

Mastergradsavhandling

# Tone Haugen Romtveit

LÅTSKRIVING - et spill i stil og uttrykk

Et studium av en skapende arbeidsprosess  
og av ulike faktorer som har innvirkning på prosessen.



**Høgskolen i Telemark**

Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning

# **LÅTSKRIVING - et spill i stil og uttrykk**

Et studium av en skapende arbeidsprosess og av ulike faktorer som har innvirkning på prosessen.

**Tone Haugen Romtveit**

**Masteroppgave i tradisjonskunst**

**Institutt for folkekultur**

**Høgskolen i Telemark**

**mai, 2013**

(...) ” *all musikk man hører er sprunget ut fra eller forholder seg til konvensjoner og tradisjoner, enten ved å opprettholde disse eller ved å bryte med dem, for senere å bli det (...)*” (Garbarek i Jazznytt nr 3, 1997: 7).

## **Forord**

Med dette ønsker jeg å takke instituttet på Rauland (Institutt for folkekultur) for god tilrettelegging rundt masteroppgaven. Takk for god undervisning og et godt læringsmiljø. Takk til Leiv Solberg og Per Åsmund Omholt for ryddig og konstruktiv veiledning.

Jeg vil takke musikere og lydteknikere som har bidratt til innspillinger av musikken.

Takk til Geir Åge Johnsen, for musikalsk bearbeidelse av låten "Bøn" og for teknisk hjelp under innspillingene av "Ein tone blå", "Spor etter deg" og "Bøn".

Takk til Oscar Jansen som spilte piano på låten "Spor etter deg". Takk til Morten Reppesgård som spilte piano og trekkspill og var lydtekniker under innspillingene av låtene: "Te Tokyo", "Stilsleg morgon", "På café" og "Ein tone blå" (solo innspilling).

# INNHOLDSFORTEGNELSE

<b>FORORD</b> .....	S. 3
<b>INNHOLDSFORTEGNELSE</b> .....	S. 4
<b>1. INNLEDNING</b> .....	S. 6
1.1 Bakgrunn for valg av tema og problemområde.....	S. 6
1.2 Problemstilling.....	S. 8
<b>2. TEORI</b> .....	S. 11
2.1 Om stil og sjangerbegrep.....	S. 11
2.2 Musikkstil, et spill med spilleregler .....	S. 13
2.3 Hva er kveding?.....	S. 15
2.4 Hva er jazz?.....	S. 20
2.5 Musikalske forskjeller mellom jazz og folkemusikk.....	S. 22
2.6 Det personlige uttrykket.....	S. 23
<b>3. HISTORIE OG METODE</b> .....	S. 25
3.1 Hvorfor oppsøker jazzmusikere den norske folkemusikken? .....	S. 25
3.2 Ulike tilnæringsmåter innen blandingsformen jazz/folkemusikk.....	S. 29
3.3 Min fremgangsmåte.....	S. 31
3.4 Intuisjon som arbeidsmetode.....	S. 33
3.5 Noen føringer for komposisjonsarbeidet.....	S. 34
<b>4. KOMPOSISJONENE</b> .....	S. 39
4.1 Ein tone blå.....	S. 39
4.2 Bøn.....	S. 44
4.3 Spor etter deg.....	S. 49
4.4 Te Tokyo.....	S. 54
4.5 Stilsleg morgon.....	S. 60
4.6 På café.....	S. 64
<b>5. AVSLUTNING</b> .....	S. 69
5.1 Konklusjon.....	S. 69

<b>LITTERATURLISTE</b> .....	S. 70
Lydvedlegg.....	S.72

## 1. INNLEDNING

Gjennom dette kapitlet vil jeg ta for meg hva som ligger til grunn for valg av tema for master – prosjektet. Jeg vil her presentere en problemstilling for oppgaven.

### 1.1 Bakgrunn for valg av tema og problemområde

Å synge, er for meg en måte å uttrykke noe på. Gjennom sang kan en uttrykke alt fra konkrete, hverdagslige hendelser til personlige opplevelser, personlig lynne, stemninger i natur, folk osv. Sang innebærer alt fra hverdagslig spontan synging, tralling, nynning, sulling til mer gjennomarbeida uttrykk.

Jeg kommer fra en familie hvor det er stor interesse for musikk. Gjennom slekten til min mor har det vært folkemusikere gjennom flere generasjonsledd. Oldefaren min Øystein Romtveit (1898 – 1985) var kveder og bestefar Aslak Romtveit (1928 – 2003) var spillemann på hardingfele og kveder. Min mor Øyunn Romtveit (1956 - ) er kveder i Vest - Telemarktradisjon. Faren min er klassisk gitarist og luttenist. Jeg var ofte på besøk hos besteforeldrene mine i Vinje gjennom oppveksten. Da fikk jeg høre bestefar synge, spille og fortelle ”skrøne” historier. Jeg opplevde levende folkemusikk både i hjemmet til besteforeldrene mine og på kappleiker. Gjennom slike opplevelser fikk jeg tidlig kjennskap til folkemusikken fra Vest - Telemark.

Da jeg var seks år flyttet jeg fra Vest - Telemark. Fra det tidspunktet fikk jeg mindre tilgang til folkemusikken fra den regionen. Jeg savnet Telemark og folkemusikken derfra, men jeg fant etter hvert mye glede i å utforske andre musikkuttrykk. Jeg spilte klassisk tverrfløyte og sang i kor. Da jeg var 19 år ønsket jeg synge populærmusikk som pop, jazz, funk, soul, gospel osv. Jeg begynte i lære hos ulike ”rytmiske” sangpedagoger hvor jeg lærte om ulike sangteknikker og stiluttrykk. Jeg ønsket etter hvert å fordype meg i jazzsjangeren og begynte på jazzstudier ved konservatoriet i Stavanger. Der var jeg heldig som fikk Sidsel Endresen som sangpedagog i en periode. Hun var en stor inspirasjonskilde for meg og jeg søkte derfor videre etter andre sangere og sangpedagoger innen samme arbeidsfelt.

Etter noen år med fokus på jazzsjangeren, ønsket jeg å fordype meg i kvedartradisjonen. En av grunnene til dette var ønsket om å utvikle meg innen rytmisk fraseringssteknikk. Rytmisk frasering handler om hvordan sangere/musikere plasserer musikalske fraser over det rytmiske rammeverket som foreligger i et musikkstykke. En fraserer i forhold til stykkets taktart, groove og form (Slettahjell, 2000, s. 6).

Fraseringssteknikk er et viktig moment innen jazzsjangeren og i bearbeidelsen av jazz' standard – repertoaret. En skal kunne bevege seg fritt og fleksibelt over grunnrytmen samtidig som en er distinkt med henhold til sine plasseringer. Det forventes at jazzmusikere og jazzsangere har sin egen fraseringsmessige karakter dvs. at de har sin egen måte å frasere på. Jazzsangere som Billie Holiday, Chet Baker og Frank Sinatra er alle kjent for nettopp dette. De har alle sin egen "fraseringsmessige signatur". I kvedetradisjonen snakker en om å ha den rette "slengen" dvs. riktig frasering – og ornamenteringsteknikk. Her er det også et ideal å forme frasene på sin egen måte, en skal ikke kopiere eller synge nøyaktig likt som andre.

Jeg har lenge interessert meg for rytmisk frasering. Jeg lytter helst til kvedere og jazzsangere med god "timing" og fraseringssteknikk. Det er en stor kunst å beherske dette! Jeg tilegnet meg fraseringsmeknikken innen kvedetradisjonen ved hjelp av lytting og imitasjon. Jeg lyttet til opptak av kvedere som Brita Bratland, Aslak Brekke, Talleiv Røysland og Bjarne Øverbø. Jeg lyttet og mye til opptak av mamma. Etter hvert som jeg ble bedre på denne teknikken, løsnet også frasene innen jazzsjangeren. Jeg ble friere og mer ledig, i forhold til rytmikken. Jeg syntes å merke at jeg ble en bedre jazzsanger av å arbeide med folkemusikksjangeren. På samme måte kan jeg si at arbeidet med jazzsjangeren hadde positiv effekt på utøvingen innen folkemusikksjangeren. Arbeidet innen den ene sjangeren har inspirert til utvikling av ferdigheter innen den andre sjangeren.

Jeg har altså bakgrunn fra norsk folkemusikk og jazz. Jeg har tidligere arbeidet med begge musikksjangerne hver for seg. Etter en stund oppsto det en trang til å kunne utnytte opparbeidede ferdigheter fra de ulike sangstilene inn i et uttrykk. Jeg ble nysgjerrig på hvordan det ville låte! Det er dette som er bakgrunnen for denne oppgaven.



## 1.2 Problemstilling

Valget av problemområdet bunnar i et uttrykksbehov og en skapertrang. Jeg ønsker å forske på hvordan jeg kan ta i bruk musikalsk erfaring fra to ulike musikkjangere inn i ett og samme uttrykk. Musikkuttrykk som blir til ved å blande musikalske særtrekk fra ulike musikkjangere betegnes gjerne som blandingsformer eller stilblanding. Fenomenet er utbredt innen folkemusikk- og jazzsjangere. Jeg oppfatter det som en naturlig konsekvens av at vi i dagens samfunn har tilgang til så mange ulike musikkuttrykk og musikkstiler. Mange har lært seg å beherske flere ulike musikkjangere og kan derfor bruke erfaring fra ulike stiler i ett og samme musikkuttrykk. Musikere samarbeider også mye på tvers av sjangere og de kan på den måten skape en stilblanding ved å utøve hver sin sjanger i samspill med hverandre. Gjennom media kan en få inntrykk av at stilblanding er noe nytt og ”trendy” for samtiden, men kanskje har ulike stilistiske blandingsformer eksistert til alle tider, bare på ulike måter.

I brytningspunktet mellom ulike musikkjangere forekommer ofte noe nytt. Musikalske elementer blir sammensatt på nye måter og nye ”farger” oppstår. Flere musikkjangere har oppstått nettopp mellom slike brytningspunkt. Jazz er et eksempel på en musikksjanger som oppstod som et resultat av stilblanding. Musikkuttrykk forholder seg ofte til en stil eller sjanger, enten ved å være innenfor sjangeren eller ved å bryte med den. Alle eksisterende musikkuttrykk er blitt til gjennom påvirkning av andre musikkuttrykk. Ny musikk og nye musikkformer kan oppstå ved å anvende gammel lærdom på nye måter. Ny musikk blir alltid til ut fra noe gammelt.

Stil er et sentralt begrep i denne oppgaven. Stilbegrepet brukes om det som kjennetegner en musikksjanger, men også om det som kjennetegner en bestemt utøver. Det omtales da som personlig stil eller et personlig uttrykk. Jeg vil belyse stilbegrepet ytterligere i teori kapittelet (s. 11).

Gjennom dette prosjektet ønsket jeg å fokusere på å videreutvikle et personlig uttrykk eller en personlig stil ved å bearbeide musikalske elementer jeg har erfart innen de musikkstilene jeg har sterkest tilknytning til, nemlig folkemusikk og jazz. Det er viktig for meg å understreke at det å blande elementer fra to ulike musikkstiler ikke er noe mål i seg selv. Det er snarere et verktøy for å komme frem til nye uttrykk. Det å finne frem til musikalske uttrykk som kan formidle mening er selve hensikten med dette prosjektet. Med musikalske uttrykk som formidler mening mener jeg uttrykk som kan oppfattes som meningsfulle for noen. Musikk kan uttrykke mening i form av sanselige og intellektuelle opplevelser. Det kan være i form av en god melodi, fengende rytmer, spennende klanger osv. Ulike musikalske bestanddeler smelter sammen til et helhetlig uttrykk som kan gi en god opplevelse. Jeg valgte å komponere ny musikk. På den måten sto jeg fritt til å sette sammen musikalske elementer helt fra grunnen av. Jeg kunne utforme egne tekster, melodier og akkorder. Målet var å komme frem til musikk som kan oppleves som iørefallende og god å lytte til for noen.

Problemstillingen har jeg formulert på denne måten:

**På hvilke måter kan jeg skape nye uttrykk ved å ta i bruk musikalske særtrekk fra jazz og folkemusikk i en komposisjon?**

En av utfordringene gjennom dette prosjektet vil være å ordlegge seg omkring den skapende prosessen. Jeg vil prøve å beskrive hvilke arbeidsmetoder jeg bruker, hvilke tankeprosesser jeg gjennomgår for å komme frem til et resultat, hvilke overveininger jeg tar og hvordan jeg anvender de ulike stilelementene gjennom prosessen. Mye av den musikalske kunnskapen utøvere sitter inne med betegnes som taus kunnskap. Taus kunnskap vil si erfaringsbasert kunnskap.

Michael Polanyi (1891-1976) mente at språket er for magert til å favne om den erfaringsbaserte kunnskapen som ligger i tradisjonskunsten. Tradisjonskunnskaper går langt utenfor det språklige regelsystemet, mente han (Bertil, 1995).

I musiseringsøyeblikket tar en i bruk svært mange elementer fra ulike kunnskapsområder. Elementene kan være så sammensatte at det kan være vanskelig å skille dem fra hverandre og å kategorisere hvert enkelt ledd i prosessen. Det kan være krevende å formulere seg omkring musikkuttrykk.

Mitt inntrykk er likevel at utøvere reflekterer og verbaliserer mye rundt den musikken de hører og utøver. Begrepsbruken omkring musikalske fenomener varierer en del mellom de ulike musikkmiljøene. Noen musikkmiljøer har et mer konkret og gjennomarbeidet begrepsapparat som tas i bruk for å artikulere ulike bestanddeler i et musikkuttrykk, mens i andre musikkretser kan uttrykkene virke mer "vage" og lite spesifikke, spesielt for utenforstående som ikke er kjent med begrepene.

Stilkunnskapen i jazz - og folkemusikksjangere er basert på håndverksmessig erfaring. Musikkformene er gehørbaserte. En lærer musikkstilen å kjenne ved hjelp av lytting og imitasjon. Det å synge stev er en kunnskapsform basert på praktisk erfaring. En kan ikke lære seg å synge stev uten å øve på dette rent praktisk. Gjennom språklige formuleringer kan en beskrive stev som uttrykksform. En kan beskrive formelen for oppbyggingen av stev, historikken rundt stevbruken, en kan beskrive intervallene mellom tonene, rytmikken osv. Teoretiske beskrivelser som dette kan belyse viktige kunnskapsområder og de kan bidra til økt forståelse av fenomenet, men teorien alene kan ikke gi håndverksmessig erfaring eller kunnskap.

Utgangspunktet for denne oppgaven var å skape nye uttrykk som kan defineres som personlige musikkuttrykk. En trenger selvfølgelig ikke å komponere egen musikk for å finne frem til nye musikalske uttrykk. Nye uttrykk kan også forekomme gjennom bearbeidelse av eksisterende materialet. Før jeg kom frem til avgjørelsen om å komponere egen musikk, vurderte jeg hvilke andre muligheter der var for å jobbe med uttrykk innen mitt arbeidsfelt. Mulighetene var mange. Jeg kunne ha valgt å arbeide med spesifikke uttrykksformer innenfor folkemusikktradisjonen i Vest - Telemark. Her er det mye å ta av. Jeg var inne på tanken om å fordype meg i ulike måter å tulle slåtter på. Det å jobbe med sangtradisjonen etter kjente kvedere som Brita Bratland eller Aslak Brekke anså jeg som en spennende oppgave. Jeg kunne også ha diktet nye tekster til eksisterende folketoner. Det finnes så mange vakre folketoner, men det er ikke alltid de tilhørende tekstene er like fristende å synge på. Men ettersom mitt engasjement ikke ligger i å skrive tekster, slo jeg imidlertid dette fra meg. Det er musikk jeg liker å lage!

## 2. TEORI

### 2.1 Om stil og sjangere

Musikkstil og musikk sjanger er begreper som brukes i forbindelse med kategorisering av musikk. Musikk kan deles inn i ulike kategorier. Hver sjanger kan igjen deles inn i undergrupper av musikkuttrykk av ulik karakter. De ulike musikk sjangrene rommer hver for seg et mangfold av ulike underkategorier. Mange av de musikkstilene som tilhører en overordnet musikk sjanger kan virke svært ulike, likevel har de noen musikalske eller historiske fellestrekk som gjør at de kan falle inn under den samme overordnede musikk sjangeren. Jazzsjangeren er et godt eksempel på en sjanger med mange underkategorier. Herunder finnes blant annet bebop, string swing, frijazz og modaljazz. Mange av musikkstilene vil oppfattes som svært ulike fra hverandre, men faller likevel inn under samme hovedkategori. Det samme gjelder for norsk folkemusikk. Den norske folkemusikken låter veldig forskjellig fra region til region. En deler derfor musikkformene inn etter geografiske områder.

Begrepene stil og sjanger brukes ofte om hverandre. Er det forskjell på stil og sjanger eller kan begge uttrykkene brukes som betegnelse på det samme fenomenet?

I følge Cappelens musikkleksikon brukes stilbegrepet for å beskrive de særtrekkene som kjennetegner ulike sjangere, en tidsepoke, og stil i forhold til den enkelte kunstner, en personlig stil. Cappelens musikkleksikon formulerer dette slik:

”(...) I s. sammenheng taler man om tids-s., genre-s. og person-s. Disse pleier man å betrakte som hovedtyper med muligheter for ytterligere differensiering som for eksempel persongruppe-s., verkgruppe-s., regional s., epoke-s. osv. (...). Empirisk sett er s. *summen av vesentlige egenskaper ved en gitt mengde kunstverke*. For å tilhøre en s. bør et kunstnerisk produkt ha alle eller en del av disse egenskapene (...). Betegnelsen s. opptrer i forbindelse med musikk første gang omkr. 1600 i Italia, og da som betegnelse for forskjellige musikalske kategorier, genre, teknikker og satstyper. Skillet mellom de forskjellige s. baserer seg så vel på musikkens sosiale funksjoner som på rent komposisjonstekniske fremgangsmåter og spesielle (tilsiktete eller opplevde) estetiske uttrykksformer (...)” ( Michelsen, 1980, s. 170).

Den italienske musikkforskeren Franco Fabbri (1982) skiller mellom stil og sjanger. Han betrakter stil som den klingende musikken mens en musikksjanger omfatter både den klingende musikken og de sosiale, kulturelle koder og konvensjoner som omgir musikken. Eksempler på sosiale og kulturelle koder kan være hvordan musikerne kler seg innen de ulike sjangrene, hvilket kroppsspråk de fører, hvilke lokaler de benytter seg av ved framføring, hvordan publikum oppfører seg og kler seg og om de ritualer som forekommer i musikk situasjonen (Lilliestam, 2002).

Mats Johansson skriver i en artikkel om to nivåer innenfor musikalsk stil: Ett spesifikt musikalsk nivå og ett generelt sosiologisk nivå. Det første nivået gjenspeiler den utøvende musikken og opplevelsen av den klingende musikken. Det andre nivået gjenspeiler den sosiale relasjonen som eksisterer mellom de som bevisst har valgt å rette sin interesse mot en spesiell musikkform og som er gjensidig oppmerksomme på hverandre henhold til en felles interesse. En kan og anta at denne gruppen av mennesker deler informasjon omkring de spillereglene som eksisterer innenfor stilen (Johansson, 2004). Johansson omtaler også stil/sjanger som et sosialt konstruert handlingsrom der mennesker gjennom sine forhandlinger om identitet skaper og opprettholder grenser i omgivelsene. Videre forteller han at stil/sjanger fungerer som et sett av sosiale og musikalske rammeverk for artistisk fremtoning og musikalsk - estetisk kategorisering og bedømming.<sup>1</sup>

En musikkstil inneholder et bestemt type repertoar og et bestemt type håndverk. Repertoaret består av musikkstykker som kategoriseres etter visse formkriterier. Innen folkemusikk deles repertoaret inn i kategorier med betegnelser som halling, springar, lyarslått osv.<sup>1</sup> Håndverk vil si den teknisk behandling av instrumentet samt spillestil. Spillestil vil si den måten utøveren velger å håndtere de ulike uttrykksparametrene på. Uttrykksparameter er alle de musikalske elementene som en kan ta i bruk ved musisering. Eksempler på dette er: ornamentering, dynamikk, frasering, klang osv. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 3.3 som handler om min fremgangsmåte.

---

<sup>1</sup> Mats Johansson: Kulturelle gränsförhandlingar och formidlingsproblematikk, Forelesning ved HIT, Avd. Rauland 13.11.2009.

Ut fra det som er nevnt ovenfor ser jeg at sjanger og stil begreper brukes på litt forskjellige måter. Mats Johansson bruker stil og sjanger som uttrykk for det samme fenomenet. Han deler begrepene inn i to nivåer: Et spesifikt musikalsk nivå og et generelt sosiologisk nivå.

Franco Fabbri skiller mellom begrepene stil og sjanger. Han bruker begrepet stil om den klingende musikken mens sjanger begrepet brukes om både den klingende musikken og de sosiale og kulturelle kodene som omgir musikken.

Ut fra det jeg har lest om stil og sjanger begreper velger jeg å dele inn begrepene på følgende måte: Sjanger fungerer som en grovinndeling av musikkuttrykkene. Musikken deles inn i kategorier på grunnlag av visse kriterier uttrykkene har tilfelles med hverandre. Musikksjangere kan også kjennetegnes av de sosiale, kulturelle koder og konvensjoner som musikken omgir seg med. Stilbegrepet brukes ofte for å gi mer detaljert informasjon omkring musikken innen de ulike musikkgenrene. En klassifiserer den klassiske musikken inn i stilepoker, en definerer folkemusikk ut fra geografiske områder, en definerer personlige stil uttrykk innenfor en gitt sjanger.

## **2.2 Musikkstil, et spill med spilleregler**

I Music grooves av Charles Keil og Steven Felder finnes det og noen gode definisjoner av stilbegrepet: ”Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints” (Sitert i Keil og Feld, 1994, s. 109 – 110).

Setningen er formet av Leonard Meyer og er hentet fra en artikkel om estetisk litteratur.

Jeg har og gjort et forsøk på å oversette denne setningen: Stil er repetisjon av ulike mønster.

Folk produserer ulike mønster ut fra ulike valgmuligheter innenfor gitte rammer.

Definisjonen ovenfor kan minne om Gadamer’s teorier om kunsten som et spill som spilles ut fra gitte spilleregler. (Hans Georg Gadamer (1900-2002) var en tysk filosof. Han er mest kjent for å ha utvidet hermeneutikken gjennom sitt verk sannhet og metode. Hvert spill har ulike spilleregler som legger en ramme for spillet, men som og åpner opp for mange muligheter. Spillet innebærer gjentakelse av tidligere innarbeidede mønster.<sup>2</sup> I etterligningen av gamle mønster oppstår noe nytt, i følge Gadamer: ” Noe nytt oppstår når noe etterlignes” (Bale, 2009, s. 39).

En musikk sjanger kan defineres som et spill som forholder seg til visse spilleregler. Spillereglene skaper spillerom og rom for samspill!

---

<sup>2</sup> Mikkel Tin: Hva er estetikk? Læren om sanselig erkjennelse, Forelesning ved HIT, Avd. Rauland 31.08.2010

Gadamer opererer og med begrepet forforståelse eller fordommer. Forforståelsen er den erfaringen som ligger til grunn for forståelsen av et fenomen (Lægneid og Skorgen, 2001). En forstår alltid noe på grunnlag av visse forutsetninger. En musikkstil kan forstås ut fra ulike nivåer, alt ettersom hvilke forutsetninger som ligger til grunn for forståelsen. For å forstå en musikkstil må en ha lært seg spillereglene. Musikere opererer gjerne med ord som kodefortrolighet eller stilpreferanser om den sjangerforståelsen som ligger til grunn for uttrykket. Den som har tilstrekkelig med stilkunnskap innenfor en sjanger kjenner kodene som gjelder, altså hvilken type klang som forventes av instrumentet innen stilen, en vet hvilke type fraseringer som er gjeldende innen sjangeren osv.

Dillan sammenligner musikkstiler med stilarter innen ulike språk for å forklare hva som ligger i begrepet kodefortrolighet: ”Fransk er en stilart innenfor språk. For å improvisere over det franske språket må man kunne en hel del: gloser, grammatikk og uttaleregler. For å lære hvordan språket klinger, må man høre språket, og man må lære å uttale det. Dette er kodefortrolighet. Det samme gjelder om man skal improvisere innenfor en spesifikk stilart i musikk. Man må kunne særtrekkene i stilen, dvs. harmonikken, rytmikken og måten man fraserer eller uttaler seg på innenfor stilarten” (sitert i Dillan, 2008, s. 76). Teksten belyser hvilke musikalske forkunnskaper en må ha for å kunne improvisere innenfor en stilart. Dette gjelder ikke bare om ved improvisasjon, men også musisering uten spesifikke improvisatoriske hensikter.

Senere i oppgaven vil jeg legge frem en grovskisse over de musikalske føringene som ligger til grunn for komposisjonene (3.5 Noen føringer for komposisjonsarbeidet). Skissen tar utgangspunkt i noen elementer jeg verdsetter ved folkemusikk - og jazzsjangeren. Ettersom dette prosjektet bygger på erfaring fra de to ulike musikkstilene, vil jeg nå gi en nærmere beskrivelse av hva som kjennetegner jazz og kveding.

### 2.3 Hva er kveding?

I Telemark bruker en ordet kveding om det som kjennetegner måten en synger folketoner på.

Ordet har flere betydninger. I fra norrønt målføre ble ordet brukt om det å formidle dikt.

” Ordet kvede tyder i norrønt mål ” å seie fram dikt rytmisk og på ein høgtideleg måte” : Kveda

kvædi. *Kvedast at* tyder å seie fram dikt, kvede til kvarandre” ( Stubseid). I Setesdal bruker de

verbet å kvedast eller å stevjast om det å synge stev. Et stev er et lite vers, omtrent som et dikt.

En kan sette sammen stev slik at de danner en stevrekke. Da kan en synge flere vers etter

hverandre. En kan velge å bruke den samme stevtonen på alle versene i stevrekken, men en kan og

skifte stevtoner mellom de ulike versene. Det å synge stev handler om å formidler gode tekster og

toner til hverandre. I Setesdal er verbet bare knyttet opp mot stev, mens i Telemark bruker en

ordet kveding om alt en synger som hører folkemusikktradisjonen til. Det gjelder både stev, viser,

bånsuller, ballader , religiøse folketoner osv. (Stubseid).

I april i 2012 var jeg på jubileumsseminar for Norsk Kvedarforum. I den forbindelse fikk jeg

utdelt et hefte hvor Agnes Buen Garnås hadde skrevet litt om kveding. Hun henviste blant annet til

Norsk ordbok av 2007 som gir en veldig god beskrivelse av ordets betydning. Garnås var opptatt

av å formidle at ordet kveding har flere betydninger. I følge norsk ordbok betyr ordet å fortelle

noe;

” **1 a** seia, tala, fortelja (om noko(n): *So tok han til å kveda um bustaderne åt æserne, um livet i Valhall og um verdens lagnad*” (...); tala med høg røyst, ropa, setja i (Bolsøy): *ungane kved ropar og skrålar( Bolsøy) (...)*. **b** seia fram (dikt el l) rytmisk og på ein viss (høgtideleg) måte (...) **2a** syngja, serl. (folke)viser (med m a sersk vekt på tekstuttale, intonasjon som ikkje fylgjer dur/moll-systemet, ubunden rytme og bru av konsonantar som melodiberande element): *han kva tvæ viso han song to viser (Setesdal A 1=Ivar Åsens ordbok) tulla gamle slåtter og kvad gamle visur ( Be. VR II, 499) vil du meg lye eg kvea kann um einkvan nytan drengjen (...)* **b** rel, lovsyngja, prisa (med song el vers): *brått var det ein stor her av himmelåndar med engelen; dei lova Gud og kvad (Luk 2,13) med synggja med den songen, som Guds englar kved ( BlixNS4653,11) (...)*” (Grønvik, Killingbergtrø og Vikø , 2007, s. 1376).

Agnes Buen Garnås er opptatt av å formidle at benevnelsen vokal folkemusikk ikke kan erstatte

ordet kveding. Dette på grunn av at ordet kveding omfatter langt flere uttrykksformer enn det å

synge folketoner.



Det å kvede i Telemarktradisjon vil si å synge på en bestemt måte. En synger innenfor visse stilistiske rammer, akkurat slik en gjør i alle andre sangstiler. Den vokale folkemusikken kan deles inn i ulike sjangrer. En snakker da om ballader, stev, religiøse folketoner, bånsuller, arbeidssanger osv. (Aksdal/Nyhus, 1993).

Rytmikk og tonalitet er vesentlige elementer for kvedere. Folkesangere og folkemusikere er kjent for å ta i bruk intervaller som ikke hører hjemme i det vanlige diatoniske systemet.

Intervallene blir ofte omtalt som ”svevende” eller ”halvhøye intervall”. Kvedere har ofte et variabelt intonasjonsmønster, det vil si at visse intervall intoneses ulikt gjennom et musikalsk forløp. Som oftest er det ters, kvart, sekst og septim (ut fra grunntonen) som intoneses ulikt.

Tonalitetsbruken i folkemusikken har vært mye omdiskutert og flere ulike aktører har kommet med teorier og hypoteser som har som hensikt å forklare fenomenet. Forskere som Eivind Groven, Ole Mørk Sandvik, Erik Eggen, og Catharinus Elling var opptatt av å forklare fenomenet ut fra skalastrukturer. Eivind Groven prøvde å påvise musikalske lovmessigheter ved tonalitetsbruken ved hjelp av naturtoneskalaen. I 1927 kom han ut med sin avhandling; ”Naturtoneskalaen”.

Groven var av den oppfatning at seljefløyta har påvirket tonalitetsbruken hos mennesker gjennom årtusener med utgangspunkt i naturtonene. Han hevdet at seljefløyta har satt tydelige spor i vokal - musikken så vel som instrumentalmusikken ( Omholt, 2008).

Personlig er jeg veldig fasinert av rytmikken innen kveding. Kvedere fraserer fritt over en rytmisk underlag, akkurat slik som jazzmusikere gjør. Fremdrift, flyt og ”snert” er viktig for kvedere. Tydelig bruk av konsonant lyder kan være et godt virkemiddel for å skape ”snert” i sanguttrykket. Både kvedere og jazzsangere benytter seg av denne teknikken. Kvedere synger mye på konsonantlyder som n, m og l. Konsonant lyder som m og n synges gjennom nesen klinger dermed annerledes en vokal lydene.

Måten kvedere ornamenterer på skiller seg og ut fra ornamenteringsbruk i mange andre sangstiler. Kvedere omtaler ofte ornamenteringen eller forsiringen som krulling. Ornamenteringsbruken varierer veldig mellom de ulike aktørene. Noen krøller mye på tonene og andre gjør mindre ut av ornamenteringen. Det er naturlig å variere ornamenteringsbruken etter hvilket materiale en synger på innenfor folkemusikken. Noen folketoner kler mye ornamentering, andre folketoner kler mindre. Ornamenteringsbruken er ofte improvisert. En ornamenterer på ulike måter og på ulike steder i et stykke alt ettersom hva en synes passer.

Ornamentering og forsiring er begreper som blir brukt om hverandre. I følge Wikipedia betyr ornamentering eller forsiring toner som egentlig ikke tilhører selve melodien, men som legges på for å utsmykke og gjøre melodien mer elegant. De mest brukte forsiringene har betegnelser som dobbeltslag, forslag, pralltrille og trille (ornament 2013).

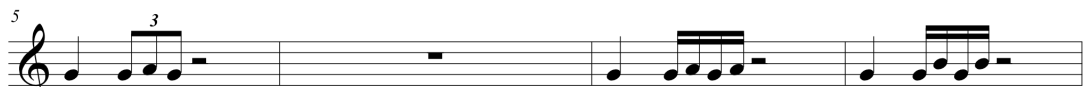
Det er ulike måter å forsire toner på. Øyunn Groven Myhren bruker uttrykket å kløyve tonen når sangeren antesiperer neste tone og foregriper den før taktslaget. Myhren bruker ordet ”tjøge” om trillefigur som beveger seg både over og under ”hovedtonen”. I læreboka Fanitullen brukes ordet ”likring” om en type vedvarende forsiring i hardingfeleslåtter. Det skal bety raske ornamentiske bevegelser opp og ned mellom en hovedtone og en ”likringstone” (Pherson, 2010). På neste side viser jeg eksempler på forsiringer i norsk kveding. Eksempelene er hentet fra en mastergrad av Sigrid Randers - Pherson.

# Forsiring i norsk kveding


[Composer]



Kalles " å kløyve tonen" Forslag nedenfra eller ovenfra



Kalles "slag" Kalles "likring" "likring" \_\_\_\_



Kalles å "tjøge" \_\_\_\_ tonen. \_\_\_\_\_

©

Kvedere har ofte nær tilknytning til det tekstmaterialet de formidler. Det at mange tekster i folketonene omhandler personer, historiske hendelser og fenomener fra nærområdet bidrar til at folkesangeren ofte har en sterk personlig tilknytning til musikken. Ofte er kvedere gode fortellere og de kan komme med utfyllende kommentarer omkring handlingene. Det blir lagt stor vekt på tekstformidling i kveding.

Om en hører på ulike kvedere kan en legge merke til at alle har ulik klang, selv innen samme sangtradisjon. *Moren min*, Øyunn Romtveit og søskenbarnet hennes, Hillborg Romtveit er et av flere eksempler på kvedere fra samme tradisjon med svært ulik klang.

## 2.4 Hva er jazz?

Musikkformen som etter hvert fikk betegnelsen jazz vokste frem i sørstatene i U.S.A i tiårene rundt 1900 tallet. New Orleans var et viktig sentrum for musiseringen. Byen var en smeltedigel hvor musikk fra ulike tradisjoner møttes. Musikkformen ble dannet som et resultat av møtet mellom den europeiske kunstmusikk, underholdningsmusikk og afrikansk musikk. Musikkformen skilte klart fra de opprinnelige musikkjangerne som fantes på den tiden ved at den kombinerte musikalske særtrekk fra det vestlige melodi- og harmonisystemet negerslavenes komplekse rytmikk. Et av jazzmusikkens fremste kjennetegn er viljen til stadig fornyelse. Betegnelse ” jazz” dekker derfor et bredt spekter av ulike musikkuttrykk, fremført og lyttet til av folk i hele verden. ( Jünger, 2003).

Den første jazzformen fikk betegnelsen New Orleans –jazz. Musikkstilen ble dannet av musikere som hadde lite skoloring og musikken ble oppfattet som røff og kantete. Med tiden ble musikkformen mer avansert og polert. Fra 1930-1950-tallet var swingen den dominerende sjangeren i populærmusikken og i jazzmiljøet. Bebop ble dannet som et slags opprør mot den polerte og kommersielle swingen. Jazzmusikeren spilte over det samme materialet (standardlåter), men arbeidet med låtene på en annen måte. De begynte å eksperimentere med tempo og med akkorder. Pianistene og trommeslagerne begynte å løse opp den jevne pusen med skeive markeringer, som ofte ble kalt ” bombs”, ettersom de kom brått og uventet. Harmoniene ble videreutviklet med raskere skift og med ”feitere akkorder”. Bebopen var ikke så tilgjengelig, slik som swingen var. Musikkformen kan virke hard, hektisk og rotete. Cooljazz ble igjen en motutvikling til den hektiske bebopen. Musikkstilen er bygget opp av de samme grunnprinsippene som bebop, men har et mer tilbaketrukket og polert uttrykk. På slutten av 1950 tallet begynte frijazzen å ta form. Den brøt med mange av reglene innenfor den grunnleggende jazzmusikken. Musikeren innen frijazzbevegelsen ønsket et friere og mer spontant uttrykk. I frijazzen ble pulsen friere. Ofte var der ingen fast ”gruv”. John Coltrain videreutviklet frijazzimpulser og kombinerte dem med blant annet indisk inspirert musikk. På 1960 tallet var ikke lenger jazzmusikken populærmusikk. Rockesjangeren tok over som den mest populære musikken blant ungdom. Jazzsjangeren har fra da av blitt oppfattet som en ”smal ” musikkform.

Dagens jazzmusikere utøver jazz innen alle dets ulike undersjangere. Gamle jazztradisjoner som New Orleans, swing og bebop holdes i hevd og videreutvikles av jazzmusikere over store deler av verden. I tillegg til de etablerte musikksjangerne innenfor jazzen har det utviklet seg mange nye retninger eller blandingsformer som ligger i grenselandet til samtidsmusikk, populærmusikk som rock, house, hiphop og til folkemusikk/etnisk musikk. En viktig forutsetning for koblinger mellom jazz og folkemusikk, ligger i jazzens egen stilhistorie, der slike eksperimenter har lange tradisjoner, skriver Jünger i sin avhandling. Videre formidler hun at jazzsjangeren på en måte kan sies å ha begynt som folkemusikk ettersom den har sitt utspring fra den afroamerikanske musikkulturen og jazzmusikere har så godt som fra begynnelsen av vært opptatt av folkelige musikkformer eller etnisk musikk ( Jünger, 2003).

## 2.5 Musikalske forskjeller og likheter mellom jazz og folkemusikk

Rytmask, tonalt, harmonisk og formmessig er det vesentlige forskjeller mellom jazz- og folkemusikk. I jazzsjangeren er det vanlig å spille/synge over et tydelig og fast rytmisk underlag, ofte en svingende 4/4-puls. Det rytmiske underlaget i folkemusikken kan være vanskeligere å definere. Her er det mer vanlig at den enkelte utøver har en personlig oppfattelse av rytmikken. En har en individuell tolking av pulsslagene. Formmessig skiller mye av folkemusikken seg fra jazzsjangeren, (dette gjelder særlig slåttemusikken) ved at den har en syklisk form uten vers og refreng (Jünger, 2003, s. 18). En del av sangmaterialet er også bygget opp på denne måten. Jazz - standardmateriale er periodeisk organisert med inndelinger av vers og refreng. En jazz - standardlåt følger et fast akkordskjema som ofte er inndelt i åtte og åtte takter. Et slikt skjema består ofte av 16 ( 8+8) eller 32 takter (8+8+8+8+8). En deler ofte stykkene inn i A og B deler. A delen er de første åtte taktene, mens B delen er de neste. En vanlig form på en jazz - låt er AABA (Collier, 1978, s. 113).

Jazzmusikere bruker ofte akkordskjemaet som utgangspunkt for improvisasjonsdelene. De improviserer nye melodier over et fastlagt akkordskjema. Tradisjonsmusikere derimot, benytter seg ikke av akkorder. De bruker ofte melodilinjer som utgangspunkt for sine improvisasjoner. De improviserer over rytmiske elementer, de improviserer frem forsiringer og variasjoner over melodilinjer. Innen de eldste slåtteformene er det også mulig å endre på formoppbyggingen ved for eksempel å gjenta eller å stokke om på motiver (Jünger, 2003, s. 18). På tross av de mange forskjellene mellom jazz og folkemusikksjangeren finnes der og noen fellestrekk. Begge musikkformene bygger på gehørbasert tradering dvs. at en lærer seg musikkformen via å imitere og spille sammen med erfarne utøvere. Musikk materialet er ikke fastlåst i et definert notebilde, men det er fleksibelt på den måten at musikerne kan forme materialet på sin egen måte innenfor stilistiske rammer. Det rytmiske elementet er viktig innen begge sjangerne. Dette med å ha fremdrift å flyt i musikken er viktig. Blant jazzmusikere er det et ideal og ha sin egen sound og unike uttrykk. Jazzmusikere jobber bevisst med å finne frem til dette. Det samme gjør folkemusikere.

## 2.6 Det personlige uttrykket

Før jeg gjør rede for den musikalske arbeidsprosessen ønsker jeg å se nærmere på betydningen av det å ha et eget uttrykk. Hva vil det si å ha et personlig eller eget uttrykk?

Et hvert menneske har en egen identitet og sine personlige særegenheter. Menneskers ulike karaktertrekk utvikles og formes gjennom livet. Vi påvirkes av oppvekst, og av de mønstre og vaner som tilhører vår kultur, vår familie, de fysiske omgivelsene og livets daglige gjøremål.

Når vi musiserer, uttrykker vi alt som ligger i oss, skriver Stephen Nachmanovitch i boken ”spela fritt”. Han omtaler det iboende i oss som ”vår opprinnelige natur”. Det personlige uttrykket er en altomfattende tilstand, mener han. Det kommer frem i alle sammenhenger og er avgjørende for hvordan vi utøver kunst. Det er avgjørende for hvordan en fiolinist holder buen og for hvordan et menneske maler en strek på et papir (Nachmanovitch, 2004, s. 30 – 31).

Gjennom musikk kan mennesker gi uttrykk for ulike individuelle erfaringer. En utøver deler erfaring når hun/han musiserer. Hun/han er en forteller. En kan formidle musikalske, men og utenom musikalske erfaringer. Eksepler på slike erfaringer kan være tekniske spilleferdigheter på instrumentet, improvisatoriske ferdigheter, sjangerkunnskap, eget lynne og temperament, andres lynne og temperament, ulike sanselige opplevelser osv.

Alle utøvere har evner og muligheter til å uttrykke seg individuelt. Alle har et personlig uttrykk, men hos noen utøvere er uttrykket mer gjennomarbeida. Akkurat som det finnes ulike nivåer for ferdigheter innen sangteknikk, fraseringsteknikk, sjangerkunnskap og historiekunnskap, finnes det også ulike grader av oppnåelse innenfor det personlige uttrykket. Det musikalske uttrykket kan utvikles og bearbeides ved hjelp av ulike arbeidsmetoder.

Jeg tror det musikalske uttrykket styrkes ved at en går i dybden av musikkens ulike bestanddeler. Med musikalske bestanddeler mener jeg alle de ulike musikalske aspektene som et musikkuttrykk bygger på. Eksempler på slike bestanddeler kan være klang, toneart, harmonikk, dynamikk, distinksjon osv. Sidsel Endresen uttrykker noe av det samme i et intervju i jazznytt. Der uttaler hun at hun er skråsikker på at veien fram til et personlig uttrykk går gjennom uhyre konkrete arbeidsprosesser hvor det fokuseres på rene musikalske problemstillinger. Hun formidler videre at det gjennom slike prosesser er viktig å være seg bevisst på hvilke musikalske elementer en adopterer fra andre. Hun er opptatt av at elevene hennes skal lære seg å skrelle vekk overflatefenomener, dvs. uttrykksmomenter som er adopsjoner, effekter og parfyme. Hun ønsker at utøvere skal finne frem til det upyntete juletreet (Jazznytt, 2012).



Jeg tolker ”det upyntede juletreet” som et bilde på ”det å finne frem til en kjerne i uttrykket”.  
Et slikt uttrykk kan også omtales som troverdig dvs. at alle de musikalske bestanddelene er nøye gjennomarbeida i alle ledd. Utøveren kan stå inne for alle sine musikalske valg. Det å finne frem til nye uttrykk handler om å utforske de ulike musikalske bestanddelene som finnes for så å ta noen bevisste valg. Det er viktig å stole på sin egen dømmekraft!

### 3. HISTORIE OG METODE

#### 3.1 Hvorfor oppsøker jazzmusikere den norske folkemusikken?

Norske musikere og komponister utenfor folkemusikksjangeren har gjennom tidene komponert, arrangert og musisert musikk som på ulike måter kan assosieres med norsk folkemusikk.

Flere komponister med bakgrunn innen jazz og klassisk musikk har komponert musikk som vitner om påvirkning av norsk folkemusikk. Jeg tenker da spesielt på klassiske komponister som Edvard Grieg, Harald Sæverud og Geirr Tveitt, men også på komponister som Karl Seglem og Terje Isungset som begge utøver improvisert musikk og jazz. Flere av Norges jazzmusikere har på ulike måter latt seg inspirere av den norske folkemusikken. Kanskje er det derfor norsk jazz omtales som særegen i form av å ha en egen tone eller en egen sound? Jazzskribenter, både i Norge og i utlandet bruker ofte betegnelsen ” den norske jazztonen” eller ” The Nordic sound” når de beskriver jazzmusikken fra Norge og resten av Skandinavia (Opsahl, 2001).

I Skandinavia er det særlig to utøvere som har markert seg innen blandingsformen folkemusikk og jazz; Jan Johansson og Jan Garbarek. I 1964 gav Jan Johansen ut platen ”Jazz på svenska”, der han og bassisten Georg Riedel tolket svenske folketoner ut fra sine preferanser. Jan Garbarek har gjennom sin karriere utforsket mange ulike former for folkemusikk, ikke bare norsk. I 1972 gav han ut plata Triptykon, den første av mange innspillinger som henviser til folkemusikkmateriale (Opsahl, 2001).

Gjennom avhandlingen ”Nasjonalromantisk suppe” eller ”postmoderne saus” tar Jane C. S. Jünger for seg blandingsformen mellom jazz og folkemusikk som oppstod i Norge på 1970 tallet. Gjennom avhandlingen intervjuet hun seks ledende jazzmusikere for å undersøke hvilke tanker og ideer som lå bak denne type eksperimentering.

For Arild Andersen var ønsket om å utvikle en ” europeisk improvisasjonstradisjon” en av grunnene til å oppsøke folkemusikken. Jazzsjangeren bygger på amerikanske musikktradisjoner og forteller lite om vår identitet her i Norden, uttrykker han. Han opplevde at norske jazzmusikere ble fremmedgjort fra seg selv gjennom å spille amerikansk musikk. For Andersen ble det viktig å frigjøre seg fra det ”utenlandske” ved å sette norsk tradisjonsmusikk inn i en jazzsammenheng. Arild Andersen skildrer møtet med folkemusikken og Kirsten Bråten Berg som en oppvåkning eller åpenbaring. Møtet vekket streke følelser i han. Endelig fant han den identiteten han hadde lett etter. Andersen betraktet samarbeidet med Kirsten Bråten Berg som en måte han kunne få stilnet lengselen etter ” det norske i seg ” Gjennom blandingsformen jazz/folkemusikk fant han en forbindelse mellom det han spiller og den han er. For Arild Andersen var jakten på identitet en viktig pådriver for å oppsøke den norske folkemusikken. Identitet dreier seg, i Andersens tilfellet, om å oppleve tilhørighet til et bestemt geografisk området. Han ønsket å finne frem til et uttrykk som kunne fortelle noe om hvordan vi lever her i Norden (Jünger, 2003, s. 128-131).

Jan Garbarek uttrykker og noe av den samme lengselen etter identitet og personlig uttrykk. Han uttaler at han ikke lenger kunne finne ”et uttrykk for seg selv” innenfor den etablerte jazzsjangeren. Gjennom John Coltrane, som var hans store forbilde, ble han påvirket til å utforske andre musikkstiler enn jazz. John Coltrane var en amerikansk jazzsaksofonist som lot seg inspirere av musikk fra India og Afrika. Han samarbeidet med blant annet Ravi Shankar, en indisk klassisk zitar-spiller. Ettersom Coltrane var hans store musikalske forbildet ønsket han å utforske alt Coltrane var interessert i. I 1963 gikk han på konsert med Ravi Shankar. Konsertopplevelsen vekket interessen for musikk fra andre kulturer. Han la merke til den sentrale rollen tradisjonsmusikken spilte i forhold til det å uttrykke viktige hendelser i menneskes liv ( Jünger, 2003, s.173-175). ” I tradisjonelle musikkformer, uavhengig av geografisk opprinnelse, finner han en del universelle tema som uttrykker viktige hendelser i et menneskes liv” (Jünger, 2003, s.175). Jan Garbakrek er opptatt av fremheve fellestrekkene ved tradisjonsmusikken over hele verden:

Men når vi snakker om å gå tilbake til røtter og sånn, da går jo selvfølgelig de amerikanske jazzmusikerne tilbake til sine kilder ikke sant, rundt Mississippi. Men jeg følte at den folkemusikken vi hadde her, var veldig beslektet egentlig med den bluesmusikken. Det har i grunnen vært min konklusjon i alt jeg har vært borti av folkemusikk, at det er veldig beslektet over hele verden og har veldig mye felles trekk: naturtoneskalaer, en veldig sterk tonal forankring og rytme. Og at musikken er veldig knyttet til, hva skal man si, menneskets overgangsfaser eller riter, store øyeblikk i menneskelivet som alt fra fødsel og dåp, til omskjæring, til å finne en partner, finne samlivspartner og stifte bo, eventuell krig (...). Det som jeg er interessert i, det som slår meg og som vekker interesse hos meg som lytter, det er hvordan melodiene spiller på følelsesmessige

strenger som ligger veldig dypt. Som er en slik internasjonal, nesten genetisk, noe jeg tror alle mennesker har (...). Vi skjønner om det er en sørgemarsj, en erotisk dans, en vuggesang, eller en krigshissende marsj eller noe. Vi skjønner det fordi det har med vår, hva skal jeg si, menneskelige fysikk og våre sansers begrensning (Jünger, 2003, s. 175-176).

”Jan Garbarek ser en sammenheng mellom all musikk som spilles ved at ”den tar utgangspunkt i noe opprinnelig” som han kaller ”urmelodier” ( Garbarek i Dybo 1996:137). I kunstmusikken er disse ”opprinnelige” melodiene gjemt bak mange lag av bearbeidelse og tilpasning, slik at de kommer til uttrykk på en svekket måte” ( Jünger, 2003, s. 176). Noen former for tradisjonsmusikk er sterkere bærere av slike urtoner, mener Jan Garbarek, de representerer en mer umiddelbar og direkte musikkutfoldelse en den kunstmusikalske. Det er denne musikken Jan Garbarek ønsker å prioritere (Jünger. 2003).

Både Arild Andersen og Jan Garbarek søkte etter uttrykksformer som kunne tydeliggjøre et personlig uttrykk og en identitet. Arild Andersen knytter musikalsk identitet opp mot geografiske områder. Han ønsker å formidle uttrykk som kan si noe om våre tradisjoner her nord.

Jan Garbarek derimot, er opptatt av at folkemusikken over hele verden representerer et slags felles urspråk. Musikken uttrykker noen felles menneskelige følelser og verdier som alle kan forstå uansett geografisk opprinnelse. Folkemusikken representerer en slags felles menneskelig identitet (Jünger, 2003).

Torgrim Sollid og Karl Seglem har og markert seg innen blandingsformen jazz/folkemusikk.

I 1975 gav gruppa ” Søyrl” ut plata ”Østerdalsmusikken”. Torgrim Sollid var pådriver for dette prosjektet. Musikerne tok utgangspunkt i nedtegnet folkemusikkmateriale fra Østerdalen.

Torgrim Sollid laget arrangement over melodiene. Musikerne på plata spiller jazz med utgangspunkt i nedskrevet folkemusikkmateriale. For Sollid handlet dette prosjektet om å løfte frem verdifull og bortgjemt musikk. Han ønsket at folk skulle få høre folkemusikk fra Østerdalen som ikke lenger var i bruk. Han hadde også personlige utbytte av arbeidsprosessen, både menneskelig og musikalsk. Sollid er selv fra Østerdalen og han kommer fra en familie hvor det har vært ” spellemenn” i flere generasjoner. Han ønsket å gjøre noe for musikken fra hjembygda.

Under arbeidsprosessen oppsøkte han hjemstedet for å nærme seg musikken. Han lette etter personer som kunne lære han den særegne rytmikken som er typisk for Midt - Østerdalspolsen. Han jaktet og etter personer som kunne synge noe i fra det nedskrevne notematerialet de hadde.

Sammen prøvde gruppen å assosiere seg frem til en stemning som de kunne gjengi i musikken. Musikken skulle uttrykke noe av den samme atmosfæren som tilhørte hjembygda til Sollid.

De utforsket lynnet blant innbyggerne, naturomgivelsene og den historiske fortiden til bygda. Sollid mener han fikk stort musikalsk utbytte av å utforske folkemusikkmaterialer. Han omtaler folkemusikk - melodiene som ubegripelig fine. Gjennom det musikalske arbeidet forsket han på musikalske substanser som skalahåndtering, rytmehåndtering, klanger osv. Han gir uttrykk for at han lærte mye av prosessen. Mye som han får bruk for i andre musikalske sammenhenger. Torgrim Sollid er på samme måte som Jan Garbarek opptatt av at folkemusikken uttrykker noe ekte, opprinnelig og ukonstruert. Han uttaler at den gamle folkemusikken spenner direkte ut fra landskap, hverdag og kommunikasjon. Det er elementært og samtidig universelt, sier han (Jünger, 2003, s. 156-167).

Karl Seglem (1961- ) begynte å utforske folkemusikk og jazz som blandingsform i 1980-årene. På samme måte som Sollid og Garbarek var det jakten på identitet og eget uttrykk som førte han nærmere folkemusikken. Jünger skriver om Seglem at han er veldig opptatt av at uttrykket hans skal ha en personlig identitet og at han fascineres av kunstnere som har dette. For han var folkemusikken en åpning for det personlige uttrykket. Gjennom den kunne han finne frem til et uttrykk for seg selv. Han begynte å samle tradisjonsstoff fra sitt hjemsted i Sogn. Det var særlig hardingfeleslåttene som fascinerte han. På bakgrunn av dette begynte han å samarbeide med hardingfelespilleren Håkon Høgemo. Seglem omtaler folkemusikken som en veldig direkte uttrykksform. Han oppfatter den som lite intellektualisert og han uttaler at veien fra kilden til utøveren er kort. For han er folkemusikken bærer av en slags ”rå kraft”. Videre formidler han et ønske om å finne tilbake til den urkraften som tilhører musikken fra hans region og hjemsted. Ved å spille musikken fra denne regionen, ønsker han å uttrykke noen verdier som gjelder for dette spesifikke området. Seglem forteller at folkemusikkens ” råde urkraft” sier noe om hvordan det er her i vår del av verden, og det å få kontakt med denne kraften er det samme som å få kontakt med seg selv (Jünger, 2003, s. 142-144).

Både Torgrim Sollid, Arild Andersen og Karl Seglem uttrykker gjennom intervjuer at de følte seg fremmedgjort innenfor den amerikanske jazzsjangeren. De kunne ikke finne et uttrykk for seg selv gjennom de ulike jazzformene. Gjennom folkemusikken fant de nye uttrykksformer, teknikker og stemninger som de kunne anvende for å uttrykke den de er. Folkemusikken gav rom for å uttrykke en personlig, kulturell og geografisk identitet . Ingen av jazzmusikerne som er nevnt ovenfor ønsker å spille folkemusikk ut fra folkemusikksjangerens premisser. De uttrykker ikke noe ønske om å holde seg innenfor en sjanger. Musikerne spiller folkemusikk ut fra de musikalske

preferansene de har. Hensikten er å skape et nye og personlige uttrykk ut fra utvalgte arbeidsmetoder og musikalsk materiale.

### **3.2 Ulike måter å tilnærme seg blandingsformen jazz/folkemusikk**

Musikkuttrykkene innen blandingsformen jazz/folkemusikk er mange og arbeidsmetodene er ulike. Carl Petter Opsahl (f. 1964 -) mener at det arbeidsmetodene innen blandingsformen kan kategoriseres inn i fire ulike former; Jazzmusikere har gjennom tidene tilnærmet seg folkemusikken på fire ulike måter. Han betegner de ulike tilnæringsmåtene som assosiasjonsmåten, skattejaktmåten, gjestemåten og samtalemåten.

Med assosiasjonsmåten, mener han blandingsformen som opptrer ved bruk av musikalske elementer som frembringer assosiasjoner til norsk folkemusikk. Eksempler på slike elementer kan være forsiringer av melodilinjer som ligner på måten kvedere og felespillere ornamenterer på. En metode innen denne formen kan være å benytte seg av folkemusikkens rytmiske særtrekk eller av instrumenter som mye brukt i norsk folkemusikk. Eksempler på slike instrumenter kan være hardingfele, seljefløyte, bukkehorn og munnharpe. Innen den klassiske musikken finnes det en del eksempler på denne tilnæringsmåten. Sæverud og Grieg har skrevet en del komposisjoner som kan assosieres med folkemusikk. Jan Garbarek benytter seg og av assosiasjonsmetoden, skriver Opsahl. På plata *Triptykon* fra 1972 spiller Garbarek seljefløyte på et av lydsporene. På *Dansere* fra 1976 finnes det og et par melodier som skaper folkemusikalske assosiasjoner. ” Skrik og hyl” av Jan Garbarek skaper assosiasjoner til lokking.

Skattejaktmåten tilhører den andre kategoriene av tilnæringsmåter. Her har jazzmusikere funnet norske folkemelodier i notesamlinger eller i arkiv. De har vært på ”skattejakt” og funnet feleslåtter, stevtoner, lokker osv. som de ønsker å spille på sin måte. Folkemelodiene blir gjenskapt i en ny musikalsk drakt. De arrangeres og fremføres som jazz - låter, uten at det blir lagt vekt på rytmiske, tonale eller fraseringsmessige særegenheter ved folkemusikken. Østerdalsmusikken som Sollid og gruppen Søyr gav ut, er et eksempel på skattejaktmåten. Musikken bygger på materiale fra slåttenedtegnelser som så er arrangert for jazzmusikere. Likevel er det tydelig at musikerne også ønsker å gi plata en folkemusikalsk karakter ved hjelp av rytmiske aksentueringer og blåsere som spiller lange borduntoner.

Når utøvere utenfor folkemusikksjangeren inviterer folkemusikktøvere til sine prosjekter, opptrer folkemusikeren som ”gjester”. Folkemusikeren utøver folkemusikk ut fra sin tradisjon mens musikerne spiller rundt dette ut fra sine musikalske preferanser. Opsahl omtaler denne tilnæringsmåten som gjestemåten. I slike blandingsformer kan en ofte høre to lag, skriver Opsahl; et jazzlag og et folkemusikklag. Sagn og Arv er plater som representerer gjestemåten, i følge Opsahl. Sagn og Arv var to samarbeidsprosjekter mellom Kirsten Bråten Berg og Arild Andersen med band. Sagn var et bestillingsverk til Vossajazz i 1990. Prosjektet bygget på opptak av folketoner som Kirsten Bråten Berg hadde sunget inn for Arild Andersen. Samspillet mellom Kirsten B. Berg og musikerne fungerer på den måten at Kirsten Bråten Berg synger tradisjonsstoff ut fra sin bakgrunn innen folkemusikksjangeren mens Arild Andersen og de andre musikerne spiller rundt musikken ut fra sine musikalske preferanser. Arv var en fortsettelse på samarbeidet mellom Arild Andersen og Kirsten Bråten Berg. Det var et bestillingsverk til festspillene i Bergen i 1993. Det året var det 150 år siden Edvard Grieg ble født og i den forbindelse tok Arv utgangspunkt i slåttenedtegnelser som Grieg brukte i blant annet ” Norske folkeviser, opus 66 ” og ”slåtter, opus 72”. Selv om prosjektet bygger på tradisjonelle folketoner, ligner det helhetlige lydbildet mer på jazz en på folkemusikk, skriver Opsahl.

Den fjerde kategorien er samtalemåten. Her møtes folkemusikere og jazzmusikere på lik linje. De samtaler med hverandre på like premisser og blir gjensidig influert av hverandre. Opsahl legger frem noen forslag til hvordan denne samtalen kan fremkomme. Dialogen kan for eksempel settes i gang ved at jazzmusikeren tar utgangspunkt i noen danserytmer som for eksempel hørere til i springar eller gangar. Jazzmusikeren kan også improvisere over ulike motiver i fra en bestemt slått, ta tak i folkemusikkens særegne intervallbruk og forsiring. Folkemusikere kan komme i dialog med jazzmusikere ved å improvisere mer og friere enn det er vanlig innenfor folkemusikken, skriver han videre. Folkemusikeren kan bruke stemmen eller instrumentet på utradisjonelle måter for å skape nye klanger eller perkussive effekter. Opsahl viser til trioen Utlå som et eksempel på samtalemåten mellom folkemusikk og jazz. Trioen består av Håkon Høgemo ( hardingfele), Terje Isungset (perkusjon) og Karl Seglem (ten. sax og bukkehorn). Høgemo har bakgrunn fra folkemusikktradisjonen mens Seglem og Isungset har bakgrunn innen jazz og improvisasjonsmusikk. Etter å ha samarbeidet over lang tid har rollene blitt utvasket, skriver Opsahl. Seglem og Isungset har nærmet seg folkemusikken og blitt mer fortrolige med slåttemusikken. De har begynt å spille på folkemusikkinstrumenter som bukkehorn og munnharpe. Høgemo går ut av den tradisjonelle spelemansrollen i måten han improviserer på, og i det han tar i bruk elektronisk forsterkning av hardingfela.

Opsahl understreker at musikere innen blandingsformen jazz/folkemusikk ikke nødvendigvis trenger å operere innen kun en av kategoriene som er nevnt ovenfor. En del musikere tar i bruk flere av tilnæringsmåtene i sine uttrykksformer. Prosjektet Arv er et eksempel på dette.

De tar i bruk både gjestemåten og skattejaktmåten. Samarbeidet mellom musikerne i gruppen Utlå tar i bruk assosiasjonsmåten og samtalemåten i sine uttrykk.

Opsahl nevner og en mulig femte kategori som kan kaller for fullstendig sammensmelting. I denne musikkformen smelter de ulike musikalske særtrekkene fra de to ulike musikkjangerne sammen til en naturlig enhet (Opsahl, 2003 ).

### **3.3 Min fremgangsmåte**

Av alle tilnæringsmåtene som er nevnt ovenfor, ønsket jeg å nærme meg en fullstendig sammensmelting av stilelementer. Jeg ønsket å ta i bruk erfaring fra to musikkjanger på en slik måte at særtrekkene ikke fremtrer som isolert fra hverandre, men at de derimot smelter sammen på en naturlig måte. Jeg bestemte meg for å lage musikk helt fra grunnen av. På den måten står en friere i forhold til å veve sammen de ulike bestanddelene.

Jeg hadde liten erfaring med låtskriving før jeg begynte på dette prosjektet. Derimot hadde jeg en del erfaring med improvisasjon. Improvisasjon og komposisjon er to uttrykksformer som er nært forbundet med hverandre. Begge aktivitetene handler om å skape ny musikk ut fra noe gammelt (Dillan, 2008). En setter sammen eksisterende musikalske parameter på nye måter. Den utgjørende forskjellen mellom de to uttrykksformene ligger mye i tidsbruken. Improvisasjon handler om å skape musikk i øyeblikket. En skaper i nåtid uten mulighet for å evaluere og raffinere innholdet. En som komponerer musikk skaper med mulighet for å korrigere materialet underveis.

Komposisjonsarbeidet strekker seg vanligvis lenger ut i tid, slik at han/hun kan korrigere resultatet før det fremføres. ” Att komponera”, skrev Arnold Schönberg, ” är en långsam improvisation; ofta kan man inte skriva fort nog att hålla jämna steg med idéflödet” (Nachmanovitch, 2004, s. 14).

Videre skriver Nachmanovitch at en komposisjon alltid begynner med improvisasjon.

Siden retter komponisten på det spontane uttrykket ved hjelp av teknikk og teori. (Nachmanovitch, 2004, s.14). På sett og vis er all kunst improvisasjon, skriver Nachmanovitch. Når en improviserer eller komponerer musikk, settes musikalske elementer sammen til en klingende enhet. Lisa Dillan deler de ulike elementene inn i fire hovedparameter; tonehøyde, dynamikk, rytme/varighet og klang.



### 1) Tonehøyde

Musikalske elementer innenfor tonehøyde kan være toneart, skala, melodiske strukturer, harmonikk og harmoniske funksjonsrekker, frasering med fokus på tonehøyde, bassganger, intervaller osv.

### 2) Dynamikk

Ulike grader av sterkt og svakt., aksenter, plutselig dynamiske forandringer, gradvise dynamiske forandringer

### 3) Rytme/varighet

Innenfor dette parameteret finnes taktarter, periodefølelse, groove, presisjon og distinksjon i start og stopp av en tone i fraseringen, rytmisk frasering, timing og plassering i forhold til pulsen (rett på, foran eller bak puls). Lisa Dillan skiller mellom rytme og varighet. Hun definerer rytme som bevegelse i tid i relasjon til en fast puls. Varighet er lengden på lyden eller tonen.

### 4 Klang)

Klang er en ” fargelagt” tone. Klangfargen kan oppfattes som tynn, rund, spiss, skurvete osv. (Dillan, 2008, s. 69-70)

Jeg vet at en del utøvere innen improvisasjon - og komposisjonsfeltet bevisst jobber ut fra musikalske parameter på den måten at de på forhånd bestemmer seg for noen elementer som de jobber ut fra. En komponist som ønsker å skrive musikk med folkemusikalske assosiasjoner, kan for eksempel ta utgangspunkt i noen typiske tonale og rytmiske elementer fra den tradisjonelle folkemusikken. Komponisten kan for eksempel ta utgangspunkt i grunnrytmen fra en bestemt feleslått f. eks en gangar i 2/4 –takt. Videre kan komponisten lage melodilinjer med utgangspunkt i ”typiske folkemusikkintervall” eller ”folkemusikalske motiver”.

Dersom en analyserer en viss mengde folketonar vil en sannsynligvis komme fram til at der finnes visse rytmiske og melodiske motiver som gjentar seg og som kan karakteriseres som typisk folkemusikalske. Slike motiver kan brukas i en komposisjon for å skape assosiasjonar til folkemusikken. Det ”Griegske ledemotiv” er et eksempel på et typisk folkemusikalsk motiv. Grieg benyttet seg av dette for å skape folkemusikk assosiasjonar. Motivet består av en fallende liten sekund etterfulgt av en fallende liten ters (Evensen, 2008).

Selv ønsket jeg ikke å lage musikk ut fra forhåndsbestemte musikkparameter. Jeg formulerte noen overordnede målsetningar for prosjektet, men bestemte meg for å ikke forhåndsbestemme taktart, toneart, melodiske temaer eller form. Jeg kunne ha valgt å lage musikk ut fra balladeform eller stevform, men jeg ønsket ikke å legge slike føringer for den skapende prosessen. Jeg var mest opptatt av å skrive intuitivt utan at verktøyene skulle ta overhånd.

### **3.4 Intuisjon som arbeidsmetode**

Jeg vil her se nærmere på begrepet intuisjon. Dillan beskriver intuisjonen som en problemløser, et redskap eller verktøy som er knyttet til våre referansar. Intuisjonen er forvaltningen og fusjonen av den informasjonen en sitter inne med og som man mottar i øyeblikket (Dillan, 2008).

Intuitiv kunnskap er knyttet opp mot det vi har erfart, det vi er og det vi kan. ” For at intuisjonen skal fungere, forutsettes det at en har eksisterende kunnskap innenfor det området intuisjonen skal virke i: ” (...) effektiviteten (av intuitiv tenking, min anm.) forutsetter en grundig kjennskap til stoffet, en fortrolighet som gir intuisjonen noe å arbeide med” (Bruner 1970, s. 64-65)” (sitert i Dillan, 2004, s. 176). Gjennom intuisjonen kan vi åpne opp for erfaringsbasert informasjon. Intuisjon er løsnings- eller ideer som en mottar i øyeblikket etter en rask behandling av all den informasjonen en sitter inne med (Lisa Dillan s. 44).

Jerome Bruner har skrevet om intuisjon i boken ” Om å lære”. Her skriver han om intuisjon at det (...) ” innebærer at meningen, betydningen eller strukturen av et problem blir gjennomskuet utan eksplisitt bruk av det analytiske apparatet i faget ” (sitert i Dillan 2008).

Musikalske problemstillinger som løses ved bruk av intuisjon foregår på brøkdelen av et sekund dvs. at en ikke har tid til å tenke eller analysere seg frem til resultatet. Analyse kan derimot være et godt verktøy i etterkant av intuisjonsarbeidet. Dette som en bevisstgjøring av de ulike hendelsesforløp, men og for å få et ytterligere konkret erfaringsgrunnlag som intuisjonen kan bygge videre på (Dillan, 2004). Gjennom praktiske utøvende arbeidsprosesser er vi avhengige av å ta i bruk både sanseapparatet og reflekterende analytisk tankevirksomhet. Sanseapparatet er det verktøyet vi tar i bruk når vi erfarer fenomener. De ulike sansene vi opererer med til vanlig er den auditive (lytting), taktile/kinestetiske (berøring/bevegelse), visuelle (syn), smak og lukt. I forbindelse med mitt utøvende arbeid er bruken av hørselssansen og den taktile og kinestetiske sansingen nødvendig verktøy for praktisk utførelse (Dillan, 2008). ”Den taktile og kinestetiske sansingen er den man blant annet bruker for å beherske et instrument; hvor hardt man trykker på en streng, hvordan man forvalter egen fysikk i møtet med instrumentet for å få til å utføre det man ønsker (...)” ( Dillan, 2008, s. 37-38). Det er sansingen av musikken som danner grunnlaget for utøveres refleksjoner omkring sin egen virksomhet (Dillan, 2008).

Gjennom denne prosessen vil jeg altså arbeide vekselvis mellom teoribasert kunnskap og erfaringsbaser kunnskap. Begge kunnskapsformene er verktøyer i utformingen av musikkuttrykk. Teoribasert kunnskap er for eksempel læren om navn på akkorder og navn på hver enkelt intervall jeg bruker i en melodi. Erfaringsbasert kunnskap er erfaringen med å spille og å sanse akkordene. Ved hjelp av analytisk tankevirksomhet, kan jeg se de ulike delene i forhold til hverandre.

### **3.5 Noen føringer for komposisjonsarbeidet**

Før jeg begynte på komposisjonsarbeidet, gjorde jeg meg noen tanker omkring musikken jeg ønsket å lage. Jeg vurderte hvilke føringer jeg ønsket å legge til grunn for det helhetlige uttrykket. I den forbindelse laget jeg meg noen målsetninger for det ferdige resultatet. Målsetningene tok utgangspunkt i noen av de musikalske særtrekkene ved de to ulike musikk sjangerne. Jeg laget en palett eller en skisse for å tydeliggjøre hvilke musikalske særtrekk jeg ønsket å fremheve gjennom mitt arbeide. Noen av særtrekkene er felles for begge sjangerne, mens andre er ulike. Talenær klang er satt opp som et element som jeg mener er et felles særtrekk for begge musikk sjangerne, dette til tross for at stemmeteknikken er noe ulik.

<b>Musikalske elementer</b>	<b>Jazzsjangeren</b>	<b>Folkemusikksjangeren</b>
Klang	Talenær klang med mulighet for eksperimentering av stemmebruk.	Talenær klang
Improvisasjon	Rom for improvisasjon og egne tolkinger av låter.	Rom for improvisasjon og egne tolkinger av folketoner.
Personlig uttrykk	Idealet er å ha et særegent uttrykk	Det personlige uttrykket er fremtredende blant kvedere
Tekst	Tekstmaterialet er som oftest på engelsk.	Tekstmaterialet er på norsk, ofte på dialekt.
Melodier	Gode melodier med spennende bruk av intervaller	Gode melodier som fungerer solistisk.
Akkordbruk	Jazzsangere forholder seg ofte til akkorder. De synger ofte sammen med et akkordinstrument. Visse akkordprogresjoner er typiske for jazz –sjangeren. Hyppig bruk av altererte akkorder.	Tradisjonelle folkesangere opptrer som oftest solo, uten akkompagnement. Folkesangere forholder seg på den måten ikke til et akkordskjema.
Fraseringer	En fraserer fritt over en fast grunnpuls.	En fraserer fritt over en fast grunnpuls.
Bruk av ornamentering	Jazzsangere ornamenterer, men det er ikke et fremtredende element ved stilen.	Ornamenteringsteknikk er et fremtredende element ved stilen.
Elektrisk utstyr	Jazzsangere synger som oftest med mikrofon.	Tradisjonelle folkesangere synger som oftest uten elektronisk forsterkning.

Jeg bestemte meg for å skrive tekster på norsk. Selv har jeg en blandingsdialekt mellom bokmål, Vinje - dialekt og Kristiansands - dialekt. Denne "dialekten" fristet ikke å skrive på. Jeg vurderte nynorsk og Vinje - dialekt som aktuelle målformer, men kom frem til å skrive på Vinje – dialekt ettersom det er denne målformen jeg behersker best. Det er og den målformen jeg vanligvis tar i bruk når jeg synger folkemusikk. Ettersom jeg har tilknytning til Vinje gjennom familie, oppvekst og gjennom folkemusikken, føler jeg meg "hjemme" i denne målformen.

Jeg opplever den vokale folkemusikken fra Telemark som håndfast. Folketonene er tydelige og ryddige i henhold til formoppbygging. Den vokale folkemusikken kan deles inn i få deler. En vise kan for eksempel bestå av fire like deler, den har da en AAAA form. Stev deles inn på samme måte, en kan sette sammen ulike stev til en stevrekke med x antall like deler. Noen viser har refreng og kan derfor deles inn i A og B deler. Jeg oppfatter tekstene i tradisjonsmusikken som tydelig, direkte og ująlete. Jeg opplever det som om den vokale folkemusikken fra Telemark råker rett på en kjerne i fra første stund, den holder fast i en rød tråd og tar ingen omveier. For meg ble dette et ideal. Jeg ønsket å lage musikk som kan oppleves som håndfast.

Folketoner er melodier som fungerer solistisk og i samspill med andre. Det er ikke så mange melodier fra pop, vise og jazz sjangere som fungerer uten akkompagnement. For meg var det et mål å lage melodier som kan fungere solistisk, men også i samspill med andre.

Jeg ønsket å lage lett tilgjengelige låter med særpreg. Med særpreg mener jeg melodier som ikke ligner for mye på noe som allerede finnes fra før. En melodi er bygget opp av ulike intervaller som følger hverandre. Et intervall er avstanden mellom to toner. Det er de ulike sammensetningene av intervaller som former en meloditone. Ulike sammensetninger av melodiske intervall gir ulike uttrykk. Noen intervaller oppfattes som mer spenningsladede enn andre. Forstørra kvint (tritonus) er et eksempel på et spenningsladet intervall ( I middelalderen ble det omtalt som djevelens intervall og det var forbudt å bruke i kirken). Et spenningsladet intervall oppfattes ofte som mer markant enn andre intervaller. Det oppfattes gjerne som spissere og mer gjennomtrengende enn mange andre intervaller. Stor septim og liten sekund er også eksempler på spenningsladede intervaller. Store sekunder, terser, kvarter og kvinter er mindre spenningsladede. En melodi oppfattes som mer logisk og iørefallende dersom der er en balanse mellom spenning og avspenning i intervallbruken. Noen melodier er mer karakteristiske i uttrykket nettopp på grunn av hyppigere bruk av spenningsladede intervaller.

Jeg ønsket å sette akkorder til den musikken jeg lager. En akkord er en samklang mellom tre, fire eller flere toner som er tersvis atskilt (Benestad, 1998, s. 97). Jazzmusikere benytter seg gjerne av utfyllende akkordtoner. Eksepler på utfyllende akkordtoner kan være septimer, sekster og noner. Altererte akkorder er og vanlig innen jazzsjangeren. I en alterert akkord er noen av akkordtonene (utenom grunntone, ters og septim) flyttet en halv tone opp eller ned i forhold til utgangsposisjonen (Brendmo, 2003).

Jeg opplever at klangidealet innen folkemusikk og jazz sjangeren ikke nødvendigvis er så motstridende som en kanskje skulle tro. Begge sangstilene har fokus på talenær klang som vil si at klangen i sangstemmen er nærliggende klangen i talestemmen. Jazzsangere transponerer låter opp eller ned i forholdt til hvilket toneleiet som passer den enkeltes stemme. Det samme gjør folkesangeren. Klangen innen jazz og folkesang kan betegnes som flat. Med dette mener jeg at en ikke løfter ganen for å legge på ekstra ”rom klang”, slik en gjør i klassisk sang. Kvedere bruker lite og som oftest aldri vibrato. Innen jazzsjangeren er det individuelt hvor mye vibrato en bruker. Jeg har inntrykk av at dagens jazzsangere er mer moderate med henhold til bruk av vibrato nå enn før.

Jazzsangere bruker ofte en del tid på å utforske ulike effekter og klangfarger i stemmen. Eksempler på slike effekter være ”knekk” på stemmen, som vil si et brått skifte i lyd mellom to ulike sangfunksjoner, (Sadolin, 2003, s. 178). Luft på stemmen er en effekt som er mye brukt innen jazzsjangeren. Effekten blir ofte benyttet for å utrykke intimitet og nærhet. Denne effekten bør kun utføres i svak lydstyrke ettersom luft på stemmen i sterk lydstyrke er skadelig for stemmen. Ved mikrofonbruk kommer effekten til sin fulle rett. Klangen i stemmen forandrer seg litt ved bruk av mikrofon. Når de høye frekvensene fra luften på stemmen blandes med mikrofonens frekvenslyder oppleves klangen som mer bred og fyldig. Mikrofonbruken er altså medvirkende i forhold til å danne ulike klanglige og dynamiske nyanser. Mikrofonen kan også brukes til å fremheve konsonantlydene. Folkesangere bruker ikke mikrofonen på samme måte som jazzsangere. I folkesangernes tilfelle brukes mikrofonen kun som en lydforsterker. Mikrofonbruken utgjør altså en forskjell med henhold til sangteknikker og det klanglige uttrykket mellom de ulike musikkstilene.

Jeg opplever ikke at klangen i stemmen min forandrer seg i vesentlig stor grad i det jeg beveger meg mellom sjangeren. Jeg legger vekt på å synge enkelt, naturlig og talenært innen begge stilene. Jeg vil likevel si at der er noen forskjeller med hensyn til klang, effektbruk og dynamikk. Gjennom dette prosjektet ønsker jeg å legge til rette for at jeg kan ta i bruk innlærte teknikker fra både folkemusikk- og jazzsjangeren i ett og samme musikkuttrykk.

Før jeg begynte å skrive sangtekster gjorde jeg meg noen tanker omkring sangtekstene i folkemusikken. Tekstene i folkemusikktradisjonen omhandler alt fra små hverdagslige hendelser til livets eksistensielle spørsmål og problemstillinger. Tekstmaterialet tar for seg alle faser ved livet, slik det fremstår fra vugge til grav. Folkesangere synger om kjærlighet, dagliglivet, om lengt og savn, om opplevelser og drømmer, om naturen, om nærmiljøet, om fine jenter og om spreke/kjekke gutter. Kunsten er å få sagt mye ved hjelp av få ord! Tekstene er ofte ujålete og direkte på den måten at de ikke pynter på virkeligheten. Noen av tekstene fremtrer som svært spontane mens andre tekster fremtrer for meg som veldig gjennomarbeida og gjennomtenkte. Mange av tekstene kan ved første øyekaste virke svært enkle og banale, men ved nærmere ettersyn kan de ha et mer dyptgående budskap. Ofte kan tekstene ha flere lag dvs. at de kan ha flere ulike betydninger. Dikterne tar ofte utgangspunkt i små og hverdagslige fenomener for å beskrive noe mer eksistensielt.

Her er et eksempel på stevdikting:

*Å vesle lyngblom med fargen fine,  
i høge heiar, só vent du skine,  
å vesle lyngblom å lær du meg,  
at eg frisk og freidig kan stå som deg. (Lært etter Agnes Buen Garnås)*

Det er mye god dikting i tradisjonsmusikken. Tekstene er direkte og enkle, men om en leser mellom linjene vil en oppdage at de kan inneholde mye mer.

## 4. Komposisjonene

### 4.1 Ein tone blå

Med denne låten ønsker jeg å formidle opplevelsen og verdien av det å vokse opp med levende folkemusikk rundt seg. Den første frasen begynner slik: *”Ho syng ein tone blå, den har ho heime frå”*. Første frase begynner med et oktavsprang. Det er spenst og kraft i et stort intervall som dette. Intervallet skaper en kortvarig spenning som utløses av en rekke mindre intervall. Oktavspranget blir etterfulgt av to store sekund, et lite sekund og en liten ters. Et grunnleggende fundament ved en sangbar melodi er prinsippet om spenning og avspenning. Det bør være en balanse mellom spenningsladede og spenningsutløsende intervaller. Jeg hadde dette prinsippet i ”bakhodet” under utformingen av melodien.

Jeg ”smaker ” mye på ord når jeg skriver tekst. Jeg kjenner etter hvordan de klinger i munnen. Jeg leter etter ord med få stavelser og etter vokal- og konsonantlyder som klinger godt sammen. Noen vokal lyder klinger bedre enn andre. ”O” er god vokal lyd. Den er lett å plassere og den fremmer en rund og varm klang. ”I” er derimot litt mer ”vrien”. Den kan fort oppleves som spiss og hard, men dersom en dreier ”i” mot ”e”, kan den lyden fort myknes opp. En ”i” etterfulgt av ”e” utgjør en bredere og fyldigere klang.

Viktige prinsipper innen komponering er bevegelse, balanse og enhet (komposisjon, 2013).

Gjentagelse, kontrast og variasjon er også elementære fundament ( Jeff, 1996, s. 15).

Etter å ha skrevet ferdig en A del på 16 takter, ønsket jeg å legge til en B del. Jeg ønsket å lage et refreng som skilte seg klart fra A delen. A delen er bygget opp av ulike intervaller som prim, små sekunder, store sekunder, små terser, store terser, kvarter og en oktav. Bruken av små sekunder er gjennomgående i denne delen. Jeg oppfatter intervallet som karakteristisk i den forstand at det ”skjærer” eller ”skurrer” litt. Intervallet kan oppleves som spisst og gjennomskjærende.

Det er en viss spenning knyttet til dette intervallet. Spenningen er mest fremtredende i samklang, (harmonisk intervall) men den er også tilstede i et melodisk intervall.



Den hyppige bruken av spenningsladede intervaller tilfører A delen en melodisk spenning og et særpreg. Jeg ønsket å løse opp spenningen i B delen ved hjelp av trinnvis bevegelse.

B delen består hovedsakelig av store sekunder som blander seg med små terser, noen små sekunder, noen primer og et kvint sprang. Jeg oppfatter uttrykket i B delen som mer polert og ”dempet” enn i A delen, nettopp på grunn av sammensetningen av de ulike intervallene.

Formen på låten er AB, en form som er vanlig i flere ulike sjangere. Jazz - låter har ofte en slik form. Formen kan og opptre i folkemusikksjangeren, for eksempel i folkeviser.

Melodien fungerer solistisk, men jeg ønsker også at den skal kunne fungere i samspill med andre, derfor valgte jeg å skrive et akkordskjema til melodien. Jeg fant frem til akkordene ved hjelp av gehør men og gjennom musikkteoretisk kunnskap. Jeg skrev opp funksjonsrekka i c - moll for å finne frem til de funksjonelle akkordene innenfor tonearten. Jeg fulgte prinsippet om primære og sekundære akkordprogresjoner. I funksjonell eller tonal musikk har vi enkelte akkordprogresjoner som er mer brukt enn andre, slike progresjoner kalles for primære akkordprogresjoner.

Akkordprogresjonene følger et bestemt mønster og de står i forhold til hverandre som stigende sekund, fallende kvint, fallende ters osv. (Tveit, 1984, s. 91-96). Jeg dannet et akkordskjema som hovedsakelig består av primære akkordprogresjoner.

Akkordskjemaet er ment som et utgangspunkt. Akkordrekken kan fungere, men det finnes helt sikkert andre løsninger som kan være minst like gode. Jeg ønsker å gi musikerne jeg samarbeider med frihet til å forme akkorder over melodien etter eget ønske.

”Ein tone blå” har et folkemusikalsk uttrykk. Det folkemusikalske uttrykket ligger både i komposisjonens utforming, men kanskje aller mest i fremføringsmåten. Klangen i stemma, måten jeg ornamenterer på, måten jeg utformer konsonant- og vokal lydene på, måten jeg tramper takta på er innenfor den folkemusikalske sangstilen. Uttrykket og målformen i teksten bidrar og til å fremkalle folkemusikalske assosiasjoner. Ordlydene på refrengdelen er typiske for den tradisjonsmusikken jeg har vokst opp med. Stykke fungerer solistisk på en konsert sammen med annet folkemusikkmateriale.

I utgangspunktet er det få jazzelementer i denne låten, men jeg kan velge å tilføye slike elementer ved å samarbeide med en jazzmusiker. Blandingsformen mellom jazz og folkemusikk kan altså fremtre i denne låten dersom jeg samarbeider med jazzmusikere. Vedlagt i oppgaven følger det med to ulike innspillinger av denne komposisjonen. Den ene innspillingen er fremført solistisk mens den andre fremføres i samspill med en jazzpianist. Solofremførelsen har tydelige folkemusikalske karaktertrekk, det har også den andre fremførelsen, men her legger pianisten til noen jazzelementer slik at blandingsformen oppstår.

Låten i seg selv uttrykker ikke en blandingsform mellom jazz og folkemusikk .

Den uttrykker kanskje mer en blandingsform mellom tradisjonsmusikk og visesang.

På neste side har jeg lagt ved noter, akkorder og tekst på ”Ein tone blå”. Nedtegnelsen gir ikke et nøyaktig bilde av komposisjonen som klingende fenomen. Jeg har ikke skrevet inn ornamenteringer, betoning, dynamikk osv. Notebildet signaliserer grunnstammen i komposisjonen.

# Ein tone blå

Tone H. Romtveit

A

Ho syng ein to - ne blå. \_\_\_\_\_ Den har ho hei - me

7 fra. \_\_\_\_\_ Kunne ik - kje rø, kunne ik - kje gå, men ho fann ein

14 to - ne blå. \_\_\_\_\_ Sa di dam di du da dei a då sa - di

21 dam di du a dei. \_\_\_\_\_ Sa - di dam di du a di dei a

28 då sa - di dam di de i a då. \_\_\_\_\_

Chords: Cm7, D, Fm/A♭, G7, Cm, Gm/D, B♭, D7, Cm7, D7, Cm, D, E♭, Fm/A♭, G, Cm, Dm6, B, E♭, Fm/A♭, Cm/E♭, Fm/A♭, E♭, Fm/A♭, G, G/D, E♭, Fm/A♭, Gm, Fm/A♭, E♭, Fm/A♭, G, Cm

### **Ein tone blå**

A) Ho syng ein tone blå, den har ho heime frå,  
kunne ikkje rø, kunne ikkje gå,  
men ho fann ein tone blå.

B) - Sa di dam di du da dei a då....

A) Den tonen site i, frå ei eldre tid,  
spilar i veg, spilar i deg.

Den tonen site i.

B)- Sa di dam di du da dei a då.....

A) Ho har ein tonetråd, som ho kan hauste frå,  
den skó ho få, den veks ho på.

Ho syng ein tone blå.

B) - Sa di dam di du da dei a då.....

## 4.2 Bøn

Denne komposisjonen skrev jeg til en danseforestilling. Jeg fikk i oppdrag å tonesette et dikt. Diktet er opprinnelig et fransk barokkdikt som er oversatt til nynorsk. ”Bøn” er overskriften på diktet. I perioden hvor jeg komponerte denne melodien var jeg veldig fasinert av salmen ”Leid, milde ljøs”. Jeg synes melodien er veldig vakker og det fasinerer meg at melodien hovedsakelig består av små intervaller. Melodilinjen er bygget opp av store og små sekunder og primer, av og til forekommer det noen tersintervaller. Det største spranget i denne melodien er en kvart, og den opptrer en gang. Jeg synes melodien åpner opp for en meditativ stemning, en flyt og en ro. Salmetonen inspirerte meg gjennom første fase i komposisjonsprosessen.

Den første frasen dannet jeg ut fra en d moll akkord. Jeg laget en melodisk frase ut fra kvinten i d moll. Frasen beveger seg i rolig tempo ved bruk av små intervall. Jeg anså det som lite hensiktsmessig å skifte akkorder over denne frasen ettersom melodilinjen kretser rundt treklangene i d moll akkorden. For å skape litt mer bevegelse, la jeg til en kromatisk nedadgående bassgang i pianostemmen.

Låten har en ABA form. Melodilinjen kan minne om en religiøs folketone, spesielt når jeg synger med forsiringer. Akkordbruken og den kromatiske nedadgående bassgangen bryter med folketonestilen. Kromatisk nedadgående basslinje brukes i flere ulike musikkstiler, men i denne sammenhengen fikk kombinasjonen mellom basslinjen og melodien meg til å tenke på en låt av Portishead som heter Glory box. Portishead er en gruppe innen trip hop sjangeren som jeg har hørt mye på. Kanskje dukket basslinjen opp nettopp på grunn av kjennskapet til denne låten.

Ettersom bassgangen gav meg assosiasjoner til trip hop sjangeren, var det naturlig å følge opp dette uttrykket. Trip hop er en sjanger innen elektronisk musikk som oppstod på midten av 1990 tallet. Noe av det som kjennetegner musikkformen er den litt tilbaketente ”grooven”.

Jeg ønsket å legge til et tromme groove på denne låten derfor kontakte jeg en trommeslager som kunne hjelpe meg med dette. Sammen fant vi et elektronisk tromme groove. Vi laget et elektronisk underlag som består av trommer, el. piano samt noen effektlyder. Jeg sang inn melodien over dette underlaget.

Med det elektroniske underlaget fikk denne låten en et helt nytt uttrykk.

”Trommegroovet” skaper assosiasjoner til populærmusikken rundt 90-tallet og sjangermessig befinner den seg da langt unna den norske folkemusikken. Måten jeg synger denne låten på kan bringe assosiasjoner mot både folkemusikk og jazzsjangeren. Jeg synger lavmelt med en del luft på stemmen og med et snev av vibrato, dette er stiltrekk som tilhører jazzsjangeren.

I tillegg til dette synger jeg mye på konsonant lyder som n, m og l. noe som er et typisk for folkesangere. Jeg tar også i bruk folkemusikalske ornamenteringsteknikker i utførelsen av denne låten. Ut fra dette kan en si at jeg blander sammen stiltrekk fra to ulike sangstiler ved utførelsen av denne låten.

Dersom jeg synger dette stykket solo uten bruk av mikrofon vil det folkemusikalske uttrykket være mer fremtredende. Likevel vil jeg påstå at denne komposisjonen befinner seg langt utenfor folkemusikksjangeren. Både teksten og melodien er alt for lite ”ledig” i formen til å kunne knyttes opp mot folkemusikken. Jeg opplever teksten som noe upersonlig og distansert, dette i motsetning til tekstene i folkemusikken som er mer personlige og nære. Det er og litt for lite bevegelse i melodilinjen til at den kan fungere optimalt solistisk. Jeg synes dette stykket fungerer best med akkompagnement.

# Bøn

Tone H. Romtveit

♩ = 64

Dm Dm(maj7) Dm7 Dm6 Dm<sup>b</sup>6 Dm6 Dm7 Dm(maj7)

Double Bass

Musical notation for the first system. The treble clef staff contains rests for the first four measures. The bass clef staff contains notes: D2, F#2, A2, B2, D3, F#3, A3, B3.

Dm Dm(maj7) Dm7 Dm6 Dm<sup>b</sup>6 Dm6 Dm Dm(maj7)

5

5

So - l, i din fyr - ste gla - ns \_\_\_\_\_ Sam - la \_\_\_ ditt lys

D.B.

Musical notation for the second system. The treble clef staff has a vocal line with lyrics. The bass clef staff has a double bass line. The treble clef staff starts with a repeat sign. The bass clef staff has notes: D2, F#2, A2, B2, D3, F#3, A3, B3.

Dm7 Dm6 Dm<sup>b</sup>6 Dm6 Dm7 Dm(maj7) Dm Dm(maj7)

9

9

i din fyr - ste gla - ns \_\_\_\_\_ kom - att - en - de \_\_\_

D.B.

Musical notation for the third system. The treble clef staff has a vocal line with lyrics. The bass clef staff has a double bass line. The treble clef staff has a repeat sign. The bass clef staff has notes: D2, F#2, A2, B2, D3, F#3, A3, B3.

Dm7 Dm<sup>b</sup>6 Dm6 Dm Dm(maj7) Dm7 Dm6

13

13

ven - leg - e har - mo - ni, kom at en - de med - dei mil -

D.B.

Musical notation for the fourth system. The treble clef staff has a vocal line with lyrics. The bass clef staff has a double bass line. The treble clef staff has a repeat sign. The bass clef staff has notes: D2, F#2, A2, B2, D3, F#3, A3, B3.

17 Dm6 Dm<sup>b</sup>6 Dm Dm(maj7) Dm Dm(maj7) Dm7 Dm6

Sys - tre kom att - en - de for å øv - e op al - le hjar - te ein så

D.B.

21 Dm Dm(maj7) Dm Dm(maj7) Dm7 Dm6 Dm<sup>b</sup>6 Dm6

mild ty - ra ni. So i din fyr - ste gla - ns

D.B.

25 Dm Dm(maj7) Dm7 Dm6 Dm<sup>b</sup>6 Dm6 Dm

Sam - la ditt lys i din fyr - ste gla - ns sol.

D.B.



## **Bøn**

Sol, i din fyrste glans,  
samla ditt lys, i din fyrste glans.  
Kom attende, venlege harmoni,  
kom attende med dei milde systre,  
kom attende, for å øve opp alle hjarte,  
ein så mild tyrani.

### 4.3 Spor etter deg

Denne låten handler om savn, en følelse de fleste har kjent på. Jeg så for meg en bestemt situasjon og stemning da jeg skrev denne teksten.

Låten begynner slik: ”*Det knitrar på veg opp til deg, det knasar i snoen under meg. Små snoflak kjem dalande ned, dei legg seg i sporet etter deg.*”

Etter å ha skrevet de to linjene, satte jeg toner til teksten. Melodilinjen åpner med en kvart som etterfølges av en stigende sekund, og en stigende kvart. Melodiføringen i første takt har en stigende kurve hvor tonene kretser rundt treklangene i D dur. Melodiføringen i takt nummer to har en nedadgående kurve bestående av stor sekund, liten sekund og stor ters. Den første frasen slutter på tersen i D dur. Denne frasen bygger på prinsippet om balanse i melodibevegelsen.

Ut fra notebildet kan en se at denne melodifrasen har en symmetrisk form. Den oppadgående bevegelsen i første takt jevnes ut av en tilsvarende nedadgående bevegelse i takt to.

Den symmetriske kurven i melodilinjen fremstilles på neste side ( s.50).

# Spor etter deg

[Composer]



Neste frase begynner i takt fire. Den bygger videre på motivet fra takt en. De to første frasene danner til sammen åtte takter. De neste åtte taktene er gjentakelse av de åtte foregående taktene, sammen danner de en A del på 16 takter. Melodiføringen i A delen er bygget opp av elementære komposisjonsprinsipper som symmetri, balanse, variasjon og gjentakelse. Jeg var ikke spesielt bevisst på dette da jeg skrev melodien, men jeg ser det i etterkant. Jeg la derimot merke til at melodien hørtes veldig logisk ut, nesten på grensen til det kjedelige. Meloditonene kretser mye rundt treklangene i akkorden og intervallbruken er ikke spesielt spenstig. Jeg ønsket å lage en B del som kunne bryte med det stillferdige og litt polerte uttrykket i A delen. B delen åpner med en liten septim, et spenstig intervall med en skarp og tydelig karakter. Videre følger tre små sekunder. De tre små sekundene er en del av melodilinjen, men de høres ut som forsiringer. Det er altså forsiringer som ligger i melodilinjen. I tillegg til de forsiringene som ligger i melodilinjen, lager jeg noen ekstra forsiringer i fremførelsen av materialet. Intervallbruken kombinert med ornamenteringsbruken i B delen utløser et folkemusikalsk uttrykk. Refrengets karakter flater mer ut mot slutten da avstanden mellom intervallene gradvis avtar og ender på tonika.

Akkordskjemaet er i utgangspunktet enkelt. Akkordene dreier seg rundt tonika, dominant, subdominant og subdominant stedfortreder. Formen på låten er AB. Vers, refreng, vers refreng. Låten er visetoneaktig. Jeg vil plassere den inn i visesjangeren med et tydelige folkemusikalske trekk.

# Spør etter deg

Tone H. Romtveit

D D sus4 D D2 D

Det knit - rar på veg opp te deg. Det kna - sar i

6 C/E A A7 D D sus4 D

sno - en un - der meg. Små sno - flak kjem dal - an - de ned.

12 D2 D C/E A A7 G

Dei legg seg i spo - ret et - ter deg. Det er spor et - ter

18 F sus4 A A7 G F sus4 A

deg i meg, i frå ton - en som spil a i deg.

24 A7 G A Em Em7 D

Krys - tal - lar som blen - kjer til meg, det er spor et - ter

30 G D

deg i meg.

©

## Spor etter deg

A)

Det knitrar på veg opp til deg,  
det knasar i snoen under meg.  
Små snoflak kjem dalande ned,  
dei legg seg i sporet etter deg.

B)

*Det er spor etter deg i meg,  
i frå tonen som spila i deg,  
krystallar som blenkjer til meg,  
det er spor etter deg i meg*

A)

Det gnistrar i stöga heime hjå deg,  
det knitrar og sprakar emmæ meg.  
Små tonar kjæm dalande ned,  
dei legg seg i sporet etter deg

B)

*Det er spor etter deg i meg,  
i frå tonen som spila i deg,  
krystallar som blenkjer til meg,  
det er spor etter deg i meg*

A)

Det fyk utfe glaset heim hjå deg,  
krystallar som dansar i veg,  
jevnar ut spora etter deg,  
men minnet har lagt seg i meg.

B)

*Det er spor etter deg i meg,  
i frå tonen som spila i deg,  
krystallar som blenkjer til meg,  
det er spor etter deg i meg.*

#### 4.4 Te Tokyo

Denne låten handler om det å leve i øyeblikket. Det er ikke alltid en vet hvilken vei livet tar og det er heller ikke alle hendelser en har kontroll over. Selv om det stormer rundt en på alle kanter, kan en likevel ha det bra akkurat der en er, akkurat der og da. Dette er muligens ”svevende” tanker og jeg er klar over at denne teksten kan oppfattes som lite konkret. Teksten er uhøytidlig og leken og den virker impulsiv, likevel er ordlydene godt bearbeida. Jeg bruker mye tid på å finne frem til ordlyder som klinger godt sammen. Alle vokal – og konsonantlyder formidler ulike klanger. Jeg ønsket å benytte meg av ”myke og varme” vokal - og konsonantlyder i dette stykket.

Jeg hentet inspirasjon fra en låt som heter ”Try” med Sidsel Endresen og Bugge Wesseltoft. Formen på den låten er AB. Både A og B delen har et akkord ostinat som går og går. A delen er bygget opp av akkordene Em7 – Hm7 - Am7. Jeg liker godt dette akkordostinatet. Derfor ønsket jeg å bygge opp en melodi med utgangspunkt i et lignende ostinat.

Jeg formet en A del med utgangspunkt i akkordene Em7 og C/D. Melodilinjen åpner med en forsiring i første takt. Forsiringen er typisk folkemusikalsk. Denne type forsiring har tidligere i oppgaven blitt omtalt som ”salg” (s. 17). Jeg legger og til en del folkemusikalske forsiringer i fremførelsen av de første 12 taktene. Forsiringene er ikke notert, men de høres på opptakene. Jeg forsirer ved bruk av en del forslagsnoter.

Stykket går i 4/4 takt. I fremførelsen av låten underdeler jeg takslagene. Jeg tenker seks åttendel’s underdelinger dvs. at jeg underdeler hver takt i 6/8. Dette gir en følelse av fremdrift og låten oppfattes som mer ”gyngende”. I jazzsammenhenger er det vanlig å tenke underdelinger i forhold til takslagene. På låten ” Try” ligger underdelingene i trommegroovet.

De fire siste taktene i A delen skaper tydelige folkemusikkassosiasjoner. Både rytmen ordlyden kan minne om slåttetulling som vil si måten kvedere traller slår på. Tonalt sett minner denne sekvensen også litt om folkemusikk.

B delen er mer dempa i uttrykket og den inneholder ikke like mye særpreg.

Melodilinjen beveger seg mer trinnvis. Det er ikke så stort spenn mellom de ulike intervallene. Noteverdiene er lenger. B delen tar kanskje en litt uvanta vending mot slutten, da meloditonen slutter på andre trinnet i e moll skala. Denne tonen dissonerer i e moll akkorden.

Etter B delen følger et mellomspill som leder mot en C del. Denne delen har et karakteristisk uttrykk. Her er noteverdiene kortere og akkordtonene klinger mer intenst. I de første fire taktene synger jeg ut fra en folkemusikalsk klangideal og jeg tar i bruk folkemusikalske forsiringer. I fra takt 45 går jeg over til en mer luftig klang på stemmen og ordlyden minner om sangimprovisasjon i jazzsjangeren. Jeg synger på myke konsonant lyder som d, b og l etterfulgt av vokallyder. De første fire taktene i C delen skaper folkemusikalske assosiasjoner, mens de neste fire taktene kan assosieres med jazz og sangimprovisasjon innen denne sjangeren. Etter C delen følger et mellomspill som roer ned mot en ny A del.

Låten avsluttes med et spørsmål; hött trur du? Noe som henspeiler til uttrykket i stykket. Jeg ser på dette stykket som litt svevende, utprøvende og undrende. Det skiller seg klart ut fra de andre låtene jeg har laget ved at det er mer eksperimentelt og ikke like konkret utformet. En av årsakene til at dette stykket kan oppfattes som litt svevende er at meloditonen sjelden er innom tonika. Frasene lander heller aldri på tonika. Formen på stykket er ABCA.

Dette er den komposisjonen hvor blandingselementene mellom folkemusikk og jazz er mest fremtredende. Den hyppige bruken av septimakkorder er karakteristisk for jazzsjangeren.

I utøvingen av stykket tar jeg i bruk særegne sangteknikker fra både folkemusikk – og jazzsjangeren. Jeg tar i bruk ordlyder, rytmikk og klanger som er vanlig innen folkemusikk - improvisasjoner (slåttetulling) og jazzimprovisasjoner. Jeg tar i bruk folkemusikkforsiringer gjennom store deler av stykket, samtidig synger jeg med ”luftig klang”, noe som er vanlig i jazzfremførelser. Denne låten fungerer ikke solistisk.



# Te Tokyo

Tone H. Romtveit

$\text{♩} = 68$   
Em C/D Em Em C/D Em

**A**

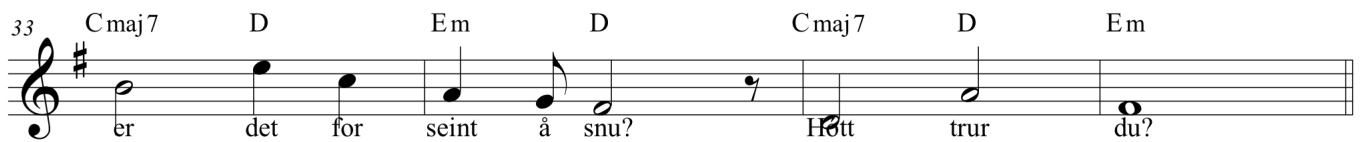
5 Em C/D Em C/D Em C/D Em C/D  
Her sit me bå - e to på fly te To-ky-o, langt fra hei-me er me no,  
9 Em C/D Em C/D Em C/D Em C/D  
lik som ljo-se let-te sky-er heng-me iv - i land og by - er, heng og du-var i det blå..  
13 Em C/D Em C/D Em C/D Em  
Jor-da svi-ve au i-kring sak-når ik-kje no-kon ting ik-kje ein gong ók - kón to.  
17 Em C/D Em C/D Em C/D Em C/D  
sei da du da dei a du da sei da du da dei da du da sei da du da dei a du da då

**B**

21 Cmaj7 D Em Cmaj7 D Em  
her er eg og her er du  
25 Cmaj7 D Em Cmaj7 D Em  
er det for seint å snu? høtt trur du?  
29 Cmaj7 D Em Cmaj7 D Em  
her er eg og her er du

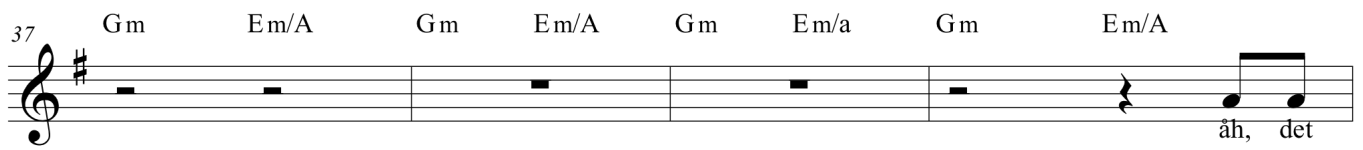
©Tone H. Romtveit

33 Cmaj7 D Em D Cmaj7 D Em



er det for seint å snu? Høtt trur du?

37 Gm Em/A Gm Em/A Gm Em/a Gm Em/A



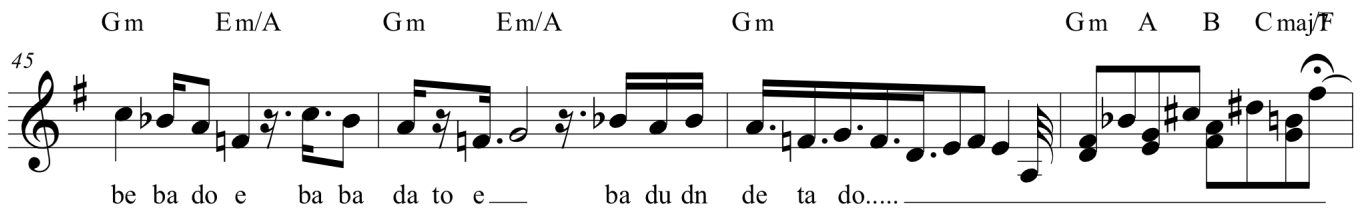
åh, det

41 C Gm Em/A Gm Em/A Gm Em/A Gm Em/A



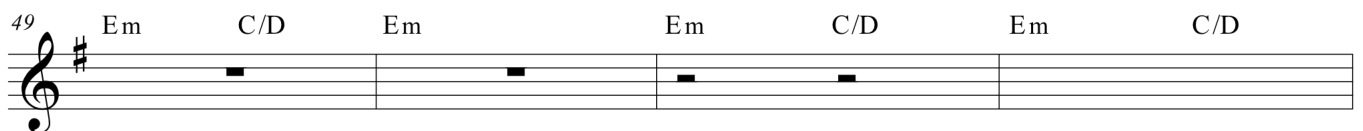
reg ner og det bles og det stor-mar i-kring, ja det er stri rundt om her, men me går slett ing-en ting ba ba

45 Gm Em/A Gm Em/A Gm Gm A B Cmaj/F

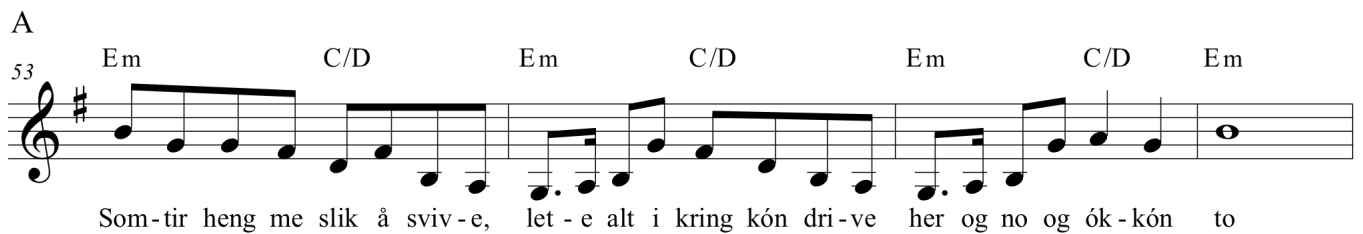


be ba do e ba ba da to e ba du dn de ta do....

49 Em C/D Em Em C/D Em C/D

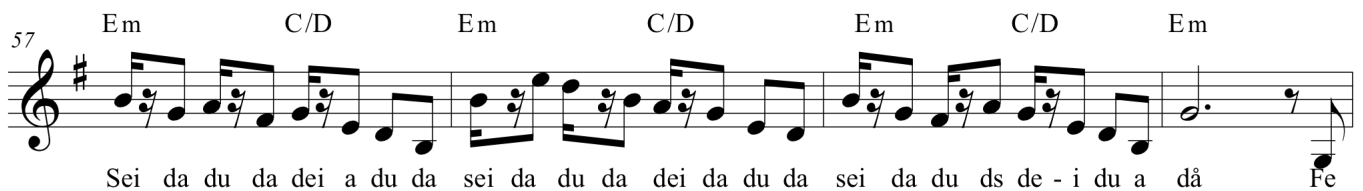


A 53 Em C/D Em C/D Em C/D Em




Som-tir heng me slik å sviv-e, let - e alt i kring kón dri-ve her og no og ók-kón to

57 Em C/D Em C/D Em C/D Em



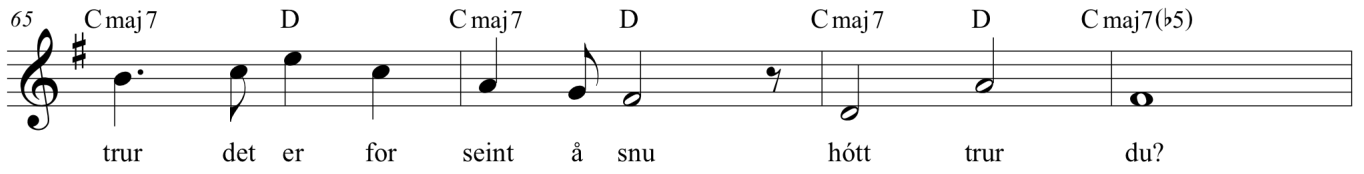
Sei da du da dei a du da sei da du da dei da du da sei da du ds de - i du a dá Fe

61 Em C/D Em Em C/D Em C/D



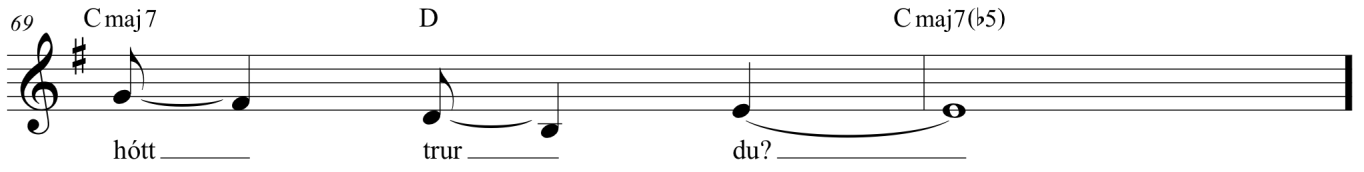
her er eg, og her er du eg

65 Cmaj7 D Cmaj7 D Cmaj7 D Cmaj7(b5)



trur det er for seint á snu hótt trur du?

69 Cmaj7 D Cmaj7(b5)



hótt trur du?

## Te Tokyo

A)

Her sit me baa to,  
paa eit fly til Tokyo,  
langt fra heime er me no.

Lik som ljose, lette skyer,  
heng me ivi land og byer,  
heng aa duvar i det bla.

Jorda svive au ikring,  
saknar ikkje nokon ting,  
ikkje eingong okkon to... Sei da du da.....

B)

For her er eg, og her er du,  
er det for seint aa snu,  
hott trur du?

C)

Aa, det regner og det blaas og det stormar ikring,  
ja, det aa strid rundt om her, men me gaar slett ingen ting.. ba ba bi ba du e...

A)

Somtir heng me slik aa svive,  
lete alt ikring kon drive, her og no og okkon to... sei da du da...

B)

For her er eg, og her er du,  
eg trur det er for seint aa snu..  
Hott trur du? Hott trur du?

#### 4.5 Stilsleg morgon

Denne teksten skrev jeg i juni måned. Jeg lot naturomgivelsene inspirere meg under skriveprosessen.

Melodilinjen i første frase ble formet ut fra en D dur akkord. Melodilinjen kretser rundt akkordtreklange i D dur. Det første intervallet beveger seg fra tersen i D dur til tonika, den er innom andre trinnet før den slutter på kvinten i akkorden. Takt to begynner med en folkemusikkforsiring. Første frase avsluttes på tonen c, som er syvende trinnet i en d dur skala. Denne tonen gjentas ofte gjennom melodien og for hver gang tonen fremtrer, oppstår det en viss spenning. Stykket går i D dur. I D dur er det kryss for c, altså ciss. Gjennom dette stykket veksler jeg mellom bruken av c og ciss. Noen fraser ender på c, mens andre ender på ciss. Det syvende trinnet i d –dur skala er altså variabelt. Et variabelt syvende trinn skaper folkemusikalske assosiasjoner.

Frasene i denne melodien er bygget opp som spørsmål og svar. Første frase formulerer en setning som den neste setningen kommenterer. Bruk av fraser som former spørsmål og svar er vanlig i folkemusikk, en kan høre det i slåttemusikken. De første to taktene på ” Stilsleg morgon” skildrer omgivelsene, mens de neste to taktene svarer på dette. Hele låten er bygget opp på denne måten.

Låten har en AABAB form. Hver del består av 8 takter. B delen skiller seg ikke spesielt fra A delen, den fungerer nesten som en forlengelse av A delen. Allen delene er ganske like i utforming.

Denne låten kan fint fungere solistisk, men jeg synes likevel det låter fint med et par akkorder på den, akkordene fargelegger melodien. Jeg benytter meg av to akkorder i denne melodien; D dur og a moll.

Denne melodien har tydelige folkemusikalske trekk derfor der det naturlig at jeg synger den ut fra folkemusikalske stilpreferanser. Jeg kan ikke finne noen elementer fra jazzsjangeren i denne låten.

# Stilsleg morgon

Tone H. Romtveit

D Am D Am D Am D

Stil - sleg mor - gon ljøs og - klår, sei - da - di du dei - då.

5 D Am D Am D Am D

mild er vin - den, det er vår. Sei - da - di du dei - då.

9 D Am D Am D Am D

Ut - e bløm - ar lind i eng, sei - da - di du dei - då.

13 D Am D Am D Am D

Stil - sleg søv - du i di seng, sei - da - di du dei - då

17 D Am D Am D Am D

Sei - da dei - da dei - da då sei - da - di du dei - då

21 D Am D Am D Am D

sei - da dei - da dei - da då sei - da - di du dei - då.

25 D Am D Am D Am D

Stak - kars ve - sle trøyt - te dreng, sei - da - di du ———— då,

29 D Am D Am D Am D

Vak om not - ti seint i seng sei - da - di du dei - då.

©Tone H. Romtveit

Stilsleg morgon

33 D Am D Am D Am D  
Sei - da dei - da dei - da då sei - da - di du dei - då

37 D Am D Am D Am D  
sei - da dei - da dei - da då sei da di u dei \_\_\_\_\_ då.

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Stilsleg morgon'. It consists of two systems of music. Each system has a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The first system starts at measure 33 and contains seven measures. The second system starts at measure 37 and contains seven measures. Chords are indicated above the notes: D major, A minor, and D major. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The final note of the second system is a whole note with a long horizontal line underneath it, indicating a sustained sound.

## Stilsleg morgon

A)

Stilsleg morgon, ljós og klár, - *sei da di u dei då,*

mild er vinden, det er vår, - *sei da di u dei då.*

Ute blømar lind i eng, - *sei da di u dei då,*

stilsleg søv du i di seng, - *sei da di u dei då.*

B) *Sei da, dei da.....*

A)

Stakkars vesle, trøyte dreng - *sei da di u dei då.....*

vak om notti, seint i seng, - *sei da di u dei då.*

B) *Sei da, dei da...*



#### 4.6 På café

Dette er den siste låten jeg laget i forbindelse med dette prosjektet. Ettersom mange av de andre komposisjonene har tydelige folkemusikalske trekk, ønsket jeg å lage en låt med stilelementer i fra jazzsjangeren. Det finnes ikke så mange jazzlåter med norske tekster, men jeg ønsket å lage noe i den retningen. Som i mange av de andre tilfellene, fant jeg denne gangen også frem en låt som kunne inspirere meg gjennom komposisjonsprosessen. Denne gangen hentet jeg inspirasjon fra låten ” Forventning” av Vagleik Storaas. På side 65 har jeg skrevet opp et motiv fra låten Forventning. Notene på s. 66 illustrerer hvordan motivet har utviklet seg. Motivet på s. 65 er hentet fra den første frasen av ” Forventning”. Dette motivet dannet utgangspunktet for min komposisjon. Jeg fant to akkorder som passet til motivet. Videre begynte jeg å eksperimentere med tempo. Etter hvert fant jeg frem til et litt raskere tempo. Motivet utviklet seg til å bli et fengende refreng eller vers med en lett og ledig karakter. Jeg ønsket å lage en tekst som kunne formidle noe av det samme uttrykket. Testen skulle virke lett, leken og impulsiv.

Teksten begynner slik: *Site på café og drikke te, og lurar på om kjem ned? Det er no greit å sitte slik å glo, men best når ein er to.*

Teksten formidler en følelse av forventning, akkurat som låten til Vagleik Storaas.

Denne låten formidler særtrekk fra både jazz- og folkemusikk sjangrene.

De ulike karaktertrekkene kommer tydelig frem i fremførelsen av låten. Jeg tar i bruk folkemusikalske forsiringer når jeg synger samtidig som klangen i stemmen er veldig luftig

# Forventning,

[Composer]



# På café

[Composer]

Cmaj7                      Bmaj7                      Cmaj7                      Bmaj7                      Cmaj7

du   du   du   du — ..

# På café

Tone H. Romtveit

Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7  
Ein sum - ar er på hell og rau - de lauv blad

4 Bmaj7 Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7  
fell det lys - er iv - i fjell, eg ven - tar deg i

8 Bmaj7 Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7  
kveld du du du du .....

12 Bmaj7 Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7 Bmaj7  
Si-te på ca - fê og drik-ke te, og lu - rar på om du kjem ned? Det er no

16 Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7 Bmaj7 Cmaj7  
greit å sit - te slik og glo, men best når ein er to. ....

20 Bmaj7 Cmaj7 Bmaj7 Bmaj7 C Cmaj7

©Tone H. Romtveit

## **På café**

Ein sumar er på hell,  
og raude lauvblad fell,  
det lyser ivi fjell, eg ventar deg i kveld

Site på Café og drikke te,  
og lurar på om du kjem ned,  
det er no greit å sitte slik å glo,  
men best når ein er to.

Site på café og drikke te,  
eg sit te fjødde dette ned,  
det er nå greit å sitte slik å glo,  
men best når ein er to

Det gnistrar ivi høge tind,  
og raude lauvblad fyk i vind,  
det blafrar i alt ljós ikring,  
her kjæme ein só roleg inn

Site på café og drikke te,  
og glor på den som sit her ved,  
det er no greit å sitte slik å glo,  
ja best når ein er to,

## **5. AVSLUTNING**

### **5.1 Konklusjon**

I løpet av dette prosjektet har jeg utviklet nye uttrykk gjennom låtskriving. Jeg har laget seks komposisjoner med ulike karaktertrekk. Jeg har beskrevet arbeidsprosessen frem mot de ferdige uttrykkene. Jeg har og drøftet hvordan de ulike uttrykkene forholder seg til en stil eller sjanger. Utrykkene kan betegnes som personlige i den forstand at de gir uttrykk for min musikalske smak og erfaring. Jeg uttrykker erfaring i fra to musikkstiler og jeg fremhever de elementene jeg verdsetter mest. Gjennom dette prosjektet har jeg utviklet meg som låtskriver. Jeg har lagt et grunnlag for videre arbeid.

## Litteraturliste

- Aksdal, B. og Nyhus, S. (1993). *Fanitullen – Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Bale, K. (2009). *Estetikk: En innføring*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Benestad, F. (1998) *Musikklære*. Skien: Oluf Rasmussen A.S.
- Bertil, R. (1995). *Profession, tradition och tyst kunnskap: En studie i Michael Polanyis teori om den profesjonella kunskapens tysta dimension*.
- Brendmo, A. (2003, 23. august). Intervaller, skalaer og akkorder. Hentet fra [http://www.brendmo.net/mkurs/musikkurs\\_3.html](http://www.brendmo.net/mkurs/musikkurs_3.html)
- Coller, G. (1978). *Jazz. En håndbok for lærere og elever*. Tiden Norsk Forlag.
- Dillan, L. (2008). *Improvisasjon – kunsten å øve på noe som ikke eksisterer*. Masteroppgave, Norges Musikkhøgskole.
- Dillan, L. (2004). ” Improvisasjon ”, *Musikkpedagogiske utfordringer*, J.W. Cappelens Forlag as, Oslo
- Evensen, K. (2008). Edvard Grieg. Hentet fra <http://www.trell.org/muweb/grieg.html>
- Grønvik, O., Killingbergtrø, L. og Vikør, L. S. (2007). *Norsk ordbok* ( bind 6). Oslo: Det norske samlaget.
- Jazznytt: nr. 3, 1997, nr 6, 2012.
- Jeff, R. (1996). *Arrangering og komponering*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S.
- Johansson, M. ( 2004). *Norsk Folkemusikklags skrift*.
- Jünger, J. C. S. (2003). ”*Nasjonalromantisk suppe*” eller ”*postmoderne saus*”. Bergen: Institutt for medievitenskap.
- Keil, C. og Feld, S. (1994). *Music grooves*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Komposisjon (20013) Wikipedia (online). [URL:http://www.no.wikipedia.org/wiki/komposisjon](http://www.no.wikipedia.org/wiki/komposisjon) (10.03.2013)
- Lilliestam, L. (2002). Om begreppen folkmusik, konstmusik och populärmusik.
- Lærgreid S., Skorgen, T. (2001) Hermeneutisk lesebok
- Michelsen, K. (1980). Cappelens musikk – leksikon, bind 6: *stil*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS.

- Nachmanovitch, S. (2004). *Spela fritt*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Omholt, P.Å. (2008). Norsk Folkemusikklag. *Skrift nr. 22 – 2008*. Oslo: Novus forlag.
- Opsahl, C. P. (2001). *Eventyr. Jazz og norsk folkemusikk*. Hentet fra:  
<http://www.carlpetter.no/jazz/jazznorskfolk.htm>
- Opsahl, C.P. ( 2003). Nordisk Jazzforskning. *Skrift nr. 13*. Oslo: Norsk Jazzarkiv.
- Ornament (2013). Wikipedia (online).  
URL: [http://www.no.wikipedia.org/wiki/ornament\\_\(musikk\)](http://www.no.wikipedia.org/wiki/ornament_(musikk)).
- Pherson., S. R. (2010). *Kvedarkor*. Mastergradsoppgave, Høgskolen i Nesna.
- Sadolin, C. ( 2003). *Komplet sangteknik*. København: Shout Publishing.
- Slettahjell, S. (2000). *Om det rytmiske aspekt ved frasering*. Masteroppgave, Norges Musikkhøgskole.
- Stubseid, G. Temahefte om stev i Setesdal.
- Tin, M. (2010). Stils spørsmål i tradisjonskunsten.
- Tveit, S. (1984). *Harmonilære – fra en ny innfallsvinkel*. Oslo: Aschehoug/Tanum-Norli.



## **Lydvedlegg**

### **Spor**

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.
- 7.

### **Tittel**

- Ein tone blå (solo)  
Ein tone blå ( sang og piano)  
Bøn  
Spor etter deg  
Te Tokyo  
Stilsleg morgon  
På café