

KVEDARKOR

Masteroppgave musikkvitenskap, Høgskolen i Nesna 2010

Sigrid Rønders-Pehrson

Forord

Jeg har instruert kor, kvedargrupper og ulike kursgrupper, og har opplevd hvordan deltakerne på kvedarkurs morer seg over muligheten til å leke med flerstemmighet i gruppa – og jeg har sett hvordan korsangere kan komme ut av skallet ved å få smake på kveding; en musikkform der regelverket er et annet enn de er vant til. For meg, som har et bein i hver leir, er det fort gjort å blande, og det er fort gjort å se nytten av å skifte tilnæringsmåte en gang i blant.

Merk: det finnes mengdevis av hefter med firstemmige blandakorsatser av folkemusikkrepertoar. Men folkemusikk er ikke en melodilinje, men en stil, og låtvalget i seg sjøl gjør ikke koret til erfarne folkesangere. Med en ny metodikk kan man åpne ørene for stilen og gi troverdighet til framføringa, selv om man er et helt kor. Jeg har en kunstnerisk hypotese og drivkraft som har gitt dette arbeidet fart, og står igjen med en «kokebok» som jeg bruker i mitt videre arbeid.

INNHOLD

1 TEMA og problemstillinger

2 METODE

2 Metodene i analysedelen

2.1 Metodene i formidlingsdelen

Deloppgave I: Analyse

3 MATERIALE

3 Innledning og avgrensinger

3.1 Rettighetshavere, biografisk info

3.2 Faglitteraturens syn på folkelig sang

3.2.1 Folkesang kontra annen sang

3.2.2 Improvisasjon i folkesangen

3.2.3 Kveding og korsang – og deres felles røtter

4 ANALYSEPARAMETRENE

4.1 Klanglige parametre – teknisk gjennomføring

4.1.1 Sjangerneøytrale beskrivelser av sangteknikk

4.2 Musikalske parametre

4.2.1 Forsiringene i kveding

4.3 Transkripsjon som redskap

4.3.1 Utfordringer og variabler

4.4 Kommentarer til transkripsjonsprosessen

5 ANALYSE

Analyse av lydfestet arkivmateriale

- 5.1 Om utøverne og deres fellestrekk
- 5.2 Om utøvernes tilknytning til folkemusikken
- 5.3 Sangerne og sangene deres
- 5.4 Edvard Jentoft Ruud
- 5.5 Judith Jacobsen
- 5.6 Kristian Teodor Olsen
- 5.7 Kitty Toften
- 5.8 Svend Snefjeldaa
- 5.9 Ludvig Angermo
- 5.10 Anna Dunderland
- 5.11 Analyseresultater. Oppsummering av materialet
- 5.12 Litt om notemateriale fra arkiv

6 TILLEGGSPØRSMÅL

- 6.1 Menns og kvinners sang
- 6.2 Repertoarvalg
- 6.3 Utenommusikalske spørsmål

7 KONKLUSJON

Folkemusikalske kjennetegn

- 7.1 Forbehold
- 7.2 Sammendrag

Deloppgave II: Formidling

8 HVORFOR?

- 8.1 En musikalsk begrunnelse
- 8.2 En sosial begrunnelse
- 8.3 Når verdener møtes

9 HVEM?

- 9 Forbehold og hensyn til gruppa. Motivasjon og trygghet
- 9.1 Andre begrensninger
- 9.2 Didaktiske og pedagogiske utfordringer
- 9.3 Musikalske utfordringer
- 9.4 Korsang og folkelig sang

10 HVORDAN?

- 10.1 Hvert møte med sangerne – forløp
- 10.2 Sjangeroverskridende metodikk: dramaøvelser og lydleker
- 10.3 Stemmens fysiologi

11 HVA?

- 11.1 Konkrete øvelser
- 11.2 Å bygge opp en låt
- 11.3 Musikkens egenart.
- 11.4 Arbeid med to kor
- 11.5 Ulike metoder jeg har prøvd ut
 - 11.5.1 Improvisasjonsøvelser; dramainspirert:
 - 11.5.2 Melodisk improvisasjon og melodiske øvelser:
- 11.6 Et ferdig konsertnummer?
- 11.7 En musikalsk prosess

LITTERATUR og henvisninger

78

NOTEVEDLEGG

81

Problemstilling I:

Stemmebruk, klang, teknikk og ornamentikk i folkesang i Nord-Norge.

Temaet jeg vil belyse i min masteroppgave er knytta til vokal folkemusikk. Jeg vil utforske repertoar fra vokalutøvere med norsk bakgrunn – dvs ikke utøvere av joik. Jeg vil lete etter stildrag i stemmebruk, klang, teknikk og ornamentikk som brukes i folkelig sang og folkesang. Jeg har avgrensa det geografiske området til Nord-Norge, dvs i Nordland, Troms og Finnmark, fordi jeg sjøl har mine røtter i landsdelen, og fordi de sørnorske «kvedar-dialektene» ikke er en stil jeg mestrer eller bruker.

Jeg vil prøve å avgjøre om det finnes noe som kjennetegner og særpreger lyden av en mine kilder. Etter mange års arbeid med nordnorsk vokalmusikk, kan jeg ikke entydig si at jeg har funnet en gjennomgående stil som utøvere fra Nord-Norge deler, som er så tydelig at man kan høre skilnaden mellom denne musikalske dialekten og de fra andre landsdeler. Muligens kan man si noe om stildrag og musikalske dialekter på bakgrunn av materialet fra disse kildene. Men dette er ikke et hovedpoeng. Det er interessant å gå i dybden på utøverne fordi jeg da får et grunnlag for å si noe om denne stilen; bygd på visse kilder. Jeg søker ikke å påstå at jeg veit noe om alle, eller om en generell stil i landsdelen, eller folkesang i hele Norge – jeg vil bruke kildene mine som belegg for et videre formidlingsarbeid. Det er mer interessant å utforske emnet utifra et ståsted der jeg skiller den folkelige stilen fra «annen sang», dvs klassisk sang korsang o.l., fordi dette kommer til nytte i problemstilling II, under.

Problemstilling II:

Formidling av i folkemusikk/folkesang i kor via improvisasjon: Mine funn av stiltrekk tatt i bruk og brakt inn i en pedagogisk situasjon, som jeg har gitt arbeidstittelen «kvedarkor».

I flere sammenhenger med kor, kvedarkurs og sangtimer har elever spurt meg hva man må gjøre for å produsere rett lyd i forhold til stilidealet som rår i folkemusikken. De rapporterer også at de ikke finner en god teknikk for å framføre sangene i den stilen de ønsker.

Jeg søker at alle sangerne jeg instruerer skal føle at de bruker en god og stemmehygienisk sangteknikk, men også at de skal finne og kunne sette ord på hva det er som skiller den ene stilen fra den andre, f eks hva er vanlig «korsang» og hva er «kveding»? Noen ønsker å kunne

veksle mellom ulike repertoarer – jeg er selv én av dem!

En sekundær målsetning i den pedagogiske delen av arbeidet er det faktum at mye av denne kunnskapen er taus. Jeg har måttet finne begreper som dekker de emnene jeg vil omtale. I folkemusikkmiljøet har enkelte utøvere brukt ord og begreper som er ment å beskrive f.eks. hvilken type ornament man bruker o.l., men disse er ikke allment kjent, de er heller ikke universelle eller nødvendigvis så åpenbart beskrivende. At et dialektord som «tjønge» skal bety «rask trillebevegelse gjennom minst tre toner» er ikke kunnskap man skaffer seg uten levende møter med utøvere. Dessuten er min erfaring fra Nord-Norge at utøverne ikke har et felles begrepsapparat for dette.

Jeg har som delmål å utvikle et program av øvelser å bruke i korene/gruppene. De fleste av øvelsene er henta fra ekte musikkseksempler, fraser fra sanger eller melodier som tilhører en tradisjon – norsk eller utenlandsk. Disse kan gjentas og transponeres på samme måte som skalaøvelser og andre sekvenser, men de er alle i utgangspunktet en musikalsk idé med sin egen «kunstneriske sannhet» innebygd.

FORMIDLINGSDEL

Jeg har valgt ut et antall hovedtrekk som kjennetegner sangeren og stilen. En viktig del av mitt analysearbeid er å bestemme hva som skal være med i en formidlingssituasjon. Jeg har definert og trukket ut noen stilmarkører hos mine arkivkilder. Utfordringen er å sette ord på og videreformidle disse. I arbeidet med å isolere og sette ord på hva som kjennetegner musikken, har jeg problematisert holdninger, ideer ideologi omkring stilen og begrepene knytta til den. Jeg har også problematisert det pedagogiske arbeidet i formidlingssituasjonen.

Jeg har loggført hva jeg gjorde i det praktiske formidlingsarbeidet, og sammenfatta loggen til en øvelsessamling i kapittel 10 og 11.

Jeg har også lagt ved eksempler på noter og lyd som viser noen av resultatene fra korarbeidet.

2 METODE

Metodene i analysedelen. Metodene jeg planlegger å bruke i oppgaven har sine opplagte begrensninger: mye mangler når en utforsker en brutt eller til dels utdødd tradisjon. Vi sitter med en del skriftlig materiale, men hvordan dette kunne ha vært som klingende lyd, vet vi lite om. Jeg vil derfor belyse emnet ved hjelp av 2 metoder og håper med det å få en tilstrekkelig bred plattform for problemstillinga:

- I) Lytting og analyse av lydfestet arkivmateriale fra arkiv – hovedmetode
- II) Bruk av støttemateriale som notestoff fra arkiv og eventuell tilleggsinformasjon av utenommusikalsk karakter, f eks fra historiske kilder.

Mine metodologiske valg er hensiktsmessige med bakgrunn i valg av problemstilling. Lytting og analyse av opptak er den primære, men støttematerialet kan gi videre opplysninger eller luke ut feil. Analysen i seg selv er å isolere trekk i det *klingende* materialet – jeg har transkribert de fleste sangene, men selve transkripsjonen er ikke et hovedpoeng i analysen. Metode II er heller ikke mye vektlagt. I det følgende vil jeg gå nærmere inn på metodene og drøfte deres relevans og begrensninger.

Hypotetisk sett kunne jeg ha valgt en helt motsatt måte å jobbe på. Hadde jeg bodd i en annen landsdel og valgt å arbeide med folkelig sang, kunne jeg kanskje ha belagt hele oppgaven med stoff fra levende kilder. En slik luksus er meg ikke forunt i Nord-Norge, og metodevalgene låser seg da til enten bare noter, eller «secondary orality», eller en kombinasjon av de to. Som nevnt er stil og klang av større verdi for meg enn melodilinje i denne oppgaven. Siden mye av vårt lokale arkivmateriale er gjort av samlere for 50-100 år siden, er notestoffet i seg selv ikke tilfredsstillende. Der finnes sjelden tilleggsopplysninger som følger noten annet enn biografiske opplysninger og eventuelle sangtekster. Det sies lite om utøvernes stil og klang.

2.1

Metodene i formidlingsdelen er sitt eget fagområde. Derfor vil jeg utdype dem bare i kapittelet som handler om formidling, og understøtte arbeidet med en loggbearbeidelse/beskrivelse av arbeidsmåter og øvelser jeg brukte underveis i formidlinga.

3 MATERIALE

Innledning og avgrensinger

Jeg har brukt «Kvedarkor» som tittel – ironisk nok, for i min dialekt heter det ikke å «kveda»; «ein kvedar» eller «kvedarstil». All sang omtales på samme måte, og verbet er synge – *å søng*. Det finnes kanskje et visst belegg for at noen har brukt uttrykket «synge på gammelmåten», men kveding kjenner jeg ikke til i bruk. Men i litteraturen finner vi begrepet brukt stadig mer allmennt: «Termen seier i dag like mykje om repertoar som om syngestil. Ein kvedar blir då ein person som framfører tradisjonell norsk folkemusikk.» (Aksdal/Nyhus, 1993:201) Derfor bruker jeg begrepet underveis i teksten uten å problematisere det mer.

Arkivmaterialet som er brukt her er lydfesta stoff fra Tromsø Museum og RFF-senteret, fra NRK og fra private samlinger. Lytting og analyse av dette arkivmaterialet blir en hoveddel av min masteroppgave av flere grunner:

Jeg var ute etter autentisitet og et visst lokalt tilsnitt. Det vil som nevnt være dristig å søke «lyden av Nord-Norge», men jeg ser på dette materialet som interessant og dessverre altfor sparsomt beskrevet i litteraturen. Dermed hadde jeg bruk for eldre kilder; som ikke har vokst opp med vår tids felles stil-/klangideal med sine musikkteknologiske muligheter for perfeksjon. Jeg har også nytte av at informantene kjenner oppdraget, dvs. folk som sang det de visste var tradisjonsstoff; og dette finner man lett bl.a. i opptakene som ble gjort av NRK ved Rolf Myklebust i 1955.

Jeg har ikke prioritert kilder med et stort eller spesielt gammelt repertoar, ettersom oppdraget her ikke ligger i å si noe om melodiene. Jeg har i stedet sett meg om etter informanter som ansåes å kunne synge, som det heter. Et godt teknisk herredømme over instrumentet – stemmen – gjør analyse i etterkant lettere. Dessuten er det disse som kan tenkes å være utstillingsvindu for en stil eller en dialekt: de har lokalsamfunnets musikalske koder såpass godt under huden at deres miljø har anbefalt dem til innsamlerne.

Noen innsamlere har kanskje følt at de var ute for å berge et repertoar fra glemselen. Dermed valgte de gamle mennesker til kilder – som synger med stort besvær, eller med svak, hes stemme. Stemmen endrer seg gjennom livet, og i følge profesjonelle sangere kan ikke 70-åringen måle seg med 40-åringen – man mister stemmen, heter det; noe som gjør det vanskeligere å tolke hva man faktisk hører: for eksempel, hvilken tone prøver vedkommende å treffe? Dette blir en åpenbar begrensing for meg i mitt lyttarbeid.

3.1

Rettighetshavere og biografisk info

Sangerne og deres arvinger er rettighetshavere til stoffet, i tillegg til samlingene der jeg har henta stoffet . Lydvedlegget skal derfor ikke mangfoldiggjøres, kringkastes eller avspilles offentlig. Jeg har også gjort intervjuer/besøk hos levende kilder og tatt opptak med disse; men ikke valgt å bruke dem i oppgavematerialet, med ett unntak: dersom de levende kildene har blitt intervjuet og sjøl har sagt noe om hvordan de synger og hva de synger. Dette er bakgrunnsinformasjon som kan være nyttig, og jeg har slike sitater med fra enkelte kilder. Men ingen av disse er representert på lydvedlegget her. Dette er etter ønske fra kildene sjøl. Jeg har brukt dem kun utdypende, og vil ikke bibringe noe av sangstoffet deres.

Jeg gir sparsom biografisk informasjon om sangerne, med unntak av navn og sted, fordi jeg mener at deres bidrag i innsamlingsprosessen er gitt via musikken – de skal slippe eksponering og offentliggjøring i andre henseende. Noen av sangerne er kjente utøvere og har selv gitt ut stoff eller bidratt til sendinger i radio o.l., faktisk i så stor grad at stemmene er gjenkjennelige for en erfaren lytter. Derfor oppleves det unaturlig å prøve å anonymisere dem ytterligere. En av kildene lever fortsatt, men jeg har behandlet alle likt – de som ikke lever lenger, har pårørende, og derfor sier jeg like lite om dem.

3.2

Faglitteraturens syn på folkelig sang

Mye faglitteratur har fokus på melodilinjer, når man konsulterer litteraturen omkring innsamling og folkeminne; og mye faglitteratur har fokus på tekst; som litteratur fra språkvitere, folkeminnevitere og historikere. Lite har dreid seg om det hørbare, om stiltrekkene og hva vi egentlig mener med «kveding» kontra «sang» eller «skolert sang». En utfordring er å velge hvordan vi skal isolere trekkene som skiller den ene stilen fra den andre. Mange har prøvd seg på å transkribere sangene meget nøye, men det er igjen relative tonehøyder samt en del av ornamenteringa vi kan se på notebildet – intonasjonen, klangen, vibratoen og mange andre trekk lar seg ikke notere. Derfor er det hensiktsmessig med lydseksempler som demonstrerer forskjellene.¹ To versjoner av samme arrangement belyser dette; det er samme sang, men ulik teknikk, klang og fonetikk.

Når vi ser på litteraturen og hvordan den søker å beskrive folkelig sang, er det en historisk utvikling i forfatternes holdninger overfor denne musikken. Observatørers og forskeres stillingtagen er ett av de elementer som i størst grad blir synlig – kalde fakta om sangens stil, klang og karakter er vanskeligere å finne. Vil vi vite hva våre tidlige forfedre sang, og leter i historiske kilder, kan vi finne rapporter f eks fra Ibrahim ibn Ahmad at-Tartusi. Han besøkte Danmark på 900-tallet, og forteller at han aldri har hørt styggere sang, at den besto av «en brumming som kommer fra strupen akkurat som hundehyl, bare enda mer dyrisk....». (Huldt-Nyström et al., 1958:71ff)

Og biskop Adam av Bremen kunne omkring år 1000 berette fra Sverige at sangene som ble brukt under hedenske offermåltider var «skammelige, og bør derfor helst forbigås i taushet.» Men rundt år 1200 forteller munken Giraldus Cambrensis at folk i Nord-England sang tostemt, og at den lyseste stemmen var behagelig å lytte til. (ibid)

I en senere periode ville samlerne tillegge folkesangen en nasjonal karakter eller en form for naturromantikk: «Jag återger melodin i dess ofördärvade enkelhet...exakt så som den sprungit ut ut folkets mun. För jag är övertygat om att det underbaraste av allt är dess obefläckade

1 CD-vedlegg, lydspor 1 og 2

renhet – precis som om den vore inspirerad av naturen.» Denne poetiske beskrivelsen gis av en polsk komponist og innsamler, Oskar Kolberg, i 1857. (Ling 1989:14).

Norske fagfolk deler til en viss grad hans nasjonalromantiske begeistring – Ole Tobias Olsen sier i 1920 om nordnorske religiøse folketoner: «Udsprungne som de ere, fra Folkehjertet, har de let for at vinde Indgang. Det er fædrenes fagreste Aandsliv, som gennem Tonerne tiltaler og paavirker de ikke vanslægtede Efterkommere.» (Gaukstad 1982:10). Seinere er Knut Liestøl fortsatt romantisk i sin beskrivelse av folkevisenes opphav: «Gjennom songen og dansen vart stemningar og kjenslor utløyste som fyrr hadde vore bundne. Den mjuke voggande rytmen i dansen og den fagre songen skapte feststunder av eit nytt slag, og let sumt stiga fram or sjeledjupet som til den tid hadde lege gøymt.» (Liestøl/Moe 1936:10ff)

Men i sin omtale av visenes bruksområder i samtida, tar Liestøl litt mer forbehold: «Ein må nok medgjeva at det er ymse ting ved visemålet og visestilen som skaper vanskar for oss eller i minsto kan kjennast noko framandvorne med det same.» (ibid). I min fortolkning leser jeg det som at forfatteren avskriver folkevisesangen som umiddelbart tilgjengelig populærmusikk – han ser på det som et uttrykk forbeholdt de mer kultiverte mennesker: «det er gjerne so enno, at folkevisa er eit slag prøvestein på kor godt kunst-skynet er.» (ibid).

Olav Midttun blir lyrisk i sin beskrivelse av selve framføringa: «Kan ein så få høyra attåt den mollbivrande, klangrike tonen, grip det endå sterkare, – vedkjømeleg og sorgmild eller med djerv sprettande rytme i strid og ofse (...)» (Midttun 1969:31)

3.2.1

Folkesang kontra annen sang

Når vi nærmer oss vår egen tid går faglitteraturens fokus over til beskrivelse og avgrensing av denne sangformen kontra andre sangformer; ikke basert på tilhørerens kulturelle kapital, men basert på lydinntrykk: «Det som skil denne songstilen frå vanleg song, er at ein kvedar kan forme tonen friare og såleis ta meir omsyn til teksten (...) Kvedarane seier at ein må ha *den*

rette slengen på tonane, og meiner med det at ein må bruke rett frasering og teknikk.» (Aksdal/Nyhus 1993:202). Noen prøver å gå mer detaljert inn på stemmebruk og stil: «Kvedarane nyttar óg effektar, som i skjønnsang ville vere upassande (...) Både nasal song, brysttone, og meir pressa song frå halsen er nytta, men mange av dei kvedarane som syng mykje, finn gjerne fram til plasseringar av stemma som passar dei godt.» (Garnås 1992:1)

Noen nevner også gammel tonalitet, kalt «svevende intervaller»; «halvhøg ters», (Graff 2005:12) eller «utemperert (høg kvart)» (Horvei 1998:20) som et særtrekk i folkelig sang.² Horvei går så langt som til å antyde at dette er stemmefysiologisk begrunnet, uten egentlig å belegge det: «Musklane som strekkjer ut og forkortar stemmebanda har i registerovergangane eit dårleg samspel frå naturen av. Når kvedarar syng utemperert (høg kvart), kan dette godt vera i pakt med slik røysta eigentleg er oppbygd.» (ibid). Geirr Lystrup går akademisk til verks; først med matematiske skjemaer, og siden med forklaring av tonaliteten: «Men det som aller mest skil kveding frå «gitar- og pianoviser» er at avstandane (intervalla) mellom tonane er reinstemde og ikkje tempererte (...)» (Lystrup 1976:72)

Hva som egentlig skaper «stilen» er ikke lett å isolere enkeltvis. Også i andre land er det en levende debatt om stil og stemmebruk i nasjonal folkelig sang; til forskjell fra skolert sang. I en beskrivelse av den irske (gæliske) folkelige sangstilen «sean-nos» ramser en sanger opp forskjellige kjennetegn, som ornamenter og frasering, men konkluderer: «Alla dessa saker er tilsammans en stil; de behøver inte samtliga vara närvarande i sången, men några av dem skal vara så uppenbart sammanfogade så att de blir till en enhet.» (Ling 1989: 111)

Om samme tradisjon uttaler Craig Cockburn: «Lots of people think that a nasal style is the only way to do authentic Gaelic singing, particularly for men. I disagree. A nasal style is a valid style but so is an open style. Personally, I think a nasal style is often used by people who incorrectly think that's the only way to sing traditional Gaelic songs, or to try to cover up weaknesses in their voice.» (Cockburn 2002)

2 CD-vedlegg, lydspor 3

Herdis Lien griper tak i det hun kaller «velkjende sanningar» omkring stemmebruk, ornamentikk og tonalitet i kveding kontra annen sang; og tar et steg tilbake for å se om de er så sanne som de gir seg ut for. I sine undersøkelser konkluderer hun med at «det har skjedd endringar i stemmebruken. Det er ein tydeleg tendens til auka bruk av hovudklang, å nytte eit høgare stemmeleie og mindre nasal, medan vibrato altså er sterkt minkande.» Lien nevner også folkemusikkmiljøet som kritisk stil-korrigerende «kontrollinstans» (Lien 2001:105) og går derfor langt i å plassere kildenes vibrato-sang som tradisjonell og autentisk – selv om man altså blant «velkjende sanningar» ofte finner at kveding ikke har, eller skal ha, vibrato.³

Innen andre genrer anerkjenner man også at kunnskapen om en stil er vanskelig å beskrive eksakt. Lisa Dillan bruker ordet «kodefortrolighet» omtrent på samme måte som jeg bruker ordet «stilfølelse», og har «cooljazz» og «barokkmusikk» som eksempler på at en sjanger innehar en rekke koder, som til sammen gjør at man oppfatter den som sjanger. Disse må, i følge Dillan, være kjent for utøveren for at f eks improvisatorisk aktivitet skal komme naturlig, og mener at kodefortrolighet innøves både ved imitasjon og gehørbasert innlæring, men også via teori. (Dillan, 2008)

3.2.2

Improvisasjon i folkesangen

Improvisasjonskunsten framheves av enkelte, helt fra de tidlige samlerne: «At improviseringskunsti er frisk og livande derburte (på Færøyene, min merknad) hadde eg sjølv eit morosamt døme paa.(...) dei vilde ikkje ha usemje i baat; og ein eldre mann var strakst ferdug til aa laga eit harmlaust, men friskt spottevers um han som var saa braahuga (...) Alt gjekk daa upp i moro.» (Garborg 1922:51).

En annen holdning til improvisert sang finnes i Lars Roveruds arbeid for å rette opp den svært varierte kirke- og skolesangen i Norge – i 1815 skal han ha uttalt at klokkerne synger etter deres «egen smak med alskens tremulanter». Roverud gikk aktivt til verks for å få slutt på denne syngemåten, og hadde også offentlig støtte til å avlære klokkerne fra uvaner. (Graff 1995)

3 CD-vedlegg, lydspor 4

I nyere litteratur er beskrivelsene litt mer sparsomme, men Fanitullen antyder at i kveding kan melodilinja varieres i løpet av ei framføring for å få bedre tilpassing til teksten (Aksdal/Nyhus, 1993:201), og i beskrivelsen av lokking heter det at lokkene «hadde sjeldan ei fast form, ofte var dei improvisasjon over ulike motiv.»

Det samme sies om båsullene: «ofte finn ein små «melodiformlar» som er sette saman og som kan varierast (...)» (ibid). Magni O. Stoveland understreker at det improvisatoriske ikke kommer helt av seg selv; det er del av en prosess: «Variert gjentakelse er et viktig prinsipp også i det musikalske, understreket med endret ornamentikk. (...) først må en lytte og lydig imitere for å bli fortrolig med syngemåten, og deretter kommer personlig preg.» (Stoveland, 2000)⁴

Dersom man ser flere tradisjonsområder under ett, finner man i mange land en improvisatorisk «grunnholdning» i arbeidet med folkelig sang. En sanger i Skottland hadde ulike versjoner av balladene hun overlot samlerne – hun hadde ikke én fastlagt versjon i minnet, men derimot «...ett flytande väsen, som kunde lösas upp i hennes intellekt för att konkret realiseras när hon så önskade i ord och musik» (Ling 1989:115).

En uttrykk for det samme sies å kunne avleses i det faktum at så mange ballader har innholdsmessig samsvar, med hverandre over landegrensene, og med klassisk litteratur som homeriske epos eller annen antikk diktning. Kanskje har ord og toner opprinnelig ikke vært en fastlagt enhet, mens selve framførelsesteknikken – å framføre tekst for et publikum – hadde sine egne regler, der «samspelet mellan ord och ton ännu inte naglats fast av skriftliga konventioner?» (ibid) I så fall kan man tenke seg at den frie og improviserende framføringsteknikken har skapt, og skaper, de visene vi fortsatt synger, på tankegods som nå bare kan anes i bakgrunnen av teksten, og at selve framføringsteknikken er det viktigste stildraget som definerer stilen!

4 Se også: transkripsjon av Edvard J. Ruuds «Kråka sat på garitinn», s 35

Jeg skal ikke trekke noen videre slutninger ut av dette, heller ikke med tanke på at min metodikk hviler på improvisasjon. Det finnes jo andre kunstformer som også læres ut på denne måten; f eks har drama, jazz og samtidsmusikk ofte en improviserende innfallsvinkel. Den omformende friheten hos folkemusikkutøverne er underlig nok også konserverende: man tilstreber et ideal som man har til felles med sine gamle mestere.

3.2.3 Kveding og korsang – og deres felles røtter

Lyd er forgjengelig i tid, og vi veit lite om våre forfedres sang, utover det vi finner beskrevet. Men holdninger til sang veit vi litt om – i alle fall kan vi lese oss til at sangen står i en egen stilling: sang er ikke tale, den kan ha en annen funksjon fordi den både har ord og tone. Man anerkjenner sangens emosjonelle innhold og effekt (og advarer også mot dem!) i mange ulike samfunn, både fortidige og nåtidige. (Kildelitteraturen her omhandler ikke Norge spesielt, men hele Europa, og det preger dette avsnittet.

Fra middelalderen finnes det rapporter om flerstemmig sang under gudstjenester. Da dreide det seg om en melodistemme, *vox principalis*, i tillegg til en parallellstemme sunget en kvint eller kvart høyere, *vox organalis*. Selve sangformen kalles «organum». *Principalis*-stemmen kunne også oktaveres av lyse guttestemmer på store festdager. (Huldt-Nyström et al., 1958:73ff)

Seinere korsang bygger på organum og kalles «ars antiqua» – gammel kunst. Der kunne de ulike stemmene inneholde motbevegelser og ha større frihet i forhold til hovedstemmen, f eks ved bruk av melismer. Fra denne tiden har man en del bevart notemateriale. Sangformen bygget på gregoriansk sang og representeres blant annet av motetter. I motettene er «ténor»-stemmen den gregorianske *rota*, og sangens hovedstemme, mens de øvrige stemmene er lagt oppå. De nevnes som *motetus*, *duplum*, *triplum* og seinere *quadruplum*, men denne musikken ble ikke framført av store kor – heller av små solistgrupper, og disse fikk dessuten betalt! *Hoquetus*-sang er et eget fenomen fra den samme tiden, der sangerne eller stemmegruppene alternerer om å synge en stavelse hver.

Riddertidens trubadursang var typisk solistisk, men kunne også bli satt ut flerstemt som «madrigaler» – en seinere populær korsangform, som har i seg renessansens harmoniske idealer, på veien mot funksjonsharmonikk. Omtrent samtidig river musikken seg løs fra kirkens idealer, og den nye sangen, «ars nova», får kritikk for å være for solistisk, for melismatisk og for å bruke nye tonearter. Pave Johans bannbulle fra 1324 er komisk lik Roveruds kritikk av norsk kirkesang 500 år etter: «Noen (...) vil heller foredra sine egne påfunn enn de gamle og prøvede. Kirkemelodiene utfører de med korte toner og overbrodert med små noter. Sangerne hakker opp melodien (...) Slik blir det regelrett utmålte foredrag av koralssangen gjort ukjennelig i en sann malstrøm av noter» (ibid).

4 ANALYSEPARAMETRENE

4.1 Klanglige parametre – teknisk gjennomføring

Jeg har måttet velge noen innfallsvinkler med hensyn til analysen av stemmebruk, klang, stil og ornamentikk. De vil bli beskrevet i dette kapitlet. Å beskrive en lydopplevelse med ord er ikke lett. Utfordringen er å finne presise betegnelser på de fenomenene jeg hører. I en skriftlig beskrivelse av sang og stemme må man nødvendigvis prøve å sette ord på klangen, men det som skjer er ikke synlig, nemlig arbeidet i de organene som produserer stemme.

Mine kilder er i all hovedsak amatører, og har ikke studert sangteknikk. Vi vet lite om deres klangideal og om hva slags stil vedkommende søker å herme eller framvise. Jeg kan heller ikke utlede noe teknisk fra kildenes egne kommentarer, men må stole på lytting. Bare unntaksvis har jeg opplevd at en kilde kommenterer sine valg med hensyn til stemmebruk. Da har det heller aldri vært kommentarer av teoretisk art, men f.eks. at kilden sier: «Så legger man stemmen i et mjukt leie» eller liknende. Jeg må derfor stole på mine egne ører når jeg setter betegnelser på det jeg hører, og ellers illustrere med lydeksempler.

Jeg har hatt nytte av å prøve ut de ulike måtene organene brukes på for å produsere hver enkelt klangtype/lyd. Andre sangere og pedagoger har også gjort beskrivelser av dette, og jeg kommer til å støtte meg til visse av deres konklusjoner i det følgende, se 4.1.1.

Klassisk sang har en lang tradisjon for innlæringsformer og metodikk – det finnes hele «skoler» i hvordan man lærer å synge. Dette finner man ikke i folkelig sang. Det nærmeste vi kanskje kommer, er det som kalles «spelemannslæra» i folkemusikken, der en elev lærer slårter strøk for strøk ved herming og gjentakelse. Uttrykket «viselære» har jeg også hørt, men bare i et enkeltstående tilfelle fra Telemark.

Velle Espeland opererer med begrepet «kvedarstilen» og beskriver den med følgende: «Det vokale folkemusikkmiljøet har tatt ein bit av det som var ei brei folkeleg uttrykksform, og skapt ein musikkgenre. I konkurransen med andre genrar er det viktig at den vokale

folkemusikken står fram med sine egne kjenneteikn. (...) Ein del av dei kjenneteikna som gjer at vi raskt kjenner igjen kvedarstilen, er teknikkar som blir rekna som feil i klassisk skjønnsong.» Han nevner svevende tonalitet, «halsklang» og synging på nasaler, og «pressa toneleie» som eksempler på stilriktige elementer som dyrkes. (Espeland, 2002)

Når jeg hører slik oppramsing av stiltrekk tenker jeg som Lien, over, at mange slår om seg med «velkjende sanningar» uten å problematisere dem. Og som Lien fristes jeg til å utfordre sannhetene. For eksempel; etter mange års arbeid med ulike sangteknikker, spør jeg meg: er det riktig at folkelig sang framføres med en «pressa» stemmeklang? Hva menes i så fall med det? (Espeland, over; Aksdal 1993:202 og Garnås 1992) Jeg har en mistanke om at begrepet er påverka av et klangideal heller enn av en nøytral observasjon av hva som skjer under lydframbringelsen. For eksempel er en operasangers lydproduksjon i noen forstand alltid «pressa», siden klangen oppstår under påvirkning av et betydelig «intra-abdominalt trykk» eller «støtte» (Dahl, 2002:20ff). Men den *anses* likevel som fri og avspent – i alle fall ideelt sett – i faglitteraturen. (ibid)

Et annet spørsmål i mitt arbeid er det som Cockburn og Lien (se 3.2.1) kaller «nasal» klang. Jeg leser det som en litt allmenn og uvitenskapelig oppfatning av hva nasal sang er, dvs at «nasal=tett nese». Mange bruker uttrykket «å synge i nesen.» Men klangen de mener å beskrive likner kanskje mest å synge med tett nese, altså egentlig det motsatte: at luftstrøm gjennom nesen ikke er i bruk. I lingvistikk/fonologi og i logopedisk teori er jo nasale lyder nettopp lyder som oppstår ved at luft passerer gjennom nesen, f eks språklydene *m*, *n* og *ng* - det vil jo si at «nasal=åpen nese»!

Dermed er det nærliggende å lure på om de med ordet «nasal» egentlig mener «twang»? Cathrine Sadolin tar nemlig tak i et begrep i sin Komplet Sangteknik fra 2000, der hun beskriver en klang som mer eller mindre «twanget» – det vil si en komprimert og «trang» lyd som imidlertid ikke oppstår ved å forsnevre nesehulen eller neseborene, men tvert imot ved å bevege epiglottis-hornet (i halsen) og gi luften en trangere passasje allerede der nede. Denne teknikken tillater komprimert, sterk stemme også i meget høyt leie, altså at sangeren ikke vil oppleve at stemmen «sprekker». Muligens er det dette Cockburn refererer til når han antyder

at enkelte sangere kamuflerer dårlig stemmemateriale bak nasal klang: sangeren beholder kontroll også i veldig krevende partier uten å måtte lære seg en mer arbeidskrevende klassisk-inspirert teknikk for å mestre høyden.

Med alle disse ulike begrepene og ulike synspunktene, blir det samla sett vanskelig å svare entydig på hva som er «rett» (eller anerkjent) stil og stemmebruk i kveding – derfor heller jeg mer til Reidun Horvei i hennes beskrivelse: «(...)mangfaldet i stemmeplassering og uttrykksmåtar er ein del av rikdomen i den vokale folkemusikalske tradisjonen vår.» (Horvei, 1998:20) Dette samsvarer med den irske sangerens beskrivelse over: at stilen er en helhet bygd på et mangfold, uten at alle sangere eller hver sang trenger å inneholde det samme eller klinge likt. Selve variasjonsfriheten er en del av stilens egenart, om man forfølger den tanken.

4.1.1

Sjangerenøytrale beskrivelser av sangteknikk

Sanger og sangpedagog Cathrine Sadolin er en av de nyere teoretiker på området sangteknikk. Fordelen med å benytte hennes beskrivelser er at det tekniske står i forgrunnen – det musikalske er underordnet, fordi Sadolin ønsker å kunne beskrive alle musikkformer like presist. Dette står i kontrast til de fleste andre læreverk om sangteknikk, som ofte har en rent klassisk innfallsvinkel. I sistnevnte tilfelle er det noen ganger vanskelig å finne beskrivelser av de lyder og klanger som mine kilder frambringer, fordi disse lydene er karakteristisk for en annen sjanger og er uønsket i klassisk skolert sang.

Sadolin innfører begrepene «neutral», «curbing», «overdrive» og «belting» for å beskrive ulike stemmeklanger. Hun karakteriserer klangen som mer eller mindre «metallet» for å beskrive det andre kaller randregister, fullregister og blandingsregister (Sadolin 2000:14ff, Horvei 1998:20). Dette er for meg en svært nyttig måte å se på stemmebruk på, fordi de fleste lyder jeg hører mine kilder bruke finnes beskrevet i hennes teoretiske arbeid. Mange lyder finnes ikke beskrevet hos klassiske pedagoger, annet enn der de nevnes med advarsler omkring hvilken klang sangeren bør unngå!

Sadolins faguttrykk er ukjente for de fleste, men kan ikke umiddelbart erstattes med mer kjente uttrykk. Kort formulert er neutral det samme som hodeklang, overdrive er brystklang og curbing er blandingsregister. Belting er også brystklang, men «twanget» (epiglottalt forsnevret) og i høyt leie. (Sadolin, 2000:113) jeg vil forholde meg til disse begrepene og bruke dem underveis. De er sjangernøytrale og renset for begreper som «god klang» og andre verdiladde uttrykk.

Sadolin bruker også flere kapitler på emnet «effekter». Disse er ikke nødvendige å referere her, selv om jeg benytter meg av Sadolins begrepssett. De fleste av effektene hun nevner blir nemlig sjelden eller aldri brukt bevisst i folkemusikk / «kvedarstil», så som «growls» «distortions»; ulike typer skrik, bevisst bruk av luft eller «knirk» på stemmen, bevisst bruk av vibrato som effekt («hammervibrato») osv. I den grad mine kilder har luft på stemmen eller høres knirkete ut, tror jeg det er utilsiktet. Ingen av dem var helt unge da opptakene ble gjort, og disse elementene er ikke regna som noen typisk stilmarkør hvis man konsulterer «velkjende sanningar» omkring kveding!

Vibrato er et trekk hos både unge og gamle sangere som kan oppstå når man ikke anstrenger seg for å unngå den; den kommer gjerne fra bevegelse i støttemuskulaturen. I min egen opplæringsprosess lærte jeg at dette kaltes «diafragma-vibrato», altså en vibrato som ikke er bevegelser mellom to ulike toner, men som kommer fra dirring i musklene. Diafragma er det medisinske navnet på mellomgulvsmuskelen. Den er sentral for det intra-abdominale trykket som stabiliserer luftstrømmen ut av lungene; «støtten».

Sanglærere med den klassiske utdannelsen kunne da si at de hørte «riktig» muskelbruk, man kunne høre av denne vibratotypen at de ønskede muskler var i aktivitet. Kraftmuskler er ikke skapt for langvarig statisk arbeid, og kompenserer ved å dirre, men det ansåes ikke som et problem i seg selv. Dersom noen av mine kilder synger med vibrato kan det dermed ha flere årsaker enn at vibrato er en ønsket effekt hos dem – det kan like gjerne være utilsiktet: «riktig» støttebruk gir vibrato, og svake støttemuskler ved høy alder kan for så vidt også skape vibrato på stemmen: luftstrømmen er varierende eller ustabil.

4.2. Musikalske parametre

Å beskrive elementer i den enkeltes utsmykking er lettere – generelle musikalske uttrykk som triller, forslag og glissando kan brukes. Men det kan også bli behov for å presisere nærmere, for eksempel hva slags type trille; eller for å finne nye termer for utsmykkingsselementer som ikke har noe presist navn i generell musikkteori.

Folkemusikkens eget begrepsapparat kan taes i bruk, uten at disse kan sies å være allment kjente. En rask oversikt kommer her:

Kvedar Øyonn Groven Myhren bruker ordet «tjønge» om en praltrille/trillefigur som beveger seg både over og under «hovedtonen». Hun kaller det å «kløyve tonen» når sangeren antesiperer neste tone og foregriper den før taktslaget. (Myhren, 2004)

I læreboka Fanitullen brukes ordet «likring» om en type vedvarende forsiring i hardingfeleslåtter. Det skal bety raske ornamentiske bevegelser opp og ned mellom en hovedtone og en «likringstone». (Aksdal/Nyhus 1993:359)

Kvedar og instruktør Anne Kleivset siterer sin tidligere læremester Ragnar Vigdal når hun bruker visse uttrykk: en «bøyg» er noe som likner glissando – det betegner en begrenset glisserende bevegelse gjerne som innledning til en frase, der man glir opp til første tone. En annen forsiring kalles «slag»; dette er en kjapp praltrille som ikke innebærer besøk hos mer enn én annen tone. Vigdal skal dessuten ha brukt ordet «trinn» om en bevegelse som lar sangeren stoppe innom flere toner på veien mot neste «hovedtone». (Kleivset, 2008).

Agnes Buen Garnås anvender ordet krullar som en generell term for alt som har med ornamentikk å gjøre. (Garnås 1992) I dette notevedlegget har jeg lagt en oversikt over ulike forsiringsmåter i folkelig sang. Jeg har også nevnt noen folkelige termer de også kalles ved, i de tilfellene der det finnes.

4.2.1

Forsiringene i norsk kveding

Øyonn Groven Myhren 2003
samt utfyllende notater ved
Sigrid Randers-Pehrson

I utføres som: II utføres som: eller:
- kalles å "kløyve tonen" forslag nedenfra eller ovenfra

6 III utføres som: 3 IV utføres som: eller:
- kalles "slag" - kalles "likring", dvs en trille som vedvarer

11 V utføres som: VI utføres som:
- kalles "tjønge", trillen er innom tonen over og under Ulike kombinasjoner, f eks et forslag som trilles

15 VI utføres som: 1/2 VII utføres som: VIII utføres som:
Forsiring henta fra felespill Avfrasering fra bl a lokk Gjennomgangstoner

4.3. Transkripsjon som redskap

Holdninga til transkripsjon har endra seg etter som holdninga til musikken har endra seg over tid. Over kunne vi se at mange tidlige tiders samlere gjorde seg anstrengelser for å gjengi den reine melodilinja og utelate f eks ornamentikk. Det synes som om holdninga var at melodien var fedrenerven, mens framføringspraksisen var samtidas «forsøpling» av fortidas skatter. Og om ikke forsøpling, så i alle fall påvirkning – en påvirkning som var uønska fordi den ikke var gammel, i samlerens øyne. I ettertid ser vi kanskje at det motsatte kan være like rett: melodier og tekster kommer og går, men utøvernes framføringsstil er det som knytter dem til folkemusikken?

Jeg legger ved transkripsjoner av noen viser. I noen av tilfellene har jeg ikke transkribert dem sjøl, men heller lytta og kontrollert visa opp mot det jeg ser på noten. Hvis jeg har ment at noe kan tolkes annerledes enn det nedskriveren mener, har jeg kommentert det.

Grunnene til å transkribere folkemusikk eller annen gehørstradert musikk er flere. Ens egne hovedgrunner til å gjøre transkripsjonen, vil også prege forma og detaljnivået: er det som en huskelapp for en musiker, trengs det andre detaljer enn om det er som en dokumentasjon til et arkiv.

Jeg har transkribert i et forsøk på å synliggjøre det som har kort varighet i tid, slik at det kan leses flere ganger, fordøyes og forstås. Men i min iver etter å kartlegge alt som er der, merker jeg at jeg samtidig slår beina under samme prosjekt: jeg må gjøre valg og utelatelser der noe er tvetydig, og det jeg skriver kan være feiltolkninger – og dermed bli opphav til ny utbredelse av samme feil når andre leser min nedskrift.

Et konkret eksempel er de sangene som har mange vers, og kanskje med tekst som ikke helt klaffer i melodians metrikk. Flere av kildene har alternative melodilinjer, fordi teksten krever det. Når man skriver ned bare ett eller to vers «fryser» melodien i forma, og det blir ikke synlig hvor plastisk den faktisk behandles av kildene.

4.3.1 utfordringer og variabler

Transkripsjon som redskap i studiet av norsk kveding gir oss to kategorier av utfordringer: dem man møter i selve arbeidsprosessen, i tillegg til selve overbygningen for arbeidet; nemlig *hvorfor* gjør man transkripsjoner?

I prosessen er det flere variabler å ta hensyn til; noen er av konkret og teknisk karakter: hva hører man og hvor tydelig hører man det? Selv om man ikke plages av støy eller svakt signal, møter man utfordringer: musikernes stil og tradisjon inneholder elementer som

kunstmusikken ikke har noen dekkende symboler for. Det verktøyet man bruker til å skrive ned musikken er tilpasset en bestemt tradisjons behov og dermed mindre egnet til å lage en god representasjon av andre musikktradisjoner, altså kan det gjøre musikken fattigere. (Winkler 1997) For bare de elementene som er mulig å vise via transkripsjon blir synlig på arket: tonehøyde, toneverdier og tekstplassering, ikke klang, karakter og stil. Sangerens glidetoner lar seg kanskje ikke representere ved hjelp av vanlige notehoder, intonasjonen passer heller ikke helt mellom notelinjene. Hvordan skal dette *komme til uttrykk* på notearket?

Vårt eget musikalske univers gjør også at man kan lure: skriver man det man hører, eller det man venter å høre? Jeg må «lytte gjennom» tvilen som oppstår idet utøveren ikke lenger er på høyden teknisk: gamle mennesker, uklar eller skjelvende sang; til og med motvillige (!) utøvere kan man møte når man prøver å tilegne seg kveding. Har man opptak av at utøveren synger samme vers flere ganger er det lettere å tolke hva det uklare partiet er tenkt å være, men mange ganger har jeg tolket en tone hit eller dit ut i fra hva jeg syns passet inn i melodien. Med andre ord blir mitt personlige musikalske univers en viktig påvirkning, min egen forventning om melodien er med på å omforme den – selv om jeg opprinnelig har til hensikt å lære meg en tradisjon med nærmest museal lojalitet til stoffet!

4.4. Kommentarer til transkripsjonsprosessen

Og gjennom det hele er nedskriverens hodebry: hvor nøye skal man være? Er detaljene vesentlige for transkripsjonen? Her møter vi på et sentralt spørsmål: viktigheten avhenger av bruken. Spørsmålet om bruksområde er ikke bare aktuelt å stille i forbindelse med detaljnivå. Spørsmålet er i det hele tatt med oss fra det øyeblikket vi bestemmer oss for å transkribere. Eksempelvis: i noen av nedtegnelsene mine har jeg måttet innføre nye fortegn som likner tegnene # eller b, men med piler opp og ned – de betyr dermed at tonen synges med et slags #, men litt dypere, eller med en slags b, men litt høyere. På denne måten er det ingenting i veien for å notere meget detaljert også mikrotonale sprang, og likeledes lage nye rytmesymboler basert på de gamle med faner og punkteringer.

Dermed kan musikken representeres så nøyaktig at en øvet sanger kan gjenskape den. Men i

gehørtraderte musikktradisjoner er andre spørsmål også viktige: Skal transkripsjonen fryse en bestemt framføring, skal den brukes til innlæring, eller skal den dokumentere en stil som ikke er kjent for leseren? Musikkens vesen fanges uansett bare i klingende lyd. Man skiller også mellom deskriptiv og preskriptiv transkripsjon; altså noter som dokumenterer hva som skjer, eller noter som instruksjon til den som skal spille.

I mitt tradisjonsområde må jeg ofte stole på transkripsjoner fordi verken levende kilder eller opptak finnes om jeg vil lære meg en bestemt sang. Da er det viktig at jeg kjenner til tradisjonen som er forsøkt nedtegna, og at jeg dessuten har et visst kjennskap til *samlerens* musikalske univers. Når jeg dekodeer en note som er nedtegna av Catharinus Elling, vet jeg at Elling ikke hadde samme standpunkter omkring «svevende» tonalitet som dagens forskere har. Han kunne f.eks. velge å moderere sangernes tonehøyder og mente at dette var å korrigere melodien. Når jeg dekodeer en note fra Ole Tobias Olsen vet jeg at han hadde som mål å skrelle vekk ornamentikk for å finne det han så på som «melodistammen».

Men gjennom lytting får jeg mulighet for å sammenholde noteskjelettet med det jeg vet om stil og framføringspraksis i området. Syntesen av kunnskap; altså det nedskrevne og det stilhermende, lar meg framføre sangen på en måte som klinger stilriktig. Men bruker man en svært detaljert notasjon, er det med på å vanskeliggjøre innlæringa av stoffet. I lesningen blir jeg uavlatelig påmint om at jeg trenger å høre lyden for å skjønne det samleren har prøvd å vise. Stilforståelse læres ikke via skrift.

Men transkripsjon kan også brukes som tydeliggjøring og visuell forklaring som styrker forståelsen av det man hører, hvis man også har lydskuttet tilgjengelig. En deskriptiv nedtegnelse kan være hvor detaljert som helst, dersom målet er å hjelpe lytteren. Selv om den inneholder elementer som ikke kan høres ved første gjennomlytting, er den med på å skjerpe sansene i forhold til hva man lytter etter. Og det musikalske utbyttet av transkripsjonsprosessen er viktig poeng, prosessen i seg selv er lærerik. Transkripsjon krever nitid lytting, gjentakelse og fortolkning for å omforme lyd til skrift. Denne langsomme fordypningen gir et meget intimt kjennskap til det enkelte musikkstykke, og over tid også en større forståelse av musikkformen.

5 ANALYSEN

5.1

Om utøverne og deres fellestrekk

Jeg har valgt utøvere fra Nordland og Troms. Med unntak av to sangere (Kitty Toften og Kristian Teodor Olsen, som var i familie) kjenner jeg ikke til at det skal ha vært noen kontakt internt mellom noen av partene, at de skal ha f.eks. lært hos hverandre el.l. Men noen av dem kan ha hørt hverandres sang – Svend Sneffjelddaa sang inn viser for NRK på 1950-tallet, som muligens kan ha blitt spilt på f.eks. folkemusikktimen, og Edvard Ruud spilte inn en plate som ble utgitt og som ofte ble kringkasta på 1960- og 70-tallet.

Men utover dette kan jeg ikke påstå eller anta at deres syngestil i utgangspunktet skal ha noen fellestrekk – om man da ikke ser for seg at de deler en tradisjon eller er del av samme musikalske «dialekt». Det vil være for omfattende i denne omgang å trekke noen konklusjoner om «nordnorsk» syngemåte, men ved gjennomlytting kan man kanskje isolere enkeltelementer som mange av utøverne deler?

Bodil Haug problematiserer en «dialekttankegang» i vokalmusikken. Ho mener det eksisterer en holdning om at musikalske dialekter er hørbare også i vokalmusikken, men synes likevel ikke det er åpenbart å se hvordan disse dialektene skiller seg fra hverandre. Kildenes individuelle stil; samt språk, kirkesamfunn, organisasjonsliv, repertoartyper og arkivarbeid også må tas med i vurderinga når man trekker opp skillelinjer – like mye som konkret geografisk tilhørighet. (Haug, 2005).

Jeg vil prøve å avstå fra generelle konklusjoner etter lytting til mine kilder – ellers ville jeg ha måttet ta for meg et «kontrollområde» også; og undersøke hvordan utøvere fra de to områdene skiller seg fra hverandre. Men jeg vil uansett gi noen konklusjoner om, eller beskrivelser av, akkurat *mine kilder* og deres sang. Jeg vil utdype litt mer om det problematiske i distrikts- og dialektsspørsmålet under neste punkt.

5.2

Om utøvernes tilknytning til folkemusikken

Kildene mine har sunget inn sine viser under en generell forståelse av hvilket repertoar samlere ønska seg. Prosessen i forkant av hver opptakssituasjon har jeg ikke mulighet for å finne noe særlig stoff om, men ut i fra kommentarer på selve opptaket og den smule tilleggsinfo jeg har pådratt meg da jeg fikk tak i de ulike opptakene, virker det ganske klart at kildene har skjønnet hvilket oppdrag de hadde.

Myklebusts opptaksreiser i Norge med NRK-bilen trenger ingen nærmere presentasjon, og hans utvalg av kilder er gjort for å få bredest mulig resultat. Herifra stammer opptakene med Ludvig Angermo, Anna Dunderland og Svend Snefjelddaa. Edvard Ruud var selv opptatt av folkemusikkformidling, innsamling og dokumentasjon, og hans utgivelser er gjort med det samme for øye. Kitty Toften og Kristian T. Olsen ble dokumentert av et familiemedlem, som seinere ga meg opptakene, og i samtalen ble det klart at begge kilder var oppmersomme på hvilket repertoar man ønska av dem. Judith Jakobsens vise ble sunget inn for Ola Graff etter at hun hadde hørt en konsertvariant, og ville dele sin lokale form med Graff. Hvorvidt de alle brukte begrepet «folkemusikk» om sangene de selv sang, veit jeg ikke, og det er heller ikke viktig. De framførte et tradisjonsrepertoar og var oppmerksomme på at stoffet ble dokumentert nettopp på grunn av tradisjonen og visenes alder.

I kappleiker og organisasjonsmiljø er det et uttalt mål at deltakerne skal framføre musikk som hører til de eldste musikkformene i deres tradisjonsområde. For eksempel sier vedtektene til Landslaget for Spelemenn i sin §2: «Landslaget for Spelemenn skal arbeide for å halde levande norske folkemusikk- og dansetradisjonar. Arbeidet skal fyrst og fremst vera dei eldste folkemusikk- og danseformene som det er tradisjon for i kvart distrikt.».

Men her er det flere begreper som trenger avgrensing. Hva er for eksempel et distrikt? Hvor begynner og slutter det «tradisjonsområdet» som mine kilder er del av? Det kan problematiseres uendelig, der mye spiller inn: enkeltpersoners familietradisjon og flytting, tradisjonelle frakteveier og fjelloverganger og så vidare. Som i felemusikken: når slutter

gudbrandsdalsspillet og lar vestlandsspillet tar over? Og hvilket detaljnivå skal man operere på, om det er skilnad mellom Voss og Hardanger, så er det kanskje også mellom Vossevangen og Vossestrand? (Kvifte, 2007) Per Åsmund Omholt stiller spørsmålet: «Kan tradisjonsområder sies å være objektive størrelser, eller er de resultater av ulike nivå av sosial eller ideologisk konstruksjon?» (Omholt 2006). Jeg har ikke kunnet isolere Vesterålen som tradisjonsområde, og har heller aldri hørt om det hos noen andre. Til nød nevnes Lofoten og Vesterålen i lag, men helst hele fylket eller hele Nord-Norge.

Man kan også problematisere hva som er de eldste formene i det aktuelle distriktet. Å dokumentere alder på et levende kulturuttrykk er ikke enkelt. Er det de formene som finnes i arkivene, og på de eldste notene? Det er mange utøvere som lærer den veien, jeg gjør det til dels sjøl, men da lærer jeg meg musikk fra en brutt tradisjon. Hvis stoffet «bør» være fra en levende tradisjonslinje, må det bety det stoffet de eldste utøverne framfører. Men Herdis Lien hevder at eldre utøvere ikke ser noe poeng i å stille opp på kappleik lenger: «(...) med deira syngemåte når dei likevel ikkje fram. Samstundes meiner dei at det er den syngemåten dei sjølve representerer som er den rette (...)» (Lien 2001/II)

Mine kilder skulle være godt kvalifiserte til å representere den eldste folkemusikkformen i mitt distrikt, dersom vi holder oss til at Nord-Norge er distriktet, og at utøverne hører til en eldre generasjon – men de bruker ikke mange «velkjende sanningar» i sin syngestil likevel! Jeg vurderer ingen av dem til å synge verken «pressa» eller «nasalt», og når det gjelder ornamentene er det bare én kilde som i ekstrem grad framviser dette – de andre synger med diskrete forsiringer.

I tonaliteten er det ikke alle utøverne som «svever», og de som gjør, bruker det ikke på alle sangene. Så det er fristende å feilsitere Omholt: «Kan stilelementer sies å være objektive størrelser, eller er de resultater av ulike nivå av sosial eller ideologisk konstruksjon?» Som i Liens og Espelands konklusjon fristes jeg til å se på «kvedarstil» som sin egen sjanger – bygd på eldre utøvers sang, men ikke som kopi av den. Derfor er det befriende å tre et skritt tilbake og lytte lenge og nøye på noen utvalgte utøvere. De små, diskrete trekkene som skiller deres sang fra «klassisk» eller «pop»-sang er der, men springer ikke i øret med det samme.

5.3.

Sangerne og sangene deres

Jeg har valgt ulike typer viser og sanger fra mine kilder; det sprer seg over barnesanger / voggeviser, småstubber og vers, salmetoner, ballader og andre visetyper. En kilde er representert ved et kjøkemestervers. Dersom hypotesen er at ulike deler av repertoaret vil ha sin egenart, kan det etterprøves nå – og dersom hypotesen er at repertoarvalget er nøytralt, mens enkeltutøverens personlige stil spiller mer rolle, kan det også undersøkes.

5.4.

Edvard Jentoft Ruud, Elgsnes, Troms:

«Kallen og staven» («Førr en trillan trå»)⁵

Kal - len han skul - le til møl - na gå, førr en tril - lan trå, førr en beis - kan brå,
5 fekk han sjå kor is - en lå, en tril - lan trå, en
8 beis - kan brå, førr tril - lan ligg ut - i tra - ra - ro.
11 1.linje - variasjon
Kal - len han skul - le til møl - na gå, førr en tril - lan trå, førr en beis - kan brå...
15 1.linje - variasjon
Kal - len han skul - le til møl - na gå, førr en tril - lan trå, førr en beis - kan brå...

Dette er to ulike innspillinger av en skjemballade som mange steder kalles «Torsteinvisa». Flere innspillinger finnes av denne visa med Ruud. Vanligvis velger han «overdrive»-funksjon, men denne visa har et stort toneomfang, så han oktaverer melodien der den går for dypt, og synger derfor i den mykere «curbing»-funksjonen i de høyeste partiene. I

5 CD-vedlegg, lydspor 5 og 6

lydeksempelen er noe av dialogen mellom Ruud og samleren blitt med, og han er ganske klar i å hjemfeste visa til Andøya. En av de levende kildene fra Andøya, som jeg har møtt og som har denne visa i sin familietradisjon, heter Tormod Nordeng. Han har ved flere anledninger sunget både denne og en annen melodivariant for meg, etter sin far Antonius Nordeng. Stemmebruks- og stilmessig er det liten tvil om at Nordeng og Ruud ligger tett opp mot hverandre, og fortsatt har Nordeng (han er 88 år i skrivende stund!) den umiddelbare og klare «overdrive»-klangen som også Ruud demonstrerer her.

«O at jeg vel var kommet hjem»⁶

O, at jeg vel var kom-met hjem fra dis-se ør-ken-ens hyt - ter! O var jeg lyk-ke-lig

6 nådd dit frem hvor jeg min vand-rings-stav byt - ter. Sta-ven og sver-det leg-ges ned,

11 pal - men jeg får i de - res sted. O, hvor jeg stun - der der - ef - ter!

Salmetone. Ruud gjør en betydelig fortolkningsinnsats både når han synger skjemteviser og salmetoner; blant annet i måten han varierer dynamikken på. I valg av funksjon brukes ikke bare «overdrive», han har også innslag av «neutral» i de svake partiene. Han synger salmetonen med en del ornamentering i form av forslag og glissandi, og lar også teksten påvirke hans sanglige valg. Noen ord får ekstra vekt (gis mer tid eller synges sterkere) i hans fraserings dersom de er sentrale for innholdet.

Min notenedskrift kan problematiseres en del – blant annet har jeg ikke gitt uttrykk for all ornamentikken. Den er diskret, men en integrert del av hans syngemåte, og varierer fra vers til vers. Også Ruuds sesurer og fermater befinner seg på ulike taktslag avhengig av hva teksten sier i de ulike versa, så dette har jeg heller ikke prøvd å gi noe skriftlig uttrykk.

6 CD-vedlegg, lydspor 7

«Den vonde kjerringa» («Første natta vi låg i lag»)⁷

Førs - te nat - ta vi låg i - lag, då kjøs - tes vi og klap - pa,
 ain - ner nat - ta vi låg i - lag då slåss vi som hund og kat - ta. Og
 ikk - je har æ nat - ta ro og ikk - je har æ dag - en god forr
 kjer - rin - ga mi! Så tok æ mæg en hest og
 vil - le te pres - ten ri - a. Kjer - rin - ga ho tok ei forr - sar - va merr, og så
 kom ho i sa - me ti - a! Og ikk - je har æ nat - ta ro og
 ikk - je har æ dag - en god, forr kjer - rin - ga mi!

Skjemteballade, kjent fra mange landsdeler under titler som «Itte har jeg dagen go» eller «Kjerringa på havsens botn». Også i denne visa avslører Edvard Ruud et komisk talent, og visa har nesten to alternative melodier – fra det 3. verset (der mannen ror avgårde i båt) er førstelinja veldig ulik den melodilinja Ruud synger i vers 1 og 2. Jeg har valgt å notere vers 1 og 3 for å vise ulikhetene. Han tilpasser også melodien til antall stavelser i teksten. Dette belyser vel godt hvorfor det er mye vi ikke vet om balladene som våre samlere tegna ned eller gjorde opptak av for noen år siden. Om bare første vers er dokumentert, kan det bli vanskelig å synge visa fra et tekstark.

⁷ CD-vedlegg, lydspor 8

«Lusa sat på sengestolp»⁸

Lu - sa sat på sen - ge - stolp med si - ne fot - ter små. Ho
3 snak - ka då med kok - ken: "Å, min-nes du i fjor? Kor mang ein her - lig rett eg
6 av ditt kjøtt fekk pil - le og av blo - det drakk meg mett!"

Ruud kaller denne for et stev. Strengt tatt har den ikke stevform, men er en småstubb med fire linjer. Han behandler den som et seriøst musikkstykke, men teksten er komisk ment, og den melodramatiske framføringa forsterker dette!

«Haugbonden»⁹

"Hus - ke du ik - kje på Fol - la då, då mas - tra di sprang ut - ut spor - ra, då
5 skor - da æ mast - ra med ryg - gen min, (og då fekk æg vank op - pi lår - an.)
(ja då var æ ik - kje så vei - la.)
9 Rid - er du førr bon - den sjølv førr-di haug - bon-den dan - sa på rem - man!

8 CD-vedlegg, lydspor 9

9 CD-vedlegg, lydspor 10

«Lagje og Jon»¹⁰

Han Lag - je han tjen - te i kon - gens ___ gård i

3
tret - ten ___ må - na og der - tel ett år. "Du har tjent trutt, du" sa'n Jo. "Ja,

6
om det skal kos - te mæ rau - dan gull, æ skal ha henn'," sa han Jo.

Begge disse over er ballader, og begge finnes i andre deler av Norge. Den ene kalles ofte for «Herr Lave og herr Jo», mens den andre går under navnet «Haugbonden» eller «Det var den heilage joleftas kveld». Typisk for Edvard Ruud her er fortsatt klangen, samt hans særegne rytmikk – fram mot refrengene har han alltid accellerandi. Begge visene har rytmiske utsving, med bevisste accelerandi/ritardandi. I hvert omkved har «Lagje og Jon» en talereplikk som legges i munnen på en av figurene i teksten, og Ruud framfører disse med dramatisk overskudd og komikk.

Jeg har valgt å sette noe av teksten til «Haugbonden» i parentes: Ruud synger som det står i samleren Hans Eidnes' note med tekstark, og det kan virke som at to vers er sammenblanda. Vi får nemlig noen litt unaturlige rimord: «sporra – veila», «feila – låran». Både i rimord og innhold ser jeg det som sannsynlig at den opprinnelige kilden har blandet sammen versene, og at det egentlig skal være «sporra – låran», «feila – veila». (Det er haugbonden som forteller husfolket om hjelpen han har gitt bonden oppgjennom tida, blant annet under vanskelige forhold til skips over havstykket Folla. Å «skorde mastra» betyr å støtte den opp. Å være «veila» betyr å være svak, og haugbonden forteller egentlig om ganske store bragder han har gjort i usynlig tilstand.)

10 CD-vedlegg, lydspor 11

«Kråka sat på garitinn»

Krå - ka sat på gard - i - tind, såg ho seg-gel i ves - ta - vind, såg ho skip i

6
ha - vet gå, nok - ken sto - re, nok - ken små. Hei, løs - tig ves - ta - vind, så

11
seg - la vi ut, så seg - la vi inn, tel vi i mor - ra når far din.

15
Tra la la la la, tra la la la la, tra ra ra ra.

MM ♩ = 100

Kråka satt på gari-tind, såg ho segl i vesta - vind,

såg ho skip i havet går, nokken stor og nokken små.

Hei, løst i vesta - vind, så segle vi ut så segle vi inn,

til vi i morra når far din. // Tra-la-la-la-la tra-la-la-la-

la tra - la - la - la - la //

Bånsull. Her har jeg lagt ved både min egen transkripsjon (øverst) og den notasjonen som Sven Nyhus har gjort (nederst; fra Aksdal/Nyhus 1993:208). I lydeksempelet¹¹ synges den jeg har skrevet ned, mens Nyhus åpenbart har hørt en annen variant. Når det finnes så pass ulike versjoner, er det nærliggende å tenke at Ruud har hatt en helt tradisjon under huden og en improvisatorisk tilnærming til bånsullene. Det betyr at han omformer melodimaterialet. Mens han har rammen klar og ganske lik i begge formene, er melodiføringen ganske ulik. Edvard Ruud hadde et stort familierepertoar. Han ga ut folkemusikk på LP og har hatt en viss status som kilde og autoritet på området. Han har i flere av visene en leken stil, tradisjonell ornamentikk, og stor variasjon i klang og rytme.

5.5

Judith Jakobsen , Kvaløysletta, Troms

«Herr Ole»¹²

Herr O - le han tjen - te i kong - ens gård, han
 Så fikk han et brev i fra Ro - sen - lund, som
 tjen - te kun for kle - der og for fø - de. Å å, hå å, tra
 mel - der at hans kjæ - re - ste er dø - de. Å hå å, tra
 la la la la la, han tjen - te kun for kle - der og for fø - de.
 la la la la la, som mel - der at hans kjæ - re - ste er dø - de.

Ballade. Judith Jakobsen synger i «neutral funksjon». Jakobsen har eksempler på rytmisk variasjon (ritardandi/accelerandi) og ornamentering (glissandi). Ho improviserer også; refrenget endrer seg underveis. I Ola Graffs nedtegnelse er bare en av måtene notert:

Å - å, hå - hå

utføres også som:

Å å, hå hå

¹¹ CD-vedlegg, lydspor 12

¹² CD-vedlegg, lydspor 23B (fra 1'30")

5.6

Kristian Teodor Olsen, Hadsel, Nordland

«Der var en konge i Østerdal»¹³

Der var en kon - ge i Øs-ter-dal, hans navn var Ha - gen den
 kjek - ke Han had-de kjem - per for - u - ten tal, som
 var mo - dig' og ster - ke Blant an - net han had - de i
 all sin stund en dat - ter som nev-nes i al - les munn
 For ho Ragn-hild den fag - re.

Ballade. Transkripsjonen er originalt gjort av Skjalg Bjørstad. Kristian T. Olsen har et helt utvalg av variasjoner i frasering og foredrag, og en svært gjennomtenkt jobb gjøres i forhold til tekstuttale. De dramatiske høydepunkt i visa forsterkes ved hans framførelse. Typisk for Olsen er overdrive-funksjonen, variert melodilinje, personlig utformet rytmikk (rallentandi), ornamentering og tonalitet. Det siste gjelder ett bestemt sted i visa, der jeg tolker han dithen at han synger et halvhøyt intervall, her markert med «senket kryss»:

Blant an - net han had - de i all sin stund

Igjen ser man at transkripsjon gir et veldig forenkla bilde av hva som synges. Å skrive ned ett eneste vers og «hogge det i stein» yter ikke resten av visa rettferdighet, og i Olsens tilfelle hører man at han tilpasser teksten nesten individuelt, vers for vers, slik at tekst og melodi får en helhet. Noe av det tonale er også «tolkbart», som nevnt. Omkvedet varieres melodisk en hel del, selv om teksten er den samme hver gang. Formmessig er visa en firelinjet ballade, slik jeg klarer å klassifisere den, men med sterkt litterære trekk. Det er vanskelig å si hvilket opphav den har, og om ballade-kategorien dekker denne typen viser.

5.7

Kitty Toften, Hadsel/Øksnes, Nordland

«Drag han ut»¹⁴

"Drag han ut" sa han Knut, rod - de mens han or - ka

"Ro i land" sa Gull - brand, Kom ik - kje opp før

fjæ - ra va flo, men då va møl - ja stork - na.

«Killebukken, lammet mitt»¹⁵

Kil - le - buk - ken, lam - met mitt, skjønt det of - te går tungt og stritt,

opp - ef - ter slet - te fjel - let, følg nu vak - kert din bjel - le.

14 CD-vedlegg, lydspor 14

15 CD-vedlegg, lydspor 15

«Vesle-Hanses eventyr»¹⁶



"Vin - te - ren er kom - men. Se hvor hvit den ly - ser!
Hu - te - tu! min bes - te - mor hun sit - ter nu og fry - ser.
Jeg må gå i sko - gen, fin - ne kvist og kvas der - for.
Hun jo meg så titt hos seg har var - met ved sitt hjer - te."

Toften synger i «curbing» og litt i «neutral» funksjon, ornamenterer litt med glissandi og synger med en talenær uttale. Kitty Toften har en varm stemme og et intimt uttrykk som oppleves tett knytta til repertoaret, nemlig bårsuller og voggeviser. Formmessig og melodimessig er alle visene lette å få oversikt over, men i tekst har de litt varierende opphav. To av visene er typiske folkelige viser, både i tekst og melodi («Drag han ut» og «Alle mann hadde fota»), de to øvrige har et litterært preg og kommer fra kjente forfattere. Men de synges på det jeg oppfatter som tradisjonelle melodier.

Toften uttrykker at hun ikke har hørt melodien på «Killebukken» fra noen andre enn sin egen kilde, og jeg må bare underskrive på dette. Jeg synger den fra tid til annen for publikum, men har ennå ikke fått noen rapport om at tonen er kjent. Jeg har heller ikke opplevd at noen andre kjente visa «Drag han ut», eller kunne noen beslekta former av den. Kitty Toftens sang er dermed interessant; om ikke som forbilde for en ekstrem «kvedarstil», men fordi ho har sitt unike repertoar.

16 CD-vedlegg, lydspor 16

«Alle mann hadde fota»¹⁷

Al - le mann had - de fo - ta, min mann had - de in - gen

Tok æ mæ bjør - ke - ro - ta, gjor - de mann min fo - ta.

Min mann dan - sa fram, ro - te - fo - ta had - de han,

lik - så vel som en an - na mann. Min mann had - de fo - ta.

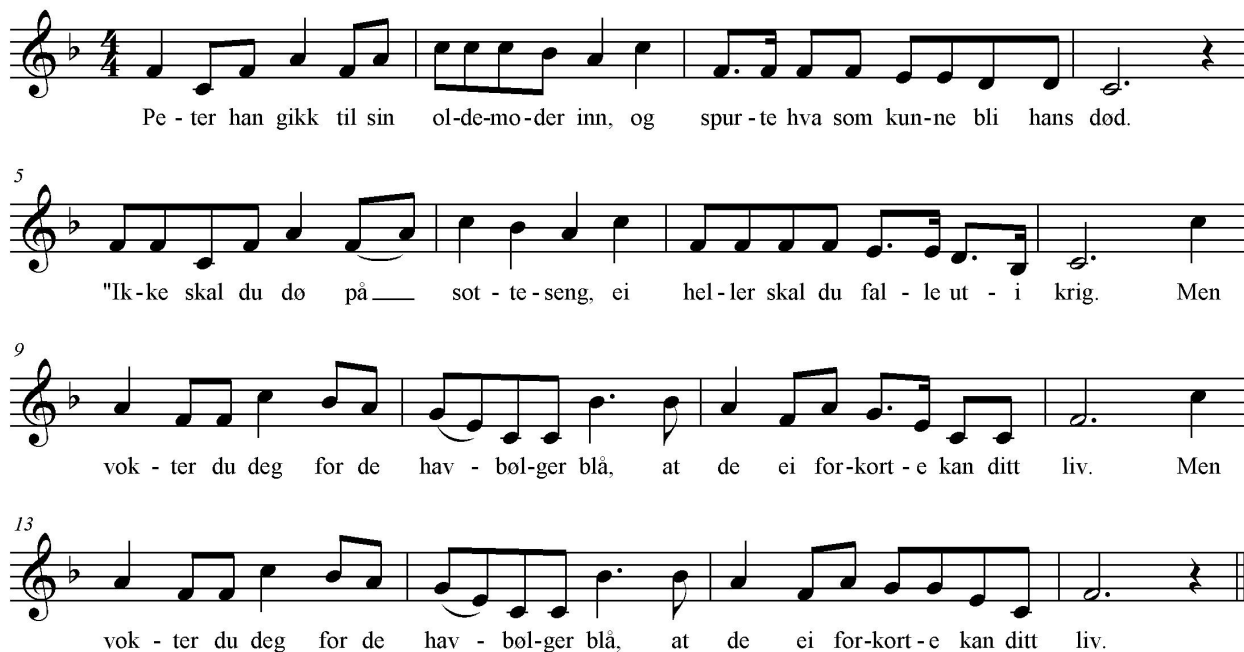
Den skjemtende visa «Alle mann hadde fota» er kjent i ulike varianter, men oftest med en melodi som ligner sterkt på denne. Toftens versjon har ei linje mer enn de fleste variantene jeg har hørt, etterslengen «Min mann hadde fota» og skiller seg ut på den måten. Ellers er temaet velkjent; jeg har hørt varianter også fra Danmark der en stakkars mann til slutt bare består av reservedeler på rim!

Denne kilden hører ikke til blant de eksentriske eksemplene, men synger viser som også en uøvd lytter vil klare å plukke opp fra innspillingen. Jeg synes det er like vesentlig å ha med de mer «vanlige» sangerne; både fordi stoffet er tilgjengelig for lytteren, og fordi både det enkle og det kompliserte er deler av den musikalske virkeligheten i nordnorsk folkelig sang. Som over, det er nettopp mangfoldet av stiler som er stilkjennetegnet!

17 CD-vedlegg, lydspor 17

5.8

Svend Snefjeldaa, Mo, Nordland

«Herr Peters sjøreise»¹⁸


Pe - ter han gikk til sin ol-de-mo-der inn, og spur - te hva som kun-ne bli hans død.

5 "Ik-ke skal du dø på sot - te-seng, ei hel-ler skal du fal - le ut - i krig. Men

9 vok - ter du deg for de hav - bøl-ger blå, at de ei for-kort - e kan ditt liv. Men

13 vok - ter du deg for de hav - bøl-ger blå, at de ei for-kort - e kan ditt liv.

Ballade.

Melodien kan minne om en svensk variant, og samkvem med Sverige har jo folk hatt på Helgeland. Snefjeldaa synger mest i «curbing» med litt «twang» og har en del ornamentering, glissandi og stor variasjonsrikdom i framføringene sine.

Snefjeldaa har alderdommelig tonalitet i mange av sine sanger, og holder gjerne et langsomt tempo. Formmessig er sangene hans lett gjenkjennelige, han bruker tekst fra kjente diktere – den mest unike visa hans er vel balladen om herr Peter. Snefjeldaa lar seg greitt transkribere – det synges klart og rytmisk, og med hans stødige stemmekvalitet blir det få tvilstilfeller i notasjonen.

18 CD-vedlegg, lydspor 18

«Den norske dalevise»¹⁹

Fjeld - byg - den ak - ter på ti - den, om vint - ren når da - gen er li - den,
5 ta - ger han sin oks på nak - ken i bak - ken, går i dy - ben sne,
8 opp til len - der - ne, fin - ner seg et tre, kro - ket til at se, byg - ger der - av mei - e som
12 plei - e bru - kes un - der sle - de på vei - e.
15 Seks - ring - er, ått - ring - er lan - ge, år - er og ø - se - kar man - ge, det
19 vet han vel å la - ge og ma - ke, tof - te, til - je, plikt, mast og an - det slikt,
23 som er bru - ke - ligt i en sjo - manns strid, det sel - ger han for smel - den for
26 fel - den, be - ta - ler dem med fis - ken på hjel - den.

Denne må vel kunne kalles en bygdevise. Det var faktisk den eneste teksten Petter Dass fikk utgitt i sin levetid. Jeg har valgt å legge ved transkripsjon av to vers, fordi Sneffeldaa varierer formen: han setter noen ekstra toner i takt 6 der teksten krever det. Originalteksten skal sannsynligvis synges «ta'r han øks på nakken, i bakken» og ville i så fall ha passet inn i samme form som vers 2. Men sangeren lar tilpasningen skje nesten uten at vi merker det, og den rytmiske omformingen fra de fleste andre versjoner av denne visa er tydelig – og ganske elegant løst.

19 CD-vedlegg, lydspor 19

«Nu rinder solen opp av østerlide»²⁰

Nu rin-der sol-en opp av — øst-er - li - de. For - gyl-ler klip-pens topp,
7 og — ber-gets si - de. Vær glad min sjel, og la din stem-me klin - ge.
13 Stig opp fra jor-dens bo og deg med takk og tro til — him-len svin - ge.

«Nu solen går ned»²¹

Nu so - len går ned, Og af - te - nen bre - der på
jor - den sin fred, Små - fug - le - ne fly - ve til
re - der - ne hen, Og bloms - ten har luk - ket sitt øy - e i -
gjen. Så — luk - ker mitt hjer - te med lo - ge i lønn En
gu - de - lig bønn, en gu - de - lig bønn.

20 CD-vedlegg, lydspor 20

21 CD-vedlegg, lydspor 21

To salmetoner.

Snefjeldaa er en av de få i mitt materiale som synger med halvhøye intervaller; i salmetonene og i «Dalevisa». Han gjør det forholdsvis konsekvent, og avslører dermed en tilhørighet til en tradisjon der man må anta at «svevende tonalitet» var vanlig eller i alle fall kjent. Jeg har prøvd å finne et system i hvilke toner han plasserer halvhøyt – han har nemlig to varianter av ett og samme intervall i flere viser. I «Den norske dalevise» har jeg valgt å notere alle 7.trinn som halvhøye – de ligner ikke en vanlig høy ledetone opp til grunntonen, og er heller ikke helt konsekvent dype. I salmen «Nu rinder solen opp av østerlide» har jeg funnet et slag system i at det halvhøye 3.trinnet opptrer i visse sekvenser, mens det synges «normalt» lavt (mollters) andre steder. Salmetonen «Nu solen går ned» har to halvhøye trinn, nemlig både 3. og 4. trinn i melodien. Disse varierer også noe, og brukes vekselvis med liten ters og ren kvart.

I teorimaterialet som omhandler toneartsspørsmålet i norsk folkemusikk, har det vært gjort mye forskning. Noen støtter seg til naturtonerekka, andre til visse instrumenters påvirkning, og atter andre mener eldre tonesystemer som f eks kirketoneartene er opphav til den «svevende» tonaliteten i en del av den norske folkemusikken. (Aksdal/Nyhus 1993:342ff)

Jeg synes det er mest fruktbart å se dette som et fenomen uten for mange absolutter, men i vokalmusikken kan det virke som at teorien om «rammeintervallene» (ibid) har en viss gyldighet: bestemte toner i musikkstykket svever aldri, det gjelder grunntone/oktav, sekund og kvint. De øvrige kan forefinnes i ulike versjoner, til og med innen samme sang, og vanligst er det å finne «svevende» ters, kvart og septim. Snefjeldaa's framføringer utfordrer ikke denne teorien ytterligere!

Likevel må jeg innrømme å ha hørt opptak (fra Tromsø Museums samlinger) der kilden starter i e-dur, gjennomfører en enkel formelprega bånsullmelodi og ender deretter opp på tonen ess som siste tone i visa. Jeg tolker dette som at han endrer grunntone underveis, eller har to versjoner av grunntonen! Samme kilde gjør dette på to-tre ulike bånsuller, og har i det øvrige materialet ikke virket som en ustø eller dårlig sanger... så man skal være sparsom med absolutter!

Ludvig Angermo, Nordland

«Kjimeistersong»²²

Vær vel-kom- men, vel-kom- men vår brud-
gom og brud, fra kir- ken Guds tem-pel på jor- den.
Vel-kom- men de an-dre, vår gjest- er så glad
Se, nu er all- ting i sin ord- en - ,
de væ- re - nu fro, til- lyk- ke de fø,
som nu - ek- te - viet - e- re vor - den .

Etter å ha lytta til Angermo er det vel ingen tvil om at disse musikkseksemplene tilhører noe av det mest eksentriske sangstoffet i hele Nord-Norge. Typisk for Angermo er ekstrem grad av ornamentering. Han bruker funksjonen «overdrive», og synger med en individualistisk rytmikk – fermater og rallentandi som understreker teksten i kjimeisterverset. Hans ornamentering består av forslag, gjerne mange på rad; glissandi, triller og gjennomgangstoner.

Man kan spørre seg om denne utøverens ornamentiske stil er helt individualistisk eller om den tilhører en tradisjon – det finnes jo eksempler på at enkeltpersoner blir stående som kilde for tradisjonen i ei viss bygd, men likevel ikke utøver musikken på den måten som de andre i bygda gjør. Men kjimeister betyr kjøkemester, og denne rollen var tidligere en viktig sosial rolle, nesten en institusjon, og bygde på at enkeltpersoner ble anerkjent av samfunnet for sin

²² CD-vedlegg, lydspor 22

kompetanse. Jeg ser på det som helt usannsynlig at denne typen repertoar skal ha blitt sunget så sært uten at det var et ønske fra dem som brukte kjimeisteren; jamfør definisjonen på tradisjonsmusikk: musikken har sin kontrollgruppe som fortsetter overleveringen og dermed utvelgelsen. (Aksdal/Nyhus 1993:9).

Jeg har ikke en gang gjort noe forsøk på å transkribere «Kjimeistersongen» selv. Det fantes allerede et transkripsjonsforsøk gjort av Arnt Bakke, og jeg har støtta meg til det. Bakke mangla noen ord i teksten, eller hadde vanskelig for å tolke dem, så der har jeg fylt inn. Jeg har ikke endra noe i selve notene, men siden teksten er fylt inn, har jeg satt inn eller flytta noen bindebuer som dermed passer bedre med stavelsene i ordene.

Om det tonale kan bare sies at det er hele tiden et fortolkningsarbeid som foregår – kilden synger med noe skjelvende stemme, så enkelte toner kan tolkes i flere retninger, og det glisseres ofte på ornamenttonene, så det er vanskelig å skille dem fra hverandre. Selv ville jeg kanskje ikke ha gått så langt i å skrive inn små ornamenttoner, fordi jeg ikke ville vært sikker på om de var enkelttoner eller glisserende bevegelser, men dette er valget som er gjort.

Rytmissk har Bakke valgt å ikke angi taktart, noe som er forståelig nok. Det er ikke åpenbart hvor lange rytmiske perioder Angeremo opererer med. Men hvis man lytter til både tekst og melodi utkrystalliseres det en slags «resitasjonstoner» på a' og d', (uten at vi skal trekke linjene til gregorianikk) og disse er også de rytmiske tyngdepunktene i hver linje. Da periodiserer linjene seg til 4 og 4 tyngdepunkter eller telleenheter. Formmessig hører jeg da AB-AB-CB der AB representerer de to første linjene, som så gjentas (med betydelig frihet), og så introduseres et nytt tema på teksten: «De ere nu fro, til lykke de to»; før siste linje igjen er en versjon av linjene 2 og 4.

Fra Angermos munn er det to visene – den høytidelige kjimeistersongen og det humoristiske slengestevet – bare ulike i innhold og form. Stilmessig framfører han begge med sin særegne rytmikk og ornamentikk. Jeg kan derfor ikke si at ornamentert sang fører med seg noen høytid eller noen andre spesielle assosiasjoner, når de samme virkemidlene brukes i så ulikt stoff.

«Eg frykter ikkje mamma»²³

The image shows a musical score for the song «Eg frykter ikkje mamma». It consists of seven staves of music in G major, with lyrics written below each staff. The lyrics are: "Ti jeg fryk - - - ter ik - - - kje mam - - - ma om eg giv - - er bort kyss på kyss. Forr ho har no gjort det sam - - ma, om in - - kje so nys!". The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, slurs, and triplets. A measure number "15" is placed at the beginning of the sixth staff.

Rytmask har jeg, som Bakke, valgt å ikke angi taktart. Begrunnelsen er at Angermos nesten meditative langsomhet og frie fermater er en del av hans syngestil – det ville bli feil å prøve å presse det inn i en påtatt metrikk. Kanskje kan man tenke seg en rytmikk som følger teksten og som gir ekstra vekt eller «ener-følelse» på første stavelse i visse ord, f eks «frykter» , «mamma», «giver» – men jeg vil nødvendig ta noen valg her. Denne transkripsjonen kan ikke (og skal ikke) brukes som instruksjon eller veiledning i ornamentsang. Den er reit beskrivende, gjort som et forsøk på å systematisere det jeg hører og støtte det auditive med noe visuelt.

23 CD-vedlegg, lydspor 23A (til l' 29")

Tonalt er det igjen gjort et fortolkningsarbeid. Noen toner er tvilstilfeller, men jeg har lagt dem så nært opp til det jeg tror jeg hører, både i tonehøyde og noteverdi. Her har jeg også gjort som Bakke, og prøvd å skrive inn små ornamenttoner, men jeg er forberedt på at valgene kan bestrides – her gjelder samme forbehold som i forrige sang. Noen triolbevegelser kunne også ha vært uttrykt på andre måter.

Igen ser vi at transkripsjon kan virke mer forvirrende enn opplysende – men fordelene med moderne tiders redskaper er at et notasjonsprogram for datamaskin vanligvis også har en avspillingsfunksjon, og da kan man kontrollere at avspillingen noenlunde matcher det man mener å høre i kildens sang.

På samme måte som Bakke merker jeg at det er vanskelig å sette inn tekst – kilden synger nemlig på en gammelmodig måte med såkalte «skyggevokaler» eller svarabhaktivokaler; ordet «for» klinger nesten som «for-re» med en ekstra stavelse. Dette er et vanlig stildrag i skillingsvisesang og i flere folkelige sangformer (bedehussang, tatersang o.l.).

5.10

Anna Dunderland, Nordland

«Båtsmannen og jomfruen»²⁴

"Lys - ter du å spil - le gull - tern - ing med meg?" "Nei, jeg har slett in - tet at opp -
4
set - te i - mot deg!" For de spil - le - de, for de spil - te gull - ter - ning.

²⁴ CD-vedlegg, lydspor 24

Dette er en ballade som finnes flere steder i Norge, den blir også kalt «Terningspillet». Kilden synger i funksjonen «curbing», slik jeg hører det. Visa skifter taktart i refrenget – ellers går den temmelig jevnt, med unntak av sangerens personlige foredrag og tolkning. Dunderland endrer stemmebruk og synger mer talenært i de versene der figurene har «replikker», noe som gir visa karakter. Hun tilpasser melodi til tekst, blant annet har noen vers litt flere stavelser, men dem fletter sangeren elegant inn ved å forlenge første takt:



Un-ger-sven-nen gikk på gul-vet og strak-te ut sitt sverd: "Du får langt bed-re mann enn du



no - en-sinn var verd!" For de spil-le-de, for de spil - te gull - ter-ning.

5.11

Analyseresultater. Oppsummering av materialet

Å bli for analytisk på bakgrunn av et lite antall sangere er fullt av fallgruber. Jeg kan slå fast at sangerne representerer et mangfold, som Horvei nevner, men hvis jeg skal si noe om enkeltelementer må jeg ta mange forbehold. Likevel; jeg hører noen fellestrekk.

I rytmikk: de fleste av bidragsyterne har en folkelig og «plastisk» måte å tenke rytmikk på. De lar teksten og innholdet i sangen påvirke deres valg, og rytme, tempo og fraseringsgang går dermed sammen til en helhet. Noen er åpenbart litt ustø, som Anna Dunderland, men bruker likevel tempo og rytmikk som virkemiddel. Blant annet gir hun replikkversene med visas «dramatiske» høydepunkt høyere tempo enn de øvrige.

Andre gjennomfører temposkifter og rytmiske grep ganske gjennomtenkt og tilsynelatende helt uanstrengt, som Edvard Ruud – f.eks. opptrer hans accellerandi på samme sted i hvert vers i ei vise; eller Kristian T. Olsen, som utformer hvert vers med omhu, og som alltid gir omkvedet ekstra tyngde.

I tonalitet: noen få sangere har «svevende» tonalitet. Jeg kan ikke påstå at dette dermed er typisk for regionen, eller typisk for et repertoar, men jeg kan si at det finnes belegg for dette i vår region, og at det gjerne dreier seg om halvhøy ters. Denne «blåtonen» er kanskje den man også oftest ser i andre regioner? Den gir i alle fall visene og sangene en helt egen farge, fordi en halvhøy ters utvisker skillet mellom dur og moll – som våre hoder etter hvert er programmert til å høre som atskilte «tonekjønn».

Vi er også til dels programmert til å høre dur og moll som ulike «stemninger», f.eks. at moll-melodier skal være vemodige, dur-melodier oppfattes som glade. Når skillet forsvinner gir det en egen spenning i musikken, den blir tvetydig, og mangelen på åpenbare «stemningsskapere» etterlater rom for tolkning!

I klang og stemmebruk: Alle sangerne var godt voksne da de ble dokumentert. Vi kan bare spekulere i hvilken klang de hadde da de var yngre. Men stemmebruken kan vi si noe om, og det alle har til felles, er at de *ikke* benytter en skolert, klassisk teknikk. De benytter en umiddelbar, naturlig syngemåte – de fleste i en funksjon med «metall» (altså, med innslag med brystklang), men de veksler også lett mellom funksjonene, og har sannsynligvis ikke noen tanke om rett og gal stemmebruk i denne forbindelse. De flagger den i alle fall ikke. Unntaket er at de i noen tilfeller «unnskylder» seg – Ruuds dialog med samleren på ett av opptaka avslører at han er sliten og selv syns stemmen ikke holder helt mål.

I improvisasjonsteknikk: de fleste sangerne viser stor fleksibilitet for å få tekst og melodi til å føye seg sammen når versføttene ikke stemmer helt. Flere av dem har også mye musikalsk overskudd til å danne alternativ melodilinje uten at teksten krever det. De ornamenterer fritt og uplanlagt.

5.12

Litt om notemateriale fra arkiv

Med hensyn til bruken av skriftlig materiale er det mange forbehold å ta. Tidligere tiders innsamlere, f eks Ole Tobias Olsen og Catharinus Elling gjorde arbeid i Nord-Norge; men notene etter dem forteller kanskje like mye om innsamleren som om sangeren, når man leser samlernes egne notater. Idealet var f eks å renske vekk ornamentikk og la melodiene framstå i det man anså som deres originale form. (Gaukstad/Olsen1982:12) Samlerne søkte et repertoar, ikke en sangstil, og oppdraget deres var å finne nasjonal kultur i en periode med nasjonsbygging.

Den ornamenterte «kvedinga» vi finner i andre landsdeler er regna som atypisk for Nord-Norge. Men i en innsamlingssituasjon møtte jeg en kilde som beskrev det slik: «Ho bestemor sang med sløyfer, og da vi var små, sang vi også sånn. Men da vi begynte på skolen, fikk vi vite at det var gammeldags.» (Halland, 2003) Ut fra hennes kommentar kan det høres ut som at Lars Roverud til slutt fikk dressert befolkningen etter sitt ønske, der kirkesanger og lærere skulle gå foran med et godt eksempel i syllabisk sang...

Men vi har jo likevel eksempler på ornamentert sang fra Nordland. I tillegg til Ludvig Angermos framførelse, beskrevet over, undersøker Ola Graff religiøse folketonar fra et skriftlig materiale, der han deler melodiene inn i to ulike typer: «syllabisk» eller «melismatisk» (Graff 1995). På den måten kan man skaffe seg oversikt over hvor stor del av et repertoar som er blitt nedtegnet med ornamentiske detaljer – men ikke i hvilken grad melodiene er blitt *sunget* med ornamentiske detaljer.

Sagt på en annen måte: vi veit hva som er viderebrakt på papir, men ikke noe om hva samleren har valgt å utelate. En rein analyse av opptak kan jeg gjennomføres i enkelte tilfeller der samme sang forefinnes både som lyd og nedskrift. Man kan i noen tilfeller avdekke ulike interessante «tidslag» når man sammenlikner framføringa av en sang med en gammel notenedtegnelse. Og da gjerne tidslag som dreier seg om transkripsjonspraksis mer enn om musikalsk praksis!

6

Tilleggsspørsmål om historiske kildene

6.1

Menns og kvinners sang

Bakgrunnsinformasjon om *kildene* kan ha noe å si for konklusjonene. Eksempelvis er kildene enten menn eller kvinner. Innsamlere som ønsket seg setermelodier ville foretrekke å oppsøke kvinner, ettersom kvinner kan ha vært budeier og ha lært lokking. Med den nødvendige bakgrunnsviden – at menn ikke utfører denne typen arbeid – kan man slippe bomturer når man søker etter et seterrepertoar. På samme måte leiter man kun hos menn når man er ute etter sjantier.

Stemmeklang/funksjoner kan ha noe å si for repertoarvalget: mannsstemmen etter stemmeskiftet har en naturlig overdrive som grunn-«gear», mens mange kvinner finner det naturlig å synge i neutral som førstevalget for den mindre skolerte stemmen. Dette fordi neutral ikke sprekker, det er bekvemt i sopranleie, kan brukes både til å synge sterkt og svakt, og passer til «kvinnerepertoar» (bånsuller, barnesanger, lokk og seterviser).

6.2

Repertoarvalg

Har repertoarvalget betydning når vi analyserer stilparametrene? Klinger det likt når samme kilde synger salmetoner, bånsuller, juleleiker, skillingsviser eller ballader?

Kilden Ludvig Angermo synger en kjøkemestervise med et ekstremt ornamentert uttrykk. Angermo synger også skjemtestev på denne melismatiske måten – derfor er det nærliggende å tenke at det ligger i kildens personlige stil heller enn repertoarets egenart.

Men Edvard Ruud er variert i sine valg av effekter og stiltrekk – han har noe ornamentikk i salmetonene, men nesten ingen i skjemtevisene. Men dette er ikke helt entydig: han tar også hensyn til melodiens karakter: en langsom vise synges annerledes enn en rask. I en langsom skjemtevis kan han koste på seg mer ornamentikk enn i en rask ballade.

6.3

Utenommusikalske spørsmål

Alle kilder knytter verdier og holdninger til sitt valg av sanger, og dersom det kommer til uttrykk i innsamlings situasjonen, kan det gi et interessant innblikk i deres musikkanskuelser. Svend Snefjelddaa uttaler bl a til samleren Myklebust at det ikke passer seg med håndverksviser når man nettopp har sunget «skikkelige sanga» – i betydningen salmetoner.

Kitty Toften uttaler at sangene hun synger er gamle, og har en anekdote eller en tradisjonslinje knytta til hver vise; hvem hun har lært dem av eller noe annet som knyttes til innlæringen.

Kristian T. Olsen demonstrerer den smålåtne holdninga som mange folkemusikere ennå flagger – på kappleik hører man ofte at folk melder at de skal «prøve å spille en slått...» – og så avleverer en praktfull versjon av slått. Olsen tar samme type forbehold når han sier om visa at «den låta nokkalunde slik» – og så synger 18 vers på stående fot..!

Folkemusikalske kjennetegn

7.1 Forbehold

Koret som medium og koret som instrument for dirigenten/instruktøren er av interesse når jeg skal sammenfatte mine tanker om folkelig sang og mine kilders sang. Ikke alle de folkemusikalske kjennetegna (se avsnitt 5.11) er egna for gruppeutøving!

Man må i alle fall se på hvert enkelt tilfelle og avgjøre hvordan det kan innbefattes i en annen musikalsk sammenheng. «Blåtoner» er en utfordring selv for de mer erfarne korsangerne, men det kan løses ved at en solist synger melodien med de svevende tonene, koret danner et klangteppe som akkompagnerer solisten.²⁵

En annen utfordring er den rytmiske plastisiteten – den er ikke lett overførbar til et musikalsk medium som baserer seg på direksjon og (forhåpentligvis) presisjon. Å øve inn presisjon der et helt kor skal f.eks. herme Edvard Ruuds *accellerandi*, er en stor jobb for sangerne. Men det er ikke umulig, og det levendegjør musikken i stor grad!

7.2

Sammendrag

Skal man sammenfatte noe som både kjennetegner utøverne, og som samtidig lar seg gjøre å isolere og videreformidle til et kor, kan det for eksempel være noe av dette:

Edvard Ruuds stemmeteknikk, rytmiske frihet, oktivering, glissandi og andre ornamenter, Kristian T Olsens tonalitet, interpretasjon og evne til å alternere på melodilinje, Kitty Toftens klang og interpretasjon, Ludvig Angermos ornamentering og rytmikk, Svend Snefjeldaas tonalitet og Anna Dunderlands uttrykk. Fra alle seks kan man hente og bruke selve repertoaret. Jeg har ofte brukt repertoar etter Kitty Toften i mitt arbeid.

²⁵ CD-vedlegg, lydspor 25

Selve improvisasjonen som metode kommer jeg tilbake til i formidlingsdelen av oppgaven, men det må sies at den er utviklet på bakgrunn av selve folkemusikkens egenart. Det er ikke naturlig å la et kor improvisere fram klassisk kirkemusikk – da ligger det i kortene at komposisjonen ikke skal endres eller tukles med. Folkemusikken har (som regel) ikke opphavsmenn, og den har en uformell innlæringsvei i bunnen. Dette kan utnyttes, og som nevnt er min tilnærming basert på ekte folkelig tradisjon – øvelsene er bygd opp av leker, regler, rim, klappeleker, visestubber, bårsuller osv.

I tillegg har jeg en pedagogisk tanke som grenser opp mot min erfaring med undervisning i drama og musikkbarnehage, men den improvisatoriske tanken ligger til grunn, og henger – for meg – tett sammen med folkemusikken.

FORMIDLINGSDEL

Introduksjon

Jeg har delt inn formidlingskapitlene i de noe naivistiske spørsmålene «hvorfor», «hvem», «hvordan» og «hva» – et pedagogisk og didaktisk triks som jeg lærte allerede som student på musikk halvårsenhet, og som gjør at jeg aldri mister intensjonen av syne. (Dahl 2002:75).

8 HVORFOR?

8.1

En musikalsk begrunnelse

Definisjonen av folkemusikk er blant annet at den er muntlig tradert; altså at den spres ved innlæring på øret. Læring på øret – gehørsbasert tradering, som det kaller på fagspråket – åpner for improvisatorisk med-diktning og for et mindre fastlåst forhold til arrangering og arrangørvalg. Det ligger i denne musikkens egenart.

I den grad det er mulig å bibeholde en folkemusikalsk stilfølelse i et kor, er denne metodikken en hjelp, fordi den spiller på lag med sjangeren. Min metodikk er skapt gjennom arbeid med den eneste musikalske sjangeren jeg virkelig har fordypet meg i, som er folkemusikken. Den tar ikke utgangspunkt i en klassisk metodikk som deretter tilpasses for å herme noe annet, den tar utgangspunkt i den musikken vi ønsker å skape innenfor en valgt klangverden: improvisert, men tradisjonell; folkelig, men ny.

Improvisert musikk er øyeblikkets kunst. Improvisasjon brukes i mange sjangre, opprinnelig også i klassisk musikk. Den hadde en viktig plass i barokken, og er høyst levende blant jazzmusikere. Også i norsk kveding og tradisjonell spelemannslære er det vide rammer for å utforme melodisk materiale sjøl.

Lokale folkelige tradisjoner har også korvirksomhet og flerstemmig sang som del av sitt uttrykk i mange land. «Folketonekor» er en sjeldenhet i vårt land, men f.eks. sør-afrikansk tradisjonell sang har et stort innslag av koral oppbygning og improvisert flerstemmighet.²⁶ Også i bulgarsk folkelig sang er det ikke uvanlig at kor-liknende grupper danner sin egen korklang ut i fra lokal stil og tradisjon, med egne idealer for stil og flerstemmig rammeverk.

Vår egen spontansang og fellessang har et stort innslag av improvisasjon i seg. Barnekulturens spontansang er et kapittel for seg, med sin totale uærbødighet for både tekst og melodi, men også fellessang og allsang blant voksne kan ha i seg elementer av folkelig improvisasjon. Tenk på spontansangen hos et fotballpublikum, på bursdagssanger og drikkeviser!

8.2

En sosial begrunnelse

Vår vei fra barn til voksen er sosialisering inn i et samfunn, der koder skal dekodes, og der idealer og tabuer skal feste seg i bevisstheten slik at vi kan ta vår plass i samfunnet. Dessverre er det slik at vi på denne veien snapper opp noen unødvendige og kanskje direkte skadelige idealer og tabuer. Blant annet lærer vi at det er flaut eller skammelig å la sin stemme høre i sang. Bare de som er naturlig flinke skal synge solo, andre skal holde munn, eller finne seg i å bli ledd av. Å synge aleine så andre voksne hører på er faktisk så tabubefengt at jeg har hørt folk si at de heller ville kle seg naken på torget!

Dette er med oss også inn i koret. Når vi blander våre stemmer med andres er det sosialt akseptabelt å synge, men hvis vår egen, unike stemme skulle lyde aleine, eller skinne gjennom korklangen, vil mange føle seg ille berørt. Å jobbe improvisatorisk i kor kan være med på å fjerne tabuforestillingene. Det er en lekende og utprøvende måte, der ikke noe kalles feil, og der alle varianter kan være interessante; eller lede videre til nye og gode varianter. Å jobbe improvisatorisk, på en god og inkluderende måte, kan være med på å gi sangerne nytt mot!

26 CD-vedlegg, lydspor 26

8.3

Når verdener møtes

Vi kan problematisere holdningssettet som lar oss plukke stiltrekk fra norsk folkemusikk og tygge den og spytte den ut i en ny form. Alf Arvidsson sier det slik: «Joik, och folkemusik i allmänhet, ses som en arkaisk musikform som har status av «ursprunglig källålder» (...) Endast det musikaliska materialet återstår, lämplig som en råvara för den moderna tidens musikspecialister att bearbeta för den moderna människans behov.» (Arvidsson, 1998:19) Han mener kanskje her å kritisere en holdning som betrakter andres kulturuttrykk som råvare – det minner om kulturimperialisme.

Man kan ikke akkurat si at komponistenes bearbeidelser av joik over i det symfoniske går på bekostning av joiken, eller at den opprinnelige musikken skades ved dette. Men våre hjemlige komponister har brukt og bearbeidet norsk folkemusikk i snart 200 år – det var ikke bare Griegs arbeid som sugde råstoff fra folkekulturen. Man kan diskutere om dette har gått mer på bekostning av folkemusikken: sett at den før nevnte Lindemans korarrangementer gikk inn i et nasjonalt repertoar. Det ville bli en fasit og referanseversjon av hvordan en «kjæmpevis» skulle klinge. Jeg har ikke eksempler på framføring av disse visene, men samme type arrangementer lages og brukes på samme måte i dag.²⁷

I noen land kalles gjennomarrangert musikk fortsatt for folkemusikk eller folkløse. Det er i mange tilfeller øvrighetens versjon av folkemusikk som er blitt nasjonalt felleseie på bekostning av folkelige former. Russland er et nærliggende eksempel – jeg har besøkt flere konserter med såkalte folkemusikkensembler eller folkløse trupper; og opplevd noe jeg vil beskrive som klassisk utdanna sangere og dansere, som bruker russisk tonemateriale i sin scenekunst. Men folkemusikk er det neppe. I sammenligning kan man lytte til tradisjonsmaterialet fra Pskov og Arkhangelsk i lydvedlegget!²⁸

27 CD-vedlegg, lydspor 27

28 CD-vedlegg, lydspor 28

I sin enkleste form er den samme prosessen skjedd med våre egne skolesanger, for eksempel med en ballade som «Kråkevisa». I ruvende utbredelse er det én bestemt kråkeviser som har funnet veien til norske skolebarn siden den ble trykt Mads Bergs skolesangbok. Hvem kjenner ikke versjonen med «Hei fara, faltu riltu raltu ra»? Men kråkevisene finnes i hundretall – de bare synges ikke i skolene og barnehagene, for den allmenkjente referanseversjonen rår grunnen.

Et annet – men litt motsatt – eksempel på dette er samtidsmusikkens bruk av folkemusikalske trekk. I verker som Lasse Thoresens «Løp, lokk og linjer» (2003) plukker kunstneren ut enkeltelementer, mikrotonale sprang, små ornamentiske detaljer og lignende, og bygger en komposisjon med disse som byggesteiner. Det går ikke på bekostning av folkemusikk, i den forstand at det fortrenger en musikkform eller et repertoar.

Men en lytter med bakgrunn i folkemusikken føler dette som litt påtatt: Man mistenker at komponisten mangler dybdeinnsikt i musikkformen han bruker som råvare, ettersom han ikke har evna å lytte seg fram til noe vesentlig, bare detaljer. Det er ikke provoserende på noen måte, men kanskje litt misforstått? En slik tilnærming er for meg som å lytte til countrygitarer og deretter bygge en komposisjon på lyden av gitar-«bends»; eller å nærme seg populærmusikken ved å isolere de effektene «growls» «distortions», skrik og «knirk» i stedet for å se på for eksempel lydbildet, rytmikken, akkordprogresjonene og låtformen!

På samme måte kan imidlertid mitt prosjekt kritiseres for å stjele smådeler her og der og omplante dem, uten at resultatet blir verken folkemusikk eller kormusikk. Men til prosjektets forsvar må jeg si at tida jobber for prosjektet i et kor som møter folkemusikken ofte. Modning og kjennskap til en sjanger tar tid, og i improvisatorisk metode er det også tid, modning og personlig utvikling som trengs.

Metoden og materialet har sammenfallende krav, og å bruke god tid på arbeidet øker muligheten for at hver enkelt deltaker skal øke sin forståelse og innsikt i musikkformen. Det ene koret i mitt prosjekt begynte spedt med folketone-innøving under min ledelse allerede for

6 år siden. Denne arbeidsformen har fulgt koret hele veien selv om det har vært mer og mindre intensive perioder underveis.

Frode Fjellheim sier om sine joikearrangementer for kor: «(...) et kor representerer et helt annet uttrykk enn en solo-joiker. En av grunnene til det er at joiken er knyttet til en vokalteknikk som er veldig individuell. (...) I et kor derimot, ønsker man å finne en felles klang, og et felles uttrykk. Derfor trenger ikke et kor strebe etter å etterlikne joiken eksakt, men heller tenke på at man bruker noen stiliserte elementer fra joiken.» (Fjellheim, 2003:70)²⁹

9 HVEM?

Forbehold og hensyn til gruppa. Motivasjon og trygghet

Jeg er av den oppfatning at dette er en metodikk forbeholdt de få. Ikke de få, i betydningen de dyktige, men derimot i betydningen de motiverte!

Metodikken er ikke nødvendigvis egnet i store kor eller store grupper. Ikke fordi de blir for mange, rent praktisk; men rett og slett fordi de kanskje ikke vil få anledning til å kjenne den nødvendige tryggheten som må til for å slippe seg ut på de store improviserte dyp. Derfor bør hver enkelt i gruppa aktivt melde seg på et slikt prosjekt – men likevel bør de kjenne hverandre som et etablert kor gjør. Dette er en sjelden kombinasjon!

Dessuten er jeg tilhenger av konsensus. Er dette noe alle i gruppa har lyst til å bruke tid på? Hvis ikke, vil de begynne å skulke øvelser, falle av lasset, sabotere passivt ved å ikke følge instruksjonen, eller sabotere aktivt – ikke fordi de misliker instruktøren eller sangene, men fordi de dyttes ut av trygghetssonen og opplever korøvelsene som ubehagelige.

I et stort kor kan man fort ta feil av entusiasme og konsensus. Stor interesse fra noen få kan maskere usikkerhet hos mange, og det kan være vanskelig for en enkeltdeltaker å åpne

29 CD-vedlegg, lydspor 29

munnen for å si at man vantrives med prosjektet. Da er det lettere å bli hjemme, og vips har man kanskje mistet hele altrekka. Men har man en motivert gruppe, og klarer man å gjøre hver enkelt trygg; spiller det ingen rolle hvor mange de er. Da vil ei stor gruppe klinge riktig flott!

Et annet viktig poeng er at korsang har klangegenskaper og muligheter som ikke vil bli fullt utnytta i dette opplegget. Improvisert folkemusikk i et kor blir ikke nødvendigvis komplekst – i musikalsk forstand – men kan bli komplekst på andre måter. Det vil heller ikke bli gjort noe spesielt for dem som er ute etter opplevelsen av «den store korklangen». Klangen kan gi overraskelser, og stor korklang kan komme til å opptre, men den er ikke et uttalt mål. Dette kan også gi opphav til en viss motstand i gruppa – noen vil føle at de ikke får det de ønska seg ved å delta.

Noen ønsker også at korarbeidet skal foregå «intellektuelt», og synes det er vanskelig å gi slipp på det planlagte, strukturerte og tankestyrte i utøvingsprosessen. Men også klokere korledere enn jeg har brukt motsatt rekkefølge: fra ubevisst til bevisst, fra praktisk øvelse til teoretisk forklaring (Dahl 2002:23). Jeg anser det for en nyttig arbeidsmåte, den er i slekt med folkemusikkens egen læremåte (lytt, herm) og den åpner også mer for humor og eksperimentering – det er ikke et poeng at alt skal bli flott og ferdig på første forsøk.

9.1

Andre begrensninger.

Deltakerne har også begrensninger som ikke har å gjøre med utrygghet eller manglende motivasjon. Selv om opplegget i beste fall kan være givende, lærerikt, morsomt og kanskje også kan hjelpe sangere ut av skallet, er det ikke sagt at de får det lett! Fysiske, mentale og musikalske begrensninger har vi alle. Som utgangspunkt må man se på prosjektet som en prosess.

Deres mulighet til deltakelse har også sine rammer i form av evner, erfaringer og vaner. Lederen må gi oppgaver som er vanskelige nok, men ikke for vanskelige – følelsen av mestring på ett trinn er avgjørende for at deltakeren skal kjenne seg klar til å bli med på neste. Fungerer en øvelse dårlig, må den avbrytes før man rekker å føle at man har «feilet» i utførelsen av den, altså før usikkerheten sprer seg. Jeg prøver å løse det ved f.eks. å klippe den opp i mindre deler, eller legge den vekk og gå et trinn tilbake. Seinere kan den tas fram igjen, når gruppa er klar for den. I motsatt retning må øvelsene også være så vanskelige å løse at de føles utfordrende. Når øvelsen blir så lett å løse at den oppleves som rutine, er den passé.

Kommunikativt samspill er også sentralt: Kommunikasjonsprosesser er avhengige av evnen til å samhandle konstruktivt med andre. Dillan bruker begrepet «musikalsk intelligens» om evnen til å forvalte det musikalske samspillet på en måte som skaper bra musikk, ved at man evner å sette seg selv både til siden og i sentrum, alt etter hva øyeblikket krever. Det å akseptere ulike innspill eller ideer – inkludert feil – fører til at uhellene også integreres som det de er: En del av den improviserte helheten. (Dillan, 2008) Tillit og trygghet innad i gruppa forhindrer frykt for feil og dermed selvsensur.

9.2.

Didaktiske og pedagogiske utfordringer

Det faktum at vi ikke har mye stoff om emnet kan være en bøyg. Vi mangler dessuten en pedagogisk tradisjon, med sine forutbestemte idéer om hva vi skal dyrke, hva vi kommer til å få høre og ikke minst, hva vi er ute etter å høre! I dette vil også sangtekniske spørsmål berøres. Folkemusikken har ikke en fiks ferdig «skole» som forteller deg hvilke tekniske grep du skal gjøre, hvor dypt du kan legge tenorene, hvordan du skal puste og så videre for å oppnå den klangen du er ute etter. Men det fins likevel måter å synge på som ivaretar stemmens behov og som ikke går på bekostning av den sunne, frie klangen. Dette vil jeg komme tilbake til mer konkret i øvelsedelen.

Å bli vant til og god til å improvisere er en prosess, med en kompetanse som mål. Lisa Dillan deler improvisasjonskompetansen inn i to kategorier: metakompetanse og fagspesifikk kompetanse. Metakompetanse dreier seg om hvordan man improviserer: personlig uttrykk, kommunikasjon, kreativitet, spontanitet og originalitet. Fagspesifikk kompetanse handler om innholdet i det man improviserer over; for eksempel en låt, eller en klangfarge. I mitt tilfelle kan det bety en stil, en tonalitetsfølelse eller en stemmevalør. Når stilen, stemmebruken og metoden er ny for sangerne, er det en lang vei fram til løssluppenhet og fri improvisasjon – nettopp fordi både metakompetansen og den fagspesifikke kompetansen må bygges opp.

Instruktørens egne begrensninger er også avgjørende. Hvor stort er hennes eget repertoar? Hva er hennes eventuelle biinstrumenter? Hva vil hun ha ut av prosjektet på vegne av gruppa, og hva vil hun ha ut av det på egne vegne?

9.3.

Musikalske utfordringer

Folkemusikalske C-momenter som «blåtoner», ornamentikk eller assymetriske rytmer er ikke uproblematisk for nybegynnere. Ingen kan vente å skjønne en ny musikkform på første forsøk. Og nitidig lytting og øving er, som alltid, veien inn for den som ikke alt er del av en tradisjon. Sang uten visuell støtte er også en stor terskel for mange – kombinasjonen av noter, direksjon og kanskje til og med akkompagnement ved deres framførelser ellers, er med på å gjøre sangeren trygg. Men når alle disse forsvinner kan det bli nakent og vanskelig for mange! Hva slags andre «krykker» kan deltakerne få å støtte seg til i stedet?

Ikke alltid stemmer våre forventninger som instruktør. Vi syns kanskje at medlemmene i koret er særdeles flinke sangere, at de er klare for nye utfordringer og at de har en sterk musikalsk identitet og trygghet. Dermed venter vi at de skal være dyktige også i dette emnet.

Forbauselsen er stor når de kanskje ikke innfrir: hva var det som skjedde? Det er viktig å huske at ei gruppe med sterk musikalsk identitet og gode sangere også er avhengige av sin trygghetssone når de synger. Ta fra dem noteheftet, klangbildet og annet de er vant til, og du risikerer at de føler seg usikre, umusikalske og dumme. Ingen kan utøve kunst under sånne

forhold. De må finne trygghet i noe annet, og det er instruktørens oppgave å veilede dem dit!

Målet for arbeidet bør også være nevnt på ett eller annet nivå. Hvor langsiktig tenker koret? Ikke alle kan bruke 6 år på å bli kjent med norsk folkemusikk... Koret må spørre seg: Er dette veien til en enkelt konsert, til et antall prosjekter eller til en strukturendring som skal vare?

9.4

Korsang og tradisjoner

Korsang i Norge har lange tradisjoner, og sangen man dyrker i kor er av en annen stilart enn det som dyrkes i folkemusikkmiljøet. Skal man se historisk på det, springer korbevegelsen ut fra studentersangforeninger, arbeidersongsforeninger og lignende. I 1840-årene eksisterte i alle fall mannskor i Christiania, og diverse kurs og «syngeskoler» opererte i de største byene, med flerstemmig sang som hovedvirksomhet. (Huldt-Nyström et al., 1958:217ff)

Studentersangbøkene ble utgitt gjerne med trestemmige satser, og sangen i studentmiljøene priste ungdom, skjønnhet, natur og lettsinn, mens arbeiderlagene søkte å fremme klassekamp gjennom kulturelle aktiviteter. Kanskje kan man si at de hadde noe til felles likevel: de representerte en viss «modernitet», i motsetning til andre fora for sang, som kirkens menighetssang, eller skillingsvisesang, bedehussang og desslike folkelige sangformer.

Folkemusikken og korsangen har ikke akkurat holdt avstand til hverandre – man har brukt mye folkemusikk i norsk korbevegelse gjennom nærmere 200 år, men repertoaret har vært arrangert og gjort om til «kormusikk» selv om det henter sine melodier fra folkemusikken. Allerede i 1863 kom L.M Lindeman ut med sine «30 norske kjæmpevisemelodier», som alle var satt ut for 3 eller 4 stemmer. Ser man på arrangementene viser det seg at selv om stoffet kommer fra «kjæmpeviser», så er sangstilen og selve musikkformen tro mot klassisk korsang. Det er metrisk tilpasset musikk, dertil stødige harmoniserte etter en funksjonsharmonisk tanke, og hele utgivelsen må vel sees på som et ledd i en nasjonsbyggende prosess, der man søkte å spre felles nasjonal kultur.

Men den musikalske avstanden mellom korsang og folkelig sang besto likevel. Lindemans kjæmpevise-arrangementer åpner ikke for kveding eller kvedarstil – de må synges som klassisk korsang for å fungere; i alle fall dersom vi bruker våre før nevnte «velkjende sanninger» for å definere hva kveding er. Det åpnes ikke for svevende intonasjon, rytmisk frihet, tekstbasert frasering eller alternativ klangbehandling – i så fall vil Lindemans staute arrangementer lide under det og kanskje klinge som «dårlig korsang» heller enn som «beriket folkesang».

I dag er korbevegelsen en mangslungen størrelse, som er både tradisjonalistisk og moderne. Norges Korforbund har i sin handlingsplan for 2009-10 et punkt blant sine satsningsområder: «Bidra til økt samspill mellom kor og andre kulturuttrykk». Tradisjon eller ikke, handlingsplanen gir åpning for å kombinere eller fusjonere, og arbeid med folkemusikk passer derfor med måla i planen.

Spørsmålet er mer hvordan man gjør det musikalsk interessant – tida for nasjonsbygging er over, og folkevisene skal ikke brukes i korene bare for å gjøre deltakerne stolte av sin fedrene arv. Målene mine har jeg beskrevet i kapittel 8, og de står ved lag; med den tilføyelsen at begge musikkformer skal berikes av denne kombinasjonen. Korsangen har egenskaper som solosangen ikke har, f eks dynamiske muligheter, klangrikdommen i det at mange synger, i det å bygge flerstemmighet og så videre. Derfor må sjangrene ha gjensidig påvirkning på hverandre i mitt prosjekt: tradisjonene står bra på hver sine bein, men kan tilføre hverandre noe.

10 HVORDAN?

10.1

Hvert møte med sangerne – kveldens forløp

En vanlig korkveld eller en helgeøvelse har gjerne sin dynamikk og rytme. Det er ikke nødvendig å skubbe om på alle rutiner. Det er fint å beholde oppvarmingssituasjonen, kaffekoppene og pausene, men fylle nytt innhold inn i selve det musikalske arbeidet. Min rutine på en korkveld er gjerne slik:

Fysisk oppvarming

Stemmeoppvarming («vanlige» oppvarmingsøvelser)

Sjangerspesifikke øvelser og tekniske øvelser

Drama/impro-øvelser

Repertoarinnlæring: lytting

Repertoarinnlæring: herming og evt improvisering

Eventuelle noter eller andre notater til det stoffet man alt **har lært** deles ut og gjennomgås.

Herunder er det noen punkter som trenger utfyllende kommentarer:

10.2. Sjangerspesifikke øvelser og tekniske øvelser

Det jeg kaller «sjangerspesifikke øvelser og tekniske øvelser» er ment å forberede koristenes ører og mentale innstilling på det som kommer. Det er også et poeng at de er musikalsk forberedt. Siden folkemusikk tilhører en ganske smal sjanger i Norge, er det mange korsangere som går gjennom livet uten særlig stor kontakt med folkemusikken. For noen ligger dette så langt unna deres personlige musikalske verden at de ikke har noen formening om hva de kan vente.

Mine øvelser er enten 1) laget av meg, der og da eller ved en lignende anledning, eller 2) ekte musikkseksempler, det vil si autentiske fraser fra sanger eller instrumentalmelodier; alle henta fra en tradisjon – norsk eller utenlandsk. De kan erstatte den klassiske sangens skalaer og sekvenser, de fyller funksjonen som stemmeoppvarming, men forbereder også øret på noe nytt. (se notevedlegg s 87, s 103 og s106 – disse kan klippes opp og brukes i smådeler.)

10.3. Sjangeroverskridende metodikk: dramaøvelser, impro-øvelser og lydleker

Dette punktet i timeplanen er for mange så fremmedartet og nytt at det trenger utdyping. Jeg har brukt mye av oppvarmingstida på øvelser som er i skjæringspunktet mellom dramaleker og alminnelig korinstruksjon. Jeg har dermed fått erfaring med at dramaøvelser er svært nyttige for utviklinga av et improvisert fellesrepertoar, også øvelser der man ikke umiddelbart kan se noen relevans for selve sangen.

Erfaringsmessig spiller det mindre rolle hvem øvelsene opprinnelig er laget for – viktigere er det om lederen klarer å tilpasse øvelsen til gruppa. Jeg kan benytte en lek eller øvelse som jeg har brukt med barna i musikkbarnehage eller elever på videregående og likevel ha nytte av den i ei gruppe som består av bare voksne, så sant jeg kan omforme og tilpasse den riktig. Øvelsene i drama er med på å åpne for lekenheten og det uhøytidelige som seinere kan gi rom for musikalsk lekenhet. De samme øvelsene kan også ha konkret nytteverdi, f eks en rytmelek eller en regle øver den rytmiske treffsikkerheten. Andre konkrete felt der dramaøvelser overlapper mot musikalske øvelser kan være:

- Taiming og puls
- Konsentrasjon
- Felles ordløs kommunikasjon
- Kinestetisk bevissthet (kroppsfølelse)
- Uttrykksferdigheter
- Avspenning og pust
- Stemmekvalitet og stemmekarakter

Mange av øvelsene jeg beskriver i det følgende er øvelser som biter hverandre i halen, dvs de muliggjøres av at man har utført den forrige øvelsen. Men også deltakere som har gått glipp av en korkveld kan se framgang i sitt arbeid med det improvisatoriske.

10.4

Stemmens fysiologi

Kor bruker ofte klassisk teknikk, og har klassisk klang og homogenitet som mål. Kveding og kvedargrupper lar deltakerne synge på en mer subjektiv måte, der individuelle elementer motarbeider homogeniteten. Men kanskje dette kan ha andre interessante kvaliteter? Folkelig flerstemt sang/allsang i ulike kulturer tilstreber ikke nødvendigvis den klassiske klangen og homogeniteten; og velger også ofte et annet register.

Stemmens fysiologi er imidlertid usynlig for kormedlemmene. Pedagogene bruker mange metoder og metaforer for å beskrive det som skjer med klangen når musklene i sangorganene endrer stilling. Men siden dette skjer inne i kroppen, har vi ikke noen kontrollmuligheter til førstehåndskunnskap om hva den enkelte gjør. Det brukes et utall ulike ord for å skille mellom det logopedene kaller «randregister» og «fullregister». Randregisteret kan kalles «hodeklangen», «fløytestemmen», «falsett», «fistel», «baby voice» eller «neutral funksjon» - dette siste fra Cathrine Sadolins forholdsvis nyutviklete sangteknikk. Fullregisteret kan kalles «brystklangen», «talestemmen», eller «de helmetallede funksjoner» - igjen det siste fra Sadolin.

Sangpedagogenes egne holdninger og verdier preger også koret. F eks kan sopranene bli instruert i å ikke falle for fristelsen til å bruke det såkalte fullregisteret i mellomleiet, eller over en bestemt tonehøyde. Både korsangere og pedagoger kan være svært på vakt mot å synge feil eller usunt på noe vis, og sangerne kan rapportere at noe føles ubehagelig dersom de bruker en stemmeklang eller syngemåte som er uvant for dem. For kvinnestemmene dreier dette seg ofte om fullregisteret, mens menn er på vakt mot randregisteret, og regner det som et betydelig feiltrinn dersom stemmen skulle «sprekke» over i falsett.

Korsangere har bare unntaksvis de tekniske ferdighetene som kreves for å synge stemmehygienisk og hensynsfullt samtidig med at man dyrker en annen type klang enn den man er vant til. Men dette er et spørsmål om opplæring og erfaring; og kan altså øves! Men noen forbehold må tas: Kveding er ikke en sangstil som har hatt mange profesjonelle

aktører over tid – i alle fall ikke før ca 1975 og fram til idag. Vi har lite empiri omkring hvordan kveding virker på stemmen; om det er en «sunn» eller «usunn» syngemåte.

Imidlertid kan vi velge å gå ut i fra Sadolins forskning om at alle lyder kan produseres på en sunn måte uansett klangideal. Det vil si at de som f eks har hatt behov for å lokke, har valgt en naturlig teknikk som ga dem ønsket klang og rekkevidde uten å skade stemmen. (Fra min egen erfaring veit jeg at man ikke lokker mange minutter med feil teknikk før man merker at noe er galt...)³⁰

Våre gamle utøvere og kilder var ikke skolerte sangere og drev sannsynligvis ikke skalaøvelser og liknende. Det er likevel sannsynlig at det skjedde en øving av noe slag også hos dem. «Øving» er så mangt, og veldig sentralt kan også være en indre mental prosess. Mye skjer mens sangen modner internt, også detaljer som klangfarge, ornamentplassering osv. Kilden og kvederen Magnhild Almhjell ble sitert på at hun holdt de fleste konsertene sine for kyra i fjøset (Kleivset, 2008), og denne spontane «hverdagssangen» er jo også del av en øveprosess.

11 HVA?

11.1

Konkrete øvelser.

Å velge helt fritt mellom alt mulig er det aller vanskeligste valget. Når man veit at menneskestemmen kan produsere tusenvis av ulike lyder, toner og klanger, kan en ikke be sangerne synge helt fritt og improvisert. Det vil bare skape usikkerhet. Å bygge opp valgmulighetene gradvis kan være veien å gå. Til å begynne med er det nok å ha bare to alternativ. Lisa Dillan sier i sin artikkel «Kunsten å øve på noe som ikke eksisterer» at improvisasjon kan kalles «bearbeidelse av førkomponert materiale», og «en skapelsesprosess som baserer seg på øyeblikkets hendelser.»

30 CD-vedlegg, lydspor 30

Uforutsigbarhet, det å fornye, videreutvikle og overraske er viktig, og Dillan deler inn musikken i byggesteiner: tonehøyde, rytme/varighet, klang og dynamikk. (Dillan, 2008) Andre byggesteiner kan være formstrukturer og ulike sjikt i lydbildet. I mitt arbeid kan man tenke seg at mye er det samme, men at man kanskje vil operere også med andre byggesteiner som ikke er nevnt der, f.eks. ornamentisk aktivitet. Arbeid med «kodefortrolighet» legger basisen for prosesser som avgjør hvordan man forvalter de nevnte fire parametrene innenfor en sjanger.

Dillan påpeker at øvingen foregår som en forberedelse til framtidige improvisasjoner, og erfaring er et nøkkelbegrep: Improvisasjon kan ikke læres uten utøvende erfaring med improvisasjon. Ognettopp dette er med på å komplisere mitt arbeid i korene; det er vanskelig å komme inn og gi et hurtigkurs i improvisasjon. Lederen bør ha mulighet til å bruke tid på improviseringsarbeidet for å bygge og befeste slike erfaringer. Erfaringene gir trygghet og ballast til å bruke improvisasjon aktivt. Nettopp derfor går jeg tilbake til byggesteinene når jeg leder improvisasjon i en gruppe som ikke er vant til det. Å variere bare én byggestein av gangen (f.eks.: behold rytmen, ordene og klangen, varier bare tonehøyden) er overkommelig, og gir mestringsfølelse. I neste tur kan man utvikle øvelsen ved å variere også rytmiske figurer.

Dillan deler også inn i grader av improvisasjon, som krever ofte ulike strategier i øveprosessen. Interpretasjon er en form for improvisasjon av første grad. Å improvisere over en låt eller et verk ved å videreutvikle byggesteinene, kalles andre grads improvisasjon. I grad tre, friere improvisasjon over et fastlagt premiss, må man i stor grad skape strukturer selv. Grad fire, såkalt friimprovisasjon, er musikk der det ikke er avtalt eller fastlagt noen premisser på forhånd, verken verbalt eller mentalt.

Eksempel på øvelse: Tonen gis, sangerne får i oppdrag å holde den i fellesskap, og to vokaler gis. Der er sangerens oppdrag at de individuelt utforsker klanger, klangfarger, dynamikk, stemmekvaliteter osv. mellom disse to vokalene, mens de beholder en eneste tone. Oppdraget kan snevres inn eller vides ut; sangerne kan synge legato eller staccato, lange og korte toner. Muligheter står åpne, avhengig av hva lederen gir i oppdrag.

11.2

Å bygge opp en låt

Den vokale folkemusikken er en solistisk tradisjon i Norge. Jeg pleier å bygge opp den reine melodilinja på ulike måter når man bruker denne musikken i et kor. Unison sang kan varieres med o-ing, tralling, borduner, kanoner og ostinater; eller klangtepper og «frostrøyk».

Effekter som kanon, delays, ostinater, borduner, vamp, licks, responsorialeffekter og så videre har ikke tradisjon i norsk kveding, og enkeltelementene er jo ikke musikk i seg selv. Men de kan være hensiktsmessige metodiske grep for å skape musikken på nytt i koret. (Jeg kommer til å gjøre mer rede for dette under, i avsnittet kalt «Et ferdig konsertnummer?»)

Man opplever også at de som står litt utenfor kveding/folkemusikk som stil gjerne henger seg litt opp i det folkelige «effektmakeriet»; sekundære elementer som triller, blir gjort til selvstendige kunstneriske enheter, mens de opprinnelig er brukt som dekorative elementer i musikken. Man bør porsjonere ut sine virkemidler for å beholde effekten. (Myhren 2004)

11.3

Musikkens egenart

I tillegg til enkeltutøvernes spesielle og personlige stil, har repertoaret sin egenart. Blant annet kan man undre seg: er folkemusikken melodisk fattig eller melodisk rik? Gir for eksempel pentatonikk få muligheter på grunn av sitt begrensa toneutvalg, eller desto flere muligheter, på grunn av sine åpne harmoniseringsmuligheter?

Sangene befinner seg på en lang akse mellom svært få og svært mange toner; kompleksitet og absolutt enkelhet er to sider av samme slag. Noen melodier har bare 3-4 toners omfang, men det fins også i blant annet popmusikken - og har man en hel tradisjon innabords, kan man fylle ut en enkel rammemelodi med de særeste sprang. Ledetoner, gjennomgangstoner, «kast» og

«kløyvde toner» kan når som helst endre en enkel båsull til å bli kompleks dersom man kjenner musikkstilen godt.³¹

Den svevende tonaliteten gir oss noen nye utfordringer når vi skal arbeide med fellessang kontra solosang. I hvilken grad er det mulig å øve inn skeive sprang og svevende intervaller med en stor gruppe? Eller de typiske glissandi i enkelte viser: er det hensiktsmessig å synkronisere dem, eller vil framføringa lide under det? Triller og andre ornamentar: kan de bli påtrengende når 20 mennesker synger dem synkront? Er det mulig å synge dem synkront, eller vil de oppleves kaotiske og upresise for lytteren?

11.4

Arbeid med to kor:

Kammerpikene, Sortland, er et damekor med mye jazz/moderne på repertoaret, og noen folketonar i tillegg til klassisk musikk og tradisjonelt kor-repertoar. Med Kammerpikene har jeg øvd inn litt båsuller og forskjellig advent/julerepertoar.

Nesna Songlag, er et blanda kor med erfaring bl a fra bruk av nyere norsk musikk. Med dette koret har jeg brukt en ballade og noen slåttestev, båsuller og salmetonar. Titlene som har vært i bruk finnes i note- eller lydvedlegget. Jeg har ikke primært benyttet repertoar fra mine kilder over. Grunnen til dette er at et kor i startfasen vil ha bruk for melodier som gir færrest mulig harmoniske utfordringer. På sikt vi de bli klare for å jobbe med litt vanskelige melodier. Jeg har startet med mest moll-tonearter og mye båsuller, for å innarbeide selve metodikken. En videreutvikling vil være å spe på med andre melodier. Men kildenes stil har vært med oss hele veien likevel.

11.5

Ulike metoder jeg har prøvd ut

Øvelser og metoder brukt med korene; improvisasjonsøvelser og dramaleker. Etter «vanlig» fysisk oppvarming og sangoppvarming tok jeg i bruk disse øvelsene:

31 Se noteeksempel s 86

11.5.1

Improvisasjonsøvelser; dramainspirert:

Vandringen: Øvelse i full gruppe: gå rundt i rommet og fyll hver del av det. Øk tempo etter hvert. Se alle i øynene. Utvikle øvelsen; med å si et ord til alle man møter.

Utvikle enda en gang: prøv å verve nye tilhengere til det ordet.

Utvikle igjen: hver synger en fritt valgt tone, syng den til hver av dem man møter, utforsk toner sammen: samklang, harmoni, disharmoni?

Utvikle øvelsen; la hver hilse på dem de møter ved å syng en melodi på f eks 2 toner. Ta seg tid til å høre på hverandre og til å utforske harmoni/disharmoni. Eller utvikle øvelsen i en annen retning: prøv å verve nye tilhengere til din egen tone – hva skjer etter hvert med «kaosklagen» i gruppa? Utvikle samme øvelse: syng en hel frase, verv nye sangere til din frase.

Ja-nei-sisten: Leder roper *ja!*, alle andre roper *nei!*, og omvendt. De som svarer har i oppdrag å herme stemmeklang, tonefall og stemmekvalitet – hviske, brøle, pipe, hvese, rope osv). La lederen gi en annen person «sisten» – det blir neste leder.

Utvikle øvelsen: lederen synger musikalske elementer i stedet for ord, f eks koko, dam-dam, ooooh, hva som helst. Nå hermer gruppa både ordet, tonehøyde, intervaller og rytmiske elementer, volum osv. Alle får prøve å lede når de får «sisten».

Syngesisten: Utvikle øvelsen over, slik at lederen nå synger en tone eller en hel frase, alle svarer. Øvelsen kan her begynne å leve sitt eget liv, for eksempel ved at de som svarer ikke gir lederen tid til å syng ferdig før de svarer. Det dannes hele klangtepper på denne måten!

«Elle melle»: Rytmisk øvelse der man sier ett ord hver rundt i ringen. Hver må ta ansvar for sitt ord og kjenne felles puls. Regla bør være kjent for alle. Denne kan også brukes i par.

«En-to-tre»: Rytmisk øvelse der man sier ett ord hver i par, telle 1-2-3-1-2-3 på en felles rytme, ett tall hver vekselvis. Utvikle denne ved å si «Elle melle» i par på samme måte. Utvikle den mer, med vekselvis telling av 1-2-3, men bytte ut ettallet med klapp, deretter

totallet med tramp og så tretallet med knips. Utvikle øvelsen videre med å la sangerne velge toner i stedet for knips osv. Vanskelighetsgraden styres av sangerne selv. De kan ta toner fra en lett treklang, eller litt mer avanserte sprang.

Winnebago-leken: *Ja-ko, jak-hei, hei!* En «overraskelseslek» der det er improvisasjonen som gjør det umulig å gjette hva som skal skje. Grappa holder rytmen og sier ordene hver sin tur, og hver deltaker velger da fritt mellom de tre ordene. Ordet skal plasseres på slaget, og dermed er replikken «hei» vanskelig – for den er bare halvparten så lang som de andre, og da blir neste deltaker tatt på senga. Reglene er også at etter «ja-ko» kan du si hvilket ord du vil, men etter et «hei» må det også komme et nytt «hei» som svar. Derfor er replikken «jak-hei» egna til å lure neste deltaker, som kanskje tror du er i ferd med å si «ja-ko»! Det kan aldri komme mindre enn to «hei» på rad, på grunn av svare-regelen, men når din forgjenger har svart riktig står du fritt til å begynne med «ja-ko» igjen. Mens man jobber ser man nesten alltid at reglene videreutvikles av grappa...

Finsk rytmelek: *Urho Kekkonen, Urho-Urho Kekkonen, Kekkonen:* Denne har jeg lært i Finland, med flotte finske navn som har masse konsonanter! Men her bytta vi ut navnet med noen norske navn også. Målet er å bevisstgjøre rytme og grupperinger av rytmiske elementer. Vi kan ufarliggjøre 5/8 med navnet Urho Kekkonen (eller Annika Hanssen) og klappe på første stavelse i hvert ord. Vi kan synliggjøre 6/8 på samme måte med Inkeri Laitinen, og 7/8 med Anne-Grete Pedersen. Når vi legger disse rytmene oppå hverandre får vi interessante grupperinger. Hvor lenge må begge lag si ordene før de kommer samtidig i mål?³²

Polyrytmisk øvelse enkeltvis: Klapp 3/4 på 4/4 på låret. Slå f.eks. 3 slag med venstre hånd og 4 slag med høyre hånd. Når må begge hendene treffe samtidig? Kan denne rytmen læres utenat med et ord i stedet for slag?

32 Se notevedlegg s 96

11.5.2

Melodisk improvisasjon og melodiske øvelser:

«**Tonesirkelen**»: Tonen gis, sangerne får i oppdrag å holde den i fellesskap, og vokalene o og a gis. Der er sangernes oppdrag at de individuelt utforsker klanger, klangfarger, stemmekvaliteter osv mellom disse to vokalene. Etterpå er det viktig å høre med hver enkelt hvordan det opplevdes! Utvikle tonesirkelen: Sende en tone rundt i ringen, beholde samme tone hele veien. Hver deltaker har i oppdrag å gi seg tid til å høre på klangen, blande sin stemme inn i den, overta ansvar for tonen og synge den videre til neste. De skal herme det de hører. Utvikling av denne øvelsen videre er å la hver deltaker endre tonehøyde og sende videre, eller endre vokal, eller begge deler etter ønske.

Hermelek (som ligner en kjent navnelek): syng én tone, la neste synge din tone og legge til sin egen, la neste igjen huske begge to og legge til en ny osv. Etter at 6-7 deltakere har sunget lever øvelsen sitt eget liv, men oppdraget er å lytte på den forrige, glemme alle de andre, og herme videre. Utvikle denne øvelsen ved at sangeren får utdelt starten på en frase, hermer den og henger på en ny slutt, og sender videre i ringen. Melodien begynner å leve sitt eget liv ettersom deltakerne begynner å glemme den «rette» progresjonen. Variere øvelsen ved å la hele koret synge frasen mellom hver ny deltaker: nye ting skjer i huskeprosessen!

Improviserte nye stemmer på kjent grunntema: «Bæ bæ lille lam» og «Vem kan segla». Lytte etter den «skjulte akkorden» som finnes inne i hodet til sangerne mens de synger enkelttoner. Jeg lar deltakerne snakke om sine tonale valg etterpå. De rapporterer gjerne at de velger et bekvemt leie, f eks synger en sopran gjerne overstemmer; at de tenker nye linjer, men kommer tilbake til melodilinja med jevne mellomrom, f eks ved fraseslutter; at de lytter etter harmoni, eller at de tenker trinnvise bevegelser fram til neste frase.

Mansi-tradisjon: leder gir to temaer, hver på en takts lengde. Vi bruker tralleordene «dibbi-dibbi-dia/ mommo mo-a». Deltakerne velger ett tema; eller en kombinasjon av de to. Først jobbes det i par, og de to gis tid til rådslagning. Etterpå jobbes det én og én, slik at hver får

bestemme hvordan hans/hennes bidrag skal klinge. Øvelsen sendes rundt i ringen, og hver runde er en ny framføring / ny kombinasjon av de to temaene. Utvikle øvelsen: Lederen begynner etter hvert å endre på temaet, f eks lage rytmiske utsving eller alternativ melodilinje. Til slutt har de fleste prøvd å improvisere litt på temaene, og rammeverket er alt som gjenstår: en takt hver, i noenlunde samme toneart. Stafetten går rundt, og underveis endrer reglene seg: alle kan endre på temaet sitt, enten i tone, ord eller rytme.³³

Pentatonisk øvelse: 5 toner er gitt, en håndbevegelse som symbol knyttes til hver tone, f eks inspirert av solfa-symboler. Lederen viser, og koret synger ut fra gitt bevegelse/symbol. Utvikle øvelsen: Gruppa deles først i to, så i tre, hver med sin leder, som instruerer gruppa ved hjelp av symbolene. Disse tre gruppene danner nå harmonier på de 5 tonene.

Intonasjonsøvelse: Alle sangere får G', sopraner gis i oppgave å gå trinnvis til C'' mens alter skal gå trinnvis ned til C'. Variere dette med å la gruppene stige og synke med halvtonetrinn.

Responsorialsang er hentet fra tradisjonsrepertoar hos diverse ulike kulturer, f eks Afrika. Her brukes det også som innøvingsteknikk. (En velkjent og enkel variant er Lillebjørn Nilsens «Haba haba»!)

Kvintsang, kvartsang: Ideen kommer fra «ars antiqua» og islandsk kvintsang³⁴. En valgt sang synges likt av de to deltakerne eller to gruppene, men i kvintavstand. Videreutvikles: Koret lærer et slåttestev: «Ekornet sto på vollen», og synger det i to grupper med kvartavstand. Inspirert av andre nasjoners sang: legg en bordun i en av stemmene, la de andre syngende melodi. Man kan videreutvikle dette ved å kombinere kvart-sangen med bordunsang.

Bulgarsk inspirasjon: Videreutvikling av forrige øvelse. Flerstemmighet i grupper bygges opp fra en melodistemme med to borduntoner. Her er jeg faglig på gyngende grunn – jeg har

33 Se notevedlegg s 87

34 CD-vedlegg, lydspor 31 og notevedlegg s 90 og 97

ikke detaljert kjennskap til bulgarsk tradisjon – men vi veit hvilken klang vi etteraper. Bordunene kan ha sekundavstand og gruppa utforsker hva det gjør med vanskelighetsgraden.

Bygge cluster av en valgt låt, første frase. En sanger beholder en tone, neste sanger stopper på neste osv. Hold tonen helt ut, skap en clusterakkord av alle toner i sangens førstelinje. (1. linje av f eks «Kyrie» eller «Jolestev».)³⁵

Delays: Synge salmetonen «Mitt hjerte alltid vanker» der et helt fritt tempo gir kanoneffekter.³⁶ Denne salmetonen byr på lite disharmonier. Utvikle denne øvelsen : Å synge presist eller ikke? Gruppa synger en harmonisk mer komplisert sang og lar delay/fritt tempo gi kanoneffekter igjen. Observerer at det er vanskelig å synge fritt i tid, det er fristende å henge på naboen, og at det er fristende å oppgi en tone når man opplever den som disharmonisk. Man kan også øve inn hvor innsatsene skal komme som i en vanlig kanon.³⁷

Skumle Lussi: Øve inn «Lussinatti lange» La en gruppe hviske tekst mens de øvrige synger sangen. Her der det viktig med taiming! ³⁸

«Sang oppå sang»: Lytte og lære en bårsull fra Hedmark: Sulla lulla leia. Utvikle låta ved å bruke den som kanon. Lære to nye bårsuller: Sulli lulli lilleemor og Sulla lulla ungen min. Bruke den første bårsullen som ostinat og legge de to nye oppå.³⁹ En annen måte å bruke denne øvelsestypen på: Synge to slike suller oppå hverandre. Variere ved å sette på et «komp»: en kromatisk nedgang som en annenstemme, utvikle dette med å øve sangen med bordun i stedet. Øve «Mitt hjerte alltid» og sette på et kromatisk «komp», f eks en kromatisk nedgang som en 2. stemme, utvikle dette med å øve sangen med bordunkomp i stedet.

«Den hemmelige akkorden»: dette er en slektning av forrige øvelse. Mange melodier med fast tekst, som f eks salmetoner, har beveget seg fra et felles opphav og er blitt omformet i

35 Se notevedlegg s 88

36 CD-vedlegg, lydspor 32

37 Noteeksempel s 95

38 CD-vedlegg, lydspor 33

39 CD-vedlegg, lydspor 34

folkelig tradisjon. De kan klinge vidt ulikt i melodilinje, men deres felles røtter er lagret i den hemmelige akkordprogresjonen – den man ikke hører når man synger unisont, men som trer fram når man besifrer melodien for instrumentfølge. Dermed kan ofte en variant synges oppå en annen, dvs gruppa deler seg i to og skaper flerstemmig sang ved å lære seg to ulike varianter av en salmetone. Om man synger begge variantmelodiene på denne sangen samtidig, kan man utforske hva som skjer i harmonier og disharmonier⁴⁰.

Vamp og repeterte temaer: Et fast tema går over i et improvisert løp, der vampet er det eneste som ligger fast. For å avgrense kan f eks to eller tre sangere få i oppdrag å lage improvisasjon, eller en kan få i oppdrag å lede og en annen får i oppdrag å herme.

Eksempelvis «Lussinatt» eller «Mitt hjerte»: koret deles i to; en gruppe får ansvar for melodi, en annen for improvisasjon. Oppgaven avgrenses ved å bare plassere impro i bestemte deler av låta. Endre oppdraget underveis, ved å leite opp «bassganger» i alten. (I damekor: dette var med utgangspunkt i de melodigangene altrekka foreslo via impro.) La disse bli et vamp.⁴¹

Kan-diskan-sang: en særegen måte å variere en vekselsang på, henta fra Frankrike og folkelig flerstemmighet på bretonsk.⁴² Den består i at to synger mot hverandre, med alternerende solister. Én starter aleine, «overlappes» av sin medsanger, den som «overlapper» tar deretter ansvar aleine for neste linje, så synger begge, og så er den første solisten i gang igjen. Vi utvikler øvelsen med at solistene ikke bare er to som veksler, men en hel ring som overlapper og sender videre. I prinsipp synger du da alltid tre fraser, en sammen med din forgjenger, en aleine og en sammen med den neste; som du gir sangen videre til.

Fauxbourdon/kvintsang/ters-sang som utforsking av polyfoni i modale tonearter. Å bringe flerstemmighet tilbake tilbake til røttene kan gjerne utforskes med en meget kjent sang, og med god tid til feilsynging... En mulig øvelse i dette kan også f eks basere seg på en ukjent sang, jeg har brukt en mordavisk vekselsang («Atano ja kodamo») der hele akkorden kan bygges stein for stein i full gruppe når den dypeste stemmen er lært inn.⁴³

40 Noteeksempel s 92

41 Noteeksempel s 98

42 CD-vedlegg, lydspor 35

43 Noteeksempel s 107

Gregorianske røtter: «Et barn er født i Betlehem» med tone fra Telemark; kobles til «Folkefrelsar». På latin heter disse sangene «Puer natus in Betlehem» og «Veni redemptor gentium». Det er to av de eldste julesangene/salmetonene i norsk tradisjon, med røtter tilbake til gregorianske antifoner (Kleivset, 2008). På grunn av sine relativt begrensede tonetilfang, egner disse sangene seg sammen – en gruppe nynner melodien til «Et barn er født i Betlehem», den andre gruppa synger «Folkefrelsar». Koret utforsker hva som skjer dersom en gruppe kommer på rytmisk ut av lage: harmoniene i denne lag-på-lag-sangen fungerer fortsatt. Sangen kan videreutvikles i det uendelige når gruppa er trygg på den, f eks la dem synge fri improvisasjon som avslutningsparti.⁴⁴

Hoquetus-sang: Koret deles i to grupper for å synge «Et barn er født i Betlehem», gruppe I synger f eks «Et...»; gruppe II fortsetter med «barn...», og slik synger de sangen igjennom uten noen gang å synge mer enn én stavelse på rappen. Dette er en nyttig lytte- og intonasjonsøvelse, og koret er avhengig av å finne en felles følt puls.

Gjentakelsesimpro: Koret jobber med en salmetone som grunnlag for improvisering: hver sanger må velge én frase å synge, plassere den i tid i forhold til hva de andre gjør – og det blir viktig å lytte godt. Den valgte frasen kan gjentakes sterkt eller svakt, hurtig repeterende eller sjelden i forhold til klangteppet i koret. Vi brukte bl a «Herre Gud ditt dyre navn».

Kjent sang danner grunnlaget: Kjent sang som danner grunnlag improvisasjon for lineær improvisasjon; noen synger melodi, andre synger stemmer. Denne øvelsen starter lett med at en allerede kjent sang brukes. Det er veldig trygt å starte med f eks «Bæ, bæ lille lam» eller «Vem kan segla förutan vind». Sangerne står fritt til å velge oppdrag og kan nøye seg med bare melodistemmen til de blir modigere. Etter hvert utvikles øvelsen til å gjelde sanger de har lært inn i løpet av denne prosessen for å jobbe videre med harmonisk improvisasjon. Utvikle dette: Dele koret i to; en gruppe får ansvar for melodi, en annen for improvisasjon. Avgrens oppgaven ved å bare plassere improvisasjonen i bestemte deler av låta.

44 CD-vedlegg, lydspor 36

Utvikle oppgaven ved å dele inn i enda mindre grupper, fra to til tre. Endre oppdraget underveis, f eks med utgangspunkt i det gruppa finner på. En gruppe kan synge «Sulla lulla leia» på original tekst og melodi, mens den andre gruppa synger samme tekst og rytme, valgfrie toner. Eller: Melodigruppa synger selve sangen mens kompgruppa følger melodibevegelsen ved å velge ny bordun til hver frase.

Et gitt «komp»: Variere ideene om hva som kan brukes til akkompagnementsstemmer: en gruppe kan gis i oppdrag å synge en kromatisk⁴⁵ eller diatonisk nedgang, noen kan gis borduntoner eller vekslende basstoner. Akkompagnementstonene kan plasseres i ters- og sekundavstand. Gruppa kan etter hvert selv lytte seg fram til hvor det passer å bytte «akkord». De skal ha i oppdrag å undersøke disharmonier også!

Utvikle formskjema: Når øvelsene over mestres, kan koret bygge opp stemmer selv. Lederen hører på hvert forslag og plukker ut de variantene som kan inngå i et formskjema / «arrangement» til slutt. Rollene byttes så alle får prøve på enten stemmer eller melodi. Utvikle formskjema på flere låter, her vedlagt opptak av «Sulli lulli lilleemor/ Sulla lulla leia» og «Et barn er født /Folkefrelsar»⁴⁶

11.6

Et ferdig konsertnummer?

Her er det fristende å ta i bruk generell «håndverkslære» innen arrangering. Folkemusikken er ikke annerledes enn andre musikkformer i så måte – begrensningene innen min metodikk ligger mest i at gruppa skal kunne framføre sangene utenat. Derfor bør et tenkt partitur ikke være mer omfattende enn at det kan huskes i hodet. Jeg har lagt ved noen av «resultatene» som lydfiler, andre som noter⁴⁷. Det er ikke ment å skulle vise et helhetlig bilde av alt de to korene har lært og brukt – det samla materialet ville bli for omfattende, og jeg kan heller ikke på noen enkel måte velge ut hva og hvilken versjon jeg i så fall skulle legge ved. Noen låter har endra seg underveis, fordi prosessen har tatt tid – andre finnes i kortere eller lengre

45 Se notevedlegg s 100

46 CD-vedlegg, lydspor 34 og 36

47 Eksempelvis notene til «Mitt hjerte...» s 98 ff, «Jentelokken» s 101 ff og «Staffansvisa» s 105 ff

versjon som kan brukes til ulike formål.

Elementer jeg har måttet tenke på er:

Stemmegruppe og dermed plassering i tonehøyde.

Klangkarakter og musikkstil: hvilken stemmeklang («funksjon») skal brukes til en bårsull, en salme eller et skjemtestev?

Utvikling i låta, kontraster i rytmikk, melodi og harmonier.

Dynamikk og balanse – hvordan melodien skal tre fram, eventuelle doblinger.

Flerstemt sang: spredt eller tett leie – veksling mellom unison og flerstemmig sang.

11.7

En musikalsk prosess

Jeg har også måttet gi deltakerne tid til modning og stilforståelse. Lytting spiller en rolle, både å lytte til det lederen demonstrerer, og til utgivelser med ulike folkelige teknikker for polyfon sang. Sammenhengen mellom kildene og formidlingen og prosessen i korene er ikke åpenbar – i hvilken grad brukes dette klangbildet i korene? Jeg har prøvd å gjøre solistisk sang om til fellessang i denne prosessen – men ser samtidig at innfallsvinkelen til fellessangen og improvisasjonen lokker fram nye solister! De estetiske idealene fra den opprinnelige tradisjonen fyller ut sangernes bilde av hvilke musikalske «verdener» de kan få lov å tilhøre.

Vedlegg:

Litteraturliste s 82-84

Kommentarer til lydvedlegg s 85

Notevedlegg s 86-107

Lydvedlegg (CD)

Merknad til disse: jeg har *ikke* lagt ved lydopptak av alle titlene som har vært i bruk i løpet av prosessen. Hovedgrunnen til dette er at det ikke finnes hensiktsmessige opptak med god nok lyd kvalitet. Dessuten er det ikke alle titlene som det finnes opptak av. Det har ikke alltid vært mulig å etablere en opptakssituasjon uten å forstyrre innøvingssituasjonen. I noen tilfeller har jeg lagt ved et eksempel på den ønskede klang eller harmoniseringsteknikk fra noen andres produksjon – dette bare for å vise hvilket lydbilde jeg sikter til.

Litteraturliste, bøker

Aksdal, Bjørn og Sven Nyhus: Fanitullen, Universitetsforlaget 1993

Axelsen, Mette H, Stine Lundgaard og Mikkel Søllested: 69 gode opvarmingsøvelser, Gråsten 2006

Berg, Mads: Skolens sangbok, Aschehoug 1937 (og seinere utgaver)

Buen, Hanne K., Agnes B. Garnås og Dagne G. Myhren: Ei vise vil eg kveda, Oslo 1978

Dahl, Tone Bianca: Korkunst, Cantando 2002

Fjellheim, Frode: Joik for kor, Vuelie forlag 2003

Garborg, Hulda: Songdansen i Nordlandi, Kristiania 1922

Gaukstad, Øystein (red); Ole Tobias Olsen: Folketonar frå Nordland, Noregs Boklag 1982

Graff, Ola: Av det raudaste gull, Orkana 2005

Horvei, Reidun: Folkesongar i Hordaland, Det norske samlaget 1998

Huldt-Nyström, Hampus og Thomas Beck, Øystein Gaukstad og Egil Nordsjø: Sangerliv. Et verk om korsang, Børrehaug & co. 1958

Liestøl, Knut og Moltke Moe: Norske folkevisor til skulebruk, Dybwads forlag 1934

Lindeman, Ludvig M: 30 norske kjæmpevisemelodier, Cappelen 1863

Ling, Jan: Europas musikhistoria. Folkmusiken. Akademiförlaget 1989

Lystrup, Geirr :Britas visur. Folkeviser etter Brita Bratland, Det norske samlaget 1976

Midttun, Olav: Norske folkeviser i leik og dans, Noregs boklag 1969 (etter småskrifter 1943-44)

Sadolin, Cathrine: Komplet Sangteknik, Shout Publishing 2000

Litteraturliste, artikler, notater og småskrifter

Arvidsson, Alf: Jojk som musikalisk råvara. Svensk tidskrift för musikforskning, 1998

Cockburn, Craig: «Traditional Gaelic song and singing sean-nos», artikkel, nedlastet 26.08.2002 fra <http://www.siliconglen.com/culture/gaelicsong.html>

Dillan, Lisa: «Kunsten å øve på noe som ikke eksisterer. Hvilke prosesser må man gjennom for å øke sin kapasitet som improviserende utøver?», artikkel, Fagfokus 2008

Espeland, Velle: Folkeviser frå scenen. Norsk folkemusikklags årsskrift 2002

Garnås, Agnes Buen: Kveding (hefte), utgitt av Ole Bull Akademiet, år muligens 1992?

Graff, Ola: Nordnorske religiøse folketoner, (hefte) Tromsø Museum 1995 (foreløpig utgave)

Halland, Liv Bjugn: mine egne notater fra opptakssituasjon, 2003

Haug, Bodil: Tanken om det lokale som rettesnor i folkemusikkforskning. Norsk folkemusikklags årsskrift 2005

Johansen, Guro Gravem: «Improvisasjon i kor » (artikkelserie) Korbladet 1/2006 – 5/2006

Kleivset, Anne, mine egne notater fra kursdag hos Norges korforbund 2008

Kvifte, Tellef: Geografi og musikk. Arkivarens hodepine. Norsk folkemusikklags årsskrift 2007

Landslaget for Spelemenns vedtekter, <http://www.folkemusikk.no/content/view/23/230/> nedlastingsdato 29.4.09

Larsen, Ove : «Feltarbeid som metodologisk utfordring i framtidens analyser av gehørtraderte musikkulturer» artikkel, 2007

Lien, Herdis: Kveding eller song? Hovedoppgåve i etnomusikologi, Universitetet i Bergen, 2001

Lien, Herdis: Folkesongen frå generasjon til generasjon. Norsk folkemusikklags årsskrift 2001 (i henvisningene kalt 2001/II)

Myhren; Øyonn Groven: mine egne notater fra forelesning ved Ole Bull-akademiet 2004

Norges korforbunds handlingsplan 2009-10, <http://kor.no/docs/handlingsprogram.pdf>
nedlastingsdato 29.4.09

Omholt, Per Åsmund: Tradisjonsområder – konstruksjon eller realitet? Norsk folkemusikklags
årsskrift 2006

Randers-Pehrson, Sigrid: Hjemmeeksamen, musikkvitenskapelig teori og metode, Høgskolen
i Nesna 2007

Stoveland, Magni O: Folkesangens muntlige videreformidling, artikkel, trykt i Medlemsbrevet
til Foreningen musikk fra livets begynnelse nr 3/2000 s 36

Winkler, Peter: Writing Ghost Notes. The Poetics and Politics of transcription, i Schwarz et al:
Keeping score : music, disciplinarity, culture. Charlottesville, 1997

LYDVEDLEGG

Spor:	Tittel:	Framført av :	Hvilket opptak/utgivelse:
1	Eg aktar ikkje mykje, slåttestev	«Tiriltunga»	«Kåte ungdomsdagar»
2	Eg aktar ikkje mykje, slåttestev	«Trio Medieval»	«Folk songs»
3	Gjendines bånlát,	Åshild Watne og Odd Lund	«Julefred»
4	Den gylne sol, salmetone,	Ingeborg Hollseter	«Gjenklang»
5	Kallen og staven I, ballade	Edvard Ruud	«..for båra bryder så vide»
6	Kallen og staven II, ballade	Edvard Ruud	Norsk Folkemusikksamling
7	O, at jeg vel var kommet hjem, salmetone	Edvard Ruud	Norsk Folkemusikksamling
8	Den vonde kjerringa, ballade	Edvard Ruud	Norsk Folkemusikksamling
9	Lusa sat på sengestolp, skjemtevis	Edvard Ruud	Norsk Folkemusikksamling
10	Haugbonden, ballade	Edvard Ruud	«..for båra bryder så vide»
11	Han Lagje og han Jon, ballade	Edvard Ruud	«..for båra bryder så vide»
12	Kråka sat på garitinn, bånsull	Edvard Ruud	«..for båra bryder så vide»
13	Hagen den kjekke, ballade	Kristian Teodor Olsen	privat opptak
14	Drag han ut, bånsull	Kitty Toften	privat opptak
15	Killebukken, vise	Kitty Toften	privat opptak
16	Vesle-Hanses eventyr, vise	Kitty Toften	privat opptak
17	Alle mann hadde fota, skjemtevis	Kitty Toften	privat opptak
18	Herr Peters sjøreise, ballade	Svend Snefjelddaa	Tromsø Museum/NRK
19	Den norske dalevis, bygdevis	Svend Snefjelddaa	Tromsø Museum/NRK
20	Nu rinder solen opp, salmetone	Svend Snefjelddaa	Tromsø Museum/NRK
21	Nu solen går ned, salmetone	Svend Snefjelddaa	Tromsø Museum/NRK
22	Kjimeistersong	Ludvig Angermo	Tromsø Museum
23a	Eg frykter ikkje mamma, skjemtevis	Ludvig Angermo	Tromsø Museum
23b	Herr Ole, ballade	Judith Jakobsen	Tromsø Museum
24	Båtsmannen og jomfruen, ballade	Anna Dunderland	«Gjenklang»
25	Svein Svane, ballade	«Tiriltunga»	«Kåte ungdomsdagar»
26	Thula mama, Sør-Afrika	Sibongile Khumalo	«Dream songs»
27	Han Hakæ-Tor, ballade i korarrangement	Helgeland Kammerkor	«Folketoner fra Helgeland»
28	Vise fra «The Horse Is Galloping, the Bell Is Ringing» - Songs from Arkhangelsk, Pskov & Vitebsk 2000		
29	Trommens luhti	«Kammerpikene»	konserteropptak, arr. F Fjellheim
30	«Vallåtar frå Gammelboning»	diverse utøvere	«Wizard women of the north»
31	Ave maris stella, kvintsang	Kvedarskulen*	privat opptak
32	Mitt hjerte alltid vanker, salmetone	Kvedarskulen	privat opptak
33	Lussinatti lange, tidevers	Kvedarskulen	privat opptak
34	Sulla lulla leia, bånsuller	«Kammerpikene»	konserteropptak
35	Digidi don don, kan-diskan-sang	Janet Russell og Christine Kydd	«Dancin' chantin'»
36	Et barn er født/Folkefrelsar	«Kammerpikene»	konserteropptak

*Kvedarskulen består av Linda Røyseth, Tone Jorunn Tveito og Sigrid Randers-Pehrson

NOTEVEDLEGG



Bar-net leg-ges i vug-gen__ ned, stun - dom græ-der og stun-dom ler,



bar-net__ leg-ges i vug-gen ned,____ stun - dom græder og stun-dom ler.

Mom - mom - mo - a Dib-bi, dib - bi di - a

Dib-bi, dib - bi di - a Dib-bi, dib - bi di - a

mom - mom - mo - a mom - mom - mo - a

Dib - bi, dib - bi di - a mom - mom - mo - a

Dib - bi, dib - bi di - a mom - mom - mo - a

Julestev

Sigrid etter Tone JorunnTveito/Kirsten Bråten Berg

mp

Voice

Å, no æ det só at no ven-der so - li - ,
7 no kjem ho at - ter den gla - de jo - li. Og ho gjev deg luk - ke
14 og sæ - le - bot - om du æ no só at du tek i - mot -
20 *cluster* (harmonier ad lib)
Å, no æ det só at no ven-der so - li - , no kjem ho at - ter
28 *cluster* (harmonier ad lib)
den gla - de jo - li. Og ho gjev deg luk - ke og sæ - le - bot - om du æ no
36 só at du tek i - mot

Sul - la, lul - la, sul - la - lul - la, sul - la, lul - la, lei - a...

Kanoninnsatsen kan være i takt 3 eller 5.

I del 2 kan en gruppe fortsette "sulla lulla leia" som drone, eller koret deles inn i smågrupper som overlapper.

Synges i overlappende grupper, "kan-diskan"

Sul-li lul-li lil-le-mor, no ska du ett få hør - e,

når du bi når må - na stor,

ska vi ut og kjø - re, ho - du e - så lik

tel ho mor i Lun-de-vik, ho - du e - så lik

Ekornet sto på vollen og slo

Norsk folketone arrangert for Nesna Songlag av Sigrid Randers-Pehrson

Ek - orn-et sto på vol - len og slo, ek - orn-et ljå - en før - te,
skjæ - ra ho less - te og krå - ka ho drog, og ves - le kat - te - pus - en
kjør - te. Su - de - li - am - da di du, di am da di du, su - di da di
(Su - dam, dam, dam,
dei - a, su - de - li - am - da di du, di am da di du, su - di da - dl - u di dei - a.
dei - a, dam, dam, dam, dei - a.)

The image shows a musical score for the song "Ekornet sto på vollen og slo". It consists of five systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a simple, rhythmic melody with some chords. The lyrics are: "Ek - orn-et sto på vol - len og slo, ek - orn-et ljå - en før - te, skjæ - ra ho less - te og krå - ka ho drog, og ves - le kat - te - pus - en kjør - te. Su - de - li - am - da di du, di am da di du, su - di da di (Su - dam, dam, dam, dei - a, su - de - li - am - da di du, di am da di du, su - di da - dl - u di dei - a. dei - a, dam, dam, dam, dei - a.)".

Ek - orn-et sto på vol - len og slo, ek - orn-et lå - en før - te,

skjæ - ra ho less - te og krå - ka ho drog, og ves - le kat-te-pus-en kjø - te. Su-

dam - da di du, di am da di du, su du di da di dei - a, su -

(herrestemmer nederste linje ad lib - eller som alt) Su

dam - da di du, di am da di du, su di da-dl - u di dei - a.

dam da di du, di am da di du, su di da-dl - u - di dei - a.

Rett gjerne vil jeg flytte

To folketoner fra Nordland

1

Rett gjer - ne vil jeg
Jeg der - for ik - ke

2

flyt - te, fra det - - te livs u -
red - des for død 3 - ens an - komst,

3

ro. Et meg - et her - lig byt - te i
men i hjert - et høy - lig gled - es å

5

dod - en gjør jeg jo. Jeg reis - er bort fra
nå 3 for - løs - ning - en! Min sorg der - ved ut -

8

— dod - en — gjør jeg — jo. Jeg reis - er bort — fra —
— nå — for - løs - ning - en! Min sorg der - ved — ut -

11

jam - mer, til fryd jeg kom - mer
sluk - kes og gjør meg e - vig

jam - mer, til ___ fryd ___ jeg ___ kom - mer ___
sluk - kes og ___ gjør ___ meg ___ e - vig ___

13

hen. Min kropp i grav - ens
glad, når da min sjel inn -

hen. Min kropp ___ i ___ grav - ens ___
glad, når da ___ min ___ sjel ___ inn -

15

kam - mer, min sjel i him - mel - en!
luk - kes i Her - rens skjø - ne stad!

kam - mer, min ___ sjel ___ i ___ him - mel - en!
luk - kes i ___ Her - rens ___ skjø - ne stad!

Den gylne sol -

salmelone fra Vesterålen etter frk Ringstad, bearbejdet av SRP.

Improviserete "ekko" hermer tekstordene "jorden", "orden" osv, eller fri vokal.

(1. vers *p*, 2 vers *mf*)

Solo/gruppe

Den gyl-ne sol, som gle-der he - le jor-den Den il - te
Vær du hos meg! Jeg fryk-ter in - gen fa - re, ti den som

Kor

harmonier ad lib

5

bort, så bød na-tu - rens or-den, og nat-ten bre - der nu sitt mør - ke
du, all-mek-ti-ge__ be - va - re, han står om all - ting kring-om han__enn

9

ut: O, ly - sets Fa-der, vær hos oss til ste-de! Avmør-ke kan du lys og liv__ be-
falt. Vær du hos meg når storm og u - vær ra-ser, vær du hos meg, når mitt ti-me-glass ut-

14

re - de, __ ti du __ er __ Gud. __
rin - ner, __ ti du __ er __ Gud. __

pp

Her-reGud, ditt dy-re navnog æ - re! O-verver - den høyt i savn må væ-re! Og
Her-reGud, ditt dy - re navn og æ - re!

al-le sje-le, og al-le trel-le og hver ge-selle, de skal for-tel - le din æ - re!
O-verver - den høyt i savn må væ - re! Og al - le sje - le, og al-le trel-le og hver ge-selle, de
Her-reGud, ditt dy - re navn og æ - re! O-verver - den høyt i savn må væ - re! Og

skal for-tel - le din æ - re!
al - le sje - le, og al - le trel-le og hver ge-sel-le, de skal for-tel - le din æ - re!



Ur - ho Kek - ko - nen, Ur - ho Kek - ko - nen, Ur - ho Kek - ko - nen,



In - ke - ri Lai - ti - nen, In - ke - ri Lai - ti - nen, In - ke - ri Lai - ti - nen,



Ur - ho Ur - ho Kek - ko - nen Ur - ho Ur - ho Kek - ko - nen Ur - ho Ur - ho Kek - ko - nen

Íslandsk tvisong

Gef thinni kristni goðan fríð

Íslandsk trad.

1

Gef thinn - ni krist - ni go - dan fríð, o Guð um

2

6

vor - ar tíð - - ír því ek - kert höv - um

11

ann - að líð, einn þú fyr - ír oss strí - ðir,

17

sjálv - ur Guð, vor sann - ur fað - ir.

Mitt hjerte KP

Sigrød

$\text{♩} = 60$

Soprano 1

Mitt hjer-te all-tid van-ker i Je-su fø-de-rom. Der

5

S 1

sam-les min-e - tan-ker som i sin ho-ved-sum. Der er min leng-sel

10

S 1

hjem-me, der har min tro sin skatt. Jeg kan deg al-dri glem-me, vel

15

S 1

sign-et ju-le-natt. oo...

S 2

Men un-der u-ten-li-ke, hvor-kan jeg vel for-oo...

A

20

S 1

At

S 2

stå at-Gud i him-me-ri-ke i stal-len lig-ge må? At

A

At

25

S 1
him-lens fryd... (etc) oo...

S 2
him-lens fryd og æ - re, det lev - en - de Guds ord skal - så for-akt - et -

A
him-lens fryd...(etc) oo...

30

S 1
den - ne ar - me - jord? oo...

S 2
væ - re på - den - ne ar - me jord? oo...

A
den - ne ar - me jord? En spurv har dog - sitt - re - de og -

35

S 1

S 2

A
sik - re - hvi - le - bo, en sva - le må - ei - be - de om - nat - te - ly og

40

S 1
— oo.. - lo - ve vet sin hu - le hor den kan hvi - le få skal

S 2
oo.. - - - - - skal
ro, en lo - ve vet sin hu - le hvor den kan hvi - le få,

A

45

S 1
da min Gud seg skju - le i - an - dres stall og strå?

S 2
da min Gud seg skju - le i an - dres stall og strå? Jeg
ooo... i and - res stall og strå? Jeg gjer - ne pal - me -

A

50

S 1
Jeg gjer - ne pal - me - gre - ne vil - om din kryb - be

S 2
gjer - ne pal - me - gre - ne om kryb - ben strø, for
gre - ne vil - om din kryb - be strø, for deg, for deg - a -

A

Jentelokken

trad
SRP

Sopran

Alt

(gjentas ad lib)

Kom til meg, kom til meg, du...osv (Kom, ja,

S 2

A 1

Li-de-le' gal - en,

kom, ja kom til meg, du!)

S 2

A 1

li-de-le' god, Li-de-le' gal - en,

kom til meg skal du få drik - ke av min sko!

S 2

A 1

li - de - le' god, dan - se! Dan - se!

kom til meg skal du få dan - se! Dan - se!

Jentelokken - side 2

16

S 1

S 2

A 1

A 2

Dan-se opp og dan-se ned, i rau-de lyng-en-un-der him-lahøge tre, dan-se vill og dan-se varm, å,

Dan-se opp og dan-se ned, i rau - de lyn - gen,
rau - delyngen under him-la-høg-e tre, dan - se vill og dan-se varm, å,

22

S 1

S 2

A 1

A 2

kjæ-re gje megein ma-sur-ka!

ein ma - sur-ka!

kjæ-re gjemegeinma-sur-ka! Kom til meg, kom til meg, du...

Lidele galen, lidele god! Kom til meg skal du få drikke av min sko!
 Lidele galen, lidele god! Kom til meg skal du få ta meg.
 Ta meg opp og ta meg ned, i raude lyngen under himlahøge tre,
 ta meg vill og ta meg varm, å, kjære gje meg ein masurka!

Dam dam-a dei

Dam dam - a dei - am - a - dei am - dâ, dam dam - a dei am dâ - a!...

5

9

12

Svein Svane (Ka som er runder...)

The image shows a musical score for the song 'Svein Svane (Ka som er runder...)'. It consists of three staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are: 'Hva som er run-der enn det run - des - te hjul? Hvem som er vak-rest av al-le kre - a-tur? Og hva som er kvi-te-re enn sva - nen? Og hva ro-per høy - e - re enn tra - nen?'. The music ends with a double bar line.

Hva som er run-der enn det run - des - te hjul?

Hvem som er vak-rest av al-le kre - a-tur? Og hva som er kvi-te-re enn

sva - nen? Og hva ro-per høy - e - re enn tra - nen?

SSAA

Staffan var en stalledräng



Staf-fan var en stal-ledräng, Håll fast, få-lanmin! Han vatt-na si-na få-larfem,Allt för den lju-sastjämman.Det

5



är väl ing-en dager än, fast Ed-ertyckes så, det är den ljus-a stjäman som för dag-en plä-gargå.

9



Sol - en lys - er in - te än ö - ver lin - de - lö - ven! Två

12



få-larhadd'han rö - da, Håll fast, få - lan min! I gi-ven dem god fö - da,Allt för den lju - sastjämman.Det

16



är väl ing - en dag - er än, fast Ed - er tyc - kes så, det är den ljus - a stjär - nan som för

19



dag-en plä-gar gå. So-len ly-ser in - te än ö - ver lin - de - lö - ven!



Ky - ri - e! Gud Fa - der! For - bar - me deg - ov - ver oss!

Atano ja kodamo

trad Mordva

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of three staves each. The first system includes Soprano, Alto 1, and Alto 2 parts. The second system includes Soprano (S), Alto 1 (A 1), and Alto 2 (A 2) parts. The lyrics are written below the vocal staves.

Soprano

Alto 1
A - ta - no ja ko - da - mo, ko - da - mo

Alto 2

S
3
mo - ro us - ta - va, aa - ta - - ja no!

A 1

A 2