

Hvor er tonen?

**Om å lære å synge toner utenfor
et temperert system**

**Om tonalitet i norsk
folkemusikk og ny musikk
inspirert av den**

Guro Utne Salvesen

Masterstudiet i utøving med teoretisk fordypning
Våren 2019
Norges musikkhøgskole, Oslo

SAMMENDRAG

Dette masterarbeidet undersøker temaet tonalitet i norsk folkemusikk, og samtidsmusikk inspirert av den. Gjennom utforskning av egen prosess og tre kvalitative intervjuer undersøkes problemstillingen: *På hvilke måter kan jeg som utøver, som ikke har bakgrunn i folkemusikktradisjon, tilegne meg kunnskap om tonalitet i norsk folkemusikk, og hvordan kan jeg bruke denne kunnskapen i utøving både av norsk folkemusikk og ny musikk inspirert av denne tonaliteten?* Formålet med masterarbeidet er å undersøke hva nyere forskning og tre folkesangere sier om temaet og knytte dette til egen prosess i tilvenningen til en ny type tonalitet. Prosjektets hovedinformanter er: Berit Opheim, Unni Løvliid og Åshild Vettrhus som alle er aktive folkesangere. Arbeidet er av hermeneutisk tilnærming og teoretiske perspektiver er blant annet hentet fra Hans-Georg Gadamer, Michael Polanyi og Paul Ricoeur. Basert på analyser av intervjuene og refleksjoner over egen prosess er hoveddelen av oppgaven delt inn i kapitlene: Språkbyggeren, Håndverkeren og Kunstneren, som alle inneholder presentasjon av resultater og diskusjon. Kapitlene presenterer fra ulike vinklinger hvordan tonalitet i norsk folkemusikk er bevegelig og svevende, og ikke nødvendigvis regelbundet. Det er ved å lytte til og «være i» musikken at tonalitetsforståelsen kan internaliseres.

This thesis examines the topic tonality in Norwegian Folk Music, and contemporary music inspired by this tonality. Through reflection on my own process and three qualitative interviews the following issue is surveyed: *In what ways can I, as a musical performer, with no roots in traditional folk music, acquire knowledge about tonality in Norwegian Folk Music, and how can I use this knowledge in performing both Norwegian Folk Music and new music inspired by this tonality?* The purpose of this thesis is to examine what recent research and three folksingers say about the topic, and connect this to my own process in getting to know a new type of tonality. The project's main informants are: Berit Opheim, Unni Løvliid and Åshild Vettrhus, all active folksingers. My work has a hermeneutic approach, and the main theoretical perspectives are from Hans-Georg Gadamer, Michael Polanyi and Paul Ricoeur. Based on the analysis of the interviews and reflection on my own process, the main part of the thesis is divided into these chapters: The Builder of Musical Language, The Craftsman and The Artist; all of which contain both presentation of results and discussion. The chapters present, from different views, how tonality in Norwegian Folk Music is something soaring and movable, and not necessarily based on rules. By listening to, and «being within» the music, the understanding of tonality is embodied.

FORORD

De siste månedene har vært intense, men guri så spennende! Jeg er takknemlig for muligheten jeg har fått til å dykke inn i et spennende tema, og egen utøving. Nå gleder jeg meg til å vende blikket ut!

Jeg har mange å takke for at jeg fortsatt står oppreist med et masterarbeid i hendene. Kirsten Taranger for snart seks års stødig og varm veiledning på sangtimer, og ellers. Unni Løvlid for inspirasjon og motivasjon til å sette i gang dette prosjektet, og for raushet i alle identitetskriser i vandringen mellom sjangre. Åshild Vetrhus for å vise meg hvilken skatt som ligger gjemt i folkemusikkarkivet for Rogaland. Berit Opheim for gode ord i intervju og ellers. Lasse Thoresen for *Helligkvad* og inspirasjon i arbeidet med musikken hans. Gro Shetelig for god hjelp når tonen ble ekstra vanskelig å finne. Tante Toril og Bror Øyvind for gjennomlesing og hjelp i siste liten.

Gjertrud Pedersen for kloke ord, tålmodighet i mine oppstartsvegringer og enestående veiledning gjennom to år!

Sparringspartner og fjollevenn Sigrid Stubsveen for tidlige morgener i kaffihjørnet, sene kvelder i portvinsstua, avbrekk på fretex og gåturer hjem etter (alt for) lange dager!

Oslo, April 2019

INNHOOLD

SAMMENDRAG.....	3
FORORD.....	5
1 INNLEDNING.....	9
1.1 Bakgrunn.....	9
1.2 Hovedtema.....	10
1.2.1 Problemstilling.....	11
2 TEORI OG METODE.....	15
2.1 Teoretiske perspektiver.....	15
2.1.1 Gadamer og forståelsens sirkel.....	15
2.1.2 Polanyi og den tause dimensjonen.....	16
2.1.3 Ricœur og en litterær innbildning.....	17
2.2 Metode.....	18
2.2.1 Utforsking gjennom egen praksis.....	18
2.2.2 Det kvalitative forskningsintervjuet.....	20
3 SPRÅKBYGGEREN.....	27
3.1 Tidligere forskning.....	28
3.1.1 Steinar Ofsdal om tonaliteten i norsk folkemusikk.....	28
3.1.2 Tellef Kvifte om svevende begrep.....	29
3.1.3 Per Åsmund Omholt om intonasjon i vokal folkemusikk.....	30
3.2 Hvorfor og hvordan bygge språk om tonalitet?.....	31
3.2.1 En muntlig tradisjon.....	32
3.2.2 Institusjonalisering.....	33
3.3 Bygge språk uten regler?.....	35
4 HÅNDVERKEREN.....	37
4.1 Innstudering av folkemusikk.....	37
4.1.1 Ulike kilder å lære nytt repertoar etter.....	37

4.1.2	Fra å høre til å gjøre	41
4.2	Innstudering av samtidsmusikk	46
4.2.1	Min prosess i møte med samtidsmusikken.....	46
4.3	Hvordan jobbe med stemmen?	50
4.3.1	Løvlids halvtoneglissando	51
4.3.2	Waage og de nøytrale ledetonene	52
4.3.3	Shetelig og rammeverket.....	53
4.3.4	Mine erfaringer	55
4.4	Noen fenomener og utfordringer	55
4.4.1	Et øre under utvikling	56
4.4.2	Å høre seg døv	56
4.4.3	Å siga eller stiga	57
4.4.4	Dagsform, humør, temperament og alder.....	58
5	KUNSTNEREN.....	59
5.1	Hvorfor kunstneren?	59
5.1.1	Folkemusikk og utøverrollen.....	60
5.2	Kunstnerisk frihet?.....	60
5.2.1	Frihet i tradisjon.....	61
5.2.2	Frihet i samtid.....	64
5.3	Finnes det grenser for frihet?.....	68
6	AVSLUTNING.....	71
6.1	Konklusjon	71
6.2	Etterord.....	73
	BIBLIOGRAFI	75
	VEDLEGG 1 – VURDERING FRA NSD.....	79
	VEDLEGG 2 - INTERVJUGUIDE.....	81
	VEDLEGG 3 – INFORMASJONSSKRIV	83

1 INNLEDNING

Jeg husker at Unni Løvlid tok tak i én tone og sa at den kunne jeg gjerne synge litt lysere. Det var molltersen det var snakk om, og jeg kunne ikke la det ligge. Det var lenge siden jeg hadde vært så inspirert som etter denne timen, og denne ene tonen som skulle være litt annerledes, litt skeiv, eller, litt sur? Det var akkurat som om en helt ny verden åpnet seg.

1.1 Bakgrunn

Teksten over beskriver en opplevelse jeg hadde på en sangtime med Unni Løvlid oktober 2016. Vi jobbet med en religiøs folketone. Det å synge musikk med en tonalitet utenfor det tempererte systemet var noe jeg hadde gjort lite, i hvert fall lite bevisst. I løpet av bachelorstudiene hadde jeg jobbet målrettet mot et slags klassisk stemmeideal, og denne opplevelsen åpnet for en ny måte å terpe stemmebruk og tenke intonasjon på. Løvlid introduserte meg videre for verket «Helligkvad» av Lasse Thoresen. Et verk for én stemme, skrevet med inspirasjon fra disse spesielle tonene i den norske folkemusikken. Interessen for mikrotonalitet og samtidsmusikk ble vekket.

Sangtiden var en del av et større fag kalt vokal norsk folkemusikk som jeg hadde denne høsten ved Norges musikkhøgskole. I dette faget fikk jeg lov til å synge folkemusikk, musikk jeg alltid hadde hatt stor respekt for, og som jeg også hadde en forestilling om at jeg aldri kunne lære meg fordi jeg ikke hadde vokst opp i et folkemusikkmiljø. I dette faget ble jeg møtt av en åpenhet for at dette var noe alle kunne lære seg, det var ikke bare for de heldige som vokste opp på riktig sted. Jeg er vokst opp i en familie hvor lokalhistorie står veldig sterkt og har de siste årene pleid å si at jeg er vokst opp i et folkemusikkmiljø, bare uten musikken. Kanskje litt enkelt sagt, men det er noe sant i det, og jeg tror det er akkurat der min respekt for tradisjon kommer fra. Det vil si, skulle jeg først lære meg noe om folkemusikken og dens tradisjoner, skulle det være på ordentlig, jeg hadde lyst til å gå inn for å lære meg det grundig.

I løpet av denne høsten oppdaget jeg også at folkemusikktradisjonen fra hjemfylket mitt, Rogaland, var større enn jeg trodde. Dette gav meg inspirasjon til å utforske hva som gjemte

seg i arkivene og lære meg noe av musikken som kanskje ikke hadde vært fremme i lyset på mange år. Det var heller ikke veldig mange utøvere som hadde tatt i bruk denne musikken aktivt. Utøvere jeg kjenner til er Åshild Vetrhus fra Suldal, Mari Ask Helland fra Nærbø og Eivor Time fra Bjerkreim. Det finnes nok flere jeg ikke har vært i kontakt med, men det at det ikke var en lang linje med tidligere utøvere som hadde satt en slags «standard» for hvordan rogalandsmusikk skulle høres ut, var medvirkende til at jeg hadde lyst til å bruke denne musikken som utgangspunkt for mitt fordypningsprosjekt. Både for å kunne være med og løfte frem «sovende» musikk, men også fordi jeg følte en slags frihet i det at det ikke var noen «standard» å forholde seg til.

Jeg endte derfor opp med et prosjekt hvor jeg ønsket å bli bedre på å synge med en annen tonalitetsfølelse enn jeg var vant til. Fokuset på tonalitet skulle fungere som inngangsport til folkemusikken, og ved å finne utvalgte folketoner fra Rogaland med litt utpreget «folkemusikalsk» tonalitet, kunne jeg jobbe med et avgrenset repertoar som var relevant for min bakgrunn. Dette arbeidet skulle danne en bakgrunn for å tolke samtidsmusikk inspirert av folkemusikken på en autentisk måte. Valget av folkemusikk og samtidsmusikk som fordypning var aller mest fordi jeg så at dette var musikk jeg hadde lite erfaring med, men som jeg ønsket at skulle bli en del av min kunstneriske identitet.

1.2 Hovedtema

Masterprosjektet setter fokus på skjæringspunktet mellom norsk folkemusikk og norsk samtidsmusikk, og utøverens ulike roller i møte med musikken. Masteroppgaven presenterer hvordan jeg har jobbet for å sette meg inn i dette musikalske landskapet med spesielt fokus på tonalitetsfølelse. Masterarbeidet har bestått av utforskning gjennom egen praksis og kvalitative intervju av tre utøvere om deres erfaringer rundt tema. Teoretiske perspektiver er hentet fra hermeneutikken. Jeg har jobbet med tonalitet i norsk folkemusikk som en konkret del av prosessen mot å bli den utøveren jeg vil bli. Det er denne konkrete delen som vil bli beskrevet i denne masteroppgaven, resten av prosessen vil likevel prege måten jeg beskriver arbeidet mitt på.

1.2.1 Problemstilling

Hjernen min er ikke vant til tonaliteten i musikken jeg skal jobbe med. Det viktigste for meg nå er å venne hjernen og stemmen til ny tonalitet, og å klare å skille "tempererte" kvarttoner i samtidsmusikk fra den skeive tonaliteten i folkemusikken. (Loggnotat, september 2017)

Jeg gikk inn i dette masterprosjektet med mange spørsmål: Hvordan lære meg musikk med tonalitet utenfor et temperert system når dette ikke er noe jeg har lært gjennom oppveksten? Hva særpreger tonalitet i norsk folkemusikk? Finnes det noen regler for hvilke toner som skal være utenom det vi anser som det «vanlige»? Kan man velge tonalitet, og er tonalitet noe individuelt? Hvordan forholde seg til tonalitet inspirert av norsk folkemusikk i samtidsmusikk? Er det forskjell i hvordan jeg forholder meg til tonalitet utenfor et temperert system i samtidsmusikk og i folkemusikk? Hvordan lære å synge en kvarttone når det står notert en kvarttone i en komposisjon?

Disse ledet meg frem til følgende problemstilling:

På hvilke måter kan jeg som utøver, som ikke har bakgrunn i folkemusikktradisjon, tilegne meg kunnskap om tonalitet i norsk folkemusikk, og hvordan kan jeg bruke denne kunnskapen i utøving både av norsk folkemusikk og ny musikk inspirert av denne tonaliteten?

Begrepsavklaringer

Jeg vil nå definere følgende kjernebegreper i oppgaven: tonalitet, folkemusikk, kunnskap og ny musikk. Tonalitet defineres i Store norske leksikon som en måte å ordne toner og akkorder på som gir en opplevelse av at musikken peker mot et stabilt punkt (Bjerkestrand & Ruud, 2019). Jeg velger å bruke begrepet i den forstand at jeg forstår det som hvilke tonehøyder og intervaller musikken består av. Folkemusikken har vært kjent for en særegen tonalitet, og det er denne jeg prøver å beskrive og forstå. Jeg har på generell basis gått bort fra å bruke konkrete ord som mikrotonalitet selv om det kunne vært nærliggende å bruke i forbindelse med samtidsmusikk. I tilfellene hvor jeg har benyttet meg av mer konkrete begrep beskrives det nærmere enten i brødteksten rundt eller i fotnote.

I problemstillingen bruker jeg ordet folkemusikk, mens i oppgaven for øvrig veksler jeg mellom å bruke ordene folkemusikk og folkesang. Jeg har utelukkende jobbet med sang, men har valgt ordet folkemusikk fordi det omfatter kunnskap både om folkemusikk generelt og folkesang spesielt. Begrepet kunnskap omfatter både teoretisk kunnskap og praktisk kunnskap. Ny musikk har i denne sammenheng betydningen samtidsmusikk og andre nye komposisjoner, arrangement og improvisasjoner.

Målsetninger

Hovedmålet for dette masterprosjektet har vært å lære å synge med en annen tonalitet enn det jeg var vant med; tonalitet i norsk folkemusikk og ny musikk inspirert av den. For det første ville jeg tilegne meg kunnskap om tonalitet i norsk folkemusikk både ved å lese om, lytte til og lære meg tradisjonsmusikk og ny musikk skrevet inspirert av denne musikken. For det andre ville jeg at norsk folkemusikk, spesielt med fokus på musikken fra Rogaland, skulle bli en del av min kunstneriske identitet. For det tredje ville jeg utforske hvordan jeg som utøver kan bruke den kunnskapen jeg har opparbeidet meg inn i nye og/eller egne musikalske uttrykk. Det er med andre ord snakk om å *bygge språk*, å lære et *håndverk* og å kunne bruke det *kunstnerisk*.

Avgrensning og tidligere arbeid

Oppgaven som helhet vil inneholde mine betraktninger, mine refleksjoner og min forståelse av temaet tonalitet i norsk folkemusikk knyttet til det å være en utøvende sanger.

Gjennomgang av utvalgt forskning, samt intervjuer av tre andre utøvere legger sammen med egen prosess grunnlaget for drøftingen.

Jeg vil ikke beskrive sangteknikk på generell basis, men heller egen prosess i arbeidet med min stemme. Én utøver er antakeligvis ikke nok til å utvikle et teoretisk sangteknisk grunnlag, og det er heller ikke relevant for dette prosjektets problemstilling og mål. Selve tematikken rundt hvordan utøvere kan lære seg tonaliteten i norsk folkemusikk har vært belyst før blant annet i Helene Waages hovedoppgave fra 1995: *Hørelære og mikrotonalitet*. Det har også vært jobbet mye med i Lasse Thoresen og Gro Shetelig's prosjekt *Concrescence* (Thoresen, 2019). Både Waages hovedoppgave og *Concrescence*-prosjektet er utarbeidet hovedsakelig fra et hørelæreperspektiv, jeg ønsker å belyse temaet og prosessen fra utøverens side.

Kilder

Av tidligere forskning har jeg hovedsakelig satt meg inn i artiklene «Tonaliteten i folkemusikken» (Ofsdal, 2007), «Svevende intervaller – svevende begrep» (Kvifte, 2012) og «Mælefjølssvisa – toner i bevegelse. Om intonasjon i vokal norsk folkemusikk» (Omholt, 2015). Jeg har ikke sett det som hensiktsmessig for problemstillingen å redegjøre for alt jeg har funnet av tidligere forskning om tonalitet i norsk folkemusikk, og har derfor valgt meg tre av de nyere artiklene jeg kunne finne om temaet. Disse referer alle til tidligere forskning og står som hovedkilder til den kunnskapen jeg har bygget meg opp.¹

Som musikalsk materiale å utforske egen prosess gjennom, har jeg jobbet med tre ulike typer repertoar som alle på ulike vis har en annen tonalitetsfølelse enn hva jeg er vant med: arkivopptak, samtidsmusikk inspirert av folkemusikk og egne arrangement, improvisasjoner og komposisjoner med inspirasjon fra folkemusikken. Oppgaven beskriver hovedsakelig arbeidet med folketoner fra Rogaland, *Helligkvad* av Lasse Thoresen og «Ku-lokk» etter Marit Jensen Lillebuen (Thoresen, 1997). Innstudering av et par verk av komponisten Karin Rehnqvist og arbeidet i en folkesangtrio kalt IMOG blir også nevnt i oppgaven.

For tiden samarbeider jeg med komponisten Martin Ødegaard om et bestillingsverk inspirert av tonalitet i norsk folkemusikk. Bestillingsverket ferdigstilles etter denne oppgaven er levert, og vil derfor bli nevnt i liten grad i teksten. Utgangspunktet for masterprosjektet var å bli bedre på å tolke samtidsmusikk inspirert av folkemusikk, og derfor ser jeg på fremføringen av bestillingsverket som et resultat av prosjektet som helhet.

Form og innhold

Videre i oppgaven følger først kapittel 2 som legger det teoretiske og metodiske grunnlaget for resten av oppgaven. Masteroppgavens hoveddel er bygget opp av tre kapitler, kap. 3: Språkbyggeren, kap. 4: Håndverkeren og kap. 5: Kunstneren. Alle inneholder beskrivelser av min prosess, resultater av intervjuer og diskusjon. Språkbyggeren viser til tidligere forskning og utforsker hvordan man kan bygge språk om tonalitet. Håndverkeren beskriver innstuderingsprosesser og hvordan jeg har jobbet med stemmen. Kunstneren utforsker hvilke

¹ For mer lesing om tonalitet i norsk folkemusikk sjekk ut f.eks.: *Norsk folkemusikklags skrift nr. 15 – Tonalitet i folkemusikken* (Thedens, 2001) og *Fanitullen* kap. 6 (Sevåg, 1993)

kunstneriske friheter man kan ta seg i bruken av tonalitet. Til slutt følger et avslutningskapittel hvor jeg samler trådene og reflekterer over hva jeg har lært.

2 TEORI OG METODE

2.1 Teoretiske perspektiver

Jeg gikk inn i masterprosjektet med en tanke om at tonalitet var en avgrenset del av folkemusikken som jeg lett kunne lære meg i løpet av to år, men i løpet av disse årene har det åpnet seg en helt ny verden av forståelse. Dess lenger inn i dybden av temaet jeg går, desto flere dører åpner seg. Jeg får stadig en ny forståelse av hva tonalitet i norsk folkemusikk kan være, og hvordan jeg kan bruke forståelsen jeg får i egen utøving. Dette kan sees på som en sirkel av forståelse, og den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer beskriver denne i tekster om den hermeneutiske sirkelen (Om forståelsens sirkel, 2003)².

Masterprosjektet er forankra i en hermeneutisk tankegang, og jeg har valgt meg ut tre tekster som teoretiske perspektiver på det arbeidet jeg har lagt ned. Gadamers tekst «Om forståelsens sirkel» for å beskrive hermeneutiske prosesser. Den ungarsk-britiske filosofen Michael Polanyis bok *Den tause dimensjonen* (2000)³ for å sette ord på at mye kunnskap om tonalitet kan være internalisert i utøverne. Den franske filosofen Paul Ricœurs artikkel «Hva er en tekst? (Å forstå og forklare)» (2014)⁴ for å beskrive hvordan kunnskap forandrer seg i takt med omgivelsene. Jeg vil nå gi en presentasjon av disse.

2.1.1 Gadamer og forståelsens sirkel

I teksten om forståelsens sirkel beskriver Hans-Georg Gadamer hvordan man ser det man leser, eller lærer, i lys av det man allerede kan. Gadamer skriver: «Å forstå det som står i teksten, betyr å utarbeide et [...] for-utkast, som [...] alltid blir revidert i lys av det som åpenbarer seg etter hvert som man trenger lenger inn i tekstens mening» (Gadamer, 2003, s. 37). Jeg tolker det som at man går inn i forståelsessituasjonen med en egen for-forståelse, og det er denne som styrer hvordan man tolker en tekst. Etter at man har fortolket en tekst, vil

² Originalutgave (1959) utgitt i *Gesammelte Werke*, Tübingen: J.C.B Mohr (Paul Siebeck) 1990 – 95. Jeg har brukt Helge Jordheims oversettelse utgitt i 2003.

³ Originalutgave utgitt i 1967 av Doubleday, N. Y. og Routledge & Kegan Paul, London. Jeg har brukt Erlend Ras oversettelse utgitt i 2000.

⁴ Originalutgave utgitt som «*Q«est-ce qu«un texte?*», fra *Du texte ^ l«action – Essais d«hermeneutique 2* (pp. 153 – 178) av Editions du Seuil 1986. Jeg har brukt Karit Elise Valens oversettelse utgitt i 2014.

forståelsen endre seg, og man vil neste gang man leser teksten fortolke den med bakgrunn i den nye forståelsen.

«Den som vil forstå en tekst må [...] være rede til å høre hva den har å si» (Gadamer, 2003, s. 38). Jeg leser dette som at man må være mottagelig for at ikke alt er slik man tror når man starter et prosjekt, at ikke for-forståelsen og forventningen er det endelige svaret. Jeg ser på tonalitet i norsk folkemusikk som min tekst, og «teksten vet bedre enn vår egen for-mening egentlig vil tillate» (Gadamer, 2003, s. 40).

For eksempel startet jeg dette prosjektet med en for-forståelse om at jeg bare måtte forstå hvilke toner som skulle være annerledes enn det jeg var vant til, for å lære meg å synge med «folkemusikalsk» tonalitet. Det har derimot åpnet seg så mye mer i denne verdenen enn jeg kunne forestille meg på forhånd. Jeg har måttet være åpen for at temaet jeg har valgt å fordype meg i, er mindre konkret enn jeg først trodde. Jeg hadde en forståelse av at jeg skulle tilegne meg en gitt kunnskap for å lære meg å synge med en spesiell tonalitet, men i løpet av de siste årene har jeg skjønnet at jeg i større grad må fortolke meg til kunnskapen så den gir mening for meg. At det ikke nødvendigvis finnes en fasit om tonalitet i norsk folkemusikk.

2.1.2 Polanyi og den tause dimensjonen

Det er store deler kunnskap vi har som vi ikke helt klarer å sette ord på hva er. Filosofen Michael Polanyi kaller dette taus kunnskap og undersøker det nærmere i boka *den tause dimensjonen* (Polanyi, 2000). I denne boka forklares den tause kunnskapen som relasjonen mellom to ledd; det proksimale og det distale. Ordvalget er tatt med utgangspunkt i anatomien, hvor det proksimale er noe som er nært oss, noe vi har kunnskap om, men ikke klarer å formulere i ord. Det distale er noe som er fjernt fra oss, som vi bruker den proksimale kunnskapen for å sette ord på. Det er nettopp denne prosessen, det at vi bruker proksimal kunnskap for å forstå eller fortolke noe distalt, relasjonen mellom det proksimale og det distale, som er den tause kunnskapen.

Eksempler på taus kunnskap kan være internalisering av moral og verdier som en del av oppveksten. Moral og verdier kan kanskje sees på som noe som blir en del av oss og vår personlighet, det er ikke alltid lett å sette ord på, det bare er en del av oss. Det er på sett og vis kanskje det samme vi gjør når vi lærer å spille et instrument, kunnskapen å håndtere og spille et instrument internaliseres i kroppen vår. Av denne grunn kan det være mange musikkpedagogers store utfordring å sette ord på de delene av det å spille et instrument som

man har brukt mange år på å internalisere selv. Det tar tid å få fysiske teknikker til å sette seg som taus kunnskap man anvender uten å egentlig tenke seg om, og når det først har blitt internalisert, kan det være vanskelig å sette ord på hva det er og lære det bort. Kanskje tonalitet i folkesang er en form for slik taus kunnskap?

Polanyi skriver at «dette viser oss at det ikke er ved å se på ting, men ved å være i dem at vi forstår deres samlede mening» (Polanyi, 2000, s. 27). Han skriver ikke primært om musikk, men denne setningen forteller meg at det er ved å fysisk erfare noe at man kan forstå en helhet. Kanskje dette er overførbart til temaet tonalitet i norsk folkemusikk, slik at jeg fysisk må erfare folkemusikk og tonalitet for å forstå det og lære meg det?⁵

2.1.3 Ricœur og en litterær innbildning

I teksten «Hva er en tekst? (Å forstå og forklare)» beskriver og diskuterer Paul Ricœur hvordan en fysisk ytring i utgangspunktet kan sees på som avhengig av sine omstendigheter (Ricœur, 2014).

Jeg tolker hovedbudskapet i teksten på følgende måte: Når noe blir nedtegnet i skrift står teksten for seg selv, og er ikke lenger avhengig av sin forfatter og sine omstendigheter for å kunne fortolkes. I møte med en ny leser, lever teksten et nytt liv. Man har som leser av teksten, gjennom fortolkning, i oppgave å forstå teksten ut ifra samtidens omstendigheter. Leseren kan videre bruke sin fortolkning av en tekst til å produsere en ny tekst, som igjen frigjøres fra sin forfatter og sine omstendigheter så snart den fortolkes av en ny leser. Slik dannes det et forhold fra tekst til tekst. Ricœur kaller dette en litterær innbildning, når de skrevne ordene blir ord for seg selv, fordi omstendighetene rundt teksten slik de var, ikke lenger finnes (Ricœur, 2014, s. 63).

I arbeidet med folkemusikk har jeg syntes det har vært spennende å se på arkivopptak, innspillinger, transkripsjoner og den musikken som lever muntlig i dag som folkemusikkens litterære innbildning. Hvis jeg her tenker på folkemusikk som teksten jeg skal fortolke, presenterer det jeg kaller folkemusikkens litterære innbildning kanskje bare bruddstykker av hvilket mangfold som har vært i norsk folkemusikk. Samtidig er det denne sannheten vi kjenner. Folkemusikk har vært en muntlig tradisjon, hvor utøverne kanskje ikke husker hele

⁵ Dette undersøkes nærmere i kap. 3.2.1

sanger, finner på egne variasjoner, eller rett og slett velger hva de lærer bort til neste generasjon. På dette vis har musikken levd fra generasjon til generasjon, noe har forsvunnet med tiden, mens noe har kommet til.

Mange har prøvd å sette ord på hva tonalitet i norsk folkemusikk er, og hvor den kommer fra, men vi har ikke muligheten til å gå tilbake i tid å finne ut hva det tidligere har vært, og om det er det samme i dag. Vi kan lese om det, vi kan lytte til opptak og vi kan innbille oss hvordan ting har vært, men vi vil aldri kjenne musikken i alle de omstendighetene den har vært igjennom før den har møtt oss. Det er nettopp på grunn av dette at både Ricœur spesielt og hermeneutikken generelt har blitt så gjeldende for meg. Det finnes kanskje ingen sannhet, jeg må bare fordype meg i temaet for å få en forståelse som gir mening for meg.

2.2 Metode

Masterarbeidet baserer seg hovedsakelig på utforsking gjennom egen praksis og analyser av tre kvalitative intervjuer. Gjennom arbeidet med ulikt repertoar over tid har jeg undersøkt egen prosess, hvilke metoder som fungerer og ikke, og hvordan tonalitetsbegrepet mitt utvikler seg. Jeg har gjennomført tre kvalitative intervjuer med utøverne Berit Opheim, Åshild Vetthus og Unni Løvlid for å få deres perspektiver på problemstillingen min og utfordringene man kan møte på.

2.2.1 Utforsking gjennom egen praksis

Egen praksis

Jeg har benyttet meg av flere ulike metoder for å tilegne meg kunnskap om tonaliteten i norsk folkemusikk. Jeg har lest om, hørt om, lyttet til og snakket om tonalitet i norsk folkemusikk. Jeg har lært meg utvalgt norsk folkemusikk og ny musikk inspirert av den både ved å lære av andre, lære etter arkivopptak og ved å lære etter transkripsjoner eller noter. Jeg har også utforsket hvordan jeg kan bruke kunnskapen til å arrangere, improvisere og komponere ny musikk, spesielt sammen med sangerne Malin Alander og Ingebjørg Lognvik Reinholdt. Vi startet høsten 2017 en folkesangtrio kalt IMOG i forbindelse med en folkesangkonferanse ved Norges musikkhøgskole. Temaet her var nettopp folkesang og tonalitet. Slik har jeg opparbeidet meg både teoretisk kunnskap, praktisk kunnskap og kunstnerisk frihet.

I løpet av masterstudiet har jeg også besøkt folkemusikkarkivet for Rogaland ved Ryfylkemuseet to ganger. Her har jeg fått sitte i timevis og lyttet til mange ulike kilder og

sanger. Arkivet inneholder blant annet ei stor samling digitaliserte lydopptak av folkemusikk fra hele fylket, samt notemateriale og tekster om folkemusikk i Rogaland. Det eldste lydopptaket er fra 1948 (Ryfylkemuseet, 2019).

Gjennom hele prosessen har jeg loggført de erfaringer jeg har gjort meg. De gangene jeg plutselig har hørt noe annet enn jeg har hørt tidligere, har jeg skrevet ned hvilke tanker jeg har gjort meg rundt det og hva jeg har klart å utføre rent sanglig. I oppgaven bruker jeg noen sitater fra disse loggnotatene for å vise hva jeg tenkte da, og hva jeg tenker nå, for å tydeliggjøre prosessen jeg har vært gjennom.

Borgdorff og debatten om forskning i kunst

Henk Borgdorffs artikkel «The debate on research in the arts» er et innlegg i debatten om forskning i kunst, og han diskuterer forskjellen på å forske *på*, *for* og *i* kunst (Borgdorff, 2006). Han har tatt utgangspunkt i Christophers Fraylings tredeling av kunstnerisk forskning: «Research into art», «Research for art» og «Research through art» for å forklare hvordan man kan definere forskning på kunst (Frayling, 1993). Borgdorff omformulerer tredelingen til «Research on the arts», «Research for the arts» og «Research in the arts».

I følge Borgdorff er forskning *på* kunst når man forsker på kunsten som et objekt fra en teoretisk distanse, forskeren er ikke del av kunsten han forsker på. Eksempel på dette kan være om man forsker på noe fra et historisk perspektiv, og denne typen forskning er utbredt blant annet innen musikkvitenskap. Forskning *for* kunsten har ifølge Borgdorff som mål å frembringe ny kunnskap som er nyttig for kreative prosesser eller i et kunstnerisk produkt. Eksempel på dette kan være forskning på utvidede spilleteknikker, eller om man utvikler nye metoder for innstudering eller lignende. Forskningen vil kunne være til hjelp for andre i en kreativ prosess. Forskning *i* kunsten er ifølge Borgdorff når forskeren og kunsten er uatskillelige, kunstneren forsker på eller gjennom egen praksis (Borgdorff, 2006). Dette masterarbeidet kan plasseres i Borgdorffs kategori *i* kunst, men kanskje enda tydeligere i det Frayling beskriver som *gjennom* kunst. I stedet for å forske på noe spesifikt utenfor seg selv, forsker man heller gjennom å selv gjennomføre eller være i det man forsker på. På denne måten får man kanskje tilgang på helt andre erfaringer enn ved forskning *på* kunst.

Her kommer den hermeneutiske forankringen inn. Stieg Mellin-Olsen skriver i sin bok om *Samtalen som forskningsmetode* at «i hermeneutisk forskning har forskeren selv betydning for forskningsprosess og resultat» (Mellin-Olsen, 1996, s. 21). Noe som leder meg videre til beskrivelsen av det kvalitative forskningsintervju som metode.

2.2.2 Det kvalitative forskningsintervjuet

I problemstillingen til dette masterarbeidet stiller jeg meg spørsmålet hvordan jeg som utøver kan tilegne meg kunnskap om tonalitet i norsk folkemusikk, og hvordan jeg kan bruke denne kunnskapen i min utøving. For å undersøke denne problemstillingen har jeg intervjuet tre utøvere som jobber med den typen repertoar jeg har jobbet med. De har alle vært utøvere i en del år, og jeg ønsket å høre hvilken kunnskap de hadde om temaet, hvordan de har tilegnet seg den kunnskapen, og hvordan de bruker den i egen utøving i dag.

Jeg støtter meg hovedsakelig til bøkene *Hvordan gjennomføre undersøkelser?* (Jacobsen, 2015), *Samtalen som forskningsmetode* (Mellin-Olsen, 1996), *Kvalitative metoder* (Brinkmann & Tanggaard, 2015) og *Det kvalitative forskningsintervju* (Kvale & Brinkmann, 2009) i beskrivelsen av intervjumetoden.

Hva kan jeg få ut av kvalitative forskningsintervjuer, og hvordan skal jeg gjennomføre dem? Kvalitative forskningsintervju kan defineres som en «samtale om et fenomen som tolkes systematisk av begge parter for å bringe frem ny forståelse» (Mellin-Olsen, 1996, s. 25). Dette leser jeg som en hermeneutisk tilnærming til metoden. Eller som Kvale og Brinkmann beskriver det i sin bok: «Forskningssamtalen er et intervju der det konstrueres kunnskap i samspill eller interaksjon mellom intervjueren og informanten. Et intervju er en utveksling av synspunkter mellom to personer i samtale om et tema som opptar dem begge» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 22). I motsetning til kvantitative undersøkelser søker vi altså ikke generaliserende resultater, men heller et innblikk i hvordan et utvalg av informanter tenker rundt temaet man utforsker. Det å ha snakket med andre utøvere om problemstillingen min har gitt meg mye verdifull kunnskap jeg ikke ville fått tilgang på ellers. Som Brinkmann og Tanggaard skriver: «Når vi intervjuer mennesker, gjør vi det for å få adgang til å høre om deres opplevelser av forskjellige fenomener i deres livsverden» (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 31)

Det semistrukturerte intervjuet

I mitt masterprosjekt fant jeg ut at det var det som kalles det semistrukturerte intervjuet som egnet seg best til å undersøke hovedproblemstillingen min. I det semistrukturerte intervjuet har man gjerne laget en intervjuguide⁶ og planlagt hovedtemaer og spørsmål på forhånd, men

⁶ Se vedlegg 2

er samtidig åpen for at dette endrer seg etter hvordan samtalen forløper. Intervjuet er som en interaksjon mellom forskerens spørsmål, hvor noen er planlagt og formulert i en intervjuguide på forhånd, og intervjupersonens svar (Brinkmann & Tanggaard, 2015, s. 36).

I intervjuguiden min hadde jeg forberedt spørsmål som dreide seg rundt temaene generelle tanker om tonalitet i norsk folkemusikk, innstudering av folkemusikk, innstudering av samtidsmusikk og samarbeid med komponister og andre musikere. Interaksjonen mellom informanten, meg og mine spørsmål ble avgjørende for hvilke temaer som ble snakket mest om i de ulike intervjuene. Informantene ble intervjuet hver for seg, og sitatene fra intervjuene står derfor uavhengige av hverandre. Når jeg velger å sette noen sitater fra de ulike informantene opp mot hverandre, er det fordi jeg har tolket meg frem til at det kan handle om noe av det samme. Det er viktig for meg å poengtere at jeg ikke vet hvordan de tre intervjupersonene ville ha respondert på hverandres utsagn om intervjuene var gjennomført som en gruppesamtale.

Etikk

Prosjektet er meldt inn til og godkjent av Norsk senter for forskningsdata⁷. I forberedelsene lagde jeg en intervjuguide og et informasjonsskriv⁸ til informantene i utvalget. Ved gjennomføring tok jeg lydopptak av intervjuene som i etterkant ble transkribert og analysert. Lydopptak slettes ved prosjektets sluttdato. Analysedata blir presentert og diskutert videre i oppgaven, og sitatene er blitt godkjent av informantene før publisering. Jeg har med tillatelse fra informantene valgt å ikke anonymisere dem både på grunn av deres relasjon til meg, og fordi deres posisjon i norsk folkemusikkliv for øvrig er relevant for drøftingen av analysedata.

Informantene

Tre folkesangutøvere har i dette masterprosjektet blitt engasjert både som sanglærere for meg og som informanter i intervju. Utøverne er Berit Opheim, Unni Løvlid og Åshild Vetrhus, og alle har høyere utdanning innen musikk. Det finnes både positive og negative sider ved å ha samme utvalg engasjert både som lærere og som informanter. Dette kommer jeg tilbake til

⁷ Se vedlegg 1

⁸ Se vedlegg 3

etter en kort presentasjon av de tre. Presentasjonene er basert på samtaler med de tre og øvrige relevante kilder.

Berit Opheim (1967) fra Voss

Intervjuet med Berit Opheim ble gjennomført 8. november 2018 og varte i 50 minutter. Hun er ansatt som førsteamanuensis i folkesang ved Griegakademiet i Bergen og Ole Bull akademiet på Voss. Hun har sin utdannelse i klassisk sang fra Bergen musikkonservatorium og Norges Musikkhøgskole, men er i dag kanskje mest kjent som folkesanger. Hun er og har vært aktiv utøver i rundt 30 år, medvirker på 35 plater og har blant annet gitt ut tre soloplater, hvorav den første ble nominert til Spellemannspris. Hun har også vært solist på plateinnspillinger med Oslo Kammerkor og Det norske solistkor, og var inntil nylig medlem av Trio Mediaevel. I en årrekke har hun samarbeidet tett med komponister og utøvere som Lasse Thoresen, Henrik Ødegaard, Karl Seglem, Gabriel Fliflet, Rolf Lislevand, Grete Pedersen og Bjørn Kjellemyr. Hun har vunnet landskappleiken i Vokal klasse A tre ganger, og mottatt flere priser, blant annet Gammleng-prisen i 2003; for innsats på fonograminnspillinger. Opheim er også engasjert i å formidle folkesangen videre og var blant annet med å lede prosjektet «Småkvedarane fra Voss» fra 1993 – 2004 (Bitustøyl, 2017).

Unni Løvlid (1976) fra Hornindal

Intervjuet med Unni Løvlid ble gjennomført 7. januar 2019 og varte i 60 minutter. Hun er ansatt som førsteamanuensis i folkesang og som leder for folkemusikkstudiet ved Norges Musikkhøgskole. Hun var den første som tok hovedfag i folkesang ved Norges Musikkhøgskole og i Norge. Løvlid er og har vært aktiv utøver i mange år og er kjent for sin vilje til å jobbe på tvers av landegrensener og sjangre. Hun har turnert i land som India, Kina, Japan, Tyskland og Frankrike. Hun har gitt ut seks soloplater, medvirket på en rekke andre innspillinger, og har samarbeidet med musikere og komponister som Arne Nordheim, Lasse Thoresen, Jon Øyvind Ness, Håkon Thelin, Terje Isungset, Grete Pedersen, Eva Quartet og Garth Knox. Løvlid har vunnet landskappleiken i vokal klasse A én gang, i 2006 ble hun kåret til årets folkemusiker og i 2007 mottok hun Gammleng-prisen for folkemusikk. I 2007 vant hun også Spellemannsprisen i klassen samtidsmusikk for utgivelsen Draumkvedet av Arne Nordheim og hun har mottatt Statens kunstnerstipend to ganger. Løvlid har vært opptatt av å formidle videre tradisjonen fra Hornindal og gav i 1999 ut sin debutsoloplate med tilhørende visebok, *So, ro liten tull* som består av 63 barnesanger. Viseboken ble utgitt noen år senere (Løvlid, 2003).

Åshild Vetrhus (1978) fra Suldal

Intervjuet med Åshild Vetrhus ble gjennomført 1. desember 2018 og varte i 45 minutter. Vetrhus er ansatt som arkivar og leder for folkemusikkarkivet for Rogaland ved Ryfylkemuseet. Hun har en bachelorgrad i musikkpedagogikk og folkesang fra Norges Musikkhøgskole, og har også vært ansatt som lærer i folkesangdidaktikk ved samme skole. Vetrhus jobber ellers som frilansmusiker og er blant annet medlem av gruppa «Tindra» sammen med musikerne Jorun Marie Kvernberg og Irene Tillung. Hun er og har vært involvert i mange musikalske prosjekt med musikere fra ulike land, blant annet Andreas Ulvo, Morten Barrikmo, Solbjørg Tveiten, Sigbjørn Apeland, Russudan Meipariani, Jon Balke og den polske trioen Króke. Vetrhus har vært produsent på to plater og er kvalifisert for vokal klasse A på landskappleiken. I 2006 var hun sammen med gruppen Tindra nominert til spellemannsprisen i klassen folkemusikk for albumet «Lukkeleg vaking» og i 2011 spilte hun konserter med samme gruppe på den første Jaffna Music Festival på Sri Lanka (Norsk Folkemusikkformidling, 2019).

Hvorfor akkurat disse?

Jeg har valgt å begrense utvalget av informanter til utøvere som er aktive i dag. Jeg hadde lenge lyst til å inkludere enten gehørlærere eller komponister med erfaringer som kunne være relevante, men jeg falt til slutt tilbake på å velge tre utøvende folkesangere fordi jeg så det som mest hensiktsmessig for oppgavens problemstilling. Oppgaven er mer av kunstnerisk tilnærming enn pedagogisk, og det er utøvernes opplevelse av tonalitet jeg har vært ute etter.

Det kunne ha vært en idé å inkludere utøvere uten høyere utdanning i musikk, de hadde kanskje brukt andre ord for å beskrive tonalitet i norsk folkemusikk, men dette er en del av den avgrensningen jeg har valgt å gjøre med tanke på hva jeg synes var hensiktsmessig for å undersøke problemstillingen. Jeg kunne også valgt utøvere med større spredning i alder, for å vise tydeligere ulike generasjoners syn på temaet. Samtidig tenker jeg at i en kvalitativ undersøkelse som dette, hvor utvalget er så lite, vil man ikke få noe generelt innblikk i hvordan ulike generasjoner tenker om et slikt tema. Dersom målsetningen var å få et generelt innblikk, hadde det vært mer relevant å gjøre en kvantitativ undersøkelse i ulike aldersgrupper for å sammenligne.

Grunnen til at jeg har valgt akkurat disse tre utøverne er fordi de alle tre på ulike måter har vært igjennom den prosessen jeg er midt i nå, og samtaler med dem kan belyse ulike aspekter ved problemstillingen. Opheim tok en klassisk utdanning, men endte opp i en mer sjangerfri

karriere, med hovedfokus på folkesang. Løvlid jobber bredt og i et musikalsk felt som jeg synes er veldig spennende; samtidsmusikk, oftest med utgangspunkt i at hun er folkesanger. Vetrhus er fra Rogaland og har brukt samme arkiv som jeg bruker for å oppdage nytt stoff. Hun har tilnærmet seg Rogalandstradisjonen hovedsakelig med arkivopptak fra folkemusikkarkivet i Rogaland, og den tidligere formidleren ved arkivet, Ruth Anne Moen, som kilder. På samme vis bruker jeg henne og opptak fra samme arkiv som kilder. Alle informantene har i større eller mindre grad erfaring med å samarbeide med komponister, noe som har vært viktig for meg fordi jeg samarbeider med komponisten Martin Ødegaard om et nyskrevet verk til den kunstneriske sluttpresentasjonen.

Til sammen representerer de tre informantene og jeg på en måte fire «generasjoner» med akademisk musikkutdannede folkesangere, ikke i alder, men med tanke på hvilke år vi studerte. En av utfordringene med dette er at alle har vært elever hos generasjonen over. Opheim har vært lærer for oss alle, Løvlid har vært lærer for Åshild og meg, og Åshild er nå min lærer. Dette kunne ha vært en ulempe for intervjuene. Jeg ser likevel ikke på dette som et problem da alle har hatt mange ulike lærere. Det var et bevisst valg å engasjere informantene som lærere for meg. På den måten kunne jeg koble undervisningen deres til det de sier i intervjuene. Løvlid har vært læreren min i snart tre år, Vetrhus har jeg hatt sporadiske timer med over de siste to årene, mens jeg møtte Opheim første gang samme dag som jeg intervjuet henne. Det kan tenkes at dette har preget intervjuene og mine analyser av dem.

Analysemetode

Gjennomføringen av de semistrukturerte intervjuene har vært veldig spennende og krevende fordi den informasjonen jeg sitter igjen med i etterkant ikke er lik de resultatene jeg trodde jeg skulle få. Jeg hadde en ganske klar forventning til at vi skulle holde oss til de temaene jeg satte opp, og at oppgaven skulle bygges rundt disse temaene. Det som viste seg etter transkripsjon og analyser, var at det var andre måter å kategorisere på som jeg syntes var mye mer hensiktsmessig og spennende. Alle temaene jeg hadde planlagt ble snakket om, og de blir også stort sett belyst i oppgaven, men under andre kategorier enn jeg først hadde tenkt.

Gjennom innholdsanalyse av intervjuene har jeg kommet frem til et sett nye kategorier jeg baserer resten av oppgaven på. Jacobsen referer til Krippendorff og sier at innholdsanalyse er en metode hvor man antar at det som sies i intervjuene kan reduseres til et sett overordnede og meningsfylte kategorier (Jacobsen, 2015, s. 207). Jeg har analysert meg frem til ulike kategorier som jeg videre har brukt til å danne tre kategorier som ikke finnes direkte i

transkripsjonene, men som jeg selv har etablert etter å ha tolket intervjuene. Jacobsen kaller dette andre-syklus koding (Jacobsen, 2015, s. 207). De nye kategoriene er også dannet med utgangspunkt i hvordan jeg har opplevd min egen prosess.

Jeg har tatt utgangspunkt i tre ulike dimensjoner som Frede V. Nielsen beskriver i sin bok *Almen musikkdidaktik* for å gi de nye kategoriene navn (Nielsen, 2006). I den ene enden har vi ars-dimensjonen, det kunstneriske, i andre enden har vi scientia-dimensjonen, det vitenskapelige, og i midten finner vi håndverket.

Disse tre dimensjonene eller kategoriene, vitenskap, håndverk og kunst, har vist seg å bli viktige temaer både i mitt eget arbeid og i intervjuene jeg har gjennomført. De kan også sees på som ulike roller tradisjonsbæreren og samtidsutøveren trer inn i for å tilegne seg den kunnskapen problemstillingen spør etter. Derfor har jeg valgt å tildele hver av kategoriene eller rollene et eget kapittel videre i denne masteroppgaven.

Kapittel 3 presenterer vitenskapsdimensjonen og jeg har valgt å kalle det *Språkbyggeren*. I dette kapitlet redegjør jeg for tidligere forskning, både med utgangspunkt i det som er skrevet, og etter hva informantene forteller meg om sine kilder. Språkbygging og bevissthet rundt tonalitet står for meg frem som en viktig del av rollen som tradisjonsbærer og samtidsutøver for de tre jeg har intervjuet, og dette vil også bli presentert. Kapittel 4, *Håndverkeren*, forteller om selve håndverket bak både det å tilegne seg praktisk kunnskap om tonalitet i norsk folkemusikk og å lære seg et tradisjonsmateriale og ny musikk skrevet inspirert av et tradisjonsmateriale. Innstudering, stemmebruk og egen prosess står i sentrum i det kapitlet, men innspill fra intervjuene vil også presenteres og drøftes. I Kapittel 5, *Kunstneren*, presenteres tradisjonsbæreren og samtidsutøveren som kunstner, og tonalitet i norsk folkemusikk som noe bevegelig, individuelt og som et kunstnerisk virkemiddel. Velger man egen tonalitet, synger man med lik tonalitet eller brukes det som et virkemiddel? Her vil jeg også komme inn på hvordan kunstneren bruker tonalitet i samspill og samarbeid med komponister og andre musikere.

Dersom vi ser disse tre kapitlene i lys av problemstillingen vil Språkbyggeren beskrive den teoretiske kunnskapen jeg har tilegnet meg, Håndverkeren beskrive den praktiske kunnskapen jeg har tilegnet meg og Kunstneren beskrive hvordan jeg kan bruke denne kunnskapen i utøving av norsk folkemusikk og ny musikk inspirert av norsk folkemusikk. De tre kapitlene beskriver altså ulike roller jeg har gått inn i for å besvare problemstillingen, og alle kapitlene inneholder både presentasjon av resultater og diskusjon.

3 SPRÅKBYGGEREN

*Ka betyr det å synge surt?
Ka e det vi høyre, og
høyre vi det samme og, ka
e tonalitet for noke?
- Unni Løvlid*

Kapittelet Språkbyggeren beskriver hvordan jeg har gått frem for å tilegne meg et språk om hva tonalitet i norsk folkemusikk kan være. I analysene av intervjuene opplevde jeg at alle informantene uttrykte et behov for å bygge språk, derfor har jeg etter hvert sett på meg selv som språkbygger når jeg har tilegnet meg ulike former for teoretisk kunnskap, både ved å lese artikler, lytte til foredrag og analysere de tre intervjuene. I dette kapittelet presenteres hva tre nyere artikler kan fortelle meg om temaet, videre presenteres og diskuteres hva informantene sier om å bygge språk.

Jeg har mange ganger i løpet av de siste par årene lurt på hvorfor jeg valgte noe så spesifikt som tonalitet i norsk folkemusikk som mitt fordypningsområde i masterarbeidet. Likevel var det noe spesielt med denne tonaliteten som traff meg, noe jeg ønsket å sette ord på. I tillegg var det noe jeg ikke helt forstod, som jeg hadde lyst til å forstå.

Jeg lurer på om og hvordan man kan sette ord på hva denne tonaliteten er. Hva kjennetegner den? Hvorfor bygge et språk rundt det? Hvordan bygge et språk? Bør vi i det hele tatt bygge et felles språk? Etter to år med sangtimer, intervjuer, samtaler, artikler og foredrag om tonalitet i norsk folkemusikk sitter jeg igjen med mange begrep som prøver å beskrive tonalitet. Her følger en tenkt samtale mellom meg og «folkemusikkmiljøet» som viser hvordan alle disse begrepene kan være litt forvirrende:

Du må komme hit å lære deg de gamle tonadn. Ja, du må ha tone på tonen. Den tonen skal være litt høyere. Er det en nøytral septim? Ja. Denne skal bare være litt lavere, og her har vi en halvhøy ters. Altså kvarttonen mellom høy og lav ters? Hmm.. Den skal bare være litt skeiv. Svevende? Ja, men her har vi med overtonerekka å gjøre. Betyr det renstemt?

Videre vil jeg derfor presentere tre artikler som har hjulpet meg å forstå og rydde i begrepene.

3.1 Tidligere forskning

Som utgangspunkt for språket jeg har bygget meg har jeg valgt tre nyere artikler av Steinar Ofsdal (2007), Tellef Kvifte (2012) og Per Åsmund Omholt (2015). De legger også en del av grunnlaget for min videre forståelse av tonalitet i norsk folkemusikk.

Omholt beskriver i sin artikkel at det kan se ut som at motivasjonen i en del eldre forskning har vært å finne en norm for hva tonalitet i norsk folkemusikk er (Omholt, 2015, s. 30). Jeg vil her belyse hvordan det kan virke som om disse tre artiklene prøver å sette ord på noe mer bevegelig og individuelt ved tonalitet i folkemusikk, uten å lete etter noen norm.

3.1.1 Steinar Ofsdal om tonaliteten i norsk folkemusikk

Ofsdals artikkel «Tonaliteten i folkemusikken» går systematisk gjennom de ulike trinnene i en skala og hvordan ulike begrep, for eksempel nøytrale eller halvhøye trinn, kan forstås (Ofsdal, 2007). Han beskriver hvordan grunntone og kvint *svever* i liten grad, mens resten av intervallene, spesielt septim, ters og kvart ofte varierer eller *svever* i større grad. Dette er kjennetegn ved tonaliteten jeg opplever at går igjen både i intervjuene jeg har gjennomført, det jeg har lest og andre samtaler jeg har vært i.

Ofsdal gjør rede for hvordan temperering av instrumenter har påvirket dagens musikk- og tonalitetsforståelse. Temperering av instrumenter har satt en standard for hvordan man systematiserer og forstår tonene i en oktav. Det meste av musikk vi hører i dag er laget med utgangspunkt i en tilnærmet likesvevende temperering; at det finnes 12 halvtoner med akkurat samme avstand mellom hverandre i en oktav. Det er dette systemet vi ser det meste av vestlig populær- og klassisk musikk i forhold til, og det er også dette systemet vi ofte sier at tonalitet i norsk folkemusikk *svever* i forhold til. I artikkelen «Tonaliteten i norsk folkemusikk» problematiserer Ofsdal det at vi i dag hører mest musikk som er skrevet med utgangspunkt i det tempererte systemet, og at det gjør det vanskeligere om man ønsker å fremføre folkemusikk i tråd med en eldre framføringspraksis (Ofsdal, 2007, s. 117). Han diskuterer også hvordan begrepet *skeiv tonalitet* er noe som har dukket opp i nyere tid, og

egentlig beskriver noe som er utenfor en normal. Han stiller seg skeptisk til dette, og foretrekker begrepet *svevende*.⁹

3.1.2 Tellef Kvifte om svevende begrep

I artikkelen «Svevende intervaller – svevende begrep», diskuterer Kvifte begrepet *svevende tonalitet*, og da spesielt med bakgrunn i hvordan det ofte sidestilles med en forestilling om en *eldre tonalitet* (Kvifte, 2012). Begrepet «eldre tonalitet» er i dag ofte tillagt en spesiell verdi som noe særegent ved folkemusikken, men Kvifte problematiserer i denne artikkelen hva dette begrepet egentlig kan innebære, og hva man i så fall praktiserer i dag når man tilstreber en eldre tonalitet.

Han uttrykker i artikkelen at han oppfatter mye av tidligere forskning som et forsøk på å vise at intonasjonspraksisen i norsk folkemusikk, spesielt forestillingen om en eldre tonalitet, ikke er svevende, men følger faste former og normer. Han diskuterer hva som ligger i begrepet svevende, og forklarer termen svevende i retning av *noe som varierer*. Da er spørsmålet hva som varierer i forhold til hva. Kvifte spør; Om det skal finnes en norm for intonasjon, hvorfor og hvilken funksjon skal den ha (Kvifte, 2012, s. 102)?

Kvifte beskriver også hvordan «eldre» intonasjonsmønstre får en ny funksjon i dag om vi prøver å kopiere dem, fordi det vi i dag definerer som «eldre tonalitet» var noe som var selvfølgelig i sin samtid.

«Eldre tonalitet» som begrep forutsetter at man fra et ståsted ser bakover i historien, mot en praksis som en gang *var* en samtidig praksis, som var gyldig i kraft av sin selvfølgelighet som norm, og ikke i kraft av å ha «høy alder». Selv om intonasjonsmønstrene det er snakk om, blir kopiert nøyaktig i dag, er det altså meningsmessig helt klart et annet fenomen «nå» enn det var «før» (Kvifte, 2012, s. 109-110).

Her er Kvifte inne på noe av det samme som ble påpekt i Ofsdals artikkel, vi omgir oss i dag med mye musikk som er skrevet med utgangspunkt i et temperert system, og det vil påvirke hvordan vi opplever intonasjonsmønstrene om vi lytter til opptak av såkalt «eldre tonalitet».

⁹ Jeg benytter meg videre av begrepet «temperert system» i forståelsen av at det er den tonaliteten vi hovedsakelig forholder oss til i vestlig populær- og klassisk musikk i dag. Med tilnærmet 12 like store intervaller i en oktav. Jeg går ikke nærmere inn på å definere ulike former for tempererte systemer.

Eldre tonalitet anses gjerne som noe særegent man jobber spesielt for å lære seg. Konsekvensen av det *kan* bli at man standardiserer noe som en gang kanskje var mer variert enn som så, men akkurat det vet vi ikke.

Jeg leser det slik at noe av hovedpoenget til Kvifte er at vi egentlig vet svært lite om intonasjonspraksis, da det er begrenset hvilken forskning som faktisk tar utgangspunkt i målinger og analyser av eldre opptak (Kvifte, 2012, s. 99). Det er dermed begrenset hvilken mulighet vi har til å sette normer eller standarder for hvordan tonaliteten *har vært*, hvordan den *skal være* og hvordan den *er*.

Dersom vi drar paralleller til Ricœurs (2014) beskrivelse av den litterære innbildning som jeg beskrev i innledningskapittelet, ser vi her at på samme måte som vi bare kan innbille oss hvordan ting har vært historisk, vil vi aldri vite akkurat hvilken funksjon tonalitet i norsk folkemusikk har hatt. Vi lever ikke i den tiden musikken oppstod, og vi vil heller aldri oppleve musikken i alle de omgivelsene den har vært omgitt av før den har nådd oss. Musikken er i forandring, og vi kan bruke egen for-forståelse til å tolke tonaliteten og musikken vi hører, for eksempel i arkivopptak, ut i fra vår samtid og våre referanser.

3.1.3 Per Åsmund Omholt om intonasjon i vokal folkemusikk

En forskningsartikkel som har tatt utgangspunkt i et eldre opptak er Omholt sin artikkel «Mælefjølssvisa – toner i bevegelse» med opptak etter Aslak Brekke (Omholt, 2015). Omholt presenterer et case-studium hvor han har brukt programmet «Melodyne» til å måle og analysere intonasjonen til folkesangeren Aslak Brekke i et opptak av «Mælefjølssvisa» fra 1937. Brekke har ord på seg for å være stilistisk sentral og troverdig gjennom å representere en eldre stil. Omholt ønsket å utforske om det var noe konkret ved Brekkes intonasjon som kunne ligge til grunn for dette renomméet, og om det i så fall kunne gi grobunn for en tanke om en norm for intonasjon i den eldre stilen.

I artikkelen presenterer Omholt hvordan han gjennom analyser oppdager at grunntonen generelt holder seg relativt stabil, mens resten av tonene generelt er ustabile. Altså at grunntonen ikke forflytter seg, men at resten av intervallene svever i større grad. Han konkluderer med at det Brekke gjør, etter hans mening absolutt representerer en eldre stil, men at konkret kategorisering i kvarttoneintervaller og små centintervaller har lite for seg.

Han introduserer to ord han setter opp mot intonasjon og norm, nemlig intensjon og aksept. Gjennom teorier om kategorisk persepsjon¹⁰ kommer han frem til at man kan ha en intensjon om en viss intonasjon, men det er ikke nødvendigvis slik at intensjon og intonasjon stemmer overens. Man kan også ha en tanke om hva som er normen, og samtidig ubevisst akseptere avvik fra denne normen fordi man har en viss akseptansesektor¹¹. Intonasjon er altså ikke svart-hvitt, og Omholt konkluderer med at det er «absurd å hevde at en solosanger i norsk tradisjon synger naturtoneskala, renstemt eller med likesvevende temperatur» (Omholt, 2015, s. 53).

3.2 Hvorfor og hvordan bygge språk om tonalitet?

I problemstillingen lurer jeg på hvilke måter jeg kan tilegne meg kunnskap om tonalitet i norsk folkemusikk på. Jeg startet av den grunn intervjuene med et spørsmål om hvilke tanker informantene hadde om tonalitet i norsk folkemusikk. En fellesnevner var at informantene i stedet for å sette ord på hva tonalitet i norsk folkemusikk er for dem, svarte på om og i så fall hvorfor og hvordan man skal fokusere på tonalitet. Det er dette fokuset på hvorfor tonalitet er et tema, som har gjort at jeg har kommet frem til kategorien Språkbyggeren. Alle informantene uttrykker et behov for å bygge språk. Slik jeg tolker dem, handler det om å bevare tradisjoner, gjøre tradisjoner tilgjengelige, videreføre tradisjoner og ta vare på mangfoldet i tradisjonene.

Vetthus forteller meg at hun synes tonalitet er en veldig viktig del av folkemusikken. Hun sier at om den særegne tonaliteten tas vekk, tror hun mye av det som gjør folkemusikken til noe spesielt forsvinner. Hun påpeker at hun tror dette er noe av det som traff henne da hun begynte å interessere seg for denne musikken. Hun uttrykker også en bekymring for at tonaliteten er noe man gradvis beveger seg vekk fra, og synes derfor det er viktig å sette fokus på det. I likhet med Vetthus sier Opheim også at hun synes tonalitet er et spennende og viktig aspekt ved folkemusikken, men hun uttrykker samtidig en bekymring for at det skal få for stort fokus, og at det skal bli satt for tydelige regler på hva som er riktig og galt. Løvlid har en litt annen innfallsvinkel til temaet. Hun påstår at hun egentlig ikke er så interessert i å sette ord på tonalitet, men forteller meg videre at hun har tvunget seg til å bli det, fordi hun

¹⁰ Kategorisk persepsjon beskrives nærmere i Omholt (2015) s. 47- 49

¹¹ Akseptansesektor beskrives nærmere i Omholt (2015) s. 49

som pedagog må kunne forklare det for sine studenter. Hun uttrykker at hun derfor vil være med å utvikle og videreføre det som allerede finnes av metoder for å lære bort tonalitet og gjøre det tilgjengelig.

I eksemplene over presenterer informantene det de tenker om tonalitet i norsk folkemusikk der og da, det første de kommer på. Det kan tenkes at dette også representerer hvilket fokus de selv har hatt og har i dag, og hvilke tanker det fører med seg. Det de driver med hver dag vil muligens påvirke hvilket fokus de har.

3.2.1 En muntlig tradisjon

I samtale med andre om folkesangtradisjon, har jeg forstått det som at tonalitetsfølelsen gjerne er og har vært noe internalisert, noe som utøverne i større eller mindre grad har vært bevisste på eller har hatt språk om. Da jeg stilte informantene spørsmålet om hvordan deres kilder eller lærere beskrev tonalitet, kom det frem mange ulike måter å beskrive det på: Løvlid forteller at hun fikk høre at hun måtte «ha tone på tonen» og Opheim forteller at hun måtte lære seg «de gamle tonadn». Vetrhus beskriver ulike instruksjoner fra ulike lærere. Noen lærere kunne kanskje bare si om det ble «riktig» eller ikke, mens andre kunne gi tydeligere instruksjoner om at tonen skulle være litt høyere der, og litt lavere der. Kanskje man kan se på dette som ulik grad av bevissthet rundt tonalitet hos kildene? Det kan virke som om alle lærerne eller kildene de beskriver er bevisste på at noe er spesielt eller annerledes med «de gamle tonene», men at de enten bruker ulikt språk eller i ulik grad har språk til å forklare hva som er annerledes.

I forrige kapittel beskrev jeg hvordan Polanyi introduserer begrepet taus kunnskap om kunnskap vi ikke klarer eller har behov for å sette ord på. Kanskje tonalitetsfølelsen i norsk folkesang er eller har vært en slik taus kunnskap? Både i intervjuene og i samtaler om folkemusikk for øvrig, kan det virke som om mange utøvere har vært og er klar over at de bruker det, men kan ha problemer med å sette ord på hva de gjør. For mange som er vokst opp i et folkemusikkmiljø er tonalitet kanskje noe som er internalisert i musikkutøvingen deres, men for meg som nylig har startet fordypningen i folkemusikk og tonalitet, vil det muligens ta år før det blir en internalisert del av meg. Forståelsen, eller den tause kunnskapen om tonalitet i norsk folkemusikk, er ikke internalisert i meg fra før. Jeg har ikke fysisk erfart det nok til at det hos meg er en for-forståelse for hvordan det skal lyde. Det er ved å tilegne meg teoretisk og praktisk kunnskap om tonalitet i norsk folkemusikk jeg håper å få en ny

forståelse av temaet, og etter hvert en internalisert forståelse, som jeg kan bruke i utøving av norsk folkemusikk og ny musikk.

Gjennom analyse av intervjuene har jeg kommet frem til at de tre informantene uttrykker en slags tosidighet ved det å bygge språk rundt tonalitet i norsk folkemusikk. På den ene siden beskriver de et ønske om å kunne sette ord på hva som kjennetegner tonalitet i norsk folkemusikk. På den andre siden uttrykker alle tre et behov for at det bare skal være en «naturlig» del av det å synge, slik som de gamle kildene gjorde. Vetrhus beskriver tonalitet slik:

Man er kanskje nødt til å være det veldig bevisst nå, de var kanskje ikke veldig bevisst før. Kildene vi lytter til, de synger bare. Og det er mitt mål også, at det skal være sånn for meg, at jeg bare skal kunne synge og ikke tenke på det. (Vetrhus, 2018)

Informantene omtaler personene de har lært sanger av i noen tilfeller som kilder, og i andre tilfeller som sanglærere. Jeg oppfatter det som at kildene kanskje i større grad har brukt mer «svevende» forklaringer rundt tonalitet enn det sanglærerne har gjort. Dette kan være tilfeldig, likevel lurer jeg på om ikke ordene kilde og sanglærer representerer et generasjonsskifte? De som omtales som kilder representerer en eldre generasjon som ikke lever i dag. Sanglærerne representerer ofte den første generasjonen som opplevde at elevene deres var studenter ved utdanningsinstitusjoner. Dette førte kanskje med seg behov for å sette nye ord på hva tonalitet er? Ordet sanglærer kan, i motsetning til ordet kilde, ha en pedagogisk ladning som legger forventninger ikke bare til hva man skal lære, men også hvordan. Dette leder meg over til neste del: Hva gjør institusjonalisering, at folkesang er blitt en del av høyere musikkutdanning, med hvordan vi bygger språk om tonalitet?

3.2.2 Institusjonalisering

Det går opp for meg at behovet for å bygge språk og kunnskap rundt tonalitet i norsk folkemusikk kanskje henger sammen med måten musikken videreføres på i dag. Det som tidligere har vært en muntlig tradisjon som ble videreført fra generasjon til generasjon, er i dag tatt inn i alt fra kulturskoler til utdanningsinstitusjoner, og måten å lære det bort på, har måttet tilpasse seg dette. Både Vetrhus, Opheim og Løvlid beskriver dette som en utfordring. De uttrykker alle tre at de på den ene siden ønsker å finne metoder for å lære bort og sette ord

på det de lærer bort, samtidig som de ikke ønsker å skape noen standarder eller sette føringer for hva som er rett eller galt.

Vettrhus sier at når man skal lære bort noe, så må man forklare det slik at den som lærer det fra starten av skal forstå. Samtidig sier hun at hun tror det er viktig å ikke skape noe veldig skjematisk, ikke sette for tydelige regler, da dette er noe hun ikke tror finnes.

Opheim snakker også om å ikke sette noen klare regler, men ordlegger seg på et litt annet vis. Hun sier at tonalitet kanskje kan få et litt stort fokus, slik som ornamentikken og krullingen tidligere har fått. Jeg ber henne ikke om å utdype dette, men tenker at det kan henge sammen med at ornamentikk, også kalt krulling i folkesang, kanskje har blitt litt standardisert de senere årene. Noe av bakgrunnen for at jeg for noen år siden ikke trodde jeg kunne lære meg folkesang, var nettopp fordi jeg ikke kunne krulle. For meg *var* folkesang krulling. Det er et virkemiddel som i dag kanskje blir brukt i større grad enn det som har vært vanlig, og det kan med tiden føre til at mangfoldet i dette stiltrekket forsvinner. Det betyr ikke at det er feil å dyrke et stiltrekk på denne måten, men for å beholde et mangfold er det viktig at det er en bevissthet rundt hva som forsterkes og hva som velges bort. Det er dette jeg tolker det som at både Vettrhus og Opheim tenker kan skje med tonaliteten om det blir bygget et for tydelig språk som setter faste regler og rammer for hva som er «innafor» og ikke. Det handler kanskje mest om å beholde både folkesangens mangfold og egenart.

Løvlid beskriver en annen side ved institusjonalisering, tidsaspektet. Her med et blikk til kulturskoler hovedsakelig, men jeg tenker det har overføringsverdi til høyere utdanning også:

Når vi tar inn tradisjon i et skolesystem, med faste tidsrammer, og mindre tid enn det som var vanlig når man bare besøkte kildene, er det vanskelig å huske på alt og få plass til alt. Hele mosaikken av historier og persongalleriet rundt sangene tar tid å bygge opp, og elevene lærer gjerne bare en sang uten å ha tid til å lære hele historien bak. Tonalitet er også en del av det som er vanskelig å få plass til. Så handler det også om ulike moter og om hva som blir premiært (Løvlid, 2019).

Løvlid setter for det første ord på hva faste tidsrammer og kortere tid med studentene kan gjøre med hva som læres bort. Men hun nevner også til slutt hva som er på «mote» eller blir premiært. Jeg lurer på om vi her er inne på noe av det samme som Opheim beskrev når hun snakker om at hun ikke vil at det skal få for stort fokus, slik som krullingen har fått.

Konkurranser, som kappleiker, og opptaksprøver for å bli tatt opp til utdanning kan kanskje være med å styre hva som blir verdsatt eller premiært. Det kan tenkes at dette kan være med å

begrense mangfoldet av hva som blir fremført og videreført både av musikk og av detaljer som tonalitet, krulling og lignende.

3.3 Bygge språk uten regler?

Ettersom informantene ikke ble intervjuet som gruppe kan jeg ikke si noe om hvordan fokuset ville ha vært om de fikk diskutert temaet sammen, likevel tolker jeg at det er behov for å bygge et felles språk som gjør tonalitet tilgjengelig og enkel å forstå, samtidig som den ikke skal være for regelbunden og standardisert. Man kan kanskje spørre seg om det er noe mål i seg selv å bygge et felles språk? Det kan virke som at et slikt felles språk i så fall bygges av pedagogiske årsaker, både for å videreføre og bevare tradisjoner og mangfold, men samtidig også for å kunne kommunisere på tvers av institusjoner og sjangre, og for å gjøre tradisjoner tilgjengelige. Problemstillingen åpner for å undersøke hvordan jeg kan bruke kunnskapen jeg tilegner meg om tonalitet i norsk folkemusikk i utøving både av folkemusikk og ny musikk. Som språkbygger har jeg tilegnet meg både konkret teoretisk kunnskap, og kunnskap om hvordan jeg kan sette ord på det mindre konkrete for å kunne bruke kunnskapen jeg tilegner meg i samarbeid med komponister og musikere som utøver ny musikk.

Alle de tre informantene har fortalt meg at et ønske er å kunne synge med en «folkemusikalsk» tonalitet uten å tenke over det, slik de gamle kildene gjorde. Dette har også blitt en del av min målsetning, men jeg har etter hvert skjønnet at dette er lettere sagt enn gjort. Jeg lurer på å om det i det hele tatt er mulig å få tonalitet til å bli noe ubevisst, som man ikke tenker over, når det er noe man har jobbet så bevisst med. Vil spontaniteten forsvinne med kunnskapen? Finnes det noen måte å opparbeide en spontanitet på? Hvordan har jeg jobbet med selve repertoaret og tonaliteten i det? Dette er spørsmål jeg tar med meg videre i kapittelet Håndverkeren.

4 HÅNDVERKEREN

*Det e liksom mitt mål, at det
ska var sånn for meg, at eg
bare ska kunna søngja og
ikkje tenkja på det
- Åshild Vetrhus*

Hvordan har jeg gått frem for å lære meg repertoaret jeg har jobbet med? Hører jeg noe nå som jeg ikke hørte da jeg begynte dette prosjektet? Hvordan har jeg jobbet med stemmen? Hvilke utfordringer har jeg støtt på?

Store norske leksikon definerer håndverk som «en produksjonsform som for en stor del krever håndarbeid og personlig innsikt, og som forutsetter opplæring og lang øvelse» (Store norske leksikon, 2019). I ordet håndverk legger jeg metodisk fremgangsmåte med hovedvekt på innstudering, opplæring, utvikling av gehør og utvikling av stemme.

I kapitlet Håndverkeren går jeg nærmere inn på de håndverksbaserte prosessene mine i møte med repertoaret jeg har valgt. I intervjuene har også de tre informantene beskrevet deres egen prosess, hvordan deres opplæring var og hvordan de forholder seg til tonalitet i egen innstudering og undervisning. Jeg kommer til å trekke paralleller mellom det de sier, og min egen prosess.

Kapitlet er delt inn i fire temaer: innstudering av folkemusikk, innstudering av samtidsmusikk, hvordan jobbe med stemmen og til slutt utvalgte fenomener og utfordringer. Under innstudering av folkemusikk beskriver jeg hovedsakelig på et generelt nivå og ikke om spesifikke folketoner, under innstudering av samtidsmusikk beskriver jeg hovedsakelig den spesifikke prosessen i arbeidet med *Helligkvad* av Lasse Thoresen.

4.1 Innstudering av folkemusikk

4.1.1 Ulike kilder å lære nytt repertoar etter

I kap. 2 beskriver jeg Ricœurs begrep litterær innbildning og hvordan jeg ser for meg at folkemusikk som lever i dag gjennom arkivopptak, transkripsjoner, innspillinger, konserter og i det daglige liv, kan sees på som folkemusikkens litterære innbildning. Denne innbildningen er resultat av et arbeid som er lagt ned for å bevare og bringe videre en

tradisjonskunst. I kap 3 beskriver jeg behovet og motivasjonen som finnes i dag for å bringe det videre, og behovet for å bringe videre mangfoldet i tradisjonen.

Folkemusikk bringes i dag videre på flere måter, og jeg vil beskrive tre kilder jeg har brukt for å lære meg nye folketoner. Den første og kanskje mest tradisjonelle kilden er å lære etter noen. Jeg har også lært ved å lytte til arkivopptak, og ved å lese transkripsjoner eller notenedtegnelser. Som regel har jeg benyttet meg av kombinasjoner av disse kildene for å lære meg nye sanger. Jeg vil først presentere de ulike kildene og hvordan jeg har brukt dem. Deretter beskriver jeg erfaringer jeg har gjort meg, og erfaringer informantene har beskrevet, ved bruk av kombinasjoner av kilder.

Muntlig tradering – lære etter noen

Den tradisjonelle måten folkemusikken har fått leve videre på, er muntlig overlevering fra generasjon til generasjon, muntlig tradering. Man har kunnet oppsøke utøvere, kilder, som sitter på et stort repertoar, for å lære en del av deres repertoar, og så er det kanskje litt tilfeldig hva som har blitt med videre, og hva som har dødd ut.

Lære etter arkivopptak

Å lytte til arkivopptak er i dag en vanlig metode blant folkemusikere for å lære seg nytt repertoar. Når jeg lærer sanger etter arkivopptak lytter jeg til opptakene mange ganger mens jeg prøver å oppfatte teksten og skrive den ned. Deretter har jeg prøvd ut litt ulike måter å notere på for å huske melodi og særtrekk som ornamentikk og tonalitet. Denne metoden har jeg lært på sangtime, både av Løvliid og Vetrhus. Alle informantene beskriver også i intervjuene at de skriver ned teksten og gjør seg notater i teksten for å huske melodi og særtrekk, men jeg oppfatter det ikke som at det finnes noen felles måte å notere på. Dette kan kanskje kalles transkripsjon, men det er i så fall transkripsjoner man gjør for egen nytte og ikke nødvendigvis for andre.

Lære etter transkripsjoner

Transkripsjoner er siste kilde for repertoar jeg vil presentere. Det finnes en del innsamlere som opp igjennom tidene har transkribert melodier og publisert dem i noteutgivelser eller bøker. Disse transkripsjonene kan man bruke for å lære seg nytt repertoar. Norsk folkemusikk har blitt transkribert til noter i en årrekke, og en av de mest kjente innsamlerne er L. M. Lindeman (Andersen, 2019) som gjorde et stort innsamlingsarbeid fra 1848.

Kombinasjoner av kilder som metode

Der hvor det er mulig kan det ofte være en god idé å benytte seg av kombinasjoner av kilder for å lære seg nytt repertoar. Det handler om å tolke det til sin egen utøvelse, og å gjøre sin versjon. Jeg har kombinert kilder for å få en tydelig idé av hvordan jeg selv oppfatter en melodi. Informantene beskriver også hvordan de forholder seg til kombinasjoner av kilder.

a. Transkripsjoner og arkivopptak

Både Vetrhus og Løvlid snakker i intervjuene om å bruke en kombinasjon av arkivopptak og transkripsjon. Vetrhus uttrykker at hun tror det er litt subjektivt hvordan man oppfatter en tone, derfor forholder hun seg mer til det hun hører enn det hun ser. Hun forklarer meg også at hun aldri innstuderer noe etter transkripsjon alene, så om hun hører noe annet enn det som står transkribert, velger hun det hun hører. Hun sier også noe jeg synes er veldig interessant om hva som er den mest rettferdige måten å transkribere på. I den sammenheng beskriver hun transkripsjoner hvor det kanskje er gitt en liten pekepinn om at her skjer det noe tonalt, for eksempel ved hjelp av en pil eller en skråstrek. Hun uttrykker at idet det blir snakk om eksakte kvarttoner, kan det fort bli litt misvisende, fordi hun selv ikke oppfatter det som noe helt eksakt. «Eg trur det e meir svevande enn som så».

Løvlid snakker også om at vokalmusikk er noe som er vanskelig å notere eksakt, derfor har hun tro på å bruke en kombinasjon av transkripsjon og lyd under innstuderingen av nye sanger. Hun sier at hun tror det å forholde seg til transkripsjon samtidig som man lytter kan gjøre den som innstuderer mer bevisst. «Om man er uenig med transkripsjonen, er det også veldig interessant fordi det betyr at du som mottaker hører noe som ikke står der. Du blir bevisst på at du hører noe, og så tar du et bevisst valg». Her er Løvlid inne på noe jeg vil komme tilbake til i Kunstneren, nemlig friheten til å ta egne, bevisste og kunstneriske valg når man tar i bruk et tradisjonsmateriale.

Det er ulikt hvor detaljert innsamlerne som har transkribert har vært. I noen tilfeller er det bare grunnstammen av en melodi som er notert ned, andre ganger kan masse detaljer som ornamenter, tempo, rytme og tonalitet være notert. Om man ser på for eksempel tonalitet, så kan det noen ganger bare være notert som en pil opp eller ned, eller som en skråstrek som viser i hvilken retning du skal «dra» tonen. Andre ganger kan det være notert inn nøyaktig som for eksempel en kvarttone.

Ulike måter å transkribere på gir ulike rom for tolkning. Det kan tenkes at det er dette Vetrhus mener når hun sier at noe er en mer rettferdig måte å transkribere på. Kanskje mer

detaljerte transkripsjoner gir mindre rom for tolkning, eller kanskje disse detaljene gjør at man ikke lenger står like fri til å tillegge melodien egne detaljer og særegenheter? Det er dette jeg tolker som grunnen til at både Løvliid og Vetrhus uttrykker at de foretrekker kombinasjonen av opptak og transkripsjoner; det som er nedtegnet i skrift vil ikke gi det samme bildet av en melodi som det et opptak gjør. Kombinasjonen av en transkripsjon for å oppfatte grunnstammen av en melodi, sammen med et opptak for å oppfatte detaljer, vil kanskje gi større rom for egen tolkning?

b. Arkivopptak og muntlig tradering

En kombinasjon av kilder jeg har benyttet meg mye av, er å ha lært en melodi av noen, og enten tidligere eller i etterkant lyttet til arkivopptak av samme melodi. Her har jeg opplevd noe av det samme som ble beskrevet om transkripsjon, at det er ulikt hvordan man tolker det man hører. I mitt tilfelle er det Vetrhus jeg har lært melodiene av, og opptak fra Folkemusikkarkivet for Rogaland jeg har lyttet til.

Jeg har gjort meg noen erfaringer om hvordan jeg forholder meg til arkivopptakene med tanke på om jeg har lyttet til dem før eller etter jeg har lært melodien av Vetrhus. Om jeg har lært den av henne først, prøver jeg å gjenkjenne hennes tolkning i arkivopptaket. Det fungerer kanskje på samme måte som Vetrhus selv beskrev at en pil i en transkripsjon kan oppleves som en pekepinn på hva man lytter etter i et arkivopptak. Når jeg har lært melodien av Vetrhus får jeg en formening om hva jeg lytter etter i arkivopptaket. I flere av tilfellene har jeg likevel hørt noe annet enn det jeg har lært.

De gangene jeg har lært etter opptak først, og hørt Vetrhus sin versjon i etterkant, har jeg hatt en ganske annerledes opplevelse. Et par ganger har jeg rett og slett fått en skikkelig aha-opplevelse når jeg har hører Vetrhus synge en sang jeg først har lært etter arkivopptak. Det er ikke alltid vi har oppfattet verken helt samme melodilinje eller samme tonalitet. I noen tilfeller har jeg til og med vært usikker på om vi har ulik oppfattelse av om melodien går i dur eller moll, fordi tersen nettopp er en av de tonene som det er vanlig at svever litt mer enn andre¹². Dette synes jeg har vært utrolig interessant, men samtidig vanskelig å forholde meg til.

¹² Jf. Kap. 3.1.1 hvor jeg har beskrevet dette nærmere.

Først og fremst er det utfordrende, fordi det er lett å tenke seg at den man lærer etter, har rett, og at man selv må innrette seg etter det. Likevel kan jeg se for meg ulike grunner til at vi oppfatter et opptak forskjellig. Kanskje Vetrhus og jeg ikke hører det samme? Kanskje vi tolker det vi hører ulikt? Vi tillegger også muligens melodien egne variasjoner i etterkant, bevisst eller ubevisst. Eller som Omholt (2015) skrev om i artikkelen Mælefjølsvisa, at intonasjonen kan være noe annet enn intonasjonen?

4.1.2 Fra å høre til å gjøre

Jeg har opplevd at jeg ofte har en følelse av at jeg synger mer utenfor det tempererte systemet, med mer svevende tonalitet, enn det for eksempel Løvlid eller Vetrhus uttrykker at de hører; intonasjonen min er kanskje annerledes enn intonasjonen. Jeg forestiller meg hvilken tonalitet jeg vil ha i hodet, men det er ikke sikkert det jeg utfører er akkurat det jeg hører for meg.

Gjennom hele masterarbeidet har jeg loggført ulike tanker og opplevelser jeg har hatt i egen prosess. I et loggnotat fra september 2017 har jeg satt ord på mange av de utfordringene jeg støtte på i starten av masterarbeidet. Jeg tar nå utgangspunkt i deler av dette loggnotatet for å sette ord på hva som har utviklet seg, og på hvilken måte. I denne delen vil jeg beskrive hvordan prosessen med å tilvenne hodet og stemmen en ny type tonalitet har vært. Her legger jeg spesielt vekt på tolkningsprosessen fra arkivopptak til sang. I loggnotatet står det:

Hovedpoenget er at hjernen min ikke er vant til tonaliteten i musikken jeg skal jobbe med. Det viktigste for meg nå er å venne hjernen og stemmen til ny tonalitet, og å klare å skille "tempererte" kvarttoner i samtidsmusikk fra den skeive tonaliteten i folkemusikken.

Det handler på den ene siden om å venne hjernen til ulike tonaliteter ved å oppfatte tonale forskjeller¹³, forestille seg tonale forskjeller og å forstå dem. På den andre siden handler det om å venne stemmen til ulike tonaliteter ved å kunne utføre tonale forskjeller bevisst.

Det å lytte til både arkivopptak og annen folkemusikk har vært nødvendig som en del av min prosess mot å bli vant med en annen tonalitet enn den jeg er vant med, og for å bygge en

¹³ Begrepet tonale forskjeller benyttes i forståelsen av at det er tonalt forskjellig fra tanken om et temperert system.

stilforståelse. Jeg kan huske i starten av første semester av masterstudiet, Malin Alander, Ingebjørg Lognvik Reinholdt og jeg startet folkesangtrioen IMOG. Sammen skulle vi lage en konsert i oktober 2017 med fokus på tonalitet i norsk folkemusikk. Både Reinholdt og Alander har en bachelor i folkesang, og hadde av den grunn mer erfaring på dette området enn jeg selv hadde.

Trioen fikk blant annet i oppgave å ta utgangspunkt i en ku-lokk etter Marit Jensen Lillebuen for å lage et arrangement. Jeg vet ikke hvor mange ganger jeg hørte gjennom lokken, men den ville bare ikke feste seg. Jeg klarte ikke å gjengi melodilinjen en gang. Jeg prøvde å lytte, notere ned det jeg hørte, ta det sakte, men jeg landet ikke på riktig tone, og jeg klarte ikke å forstå melodien. I trioen jobbet vi med denne ku-lokken sammen, og det var der det løsnet for meg. Det å samarbeide med noen som allerede hadde forholdt seg til denne tonaliteten en stund, viste seg å bli en viktig del av innstuderingsprosessen med akkurat dette materialet. Tidligere i samme loggnotat fra 2017 skriver jeg:

Det er veldig vanskelig å lære seg nye sanger etter kilder fordi de ofte synger i renstemte tonearter eller lignende. Det er vanskelig å forholde seg til denne tonaliteten fordi det tempererte er så innprenta i meg at det er vanskelig å få nye ting som jeg hører til å feste seg.

Dette loggnotatet viser også en interessant side ved denne prosessen som jeg allerede har vært innom i Språkbyggeren. Det er ganske tydelig for meg, at selv om jeg vet hva den renstemte skalaen er, så har jeg i loggen ikke helt forstått hva det betyr, og jeg mangler ord på hva som kjennetegner tonaliteten i norsk folkemusikk. For meg virker det som om jeg her skriver med en tanke om at renstemt er et slags samlebegrep for den særegne tonaliteten i norsk folkemusikk.

Med denne trioen fikk vi også i oppdrag å lære oss «Horpa» etter Ingebjørg Liestøl. I forkant hadde vi fått høre at Liestøl synger i en renstemt skala, og målet var at vi skulle lære oss dette. Det ble en stor utfordring for oss fordi vi var tre ulike sangere som alle oppfattet det ulikt, og som også hadde ulik erfaring både med å lytte til opptak og med å gjengi det vi hørte.

Fire-trinns prosess?

Slik jeg ser det, går jeg som lytter, sanger og utøver stadig igjennom ulike trinn i prosessen fra jeg hører et opptak til jeg klarer å synge det jeg har hørt. Jeg har skissert en fire-trinns

prosess, med utgangspunkt i hvordan jeg selv har utviklet meg. I første trinn oppdager jeg tonaliteten, i trinn to klarer jeg å forestille meg tonaliteten, i trinn tre jobber jeg med stemmen, og i trinn fire mestrer jeg å velge når jeg vil synge med hvilken tonalitet.

Trinn én

Første trinn i prosessen var å oppfatte hvor det skjedde noe tonalt annerledes enn jeg var vant til. Jeg beveget meg mellom å kun legge merke til det når det ble påpekt av noen andre, til å legge merke til det av meg selv. Jeg lurte på om grunnen til at det har vært vanskelig, er at disse tonene ikke skiller seg ut som «sure», men høres helt «naturlige» ut. De skiller seg fra det jeg er vant med, men ikke på samme måte som når noen synger «surt» i forhold til en diatonisk¹⁴ skala eller det tempererte systemet. I loggnotatet skriver jeg også:

Det er veldig morsomt å lytte til arkivopptak og lytte etter tonaliteten fordi det er så ulikt hvordan man oppfatter det. Det kan ha med dagshumør å gjøre, men det kan også være at man hører noe en gang, og så høres det egentlig ganske rent og pent og temperert ut. Så begynner du å notere ned både ornamentering og tonalitet og hvordan de drar på tonene, og jo flere ganger du hører på det, jo merkeligere blir det. Det skli helt ut, og plutselig kan det være vanskelig å finne tilbake til det tonale senteret. Du lytter etter så mange detaljer, og dermed hører du mye som ved første lytting ikke helt slapp til, det er veldig morsomt.

Her beskriver jeg mange sider av det å lytte seg inn i musikken. For hver detalj jeg oppdager og forstår, åpner det seg en ny verden av detaljer. Senere i kapittelet vil jeg komme nærmere inn på dette med det tonale senteret, dagsform, humør og temperament. Men først og fremst beskriver jeg her hvordan jeg har måttet bruke tid for å identifisere de ulike detaljene. I intervjuet med Løvlid beskriver hun en opplevelse hun hadde i barndommen da hun lyttet til en enkel liten barnesang. Den kan minne om det jeg beskriver i loggnotatet mitt, hun beskriver det slik:

Så begynte jeg å lytte inn, og fikk for første gang i møte med folkesang den opplevelsen av at det bare åpna seg, det ble bare større og større jo mer jeg gikk inn i

¹⁴ Diatonisk skala beskrives gjerne som en 7-toneskala med sju tonetrinn innenfor oktaven (Store norske leksikon, 2019).

materialiet. Og så ble jeg aldri ferdig, en sånn liten barnesang på 40-50 sek ble plutselig det vanskeligste jeg har gjort. «Å då var eg fanga.» (Løvlid, 2019)

Etter september 2017 da loggnotatet mitt ble skrevet, har jeg vært gjennom mange prosesser med å innstudere ulike folketoner, og jeg beskriver videre de neste tre trinnene jeg ser for meg når jeg tenker på egen prosess.

Trinn to

Da jeg etter hvert kjente at jeg klarte å oppfatte de tonale forskjellene, ble utfordringen å klare å forestille meg tonene i hodet. Slik jeg husker det, var ikke veien lang fra å klare å oppfatte tonalitetsforskjeller i opptak selv, til å klare å forestille meg tonene. Veien har derimot vist seg å være lengre fra å klare å forestille meg det, til å synge det. Jeg opplever en forskjell på hva jeg forestiller meg at jeg skal synge, og hva jeg klarer å synge. Ofte høres det jeg gjør, mer «svevende» ut i hodet mitt, enn det faktisk er. I tillegg hører jeg noen ganger utøveren i arkivopptaket sin stemme i hodet mitt, i stedet for min egen. Jeg tror det handler både om hvilke toner jeg er komfortabel med å synge og hvilke toner jeg faktisk fysisk greier å synge i forhold til forrige tone. Her er vi igjen inne på temaet Omholt skriver om i sin artikkel om «Mælefjølsvisa» (2015), intensjonen til utøveren kan være noe annet enn intonasjonen. Dette bringer meg til tredje trinn i denne prosessen. Hvordan få stemmen min til å synge de tonene jeg vil?

Trinn tre

Hele prosessen har vært preget av at jeg ikke vet om det jeg forestiller meg at jeg synger, stemmer med det som kommer ut. Dette er krevende å forholde seg til, da jeg ikke selv alltid hører om jeg faktisk treffer den tonen jeg sikter til, fordi jeg har en annen tone i hodet. Stemmen min er vant til å treffe andre intervaller enn det jeg prøver å trene den til, og det kan føles litt tilfeldig om jeg treffer der jeg vil, eller ikke. Likevel har jeg en følelse av at de gangene jeg virkelig treffer tonen, kjenner jeg at den er på plass. Det er akkurat som om stemme og hode kommer overens på en eller annen måte. Løvlid beskriver i intervjuet med henne hvordan hun tror at dette med tonalitet er noe fysisk, at det er noe som må internaliseres i kroppen, og ikke noe man bare kognitivt kan bestemme seg for å gjøre. Jeg har testet ut flere ulike måter å jobbe med stemmen på som jeg kommer tilbake til senere i

kapittelet¹⁵. Jeg har noen ganger lyttet til opptak av meg selv i etterkant, for å høre om det er noen forskjell, og innser i ettertid at det kunne vært en idé å bruke dette i større grad som metode.

Trinn fire

Fjerde trinn i prosessen utgjør også kanskje målet med hele prosessen, at jeg skal klare å gjengi en melodi raskere etter at jeg har hørt den enn det jeg klarte i begynnelsen. At tonaliteten ikke er en slags greie jeg legger til som noe ekstra, men at det kommer av seg selv, at det blir internalisert. Hele denne prosessen er fortsatt pågående, og det tror jeg den kommer til å være i lang tid. Jeg er også usikker på om det vil være mulig at tonaliteten blir noe internalisert etter at jeg har jobbet så bevisst med det. Jeg tror at man på mange vis alltid vil gå igjennom denne prosessen i møte med en ny tonalitet.

En prosess i utvikling?

Det er ikke sikkert det er mest hensiktsmessig å se prosessen som fire trinn, men heller som fire aspekter man arbeider med mer eller mindre samtidig i tolkning av arkivopptak. Jeg ser for meg at denne tolkningsprosessen etter hvert tar kortere tid. Jeg må kanskje ikke lenger sette ord på hvor det skjer noe spesielt tonalt først, for så å kunne utføre, men at jeg klarer å synge en melodi med de tonale forskjellene den skulle ha ganske umiddelbart etter å ha hørt den.

I intervjuene med Opheim og Vetrhus kommer det frem at dette er en prosess som de begge opplever har blitt enklere etter hvert, men at det tok lang tid å få tonalitetsaspektet ved norsk folkemusikk til å feste seg. Når jeg spør Opheim om hvor lang tid hun tror det tok, før hun følte at dette med tonalitet var noe hun mestret, sier hun at det sikkert tok femten år. I dag sier hun at det føles som en internalisert del av hennes måte å synge «folkemusikalsk» på, men at det har vært mange utfordringer før det.

¹⁵ Se kap. 4.3

4.2 Innstudering av samtidsmusikk

Både Opheim og Løvliid forteller meg i intervjuene hvordan de i møte med komponister og utøvere av andre sjangere har opplevd at det ofte blir forventet at tonalitet er noe man har inne som folkesanger. De forteller meg at det er forventet at en folkesanger kan synge den tonaliteten som er notert, for eksempel som kvarttoner, fordi det er noe man kan fra før.

I delen om teoretiske perspektiver beskrev jeg hvordan Polanyi beskrev taus kunnskap som relasjonen mellom proksimale og distale ledd. Polanyi beskriver også hvordan det kan være forvirrende om man retter oppmerksomheten fra det distale leddet til det proksimale, i stedet for motsatt som er den vanlige funksjonelle relasjonen mellom de to leddene (Polanyi, 2000, ss. 27,28). Dette kan være forvirrende fordi det proksimale leddet representerer den kunnskapen man ikke kan sette ord på at er der.

Om man ser på ny musikk hvor «folkemusikalsk» tonalitet er notert inn som det distale ledd, og man tenker at tonalitet som er internalisert i en utøver utgjør det proksimale ledd, kan det for eksempel være vanskelig for de som har «folkemusikalsk» tonalitet internalisert å synge det som står notert i den nye musikken. For eksempel om det står notert en kvarttone på septimen i en skala, er det ikke dermed sagt at utøveren forstår at dette er noe han eller hun kanskje vanligvis gjør av ren intuisjon. Tonalitet er noe disse utøverne ikke nødvendigvis har satt ord på hvordan de gjør, det bare er en naturlig del av det å synge og det kan føles uvant å bli fortalt hvor og når man skal plassere tonen litt utenfor det tempererte systemet. Det som pleier å være intuisjon, blir plutselig vanskelig. Og det er dette jeg tolker det som at både Opheim og Løvliid mener når de sier det ofte er forventet at man som folkesanger bare har dette med tonalitet inne.

4.2.1 Min prosess i møte med samtidsmusikken

Utvalget av samtidsmusikk jeg har innstudert i løpet av mitt masterarbeid er *Helligkvad* av Lasse Thoresen, *Rädda mig ur dyn* og *Jag lyfter mina händer* av Karin Rehnqvist. Verkene av Rehnqvist er skrevet med inspirasjon i svensk folkemusikk, men jeg tenker at det har overføringsverdi fordi det finnes mange fellestrekk i norsk og svensk folkemusikk. Jeg er også midt i en prosess hvor jeg samarbeider med komponisten Martin Ødegaard om et verk til den kunstneriske sluttpresentasjonen.

Verkene av Rehnqvist og Thoresen representerer i mine øyne (minst) to ulike tilnærminger til hvordan man bruker tonalitetsuttrykk fra den nordiske folkemusikken inn i nykomponert

musikk. På den ene siden har vi Thoresen, som har gått detaljert til verks, og bygger en slags skala ut ifra det han har funnet i både bestemte folketoner etter bestemte kilder, og på et litt mer generelt nivå. På den andre siden har vi Rehnqvist som i mindre grad benytter seg av detaljert noterte tonalitetsforskjeller, men når hun først benytter seg av det er det på enkelte toner som skal skille seg tydelig ut. Jeg beskriver videre hvordan jeg har jobbet med Helligkvad.

Lasse Thoresens Helligkvad

21. november 2018 fremførte jeg hele verket *Helligkvad* av Lasse Thoresen, komponist og tidligere professor i komposisjon ved Norges Musikkhøgskole, i Emanuel Vigelands museum i Oslo. Helligkvad er en samling på seks sanger: «Skap i meg et rent hjerte», «La meg næres i din skjønnhet», «O du som er vårt liv og lys», «Forfrisk og gled min ånd», «For menneskeheten» og «Gud bevitner at han er én». Alle med tekster etter Bahà'u'lláh og toner skrevet inspirert av norsk folkemusikks estetikk og tonalitet. Én av sangene er skrevet til Berit Opheim og resten er skrevet til Anne Lise Berntsen (Thoresen, 1997).

Thoresen har bukt mye tid på å fordype seg i den norske folkemusikken, og hans notasjoner er svært detaljerte. Han har i mye av sitt arbeid generelt, og i komponeringen av Helligkvad spesielt, fortolket tonalitet i utvalgt norsk folkemusikk og komponert ut fra sin forståelse av hvordan strukturene i tonaliteten er bygget opp. Måten å notere på har utviklet seg underveis, noe som også har gjort innstuderingsprosessen min litt ulik. Jeg har innstudert verket over en periode på ett år, med unntak av «Forfrisk og gled min ånd» som jeg lærte meg før jeg startet på masteren.

Når jeg går tilbake til kilden, altså norsk folkemusikk, for å tilnærme meg Thoresens tonalitetspråk, hva gjør det med min tolkning av hans musikk? Jeg prøver på den ene siden og internalisere dette med tonalitetsforståelsen ved å lytte til og lære meg noe folkemusikk, mens jeg på den andre siden leser en note og ser ulike fortegn som beskriver om tonen skal være litt lysere eller litt mørkere enn det notehodet tilsier. Hva gjør det med min fortolkningsprosess, at jeg prøver å bygge meg opp en forståelse av hvordan tonaliteten skal lyde i en folkemusikalsk setting, samtidig som jeg prøver å lære meg å lese notene?

Innstuderingsmetoder

For å øve inn verket har jeg i hovedsakelig lyttet til en innspilling gjort av Berit Opheim, og ellers innstudert det etter notebildet. Lasse Thoresen har selv, i samarbeid med Klaus Sandvik, laget noe som kalles *Micropaletten* (Thoresen, 2019). Den er en del av Thoresen og Gro Sheteligs prosjekt kalt *The Concrecence project*¹⁶ (Thoresen, 2019). Det er en form for nettbasert tonepalett hvor man selv kan konstruere skalaer med ulike tonehøyder som skiller seg fra det tempererte systemet. Jeg har møtt både gehørpedagog Gro Shetelig¹⁷ og Lasse Thoresen for å prate om de utfordringene jeg har møtt på i innstuderingen, og de har gitt meg mange gode tips. Samtidig opplevde jeg at å ta i bruk deres metoder og micropaletten ville kreve en annen tidsramme enn den jeg hadde å forholde meg til, spesielt fordi jeg også hadde valgt å sette meg inn i norsk folkemusikk som utgangspunkt og metode. Jeg testet ut micropaletten, men innså fort at dette ble tidkrevende. Derfor var dette en metode jeg valgte bort i innstuderingen av *Helligkvad*.

Thoresen har også spilt inn melodiene med en spesiell synth på kassett. Kassetten har både Løvlid og Opheim nevnt som noe jeg burde lytte til, samtidig som jeg har fått inntrykk av at det ikke har vært utgangspunktet for deres egen innstudering. Kassetten fikk jeg aldri lyttet til, da Thoresen selv anbefalte meg å sette meg inn i micropaletten i stedet. Derfor satte jeg heller i gang og tenkte det var spennende å se hva jeg fikk ut av å innstudere etter notene og innspillingen av Opheim alene. Videre beskriver jeg hvordan denne innstuderingsprosessen har vært, og hvilke utfordringer jeg har møtt på.

Innstuderingsprosess

Den første sangen i *Helligkvad* som jeg lærte meg var nr. 4 «Forfrisk og gled mitt sinn». I denne sangen er det ikke notert inn noen tonale forskjeller. Dette ble en fin inngangsport til Thoresens musikk, da jeg kunne forstå fraseringen og musikken uten at det ble forstyrret av toner jeg ikke forstod.

Videre begynte jeg å se på sang nummer seks «Gud, bevitner at han er èn». Melodiske og modale trekk i denne sangen er hentet fra kulokken etter Marit Jensen Lillebuen som jeg tidligere nevnte at jeg øvde inn med folkesangtrioen (Thoresen, 1997). Jeg begynte å

¹⁶ Concrecence prosjektet presenteres nærmere i kap. 4.3.3

¹⁷ Shetelig presenteres nærmere i kap. 4.3.3

innstudere denne sangen relativt raskt etter at jeg hadde lært meg ku-lokken, noe jeg tror gav meg en fordel. Likevel tok det veldig lang tid før jeg følte jeg faktisk fikk den til. Jeg fikk til deler av den, men jeg hadde likevel samme opplevelse med denne som jeg hadde i starten av arbeidet med kulokken. Det ville ikke feste seg, eller det vil si, deler av den festet seg, men så var det deler jeg overhodet ikke fikk til å feste seg. Notebildet ser også veldig annerledes ut i forhold til hva jeg er vant med, både på grunn av tonale forskjeller og noteverdier, noe som gjorde det vanskelig å bruke notebildet som hjelp til å huske melodien. Jeg husker at jeg i en periode vurderte å heller lære meg det på den «tradisjonelle» måten, eller på øret, ved å lytte til innspillingen med Berit Opheim, og så notere ned for meg selv, men etter hvert festet det seg.

Det er én ting jeg merket meg spesielt i arbeidet med den første sangen, som skulle bli gjeldende videre. Det er forskjell på hvor vanskelig det er å treffe tonene etter hvor i registeret de ligger. I høyden opplevde jeg det som at det ble ganske raskt enkelt å treffe tonene, de ligger der på et eller annet vis helt naturlig, kanskje dette har med overtonespekteret å gjøre? I mellomregisteret måtte jeg jobbe mye mer, og øve på enkeltintervaller for at det skulle sette seg. I bunnregisteret er det fortsatt foreløpig veldig vanskelig, antakeligvis fordi stemmen generelt også er lite trent i det registeret, det meste av den musikken jeg har sunget de siste seks årene har ligget i registeret fra enstrøken C og oppover, alt under dette kan fort føles litt utrent og røft.

«Skap i meg et rent hjerte» var den neste sangen jeg tok tak i. Den skiller seg ganske mye fra «Gud bevitner at han er èn», både fordi de er notert på ganske ulike måter, og jeg opplever at stemmebruken er ganske ulik. Jeg husker at jeg opplevde denne som hakket enklere å få helheten og sammenhengen i, men her var det mye smådetaljer som var vanskelig. Den ene frasen i denne sangen var faktisk det siste jeg fikk til i hele verket før jeg skulle holde konsert.

Disse to sangene var altså de første av Helligkvadene jeg lærte meg etter å ha begynt på masterstudiet, og det tok fryktelig lang tid å lære seg disse. Jeg følte virkelig aldri at det satte seg, og jeg mistet ofte motivasjonen. Jeg syntes det var veldig gøy med de delene jeg fikk til, og så stoppet jeg gjerne bare der hvor jeg ikke kom videre. Jeg vil anslå at jeg jobbet av og på i minst et halvt år bare med disse to.

I starten av tredje semester i masterstudiet satte jeg dato for konserten hvor jeg skulle fremføre hele Helligkvad. De to første sangene jeg jobbet med hadde endelig festet seg, og

når jeg plukket opp de tre siste sangene gikk det plutselig veldig mye fortere å innstudere. På et tidspunkt var jeg redd for ikke å få det til fordi jeg hadde brukt så lang tid på de andre to, men nå var det akkurat som om jeg hadde knekt en kode. Jeg gikk også inn for å få helheten på plass før jeg dukket inn i detaljene. På den måten opplevde jeg at det var lettere å forstå tonaliteten som var notert inn.

Da jeg startet dette prosjektet hadde jeg et mål om at tonalitet skulle bli en del av helheten, og ikke noe jeg skulle måtte jobbe med separat fra helheten. I innstuderingen av de siste tre helligkvadene følte jeg på en måte at tonaliteten var på vei til å bli en del av denne helheten, nettopp fordi jeg tror det å knekke koden innebærer å bli vant med et tonespråk. Både stemmen og hjernen har begynt å vende seg til Thoresens tonespråk, hvordan fraseringen er og typiske tonale vendinger. Hodet vendte seg kanskje til å jobbe på denne måten.

Tonaliteten er en del av helheten, og det er den jeg føler jeg begynner å få en bedre forståelse av.

Jeg tror at det er forskjellig hvordan jeg reagerer på de ulike tegnene Thoresen bruker i musikken sin. Jeg opplever at piler gir en annen frihet enn kvarttonene for eksempel. Fysisk tror jeg fort jeg legger hodet på skeiva og skjelver meg inn i kvarttonene, mens når det står pil så satser jeg bare litt «surt» ene eller andre veien alt etter hvilken retning pilen peker i. Dette kan minne om det jeg beskrev under 4.1.1a. At ulike måter å notere tonalitet på gir ulike rom for tolkning. Jeg har jobbet mye med stemmen for å prøve å unngå å skjelve meg inn i tonene eller legge hodet på skeiva.

4.3 Hvordan jobbe med stemmen?

Valget av tonalitet som tema var både av ren interesse for temaet, men også fordi jeg ønsket å terpe på noe sang teknisk som ikke direkte handlet om stemmen og et klangideal. I løpet av bachelorstudiene jobbet jeg målrettet mot et klassisk klangideal, men i masterarbeidet ønsket jeg å løsrive meg fra dette klangidealet. Etter det klassiske studiet hadde jeg bygget meg opp en veldig tydelig og artikulert bevissthet rundt den sunne stemmen i klassisk sang, samtidig kunne jeg synge sanger innen mange andre sjangre og ikke nødvendigvis ha samme begrepsapparat rundt hva som var sunt og ikke.

I denne delen av kapittelet vil jeg beskrive hvordan jeg har jobbet med stemmen med tanke på tonalitet og hvilke stemmemessige utfordringer jeg har møtt på. Jeg kommer ikke til å gå inn på stemmens anatomi og fysiologi generelt, men beskriver temaet ut ifra egen erfaring og

egne betraktninger. I løpet av studiet har jeg blitt introdusert for ulike måter å jobbe med å utvide stemmens evne til å synge toner utenfor det tempererte systemet på. Jeg vil nå presentere tre ulike metoder jeg har etter Unni Løvlid, Helene Waage og Gro Shetelig. Mens Løvlids metode setter fokus på å fysisk kjenne avstandene i stemmen, jobber Waage og Shetelig mer ut i fra tanken om å sette tonene inn i en helhet og et rammeverk. Deres metoder jobber mer med koblingen mellom gehør og stemme, enn den faktiske stemmetekniske utviklingen. Jeg har gitt metodene navn etter det jeg selv trekker ut som hovedidéen bak metoden.

4.3.1 Løvlids halvtoneglissando

Den første som introduserte meg for noen metode for å jobbe med stemmen og mikrotonalitet¹⁸ på var Unni Løvlid. Denne metoden har jeg hovedsakelig blitt presentert for i sangtimer og klasseromsundervisning med Løvlid selv, det finnes foreløpig ikke noe skriftlig. Metoden går ut på at man holder hånden opp med håndflaten ned, starter på en tone og sklir sakte opp en halvtone mens hånden gradvis vender seg om med håndflaten opp. Dette gjør man mange ganger og etter hvert skal man begynne å kjenne etter når man er midt imellom de to tonene, altså på kvarttonen. Dette tydeliggjøres etter hvert med å stoppe midt på både med hånd og stemme. Videre prøver man å kjenne etter åttendelstonene mellom kvarttonen og de to yttertonene, først ved å skli, deretter ved å sette an hver åttendelstone stakkato. Etter dette prøver man å sette an bare kvarttonen igjen, og mange får seg da en aha-opplevelse, plutselig er det mye enklere. Videre kan man leke seg litt som man vil, og gjerne teste det ut ulike steder i stemmens register.

Jeg har gjort denne øvelsen mye, både på timer med Løvlid, alene på øverommet og sammen med andre. Løvlid selv sier at utgangspunktet for at hun begynte å utforske denne metoden var fordi hun hadde en opplevelse av at det å bygge et fysisk språk rundt tonalitet ville gjøre det enklere å ha fokus på musikken som helhet, og ikke enkelttonene. Kanskje spesielt i møte med samtidsmusikk med noterte tonale forskjeller. Hun beskriver hvordan tonaliteten i seg selv ikke er målet, den er der bare som en del av en større helhet, og uttrykker at hun utviklet metoden for å kjenne de mikrotonale avstandene på kroppen. Hun understreker at det ikke er kvarttonene i seg selv man nødvendigvis har så stort utbytte av, men at det er en del av det å

¹⁸ Begrepet mikrotonalitet brukes i denne masteroppgaven om intervaller mindre enn en halvtone.

bygge stemmen. Denne metoden har hun også laget bare som en start sier hun, for å få på plass et slags begrep rundt hva en kvarttone er. Hun beskriver det som en start, men om man begynner å utforske hva man mener med en ren mollters eller andre betegnelser, så er man plutselig over i et nytt system, og her er det rom for å utvikle andre metoder.

4.3.2 Waage og de nøytrale ledetonene

Helene Waage sitt masterarbeid gikk i korte trekk ut på å transkribere og analysere utvalgte folketoner og «Skap i meg et rent hjerte» fra Thoresens *Helligkvad* (Waage, 1995). Hun forsøkte å se hvilke tonale trekk som fantes og om det fantes noen generelle måter man kunne utarbeide en undervisningsmetodikk for å øve seg på å synge med disse tonale trekkene. Hovedoppgaven er kalt *Mikrotonalitet og hørelære* og er skrevet fra et hørelæreperspektiv.

I motsetning til hvordan Løvlid jobber med mikrotoner som finnes innenfor et halvtoneintervall, kom Waage i sin tid frem til at det verken er realistisk eller relevant å starte prosessen med å få stemmen til å synge intervaller mindre enn halvtonen. Hun ser det som hensiktsmessig å fokusere på andre intervaller enn de som er basert på hel- og halvtoner, spesielt nøytrale toner som ligger mellom to halvtoner, og av den grunn er vesensforskjellige fra de diatoniske. Detaljarbeidet med intonasjonsforskjeller kan komme i andre omgang (Waage, 1995, s. 55). Hun vektlegger at det knyttet til vokalmusikken kan være vanskelig å oppfatte eksakte tonehøyder fordi stemmen er tøyelig og organisk, og presiserer at hun av denne grunn har valgt utøvere med klare og enkle stemmer, som ikke er preget av mye ornamenteringer, som utgangspunkt for sine transkripsjoner og analyser (Waage, 1995, s. 79).

Waage jobber ut ifra et hørelæreperspektiv, og kommer frem til noen trekk ved tonaliteten som hun tenker er relevante å fokusere på som grunnlag for en undervisningsmetode (Waage, 1995, s. 80). Hun presiserer at det å forholde seg til nøytrale intervaller er vanskelig i starten, og det er en modningsprosess som trenger mye tid. Derfor bør man vektlegge lytte- og bevisstgjøringsprosesser.

Gjennom sine erfaringer beskriver hun en fornemmelse av at de nøytrale tonenes forhold til referansetonene grunntone og kvint, og deres funksjon som ledetoner til slike referansetoner, samt flyttbare melodiske formler, er to prinsipper som kan legges til grunn når man skal lage småøvelser. Ifølge Waage er $\frac{3}{4}$ tonen, altså intervallet mellom en halv- og en heltone, det nøytrale intervallet som forekommer hyppigst både i folkemusikken og i Thoresens musikk. Basert på dette fokuserer hun spesielt på $\frac{3}{4}$ tonen i utformingen av to melodiske motiver som

kan brukes som øvelser for å trene opp stemmen til å treffe de nøytrale intervallene. Disse motivene er kun ment som eksempler, og kan omformes, flyttes til andre toner, eller man kan lage helt nye motiver. Jeg leser det som at poenget er å få satt et rammeverk for hvor tonene kan passe inn, og at dette rammeverket passer med trekk hun har funnet i den norske folkemusikken (Waage, 1995, ss. 102-103). Denne teorien minner meg om metodene jeg ble presentert for da jeg i juni 2018 møtte Gro Shetelig for en samtale om prosjektet mitt og hvilke utfordringer jeg støtte på.

4.3.3 Shetelig og rammeverket

I juni 2018 hadde jeg en samtale med gehørpedagog Gro Shetelig om utfordringene jeg støtte på spesielt i innstuderingen av Helligkvad. Shetelig er en nestor innen hørelære og har hatt en sentral rolle i utviklingen av hørelærefaget både i videregående og høyere musikkutdanning, blant annet med utviklingen av metodeverket *Hva hører du?* (Kruse, 2000). Hun har vært dosent i hørelære ved Norges musikkhøgskole i en årrekke, har blant annet vært læreren til både Unni Løvlid, Åshild Vetrhus og meg, og jobber i dag ved Universitetet i Tromsø hvor hun underviser ved masterstudiet i «Hørelære, egenferdighet, didaktikk og praksis».

Shetelig samarbeidet med Lasse Thoresen i prosjektet *Concrescence* i perioden 2006 – 2011, et tverrfaglig prosjekt som tok sikte på å integrere nye vokale sangteknikker og tonaliteter inspirert av skandinavisk folkemusikk, overtonesang og mikrotonalitet i folkemusikken (Thoresen, *The Concrescence Project*, 2019). Prosjektet samlet et knippe komponister i møte med ressurspersoner fra Norge, Latvia, Sverige, Sveits og Frankrike, og overvar deres arbeid med sangerne i Latvia Radiokor. Sheteligs rolle i prosjektet var å utvikle metoder og øvelser i mikrotonal gehørtrening for sangere, og gjennom en serie workshops hun hadde med Latvia Radiokor fikk komponistene innblikk i hva sangerne mestret å utføre. I innledningsfasen prøvde de ut øvelsene på sangerne i Nordic Voices, mens selve prosjektet som foregikk i Riga, var sentrert rundt sangerne i Latvia Radiokor, som under Ultima i Oslo urfremførte seks mikrotonale korverk som omfattet nye sangteknikker.¹⁹

Med bakgrunn i *Concrescence*-prosjektet var det naturlig for meg å ta kontakt med Shetelig for å lære noen av metodene og øvelsene hun hadde utarbeidet. Før samtalen hadde jeg satt

¹⁹ Denne informasjonen har jeg fra mailkorrespondanse med Shetelig i etterkant av denne samtalen.

meg opp en liste over de utfordringene jeg følte brant mest der og da. Listen representerte hovedsakelig to hovedutfordringer, samt et spesifikt sted i Helligkvad jeg synes var vanskelig. Første utfordring var at grunntonen gjerne forflytter seg med den svevende tonaliteten. Jeg mister grunntonefølelsen, og de tonene som avviker fra et temperert system gjør bare at grunntonen eller det tonale senteret forflytter seg. Andre utfordring var hvordan jeg kan sikte på én riktig tone, og ikke en «sur» tone mellom to andre toner. Ofte har jeg de to tonene som ligger nærmest i en diatonisk skala i hodet samtidig, altså en dissonans i hodet, og så sikter jeg midt mellom et sted, tonen får med andre ord aldri klinge alene i mitt hode. Dette fører også ofte til at tonen får en hard ansats, eller en skjelveansats, at jeg sklir mellom de to tonene ved siden av før jeg lander et sted imellom.

Shetelig kom med noen gode råd som kan minne litt om Waages nevnte melodimotiver. For å øve på de nøytrale tonene, eller kvarttonene mellom to toner kan man jobbe med noen helt enkle melodimotiver. For eksempel om du øver på en nøytral septim synger du grunntone – høy septim – grunntone – lav septim – grunntone. Dette gjør du noen ganger før du prøver å finne tonen midt i mellom høy og lav septim. Hele tiden går du innom grunntonen mellom hver ulike septim for å ha referansetonen på plass. Dette for å bevisstgjøre hvilke toner du ubevisst trekkes mot. Dette kan minne om Løvlids halvtoneglissando, men her er altså målet å treffe en $\frac{3}{4}$ tone som intervall og ikke en kvarttone. Shetelig påpekte at målet er å utvide persepsjon²⁰ av antall representanter for skalatrinnet – fra to (høy og lav) til tre (høy, lav, nøytral).²¹ Videre anbefalte hun på samme måte som Waage å lage seg melodiske motiver for å øve på nøytral ters og septim. Fokuset på ters og septim grunner i at de, som nevnt i Språkbyggeren, er blant de skalatrinne som oftest skiller seg fra den diatoniske skalaen både i folkemusikken og i Thoresens musikk. Shetelig var veldig opptatt av å sette rammen for melodien først, for eksempel sette kvintintervallet før du synger melodien innenfor denne kvinten. Dette for å stabilisere grunntonefølelsen. Som beskrevet om Concrecence-prosjektet var Shetelig opptatt av sammenhengen mellom tonalitet i folkemusikken, Thoresens musikk og overtonerekka, og anbefalte meg å lytte til opptak hun hadde med overtonerekka for å venne ørene til tonaliteten. Igjen står altså dette med lytting i fokus.

²⁰ Jf. «Kategorisk persepsjon» kap. 3.1.3

²¹ Denne informasjonen har jeg fra mailkorrespondanse med Shetelig i etterkant av denne samtalen.

For å lære meg enkelte spesielt vanskelige steder i et notebilde anbefalte hun meg å bruke det hun kaller parentesmetoden. Den går ut på at man setter parentes rundt de tonene som er mindre fremtredende og begynner med å bare synge de viktigste tonene, igjen for å sette rammeverket og få referansetonene på plass, for så å etter hvert synge de mindre fremtredende tonene igjen. Først svakt og så sterkere.

4.3.4 Mine erfaringer

Jeg har benyttet meg av alle disse metodene til en viss grad, men har sjelden jobbet med dem veldig systematisk. Mens Løvlid velger å jobbe med små intervaller og detaljer som utgangspunkt, setter Waage og Shetelig i større grad fokus på rammeverket. Jeg har gjerne brukt inspirasjon fra metodene når jeg har følt behovet for det. Løvlids metode har jeg brukt for å kjenne hvor stort halvtoneintervallet faktisk kan være. Min opplevelse er at metoden fungerer bra for å kjenne rent fysisk at avstanden mellom to halvtoner er stor, og for å utvide mitt begrep om hva den minste toneavstanden kan være. Jeg tenker at hovedformålet med denne metoden er nettopp det å utfordre stemmen og utforske hva som finnes mellom halvtonene. Hvor jeg står nå, har jeg en forståelse av at tonalitet i norsk folkemusikk er svevende, og ikke nødvendigvis har noen helt klare regler. Derfor har arbeidet med å teknisk utvikle stemmen uten å fastsette noen intervaller eller tydelige trekk vært frigjørende.

En blanding av de andre to metodene har jeg gjerne tatt i bruk for å få til spesifikke utfordrende steder i Helligkvad. De har også vært nyttige for å få gjentakende tonale trekk, både i samtidsmusikk og norsk folkemusikk, til å sette seg. Et eksempel på et slikt tonalt trekk er nettopp ulike varianter av septimer og terser. Disse gjentakende trekkene har Thoresen hentet inspirasjonen til i norsk folkemusikk og jeg føler av den grunn at arbeidet med Helligkvad og folkemusikken parallelt har gjort at jeg gjennom Helligkvad har fått på plass noen av de vanlige trekkene, mens jeg gjennom folkemusikken har fått friheten. Og det er nettopp koblingen av disse to jeg synes er ekstra spennende.

4.4 Noen fenomener og utfordringer

I dette kapittelet har det så langt vært mest fokus på min prosess i arbeid med repertoaret jeg har valgt meg ut. I egen prosess og i intervjuene er det noen fenomener eller utfordringer som har skilt seg ut når det kommer til tonalitet. Det ene har vi så vidt vært innom beskrivelsen av egen prosess, nemlig at ørene er under konstant utvikling. Det er også snakk om «å høre seg

døv», å miste retningssansen, og å miste det tonale senteret. Dagsform, humør, alder og temperament nevnes også som faktorer som kan påvirke hvordan man synger fra dag til dag.

4.4.1 Et øre under utvikling

Tidligere i kapittelet beskrev jeg hvordan jeg i starten ikke hadde sjans til å gjengi melodien i en Ku-lokk etter Marit Jensen Lillebuen. Denne opplevelsen skulle vise seg å være noe som skulle gå igjen senere. I løpet av masterstudiet har jeg vært på to arkivbesøk i folkemusikkarkivet i Rogaland, et i august 2017 og et i juni 2018. Her har jeg fått sitte og lytte i timevis til ulike kilder og sanger for å velge meg ut sanger jeg ville lytte mer til og lære meg. Det gikk nesten et år mellom de to besøkene mine, og jeg hadde to ganske forskjellige opplevelser av hvordan jeg lyttet til opptakene disse to besøkene.

Ved første besøk husker jeg at jeg var utrolig fasinert av hele arkivet. At det fantes så mange gamle opptak, og hvor spesiell tonaliteten faktisk kunne være. Samtidig hadde jeg litt samme opplevelse her, som med ku-lokken. Jeg hørte melodiene, men jeg klarte ikke å forestille meg melodien etter å ha hørt den. Dette skjedde med mange av sangene, men spesielt de religiøse folketonene, og derfor har jeg også jobbet mest med de i etterkant. Det kan virke som om de religiøse folketonene har en mer særpreget tonalitet enn for eksempel viser. Når det nærmet seg slutten av første besøk, satt jeg igjen og hadde en følelse av at jeg hadde hørt et sammensurium av samme sang. Det var altså et tonespråk jeg ikke helt forstod, jeg klarte ikke å oppfatte hva jeg hørte, og jeg klarte ikke å skille ut hva jeg likte og ikke likte. Til slutt skrev jeg bare ned noen sanger jeg ville ha kopi av på ren magefølelse eller fordi jeg syntes teksten var fin.

Andre gang jeg besøkte arkivet var det noe helt annet. Det hadde gått et år og jeg hadde lyttet masse til opptakene jeg allerede hadde mottatt kopi av. Jeg hadde en helt annen formening om hva jeg var ute etter, og jeg var blitt mer vant med denne typen tonalitet. Dette besøket husker jeg som positivt fordi jeg faktisk opplevde en forandring fra forrige besøk, jeg klarte å skille ut melodiene, jeg hørte dem for meg relativt raskt, og jeg hadde et klarere bilde av når noe fenget meg.

4.4.2 Å høre seg döv

Det er lett å gå seg vill i denne tonaliteten, og miste oversikten over hva som er innenfor det tempererte tonespråket, og hva som er utenfor. Opheim sier det på denne måten: «Det er jo lett å bli döv på det også. Jeg har for eksempel gjort det alt for skeivt, fordi jeg har trodd at nå

synger jeg alt for temperert, men da har jeg vært så lenge i den verdenen at jeg hører ikke lenger.»

Jeg synes dette var et interessant utsagn, fordi jeg kjente meg igjen i det hun sa. Jeg har ikke hatt den opplevelsen i så stor grad i arbeid med folkemusikken, rett og slett fordi jeg ikke enda er helt inne i den type tonalitet. Men jeg har faktisk opplevd noe lignende, som kan minne om det Opheim sier, når jeg har sunget i kor etter å ha jobbet en del med Løvlids halvtoneglissando. Jeg har hatt et par opplevelser hvor jeg har skullet synge et kromatisk intervall eller løp, og plutselig endt helt feil. En gang skulle jeg synge et kromatisk løp nedover, og endte for lyst. Jeg skjønnte virkelig ikke hva som skjedde, for halvtonen er jo fortsatt det jeg selv tenker som det minste intervallet, og det skulle ikke vært mulig å ende for lyst i et fallende kromatisk løp (med mindre jeg sang feil). I etterkant av dette gikk det opp et lite lys for meg, plutselig er det ikke automatisk for stemmen min at det minste intervallet er halvtonen, fordi jeg har jobbet så mye med å finne de tonene som ligger mellom halvtonene. Når jeg så ble bevisst på hva som skjedde ble det mye lettere, fordi jeg fikk en forståelse for at jeg faktisk sang for små intervaller.

Løvlid beskriver noe lignende på denne måten:

Plutselig har man bikka over, og så er det de renstemte intervallene som er det logiske. Plutselig hører man ikke at man synger renstemt fordi man er vant med å synge renstemt relatert til likesvevende temperert, man er vant til å ha to intervaller i kroppen. Plutselig har man bare det renstemte, og da mister man retningssansen og kontrollen.

4.4.3 Å siga eller stiga

I oktober 2017 ble det arrangert folkesangforum ved Norges Musikkhøgskole hvor temaet var tonalitet. En av dagene ble det snakk om noe Løvlid kalte for *vandrante grunntone*. Det betydde altså at det tonale senteret eller grunntonen var i bevegelse. Jeg husker at jeg selv var litt i sjokk, for var det noe jeg ikke trodde var innafor, så var det å miste det tonale senteret eller å synke eller stige. Vetrihus beskriver at hun lurer på hva dette med grunntonefølelsen kan være: «Noen har jo også en slik greie at de starter en plass, og så stiger de litt jevnt, og det gjør de alltid. Så du kan jo begynne å lure på om det også er et stiltrekk, eller om de bare synger seg varme».

Dagen jeg intervjuet Opheim hadde vi også hatt en sangtime i forkant. Der sang jeg en sang hvor jeg steg litt i toneart, og jeg unnskyldte meg for det i etterkant, for det skal man jo ikke gjøre. Dette er også noe jeg har opplevd ofte når jeg øver på sanger med litt spesiell tonalitet. Det er lett at grunntonen flytter seg med de svevende tonene. I intervjuet understrekte Opheim hvordan hun ikke synes det er noe man skal måtte unnskyldes seg for. «Det må vi jo nesten få lov til. Det er jo helt menneskelig og det er jo ikke umusikalsk verken å siga eller stiga, det kan også ha med dagsform å gjøre.»

4.4.4 Dagsform, humør, temperament og alder

I intervjuene kommer det frem tanker om stemmen og tonaliteten som noe bevegelig og varierende, at det ikke er noen faste regler, og at det ikke skal være noen faste regler, fordi vi er mennesker, og musikken er levende. Det blir ofte spesielt nevnt med tanke på dagsform, humør, temperament og alder. Tonene er bevegelige, og det er sjelden man synger samme sang likt fra gang til gang, nettopp på grunn av disse faktorene.

I intervjuet med Opheim kom det frem en del tanker om hvor viktig det var huske på at når man lytter til kilder på arkivopptak, så representerer det bare hvordan kilden sang akkurat den dagen. Opheim forteller meg at hun mener det er et viktig element for ikke å låse seg fast og tro at det finnes en fasit. Spesielt når det blir transkribert og nedskrevet i noter. Når noe står skriftlig er det lett at det kan oppleves som en fasit på hvordan det skal være.

Løvlid beskriver hvordan hun tenker at alderen også kan spille inn både på tolkning og stemmekvalitet.

I dag gir vi ut plater, synger konserter, kappleik og lignende. Her er det forventet at du er tradisjonen. Parallelt med dette har du jo det at du synger annerledes når du er 10, 20, 35, 50 og oppover, og man tolker og synger en tekst annerledes når man er 30 enn når man er 80, og det må vi gi rom for. Og der kommer kanskje også dette med tonalitet inn.

Dermed er vi over i den fasen av oppgaven hvor det føles naturlig å vende blikket videre til den kunstneriske delen av det å være utøver og tradisjonsbærer. Jeg har beskrevet hvordan tonaliteten kan variere på grunn av humør, dagsform, alder og lignende. Men hva om utøverne selv velger hvordan de ønsker å variere tonaliteten, hva om fortolkning av tekst spiller inn på hvordan tonaliteten blir? Vi skal nå over i rollen som kunstner og kapittelet om tonalitet som kunstnerisk virkemiddel.

5 KUNSTNEREN

*Eg må høyra at det e musikk eg helle på med, ikkje matematikk. Eg e jo veldig gla i å kunna sveva litt.
- Berit Opheim*

Er tonaliteten i norsk folkemusikk uttrykk for et kunstnerisk virkemiddel? Kan man velge sin egen tonalitet, og er tonaliteten noe man individuelt tilpasser? Skal man synge en kvarttone når det står notert en kvarttone, eller er det rom for tolkning? Etter å ha fortalt om min prosess i håndverkeren, står jeg fortsatt igjen med mange av disse spørsmålene.

I kunstneren presenteres tradisjonsbæreren og samtidsutøveren som kunstner, og tonalitet i norsk folkemusikk som noe bevegelig, individuelt og som et kunstnerisk virkemiddel. Jeg begynner med å gi bakgrunnen for valget av kapitellavn og kategori før jeg videre kommenterer hvordan bruken av folkemusikk har endret seg, og hvordan det kan tenkes at det har påvirket hvordan man tenker rundt tonalitet. Videre belyser jeg hvordan informantene setter ord på det jeg tolker som å ta seg kunstneriske friheter både i folkemusikk og samtidsmusikk, før jeg til slutt diskuterer hvem som eventuelt setter grensene for når en tone er innafor.

5.1 Hvorfor kunstneren?

Kunst defineres i Store norske leksikon som «en kulturytring hvor utførelsen gjerne krever spesiell kunnskap og ønske om å bruke denne og individuelt tilpasse den en situasjon og hensikt» (Store norske leksikon, 2019). I mitt masterprosjekt har jeg ønsket å tilegne meg spesiell kunnskap om tonalitet i norsk folkemusikk for å kunne bruke den og individuelt tilpasse den i utøving av norsk folkemusikk og ny musikk. Jeg hadde et ønske om at folkemusikk generelt og tonalitetsaspektet spesielt skulle bli en del av min kunstneriske identitet. Derfor har jeg også valgt å kalle dette kapitlet for kunstneren.

Det er også noe ved det informantene har fortalt meg i intervjuene som har gjort meg veldig interessert i å se på kunstnerdelen av det å være en utøver mellom folkemusikk og kunstmusikk. De snakker alle om variasjoner i tonalitet og hvordan man kan velge hvilken tonalitet man vil synge med. Det har etter hvert slått meg hvor viktig det er for intervjupersonene å ikke bare bevare musikken og tradisjonen, men også bevare seg selv og

sitt uttrykk i musikken. Jeg ønsker derfor å sette fokus på utøveren som kunstner i en tradisjon med mange ulike tanker om hva som er norm og ideal. Jeg vil poengtere at ingen av informantene har snakket om seg selv eller musikken som kunst, det er jeg som har tolket meg frem til at det er dette begrepet og rollen som kunstner som står i fokus, og diskusjonen videre i kapittelet gjøres med bakgrunn i det.

5.1.1 Folkemusikk og utøverrollen

Tradisjonelt sett var folkemusikk brukt til å spille til dans, synge på fest, rope på dyr, synge barnet i søvn og så videre. Men musikken har blitt løftet frem på konsertscenen i større eller mindre grad helt siden midten av 1800-tallet da Myllarguten fikk spille på konsert arrangert av Ole Bull (Myhren, 1993, s. 292). Det skulle ta lengre tid før vokal folkemusikk ble presentert på en konsertscene, men blir i dag stadig vekk fremført på konsert både i tradisjonelle former og i nye former.

Definisjonen av hva folkemusikk er, og hvor den fremføres og brukes har med andre ord forandret seg med årene. Det er nok med bakgrunn i dette at det har blitt mer vanlig å se på utøverne som kunstnere. Det er ikke sikkert folkemusikerne fra eldre tider så på seg selv som kunstnere, men om vi går tilbake til dagens definisjon av kunst, har også de lært seg en spesiell kunnskap og brukt denne og individuelt tilpasset den. I kap 4.4.4 beskriver jeg hvordan det virker som om man ikke sang den samme sangen helt likt fra dag til dag eller fra år til år. Man utviklet det personlig, spørsmålet ligger vel heller på om man gjorde det bevisst. Tok utøverne bevisste valg med tanke på hva de likte og synes var smakfullt, hadde de en kunstnerisk bevissthet? Dette er noe jeg aldri vil få svar på, men jeg ønsker videre i dette kapittelet å gå nærmere inn på hvordan utøverne i mine intervju snakker om det jeg tolker som kunstnerisk bevissthet i sin utøvervirksomhet i dag. Dette gjør jeg for å utforske hvordan jeg kan bruke kunnskapen jeg tilegner meg om tonalitet, i utøving av folkemusikk og ny musikk.

5.2 Kunstnerisk frihet?

Som jeg har påpekt tidligere i oppgaven har jeg analysert meg frem til at alle informantene beskriver tonalitet i norsk tonalitet som noe bevegelig. Både med utgangspunkt i hvordan de har lyttet til sine kilder, men også med tanke på hvordan de tolker det de hører og velger å bruke det. Jeg opplever at de både gir seg selv og andre utøvere rom til å bruke tonalitet som de vil. Videre følger beskrivelser av hvordan informantene snakker om å ta seg det jeg

beskriver som kunstneriske friheter, i folkemusikk, ny musikk, i samarbeid med komponister, og i samspill med andre.

5.2.1 Frihet i tradisjon

Som påpekt under kap. 4.4, kan det virke som om det er en felles oppfattelse mellom Opheim, Løvlid og Vetrhus at de gamle kildene vi lytter til heller ikke sang etter noe helt fast mønster. At tonalitet kunne variere med dagsform, alder og humør, eller kanskje det varierte med hva kilden ville formidle. Informantene beskriver på ulike vis hvordan de tar dette med seg inn i egen utøving.

Vetrhus påpeker hvor viktig det er for henne å få med seg ulike variasjoner kildene gjør. De synger kanskje ikke med samme tonalitet i ulike vers eller i ulike opptak av samme kilde og samme sang. Hun sier hun vil høre de ulike variasjonene for å kunne velge selv hvordan hun bruker de. «Jeg tenker at jeg kan bruke variasjonene som jeg vil, jeg må ikke bruke dem akkurat der som kilden har gjort det.» Det er med andre ord kanskje ikke snakk om én sannhet, men snarere kanskje en verktøykasse av variasjoner hun kan bruke som hun vil?

Opheim snakker om en av sine hovedkilder, Ragnar Vigdal, og sier at om du hører på opptak av han så er det slik at:

til og med når han, som var en veldig god sanger, synger samme sangen på ulike opptak så er det jo ikke helt likt. Det jeg gjør, er å lære meg det jeg hører så nøye som mulig, og når jeg har det på harddisken huske på at dette var den ene dagen han sang akkurat slik (Opheim, 2018).

Hun sier at hun er opptatt av å ikke låse seg helt fast i noen fasit. For egen utøving påpeker hun hvor viktig det er å få musikken til å bli inderlig og god musikk for seg selv. «Det viktigste er at det er et ærlig uttrykk, det er viktigere enn at alt er riktig tonalt sett.»

Løvlid snakker om kilden Brita Bratland sin tonalitet. «Hennes tonalitet skulle jeg gjerne ha øvd så lenge på at jeg gjorde den intuitivt hver gang jeg sang sangene jeg har lært etter henne.» Videre sier hun at hun ikke ville ha overført det til alt, men hun skulle ønske at Bratlands tonalitet kunne bli en del av hennes identitet. Det er interessant hvordan Løvlid snakker om Bratland *sin* tonalitet. Dette viser at respekten ligger hos de individuelle kildene, og ikke i én forståelse av tradisjon og tonalitet. Hun sier også tidligere i intervjuet at når hun lærer seg nye sanger etter opptak pleier hun å skrive ned stikkord og litt grafisk notasjon for å

huske fingeravtrykket til denne kilden. Jeg lurer på om det hun uttrykker er et behov for at både tradisjon og de individuelle kildene skal ha en slags gjenklang i hennes kunstneriske uttrykk og identitet. Videre sier hun:

Disse sangene er bevegelige, det finnes ikke én sannhet. Det handler ikke om å synge den eller den tonen, det handler om å ta musikken på alvor og bygge uttrykksmåtene sine. Det er likeverdige å synge en sang såkalt likesvevende temperert eller med ulik intonasjon, det må den enkelte velge selv (Løvlid, 2019).

I alle tre informantenes sitater leser jeg et fokus på at kildene har sine særtrekk og sine variasjoner, og det er disse variasjonene jeg opplever at både Vetthus, Opheim og Løvlid ønsker å lære seg for å kunne bruke i egen utøving. Kanskje man kan se på det med å lytte til de tonale detaljene i opptak som å samle seg opp en slags verktøykasse av variasjoner? Og at det videre er litt valgfritt hvordan man bruker disse variasjonene? Jeg tolker det som at de alle lærer seg melodier etter opptak og lytter etter variasjonene som finnes, men at de videre er opptatt av å frigjøre seg fra dette, og bruke variasjonene litt mer som de vil. For å dra sammen to av sitatene til Opheim og Løvlid: Det handler om å ta musikken på alvor, bygge uttrykksmåtene sine og gjøre musikken god for seg selv.

I alle intervjuene kom det frem at deres metode for å lære seg nye melodier er å høre på opptakene om og om igjen for at det skal sette seg. Kanskje det er her nøkkelen ligger? Å lytte så masse at både de generelle tonale trekkene i folkemusikk og ulike utøveres særpreg blir en del av deg? Kanskje man på det vis bygger seg opp både en ubevisst og en bevisst verktøykasse? I denne verktøykassa ligger mange ulike tonale variasjoner å bruke, noen faller ut og blir glemt på veien, mens resten blir brukt for å utvikle særpreg og kunstnerisk identitet.

Tonalitet som krydder

Jeg har beskrevet hvordan intervjupersonene uttrykker at de ser på tonalitet som noe individuelt man kan velge selv hvordan man vil bruke. Likevel sitter jeg fortsatt igjen med spesielt et spørsmål: Når det er snakk om tonalitet som noe man velger, er tonalitet da en del av utøverens kunstneriske uttrykk som en måte å fremheve tekst på, eller skape stemninger? Alle informantene har på ulike vis formulert seg så jeg analyserer det som at de kan se på tonalitet som stemningsskaper.

Opheim sier at «det har jo veldig mye med følelser å gjøre, sant? Tonalitet. Og hva slags stemning man vil formidle». Løvlid ordlegger seg på et annet vis og snakker om tonalitet som en del av breddekunnskapen og fargepaletten i en tradisjon.

Jeg har lyst til at man skal få med seg alle fargenyanser og detaljer, fordi det er der skatten ligger. Det ligger ikke i en sang, men i breddekunnskapen i en tradisjon. Tonaliteten trenger ikke være ekstrem, men om det er borte er det akkurat som om en farge er blitt borte eller et krydder er glemt, og da blir jeg veldig lei meg (Løvlid, 2019).

Vettrhus forteller meg at hun oppfatter det på kildene hun har hørt på at tonalitet ikke nødvendigvis er noen eksakt vitenskap, men at det handler om hva slags humør du er i, og hva du har lyst til å formidle.

Både Opheim og Vettrhus snakker her om tonalitet som et formidlingsverktøy, altså at tonalitet kan variere etter hvilken tekst man synger eller hva slags stemning man vil sette an. Dette aspektet ved tonalitet er også noe jeg har møtt i sangtimer med Løvlid. Vi har diskutert hvordan, og om, tonalitet kan brukes til å fargelegge tekstens budskap.

Løvlid sitt sitat passer kanskje ikke rett inn i samme forståelse av å formidle stemning, men at det handler mer om at tonalitet er del av fargepaletten i en tradisjon. I forkant av dette sitatet har hun også sagt hvordan ting er i forandring, og skal være det, men slik jeg tolker henne er det snakk om å bygge seg opp breddekunnskap i tradisjon som del av sin kunstneriske identitet.

Omholt beskriver i sin artikkel hvordan Hans-Hinrich Thedens (Durifisering eller hva?, 2001) setter kontekstbasert bruk av tonalitet, at tonaliteten tilpasses det melodiske forløpet, opp mot det å bruke tonalitet for å sette en stemning (Omholt, 2015, s. 34). Det kan kanskje sees på som to måter å velge tonalitet på, at det enten følger tonale eller melodiske trekk, eller at det legges til som en stemningsskaper. Denne måten å forstå tonalitet i norsk folkemusikk på, har vært klargjørende og frigjørende for meg. Gjennom masterstudiet har jeg etter hvert jobbet mer med denne forståelsen eller tanken om tonalitet som utgangspunkt.

Etter å ha diskutert hvordan tonalitet er noe man kan velge, er det en ting som har slått meg, tonalitet beskrives gjerne som noe man velger, men jeg opplever likevel at det er en fellesforståelse blant informantene mine for at det er et eller annet som ligger til grunn for denne friheten. I alle intervjuene tolker jeg at det er en fellesforståelse for at man skal

opparbeide seg en grunnleggende forståelse for stil og estetikk i folkemusikk, for å kunne ta kunstneriske valg basert på det som er tradisjon. Det handler kanskje om å ta et valg om å legge ned et håndverk for å opparbeide seg en forståelse av stil og estetikk i folkemusikk, og at denne forståelsen legger grunn for å kunne ta egne kunstneriske valg i tråd med tradisjon.

Mikkel B. Tin beskriver noe lignende i sin bok *Spilleregler og spillerom*. Han forklarer hvordan man kan velge å gjenoppta en tradisjon for at den skal eksistere for en selv, og beskriver at «tradisjonen er ikke en skjebne jeg er underkastet; den er den sammenhengen jeg skaper i min egen historie. Dens viktigste funksjon er ikke å være erindring, men å sikre meg et grunnlag [...] for et nytt prosjekt [...]» (Tin, 2011, s. 18).

5.2.2 Frihet i samtid

Hvordan bruker man da denne tonalitetsforståelsen i møte med ny musikk inspirert av denne tonaliteten? Hvordan forholder man seg til tonalitet i samspill med andre musikere? Hvordan samarbeider man med komponister? Jeg lurte på hvordan og om intervjupersonene benyttet denne friheten med tanke på tonalitet i møte med samtidsmusikken og notebildet fylt av kvarttoner og piler. Hva gjør et notebilde med den kunstneriske friheten?

Opheim har samarbeidet med mange ulike musikere og komponister, både med klassisk, jazz og folkemusikalsk bakgrunn. Hun forteller meg at hun tror hun føler en større forpliktelse når hun jobber med samtidsmusikk, hun vil gjøre det så riktig som mulig i forhold til notebildet. «Og så er det jo slik at komponisten ofte er tilstede på konsert». Hun sier at hun tror hun er friere i tradisjonsmusikken. Samtidig har hun noen metoder for å få det til å føles litt tryggere.

Når jeg har tradisjonsmusikken i øret, og vet at det er helt glitrende flott musikk som jeg elsker, så kan jeg ta den følelsen med meg inn i samtidsmusikken, så blir det litt ufarliggjort for meg. Jeg må høre at det er musikk jeg holder på med, ikke matematikk. (Opheim, 2018)

Dette temaet kom ikke opp i samme grad med de andre to informantene, men Løvlid sier følgende om de gangene hun har fremført sanger fra *Helligkvad* av Thoresen (1997): «Jeg gjør de nok annerledes enn det han har tenkt, men det er ikke sikkert det gjør noe.» Ut ifra dette ville jeg tro at hun føler en relativt stor frihet selv om det er notert på den måten det er. Tidligere forklarte jeg hvordan Ricœur beskriver at en tekst kan stå for seg selv og ikke er avhengig av sin forfatter og sine opprinnelige omstendigheter for å kunne fortolkes av en

leser (Ricœur, 2014)²². Om vi ser på komposisjonen som teksten, er det kanskje denne tanken som ligger til grunn for det Løvlid beskriver? Man står som utøver fri til å fortolke en komposisjon ut ifra sine omstendigheter, og det er ikke sikkert det er mulig å gjøre det akkurat som komponisten har tenkt. Det er også et viktig poeng her at et notebilde aldri vil kunne gi et helt konkret bilde av hvordan musikk faktisk vil lyde.

Likevel har Løvlid også fortalt meg at hun utviklet «halvtoneglissando-metoden» nettopp for at det skulle bli lettere både for henne selv og andre å bli trygge på kvarttoner og annen mikrotonalitet som kan være notert inn i komponert samtidsmusikk. Dette handler kanskje om å bygge en forståelse for de tegnene man kan møte i samtidsmusikk, å bygge forståelsen man trenger for å kunne tolke et tegn.

Samarbeid med komponister

De tre utøverne jeg har intervjuet har i ulik grad samarbeidet med komponister om verk skrevet til dem. De forteller meg litt om de opplevelsene de har hatt.

Vetarhus har i mindre grad enn Opheim og Løvlid jobbet med samtidsmusikk og snakker mer om tonalitet i samspill med andre, som jeg vil komme tilbake til. Hun forteller meg likevel om én gang hun samarbeidet med en komponist.

Jeg tror jeg gjorde det litt sånn som jeg synes det hørtes fint ut, det var ganske fritt, og komponisten var ganske åpen på det. Hun ville bruke meg som folkesanger, og var interessert i den tonaliteten, men jeg fikk gjøre det slik jeg syntes det hørtes naturlig ut. (Vetarhus, 2018)

I intervjuet med Løvlid forteller hun meg hvordan ulike komponister skriver på forskjellig vis, og forholder seg til tonalitet på ulike vis. Løvlid beskriver i stor grad hvordan komponister har skrevet musikk inspirert av hennes tradisjon. Noen komponister setter seg veldig inn i tonespråket og noterer mer detaljert, mens andre kan gjøre en grovkisse av en melodi for å ha noe å skrive resten av musikken ut ifra, men lar utøveren selv farge melodien både med tonalitet og ornament. Løvlid har også jobbet med komponister som har skrevet inn for eksempel kvarttoner i et ensemble, mens hun jobber med en folketone på toppen av

²² Jf. Kap. 2.1.3

det. Om dette sier hun: «Da blir jeg ofte inspirert av klangene jeg har rundt meg, og tilpasser tonaliteten deretter.»

Opheim forteller meg en del om hennes samarbeid med Lasse Thoresen, hun beskriver hvordan deres samarbeid har gjort henne friere i tolkningen av hans komposisjoner.

Thoresen har vært veldig raus med meg, så om jeg har gjort noe annerledes enn det han egentlig har skrevet, som han har likt, har han av og til skrevet det inn i stedet. Det har vært en dialog som har vært veldig spennende, og da føler jeg meg jo friere. (Opheim, 2018)

Disse ulike beskrivelsene av samarbeid med komponister forteller meg at komponisters ulike måter å skrive inn tonalitetsdetaljer på, antakeligvis påvirker i stor grad hvor fri man føler seg i bruk av «folkemusikalsk» tonalitet. Samtidsmusikken jeg har jobbet med så langt i masterarbeidet har stort sett vært detaljert noterte verk. Jeg har kjent meg veldig igjen idet Opheim har sagt med at hun føler en forpliktelse. Når tonaliteten er notert så detaljert og utbrodert som det den er i *Helligkvad* føler jeg også en stor forpliktelse til å gjøre en innsats for å få til de eksakte tonehøydene som er notert inn. Samtidig har jeg, spesielt i perioder, hatt behov for å frigjøre meg fra tanken om å gjøre det riktig, og heller bare føle meg frem til hvordan jeg kan sette den stemningen jeg vil og formidle musikken og teksten. På et tidspunkt måtte jeg slippe tonalitetsterpinga, og bare fokusere på musikken. Jeg tror også at det å arbeide med norsk folkemusikk parallelt med *Helligkvad* gjorde det er lettere å slippe meg løs fra detaljene i notebildet. Det har kanskje gitt meg en viss stilforståelse som gjør det lettere å tolke Thoresens musikk.

Samspill med andre musikere, tradisjonsbærere, tonalitetsbærere og sjangere

Løvlid og Vetrhus snakker en del om hvordan de opplever at de bruker tonalitet i samspill med andre instrumentalister eller sangere både i samme sjanger og i andre sjangere. Tidlig i intervjuet beskriver Løvlid hvordan hun som yngre opplevde det å tilpasse seg andre: «Jeg hadde ikke språk på hva tonalitet var, og jeg opplevde i samspill med andre at det var vanskelig å beholde den egenidentiteten jeg hadde musikalsk, og forandret for eksempel rytmikk og tonalitet.» Hun beskriver hvor vanskelig det kan være å holde på sin tonalitet i samspill med andre. Senere forteller hun meg hvordan hun opplever samspillsituasjoner i dag: «Det kan være at jeg i et samspill har behov for å synge et tradisjonsmateriale på et annet vis enn jeg vanligvis gjør, og da vil jeg bruke tonalitet ut ifra hvordan jeg blir inspirert der og da.»

Kanskje dette setter ord på hvordan Løvlid som utøver har utviklet seg? I det første sitatet beskriver hun at det var vanskelig å holde på tonaliteten og sin kunstneriske identitet, delvis fordi hun ikke klarte å sette ord på hva hun kunne. I neste sitat viser hun til både hvordan hun har et kunstnerisk behov, hun vet hva hun pleier å gjøre og hun velger hvordan hun bruker tonalitet.

Vetthus beskriver også hvordan den spesielle tonaliteten blir noe annet og kanskje forsvinner i samspill med andre instrumenter. Hun snakker mest ut ifra eget og sine elevers samarbeid og samspill med instrumentalister.

Om elevene tar med noe tradisjonsmateriale inn i et samspill, og de ikke er klar over hva de har gjort tonalt, og hvordan de har sunget det før, tror jeg det er lett å miste det. Derfor må man snakke om det, og da pleier jeg å si at det er egentlig bare oktav og kvint som ikke skal røres, resten kan sveve som du vil (Vetthus, 2018).

I sammenheng med at hun snakker om hvordan elevene hennes tilpasser seg i samspill uttrykker hun en bekymring for at tonalitetsforståelsen skal forsvinne, og beskriver viktigheten av å bygge bevissthet rundt dette med tonalitet hos utøverne i dag. Hun understreker at det kanskje spesielt skjer på grunn av påvirkningen vi har fra andre musikkjangre og den dominerende tonalitetsforståelsen i populærmusikken.

I disse sitatene etter Løvlid og Vetthus er vi også så vidt tilbake der vi startet disse tre hovedkapitlene, nemlig i Språkbyggeren. De setter begge ord på noe av grunnlaget for at språkbyggeren som kapittel og kategori ble til: Det kan virke som om de begge tenker at for å beholde egenidentitet og kunne ta bevisste kunstneriske valg i møte med andre musikere og sjangere bør man kunne sette ord på hva tonalitet er og hvordan man selv bruker det. Hvis ikke kan man lett ubevisst tilpasse seg musikken man spiller sammen med.

Foreløpig har det vært snakk om én folkesanger i samspill med instrumentalister, men hva skjer om folkesangere med ulik bakgrunn, tradisjon og tonalitet samarbeider? Løvlid har samarbeidet en del med andre folkesangere, og beskriver hvordan hun opplever det:

I samspill justerer vi plutselig ubevisst tonaliteten slik at vi synger i samme tonalitet, i stedet for å holde på hver vår. Det er spennende å se hva som skjer når flere folkesangere som synger med ulik tonalitet intuitivt går sammen og gjør kollektive improvisasjoner eller kobler ulikt tradisjonsmateriale med hverandre (Løvlid, 2019).

Her beskriver hun hvordan man i samarbeid med andre sangere ubevisst justerer tonaliteten. Jeg er ikke sikker på om hun er klar over det, men jeg opplever at hun i stor grad snakker om justeringen som et valg i møte med instrumentalister, mens det er noe som skjer ubevisst i møte med andre sangere. Jeg tror dette handler om instrument- og klanglikhet. Kan det tenkes at det er lettere å tilpasse stemme og intonasjon ubevisst til andre sangere, fordi stemmene blander seg bedre sammen? Et instrument og en sangstemme vil aldri på klinge sammen slik som to eller flere stemmer gjør, selv om stemmene også er forskjellige. Jeg tror det derfor er vanskeligere å bevisst holde på sin tonalitet sammen med andre sangere, enn med instrumentalister.

5.3 Finnes det grenser for frihet?

Utgangspunktet og grunnlaget for mitt masterprosjekt var at jeg ønsket å lære meg samtidsmusikk inspirert av norsk folkemusikk og dens tonalitet, og jeg ville kunne fremføre musikken på en genuin og autentisk måte. Jeg skjønnte fort at jeg ønsket å sette meg inn i tradisjonen i norsk folkemusikk som metode. Jeg hadde en forventning til at det var visse regler jeg måtte forholde meg til for å høres autentisk ut, og jeg ville finne ut hvordan jeg kunne utfordre disse reglene i den nye musikken jeg skulle fremføre. Mikkel B. Tin stiller seg i boken *Spillerom og spilleregler* et spørsmål, som på mange måter minner om spørsmålene jeg selv har stilt meg gjennom hele masterprosjektet.

Er en uinnskrenket frihet den nødvendige forutsetningen for kunstnerisk skapelse, eller kan den begrensede frihet som tradisjonen byr på, på sin måte stimulere skapelsen (Tin, 2011, s. 13)?

Han påstår her at det i tradisjon ligger en form for begrenset frihet. Hvilke regler er det så som gir denne begrensede friheten i folkemusikk og hvem setter grensene for hva som er riktig og galt?

I intervjuene stilte jeg hovedsakelig spørsmål som gikk på deres metodikk og forståelse av tonalitet i norsk folkemusikk. Jeg var på jakt etter reglene, hvilke regler utøverne forholder seg til. Det som fort ble tydelig for meg, og som også har kommet frem i *Språkbyggeren* var at utøverne var vel så opptatt av å *ikke* sette noen klare regler. Jeg har en opplevelse av at de er mer opptatt av å sette seg inn i en helhet av en tradisjon, ulike stiler, for så å kunne bruke denne stilforståelsen i utøving både av folkemusikk og ny musikk inspirert av folkemusikk.

Tradisjon er, sier Merleau – Ponty med et sitat av Edmund Husserl, «kraften til å glemme opprinnelsene og til å sikre fortiden ikke dens overlevelse, som er den feige form for glemsel, men et nytt liv, som er den edle form for erindring» (Tin, 2011, s. 19). Innledningsvis i dette kapittelet uttrykte jeg at det har gått opp for meg at informantene ikke bare har et behov for å bevare musikken og tradisjonen, men også bevare seg selv og sitt uttrykk i musikken. Kanskje det er akkurat dette Husserl beskriver som den edle form for erindring? At det ikke handler om å finne ut hvilke regler og normer de gamle kildene muligens hadde da de sang, men som jeg tolker Løvlid, ha såpass god kjennskap til hvordan de gamle kildene sang, slik at de kan ha gjenklang i vårt musikalske og kunstneriske uttrykk.

6 AVSLUTNING

6.1 Konklusjon

I prosessen med å formulere ned i ord hva masterprosjektet mitt har vært har det gått opp for meg at hovedmålet kanskje har vært å kunne utøve vokal norsk folkemusikk og ny musikk inspirert av den med en viss integritet og autenticitet. Det har for meg både handlet om å unne tradisjon respekt, og å tilegne meg en stilforståelse som kan gi meg noe nytt i utøving av både folkemusikk og annen musikk.

Gjennom utforskningen av problemstillingen har jeg fordypet meg i og diskutert hva jeg kan lære av å gå inn i tre ulike roller som tradisjonsbærer og samtidsutøver. I de tre kapitlene Språkbyggeren, Håndverkeren og Kunstneren har jeg, i samtale med utøverne Berit Opheim, Unni Løvlid og Åshild Vetrhus, utforsket tre aspekter ved problemstillingen. I Språkbyggeren har jeg tilegnet meg teoretisk kunnskap og bygget meg et språk for hvorfor tonalitet i norsk folkemusikk er et tema, og hva som kjennetegner denne tonaliteten, både helt konkrete tonale trekk og mer svevende trekk. I Håndverkeren har jeg tilegnet meg praktisk og fysisk kunnskap om tonalitet i norsk folkemusikk og jeg har utforsket om jeg klarer å benytte denne kunnskapen også i samtidsmusikk. I Kunstneren har jeg utforsket hvordan jeg kan bruke denne kunnskapen i utøving av norsk folkemusikk og ny musikk, og hvordan jeg kan se på tonalitet som et kunstnerisk virkemiddel.

Problemstillingen er som følger:

På hvilke måter kan jeg som utøver, som ikke har bakgrunn i folkemusikktradisjon, tilegne meg kunnskap om tonalitet i norsk folkemusikk, og hvordan kan jeg bruke denne kunnskapen i utøving både av norsk folkemusikk og ny musikk inspirert av denne tonaliteten?

Gjennom å ha utforsket problemstillingen sitter jeg igjen med refleksjoner og tanker om hva jeg har lært og hva jeg tar med meg videre. Det virker som om det finnes et felles ønske både i artiklene jeg har lest, og informantene jeg har intervjuet, om å bygge et språk for tonalitet i norsk folkemusikk uten å sette faste regler eller normer. Det er kanskje ikke noen fast eller konkret kunnskap å tilegne seg, men det er likevel noen aspekter som har pekt seg ut som de viktigste grunnlagene for den kunnskapen jeg har bygget meg opp. Slik jeg ser det, er det tre hovedaspekter som representerer den artikulerte kunnskapen jeg har tilegnet meg:

1. Det er noen trinn i skalaen som skiller seg ut som mer stabile og ubevegelige, og noen som skiller seg ut som mer svevende og bevegelige. Grunntone og oktav holder seg ofte stabile, mens spesielt ters, kvart og septim gjerne kan sveve. Vetrhus sier det så fint når hun snakker om hvordan hun instruerer egne elever «Jeg pleier å si at det bare er kvint og oktav som ikke skal røres, resten kan sveve som man vil.» Det er altså noen felles tonale trekk i hvilke toner det er vanligst at svever, men det finnes kanskje ikke noen faste regler for når de svever og hvordan.
2. Vestlig populær- og klassisk musikk har en tydelig påvirkning på vårt gehør og vår forståelse av tonalitet. Dersom jeg ønsker å lære meg noe om tonaliteten slik den har vært i norsk folkemusikktradisjon, og hvordan jeg kan ta det med meg inn i egen utøving av både folkemusikk og ny musikk, må jeg lytte mye til arkivopptak for å få et indre bilde av tonaliteten jeg vil synge med. Jeg må lytte for å opparbeide meg en stilforståelse. Et slikt bilde vil gi meg intensjonen som Omholt snakker om, og det tror jeg vil hjelpe meg til å mestre å synge med en annen intonasjon enn den jeg vanligvis bruker.
3. Tanken om den særegne tonaliteten som noe individuelt varierende og som et musikalsk virkemiddel er noe jeg ønsker å ta med meg videre. Det er noe sympatisk og musikalsk ved selve tanken. Jeg opplever at dette ufarliggjør tonalitet, gjør tonalitet tilgjengelig, og at det gjør meg som sanger friere i min utøvelse.

Mikkel B. Tin sier med et sitat av Merleau-Ponty: «det vi har tilegnet oss, blir først virkelig tilegnet dersom det blir gjenopptatt i en ny tankebevegelse.» (Tin, 2011, s. 18). Det er altså kanskje bare ved å ta kunnskapen jeg har tilegnet meg i bruk i egen utøvelse at kunnskapen virkelig blir tilegnet. Har vi her kanskje både konklusjonen og selve problemstillingen samlet i et sitat? På hvilke måter kan jeg tilegne meg kunnskap om tonalitet i norsk folkemusikk, og hvordan kan jeg ta i bruk denne kunnskapen i egen utøving? Det er ikke før jeg har tatt i bruk kunnskapen at jeg virkelig har tilegnet meg den. Som Polanyi innledningsvis ble sitert med «dette viser oss at det ikke er ved å se på ting, men ved å være i dem at vi forstår deres samlede mening».²³

²³ Jf. Kap. 2.1.2

6.2 Etterord

Jeg har måttet gjøre noen avgrensinger i dette prosjektet, og hadde jeg hatt mer tid eller valgt en annen retning er det noen sider både ved prosessen og temaet tonalitet jeg gjerne skulle utforsket nærmere. For det første har jeg beveget meg mellom det jeg opplever som to ganske ulike stemmeidealer, og det hadde vært spennende å artikulere ut noen av utfordringene det har ført med seg. For det andre har det også kommet opp, både i intervjuene jeg har gjennomført og i andre samtaler, i hvilken grad klang spiller inn på tonalitet, kanskje klangbehandling påvirker hvordan tonaliteten i ulike fremføringer lyder? For det tredje hadde det vært spennende å utforske om det er ulikt hvordan utøvere behandler tonalitet etter hvilken type repertoar de synger, for eksempel religiøse folketoner, viser, ballader og så videre.

Hvor jeg står nå ser jeg meg selv i startgropa av å faktisk kunne bruke den kunnskapen jeg har tilegnet meg. Det har vært en lang prosess, og det er mange andre aspekter ved det å utvikle en kunstnerisk identitet som har vist seg vel så viktige i denne prosessen.

Tonalitetsaspektet ser jeg på som min inngangsport til å få en forståelse av stil og estetikk i vokal norsk folkemusikk. Jeg ser ikke på folkemusikk som én stil man lærer seg, men heller som et mangfold av personlige særpreg, historier og tradisjoner som sammen gir meg et bilde av hvordan vokal norsk folkemusikk kan lyde i meg. Nå ser jeg frem til å ta kunnskapen i bruk både i fremføring av tradisjonell norsk folkemusikk og ny musikk.

Takk for at du tok deg tid til å lese!

Guro Utne Salvesen
Oslo, 10.april 2019

BIBLIOGRAFI

- Andersen, R. J. (2019, mars 27). *Ludvig Mathias Lindeman*. Hentet fra Store norske leksikon:
https://snl.no/Ludvig_Mathias_Lindeman
- Bitustøyl, K. (2017, september 28). *Berit Opheim*. Hentet fra Store norske leksikon:
https://snl.no/Berit_Opheim
- Bjerkestrand, N. E., & Ruud, E. (2019, mars 15). *Tonalitet*. Hentet fra Store norske leksikon:
<https://snl.no/tonalitet>
- Borgdorff, H. (2006). *The Debate on Research in the arts*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Brinkmann, S., & Tanggaard, L. (2015). *Kvalitative metoder 2. utg.* Latvia: Hans Reitzels Forlag.
- Frayling, C. (1993). *Research in art and design*. London: Royal College of Art Research Paper series.
- Gadamer, H.-G. (2003). Om forståelsens sirkel. I H. Jordheim, *Forståelsens filosofi* (ss. 33-44). Oslo: J.W. Cappelens Forlag a.s.
- Jacobsen, D. I. (2015). Undersøkelsens sjette fase: Hvordan skal vi analysere datamateriale? I D. I. Jacobsen, *Hvordan gjennomføre undersøkelser? 3. utg* (ss. 197-226). Latvia: Cappelen Damm AS.
- Kruse, G. S. (2000). *Hører du?* Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Kvifte, T. (2012). Svevende intervaller - svevende begrep. *Musikk og tradisjon nr. 26*, ss. 93-112.
- Løvlid, U. (2003). *So ro liten tull*. Drammen: Lyche Musikkforlag AS.
- Mellin-Olsen, S. (1996). *Samtalen som forskningsmetode*. Bergen: Caspar Forlag AS.
- Myhren, M. (1993). Spelmenn på hardingfele. I B. Aksdal, & S. Nyhus, *Fanitullen* (ss. 285-316). Oslo: Universitetsforlaget AS.

- Nielsen, F. V. (2006). Ars- og scientia-dimensjonen i musikkfaget. I F. V. Nielsen, *Almen musikkdidaktik* (ss. 106-110). København: Akademisk Forlag.
- Norsk Folkemusikkformidling. (2019, 03 25). *Folkorg*. Hentet fra Folkorg.no:
<https://folkemusikk.custompublish.com/vettrhus-ashild.4646318-146036.html>
- Ofsdal, S. (2007). Tonaliteten i folkemusikken. I H.-H. Thedens, *Norsk folkemusikklags skrift nr. 20 - Musikk og dans som virkelighet og forestilling* (ss. 113-132). Oslo: Norsk Folkemusikklag.
- Omholt, P. Å. (2015). Mælefjølsvisa - toner i bevegelse. Om intonasjon i vokal folkemusikk. I G. Kolltveit, *Musikk og tradisjon nr. 26* (ss. 29-57). Oslo: Novus Forlag.
- Polanyi, M. (2000, april). *Den tause dimensjonen : En innføring i taus kunnskap*. Oslo: Spartacus forlag AS.
- Ricœur, P. (2014). Hva er en tekst? (Å forstå og forklare). I S. Lægred, & T. Skorgen, *Hermeneutisk lesebok* (ss. 59-79). Oslo: Spartacus Forlag.
- Ryfylkemuseet. (2019, april 05). *Folkemusikkarkivet for Rogaland*. Hentet fra Ryfylkemuseet: <https://ryfylkemuseet.no/folkemusikkarkivet/folkemusikkarkivet/>
- Sevåg, R. (1993). Toneartsspørsmålet i norsk folkemusikk. I B. Aksdal, & S. Nyhus, *Fanitullen* (ss. 342-376). Oslo: Universitetsforlaget.
- Store norske leksikon. (2019, april 04). *Diatonisk*. Hentet fra Store norske leksikon: <https://snl.no/diatonisk>
- Store norske leksikon. (2019, Mars 27). *Håndverker*. Hentet fra Store norske leksikon: <https://snl.no/h%C3%A5ndverk>
- Store norske leksikon. (2019, 03 08). *Kunst*. Hentet fra Store norske leksikon: <https://snl.no/kunst>
- Thedens, H.-H. (2001). Durifisering eller hva? I H.-H. Thedens, *Norsk Folkemusikklags tidsskrift nr. 15* (ss. 28-49). Oslo: Norsk Folkemusikklag.
- Thedens, H.-H. (2001). *Norsk folkemusikklag skrift nr. 15 - Tonalitet i folkemusikken*. Oslo: Norsk folkemusikklag.
- Thoresen, L. (1997). *Helligkvad*. Italia: Pizzicato Verlag Helvetia.

Thoresen, L. (2019, mars 28). *Micropalette*. Hentet fra Lasse Thoresen:
<http://www.lasethoresen.com/concrescence/micropalette.html>

Thoresen, L. (2019, mars 28). *The Concrescence Project*. Hentet fra Lasse Thoresen:
<http://www.lasethoresen.com/concrescence/index.html>

Tin, M. B. (2011). *Spilleregler og spillerom*. Oslo: Instituttet for sammenlignende kulturforskning.

Waage, H. (1995). *Mikrotonalitet og hørelære*. Oslo: (Mastergradsavhandling). Universitetet i Oslo.

VEDLEGG 1 – VURDERING FRA NSD

8.4.2019

Meldeskjema for behandling av personopplysninger



NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Hvor er tonen?

Referansenummer

620894

Registrert

08.10.2018 av Guro Utne Salvesen - guro.u.salvesen@student.nmh.no

Behandlingsansvarlig institusjon

Norges musikkhøgskole / NordART - Arne Nordheim-senteret

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Gjertrud Pedersen, gjertrud.pedersen@nmh.no, tlf: 23367050

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Guro Utne Salvesen, gurousal@gmail.com, tlf: 97422929

Prosjektperiode

08.11.2018 - 15.04.2019

Status

02.11.2018 - Vurdert

Vurdering (1)

02.11.2018 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet med vedlegg 02.11.2018. Behandlingen kan starte.

MELD ENDRINGER

Dersom behandlingen av personopplysninger endrer seg, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. På våre nettsider informerer vi om hvilke endringer som må meldes. Vent på svar før endringer gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 15.04.2019.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke behandles til nye, uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen om behandlingen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og/eller rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp behandlingen ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Belinda Gloppen Helle
Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

VEDLEGG 2 - INTERVJUGUIDE

Intro	<p>Anonymitet: Navn vil bli oppgitt</p> <p>Opptak: Intervjuet tas opp og transkriberes, transkripsjon kan bli sendt for gjennomlesning om det ønskes.</p> <p>Tid: ca 1 t</p>
Forsknings spørsmål	Intervju spørsmål
Introduksjonsspørsmål	<p>Kan du fortelle meg litt om din musikalske bakgrunn? (Oppvekst, utdanning?)</p> <p>Kan du si noe om hvordan du jobber idag?</p>
På hvilke måter kan man gå frem for å innstudere og synge norsk folkemusikk med en annen tonalitet enn den liketempererte skalaen?	<p>Hvilke tanker har du om tonalitet i norsk folkemusikk?</p> <p>Har tonalitet vært noe det har blitt snakket om i opplæringen din?</p> <p>Hvis ja, kan du gi noen eksempler?</p> <p>Hvordan går du frem når du skal lære deg nytt repertoar i din tradisjon? Kan du gi noen eksempler? Evt. Hvordan går du frem for å lære deg repertoar i en annen tradisjon enn din egen?</p> <p>Tenker du på tonalitet når du lærer deg nytt repertoar? Isåfall; på hvilke måter?</p>
Hva innebærer det å utforske mikrotonalitet i innstuderingen og tolkningen av samtidsmusikk inspirert av norsk folkemusikk?	<p>Hvordan går du frem for å lære deg nytt repertoar innenfor såkalt samtidsmusikk inspirert av norsk folkemusikk (og dens tonalitet)?</p> <p>Spesielt med tanke på Helligkvad; Kan du huske hvordan du gikk frem for å innstudere det for første gang? Hva tenker du om tonaliteten i Helligkvad?</p> <p>Er det noen forskjell på hvordan du fremfører det idag og hvordan du gjorde det første gang?</p>
Hvordan se sammenhengen mellom den "tempererte" mikrotonaliteten man kan finne i noe samtidsmusikk og tonaliteten man kan finne i norsk folkemusikk?	<p>Opplever du noen forskjell i hvordan du forholder deg til tonalitet i innstudering av samtidsmusikk og folkemusikk? Kan du utdype?</p>
På hvilke måter kan man samarbeide med en komponist om et nytt verk?	<p>Har du noengang samarbeidet med en komponist om et bestillingsverk inspirert av din tradisjons (eller andre tradisjoners) folkemusikk? På hvilke måter har dere forholdt dere til tonalitet som et tema? Kan du gi noen eksempler?</p>

VEDLEGG 3 – INFORMASJONSSKRIV

Vil du delta i masterprosjektet ”Hvor er tonen”?

I dette skrevet får du informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Dette er et masterprosjekt ved Norges musikkhøgskole, og veileder er Gjertrud Pedersen.

Kort om prosjektet

I mitt masterarbeid utforsker jeg, Guro Utne Salvesen, skjæringspunktet mellom norsk folkemusikk og samtidsmusikk inspirert av norsk folkemusikk. Jeg jobber med å finne ut hvordan jeg kan sette meg inn i dette musikalske landskapet med fokus på innstudering og tonalitetsfølelse.

Som inngangsport jobber jeg med å lære meg to ulike typer musikalsk materiale som begge på sitt vis har en annen tonalitetsfølelse enn den liketempererte skalaen jeg er vant med fra klaveret. Repertoaret består av utvalgte arkivopptak fra Rogaland og *Helligkvad* av Lasse Thoresen. I tillegg samarbeider jeg med komponisten Martin Ødegaard om et bestillingsverk som skal skrives med inspirasjon fra noe av materialet fra Rogaland som jeg har satt meg inn i.

Formålet med prosjektet er å sette ord på de utfordringene jeg og andre kan oppleve i møte med musikk med denne type tonalitet. Jeg håper på å utvikle innstuderingsmetoder for meg selv, som også kan være til nytte for andre. I tillegg ønsker jeg at arbeidet med Rogalandsmaterialet vil gi meg muligheten til å være med å bringe denne tradisjonen videre.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du forespørres om å delta fordi jeg tror din kompetanse innenfor det musikalske landskapet jeg utforsker vil kunne gi viktige perspektiver og innspill til dette masterarbeidet.

Hva innebærer det for deg å delta?

Intervjuet gjennomføres én gang og kommer til å vare rundt 60 min. Intervjuet kommer til å fokusere på dine refleksjoner rundt temaet tonalitet i norsk folkemusikk og samtidsmusikk inspirert av norsk folkemusikk. Jeg forbereder hovedtemaer og spørsmål, og eksempel på spørsmål kan være:

- Hvilke tanker har du om tonalitet i norsk folkemusikk?
- Hvordan går du frem for å lære deg nytt repertoar innenfor såkalt samtidsmusikk inspirert av norsk folkemusikk?

Intervjuet vil bli dokumentert ved lydopptak og transkripsjon.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Jeg vil bare bruke opplysningene om deg til formålene jeg har fortalt om i dette skrivet. Jeg behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket. Det er kun veileder og student som vil ha tilgang til lydopptak og transkripsjon.

Deltakelse i dette prosjektet innebærer at du lar deg identifisere med navn, utdanning og annen relevant informasjon. Du er en av tre utøvere med ulik musikalsk bakgrunn som blir spurt om å delta i prosjektet, og det er nettopp ulikhetene jeg tror vil gi meg ulike perspektiv inn i masterarbeidet. I tillegg er dere alle også til en viss grad engasjert som sanglærer for meg.

Intervjuet vil bli transkribert og materiale fra intervjuene vil bli presentert i masteroppgaven. Ferdig tekst som referer til intervjuet kan bli tilsendt for gjennomlesning før publisering dersom du ønsker det.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes 15.04.2019. Lydopptak vil bli slettet, men transkripsjon av intervjuet vil bli anonymisert og lagret digitalt dersom jeg ser det som en ressurs for fremtidig arbeid.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- få slettet personopplysninger om deg,
- få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Opplysninger om deg blir behandlet basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Norges musikkhøgskole har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Norges musikkhøgskole ved veileder: Gjertrud Pedersen (23367050, gjertrud.pedersen@nmh.no) og student: Guro Utne Salvesen (guro.u.salvesen@student.nmh.no, gurousal@gmail.com)
- Personvernombudet ved Norges musikkhøgskole: personvernombud@nmh.no
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personverntjenester@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig

Student

(Forsker/veileder)

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet «Hvor er tonen?», og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i intervju
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes ved navn
- at transkripsjon anonymiseres og lagres digitalt dersom studenten ser det som en ressurs for fremtidig arbeid.

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, 15. April 2019

(Signert av prosjektdeltaker, dato)