

# MASTEROPPGAVE

---

Emnekode: MUV 450\_1

Navn på kandidat: Thomas Andreassen

## Emosjoner i sangutøving: En analyse av joik og klassisk sang

---

Dato: 01.06.2017

Totalt antall sider: 88

## **Summary**

Emotions are a major part of vocal practice, but we know little about how emotions are expressed and conveyed through singing. This focus is also less emphasized in the traditional education. This master thesis examines how to give musical expression an emotional content. In particular, the study focuses on singing. Emotional expressions are seen from an evolutionary perspective of communication, focusing on emotions of a performer, musical expressions with emotions and emotions of a listener. Based on qualitative interviews and other secondary data, the study describes how singers can give their musical expressions an emotional content within the classical singing style and jodeling.

The research project provides a thorough review of the dominant theoretical approaches in emotions literature within musicology in order to further discuss the empirical examples. The empirical findings provide examples of emotional expressions within classical singing and jodeling within existing theoretical approaches. Conclusions about different characteristics of jodeling and classical singing are made in relation to emotional transporting, various strategies for giving musical expression an emotional content and in relation to freedom to express emotions within these singing styles. In the evolutionary perspective, it can be concluded that emotional expressions should be natural and consist of primal sound, honesty and being authentic in order to give a listener an intense emotional experience.

## **Forord**

I løpet av kort tid har jeg skapt en ny jobbetning i mitt liv. Har jobbet i kriminalomsorgen de siste 15 årene og med mye arbeid har jeg de siste årene klart å ta en sammensatt bachelorgrad før jeg nå ferdigstiller mitt masterprosjekt i musikkvitenskap. Dette betyr for meg nye arbeidsmuligheter innenfor mitt interessefelt musikk.

Vil takke veileder Ove Larsen for kommentarer til oppgaven, en stor takk til informantene Johan Mathe Skum, Ketil Hugaas og Elisabeth Misvær for verdifull data til oppgaven. Takk til mine foreldre Toril og Gunnar Andreassen og svigermor Lilia Tronkina for barnepass.

Dette hadde vært helt umulig uten støtte fra min nydelige kone Natalia Andreassen som har vært med å finne veien. Hun har hatt tro på meg hele tiden, og er den beste og mest fantastiske menneske i mitt liv! Underveis i denne prosessen har vi også fått to nydelige barn, Rita og Edvard, som har vært en stor berikelse for oss.

Thomas Andreassen

Mai 2017

Bodø

## **Abstrakt**

Bruk av emosjoner er en stor del i sangutøving, men vi vet lite om hvordan emosjoner uttrykkes og transporteres via sang. Dette fokus er også mindre vektlagt i den tradisjonelle opplæringen. Denne masteroppgaven undersøker hvordan man kan gi musikalske uttrykk emosjonelt innhold. Emosjonsuttrykk er sett fra et evolusjonsperspektiv av kommunikasjon og fokuserer på emosjoner hos utøver, musikalsk uttrykk med emosjoner og emosjoner hos lytter. Basert på kvalitative intervjuer og andre sekundære data beskriver studiet hvordan utøvere kan gi musikalske uttrykk emosjonelt innhold innenfor den klassiske sang stilarten og joik.

Forskningsprosjektet gir en grundig gjennomgang av de dominerende teoretiske tilnærmingene i emosjonslitteratur innenfor musikkvitenskap for så å diskutere de empiriske eksemplene.

De viktigste empiriske konklusjoner viser at emosjonsuttrykk i praksis innenfor klassisk sang og joik kan tas frem som eksempler på de eksisterende teoretiske tilnærmingene. Noen konklusjoner om ulike egenskaper innenfor joik og klassisk sang er gjort i forhold til transportering av emosjoner, ulike strategier for å gi musikalske uttrykk emosjonelt innhold og i forhold til frihet for å uttrykke emosjoner. I oppgavens evolusjonsperspektiv kan man konkludere at emosjonsuttrykk bør være naturlig og bestå av primallyd, ærlighet og være autentisk for å bedre kunne gi en lytter en intensiv følelsesopplevelse.



# Innhold

Summary .....	i
Forord .....	ii
Abstrakt .....	iii
1 Innledning .....	1
1.1 Bakgrunn .....	1
1.2 Problemstilling .....	2
1.3 Forskerspørsmål og formål .....	4
1.4 Avgrensinger .....	4
1.5 Omriss av avhandling .....	5
2 Teori .....	6
2.1 Nøkkelbegreper: Emosjoner, Følelser og Uttrykk .....	6
2.2 Et evolusjonsperspektiv på emosjonsteorier .....	8
2.3 Emosjoner hos utøver .....	10
2.3.1 Basiske emosjoner .....	10
2.3.2 Kulturelt betingelse .....	12
2.3.3 Autentisitet .....	16
2.4 Uttrykk av emosjoner i musikkutøving .....	17
2.4.1 GERMS modellen .....	18
2.4.2 Transportering .....	21
2.4.3 Formidling .....	23
2.4.4 Ulike fremgangsmåter i uttrykk .....	24
2.4.5 Stemmelyd og påvirkning .....	25
2.4.6 Primallyd .....	28
2.5 Emosjoner hos lytteren .....	30
2.5.1 Gjenkjennelse av emosjoner .....	30
2.5.2 Emosjonell opplevelse .....	31
2.5.3 Fysiologiske reaksjoner .....	32
2.6 Oppsummering av teorikapittel .....	35
3 Metodologi .....	36
3.1 Filosofiske antagelser .....	36
3.2 Forsknings metode .....	37
3.3 Empirisk materiale for prosjektet .....	39
3.3.1 Kvalitative intervju .....	39
3.3.2 Informanter .....	41
3.3.3 Sekundær data .....	42
3.3 Dataanalyse .....	43
3.4 Etiske betraktninger .....	44
3.5 Troverdighet og validitet .....	45
3.6 Oppsummering for metodisk kapittel .....	46

4 Musikalske uttrykk .....	47
4.1 Klassisk sangtøving .....	47
4.2 Joiking .....	49
4.3 Oppsummering .....	52
5 Uttrykk i sangtøving med emosjonelt innhold .....	53
5.1.Emosjonelt innhold .....	53
5.2 Ulike uttrykk av emosjoner .....	55
5.3 Transportering av emosjoner .....	58
5. 4 Primallyd .....	62
5.5 Autentisitet .....	63
5.6. Kulturell påvirkning .....	64
5.7 Oppsummering .....	66
6 Diskusjon.....	67
7 Konklusjon .....	76
Referanser.....	81

## Oversikt over figurer:

Figur 1 Noen eksempler av EmoGraph ifølge GERMS komponenter av uttrykk (Peiris-Perera, 2015) .....	20
Figur 2 Kommunikasjonskjeden (Bengtsson, 1977) .....	22
Figur 3 Transportmodellen.....	22
Figur 4 Kjernekomponenter av sang uttrykk (Chapman, 2012).....	29
Figur 5 Sirkelen med alethic hermeneutikk .....	38
Figur 6 Analytisk modell.....	44

## Oversikt over appendiks

1. Samtykkeerklæring fra informanter.....	86
---	----

## **1 Innledning**

Det første kapitlet har som formål å fortelle om tema av masteroppgaven og problematisere noen interessante vinklinger som kan forskes på. Videre formuleres forskerspørsmål og mål med studiet. Noen begrensninger som dette studiet har diskuteres. Til slutt blir omriss av oppgaven presentert.

### ***1.1 Bakgrunn***

Emosjoner er fullstendig forbundet med den menneskelig stemmen. Vi kan høre ulike emosjoner i stemmen, noe som vi mennesker responderer og tolker fra tidlig i livet. Forskere har studert hvordan emosjonskunnskapen utvikler seg og har påvist at spedbarn får raskt et bredt utvalg av ulike stemmenyanser tilpasset ulike emosjoner (Bjørkvold, 2007). Bjørkvold forklarer at fra vi er i magen til mor oppfatter vi lyder, rytmer. I tillegg har vi morens positive emosjonelle ladninger som oppstår når hun snakker eller synger. Da påvirkes moren og foster av endorfiner og velværehormoner. Han forteller også at det skjer en biokjemisk impregnering av sang. Barnet øver opp evnen til et sosialt liv og det er selve stemmen til moren som gir trygghet og blir et eget språk som en helt intern felles kode. Denne koden kalles for primær intersubjektivitet der det utveksles og dannes gjenkjennelse av lyder og bevegelser som bare disse to forstår. Vi mennesker har lært å bruke stemmen til å kommunisere emosjoner med hverandre (Juslin & Laukka, 2003).

Ikke minst, emosjoner kan påvirke stemmeegenskaper. Da forteller Sundberg (2007) at ulike emosjoner påvirker oss, våre tankemåter og til slutt våre handlinger, slik at vår sinnsstemning også influerer vår stemmeanvendelse. Vi hører mange nyanser i den og hvilken tilstand personen er i. Stemmen vår er som et fingeravtrykk – unik, med en egen personlig lyd og kan fortelle oss mange ting, som om helse, kjønn, alder og mye mer (ibid.).

Siden emosjoner kan påvirke stemme, er de viktig i sangutøvelse. Sundberg (2007) sier at emosjoner påvirker stemmeklang, fonasjon, frekvenskurve og skaper ulike musikalske uttrykk. Bengtsson (1977) ser på musikalske uttrykk som et kommunikasjonsmiddel og sier at det er mulig å studere hva tonesetteren vil uttrykke, hva verket/ objektet vil uttrykke, og hva mottakeren opplever av uttrykket. Han sier at det er ofte følelser, stemninger og emosjoner som er det viktigste av det som det ønskes å uttrykke.

Et lite eksempel fra en personlig observasjon bekrefter viktigheten av emosjoner i sangutøving. Sommeren 2011 ble det avholdt finale i en av de største internasjonale



Tchaikovsky konkurranser for unge opera vokalister i Sankt Petersburg<sup>1</sup>. De klassiske solisttalentene fremførte sang på høyeste nivå når det gjald sangteknikk og ekspressivitet. Den sangeren som fikk første plass i denne konkurransen ikke bare sang veldig vakkert, hun brukte seg og hele kroppen sin og levde seg inn i rollen. Hennes emosjoner opplevdes ekte og naturlige. Det var tydelig at det var klar mening og følelser bak det hun sang.

Utgangspunktet for dette studiet er tanken på at våre emosjoner kan brukes for å formidle når vi synger. Sundberg (2007) forklarer at vi kan bli opphisset eller beroliget av vår tilstand som enten blir influert av våre egne tanker eller noe utenforliggende. På denne måten kan emosjonen være med å skape ulike uttrykk.

For å oppsummere, emosjoner påvirker uttrykk i sangutøving, men det er også subtile grenser for hvor mye som uttrykkes. Det kan være for mye emosjoner eller for lite. Enkelte mennesker klarer å formidle nyanser og ulike emosjoner i sangen slik at lytteren får en stor opplevelse og andre ganger formidles det mindre, som medfører en mer fattig opplevelse. Det er mange ulike faktorer som påvirker kommunikasjon generelt. Vi er forskjellige mennesker med ulike tilstander, oppførsel, persepsjon, kognisjon, personlighet, identitet og bakgrunn. Noen mennesker uttrykker seg tydelig, og andre mindre.

På bakgrunn av dette er det et behov for å se nærmere på uttrykk av emosjoner og forbindelsen til musikalske uttrykk. Forskjellige sangsjangre med varierende stemmeproduksjon kan ha stor betydning for hvor emosjonelt musikalske uttrykk kan være.

## ***1.2 Problemstilling***

Den musikkvitenskapelige litteraturen forteller synspunkter og utfordringer når det gjelder musikk og formidlingen av emosjon.

Selve læringsprosessen i viderefremidling av emosjoner med musikalske uttrykk er noe som har hatt en tendens til å bli neglisjert i litteratur (Karlsson, 2008). Karlsson legger det frem at det finnes mange myter om emosjonell uttrykk. Noen av disse mytene er

- at uttrykk er subjektive og kan ikke bli studert objektivt.
- utøver må føle emosjonene for å gi dem til lytterne.

---

<sup>1</sup> Den XIV International Tchaikovsky competition, Mariinsky Theatre Concert Hall, 29.06.2011, [http://www.mariinsky.ru/en/playbill/playbill/2011/6/29/2\\_1900/](http://www.mariinsky.ru/en/playbill/playbill/2011/6/29/2_1900/) Sun Young Seo (Nord Korea) sang på "Tatianas brev" fra Peter Tchaikovskys opera Eugene Onegin og fikk første plass.

- en forståelse ikke er gunstig med tanke på å lære uttrykk.
- emosjoner uttrykt i musikk er ulik daglidagse emosjoner.
- uttrykksevner kan ikke læres.

De største konsekvensene av disse mytene er mindre forståelse for hvordan detaljer i uttrykksmuligheter blir forstått i en fremføring. Karlsson forklarer at hvis uttrykk er helt subjektive, og ikke har noe med å forstå hvordan emosjoner føles så er det bare musikalske talenter som får dette til. Juslin (2003) minner oss på at tidligere undersøkelser har hatt en tendens til å betrakte musikalsk uttrykk som en homogen naturlig enhet, og at mange studier har behandlet uttrykk som mystiske kvaliteter.

Siden forskning har vist at emosjoner i sang består av ulike uttrykk i fremføring, som eksempelvis kan være systematiske variasjoner av timing, tonehøyde, dynamikk, timbre, med ulike mulige utfall (se e.g. Ebie, 2004; Karlsson, 2008). Litteraturen fokuserer på ulike spørsmål, blant annet, hvordan en emosjon transporteres fra en utøver til en lytter, hvilke fysiske forandringer skjer med stemmeapparatet, hvordan uttrykk formidles til et publikum, hvordan imitasjon, metaforer, musikalske modeller og hvordan en lærer kan være hjelpelighet i opplæring av dette (Dickey, 1992; Woody, 2000; Karlsson, 2008).

Krzysztof Izdebski (2008, s.vii) skriver om emosjoner i stemme:

The human voice- what a masterpiece of creation! We laugh with it, we cry with it, we sing with it, we pray with it, we scream with it, we whisper with it- yet, how little we know about its effect upon the listener. The voice represents our ultimate means of communication from birth to death, yet how little do we know about its impact on human culture and society. While our voice connects us to our fellow humans and other species, we know but little about the mechanics of this transaction.

Forskningsstudier av emosjoner i sangutøving fokuserer mye på lytternes perspektiv, hva er effekter av musikkens påvirkning, studier på hvilke emosjoner lytterne får, hvordan det påvirker deres miljø og hva er mekanismer av påvirkning.

Likevel, det er mindre skrevet om hvordan emosjoner uttrykkes eller hvordan det er uttrykksfullt å formidle emosjoner. Vi har lite kunnskap om hva utøvere gjør for å få emosjons- uttrykk i sang.

Samtidig har forskjellige sjangre ulike praksiser og rammer for sangutøving. Uttrykk av emosjoner kan derfor variere for utøvere i ulike stilarter. Den stilarten som har høy grad av kontrollert stemmeproduksjon er vestlig klassisk sang. Innenfor den klassiske sangen er stemmeidealene formet av tradisjoner, der normer styrer utføringspraksis. De meste frie og emosjonelle sjangre tilhører for eksempel deler av urfolks musikkuttrykk (eldre minoritetsmusikk), der er en av dem joik. I joik har vi denne urgamle frie stemmelydproduksjonen der en utøver subjektivt maler klanglige bilder av noe eller noen.

Det som vil gjøre dette studiet original er å skape mer forståelse for hvordan emosjoner uttrykkes i sang og kommuniseres fra perspektivet av utøvere. Det er interessant hva som kan gjøres for å få bedre formidling av emosjoner gjennom musikalsk uttrykk. Det er viktig å se nærmere på praksisen til de ulike stilartene, som i denne oppgaven er vestlig klassisk sang og samisk joik.

### ***1.3 Forskerspørsmål og formål***

Basert på problematiseringen rundt bruken av emosjoner i sangutøving innenfor to ulike stilarter av sang, er det følgende forskerspørsmål definert slik:

Hvordan kan man gi musikalske uttrykk emosjonelt innhold i klassisk sang og joik?

Hvis noe av målet med sangutøving er å gi en lytter en emosjonell opplevelse, så kan bevissthet om hva utøveren gjør for å formidle emosjoner i uttrykk være en innfallsvinkel. På hvilken måte blir uttrykk formidlet av sangeren, komponistens intensjon, egen tolkning, og hva som skal leveres til lytteren, og hva skjer med lytterens emosjoner.

Formål med dette studiet er:

- *Å utdype forståelse av musikalske uttrykk av emosjoner.*
- *Innhente mer eksempler om hva utøveren gjør for å formidle emosjoner innenfor klassisk sang og Joik.*

### ***1.4 Avgrensinger***

Emosjoner i stemmen er et bredt forskningsfelt der det er mange faktorer som kan være med å påvirke resultatet. Eksempler fra oppgavens informanter er subjektive og erfaringsbaserte, og min egen tolkning av resultatene er også subjektiv. Selv om det er et avgrenset antall av informanter kan forhindre generalisering av resultater, men dette studiet henter frem rikelige

eksempler på musikalske uttrykk med emosjoner. Disse kan gi en basis for videre forskning om emosjoner og uttrykk i sang.

Kommunikasjon generelt sett betyr at det er minst to aktører som er med i prosessen. I denne oppgaven blir det fokus på utøvere, som formidler budskap eller emosjoner i sine musikalske uttrykk. Derfor dominerer fokus på utøvere i metode. Ved bruk av bredere metoder som aksjonsforskning eller informasjon fra lyttere kunne det vært mulig å forske på andre inngangsvinkler, som for eksempel opplevelser og lytterens erfaringer.

### ***1.5 Omriss av avhandling***

Denne masteravhandlingen er blitt strukturert i syv deler.

Første kapittel består av innledning, bakgrunn for oppgaven, forskerspørsmål, formål og oppgavens avgrensninger.

Andre kapittel beskriver teoretisk fundament for studiet med fokus på kommunikasjon av emosjoner. Der blir det presentert teorier og tidligere studier om emosjoner hos utøver, uttrykk i musikkutøving og emosjoner hos lytteren.

Tredje kapittel beskriver forskningsmetodologi, filosofiske antagelser og forklarer metode for å samle empirisk materiale for oppgaven og metode for dataanalyse. Ethiske betraktninger, troverdighet og validitet av data og metode er også belyst.

Fjerde kapittel introduserer musikalske uttrykk i to ulike sjangre - klassisk sang og joik.

I femte kapittel er samlet empiri er presentert. Den består av primærdata som er fått fra intervjuer og sekundærdata.

Sjette kapittel er diskusjonsdelen som kobler empiri og teori.

Syvende kapittel presenterer empiriske og teoretiske konklusjoner for studiet, bidrag for sangutøvningspraksis og forslag til videre forskning.

## 2 Teori

Dette kapitlet begynner med å presentere nøkkelbegreper som er brukt i litteratur om emosjoner og musikalske uttrykk. Videre introduserer det et evolusjonsperspektiv som er mest brukt for tilnærme seg emosjonsteorier. Den teoretiske litteraturgjennomgangen fokuserer først på emosjoner hos utøvere, og hvordan det skjer musikalske og emosjonelle uttrykk og en mindre del om hvordan emosjoner oppleves hos lyttere.

### *2.1 Nøkkelbegreper: Emosjoner, Følelser og Uttrykk*

En utfordring kan være å definere emosjoner og forstå dem. Juslin og Laukka (2003) påstår at emosjoner er relativt korte og intense reaksjoner til målrelevante forandringer i miljøet som består av mange subkomponenter, kognitiv vurdering, subjektive følelser, uttrykk, aksjonstendenser, og regulering. I Store Norske Leksikon, Svartdal (2012) forklares ordet «emosjon» med at det er en sinnsbevegelse. Emosjonen virker inn på drivkraften for adferden. Den kognitive fortolkningen av en situasjon utløser emosjoner alt etter hvordan den oppleves.

Man skiller begrepene følelser og emosjoner. Svartdal (2012) forklarer «følelse» som betegner individets subjektive reaksjon på opplevelser som angår vedkommende. Personens drifter og motiver med behov som blir eller ikke blir tilfredsstilt.

Ruud (2016, s 63) skriver: «En av de vanligste metaforene som betegner musikk er at den er følelsenes språk!».

Følelser kan også være spontane som å rope ut at "jeg er så glad" være uttrykk for noe kognitivt eller være symbolske, som en musiker eller skuespiller formidler en emosjon, det er en forskjell mellom den emosjons persepsjonen (å oppdage en emosjon) og den emosjons induksjonen (å bli berørt) (Gabrielsson, 2002; Karlsson 2008).

Ruud (2013, side 99) beskriver også at **følelse** er «integreerte kognitive handlinger som formidler mellom kroppen og selvbevisstheten. Følelsene oppfattes som et signalsystem som forteller oss hvor vi står overfor oss selv og andre». Disse følelsene kan med andre ord påvirke hvilken emosjon individet får. Her nevner også Ruud at nevropsykologen Antonio Damasio har sagt at **emosjonsbegrepet** er «en samling av endringer som finner sted i både hjernen og kroppen, og at følelser er knyttet til persepsjonen av disse endringene» (ibid.). Det beskrives videre at følelsene ikke bare er spontane og naturlige kroppreaksjoner, men også kognitive prosesser som er forankret i hjernens aktivitet som igjen påvirker adferd og tenkning. På et annet vis kan vi si at den "følingen" vi gjør i forhold til våre omgivelser er

knyttet til vårt inntak av inntrykk og bearbeidingen av disse inntrykkene, som er gjennom våre sanser og kognitive forestilling.

Det blir videre beskrevet av Ruud (2013, ss. 99-100) at vi har en **følelsesbevissthet** som igjen er evnen til «å oppleve og tolerere følelser og gi tydelig uttrykk for følelser og sentrale komponenter i selvets dannelse, etter hvert også evnen til å gi begrepsmessige nyanserte uttrykk for følelsesinnholdet». Videre forklares det at følelsene kan være utydelige eller tydelige. Andre ganger kan også toleransen for følelser være høy eller lav. I boken *Musikk og Identitet* beskriver Ruud (2013, s 68) teorien til David Lee ut fra våre bevegelser, og at vi krever en perseptuell beredskap. Vi kan hente informasjon ut fra bevegelser som kan fortelle oss om forløpet, noe som gjør at vi kan tilpasse kraft og retning i bevegelse. Vi har med andre ord kompetanse i å registrere bevegelser i forhold til tid og følelsesvalør den skaper. Det forklares videre at denne teorien skaper en sammenheng mellom persepsjon, bevegelse og følelse. Noe musikk er knyttet til gester og bevegelser og tauteorien gjør det mulig å forklare klangvalører, intensiteter og intervaller i tid og bevegelse.

I boken *Music Language and The Brain* av Aniruddh D. Patel (2008) fortelles det om **uttrykk** av emosjoner og store forskjeller av uttrykket i selve musikken og det lytteren opplever. Patel deler emosjonelle reaksjoner i to grupper, der den første er uttrykk av emosjoner med musikk og den andre er opplevelsen av musikken for lytteren.

1. Uttrykk av musikk med emosjoner.
2. Emosjoner hos lytteren

Som nevnt i den første gruppen er musikk med emosjoner noe Patel forklarer som viktige hint assosiert med bedømmelse av musikalske uttrykk i vestlig europeisk tonal musikk. Disse hintene er bevist som viktige for oppfattelsen av musikk. Disse er tempo, melodisk kompleksitet, melodiske konturer, rytmisk kompleksitet, konsonanser og dissonanser, dynamikk, register, harmonisk kompleksitet, artikulasjon, klang, timbre, tonehøyde og toneart.

Karlsson (2008) forklarer også at det er i studier av utøving uttrykk som har blitt brukt som referanse til systematisk variasjon av timing, dynamikk, klang og tonehøyde som igjen differensierer den fra andre fremføringer av samme musikk. Uttrykk har også blitt referert som de emosjonelle kvalitetene i musikk som mottas av lytterne eller til musikernes sensitivitet og evne til å spille noe på den riktige måten (ibid).

I den andre gruppen er emosjoner hos lytteren det sentrale.

Ofte assosieres uttrykk med følelser og stemninger, emosjoner og emotive lag. Det er mange emosjonelle lag som kan oppleves av både lytter og utøver i musikk, som samtidig er komplisert og problematisk å beskrive (Bengtsson, 1977).

Svartdal (2012) foreslår tre måter å studere uttrykk av musikk med emosjoner:

1. Det første er opplevelsesmessig som viser lystbetonte emosjoner som glede, kjærlighet og velvære. Det kan også være ulystbetonte emosjoner som sinne, sjalusi, eller avsky. Disse kan virke inn på oss positivt eller negativt.
2. Den andre er adferdsmessig der adferden viser hvilken emosjon som oppleves. Som glede ved omfavnelse og flukt ved redsel, eller sinne som aggressiv adferd.
3. Den tredje er fysiologisk betinget der emosjon er en kroppslig aktiveringstilstand, hvor særlig det autonome nervesystemet, endokrine kjertler og enkelte hjernesentra, bl.a hypothalamus og det limbiske system, er virksomme. Dette fører til fysiske forandringer i blodtrykk, puls, respirasjon, muskelspenning, fordøyelse, hudtemperatur, og svetteutskillelse.

For å oppsummere, emosjonsbegrepet for denne oppgaven blir forstått som ulike sinnstemninger et individ kan ha, og følelser blir den følingen individet gjør på omgivelser med sansene sine. Kognisjonen som oppstår påvirker seg selv opplevelsesmessig, adferdsmessig, og fysiologisk. Musikk uttrykkes med ulike musikalske elementer og hint gjennom to grupper av emosjonelle reaksjoner. Den første gruppen er uttrykk av emosjoner med musikk og den andre er opplevelsen av musikken for lytteren.

## ***2.2 Et evolusjonsperspektiv på emosjonsteorier***

En del emosjonsteorier er brukt for sammenligning av emosjoner og musikk (Ruud, 2016; 2013). Bengtsson (1977) sier at i emosjonsteorier er det en veritabel jungel av informasjon og det krever visse redskap for å få noen holdepunkter og kunne antyde noen distinksjoner. Bengtsson presenterer to grunnleggende fakta:

1. Varje mänsklig yttring och upplevelse bl.a även emotive komponenter, om och mer eller mindre uppenbara. (Och deras verkan blir inte mindre av at de undertrycks eller förtrengs.)

2. För det andra är praktisk taget alla språk förvånansvärt fattiga på nyanserade och väldifferentierade emotionsord, vilket utan tvivel är en av orsakerna till att mycket av både musikalsk mening och musikupplevelse är så svårbeskrivbar (Bengtsson, 1977, s.304).

Evolusjonsperspektivet er mest brukt av forskere for tilnærming til emosjonsteori. I denne sammenhengen er evolusjonsperspektivet kommunikasjonsform og hovedgrunnlaget for sosiale relasjoner og overlevelse, der bruk av emosjoner i dyr og mennesker blir fundamentet (Juslin & Laukka, 2003).

I lys av dette perspektivet betyr det at vi mennesker har et verktøy som består av emosjoner, som igjen kan ses på som ulike følelsesstilstander som enten er positiv eller negativ. For å ta utgangspunkt i overnevnte tilstander som motivertbasert og med på å styre våre handlinger, primært for å ta vare på oss selv og de rundt oss som art (Juslin & Laukka, 2003).

Kommunikasjon av emosjoner er sett på som avgjørende i sosiale relasjoner og overlevelse (Juslin & Laukka, 2003 s. 772). Betragtninger innenfor evolusjonen er spesielt viktig med tanke på kommunikasjon av emosjoner og viktige funksjoner:

1. Kommunikasjon av viktig informasjon til andre og som igjen påvirker deres oppførsel.
2. Gjenkjennelse av emosjoner som gjør at individet kan trekke raske slutninger om den andres sannsynlige intensjoner og oppførsel (Ibid).

I følge evolusjonstilnærmingen er det enklest å forstå emosjoner som reflekterer det miljøet de først ble utviklet i, for omtrent 200 000 år siden, der grupper av mennesker på 10-30 stykker som bodde sammen i utvidete familier (ibid). De fleste emosjoner som ble utviklet involverte samarbeid og aktiviteter som barnepass og jakt. Disse aktiviteter er assosiert med å løse basiske overlevelses problemer som å unngå rovdyr, konkurrere om ressurser, finne mat og ta vare på sine barn. Juslin & Laukka forklarer at alle disse problemer krevde ulike former for tilpasning og reaksjoner som passet til situasjonen. Denne synsvinkelen er i nær slekt med konseptet basiske emosjoner og disse består av universale emosjonskategorier som alle emosjoner har utspring fra. Hver basiske emosjon kan bli definert ut fra hvordan den fungerer, i termer som vurdering av målrelevante begivenheter som har kommet fra evolusjonen (ibid).

Hvilke funksjoner emosjoner tjener i evolusjonsperspektivet er nøkkelen til forståelsen av dem (Laukka, 2008). I dette perspektivet er det emosjoner som har utviklet seg til å takle



målrelevante forandringer i vårt miljø og kan bli beskrevet som relativt intense og korte reaksjoner på disse forandringene.

Generelt sett ser emosjonsteorier på uttrykk av emosjoner som en todelt affære, hvor en sanglig utøver uttrykker musikk med emosjoner og en lytter oppfatter. På samme tid når sangutøvere uttrykker sine emosjoner er det lyttere som kjenner igjen noe i seg selv når de hører ulike ting i en menneskestemme (Brown, 1996; Ruud, 2016). Evolusjonsperspektivet ser på uttrykk av emosjoner som en viktig del i formidling mellom mennesker. Dette kapitlet fortsetter derfor videre med en litteraturgjennomgang som omhandler emosjoner hos utøveren og hva kan påvirke dem, så hvordan skjer musikalske og emosjonelle uttrykk, og hvordan oppleves emosjonene hos lytterne.

### ***2.3 Emosjoner hos utøver***

For å vise noe om utøverens emosjoner er det viktig å vite om basiske emosjoner som er relevant for kommunikasjon generelt, men også deres relasjoner med den kulturelle eller den personlige konteksten rundt.

#### ***2.3.1 Basiske emosjoner***

Det er noen emosjoner som er tydeligere og lettere å forstå enn andre. Disse kommer inn under «basiske emosjoner» (Juslin & Laukka, 2003). Basiske emosjoner kan vi se på kroppsspråket, ansiktet, aktiveringsnivå og er noe vi kan høre på stemmelyden. Det er samtidig mange emosjoner som er vanskelige å beskrive, se fysisk eller høre.

Det er mange emosjoner som signaliseres nonverbalt, og mottakerne tar da til seg en slags innlærende handling. Nyttighet i forhold til å forstå basiske emosjoner er stor når en ser på emosjoner knyttet til livsproblemer. Et viktig argument som å gjenkjenne eller bruke basiske emosjoner gir mennesket muligheter til å dra raske slutninger under kritiske hendelser (Juslin & Laukka 2003). Videre vil de fleste forskere være enige i at emosjoner består av flere ulike komponenter som: subjektive følelser, kognitiv vurdering, fysiologisk opphisselse, uttrykk, handlingstendenser og regulering (Oatley & Jenkins, 1996; Laukka, 2008).

De basiske emosjoner kan være tydelige emosjoner som å være lykkelig (mål er oppnådd, samarbeid), å gi kjærlighet (å bry seg om andre), sinne (aktiv plan med frustrasjon, konkurranse, ikke kontroll), tristhet (feilslått plan eller tap av aktivt mål, eller mistet noen eller noe), redsel (selvbevaring, trussel mot mål, fare eller tap av aktivt mål) og avsky (mål

krenket), disse kan bli sett på som fundamentale livsproblemer under betingelse av begrenset tid, kunnskap og konkurrerende kapasitet (Juslin & Laukka, 2003).

I boken til Alf Gabrielsson *Starka Musikkupplevelser* (2008) deles emosjoner inn i 4 hovedgrupper. Der kognisjon og emosjoner er noe som ses på med en flytende grense, og har den vinkling at det er åpenbart reaksjoner som skjer under kognisjon. Der personer blir overveldet, rørt, grepet og tatt av musikken. Andre ganger kan assosiasjoner til musikken, indre bilder, minner også gi følelser. Gabrielsson forteller videre at relasjonen mellom kognisjon og emosjon er mye diskutert innen psykologien, der dreier diskusjonen seg om emosjonsteorien og relevansen i forhold til musikk.

1. Den første gruppen ses på som sterke intensive følelser. Sterke følelser forklares som "Det var en emotionell ladning som höll på att spränga oss" Gabrielsson (2008, s.462). Dette er ikke en spesiell følelse, men en styrke og intensivitet i selve emosjonen.

2. Den andre gruppen beskrives av Gabrielsson som positive følelser. Disse nevnes som lykke, glede, nytelse, skjønnhet, velbehag og mange grader av disse. Denne positive emosjonen beskrives fra jublende og boblende lykke til en mer stille og på samme tid en intensiv lykkefølelse. På den andre siden kan to ytterlighetene nevnes fra ro, fred, harmoni, og stillhet til et større energinivå som opprømt, entusiasme, ekstase. Her viser Gabrielsson valens- arousal- modellen der emosjoner blir farget av et kontinuum fra negativ og positiv avgrensing og selve aktiveringsnivået fra lav til høy. Videre er det mange flere kategorier av positive følelser som tilfredsstillelse, trygghet, varme, godhet, kjærlighet, stolthet, respekt, patriotisme, forundring, seksuelle følelser, høytidelighet, som også Gabrielsson forklarer. Gabrielsson forteller at i forhold til musikk forklarer mange at musikken er glad, rolig, trist, mektig, livlig, vakker, noe som kan innebære egne reaksjoner på musikken. Eksempelvis er behagelig, livlig og vakker musikk noe som tolkes som nytelse og noe man liker. Noen ganger er det vanskelig å avgjøre uttrykket om det er egenskaper i selve musikken eller om det er personens egen reaksjon.

3. Den tredje gruppen er negative følelser. Gabrielsson begynner med de emosjoner som har lavest aktiveringsnivå, og er noe som ofte kommer etter musikken er over og disse kan være depresjon, tristhet, vemod, ulykkelighet, utmattelse, trøtthet, svakhet og tomhet. Det kan være at lytteren føler seg ferdig etter en sterk opplevelse, eller utøveren føler seg tom etter å ha satset alt i sin fremføring. Etter rangering på aktiveringsnivå nevner Gabrielsson i rekkefølge fra nervøsitet, usikkerhet, forvirret, angst, redsel, kjenne ubehag psykisk, sjalusi, skrekk,

panikk, sjokk, frustrasjon, skuffelse, skam, lengsel, hat, raseri, og ensomhet. Han nevner videre at man må ha kjennskap til omstendighetene bak disse negative følelsene.

4. Den siste kategorien forteller Gabrielsson som de blandende/ motstridige/ endrede følelser. Når disse blandede følelser oppstår kommer det negative og positive følelser om hverandre, et eksempel han kommer med her er en kvinne som sang om sin ensomhet som følte seg opprømt og vemodig på samme tid. Et annet eksempel som tas frem er en dame som hørte på Dies-Irae satsen i Verdi's Requiem og kjente både skrekk og velbehag. Enda et annet eksempel er en kvinne som hørte på et guttekor som sang så fint at det gjorde vondt. En mann opplevde også ytterst motstridende følelser når han hørte på Tchaikovskys Pathétique-symfoni, en serie med konfliktfylte emosjoner sorg, frykt, hat, kjærlighet, sinne og til slutt en indre fred som ord ikke kan beskrive. Gabrielsson avslutter eksemplene med å fortelle at de tydeligste forandringene på emosjoner beskrives i musikk som terapi. Der forandringene beskrives som forandringer fra angst, smerte, depresjon, sorg til forandring mot nytt livsmot og nytt håp for fremtiden, der man går fra negative til positive følelser.

I boken til Aniruddh D. Patel *Music, Language, and the Brain* (2008) skrives det om Plato som påstod i Republikken for mer enn 2000 år siden at melodier i ulike moduser hisser opp ulike emosjoner. Han argumenterer at samfunnet skulle bannlyse enkelt former for musikk da den hadde sterk innflytelse og kunne være moraliserende på folk. Patel (2008) forklarer at det er gjort mye publisert forskning på mennesker og deres erfaringer med øyeblikks opplevelser med lytting til musikk. En del forskere har foreslått at vi har medfødt produksjon av emosjoner og persepsjon av disse (e.g., Ekman, 2003; Laukka 2004). Det er også uttrykk som til en grad er fremtredenene kulturelt og kontekstuelle faktorer som umiddelbart sosialt miljø (Laukka, 2004).

Basiske emosjoner er tydlige følelsestilstander som er lett å tolke, og det finnes mange grader av emosjoner og det betyr mye hvilken aktiveringstilstand de kommer i. Noen ganger kan de være sterke, positive, negative eller at de er blandede eller også motstridige. Vi kan også påvirkes av ulike moduser i musikk, slik at aktiveringstilstanden blir sterkere eller svakere.

### **2.3.2 Kulturelt betingelse**

Basiske emosjoner er allmenne og har fysiologiske reaksjonsmønstre, men teorien viser også at den kan være kulturelt betinget. Bengtsson (1977) tror at musikk kan fungere som et symptom på noe, slik eksempelvis feber kan være symptom på infeksjon. Han sier at et stykke

musikk kan være symptom på mye, som et geografisk bosted, sosial bakgrunn, tidsstil, utøverens dyktighet og personlige egenskaper eller hans mangler og uselvstendighet. Musikken kan også være et uttrykk for livsholdninger, ideologier, tidsånd, stil eller kompositorisk ideal. I boken *Musikk, folk og landskap* skriver Larsen (2015) om maktforhold der vi påvirkes av maktrelasjoner og maktkamper. Han nevner ulike former for kapital som sosiologen Pierre Bourdieu innførte, som sosial kapital (relasjoner, nettverk), kulturell kapital (utdannelse, kompetanse) og symbolsk kapital (utnytte kapital for innflytelse og makt) i tillegg til den økonomiske.

Ut fra dette kan vi si at man kan se på ulike former for kapital som i dette tilfellet er noe som kan være med på å påvirke et individ sine grunnvilkår for å utøve og mulighet til dette. Det miljøet og den kulturen med påfølgende diskurser påvirker hvilken ramme og premisser som er førende og igjen individes autonomi.

Innenfor sjangre finnes det et krav og forventninger hvordan en riktig klang skal være. Dette viser doktoravhandlingen til Tiri Bergersen Schei (2007). Avhandlingen diskuterer vår identitetsdannelse og hvordan vi påvirkes av diskursene rundt oss. Hun har intervjuet tre nyutdannede profesjonelle sangere innenfor forskjellige sjangre og viser at vi som individer blir styrt av diverse maktapparater. Dette drøftes opp imot Michel Foucault's maktteorier, spesielt Governmentality, som studerer teknikker og mekanismer som styrer et menneske og dermed styrer på samfunnsplan.

Det er de subtile mekanismer i en kultur som utgjør visse kunnskapsformer som igjen blir til tankemønstre som individet disiplinerer seg i forhold til. Individer skapes i relasjon og av relasjon. Det er i relasjoner og i handlinger, i prosesser og strategier at makten eksisterer (Foucault, 1972, side 25, sitert av Schei 2007). Scheis analyse viser hvor viktig er det med riktige klanger innenfor den stilen de er i, både av krav fra omgivelsene, diskursene, dem selv, og ulike forventninger og oppfattelser generelt. Diskursene i samfunnet påvirker oss til hvem vi ønsker å være og hvordan en tone skal høres ut i forhold til sjanger og en kontekst. Normer og idealer holder grep om individets valg på alle livets områder, også hva angår sangerens sjangervalg, måte å synge på, stemmeklang, utseende, opptreden og bevisstheten om dette.

Schei forteller at forventninger til den stemmelyden, klangen som produseres og kvaliteten på lyden er viktig for bruksområdene både for individet selv, sjangeren og omstendighetene rundt. Det er stort sett press på hvordan lydene innenfor de forskjellige sjangre, stiler, kulturer, selvidentiteter, både i utøveren og miljø rundt utøveren. Jo mer man lærer seg om det

man skal gjøre innenfor en sjanger, desto større forventninger og føringer kommer til en og de samme føringer gir man over til andre.

Sangeren kan påvirke og innrette seg etter gjeldene press fra publikum, institusjoner, media, venner, og de fleste rundt utøveren er med å påvirke hvordan det skal låte. En flink utøver har sine øvingsrutiner som kalles selvteknologi - teknikker individet pålegger seg selv og til og med disiplinerende teknikker som virker styrende på individets handlinger. Dette er teknikker som gjør individet i stand til å utføre, alene eller ved hjelp av andre, en rekke operasjoner rettet mot dets kropp eller sjel, tanker, atferd og væremåte, slik at individet kan forandre seg selv i retning av å oppnå en viss tilstand av lykke, renhet, visdom perfeksjon eller udødelighet. Oppvarmingsøvelser, trening, kosthold, søvn og lignende er ting som må gjøres for å holde seg oppe som profesjonelle innenfor sin sjanger. Schei forklarer at Foucault argumenterer at makt er innbakt i styrende kontrollsystemer, tilvenninger og utelukkelse. Gjør man ikke slik som det forventes kommer de styrende mekanismene inn som disiplinerende mekanismer. Diskursive prosesser har makt over individer ved at de rommer muligheter til å utløse sterke positive eller negative følelser, det vil si straff eller belønning.

Trygghet og stolthet gjennom anerkjennelse og felleskap er svært motiverende. Utstøting, forakt og skam er tilsvarende sterke negative erfaringer som mennesker naturlig ønsker å unngå. Selvregulering eller selvovervåkingsmekanisme ligger tett opp til skambegrepet. Brudd på normen for hvordan å oppføre seg i en gitt kultur kan føre til latter, øyekast, verbale kommentarer eller fravær for ros, og så videre utløse skam. For å unngå skam tilpasser man seg (Schei 2007 s 30). Dette kan med andre ord være styrende elementer på de fleste arenaer i et samfunn og at det kan være bygd opp på å skape skamfølelser eller anerkjennelse som styrende element for kontroll.

Den dominerende klassen i Norge er overrepresentert i Oslo der de kunstsakkyndige sitter som smakspreferanser, og disse maktfelt, sosiale nettverk vil være distingverende på de som er i periferien (Larsen 2015). Larsen (2015, s. 45) nevner at det kan «være som Martin Stokes hevder at de som lever i periferien også lever mer fri fra samfunnets normer og konvensjoner, og på dette viset utviser en større grad for kreativitet og nytenkning».

Ruud (2016, s.293) sier:

Kulturer bygges og utvikles basert på forestillinger om at noen verdier og uttrykk er bedre eller mer å foretrekke enn andre. Derfor kan det være vanskelig å anerkjenne kulturer som dyrker estetikk tuftet på klangidealer og

musikalske standarder som man selv tar avstand fra. Respekt for andres musikalske identitet handler om respekt for andre menneskers verdighet.

Ulike kulturer understøtter bestemte identiteter, slik at noen diskurser til enhver tid har hegemoni. Kulturelle føringer er dermed med på å utforme vårt "selv". Identiteten reguleres av forventninger fra aktørene i det kulturelle rommet man befinner seg i. Opplevde krav fra autoriteter former praksis og avgjør hva slags teknologier som skal dominere tenkningen (Schei, 2007). Schei forklarer at man utformer seg selv i tenkningen, i handlingen og i kulturelle artefakter. For sangere kan artefaktene utgjøres av alt fra oppvarmingsøvelser, og måter å snakke sang på, til stil og "image".

Anerkjennelse av ulike sjangre, musikkformer, musikkhistorie, aldersgrupper, tradisjoner, subkulturer og etniske fellesskap er viktig for utvikling av identiteter, slik at disse kan utvikle seg (ibid.). Det forklares at utviklingen kan oppstå av 3 ulike former, der den første er kommunikativ musikalitet, hvor musikkformer utvikles i en trygg ramme, den andre er anerkjennelsesfæren, som en del i samfunnet med alle andre med rettigheter og respekt for autonomi, og den tredje der selvoppfattelsen trer inn i forhold til omgivelsene. I tråd med dette kan man si at det miljøet vi vokser kan være med å påvirke hvordan selvet formes, og igjen noe om dets uttrykkelsesgrunnlag. Det at en kultur har den anerkjennelsen slik at individet har mulighet til å uttrykke seg på et trygg arena.

Åsa Abelin (2008) skriver om kulturelle tolkninger av emosjonelle uttrykk på tvers av landegrensener og konstaterer at det er noe som uttrykkes universalt. Det er tale og kommunikasjon som representeres som multimodale, emosjoner uttrykkes med kropp og ansikt i høyere grad enn med stemmen. I Abelins empiriske analyse der svenske og spanske mennesker tolker spanske uttrykk av basiske emosjoner viser at det er lettere å forstå emosjoner for mennesker i samme kultur. I dette studiet blir persepsjonen av emosjoner uttrykket i kryss lingvistiske settinger når de var multimodale (ulike uttrykk samtidig) og best forstått, når både det visuelle og det hørbare blir presentert. Det visuelle er det som er enklest å kjenne igjen, enkelte emosjoner er lette å kjenne igjen som tristhet, og var kryss kulturell. Uttrykk er aldri isolert av talespråk. Jo flere faktorer som hjelper lytteren med å forstå et uttrykk jo mer nøyaktighet i tolkningen blir resultatet (Abelin, 2008).

En god del forfattere sier at musikk harmoniserer emosjoner i en sosial gruppe og lager samhørighet (Juslin & Laukka, 2003). De forklarer også at sang og dans drar mennesker sammen. På et annet vis kan de også fortelle at det er mulig å kategorisere ulike akustiske

karakteristiker på musikk som sørgemusikk med lavt tempo og lavt volum eller festsanger med høy lyd og høyt tempo. Videre er det bevist at lyttere kan kategorisere sanger med ulike emosjoner som festsanger, sorg, krig og vuggesanger som kommer fra ulike kulturer (ibid.).

Ruud (2013) sier at den måten musikk i vår kultur er laget på, virker inn på følelsene våre. Langsamt tempo, dissonanser, spenninger, fallende melodibevegelser og bruk av kromatikk går ofte igjen i trist musikk.

Patel (2008) forsker i sitt studie på hva som oppfattes som ulike emosjoner for vestlige europeiske musikk kulturen, som kan være akustiske hint i en annen kultur. Det kan være på tvers av kulturer slik at det finnes noe uttrykk som er universale, og det også finnes motsatte uttrykk i andre musikkulturer der trist musikk spilles med høyt tempo.

Uttrykk har også blitt referert til emosjonelle kvaliteter i musikk oppfattet av lyttere eller musikernes følsomhet og ferdigheter til å spille en frase på akkurat riktig måte (Davies, 1994; Karlsson, 2008). Uttrykk refererer til innhold av persepsjonelle kvaliteter (strukturell, emosjonell og bevegelse) som reflekterer psykososiale relasjoner mellom objektive rettigheter til musikk og subjektive (eller objektive som delvis er personavhengig) inntrykk av lytteren. Uttrykk bør ikke utelukkende i de akustiske rettigheter til musikk (der ulike lyttere oppfatter uttrykk ulikt), eller utelukkende bare i tankene til lytteren (Ulike lyttere er vanligvis enige i den generelle uttrykket som var i en musikkfremførelse). Uttrykk som avhenger av disse faktorer kan bli modelert på en systematisk måte (Juslin, 2003; Karlsson, 2008).

Kulturer er ulike og de akustiske rettighetene kan være ulike og tolkes forskjellig. Kulturen kan påvirke hvordan emosjoner fremtrer og hvor mye autonomi eller frihet som finnes i praksis.

### ***2.3.3 Autentisitet***

Ruud (2016) skriver at hvis vi ser emosjoner som noe ekte og naturlig så er det i nær sammenheng med begrepet autentisitet. Autentisitet får frem personlighet uten for mye preg av diskursiv miljøpåvirkning. Ruud (2013, s 123) skriver om autentisitetbegrepet som at det er «forestillingen om at vi har en indre, ekte kjerne som kan komme til uttrykk på en spontan og uformidlet måte». Videre skrives det at vi er indre eller ytrestyrte av omgivelsene, om vi da er originale eller like alle andre. Artister kan i følge Ruud (2013) på denne måten måles om vi synes at de er kunstige eller autentiske, alt etter hvor mye styrt de er. Her konkluderer Ruud

(Ibid) med at autentisitet (s 124) «er opplevelsen av noe ekte og naturlig, som ikke kan heftes til en bestemt musikkform, musikalsk struktur, fremføringspraksis eller bestemte musikere». Han sier også samme side at «autentisitet ikke kan konstrueres, men må oppdages og leves ut i spontanitet».

Ut fra dette velger jeg å forstå autentisitet begrepsmessig for denne oppgaven som kontakt med sitt indre selv, der sangeren uttrykker dette indre som igjen kan forstås/ tolkes av mottaker/ lytter. Der de sitter med inntrykk av noe som ikke er kunstig, men ærlig, ekte og mindre styrt.

#### ***2.4 Uttrykk av emosjoner i musikkutøving***

Ved å kunne uttrykke emosjoner er det to viktige faktorer som er avgjørende, den første er å kommunisere viktig informasjon til andre, og på den måten influere deres oppførsel, og den andre er selve gjenkjennelsen på andre sine emosjoner, som gjør at man kan ta raske tolkninger på deres sannsynlige oppførsel (Darwin, 1872/1998; Laukka, 2008). Uttrykk er viktig i formidling fordi musikken ofte kan gjenspeiles på mange måter i forskjellige nyanser.

Kommunikasjon av emosjon inkluderer utøveren sin intensjon til å uttrykke et spesifikt konsept og samtidig kan lytteren kjenne igjen dette konseptet. Utøveren ønsker å understreke en emosjonell karakter som er latent i komposisjon. I den utstrekning at utøveren og lytteren er enige om den emosjonelle uttrykket i fremføringen kan pragmatisk bli sett på som mål av nøyaktigheten i kommunikasjonen (Juslin, 2001; Karlson, 2008).

Juslin (2003) argumenterer at et stort problem i tidligere undersøkelser er den felles tendensen å tenke på uttrykket som en homogen, naturlig enkel enhet. Uttrykk har blitt sett på som en mystisk kvalitet, uten noen spesifikk forklaring på hva som er uttrykt, eller hvordan å uttrykke seg ekspressivt. Musikk kan være ekspressiv eller ikke. Bengtsson (1977) forteller at relativister kunne skeptisk tilføye at uttrykk gir følelsesopplevelser som oppstår hos mottakeren. Det er et spørsmål om privatreaksjoner som settes i gang av lytting til musikk, og hvilken bakenforliggende intensjon musikken representerer. Bengtsson sier det kan være et uttrykk for mange ting som kunstneriske ideal, ideer og hvordan en forholder seg til ulike sjangre og annen musikk, eller omgestaltet musikk.

Patel (2008) forklarer som eksempel på dette at musikk som uttrykker raskt tempo, høyt register, lys klangfarge er mer sannsynlig å uttrykke glede enn omvendt som sorg. Patel



hevder at forskning og demonstrasjoner på at det er pålitelig linker mellom musikalske hint og bedømmelse av musikalsk stemning er et viktig steg i vitenskapelige studier av musikalsk ekspressivitet, mental basis av stemninger og hvordan linkene er mellom kulturene.

Det er flere ting som går igjen når det uttrykkes emosjoner i musikkutøving. Musikalsk kommunikasjon til noen andre for å påvirke dem. Hvis lytteren er enige i uttrykket som som ble fremført har det oppstått en felles forståelse. Samtidig er det problematisk da det sjelden er rene emosjoner og overveiende sannsynlig ikke en mystisk kvalitet som kommer til ut. Videre finnes det musikk som forstås og forbindes med enkelte emosjoner, som i sorg eller glede.

#### **2.4.1 GERMS modellen**

Tidligere har uttrykksområder blitt utforsket med mange ulike fremgangsmåter og samtidig sett på som en samlet måte med alt som kan være bra i en fremføring, uten at noe er ordentlig spesifisert (Karlsson, 2008). Juslin (2003) har foreslått en modell for fremføringsuttrykk som et multi-dimensjonelt fenomen. Modellen kalles for GERMS og brukes aktivt i litteratur som en innfallsvinkel for å lære om uttrykkelse av emosjoner. Karlsson (2008, s.15) og Ruud (2016) oppsummerer at fremføringen består av fem komponenter:

- 1. Generative regler (G)** fungerer som forklaring for den musikalske strukturen, som variasjoner av timing, dynamikk, artikulasjon og utøverens kommunikasjon med gruppens grenser, metriske aksenter, og harmonisk struktur.
- 2. Emosjonsuttrykk (E)** tjener å formidle den tiltenkte emosjonen til lytteren ved å manipulere generelle trekk som tempo, klang og lydstyrke, slik at utøveren kan spille samme struktur med ulike emosjonelle uttrykk.
- 3. Tilfeldige variasjoner (R)** som reflekterer menneskelige begrensninger med hensyn til motorisk presisjon. Selve eksperter har problemer med å spille perfekt med like tidsintervaller, finnes det små og ufrivillige variasjoner i timing i deres ytelse.
- 4. Bevegelses prinsipper (M)** som foreskriver at visse aspekter av fremføring (For eksempel, tempo) bør være utformet i samsvar med mønstre av menneskelig bevegelse. Tiltalende fremførelse er hvor mikrostrukturen er formet i overensstemmelse med grunnleggende begrensninger av biologiske bevegelser.
- 5. Stilistisk uventethet (S)** refererer til utøver bevisst forsøker å avvike fra stilistiske forventninger til ytelsens konvensjoner for å legge til spenning og uforutsigbarhet til ytelsen.

I følge GERMS modellen bør en fremføring (1) formidle strukturen i musikken, (2) uttrykke følelser, (3) utvise motorisk presisjon, (4) være forenlig med menneskelig bevegelse og musikalsk bevegelse (dynamikk), og (5) avviker fra stilistiske forventninger på en estetisk tiltalende måte.

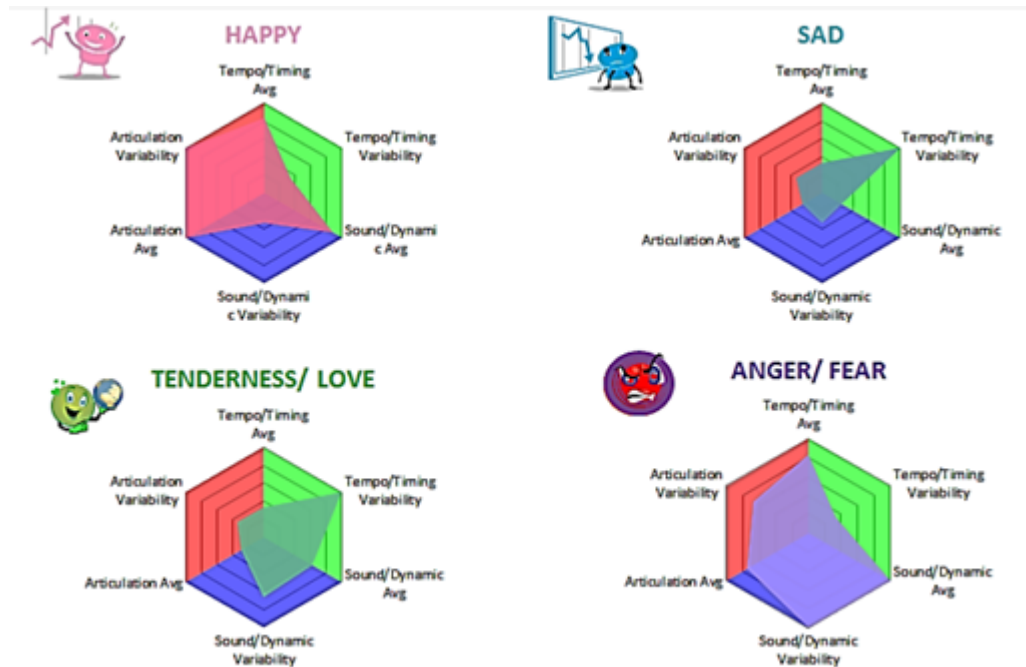
Alle disse komponentene reflekterer psykologiske relasjoner mellom akustiske trekk ved utførelsen (spesifikke mønstre av informasjon) og psykologiske karakteristikk av lytteren (f.eks kategorisk persepsjon). Alle fem komponentene opptrer sammen i komplekse interaksjoner med visse formål som eksempelvis i forskning eller undervisning. Det kan være nyttig å behandle dem hver for seg da de har ulik opprinnelse og ulike egenskaper. De blir også delvis behandlet med ulike regioner av hjernen (Juslin, 2003; Karlsson, 2008).

GERMS modellen ble implementert og testet i flere empiriske studier med vurdering av lyttere (e.g. Karlsson, 2008; Peiris-Perera, 2015).

I et studie av Juslin et al (2002) viste resultatene at hver komponent bidrar til lytternes inntrykk av forestillinger, og den største effekten produseres av det emosjonelle uttrykket (E). Disse resultatene er i samsvar med undersøkelse av Lindstrøm et al (2003) som har vist at studentene på 135 musikkonservatorier definerer uttrykk først og fremst i form av kommunikasjon av følelse. Minassian et al. (2003) studerer 53 klassiske utøvere på høyt nivå og definerer optimale prestasjoner som de utøver: (a) de har en klar intensjon om å kommunisere en vanligvis følelsesmessig melding, (b) de er følelsesmessig engasjert i musikk, og (c) de tror at budskapet har vært mottatt av publikum. Disse forskjellige empiriske studier påstår at kommunikasjon av følelser er en viktig del av musikk som musiker bør adressere for å bli vellykket.

Forskning viser at emosjonelt uttrykk (E-komponenten i GERMS modellen) er oftest den viktigste (e.g. Juslin et al, 2002; Juslin & Persson, 2002; Peiris-Perera, 2015). Spesielt Peiris-Perera (2015) fordyper seg i (E) komponenten emosjonelt uttrykk og introduserer en innovativ model som blir kalt for EmoGraph. Modellen er nyttig som et verktøy for illustrere og analysere av musikalsk uttrykk i utøving og kan brukes som læremodell. EmoGraph visualiserer visse aspekter av musikalske uttrykk ifølge GERMS-modellen. EmoGraph er et standard seksdimensjonal radardiagram med farger som viser emosjonelle uttrykk, der tempo, lyd og artikulasjon komponenter blir vektlagt i mindre eller større grad for å illustrere hvordan de ulike uttrykkene skulle være for å vise den aktuelle emosjonen (Se Figuren nedenfor).

Juslin og Persson (2002) definerer emosjonelle uttrykk som bruk av systematiske variasjoner i utøvingens parametre som timing, dynamikk og klang for å formidle emosjoner.



Figur 1 Noen eksempler av EmoGraph ifølge GERMS komponenter av uttrykk (Peiris-Perera, 2015)

Peiris-Perera (2015) forteller at musikalske uttrykk er noe som burde viderelæres fra begynnelsen, og emosjonelle uttrykk kan være vanskelig å lære. Dette betyr ikke at læreren skal overse muligheten til å oppmuntre emosjonelle uttrykk, i stedet trenger læreren å inkorporere dette så ofte det er mulig. På lavere nivå er repertoarene ofte korte og mangler deler som kan bidra til emosjonelle uttrykk. På en annen side kan disse stykkene gi et godt grunnlag for utviklingen av emosjonelle uttrykks komponenter, dette fordi stykkene blir mer samarbeidsvillig i form for innhold, harmonisk språk, dynamikk område, der mulighetene til å uttrykke seg selv florerer. Han anbefaler i så måte at det arbeides for undervisning av emosjonelle uttrykk i bruk mellom repertoar.

Peiris-Perera (2015) forklarer at emosjonelle uttrykk består av ulike signaler som utøveren og lytteren tolker. Disse signalene kan være lydstyrke, tempo, timing, klang og de kan brukes av utøveren til å følelser gjennom tristhet, kjærlighet, ømhet, sinne. Forskning av ulike nivåer av emosjonell ekspresjon gjennom GERMS-modellen beviser at lykke kommer til uttrykk

gjennom fast tempo, høyt lydnivå, stakkato artikulering, store artikulering variabilitet, raske tone angrep, og lys klang, mens tristhet kommer til uttrykk gjennom rolig tempo, lavt lydnivå, legato artikulering, liten artikulering variasjon, langsomme tone angrep og kjedelig klang (Peiris-Perera, 2015). Det argumenteres at EmoGraph-metoden er gunstig for å finne de musikalske hintene å kunne uttrykke disse emosjonelt i musikken mer tydelig.

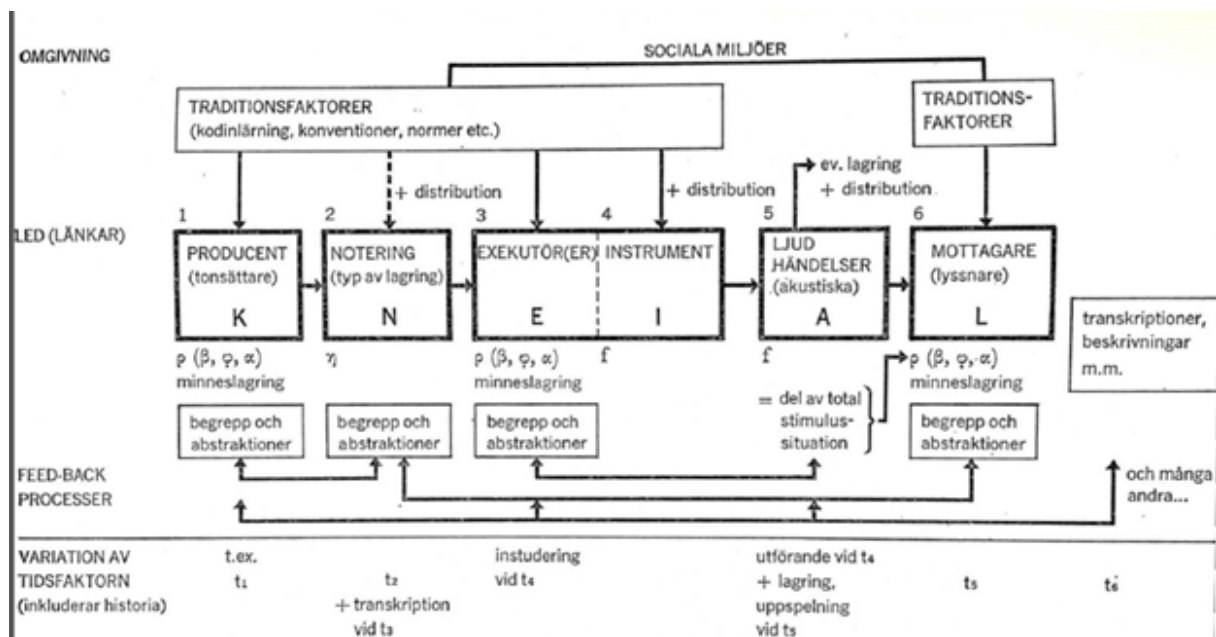
De fleste som tar musikk som hovedfag ved universiteter velger senere å undervise i musikk. Det er viktig at lærere kan undervise studenter og utnytter alle tilgjengelige verktøy for å lære musikalsk uttrykk, slik at fremtidige generasjonen av musikk lærere er utsatt for disse teknikkene. Emosjonelle uttrykk er en viktig komponent i musikalske uttrykk og det å kunne identifisere dem i notene hjelper studenten til å identifisere og forstå de forventninger og friheten som ligger av og i uttrykk i et repertoar. Peiris-Perera (2015) sier at det er vanskelig å undervise i musikalske uttrykk, der evalueringen gjøres av menneskers dommer.

#### ***2.4.2 Transportering***

Ruud (2016) forteller at det finnes en Transportmodell for kommunikasjon, hvor det vises hvordan emosjonelle fakta og essenser blir overført fra komponist til noter, fra noter til utøver, gjennom instrumentet via akustiske kanaler og over til en lytter.

Bengtsson (1977) forteller at musikk kan gi oss opplevelser som glede, eller kan vekke ubehag i oss, eller røre oss til tårer. Noen ganger forstår vi ikke musikken og vi kan bli sint på den. Musikk kan fremkalle private minner og sette i gang dagdrømmer. Disse kan også finnes hos den som spiller, komponerer eller under instuderingsarbeidet.

Bengtsson (1977) presenterer hvordan kommunikasjonsskjeden kan se ut.



Figur 2 Kommunikasjonskjeden (Bengtsson, 1977)

Som denne modellen viser er det mange faktorer som eksempelvis det sosiale miljøet som påvirker transportering av uttrykk.

I transportmodellen finnes det to typer intensive reelle emosjonsopplevelser - når disse følelser ikke er relevante for musikkens mening (EmR-) og når det er meningen at det skal oppstå "effects of music" slik at det kan oppstå ekte følelser i lytteren (EmR+).

Når komponisten ønsker å vekke emosjoner i sine lyttere, så komponistens egne følelsesopplevelser i musikk viderefremmes til lyttere slik at det kan oppstå relevante emosjonelle reaksjoner:

$$K(EmR+) = L(EmR+)$$

Figur 3 Transportmodellen

Transportmodellen foreslår et verktøy som kan være løsning på dette problemet – emotive kvaliteter (EmQ). Bengtsson (1977, s.305) skriver: «Huvudtanken är at varje linje som tecknas, varje replik som sägs, varje musikalsk fras som gestaltas inte bare har sin bestämda struktur uten samtidigt också sin av strukturen jämte kodtillhörigheterna bestämda EmQ, dvs. sin karaktär eller sitt uttryck».

Intensive selvtuttrykk i visse musikktradisjoner er noe som vurderes høyt og kan være hovedpoenget med musikken for at den skal bære emosjonelle kvaliteter. I andre tradisjoner er idealet musikerens evne til å gestalte musikkens emosjonelle kvaliteter med sin teknikk og erfaring. Når det gjelder lytteren så er det ikke nødvendigvis at han får kontakt med musikkens emosjonelle kvaliteter (ibid.).

Transportmodellen kan være et godt hjelpemiddel for å lage en oversikt over faktorer som kan innvirke på uttrykk av emosjoner.

### **2.4.3 Formidling**

Sosiale pattedyr med vokal uttrykksformidling har historisk sett hatt stort behov for å samarbeide og dette for å kunne kollektivt beskytte seg, kommunisere seg i mellom for å dele oppgaver, områder og mat. Dette var også konfliktløsende blant mennesker får å kunne koordinere det sosiale seg i mellom. Det har blitt argumentet at det limbiske systemet i hjernen (området i hjernen hvor emosjoner skapes) har gjennomgått en forstørrelse på grunn av økende sosialisering (Juslin & Laukka, 2003). Mennesket har også stor frivillig kontroll over vokaliseringen i tillegg til mulighet til å lære mønstre for imitering (ibid.).

Darwin sa at lyden av den musikalske naturen ble først utviklet som et middel til frieri og ble forbundet til menneskets sterkeste emosjoner som kjærlighet, rivalisering og triumf (Brown, 1996). Utbrudd av sinne eller å alarmere er universelt i dyreriket (ibid.).

Formidling av emosjoner kan på dette viset være en viktig del av oss mennesker. Darwin skriver i boken sin *The Expression of the Emotion in Man and Animals* (1872/1998, s. 88) “With many kinds of animals, man included the vocal organs are efficient in the highest degree as a means of expression”. Ofte bruker vi musikken for å formidle følelser. Ruud (2016, s.104) skriver at det er særlig følgende aspekter mellom musikk og følelser som stikker seg ut:

Det å oppleve emosjoner gjennom musikken kan bidra til bevisstgjøring og navnsetting av egne følelser. Dette kan føre til økt emosjonell toleranse, det vil si å utholde, gå inn i og utforske egne følelser. Videre gir bruk av musikk muligheter for emosjonelle uttrykk. Dette innebærer å formulere, tydeliggjøre og symbolisere erfaringer og indre forestillinger.

Ruud forklarer at under fremføringer er den som utøver musikken av stor viktighet og betydning for hvilket uttrykk som blir produsert og skapt. Utøveren kan forme musikken med tanke på hvilke emosjoner som ønskes formidlet.

I syn av dette er formidling en naturlig del av oss mennesker og noe vi gjør for å kommunisere med hverandre,

#### ***2.4.4 Ulike fremgangsmåter i uttrykk***

Ulike tradisjoner i forskning fremhever ulike dimensjoner og fremgangsmåter i uttrykk av emosjoner.

Den **dimensjonale** teorien konsentrerer seg på en komponent av emosjon, den subjektive følelsetilstanden og fokuserer på plassering av underliggende dimensjoner (Wundt, 1912/1924; Laukka, 2004). Wundt (1912/1924) foreslår tre dimensjoner (anstrengelse - avslapning), (glede - misnøye), (begeistring - ro) som kan stå for alle ulikheter blant emosjonelle tilstander (Laukka, 2004). Russell & Feldman Barrett (1999) snakker om flere dimensjoner som inkluderer de viktige evaluerings- dimensjon og aktiverings- dimensjon. I evalueringsdimensjonen vurderes det på hvilket nivå subjektet føler seg fra fornøyd til misfornøyd, og i aktiveringsnivået vises det subjektet sin følelse av energinivå fra søvn til begeistring.

En annen dimensjon som er også foreslått i litteratur har blitt varierende omtalt som potens, dominans, makt eller kontroll. Den kan bli sett på som en dimensjon som involverer kognitiv vurdering av et menneske sitt individuelle mestringspotensiale, makt i en spesiell situasjon (Laukka, 2004).

Enda en dimensjon er foreslått og det er selve intensiteten i emosjonen. Det betyr at man kan være litt sint eller veldig sint, dette er veldig viktig i forhold til oppførsel og fysiske reaksjoner av emosjonen (ibid.).

**Metaforer** er en felles strategi som sikter inn for læring av ekspressive evner. De er brukt til å fokusere på emosjonelle kvaliteter av fremføringen som referanse til å frembringe stemning inne i selve utøveren (Barten, 1998). Metaforer avhenger av utøverens personlige erfaringer og bilder, og ulike utøvere har forskjellige erfaringer, der metaforene ofte er tvetydige (Karlsson, 2008).

**Modellering** betyr at lærerens utøving gir en musikalsk modell for hva som er ønsket av studenten, og studenten må lære seg dette ved å imitere denne modellen (Dickey, 1992; Karlsson, 2008). Modellering kan være nyttig (Ebie, 2004; Karlsson, 2008), men samtidig vanskelig for studenter å vite hva de skal høre etter, hvordan representere dette i som spesifikke evner, og hvordan bruke disse evnene i nye situasjoner. «En pianist sa: Jeg prøver å ikke spille for mine studenter, når de har kopiert lyden, så repeteres den og den betyr ingenting» (Tait, 1992, s. 528, sitert i Karlsson, 2008). Musikk kan imitere eller framstille følelser eller vekke og uttrykke følelser (Ruud, 2016).

**Fokusere på følte emosjoner.** Denne fremgangsmåten betyr at utøverens fokus er følte emosjoner, og ved å stole på disse egne emosjoner vil det automatisk føre til de hensiktsmessige lydegenskaper (Woody, 2000; Karlsson, 2008).

Uansett er bruk av følte emosjoner ikke en garanti for at emosjonen vil bli kommunisert til lytteren, heller er det ikke nødvendig å føle den for å kommunisere den vellykket. Et problem notert av Sloboda (1996) er at studenter sjelden følger deres ekspressive uttrykk til deres fremføringer. I stedet følger de deres egen intensjon og tar sin intensjon som dåd.

**Verbal instruksjon** er en annen vanlig strategi av fremgangsmåten som går på relevante akustiske egenskaper (Woody, 2000; Karlsson, 2008). For at denne strategien skal bli vellykket kreves det at læreren har eksplisitt kunnskap om uttrykk, noe som ikke bestandig er tilfellet.

#### ***2.4.5 Stemmelyd og påvirkning***

Litteratur viser også at det er en link mellom emosjoner, kroppsspråk og hvordan dette vil farge stemmelyden (Juslin & Laukka, 2003).

Sundberg (2007) forteller hvordan stemmelyd påvirkes gjennom pusting, stemmebåndsvibrasjon, artikulasjon og forutsetning. Han forklarer at vi beveger og bruker lepper, kjeve, tunge, hake, strupehode, samtidig som at en luftstrøm passerer gjennom strupehodet og ansatsrøret. Ansatsrøret er alt som finnes i svelget og munnhulen. På denne måten gir man opphavet til lyd som kan kalles stemmelyd. Dette innbefatter pusteapparatet, stemmebånd, strupehodet, svelget, munn og nesehule. Han forklarer at stemmen kan ha mange slags lyder og kan brukes som et musikkinstrument. Disse delene satt sammen gjør at vi kan produsere lyd som kalles for sang. Det er toner over vokaler og konsonanter som



eventuelt igjen blir ord over toner. Disse ord kan formidles som en fortelling med stemmen. Sangteknikk består av funksjoner, mulige effekter, stemmestøtte, pusteteknikk og stemmefysiologi (Sadolin, 2009). Det finnes teknikker for å produsere ulike lyder og sangfunksjoner som kan brukes til å skape riktig klang for ulike stilarter. Sadolin understreker at det er viktig med en sangteknikk som sikrer en sunn utførelse som ikke skader stemmen. Dette kan ligge til grunn for at funksjonene skal fungere riktig.

Brown (1996) forteller at i sang er det viktig å lytte til sin egen kropp, og klargjøre den for sang. Mer kontakt du får med deg selv igjennom oppvarming av kroppen før sang, jo lettere er det å få de resultatene man vil. Utøvernes kognisjon som påvirker stemmebånd ved å tenke en tonen gir så kontakt via nervesystemet og på dette viset kommer tonen automatisk. Brown forklarer dette ved å bruke fleksible fiberskop er det påvist at stemmebandene stiller seg inn automatisk på de toner vi tenker (Brown,1996).

Det er en egen "strategi" for å gjøre det riktige i forhold til alle føringer og forventninger som kommer fra utsiden av selvet og fra de egne indre føringer som kommer av tillært kompetanse.

Sundberg (2007) diskuterer at en som snakker eller synger har sitt humør som påvirker stemmebruk. Man kan høre hvordan humøret er på stemmen. En mening kan dermed få mange utfall etter måten den brukes på. Forskjellen ligger i hvilke små melodier som skapes og hvor lang tid vi bruker på å si noe. Det er flere områder i stemmelyden der vi kan se talerens humør, frekvensmønstre, og pustemønstre som påvirker det subglottiske trykket som enten blir høyere eller lavere. Jo høyere dette trykket blir jo mer lyd kan komme ut. Raskere pustemønstre fører til kortere fraser. Noen følelser fører til uttørring av munnen og noen ganger kan man riste fordi man er sint eller redd (Sundberg, 2007). Brown (1996) skriver at den psykiske tilstanden vår påvirker den fysiske oppførselen til kroppen vår. Man kan tenke på ganger vi har det ekstra godt og beveger oss rakrygget og smiler. Alt er lett. Når det er motsatt skjer det negative reaksjoner i kroppen.

Emosjoner påvirker også individet fysisk og psykisk, graden av dette styres av aktiveringstilstanden. Noen tilstander er negative og noen er positive, dette innvirker også på vår helse. Sundberg nevner eksempler på den negative retningen er blant annet stress, som påvirker stemmen slik at man får problemer med den. I den motsatte enden er positive emosjoner i sang noe som gjør at en får utløp for velværeendorfiner og påvirker dermed vår helse positivt (Bjørkvold, 2007).

Juslin & Laukka (2003) fremhever at det er bare mennesket som har oppnådd kortikal kontroll over stemmen, noe som er en forutsetning for sang. Anatomiske studier har vist at ikke-menneskelige arter mangler direkte kontakt med korteks og laryngale motornevroner. Det kan videre antas at miljømessige krav for adferd som overgivelse, utvisning, slåssing, flykt og pleie krever psykologiske krav. Redsel er et eksempel på dette, der den blir motivasjonen til å flykte med økt kroppslig aktivitet med utskillelse av adrenalin, større oksygenopptak og forbrenning av glukose. Disse psykologiske forandringene påvirker oss fysiologisk, der deler av stemmelyden påvirkes av sin respirasjon, stemmebåndenes vibrasjoner, samt artikuleringen i differensierte uttrykk. Som eksempelvis ved sinne blir det økt subglottalt trykk i muskulaturen som forandrer glottis og timbre i stemmen (Juslin & Laukka 2003).

Ruud (2013) mener at vi uttrykker følelsene våre tydelig eller utydelig, med ulik grad av intensitet og styrkegrad. Med emosjonell ekspressivitet kan vi gi tydelige følelseuttrykk adfersmessig i form av kroppspråk, bevegelser, mimikk, stemmebruk, pust og kroppsholdning.

Sundberg (2007) forteller om undersøkelse av basiske emosjoner og hvordan de påvirker stemmelyd. Williams og Stevens (1972) har studert fire av stemmens følelser, frykt, sorg, sinne, og nøytral. Fonasjonsfrekvensen viste til sinne var mye høyere enn den nøytrale. Den nøytrale stemmen har høyere tempo i talene, enn de andre. Til sorg var frekvensen lav og hadde veldig små variasjoner. Dårlig stabilitet i stemmen, lav muskelaktivitet, mange pauser og lange konsonanter. Frykt hadde mange raske forhøyninger og sinne var den som var høyest i frekvens etter frykt og kraftigere lyd. Større subglottisk trykk og høyere muskelaktivitet. Her er det også visse resultater i hvordan følelser kan måles og slik kan noen emosjoner se ut. Dette kan være nyttig informasjon for en sanger eller komponist når det skal uttrykkes en gitt emosjon, hvilken adferd har emosjonen eller hva som er typisk for den. Sundberg nevner også en måte å studere følelser i sang på, og kan være å sammenligne versjoner av en sanger som synger med og uten emosjon. Han skriver at dette ble gjort med følgende oppdagelser: Det var to hovedtyper av versjonene som kom ut. Den ene var en mer opphisset emosjon og den andre var rolig. I den opphissede var tempoet og lydvolument høyere med mer vibrato. I den rolige versjonen var dette motsatt og faktisk enda mer forsiktig enn i nøytral. Resultatet av undersøkelsene var at sangere bruker de samme virkemidler som man bruker i tale. Dette betyr at de som hører på en sanger som bruker emosjoner har større muligheter til å forstå den følelsesmessige måten sangeren fargelegger vokalen sin på. Sundberg skriver om produksjon av emosjoner ved å lage små ulikheter i de små detaljene. Det kan være større betoning på

intervaller og noter som gjøres lengre eller kortere enn notert. Alle disse små nyansene er med på å skape emosjonelle farger (Sundberg, 2007).

Emosjoner kan også imiteres av utøveren ut fra tidligere erfaring. Ruud (2016) drar frem etter filosofen Susanne Langer at vårt verbale språk kommer til kort i uttrykkelse av følelser. Følelser har en veldig lik struktur som i musikk, så musikk kan bli et symbol for følelser. Denne forståelsen handler om at musikk kan etterligne og mime våre indre tilstander og følelsesregistre. Patel (2008) skriver om tonemaling eller lydming som musikal imitasjon av naturlige fenomen. Dette kan inkludere lyder fra miljøet, dyrelyder, eller menneskelyder.

På denne måten kan emosjoner imiteres og etterlignes, dette gjøres ved bruk av kunnskapen mennesker sitter med om hvordan emosjoner høres ut. Slik blir vi påvirket av emosjoner som igjen er med på å farge vår stemmelyd, noen ganger skjer dette automatisk eller så gjøres dette bevisst av utøver. Dette kan også foregå i musikk der ulike emosjoner har ulik adferd og kommer til uttrykk som den ønskes formidlet. Det er også viktig hvor mye aktivering sangeren sine emosjoner har. Vi påvirker omgivelsene med vår stemmelyd og ulike emosjoner.

#### ***2.4.6 Primallyd***

Begrepet Primallyd nevnes av Brown (1996, s 2):

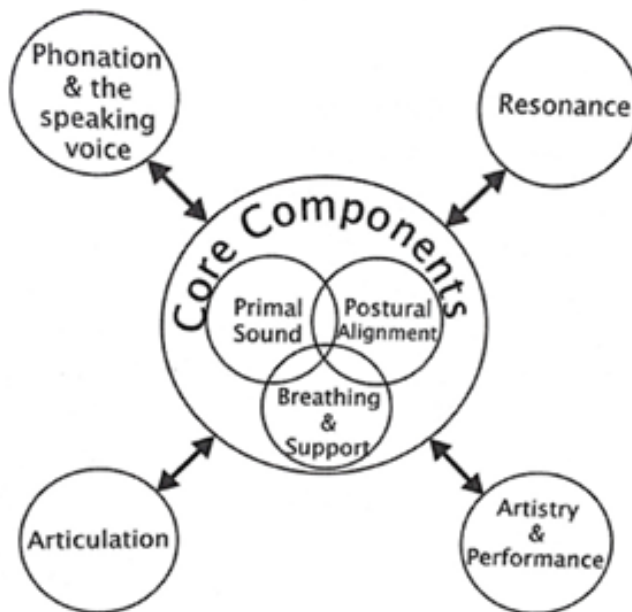
When I hear great singing, it is as though i were listening to a marvelous animal. I believe this is why audiences are so deeply moved by great singing. At a subconscious level, empathy takes place when a singer shares his or her primal sound.

Eksempler på sangere som synger med Primallyd er Caballe, Domingo, Horne, Pavarotti, Jussi Björling. Brown mener at de har følelser i musikken og får lyttere til å stønne, gråte, le, klage, fryde seg eller bli helt satt ut i fortvilelse. Det er noe spesielt som skjer når sangere lykkes med det (ibid.).

Primallyd forklares som ufrivillige lyder en er født med. Ordet primal har synonymer som ny, unik og original. Mennesker lager lyder for å uttrykke ulike behov og tilstander. De tilstandene kommer ufrivillig fra emosjoner, og nervesenteret sender dem fra den nedre hjernedelen. Videre er det kontakt med korteks som er i den øvre hjernedelen der vi tenker. Et annet begrep som nevnes i denne sammenheng er refleksiv lyd som kommer fra larynx som

produserer emosjonelle uttrykk. Den primale lyden blir da den refleksive lyden som blir produsert uten at vi tenker over det, som når en blir oppjaget eller rasende (ibid.).

Chapman (2012) mener at primallyd er en like viktig grunnkomponent i musikalske uttrykk som pusteteknikk og holdning.



Figur 4 Kjernekomponenter av sang uttrykk (Chapman, 2012)

Trening i å bruke disse "ufrivillige lydene"/ primallyd gjør at en må slippe kontrollen og stole på at de lydene som kommer er "riktige". Når vi gråter, ler eller snakker lurer vi sjelden på hvordan vi gjør det. Brown (1996) skriver at det er disse ekte lydene sangere må slippe løs. De ufrivillige lydene kommer fra våre emosjoner. Primallyd er en karakteristikk av en person og kommer til uttrykk i gjennom den refleksive lyden som produserer det emosjonelle uttrykket. Dette skjer hvis man lager lyd uten å tenke, som man gjør når man ler eller blir forskrekket, her bruker man sitt støtteapparat. Det oppstår en helt naturlig lyd. Noe som de fleste vil kjenne seg igjen i, både når det skjer med seg selv eller observasjon av andre.

Brown (1996) og Chapman (2012) mener at ved å bruke primallyd i sangutøvelse får sangeren kontakt med sin emosjonelle motor og på denne måten uttrykker emosjoner. Derfor er det viktig å komme i kontakt med sine primale lyder. Trening i å bruke primallyd og vekking av primallyden gjør at man får kontakt med kroppsmønstre, de riktige musklene, diafragma, larynx, farynx og magemuskler. Dette påvirker hjertefrekvensen, blodtrykket, kroppsvarmen

og pusten. Det emosjonelle motorsystemet kan bli brukt som et middel for å få kontakt med seg selv (Chapman, 2012).

## **2.5 Emosjoner hos lytteren**

Uttrykket som oppleves av lytteren referer til affektive kvaliteter i et musikalsk stykke som vurderes av lytteren. Den stemningen som blir projisert av musikken med lytterens egen emosjonelle reaksjon til musikken blir opplevelsen.

### **2.5.1 Gjenkjennelse av emosjoner**

I Ekmans (2003) anmeldelse av Darwins arbeid *The expression of emotions in man and animals* argumenteres det at følelser ikke er unike for mennesker og at det var så mange like sosiale situasjoner som genererte følelser i mennesker som med dyr. Hans spørsmål om hvorfor denne emosjonen førte til hans svar og demonstrasjon av kontinuiteten til arter og var veldig viktig for hans evolusjonsteori. Han var en av de første som brukte fotografi som illustrasjon og brukte det som senere ble kalt ”judgement method” for å studere signalverdien til et uttrykk. Han spurte hvorfor denne emosjonen? Dette har senere blitt en av de mest brukte metoder i psykologien for uttrykk. Darwin startet arbeidet sitt med å samle sine notater rundt 1830 og som da formet basisen for hans bok. Hans analyse av innsamlet material fra folk som reiste rundt i verden, der han tolket ulike uttrykk til mennesker og dyr, som ble foreslått universale. Darwin sa videre at følelser ikke er unike for mennesker og at til og med bier blir sinte. En kanin tar opp overleppen og viser tenner for å vise størrelsen på sitt våpen, eller hunden som står oppreist og prøver å se stor ut. Eller når hunden gjør det motsatte og den underkaster seg oss. For de uttrykkene han ikke kunne forklare påberopte han seg var i direkte samhandling med nervesystemet.

Disse uttrykkene som Darwin viser i sin bok er ulike sinnstilstander som dyr og mennesker kan ha. De signaliserer ulike kommunikative uttrykk for å fortelle de som det interageres med et budskap eller melding som det kan føles på og eventuelt reageres i forhold til.

Patel (2008) forteller at moderne forskning på lytteres emosjoner til musikk har følgende form. I empiriske analyser der lytteren får presentert biter av instrumental musikk og får utlevert en liste med følgende emosjoner som de synes passer til musikken, som glede, tristhet, sinne og redsel. Lytterne får også i oppgave å nummere styrkegraden i disse emosjoner som musikken uttrykker. Videre forteller Patel om imponerende funn i disse affektive målingene innenfor den vestlig europeiske tradisjonen og lytternes vurderinger av

disse stykkene. Resultatet er store enigheter blant deltakerne. En måte å løse dette på er å gi lytteren større område å velge emosjoner fra. Patel nevner sin adjektivsirkel med nesten 70 adjektiver. På denne måten kan det bli enklere for lytteren å kategorisere en mer riktig emosjon. Han sier at lyttere er svært gode på å høre affektive kvaliteter i en stemme, og bedømme eller tolke dens emosjonelle mening i ordene. Det diskuteres av Patel at musikkvitenskap har studert affektive kategorier på mange måter. Et argument av Cooke (1959) i boken *The Language As Music* at vokabularet til 16 musikalske figurer uttrykker ulike affekter. Slik som mønsteret (eller kadensen) 5-6-5 i moll gav en slags innestengt effekt. Cooke påstod at det var mønster i musikk som gav emosjonelle og tonale rettigheter som var rotfestet i figurenes intervaller og harmoniske implikasjoner (Patel, 2008).

Når det gjelder lytting etter emosjoner så skriver Sundberg (2007) om Lieberman & Michaels (1962) som hadde lytteforsøk om stemmeegenskaper. Det ble gjort lytteforsøk der lytterne ikke kunne høre hva som ble sagt, men gjette sinnsstemning. Når det var på det enkleste der de hørte ganske godt var dem oppe i 85 % rette svar, men nede i 25 % rett når det var på det vanskeligste. Man kan si at bedre vi hører lyden, jo lettere er det å høre en stemning.

Patel (2008) skriver også at det er mulig for en lytter å bedømme musikken som trist uten å ha en emosjonell reaksjon til den. Dette skjer fordi lytteren hører strukturen og harmonien i musikken, og kan godt høre hva det ønskes å uttrykke.

Vi kan si at det finnes uttrykk som kan være universale og kjennes igjen av lyttere i ulik grad. Flere faktorer som er med på å fortelle lytteren hva uttrykk dreier seg om. Å kunne lytte og tolke uttrykk er viktig for mennesker og dyr for å kunne kommunisere og reagere i forhold til hverandre. Forsking viser at det finnes mange ulike grader av emosjoner og tolkninger av affekter i musikk som bringer frem ulike emosjoner i lytteren. Noen ganger forstår lytteren musikkens intensjon og kan høre ulike intervaller og harmoniske implikasjoner som kan si noe om hva musikken vil vise av emosjon eller modus. Lytterne kan føle på den og forstå den eller ikke.

### ***2.5.2 Emosjonell opplevelse***

Emosjonelle opplevelser ble undersøkt i empiriske studier som startet på 1900- tallet og økte i hyppighet frem mot 1930. Formålet av Gabrielsson og Juslin (2003) sitt studie var å se hvordan lytterne forklarte de emosjoner de oppfattet med egne ord, dette mens de hørte på stykker av musikk. De fant ut at enkelte aspekter ved en komposisjon hadde emosjonelle

responser til musikk. Samtidig kan den samme noterte strukturen fremføres på ulike måter, og måten den uttrykkes på kan influere lytterens inntrykk av musikken på et dypere plan (Gabrielsson & Juslin, 2003).

Ifølge nevrovitenskapen kan lyd og musikk utløse våre følelser automatisk som spontane reaksjoner langt nede i hjernestammen vår, uten at vi gjør noe bevisst. «Hjerneforskere peker på viktige substrater i hjernen vår amygdala og det limbiske system som formidler våre emosjonelle opplevelser knyttet til musikk» (Ruud, 2016, ss 64-65). På dette viset kan emosjoner automatisk oppstå som reaksjon på noe vi hører. Dette forklares med begrepet *Betinging* som psykologer bruker. Betinging er knyttet til bestemte opplevelser, der musikk repetert er sammenbundet til denne opplevelsen. Jo sterkere opplevelse jo bedre vil følelsen sitte i forhold til det aktuelle musikkstykket. Betinging kan også kalles episodisk hukommelse, som i dette tilfellet er knyttet sammen med våre hendelser i livet med følelser og musikk (Ruud, 2016).

Den episodiske hukommelse kan også ses i sammenheng med Bengtssons emosjonelle kvaliteter og stemningsopplevelser EmR+, der musikken utløser effekter av musikken. Slik kan musikkens emosjoner og utløsning av følelser forklares med tanke på det som gjenkjennes og vekking av den episodiske hukommelsen der følelser rundt den konteksten objektet var i når musikken ble fremført. Andre ganger kan våre følelser påvirke oss og gi oss *visuelle assosiasjoner og kroppsopplevelser* (Ruud, 2016). Det skjer fordi det oppstår et samspill mellom musikkopplevelse, det autonome nervesystemet, korteks, ytre lagene i hjernen, hukommelse eller minne og det visuelle senter i hjernen. Vi lytter og hjertet slår raskere, hjernen produserer stoffer som gir oss en god eller dårlig opplevelse. Ruud beskriver emosjonell smitte der vi som lyttere imiterer inni oss, og vi ubevisst eller bevisst kjenner igjen noe inne i oss selv. Ruud bruker eksempel der en sanger får stemmen til å briste slik at den kan minne lytterne om gråt.

Lytterne reager ofte på noe de kjenner igjen og har erfart tidligere. Når dette skjer og oppstår oppleves tidligere erfarte emosjoner på nytt hos lytteren, som både påvirker dets kropp og sinn.

### ***2.5.3 Fysiologiske reaksjoner***

Noen ganger påvirkes mennesker av stemmelyd og får fysiske reaksjoner.

Ruud (2013) forklarer bevegelsesaspektet med at det finnes spesielle trekk ved en stemme vi reagerer på, som gråt og tristhet. Det er gjort funn i nevrovitenskapen hos aper i deres speilnevrons prematoriske korteks at det vi opplever: «vi i egen kropp kan oppleve det vi sanser hos andre, med andre ord fenomener som berører empati, suggesjon, og det som er sentralt her, emosjonell resonans og imitasjon» (Ruud, 2013, ss 67-68). Når det gjelder imitasjon viser forsøk at mennesker som ser på film at noen synger eller spiller har en hjerneaktivitet som om de gjør dette selv. Dette er noe vi gjør fra vi er født, og det er gjort funn av ”adaptive oscillators” hos spedbarn som kan justere og synkronisere egne bevegelser med sanseinntrykk som mottas fra andre (ibid).

Scherers lov om emosjoner er beskrevet i 1985. Et detaljert forutsigbart mønster med akustiske biter av informasjon assosiert med ulike emosjoner ble her introdusert. Disse forutsigelsene var basert på den ideen at de ulike emosjoner involverte sekvenserte kognitive vurderinger eller *stimulus evaluation checks (SECs)* (Juslin & Laukka, 2003, s 773). Det som kom ut av denne fremgangsmåten var antatte effekter på det somatiske nervesystemet som igjen påvirket muskulaturen assosiert med stemmelyd. I tillegg hadde hver SEC antatte varierte effekter på det autonome nervesystemet (Juslin & Laukka 2003).

Ruud (2016) forteller at vår emosjonelle tilstand endres bevisst når vi velger musikk for å komme i rett stemning eller til aktivitet. Det kan være musikk etter hvilket energinivå vi ønsker i forhold til vår kroppsaktivitet. Til trening er det ofte noe som motiverer og passer til kroppens tilstand, enten rolig musikk til avspenning eller raskere musikk til jogging. Ruud sier at innenfor musikkterapien er det innhentet impulser fra mange hold i den mening å påvirke helsen vår positivt. Impulsene er hentet fra terapitradisjoner innenfor «medisin, læringspsykologi og kognitiv terapi, psykoanalytisk terapi, humanistiske og eksistensielle terapier eller mer sosiologisk og antropologisk orienterte forståelser knyttet til vår deltakelse i samfunn og felleskap» (ibid., s 80).

Ruud forklarer at vi vet at musikken hadde en positiv effekt på sinnet fra antikkens dager. Musikken ble en del av medisinen og legene laget leveregler om et fornuftig forhold mellom arbeid, søvn, hvile og næringsopptak. Legesenteret Epidauros (6 århundrer før kristus) bestod av bygninger hvor behandling foregikk og dette sammen med andre bygg som bibliotek, konsertsal, teater og idrettsarenaer. Dette betydde en økende interesse for immunforsvar og psykiske faktorer. Ruud forteller (side 82):



Den Italienske foreleseren Gentile da Foligno ved medisinske fakultetet i Perugia 1348 rådet folk til å unngå følelser som tristhet, sinne og ensomhet for å hindre å bli angrepet av den store pesten svartedauden. Slike følelser forstyrret sammensetningen og oppmuntret sykdommen. I stedet skulle man søke glede og behag ved hjelp av melodier, sanger, fortellinger, og lignende gleder.

Det viktige i denne bakgrunnen er fenomener som miljø og økologi, kosthold, fysisk aktivitet og kroppslig velvære, seksualitet og ikke minst sammenhengen til positive følelser. Dette kan være med på å forklare helsemessig effekt av positive emosjoner. Ruud forteller også at opplevelse av emosjoner gjennom musikk kan bidra til å bevisstgjøre seg selv ved å sette navn på sine følelser. Dette kan også medføre større toleranse i å være i sine følelser og utforske dem. Det er også mulig å bruke dem i større grad i musikken, som å symbolisere dem gjennom erfaringer og egen indre forestillinger.

Ruud (2016, ss 76 -78) oppsummerer resultater etter undersøkelser ved Karajan- instituttet i Salzburg om fysiologiske reaksjoner etter lytting til musikk:

- *Det kardiovaskulære system (kretsløpet):* Økning av pulsfrekvens kan bety at lytteren synes musikken er god eller dårlig. Pulsfrekvensens forandring er omtrent samme ved repetisjon av musikkstykket. Ved synkoper oppstår det litt tidligere hjerteslag. Dynamikken i musikken påvirker pulsfrekvensen og er med å drive opp eller ned frekvensen på hjerteslag. Er det rolig og avslappende musikk kan den forandre pulsen og komme i takt med respirasjonen.
- *Respirasjon:* Pusten forandres ved lytting av musikk. Både tendenser i rytmisk respirasjon eller arytisk respirasjon.
- *Psykogalvanisk refleks (GSR):* Forandringer i hudens elektriske motstand er tydelige. Sterke utslag kan tyde både for uttrykk for behag eller ubehag.
- *Motorisk aktivitet:* Det er vanlig å finne økning i antall og amplitude i musklens aksjonspotensialer. Det er også kvantitative og kvalitative forandringer mellom forskjellige muskellag, for eksempel mellom muskler og kraniet og muskler i ekstremitetene.

Som nevnt ovenfor påvirkes organismen fysiologisk på ulike emosjoner. Ved å gå dypere inn i menneskets fysiske reaksjon på ulike emosjoner, så språk og emosjoner er uttrykt gjennom

snakking. Språkets aktivitetssenter er lokalisert i venstre hjernehalvdel og emosjoner skapes i høyre (Izdebski, 2008).

Vi har ulike emosjoner og ulike reaksjoner på dem. Izdebski (2008) studerer nærmere forelskelse og emosjonen kjærlighet. I en undersøkelse av 17 personer som var forelsket ble det målt den magnetiske resonansens framstilling av responser i deres hjerne. Resultater viser at aktivitet kommer an på intensiteten på pasjonen og ofte assosiert med belønning. På denne måten kan det bli betraktet slik at visse områdene i hjernen reagerer på emosjon i dopamin, så får mennesker gode emosjoner i belønning og føler seg bra.

## ***2.6 Oppsummering av teorikapittel***

Teorikapittelet har presentert nøkkelbegreper som brukes i forskning av emosjoner og musikkens emosjoner, følelser og uttrykk. Et evolusjonsperspektiv er valgt for å strukturere innfallsvinkel på ulike teorier om emosjonsuttrykk. Det viktigste hovedpoenget i teorikapittelet sirkler rundt kommunikasjon fra utøver til lytter, der det er mange faktorer som er viktige i samspillet.

Emosjoner hos utøver består av basiske emosjoner med ulike grader og varianter, som også påvirkes av det kulturelle miljøet, diskurser, normer og kan samtidig være autentisk.

Uttrykk av emosjoner i musikkutøving har ulikt innhold, fremgangsmåter og forklaringer. GERMS-modellen beskriver et multidimensjonelt fenomen av emosjonelt innhold. Transportmodellen kan fortelle oss om kommunikasjonskjeden. Formidling er i et evolusjonsperspektiv kommunikasjon som kommer i omstendigheter av subjektivitet og væremåter delt i mellom individer. Det finnes ulike fremgangsmåter og strategier av uttrykk. Emosjonelt innhold påvirker stemmelyd. Primallyd er en viktig komponent i uttrykk.

Fra lytterens perspektiv kan noen emosjoner høres, imiteres, skapes inne seg selv av egne erfaringer, på den måten påvirke den emosjonelle opplevelsen og få fysiske reaksjoner. Teori viser at det er stor rekke av emosjoner som lyttere kan få, men det er ikke realistisk å måle rene emosjoner.

### 3 Metodologi

Dette kapitlet tar sikte på å gi en oversikt over de metoder som brukes for forskningen som denne avhandlingen er basert på.

#### 3.1 Filosofiske antagelser

Filosofisk posisjon er et viktig steg for å gjøre et studie meningsfullt. Det er basert på ontologisk og epistemologisk forforståelse, i tillegg til å bestemme metode for innsamling av data og analyse er det å få frem en forståelse av det (Silverman, 2010). Det ontologiske problemet er å forstå hva er fenomenet, og det epistemologiske er hvordan oppnå sannhet om fenomenet, verifisere, og vite sannheten innenfor rammene av referanse definert av teori (Sørensen et.al., 2008; Rice, 2008).

#### Ut fra forskningsparadigme

betraktes emosjoner ofte som essenser med et allment opplevelsesinnhold, og at man ser bort fra det kognitive eller kulturelle innholdet i emosjonen. I fra antropologisk fortolkning av emosjoner, kan vi imidlertid forstå emosjoner som strategiske handlinger, som en måte å forholde seg til verden på. Med andre ord vil emosjoner peke mot konkrete relasjoner, situasjoner og hendelser, og dermed være med på å forankre individet i kulturen, i en bestemt posisjon. Det vil si det meningsinnhold som utledes av emosjoner, kan således variere fra person til person, alt etter hvilken posisjon personen har ovenfor musikken. Selv om emosjonen er den samme, kan den bety noe forskjellig for oss avhengig av situasjon og livsomstendigheter (Ruud, 2016 ss 78).

I musikkvitenskap spør vi etter musikkens vesen, og hvordan vår spesielle musikkforståelse har blitt til (ibid.).

Når det gjelder musikkforskning, er det to motsatte utgangspunkt for vitenskapelig tilnærming (Jørgensen, 2012). Han oppsummerer at det første fokuserer på musikk som enhet uavhengig av faktorer rundt og setter ontologiske status selvstendig. Det andre utgangspunktet ser på musikk «som sosial aktivitet, knyttet til tid og rom, hvor mening skapes i dialog mellom, og mulig forskjellig for, de enkelte tilstedeværende» (Jørgensen, 2012, s.7). Musikk da blir ingen selvstendig ontologisk enhet og den epistemologiske prosessen blir privilegert. For i musikkforståelse blir selve prosessen viktig og de tilstedeværende subjekter.

Dette grunnleggende perspektiv kalles som fenomenologi. Denne tilnærmingen originert av

Edmund Husserl (1950/1964), han argumenterer for at virkeligheten ikke er objektiv, men snarere er sosialt konstruert og forstått ved å undersøke oppfatninger av mennesker og vurderer måten ting oppleves (Gallagher & Zahavi, 2012).

Fenomenologi blir stadig mer brukt som et analyseverktøy i empiriske studier designet for å undersøke opplevelsen av utøvende musikk (Clark et al, 2007; Holmes & Holmes, 2012). I dette paradigmet er kunnskapen oppnådd ved å samhandle forskeren med hva som blir undersøkt. Det betyr at forholdet mellom utøver og resultater kan bli forstått dypere ved undersøkelse av det enkelte tilfelle på grunnlag av detaljert, kontekstuell data (Mason, 1996), snarere enn å søke etter større generaliseringer (Gallagher & Zahavi, 2012). Fenomenologi betyr læren om fenomener, fremtoninger, det som oppfattes av sansene (Dalland, 2012). Kvale (1997) forklarer at fenomenologi er studiet fra individenes perspektiv på sin verden, som undersøker detaljer om innhold og struktur hos individenes medvitende og det kvalitative mangfoldet hos deres opplevelser for å gjøre deres vesentlige mening eksplisitt.

For denne oppgaven som fokuserer på emosjoner og utøvelse av sang er det mest relevant å posisjonere seg innen dette fenomenologiske perspektivet, fordi det vektlegger den subjektive verdenen til utøveren og de kognitive opplevelser innen prosessen av utøving. Oppmerksomheten blir da rettet mot verden slik den oppleves og erfares fra utøverens perspektiv.

### ***3.2 Forsknings metode***

Forskning i musikk utøvelse består av både kvantitativ og kvalitativ metode (Holmes & Holmes, 2012). Forskjellen på kvantitativt orienterte og kvalitativt orienterte metoder er beskrevet av Dalland (1997). Han påpeker at en kvalitativ metode kan bedre forklare konteksten og de individuelle karakteristikker fra objektene. Det betyr at det er relevant å bruke en kvalitativ metode for å studere emosjoner i utøvelse av sang, på denne måten gis muligheten til å vite mer om utøverne ved å gå i dybden i temaet emosjonelle uttrykk i formidling av klassisk sang og joik.

Holmes & Holmes (2012) bekrefter at kvantitativ metode i musikk utøvelse fokuserer på funksjon av selve utøving, mens kvalitative studier adresserer spørsmål som ville være mer fattig med kvantitativ fremgangsmåte. Kvalitative studier konsentrerer seg om utøverens erfaring og vektlegger hans emosjonelle verden.

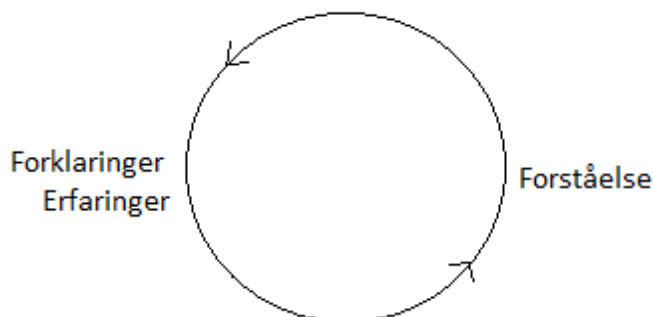
Oppfordring til å fokusere på mening (fremfor forklaring) og på den måten kan slike metoder øke vår forståelse av de ikke kvantifiserbare elementene av en oppreden (Marsh & Furlong, 2002 [1995], s. 20).

Den valgte bevegelse av fenomenologi kan være beskrivende eller fortolkende. For dette studiet er tolkning som metode valgt. Hermeneutisk fenomenologi undersøker hvordan menneskelige betydninger er avsatt og formidlet gjennom myte, religion, kunst og språk (Ricouer, 1981). Hermeneutikk er en av måtene for hvordan å tolke og få innsikt om fenomener.

Betydninger er ikke gitt direkte til oss, og vi må derfor gjøre en hermeneutisk omvei gjennom det symbolske apparat av kulturen (Ricouer, 1981). Utgangspunktet for hermeneutikken er tolkningen av tekster og tradisjon for forståelse. Det er i hovedsak to tilnærminger – objektivistisk og alethic hermeneutikk (Alvesson & Skoldberg, 2000).

Den objektivistiske tilnærmingen påpeker at betydningen av en del bare forstås hvis det er relatert til det hele. Alethic hermeneutikk blir da relevant til den subjektive fenomenologiske perspektivet som går inn en annen sirkel, en mellom forforståelse og forståelse, eller mellom forklaring og forståelse (Ricouer, 1981).

Tolkningen av forståelsen har også blitt stadig mer knyttet til begrepet erfaring. Erfaring er ikke bare en oppfatning. Først er det en aktiv respons om emnet gitt med hensikt og mening. For det andre dekker det en helhets subjektive situasjon, ikke bare isolerte fragment derav, og kan også kobles til hele livet til individet, som utgjør en organisk del av denne (Alvesson & Skoldberg, 2000).



Figur 5 Sirkelen med alethic hermeneutikk

Dette betyr at forståelse blir basert på forklaringer og erfaringer som får en sentral rolle. Erfaring er kilden til all kunnskap. Ytterligere ideer som kan være aktuell er intuitiv kunnskap og intensjonalitet fordi de fremhever betydningen av den historiske konteksten og relevans til en praktisk situasjon (Alvesson & Sköldbberg, 2000). Et av de viktigste prinsipper for hermeneutisk tolkning er at man skal ha omfattende kunnskap om tema for å kunne fornemme nyanser i de meninger som kommer i uttrykk og de ulike sammenhengene som meningene kan inngå i (Kvale, 1997). Utøving i syn av dette er den praktiske og består av tradisjoner, og for å kunne tolke dette må det det være kunnskap om dette emnet for å tolke meninger som fremkommer.

Det er også i et slikt studie der kommunikasjon og uttrykkelse av emosjoner og hvordan de ville blitt forstått, en helhetlig situasjon hvor erfaring gjort av selve utøveren som er viktig, samt relevant bakgrunn fra livet til individet. I tolkning av prosessen der uttrykkelse av emosjoner og følelser i så måte blir det relevant å henvise til ulike historiske faser av fenomenene rundt utøving, emosjoner og følelser, samt å lete etter forklaringer i konteksten sett som en praktisk situasjon av utøvelse.

### ***3.3 Empirisk materiale for prosjektet***

Empirisk materiale for prosjekter inkluderer både primære og sekundære datakilder. De primære data inkluderer: Kvalitative fenomenologiske intervju av tre profesjonelle musikere/sangere for å få innhentet data og informasjon om emosjoner i formidling innenfor joik og klassisk sang: Informant 1 Samiske kirkemusikeren Johan Mathe Skum, Informant 2 Operasanger Ketil Hugaas, Informant 3 Klassisk/ samisk utøvende sanger Elisabeth Misvær.

De sekundære data inneholder: NRK programmer på Youtube, artikler med tidligere empiriske undersøkelser.

#### ***3.3.1 Kvalitative intervju***

Grunnen til at det er valgt kvalitativt intervju som metode er fordi det livserfart erfaring som må innhentes for å belyse hvordan emosjoner både er følt og opplevd av informantene i praksis innenfor sine sjangre. Deres fortolkning og opplevelse av emnet fikk informanter også belyst gjennom sine uttalelser. Det er mange refleksjoner som de har som ikke kan hentes frem på annen måte enn ved intervju. Kunnskapen deres er både lært ved utdanning og i

praksis. De har nærhet til forskingsfeltet og kan beskrive deres refleksjoner og deres påvirkning av sitt miljø og kultur innenfor sine sjangre. Denne fremgangsmåten som er brukt er metodisk med noen spørsmål og emnet som det reflekteres rundt. Med denne fremgangsmåten gjøres det semi-strukturerte intervju som igjen er redskapet for å få frem de data som er relevant og viktig for oppgavens mål, budskap og forskning. For å komme nærmere på hvordan å bruke emosjoner i sangutøving innenfor disse stilartene klassisk sang og joik fikk jeg høre fra informantene om deres praksisarena og hva de har lært eller tenker om dette.

I følge Dalland (2012) er det normer for hvordan man skal gå frem for å få empiriske data og disse er som følger: at resultatene skal være i overensstemmelse med virkeligheten, og data må brukes nøyaktig og være systematisk utvalgt. Forskerens førforståelse skal klargjøres og forskningsvirksomheten bør bygge videre på eksisterende forskning.

Oppgaven bruker kvalitativ metode med intervju som i følge Dalland (2012, s.113) tar sikte på å bruke opplevelse eller mening. Kvantitativ metode der målbare tall som enheter vil ikke være riktig metodeform for denne type oppgave. Den kvalitative tilnærmingen vurderes som et riktig valg fordi det gir en følsomhet i forhold til forskningsfeltet med både dybde og nærhet. Samtidig er det fleksibilitet i intervjuet der det ikke finnes faste svar, og fremstilling tar sikte på å få frem en forståelse som igjen er med på å få frem en sammenheng og helhet. Det vil etableres et jeg og du forhold med undersøkelsesperson. Noe som også ble min subjektive erfaring.

Alle informantene svarte på lette spørsmål først og forklarte hvem de var og bakgrunn. Dalland (2012) forteller at det er viktig å skape et godt klima med informanten og skape en god atmosfære. Det opplevdes som en god atmosfære for meg under alle 3 intervju. Kjennskap til hverandre var nok også en medvirkende faktor for at disse intervjuene gikk lett. Underveis i intervjuet ble det gjort forsøk å få frem informantenes opplevelser i forhold til deres livserfaring. Dalland (2012, s. 153) beskriver at «formålet med det kvalitative forskningsintervjuet er å få tak i intervjupersonens egen beskrivelse av den livssituasjon hun eller han befinner seg i». Informantene beskrev sin bakgrunn og livssituasjon med tanke på hvor de er i dag. På denne måten kunne de gi sin refleksjon over bruk av emosjoner innenfor sin sjanger på ulike måter. Selve intervjuformen og metoden som ble brukt av intervjuer gjorde at informantene kunne snakke noe fritt rundt deres sjanger og bruk av disse emosjonene. Videre forklarer Dalland (2012, s156):

Intervjuet har som mål å innhente kvalitativ kunnskap, uttrykt med vanlig språk. Det forsøker ikke å kvantifisere. Med kvalitativt menes det at intervjuet tar sikte på å få frem nyanserte beskrivelser av den situasjonen som intervjupersonen befinner seg i. Det er presisjonen i beskrivelsene og fortolkningen av innholdet betyr som er det kvalitative intervjuets styrke.

Informantene beskrev ulike hendelser på en god måte som var lettforståelig om deres sjanger og om bruke og uttrykk av emosjoner.

### **3.3.2 Informanter**

Dalland (2012) forteller at informanter er eksperter i fagfeltet som kan gi relevant informasjon. I dette tilfellet disse ekspertene kan bli spurt om erfaringer og forklaringer hvordan de synger med emosjoner. Intervju er nyttig for å skape informasjon om emosjoner i formidling og noen eksempler hva sangere gjør for å få kontakt med seg selv og sine emosjoner når de fremfører en sang. Videre sier Dalland (2012) at først må informantene oppsøkes og bli spurt om å kunne stille til intervju. Dette ble gjort og informantene ble plukket ut av relevans til problemstillingen.

#### **1. Informant 1, søndag 08.01.17 Intervju hjemme hos Johan Mathe Skum (28).**

Johan Mathe Skum 28 år, Nordsamisk fra Kautokeino. Han er utdannet som kirkemusiker ved Konservatoriet i Tromsø og Kirkelig-utdanningscenter i Nord. Han tar også Master i musikkvitenskap ved Nord Universitet, avdeling Nesna. Han har joiket aktivt fra han var liten gutt. Intervjuet ble gjort hjemme hos han.

#### **2. Informant 2, mandag 09.01.17 Operasanger Ketil Hugaas (58 år) på hans kontor i Fauske.**

Klassisk utdanning i sang og klaver ved Grieg akademiet i Bergen, og i klassisk sang ved Musikkhøgskolen i Oslo. Har arbeidet 16 år som Operasanger, deriblandt Stockholmsoperaen og i den Norske Operaen i Oslo. Nå i ny jobb som enhetsleder og kultursjef ved kulturkontoret Fauske Kommune. Intervjuet ble avholdt på hans kontor i Fauske.

#### **3. Informant 3, torsdag 12.01.17 Elisabeth Misvær (60 år) ved musikkavdelingen Nord Universitet.**



Den tredje informanten er klassisk utdannede sangeren Elisabeth Misvær (60) som har en fot i begge leire. Hun er av samisk slekt og har lært seg å joike. Utdannet blant annet fra Norges Musikkhøgskole i klassisk sang. Er i dag utøvende sanger og arbeider ved Nasjonalt senter for kunst og kultur i opplæringen. Vi har kjennskap til hverandre fra tidligere, der vi har hørt hverandre syng på konserter. Intervju ble gjennomført på musikkseksjonens lokaler ved Nord Universitet i Bodø.

Alle informantene fikk en forespørsel om hva intervjuet dreide seg om og at det ble tatt lydopptak. Informantene ble også informert at dette var frivillig med mulighet til å trekke seg med den konsekvens at all innsamlet data ville bli slettet. Det ble tatt opptak med en egen opptaker og i tillegg gjort opptak med privat mobiltelefon i tilfelle noe skulle skje med opptakeren. De fikk også underretning om at innsamlet datamateriale ikke kan brukes uten særskilt tillatelse fra informanten. Dette godtok alle 3 informantene og de skrev under på denne forespørselen. Alle informanter fikk tilsendt transkribering fra interju og det som skulle brukes i oppgaven med påfølgende mulighet for korrigeringer.

### **3.3.3 Sekundær data**

De sekundære data har betydning for å belyse oppgaven i større grad.

De sekundære data inneholder: NRK programserie *Muitte Mu*, NRK programmet *Musikkpionerene 3:8 Mennesket som instrument*, programmet *The Education of an Opera singer* by California Television in University of California”, hentet fra YouTube og NRK programmet *Hovedscenen* Dronning Sonjas Mesterklasse.

Programserien *Muitte Mu* går ut på at kjente norske artister joiker noen de har kjær, og samtidig lærer seg å joike med hjelp av en joikelærer. På slutten av hvert program ble den de hadde kjær joiket i Storgammen i Karasjok. I det første programmet joiket Elisabeth Andreassen sin ekteman Tor «for å beskrive hvor takknemlig hun er for all kjærlighet og støtte han har gitt henne gjennom 20 år». Elisabeth fikk her hjelp av Sara Marielle Gaup Beaska, og fremførte joiken for ektemannen sin. I det siste programmet og sjette episode joiket Tuva Syvertsen sin samboer Marie med hjelp av Joikelærer Frode Fjellheim.

I NRK programmet *Musikkpionerene 3:8 Mennesket som instrument*, vises det en britisk dokumentar om hvordan stemmen som det mest innflytelsesrike instrument. Programmet tar for seg samarbeidet mellom produsent, artist og lydteknikker.

I programmet *The Education of an Opera singer* av California Television in University of California Tricia Strauss, sanglærer og koreograf, øver med en av sine elever Priti Gandhi. Her forklares bruk av hele seg når man skal synge med emosjoner.

NRK programmet *Hovedscenen* ”Dronning Sonjas Mesterklasse” ved Oscarshall Slott på Bygdøy i August 2015 viser mesterklasse med en av verdens fremste operasangere Angelika Kirchsclager. Tre semifinalistene synger hver sin Lieder og får sangveiledning.

### **3.3 Dataanalyse**

Intervjuet må planlegges og de riktige spørsmål må tenkes nøye gjennom. Åpne spørsmål sørger for at det kommer informasjon som er ønskelig og også informasjon som er ikke er tenkt om på forhånd (Dalland, 2012).

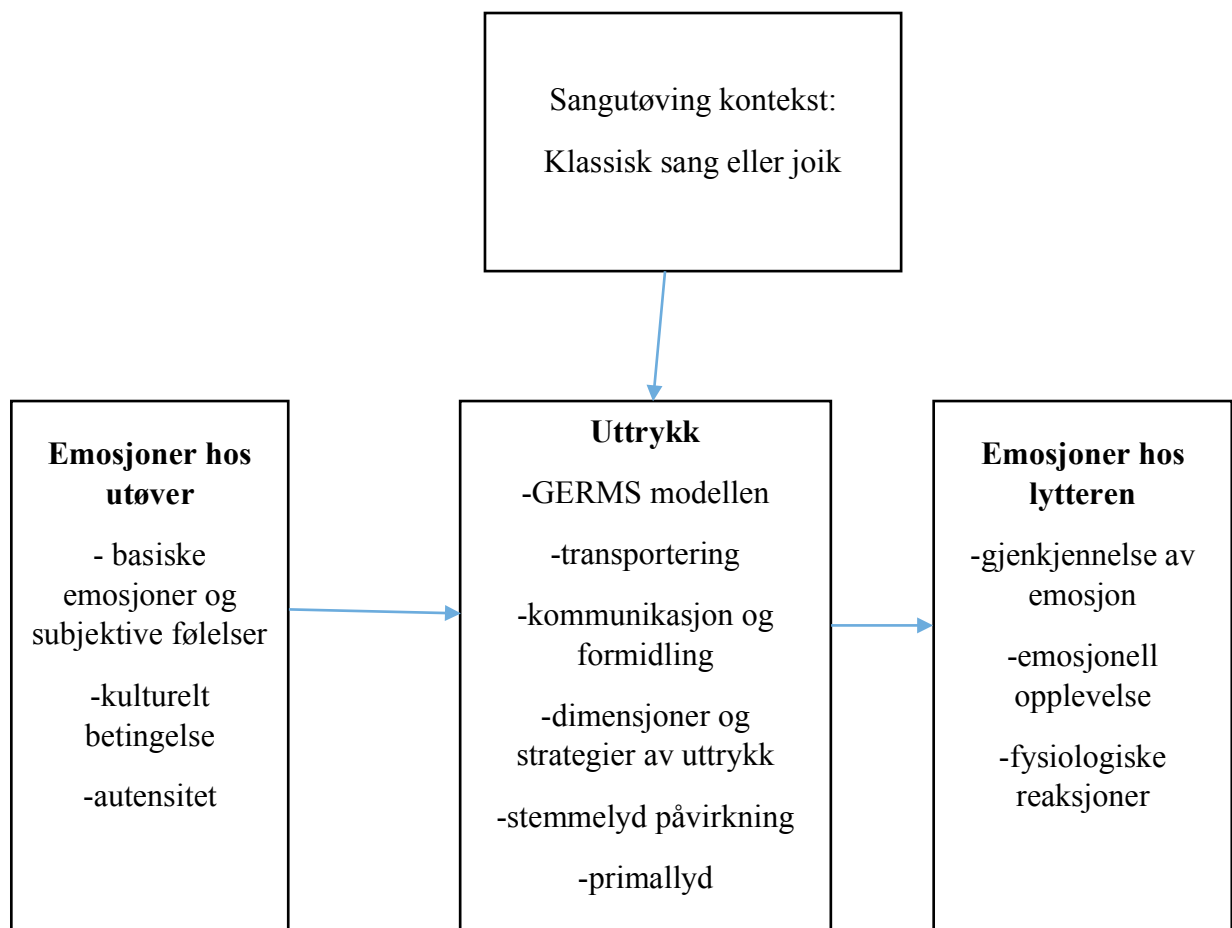
Spørsmål ble laget som en retningsgiver for å belyse hvordan utøvere kan gi musikalske uttrykk et emosjonelt innhold. Et åpen semistrukturert intervjuform har ledet informantene innenfor tema og har gitt mye frihet slik at dette ikke skulle bli for førende.

For mine intervjuer var det nyttig å designe et intervjuguide med følgende temaer som stammer fra det teoretiske fundamentet:

- **Tolkning av emosjoner, emosjonelt innhold**
- **Ulike uttrykk av emosjoner og følelser i sang**
- **Transportering av emosjoner**
- **Primallyd**
- **Autensitet**
- **Kulturell påvirkning**

For å analysere empiriske resultater er det viktig å planlegge en måte det kan gjøres på. En analytisk modell kan brukes for å drøfte og diskutere resultater mot teori og tidlige studier som var presentert i kapittel 2.

Figur nedenfor demonstrer en analytisk modell.



Figur 6 Analytisk modell

### 3.4 Etiske betraktninger

Dalland (2012) forklarer at forskeren må være verdinøytral, og være bevisst på sine verdier slik at det kan skilles på vitenskapelige verdier og det å kunne være objektiv. Hvis man subjektivt mener noe annet, kan dette igjen påvirke objektiviteten som det da må redegjøres for. Informanten må få best mulig informasjon om hva som skal skje og hvorfor dette ønskes, spesielt for å unngå misforståelser.

For å klargjøre informantene fikk de opplysninger om emnet og det ble avtalt og planlagt intervju. De ble spurt om tillatelse til å gjøre opptak, og informert om at dette vil bli

transkribert. Informantene i denne oppgaven anonymiseres ikke, da det ikke ansees å være tungtveiende grunner som tilsier at dette er sensitivt materiale. Dette godtok informantene og skrev under en samtykkeerklæring (Se appendiks).

### ***3.5 Troverdighet og validitet***

Dalland (2012) påstår at presentasjonen av resultatene skal kunne være kontrollerbare, slik at den kan kritiseres og etterprøves. Dette for å kunne skape tillit til oppgaven.

De uttalelser informantene har kommet med er tatt opp og transkribert. Sitater henviser aktuelle fortellinger av informantene og analyseres i forhold til oppgavens spørsmål. Selv om informasjonen subjektivt kan tolkes på ulike måter så er resultatene og sitater kontrollert og kan etterprøves ved bruk av andre perspektiver fra litteratur.

Dalland (2012) mener at bakgrunn til intervjuer har et stort betydning for til å skape en mest mulig normal arena og trygg atmosfære for informantene. I så måte hadde informantene kjennskap til meg fra før og dette kan ha bidratt til å gjøre intervjusituasjonen trygg, og alle tre informantene opplevdes som rolige, trygge og konsentrerte under intervjusituasjonen. Jeg har universitets utdanning i musikk og erfaring i sang undervisning og utøving. På denne måten mener jeg at kommunikasjonen om dette emnet har blitt basert på gjensidig forståelse og forforståelse av hverandres musikalske ståsted. Min bakgrunn kan være en stor styrke for å kunne tolke data fra informantene.

Validiteten og troverdigheten til informantene mener jeg er god og trygg. Begge stilarter er godt representert, der det er en fra hver sjanger og i tillegg en informant som fungerer i dette tilfellet som en hybrid. Alle informantene har egne meninger og erfaringer om begrepet emosjoner i sangutøving. De har lang erfaring fra sine områder, høyt utdanningsnivå og høyt utøvende praksisnivå. Derfor betraktes de av meg som ressurspersoner.

Kjennskap til informantene anser jeg som positivt for datainnsamlingens prosessen. Informantene ble spesielt valgt på grunn av deres bakgrunns relevans til oppgaven. Det var verken for tett kjennskap eller for lang avstand til informantene, og jeg mener at det ikke påvirker oppgavens objektivitet eller validitet. For å få en god intervju prosess er det viktig å ikke avbryte tankerekken med kommentarer. Jeg fikk hørt gjennom hvert intervju før det ble gjennomført et nytt, derfor ble det jevnt bedre kontrollert kvalitet av datainnsamling.

Når undersøkelsen er gjennomført må jeg ta selvkritikk, og før igangsettelse tenke meg om hvordan dette vil gå. Dalland (2012) foreslår å stille 2 kritiske spørsmål om krav til data.

1. Hvilken relevans har data for problemstillingen?
2. Hvor pålitelig er måten data er samlet inn på?

Først kan jeg erklære at jeg har analysert data som har stor relevans i forhold til problemstillingen og alle tre informanter utdyper emosjoner innenfor sin sjanger/ sjangre i praksis. De får alle belyst sine opplevde erfaringer til feltet.

Deretter mener jeg at datainnsamling er gjort på en relevant og sikker måte. Kvalitative intervjuer er tatt opp med opptaksutstyr. Opptaket ble kjørt igjennom applikasjonen *The Amazing Slowdowner*, og jeg kunne redusere talehastigheten slik at jeg med enkelthet kunne transkribere ordrett det som ble sagt av informantene.

De sekundære data inneholder TV- programmer hvor deltakere med solid bakgrunn i musikk og undervisning deler sine meninger og erfaringer om oppgavens tema.

### ***3.6 Oppsummering for metodisk kapittel***

Dette kapitlet har presentert forskningsmetode som denne avhandlingen er basert på. Først et valg var gjort i forhold til den filosofiske disposisjonen fenomenologi for dette studiet. Kvalitativ metode alethic hermeneutikk vil bli relevant til oppgaven. Dette kapitlet har også beskrevet hva som inneholder empiriske materialer, primær og sekundær data og på hvilken måte resultatene skal tolkes på. Viktige oppsummeringer i forbindelse til etikk, reabilitet og validitet er presentert til slutt.

## **4 Musikalske uttrykk**

Dette kapitlet presenterer to stilarter i sang som er den klassiske formen for sangutøving og joiking som et grunnlag for mulige uttrykk av emosjoner. Ulike tradisjoner av sangutøving og musikalske uttrykk påvirker hvordan man kan gi stemmelyd et emosjonelt innhold.

### **4.1 Klassisk sangutøving**

Klassisk sang kommer fra vestlig kunstmusikk tradisjon som er formet etter estetiske normer (Schmidt, 2016). Stemmen skal kunne klinge akustisk og spenner seg i bredde innenfor opera, oratorier, romanser, samtid og i ensembler. I følge Schmidt er den vestlige kulturtradisjonen et formet produkt av normer med ulike krav til sangeren etter hva som skal synges, om det er opera eller romanse. Det er viktig på hvilken måte en sanger uttrykker seg. I opera skal sangeren bære over orkestre og i romanser brukes mindre rom. Dette betyr at det er ulike krav til bruk av stemmens ressonans (ibid). Det er flere elementer som er med på å påvirke hvordan det skal utøves innenfor den klassiske sjangeren. Schei (2007) sier at den største maktpåvirkningen kommer fra den veletablerte klassiske sangdiskursen. Klassisk sang sin tradisjonelle hegemoni innvirker på utøvere på forskjellige måter. Den klassiske sangstilen var den med sterkest posisjon i samfunnet og igjen påvirket de andre sjangrene med blant annet oppvarmingsøvelser, begreper og lignende (ibid).

Informant 2 Hugaas forklarer at også innenfor operafaget er det viktig med rollebygging; foredle særtrekk ved rollen og noe man kan identifisere seg med. Man må investere noe av seg selv i rollen, og håpe/tro at den blir en god gestalt. Han utdyper dette med at det gjelder å finne en rolles behov («needs»); finne en motivasjon/tanke som sier noe om hvorfor denne personen er med i plottet/historien o.l. slik at rollen kan bygges på dette. Innenfor rammen av libretto og partitur mener Hugaas at det likevel er utrolig mye kunstnerisk frihet, spesielt hvis man har årvåkne/gode medspillere som støtter opp om hverandre på en slik måte at det blir godt samspill og forestillingen holdes levende.

Informant 3 Misvær forteller at i klassisk sang så skal man inn i en tradisjon der det er beskrevet hvordan en sang skal utføres og fremføres, musikalske tempo, dynamikk, avslutning, intonasjon (framføringspraksis). Hun forklarer litt om stilartens krav hvordan

du ikke intonerer Puccini på samme måte som Mozart, du sklir ikke på tonene noe særlig når du synger Mozart, men hos Puccini, hvis du ikke kan gli i mellom tonene og bruker en annen type intonasjon, så er du ikke innenfor stilen.

I følge de to neste eksempler fra 2 ulike TV- programmer er det viktig å si noe om innlevelse og god uttale.

Den klassiske sanglæreren og koreografen Tricia Strauss (UCTV, 2008) forklarer at man må bruke hele seg når man skal synge med emosjoner. Hun forteller i TV-programmet av University of California *The Education of an Opera Singer* at når man føler stemningen som skal synges så vil dette farge din stemme. Teksten og musikken vil fortelle hvilken følelse komponisten mente. Strauss sier også at man ikke skal bruke kroppsspråk som ikke føles ekte. Publikum hører det dem ser visuelt. Strauss forteller også at når man trener på eller gjør noe mye over tid, vil dette bli til en del av denne personen. Hun mener i dette tilfellet hvordan man beveger seg på en scene og at det er ikke tilfeldig at noe kan virke eller se naturlig ut. Strauss belyser at:

vocal intepretation always comes from the visual and the feeling, I think it all has to come first from feeling it, i don` t belive in gestures that are not felt. Feeling the feeling of Carmen, the fun, the sensuality, feel the litle Wow! I` m gonna get that guy, la vida, get the feeling, then sing the phrase, and go to the next one, like improvisation for actors, where they go from the one thing to another. It` s getting in touch with your emotions, and feeling them, experience them, and they comes out through the sound, it colours the sound.

Hun erklærer at man må synge med kroppen og ikke bare med stemmebånd, og bevegelser må gå i takt med stemningen til musikken.

Angelika Kirchsclager (NRK TV, 2015) i sin mesterklasse med operasangere forklarer:

Young singers often want to produce the emotion, and they try, and they think, and they feel, but they don` t produce the text, and then it` s litterally like getting burried alive.

Hun mener at i sangutøving finnes det noe mer enn å føle mye for å få ut budskapet. Det er ikke nok å ville formidle. Hun påpeker at teksten må være overdrevent tydelig med skikkelig uttale. Hun foreslår å tenke spesielt på hørbare konsonanter som formidler mye emosjoner, dette fordi de kommer direkte fra støtten i diafragma. ”The good thing about sounding consonants is that they are always connected to the diafragma, a lot of advantages”. Hun viser dette visuelt på kroppen sin mens hun forklarer og demonstrerer bruken av ord og de hørbare konsonanter som kommer innenfra igjennom trykket fra diafragma. Det er i støtten man

kjenner midt i kroppen at følelsen kommer fra. Hun konkluderer at “the language pulls out the emotion, no language – no emotion” (NRK TV, 2015).

En viktig del av musikalske uttrykk i kunstmusikken er å få ut emosjoner og leve seg inn i en rolle for å få frem tekstens innhold eller stykkets bakenforliggende historie og kontekst. Det er ikke bare musikken i sin helhet som skal uttøves. Klassisk sang innenfor opera er for eksempel påvirket av skuespillerkunst og spesielt de prinsippene og teknikkene av Stanislavskij som skapte en teori for skuespillere som ville utvikle en troverdig rollefigur, noe informant Hugaas repeterer under intervju. Dette i stedet for stive stereotypiske fremstillinger av følelser som utøverne må finne fram og uttrykke ekte følelser og opplevelser, noe som blir ofte forklart som innlevelse på scene. Det er krav innenfor stilarten hvordan sangutøvingen skal foregå, og hvordan eksempelvis uttalen med bruk av konsonanter får direkte sammenheng med diafragma og uttrykkets emosjoner.

#### ***4.2 Joiking***

Joiking er samisk stil av sang. Kristoffer Sjulsson definerer tradisjonell joiking som sang der sangeren uttrykker via melodien sin egen persepsjon og følelse av en person eller et objekt, frembringer, vekker minner og husker dem. Dette er sosial kommunikasjon hvor disse inntrykkene av mennesker, dyr og plasser med deres relasjoner er vist i musikalske bilder (Bäckman & Kjellström, 1979).

Ove Larsen (2005) skriver at Samene i Norge utgjør cirka 20 000 mennesker og bor i fra Femunden i sør til Finmark i nord. Vi har i Norge sørsamer, lulesamer, østsamer, og nordsamer. Selve Sapmi (Sameland) som er en større etnisk og samisk befolkning som strekker seg fra Russland, Finland, Sverige, Kola i øst og langs Norge og norskekysten (Larsen, 2005). Videre forklarer Larsen at innenfor det historiske perspektivet så er joiken en solistisk musikkform som knyttes til personer, naturfenomen, dyr eller geografiske steder.

Frode Fjellheim som er en sørsamisk joiker og professor i joik, forsker på joik på tvers av landegrensene og autentisitet. Fjellheim forteller:

For meg er joiken blitt en del av mitt musikalske uttrykk. Du kan reise rundt i verden med et ur-nordisk musikkuttrykk og bli forstått. Muligens fordi joik har eksistert kanskje nesten før språket. Eller i hvert fall et eller annet uttrykk som kan ha minnet om joik. Kanskje det er en eller annen form for «den menneskelige stemme» (NRK, 2016, 6:6).



Sundberg (2007) konstaterer at Joik er en egen sangstil som den samiske kulturen har og forklarer at sangstilen er strofisk med tanke på at den repeteres gjentatte ganger. Sundberg forklarer at dens fonatoriske, akustiske og artikulatoriske kjennetegn er ukjente, og at joiken utøves uten instrumenter. Noe som gir joiken en stor frihet både i intonasjon og klang. Det er ikke behov for sangformanter (overtoner) for å høres slik det kan være i klassisk sang.

Misvær forklarer at «joik er opprinnelig kommunikasjon, en måte å kommunisere på og kan være veldig intern kommunikasjon hvor man mere hentyder enn man sier direkte hva det egentlig er». I motsetning til klassisk sang er det ikke så mange ord (tekst) som uttrykkes. Budskapet og egne følelser ligger innbakt i joiken. Misvær sammenligner joiking med maleri hvor man kan fargelegge med stemmen:

Joik er på en måte et lydmaleri som du maler med stemmen, du tegner med stemmen; man joiker en person, et sted, man joiker dyr og da er det akkurat som når du maler et bilde. Det må ikke være ei historie, det kan være ei historie som ligger bak, men det må være det samme som med det maleriet.

Informant Skum sier at joik kan være både individuell og kollektiv, men alltid veldig personlig. Det er ikke tradisjon for å joike bevisst i kor eller flerstemt.

Det er å joike noe, man maner frem et bilde av den eller det man joiker. Alle joiker med den stemmen de har, og den blir aldri lik om jeg eller en annen fremfører den. Den vil aldri være helt lik fordi utøveren vil selv vise hvordan han selv kjenner vedkommende i joiken, det dyret, den plassen og hvilket forhold man har til denne personen eller det stedet.

Skum forteller også om frihet i forhold til stemmebruk eller stemmeklang: «I joik er det ingenting som er riktig eller galt».

Frode Fjellheim forteller i NRK programmet "Muitte Me" (6:6) at joik må også høres ut som joik, og man må selv kalle det for joik for at det skal være en joik. Her finnes det noen føringer for hvordan joiken skal være selv om den har mye frihet. Fjellheim sier også:

joik er en eldgammel tradisjon som har utviklet seg fram til i dag. Og den har medført en måte å bruke stemmen på som låter joikeaktig. Joiketradisjonen er bygd opp sånn at du bruker stemmen på en joikeaktig måte. Du kan gjøre mye uten å bruke ord. Bare bruke stavelser. Hvis vi skal joike furua her, ville jeg nevnt at det er en furu. Den er ganske høy, så den fortjener en litt sånn ... En litt

høy joik. Ofte veldig konkret beskrivende av et objekt. Samtidig ville jeg kanskje lagt til en enkel beskrivelse. Og sagt at den var grønn og høy og lukta godt.

Fjellheim forteller også at han bruker teknikk som forsterker det rytmiske og kobler inn den såkalte joikemuskelen. Han mener at det er viktig å bruke kroppen og diafragma for å forsterke toner. Joikere har ofte en bevegelse for å få til en sånn flyt. Fjellheim forklarer at stemmen må høres joikeaktig ut og da mener han:

altså klangen i stemmen som høres joikeaktig ut. Det er en prosess som tar litt tid. Jeg løfter ganeseilet, akkurat som når du gjesper. Tenk på at du gjesper eller akkurat skal til å gjespe. Bruk kroppen som instrument. Dette er litt av utgangspunktet for å skape en joikeklang (NRK, 2016, 6:6).

Sara Marielle Gaup forteller i første episoden til programmet ”Muitte Me” (1:6) om joik:

En joik trenger ikke tekst. For melodien og stemningen beskriver personen. Men man bruker tekst til å under- streke det. Og det er stedbundet. De lydene man bruker. Når man er såpass inni det, hører man hvilken slekt jeg hører til. Nesten som å smake vin. Som en sosiolekt.

Gaup sier at hun bruker joiken til å joike dyr til ungene, men presiserer at det er folk som joikes mest (Personjoiker). Det å få en joik i gave er det beste komplimentet man kan få.

Det kan ofte bli utfordrende å synge for noen som er nær deg og Gaup mener at det er den vanskeligste joiken å lage, da det omhandler de man er mest glad i. Hun forteller videre: «Mange kaller joik for minnenes melodi. I en joik er det ofte ord. Det er velvalgte ord som beskriver noe veldig godt. Ofte kan det være et poetisk bilde» (NRK, 2016, 1:6).

Artistene Elisabeth Andreassen som skal joike sin ektemann Tor beskriver ham i programmet som:

snill, raus, god, hensynsfull, følsom, mottakelig for ømhet og kjærlighet, som de fyller på hver dag. Veldig tolerant, forståelsesfull og tilgivende. Utrolig knyttet til sine tre damer. Han lar oss skinne, men står likevel bak og skinner selv. Men han har ikke noe behov for å vise det. Hans hjerte er vårt hus. Det kunne ha vært noe. Funnet sin havn.

Hun får skryt av Sara Gaup at hun er flink til å male han med ord og får beskjed om at i joik

skal man beskrive han med stemmen, male han med melodien. Det er alt man ikke sier, rytmen i hans bevegelser, hvilken musikk har han inni seg? Etterhvert finner Elisabeth en melodi som går i sirkel og får opp noen indre bilder der hun beskriver Tor som en ørn og ordet frihet. Da løsner det for henne og hun lager en personjoik til Tor. Sara forteller så:

Du har en hel sirkel. Og det er kjempefin stemning. Det kunne vært en sånn hitjoik folk har lyst til å høre på fest. Jeg er glad for at joiken har mye kraft. Jeg kan høre kjærligheten, og at hun virkelig har jobbet.

På slutten av programmet joiker så Elisabeth sin man Tor i Storgammen i Karasjok. Etterpå fortalte Tor:

Det var et eller annet i stemmen til Elisabeth. Det var veldig spesielt. Det er helt fantastisk. Jeg ser henne i en helt annen situasjon. Noe helt nytt. Og kraften kommer fra tærne. Og gjennom hele kroppen og ut. Det er helt fantastisk. Hun har alltid vært kraftfull, men her er det en ny dimensjon!

Programmets deltagere demonstrer at det er mye frihet i sangutøvingen som brukes i joiking, det er også viktig å få frem ekte følelser og bruke kraften fra kroppen i uttrykk (NRK, 2016, 6:6).

Joik har vært diskriminert over lang tid. Ruud (2016, s 295) forteller at «etter hvert har blitt allment akseptert at joik ikke skal diskrimineres». Det gis i større grad nå en kulturell anerkjennelse til musikkformer som tidligere har vært stengt ute fra det offentlige.

#### **4.3 Oppsummering**

Kapitelet har belyst noen tradisjoner i musikalsk uttrykk i klassisk sang og joik som er grunnlaget for formidling mellom mennesker.

Klassisk sangutøving har mange ulike rammer og tradisjonspraksis når det gjelder utøvelse og teknikk, spesielt støtte som kommer fra diafragma. Det er viktig for utøveren å leve seg inn for å få frem følelser og opplevelser av rollefigurene. For formidling av budskap i klassisk sang bruker man kroppen, diafragma støtte og tydelig språklig uttale.

Joiking har mye mer frihet når det gjelder sangteknikk, klang eller sangformanter. Det er ofte ikke så mange ord, og formidling er tett knyttet til utøverens oppfatning av situasjon, person eller dyr. Joik skal samtidig låte joikeaktig og høres ut som joik. Innenfor denne stilarten blir det også beskrevet sangteknikk av Frode Fjellheim der løfting av ganeseilet og diafragma er i bruk. Joik beskrives på mange måter som kunsten å male andres melodier.

## **5 Uttrykk i sangutøving med emosjonelt innhold**

Uttrykk av emosjoner kan påvirke oppfatningen av musikk eller sang. Dette kapitelet er basert på beskrivelser fra informanter og andre sekundære kilder som omhandler emosjoner i sangutøving. Fokuset vil være å beskrive deres tanker om musikalsk uttrykk med emosjonelt innhold og hvordan uttrykk av emosjoner skjer som en del av formidling i sangutøving. Flere viktige poenger er diskutert i forhold til begge undersøkende stilarter – klassisk sang og joik. Kapitelet begynner med forklaringer og eksempler på hva emosjoner er i sang, hvordan kan man uttrykke emosjoner, hva er relasjonen til primallyd, hva blir autentisk og hva kan være påvirket av kultur.

### ***5.1.Emosjonelt innhold***

Alle informanter har en oppfatning av hva emosjoner er og hvorfor de er viktige for sangutøvelse. Informant 1 Skum konstaterer at joik på et vis er veldig emosjonelt. Det viser hvilket forhold utøveren har til det som joikes.

Konteksten forandres etter hvordan joiken brukes, for å minnes eller for å joike noen direkte. Det kan være emosjonelt for utøveren ved at det fremkalles ulike sinnstilstander. Et eksempel på dette, er når en person joikes så ligger den individuelle følelsen og tolkningen fra den som joiker innbakt i uttrykket. Det er spesielt i direkte kommunikasjon til den det gjelder, der alle disse skildrende særtrekkene og den relasjonen utøveren har til subjektet som muligens gjør at dette blir veldig personlig.

Informant 2 Hugaas forklarer at også innenfor operafaget er det viktig med rollebygging; foredle særtrekk ved rollen og noe man kan identifisere seg med. Man må investere noe av seg selv i rollen, og håpe/tro at den blir en god gestalt. Han utdyper dette med at det gjelder å finne en rolles behov («needs»); finne en motivasjon/tanke som sier noe om hvorfor denne personen er med i plottet/historien o.l. slik at rollen kan bygges på dette. Innenfor rammen av libretto og partitur mener Hugaas at det likevel er utrolig mye kunstnerisk frihet, spesielt hvis man har årvåkne/gode medspillere som støtter opp om hverandre på en slik måte at det blir godt samspill og forestillingen holdes levende.

Informant 2 Hugaas mener at det er viktig at utøverne må være «påkoblet» og interagerer med de andre på scenen. Hugaas sier at det ofte kan gå en hårfin linje mellom å være personlig og å være privat på scenen. Privat bør man absolutt unngå etter som det erfaringsmessig kan virke påtrengende og dermed ubehagelig for publikum. For å vise ulike emosjoner må man

lage seg en historie og ha en forståelse av hvilken rolle man har, og hvorfor denne personen eller karakteren er med. Hvilke relasjoner har denne karakteren og hvorfor har det blitt slik det har blitt. Det er altså viktig å spille med de andre på scenen. Han sier at det er dette som er en emosjon og det er jo så mange emosjoner. Hugaas forklarer at emosjoner er en del av alt og må ikke bli det primære:

Det er en måte å kommunisere med lytteren på slik at man blir interessant å lytte på, ikke nok å være sint eller noe. Noen ganger er det at du viser noe eller ikke viser noe, men at du har en gestalt som viser at du har noe på hjertet (Informant 2 Hugaas).

For han betyr emosjoner i sang ærlighet.

Informant 3 Misvær forteller at emosjoner er viktig for rollebyggingen i klassisk sang, skuespill, musikal, opera, det kan være en tysk eller fransk lieder, eller det kan være et dramatisk stykke i en sang. Informant Misvær har erfart i sin undervisning at i praksis er "følelser en vei til å forstå hvilke emosjoner som påvirker sangteknikk og hvordan", der man kan skifte stemning, mellom det dramatiske til det sårbare, forsiktige.

Misvær konstaterer at uansett sjanger er emosjoner et viktig verktøy i formidling "Hvis du da ikke har noen emosjoner med deg blir det jo bare meningsløst". Misvær sier at stemmen sier noe om vår tilstand: "Stemmen er vår signatur, stemmen forteller hvordan vi har det, om vi snakker eller joiker". På denne måten viser hun at vi kan fortelle omgivelsene noe om hvordan vi har det, hun forteller at i dag så er hun litt forkjølet og det kan man høre.

Informant 1 Skum forteller om at det er viktig hva man uttrykker "Du kan være sikker på at hvis du står der å kjeder deg på scenen så vil nok publikum også kjede seg". På denne måten kan det være at Skum forteller at egen sinnstilstand kan påvirke et publikum.

Informant 2 Hugaas beskriver at i opera er det viktig å vise ulike emosjoner for å oppnå uttrykk, og at man skal gi ærlige uttrykk. Man må ha en emosjon/kunstnerisk vilje av noe slag ellers kan man fort framstå som uinteressant. Man må investere seg selv i en rolle for å kunne uttrykke noe, hvis ikke blir det uinteressant for lytteren. "Emosjoner er en del av virkemiddelet, sammen med musikk og det er viktig å bruke ulike emosjoner for å skape fokus". Emosjoner kan brukes som et verktøy i musikalske uttrykk.

Dessuten foreslår informant 3 Misvær at det er emosjonelt innhold som blir det viktigste i formidling prosessen, ikke toneproduksjon:

Det er for meg uinteressant med bare en tone med ord på. Det må være ord med tone på, eller følelse med tone på, det må være noe, et budskap, en stemning, en følelse eller noe du har på hjerte som du vil formidle (Informant 3 Misvær).

Det betyr at i begge sjangre er emosjonelt innhold viktig i sangutøving for å skape de riktige forholdene for utøveren til å formidle sitt budskap. Utøveren viser også sin fysiologiske og psykiske tilstand i mer eller mindre grad i tillegg til det som kommuniseres. Det er mulig å øve på å hente frem de rette følelser og kjenne dem igjen i sitt eget følelsesregister. Videre er det i klassisk sang viktig å identifisere seg i en rolle og kunne uttrykke det som skal ut så ærlig som mulig. I joik er det denne subjektive tolkningen og opplevelsen av den eller det som joikes direkte. Dette oppleves nært, personlig med de emosjonelle sinnstilstander fra utøveren som fremkalles akkurat som det oppleves.

## ***5.2 Ulike uttrykk av emosjoner***

Ulike uttrykk av emosjoner gjøres på mange ulike måter.

Informant 1 Skum beskriver ulike uttrykk av emosjoner i joik og demonstrerer dette under intervju med eksempler på bruk av dyreeffekter. Det ble her observert fysiske bevegelser og kroppsspråk når han utførte disse dyrejoikene. Skum varierte tempo og intervaller i en gjentakende strofisk form. Han brukte imitasjon av dyrelydene for å gi en følelse av hvordan dyrenes adferd og lune var. Skum joiket og demonstrerte både valpejoik og bjørnejoik. "Man bruker imitasjon mye, nesten som onomatopoetikon i hvert fall når det er snakk om dyrejoiker og etterligne lydene til dyr". Skum demonstrerte en mørk joik, med brumming og knurring: "Det er ikke så vanskelig å høre at dette er en bjørn", så joiket han valpen med bjeffing og ulike effekter for å tydeliggjøre og understreke: "Det som joikes her er ikke særlig stort i forhold til bjørnen". Her sprang joiken opp og ned med intervallene, opp i en none, oktav og kvint med raske bevegelser.

Skum fortalte at i gamle dager fantes det fortellende joiker og religiøse joiker som har dødd ut og som vi ikke vet hvordan de har hørt ut eller blitt praktisert, men vi vet at de har eksistert via funn av tekster. Dette i tillegg til personifiserte joiker som eksisterer enda og brukes mye for å minnes, blant folk. Med en joikemelodi vil man kunne mane frem en person, og kunne mane frem et bilde av denne personen, hvordan han beveger seg, om han er liten eller stor, høy eller lav, tykk eller tynn, og mye annet kan man høre i joiken (Informant 1, Skum).

Bruk av imitasjon er mye brukt i joik og eksempler viser hvor viktig det er med imitasjon for å vise emosjonelle tilstander. I joik kan imitasjon av mennesker, dyr eller steder brukes og så klanglig males, hvordan de ser ut og oppfattes. Skum sier: ”Allikevel prøver man aldri å etterligne utførelsen i joik, fordi det finnes ikke idealer – melodier eller rytmer”: ”En joik og selve utførelsen er ikke noe å kopiere eller strebe etter” (Informant 1, Skum).

For å uttrykke emosjoner som eksempelvis en kjærlighetsfølelse i joik, ville dette bli gjort også ved bruk av stemmen.

Hvis man joiket en kvinne så ville den være penere, melodios, med flere korte eller små trinn, med en mildere klang og stemme. Det vil ikke vært slik som med bjørnen i joiken der man legger inn dette grove brølet (Informant 1, Skum).

Informant 2 Hugaas forteller at i opera er det flere ting som spiller inn i uttrykk av emosjoner og hva som skjer i stemmeklangen. ”Kommunikasjonen med publikum, latter og applaus, å få en bærebølge fra publikum, fokus på scenen, mye ligger i øynene, hva du gjør og ikke gjør på scenen, hvordan man gestalter seg på scenen”. Emosjoner kommer fra flere plasser: ”inspirasjon, tonespråk, klanger, hvor tekst, regi, musikk, rollen og det du identifiserer deg med, som med Stanislavskij, du må investere deg i rollen”.

Stemmesfaget sett i forhold til ens personlighet er erfaringsmessig også viktig. Hugaas medgir at å synge f.eks. *Sarastros arie* (=seriøs bass) ikke er en ønskerolle for ham:

Det å stå stille, og bare være en vokal «ørn» som svever over partituret, ha en vakker klang med god linjeføring, passer mitt temperament og personlighet dårlig og påvirker igjen sangteknikken. Da begynner jeg å lytte på meg selv på en negativ måte, noe som er det verste man gjør. Jeg kan da bli stiv i støtten/pusten og den vokale egaliteten og fraseringen blir dårligere. Dermed kan det også fort bli privat fordi du gjennom ditt kroppsspråk/blikk kanskje begynner å uttrykke uro/nervøsitet. Derfor har jeg hatt min styrke innenfor karakterfaget/komiske roller/spiel”. Det er med andre ord meget viktig å gjøre gode rollevalg (Informant 2 Hugaas).

Informant 3 Misvær forteller også hvordan emosjoner påvirker henne fysiologisk, positivt eller negativt: «Det påvirker åndedrett og pustfrekvens, hjertefrekvens, stress, hormoner og de gode hormonene endorfiner».

Informant 2 Hugaas sier at kommunikasjon med et publikum er avgjørende for uttrykket, hva som sendes ut og hvilket fokus som lages på scenen. Den som synger må være påkoblet og interagere med de andre på scenen og sammen med orkesteret. Han nevner at sangeren «må alltid ha noe på hjertet»/ha noe å formidle. Videre brukes elementer som tonespråk og klanger. Så er det viktig med tekst, regi og identifisere seg i en rolle og dermed investere seg i denne.

Følelser må være med i formidlingen, men det er også veldig nyttig å vite hva som skjer fysiologisk (Informant 3, Misvær). Det er ulike emosjoner som man kan kjenne på, som når en blir frustrert, lei seg, eller glad. Det ble her demonstrert forandringer i stemmen når Misvær nevnte ulike emosjoner og jeg observerte at: frustrert og lei seg gikk svakt ned i toneleiens fonasjon og frekvens, mens glad gikk kraftfullt opp (Informant 3, Misvær).

Misvær forteller at hun har lært å bruke emosjoner som et verktøy i sin sangteknikk. Det kan gjøres ved hjelp av metaforer og mentale bilder som påvirker hvordan kroppen oppfører seg fysiologisk, påvirker klangfargen, og luftstøtte med både innpust og utpust. Det må være noe man har på hjertet som skal uttrykkes, et budskap, en stemning og en følelse med tone på.

Dette påvirker også stemmen:

Jeg prøvde å tenke at jeg luktet på en blomst, men hun sa ikke hvorfor jeg skulle gjøre det. Det var mange innfallsvinkler der jeg skulle tenke og føle sånn og sånn. Jeg har jo en innlevelsessevne. Jeg tenkte, følte og jeg sang, og det ble jo bra? Det var først når jeg begynte å få input fra flere andre lærere, at jeg forsto mer av stemmefysiologien. Vi begynte å jobbe med stemmefysiologi. Jeg lærte om hva som skjer fysiologisk, hva som skjer med resonansrom, støtte, hva skjer når du tenker at du lukter på en blomst for eksempel, eller når du tenker at du blir gledelig overasket? (åhhhh (demonstrerer) Det skjer noe med stemmen, det skjer noe med resonansrommet, det skjer noe med støtten. Jeg pleier å tenke at «min pust er min sang». Jeg puster på ulikt vis, og åpner (pustemuskulaturen) for innpust og utpust på ulikt vis i forhold til mine emosjoner" (Informant 3 Misvær).

Misvær forteller om å uttrykke ulike emosjoner og demonstrerer ulike basiske emosjonsuttrykk:



Når du blir glad så er det forskjellige typer glede, stille glede, en voldsom glede, mange spenn på en glede, og det påvirker blant annet resonansen. Det gjør at du åpner munnhule og svelg mer. Du får større resonansrom og du får mer overtoner, en større klang og ofte litt lysere toneleie, i hvertfall i forhold til talestemmen (Informant 3 Misvær).

Misvær tror også at emosjoner påvirker hele kroppen. Hun demonstrer at for eksempel sinne har mye energi. Konsonantene blir derved brukt mer energisk og artikulasjonen blir mer tydelig. Ved demonstrasjon viste hun at en sterk gledes følelse ikke var helt ulik, men hadde mer legato, mer flyt i seg.

For å oppsummere, ulike uttrykk av emosjoner innefor disse stilene gjøres med stemmebruk, kommunikasjon med andre på scenen, eller den eller det som joikes, være påkoblet, investere seg i en rolle, ha noe på hjertet, imitasjon av enten dyr eller mennesker, klanglig male noen, kroppsbevegelser, gester, øyekontakt med publikum, tonespråk, klang, styrkegrad og frekvens. Det er noen toneleier som er mer naturlig å uttrykke enkelte emosjoner i, og i andre toneleier blir dette unaturlig. Emosjoner påvirker sangteknikk og kan gjøre dette både til fordel eller ulempe for utøveren.

### ***5.3 Transportering av emosjoner***

Informanter har fortalt noen eksempler fra sine utøvingspraksis om hvordan prosessen av musikalske uttrykk i joik og klassisk sang foregår i transportering av emosjoner.

Informant 1 Skum forteller at i joik kan man være kreativ og lage nye ord, små setninger og rim. Han sammenligner dette med scating, rap-battle – jo flinkere man er med nye setninger, ord og rim, jo bedre. Det er også godt å variere rytmen og melodien, starte i et toneleie, og ende opp et annet sted uten at det er så hørbart. "En flink joiker kan stige en kvint i løpet av joiken uten at noen nesten merker det". I gammeldags joik tradisjon er det viktig at modulering skjer uten at noen hører det ellers kan det høres for vestlig ut. Skum demonstrerer en joik som stiger sakte, men sikkert litt i pitch.

Dette er joiken til landbeitedistriktet til min far, et veldig vått område, flere titalls mil med vått område myr, og det er ikke mange plasser å sette opp telt. Ikke mye tørre knauser og finner man en plass å sette opp telt så må man gjøre det, om man skal få det opp den dagen (Informant 1 Skum).

Informant Hugaas forteller at

I klassisk sang som opera må man se på seg selv som en del av kommunikasjonskjeden mellom opphavsmannen og tilhører. Selv om klassisk sang innebærer mange rammer for hvordan musikk må spilles, finnes det ikke to forestillinger som er kliss lik (Informant 2 Hugaas).

Hugaas mener at innenfor rammen av det som er gitt av musikk, dialog og regi er det utrolig mye utøver kan gjøre for å holde uttrykk levende:

Tenk deg hvor lang den kommunikasjonskjeden er fra en ide til at noen begynner å skisse på noe, så får man det skrevet ut, så skal dette synges, mange forskjellige folk kan synge det samme stykket, tempovalg til de forskjellige, dagshumøret til de som skal fremføre, er du som tilhører opplagt og interessert? Eller går det rett over hodet? Går det via media som opplagringsmedium, streaming eller uansett, da har du den delen av kommunikasjonsdelen igjen der noen sitter å passer på det som blir gjort. En produsent sitter og hører på dette og vil garantert ha synspunkter, og sånn skal det være. Hvis alle personer av Beethovens niende låt trist, ville det ha vært trist? Det går ikke (Informant 2 Hugaas).

Når det gjelder det å tydelig i å uttrykke seg kommer Hugaas med eksempel på en gang han fikk en ekstra god opplevelse grunnet en dyktig musikalsk sjef som heter John Helmer Fiore.

Det var en oppsetning av den flygende Hollender (Wagner) og så ble det sykdom på rollen Daland som er pappaen til Senta. Hugaas ble oppringt om han kunne gjøre dette partiet på forestilling samme kveld. Hugaas beskriver dette slik:

John Fiore sa, ” relax I will be with you all the time, take it easy ” og dette ble ei fantastisk reise.. John var med meg hele tiden; en fantastisk god pit conductor. Det å ha et slikt musikalsk samspill i en potensielt så stressende situasjon var et adrenalinerush. Takket være hans tydelighet og erfaring kunne jeg slappe av og gjøre en «flying performance (Informant 2 Hugaas).

God musikalsk kommunikasjon og en påkoblet musikalsk leder gjorde at dette ble en veldig god opplevelse for Hugaas.

Hugaas beskriver at det er mange variabler som skaper uttrykk som ulikt dagshumør til de forskjellige, både utøvere og lyttere, og det er videre ulike konsepter og ideer av en regissør,

det er en tekst å forholde seg til, det er et partitur, en dirigent, en scenograf, en koreograf, kostymør, besminker, media og andre mulige diskusjoner og ideer som beriker en produksjon.

Videre forklarer han at de må å være ærlig i et spill og engasjere medspillere, og få dirigent og orkester med på dette. Med god scenisk kjemi er det utrolig mye hva kan gjøres i musikalsk uttrykk. Gode ekte følelser smitter bedre og er viktige når man skal synge. Informant Hugaas forteller også om kontakt med lytterne:

Det mest umiddelbare er hvis du får latter eller applaus på noe, da vet man at du har dem, men det er jo ikke alle roller som har det med seg, at man kan gjøre det, men du får allikevel tak i en bærebølge fra publikum hvis det er. Det handler om det å ta fokus på scenen, hvordan du gestalter deg på scenen, og mye ligger nok i øynene, og hva du gjør og ikke gjør med kroppen mens du står der, hvis du står der og tar fokus og økonomisere med bevegelsene, gjør det du skal gjøre, være tydelig, og ment deliberate, så får du fokus (Informant 2 Hugaas).

Hugaas forklarer at det er viktig å ta plassen sin på scenen og sende ut noe. Hvis dette ikke skjer så begynner man lett å «flimre». Med begrepet flimrer mener Hugaas at man spillemessig blir borte og ute av fokus for publikum. Han nevner også at det er veldig viktig å ha timing, og spesielt mellom motspillere eller medspillere. Uten denne påkoblingen blir det ikke et lagspill. Det finnes de som ikke oppfanger stemninger eller hører på de andre, så oppstår igjen dette flimmet. Det kan være at mange prøver å holde oppe en temperatur eller en stemning og det må være et lagspill for å få dette til. Hugaas fortalte også om et eksempel der det var en som ikke fikk dette så godt til og ble i veien.

Informant 3 Misvær forteller om transporterering av emosjoner fra utøveren og hvordan å få frem komponistens emosjoner til lytterne. Hun poengterer at når man skal fremføre noe, er det viktig å gjøre det med respekt både overfor komponisten og tekstforfatteren. Noen ganger er komponisten inspirert av en tekst, og det er godt når det er samsvar mellom musikk og tekst. Misvær forteller at hun ser først på det tonale uttrykket, det musikalske budskapet, og angivelsene i notene som dynamikk og lignende. Hun spør seg hvorfor de ulike tegnangivelser står der, hva er det som skal frem. Det er viktig å forstå notasjonen, og se hvordan dette vil klinge. Her må man finne stemmen sin plass i musikken og være en del av en helhet. Budskapet må gjøres til sitt eget om man tror på det eller ikke. Det kan til og med være noe religiøst, men det skal formidles som om at man tror på det.

For meg er det å gå inn i det helhetlige både det musikalske og hva som ligger der av angivelser fra komponist. Slik blir jeg en formidler av det komponisten og tekstforfatter har skrevet, som et medium på en måte (Informant 3 Misvær).

Misvær sier også at det som regel ikke skal forandres på det som er skrevet, men det kommer an på hva som skal synges. I forhold til klassisk sang forteller Misvær om ulik fremføringspraksis. Det stilles i så måte mange klanglige forventinger til hva som skal fremføres, i sjanger eller stilperiode, som tempo, dynamikk, tonelengde osv.

Synger du Schubert, Schuman, Mozart, Haydn så er det regler om fremføringspraksis som er veldig viktig. Slik har dette tradisjonelt blitt fremført. Noen lands tradisjoner er veldig streng på det og andre ikke. Jeg opplevde det slik da jeg kom til Wien og gikk på operaskolen (Informant 3 Misvær).

Hun forklarer også at det er viktig å være bevisst på fremføring av emosjoner og forberede seg på emosjoner, slik at man kan ha bedre kontroll over sin egen adferd og stille seg litt på siden i fremføringssituasjonen.

Du kan gråte og skrike deg ferdig på øve rommet. Ta ut følelser skikkelig voldsomt når du øver for deg selv slik at du kan kjenne på dem, for å gå inn i en rolle og få et uttrykk. Når du skal gjøre dette for et publikum, skal du kjenne på følelsene og vite hvor de er, men stille deg litt på siden av deg selv. Du skal ha kontroll også (Informant 3 Misvær).

Misvær forklarer også at man ikke bør være privat, men personlig. Hun tar frem et eksempel om glede, at det er bra men ikke nødvendigvis for mye, slik at man går i fistel eller blir euforisk. Hun forteller at kroppen reagerer fysiologisk på positive eller negative emosjoner og at dette er sunt for hormoner og pusten. Misvær gir eksempel på en erfaring da hun fremførte en operamonolog akkompagnert av en pianist. Hun måtte i denne operaen vise mange ulike reaksjoner i fiktive telefonsamtaler. Her måtte hun forestille seg det hun trodde ble sagt i telefonsamtalene og vise dette med sitt kroppsspråk og mimikk. Sammen med en regissør jobbet de med å lage en forforståelse for hvorfor hun skulle reagere slik hun gjorde og det var ulike skuespillerteknikker som ble tatt i bruk. Alt dette var med på å fargelegge stemmen.

Uttrykk av emosjoner finner en plass i en kompleks kommunikasjonskjede.

I joik: For transportering av emosjoner til en lytter i joik brukes det kroppsspråk, ansiktsuttrykk, mye kreativitet, nye ord, rim, men det er lyd som er det viktigste. Uttrykket kommer direkte fra utøveren, der det formidles utøverens oppfattning av det som joikes. I joik er det lyden som er det viktigste. Kroppsspråk og imitasjon kan brukes i dyrejoiker, øyekontakt med publikum kan brukes som en del av en fremførelse på en konsert, men det er lydbruk som er essensen av transportering av emosjoner. En god joiker er den flinke joikeren den som skaper nye ting og kreativitet, nye ord og rim. Variasjon av rytme og melodi er viktig og at joiken stiger i toneleie uten at dette høres for vestlig ut.

I opera og klassisk sang er det er en lang kommunikasjonskjede der det transporteres innenfor med mange involverte aktører som påvirker uttrykkene som skal ut. Det finnes fremføringspraksis der den noterte musikken skal fremføres og respekteres som den er nedskrevet. Videre er det innenfor stilens perioder og komponister ulike stilpraksiser som det også skal tas hensyn til. Det beskrives at den klassiske sangeren skal være et medium for musikken samtidig som at det gjøres en individuell tolking. Egen kontroll over emosjoner beskrives også som viktig for kontroll over seg selv i forhold til fremføringssituasjonen, og på denne måten stille seg litt på siden av seg selv. Samtidig er det viktig at utøvere interagerer og kommuniserer med andre på scenen, eller med musikken for å skape ulike emosjonsuttrykk slik at det kan skje variasjoner i et stykke.

#### **5. 4 Primallyd**

Informant 1 Skum beskriver hans forhold til primallyd med å etterligne dyrelyder.

Å joike er jo de nærmeste du kommer naturlig stemme, ikke noe ideal, eller kunstig ideal som man etterstreber, man bare gjør det. Samtidig veldig behagelig måte å bruke stemmen på, man kan joike hvor lenge som helst uten at man blir sliten (Informant 1 Skum).

Informant 2 Hugaas forklarer at: ”Primallyd det er jo urlyd, det er jo en lyd som kommer som en ofte udekket lyd, der strupehodet er alt etter hva man vil ha frem, men man har ikke dekket klangen, slik at det blir primal lyd”.

Informant 3 Misvær forklarer ordet primal som den ”rå upolerte lyden av din egen stemme som er naturlig i et naturlig leie, uten at man bearbeider klang eller kopierer noen andre. Det

er din kjernestemme. Det tenker jeg også er viktig å lete etter i sitt uttrykk”. Misvær nevner i denne sammenheng at når hun har undervist i stemmebruk er det noen som taler i et unaturlig toneleie, for lyst eller mørkt. Når dette skjer så skurrer stemmen, og da er den ikke primal. For å jobbe med dette må man tenke over hvor stemmen klinger mest fritt. Den skal lyde ubesværet, naturlig og med god bærekraft. Hun sier det er den ubearbeide klangen der det ikke tenkes åpning, ressonans eller støtte, og bare er rett på med naturlig teknikk fordi kroppen er med deg fysisk.

Misvær tror hun fant sin primallyd i gjennom joiken som hun også kunne bruke i den klassiske stemmen. Denne energien som hun beskriver fant hun da hun var med på en mesterklasse med en engelsk sanger som kom til Musikkhøgskolen hvor hun studerte. Han var nysgjerrig på hennes joiking og ville høre, og ble begeistret for noe hun hadde i joikestemmen. Hun fikk da beskjed om å ta det hun hadde i joikestemmen sin inn i den klassiske stemmen. Misvær fant i ettertid ut at dette var denne frie energien.

Misvær forklarer at det skjer noe med energinivået, alt etter hva man mobiliserer seg for. I dette tilfellet sammenligner hun opera med roping på en spennende fotballkamp eller håndballkamp. Misvær sier at opera er «en kultivert form for roping». Det er det samme om noen snakker eller synger, man må rope sånn at man ikke får vondt, og så må stemme tåle det den skal bære. «Da må du ta i bruk dine emosjoner».

Primallyd er en udekket lyd av sin egen stemme uten å kopiere noen, og det er viktig å finne den i musikalsk uttrykk for å bruke stemme på mest naturlig måte.

### **5.5 Autentisitet**

I NRK programmet *Musikkpionerene* (3:8) ble det fortalt om mennesket som et personlig instrument. Stemmen kan bedømmes av de rundt en på mange måter, noen kan hate eller ignorere den og andre kan elske den. Derfor blir stemmen også sårbar. Det utdypes at hvis noen er en autentisk sanger når sangeren ut til publikummet. Her handler det ikke om perfekt sangteknikk, register, eller å være god, men å høres ut som seg selv og være unik. Videre er det en egenart som består av flere komponenter. Disse er hjerte, lengsel, kommunikasjon, kall og salving. Stemmen forteller mye om karakteren og identiteten til sangeren.

Produsenten som snakket i *Musikkpionerene* fortalte om sin erfaring. Han alltid sa til

Madonna: ”Gi alt du har av følelser. For jeg har ingen knapp å trykke på for å få det fram. Toneleie, timing og alt annet kan jeg fikse hvis jeg må, men ikke følelser”.

Etterpå fortalte han et eksempel om Christina Aguilera som ønsket å synge sangen *Beautiful* på nytt. Dette nektet han henne over lang tid på fordi det første opptaket inneholdte mange følelser. Han mente at hun ville ødelegge dette gode opptaket med å overperfeksjonere eller oversynge den. Dette ville medføre at disse følelsene ville bli borte. Aguilera fikk viljen sin og de prøvde etter et halvt år, og han stoppet midt i opptaket fordi det var akkurat dette som skjedde.

Han innså at det som var ekte ikke er perfekt. Videre fortalte han:

at det ikke fins noen perfeksjon og skjønnheten finnes i alle ufullkommenhetene som er så vakre. Disse kan være sprekker og hull i vokalen, kornethet, og at det som følger med, som er en rå kvalitet med utspring fra ærlighet. Gi seg selv tillatelse til å være usikker, sårbar og ikke fikse alt. Stor musikk kommer fra hjertet og bedømmes ut fra ærlighet. Det handler om å føle at det er sant det som formidles til lytteren. Når det ikke lengre finnes ord på hva som skjer går dette over i autentisiten (NRK2, 2017).

### **5.6. Kulturell påvirkning**

Informant 1 Skum forteller at i hans kultur i Finnmark, Kautokeino, befinner fenomenet barnejoik seg. «Alle barn der får en egen barnejoik, som er deres og ofte mye enklere i strukturen, tonalt og rytmisk med ikke så mange toner som i en voksenjoik, slik at barnet selv skal kunne klare det». Skum sier også at han selv fikk en barnejoik, og senere en voksenjoik. «Barnejoiken er en av de største gaver man kan få. Denne joiken følger personen fra vugge til grav. Den utvikler seg melodisk og rytmisk med personen og hvordan man er». Skum forteller at på denne måten kan joiken beskrive personlighetstrekk, om man vokser fra å være en liten lubben unge til en sterk og smidig kar som voksen, eller om det omvendt, så vil man kunne høre dette i joiken.

Skum sier også at dette er med på å styrke identitet: «Hvordan man ser på seg selv, og dette er med å styrke barns identitet, som et fingeravtrykk, et melodisk pass som du har med deg alltid». Så ved å gi en joik til et barn får barnet en bekreftelse på å være verdifullt. Skum

nevner at det er færre som har egen joik i dag. Man kan bruke navnet i stedet for og joiken har ikke samme funksjon i samfunnet i dag.

Skum forteller videre om den samiske joiken som har blitt blandet med instrumenter. Det høres på radio og vestlige temperert musikk. Han beskriver dette med mikrotonalitet og kvart-toner, skjeve rytmer, som kan være i joik som noe det sannsynligvis har blitt mindre av. Skum forteller så:

En av min fars onkler som gikk bort for et par år siden sa bestandig at ”dere ungdommer kan ikke denne gamle måten å joike på”. ”Æ kan høre at dere er flinke å joike, men dere kan ikke den gamle joiken”. Hva han la i det fikk jeg aldri helt klarhet i. Men på et vis sa han jo ”også dere ungdommer dere joiker for riktig, altså det høres for vestlig ut” (Informant 1 Skum).

Skum nevner også at det var flere joikeformer i førkristen tid. Han sier også at fortellende joiker hadde en annen funksjon som mer fortellende joiker med skapelsesberetninger. Han tror også at joik ble brukt mer aktivt i gamle dager. Skum sier han tror også at det har vært mer bruk av emosjoner som har vært direkte knyttet til daglivet, glede og sorg. Mye av kulturen ble undergravd og en del ble borte da det ble oppfattet som en synd å joike, at dette var djevelens verk.

På spørsmål om uttrykk fortalte Skum om hva som er spesielt for dem. Skum beskriver da melodier som uttrykk som ofte er noe satt, der de som er trente joikere hører best i joiken ulike faktorer. De kan høre om det er Ailo i Lavo nummer 3 sin joik eller om det er bjørnens joik. Skum sier også at man kan høre at en melodi kan være annerledes enn det man har hørt før, og da kan man stille spørsmål om det var slik den var egentlig.

Videre kommer han med eksempel fra norsk folkemusikk, det kan være satt en poetisk tekst til en sang, og så kommer det utenforstående som ikke har noen tilknytning til denne sangen. De vil ikke forstå annet enn at det kan høres pent og vakkert ut, men ikke hva dette egentlig betyr. Spesielt ikke hvis det er på annet språk eller kommer fra et annet land. Informant Skum hevder: «Alle tradisjoner har sine kodekser som man bevisst og ubevisst følger og holder hevd ved». Når det gjelder påvirkning utenfra konstaterer Skum at samer er blitt undertrykt av den norske stat og at det er den norske øvrigheten som har undertrykt det samiske. De har sagt at samer må lære seg norsk, og at det har vært bortkastet å snakke samisk. Dette mener Skum enda eksisterer og er fremdeles et ømt tema.



Skum beskriver at han har lært at joiking er noe som skal foregå ute i det fri, i naturen. I denne sammenheng fortalte Skum om en gang han joiket i en kirke her i Bodø. Det fantes også samiske tilskuere i denne kirken, og han visste at dette var noe man ikke skal gjøre. Her beskriver han at han balanserte mellom rett og galt fordi at noen i salen ville kanskje bli støtet av dette. Det var en dame etterpå som lurte på om dette var helt riktig. Hun kom fra en generasjon over meg og da joiket man ikke i kirken. Skum nevner også en lignende episode med trompetisten Ole Edvard Antonsen som sa han hadde spilt en joik på trompeten i Kautekeino kirke, noe som førte til problemer og avisoverskrifter.

Misvær forteller også om sin erfaring der hun ble kritisert for å bruke sin klassiske stemme i joik. Dette etter at hun hadde joiket i et Tv-program. Hun hadde som ung sangstudent lært seg å joike litt i Oslo, noe som var litt av temaet i programmet. Etter at programmet ble sendt, var det mange som var fordømmende over at hun hadde joiket på tv, fordi hun var en nybegynner (Hun joiket som et «barn»). Andre i familien følte skam da de ikke ville oppfattes som samiske.

### **5.7 Oppsummering**

Dette kapitlet har presentert forklaringer og erfaringer av informanter og andre empiriske eksempler innenfor klassisk sang og joik. I denne planlagte dataanalysen og metoden er delen strukturert over temaer – emosjonelt innhold, ulike uttrykk av emosjoner, kommunikasjonskjeden og transporterering av emosjoner, primallyd, autentisitet og kulturell påvirkning.

1. I begge sjangre er emosjonelt innhold viktig i sangutøving for å skape de riktige forholdene for utøveren til å formidle sitt budskap.
2. Ulike uttrykk av emosjoner gjøres på mange ulike måter og blant annet med toneleie, klangfarge, stemmens styrkegrad og frekvens, med kroppsbevegelser, gester, ansiktsuttrykk, uttrykk med øyne, kommunikasjon mellom musikerne, kommunikasjon med publikum.
3. Uttrykk av emosjoner finner en plass i en kompleks kommunikasjonskjede. Transportering av emosjoner skjer gjennom ulike strategier med bruk av kroppen, energi, med hensyn til emosjoner av komponist og forfatter og andre medspillere. Respektere det noterte, og forholde seg innenfor en ramme i den klassiske verden, eller uttrykke sin opplevelse av det som joikes.

4. Primallyd er en udekket lyd av sin egen stemme uten å kopiere noen, og det er viktig å finne den i det musikalske uttrykket.
5. Autentisitet betyr ærlighet, noe lytterne føler når framføringen er ærlig.
6. Kulturelle bestemmelser og rammer påvirker musikalske uttrykk av emosjoner.

Neste kapittel drøfter empiriske funn av informantenes erfaringer i forhold til klassisk sang og joik mot teoretisk referanseramme.

## **6 Diskusjon**

### *Emosjoner hos utøver*

Utøvere har sine egne oppfatninger av emosjonelt innhold i musikalske uttrykk. Det viktigste er å ha emosjonelt innhold i uttrykk for å lykkes med kommunikasjon og formidling. I dette studiet nevner informantene at alle viser ulike emosjoner og det er viktig å variere emosjonelt uttrykk slik at uttrykket ikke blir om til flimmer. Dette kan tas frem som et eksempel på endrede følelser, den kategorien som Gabrielsson (2008) foreslår å bruke i musikkterapi. Utøvere kan både blande følelser for å holde lytternes interesse oppe og tydelig forandre emosjoner, noen ganger motstridende emosjoner, for å påvirke ulike moduser av gjenkjennelse hos lytterne.

Enda mer, det er også viktig hvordan utøveren har det når det utøves, og er man utilpass kan dette også oppfattes av lytterne. Dette forklarer hvorfor aktiveringstilstanden av emosjoner kan være fra sterkere til svakere, eller grader av positive eller negative emosjoner. Selve aktiveringstilstanden og kommunikasjonen mellom utøvere i en produksjon påvirker også uttrykk og selve opplevelsen.

### *Kulturell betingelse*

Utøvere i den samiske kulturen har ofte sin egen joik som blir en del av deres identitet. Dette styrker selvfølelse og identiteten til samiske utøvere. Dette beskrives som enda viktigere før, da navn kan brukes i dag. Det er utøverens egen tolkning av vedkommende som blir joiket, og det sies at dette kan være veldig emosjonelt. De som mottar en joik i gave som barn eller voksen får dette implementert som en del av deres identitet og er medskapende i hvem de er med opphav og røtter. Dette kan forklares med Abelin (2008) sin påstand at emosjoner er best forstått i samme kultur. Joiken blir lettere forstått av det samiske miljøet og innen den samiske kulturen, enkelte eksempler som joik av en bjørn kan gjettes. Enda mer, de som er innenfor

dette miljøet kan noen ganger høre hvem det er som joikes. Dette skjer fordi kulturen tilbyr ferdige mønstre for tenkning, språk og handling. Samisk stil har vært i et lukket miljø som gir mulighet for utøvere for å kjenne igjen hverandres joik og bedre forstå det interne emosjonelle uttrykket. De samiske har lært hvordan de joiker, hvordan det skal uttrykkes og hvilke arena man joiker på.

Erfaringer til informanter viser at det er mange normer og regler i samisk joik som for eksempel, å ikke joike i kirken eller ikke bruke klassisk stemme i joik. Samtidig er normene ikke like streng som i den klassiske verden. Dette er i linje med Larsens (2015) argumentering at sangstiler fra periferien har mer frihet og autonomi. I samiske stil har utøvere frihet. De får lov til å finne sin måte å utøve på, og følgelig måten å uttrykke emosjoner. De empiriske eksemplene viser at det er ikke lett å komme inn i begge kulturer – både i klassisk og joik. Schei (2007) sin teori om maktapparater i forskjellige musikk sjangre forklarer at miljø kan anerkjenne utøvere og la dem utvikle seg eller i motsatt fall forhindre autonomi og anerkjennelse av utøvere. Kultur påvirkes i tillegg av maktkontroll, normer og sangteknikk i ulike sjangre med sine diskurser. I den klassiske verden har kunstmusikken historisk sett tilhørighet i den vestlige overklassen og finkulturen. I den klassiske verden er man utdannet gjennom mange års studier i konservatorier og har fastsatte rammer å utøve innenfor. Det er mange føringer både til klang, fremføringspraksis og i forhold til historiske perioder og alt som skal gjøres på «riktig» måte. Klassisk sang har veldig mange faktorer å forholde seg til, mange aktører er involvert i en utøvingsproduksjon og det er viktig å respektere alle sine føringer, for eksempel, hvordan skal man synge, hvordan skal man stå. Den samiske kulturen har vært i den motsatte enden som en etnisk minoritet som har blitt stigmatisert og diskriminert over lang tid. Joik er en urgammel minoritets tradisjon der det også her finnes rammer, stilens joikestemme og interne praksiser, normer og diskurser. Kirken har påvirket kulturen tidligere og stilarten joik er nå i dag under influering av globalisering i verden. Mye kan enda henge igjen av disse trekk, og maktfeltene i Norge er i stor grad sentralisert i hovedstaden. Dette gjelder spesielt den klassiske verden, men også det som kommer inn under joik – hva som anerkjennes og hva er ute. Diskurser innenfor stiler og kultur påvirker våre egne meninger av hva som er riktig. Vi lærer oss dette og det blir en del av vår identitet og oppnår en selvteknologi som vår egen selvdisiplinerende mekanisme.

*Autentisitet*

Autentisitet får frem personlighet uten for mye diskursiv miljøpåvirkning. Empiriske eksempler viser at god utøvelse må ikke være perfekt teknisk, det er viktigere at utøver får frem ærlighet. Dette er eksempelet til Ruud (2016) sitt forslag å se på begrepet autentisitet i nærheten til uttrykk av ekte emosjoner. Uttrykk med emosjoner kommer med ærlighet. Når vi opplever at noe blir ekte, da blir det autentisk.

Et til eksempel viser at de som er vokst opp i det samiske miljøet er de som joiker mest ekte. Deres autentisitet blir ikke influert av mange andre faktorer. Samtidig i en kultur som er utviklet på tvers av miljø- og landegrenser, som klassisk sang, er det vanskelig å finne autentisitet i et bestemt miljø. Da er det enkelte mennesker som kan oppleves mer ekte. Derfor for utøvere er det viktig å uttrykke med ærlighet. Det settes store forventninger og diskurser innenfor ulike sjangre, både i klassisk sang og joik. Alle mennesker er autentisk og unik, men det finnes noe få mennesker som bryter med konveksjoner og normer. En forklaring kan være at de har fått kontakt med sitt indre selv og uttrykker dette indre. Folk liker dette fordi de føler det er ekte, når man er ærlig.

#### *Uttrykk av emosjoner i sangutøving som en del av kommunikasjon og formidling*

Det finnes fysiologiske forklaringer om hvordan å lage en stemmelyd. Teori viser at det er ikke direkte avhengig av stemme, språk og kroppsspråk, men erfaring og kunnskap kommer fra individets følelser og intensjoner. Informantenes fortellinger viser at det er emosjoner som hjelper språket, primalyden eller til og med kroppsspråket til å fungere i praksis. Det å kunne uttrykke meningen i sangen og få ut innholdets kontekst til lytterne. Lytterne på sine side kan oppnå forståelse av budskapet uten at de egentlig skjønner den fysiske forklaringen i øyeblikkets formidling.

Intensjonen til å uttrykke emosjoner er den viktige delen av kommunikasjonsprosessen. GERMS-modellen av Juslin (2003) foreslår å se på uttrykk som et multi-dimensjonelt fenomen. Noen empiriske eksempler i joik eller klassisk sang kan tas frem i forhold til ulike komponenter.

- Generative regler (G): I samisk joik er det lettere å få til flere variasjoner av uttrykk enn i klassisk sang hvor sangeren skal følge notert stykke. Samtidig i klassisk sang er

det noen som klarer å variere uttrykk innenfor rammen. Der de lager enda større og flere variasjoner i det noterte bildet enn andre.

- Emosjonsuttrykk (E): I klassisk sang empiriske eksempler viser at emosjoner er dannet av emosjoner i notert musikk, i tillegg til emosjoner som er bestemt av regissør, dirigent og flere som er med i en klassisk sang produksjon. Samtidig er det viktig for utøver å være påkoblet og uttrykke noe. Dette er emosjonelle variabler som danner emosjonsuttrykk. I joik er det den utøvers subjektive oppfatning som er viktig i en større grad enn i klassisk.
- I tilfeldige variasjoner (R) kommer det menneskelige aspektet frem, hvor vi ufrivillig lager variasjoner. Som klassisk sang informant påpeker er det aldri en fremførelse som er lik en annen. Det er det som gjør det spennende for utøvere – man vet aldri helt hva som skjer med de musikalske uttrykk der og da. Videre er dette et viktig moment da dette får frem det menneskelige aspektet som beskrevet i NRK programmet *Musikkpionerene* der det perfekte finnes i det ufullkomne og at det ekte ikke er perfekt. Det er sprekker og hull i vokalen, og det er viktig å tørre å vise seg sårbar og ekte. Noe som igjen bedømmes ut av ærlighet.
- Bevegelses prinsipper (M) er demonstrert av informantene når de viser hvordan emosjoner påvirker klang og melodi i stemmen. Der de var glad går melodien opp, og hvor de er trist så går den ned. En informant fortalte at man puster på ulikt vis i forhold til sine emosjoner. Eksempelvis når man er sint blir det mer tydelig artikulasjon eller overdrevne konsonanter som kan komme ut som stakkato uttale.
- Stilistisk uventethet (S) kan finnes i alle sjangre. Flinke joikere er de som er mest oppfinnsomme og kreative, lager nye ord, vendinger, melodier og rytmer i joiker. I klassisk sang klarer noen å uttrykke seg innenfor rammen, som denne modellen refererer til der utøvere bevisst forsøker å avvike fra stilistiske forventninger til ytelsens konvensjoner for å legge til spenning og uforutsigbarhet til ytelsen. Innenfor de klassiske sine forventninger, finnes det rytmer og melodier på noter, men samtidig utøvere kan lage ekstra trykk på enkelte plasser, synge ekstra langt eller ekstra melodisk. De kan ikke lage nye melodier, men de kan påvirke klang og stemmelyd for å bedre få ut tekstens innhold.

Folk har mye kunnskap som læres gjennom livet, hvordan det er å være trist eller hvordan det er å være glad. De ulike emosjoner læres universalt og fra omgivelser i livet. Uttrykk av disse skjer veldig naturlig. I sang er det ikke så lett i forhold til kulturen og sjanger hvor rammer og

normer kan bli utfordrende for emosjonsuttrykk. Dette er ifølge Peiris-Pereras (2015) teori som viser at emosjonelle uttrykk fra GERMS modellen er det viktigste, men vanskeligste å lære. Det er mye å holde oversikt over som må gjøres riktig, og i tillegg kommer det behov for å skape følelser. Det er vanskelig å finne frihet innenfor forventninger og menneskers dommer.

Enkelte mennesker greier å komme med stilistiske brudd som nevnt i GERMS modellen. Dette kan skje innenfor begges sjangre. Innenfor de klassiske rammene klarer de å skape litt mer betoning på de anførte tegnene, og innenfor joik kommer det enda mer kreativitet frem. Skapelse av variasjoner og nærmere kontakt med noe ekte, autentisk og muligens primalt på samme tid. De som ikke lar seg påvirke av de ytre faktorene som diskursene, kulturen og det miljøet de er en del av, men har kontakt med seg selv og klarer å formidle på tross av dette, oppfattes som noe annet og mer autentisk.

#### *Kommunikasjonsskjeden og transportering av emosjoner*

Transportering som forklart av Bengtsson (1977) skjer gjennom forming av emosjoner som formidles til lytteren. Dette gjøres ved hjelp av den kunnskapen som er i det noterte bildet og som er i den historiske konteksten, sosiale miljøer og tradisjonsomgivelsene. I opera er det veldig langt kommunikasjonsskjeden fra en ide, en skisse, en notert stykke, som synges av mange forskjellige folk, med forskjellig tempovalg, dagshumor, påvirkning av media og alle som er med i produksjon. Ikke minst, et klassisk stykke har en lang kommunikasjonsskjede gjennom tiden fra komponisten skrev musikken til at den utføres i dag. Transportering i joik inneholder den subjektive tolkningen som skal frem. Der er det ikke noe rett eller galt, fordi utøveren joiker slik det skal være etter sin egen mening.

Kommunikasjonsskjeden av emosjoner med musikalske uttrykk er lang, der utøveren kan forme musikken med tanke på hvilke emosjoner som ønskes formidlet. Den som utfører musikken kan prøve å forstå musikkens emosjoner uten innblanding av egne emosjoner som kan gjenkjennes av lytteren. Utfordringen er et spørsmål om dette er mulig, om musikken kan inneholde reelle følelsesopplevelser og om den kan overbringe emosjonelle fargede budskap av noe som er bare en del av kompliserte kommunikasjonsskjeden. Man må ikke være sorgfylt for å utføre en sorgmarsj, men kan godt vite hvordan det høres ut. Hvis utøveren legger vekt på innlevelsen og den tekniske utførelsen, kan det skje at lytteren får en annen versjon av musikkens emosjonelle kvaliteter.

### *Ulike fremgangsmåter og strategier for uttrykk*

Den dimensjonale teori av Laukka (2004) foreslår at emosjoner har varierende komponenter og uttrykk kan avhenge av den subjektive følelsetilstanden. Dette forklarer at ulike grad av aktiveringsnivå i forskjellige sjangre lager variasjon for kommunikasjon mellom mennesker. I joik formidles emosjoner på den måten som den subjektive oppfattelsen uttrykkes fra utøver. I opera er det kommunikasjon mellom de som interagerer på scenen med hverandre, publikum og de influerende diskurser utenfra. Aktiveringstilstanden betyr her at man reagerer på andre mennesker.

Når det gjelder potens, dominans, makt og kontroll, kommer et eksempel fra klassiske sang informanten om trygg interaksjon med musikalsk leder som skapte for han en positiv opplevelse som informanten beskrev som et adrenalinrush. Det betyr at det individuelle mestringspotensialet i en spesiell situasjon har gitt emosjonelt innhold til musikalsk uttrykk.

Informanter beskrev generelt at følelser påvirker kroppen fysiologisk, til og med klangfarge, støtte og pust. Dette bekreftes også av Karlsson (2008) sin teori som sier at i sang bruker man blant annet metaforer, modellering, fokus på følte emosjoner eller verbal instruksjoner for å påvirke stemmeklang. Gjennom metaforer får utøveren frem personlige erfaringer og bilder. For å fremme stemning i selve utøveren kan man forestille seg en handling, som for eksempel lukte på en blomst.

Joik læres gjennom kultur og andre som joiker, og i den klassiske verden lærer man å utføre notert musikk. Informantene bekrefter at man imiterer, kopierer, repeterer og lærer seg stilarten på den måten som andre har gjort før. Dette står for modellering som betyr en musikalsk lærings modell. Modellen er forskjellig i joik og klassisk sang. I joik finnes det frihet i tolkning av musikalske modeller. Uttrykkene skapes ved hjelp av blant annet imitasjon av hvordan subjektet maler vedkommende som joikes. På denne fremgangsmåten kan det skapes et emosjonelt innhold som transporteres til en lytter.

Et eksempel på verbal instruksjon kan demonstreres med en tilfelle når informanten har lært fra en av sine lærere at uttrykk av emosjoner i joik kunne bli hentet til klassisk sangutøvelse i form av energi.

Informanter sier også at man må ikke være privat, men personlig og ærlig. Teoretiske studier foreslår til utøvere å fokusere og stole på følte emosjoner i deres fremføringer som en strategi

å uttrykke med emosjoner. Hvis det blir for mye emosjoner, så blir det ubehagelig for de som hører på. Å ha erfart følelser er en vei å forstå hvilke emosjoner som påvirker sangteknikk.

### *Stemmelyd og påvirkning*

Klassisk informanten har nevnt at det er viktig å vise antydninger om hva som skjer i interaksjon med andre og gjøre det som må til for å vise dette. Litteratur forklarer dette med emosjonell ekspressivitet som uttrykkes ved hjelp av tydelige følelsesuttrykk som kroppsspråk, bevegelser, mimikk, pust og kroppsholdning (e.g. Sundberg, 2007). Dette er viktig for å få frem handlingen og skuespillet. Videre er denne ekspressiviteten nødvendig for å farge stemmelyden. Derfor har det vært viktig med bruk av kroppen når informanten joiket bjørn. Kroppsspråk har hjulpet å få frem brumming for å imitere den.

Sundberg (2007) sin teori om stemmelyd påvirkning av basiske emosjoner viser at det er to typer følelser som påvirker lyden, en rolig og en opphisset. Dette stemmer med observasjonene i studiet. Det har vært observert at kjærlighetsfølelse lyder penere, mer melodios og med en mildere klang, frustrert og lei seg gikk svakt ned i toneleiets fonasjon og frekvens, mens glad gikk kraftfullt opp. Dette skjer fordi forskjellige emosjoner kan forandre stemme. Enda mer, negative emosjoner kan påvirke sangteknikken dårlig og positive godt. Dette betyr også at de beste sangerne kan ved emosjonspåvirkning betone tempoet og variere i større grad og lage flere uventede ulikheter i musikken. I joik kan de flinkeste skape nye ord og nye melodier. I klassisk sang kan emosjoner skapt av konteksten påvirke en liten variasjon på tone og fungere best på følelser. Samtidig forandring av stemmelyd kan være utfordrende å kontrollere. De som er utdannet i klassisk sang lærer seg sangteknikkens anatomiske funksjoner, og kan dermed lettere kontrollere emosjonspåvirkning bevisst i motsetning til det samiske miljøet hvor dette ikke er praksis. Derfor det er viktig å gå inn i følelser før en fremføring slik at man skal kunne stille seg på siden av seg selv og på denne måten ha kontroll over sangen og emosjonsuttrykket.

### *Primallyd*

Primallyd beskrives av informanter som urlyd som er udekket og ikke formet. Den beskrives som naturlig, ikke kunstig og heller ikke noe ideal å etterstrebe. Som teorien til Brown (1996) og Chapman (2012) forklarer er dette hvorfor det er viktig å komme i kontakt med sine



primale lyder. Ufrivillig udekket lyd direkte reflekterte en emosjon til klassisk informant. Når man blir gledelig overrasket, så skjer det noe med resonansrommet og støtten. Primallyd blir et emosjonelle motorsystem som gjør at man kan synge med kroppen, bruke diafragma, åpne opp på en veldig effektiv måte uten å tenke over å utføre sangtekniske funksjoner riktig. Derfor er primallyd i sangutøvelse noe som kan brukes som den emosjonelle motor for å få naturlig sangteknikk.

Fjellheim (NRK, 2016) nevner at urlyd blir forstått i hele verden. På denne måten kan primallyd utløse den ekte og autentiske lyden av mennesket. Den er ikke tilgjort og samtidig nærmere den rå upolerte lyden. Man kan også finne denne energien i gjennom en sangstil og bruke den i andre sjangre.

### *Emosjoner hos lyttere*

Når det gjelder emosjoner hos lyttere fra perspektivet av utøvere, så bør det sees ut fra et større kommunikasjonsperspektiv (e.g. Juslin&Laukka, 2003). Informanter har opplevd at noen ganger er lyttere med, noen ganger ikke. Noen ganger får lytterne sterke emosjoner og andre ganger reagerer de ikke på det som skjer. Utøveren merker det når det er kontakt med lytterne, da oppstår det en felles kommunikasjon. Dette var beskrevet av klassisk informanten som «å få en bærebølge fra publikum». Teorien forklarer at vi reagerer på det vi hører og tolker dette. Noen ganger kjenner vi det igjen som betinging eller episodisk hukommelse som vi mennesker har erfart tidligere i livet, som kan knyttes opp til bestemte livshendelser. Sterkere opplevelse jo sterkere sitter episoden i forhold til den musikkopplevelsen det er snakk om. Man får et inntrykk av kunst, som gjør at man skaper avtrykk, som gis videre i stemmen når vi formidler dette ut fra våre opplevde erfaringer. Dette gjelder om vi husker disse erfaringer eller ikke. Derfor kjenner vi noen ganger igjen noe i oss selv når vi reagerer på noe.

Vi kjenner igjen de basiske emosjonene enklere enn de som er motstridige eller mikset, og de fra en annen kultur er mer kompliserte å forstå. Dette er kulturelt betinget og noen emosjoner kan innlæres og forstås slik den betyr innenfor den kulturen og miljøet vi er påvirket og influert av. Det som er innlært som egen forståelse og som det reageres ut fra. Musikken kan ofte fortelle oss hva den vil gi oss av stemningsopplevelser, som med bruk av harmonier, kadenser, dur eller moll. Det kan ofte gjettes hva slags emosjon den ønsker å signalisere selv om lytteren ikke reagerer på den emosjonelt. Det er enklest å forstå de basiske emosjoner sin adferd i musikken, og det som vi kjenner igjen i oss selv som lytter. Evolusjonsperspektivet

ser på kommunikasjon som er noe naturlig, der vi uttrykker ulike emosjoner for å påvirke hverandre. Det er like naturlig å uttrykke dem som å motta og forstå dem.

## 7 Konklusjon

Praksis av musikalske uttrykk, erfaringer og forklaringer om hvordan utøvere kan gi musikalske uttrykk et emosjonelt innhold i to sjangre – klassisk sang og joik – har vært presentert og oppsummert i underkapitler 4.3 og 5.7. Videre i kapittel 6 har de empiriske funn vært diskutert ifølge referanseramme av teoretiske ideer og tidligere empiriske studier. Dette kapitlet presenterer de viktigste konklusjoner av studiet.

Følgende konklusjoner blir relevante for begge sjangre:

1. Det er viktig å ha emosjonelt innhold i et uttrykk for å lykkes med kommunikasjon og formidling, også endrede emosjoner i uttrykket kan påvirke gjenkjennelse og interessen hos lyttere. Fremføringsøyeblikket er viktig for aktiveringstilstanden til ulike varianter av emosjoner i både uttrykket og i selve opplevelsen.
2. Diskurser innenfor sangstiler og kultur kan bli utfordrende for emosjonsuttrykk, fordi det tilbys ferdige mønstre for sangutøvingens normer og regler som påvirker egne meninger av hva som er riktig å uttrykke.
3. Uttrykk med emosjoner kommer med ærlighet. Ærlige utøvere som får frem personlighet og uttrykker sitt indre selv kan også kalles for autentisk.
4. Det er emosjoner som hjelper utøvere å kunne uttrykke et budskap til lytterne i sangen. Musikken og uttrykkene kan få emosjonelt innhold ved hjelp av komponenter nevnt i GERMS-modellen, som er: variasjoner av uttrykk, dynamikk, timing, artikulasjon; manipulering av musikalske variabler fra emosjoner til de involverte i utøvingprosessen; tilfeldige variasjoner skapt av menneskelig ufullkommenhet; tydelig artikulasjon, overdrevne konsonanter eller andre bevegelsesprinsipper i stemme; og forsøk å avvike fra stilistiske forventninger.
5. Kommunikasjonskjeden av emosjoner gjennom musikk er komplisert, og det er utfordrende for utøver å transportere reelle følelsesopplevelser og forme budskap ut fra musikkens emosjonelle kvaliteter.
6. Andre eksempler på ulike strategier relevant til emosjonsuttrykk som er vist i dette studiet:
  - den subjektive følelsetilstanden til utøveren og dens varierende grad av aktiveringsnivå på scene;
  - individuell mestringspotensial i en spesiell situasjon;

- metaforer som får frem personlige erfaringer og bilder til å påvirke stemmeklangen;
  - modellering i opplæringsprosessen;
  - følte emosjoner eller erfarte følelser som hjelper til med å være personlig og ærlig, men ikke privat.
7. Stemmelyd påvirkes av emosjonell ekspressivitet ved hjelp av tydelige følelsesuttrykk som kroppsspråk, bevegelser, mimikk, pust og kroppsholdning. Det er utfordrende å kontrollere stemmeforandring, derfor det er behov for utøvere å øve ekspressiviteten før en fremføring.
  8. Primallyd i sangutøvelse kan brukes som en emosjonelle motor for å få naturlig sangteknikk og utløse den autentiske lyden.
  9. Emosjonskommunikasjon er naturlig, men komplisert fordi emosjonen går gjennom gjenkjennelse og episodisk hukommelse både hos utøvere og hos lyttere. Kontakt med lyttere oppstår når gjenkjennelse er felles.

Det har også gjort noen konklusjoner om ulike egenskaper i forhold til musikalsk uttrykk med emosjoner innenfor joik og klassisk sang:

1. Når det gjelder transportering av emosjonelt innhold fra utøver til lytter, i opera er det en veldig lang og komplisert kommunikasjonskjede fra en ide til ei skisse, videre til et notert stykke, fra en komponist til mange ulike utøvere via andre involverte i produksjonen – dirigent, produsent, scenarist, regissør, og media. Det er mange emosjonelle komponenter fra ulike aktører og alle bidrar med forskjellige meninger, dagshumor og emosjoner. Transportering av emosjoner i joik fokuserer på den subjektive tolkningen til utøveren og kan være påvirket av det samiske miljøet utøveren har vokst opp i.
2. Ulike eksempler på strategier for å gi musikalske uttrykk med emosjonelt innhold har vært demonstrert gjennom personlige erfaringer til informanter:
  - I samisk joik er det lettere å få til flere variasjoner av dynamikk, timing, artikulasjon i et uttrykk enn i klassisk sang hvor sangeren skal følge notert stykke.

- Manipulering av musikalske og emosjonelle variabler dannes i klassisk sang i notert musikk i tillegg til bestemmelser av regissør, dirigent og flere som er med i klassisk sang produksjon, og i tillegg til subjektive emosjoner til utøveren. I joik er det utøvers subjektive oppfatning som påvirker den største graden av emosjonsbestemmelser.
- Stilistiske uventetheter i joik skjer gjennom nye ord, vendinger, melodier og rytmer. I klassisk sang er rytmer og melodier innrammet som notert musikk, utøvere kan kun lage ekstra melodisk trykk etter angivelser.
- I klassisk sang er det den subjektive følelsestilstanden som aktiverer kommunikasjon mellom de som interagerer på scenen. I joik er det som regel mindre involverte da dette opprinnelig er et solistisk ur-uttrykk og det er subjektiv ærlig oppfatning som kommer ut. Mestringspotensial var derfor beskrevet i et eksemplar om klassisk sangutøving, hvor utøveren når interaksjon med dirigent, publikum og har derfor kontroll over en større rekke involverte aktører.
- Musikalske modeller i opplæringer er ulik i joik og klassisk sang. Modellering er spesielt relevant for joik hvor man lærer gjennom kulturen å imitere, kopiere og repetere tidligere praksis.
- Diskurser innenfor sangstiler og det kulturelle miljøet kan være utfordrende, men kan samtidig gi en bedre forståelse av det interne emosjonelle uttrykket innenfor en noe lukket sangstil som joik.

I forhold til tidligere teoretiske og empiriske undersøkelser i konteksten av joik og klassisk sang er følgende konklusjoner mest uventende:

1. Litteratur beskriver at joik har mye frihet og improvisering, og at det er veldig emosjonell og personlig sangstil i utgangspunktet. Dette studier har vist at det er samtidig mange regler eller normer i joik som rammer det musikalske uttrykket og antydningvis emosjonsuttrykk.
2. Litteratur påstår at i klassisk sang er det mange normer og krav til hvordan utførelsen og det klanglige resultatet skal være. Informanter i dette studiet har belyst at innenfor disse rammene er det stor frihet for å uttrykke emosjoner.

Musikalske uttrykk med emosjonelt innhold har vært sett i gjennom briller av kommunikasjonsteori, i et evolusjonsperspektiv behandler kommunikasjon av emosjoner som noe naturlig for mennesker. Flere tidligere teoretiske studier har fokusert på ulike faktorer som påvirker emosjoner hos utøvere, kommunikasjonskjeden for musikalske uttrykk, komponenter, dimensjoner og strategier som musikalske uttrykk kan ha for å formidle emosjoner, stemmelydpåvirkning og primallyd, emosjonelle opplevelser og gjenkjennelse av emosjoner hos lyttere. Denne oppgaven har systematisert tidligere kunnskap med fokus på emosjonsuttrykk i kommunikasjons rekkefølge fra utøvere til lyttere, og har tatt frem empiriske eksempler i to ulike sangsjangrene joik og klassisk sang.

I oppgavens evolusjonsperspektiv kan man konkludere at emosjonsuttrykk bør være naturlig og bestå av primallyd, ærlighet og være autentisk for å bedre kunne gi en lytter en intensiv følelsesopplevelse.

#### *Betydning for sangutøvingpraksis*

Innenfor klassisk sang og joik finnes det på begge sider regler, normer, musikalske praksiser, diskurser som består av sosiale koder som også kan vises på språk, gester, geografi, personlig utseende, verdier og sosiale holdninger. Musikalske uttrykk gis emosjoner av en sanger gjennom kroppen og stemmelyd.

Små detaljer fungerer i en sammensetning av mange variabler som kan få uttrykk med emosjoner til å fungere. Å bruke emosjoner er en del av mange variabler. Emosjoner må ikke være det primære mål av uttrykk, men en del av det. Samtidig er det noe som lytterne ønsker å høre som er ekte, naturlig, ikke tilgjort og oppleves som ærlighet. Dette kan knyttes til den primale lyden og det som er autentisk. For å få best kontakt med lytterne er det viktig at utøvere varierer uttrykk, finner sin egen autentisk primallyd, lager stilistiske brudd med konveksjoner uten å falle utenfor de godkjennende rammer for kulturen.

#### *Forslag til videre forskning*

Denne oppgaven har fokusert på utøvingsperspektivet og studert uttrykk av emosjoner i musikalsk utøving. For å studere kommunikasjons- eller formidlingsprosessen i helhet er det

interessant å inkludere lytterperspektivet i et studie og studere lytterens opplevelser med bredere metoder som eksempelvis aksjonsforskning. Det kan være interessant å studere enda mer inngående hva som skjer i kommunikasjonen mellom utøver og lytter ved transporterung og samtidig når det skapes en intensiv stemningsopplevelse.

Emosjonsuttrykk kan forskes i ulike kontekster. For eksempel, det kan være interessant å utforske praksis innenfor mindre lokale miljøer som har vært mer lukket fra verdens påvirkning eller praksis av universale uttrykk på tvers av landegrensener.

## References

- Abelin, Åsa (2008) Seeing glee but hearing fear? Emotional McGurk effect in Swedish, *Speech Prosody 2008*, Campinas, Brazil, <http://www.isca-speech.org/archive>.
- Alvessen, Mats & Sköldberg, Kaj (2000) *Reflexive Methodology*, Sage Publications.
- Aubert, Laurent (2007) *The music of the other*, Great Britain by TJ International Ltd, Padstow, Cornwall.
- Bäckman Louise & Kjellström, Rolf (1979) (red.) *Kristoffer Sjulssons minnen: om Vapstenlapparna i början af 1800-talet / upptecknade af O. P. Pettersson*, Nordiska mus., Acta Lapponica, Stockholm.
- Barten, S. S. (1998). Speaking of music: The use of motor-affective metaphors in music instruction. *Journal of Aesthetic Education*, 32, 89-97.
- Benestad, Finn (1977) *Musikklære*, H.Aschehaug & Co., WNygaard, Oslo.
- Bengtsson, Ingmar (1977) *Musikvetenskap*, Norstedts Tryckeri, Stockholm.
- Bjørkvold, Jon-Roar (2007) *Det musiske menneske*, 8.utgave, Freidig Forlag AS.
- Brown, Oren L (1996) *Discover Your Voice*, Singular Publishing Group INC.
- Chapman, Janice.L. (2012) *Singing and teaching singing. A holistic Approach to Classical Voice*, 2<sup>nd</sup> ed., Plural Publishing Inc., San Diego.
- Clark, T., Williamon, A., & Lisboa, T. (2007) The phenomenology of performance: Exploring musicians' perceptions and experiences. In A. Williamon & D. Coimbra (Eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2007* (pp. 35–40). Utrecht: European Association of Conservatoires.
- Cooke, Deryck (1959) *The Language of Music*, Clarendon Press.
- Dalland, Olav (1997) *Metode og oppgaveskriving for studenter*, Universitetsforlaget AS,.
- Dalland, Olav (2012) *Metode og oppgaveskriving*, 5.utgave, Gyldendal Akademisk, Oslo.
- Darwin, Charles (1998) *The expression of emotion in man and animals* (with introduction, afterword and commentaries by P. Ekman), New York. Oxford University Press., Originally published 1872.



- Davies, S. (1994) *Musical meaning and expression*. Cornell University Press, NY.
- Dickey, M. R. (1992) A review of research on modeling in music teaching and learning. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 113, 27-40.
- Ebie, B. D. (2004) The effects of verbal, vocally modeled, kinesthetic, and audiovisual treatment conditions on male and female middle school vocal music students' abilities to expressively sing melodies. *Psychology of Music*, 32, 405-417.
- Ekman, Paul (2003) Introduction, *Annals New York Academy of Sciences*, N 1000, pp 1-6.
- Foucault, Michael (1972) *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, Pantheon Books, New York.
- Gabrielsson, Alf & Juslin, Patrik N. (2003) Emotional expression in music. In R. J. Davidson, K. R. Scherer, & H. H. Goldsmith (Eds.) *Handbook of affective sciences* (pp.503-534). New York: Oxford University Press.
- Gabrielsson, Alf (2002) Emotion perceived and emotion felt: same or different? *Musicae Scientiae*, special issue 2001-2002, 123-147.
- Gabrielsson, Alf (2008) Starka musikupplevelser, *Kungl.Musikalska Akademiens skriftserie nr 113*, Gidlunds Förlag.
- Gallagher, Shaun & Zahavi, Dan (2012) *The Phenomenological Mind*. 2<sup>nd</sup> ed., Routledge, UK.
- Hamilton, Andy (2007) *Aesthetics & Music*, University of Michigan Press.
- Holmes, Patricia & Holmes, Christopher (2012) The performer's experience: A case for using qualitative (phenomenological) methodologies in music performance research, *Musicae Scientiae*, 17(1) ss.72-85.
- Izdebski, Krzysztof (2008) *Emotions in the Human Voice*. Volume 1 Foundations Plural Publishing, Inc. 2008
- Jørgensen, Svein-Halvard (2012) *Noter til musikken. Premisser og konstruksjoner.*, NTM-Online, 20p.
- Juslin, P. N., Friberg, A., & Bresin, R. (2002). Toward a computational model of expression in music performance: The GERM model. *Musicae Scientiae*, Special Issue 2001-2002, 63-122.

- Juslin, P.N. & Persson, R. (2002) *Emotional Communication, in Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, Oxford University Press, New York.
- Juslin, Patrik N. & Laukka, Petri (2003) Communication of Emotions in Vocal expression and Music performance, Different Channels, Same Code?, *Psychological bulletin*, Vol.129, No5, pp.770-814.
- Juslin, Patrik N. (1997) Emotional communication in music performance: A functionalist perspective and some data. *Music Perception*, 14, 383-418.
- Juslin, Patrik N. (2001) Communicating emotion in music performance: A review and a theoretical framework, in P. N. Juslin, & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 309-337). New York: Oxford University Press.
- Juslin, Patrik N. (2002) *Music and Emotion: Theory and Research*. New York: Oxford University Press.
- Juslin, Patrik N. (2003) Five facets of musical expression: A psychologist's perspective on music performance. *Psychology of Music*, 31, 273-302.
- Karlsson, Jessica (2008) *A Novel Approach to Teaching Emotional Expression in Music Performance*, Acta Universitatis Upsaliensis, Digital Comprehensive Summaries of Uppsala Dissertations from the Faculty of Social Sciences, 36, pp57, Uppsala.
- Kvale, Steinar (1997) *Den kvalitative forskningsintervjuen*, Studentlitteratur, Lund
- Larsen, Ove (2005) Sørsamisk musikkultur aktuelt uttrykk med historiske røtter, *Studia Musicologica Norvegica* 01/2005 (Volum 30), ss.85-102
- Larsen, Ove (2015) Musikk, folk og landskap. Perspektiver på folkemusikk i nord, i Paal Fagerheim & Ove Larsen (red.) *Musikk, folk og landskap*, Orkana Akademisk, Stamsund.
- Laukka, P. (2004) Instrumental teachers' views on expressivity: A report from music conservatoires. *Music Education Research*, 6, 45-56.
- Laukka, P. (2008) Research on vocal expression of emotion: State of the art and future directions. In K. Izdebski (Ed.), *Emotions in the human voice*. Vol 1. Foundations (pp. 153-169). Plural Publishing, San Diego.
- Lieberman, P. & Michaels (1962) Some aspects of fundamental frequency and envelope

- amplitude as related to emotional content of speech., *J.Acoust Soc Amer* 34, ss.922-992.
- Lindström, E., Juslin, P. N., Bresin, R., & Williamon, A. (2003) “Expressivity comes from within your soul”: A questionnaire study of music students’ perspectives on expressivity. *Research studies in Music Education*, 20, ss.23-47.
- Lothe, Jakob., Christian Refsum & Unni Solberg (2007) *Litteratur- Vitenskapelig Leksikon*, H.Aschehoug & Co (W.Nygaard) A/S og Gyldendahl ASA, Oslo.
- Marsh, D., & Furlong, P. (2002 [1995]). A skin not a sweater: Ontology and epistemology in political science. In D. Marsh & G. Stoker (Eds.), *Theory and methods in political science*. Basingstoke: Palgrave.
- Marshall, Catherine & Rossman, Gretchen B. (2006) *Designing Qualitative Research*, 4thEdition, Sage Publications Inc.
- Minassian, C., Gayford, C., & Sloboda, J. A. (2003). Optimal experience in musical performance: a survey of young musicians. Paper presented at the *Meeting of the Society for Education, Music, and Psychology Research*, London, March 2003.
- NRK TV (2015) *Dronning Sonjas Mesterklasse*, Programmet Hovedscenen, 15 november 2015, <https://tv.nrk.no/serie/hovedscenen-tv/MKMF21014615/15-11-2015>
- NRK1 (2016) *Mennesket som instrument*, TV program, vist 21.01.2017  
<https://tv.nrk.no/serie/musikkpionerene>
- NRK1 (2016, 1:6) *Muitte mu*, TV program, nr.1:6, vist 14.01.2017  
<https://tv.nrk.no/serie/muitte-mu>
- NRK1 (2016, 6:6) *Muitte mu*, TV program, nr.6:6, vist 18.03.2017  
<https://tv.nrk.no/serie/muitte-mu>
- NRK2 (2017) *Musikkpionerene*, nr. 3:8, vist 19.01.2017  
<https://tv.nrk.no/serie/musikkpionerene>
- Oatley, K. & Jenkins, J.M. (1996) *Understanding emotions*. Blackwell, Oxford.
- Patel, Aniruddh D. (2008) *Music, Language, and the Brain*, Oxford University Press, Inc.
- Peiris-Perera, P.J. (2015) Teaching Musical Expression through Visualization of Musical Cues, *1st International Conference on Higher Education Advances*, HEA.

- Rice, T (2008) Toward a mediation of field Methods and Field Experiences i Ethnomusicology, in Barz, G, Cooley, T.J (Eds.) (2nd ed.) *Shadows in the field*, Oxford University Press (pp.42-61).
- Ricouer, Paul (1981) *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge University Press.
- Russell, J.A. & Feldman Barrett, L. (1999) Core effect, prototypical emotional episodes, and other things called emotion. *Journal of Personality and Social Psychology*, 76, ss.805-819.
- Ruud, Even (2013) *Musikk og identitet*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Ruud, Even (2016) *Musikkvitenskap*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Sadolin, Cathrine (2009) *Komplett sångteknikk*, Shout Publishing, Danmark.
- Schei, Tiri Bergesen (2007) *Vokal identitet. En diskursteoretisk analyse av professionelle sangeres itentitetsdannelse*, PhD avhandling, Universitet i Bergen.
- Scmidt, Kristina, E.R. (2016) *Den klassiske sangeren som fortolker. En studie om reflektert tolkning for klassiske sangere.*, masteroppgave, Universitetet i Agder.
- Silverman, D. (2010) *Doing qualitative research: a practical handbook*, 3rd ed., SAGE Publications.
- Sjöström, Ulla (1994) Hermeneutik – att tolka utsagor och handlingar, i Starrin, B. & Svensson, P.-G. (eds.) *Kvalitativ metod och vetenskapsteori*, Studentlitteratur, Sweden.
- Sloboda, J. A. (1996) The acquisition of musical performance expertise: Deconstructing the ‘talent’ account of individual differences in musical expressivity, in K. A. Ericsson (Ed.), *The road to excellence* (pp. 107-126). Mahwah, NJ: Erlbaum.Sonnemans & Frijda.
- Sørensen, Anne Scott, Ole Martin Høystad, Erling Bjurstrøm & Halvard Vike (2008) *Nye kulturstudier. En innføring*. Spartacus Forlag AS, Norway.
- Stokes, Martin (1994) *Ethnicity, Identity and Music*, Berg Publishers, United Kingdom by WBC Bookbinders, Bridgend, Mid- Glamorgand.
- Sundberg, Johan (2007) *Röstlära*, Prinvo Team Offset & Media, Malmø.

- Svartdal, Frode (2012) Emosjon, I *Store Norske Leksikon*. Hentet 8 august 2016 fra <https://snl.no/>
- Tait, M. (1992). Teaching strategies and styles. In R.Cowell (Ed.), *Handbook of research on music teaching and learning* (pp. 525-534). New York: Schirmer.
- Tanner, Mikael (1999) Understanding Music, in Kemal & Gaskell (Eds): *Performance and authenticity in the arts*, Cambridge University Press, pp. 97-113.
- University of California Television (UCTV) (2008) *The Education of an Opera singer*, lecture, accessed 27.01.2017 <https://www.youtube.com/watch?v=uo2x1W5M-V8> (Fra min 26.24 til 30.51).
- Williams, C.E. & Stevens, K.N. (1972) Emotions and speech: Some acoustic correlates, *J Acoust Soc Amer* 52, ss.1238-1250.
- Woody, R. H. (2000) Learning expressivity in music: An exploratory study. *Research Studies in Music Education*, 14, 14-23.
- Wundt, W. (1924) *An introduction to psychology* (R.Pintmer, Trans.). Allen&Unwin, London (Original work published in 1912).

## Appendiks. Samtykkeerklæring fra informanter

### Forespørsel om å delta på intervju i forbindelse med masteroppgave

Jeg er en masterstudent i musikkvitenskap ved Nord Universitet Nesna og har emosjoner i sang innenfor klassisk sang og joik som tema. Jeg holder på med min avsluttende masteroppgave med følgende problemstilling:

### Hvordan kan man bruke emosjoner ved synging som mål til formidling innenfor klassisk sang og joik?

For å studere dette, ønsker jeg å intervju profesjonell klassisk skolert sanger og profesjonell sanger som også er innenfor den samiske joik sjangeren. Dermed kan jeg sammenligne data og finne informasjon om bruk av formidling av emosjoner. Jeg er interessert i å få studere likheter i sangtradisjonene under formidlingen av emosjoner i praksis, og hva som er greit og ikke greit innenfor disse stilartene. Dette er en forespørsel til deg om å delta i undersøkelsen.

Dersom du kan tenke deg å delta blir vi sammen enige om dato og sted for intervju. Jeg vil ta lydopptak under intervju slik at jeg får med meg det som sies til bruk i min oppgave.

Deltakelse i prosjektet er frivillig, og du har mulighet til å trekke deg når som helst underveis, uten å begrunne dette nærmere. Dersom du trekker deg, vil alle innsamlede data om deg bli slettet.

Selve opptaket kan ikke brukes eller kopieres uten særskilt tillatelse fra informanten.

Dersom du ønsker å delta i denne undersøkelsen, er det fint om du skriver under på den vedlagte samtykkeerklæringen og gir den til meg første gang vi møtes. Hvis du har spørsmål i forbindelse med henvendelsen, kan du gjerne kontakte meg eller min veileder på telefon eller mail. Kontaktinformasjon finner du under.

Med vennlig hilsen Thomas Andreassen

Vebjørn Tandbergsvei 1, 8076 Bodø

Tlf 97037260 , epost: Thoandrea@hotmail.com

Veileder: Ove Larsen, ved Nord Universitet Nesna  
Telefon: 75057861 Mobil: 97537231

Epost: [ove.larsen@nord.no](mailto:ove.larsen@nord.no) Stilling: Professor Seksjon: Musikk Nord Universitet

### Samtykkeerklæring:

Jeg har mottatt informasjon om studiet om emosjoner i sang.

Signatur  Telefonnummer 97986135 Dato: 08.01.17

JOHAN MATHE SKUM

### **Forespørsel om å delta på intervju i forbindelse med masteroppgave**

Jeg er en masterstudent i musikkvitenskap ved Nord Universitet Nesna og har emosjoner i sang innenfor klassisk sang og joik som tema. Jeg holder på med min avsluttende masteroppgave med følgende problemstilling:

#### **Hvordan kan man bruke emosjoner ved synging som mål til formidling innenfor klassisk sang og joik?**

For å studere dette, ønsker jeg å intervju profesjonell klassisk skolert sanger og profesjonell sanger som også er innenfor den samiske joik sjangeren. Dermed kan jeg sammenligne data og finne informasjon om bruk av formidling av emosjoner. Jeg er interessert i å få studere likheter i sangtradisjonene under formidlingen av emosjoner i praksis, og hva som er greit og ikke greit innenfor disse stilartene. Dette er en forespørsel til deg om å delta i undersøkelsen.

Dersom du kan tenke deg å delta blir vi sammen enige om dato og sted for intervju. Jeg vil ta lydopptak under intervju slik at jeg får med meg det som sies til bruk i min oppgave.

Deltakelse i prosjektet er frivillig, og du har mulighet til å trekke deg når som helst underveis, uten å begrunne dette nærmere. Dersom du trekker deg, vil alle innsamlede data om deg bli slettet.

Selve opptaket kan ikke brukes eller kopieres uten særskilt tillatelse fra informanten.

Dersom du ønsker å delta i denne undersøkelsen, er det fint om du skriver under på den vedlagte samtykkeerklæringen og gir den til meg første gang vi møtes. Hvis du har spørsmål i forbindelse med henvendelsen, kan du gjerne kontakte meg eller min veileder på telefon eller mail. Kontaktinformasjon finner du under.

Med vennlig hilsen Thomas Andreassen

Vebjørn Tandbergsvei 1, 8076 Bodø

Tlf 97037260 , epost: Thoandrea@hotmail.com

Veileder: Ove Larsen, ved Nord Universitet Nesna  
Telefon: 75057861 Mobil: 97537231

Epost: [ove.larsen@nord.no](mailto:ove.larsen@nord.no) Stilling: Professor Seksjon: Musikk Nord Universitet

#### **Samtykkeerklæring:**

Jeg har mottatt informasjon om studiet om emosjoner i sang.

Signatur ..... Telefonnummer ..... Dato: .....

KETIL HUGAAS

4771 2156

9-17

## **Forespørsel om å delta på intervju i forbindelse med masteroppgave**

Jeg er en masterstudent i musikkvitenskap ved Nord Universitet Nesna og har emosjoner i sang innenfor klassisk sang og joik som tema. Jeg holder på med min avsluttende masteroppgave med følgende problemstilling:

### **Hvordan kan man bruke emosjoner ved synging som mål til formidling innenfor klassisk sang og joik?**

For å studere dette, ønsker jeg å intervju profesjonell klassisk skolert sanger og profesjonell sanger som også er innenfor den samiske joik sjangeren. Dermed kan jeg sammenligne data og finne informasjon om bruk av formidling av emosjoner. Jeg er interessert i å få studere likheter i sangtradisjonene under formidlingen av emosjoner i praksis, og hva som er greit og ikke greit innenfor disse stilartene. Dette er en forespørsel til deg om å delta i undersøkelsen.

Dersom du kan tenke deg å delta blir vi sammen enige om dato og sted for intervju. Jeg vil ta lydopptak under intervju slik at jeg får med meg det som sies til bruk i min oppgave.

Deltakelse i prosjektet er frivillig, og du har mulighet til å trekke deg når som helst underveis, uten å begrunne dette nærmere. Dersom du trekker deg, vil alle innsamlede data om deg bli slettet.

Selve opptaket kan ikke brukes eller kopieres uten særskilt tillatelse fra informanten.

Dersom du ønsker å delta i denne undersøkelsen, er det fint om du skriver under på den vedlagte samtykkeerklæringen og gir den til meg første gang vi møtes. Hvis du har spørsmål i forbindelse med henvendelsen, kan du gjerne kontakte meg eller min veileder på telefon eller mail. Kontaktinformasjon finner du under.

Med vennlig hilsen Thomas Andreassen

Vebjørn Tandbergsvei 1, 8076 Bodø

Tlf 97037260 , epost: Thoandrea@hotmail.com

Veileder: Ove Larsen, ved Nord Universitet Nesna  
Telefon: 75057861 Mobil: 97537231

Epost: [ove.larsen@nord.no](mailto:ove.larsen@nord.no) Stilling: Professor Seksjon: Musikk Nord Universitet

### **Samtykkeerklæring:**

Jeg har mottatt informasjon om studiet om emosjoner i sang.

Signatur  Telefonnummer 99156164 Dato: 12/1 - 2017