konserten, slik slapp eg ta med meg fleire fele inn på scena.

Levinsalen ved Norges musikkhøgskule, der konserten fann stad, er eit stort rom. Golvet i rommet rommar både spelestad og publikumsplassar. Stolar dannar salen, og der stolradene sluttar, byrjar scena. Lokalet har eit lite galleri oppe på bakre vegg.

¹¹⁷ Studieplan Mastergradsstudiet i utøving, Norges musikkhøgskole. rev. 2007 s. 22

Publikum kjem inn døra i eit hjørne på den bakre veggen og ser med ein gong scena og salen.

Konserten var mellom anna annonsert på musikkhøgskulen sine nettsider. Eg hadde i tillegg lagt ut ei annonse i kalenderen på Landslaget for Spelemenn si nettside¹¹⁸, samt at eg informerte vener om konserten gjennom Facebook. Det var forsiktig annonsering som hadde høve til å nå mange, men ikkje eit variert lag av folket. Eg var budd på at det ville kome lite folk, og at dei fleste ville vere vener og kjenningar som alle hadde kjennskap til folkemusikk og slåttar på hardingfele.

Sidan eg skulle halde konserten ved Norges musikkhøgskule, måtte eg lage eit trykt program. Trykt program er vanleg på konsertane der. I programmet var det bilde av ei fele, samt namn på alle slåttane eg skulle spele. For å lage råmene så identiske som mogleg i høve ein vanleg konsert for solo hardingfele, valde eg å ikkje skrive noko meir i programmet. Slik stod eg friare til å kommentere slåttane.

4.1 FØREBUING TIL KONSERT

I den følgjande delen vil eg gjere greie for prosessen fram til første konsert. Kva tenkte eg? Kva ønskjer hadde eg? Kva fokuserte eg på? Korleis jobba eg? Fordi forskingsprosjektet tek føre seg den munnlege kommentaren, har eg i denne omgang valt å ikkje skrive om interpretasjonen og innstuderinga av slåttane. Dette var likevel ein sentral del av førebuinga til konserten.

Det var mange tankar som sveiv gjennom hovudet mitt i tida før den første konserten. Heile hausten 2008, funderte eg på kva form konserten skulle ha. Eg hadde lyst å setje fokus på den munnlege kommentaren, men eg visste at alle sider i ein konsert heng tett saman, alt påverkar kvarandre. Det var derfor ein tidleg tanke å eksperimentere med lys og scenografi. Tida og ressursane strakk ikkje til, så eg enda opp med å avgrense konserten til meg og instrumentet. Eg hadde i denne perioden blitt kjent med Dag Solhjell si framstilling av tekst, paratekst og kontekst, og hadde ei kjensle av at dette kunne overførast til den munnlege kommentaren i ein konsert. Slik valde eg å sjå på den munnlege kommentaren som ein paratekst som skulle stå nær inn til slåtten, men ikkje vere ein del av den. Den munnlege kommentaren skulle peike mot slåtten og setje lys på den Innhaldet i kommentaren skulle danne konteksten publikum kunne oppleve slåtten i.

I konserten ønskte eg at avstanden mellom scene og sal skulle vere så liten som råd. I logg frå 21.02.2009 skriv eg:

Eg vil ha nærleik mellom meg og publikum som undertekst til konserten. Det tyder at eg vil ha dette som fokus når eg presenterer slåttane. Nærleiken skal også vere mellom slåttane og publikum, men den skal også vere mellom meg og publikum i det eg spelar og i det eg fortel. Eg tenkjer også at det kan vere naturleg å fortelje om meg sjølv til publikum.¹¹⁹

Eg var opptatt av at konserten ikkje skulle framstå som ein studentkonsert, men ein konsert på lik linje med andre offentlege konsertar. Eg hadde tidlegare halde eksamenskonsertar ved Norges Musikkhøgskole, og opplevd at eg då fokuserte på å prestere og gjere rett slik at sensor ville bli glad. Denne gongen ville eg gjere det som

¹¹⁸ www.folkemusikk.no

¹¹⁹ Logg 21.02.2009

var rett for meg, og fokusere på å formidle høg kunstnarleg kvalitet til eit publikum, framfor å prestere. "Eg vil kome bort frå konseptet for ein høgskulekonsert. Sjølv om eg er på NMH, må det vere mogleg inne i hovudet mitt å tenkje at det ikkje er NMH, men utanfor."¹²⁰ Sjølv om konserten var ein obligatorisk konsert i masterstudiet mitt, valde eg lage den med tanke på at den kunne vore ein annan offentleg konsert. På dette tidspunktet hadde eg erfaringar i musikkformidling frå tidlegare konsertar, samt idear eg hadde fått gjennom refleksjon og lesnad om tekst, paratekst og kontekst. Det var denne kunnskapen eg kunne stole på.

Repertoaret vart bestemt med tanke på at konserten var ein obligatorisk repertoarkonsert. Eg freista nytte slåttar eg er glad i, som eg har eit personleg forhold til, og som eg likar å spele. Slik blei det ei blande mellom slåttar eg følte eg måtte spele, anten for å vise kva eg hadde jobba med, eller for å syne teknikk og generell dugleik, og slåttar som ligg nær opp til meg sjølv.

Rekkefølgja i konserten blei til med tanke på å skape variasjon. Eg skulle ha med Bjørn Kjellemyr på to innslag i konserten, og valde legge desse saman i midten. Slik ville det blir mest fokus på det solistiske, og størst flyt. Kjellemyr skulle sleppe gå mange gonger fram og tilbake frå scena. Rekkefølgja blei vidare laga med tanke på variasjon i taktart og uttrykk. Sidan eg nytta ei fele, og eit felestille, var det ikkje mogleg å skape variasjon på den måten. Eg såg eg kunne lage variasjon i rekkefølgja ved å fokusere på innhaldet i kommentarane. Dersom eg plasserte slåttar med same kjelde etter kvarandre, kunne eg skape god flyt i konserten.

Eg leita i bøker etter informasjon om dei ulike slåttane og spelemennene eg skulle ha med i konserten. Noko av informasjonen og historiene kunne eg frå før, men det var viktig for meg å sjekke referansar. Slik vart eg tryggare på at opplysningane eg hadde var riktige.

Sidan det var viktig å skape god kontakt med publikum, og minske avstanden mellom scene og sal, tenkte eg det kunne blir bra å lage eit innhald i kommentarane som tydeleg synte forholdet eg har til slåttane. Slik kunne publikum bli betre kjent med meg. Likevel var eg usikker på kva som ville vere interessant for publikum å høyre om, og kva som i det heile ville høve å fortelje om:

Eg lyt ta utgangspunkt i kva eg sjølv synest er interessant å høyre når eg er tilstades på ein konsert. Det er spanande å høyre historier, det er fint å få faktaopplysningar om slåttane, men det har så lite å seie dersom opplysningane er om spelemenn eller personar nemnde berre med namn som eg sjølv ikkje kjenner. Slik er formuleringar som: "eg skal spele ein slått etter Ola Nos" heilt uinteressante når publikum ikkje veit kven dette er, kvar han kom i frå og kva han stod for. (...) Det er ikkje interessant å høyre private historier, men det kan vere moro å høyre uhøgtidlege historier om utøvaren når desse er morosame. Då gjer det lite om dei set utøvaren i eit "dårleg" lys, for det er kanskje slik at historiene er morosame når den som er på scena fortel dei uhøgtidleg om seg sjølv, om tabbar og/eller flausar? Kvifor er det moro å høyre om tabbar frå utøvaren? (...) På repertoaret har eg slåttar etter Lars Skjervheim. Kanskje er det interessant å fortelje om det første møtet mitt med han, om då eg hadde speletime med Håkon den dagen han døydde, om opptaket eg fann att på minidisk? (...) Eg skal spele slåttar etter Håkon, etter Leif og etter Sigmund. Eg skal spele slåttar eg har funne i arkivet, etter spelemenn eg ikkje har møtt. Eg skal spele slått etter Alf Åsnes. Kanskje kan eg fortelje om skifabrikken, om at eg

¹²⁰ loc.cit

akkurat har kjøpt meg nye ski eller eit eller anna slikt? At han var onkel til bestefar og hadde Hellandfela eg spelar på?¹²¹

Eg skreiv ned eit framlegg til innhald i kommentarane. Framlegget inneheld ferdige setningar som eg freista pugge inn. Eg var samstundes opptatt av at eg skulle ha fridom til å gå bort frå denne teksten i sjølv konserten, dersom det kjendes betre. Eg tenkte også at eg ved å pugge innhaldet, kunne formulere meg friare utifrå tema i teksten, og at eg ikkje måtte prate ordrett etter det eg hadde skrive. Det spontane i konserten var ein viktig faktor for meg:

Kva krav har ein konsert til at den skal framstå spontan? Med dette meiner eg grad av planlagde rørsler, ord, mimikk, tekst, pust. I teateret veit alle at ting er øvd inn og nøye regissert. I kva grad er dette mogleg i ein konsert - kva vil publikum oppleve då?¹²²

Spegelen blei nytta som rettleiar. Framfor den gjekk eg gjennom konserten fleire gonger der eg spelte alle slåttane i oppsett rekkefølge med heile kommentarar. Då tok eg også tida for å vere sikker på at eg ikkje laga ein konsert som var for kort i høve til kravet i studieplanen. Eg tok opptak av meg sjølv medan eg spelte, og nytta dette som rettesnor i interpretasjonen av slåttane. Eg tok ikkje opptak av meg sjølv når eg øvde på dei munnlege kommentarane.

Under kjem ei framstilling av innhaldet eg øvde inn i kommentarane. Innhaldet er gjeve att som stikkord. Første slått vart planlagt å spele utan at eg skulle seie noko først. Det som står ved kvar slått, vart planlagt skulle forteljast etter slåttan var spelt. Der det ikkje står noko, tyder det at eg planla å ikkje seie noko, men gå direkte vidare til neste slått.

Tittel:	Kjelde/lære- meister:	Tekst:
<i>Flatabøen</i>	Ymse	<ul style="list-style-type: none">• velkomen• Første av tre masterkonsertar• Kva eg skal spele i konserten• Dette var Flatabøen. Hugsar ikkje kven eg lærte Flatabøen av• Mykje nytta slått, slik også med Blindeguten• Jenta på Voss Fhs.• Lært av Leif Rygg
<i>Blindeguten</i>	Leif Rygg	<ul style="list-style-type: none">• Lars Skjervheim• Favoritt utøvar, lytta på CD Heimlengt• Konserten der eg måtte spele til Lars over telefon• Dagen då Lars døde• Storeslåttan var ein slått Lars brukte mykje
<i>Storeslåttan</i>	Håkon Høgemo	<ul style="list-style-type: none">• Jølster har fostra mange spelemenn• Sigfred Øvrebø var far til ho som leia barneforeininga heime• organist og spelemann• Inspirasjon til brudeslåttan frå notat i noten: oldefaren nytta slåttan til voggesong

¹²¹ Logg 21.02.2009

¹²² Logg 06.02.2009

<i>Brureslått etter Sigfred Øvrebø</i>	Feleverket bind 3	<ul style="list-style-type: none"> • den første solo Cd-en min • glede av å jobbe med Bjørn Kjellemyr • Bjørn er ein dyktig utøvar • Improvisasjon og møtet mellom instrumenta
Impro		<ul style="list-style-type: none"> • Alf Åsnes, skikonge og med på Cd-en. • Hellandfela og bestefar • Vaktmeister på Hammersborg skole
<i>Kjømeistervers etter Alf Åsnes</i>	Lydopptak med Alf Åsnes	
<i>Ligangaren</i>		<ul style="list-style-type: none"> • Ligangaren, vandre frå Telemark • Ein annan slått det finst mange former av er Slidringen • Ein periode spelte eg meg lei heile slåtten, men no er den koseleg
<i>Slidringen</i>	Håkon Høgemo	<ul style="list-style-type: none"> • Spele-Ola (Ola Nos) frå Gaular • Ikkje mange opplysningar om han • Sitje oppe om natta og spele fele i senga • Kanskje spelte han denne då
<i>Springar etter Spele-Ola</i>	Sigmund Eikås	<ul style="list-style-type: none"> • I litteraturen snakkar ein om dei fire store. Slik også i folkemusikken: Mosafinn, Helgeland, Ole Bull og Myllarguten. • Også ein til: B. Hefte. • Han spelte til dans på teateret i Bergen • Historia om då Ole Bull kom inn og høyrde på
<i>Rull etter Brynjulf Hefte</i>	Håkon Høgemo	<ul style="list-style-type: none"> • Siste slått blir ein springar etter Martinus Gjelsvik. • Med i det gode selskap og spelte på teateret til Ole Bull. • Takk for at de kom
<i>Gjelsviken</i>	Håkon Høgemo	

Som ledd i det å vere nær publikum, bestemte eg meg for å vere i salen og prate med publikum då dei kom inn. Slik ville eg samstundes minske avstanden mellom scene og sal, mellom meg og dei, og trene meg på å prestere utan å måtte "bure meg inne" på eit rom for å varme opp rett før konserten.

4.2 KONSERTEN

Framlegginga som følger er gjort etter observasjon av opptaket frå konserten. Opptaket blei tatt med eit kamera, der filmaren varierar mellom nærbilde som syner overkroppen min, og distanse som syner heile meg. Når kamera er i nærbilde, er det lett å sjå mimikk og korleis eg brukar auga, men då er det vanskeleg å sjå større gestar og rørsler med kroppen. Det motsette når bilde viser heile meg.

Eit filmopptak fangar ikkje opp stemninga i eit lokale. Opplevinga eg har av det som hender, vil ikkje vere identisk med opplevinga til publikum fordi kommunikasjonen i salen er ein anna enn på eit filmopptak. Opptaket set også grenser for kva eg ser og kva eg høyrer. Lyden på opptaket var til tider svak, med det er ikkje sikkert det var like vanskeleg å høyre for publikum.

4.2.1 Gangen i konserten

Rommet er svakt lyssett, berre midten av rommet er sterkare lys på. Det er utan scenografi. Nokon klimprar på ei hardingfele som om vedkomande stemmer. Så kjem ein spelemann inn frå venstre kant og stiller seg eit stykke framafor midten av rommet. Ho vender seg med ansiktet fram og ser med eit varleg smil mot venstre og så mot høgre. Lyset blendar ho noko slik at ho myser med auga. Ho tek så opp fela og byrjar spele.

Gjennom heile slåttan står ho med framsida av kroppen vendt mot publikum. Ho vender overkroppen frå side til side, vekslar med å ha tyngda på den eine og den andre foten. Ho trampar synleg med foten, men det er ikkje mogleg å høyre. Ansiktet og fokus er vendt ned mot instrumentet og strengane. Når ho sluttar slåttan, løfter ho bogen i ein sirkel opp og av instrumentet og lar handa falle roleg ned langs sida. Ansiktet er framleis vendt mot fela. Ho står slik eit lite sekund, så løfter ho ansiktet opp og ut mot salen. Ho smiler. Det kjem applaus frå salen. Ho trør litt på staden, ser fram i salen, smiler, klimprar litt på fela, ser fram igjen.

Spelemannen byrjar prate. Ansiktet går frå den eine sida til den andre. Ho pratar roleg, tydeleg og med små pausar mellom eller i setningane. Ho har ikkje så høgt volum og heile tida eit lite smil om munnen. I blant trekkjer ho blikket innover i seg sjølv som om ho tenkjer etter. Blikket fell også i golvet. Fela held ho framfor seg. Den heng ned med framsida mot publikum. (...)

Konserten hadde 11 ulike innslag, to i samspel, resten solo. Samspelet var saman med bassisten der eitt var ein fri improvisasjon. Spelemannen stod gjennom heile konserten. Lyset var fokusert mot ho slik at det danna seg eit mørkt rom bak. Ho nytta ei fele og eit felestille. Scena var utan scenografi og alt fokus fall på spelemannen aleine. Unntaket var då bassisten kom fram.

Spelemannen nytta munnlege kommentarar mellom dei fleste slåttane. Den første slåttan kommenterte ho etter framføringa, likeeins gjorde ho med *Ligangaren* som kom eit stykke ut i konserten.

4.2.2 Innhaldet i kommentarane

Innhaldet varierte mellom det informative, underhaldande og rørende. Den informative delen blei tatt i vare gjennom fakta. Spelemannen informerte om namnet på slåttane, kven ho hadde lært slåttane av samt litt info om andre kjelder. I tillegg fortalte ho om korleis ho hadde lært slåttane, kvar dei kjem frå og kva tradisjonsområde dei høyrer til.

Den underhaldande delen kom fram gjennom små anekdotar om kjeldene og læremeisterane hennar. Ho fortalde om spelemannen Spele-Ola som likte sitje oppe om natta og spele fele. Då sette han seg i senga, støtta mange puter i ryggen, og halvvegs låg der og spelte. Ho fortalde om Ole Bull som overraskande kom inn i lokalet der spelemannen Brynjulf Heft ein gong sat og spelte. Heft blei stiv av ærefrykt, men Ole Bull freista løyse opp stemninga med ein munter kommentar. I kommentaren til *Blindeguten*, fortalde spelemannen om korleis slåttan kom til Voss med ei jente frå Hallingdal. Sjur Helgeland lærde den opp og førte den inn i tradisjonen på Vestlandet.

Det rørende i forteljinga kom fram då ho refererte frå ein gong ho spelte på konsert. Programleiaren på konserten retta fram ein mobiltelefon medan ho spelte. I telefonen var storspelemannen Lars Skjervheim. Ho måtte spele til publikum og Skjervheim på same tid. Det var ei spesiell oppleving for ho.

Mange av kommentarane hadde ei personleg vinkling. Spelemannen sa mellom anna kva ho la vekt på i innstuderinga: I kommentaren til *Brudeslått etter Sigfred*

Øvrebø kom det fram at ho fann den på notar. På noten stod det at oldefar til Øvrebø song denne til barnebarna då dei skulle sove. Derfor spelte ho den litt rolegare enn andre brudeslåttar.

Innhaldet gav seg ut for å vere sant. Det var ikkje historier eller eventyr som signaliserer at det som blei sagt var fiksjon. Kommentaran mangla ein tydeleg raud tråd. Dei stod for seg sjølv og danna, saman med slåttane, mindre eller større, fullstendige delar i konserten. Språket var rasjonelt og setningane økonomiske utan framtrekande bruk av fyllord slik som "på ein måte", "liksom" og "sant". Språket stod på den måten, fram som skriftleg. I eit munnleg språk ville tilleggsord og fyllord vore tilstades.

4.2.3 Den munnlege framlegginga

Framføringa var roleg. Spelemannen nytta dialekt med god diksjon. Setningane hadde ulikt driv og ho nytta mange pausar, men tempo var likevel lett å henge med i. Det var særleg dei stadane der pausane blei mange og lange i ei og same setning, at det gjekk sakte. Likevel fall ikkje lyttaren av; det framheva sider i innhaldet fordi kvart ord blei veldig tydeleg og poengtert. Stemma hadde for det meste høgt volum, med unntak av små variasjonar. Toneleiet varierte lite. Dei fleste setningane blei framført med lik inngang og utgang, tonen gjekk oppover i leddsetningane, og nedover i slutten av kvar setning. Unntaket var setningar der spelemannen gjekk oppover i tonehøgde. For det meste blei ikkje viktige ord eller namn framheva.

Då spelemannen gjekk inn i rolla som Ole Bull og refererte det Ole Bull sa til Brynjulf Hefte, gjekk tonehøgda litt ned, som om ho illustrerte ei mannsstemme. Stemma vart svakare og romlegare i klangen. Det gjorde det vanskelegare å høyre kva spelemannen sa.

4.2.4 Mimikk og gestar

Spelemannen hadde forsiktig bruk av mimikk og gestar. Kroppen var for det meste i same posisjon og rørsle hadde små utslag. Variasjonane var med første augekast, vanskelege å oppfatte. Samstundes hadde ho gjennom heile konserten, små urolege rørsler i kroppen anten med armane eller med hovudet. Ein gong prikka ho med fingrane på bogen medan ho ventar på å få ta til på ein kommentar. I blant sperra ho opp auga. Då ho avslutta kommentaren om Spele-Ola, er auga store.

Spelemannen flytta på seg medan ho snakka. Ho endra ballansepunkt i kroppen, flytta tyngda frå den eine til den andre foten og snudde overkroppen i blant frå den eine til den andre sida. Smilet var framtrekande. Gjennom alle presentasjonane smilte ho anten svakt eller sterkt, og av og til lo ho forsiktig. Dette fekk spelemannen til å verke glad; det såg ut som ho lika å vere på scena og prate til publikum. Ho hadde gjennomgåande augekontakt med dei, og passa på å vende ansiktet og kroppen mot publikum. I blant blanda lyset spelemannen slik at ho myste.

I eine handa hadde ho fela, den andre gestikulerte ho med. I blant klimpra ho på strengane på fela, i blant flytta ho fela frå den eine til den andre handa. Fela var naturleg til stades, kvar gong ho endra posisjon på fela, hende det utan at ho la fokus på handlinga. Alle rørslele verka spontane. Det såg ikkje ut til at dei følgde eit system og det verka som spelemannen ikkje reflekterte over dei. Det verka derimot som spelemannen var opptatt av å nå ut til publikum; hovudet og overkroppen var alltid i posisjon i høve til publikum, til og med dei få gongane ho stemde fela.

Spelemannen gestikulerte og gjekk halvvegs inn i rolla som Spele-Ola. Ved at ho la overkroppen bakover, og løfta eine foten opp frå golvet, skapte ho eit bilde av spelemannen i senga. Då ho fortel om Brynjulf Hefte, let ho høggre handa illustrere bogehanda til Spele-Ola som strauk på fela. I kommentaren om Ole Bull rynka ho litt på augebryna då ho sa: "Kom igjen, du. Du spelar godt, du!" Dette skapte små bilde, og små variasjonar i framlegginga av presentasjonane.

4.2.5 Refleksjon etter observasjon av konsert nr 1

Etter å ha sett opptak av konserten på DVD ser eg at eg hadde lite variasjon i uttrykket. Både innhaldet i kommentarane, måten dei blei lagt fram med toneleie og innleving, samt kroppsspråk, kroppshaldning, gestar og mimikk var det same. Eg legg også merke til at kommentarane ofte blei hakkete framført fordi eg stoppa opp og pusta inn, eller berre la til ei kunstig pause. Dei mangla flyt, framdrift og retning. Sagt med andre ord var framlegginga utan god frasering. Eg hadde eit ønskje om å gjere kommentarane personlege. Dette ser eg i dag at eg meistra fordi eg knytte eigne erfaringar opp til fleire av slåttane.

Sjølv om eg hadde høg puls og var svært nervøs gjennom heile konserten, er det overraskande å sjå kor roleg eg verka. Eg var generelt prega av stress i denne perioden. Det kom av dei mange tankane eg hadde i førekant av konserten, planlegginga, administreringa kring samtala med fokusgruppa etterpå og spenninga knytt til heile forskingssituasjonen. På opptaket såg eg ikkje at dette påverka meg.

Eg hadde eit ønskje om å opptre som ein god historieforteljar, ein spelemann som meistra dei munnlege kommentarane like godt som slåttane. I ei viss grad meistra eg gjennom det eg sa, å vende meg til publikum og inkludere dei i konserten. Likevel ser eg tydeleg på opptaket, at både innhald og framlegging kunne vore betre. Eg legg merke til kontrasten mellom det introverte uttrykket eg hadde i alle slåttane, med unntak frå ein, og det meir ekstroverte uttrykket eg hadde i kommentarane. Likevel var det ikkje dramatisk skilnad. Eg stod fram som roleg og kontrollert.

Responser frå publikum i konserten opplevde eg som svake. Undervegs i konserten lurte eg på om eg i det heile laga konserten interessant for publikum. Etter å ha sett opptaket tenker eg at dei svake tilbakemeldingane kanskje hadde samanheng med måten kommentarane vart lagt fram på. Kanskje var eg ikkje flink nok til å gje publikum høve til å reagere? Kanskje var det kroppsspråket mitt som fekk publikum til å reservere seg for kraftige og store responsar? Kanskje var publikum for få til å våge lage lyd?

4.3 FOKUSGRUPPA

I den følgjande delen, legg eg fram hovudpunkta frå samtalen i den første fokusgruppa. Eg har freista dele emna inn i oversiktlege kategoriar, men i dei fleste eksempla, heng kategoriane tett saman og sklir over i kvarandre. Eg har likevel valt å dele det opp, for å gjere det meir oversiktleg.

Samtalen i den første fokusgruppa fann stad same dag som den første konserten. Så snart publikum var gått frå staden, rigga vi oss til rundt eit bord i konsertlokalet. Til stades var sju deltakarar som alle hadde vore på konserten. Seks av desse hadde på førehand fått informasjon om kva som skulle hende, og kva vi skulle snakke om. Den siste sat stort sett taus med i gruppa fordi vedkomande måtte vente på skyss heim. Ved

eit høve kom deltakaren med eit innspel. Innspelet er tatt med i det empiriske materialet.

Eg starta med å orienterte fokusgruppa om bakgrunn for samlinga. Tema vi skulle diskutere var dei munnlege kommentarane i konserten og korleis dei verka på lyttaren, på opplevinga av slåtten og på heilskapen i konserten. Eg opna opp for samtale ved å stille deltakarane spørsmål om kva oppleving dei hadde av dei munnlege kommentarane og samanhengen mellom den og musikken.

4.3.1 Innhald i dei munnlege kommentarane

I gruppa var dei samde i at kommentarane mine var høveleg lange med relevant innhald som veksla mellom humor og alvor. Dei opplevde ikkje at eg snakka meg bort, eller at eg hadde kommentarar som ikkje høyrde heime i ein hardingfelekonsert. Kommentarane blei også oppfatta som personlege og det blei lagt merke til at eg refererte til levande kjelder. Deltakar D sa:

Det er litt spesielt at du refererer til nolevande spelemenn. Ofte tenker vi at alle dei slåttene som blir framført er etter eldgamle spelemenn som levde for fleire hundre år sidan. Her er tre av de viktigaste inspirasjonskjeldene dine nolevande, og det synest eg er morosamt.¹²³

Deltakarane la merke til at kommentarane veksla mellom informasjon, historier, anekdotar og ulike skildringar. I følgje deltakar B var det lite informasjon i kommentarane:

Eg lurte på korleis du hadde tenkt når du skulle setje saman konserten og kommentarane. Det verka nesten som alt i byrjinga hadde ein personleg vri. Du hadde ein personleg vir på historiene og introduksjonen. (...) Men eg sat og funderte på om du hadde tenkt at dette skulle vere eit velkomen inn i Gro Marie si folkemusikalske verd. (...) For det var ikkje det saklege, overblikket over hardingfelekulturen på Vestlandet.¹²⁴

Fokusgruppa diskuterte innhald opp mot målgruppe og konkluderte med at innhaldet truleg vil bli endra og lagt til rette etter kva målgruppe ein spelemann rettar seg mot. Er konserten meint for born, vil kommentarane pregast av det og ha eit innhald som skap appellere til dei. Deltakarane såg også på kommentarane som eit unikt høve til å gjere musikken relevant for tilhøyraren. Derfor blir innhaldet svært viktig.

Korleis deltakarane lytta, var avhengig av innhaldet i kommentarane. Fordi eg hadde laga eit innhald som i størst grad snakka til emosjonane, hjelpte det deltakarane til å lytte på eit ikkje intellektuelt nivå: "Du har jo ikkje sagt dei tinga du har sagt for å belære oss, ikkje sant. Du har sagt det for å gje oss ei oppleving."¹²⁵

4.3.2 Funksjon og oppleving

Deltakarane hadde ulike opplevingar av korleis kommentarane verka på lyttinga. Gruppa var samde i at kommentarane hadde ein verknad, men at verknaden varierte frå

¹²³ Deltakar D

¹²⁴ Deltakar B

¹²⁵ Deltakar C

deltakar til deltakar. Fleire meinte verknaden var avhengig av kva kjennskap dei hadde til hardingfelemusikken. Deltakar A sa:

Eg er ikkje så kjent med sjølve musikken, altså hardingfela. Sjølv om eg har høyrte mykje hardingfele, så kan eg ikkje seie noko om sjølve innhaldet i musikken. Men når eg får tekst på, så gjer det på ein måte noko med heilskapen. (...) Når eg får ein tekst først kan eg på ein måte halde fram med å leve i ei slags forteljing, eller ei historie når eg høyrer musikken.¹²⁶

Spelemannen kan skape ei stemning gjennom den munnlege kommentaren. Stemninga kan lyttaren ta med seg inn i fortolkinga av slåttene som slik fargar opplevinga av den. Gjennom formidling av soger og anekdotar kan spelemannen skape slike stemningar. Deltakar C hadde ei oppleving av at kommentarane gjorde slåttene rikare. Den sette tankane i sving, skapte assosiasjonar og kontekstar som auka heilskapen til slåttene. Deltakar E hadde ei oppleving av at kommentarane gjorde musikken meir interessant. Den skjerpa lyttinga hans:

Eg synest det er veldig viktig at du seier noko i mellom. Eg har høyrte mange konsertar opp gjennom åra. Eg synest det er meir interessant å høyre på når eg får greie på slåttene og historiene, i staden for at dei (spelemennene) berre seier at dei spelar ein slått etter den og den.¹²⁷

Deltakar D såg ikkje på kommentarane i direkte eller bokstavleg samanheng med slåttene. Slåttene stod for seg sjølv og snakka for seg sjølv, og kommentarane hadde ikkje verknad på korleis han lytta. Skildra eg eit bilde, ein situasjon eller ei stemning i førekant av ein slått, blei ikkje det nødvendigvis verande i fokus hos deltakaren gjennom slåttene og påverka fortolkinga av den.

Den personlege vinklinga eg hadde på kommentarane opna mellom anna opp for større musikalske opplevingar. Gjennom å vise eit personleg engasjement til slåttene, vekte det eit engasjement for slåttene hos tilhøyraren. Det som var viktig for spelemannen, blei også viktig for publikum: "Eg trur likevel at dei (kommentarane) du var mest personleg på var der eg følte eg blei sluppen inn i ditt univers, og kanskje dei slåttene sa meg mest musikalsk?"¹²⁸ Den personlege vinklinga på kommentarane gjorde tydeleg verknad på deltakarane i fokusgruppa. Det kom dei tilbake til fleire gonger gjennom samtalen. Gjennom det personlege engasjementet for slåttene, synte eg i tillegg eit engasjement for publikum der dei kjende seg velkomen og inkludert. Eg opna opp for publikum og gav dei høve til å ta del i tankane og opplevingane mine kring slåttene. Der fekk dei stort kontakt med meg som person og blei betre kjent med meg, og dei følte at det eg fortalte verkeleg var retta til kvar og ein av dei. Det styrka heilskapen og opplevinga deltakarane hadde av konserten.

Fokusgruppa var sett saman av personar med ulik kjennskap til slåttar på hardingfele. Nokre av deltakarane var godt kjente i miljøet og hadde møtt fleire av dei spelemennene eg fortalte om. Deltakar C trekte fram at det for ho blei ei veldig sterk oppleving å høyre om desse spelemennene og lytte til slåttene ho kjende så godt frå før. Når eg i tillegg sette meg sjølv inn i forteljinga, gav det ho tankar om kva ho hadde opplevd. Ho kjende seg att i skildringa mi og kunne leve seg inn i den, men også drøyme seg tilbake til andre situasjonar rundt slåttene. Slik blei kommentarane og

¹²⁶ Deltakar A

¹²⁷ Deltakar E

¹²⁸ Deltakar B

slåttane ei heilskapleg pakke som vekte gode minner, og skjerpa sanseapparatet hennar. Deltakar C var også merksam på at kommentarane skapte ei stolt kjensle i ho. Noko av det ho hadde tatt del i som lita, blei heva opp på eit høgskulenivå og sett status på:

Eg blir frykteleg rørt og veldig stolt på ein slik underleg måte når eg tenkjer at her kjem eg frå den vesle plassen Myrkdalen, der det bur 200 menneske, og så er det ein mastergradskonsert på musikkhøgskulen der to av myrkdølene er nemnt. Så tenkjer eg: Kva er det for noko som eigentleg ligg der bak, kva er det som har skjedd? Og at det her er noko som eg har tatt del i frå eg var lita som er så vanvittig stort og som blir større og større for kvar gong eg høyrer at andre er interesserte i dette. (...) Viss du då hadde sagt at det var ein slått etter Lars Skjervheim, så hadde han Lars likevel kome, men ikkje så sterkt som når du sa at du høyrde på Heimlengt.¹²⁹

Diskusjonen kom vidare inn på skiljet mellom det personlege og det private. Alle var samde i at private hendingar ikkje høyrde heime i ein konsert. Det var heller ikkje interessant, dessutan var det ubehageleg å høyre slikt. Den personlege vinklinga på kommentarane var i tillegg meir fargerik og spanande, sett opp mot ein meir informativ kommentar. Men, også den informative kommentaren vart sett på som naudsynt og interessant i ein solo hardingfelekonsert. Vekslinga mellom informasjon og personlege anekdotar og forteljingar gjorde heilskapen spanande.

Deltakar D fortalte at kommentarane minna han på opphavet og tittelen på slåttan som for han, ofte var vanskeleg å hugse. Kommentarane med informativ karakter, fekk ein funksjon av å setje slåttane i system etter tradisjonslinjer og distrikt. Kommentarane skjerpa hukommelsen. Slik var det også for deltakar F:

Eg får ei veldig god oppfrisking. Eg får ført til kunnskap om alt eg har gløymt. Det synest eg er veldig positivt.¹³⁰

Etter kvart som gruppa kom djupare inn på funksjon og oppleving av dei munnlege kommentarane min, kom det fram at kommentaren, uansett vinkling var viktig. Det hjelpte deltakarane å halde konsentrasjonen gjennom konserten, og skapte naudsynte pusterom frå musikken:

Eg vil samanlikne det med ei vandring i eit museum med maleri med ein guide, og utan (ein guide). Eg får meir igjen når det er ein guide og leiar oss på ein hyggeleg måte gjennom det. (...) Det er slik med han spelemannen som sat i senga. Det var eit flott bilde. Det gjer at eg på ein måte bevarer fokus som publikum gjennom konserten. For å sitje berre å høyre på, jaja, eg veit at mine tankar dei vandrar.¹³¹

Eg er jo ein slik som likar å høyre slåttane når eg kjem på konsert, men eg treng også nokre avbrekk inn i mellom. Viss du berre spelar slåttar og "den heiter det, den har eg lært etter det" så er kanskje ikkje det så interessant i lengda, synest eg. At ein kan få litt slike brekk inn i mellom er bra.¹³²

¹²⁹ Deltakar C

¹³⁰ Deltakar F

¹³¹ Deltakar B

¹³² Deltakar F

Dei munnlege kommentarane var også viktige for å skape relevans for publikum. Gjennom dei kan ein spelemann aktualisere slåttane, skape kontekstar som publikum kan kjenne seg att i og på den måten auke verknaden av formidlinga. Ein spelemann kan skape interesse for musikken og tenne lys i auga til lyttaren.

4.3.3 Spelemannen si framferd på scena

Korleis ein spelemann opptrer framfor eit publikum, spelar inn på om publikum finn tiltru til spelemannen, korleis dei lyttar til det han spelar, og det han seier. Det spelar også inn på korleis dei trivast som publikum og korleis kontakta eller dialogen er mellom scene og sal. Fokusgruppa mi var opptatt av akkurat dette, og hadde mange meiningar om korleis framferda mi påverka fortolkinga og opplevinga av slåttane, meg som person og konserten som heilskapleg samhandling. Dei fleste poengterte at eg hadde stor ro gjennom heile framføringa, og nokre trudde det hadde samanheng med korleis eg er som person, at det kunne vere lynnet mitt. Dei såg roa var autentisk med slik dei tidlegare hadde opplevd meg i og utanfor konsertscena, og samstundes som dei trudde den kom av at eg blei tryggare og tryggar i konsertsituasjonen. Andre fokuserte på kva oppleving denne roa gav slåttane og tiltrua til spelemannen.

Ein blir så roleg. Ein får ikkje noko stress når ein ser på deg fordi du har full kontroll både over musikken og det du fortel, og det er veldig behageleg og hyggeleg.¹³³

Du må hugse på at det er ein veldig stor styrke at du er så roleg som du er. Når han eller ho er veldig roleg, får du som tilhøyrar, meir tillitt til spelemannen.¹³⁴

Deltakarane uttrykte at fordi eg hadde ei roleg framtoning, var det lett for dei å lene seg tilbake og nyte konserten. Eg hadde den rolege framtoninga gjennom heile konserten, både i spelet og i dei munnlege kommentarane. Det skapte ei heilskapleg oppleving, ein raud tråd. Musikk og kommentarar stod godt saman. Einskilde av dei trudde eg medvite hadde valt å ha så roleg framtoning. Dei uttrykte også at det kunne vore ønskjeleg med noko variasjon i uttrykket.

Deltakar D hadde i blant hatt problem med å høyre kva eg sa, han ønskte at eg hadde hatt større kraft og volum på stemma. I tillegg kunne eg valt å ha ei lausare og meir livleg framføring, men deltakarane konkluderte med at også val av innhald og måten eg framførde dei munnlege kommentarane var medvite frå mi side.

Fokusgruppa meinte det er viktig at ein spelemann står fram som truverdig og naturleg. Ved å formidle det spelemannen er god på, og ved å ha tryggleik og tru på seg sjølv, kan han stå fram som truverdig. Når publikum merkar at spelemannen meistrar det å stå på ei scene, står han også fram som ekte. Deltakar F la vekt på at personlegdomen skin gjennom i all formidling. Sidan eg hadde stor ro, og i tillegg var godt budd, signaliserte eg at eg tok publikum og oppgåva seriøst:

Framferda di på scena seier jo veldig mykje om korleis du er som person. (...) Det er ikkje tilfeldig kva du seier, det er ikkje tilfeldig korleis du spelar. (...) Du er grundig i det du gjer, og det er ikkje slik at du kjem ubudd til noko. Det gjev kanskje den roa? Og eg veit at det her går bra. Ho veit jo til og med kva ho skal seie mellom slåttane. (...) For meg seier det noko om deg som utøvar. Du er ein som tek for det første

¹³³ Deltakar C

¹³⁴ Deltakar D

publikum sitt veldig på alvor, og som er budd når du kjem, og levere det som er forventa.¹³⁵

Det oppstår ei kontakt mellom scene og sal, denne kontakta meinte fokusgruppa at det er spelemannen som etablerer. Det blei ikkje diskutert verkemiddel for å oppnå denne kontakta, heller ikkje blei det snakka om mimikk og gestar i den samanheng. I staden fokusert dei på at kontakta var avhengig av personlegdomen til spelemannen. Deltakar B såg på konserten som eit møte med ein artist der personlegdomen til artisten er viktig. Han såg vidare på at artisten hadde fleire medium å skape kontakt gjennom. Dette var både gjennom kommentarane og gjennom slåttane. Han hevda at publikum er tilstades på konsert for å få ei oppleving, og at denne opplevinga ikkje er lett for spelemannen å skape berre gjennom slåttane.

Deltakar A merka seg at eg i dei munnlege kommentarane var meir direkte retta mot publikum, og var livleg i blikket, medan eg vende blikket ned i instrumentet når eg spelte. Ho sakna at eg vende blikket ut mot publikum når eg spelte, og på den måten skapte større direkte kontakt med dei. Deltakar C opplevde at eg hadde stor kontakt med publikum, sjølv om blikket var festa til instrumentet når eg spelte.

Då eg presenterte Bjørn Kjellemyr, og han kom fram på scene, gav eg ikkje publikum høve til å gje Kjellemyr applaus. Deltakar B kommenterte det. I den situasjonen hadde han lyst å gje respons til både det eg sa og til Kjellemyr.

Ein spelemann jobbar heile livet med framføringa av slåttane sine. Han endrar denne i takt med den personlege utviklinga si og skapar i tråd med tradisjonen, eit eige uttrykk på slåttane. Deltakar D kommenterte at på same måte som ein spelemann formar eit personleg spel, formar han også ei eiga scenisk framferd som står i stil med personlegdomen. Det blir like viktig å ha ein eigen stil på den sceniske framferda, som på slåttane. Slik kan spelemannen lage eit heilskapleg bilde av seg som utøvar. Jo tryggare ein utøvar blir på scena, jo meir klarer utøvaren blomstre i det han formidlar. Slik blir han også ein betre formidlar.

4.3.4 Kven er målgruppa for konserten?

Når ein spelemann skal førebu seg til konsert, er det naudsynt at han freistar finne ut kven som kan tenkjast å kome på konserten. Kven som er i målgruppa, kva lyttarkompetanse og førforståing dei har, kan spele inn på korleis spelemannen vil legg opp konserten, kva repertoar han vel, kva innhald det skal vere i dei munnlege kommentarane og korleis framferda skal vere på scena. Likevel, kan vi ikkje vere sikre på at vi treff målgruppa. Fokusgruppa la merke til at eg hadde brukt mykje tid på å førebu meg. Dei gjorde refleksjonar kring tilretteleggingar for ulike målgrupper i ein konsert. Fordi ein spelemann spelar til ulike målgrupper i ulike samanhengar, meinte deltakar D det var viktig å ha fleire presentasjonsmåtar med høve til å variere innhaldet. I kva grad det i det heile var naudsynt å kommentere slåttane, ville dessutan vere avhengig av publikum. Deltakar F sa:

Med ein gong ein skal formidle noko så gjeld det å kome så langt inn til mottakaren at det er noko som er mogleg for mottakaren å kjenne seg att i. Og kva er

¹³⁵ Deltakar F

interessant ut frå kva type publikum? Kva er mest relevant, eller kva kan mottakaren kjenne seg att i slik at han kan hekte seg på og bli dratt inn i det du formidlar?¹³⁶

Deltakarane i gruppa hadde ulike behov for kommentarar til musikken og trudde det var ulike behov hos dei fleste. Fordi det kan vere slik, blir det viktig å ha mange ulike innfallsvinklar på dei munnlege kommentarane, meinte dei. For deltakar C var det ein styrke hos utøvaren, viss ho makta sjå publikum an og rette kommentarane direkte til dei. Slik kunne utøvaren nå flest mogleg.

4.3.5 Konsertform og lokale

Fokusgruppa diskuterte forma på konserten og samanlikna den med andre konsertar innanfor folkemusikkfeltet og innanfor andre sjangrar. Dei var overtydde om at den munnlege kommentaren i ein solokonsert for hardingfele, var særlege for denne type konsert. Mange meinte det hadde samanheng med at musikken var tatt frå ein samanheng og plassert i ein annan samanheng, og at dette skapte eit behov for å forklare musikken. Dei trudde dei sat med ei forventning om at konserten skulle innehalde så mykje snakking, og at dette forma dei som tilhøyrarar. Erfaringane dei hadde frå andre tilsvarande konsertar, var avgjerande for kva innhald i den munnlege kommentaren som dei meinte var forventa og akseptert. Det var også erfaringar frå andre konsertar som gjorde dei i stand til å reflektere over denne. Deltakar A meinte eg hadde strekt konsertforma for solo hardingfele:

Men eg synest du trekker det lenger. Som det er sagt her så er det oftast spelemannen som blir nemnd og gjerne distrikt og slike ting. (...) Men eg synest du drog sjangeren ut ved at du laga slike bildelege forteljingar knytt opp mot slåttane.¹³⁷

Den uformelle forma på konserten, knytte dei opp mot dei mange uformelle møta mellom spelemenn i tidlegare tider, så vel som i dag. Spelemenn kjem saman, stemmer felene sine, pratar om nytt og gammalt, fortel historier og spelar. Slik er det kome til mange historier til slåttane. Forventninga til at konserten skulle innehalde munnleg kommentarar, skapte også store forventningar til at spelemannen i tillegg til å vere ein dyktig instrumentalist, måtte meistre legge fram dei munnlege kommentarane :

Du kan gå på en rockekonsert der veldig mange køyrer tvers igjennom utan å seie nokon ting anna enn at det var hyggeleg å vere i Oslo. Kravet eller forventningane til at det skal seiast ein del mellom slåttane er nok synleg større i folkemusikkmiljøet enn i andre musiksjangrar. (...) Slik sett set det også krav til utøvaren for at det skal vere en bra utøvar: At vedkomande også er flink til å formidle munnleg mellom slåttane.¹³⁸

Deltakarane tykte eg hadde vore modig som stod aleine på scena i eit rom utan rekvisittar og scenografi. Dette sette større fokus på meg, instrumentet og dei munnlege kommentarane. Men denne forma skapte også ein avstand mellom meg og publikum:

¹³⁶ Deltakar F

¹³⁷ Deltakar A

¹³⁸ Deltakar D

Det er du der framme, og så er det vi der bak. Det er ein sånn veldig typisk høgskulekonsert. Det er liksom det miljøet der. Eg greip meg til å tenkje på om dette ville vore annleis også med formidlinga, dersom du hadde vore nærare publikum, viss vi hadde vore rundt deg, eller viss vi hadde vore ein annan stad.¹³⁹

Den nakne scena sette større krav til meg som formidlar, samstundes som den skapte konsertforma rein og direkte:

Men når du då står heilt aleine, og det ikkje er noko anna, så er det jo fullt fokus på både det du seier, og det du spelar. Då er det kanskje enno viktigare å bite det saman på ein god måte.¹⁴⁰

Konsertlokalet verka inn på konserten, og opplevinga deltakarane hadde hatt. Fleire av deltakarane opplevde rommet som kaldt og uvenleg. Dei hevda at atmosfæren i rommet ville blitt annleis, med eit anna rom, samstundes som at eg kanskje ville agert på ein annan måte.

4.3.6 Formidling og bruk av manus

Fokusgruppa diskuterte kva dei la i omgrepet formidling, og for dei fleste handla det om ei vilje og eit ønskje om å nå nokon med til dømes ein bodskap, eller å gjere noko kjent for andre. Det å opne dører. Dei meinte vi lett kan avsløre motivasjonen til ein spelemann om han verkeleg har lyst å formidle eller ikkje. Ein spelemann som er utilpass på ei scene, skapar ikkje ei kjensle av at han verkeleg vil vere der. Deltakar F meinte det var viktig at spelemannen hadde tru på det han skulle formidle. Med stor tru, ville han lettare få ei vellukka formidling. Deltakar B meinte det dessutan var meir interessant å lytte til ein spelemann som verkeleg hadde noko på hjartet. Deltakar A poengterte at den konteksten spelemannen plasserte slåttane sine i, var med på å bestemme om formidlinga vart ny og om han slik kan nå ut til publikum på ein ny måte. For deltakar C var formidling synonymt med å gje liv til noko. Ho såg det i samanheng med samspelet mellom scene og sal:

Alle dei slåttane du kunne sete og spelt for deg sjølv. Det er fint det å ha eit studium for seg sjølv, men det er jo først når du skal gje det vidare til nokon at det får verkeleg liv, tenkjer eg. (...) Og det er det som skjer, det er vibrasjonane som skjer mellom publikum og utøvar. Sjølv om det ikkje blir sagt. Vi kommenterer jo ikkje. Ok, vi applauderer. Men vi kjenner i rommet at no skjer det noko her.¹⁴¹

Deltakarane i fokusgruppa var opptatt av at eg ikkje nytta manus, men at eg snakka fritt frå hukommelsen etter eit planlagt manus. Nokre såg på det som del av konsertforma og meinte at improviserte munnlege kommentarar høyrde til ei anna konsertform på same måten som ei fastlagt historie som dannar ein raud tråd i kommentarane dannar ei anna form. I ei forlenging av dette, kom deltakarane inn på korleis ein spelemann meistrar ulike sjangrar. I denne konserten nytta eg munnlege kommentarar eg hadde laga sjølv, men eg kunne valt å lese dikt. Dikta ville skapt ei anna konsertform med andre kontekstar lyttaren kunne fortolke slåttane i. Det ville

¹³⁹ Deltakar B

¹⁴⁰ Deltakar F

¹⁴¹ Deltakar C

også stilt krav til at eg meistra formidle dikta. Hadde eg ikkje meistra det, ville det øydelagt truverdet mitt.

I ein hardingfelekonserter, er det vanleg at spelemannen stemmer fela si. Temperatursvingingar i lokalet i kombinasjon med vare strengar på instrumentet, fører til at instrumentet blir ustemt. Alle som har vore på ein hardingfelekonserter, veit dette. Deltakarane i fokusgruppa var imponert over at eg nesten ikkje stemde fela i det heile. For nokre av dei, var stemming av instrument med på å bryte ned stemninga i konserten.

4.4 TANKAR VIDARE

Etter at samtalen i fokusgruppa var over og eg hadde observert min eigen konsert på opptak, sette eg meg ned for å finne ut kva eg ville arbeide med i den neste konserten. Samtalen i fokusgruppa danna det største grunnlaget for kva eg valde fokusere på, og nedanfor vil eg kort gjere greie for dette.

Deltakarane i fokusgruppa såg meg som roleg, og trygg på scena. I tillegg hadde dei merka seg at eg var grundig i førebuingane, og at det eg sa verka naturleg, men planlagt. Nokre av dei hadde ønskje om å sjå andre sider av meg, og eg fekk lyst til å teste ut spontaniteten min. Eg sette meg som mål at eg i den neste konserten ikkje skulle planlegge alle kommentarane heilt ned til den minste setninga, men heller ha eit tema eg kunne improvisere rundt.

Den personlege vinklinga på kommentarane var det som hadde skapt størst verknad. Dette hadde eg derfor lyst å jobbe vidare med. Eg såg eg kunne nytte dei personlege opplevingane mine, og at dei var interessante for publikum i ei slik setting.

Fokusgruppa hadde lagt merke til sider i konserten som eg ikkje hadde tenkt over sjølv, og fokusgruppa hadde andre opplevingar av meg enn eg hadde sjølv. Deltakar B hadde ved eit høve hatt lyst til å applaudere, utan at eg gav rom for det. Eg såg eg kunne bli flinkare til å lese publikum og gje dei høve til å reagere. Eg la også merke til at deltakarane trudde eg var komfortabel og sikker i situasjonen, noko eg eigentleg ikkje var. Den usikre kjensla ville eg kvitte meg med og vona mengdetrening som konsertspelemann ville hjelpe på det.

Deltakar A gjorde meg merksam på at eg i liten grad nytta augekontakt med publikum medan eg spelte. Dette hadde eg vore medviten tidlegare også, og visste at eg meistra flytte fokus frå fela og over i salen. Eg kjende likevel at eg var usikker på om det høvde seg å flytte auga ut i salen uansett slått og lynne i slått. Eg ville ikkje ta ei avgjerd på når det skulle passe å løfte auga frå fela, men heller la det skje spontant i konserten.

KAPITTEL 5: ANDRE AKSJON

I dette kapitlet vil eg syne arbeidet med den andre aksjonen. Førarbeidet, sjølv konserten og resultat frå samtalen eg hadde i den andre fokusgruppa vert lagt fram. I kapitlet formulerer eg meg i tråd med dei omgrepa og den kunnskapen eg hadde på den tida. I framstillinga av konserten er eg referert til som spelemannen og kvedaren Liv Ulvik, som deltok i konserten, som songaren.

Observasjonen av konserten syner sider som fell saman med dei munnlege kommentarane. I tillegg har eg tatt med kroppsføring for at lesaren skal få eit større heilskapleg bilde av konserten. Alt som skjer i ein konsert er med på å farge korleis publikum opplever spelemannen, den munnlege presentasjonen og slåttane. Det er relevant i denne samanheng. Konserten er lagt ved som DVD til oppgåva. Observasjonen er plassert før resultatet frå fokusgruppa. I samband med observasjonen, har eg eit avsnitt som viser refleksjonen eg gjorde etter at eg hadde sett opptaket. Eg hadde ikkje høve til å sjå gjennom opptaket før fokusgruppa kom saman. Det gjorde eg ei tid seinare. Emne som kom fram i samtalen i fokusgruppa, pregar både observasjonen og refleksjonen eg gjorde.

Konserten vart halden paldesøndag 5. april 2009 kl 20:00 i Eikåsgalleriet i Jølster. Dette er eit galleri som opphavleg vart bygd for å romme kunsten til Ludvig Eikås. Konserten var eit offentleg arrangement, arrangert av Indre Sunnfjord Spelemannslag. Etter konserten var det sal av kaffi og kaker, og spelemannslaget spelte til dans. Konserten var den andre av to obligatoriske konsertar i den utøvande delen i masterstudiet mitt. Den var også del av ein lanseringsturné der eg lanserte den første solo CD-en min. Før denne konserten, hadde eg spelt tre andre konsertar med mange av dei same slåttane og kommentarane. Ein konsert i Oslo, ein i Bergen og ein i Jostedalen i Sogn.

Arrangementet vart annonsert i fleire lokale aviser med både annonse og pressemelding som fortalte om lanseringa av CD-en. I tillegg vart eg intervjuva på lokalradioen i Sogn og Fjordane. Konserten vart annonsert på nettet¹⁴² og det blei hengt opp plakatar og delt ut flygeblad i kommunen. Merksemda frå pressa var god, og det synta att på konserten. Lokalet var fullt og fleire måtte stå langs veggane. Det var over 100 i salen.

Repertoaret i konserten valde eg utifrå at konserten var både ein studiekonsert og ein lanseringskonsert. Eg spurte Liv Ulvik om å vere med. Ho studerte folkesong ved Musikkhøgskulen, og vi hadde i fleire år jobba saman i faget kammermusikk. Noko av repertoaret vårt, høvde godt i denne konserten og ville bli ein fin variasjon til solospelet. I tillegg var det moro å vise publikum i Sunnfjord nye sider av folkemusikken gjennom fokuset vårt på improvisasjon. Slåttane på CD-en danna det største grunnlaget for repertoaret. Dette var slåttar eg tykte godt om, og som eg hadde eit nært forhold til. Det meste av materialet kom frå Sunnfjord, men slåttar frå Sogn, Sunnhordland og Voss var også representert.

Eikåsgalleriet er eit kunstgalleri med faste skiljeveggjar som deler lokalet inn i små rom og avdelingar. Inndelinga er laga på ein slik måte at det er vanskeleg å lage eit større område som kan romme både scene og sal. I eit hjørne av lokalet er det laga eit

¹⁴² www.firda.no og Facebook

amfi som publikum kan sitje i. Framfor amfiet er det høveleg plass til å danne ei scene. På konsertkvelden vart amfiet nytta til utstilling av skulpturar som eg ikkje kunne flytte. Eg valde plassere publikum med ansiktet mot amfiet. Ein skiljevegg delte publikum i to grupper, ei gruppe rett framfor amfiet, og ei til venstre, sett frå amfiet. Eg stod rett framfor amfiet med det i ryggen. Dette viste seg å vere lurt. På denne måten fekk alle som kom, høve til å sjå området som danna scena. Scena var på same nivå som publikum.

5.1 FØREBUING TIL KONSERT

Under vil eg syne arbeidsprosessen frå første til andre aksjon. Sidan forskingsprosjektet tek føre seg dei munnlege kommentarane i ein konsert for solo hardingfele, vil teksten under fokusere på det. Eg vil likevel legge til at innstudering og interpretasjon av slåttane eg skulle nytte, var ein stor del av førebuinga til konserten.

Denne konserten bygde på erfaringar og idear frå den første konserten. Tida mellom konsertane var knapp. Tankane krinsa framleis kring Dag Solhjell si framstilling av tekst, paratekst og kontekst. Kommentarane skulle stå tett inn til slåttane og skape ein kontekst publikum kunne fortolke og oppleve slåttane i. Konserten skulle vare i 60 minutt. 30 av minutta måtte ha eit repertoar som stemde overeins med repertoaret i repertoarstudiet mitt. Eg freista sjå på denne konserten som ein rein lanseringskonsert og ikkje tenkje at det også var ein skulekonsert eller eit forskingsprosjekt.

I månaden mellom 27. februar og 05. april, hadde eg fleire konsertar utanfor studie og masterprosjektet. Eg medverka i eit familieteater med visning på Ivar Aasentunet i Ørsta og Vinterfestspillene på Røros, eg var på turné med Rikskonsertene i Oppland og eg planla og gjennomførte ein lanseringsturné for den første solo CD-en min. Eg hadde solokonsert i Oslo, Bergen og Jostedal i Sogn før eg kom til Eikåsgalleriet i Jølster. Den utøvande verksemda mi, prega planlegginga og oppkøyinga til konserten i Jølster. Eg måtte nytte tida godt, og arbeide med fleire konsertrepertoar samstundes, og såleis fleire munnlege kommentarar. Eg økonomiserte arbeidet ved å legge konserten i Eikåsgalleriet som del av lanseringsturneen min. Slik kunne eg nytte mykje det same repertoaret i Oslo, Bergen, Jostedal og Jølster.

Rekkefølgja i konserten vart styrt etter felestille, taktart, og uttrykk i slåttane. Dei blei i liten grad bestemt etter innhaldet i kommentarane. Eg skulle ha med meg Liv Ulvik, og ville legge innslaga våre i to bolkar. Eg ville også at ho skulle presentere seg musikalsk med eit soloinnslag. Slik ville det bli større variasjon i konserten.

Eg trudde at publikum på denne konserten, ville vere meir ulike enn på førre konsert. Vener og kjente som bur i Sunnfjord men som ikkje har stor kjennskap til hardingfelemusikk, kunne finne vegen til Eikåsgalleriet denne kvelden. Likeeins visste eg at eldre menneske som kjenner familien min, eller som kjente nokre av kjeldene eg har slåttar etter, kunne kome. Andre spelemenn i distriktet ville også vere der. Alt dette gjorde at eg sette eit ekstra krav til meg sjølv om å spele etter tradisjonen og ha ein variert konsert med høgt kunstnarleg nivå.

Etter at den første fokusgruppa hadde gjeve meg ideen om å utfordre spontaniteten min, valde eg å planlegge det meste av innhaldet i dei munnlege kommentarane, men ikkje ned i minste setning. Målsetnaden var å ha ein større grad av spontanitet i denne konserten. Derfor var det stader i konserten eg planla nytte munnlege kommentarar, utan å planlegge innhaldet i dei. Eit overordna mål med alle kommentarane var å halde på den personlege vinklinga, heidre kjeldene og plassere musikken i ein kontekst. I CD-heftet hadde eg skrive ein del informasjon og anekdotar

eg valde bruke som innhald i nokre av kommentarane. To av slåttane frå den første konserten, blei med i den andre. Til dei slåttane valde eg å nytte same innhald i kommentarane. Eg tenkte at eg ikkje måtte framføre dei på same måten som i den første konserten, men laga ikkje noko plan for korleis eg ville gjere det. Å ha driv og intensitet i setningane, eller andre tekniske sider ved stemme og formidling av tekst, tenkte eg ikkje på.

Eg planla å møte opp i konsertlokalet nokre timar før konserten for å sjå på lokalet og finne eigna plassering. Rommet kjende eg frå tidlegare, men visste ikkje kva utsilling som var der. Utstillinga sette rårer for korleis eg kunne plassere scena og salen. Lokalet har eit amfi som publikum kan sitje i, men denne kvelden var det skulpturar i amfiet eg ikkje kunne flytte på. Slik blei det bestemt at scena skulle vere framfor amfiet, og publikum skulle sitje vendt mot amfiet på same nivå som scena. Eg fekk amfiet i ryggen.

Under kjem ei framstilling av kva eg tenkte eg kunne seie i dei fleste kommentarane. Eg laga ikkje ferdig utkast til setningar som eg kunne pugge. Nokre stader visste eg ikkje kva eg skulle seie. Der står det eit spørsmålsteikn. Det som står ved kvar slått, vart planlagt skulle forteljast etter slåttan var spelt. Der det ikkje står noko, tyder det at eg planla å ikkje seie noko men gå direkte vidare til neste slått.

Tittel	Kjelde/læremeister	Tekst
Springar	Johannes Holsen/ Sigmund Eikås/ Elisabet Eikås	<ul style="list-style-type: none"> • velkommen • innhald i konserten • lanseringskonsert • fortelje om Holsen slik eg ser han med hatt og frakk • fortelje om Sigfred Øvrebø og feleverket
Springar	Feleverket bind 3/ Sigfred Øvrebø	<ul style="list-style-type: none"> • fortelje om notatet i noten om oldefaren som song, og at eg tolka den rolegare på grunn av det.
Brudeslått	Feleverket bind 3/ Sigfred Øvrebø	<ul style="list-style-type: none"> • fortelje om vanskane med å finne halling når eg skulle spele inn. • Einar Mjøltnes er kjelde • populær slått
<i>Halling frå Tysnes</i>	Einar Mjøltnes	
Improvisasjon		<ul style="list-style-type: none"> • forklare kva det var • presentere Liv • Liv introduserer sjølv
Liv solo		<ul style="list-style-type: none"> • Liv introduserer
<i>Nykkjen</i>	Linda Røyseth	
<i>Brudeslått etter Anders Sagen</i>	Einar Mjøltnes	<ul style="list-style-type: none"> • fortel om Knut L. Sandal og opplevinga med arkivopptaket • ein stor inspirator
<i>Horlo</i>	Knut L. Sandal	<ul style="list-style-type: none"> • fortel om vanskane med lydteknikaren hadde med å skilje slåttane på CD-en • Kongeslåttan
Brudeslått	Knut L. Sandal	<ul style="list-style-type: none"> • fortel om Ola Nos som sat i senga og spelte med puter i ryggen
Springar	Ola Nos/Nils Furnes	<ul style="list-style-type: none"> • fortel om Alf Åsnes og Åsnes Skifabrikk • fortel om Jonas som song

<i>Kjømeister- vers</i>	Jonas og Alf Åsnes	<ul style="list-style-type: none"> • "ei kjærleikshistorie" • ?
<i>No har eg lenge venta</i>	Solbjørg Tveiten	<ul style="list-style-type: none"> • ?
Halling	Johannes Holsen/ Sigmund Eikås	<ul style="list-style-type: none"> • siste slått • fortel om tankar eg har kring å reise bort frå noko som er bra • fortel om bruk av reisetone i gamledagar • fortel at den er sett saman med springaren etter Ole Viken
<i>Reisetone etter Edvard Brendehaug og springar etter Ole Viken</i>	Arngunn Timenes Bell og Sigmund Eikås	

Konsertane i lanseringturneen min fungerte som prøvekonsertar til konserten i Eikåsgalleriet. Mange av slåttane og dei munnlege kommentarane nytta eg også i dei konsertane. Planen var at erfaringane frå lanseringskonsertane skulle gjere det lettare for meg å improvisere fram setningar i konserten i Eikåsgalleriet. Dei stadane eg hadde bestemt meg for å ha ein munnleg kommentar, men ikkje kva innhald det skulle vere i dei, var dei stadane eg verkeleg skulle teste spontaniteten min.

5.2 Konserten

Framlegginga som følgjer er gjort etter observasjon av opptaket frå konserten. Opptaket blei tatt med eitt kamera som stod på stativ. Eg hadde ingen som kunne hjelpe meg med å filme, derfor vart kamera plassert med ein viss avstand for å få bilde av heile scena. Einskilde stader er det vanskeleg å sjå mimikken eg nyttar fordi kamera er plassert på stor avstand.

Eit filmopptak fangar ikkje opp stemninga i eit lokale. Opplevinga eg har av det som hender, vil ikkje vere identisk med opplevinga til publikum fordi kommunikasjonen i salen er ein anna enn på eit filmopptak. Opptaket set også grenser for kva eg ser og kva eg høyrer. Lyden på opptaket var ein stad låg, det gjorde det vanskeleg for meg å høyre. Det er likevel ikkje sikkert det var like vanskeleg å høyre for publikum.

5.2.1 Gangen i konserten

Der er eit amfi i tre. På første benk ligg eit klede som dekker heile rada. På andre benk står ein grøn skulptur med ein merkelapp klistra på den sida av benken som fører i golvet. Skulpturen er kring 40 cm høg, men det går ikkje å sjå kva skulpturen illustrerer. Til venstre for amfiet er ein kvit betongvegg som følgjer heile amfiet oppover. Toppen av amfiet er uråd å få auge på. Golvet framfor er flislagt. Flisene er store. Det ser ut som steinheller i ulike fargar. Rommet er lyst. Det er naturleg lyssetting, men der er ingen vindauge.

Det er ei dame i høgre bildekant. Dama går fram mot amfiet. Ho er kledd i svarte støvletter, svart skjørt, svart topp men med ei beige, sid jakke utanpå. I halsen har ho eit fargerikt tørkle i rosa, svart og kvit. Hælane på støvlettane slår i golvet når ho går. Klikk, klakk, klikk, klakk. Framfor midten av amfiet snur dama seg slik at det kjem til

syne eit instrument ho held under armen. Det er ei hardingfele. Dama er spelemann. Ho legg fela under haka og vender ryggen til amfiet. I høgre hand har ho ein feleboge. Ho smiler. Så løfter ho bogen og byrjar spele.

Spelemannen står gjennom heile slåttene. Ho vekslar mellom å ha kroppstygda på høgre og venstre fot. Når ho står på høgre fot, trampar ho takta med venstre fot. Når ho står på venstre fot, trampar ho takta med høgre fot. Ho vender overkroppen får ein posisjon tilnærma front i høve amfiet, og over til hennar venstre sider, heile tida med blikket ut i rommet. Ho smiler. Når slåttene er ferdig, løfter ho bogen frå strengane og held den i lufta nokre sekund. Det kjem applaus frå publikum og ho smiler beskjeden tilbake. Ho held fela under haka ei lita stund, vender seg får frontposisjon til venstre side. Så tek ho ned fela framfor seg, og gjer eit lite bukk til publikum samstundes som ho byrjar klunke på strengane, som om ho sjekkar at fela er stemt.

Når applausen har lagt seg, byrjar spelemannen å prate. (...)

Konserten var i hovudsak ein solokonsert der spelemannen spelte på tre ulike feler, kvar med sitt felestyle. I tillegg hadde spelemannen med ein songar i konserten. Dei framførte fire innslag saman, pluss at songaren hadde ein song aleine. Repertoaret var bygdedansar, balladar, viser, stev og ein improvisasjon. Improvisasjonen vart framført i duo med songaren.

Spelemannen hadde munnlege kommentarar mellom dei fleste slåttene og veksla mellom å legge fram kommentarane i førekant eller i etterkant av slåttene. Ein slått blei spelt utan kommentar. Songaren introduserte soloinnslaget sitt og balladen dei framførte saman, dei andre kommentarane framførte spelemannen. Konserten var lagt opp slik at slåttene kom i rekkefølgje slik det er skissert i tabellen over, med unntak av ein stad der ho fekk jernteppe og ikkje kom på korleis springaren etter Sigfred Øvrebø som ho akkurat hadde kommentert, var. Då spelte ho i staden brudeslåttene etter Øvrebø. Slåttene ho hadde gløymt, kom fram att i hukommelsen medan ho spelte brudeslåttene, og etter ein kort kommentar, spelte ho springaren til publikum. I alt var det femten musikalske innslag, mellom dei eit ekstranummer.

5.2.2 Innhaldet i kommentarane

Kommentarane stod fram som sjølvstendige anekdotar eller skildringar som ikkje hang saman med kvarandre. I kvar kommentar kom spelemannen med nye element. Innhaldet var informativt, underhaldande og rørande. I kommentaren før ekstranummeret, refererte ho til den aller første kommentaren i konserten.

Informasjonen kom i form av tittel på slåttene, namn på kjelder og læremeistrar, tradisjonsområde og opphavleg bruk av slåttene. Eit eksempel på det siste var då ho sa at reisetonen blei nytta i bryllaup. På vegne av brur og brudgom, skulle spelemannen musikalsk helse gjestene farvel. Anekdotane og kommentarane som set lys på korleis ho opplever ein kjelde, var eksempel på underhaldande kommentarar. Eksempel på dette var anekdoten om Ola Nos som sat i senga si og spelte, eller anekdoten om Holsen som ho såg føre seg i stor svart hatt og frakk spaserande rundt i Førde. Nokre stader appellerte kommentarane til ettertanke. Eit eksempel var då ho skildra si eiga kjensle kring det å reise frå eit godt lag.

Spelemannen la inn personlege opplevingar og tolkingar og skapte med det eit personleg innhald på dei fleste kommentarane. Eit døme var då ho fortalte om innspelninga av CD-en sin. Fordi mange av slåttene hadde same namn, måtte lydteknikaren få hjelp til å skilje dei ulike slåttene frå kvarandre. Då kalla ho den eine slåttene for "Kongeslåttene" fordi ho hadde spelt slåttene til Kongen i 70-års laget hans. Ein

stad i konserten, vende spelemannen seg direkte til publikum og spurte om nokre hadde vore på ski den siste tida og kva ski dei nytta. Det braut kraftig med innhaldet i dei andre kommentarane. Her flytta ho fokus bort frå seg sjølv og over på publikum.

Kommentarane gav seg ut for å vere sanne, og språket var rasjonelt. Forma var skriftleg med fråvær av munnlege formuleringar slik som orda "sant", "på ein måte" eller "hmmmm". Somme stader i konserten sa spelemannen ting som ikkje er direkte knytt til musikken. Her gav ho uttrykk for at det var varmt i lokalet, at ho måtte stemme mykje, og at ho fekk korrigerings av slekta som sat på første benk.

5.2.3 Den munnlege framlegginga

Framføringa var stødig med høg energi og god diksjon. Spelemannen snakka på dialekt. Volum i setningane var høgt og retninga i setningane var for det meste framover. Tempo var varierende. Nokre stader stoppa ho opp for å framheve namn eller enkelte ord, andre gonger stoppa ho opp for å puste. Setningane fekk av og til, unaturlege stopp som følgje av dette. Toneleiet varierte mellom statisk; tonehøgda gjekk oppover eller nedover. Det var ein liten tendens til at spelemannen avslutta setningane med ei tonehøgde som gjekk nedover. Ein stad gjekk ho inn i rolla som seg sjølv. Då ho refererer til kva ho i ein situasjon hadde sagt, fekk stemma ein litt spissa klang og farten auka. I framstillinga av spelemannen Ola Nos, han som sat i senga og spelte, var stemma skarpere med høgare volum. Ho snakka fortare og det blei større framdrift i setningane. Dette auka energien i kommentaren og fekk den til å skilje seg tydeleg frå dei andre.

5.2.4 Mimikk og gestar

Kommentarane bar preg av at publikum sat på to sider i konserten. Det førte til at spelemannen snudde seg frå den eine til den andre sida. Dette gjorne ho ofte midt i ei setning. Kvar gong ho snudde seg, held ho opp å prate. Slik vart setningane opphakka med unaturlege pausar. Fokus vard sjeldan lenge på same stad. Det var berre få sekund ho såg på den eine sida i salen, og få sekund ho såg på den andre sida i salen. Det skapte uro. Auga søkte aktivt ute blant publikum. Ho smilte ofte og flytta på hovudet eller overkroppen.

I kommentaren om Sigfred Øvrebø løfta ho handa og peika i den retning der han budde. Då ho fortalde om ein CD ho fekk i posten, illustrerte ho med handa at ho lea Cd-en i spelaren og trykte på play. Så løfta ho armen og danna ein halvsirkel kring hovudet. Det synt "verda" som musikken opna då den strøymde ut av høgtalarane. Spelemannen Ola Nos illustrerte ho med å lene overkroppen bakover og løfte eine foten samstundes som ho med handa danna området bak ryggen der spelemannen plasserte putene sine. Eit notehefte som ho fortalde om, teikna ho i lufta med handa.

Ein del rørsler verka planlagt, slik som framstillinga av spelemannen i senga. Andre rørsler verka spontane og umedvitne. Dette var til dømes små rørsler med foten, att ho lene hovudet litt til eine sida, eller at ho rørte litt på handa. Det verka medvite at ho snudde seg frå side til side for å "nå" alle i salen, men det verka som ho hadde planlagt når ho skulle snu seg. Dette er kanskje noko av årsaka til at setningane blei oppdelt i det ho snudde seg?

5.2.5 Refleksjon etter observasjon av konsert nr 2

Eg er overraska over energien og utstrålinga eg hadde på scena samanlikna med energien og utstrålinga i konsert nr 1. Gjennom heile førearbeidet og under konserten, opplevde eg at eg ikkje gjorde ting vesentleg annleis på denne konserten samanlikna med den førre konserten. Likevel var eg friare, gladare og meir sprudlande i konsert nr 2. Volum og retning på stemma var betre, og dei unaturlege oppdelingane i setningane var redusert. Energinivået i slutten av setningane var framleis for dårleg.

Etter kvart som konserten gjekk mot slutten, blei eg også friare. Dei spontane kommentarane var eksempel på det. Dei gav meg høve til å kjenne på stemninga. Samstundes var dei eit resultat av at eg ikkje visste kva eg skulle seie. Eg følte eg måtte seie noko sidan så mange auge var retta mot meg, men eg visste ikkje kva som eigentleg høvde. Eg var nervøs for korleis det eg sa ville bli tatt imot. Det la eg ikkje merke til på opptaket. Stemma var stødig og i dei fleste kommentarane også veldig tydelege.

Det høge energinivået, volum og retning i stemma, trur eg kan ha samband med at Eikåsgalleriet var eit større lokale enn Levinsalen. Det kan også ha samband med dei over 100 i salen eg skulle nå fram til. Det kan også ha samband med at dette blei tatt opp i den første fokusgruppa. Eg hadde ei friare, meir spontan tilnærming til dei munnlege kommentarane. Det kan ha skapt eit høgare spenningsnivå, som igjen gav større energi på scena.

Då eg gløynde slåttan eg skulle spele, fekk eg bruk for spontaniteten min. Sjølv om eg blei usikker og lurte på kva eg skulle finne på, vart eg ikkje vippt av pinnen. I staden kjende eg eit snev av glede: Slik fekk eg verkeleg testa spontaniteten min. På opptaket ser eg ikkje korleis det koka inne i meg. Framferda var roleg og beherska. Situasjonen fekk meg til å stille direkte spørsmål til salen. Reaksjonane eg fekk var små. Det verka som publikum ikkje ville svare. Eg ser at i denne settinga var dei direkte kommentarane ikkje så vellukka. Dei var heller ikkje vellukka andre gong eg vade meg med direkte spørsmål til publikum. Forma på konserten er kanskje ikkje høveleg for direkte spørsmål til salen?

Det plaga meg undervegs i konserten at eg måtte stemme mykje. Deltakar C i den første fokusgruppa, hadde fortalt at stemming kunne øydelegge stemming. Eg hadde ein idé om at stemming skulle gjerast før kommentaren. Ideen fekk eg etter ein workshop på Ole Bull Akademiet med den svenske regissøren Leif Stinnerbom. Han føreslo at ein spelemann skulle stemme først og introdusere slåttan munnleg etterpå. På denne måten kunne spelemannen få større høve til å bringe forventningar og stemmingar han skapar i kommentaren, med inn i slåttan. I konserten måtte eg stemme både før og etter fleire av dei munnlege kommentarane. Eg ser på opptaket at eg ofte stemte felene under applaus. Fleire gonger tok eg knapt imot applausen før eg bøygde meg ned for å stemme. Eg veit eg gjorde det for å skåne publikum og for å spare tid. I ettertid ser eg at eg med dette oversåg responsen frå salen og gav lite tilbakemelding på reaksjonane deira. Men med tanke på at applaus kan få publikum bort frå det fiksjonelle nivået, ser eg det var rett at eg la mest mogleg stemming under eller rett etter applausen og ikkje så ofte stemte mellom kommentar og slått.

Eg hadde planlagt å spele *Halling etter Holsen* som nest siste innslag i konserten. Sidan klokka gjekk fortare enn eg hadde planlagt, valde eg å ta bort hallingen. Eg nytta denne i staden som ekstranummer då eg blei klappa inn att. Handlinga vitnar om eit vakent blick med god oversikt over situasjonen og tida som var sett av til konserten.

5.3 FOKUSGRUPPA

Denne fokusgruppa var sett saman med deltakarar som tilsvara deltakarane i den første fokusgruppa. Samtalen fann stad dagen etter konserten. Det resulterte i at deltakarane fekk då høve til å reflektere over konserten og opplevingane sine, noko den første fokusgruppa ikkje fekk. Resultatet frå denne fokusgruppa vart kanskje annleis enn om samtalen hadde funne stad umiddelbart etter konserten.

Vi kom saman i eit avskild rom på ein kafé. Gjennom samtalen passerte det nokre få menneske gjennom rommet, ut over det, hadde vi rommet for oss sjølve. Det var mat og drikke tilgjengeleg for deltakarane. Ein av delakarane i fokusgruppa kom for seint til samtalen. Ein annan måtte gå litt før samtalen blei avslutta. Desse hendingane var ikkje øydeleggande for innhaldet i samtalen sjølv om den naturlege, gode flyten blei broten akkurat då.

Samtalen varde i to timar. Eg hadde rolla som moderator og stilte nokre få spørsmål i løpet av samtalen for å halde deltakarane i gong. Elles var det ein diskusjon og ei samtale der dei tydeleg synte haldningar, forventningar, opplevingar og fortolkingar av konserten. Under følgjer ei framstilling av tema i samtalen.

5.3.1 Innhaldet i den munnlege kommentaren

Fokusgruppa opplevde innhaldet i dei munnlege kommentarane som sakleg og relevant for denne type konsert og slåttar. Dei poengterte at eg hadde høveleg lange kommentarar og at eg ikkje hadde snakka meg bort. Ofte hadde dei opplevd spelemenn som snakka meir enn dei spelte, og som fortalte eller sa ting i konserten som verka på sida av saka. Slik var det ikkje på konserten min.

Dei fleste likte den personlege vinklinga på innhaldet særleg dei gongane eg skildra eigne kjensler for musikken. Det førde dei inn i musikken. Der eg i større grad la vekt på å skilde andre personar, forsvann fokuset bort frå musikken:

For meg har det veldig mykje å seie kva som vert sagt i førekant. Eg tenkte på det i går at når du formidla eigne følelsar, når du skildra den CD-plata som du sette i og det du følte då, det sette meg i ein liknande følelse. Då var eg heilt og fullt i musikken, eg følte at eg var i musikken sjølv. Medan når du fortalte om han som sat i senga og spelte, det sette meg faktisk litt til side. Då var det den personen i senga som var viktigare enn musikken i seg sjølv.¹⁴³

Den personlege vinklinga i kommentarane fekk deltakarane til å lytte og leite djupare i musikken:

Eg la veldig godt merke til den staden du sa at den brudeslåttan blei bruka til å ta farvel. Så kom du med dine følelsar knytt til det å reise og vemod, men også glede fordi du har gode minner. Den følelsen tok eg med meg rett inn i den slåtten: No skal eg leite etter det som er litt trist, viss det kjem noko. Det kom jo begge deler. Sannsynlegvis hadde eg ikkje høyrte det viss eg ikkje hadde hatt dei to assosiasjonane å tenkje rundt.¹⁴⁴

Deltakarane var opptatt av at innhaldet i dei munnlege kommentarane, verka inn på lyttaropplevinga til publikum. Innhaldet kunne begeistre, og tale til eit publikum, men

¹⁴³ Deltakar I

¹⁴⁴ Deltakar H

også irritere og øydelegge for eit publikum. Deltakar L sikta til eit publikum som har høyrte slåttane tidlegare og alt har ei fortolking av desse. Når eg kjem med mi oppleving og mi fortolking, kan det øydelegge for lyttaren og gjere vedkomande usikker på om han eller hennar fortolkinga er rett. For å unngå dette, burde eg legge fram innhaldet slik at det går fram at mi tolking ikkje er den einaste rette.

Gjennom innhaldet i dei munnlege kommentarane, kan spelemannen gjere musikken meir interessant eller opne dører for nye publikumsgrupper:

Det er på den måten du kan gjere musikken meir interessant for nye folk. Fordi: Aha, ho opplever dette slik. Då byrjar dei å oppleve og setje det i samheng med ting som dei har opplevd i andre samanhengar.¹⁴⁵

Nokre av deltakarane reagerte på at eg nytta adjektiv som "fantastisk" når eg skildra kjelder, medmusikant og musikk. Dei meinte det tok høve frå publikum til å erfare sjølv, og det skulle eg ikkje gjere. Eg skulle ikkje føreskrive kva publikum skulle oppleve, berre vise at det var fantastisk, ikkje seie det. Andre såg på adjektivet og bruken av adjektiv som naudsynt i det å skape entusiasme og interesse hos publikum. Deltakar I sa det hjelpte ho til å få ei større oppleving av songaren og songen, fordi eg presenterte Liv som ein fantastisk songar:

Då du presenterte ho Liv, så byrja eg lytte på eit anna nivå. Du sette på ein måte ein standard. Eg byrja lytte på eit anna nivå enn eg hadde gjort om du hadde presentert ho meir forsiktig. (...) Det trur eg har noko med at det er ei som eg ikkje har noko forhold til frå før. Det er heilt ukjent, og eg veit på eit måte ikkje kvar eg skal byrje å lytte. Så for meg, i går, var det ei hjelp til å byrje lytte. Då visste eg i alle fall at du syntest det var bra.¹⁴⁶

Deltakar L meinte eg ikkje treng nytte slike adjektiv når eg introduserer for eit publikum som kjenner meg frå før. Dei veit kva kvalitet eg står for, og stoler på at eg ikkje nyttar slåttar eller har med medmusikantar som er ringare enn meg sjølv. Derfor var det for han, unødig bruk av adjektiv.

Noko av innhaldet, og måten eg framførte kommentarane, fekk deltakarane til å undre seg over kva målgruppe eg hadde planlagt å rette meg mot. Deltakar J følte det var ei pedagogisk tilnærming, assosiert med skulekonsert. Deltakar H hadde fått assosiasjon til eit barneteater. Gruppa diskuterte dette. Deltakar I og K såg ikkje på dette som problematisk, men heller som ein styrke. Ved å ha fleire måtar å formidle innhaldet i dei munnlege kommentarane, meinte dei eg kunne nå ut til eit samansett og variert publikum.

5.3.2 Funksjon og oppleving

Dei munnlege kommentarane verkar ulikt på deltakarane. Kva bakgrunn dei hadde, kva kjennskap dei hadde til repertoaret og sjangeren, kva interesse dei hadde var bestemmende for fortolkinga av heile konserten, men ikkje minst for korleis dei opplevde sambandet mellom kommentar og slått. Fleire av deltakarane syntest kommentarane gjorde musikken meir interessant og spanande. Det hjelpte dei til å halde fokus gjennom konserten, og det farga slåttane. Deltakar M opplevde at eine

¹⁴⁵ Deltakar L

¹⁴⁶ Deltakar I

slåtten blei majestetisk fordi eg fortalte eg hadde spelt den under Kong Harald sin 70-års dag. Kommentaraner fekk også deltakarane til å leite etter musikalske detaljar og dei opplevde nyansane i framføringa tydelegare:

Det er klart at orda som du seier oppfattar vi ulikt. Forventningane til det vi høyrer er ofte ulikt frå person til person. Eg synest det er veldig viktig at du seier litt i førekant. Då får eg hjernecellene i gang, og eg forventar noko av det du seier. Og når du byrjar spele, så dannar eg meg eit bilde. Eg ser for eksempel den personen du har nemnt. Eg ser han gjerne føre meg. Og eg høyrer meir på spelet ditt då. Eg lyttar meir for å finne den personen som du har beskrive. Og eg finn nyansane i han, gjennom måten du spelar på. (...) Og derfor kan eg seie i den samanheng at, måtar som du går inn på strøka, ikkje for at eg har god greie på det, men måten du startar ein tone på, måten du slepper tonen på er slik som eg reagerer på. Eg ser bilde ut av vedkomande kor mjuk han er.¹⁴⁷

Deltakar I hadde eit rytmisk forhold til slåttemusikk og kategoriserte musikken som musikk ho fekk lyst å danse til, eller musikk ho ikkje fekk lyst å danse til. Dei slåttane ho fekk lyst å danse til, vekte størst engasjement. På konserten erfarte ho at kommentarane skapte like stort engasjement for dei slåttane ho ikkje kunne danse til:

For eg er ikkje veldig god på å lytte viss eg berre får slåtten slik og det ikkje er noko som eg umiddelbart får lyst å springe på golvet å danse til. Då er det uinteressant. Men viss eg då får nokre slike tankar, eller musikaren sine opplevingar, då sit eg med ein gong inn i musikken.¹⁴⁸

Ein stad i konserten utelet eg å kommentere slåtten. Nokre stader kom kommentaren etter at slåtten var spelt. Deltakarane hadde ulike opplevingar av dette, men trudde dei lytta på ein annan måte når kommentaren kom etterpå, eller ikkje var med i det heile. Når eg ikkje kommenterte i førekant, sat dei med blanke ark dei måtte fylle sjølve. Då lytta dei utan å ha spesielle ting å lytte etter. Ei fall heilt ut av konserten, og sat og såg rundt seg i lokalet for å finne ut om det var kjenningar til stades. Deltakar H syntest det var naudsynt med ein kommentar fordi slåttemusikken er instrumentalmusikk utan tekst. Den krev at det blir skapt ein kontekst. Han meinte at musikk som har tekst, ikkje har det same behovet.

5.3.3 Spelemannen si framlegging og framferd på scena

Deltakarane opplevde meg roleg, trygg, ekte og truverdig som formidlar. Det at eg snakka på dialekt forsterka dette inntrykket. Hendinga i starten av konserten, der eg gløymde slåttane, men så kom på den att, imponerte dei. Samstundes såg dei på det som eit bevis på at eg er profesjonell, men menneskeleg. Det å gløyme er naturleg. Eg meistra også stress. Eg meistra å gløyme slåtten og eg meistra ein forventingsfull familie på fremste benk:

Så derfor var det ting som eg såg og oppfatta. Det er utifrå dette med den nære familien som var der og deira nære venner, og heile forsamlinga som du tykkjer

¹⁴⁷ Deltakar L

¹⁴⁸ Deltakar I

veldig godt om. Altså: du ville gjere eit godt inntrykk. Du vil ikkje skuffe og såre, du er veldig følsam og var på slikt, og greier å takle det. Det er ikkje lett.¹⁴⁹

Deltakarane følte ein samanheng mellom slåttane og måten eg framførte kommentarane. Lynnet var likt. Det lyriske spelet synte att i ei roleg framføring av dei munnlege kommentarane. Likeeins meinte dei at innhaldet i kommentarane samsvara med framføringa. Deltakar L opplevde stemmeleiet mitt statisk, både i volum og tonehøgde. Han meinte eg kunne variere stemma betre og knyte det opp mot lynne i slåttane. Ein halling tykte han, kunne tåle ei kraftigare stemme enn kva ein lydarslått kunne.

Dei likte at eg hadde augekontakt med publikum medan eg spelte og at eg søkte ut til dei for å få kontakt. Det fekk dei til å føle seg inkludert. Dei hadde ei kjensle av at eg verkeleg spelte til ein og ein av dei. Dei syntest også at eg hadde kontakt med publikum, sjølv om eg ikkje såg direkte på dei.

I konserten stilte eg direkte spørsmål til salen. For deltakar H var det å ta direkte kontakt med publikum, synonymt med ein risiko for å ikkje lukkast. Som formidlar, meinte han, kastar eg meg ut og må håpe på at det vil lukkast. Derfor burde eg vere varsam med å nytte direkte kontakt i ein konsert. I forlenging av det å vende seg direkte til publikum, kom samtalen inn på kontakta mellom scene og sal, og kommunikasjonen som finn stad. Mange av deltakarane så på seg sjølv som disiplinerte med vyrdnad for spelemannen eller utøvaren som er på scena. Dei får seg ikkje til å respondere på andre måtar enn gjennom applaus. Dei er ikkje vant til å sleppe ut dei spontane reaksjonane sine. Hadde konserten vore i ein pub, ville publikum kanskje følt terskelen for å svare på direkte spørsmål frå scena, mindre.

5.3.4 Konsertforma

Fokusgruppa reflekterte over at samhaldet og kontakta som finn stad i ein konsert, er unik, og at det skil denne framføringsforma vesentleg frå anna formidling av musikk. Det er ei oppleving der og då, som til dømes ein CD ikkje kan framstille. Fokusgruppa såg på hardingfelekonserten som spesiell i høve til andre. Dei såg det spesielle i å knyte historier til musikken. Samstundes er det ein trend i tida. Dei fleste produkt i dag, mat eller anna, vert marknadsført med ei historie. Slik er hardingfelekonserten moderne. Deltakar M såg på konsertforma som del av traderinga i tradisjonen:

Det spesielle er jo at de har slåttar etter nokre spelemenn. Det er ikkje som ein komponist. Det er ikkje ein klassisk komponist, eller eit klassisk stykke der ein kan seie at det er Beethoven eller det er Grieg, eller slik og slik. Så det er klart, det blir meir personleg og meir individuelt på eit vis. (...) De lærer det med å spele, høyre på eit opptak og heile den prosessen der. Notane finst ikkje i det systemet. Det er ei anna formidling det, synest eg, som gjer introane, eller det du fortel om i mellom, det blir desto viktigare.¹⁵⁰

Trass i at hardingfelekonserten har dei mange munnlege kommentarane, hevda deltakar K at folkemusikarar og spelemenn er dei dårlegaste til å snakke framfor ei forsamling. Han såg det i samanheng med kappleikssystemet. På ein kappleik treng ikkje spelemannen sjå på andre enn fela. I tillegg seier han ingen ting fordi ein

¹⁴⁹ Deltakar L

¹⁵⁰ Deltakar M

konferansier introduserer han og slåttane han skal spele. Likevel kan han vinne heile konkurransen.

Deltakar H meinte det var viktig for spelemenn å hente inn kompetanse frå andre sjanrar, til dømes frå teateret. Ein regissør, ein dramaturg og dramatkar, kan hjelpe ein spelemann til å rasjonalisere teksten, sjå korleis framføringa er og styrke denne. Han meinte folkemusikksjangeren ville tene på å utvikle betre kunnskap kring framlegging av munnleg tekst. Ein spelemann burde bli ein multikunstnar og trene like mykje på å legge fram tekst munnleg, som å øve på instrumentet. Deltakar H såg potensialet hardingfelekonserten har til å nå nye publikumsgrupper. Ved å fokusere på den munnlege kommentaren, utvikle den i innhald og framføring, kan spelemenn nå nye publikumsgrupper, nye arenaer og nye høgder.

Den personlege vinklinga på innhaldet i kommentarane, skilde seg ut frå dei fleste andre hardingfelekonsertar deltakarane hadde vore på. Dei hadde ei kjensle av at det var vanlegast å fortelje om kjeldene og tradisjonen. At eg trekte meg sjølv inn i konserten, sette dei som eit pluss.

Som tidlegare skrive, opplevde deltakarane i fokusgruppa at dei hadde ein reservasjon for å gje respons, og dei forstod godt at det kunne kjennast vanskeleg for meg å nå ut fordi eg opplevde tilbakemeldingane så svake. For nokre var dette årsaka i kultur og konsertform og kvar konserten vart halde. Hadde konserten vore i ein pub, ville tilbakemeldingane vore annleis.

Diskusjonen kom inn på om musikk står stødig på egne føter. Dei såg klart at ulike konsertformer hadde ulike fordelar og ulemper, og at publikum har ulike behov for munnlege kommentarar, samt innhaldet i det. Det viktige var å legge til rette for oppleving, og dersom ein spelemann vel å kommentere slåttane sine i ein konsert, må han eller ho, vere medviten innhald og måten det blir framført på.

I ein hardingfelekonsert er det ofte spelemannen stemmer fela si. Slik var det også på konserten min i Eikåsgalleriet. Eg hugsar deltakaren i første fokusgruppe sa at stemming øydela stemming. Fokusgruppa i Jølster, hadde ingen negative erfaringar med stemming. For dei var det verre dersom eg spelte på eit ustemt instrument.

5.3.5 Førebuing og bruk av manus

Eg hadde hatt som mål å framstå spontan. Til dei fleste kommentarane hadde eg bestemt eit tema eg skulle snakke om, men somme stader hadde eg ikkje bestemt nokon ting. Dette kunne fokusgruppa sjå. Dei meinte det var viktig å ha ein plan med det eg skulle seie, og at eg kunne dette så godt at eg verka spontan. Slik skapte eg truverde. Nokre meinte eg burde øve inn eit manus.

Generelt har vel eg eit inntrykk av at det som er planlagt, det ofte verkar mest improvisert på tilhøyraren, for då er ein så avslappa at det høyrer ut som at dette kom utan at du hadde planlagt noko som helst.¹⁵¹

Ved å lære meg eit manus, meinte deltakar H at eg kunne klare legge til større kjensler og nyansar i sjølve framlegginga. Eg kunne øve inn betre bruk av stemma, nytte teknikkar for å fremje teksten både bokstavleg og biletleg. Slik ville eg også bli ein betre formidlar og multikunstnar.

¹⁵¹ Deltakar K

5.4 TANKAR VIDARE

Etter samtalen i den andre fokusgruppa sat eg att med mange gode idear til neste konsert. Eg hadde fått tips om å nytte ein regissør, eg hadde fått tips om å variere stemma med volum og toneleie etter kva lynne det var i slåttene eg kommenterte. Eg såg framleis at den personlege viklinga i innhaldet var viktig, og særleg fekk eg lyst å legge meir vekt på eigne kjensler til musikken.

Det var eit medvite val å ikkje planlegge dei munnlege kommentarane ned til minste setning. Likeeins var det medvite at eg nokre få stader ikkje hadde bestemt innhaldet i kommentarane. Fokusgruppa peika på desse få stadane og tykte dei kommentarane øydela truverde mitt i høve til dei andre kommentarane. At eg var ubydd, skapte større stress og usikkerheit hos meg sjølv. Det førte også til at publikum vart usikre på meg. Av dette konkluderte eg med at eg i neste konsert burde gå tilbake til å planlegge i alle fall innhaldet i kommentarane.

Det gjekk opp for meg at spelemannen har store høve til å legge føringar på korleis publikum skal lytte og fortolke slåttar. Eg hadde ikkje tidlegare tenkt på at eg kunne øydelegge for ein lyttar si oppleving av slåttene dersom eg kommenterte den i etterkant av framføringa. Eg bestemte meg for i størst mogleg grad, unngå å tre mine tolkingar ned over hovudet på publikum, og slik øydelegge deira oppleving. Det kunne eg gjere ved å kommentere slåttane i førekant og samstundes passe på å lage kommentarane så opne som mogleg og ikkje kome med påstandar.

Eg tok med meg tankane frå begge fokusgruppene inn i førebuinga til den tredje konserten, og bestemte meg for å kontakte regissør Mette Brantzeg. Ho hadde eg jobba saman med tidlegare. Det var ein lågare terskel for meg å spørje nokon eg kjende. I tillegg hadde ho kjennskap til meg og kva eg stod for musikalsk og scenisk, og ho hadde kjennskap til folkemusikk.

KAPITTEL 6: SISTE AKSJON: *VE'DUNDERLÆ*

Dette kapitlet skildrar den siste aksjonen. Eg viser kva eg jobba med i innstudering og planlegging av konserten, samarbeidet med rettleiar, tankar undervegs i arbeidet, prosessen fram til ferdige kommentarar og gjennomføringa av konserten. Kommentarene til konserten ligg vedlagt bak i oppgåva. Kapitlet er skriva med ord og uttrykk eg var fortruleg med den gongen. Framleis såg eg på munnlege kommentarar som presentasjonar. Observasjonen av konserten inneheld sider som fell inn under framføringa av den munnlege kommentaren. I tillegg har eg valt å skildre korleis eg er plassert på scena. Alt som hender i ein konsert er med på å farge opplevinga publikum har av spelemannen, dei munnlege kommentarane og slåttane. Eg har valt å skildre heilskapen, for å få eit større bilede. Konserten vart filma, overført til DVD og ligg med i oppgåva.

I aksjonen hadde eg ikkje samtale med fokusgruppe. Årsaka var at fokusgruppene skulle vere ein idébank til vidare arbeid. Sidan prosjektet av tidsmessige og praktiske grunnar måtte ha ein ende, var det ikkje naudsynt å samtale med ny fokusgruppe etter den tredje konserten. Likevel har tilbakemeldingar frå publikum vore lærerike og vil følgje meg vidare i arbeidet som utøvande spelemann og kunstnar. Den praktiske forskinga i eigen praksis, sluttar ikkje med denne aksjonen.

Konserten fekk namnet *Ve'dunderlæ* og fann stad under Osafestivalen på Voss 24. oktober 2009. Konsertlokalet var spelestova i heimen til storspelemannen Sigbjørn Bernhoft Osa. Huset går under namnet Sæveli. Konserten var del av programmet til Osafestivalen som er ein årleg festival med fokus på folkemusikk og klassisk musikk. Utøvarane kjem frå heile verda.¹⁵² Konserten min gjekk under paraplyen føremiddag i Sæveli.

Ve'dunderlæ blei annonsert gjennom Osafestivalen sine kanalar: aviser, festivalen sin plakatar og internett. Eg sende dei plakat av meg som dei mellom anna hengde opp i butikkar og på oppslagstavler i Voss sentrum. Plakaten var den same som vart nytta til konserten på Eikåsgalleriet. I tillegg annonserte eg på Facebook.

Eg søkte midlar frå Norges musikkhøgskole si støtteordning Studentpilot. Dette er ei støtteordning som skal fremje og stimulere studentar til innovasjon og nyskapande konsertproduksjonar. Med midlane kunne eg hyre Mette Brantzeg som kunstnarleg rettleiar.

6.1 FØREBUING

Den siste konserten i forskingsprosjektet mitt skulle sameine kunnskap og teori så langt og fokuset skulle derfor ligge på dei munnlege kommentarane. Likevel ville eg at musikken skulle vere det berande uttrykket. Konserten måtte vere av ein slik kvalitet at den var eigna til gjenbruk. Derfor måtte den også kunne tilpassast ulike spelestader og situasjonar. Konsertforma skulle likne ein tradisjonell hardingfelekonsert, men eg var open for tanken om å tøyne grensene. Repertoaret skulle vere sett saman av favorittslåttane mine og spenne mellom råskap, ettertanke, leik, alvor, dans, glede og

¹⁵² Kjelde: Verdsveven. www.osafestivalen.no Lesedato: 06.09.2010

sorg. Rekkefølgja ville eg lage med utgangspunkt i lynne i slåttane, og kommentarane måtte plasserast og lagast etter det. I tillegg ville eg ha ein raud tråd og samstundes syne til kjeldene mine utan at det skulle bli tørr og kjedeleg informasjon. Målgruppa for denne konserten skulle vere unge og vaksne som eg forventa ville finne vegen til Sæveli. Dei kunne ha ulik kjennskap til folkemusikken og det var viktig at konserten eigne seg for både gamalt og nytt publikum. I arbeidet fram til konserten ville eg øve opp og forbetre framlegginga mi av dei munnlege kommentarane. Dei tre overordna føremåla med dei munnlege kommentarane var å:

- knyte kontakt mellom scene og sal
- skape kontekst til slåttane
- representere meg sjølv

Slåttane frå lanseringsturneen sat enno godt i fingrane, i tillegg hadde eg gjennom sommaren jobba med nokre andre slåttar eg gjerne ville ha med. I slutten av september spelte eg også solokonsertar under Folkelarm¹⁵³. For å nytte prøvetida best mogleg, valde eg repertoar frå lanseringskonserten, frå konsertane under Folkelarm samt nokre nye. Variasjonen i repertoaret blei tatt vare på gjennom ulike felestiller og taktartar. Eg hadde tre feler og fire felestille med i programmet. Det var viktig å finne slåttar som skapte stort engasjement hos meg sjølv. Engasjementet kunne eg oppleve fordi slåttane var teknisk krevjande, eller fordi motiv og fraser vekte emosjonelle reaksjonar. Med ein sterk indre motivasjon for slåttane, håpa eg å framføre dei best mogleg og slik lage ein konsert med høgt kunstnarleg nivå.

Eg hadde lyst å legge inn ein fri improvisasjon i konserten. Det ville skape ein stor variasjon, og ville skilje seg ut frå vanlege konsertar for solo hardingfele. Eg fann raskt ut at eg ikkje var trygg nok til å ha med ein improvisasjon. Det var mange ting i konserten eg trengde overskot til å gjennomføre. Ein improvisasjon ville krevje for mange krefter av meg. Repertoaret blei til slutt sett saman av bygdedansar¹⁵⁴ eg var trygg på.

Det praktiske arbeidet med konserten tok til i august. Då hadde eg danna meg eit bilde av kva slåttar eg ville nytte, men repertoaret vart ikkje endeleg bestemt før i september. Mette Brantzeg og eg hadde sidan midten av april vore i dialog over telefon og e-post. Vi hadde snakka om arbeidet, skissert dei økonomiske råmene, og eg hadde sendt søknad om støtte til Studentpilot ved Norges musikkhøgskule. I juli blei det klart at søknaden var godkjend og arbeidet kunne ta til. Same månad sende eg ein e-post til Brantzeg der eg skisserte dei første tankane og råmene i prosjektet. Eg ville vi skulle diskutere kva ein konsert er, slik at vi hadde same forståing av omgrepet. Det som skulle seiast i konserten, skulle peike mot musikken. Samstundes ville eg at framlegginga mi skulle vere så truverdig og naturleg som mogleg. Eg ville publikum skulle oppleve kommentarane som spontane:

Pr. i dag, er eg så smått byrja tenkje på repertoar. Når dette ligg klart, kan vi gå i gang med planlegging av den munnlege presentasjonen. Eg trur det er lurt av oss å sjå på det som munnleg presentasjon, og ikkje som eit manus. Grunnen til det er at eg vil halde konsertforma så tydeleg som råd, og jobbe mot at presentasjonane skal

¹⁵³ FolkeLarm er eit årleg bransjetreff med folkemusikkutøvarar frå Noreg, Sverige, Danmark og Finland. Arrangementet samlar delegatar frå heile verda.

¹⁵⁴ Ein bygdedans er ei fellesnemning på halling, springar, gangar, rull og brudeslått/brudemarsj.

framstå som spontan i framføringsaugneblinken, trass i at den er nøye planlagt. Det bør derfor vere høve til improvisasjon i materialet vi skal jobbe med.¹⁵⁵

Eg ville nå inn til kjenslene ho publikum. Fordi eg ikkje kan bestemme kva publikum skal oppleve, vart det klart at eg kunne freiste nå inn til kjenslene hos publikum ved å fokusere på mine eigne kjensler og engasjement for slåttane. Det var viktig å prøve balansere forventningane hos publikum.

Eg hadde ei oppleving av to typar konsert, og sette mine eigne namn på dei. Dette var ein "monologkonsert" og ein "dialogkonsert". I monologkonserten opplevde eg at utøvaren følgde eit fastlagt løp utan å la seg påverke av publikum. Uansett kva som hende, korleis tilbakemeldingane var, held utøvaren på det planlagde repertoaret og kommentarane. Ein monologkonsert minna om eit teater i bruk av manus og innøvde rørsler og regi. I dialogkonserten var det samhandlinga med publikum som styrte innhald i kommentarane og samansetnaden av repertoaret. I e-post til Brantzeg, skreiv eg følgjande:

Eg har ei oppleving av at ein konsert kan gå føre seg som ein "monolog" eller som ein "dialog". I ein monologkonsert følgjer utøvaren eit planlagt løp, utan å endre på planane undervegs som ein opplever respons frå salen. I ein dialogkonsert, er det større fridom, der kan utøvaren endre på planane (dersom det i det heile var planar) både i høve repertoar og i høve munnleg presentasjon. Ein konsert kan også vere ei blanding av desse. Kva tenkjer du om dette? Eg føler at eg ofte arbeider i følgje monologtankegangen, der eg planlegg alt i minste detalj. Kanskje kan det ha med personlegdomen min å gjere, at eg likar å ha kontroll på ting, eller så har det med at eg ikkje har så god erfaring i å stå på ei scene, eller ei blanding av begge.¹⁵⁶

Personlegdomen min var styrande på fleire områder. I tillegg til å vere detaljert, med eit visst behov for kontroll, er eg seriøs. Eg opplever meg som lite flink til å fortelje vitsar eller morosame historier og karakteriserer meg som ein dårleg standup komikar:

Utfordringa for meg er å hente fram latter, då eg ikkje opplever meg som standup komikar. Eg er flink til å formidle ro og tryggleik (kommentarar frå fokusgruppene mine) gjennom stødige spel og presentasjonar, men presentasjonane vert ofte informasjon og monotont framført. Vi bør derfor drøfte og teste ut, ulike teknikkar i framføringa av presentasjonane.¹⁵⁷

Brantzeg meinte det kunne vere ein idé å arbeide med eit ferdig utkast til munnlege kommentarar. Ved å øve inn tekst, rytme, gestar og karakteriseringar ville det bli lettare for meg å hente fram latter hos publikum.

I førebuinga til arbeidsprosessen blei det viktig for meg å synleggjere ståstaden min som utøvar. Kvifor eg har valt å stå på ei scene, blei grunnleggande for korleis eg ville jobbe fram denne konserten og kva eg ville fokusere på:

Eg ønskjer å vere til stades for andre, og som utøvar vil eg røre ved folk, skape rom for refleksjon og rom til å kjenne på kjenslene, vere kjelde til lukkelege augneblink. Eg ønskjer at folk kan stoppe opp og vere til i augneblinken. Derfor står eg på scena. I tillegg er eg glad i hardingfela. Eg er glad i kvaliteten i klangen, rytmikken og

¹⁵⁵ E-post til Mette Brantzeg 19.07.2009

¹⁵⁶ loc.cit

¹⁵⁷ loc.cit

tonelinjene i musikken og eg er fasinert over tida som folkemusikken speglar tilbake på.¹⁵⁸

6.2 UTVIKLING AV TEKST

Under følgjer ei framlegging av prosessen frå idé til ferdige kommentarar. Mette Brantzeg og eg refererte til kommentarane som tekst og manus. For å syne nokre av tankane som Brantzeg hadde i denne prosessen, og som spelte inn på vala eg tok i samråd med ho, refererer eg somme stader til ein rapport som Brantzeg leverte i etterkant av samarbeidet. I denne prosessen var eg berre praktikar.

Brantzeg og eg hadde første møte i slutten av august. Der skisserte vi tydelegare kva råde vi skulle arbeide innanfor. Vi blei einige om at ein fast tekst ville vere best for meg å arbeide med. Slik blei det bestemt at eg skulle skrive eit manus.

I arbeidsperioden frå august til premieren i oktober, hadde vi ti møter. Mellom møta kommuniserte vi saman på e-post. Eg laga framlegg til innhald i kommentarane som eg sende til Brantzeg. Det kom tydeleg fram i denne prosessen at eg ikkje hadde så mange historier til slåttane. Dei fleste av slåttane eg hadde på repertoaret, var utan ei tilhøyrande slåttasoge. Det stilte krav til at eg måtte lage desse sogene. I dei tidlegare konsertane hadde eg informert og fortalt anekdotar i større grad enn å fortelje soger. Eg hadde fortalt om kjeldene, kvar dei kom frå, korleis eg hadde møtt dei, kva eg kjende for musikken og kvifor den var viktig for meg. No såg eg høve til å lage lengre forteljingar.

Det første utkastet var ei enkel skisse over livet mitt som spelemann. Skissa var i tredjeperson eintal. Det var enklare for meg å skrive det slik. Her fortalte eg om kva forhold eg hadde til musikk og dans, korleis familien min tok meg med inn i musikken, og kva opplevingar og møte med spelemenn eg hadde. Brantzeg hjelpte meg til å sjå at eg kunne bli den raude tråden i innhaldet, og ho fann vinklingar i kommentarane som gjorde det allment interessant for folk:

Eg ser at det å la meg vere ein raud tråd i konserten er ein naturleg ting, både fordi eg på den måten kan aktualisere musikken og fordi eg kan skape rom for oppleving, eller forståingsrømer som er så opne at publikum får lage egne bilde og tolke musikken som dei vil. Ei felle vil vere å pålegge publikum ei spesiell tolking av slåttane. Målet er å skape romma så store at det enno er plass til publikum si eiga erfaring av musikken der og då.¹⁵⁹

Forholdet mitt til tradisjonen, blei tema i kommentarane. Gjennom å lage små historier til kvar slått, fortalte eg samstundes om utviklinga mi som spelemann frå umedvite barn som blir tatt med i eit miljø, til medviten spelemann og utøvar på profesjonelt nivå. Eit eksempel på dette er kommentaren til springaren *Blindeguten*:

Då jenta var fire år, spelte storspelaren Lars Skjervheim på kappleik på Voss. Med same Lars byrja spele, byrja ho å danse. Folk peika, smilte og lo. Jenta vart merksam på uroa kring seg, og spurte mamma kva det var. "Det er sikkert noko på scena", svara ho, noko jenta trudde på og såleis held fram med dansen. Lite visste ho at ho dansa til ein som skulle bety mykje for hennar eiga utvikling som

¹⁵⁸ Refleksjonsnotat og vedlegg i e-post til Mette Brantzeg 07.09.2009

¹⁵⁹ E-post til Mette Brantzeg 22.09.2010

spelemann. *Blindeguten*, var ein springar som Lars brukte mykje og som jenta vart spesielt glad i.¹⁶⁰

I prosessen såg eg ikkje alle dei potensielle sidene i livet mitt tydeleg, for det var vanskeleg å få god distanse til materialet. Brantzeg såg tydelegare potensialet i det eg skreiv:

Det slående ved denne første del av fortellingen, var hvor tidlig musikerlivet startet. (Gro Marie plystra før hun kunne snakke!) På første prøvedag 26.09 la jeg fram for studenten hva jeg leste ut av historien hennes. Jeg karakteriserte historien som "eventyrlig" og "om ei jente i en verden der alt synes vidunderlig". For studenten kan dette ha virket som en overbegeistret reaksjon - hun hadde jo bare kort og konsist fortalt sin historie slik hun nå husket det. Helt naturlig for henne og ikke særlig spesielt.¹⁶¹

Det vedunderlege blei retningsgjevande for korleis vi arbeidde vidare med innhaldet i kommentarane. Vi valde fokusere på den vedunderlege oppveksten min og enda til slutt med å kalle konserten *Ve'dunderlæ*. Gjennom den raude tråden som var meg og mi utvikling som spelemann, danna det seg ei heilskapleg historie vi analyserte som ei parafase over eit eventyr. Sentrale trekk ved eventyrsjangeren blei tatt med, mellom anna starta heile teksten med "det var ein gong" og eg stod fram som ein kvinneleg Askeladden på leiting etter skattar. Skattane var slåttane eg framførte på konserten og spelemennene som var kjelde til dei, men også hardingfelemusikken generelt. Vidare var gjentaking sentralt ved å la fleire nesten like hendingar bli omtala. Brantzeg skriv:

Som i eventyr er det hindringer på veien. Og som i eventyret gjentas hendelser med små variasjoner. Og hovedpersonen gjennomgår en type forvandling. Eventyr forklarer i kraft av fortellingen og ikke ved å utbrodere med mange adjektiv. Dette lå tett opp til målet om ikke å "overforklare" opplevelser, og ved det begrense publikums tolkningsrom.¹⁶²

Utviklinga ho syner til i sitatet over, var mi personlege utvikling som spelemann. Slik som i eventyret, møter hovudpersonen hindringar. I den gjennomgåande historia eg laga, la vi inn refleksjonar eg har og har hatt, kring det å vere ein utøvar, dei utfordringane eg har møtt på vegen. Refleksjonane handla også om forholdet eg har til tradisjonen og slåttane. Det var brot med eventyrstilen som var naudsynt for å få fram dei personlege kjenslene eg har til tradisjonen og som fokusgruppene tydeleg sette pris på. Refleksjonane kom på ulike stader i historia.

Når kommentarane var klare, og den heilskaplege historia hadde tatt form, såg eg at alle kommentarane danna ei ny slåttasoge som stod til alle slåttane eg skulle spele. No var det for meg å øve inn teksten og lage ein heilskapleg konsert. Prosessen var fylt av utfordringar som til tider var psykologisk krevjande.

¹⁶⁰ Manus *Ve'dunderlæ*

¹⁶¹ Rapport frå Mette Brantzeg 28.10.2009

¹⁶² loc.cit

6.3 INNSTUDERING

Vi hadde ni prøvedagar til disposisjon til å øve inn heile konserten. Dagane var delt ut over tre veker, med ei veke i midten utan prøver. I denne tida skulle eg lære meg all teksten utanåt, vi skulle legge regien, og eg skulle øve det inn så godt at eg makta legge alt fram på ein naturleg, ærleg og truverdig måte.

Konsertlokalet på Voss sette råmene for regien. Rommet var lite og fylt med møblar, instrument og bilde. Spelestaden var 5,8 meter brei og 3,45 meter djup og romma eit lite flygel i venstre hjørne og ein sofa og eit bord langs høgre vegg. På veggjen bak var det to vindauge med lyse gardin som slepte inn mykje lys. I salen var det to søyler som kunne kome til å skugge for publikum si sikt fram på scena. Rommet i seg sjølv skapte ein unik paratekst. Der var personlege eigendelar etter Sigbjørn Bernhoft Osa over alt, og midt på veggjen bak på det som skulle vere scena, hang eit stort bilde av spelemannen sjølv.

Vi bestemte å nytte den vesle plassen vi hadde best mogleg og plassere meg på ulike stader i rommet. Ein stol blei plassert til høgre for midten bak som ein base. Dei fleste slåttane skulle framførast der. Elles skulle eg stå framme på begge sider og litt i midten av spelestaden når eg spelte. Ein slått skulle eg gå på, og ein slått skulle eg framføre ståande på stolen. Eg skulle somme tider stå i ro når eg prata eller sitje på stolen, andre gonger gå i rommet. Avgjerder i regien la eg i hendene på Brantzeg. Eg var interessert i å prøve ulike ting i håp om å skape variasjon i uttrykket og større interesse hos publikum. Fokuset på slåttane låg heile tida i botn, og ingen rørsler skulle hindre slåttjen i å kome fram. I staden skulle dei skape enno ein kontekst publikum kunne fortolke slåttjen innanfor. Når eg framførte *Bjølleslåttjen*, som spelemannen nytta ved ridande bryllaup, skulle eg gå roleg rundt i eit åttetal. Under *Kjellstadhallingen*, som er eit uttrykksfullt kraftstykke og teknisk krevjande, skulle eg stå på stolen.

Eg ville ha med noko uventa. Ved å overraske, kunne eg rokke ved publikum si forventning til konsertforma og strekke den. Ei overrasking ville også skape høgdepunkt i konserten. Overraskinga var mellom anna at eg starta konserten med å plystre. Plystringa kom att til slutt i konserten og syntje til at eg som liten plystra før eg kunne snakke. Rekkefølga i konserten blei bestemt utifrå lynne i slåttjen. Den kronologiske rekkefølga i historia blei somme stader broten som eit resultat av det.

Det var viktig å finne rett forteljarmodus. Skulle eg prøve framstå som meg sjølv, eller skulle eg vere skodespelar og forteljar? Ved å vere skodespelar kunne eg dramatisere noko av det eg fortalte om, ved å vere forteljar kunne eg ha ein distanse til innhaldet, men likevel fortelje med innleving og entusiasme. Kjølberg skriv om tre ulike persona som trer fram i ein konsert. Det er utøvaren sin persona, den poetiske persona og den vokale personar som tilsvarar det eg vil kalle for spelemannen sin persona.¹⁶³ Gjennom vokal, verbal og ikkje-verbal kommunikasjon vert utøvaren sine intensjonar synlege gjennom den utøvande persona. Tilsvarande vert ulike karakterar eller roller i konserten synleg i den poetiske persona, medan utøvaren gjennom spelemannen sin persona uttrykkjer musikalske gestar, fargelegg musikken og representerer musikken sin intensjon. Vi enda opp med å veksle mellom å fortelje og antyde ulike roller: Å fortelje eit eventyr, er noko anna enn å spele eit skodespel eller ei rolle. Sjangeren opnar likevel opp for ei viss dramatisering:

Å være forteller var en overskrift for hvilken rolle studenten skulle ha på scenen. Det var viktig å fastholde drivet i fortellingen og unngå å stoppe opp i emosjonelle

¹⁶³ Kjølberg (2010): s. 342ff

prosesser. For mange stasjoner "nøytraliserer" virkningen, og publikums øyne og – øre sløves. Når unntak ble gjort fra denne hovedregelen om driv var det for å gi noen deler av teksten spesiell vekt og betydning.¹⁶⁴

Nokre stader skulle eg ha ei direkte forteljing, andre gonger skulle eg tenkje attende og referere til hendingar. Vi gjekk gjennom manus og bestemte kvar eg skulle gjere kva og fann undertekstar som hjelpte meg i å "farge" teksten slik vi ønskte. Det var viktig å skape driv i framlegginga:

Hva skal fortelles direkte til publikum? Når går fortelleren inn i et minne eller en tankehandling? Hvor plasseres fokus når ikke hun skal se direkte på publikum? Noen av "minnebildene" der forteller ser for seg noe hun har opplevd, ble f. eks løst ved å "plassere" minnet et sted i rommet. Felene var viktige fysiske fokuspunkt. Felenes tilstedeværelse utgjorde en egen rolle i fortellingen, også når de ikke ble spilt på. Valget om å veksle mellom direkte tale til publikum og indre monolog fulgte en relativt grei logikk. Direktivene lå stort sett i teksten.¹⁶⁵

Vi gjekk på golvet og prøvde ut kommentarane. Vi laga ein kopi av konsertlokalet på Voss for å få råmene så identiske som mogleg. Piano, bord og sofa blei markert. Eg trena på å halde intensiteten oppe gjennom setningane, variere styrken og toneleie, og løfte fram viktige ord i setningane. Namn på spelemenn og kjelder var til dømes viktig å få fram i ei setning. Ved å seie namna tydeleg og litt saktare enn dei andre orda i setninga, fekk eg fram det. Ved å la toneleiet gå opp i slutten av ein setning, held eg intensiteten og framdrifta i den. Å arbeide med setningane på denne måten, likna mykje på å arbeide med fraser og motiv i ein slått. Det var eit spanande arbeid som tiltalte meg. Eg blei enno meir medviten korleis eg nytta stemma på scena.

Alle rørsler til kommentarane blei øvd inn, det same blei fokus og kvar eg skulle halde blikket. Nokre stader skulle eg sjå fram, nokre stader skulle eg sjå ned i fela eller i golvet. Under følgjer eit utdrag frå konserten.

Den vedunderlege jenta reiste vidare på speleferd til Oslo. Ein haustkveld ho sat på hybelen sin og leita etter nye slåttar kom ho over eit gammalt opptak med Alf Åsnes. Han spelte eit kjømeistervers. Alf Åsnes! Han var den opphavlege eigaren av Hellandfela, og han var i hennar eiga slekt: Og her satt ho med fela og kunne spele slik han hadde gjort. Ho kjente ei stor takksemd. Noko meir vedunderleg kunne ho knapt tenkje seg akkurat då. Og her er fela, og her er kjømeisterverset.

Setning nr ein, to og tre skulle eg seie med vanleg stemme og vanleg fart. Dette var informasjon som var naudsynt, men som ikkje hadde noko dramatisk ved seg og derfor ikkje trengde noko dramatisering. Namnet på spelemannen skulle derimot leggest vekt på. Andre gong eg sa namnet, skulle eg løfte det fram og seie det saktare med ei glede i stemma. Vidare i avsnittet skulle eg auke tempo opp att og halde fram å fortelje med iver. Den siste setninga skulle eg løfte ekstra godt fram og seie sakte. Samstundes skulle eg ta eit steg fram på golvet og veksle mellom å sjå på fela og publikum.

Dei første prøvene blei haldne utan at eg spelte. Etter kvart som eg blei tryggare på teksten, spelte eg også slåttane. Utanom prøvene med Brantzeg, jobba eg vidare med å pugge inn teksten og regien, samt øve på slåttane. *Bjølleslåttan, Kjellstad-*

¹⁶⁴ Rapport frå Mette Brantzeg 28.10.2009

¹⁶⁵ loc.cit

hallingen og *Brudeslått etter Sigfred Øvrebø* var tre slåttar som tydeleg tok farge av prøveprosessen. *Bjølleslått* blei framført rytmisk for å poengtere det ridande bryllaupet. *Kjellstadhallingen* blei framført eggande, kraftfull for å poengtere at eg som liten såg på denne slåttten som akkurat det, og at spelemenn nytta den for å markere seg. *Brudeslått*en fekk ei varleg, ettertenksam framføring fordi kommentaren tok opp eit tema som vekke desse kjenslene i meg.

Under prøvetida var eg redd for at mange ting skulle gå feil, mellom anna var eg redd for å ikkje makte lære meg alt utanåt:

I innstuderingsfasen merkar eg at eg fokuserer mykje på teksten og engstar meg for at eg ikkje skal makte lære meg den. Eg er redd for at teksten ikkje skal verke naturleg og såleis slå hol på heile forkinga mi med at det vippar over i ei framsyning. Grensene er svært vage. Berre eg maktar få ei naturleg framlegging av denne, at eg er fri i framføringa, eig teksten, kan det bli veldig bra. (Konserten eg hadde på Folkelarm var bra på den måten. Eg visste kva eg ville seie, men bestemte mykje av formuleringa der og då. No må eg pugge og så fortelje som om eg finn formuleringane der og då.)¹⁶⁶

Eg var redd for regien på konserten skapte mindre høve for meg til å handle spontant utifrå reaksjonar frå publikum og andre hendingar eg ikkje kunne kontrollere. Manus eg jobba med, sette krav til at eg følgde det ordrett, i alle fall kjende eg det slik. I tillegg var det ei heilskapleg historie som skulle forteljast og eg var redd for at historia ville ta fokus bort frå slåttane. Med tanke på at eg også ville lage ein konsert som kunne framførast mange gonger på ulike stader, var eg redd for at eg låste meg til ein måte å framføre konserten på. Ville eg kunne endre slåttane, endre rekkefølge eller byte ut innhald?

Det var krevjande på eit psykologisk plan å legge fram tekst som var så sterkt knytt til meg sjølv. Brantzeg og eg snakka mykje om det. Det kom tydeleg til overflata den tvilen eg hadde kjent tidlegare i prosjektet. Var livet mitt interessant for publikum? Var kvaliteten på arbeidet mitt godt nok? Brantzeg greip fatt i tvilen og la det inn i historia. Eg såg tvilen kunne gjere historia meir interessant og danne ein djupare botn. I rapporten skriv Brantzeg:

En annen motor/drivkraft i fortellingen kom til syne etter hvert. Det var/er tvilen på om yrkesvalget musiker var/er riktig. Var hun en god nok formidler? Tvilen kan leses som del av modningsprosess. En prosess som er særlig gyldig når man er alene og ikke sammen med flere i et kunstnerisk uttrykk. Men også for mennesker generelt som står i valg situasjoner. Med erfaring fra eget kunstnerliv og med kunstnerforeldre, samt kunstner venner, møter jeg ofte motsetningen mellom å ville formidle noe og å tvile på det man vil fortelle verden er bra nok og interessant nok. Uttrykk for tvil og motsetninger er med i sceneteksten. Som et "hinder" om man jamnfører med eventyrparameteret. Og hinderet var ikke en ytre omstendighet men internt. Dette ga sceneteksten en dybde og en "ladning", knyttet opp som det er til hovedpersonens forvandling.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Logg 09.10.2009

¹⁶⁷ Rapport frå Mette Brantzeg 28.10.2009

6.4 PRØVEKONSERTANE

Vi hadde to prøvekonserter. Konsertane var lukka og blei ikkje dokumentert på opptak. Den første var laurdag 10. oktober i lokale på Norges musikkhøgskole. Då var vi halvvegs i arbeidet. I konserten spelte eg derfor halve repertoaret med tilhøyrande kommentarar og regi. Til stades var vener og medstudentar frå høgskulen. Til saman fem personar. Den andre prøvekonserten var 21. oktober i lokale til Norsk Skuespillerforbund. Til konserten hadde eg bede inn fleire vener og medstudentar. I tillegg hadde Mette Brantzeg bede inn nokre av sine vener. Det var over ti i salen. Eg spelte heile konserten.

Gjennom prøvekonserterne fekk eg teste kor godt eg kunne kommentarane. Eg framførte dei identisk med manus, og freista halde oppe intensjonane i setningane og fargane vi hadde lagt. Det var godt å kjenne at eg fekk det til, det auka sjølvkjensla. Etter den første prøvekonserten gav vi publikum høve til å kome med tilbakemeldingar. Tilbakemeldingane tok vi med i arbeidet vidare, men blei ikkje notert og er ikkje del av empirien i forskingsprosjektet. Etter den siste prøvevisninga, var tida knapp fram til premieren på Voss. Av omsyn til meg, bestemte vi at publikum ikkje fekk uttale seg. I staden held eg meg til det Brantzeg hadde notert i blokka si.

Under prøvekonserterne la eg merke til at publikum var usikre på om dei skulle klappe etter slåttane. Det var tydeleg at nokre hadde behov for å gje tilbakemelding gjennom applaus. Eg hugsar tilbake til den første konserten der deltakar B hadde hatt behov for det same. Den gongen følte eg at eg ikkje lytta tilstrekkeleg til publikum og derfor ikkje gav publikum høve til å gje respons. På denne konserten ønskte lytte betre til publikum. Vidare syntest eg applaus kunne vere forstyrrende for musikkopplevinga. Eg har mange gonger blitt riven ut av det fiksjonelle nivået i det applausen bryt ut. Erfaringane eg sat med, sa meg at ikkje alle opplever applaus på denne måten. I tillegg ville eg ikkje at publikum på Voss skulle vere usikre på om applaus passa inn. Vi bestemte at eg for kvar slått skulle rette blikket ut i salen og smile. Då håpa vi publikum ville forstå at det var lov å klappe.

6.5 KONSERTEN

Framlegginga som følgjer er laga på bakgrunn av observasjonen eg gjorde av konserten. Konserten blei filma med eitt kamera som stod på stativ plassert mellom publikum. Brantzeg gjorde opptaket, og ho veksla mellom å nytte nærbilde og oversiktsbilde. På opptaket er det tydeleg å sjå og høyre kva eg seier, likevel vil eg ikkje oppleve det same som publikum gjorde. Eit filmopptak kan aldri spegle den samhandlinga som finn stad i ein konsert.

Rommet konserten blei halden i, var lågt under taket, bredt men ikkje djupt. På veggjen lengst framme, var det to vindauger. Vindauga var plassert med nokre meter mellom og hadde kvite hekla gardiner. Eit flygel var plassert i hjørne framfor venstre vindauga. Der la eg frå meg nokre av felene. Ein stol blei plassert på skrå framfor det høgre vindauget. Eit stativ med gamle plater stod i høgre hjørne av rommet, heilt inn i ein krok. Ein sofa og eit bord stod langs høgre sidevegg. Eg nytta også bordet til å legge frå meg felene.

På veggjen hang det fleire bilde, og midt mellom dei to vindauga, var eit stort portrett av Sigbjørn Bernhoft Osa. På bildet er Osa i bunad med hardingfela under armen. Bilde rakk heilt i taket. Det var lyssett med ei lita lampe som hang tett over

bildet. Ein brun stolpe sperra for noko av synet fram på scena. Stolpen stod mellom to stolar på første rad.

Rektor ved Ole Bull Akademiet, Gunnar Stubseid ønske velkomen. Han fortalte litt om huset, om Sigbjørn Bernhoft Osa om forskingsprosjektet mitt som hadde ført fram til denne konserten. Når Stubseid hadde snakka ferdig, kom eg inn i lokalet.

6.5.1 Gangen i konserten

Spelemannen går bort til bordet framfor sofaen, tek opp ei fele og stemmer denne. Legg den så ned att på bordet. Ho er kledd i svart t-skjorte, svart skjørt og svarte støvletter. Etter at ho har lagt frå seg fela, set ho seg på stolen framfor vindauge. Ho set seg på skrå på stolen slik at ryggen hennar vender mot venstre hjørne bak på scena, og ansiktet hennar vender mot bordet med felene. Ho legg venstre arm bak på ryggstø og høgre hand over venstre hand. Ho ser i golvet.

Så startar ho plystre. Medan ho plystrar vender ho ansiktet fram og over til hennar høgre side. Ho ser i golvet. Så løfter ho blikket og ser bort på fela og felekassen som ligg på flygelet. Så ser ho ut blant publikum og tilbake i golvet. Ho sluttar plystre og løfter hovudet og blikket opp att mot publikum. Spelemannen tek til å fortelje og hendene glir ned frå ryggstø. Ho legg dei i fanget og ser ut over heile salen, blikket søkjer ut til publikum. Stemma er tydeleg. Eit kort stykke ut i forteljinga, plystrar ho litt att. Blikket går ned att i golvet. Plystringa er kort, og i det ho avsluttar smiler ho svakt og løftar blikket ut att blant publikum. Ho fortel vidare. Her og der i forteljinga, festar ho blikket og på ein måte ser ut på noko spesielt. Som om ho kan sjå på det ho fortel om. Ein stad går blikket inn i ho, som om ho tenkjer tilbake. Så plystrar ho litt att og blikket fell i golvet. Så løfter ho blikket bort att på felene på bordet.

Spelemannen reiser seg og fortel vidare om jenta. Ho går fram mellom bordet og sofaen, vender hjørnet på bordet og kjem i posisjon framfor publikum tett ved første stolrad. Heile tida fortel ho med blikket ut i salen. Når ho seier at jenta fekk ei lita "kinafele", vender ho seg og tek opp ei fele frå bordet. Medan ho fører fele på plass under haka, avslører ho at jenta tykte verda vart både stor og vedunderleg med eit slikt instrument i hendene. Så spelar ho første slått. (...)

Historia om jenta danna råma kring konserten og slåttane. Den kunne opplevast i heilskap, eller oppdelt i sjølvstendige kommentarar til kvar slått. Konserten inneheld 16 slåttar. Mellom kvar slått fortalde spelemannen korte eller lange bitar av historia om jenta. Ho stod på ulike stader på scena og veksla mellom å sitje og å stå. Under ein slått stod ho på stolen og spelar, og under nokre slåttar gjekk ho medan ho spelte. I konserten nytta spelemannen tre ulike feler på fire ulike felestillar.

Spelemannen refererte til instrumenta og såg på fela ho nyttar, eller felene som låg på bordet og på flygelet. Mellom dei fleste slåttane stemde ho instrumentet. Ho veksla mellom å gå inn og ut av roller i historia. Mimikk, gestar og ulik bruk av stemma synte når spelemannen var i ei rolle, eller utanfor. Då spelemannen var i ei rolle, var ho det berre ei kort stund.

Mot slutten av konserten, plystra spelemannen att. Slik skapte ho ein assosiasjon til starten samstundes som ho bygde under innhaldet i kommentarane. Heilt til slutt avslørte ho i den siste kommentaren, at historia var sjølvbiografisk. Då sa ho "eg" i staden for "jenta". Konserten vart avslutta med ein slått.

6.5.2 Innhaldet i kommentarane

Historia om den vesle jenta batt dei ulike kommentarane saman til ein heilskap. Innhaldet veksla mellom den underhaldande historia i vekslande kronologisk rekkefølge, og eit informativt innhald som sette lys på slåttane sitt opphav, kjelder og tradisjonelt bruksområde. Sjølv om spelemannen fortalde om ei jente i tredje person, var det lett å forstå at ho eigentleg snakkar om seg sjølv. Slik blei innhaldet personleg og sjølvrepresenterande. Historia hadde også ein djupare botn og fortalde fleire historier parallelt. Den overordna historia var jenta si utvikling frå ung til vaksen. Her høyrde vi om møtet hennar med slåttane og med spelemenn, korleis ho lærde spele, og vi høyrde om små episodar som sette preg på jenta si utvikling: Det var møtet med ein journalist som fekk jenta til å oppdage at verda ikkje var like lett å handtere. Det var møtet med spelemannen Lars Skjervheim som ho lenge hadde sett opp til, og det var Magnus Åsnes som ringer frå Oslo og sa han hadde ei Hellandfele ho skulle få.

Den andre historia var den om ein gamal folkemusikktradisjon og korleis tradisjonen lever i samfunnet i dag. Den fortalde om gamle spelemenn og slåttar som vert løfta fram frå arkiv og blir sett nytt liv til av unge, nyfikne spelemenn. Den fortalde også om ein spelemann si respekt og kjærleik til denne tradisjonen og korleis spelemannen jobba for å setje sitt preg på musikken. Til slutt var det historia om det å vere kunstnar; om kampen mellom tvilen kring evna å formidle og lysta til å formidle. Den sette lys på forsaking for kunsten som resulterer i kjensla av å vere einsam i tildømes eit ungdomsmiljø.

Språket var tydeleg men til tider tungt. Ho nytta fleire lange setningar med ord som verka skriftlege. Det var mellom anna orda "inspirasjonskjelde" og "læremeister". Nokre ord vart repetert mange gonger slik som "inspirator", "jenta" og "vedunderleg".

6.5.3 Den munnlege framføringa

Spelemannen nytta si eiga dialekt og veksla mellom å fortelje og å gå inn i roller. Då ho fortalde, var stemma tydeleg. Nokre stader heva ho stemma og snakka med sterkare volum, andre gonger gjekk ho ned i styrke. Einskilde ord og namn på spelemenn vart løfta fram ved å stoppe opp ved orda, legge større trykk på dei, eller uttale dei saktare. Setningane hadde god samanheng og flaut med naturlege pause.

Då spelemannen gjekk inn i roller, endra ho stemma. Dette var tydelegast då ho framstiller mor og far til jenta. Her la ho stemma skarpere som mor, og mørkare som far. Då spelemannen skildra kjenslene til jenta, var stemma ofte roleg og svakare. Setningane gjekk saktare. I kommentaren som peika fram mot *Kjellstadhallingen*, endra spelemannen kraftig på stemma. Medan ho gjekk frå ein posisjon og bort og opp på stolen, auka ho volum gradvis samstundes som orda kom saktare og saktare. Til slutt ropte ho ut i salen. Tilsvarande bruk av stemma nytta ho i tredje siste kommentar. Her fortalde ho om tvilen jenta hadde til seg sjølv og evna som formidlar. Stemma gjekk først ned i volum for så å bli sterkare og nesten på gråten. Slik forsterka ho innhaldet i kommentaren.

Teksten verka studert inn i førekant. Orda var velvalt og kom trillande på ei snor. Setningane batt kvarandre i halen, og alle pausane var plassert slik at dei forsterka innhaldet. Ein stad byrja ho på eit ord som ho ikkje fullfører. I staden sa ho ei anna setning. Så kom ordet ho byrja på. Det kan tolkast som eit teikn på at ho kom utav eit planlagt løp. Eit stykke over midten av konserten blei ho taus medan ho såg ut i rommet. Ho stod ei lita stund medan blikket flakka. Pausen verkar unaturleg. Fordi

setningane som kom rett etter pausen var opphakka og skilde seg frå den gode flyten ho hadde i resten av konserten, verka det som ho også her gløymde noko.

6.5.4 Mimikk og gestar

Spelemannen nytta gestar og mimikk til å markere at ho var i roller. Eit eksempel på dette var då ho var i rolla som mor. Her vende ho ansiktet inn mot midten av scena, bort frå publikum. Det same gjorde ho då ho var far. I det spelemannen gjekk inn i rolla som sju år gamal jente, nytta ho auga til å "sjå opp" på journalisten ho møtte, og "ned på" mikrofonen. Haka trekte ho bak og inn mot halsen samstundes som ho gjekk bakover. Slik fekk ho fram det store skilje mellom den høge journalisten, den vesle jenta og mikrofonen ho fekk framfor nasa si.

Somme stader plasserte ho spelemenn i rommet ved å sjå på ulike punkt i salen og fortelje namna deira. Då ho fortalde om spelemannen Ole Viken, bøygde ho seg litt framover og såg over på motsett side av rommet som om ho strekker seg for å sjå huset til Ole Viken. I det ho fortalde om møtet med Lars Skjervheim, plasserte ho blikket bak i salen og framstiller at ho såg Skjervheim der nede.

Spelemannen nytta fela til å streke under kjensler jenta hadde. Då jenta møtte ein spelemann som ville byte bort garden sin mot fela, løfta spelemannen armen beskyttande opp framfor fela som for å passe på så ikkje nokon fekk tak i den. Samstundes sa ho: "Frå den dagen vakta ho fela med eige liv." Då spelemannen fortalde om kjenslene jenta hadde den gonen ho for første gong stod med Hellandfela i handa, strauk spelemannen lett over fela. Det såg neste ut som ho kjælte litt med den.

Etter at spelemannen hadde stått på stolen og spelt, steig ho ned medan ho snakka. Før ho sette seg på stolen, tørkar ho av den, som om den var full av støv og skit. Dette kunne tolkast som ei referanse til at ho stod på stolen, eller at ho tørka støv av den gamle slåttan ho skulle til å spele.

6.6 REFLEKSJON

I førekant av arbeidet med *Ve'dunderlæ* sette eg opp tre intensjonar for dei munnlege kommentarane. Intensjonane var å knute kontakt mellom scene og sal, skape kontekstar til slåttane og representere meg sjølv. Ut over dette ville eg at slåttane skulle vere det berande uttrykket og rekkefølga skapast utifrå lynne i dei. Konserten måtte kunne tilpassast ulike stader og situasjonar og ha så høg kvalitet at den eigna seg til gjenbruk. Konsertforma skulle likne ein tradisjonell hardingfelekonsert og repertoaret måtte variere i uttrykk. Kommentarane skulle danne ein raud tråd i konserten og samstundes syne til kjeldene mine utan at informasjonen skulle bli tørr og kjedeleg.

Eg legg merke til at eg i stor grad har gjennomført intensjonane eg hadde for dei munnlege kommentarane i *Ve'dunderlæ*. Historia om jenta var historia om meg. Den representerte meg som spelemann samstundes som måten eg la den fram på også gjorde det. Den danna den raude tråden og fortalte om kjenslene og relasjonen eg har til hardingfeletradisjonen. Innhaldet fokuserte på kjelder og tradisjonsområde samstundes som det fortalte ei djupare historie. Vekslinga mellom å informere, underhalde og røre ved kjenslene til publikum gav historia spenning og framdrift. Kommentarane stod fram som paratekst og sette slåttane i ein heilt spesiell kontekst. Utan å overforklare, lage eg rom for musikkoppleving. Utifrå tilbakemeldingane eg fekk i konserten, hadde publikum også blitt rørt.

I førekant av konserten var eg spent på om manus ville hindre meg i å reagere på tilbakemeldingar frå salen; om eg ville fokusere meir på å halde meg til manus, enn å lytte til tilbakemeldingane. I den klassiske retorikken var det viktig å lytte til tilhøraren og legge opp talen sin etter dei. Eg ser i dag at forma på konserten dannar ei anna fiksjonskontrakt enn dei to andre konsertane. Publikum finn seg til rette og aksepterer at det er ei heil historie som dannar den raude tråden og at det derfor ikkje er lagt opp til stor improvisasjon. Slik sett er det ikkje problematisk å følgje eit manus heilt og fult.

I konserten nytta eg slåttar eg var glad i. Dei hadde ulikt lynne og famna om det råde, ettertenksame, leikande, alvorlege, glade og sørgjelege. Mange var reine danse-slåttar. Kommentaraner sørgde for, saman med andre paratekstar, at slåttane fekk meining som musikk til å lytte til. Slåttane danna også rekkefølgja i konserten og dei munnlege kommentaraner laga eg etter at rekkefølgja var bestemt.

I førearbeidet arbeidde eg målmedvite med bruk av stemma, mimikk og gestar. Intensiteten i setningane skulle bli betre og einskilde ord og meiningar framhevast. I godt samarbeid med den kunstnarlege rettleiaren min, gav manus meg høve til å øve opp dugleiken min. Arbeidet ser eg gjorde framlegginga betre. Stemma hadde stor variasjon i klang og volum. Setningane god framdrift. Sjølv om det einskilde plassar kan sjå ut til at eg var usikker, hadde eg tryggleik i framføringa. I ettertid veit eg at desse plassane heng saman med at eg to stader gløymde kva som stod i manus.

Det viser seg at konserten høver til å bli vist på ulike stader i ulike samanhengar. Gjennom små endringar i regien kan eg tilpasse den til ulike lokale. Ved å flytte stolen og nytte felestativ til felene, blir det enklare å gjere tilpassingane. Forma på konserten minna om forma på andre hardingfelekonsertar. Spelemannen spelar slåttane utanåt og nyttar munnlege kommentarar som gjennom mellom anna anekdotar, viser til kjeldene. Likevel er det noko nytt ved konserten. Eg stod på ein stol og spelte, under nokre slåttar gjekk eg medan eg spelte og når eg kommenterte nokre slåttar, flytta eg meg frå stad til stad på scena.

Brantzeg og eg bestemte at eg etter kvar slått skulle rette blikket mot salen og smile. Slik ville eg signalisere at det var i orden for meg at publikum gav applaus viss dei ville det. Eg ser at applaus er utfordrande i høve til å halde både meg sjølv som spelemann og publikum i det fiksjonelle nivået. I tillegg kjenner eg at det er vanskeleg å nekte publikum høve til å gje denne responsen. Det er ein del av kommunikasjonen mellom scene og sal, sjølv om det også kan opplevast som ei konsertnorm publikum er opplært til å utføre, og derfor ikkje alltid ser på det som ei tilbakemelding til utøveren.

Eit av dei viktigaste ønskja eg hadde for *Ve'dunderlæ* var at slåttane skulle vere det berande kunstuttrykket i konserten. Det hang saman med tanken om at ein konsert har spesielle føresetnader. Dette skisserer eg i kapittel 1.4.2. Eit av føresetnadene for at eg skal oppleve ein konsert som konsert, er at musikken er det bærande uttrykket. I *Ve'dunderlæ* var dei munnlege kommentaraner svært synlege. Sjølv om dei, i kraft av å vere paratekstar, peika på slåttane, ser eg i dag at kommentaraner også peikar på meg og tek mykje av fokuset i konserten. Kanskje stiller dei likt med slåttane i høve til å vere det berande kunstuttrykket.

Det slår meg at eg aldri tidlegare har hatt så god tid til å arbeide fram ein solokonsert. Den praktiske prøvetida var på tre månader, men eigentleg hadde eg gjennom heile masterprosjektet budd meg på denne konserten. Det vil seie over eit heilt år. Sjølv om eg gjerne skulle hatt prøveperioden lenger, var den lang nok til at eg fekk gå i djupna på dei munnlege kommentaraner. Observasjonen av konserten avslører likevel at eg har høve til å utvikle meg vidare.

KAPITTEL 7: DEN MUNNLEGE KOMMENTAREN I PERSPEKTIV

I dette kapitlet knyter eg saman teori og empiri frå konsertar og samtalene i fokusgruppene. Med det ønskjer eg danne eit grunnlag for vidare tenking kring munnlege kommentarar og bruken av dei i konsertar. Musikkvitar og forfattar Christopher Small ser på konserten som ei samhandling mellom musikken, publikum og utøvaren. Dette er forklart i kapittel 1.4.2. Konserten er ein kommunikasjonssituasjon der føremålet er samhandlinga. I prosjektet mitt er det blitt tydeleg at den munnlege kommentaren kan vere eit verkemiddel for å legge betre til rette for denne samhandlinga fordi kommentaren aukar kontakta mellom scene og sal, den skapar kontekstar som publikum kan fortolke musikken i, og den representerer utøvaren slik at det blir lettare for publikum å bli kjent med ho. Publikum si oppleving av musikken er del av denne samhandlinga og finn stad i det som i kapittel 1.3.3 blir omtala som rom for musikkoppleving, eller det fiksjonelle nivået. Kapitlet vil argumentere for dette synet.

7.1 DEN MUNNLEGE KOMMENTAREN

I oppgåva peikar eg på at musikkformidling er tilrettelegging for musikkoppleving. Den munnlege kommentaren er eit av mange verkemiddel eller verktøy ein utøvar kan nytte i arbeidet med å skape rikare rom for musikkoppleving. Gjennom forskinga mi er det blitt tydeleg for meg at den munnlege kommentaren fyller tre overordna oppgåver eller føremål. Dette er:

- auke kontakta mellom scene og sal
- skape kontekstar
- representere utøvaren

Grunnen til at eg har enda opp med dei tre føremåla som er skissert over, heng for det første saman med at eg i konsertane mine ønskte *auke kontakta mellom scene og sal*. Gjennom erfaringane mine som både spelemann og publikum, såg eg at det å auke kontakta mellom scene og sal gav større høve til *rike musikkopplevingar*. Eg la merke til at musikken aleine ikkje alltid makta skape denne kontakta. Kodane i musikken var for einskilde vanskeleg å ta del i. Det heng saman med førforståinga og lyttekompetansen som blir skildra i kapittel 1.3.2. Med dei munnlege kommentarane kunne eg skape større kontakt fordi kodane i språket kan vere lettare for publikum å forstå. Erfaringane mine synte vidare at dei rikare musikkopplevingane kom til som eit resultat av at kommentarane gav publikum høve til å *lære kjenne utøvaren*. At utøvaren blei synleg for publikum, verka inn på samhandlinga. Musikkopplevingane kom også til fordi kommentarane skapte *kontekstar til slåttane*. Dette syner att i empirien frå fokusgruppene mine.

Den andre grunnen til at eg har enda opp med desse tre føremåla er at eg i prosjektet såg dei munnlege kommentarane som paratekstar. Dei skape kontekstar publikum kunne fortolke slåttane utifrå. Empirien min syner at personlegdomen min skein gjennom i både framlegginga og innhaldet i kommentarane. Slik blei dei

munnlege kommentarane ein del av sjølvrepresentasjonen min som eg medvite kunne freiste styr slik eg ønskte.

I tillegg til å fylle tre føremål, er det blitt tydeleg for meg at kommentarane kan vere spontane, delvis planlagt eller heilt planlagt. I den første konserten og i *Ve'dunderlæ*, nytta eg planlagde kommentarar. I Eikåsgalleriet nytta eg i tillegg nokre kommentarar eg ikkje hadde planlagt skulle vere med, og derfor hadde eg heller ikkje planlagt innhaldet i dei. Det var spontane kommentarar som kom fordi eg ikkje visste om publikum syntest det var greitt at eg stemte så mykje. Det var også fordi eg fekk jernteppe og ikkje kom på ein einaste tone av den slåtten eg nettopp hadde kommentert og skulle til å spele. Eg kunne valt å ikkje kommentere dette i det heile, men den gongen var det den munnlege kommentaren som for meg var riktig å ty til.

Teorien i oppgåva, opplevingane mine i konsertane og samtalene i fokusgruppene peikar, i tillegg til det som er skrive ovanfor, på at dei tre føremåla verkar samstundes; ein munnleg kommentar i ein konsert verkar inn på kontakta mellom scene og sal, den skapar kontekstar og fortel publikum mykje om utøvaren som person. For utøvaren gjeld det å nytte den munnlege kommentaren medvite til å legge tilrette for rike rom for musikkoppleving.

7.1.1 Fokusgruppene sine opplevingar

I fokusgruppene var det ei felles forståing for at kommentarane hadde ein verknad på kvar og ein av dei, men at verknaden var forskjellig. Fleire peika på at kommentaren fekk dei til å lytte til musikken på ein heilt spesiell måte. Nokre sa dei gjekk djupare inn i musikken og lytta på eit detaljert nivå. Ei meinte kommentarane fekk ho til å lytte med hjartet og ikkje med intellektet og at kommentaren gjorde musikkopplevinga rikare. Fleire fortalte at kommentaren var svært viktig for at dei i det heile skulle finne interesse i musikken, eller få forståing for den. I kapittel 4.3.2 kan vi lese at deltakar B samanlikna den munnlege kommentaren med ein guide i eit museum. På same måten som guiden guidar besøkande, guidar utøvaren gjennom dei munnlege kommentarane, publikum gjennom konserten.

Dei munnlege kommentarane skapte truverde til musikken, sette den i ein samanheng og gav slåttane status. Deltakar C opplevde kommentarane sterkt og gav ho assosiasjonar til hendingar frå sitt eige liv. Det gav gode kjensler og ho blei stolt over at eg hadde presentert musikk frå hennar eigen barndomsstad. Særleg fordi ho kjende mange av kjeldene og refererte til, blei opplevinga stor.

Det var nokre som meinte at kommentarane med personleg innhald gav størst musikalsk oppleving. Andre likte at kommentaren skapte eit bilde eller ei stemning dei kunne ta med seg inn i lyttinga. I den andre fokusgruppa blei det diskutert kva målgruppe eg hadde retta meg til. Tre av deltakarane tykte eg hadde hatt ei pedagogisk framlegging på nokre av kommentarane og at eg med det retta meg mot eit yngre publikum. Dei andre såg på det som ein styrke. Ei publikumsgruppe er aldri heilt homogen, derfor er det bra at ein utøvar kan legge fram munnlege kommentarar på ulike måtar. Slik kan ho nå ut til fleire.

7.1.2 Innhald gjev konsertform

Den munnlege kommentaren er sentral i den tradisjonelle hardingfelekonserten. Slåttesoger og anekdotar er eksempel på kommentarar som i mange år har vore nytta av spelemenn i samband med formidlinga av slåttar. Fokusgruppene avslørte ei forventning til at dei munnlege kommentarane skulle vere med i konsertane mine. Dei

forventa at innhaldet skulle handle om gamle spelemenn og tradisjonslinjer med mest vekt på å informere (docere). Det var i tråd med at spelemenn ofte refererer til gamle kjelder i kommentarane. Fordi hardingfelekonserter har så stort innslag av munnlege kommentarar, hevda fokusgruppene at den skil seg frå andre konsertar innanfor andre musikalske stilartar. Fleire av deltakarane samanlikna hardingfelekonserteren med mellom anna rockekonsertar der den munnlege kommentaren nesten ikkje er tilstades.

I følgje fokusgruppa nytta eg både forventa og uventa innhald. Eg trekte inn dei gamle spelemennene og kjeldene samstundes som eg synleggjorde meg og mitt høve til musikken. Eg informerte (docere), eg underheld (delectare) og eg rørde ved kjenslene deira (movere). Det personlege innhaldet i kommentarane var dei ikkje vant med. Det gav ei ny oppleving av konsertforma. Dei såg på det som ein måte å strekkje råma for hardingfelekonserteren. Det personlege innhaldet i kommentarane skapte ein ny måte å formidle musikken på. Nokre tykte det var ei naudsynt handling for å skape større tilgjenge til musikken spesielt for dei som ikkje kjenner musikken godt frå før. Dei trekte også fram at instrumentalmusikk treng ei forklaring fordi den ikkje har ein tekst som kan setje den i ein spesiell kontekst.

Den første fokusgruppa definerte konsertforma mellom anna utifrå innhaldet i dei munnlege kommentarane og korleis eg valde legge dei fram. Ei form var der kommentarane var sjølvstendige og peika på kvar slått. Ei form var der kommentarane danna ei heilskapleg historie. Ei anna form var der som eg nytta dikt eller andre kunstformer i kommentarane. Begge fokusgruppene poengterte at innhaldet i kommentarane og framlegginga av dei, ville vere avhengig av kven som var målgruppa for konsertane.

7.1.3 Retorikk i kommentaren

Teori frå klassisk og moderne retorikk har gjeve meg større kunnskap om kommentaren som kommunikasjonsmiddel. Eg har fått innsyn i korleis utøvaren fargar kommentaren og kor viktig personlegdomen er for framlegginga. Meir om personlegdom og truverde under 7.3. I kapittel 3.2.9 ser eg på konserten som ein retorisk situasjon i lys av retorisk kommunikasjonsteori. Ved å sjå på konserten som ein retorisk situasjon, kan vi forstå den munnlege kommentaren som eit naudsynt svar på mangelen i situasjonen. Eit eksempel er at det meste av slåttane på hardingfele er bruksmusikk som tidlegare er nytta i seremonielle samanhengar eller til dans. Ved å flytte slåttane opp på scena, oppstår behovet for å forklare slåttane og plassere dei i ein spesiell kontekst som gjer det mogleg å oppleve dei på ein bestemt måte. Når konserten er situasjonen, vert behovet for å setje slåttane i ein spesiell kontekst sjølv mangelen i situasjonen. Den munnlege kommentaren kan rette opp mangelen. Den første fokusgruppa peikar på akkurat dette. For dei var slåttane i utgangspunktet tatt ut av den vanlege konteksten sin og plassert på scena. Eit anna eksempel er at den munnlege kommentaren i større grad enn musikken kan skape kontakt mellom scene og sal. I dette eksempelet er mangelen i situasjonen kontakta mellom scene og sal og den munnlege kommentaren det som kan rette opp mangelen.

Retorikk vert i stor grad sett på som overtiding. Songaren Kristin Kjølberg peikar på at det i konsertsamheng ikkje er snakk om overtiding i vanleg forstand, men at det likevel finn stad ei form for overtiding. Det skjer ved at utøvaren mellom anna må overtide om at ho er dyktig slik at publikum finn musikken ho framfører interessant å lytte til. Det er nærliggande å snakke om det som moderne retorikk kallar for brei persuasio. Dette er i følgje professor Jens E. Kjeldsen "(...) enhver kommunikasjon som fremstiller et emne for tilhørerne slik at de aksepterer det, forstår det eller medopplever

det.”¹⁶⁸ Slik eg ser det kan kommentaren vere ei målretta handling med intensjon om brei persuasio.

I den klassiske retorikken er dei tre bevismidla ethos, pathos og logos sentrale for å overtyde tilhøyrarane. Dei same bevismidla kan ein utøvar nytte i planlegging og gjennomføring av dei munnlege kommentarane. Kunnskapen om dei, kan hjelpe utøvaren til å bli ein betre framleggar av den munnlege kommentaren. Ved bruk av ethos kan utøvaren vise image eller personlegdomen sin gjennom det ho fortel. I arbeidet mitt valde eg i dei munnlege kommentarane å fortelje om meg sjølv og forholdet eg hadde til slåttane. Den personlege vinklina fekk deltakarane i fokusgruppa til å oppleve meg som engasjert i eige framlegging. Det engasjerte dei i musikken. Eg fekk fram eigne kjensler noko deltakarane i fokusgruppa syntest var veldig bra. Då fekk dei større interesse og kom djupare inn i slåttane og lytta til dei med større fokus på detaljane. Slik fekk dei ei rikare opplevingar av slåttane. Pathos triggar kjenslene til tilhøyraren. Ein utøvar kan med innleving og engasjement overtyde publikum. Ved å fargelegge ei framføring med bruk av mimikk, gestar og medvite bruk av stemma vert framleggina av dei munnlege kommentarane interessante og sterke og kan i større grad peike fram mot musikken som skal kome. Den munnlege kommentaren kan setje publikum i stemning og skape forventning til musikken.

I arbeidet med å lage dei munnlege kommentarane, vart eg klar over tre ønskjer eg stadig kom tilbake til. Dette var ønskje om å informere (docere), ønskje om å underhalde (delectare) og ønskje om å røre ved kjenslene til publikum (movere). Dette fell saman med den klassiske retorikken sine tre oppgåver ein talar må meistre for å tale godt. Det at eg ville informere hang saman med ønskje om å syne til kjelder og plassere musikken i ei tradisjonslinje i tråd med slik både eg og fokusgruppene opplever er vanleg i ein hardingfelekonsert. Eg ville underhalde og fokuserte på det fordi eg såg meg sjølv som ein dårleg standup komikar. Ikkje er eg spontan og ikkje særleg morosam. Det hang også saman med ønskje om å lage heilskapleg gode konsertar med høgt kunstnarleg nivå. Innhaldet og framføringa av dei munnlege kommentarane måtte derfor vere god. Å røre ved kjenslene til publikum hang saman med ønskje om å lage konsertane til ei god oppleving, eit heilt spesielt rom for musikkoppleving. Gjennom å appellere til kjenslene hos publikum, håpa eg oppnå det.

Deltakarane i den andre fokusgruppa tipsa meg om å variere stemma etter kva lynne det var i slåttane eg kommenterte. Dette testa eg ut i *Ve'dunderlæ*. I kommentaren til *Kjellstadhallingen*, heva eg gradvis volum på stemma og snakka saktare og saktare for å bygge opp spenninga mot slåttan. Det kraftige volumet på stemma skulle spegle av krafta i slåttan. I *Ve'dunderlæ* nytta eg medvite mimikk og gestar for å streke under innhaldet i kommentarane. Eg endra klang på stemma og levde meg inn i handlinga og emosjonane som blei skildra. Likevel var eg ikkje ein skodespelar som dramatiserte eit manus. I staden var eg ein forteljar som gjekk inn og ut av nokre få, små roller.

Logos vart for meg den informasjonen om tradisjonen og kjeldene eg hadde med i dei munnlege kommentarane. Målsetnaden var å kombinere informasjon med underhaldning og innleving slik at informasjonen ikkje blei tørr og kjedeleg, men heller spanande og interessant. Ved å knyte eigne opplevingar til kjelder, vona eg informasjonen skulle framstå som livleg.

I *Ve'dunderlæ* var eg ekstra merksam på å underhalde, informere og røre ved kjenslene til publikum. Innhaldet skulle stå i stil med tradisjonen samstundes som det var viktig for meg å gje kredit til lærereistarane mine. Derfor ville eg ha med namn på

¹⁶⁸ Kjeldsen (2009): s. 18

eldre spelemenn og lærereistrar. Eg ville også for å oppnå pathos, fortelje om mine egne kjensler og freiste røre ved publikum på den måten. Eg organiserte innhaldet som eit moderne eventyr som eg framførte del for del mellom slåttane. Under følgjer eit lite avsnitt som syner informasjonen, det underhaldande og det rørende i kommentaren:

Den vedunderlege jenta reiste vidare på speleferd til Oslo. Ein haustkveld ho sat på hybelen sin og leita etter nye slåttar, kom ho over eit gammalt opptak med Alf Åsnes. Han spelte eit kjømeistervers. Alf Åsnes! Han var den opphavlege eigaren av Hellandfela, og han var i hennar eiga slekt: Og her satt ho med fela og kunne spele slik han hadde gjort. Ho kjente ei stor takksemd. Noko meir vedunderleg kunne ho knapt tenkje seg akkurat då. Og her er fela, og her er kjømeisterverset.¹⁶⁹

Informasjonen i denne kommentaren er opplysningane om at slåttene som følgjer er eit kjømeistervers henta frå eit arkivopptak med spelemannen Alf Åsnes (1896-1981). Åsnes var gift med tanta til bestefar. Tidlegare i konserten blir det fortalt at Åsnes spelte på ei gamal hardingfele bygd av felemakar Erik Johnsen Helland (1816-1868), og at eg arva denne fela då eg var 16 år. Gjennom kommentaren syner eg til kjenslene eg har for instrumentet, og den kjensla eg fekk då eg fann opptaket. På denne staden i konserten avslører eg også at Hellandfela er den eine av dei tre felene eg spelar på i konserten.

I kapittel 3.2.1 skisserer eg den moderne retorikken sine fem konstantar som i ein kommunikasjonssituasjon må stå i likt høve til kvarandre for å skape indre aptum. Dette er saka, innhaldet, organiseringa, uttrykksmåten og presentasjonen. I den andre fokusgruppa blei plassering av kommentarar i høve til slåttane diskutert. Det kom fram at plasseringa, eller det som i retorikken vert kalla organiseringa, var viktig for å skape gode kontekstar som ikkje øydela for musikkopplevinga. Dersom eg plasserte ein kommentar i etterkant av ein slått, var det fare for at eg øydela opplevinga publikum hadde fått av slåttene fordi eg då plasserte den i ein kontekst som kunne vere annleis enn publikum sin.

7.1.4 Det munnlege, skriftlege og improvisasjon

Den klassiske retorikken diskuterer improvisasjon, munnleg framstilling av taler og skriftleg framstilling av taler. I prosjektet mitt, kjende eg eit dilemma mellom å lage alle dei munnlege kommentarane i førekant, pugge dei ordrett og framføre dei utan improvisasjon og det å improvisere. Der retorikken hevdar at improvisasjon er naudsynt for å klare rette seg etter tilbakemeldingar frå tilhøyrarane, opplevde eg ikkje det så bombastisk. Det gjekk veldig fint å legge fram heile teksten i *Ve'dunderlæ*. Kanskje var det slik fordi *Ve'dunderlæ* med den fastlagte regien og dei gjennomarbeidde kommentarane stod fram som ei anna form enn dei andre to konsertane. Det vart ein annan kommunikasjon der "samtalet" eg hadde med publikum ikkje var lik dei "samtalane" eg hadde i dei andre to konsertane. Tilbakemeldinga frå publikum var like mykje tilstades, og eg var like merksam på den, men forma danna ei anna fiksjonskontrakt og skapte eit anna rom for oppleving. Derfor kjendest det ikkje problematisk å utelate improvisasjonen i sjølve framlegginga av innhaldet. Når det er sagt, var det improvisasjon til stades i *Ve'dunderlæ*. Det er nesten uråd å ikkje måtte improvisere. To stader gløymde eg tekst og måtte leite meg tilbake til innhaldet. Faren med å gløyme eit pugga manus

¹⁶⁹ Manus til *Ve'dunderlæ*.

var også eit argument dei klassiske retorikarane hadde for å ikkje skrive ned talen i førekant.

Andre retorikarar i antikken hevda det var lurt å skrive talen ned i førekant og øve på framlegginga av den. Slik skulle framlegginga bli best mogleg. Eg opplevde at manus gav meg tryggleik, både i *Ve'dunderlæ* og i dei andre to konsertane. Ved å tenkje gjennom kva eg skulle seie, somme tider heilt ned til kvar setning, slapp eg uroe meg for å kome i ein retorisk situasjon utan å meistre gripe høve og utan lage kommentarar med meining og godt innhald. I tillegg makta eg farge framlegginga og legge til innleving i framføringa. Fokusgruppe to var tydelege på at det var naudsynt å tenkje etter kva innhald eg ville ha i kommentarane. Nokre av deltakarane meinte eg burde lage manus og pugge det eg skulle seie. Då ville eg få betre flyt og betre innhald i kommentarane. Den første fokusgruppa såg på bruk av manus kontra ei spontan framføring som to ulike former med ulike kvalitetar. Spontane kommentarar ville skape større risiko, men kanskje større positiv spenning.

Å ha meining og godt innhald i ein munnleg kommentar heng saman med ønskje om å halde høgt kunstnarleg nivå på kommentarane slik at publikum i det lengste held fokus i det fiksjonelle nivået. For å få det til, er eg i framtida også nøydt til å tenkje etter og planlegge, og somme tider skrive ned det eg skal seie i dei munnlege kommentarane. Med trening kan eg kanskje få eit register å ta av slik som mange retorikarar hadde eit fast system med setningar dei nytta i talane sine.

7.1.5 Arbeidsfasane til konsertane

I førebuinga til konsertane mine, arbeidde eg meir eller mindre likt med korleis dei i retorikken framstiller dei fem arbeidsfasane. Innhaldet i dei munnlege kommentarane planla eg nesten i detalj og plasserte dei i høve til rekkefølgja på slåttane i konserten. Eg øvde dei inn ved å pugge heile setningar eller berre innhaldet i kommentarane. Denne måten å arbeide på, var for meg føremålsteneleg. Eg blei sikrere på kva eg skulle seie og slapp vere uroleg for det. Då blei eg også tryggare på scena og deltakarane i fokusgruppene opplevde meg truverdige og overtydande sjølv om eg sjølv sagt var spent og nervøs.

Inventio var stadiet der idear til konserten tok form. Eg fann ut kva slåttar eg skulle spele og kva eg kunne ta med i kommentarane av informasjon, historier og anekdotar. I den første konserten leita eg i bøker for å sikre at opplysningane eg hadde funne var korrekte. I den andre konserten nytta eg mange av opplysningane eg hadde funne til heftet i Cd-en eg gav ut og slapp leite i bøker. I *Ve'dunderlæ* laga eg alt innhaldet i kommentarane sjølv.

I dispositio tok eg utangspunkt i slåttane eg skulle spele og sette opp ei høveleg rekkefølgje. Nokre stader tok eg omsyn til innhaldet i kommentarane for å skape gode overgongar, andre gonger var felestille og praktiske omsyn i konserten avgjerande for delar av rekkefølgja. I *Ve'dunderlæ* vart rekkefølgja på slåttane bestemt utifrå lynne på slåttane og ulike felestille. Dei munnlege kommentarane blei laga slik at dei passa mellom slåttane. I dispositio skisserte eg også opp innhaldet i kommentarane og opplevde at dispositio og elocutio verka samstundes. Innhaldet og utforminga av det språklege i kommentarane gjekk parallelt.

Memoria var ein viktig fase, særleg i arbeidet med *Ve'dunderlæ* men også i den første konserten der eg freista lære meg så mykje som mogleg av den planlagde teksten utanåt. I *Ve'dunderlæ* skulle alt vere memorert, både innhaldet, setningane si oppbygging ord for ord, mimikk, gestar og regi. Det var ein krevjande fase og spanande fase. Sidan eg hadde kunstnarleg rettleiar som hjelpte meg i arbeidet med *Ve'dunderlæ*,

fekk eg mange tilbakemeldingar som gjore meg merksam på korleis eg nytta stemma. Eg fekk hjelp til å endre stemmebruken både i toneleie og intensitet.

Actio var dei ulike prøvekonserterne eg hadde av *Ve'dunderlæ*, men også dei gjennomgangane eg hadde for meg sjølv framfor spegelen på øverrommet i førekant av den første konserten. Dei ulike lanseringskonserterne eg hadde, fungerte også som actio i førekant av konserten i Eikåsgalleriet. Gjennomføringa av dei tre konsertane var i aller høgast grad actio. Det var då eg fekk kjenne korleis det er å stå på ei scene og skulle formidle og kommentere musikk. I framføringa av kommentarane måtte eg støtte meg til at innhaldet var bra med god veksling mellom å informere, underhalde og røre ved kjenslene til publikum. Eg måtte vidare støtte meg til at framlegginga verka ærleg med god innleving og at eg makta representere meg sjølv på ein overtydande måte.

7.2 Å SKAPE KONTEKSTAR

Eit av føremåla med dei munnlege kommentarane var å skape forståingsrømer publikum kunne fortolke musikken min i. Ved å sjå på den munnlege kommentaren som ein paratekst, fekk eg større innsyn i kommentaren si kraft til å gjere publikum si oppleving rikare, korleis den spelar inn blant alle andre paratekstar og kor viktig den er for publikum si oppleving av musikken.

7.2.1 Den munnlege kommentaren som paratekst

Den munnlege kommentaren er ein av mange paratekstar i ein konsert. Innhaldet i parateksten peikar mot musikken og mot konteksten. Eg hadde lese om paratekstar alt før den først konserten og var inspirert av kunstsosiolog Dag Solhjell si framstilling. Derfor laga eg innhaldet slik at det peika mot slåttane eg skulle spele, samstundes som dei danna den forståingsrøma eg ønskte at publikum kunne fortolke slåttane mine i. Deltakarane i fokusgruppa fortalde dei tok med seg bilda og anekdotane eg fortalte inn i opplevinga av slåttane og at det fargela dei. Det gav deltakarane naudsynte knaggar å feste musikken på, og fekk dei til å kjenne seg att i musikken.

I arbeidet merka eg at dei munnlege kommentarane fungerte som påpeikande og kontekstskapande i høve til musikken. I tillegg hadde dei ei hermeneutisk funksjon i det dei hjelpte publikum til å fortolke og oppleve musikken. Vidare hadde dei ein retorisk og autentiserande funksjon grunna intensjonen om å skape ei heilt spesiell forståingsrøme og fordi dei fortalte at slåttane eg spelte verkeleg var slåttar. Dei skapte truverde til slåttane ved at eg fortalte om opphavet og tradisjonslinjene. Til slutt merka eg at dei munnlege kommentarane hadde ein pedagogisk funksjon fordi dei guide publikum gjennom konserten. Ein av deltakarane i den første fokusgruppa poengterte også det.

Eg laga kommentarane mine stort sett i førekant av konserten slik at dei var i sjiktet mellom før- og samtidige paratekstar. Nokre gonger hadde eg tenkt etter innhaldet, men forma kommentaren spontant i konserten. Ved to høve i den andre konserten, nytta eg kommentarar som ikkje var planlagt der innhaldet derfor ikkje var tenkt gjennom på førehand.

Dei munnlege kommentarane fungerte som interne peritekstar som stod tett inn til musikken og peika mot "filteret" som publikum kunne oppleve musikken gjennom. Deltakarane i fokusgruppa blei påverka av filteret og nytta det i fortolkinga av slåttane.

7.2.2 Den munnlege kommentaren skapar kontekst

Kontekstane eg laga gjennom dei munnlege kommentarane var både konsept-kontekstar, konvensjonskontekstar og tid- og personkontekstar.¹⁷⁰ Konseptkontekstane var tydelegast i *Ve'dunderlæ*. Der hadde eg ei overordna historie om meg sjølv, som danna ein raud tråd gjennom kommentarane og fungerte som konsept for heile konserten.

Kommentarane i alle konsertane var konvensjonskontekstar. Dei bygde på konvensjonar i hardingfelekonserten der det er vanleg at spelemannen fortel om slåttane og med eit språk likt med det eg nytta. Deltakarane i fokusgruppa hadde eit tilsvarande syn. Kommentarane danna ei forståing av at dette var ei norm. På same tid var kommentarane eit lite brot med konvensjonen, særleg dei som hadde eit personleg preg. I *Ve'dunderlæ* vart kommentarane for meg eit større brot på norma. Dei var lengre, kunstnarlege kommentarar, på grensa mot eit moderne eventyr, men plassert slik ein ofte finn dei i ein hardingfelekonsert.

Tid og personkonteksten var tydeleg i alle kommentarane. Eg fortalte om kjeldene mine samstundes som eg plasserte slåttane i ein notidig eller førhistorisk kontekst. Ved å fortelje om eigne opplevingar kring musikken, plasserte eg dei i eit notidig perspektiv. Ved å fortelje om kjeldene mine og gamle spelemenn, plasserte eg slåttane i eit førhistorisk perspektiv.

Fleire av deltakarane i fokusgruppene peikte på at kommentarane farga opplevinga av slåttane. Ei av deltakarane opplevde at den eine slåtten eg spelte var majestetisk fordi eg fortalte eg hadde spelte den under Kong Harald V sin 70-års dag. Ei anna tok med seg bilde av Spele-Ola der han sat i senga og spelte, inn i fortolkinga av slåtten. Dag Solhjell peikar på paratekstane si kraft til å skape kontekstar. Kontekstane blir så sterke at eit objekt kan opplevast som noko anna når det blir erfart utanfor den vanlege konteksten sin. Eksempelet over med den majestetiske slåtten syner krafta til ein kontekst i ein konsert.

7.3 Å REPRESENTERE SEG SJØLV

I arbeidet mitt såg eg at dei munnlege kommentarane var ein del av sjølvrepresentasjonen min. Det eg sa, og korleis eg sa det, spegla meg som person. Det var også noko fokusgruppene la merke til. Ved at den munnlege kommentaren kunne spegla personlegdomen min, blei eg merksam at eg gjennom den munnlege kommentaren også kunne styre kva eg ville skulle kome til syne for publikum. Slik vart sjølvrepresentasjon eit føremål og ein verknad til dei munnlege kommentarane.

7.3.1 Truverde

I både klassisk og moderne retorikk er avsendar si truverde avgjerande for mottakar si oppleving av budskapet. Klassisk retorikk såg på ethos, pathos og logos som bevismiddel, medan moderne retorikk ser på i kva grad avsendaren er autentisk mot seg sjølv og står fram slik vedkomande faktisk er, og at vedkomande meiner det som blir sagt. Å kunne leve seg inn og identifisere seg med det som blir fortalt, er ein viktig føresetnad for å framstå truverdig.

¹⁷⁰ Kjølberg (2010): s. 78f

Deltakarane i fokusgruppene meinte dei såg kven eg var og at eg var truverdig. Dei trekte fram at eg hadde ei ro i framføringa av kommentarane og slåttane. Deltakarane kunne ikkje merke at eg var nervøs. Det styrka bilde dei hadde av meg, og fekk dei til å lite på at musikken var så bra som den kunne vere. I tillegg såg eg ut til å mestre konsertsituasjonen. På konserten i Eikåsgalleriet meistra eg både å gløyme ein slått, og ei stor forventning frå familie og vener. Eg stod fram som profesjonell og dyktig både i musiseringa og i framlegginga av kommentarane. Det at eg meistra desse alle situasjonane, gav meg stor truverde. Sjå kapittel 4.3.3, 4.3.6 og 5.3.3

Alle konsertane mine var marknadsført i førekant med plakatar, avisomtale og den eine konserten med intervju på radio. I følgje professor Jens E. Kjeldsen er dette med på å skape den innleiande ethos. I samtalene i fokusgruppene, diskuterte vi ikkje dette tema. I staden såg dei på korleis høvet var mellom framføringa av dei munnlege kommentarane og slåttane eg spelte. Alle meinte at det var eit samsvar. Når dei samanlikna framføringa av kommentarane og framføringa av slåttane, stod eg fram autentisk. Dei personlege vinklingane på historia synte seg å gje stor truverde. Eg opna meg opp til dei gjennom å fortelje om opplevingane mine. Då blei eg enno meir synleg og dei fekk tiltru til at eg meinte det eg sa; at engasjementet eg synte for slåttane var ekte. Nokre av deltakarane hadde vore på konsert med meg før. Hos dei hadde eg ein innleiande ethos. Nokre samanlikna konserten og framføringa mi med tidlegare konsertar, og meinte eg hadde utvikla meg og blitt tryggare i scenesituasjonen. Dei fekk ei betre og betre opplevinga av framføringane mine. Slik vaks den avleiande og endelege ethos. I kapittel 5.3.1 trekkjer eg fram innhaldet i kommentaren og peikar på bruk av adjektiv. For nokre av deltakarane i den andre fokusgruppa fekk eg svekka avleiande ethos fordi eg nytta adjektiv slik som "fantastisk". Dei meinte det ikkje var sømeleg i ein konsert. Det kunne ta frå dei opplevinga deira. Sjølv om eg tykte noko var fantastisk, skulle eg ikkje seie det, berre vise det gjennom musikken. Andre meinte at adjektivet gav truverde til det som skulle kome og slik var uproblematisk å nytte i ein munnleg kommentar.

Det som sømer seg er det som den klassiske retorikken kallar aptum. I følgje dei spelar aptum inn på truverde. Vert det sagt noko i ein situasjon som ikkje sømer seg, er det stor sjanse for at tilhøyrarane får eit dårlegare bilde av den som snakkar og at den endelege ethos blir svekka. Fokusgruppene diskuterte kor vidt eg hadde hatt eit høveleg innhald og høveleg lengde på kommentarane. Dei var einige om at det var i tråd med det dei tykte var sømeleg og høveleg. I konserten på Eikåsgalleriet vende eg meg nokre få gonger direkte til salen ved å stille spørsmål til dei. Deltakarane i den andre fokusgruppa var usikre på om det var bra. I refleksjonskapittelet etter konserten reflekterer eg kring dette. Var innhaldet i dei munnlege kommentarane sømelege og var kommentarane det rette verkemiddelet å nytte då eg fekk jernteppe og ikkje kom på slåttene eg akkurat hadde kommentert? Var det rett å vende innhaldet i kommentarane direkte til publikum i ein slik konsert? Sidan det var mange faktorar som spelte inn på kvifor publikum ikkje tydeleg gav respons på spørsmåla, ser eg at det er vanskeleg å svare.

7.3.2 Actio

Actio er i retorikken sjølve framføringa. For truverde er dei tre bevismidla viktige. I *Ve'dunderlæ* arbeidde eg med at framlegginga skulle vere naturleg, at setningane skulle klinge godt og at frasinga skulle ha naturleg framdrift og intensitet. Viktige ord skulle kome fram, slik som namn på personar, medan andre aspekt i historia kunne leggest

mindre vekt på. Einskilde setningar som ikkje hadde større betydning kunne eg seie fram raskt, viktige setningar måtte eg seie fram saktare og med større poengtering. Logos var sjølv oppbygginga og innhaldet i setningane. Dei måtte vere forstålege for publikum, men eit ordforråd som dei var fortrulege med. Fordi eg visste at publikum var kjenningar i tradisjonen, måtte eg tildøme ikkje forklare kva ei Hellandfele er.

Eg var opptatt av ethos og pathos i alle konsertane, men det var først i *Ve'dunderlæ* eg makta arbeide medvite med det. Då hadde eg fått tilbakemelding frå den andre fokusgruppa på at stemmeleiet mitt var noko statisk og at eg kunne variere den i høve til kva lynne det var i slåttene og kommenterte. I *Ve'dunderlæ* måtte mimikk og gestar stemme overeins med innhaldet og stemmebruken. Dei skulle også stemme overeins med meg som person. For meg var klangen i stemma eit aspekt som kunne avsløre om eg var autentisk eller ikkje. Klangen kunne avsløre om eg kunne innhaldet i kommentarane, om dei flaut naturleg eller om dei ikkje verka ekte. Fordi eg skulle legge fram eit heilt manus, vart det ekstra viktig at kommentarane blei framsagt så naturleg som mogleg. Dersom det verka innøvd og stivt, var eg redd eg ville miste truverde.

Eg øvde inn korleis eg skulle seie dei ulike kommentarane og kvar eg skulle ha blikket. Det hjelpte meg til å få fram undertekstane, stemninga i setningane og forsterka kjenslene mine. Eg freista gå inn i dei ulike situasjonane som innhaldet i kommentarane skildra, og let meg gripe og rive med av teksten.

Quintilian meinte at kvar og ein måtte kjenne sine sterke og svake sider og legge tilrette framføringa etter kvar og ein sin natur. Kunnskapen eg hadde tileigna meg frå tidlegare konsertarbeid og erfaringa eg hadde med å halde konsertar, var det eg i den første konserten kunne byggje framføringa mi på. Etter å ha gjennomført dei tre konsertane, er eg blitt meir medviten dei sterke og svake sidene mine. Eg har forstått kva eg kan gjere for å halde intensiteten gjennom ei setning og byggje opp spenninga i ei framstilling. Likeeins kan eg variere dynamikken og oppbygginga i ein konsert. I dag kjenner eg betre min eigen kapasitet.

7.3.3 Utøveren som paratekst

I ein hardingfelekonsert er spelemannen den sentrale formidlaren. Han legg tilrette for musikkoppleving, og han framfører musikken. I kraft av å vere den som framfører musikken og dei munnlege kommentarane er det naturleg å sjå på utøveren som både epitekst og intern peritekst til både dei munnlege kommentarane og til musikken som blir framført på konserten. Epitekstar er dei paratekstane som står så nær teksten at det er uråd å ikkje legge merke til dei. Ein utøvar som snakkar på ein konsert nyttar stemma og sin eigen kropp til å formidle dei munnlege kommentarane. Dersom vi ser på den munnlege kommentaren som ein tekst, vert utøveren ein epitekst til dei munnlege kommentarane. Utøveren blir ein intern peritekst som er i same rommet som dei munnlege kommentarane.

Som tidlegare peika på i oppgåva, kan utøveren også vere ein epitekst og ein intern peritekst til musikken. Utøveren nyttar sin eigen kropp til å framføre musikken og er slik uråd å ikkje legge merke til, med mindre vi lukkar auga. Utøveren blir ein intern peritekst i same rom som musikken der ho kan ha ein påpeikande, hermeneutisk, kontekst skapande, pedagogisk, retorisk og autentisk funksjon. Med dette i mente vert det tydeleg at utøveren si framferd, korleis vedkomande snakkar og legger fram dei munnlege kommentarane vert svært avgjerande for korleis publikum opplever truverde til utøveren. Det spelar igjen inn på korleis dei opplever kontekstane som kommentarane skaper, og i neste steg korleis dei fortolkar musikken.

Den første fokusgruppa peika på at eg hadde vore heilt aleine på scena, utan scenografi som kunne ta fokus vekk frå meg og framføringa mi. Fordi eg stod einsam på scena, blei eg så mykje tydelegare, og det eg sa vart svært viktig i deltakarane si fortolking av slåttane. I den første konserten var eg som paratekst veldig sterk.

7.4 ROM FOR MUSIKKOPPLEVING

I konsertane mine ønskte eg skape spesielle rom for oppleving hos publikum og såg den munnlege kommentaren kunne vere eit verktøy for det. Gjennom innhaldet kunne eg skape kontekstar publikum kunne fortolke slåttane i. Dei munnlege kommentarane blei ein paratekst og bidrog til å fylle eventuelle manglar i situasjonen slik som kontakt mellom scene og sal og kontekstar til slåttane.

I starten av oppgåva skisserte eg metaforen *rom for musikkoppleving* som tilsvarande det professor Willmar Sauter kallar det fiksjonelle nivået. Gjennom arbeidet har eg erfart at eg ved hjelp av den munnlege kommentaren kan guide publikum inn og ut av dette rommet, medvite eller umedvite. Korleis publikum finn vegen inn i rommet, er avhengig av faktorar i musikkformidlinga, men også faktorar utanfor slik som førforståing og lyttarkompetanse. Ved å lage dei munnlege kommentarane til paratestar legg er til rette for at publikum lettare finn vegen inn i rommet.

I framstillinga av det fiksjonelle nivået kommenterte eg at det var viktig at utøveren i størt grad laga paratekstane slik at dei hjelpte til å halde publikum i det fiksjonelle nivået. Ved å gjere rørsler eller kommentere på andre måtar, ville publikum falle tilbake i det artistiske nivået. Eg peika også på at applaus var ein faktor som fleire gonger har rive meg ut av det fiksjonelle nivået. Då erfarar eg eventuelle munnlege kommentarar ført i det artistiske nivået, før eg kan bli guida inn att i det fiksjonelle nivået. Ein annan faktor som kan øydelegge for stemninga i ein konsert og trekke publikum ut av det fiksjonelle nivået, er stemming av instrument. Det kom fram i samtalen i den første fokusgruppa. I konserten i Eikåsgalleriet freista eg stemme så ofte som mogleg under ein applaus, likevel måtte eg stemme både før og etter fleire av kommentarane. Slik følte eg at eg drog publikum ut av det fiksjonelle nivået. Derfor nytta eg til slutt ein ubudd, munnleg kommentar for å forklare kvifor eg måtte stemme så mykje og samstundes beklage at eg øydela for publikum.

I den første fokusgruppa kom det fram at dei munnlege kommentarane var ei naudsynt avbrekk frå musikken. Det var eit pusterom. Slik eg tolkar denne uttalen, var det fint for deltakaren å veksle mellom det fiksjonelle og det artistiske nivået. Då blei opplevinga i det fiksjonell nivået også sterkare.

Dei munnlege kommentarane kan opplevast i det fiksjonelle nivået eller i det artistiske nivået. Med medvite bruk av kommentarane som paratekst som inneheld retoriske verkemiddel, kan utøveren i ein konsert leie publikum mellom nivåa og samstundes legge tilrette for ei rikare musikkoppleving i rommet.

Vi kan sjå føre oss ein stige som fører opp til rom for musikkoppleving som ligg i det fiksjonelle nivået. Stigen kan vere bratt eller nesten flat. Korleis stigen kjennest å klatre i, er opp til publikum og deira klatrekompetanse. Utøveren er i rommet og nyttar alle dei verkemiddel og verktøy ho kan i den munnlege kommentaren for å hjelpe publikum opp stigen¹⁷¹. Føremålet hennar er gjennom dei munnlege kommentarane å skape kontakt med publikum, lage kontekstar og representere seg sjølv slik at publikum

¹⁷¹ Sjølv sagt har spelet også andre paratekstar stor påverknad på om publikum når opp i rommet. Det fell utanfor denne oppgåva.

finn ho truverdig og lettare finn dei kontekstane som skal til for å klatre opp til toppen. Dei startar i det sensoriske nivået i det dei kjem inn i konsertlokalet. Dei klatrar opp i det artistiske nivået og utøvaren nyttar den munnlege kommentarane til å motivere publikum til å klatre lener opp. Ved å informere, underhalde og røre ved kjensler skapar utøvaren kontekstar. Gjennom framføringa og bruk av ethos, logos og pathos skapar ho fleire kontekstar og syner samstundes bilde av seg sjølv som utøvar og person. Til saman skapar dette ei truverde hos publikum som overtyder dei og skapar brei persuasio. Dei er no komne opp i det fiksjonelle nivået. Her har dei tatt med seg alle paratekstane og kontekstane og erfarer og fortolka musikken i eit rom som for dei gjev rikare opplevingar av musikken.

7.4.1 Formidlaren si makt

Den andre fokusgruppa gjorde meg merksam på at eg kunne øydelegge musikkopplevinga til publikum dersom eg fortalte mine opplevingar eller fortolkingar av slåttane etter at eg hadde spelt dei. Grunngevinga var at dei lytta på ein annan måte og leita etter andre ting dersom eg ikkje kommenterte slåttane. Kommenterte eg så etterpå, kunne eg ta frå lyttaren den opplevinga han eller ho nettopp hadde hatt. Her siktar fokusgruppa til den "makta" ein spelemann har som formidlar. Solhjell peikar på ei tilsvarande "makt" hos kunstformidlaren. Makta kjem til syne gjennom dei kontekstane som blir skapt i paratekstane og gjennom dei paratekstane formidlaren nyttar. Her set formidlaren føringar på kva som er "rett eller feil" forståing av kunsten, kva som er høgverdig kunst eller kva som i det heile kan betraktast som kunst. Empirien min syner at både innhald og framføring av dei munnlege kommentarane påverkar musikkopplevinga ved at dei skapar truverde til utøvaren og til musikken. Kjølberg skriv at både paratekstar, kontekstar og samspelet mellom utøvar og publikum kan spel inn på musikkopplevinga. Paratekstane og kontekstane kan framstå som positive med god innverknad på publikum når dei er godt planlagt og gjennomførte. Likevel kan dei øydelegge dersom dei står fram innstuderte og kunstige eller lite gjennomtenkte og tilfeldige.

Oppgåva har freista setje lys på utøvaren sin medvite bruk av munnlege kommentaren for å skape rikare rom for musikkoppleving. Den medvite bruken av munnlege kommentarar handlar om at utøvaren er klar over funksjonane og føremåla kommentaren har i ein konsert, at ho ser si eiga rolle i den og kva som er høveleg innhald med tanke på intensjon og konsertsituasjonen. Forskingsprosjektet viser at kunnskapen om dei munnlege kommentarane stadig er i utvikling fordi den gong på gong blir utfordra. Formidlingssituasjonane og føresetnadene er aldri like. Det gjer musikkformidling spanande.

KAPITTEL 8: OPPSUMMERING OG AVSLUTNING

Formidling av musikk er eit stort emne med mange aspekt. I denne oppgåva har eg valt å sjå på ein liten del av den musikkformidlinga som finn stad i samband med planlegging og gjennomføring av konsertar. Emne er sett lys på frå utøvaren sin ståstad, samstundes som det er systematisert gjennom ein praktiskforskar sin distanse. Arbeidet tek utgangspunkt i to forskingsspørsmål. Det første spørsmålet er:

- På kva måtar kan munnlege kommentarar ha betydning for formidling av slåttar i ein hardingfelekonsert?

Den munnlege kommentaren er ein av mange paratekstar i ein konsert som er del av ei heilskapleg musikkformidling. For å forstå det heilskaplege bilde av musikkformidling, kan det vere nyttig å dele musikkformidlinga inn i grupper slik Kjølberg har gjort. Ho syner til *verksentrert* musikkformidling, *representerande* musikkformidling, musikkformidlaren sin *actio* og *konsertdramaturgisk* musikkformidling. Alle delane heng nøye saman, påverkar kvarandre og fargar til slutt publikum si oppleving av musikken. Når eg i dette forskingsprosjektet har sett på den munnlege kommentaren si betydning for formidling av slåttar i ein hardingfelekonsert, har eg sett bort frå dei fleste andre paratekstane som er tilstades i ein konsert. Bildet som er danna i denne oppgåva er slik sett ikkje det heile og fulle bildet.

I ein hardingfelekonsert har den munnlege kommentaren ulik betydning for formidling av slåttane. Oppgåva peikar på den munnlege kommentaren sitt høve til å gje publikum ei rikare opplevinga av musikken ved at dei endrar avstanden mellom scene og sal, skaper kontekstar til musikken og er del av sjølvrepresentasjonen til utøvaren. Når publikum får eit bilde av utøvaren og gjennom kommentarane blir betre kjend med ho, kan det auke truverde til utøvaren. Truverde er i dag mellom det viktigaste ein utøvar må ha for å lukkast i formidlinga av musikk. Oppgåva peikar på fleire sider ved den munnlege kommentaren og utøvaren som spelar inn på truverde slik som autentisitet og indre og ytre aptum. Kommentaren skal mellom anna høve til situasjonen og til personen som framfører den. Den skal syne at utøvaren er tru mot seg sjølv, at det som blir sagt er sant og at utøvaren står for det ho seier. Utøvaren må kunne leve seg inn i det som blir fortalt og identifisere seg med det. Framføringa bør slik sett vere i tråd med innhaldet.

Innhaldet i kommentaren dannar konteksten som musikken blir plassert i. Konteksten er forståingsråma til publikum som dei kan ta utgangspunkt i når dei fortolkar musikken. Som oppgåva alt har peika på, er den munnlege kommentaren del av ei rekke paratekstar som finn stad i ein konsert. Alle desse paratekstane er med på å danne den totale konteksten publikum plasserer musikken i. Slik også i ein hardingfelekonsert.

Det andre forskingsspørsmålet arbeidet har tatt utgangspunkt i er:

- På kva måtar kan eg gjennom praksisbasert forskning utvikle større formidlingskompetanse kring ein hardingfelekonsert?

Gjennom arbeidet med dei tre konsertane og samtalen i fokusgruppene, har eg fått større innsyn i og forståing av mi eiga utøving og formidling av slåttar i ein

hardingfelekonserter. I oppgåva har eg gjennom metode henta frå aksjonsforskning sameina teori med praksis. Planlegginga og gjennomføringa av konsertane har vore arena der eg har testa teori i praksis, og samtalene i fokusgruppa har gjeve meg innsyn i dei munnlege kommentarane sitt høve til å spele inn på formidlinga av slåttane. Fokusgruppene har også gjeve meg idear til vidare arbeid.

Det totale arbeidet har gjeve meg større innsikt i heilskapleg tenking kring musikkformidling. Sjølv om oppgåva har fokusert på den munnlege kommentaren, har alle delane i arbeidet med konsertane og tileigning av teori, forma meg som utøvar. Eg har mellom anna øvd fram mot konserten og bestemt repertoaret, handsama marknadsføringa i førekant av konsertane, planlagt rekkefølge på slåttane, innhaldet i dei munnlege kommentarane og scenografi. Eg har, slik eg forstår det, jobba på same måten som andre spelemenn i dag arbeider i samband med ein konsert og fått større kompetanse i alle delane. Fordi eg har tatt del i alle ledda i hardingfelekonserterne, har eg også fått større forståing for den munnlege kommentaren si separate betydning i formidlinga av slåttane men også i samanheng med andre paratekstar. Tilbakemeldingane frå fokusgruppene var tilbakemeldingar som krinsa kring fleire paratekstar enn den munnlege kommentaren, sjølv om den stod i sentrum. Derfor ser eg den munnleg kommentaren i perspektiv til både teori og det som hender i praksis.

Det har vore eit spanande prosjekt som har utvikla meg som utøvar og formidlar. Sjølv om prosjektet har avgrensa seg til hardingfelekonserterne, håpar eg det er aspekt i denne oppgåva som kan inspirere andre utøvarar og formidlarar i andre stilartar i arbeidet med musikkformidling.

LITTERATUR

- Aksdal, Bjørn og Sven Nyhus m. fl (1998): *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Andersen, Øyvind (2007): *I retorikkens hage*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Aschehoug og Gyldendal (2005): *Store norske ordbok*. Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Asheim, Håkon (1997): "Konserttradisjonen i hardingfelemusikken" Artikkel i *Årbok for norsk folkemusikk 1997*. Norsk Folkemusikk- og Danselag, Oslo.
- Berge, Rikard (1994): "Spelemenner" Artikkel i *Årbok for norsk folkemusikk 1994*. Norsk Folkemusikk- og Danselag, Oslo.
- Bjørndal, Arne og Brynjulf Alver (1985): *Og fela ho let – norsk spelemannstradisjon*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Borgdorff, Henk (2007): "The Debate on Reserch in the Arts" Artikkel i *Duthe Journal of Music Theory*. Vol.12 1/2007 Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Fjågesund, Sara Telnes (2009): "Hun blev i elfven" – kvinner i slåttespel og -soger. Masteroppgåve ved Høgskulen i Telemark, Institutt for folkekunst på Rauland.
- Gadamer, Hans-Georg (1997): *Sanning och metod i urval*. Utvalg og oversettelse av Arne Melberg. Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg.
- Gilje, Nils og Harald grimen (1995): *Samfunnsvitenskapenes forutsetninger. Innføring i samfunnsvitenskapenes vitensapsfilosofi*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Irving, Dorothy (1987): *Yrke: Musiker. Tankar kring musikkommunikation*. Rikskonserter, Stockholm.
- Irving, Dorothy (1980): "Musikutövaren som förmedlare" Artikkel i heftet *Musikk og skole* 5/1980.
- Irving, Dorothy, Göran Bergendal, Ninni Elliot og Åke Lindström (1977): *Musiken, artisten, publiken*. Rikskonserter, Stockholm.
- Jarvis, Peter (2002): *The Practitioner-Researcher. Developing Theory from Practice*" Oversett til dansk av Kurt Strandberg. Alinea A/S. København.
- Johansen, Anders (2008): *Talerens troverdighet. Tekniske og kulturelle betingelser for politisk retorikk*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Kjeldsen, Jens E. (2009): *Retorikk i vår tid. En innføring i moderne retorisk teori*. Spartacus Forlag, Oslo.
- Kjølbjerg, Kristin (2010): *Rom for romanser. Om konsertdramaturgisk musikkformidling i romansekonserter*. Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Malterud, Kristi (2008): *Kvalitative metoder i medisinsk forskning*. Universitetsforlaget, Oslo.

- Monsen, Britt Astri (1997): Tilrettelagt sceneopptreden. En nøkkel til kommunikasjon med publikum. Hovudfagsoppgåve i musikkformidling ved Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Myklebust, Rolf (1982): Femti år med folkemusikk. Det norske samlaget, Oslo.
- Nesheim, Elef (1994): Med publikum som mål. Norsk Musikkforlag A/S, Oslo.
- Nesheim, Elef, Eline Hjelle og Bjørn Sætre (1997): Fra øverom til scene. Gyldendal Norske Forlag ASA, Oslo.
- Rolf, Bertil (1991): Profession, tradition och tyst kunskap. Bokförlaget nya Doxa, Nora.
- Røsbakk, Ove (2009): "Eg somna jamt i felemusikk då eg var barn" – portrett med Knut Buen. Spelemannsbladet 1/2009. Landslaget for spelemenn, Oslo.
- Solhjell, Dag (2007): Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis. Universitetsforlaget, Oslo.
- Stensland, Per S (2005): "Aksjonsforskning på egen praksis. Metodologiske utfordringer. Sekundærpublikasjon." I Ugeskriftet Læger 2005; 167/22:2402. Verdsveven: lesedato 10.02.2009.
<http://www.ugeskriftet.dk/LF/UFL/2005/22/pdf/VP43059.pdf>
- Sætre, Jon Helge (1994): Musikkformidling som fenomen – en teoretisk drøfting. Hovudoppgåve. Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Vollsnes, Arvid O. (2000): "Folkemusikken – modernisering, organisering og bevaring" artikkel i Norsk Musikkhistorie bind 4. H. Aschehoug & Co, Oslo.

ANDRE KJELDER

E-postar til Mette Brantzeg

http://nn.wikipedia.org/wiki/Anne_Godlid, lesedato 31.07.2010

http://nn.wikipedia.org/wiki/Olav_Tjøninstaul, lesedato 31.07.2010

<http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=tradere&begge=S%F8k+i+begge+ordb%F8kene&ordbok=begge&s=n&alfabet=n&renset=j>, lesedato 01.08.2010

<http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=tradisjon&begge=S%F8k+i+begge+ordb%F8kene&ordbok=bokmaal&alfabet=n&renset=j>, lesedato 01.08.2010

<http://www.kundekompasset.dk/kundeundersoegelser/fokusgruppe/>, lesedato 26.11.2008

<http://www.osafestivalen.no> lesedato 06.09.2010

Logg

Rapport frå Mette Brantzeg.

Refleksjonsnotat

Studieplan. Mastergradsstudiet i utøving. Norgse musikkhøgskole revidert 2007

VEDLEGG: MANUS TIL *VE'DUNDERLÆ*

Det var ein gong ei jente som blei fødd 9. april 1980. Ho såg med eit blått og spørjande blick på verda. Ho såg garden Rognaldtunet, i Svidalen, i Jølster, i Sunnfjord, i Sogn og Fjordane, på Vestlandet i Noreg. Verda var fylt av pappa og mamma og storesøster, og besta og bestefar, nokre kyr, sauer og ein katt. Besta sydde bunadskjorter og vov band. Bestefar slo med ljà og såg til at det meste var som det skulle vere på garden. Slik var verda til jenta. Og jenta plystra til verda og alle rundt seg før ho kunne snakke.

Då jenta var tre år, fekk ho vere med mamma på danseøving. Ho tok etter dei eldre og lærde seg vanskelege stegkombinasjonar. Instruktøren og mamma undra seg.

Då storesøster skulle lære å spele fele, ville den vesle jenta også det. Ho var alt for ung, men ho tagg og ho bad og ga seg ikkje! Det kom såleis i stand at den vesle jenta byrja spele berre fem år gamal. Ho fekk ei lita "kinafele" som vart flittig spela på.

Og med fela vart verda enda større og enda meir vedunderleg!

Den vesle jenta hadde musikken med seg over alt: Når ho rydda rommet, hjelte mamma med oppvasken, sykla, sydde, eller plukka rips så song ho eller plystra. I blant kunne ho drøyme seg vekk og berre syngje, til stor irritasjon for dei som ville at eit arbeid skulle utførast. Verst var det på badet om kvelden. Då kunne storesøster seie: "Må du syngje heile tida? Du blir jo aldri ferdig".

1. Springar etter Johannes Holsen

Sju år gamal skulle juniorspelemannslaget opptre på radioen. Dei skulle syngje og spele eit julevers. Den vesle jenta både grua og gleda seg til dette. Då journalisten sette ein mikrofon opp under nasa hennar, fekk ho med høg puls stotra fram namnet og alderen sin. Opplevinga gjorde sterkt inntrykk.

Og med den opplevinga vart verda endå større, men ikkje så vedunderleg som før.

Jenta var ikkje aleine om å få ein mikrofon opp under nasa si. Faktisk, dette var ein vanleg måte for folkemusikksammlarar å fare fram på. Spelemenn etter spelemenn fekk besøk av desse musikkvitarane, og dei måtte med glede eller irritasjon, gje frå seg noko av musikkskatten sin. Johannes Holsen var ein av dei. Han kom frå Sunnfjord og spelte både alderdommeleg og interessant, og han spelte villeg til dans for både store og små. Jenta fekk lære seg nokre slåttar etter han som ho brukte mykje.

2. Halling etter Holsen.

Då jenta var fire år, spelte storspelaren Lars Skjervheim på kappleik på Voss. Med same Lars byrja spele, byrja ho å danse. Folk peika, smilte og lo. Jenta vart merksam på uroa kring seg, og spurte mamma kva det var. "Det er sikkert noko på scena", svara ho, noko jenta trudde på og såleis held fram med dansen. Lite visste ho at ho dansa til ein som skulle bety mykje for hennar eiga utvikling som spelemann. *Blindeguten*, var ein springar som Lars brukte mykje og som jenta vart spesielt glad i:

3. Blindeguten

Tolv år gamal gjekk ho saman med ein god spelevenn i Sogndal sentrum, og diskuterte feler. Begge var einige om at Helland feler, det var dei beste felene. Begge ønskte dei seg dette. Lite visste ho at berre fire år etterpå, skulle ho arve ei gamal Hellandfele etter onkel til bestefar.

Jenta ønskte og ønskte seg ei slik fele, ei slik vedunderleg fele.

Ein kveld ringde telefonen. Jenta, som då var seksten år, sat med fela si og spelte. Mamma ropa ho måtte ta ei pause. Når nokon snakkar i telefonen, må ein ikkje spele, for då høyrer ein ikkje kva den andre i telefonen seier. Jenta tok ei pause. Det var Magnus Åsnes frå Oslo som ringde. Han ville snakke med pappa. Kven er denne Magnus Åsnes, tenkte jenta? Ho kjende ein merkeleg følelse. Noko stort var i ferd med å skje. Pappa kom inn i stova, han smilte. Magnus Åsnes er søskenbarn til bestefar, sa pappa. Far hans spelte fele og heitte Alf. No hadde Magnus høyrte eit opptak på radioen frå Landskappleiken der jenta spelte fele, og ville vite om denne jenta var dotter hans. Han hadde ei Hellandfele etter faren, som han gjerne ville gje til jenta! Og slik blei det.

Det var eit stort augneblink å sitje med fela i hendene. Den var stor, men ikkje tung, og hadde ein lun og god brunaktig farge. Her og der hadde noko av dekorasjonen falle av, men det gjorde fela enno vakrere, tykte jenta. Og lukta. Lukta fylde ho med ein fryd av glede. Den var mild og vitna om eit liv i hendene til spelemenn som tykte om ho.

Verda vart med eitt både stor og vedunderleg.

Med hellandfela reiste ho på femtiårsfest for spelelæraren Sigmund Eikås. Alle som kunne tenkjast å ha kjennskap til læraren og spelemannen, var der for å hylle han. Dagen etterpå var det etterlag, og jenta vart beden heim på garden til Sigmund. Der var også Lars Skjervheim, han som ho hadde dansa til som fireåring, og som ho no såg på som ein stor helt. Kvar dag, etter skulen, sette ho på CD-en Heimlenge der Lars spela, og kvar dag gjorde ho lekser til denne. Det var stort å få lov å kome nært inn på spelemannen, prate og spele for han. Lars hadde hatt ein bestefar som hette Kjel. Kjel skulle vere ein stor dansar, og best var han til å danse rull. Den dagen Kjel gifta seg, spelte dei denne brudeslåttan i bryllaupet hans:

4. Brudeslåttan hans Kjel Skjervheim

Ein vinterkveld møtte jenta ein drivande dyktig spelemann frå Hardanger. Han hadde høyrte rykte om Hellandfela og ville gjerne prøve den. Spelemannen blei så fasinert over instrumentet at han spontant ville gje ho både gard, hus og traktor, berre han fekk behalde fela. Det gjekk opp for jenta kva klenodium ho hadde arva, og etter dette vakta ho fela med eige liv. Når ho skulle kose seg med fela henta ho fram rolege og draumfulle slåttar. Ho fekk ein kjærleik for brudeslåttane, for eksempel brudeslåttan etter Vrål Kjømbeget. Den låg så godt på instrumentet:

5. Kjømbergen, brudeslått frå Hardanger

Jenta hadde lagt merke til at spelemennene i Hardanger ofte nytta denne brudeslåttan, både i gamal og ny form. Ho hadde lært den nye forma ein gong ho var på kurs. Men jenta merka seg også all slåttane etter Ola og Sjur Håstadbø, to dyktige spelemenn. Særleg glad vart ho i denne springaren etter Sjur:

6. Håstadbøspringar etter Sjur Håstadbø

Felebyte. Sjekkar at fela er stemt. Eventuelt stemmer.

Det var mange i bygda som brukte tida si på musikk, anten folkemusikk, klassisk eller korps. Nesten alle i småskulen var med på leikøving, og alle visste kva folkemusikk var. Og dei tykte at jenta var heilt vedunderleg god til å spele.

Jenta vart ofte nytta til spelemann, og utvikla seg mykje på dette. Om sommaren spelte og dansa ho fast for turistane på Skei Hotell. Kvar gong ho var der kunne ho sjå bort på staden der spelemannen Ole Viken ein gong i tida hadde budd. Av yrke var Ole Viken lærar, men av hjerte var han spelemann. Jenta kunne fleire slåttar etter Ole Viken. Når ho var i god stemning, kunne ho ofte stille om fela og hente fram denne slåttan etter han.

7. Springar etter Ole Viken

Ein gong jenta var på speling, fekk ho høyre *Kjellstadhallingen*. Den gjorde stort inntrykk på ho, og ho var veldig glad den dagen ho fekk lære slåttan. Slåttan var laga av Ola Kjellstad, og for mange er dette eit kraftstykke som folk frå Hornindal brukar slå i bordet med under tevling.

8. Kjelstadhallingen

Fela tok ho med på reiser i ei vedunderleg verd, som syntes uendeleg. Reisa gjekk ikkje berre i notida. Jenta hadde tidleg oppdaga at folkemusikk var ein skatt spelemenn hadde odla fram før henne. Musikken vart ei tidreise som førte ho tilbake til Sjur Helgeland, Ola Mosafinn, Gamlehagen, Spele-Ola, Myllarguten, Ole Bull, Sigurd Borge, Nikolai Sandal, Johannes Nedrebø, Nils Furnes, Anders Reed...

Ein vinter jenta var på kurs, fekk ho lære seg nokre eldgamle slåttar etter spelemannen Anders Sagen. Anders Sagen var frå Vik i Sogn og hadde mykje av spelet sitt etter Ragnvald Berge. Han att hadde mykje etter Gamlehagen som budde i Myrkdalen på Voss og var fødd i 1771. Gamlehagen, var ein framifrå spelemann som gjekk frikar på alle marknader. Jenta laga seg eit bilde av denne Gamlehagen, som ein liten og godlynt kar. Folk sa han hadde ein heilt spesiell dåm i spelet sitt.

9. Brudeslått etter Anders Sagen

Fela var ein god ven, men stilte også store krav. Sidan jenta var vel oppdradd, pliktoppfyllande og grei, vart dagane derfor lange med skulearbeid og lekser før ho endeleg, i to timar kunne drøyme seg vekk i musikken. Då venene byrja gå på diskotek og fest, fekk jenta vanskar med å finne fram i desse miljøa, ho sakna vennen sin, fela. Ei tid sat ho heller heime med fela, eller reiste på arrangement og kappleikar, medan venene utforska ungdomslivet.

Ein gong ho fekk spørsmål om ho ikkje blei lei av å øve, svara jenta. "Nokre må ha kaffi, andre må ha sterkare stoff. Eg må spele fele. Eg er avhengig av det". Sjølv om ho viste at ho var avhengig, var det ikkje lett å bestemme seg for å pakka felekassen og legge ut på ei lang speleferd. Lite visste ho, eller kanskje visste ho, at det ville føre ho vekk frå den vedunderlege verda ho vaks opp i og som ho var så glad i. Ho pakka med seg ein reisetone etter Edvard Brendehaug som både trøysta og gav ny inspirasjon.

10. Reisetonar etter Edvard Brendehaug

Byter fele. Sjekkar at fela er stemt. Eventuelt stemmer.

Første stopp vart å gå i spelelære på Voss. I studiet søkte ho i arkiv og noteskrifter etter gamle slåttar og spelemenn. Her oppdaga jenta ennå meir av musikkskatten frå fortida: Knut L. Sandal kom frå Jølster men flytta til Bergen og budde der største del av

livet sitt. Der var han aktiv i miljøet kring spelemannslaget Fjellbekken. Ho fekk tidleg vite at Knut var ein dyktig spelemann. Då ho endeleg stod med Cd-en i handa, var det mest som ho skalv litt. Ho la den forsiktig i spelaren, og så med eit, opna det seg eit nytt univers. Frå den dagen var Knut L. Sandal, slik som Lars Skjervheim, ein viktig inspirator for jenta.

11. Brudeslått etter Knut L. Sandal

Stemme om fela til nytt felestille

Åra på Voss gjekk fort. Her møtte ho fleire store spelemenn. Leif Rygg blei ein viktig lærar, og av han fekk ho lære *Bjølleslått*. *Bjølleslått* nytta dei i ridande bryllaup. Brud og brudgom rei føre saman med spelemann, og lyden frå dombjøllene på hesten smelta saman med tonane i slåtten:

12. Bjølleslått

Byter fele. Sjekkar at fela er stemt. Eventuelt stemmer.

Den vedunderlege jenta reiste vidare på speleferd til Oslo. Ein haustkveld ho sat på hybelen sin og leita etter nye slåttar kom ho over eit gammalt opptak med Alf Åsnes. Han spelte eit kjømeistervers. Alf Åsnes! Han var den opphavlege eigaren av Hellandfela, og han var i hennar eiga slekt: Og her satt ho med fela og kunne spele slik han hadde gjort. Ho kjente ei stor takksemd. Noko meir vedunderleg kunne ho knapt tenkje seg akkurat då.

Og her er fela, og her er kjømeisterverset.

13. Kjømeistervers

Jenta byrja tidleg å konkurrere i musikk. Det å konkurrere var både ei drivkraft og ein inspirasjon til øving, men det var også tungt å kjenne konkurransen på kroppen, få dom på eige spel og møte kommentarar frå kjende og ukjende. Likevel var kappleiken først og fremst ein arena der ho kunne høyre musikk frå fleire kantar av landet, bli kjent med nye utøvarar og etter kvart utveksle musikalske erfaringar. Ho fekk stor respekt for alle dei ulike dialektane og den store skattekista som denne felles arven var. Musikken frå Vestlandet hadde alltid vore der, og det var naturleg for ho å fordjupe seg i den. Slik vart ho ein formidlar av Vestlandstradisjonen. Det var den skatten ho akkurat då kunne gje til verda. Lite visste ho at ho skulle la seg påverke av heilt andre musikkformer. *Gjelsviken*, ein springar etter Martinus Gjelsvik, var ein slått som ofte vart spelt på kappleik. Jenta lærde den av Håkon Høgemo medan ho studerte på Voss.

14. Gjelsviken, springar etter Martinus Gjelsvik

På si oppdagingsferd i musikkverda la jenta fort merke til nye lydar og musikkuttrykk. Nyfiken som ho var, tok ho mot til seg og samarbeidde med utøvarar frå jazz, improvisert musikk og samtidsmusikk. Heile tida med folkemusikken i ryggmergen. Ho tok steget inn på teaterscena og fann inspirasjon i å samarbeide på tvers av sjangrar. Jenta reiste på turné, møtte nye menneske, lærte seg ny musikk. Det var bra. Det var bra lenge. Men vegen var ikkje alltid like rett, den snirkla seg hit og dit, gjekk oppover og nedover. Og om alt kunne sjå fint ut utanpå, så hadde ho tvil. Tvil i seg sjølv. Tvil til seg sjølv. Skulle ho kunne formidle noko av den vedunderlege verda som ho sjølv sette så høgt og var ein del av? Var ho verkeleg vedunderleg? Ute på speling gav ho alt ho makta, og litt til, men folk ville ha meir. Ho blei sliten, ville kaste fela i veggen. Knuse den. Brenne den. Ho orka ikkje alt maset, ville vere i fred. Ho byrja tenkje 9 til 4, fast

stilling, fast inntekt. Tryggleik. Og jenta tok til å studere. Ho skulle inn i den verkelege verda no, sjølv om den ikkje såg fullt so vedunderleg ut. Men bak i kroken song den vedunderlege verda, og på golvet stod felekassen og opp i den var det nokre feler som lengta. Felene liksom tagg og bad. Dei ga seg ikkje. Innerst inne lengta ho også. (Ho fann trøyst i slåttane frå heimstaden.) Til slutt fann ho ingen annan veg. Ho måtte tilbake til der ho kom frå, og til det som var ein so stor del av ho. Ho såg at ho kunne setje sitt preg på musikken, og med det halde den vedunderlege skatten levande.

15. Brudeslått etter Sigfred Øvrebø, Jølster

Jenta var no vaksen og klar til å bære med seg den vedunderlege skatten ut i verda. Og sidan eventyret er ikkje er kome lenger, og konserten går mot slutten, er det fint at den vesle jenta, som faktisk er blitt stor, får lov til å avslutte med ein slått som har følgt ho sidan ho var veldig lita. Ein springar etter spelemannen Per Underdal. Det seiest at han laga denne ein gong han var på veg opp Flåmsdalen. Og faktisk, i blant kan eg høyre han klatre, puste, stønne og frese på veg opp dei bratte bakkane.

16. Store-Vetle Per

- SLUTT -