

Mastergradsavhandling

Anne Gravir Klykken

VOKSRULLER OG BLÅSANG

I denne oppgaven vil jeg foreta en stilistisk analyse av Margit Tveitens og Kari Dales sangmåte og interpretasjon. Hvilke erfaringer gjør i en analyseprosess av voksrulloptak etter disse to kildene, og hvordan benytter jeg meg av disse erfaringene i den musikalske utviklingen av prosjektet Blåsang? (duo med Frøydis Grorud)



Høgskolen i Telemark

Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning

VOKSRULLER OG BLÅSANG

Anne Gravir Klykken

I denne oppgaven vil jeg foreta en stilistisk analyse av Margit Tveitens og Kari Dales sangmåte og interpretasjon. Hvilke erfaringer gjør i en analyseprosess av voksrulloptak etter disse to kildene, og hvordan benytter jeg meg av disse erfaringene i den musikalske utviklingen av prosjektet Blåsang? (duo med Frøydis Grorud)

Høgskolen i Telemark
Fakultet for estetiske fag, folkekunst og lærerutdanning
Institutt for folkekultur, Rauland
Kjølnes ring 56
3918 Porsgrunn

<http://www.hit.no>

© 2015 Anne Gravir Klykken

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Masteroppgaven består av en teoretisk del bestående av analyser og arbeid med voksrullopptak etter Margit Tveiten fra Grungedal og Kari Dale fra Seljordhei.

Den praktiske delen er et musikalsk duosamarbeidsprosjekt med musikeren Frøydis Grorud. Det praktiske prosjektet består i musikalsk bevisstgjøring rundt stil, interpretasjon og formidling relatert til de erfaringene jeg har høstet i arbeidet med voksrullopptakene og i utøvelse av musikk gjennom øving, konsertering og innspilling.

Abstract

This thesis has a theoretical section based on analyses and work with wax roll recordings (phonograph cylinders) by Margit Tveiten from Grungedal and Kari Dale from Seljordhei. The practical section involves a musical duo project with musician Frøydis Grorud. The project aims to raise awareness around style/interpretation and how to communicate the experiences I have gained through working with the wax roll recordings and through practising, performing and recording the music.

Innholdsfortegnelse

Innholdsfortegnelse	5
Forord.....	7
1 Innledning:	8
1.1 Mitt utgangspunkt.....	9
1.2 Problemstilling.....	12
1.3 Metode	13
1.4 Vokal folkemusikk og beskrivelser	15
1.5 Musikkteori for folkemusikk.....	17
1.6 Sang og funksjon	20
1.7 Hva forteller notene?.....	21
2 Voksrullopptak og kilder	25
2.1 Opptak på voksrull og voksplate	25
2.2 Rikard Berge.....	26
2.3 Margit Tveiten	28
2.4 Oversikt over fonografopptak etter Margit Tveiten gjort i 1915. RULL 148 – 163	31
2.5 Kari Dale	33
2.6 Oversikt over fonografopptak etter Kari Dale gjort i 1917. RULL 176 – 195	35
3 ANALYSER	37
3.1 Hva og hvordan?	37
3.2 ”Eg gjekk meg ut ein aftenstund” etter Kari Dale.....	40
3.3 ”Svein Trondson” etter Margit Tveiten	49
3.4 ”Alle mennar hadde nasar” etter Kari Dale.....	53
3.5 ”Herr Peder” etter Kari Dale.....	56
3.6 ”Myllarvisa” etter Margit Tveiten.....	61
3.7 ”Torstein Langbein” etter Margit Tveiten	66
3.8 ”Gukveld, du gjenta mi” etter Kari Dale.....	69
3.9 ”Agneta og havmannen” etter Margit Tveiten	73
3.10 ”Hei Bro Selli” etter Margit Tveiten	78
3.11 Oppsummering av analyseprosessen	82
4 Blåsang.....	86

4.1 Øvingsprosess med Frøydis Grorud	86
4.2 Forberedelse til innspilling	90
4.3 Forløp av innspilling.....	91
4.4 Oppsummering av innspillingsprosess	94
4.5 Ny innspillingsprosess	95
5 Diskusjoner og konklusjoner	98
5.1 På hvilken måte gjorde jeg meg nytte av mitt arbeid med voksrullopptakene og hva tok jeg med meg i Blåsangprosjektet?	98
5.2 Relasjon mellom analyserte sanger og sanger som er spilt inn	104
6 Vedlegg.....	105
Liste over sanger vedlagt på cd 1:	105
Liste over vedlagte sanger fra voksrullopptak på cd nummer 2:	105
7. Bibliografi.....	106

Forord

I forbindelse med gjennomføringen av denne oppgaven er det mange gode hjelpere og støttespillere jeg gjerne vil rette en stor takk til. Først og fremst vil jeg takke mine veiledere Ragnhild Knudsen og Tellef Kvifte for kyndige tilbakemeldinger, gode råd og for en lærerik og utviklende studieprosess. Takk til Leiv Solberg for tips om voksrullopptak og for gode innspill til formulering av problemstilling. Takk også til Frode Nyvold for nyttige tips i forbindelse med utformingsprosessen av oppgaveteksten.

Takk til Frøydis Grorud for fellesskapet, alle øvingsstundene, studieturen til Hellas, innspillingsdagene og ikke minst for å by på seg selv og all sin musikalitet i masterprosjektet Blåsang.

André Kassen har vært en viktig samarbeidspartner ved overføring av analyserte sanger til noteprogram på Mac. Tusen takk for tålmodighet og uvurderlig hjelp både teknisk og teoretisk.

Høgskolen på Rauland har gitt meg to rike og flotte studieår. Takk til Bodil Akselvoll, til bibliotekarene, til Anne Margit på kontoret og sist men ikke minst til alle lærerne ved tradisjonskunststudiet. De har med sine refleksjoner og kompetanse gitt meg mye nytt å tenke på.

Takk til Tor Magne Hallibakken for god musikalsk veiledning under innspilling på låven hos Hallibakken lydproduksjoner og for miksing av innspilt materiale.

Takk til Kari Lønnestad ved folkemusikkarkivet i Telemark for hjelp med voksrullopptak og for nyttige og gode samtaler om kilder og historie.

Takk til Erik Damberg og Lisa Quagliata for hjelp med oversetting fra norsk til engelsk.

Takk til Ingvild Dahl Dørnes, Elisabeth Gulløy og Jørgen Klykken for korrekturlesing og for hjelp til redigering av oppgava.

Takk til familien min for all hjelp og støtte i studietilværelsen.

1 Innledning:

I mange år har jeg tenkt på og ønsket meg videre studier i folkemusikk via en mastergrad i tradisjonskunst på Rauland. Høsten 2013 la det seg til rette for å kunne gjennomføre dette. Det har vært et privilegium å sette seg på skolebenken igjen og arbeidet med oppgaven har vært en inspirerende prosess å være i.

Etter musikkstudier, konservatoriestudier og bachelorgraden i folkemusikk i 1997, har jeg jobbet som freelancemusiker eller lausarbeider i musikk. Dette i ulike band, grupper og konstellasjoner og som soloutøver. I tillegg har jeg arbeidet i noen faste prosenter på videregående skole som sangpedagog i rytmisk musikk og som lærer i rytmisk sang/kveding på kulturskole.

Bakgrunnen for å skrive denne oppgaven har vært et langvarig ønske og behov for å gjennomføre et dypdykk i nytt repertoar via opptak av eldre tradisjonsbærere. Leiv Solberg tipset meg om voksrulloptakene som Rikard Berge i perioden 1915 – 1917 gjorde av kildene Kari Dale fra Seljordshei og Margit Tveiten fra Grungedal. Disse to kildene ble valgt ut fra aspekter som alder og tidsepoke av opptak, at de begge to har en sangstil som på hver sin måte er annerledes enn min måte å synge på og at de er fra mitt tradisjonsområde definert til Telemark.

Det var hele tiden et mål å kunne ta med meg mine nye erfaringer ut i et praktisk musikalsk samarbeid. Jeg startet på masterstudiet sammen med min kollega på fløyte og saksofon, Frøydis Grorud. Sammen med henne har jeg forsøkt å lage et nytt konsept med duoen Blåsang. Masteroppgaven har da en teoretisk-analytisk del og en praktisk erfarende del bestående i utvikling av duoen Blåsang med Frøydis Grorud.

1.1 Mitt utgangspunkt

Folkemusikken er min musikalske base. I folkemusikken oppnår jeg en følelse av å være på et sted hvor jeg fornemmer at jeg passer inn og hvor krav og form svarer til det jeg oppfatter at jeg selv er og liker. Dette forsto jeg da jeg som mangeårig konservatoriestudent fant fram til folkemusikken via religiøse folketoner. Disse tonene førte meg etter musikkstudiene ved Agder Musikkonservatorium videre til Rauland og til folkemusikkstudier der. Etter mange år med jobbing som musiker i etterkant av disse studiene, er jeg nå tilbake som masterstudent på Rauland.

I sin doktorgradsavhandling "Vokal identitet", skriver Schei (2007) blant annet om hva vokal identitet kan være:

- "- den opplevelse sangeren uttrykker at det å synge er*
- sangerens erfaring med sang, verbalisert*
- sangerens uttrykte sjangertilhørighet*
- den kunnskap sangeren formidler ved sin faglige, vokale autoritet*
- de selvteknologiene sangeren anvender for å ta plass som den sangeren hun vil være*

Når sangeren tar plass som det hun definerer som seg selv og sitt eget ønskede og opparbeidede stemmeuttrykk, har hun utviklet en vokal identitet som er relativt stabil." (Schei, 2007, s 200)

Denne beskrivelsen av hva musikalsk identitet kan være, oppleves for meg som passende og som noe jeg kan gjenkjenne med hensyn til utvikling av stabile musikalske baser og holdepunkter i musisering. I min musikkstudieprosess var jeg i mange år på utkikk etter et ståsted der jeg kunne sammenfatte et helhetlig uttrykk og mine måter å benytte musikk på. Dette handlet for min del ikke konkret om noe sangteknisk, men snarere om en kontekst rundt framføring som jeg kjente befriende.

Schei (2007) skriver om rammer for hvordan man oppfatter sin egen identitet som sanger og musiker. Hun skriver om bevisstgjøring av hva man som sanger tidligere har erfart og hvordan man ved å sette ord på disse erfaringene kan oppnå en slik form for bevissthet rundt sitt eget ståsted. Med bakgrunn i at jeg har spilt og sunget i kor, i band og vært en del av langvarige musikalske samarbeid som har ført meg i ulike retninger som sanger, har jeg i lange perioder vært på søken etter en stabilitet i hvordan jeg definerte meg selv, hvordan jeg ville bruke musikken og hvem jeg kunne være i mitt miljø.

Mange av kodene i måten folkemusikken blir brukt og fremført på, passet med hvordan jeg kunne fremstå i min formidling. Det jeg hadde av erfaring med sang fra før av, fikk via folkemusikkstudiene en ny bruksmåte. Kanskje hadde dette med at jeg oppdaget en ny måte å bruke musikk på gjennom folkemusikken i funksjon på scene, i sosialt samvær og til egen oppbygging?

Etterhvert som jeg opplevde folkemusikk og folkemusikkmiljøet via konserter og kappleiker, gikk det opp for meg at det var mange elementer i denne måten å forholde seg til musikken på som samsvarte med hvordan jeg kunne tenke meg å formidle musikk.

- Jeg oppfattet måten folkemusikkutøverne så på seg selv i en framføringssituasjon og hvordan de formidlet sine sanger og slår på. På den ene siden opplevde jeg at framføringene var introverte eller vendt inn mot utøveren og hans/hennes konsentrasjon og innlevelse. På den andre siden opplevde jeg framføringen som ekte, usminket og direkte. Faktene og måten utøveren kommuniserte med publikum på, fikk meg til å slappe av og til å tenke at det høytidelige aspektet jeg hadde vært vår for i andre sjangre, ble taklet på en måte som jeg likte å identifisere meg med.
- Folkemusikken var bruksvennlig fordi man er fri i forhold til noter og tekst. Jeg opplevde folkemusikkens funksjonsaspekt i bruk og at musikkformen er forankret i en samværsform jeg oppfattet som interessant og inkluderende.
- Jeg opplevde verdien i de historiske linjene i musikken og at musikken er lokal i dialekt, stedshenvisninger, personer, historier og kilder.
- Jeg ble inspirert av måten å snakke på, kommentere og fortelle historier på, måten å presentere kilder på og på det humoristiske skråblikket jeg opplevde var en del av uttrykket. Jeg identifiserte meg med måten folkemusikerne plasserte seg selv i musikken på.
- Folkemusikken ga meg nye tanker om hvordan jeg kunne arbeide i min videre utvikling som musiker.

Gjennom masterstudiene gjenkjenner jeg og bekrefter det jeg erfarte i mine første år som folkemusikkstudent. Elementene i den direkte framføringsmåten fasinerer og inspirerer meg og gjør det lettere å for meg å finne uttrykk.

En posisjon i oppfatning av min egen musikalske identitet vil samtidig være i kontinuerlig endring ut fra hvor jeg befinner meg, hvilke mennesker jeg er sammen med og hvordan jeg forholder meg til kulturelle kontekster.

Strandbu (2007) skriver i sin artikkel ”Intervjuer, refleksivitet og senmoderne identiteter” om hvordan vi mennesker kan velge lag av identiteter. Valg av identitet skjer ikke under betingelser som man selv har valgt. Vi velger i begrenset grad ut fra hvordan vi ikke-refleksivt formes av oppvekstvilkår og plassering. Identiteter er alltid situerte. Det vil si at de er festet i tid, sted og samfunnsstruktur.

Gjennom mitt virke som musiker, erfarer jeg fra dag til dag endringer i hvordan jeg jobber og hvilke impulser som gjør at jeg går på andre stier enn det jeg før har gjort. Samarbeid med andre musikere er den faktoren som konkretiserer dette tydeligst for meg. Dette gjelder for eksempel i bruk av stemme, i valg av toner i improvisasjon, i forståelse av samspill, i rytmisk rollefordeling og i formidling av tekst. Samtidig er det noen elementer i den musikalske virksomheten jeg erfarer som relativt stabile og som en del av et etablert personlig uttrykk selv om de også er i utvikling og endring. I denne forbindelse tenker jeg blant annet på valører i stemme, plassering av kjerne i tone, dynamikk, framdrift og tilknytning til en sjanger. Dette gjelder også ved innlæring av nytt materiale og i studier av voksrullopptak.

I de siste 25 årene har jeg brukt mye tid på å utøve og videreformidle lokal folkemusikk fra Telemark og på å opparbeide meg kunnskap om sjanger, stil og historie. Dette er mitt utgangspunkt for å skrive en masteroppgave om voksrullopptak med kilder fra Telemark.

1.2 Problemstilling

Jeg har i denne oppgaven analysert og dypdykket i voksrulloptakene etter Kari Dale og Margit Tveiten. Via granskning og detaljert tilegnelse av et utvalg av sangene fra voksrulloptakene, har jeg forsøkt å sette ord på hvilke elementer jeg jobber med og hva slags kunnskap jeg i studiene tilegner meg og tar med meg videre inn i en praktisk prosess – i dette tilfellet med duoprojektet Blåsang som er en del av denne masteroppgaven.

I analysene gjør jeg et forsøk på å beskrive måten utøverne synger på og hvordan jeg med min bakgrunn og erfaring og oppfatter det som kommer fram av voksrulloptakene.

Det har vært et mål å styrke bevisstheten rundt min egen oppfatning av det jeg hører, og ved dette kunne få nye innfallsvinkler til å behandle videreformidling av disse opptakene på. Analysen har også vært en prosess der jeg arbeider med mine egne oppfatninger av hva som er musikalsk analyse og hva jeg erfarer kan være interessant å ta med seg videre i min tilegnelse, praksis og videreutvikling av materialet.

Analysene og transkripsjonene i denne oppgaven er først og fremst tenkt til eget bruk. De er blitt til med tanke på egen utvikling. Valg knyttet til nedtegnelsene er tatt ut fra hva jeg hadde av forkunnskaper til å gå inn i arbeid med analyse, ut fra teorier om folkemusikalsk analyse hentet fra relevant litteratur og ut fra praktiske og teoretiske erfaringer jeg gjorde meg underveis i arbeidet. Analysene er sammensatt av ulike elementer av det jeg har av analyseerfaring fra før, det jeg håper vil være nyttig for min arbeidsprosess og det jeg tilegnet meg av ny kunnskap underveis i arbeidet.

Proessen med å finne fram til denne konkrete problemstillingen startet på masterstudiets første halvår. Jeg ønsket at den praktiske delen av oppgaven skulle bestå av et samarbeid med musikerkollega Frøydis Grorud. Jeg visste også at jeg kunne tenke meg å jobbe med gammelt materiale fra Telemark, og i hovedsak konkretisere dette til opptak gjort av ulike utøvere fra Drangedal på 60-tallet. På en av mastersamlingene snakket Leiv Solberg om voksrulloptakene etter Margit Tveiten og Kari Dale. Han mente at disse opptakene ville vise seg spesielt interessante fordi de representerer et materiale som er eldre enn det jeg tidligere har arbeidet med av opptak med tanke på sangstil og interpretasjon og fordi opptakene av disse to kvinnene gir et spesielt godt bilde av kveding på siste halvdel av attenhundretallet. Jeg lyttet til opptakene, tente på ideen og fant en måte å jobbe på i analyse av voksrulloptak og praktisk musisering.

Problemstillingen min er utformet på følgende måte:

I denne oppgaven vil jeg foreta en stilistisk analyse av Margit Tveitens og Kari Dales sangmåte og interpretasjon. Hvilke erfaringer gjør jeg i en analyseprosess av voksrullopptak etter disse to kildene, og hvordan benytter jeg meg av disse erfaringene i den musikalske utviklingen av prosjektet Blåsang? (duo med Frøydis Grorud på fløyte/sax)

Problemstillingens dynamikk består i å gjøre et dypdykk i Tveitens og Dales sangmåte, vokalteknikk, formidlinger, tolkninger og framføringer for så å gjennomføre analyser og nedtegnelser av utvalgte sanger. Jeg vil undersøke hvordan arbeidet med voksrullopptakene påvirker meg i en musikalsk duo med en musiker som jeg har jobbet mye med i andre settinger og hvordan jeg i en studioinnspillingsprosess tolker og videreformidler min musikk i lys av arbeidet med voksoptakene. I arbeidet med analysene vil jeg gjennom tilegning av nye teorier og tidligere erfaring forsøke å lage en oversikt over sangene i et notebilde som lever sammen med opptakene.

1.3 Metode

Arbeidet med oppgaven startet med lytting til voksrullopptak og forsøk på å kartlegge en oversikt over den rike mengden av fonogrammateriale etter Margit Tveiten og Kari Dale. Jeg har benyttet meg av opptakene direkte overført fra voksrull slik jeg fikk dem fra arkivet, og har valgt å ikke ta i bruk digitale redigeringsprogrammer i analysearbeidet. Dette valget ble tatt på grunnlag av at jeg tidligere har vært vant til å jobbe med eldre opptak uten redigeringsverktøy og fordi jeg synes det er spennende og utfordrende å kunne behandle dette materialet ut ifra en tilnærming uten redigering.

Jeg overførte opptakene til Mac og til iPhone og hadde dem dermed klar til bruk når som helst og hvor som helst.

Transkripsjonene gjennomførte jeg i første omgang i mitt hode via øret og deretter med notepapir, blyant og piano. Jeg har spilt piano siden jeg var liten og bruker dette instrumentet i deler av arbeidet når det kommer til bruk av noter og transkripsjon. Etter at jeg hadde foretatt analysene med noter og tekst, overførte jeg håndskrevne noter til det digitale noteprogrammet Sibelius.

Analysene i denne oppgaven er for det meste basert på det mine ører med min lytteerfaring og bakgrunn oppfatter ved en normal avspilling av opptakene. Denne prosessen vil bero på en bevissthet rundt hva jeg hører etter, hva jeg har med meg av inntrykk fra før, hva jeg tilegner meg av kunnskap fra litteraturen jeg benytter meg av i denne oppgaven og hva jeg tror det kan være lurt å høre etter i en forskningsprosess. Forskning og teorier publisert av folkemusikkforskere som blant andre Tellef Kvifte, Ragnhild Knudsen og Jackqueline Ekgren vil også danne et grunnlag for noen av innfallsvinklene inn imot arbeid med rytme, fraser og melodiske strukturer i oppgaven. Eksempler på dette er Tellef Kviftes teori om strikkmetaforen der han beskriver hvordan utøverne synger sangene sine basert på fraser og hvordan beskrivelser av rytmikk og dramdrift på kan relateres til et gummistrikks tøyelige bevegelser og Jacqueline Ekgrens forskning på sammenheng mellom fottramp og betoning i to-pulsstrukturer.

I denne oppgaven har jeg vært på jakt etter å finne begreper og beskrivelser som på best mulig måte sier noe om den musikalske verden jeg møter i voksrulloptakene. Jeg har lest litteratur og teorier om nedtegning av folkemusikk forfattet blant annet av mine veiledere Tellef Kvifte og Ragnhild Knudsen. Via litteraturen har jeg forsøkt å finne fram til for meg nye måter å beskrive og sette ord på det jeg hører i opptak som voksrulloptakene av Margit Tveiten og Kari Dale.

De siste 20 åra har jeg brukt mye tid på lytte til opptak av ulike kvedarar og spellemenn. Dette har i hovedsak vært opptak gjort fra ca 1950 og framover. Voksrulloptakene er gjort i perioden 1915 – 1917. Kildene er født i 1835 og 1864 og gir et bilde av en andre tidsepoker enn den jeg tidligere har fordypet meg mest i.

Når jeg lærer meg en sang på øret, pleier jeg som regel å herme og arbeide med sangen i det jeg oppfatter som samme plassering i tonehøyde som det kilden jeg lytter til gjør. Det er ikke viktig for meg hvilken toneart den framføres i, men det er lettere å oppfatte nyanser, klang og dâm når jeg tonalt justerer meg inn til det jeg oppfatter som tonehøydene på det opptaket jeg lytter til. Ved transkripsjon og analyse i min oppgave, har jeg ofte valgt å skrive sangen ned med tonale plasseringer knyttet opp mot akkurat dette aspektet.

Kilden plasserer nok sin sang tonehøydemessig etter kriterier som for eksempel hva som er et passende stemmeleie og hva som for kilden gir sangen den klangen, det uttrykket eller den funksjonen hun vil at den skal ha. Jeg har valgt å knytte tonal plassering opp mot strekk og perioder i framføringen jeg oppfatter som noenlunde tonalt stabile og som jeg via min lytting og oppfatning via øret tenker det relevant å tonalt jobbe ut fra i min utforming av en transkripsjon.

Etter en tids arbeid med en sang, klarer jeg etterhvert å plassere og sette den inn i en slags struktur eller en form. Når jeg kommer til et slikt stadium i innlæringsprosessen, kjenner jeg på friheten til å bevege meg i større sirkler rundt utgangspunktet med tanke på tolkning. Derfra starter en musikalsk utvikling der jeg med tilbakevendende fokus på kilden manøvrerer meg framover med mitt eget uttrykk og mine egne varianter.

I forbindelse med samarbeidet i duoen Blåsang, har vi benyttet verktøy som kontinuerlige opptak, øvingsbolker over lengre og kortere strekk, konsertering, innspillingsprosess og samtaler.

Veilederne har vært en viktig hjelp for meg gjennom hele masteroppgaven.

1.4 Vokal folkemusikk og beskrivelser

Herdis Lien skriver i sin masteroppgave ”Kveding eller song (2000):

”Litteraturen som omhandler vokal folkemusikk kan grovt delast i to; den delen som tek for seg særpreg i den vokale folkemusikken i høve til klassisk tradisjon, og den som går djupare inn i materialet og definerer det særprega meir enkeltvis. Innanfor begge gruppene er det nokre få som ser og omtalar endringar.

Den første gruppa er absolutt størst, men som oftast er det også her berre snakk om nokre få liner, dei fleste med nokonlunde det same innhaldet. Det ser ut til at dei fleste byggjer på dei same "sanningane", kriteria for korleis vokalmusikken skal lyde for å kunne framstå som tradisjonell. Likevel har eg ikkje funne vitenskapleg dokumentasjon på at desse kriteria er endelege eller absolutte (gjeld den norske vokalmusikken)." (Lien, 2000)

Lien omtaler vanlige kriterier man ofte møter ved beskrivelse av kveding eller folkesang knytta til tonalitet, rytmikk, stemmebruk og klang.

Når det gjelder kriterier for analyse, vil jeg komplettere med elementer som tekstuttale, frasering og variasjon. En folkesangers uttrykk vil etter mitt syn gjerne bestå av en sammenfatning av fellestrekk innenfor en tradisjon eller sjanger og et individuelt uttrykk.

Elementer ved beskrivelse av folkesang kan dermed inneholde temaer som:

Rytmeanalyse: gi et bilde av takt, rytmemønster, underdelinger, betoning og tempo.

Formanalyse: si noe om helhet og deler. Ulike deler/vek og variasjoner i musikken.

Tonalitetsanalyse: toneart, tonesammensetninger, skalatyper, intervall, tonehøyder (halvhøye/nøytrale) og ornamentikk.

Tekst: rim, omkved, vers, dramaturgi, oppbygging, historier og ordsammensetninger.

Frasering: forteller om plassering, framdrift og utforming melodisk og rytmisk.

Klang/klanger: lydkaraktistikk, klangfarger og dâm.

1.5 Musikkteori for folkemusikk

Sven Nyhus skriver om notasjon av folkemusikk i boka Fanitullen.

”Når et vokalt eller instrumentalt stykke folkemusikk skal overføres til noter, vil flere problemer melde seg. Framføringene er vanligvis så rike på opplysninger om viktige musikalske forhold at det bare er plass til en liten del på papiret, om det ikke skal bli så uoversiktlig at det ikke lenger er praktisk brukbart. I tillegg kan vi stille spørsmål om i hvor stor grad vi skal feste lit til engangsframføringen. (Nyhus, 1993, s. 377)

Tellef Kvifte skriver i sin bok Musikkteori for folkemusikk at det med tanke på nedskrivning og transkripsjon av folkemusikk vil være et hovedpoeng at noteskrift handler om begreper og ikke gjengivelse av lyd. Noteverdier, taktstreker og bjelker vil gi et inntrykk av rytmisk gruppering og ikke fysisk varighet.

”Opptak har også sine styrker og svakheter. Som eneste kilde, er heller ikke opptak perfekt – ingen teknologi kan erstatte direkte kontakt mellom musikkutøvere”. (Kvifte, 2000, s.7)

Ragnhild Knudsen skriver om notasjonsmåter i sin artikkel ”Å lære på øret”.

”Ulike notasjonsmåter har fokus på ulike parametre i musikken og vårt notesystem sier lite om for eksempel spenning, groove og klangfarge. Nyanser i tonehøyde og rytme går heller ikke fram av notebildet, men er avhengig av muntlig tradering av den aktuelle framføringspraksisen. Fokus endrer seg etter hvilket medium vi velger. Når musikk framstilles visuelt, for eksempel noter, kan visse elementer bli tydeligere, og andre synes ikke. Mediet former representasjonen (Knudsen, 2014).

Man kan tenke seg at voksrullopptakene er gjort under forhold som har vært uvante for utøveren. Nervøsitet, rom, mennesker i rommet, lyd, lys, høytidelighet, sjenanse, nytt teknisk utstyr og annen kontekst enn utøverens vanlige miljø for uttrykk av musikk kan ha

satt sitt preg på hvordan sangene ble fremført og formidlet. Et eksempel på dette er opptaket med Gjendine Slålien med hennes Bådnåt. Med utgangspunkt i erfaring fra å ha lyttet mye til bånduller, kan man tenke at det høye tempoet hun holder i sin framføring kan være påvirket av en stresset innspillingssituasjon. (CD Norsk Folkemusikk frå Oppland)

Det er også et teknisk aspekt ved voksrullopptakene. Ved avspilling kan det fremstå ulike hastigheter. Når det er problematisk å definere eksakt hastighet på opptak, vil dette også påvirke bestemmelse og oppfatning av eventuell toneart, skala og klang. De ulike aktørenes parametre for hva som er viktig har også en betydning når noe på et opptak skal oppfattes. Hva er viktig for utøveren, hva er viktig for innsamleren som gjorde opptaket og hva er viktig for den som mottar og i dette tilfelle vil forsøke seg på en analyse av opptaket? Musikkens funksjon endres ut fra kontekst.

I de fleste av opptakene som jeg skal analysere opptakene er kun ei strofe av hvert vers tatt med. Slik var ofte praksisen i innsamlingsmetoden. Dette gir en form for avgrensing i muligheten til å studere variasjon i framføringa. Rytmer og strukturer kan være vanskelig å skrive ned på grunnlag av kun ett vers. Dette gjelder også da i forhold til tonalitet, ornamentikk og frasering.

”Analyse består i å dele noe opp i mindre deler, og i å se likheter og forskjeller i de delene man får. Poenget er ikke å finne den ”riktige måten, men heller å bli i stand til å finne fornuftige måter - gjerne med vekt på flertallsformen.” (Kvifte 2000, s.11)

Sven Ahlbäck diskuterer tonalitet og utfordringer i transkripsjon av skandinavisk folkemusikk i sin artikkel *”Tonspråket i den äldre svenska folkmusiken”* (1989). Her beskriver Ahlbäck to måter å oppfatte musikk på – harmonisk eller modalt. I den harmoniske musikken forholder hver tone i melodien seg til et bestemt akkordfølge. Eksempler på dette kan man f. eks finne i wienerklassisk musikk og i moderne gammaldansmusikk. Modalt sett forholder melodien seg til ulike referansetoner. En referansetone kan klinge til melodien som bordun eller bare tenkes i musikken. Ahlbäck mener den eldre svenske folkemusikken var modal.

Johan Westman skriver i sin mastergradsavhandling i etnomusikologi om Ahlbäck og hans teori om modal folkemusikk ved transponering.

“ I modal musik används inte begreppet tonart för att beskriva tonaliteten i musiken, eftersom tonarter förknippas med olika dur- och molltonarter. Dur och moll kännetecknar ju den harmoniska musiken. I den modala musiken används beteckningen modus istället. Ett modus har ett bestämt omfang och tonplatsinnehåll. Ora en låt går i D-modus omfattande -4, -2 och 1 - 5, betyder det att omfanget ar en oktav, från kvinten (A) under grundtonen (d) till kvinten (a) över grundtonen. Det betyder också att tonplats -3 saknas. Denna ton finns alltså inte med i melodin. Tonplats -4 är i detta fallet den lägsta tonplatsen, och vi kan kalla den bottenton. Ofta ar bottenton och grundton samma sak, men i folkmusiken är de ofta skilda begrepp, enligt Ahlbäck”. (Westman, 1989, s 21)

Transkripsjonene og veien til en transkripsjon vil være et hjelpemiddel i arbeidet med å få en slags ”oversikt” over eller finne en form for tonal dialekt i en slått eller i ei vise. Jeg benytter begrepet grunntone for å beskrive det jeg oppfatter som en grunnleggende basistone i sangen. Med det mener jeg den tonen jeg opplever ligger som en base i de andre tonenes bevegelser og som jeg opplever at sangen ”lander” i. Grunntonen vil her ikke nødvendigvis si noe om en skala eller en modal skalaoppbygning, men forsøke å gi et grunnlag for en hensiktsmessig struktur i mitt arbeid med å analysere og sette ord på hva jeg hører på et opptak. Jeg har valgt å detaljert formulere min oppfattelse av hvordan tonene i sangen beveger seg og hvordan de med mitt øre klinger i en dur/moll-preferanse. Jeg har tatt utgangspunkt i toneforløp, intervaller og klang for å beskrive oppfatning av skala og dermed også forsøke å definere en toneart.

Knut Hamre sier noe om oppfatning av og respekt for gamle opptak av folkemusikkutøvere i et av sine intervjuer med Benedicte Maurseth:

”Opptak av folkemusikken vår vil somme hevda har vore ei redning, samstundes ei forbanning, fordi det kanskje vart meir standardisering av slåtteformene etter den tid. Gamle opptak vert fort oppfatta som malen på korleis noko skal spelast, til dømes opptaka av Ola Mosafinn frå 1912. Somme tenkjer kanskje at ”slik spelte Ola Mosafinn” når dei lyder på desse, men på dei opptaka var han ein gammal mann. Korleis Ola Mosafinn spelte då han var femti eller tjue år, veit me ikkje. Truleg ikkje nøyaktig slik som i 1912?” (Maurseth, 2014, side 102.)

Knut Hamre snakker også om analytisk bevissthet i boka ”Å vera ingenting” (Maurseth, 2014):

”Eg arbeider medvita for alltid å vera i startfasen. Ein må aldri gløyma å sjå verda, menneska eller ein gammal slått med nye, friske augo, slik borna gjer. Pablo Picasso sa det slik: ”Det tok meg eit år å læra å måla som Rafael, men det tok meg eit heilt liv å greia å måla som eit barn”. Det er med andre ord eit mål å aldri vera ferdig. Og at det kjennest ut som om du nett har byrja, skal du vera takksom for. For på mange vis har ferda di som kunstnar nett byrja. No meistrar du handverket og kan leggja analysen meir bak deg, og når analysen står bak deg, då fyrst byrjar livet og den djupt åndelege ferda di. Kanskje du ikkje skal øva så mykje ein periode, men heller arbeida med å stå open, slik at du er i konstant rørsle? Og i ein flyt?” (Maurseth, 2014)

For meg sier sitatet mye om innlæring og arbeid med å plukke fra hverandre før man setter biter sammen igjen. Når man oppnår en form for oversikt over og en oppfatning av musikkens strukturer gjennom analyse og tilnærming til musikalsk håndverk, begynner arbeidet med gi musikken et personlig uttrykk og la den få leve sitt liv i lag med de inspirasjoner musikeren kjenner på under utøvelse. Jeg tror at uttrykket vil være i endring ut fra en rekke forhold som f. eks hvor man spiller, hvem man spiller med, hvilket modus utøveren er i og hvilken inspirasjon man har over en tid. Musikken kan hele tiden få nye utgangspunkt i videreføring.

1.6 Sang og funksjon

Aspektet om at innstillingen og holdningen til den som synger er avgjørende for hvordan sangen oppfattes er interessant i møte med voksrulloptakene av Margit Tveiten og Kari Dale. Både Dale og Tveiten var i sine miljø kjent som gode formidlere og sangere. Deres sangkunst og formidling var av interesse for innsamlere som Berge og Elling og fikk oppmerksomhet gjennom fonografopptak og nedtegning. Ryktene om deres musikalske ferdigheter og utøvelse nådde langt utover det lokale miljøet.

Gjennom begrepet introvert sang forklarer Velle Espeland i sin artikkel ”Allmennsang” (1997) hvordan interpretasjon og formidling inntar ulike roller ut fra hvordan utøveren i sitt miljø tenker om hva sangen skal brukes til og hvilken funksjon den har. I introvert sang er utøverens utgangspunkt for å synge en sang knyttet opp til at framføringen ikke skal bedømmes av et publikum etter visse estetiske krav. Relevante og svært vanskelige spørsmål å stille seg i en arbeidspesess med analyser av sanger er hvordan brukte Kari Dale og Margit Tveiten sin musikk i sitt dagligliv? Hva tenkte de selv om sine egne framføringer og hvordan arbeidet de for å forme og tolke sin musikk? Hva inspirerte dem og hva slags bevissthet hadde de i ulike framføringskontekster? Hadde deres interpretasjoner ulik utforming dersom de sang aleine, sammen med andre eller eventuelt for andre mennesker? Hvordan kan jeg som utøver i 2015 forstå noe om hvordan musikken ble brukt i kildenes hverdager og festdager?

1.7 Hva forteller notene?

I sin artikkel “Hva forteller notene – om noteoppskrift av folkemusikk”, skriver Tellef Kvifte blant annet om fellestrekk ved oppskrivertradisjonen av norsk folkemusikk. I begrepet oppskrivertradisjon tales det her om godt over hundre års innsamling og systematisering av folkemusikk, ofte gjort via notenedtegnelser. Han tar for seg forholdet mellom slått, framføring, noteskrift og oppskriver. Som oppskriver må man hele tiden velge hva man vil ha med av opplysninger i og utenom selve framføringen. Kvifte mener at oppskriveren vil foreta ulike valg ut ifra aspekter som at:

- Kun en liten del av informasjonen i framføringen får plass på notepapiret
- Framføringen ikke inneholder all den informasjon man trenger for å gjennomføre en oppskrift.

Kvifte skriver at disse valgene kan påvirkes av den kulturpolitiske situasjonen oppskriveren arbeider i. Valgene påvirkes også av selve noteoppskriftenes begrensinger.

I denne oppskrivertradisjonen finner man målet om innsamling og bevaring, samt å gi folkemusikken høyere status. Kunstmusikken som musikkform var i innsamlingsperioden tillagt høy status, og det var derfor politisk viktig å vise at folkemusikken kunne inneha mange av de samme kvalitetene. Dette var en del av nasjonsbyggingen og demokratiseringen av kulturen.

“Det er min påstand at synet på folkemusikk som kunst har preget oppskrivertradisjonens oppskrifter, og at deres oppskrifter langt på vei virker som modeller for det meste av det som gjøres av oppskrifter den dag i dag. Så vidt jeg kan forstå, var oppskrivertradisjonens program fornuftig nok for sin tid. I dag er kanskje situasjonen en helt annen. Blant annet tror jeg at oppskrivertradisjonens syn på folkemusikken som kunst er blitt så akseptert at det er i ferd med å fortrenge andre vesentlige sider ved den folkemusikalske utfoldelse. I den grad dagens noteoppskrifter følger det gamle mønsteret, er de med på å forsterke noe av dette synet” (Kvifte 1985)

Kviftes artikkel gir bidrag til diskusjonen om hva opptegnelser av folkemusikk kan inneholde for å belyse flere aspekter av gjengivelse. Den belyser temaet om hva og hvordan noteoppskriftene kan fortelle mer enn bare det tekniske i en framføring. Kvifte skriver om hvilke elementer som kan benyttes når man i en slik oppskrivertradisjon skal tenke på hva som kan tilføre bredere informasjon i oppskrifter. Dette kan være stilmessige muligheter i lokale uttrykk, variasjoner i interpretasjon, tilhørighet/identitet og lokal dansetakt som elementer det er vanskelig å videreformidle via noteoppskrifter.

En annen interessant påstand fra Kvifte inneholder tanker om behandling av tonelengde og tonehøyde.

“Min påstand er at vi behandler både tonehøgde og tonelengde i musikken på to måter: For det første skrittvis med forholdsvis få og oversiktlige verdier; for det andre sammenhengende på en måte som finjusterer de skrittvis verdiene vi har i utgangspunktet. Det er som vi skulle bestemme oss for et trinn i trappa og bøye litt i knærne, for å holde oss til analogien. Dette mener jeg gjelder for hvordan vi (bevisst eller ubevisst) omgås tonehøyder og tonelengder når vi lytter til eller utøver musikken, og ikke spesielt i forbindelse med noteskrift.” (Kvifte, 1985)

Kviftes artikkel gir meg påfyll i forhold til bevisstgjøringen rundt valg og muligheter i transkripsjon. Framføringene på voksrullene er så rike på opplysninger at det er vanskelig å lage et praktisk lesbart notebilde.

Det at transkripsjonene jeg har jobbet med i denne oppgaven er tenkt til eget bruk, gjør det lettere for meg å bestemme hvilke linje jeg skal legge meg på i detaljene. Jeg forsøker å beskrive en sang del for del med noter og tekst. Notene vil være forholdsvis enkle og de vil leve sitt liv sammen med opptaket. Lydopptak og nedegnelser lever i vårt teknologiske samfunn sammen, og jeg vil i framtida også forholde meg til både skriftlige og auditive elementer der det er mulig. Målet er at nedtegnelsene og beskrivelsene skal gi informasjon om toner, strukturer, rytmiske sammensetninger, vek, deler og til dels betoning og at dette gjør en verdi når jeg skal lage meg en forholdsvis detaljert sammenfatning av det jeg hører på opptakene.

Jeg har valgt å sette alle de analyserte sangene inn i notesystem med taktstreker. Forsøksvis prøvde jeg å notere noen av visene uten taktstreker, basert på fraser. Da transkripsjonene er til eget bruk, synes jeg for min egen del at jeg fikk de tydeligste versjonene om jeg benyttet taktstreker og satte former for taktarter. Taktstrekene har også sin funksjon knyttet opp til betoning og plassering av stavelser. Jeg har forsøkt å benytte betoningsaspektet inn i mine valg av plassering av taktstreker. Tunge og betonte ord eller stavelser har vært grunnlag for plassering i taktarter.

Jeg har beskrevet tonene jeg oppfatter som nøytrale og halvhøye med ord. I noen tilfeller har jeg også benyttet meg av piler opp eller ned fra den aktuelle tonen på notepapiret. Triller og ornamentikk har jeg notert med de notene som er involverte, og jeg har ikke brukt noen tegn for å indikere forslag eller triller/gjennomgangstoner.

Tellef Kvifte sin merknad til noteoppskriftene i boka om Svein Tveiten:

”For en som ikke kjenner sangstilen og framføringsmåten for disse sangene, vil notene være av begrenset verdi. Takt og rytme er umulig å gjengi på en presis måte på noter, spesielt i stevmelodier og andre melodier der taktene ikke er regelmessig og fast, men tøyelig omtrent som en strikk. Notene kan være bra som en huskelapp og som en veiledning om man skal lære melodiene etter opptak.

Angitt fottramp angir tunge slag. Lange tramp er lengre enn korte. Nøyaktig hvor lenge varierer fra person til person. Det som er viktig er at melodien ikke følges strengt rytmisk etter noteverdiene på linja, men at man tenker fra tramp til tramp.

Allment gjelder at verdien av notene ikke ligger i detaljene, men i tolkningen av beingrinda som melodien bygger på.” (Kvifte,1991)

Verdien av transkripsjonene i denne oppgaven ligger i forsøket på å gjennomføre dem og i forsøket på å få en fysisk oversikt over sangene på voksrullopptakene. Notene vil som Kvifte skriver, utgjøre et notat eller en huskelapp som en veiledning om man skal lære seg melodiene etter opptak. Arbeidet jeg gjør i oppgaven kan ”kvalitetssikres” av andre musikere og interesserte og eventuelt ny-transkriberes. Det er naturlig å tenke seg at notene skal leve sammen med opptaket.

2 Voksrullopptak og kilder

2.1 Opptak på voksrull og voksplate

Thomas Edison oppfant sin fonograf i 1877, og spilte inn sin egen stemme med barnerimet «Mary had a little lamb». De første musikkopptakene ble ikke gjort før 1887-1888. Edison brukte sylindrerformede voksruller. Ti år senere utviklet Emilie Berliner en nye teknologi hvor plater erstattet voksrullene. Denne metoden bestod til langt utover 1900-tallet. Teknologien på både avspilling og innspilling utviklet seg i flere steg. Fonografen tok opp lyd direkte gjennom en trakt, som ble skrevet inn på voksrull. En rull kunne holde omtrent 2 minutter.

(Wikipedia 17.03.2014)

Voksrullopptakene av Margit Tveiten og Kari Dale er gjort av folkeminnegransker og konservator ved Telemark museum, Rikard Berge i 1915-17, og er da blant de tidligste opptakene som er gjort med norske kvedarar. Berge reiste til kildene på sine hjemsteder og gjorde opptakene av dem der de bodde og levde.

2.2 Rikard Berge

”Berge ble født på Rauland i Telemark i 1881. Han vokste opp på Berge «[...]sjølv hjartet av det kunstdyrkande Telemark, der sans og givnad for kunst var reindyrka gjennom hundreår» (Bø, 1972, s. 7), med en bestefar som var et oppkomme av folkemusikk.

Berge var en av området storgårder, med et stort antall husmenn og Rikard kan i så måte med rette kalles en del av tidens bondearistokrati. (Bø, 1972, s. 8). I 1901 var han ferdig utdannet lærer, noe han praktiserte som omreisende i seks år. I denne perioden begynte han også å produsere artikler med materiale han hadde samlet inn i barndomstraktene da han var yngre og i 1904 fikk han utgitt sin første bok med folkeviser. Allerede i forordet til denne boken viste Berge en brodd mot det etablerte folkeminnesamlermiljøet” (Bø, 1972, s. 9). (Kristoffersen, 2013, s 21)



Bildet viser Margit Tveiten der hun intervjues på trappa hjemme i Grungedal av Rikard Berge og hans kone Johanna Bugge Berge. (Wikipedia 17.01.14)

I 1908 giftet Berge seg med Johanna Bugge, datter av språkmann og forsker Sophus Bugge. Via sin svigerfar fikk han tilgang til mye vitenskapelig materiale og arbeidet både som lærer og folkeminnegransker. I årene 1908 til 1916 drev Berge intense innsamlingsarbeider. Han hadde også lengre studieopphold i Oslo og København, hvor han

dessuten gjorde arkivarbeid og avskrifter av mengdevis med arkivstoff om bygdene i Telemark.

(Wikipedia 18.01.2014)

”Berge stiftet i 1915 det første tidsskriftet om folkeminnegransking i Norge som klarte seg i mer enn én årgang, Norsk folkekultur. Der fikk han gjennom tjue år som redaktør og skribent et viktig talerør og muligheten til å ta for seg et vidt spekter av tema innenfor interessefeltet sitt. Her publiserte han for det meste artikler i en temmelig populær stil som skulle appellere til folkeminneinteresserte utenfor de innerste vitenskapelige sirklene som han sto i opposisjon til.”

(Bø, 1972, s. 18)

Rikard Berge var sentral i den ideologiske striden mellom de sentrale akademiske institusjonene og den desentraliserte ”lokalt” forankrede identitetskonstruksjonen. En sentralt poeng i Berges virke var at folkekulturen ikke bare skulle studeres filologisk som en tekst, men at den måtte studeres som en helhetlig levende kultur. En innsamlet sang måtte ifølge Berge ses i lys av beskrivelser av den som sang og av innspillings situasjonen.

(Kristoffersen, 2013)

2.3 Margit Tveiten

Margit Tveiten levde fra 1835 til 1923 og bodde i Grungedal. Ved folketellinga i 1875 bor Margit på gården Tveiten søndre i Grungedal sammen med åtte barn og mannen Åsmund Olsson. Margit var en storkvedar som hadde en rik sangtradisjon både fra faren Hallvard Gugarden og fra mange flere.

Rikard Berge gir følgende portrett av Margjit Halvorsdotter Tveiten:

”Kvifor skal daa gamle Margit nemnast? For ho var den rikaste viseuppkomma i Telemarki no. Eg hev vori kvedarar som hadde endaa bergklaarare vatn i si fraasegnuppkomme, men eg hev aldri raaka nokon kvedar med so sprutande ein rikdom, slikt eit lot og lynde i kvedingi og ein slik veive til aa vera paa lune til alle tidir og for kven som ville lyda paa. Ein landskjend samlar hev sagt, at ho ”naar ho kvad var som ei dronning”, og desse ordi vil eg underskrive. Ho var ikkje like god jamt, ho kunde au leggje til uvyrdi stundom: men dæme og daamen var det alltid; ho song av hjarta og med leik og lyst, og de som kjem fraa hjarta gjeng til hjarta. Songen og kvedingi var visseleg for henne den beste trøyst i tunge tidir og den gildaste tidkort i dei ljose. ” (Solberg, 2011)

Den siste setningen i dette sitatet er en nøkkelsetning for mitt perspektiv på å få et innblikk i hvordan de kildene jeg skriver om i denne oppgaven har benyttet sangen i sitt liv og i sin hverdag.

Den innsamleren som nådde Margit først, var Johannes Skar. Han reiste rundt i 1890-åra og forteller at mesteparten av saga om Storegut er etter Margit Tveiten. I et bind av ”Gamalt or Setesdal er det også mye materiale under overskriften ”Gamalt or Telemarki”. Det aller meste av dette var etter Margit. (Rikard Berge)

Rikard Berge skriver videre om Margit i ”Folkeminnegransking”:

”Repertoire til Margit de var allsidigt. Fraa dei gamle kjempevisune med slike herlege som ”Sigurd-Svein-tonen” eller ”Dei frearause menn” til skjemtevisa., bygdevisa og den halvbrotna visa – alt kunde ho. Yvi 200 visu eller stubbar og gamle stev skreiv eg upp etter henne. Dinæst mykje segnir og sogur, men lite av eventyr. Ho hadde mindre hug til deim. Merkelegast var kannhenda at læretidi hennar paa visur og songar so og segja varde heile alderen: for ho kunde ikkje berre barndoms- og ungdomsvisuer etter far sin – Hallvard Gugarden – og gamle Margit Groven i Haukeldid, nei ho hadde sankta tilfang fraa aust og vest gjennom sitt lange liv.”

(Berge, Folkeminnegransking)

Flere har samlet inn tradisjonen etter Margit Tveiten. Rikard Berge gjorde voksrulloptak med henne i 1916. Johannes Skar, Catharinus Elling og Eivind Groven skrev alle opp materiale etter Margit.

Etter gjennomgang av voksrulloptakene av Margit Tveiten, har jeg kommet fram til at materialet gir følgende repertoarbilde:

20 ballader

6 kjærlighetsviser/skillingsviser

16 bygdeviser

10 slåtter/slåttestev

2 gjetervis

2 stev

6 åndelige viser

2 bånsuller

1 laletone

3 skjemteviser

7 viser med div innhold.

Selve termen eller begrepet repertoarbilde, er først brukt av den svenske musikkforskeren Gunnar Ternhag. Ternhags poeng er at man får ulike repertoarbilder avhengig av den som lager repertoarbildets utgangspunkt og interesser. Rikard Berge var sannsynligvis på jakt etter mest mulig ”opprinnelig” stoff hos sine kilder, og derfor vil repertoarbildet etter Dale og Tveiten være farget av dette aspektet. I dette tilfellet vil repertoarbildet være en oversikt over hvilke type viser og sanger som finnes på voksrullene etter Margit Tveiten.

2.4 Oversikt over fonografopptak etter Margit Tveiten gjort i 1915. RULL 148 – 163

- 148: a) Farvel, farvel jeg eder byde, b) Det åttend´ bud på Sinai, c) Herre Gud ditt dyre navn og ære
- 149: a) Sigurd Svein, b) Hagbard og Signe, c) Å guten tala av halve græii, d) Kjempene på Dovrefjell, e) Øksen ligg på taket
- 150: a) Stolt Margit og Iven Erningson, b) Dei frearlaus menn, c) Målfri mi frue, d) Liti Kjersti som stalldreng, e) Fanteguten
- 151: a) Stolt Margit og bror hennar, b) ”Agneta”, ”Hei Bro Selli”, d) Du bondegut, e) Min mann i skoge, f) Tor Baggje og flugo, g) Valivan
- 152: a) Maltsteinen, b) Akte deg fy Sveggji, c) Stoulans bugga, d) Laling
- 153: a) ”Svein Trondson”, b) Huskuld, c) Beltet mitt, d) Statt opp, e) Ho kasta pening upp, f) Jeg giver dig en silkeserk
- 154: a) Jeg lagde mit hoved til elvarhøy, b) Svein Vonding, c) Reven han ligg i hola og grev, d) Herr Malkum, e) ”Torstein Langbein”, f) Vilborg på Kveste
- 155: a) Mi enaste Gro, b) Nøringen, c) En aften når solen i Vesterhavet daler ned, d) Mor lilla ho ha, e) Stevtone
- 156: a) Abilhaugen, b) Gråt inkje gamle mama, c) Valivan
- 157: a) Jon i Grånuten, b) Grimborg, c) No skal eg ut og gjæte, d) ”Myllarvisa”, e) Vil du sove hos mig i natt
- 158: a) Humleseljaren, b) Jomfru Halden, c) Sigurd Svein, d) Veneliti, e) Den bakvende visa
- 159: a) Murukleiven, b) Sekseen, c) No hev eg tura so lenge, d) Herre, jeg er dog en synder at regne
- 160: a) “Hei bro selli”, b) Kristian Lofthus, c) Gjuvsal-bonden

- 161: a) Hans Merreflåar, b) Gjenta på Skrabekk, c) Telebonden, d) "Laurdagskvelden",
e) Eg ville fulla låne deg folen min den snare
- 162: a) Stolt Margit og bror hennar, b) Ungdomsvise, c) Du gamle mann, d) Valivan,
e) Florabella
- 163: a) Marte Sellands vise, b) Gid jeg havde vinger, c) Der bor en pige i Grekenland,
d) Reidar, e) Biskopkusk og tjenetejente

2.5 Kari Dale

Kari Dale levde fra 1864 til 1950. Hun var fra Seljordshei og vokste opp i en familie med stor musikalsk virksomhet. Foreldrene var Steinar Eiriksson og Anne Hansdotter Røyrhelle og disse to kom fra Kilen i Kviteseid. I 1865 finner vi Kari sammen med foreldre og eldre søsken på Øverland på Seljordshei.

Kari giftet seg med Olav Kjetilsson Dale. De fikk ni barn sammen. (Solberg, 2011)

I boka ”Vil du meg lyde – balladsongare i Telemark” gjengir Olav Solberg Kari Lønnestad sin karakteristikk av Kari Dale:

” Det var mykje musikk i heimen. Både far og bror til Kari var spelemenn, og farmor hennar, Ingebjørg Øverland, var en god kvedar. Ingebjørg song av og til ved festlig høve og elles når folk var samla, noko som fortel at ho hadde ei større visekunne enn folk flest. Kari lærte nok mykje av henne i oppveksten, men også av andre kvedarar i familien og heimemiljøet. Frå spelemennene har ho truleg plukka opp slåttar og slåttestev. Det har alltid vore utveksling av stoff mellom kvedarar og spelemenn. (Solberg, 2011)

” Som kvedar var Kari Dale prega av det miljøet ho levde i. Samfunnet på heia kunne være nokså isolert, og det er langt til tettstaden Seljord. På Dale hadde dei ikkje radio før nokre år etter krigen, så kulturimpulsane utanfrå må ha vore avgrensa.” (Lønnestad, 1996)

Rikard Berge skrev opp ballader etter Kari Steinarsdotter Dale og utførte fonografopptak med henne i 1916.

Catharinus Elling gjorde også sine nedtegnelser etter Kari. Dette skjedde i 1908. Disse håndskrevne sangene og manuskriptene ligger i dag i Norsk Musikkamling.

Kari Lønnestad har laget et repertoarbilde av voksrulloptakene etter Kari Dale. Det spenner fra stev og ballader til skjemteviser.

12 ballader

11 Kjærlighets- skillingsviser

11 bygdeviser

5 slåtter/slåttestev

4 gjetervis

3 stev

2 bånsuller

2 åndelige viser

2 erotiske viser

10 viser med diverse innhold.

2.6 Oversikt over fonografopptak etter Kari Dale gjort i 1917. RULL 176 – 195

- 176: a) Lavrants Østlands hjuringvise, b) Kvålsgard, c) Bendik
- 177: a) Folkestadvisa, b) Drukken manns ord, c) Nystev, d) Den vesle kråka
- 178: a) Skunda deg du jente, b) Till lill Tove, c) Jomfruens brødre
- 179: a) ”Herr Peder”, b) Lars Bjønneskyttar
- 180: a) Eg gjekk meg ut ein aftenstund, b) Jeg fant meg en hyrdinde,
c) Den store blå bukken
- 181: a) Den vesle guten, b) Eg aktar inkje mykje hine gutan, c) I fjor gjett eg geitan
- 182: a) Jon i Grånuten, b) Kjeringi sette seg på purka grå, b) En hedensk kongedatter
- 183: a) Storebror og lillebror, b) Åsmund Fregdegjæva, c) På Grønalihei
- 184: a) ”Alle mennar hadde nasar”, b) I kveld mi jente, kjem eg til deg,
c) Gukveld du jenta mi d) Herren bandt Adam
- 185: a) Den aller fyrste gong, b) Posamatvisa, c) Myllaren med si krokute nos
- 186: a) Lars Bjønneskyttar, b) Herren bandt Adam, c) Så silde ein aften
- 187: a) Ja nå hev eg fare all verden ikring, b) Nå hev eg fare all verden ikring
(ikke samme som a), c) Å høyr du snille jenta mi
- 188: a) Skjøn jomfru, b) Bort, bort all verdens glæde, c) Ja tru eg ha ulli av sauine dine
- 189: a) Den fromme Helena, b) Brudlaupsreise til Øverland, b) Brura hans Per i Li
- 190: a) Det store treet, b) Kari, Kari kona mi, c) Reven og bonden,
d) Kolatjuven i Sauherad, e) Hvorfor skal de meg nekta
- 191: a) Nu vil jeg fortelle min skjæbne så tung,
b) Nu vil jeg her fortelle en liten sørgesang, c) En ridder så bold

- 192: a) Å denna drammen eg vil deg skjenka, b) Å jenta gjekk i skogen,
c) Heve du sett noko te geitane mine, d) Heim kom hjurigen, burte va fe
- 193: a) Reven låg i bakkjen raud, b) Bissam bissam sulle,
c) Den fyste gongi eg ville bort å fri, d) En løverdags aften
- 194: a) Skal nu vårt venskap ende så, b) Orde ut om, c) Hav takk for fyljget
- 195: a) Ukjent, b) Tussane på St.hanshaugen, c) Den vesle guten,
d) Den aller fyrste gongen

3 ANALYSER

Utvalget av de ni sangene jeg har analysert, er basert på tanken om å vise til et variert utsnitt av materialet. Utvalget sier noe om variasjon i interpretasjon og om hvilke type sanger som blir presentert på opptakene. Sangene er plukket ut med tanke på hva som musikalsk og tekstlig fasinerte meg og ut fra hva som ”falt meg i øret.”

Jeg valgte sangen ”Eg gjekk meg ut ein aftenstund” for å forsøke å notere ei vise som jeg oppfatter er basert på fraser. De andre visene valgte jeg fordi jeg synes å ane en oppbygning i dem som jeg kunne klare å jobbe videre med for å lage en brukbar transkripsjon. I den siste analysen jeg gjorde av sangen ”Agneta og havmannen”, forsøkte jeg å endre noe av mitt eget fokus bort fra noter og tonenavn og over på beskrivelser av karakter, form og oppbygning. Sangen ”Hei Bro Selli” er analysert med base i Kari Lønnestads transkripsjon i boka ”Telemarksviser”.

3.1 Hva og hvordan?

Analyseprosessen startet med at jeg tok kontakt med folkemusikkarkivet i Telemark for å få tak i voksrulloptakene av Tveiten og Dale. Kari Lønnestad på arkivet hjalp meg med å brenne en cd der alle voksrulloptakene lå i nummerert rekkefølge. Hver rull hadde sitt eget spor, og hvert spor kunne da bestå av 3 -10 sanger. Kari la ved lister over hvilke sanger som lå på hver rull og hvilken tittel de bar. Denne skriftlige informasjonen var tatt fra Rikard Berges håndskrifter, og var kjærkomment i den første arbeidsprosessen som besto i å systematisere, kartlegge og få en oversikt over stoffet. Jeg brukte lang tid på å reflektere over alt materialet før jeg avgjorde hvilke sanger som ble mine analyseobjekter.

Min arbeidsmetode:

1. Lytting – herming – lære seg sangen på øret. Skrive ned tekst og kunne synge sangen aleine uten hjelp fra opptaket.
2. Lage et forslag der jeg med ord beskriver sangen og skriver ned tanker om strukturer og vek i visa – melodisk, rytmisk og tekstlig
3. Lage et forslag til notenedtegnelse
4. Lage en skriftlig oversikt som med utgangspunkt i voksrullopptaket og i notenedtegnelsen beskriver det jeg ser og hører
5. Gjøre justeringer over en periode
6. Overføre håndskrevne noter til noteprogrammet Sibelius.
7. Synge

Jeg har benyttet meg noe av piano for å dobbeltsjekke de referansene jeg hadde i hodet og i min egen sang sett i forhold til intervaller, toner, ledetoner, fortegn, oppløsninger osv. Jeg har også valgt å beskrive melodienes forløp med skriftlige definisjoner av ulike toner og tonenavn i tillegg til selve notenedtegnelsen. Dette fordi jeg får en bredere forståelse av musikkens bevegelser ved å skrive ned notene både på notelinjer og med ord. Ved å repetere og fastslå tone for tone i forløp, kan jeg memorere og komme inn i ulike motiv, linjer og fraser på en for meg hensiktsmessig måte. Kanskje kan dette oppfattes som unødvendig detaljert og som overflødig, men jeg erfarte at denne måten å jobbe på kan fungere som et godt verktøy for meg i utvikling av musikalsk forståelse av analyserte sanger. For andre som leser denne oppgaven kan det være tungt å forholde seg til detaljer i arbeidet mitt på denne måten.

Siden mitt mål er å bruke analysene til egne dypdykk i et materiale, ligger det en verdi i å stoppe opp punktvis note for note. Jeg oppnår en oversikt over forløp og over intervallene i sangen. Når jeg synger sangene etter å ha analysert på denne måten, husker og visualiserer jeg strekk, toner og intervaller i sangene på en effektiv måte. Ut fra dette planlegger jeg også min videre bruk av ornamentikk. Eventuelt planlegger jeg forløpet sett i forhold til improvisasjon solistisk eller i samspill. Å sette navn på hver tone ga meg en god innfallsvinkel til tonalt å orientere meg når jeg synger aleine og i akkordrefleksjoner i arrangement i det praktiske prosjektet.

I analysene vil jeg fokusere på følgende elementer:

Interpretasjon og framføringsmåte

Rytmikk og betoning

Melodi

Ornamenter

Tekst

Tonalitet

Sangstil og formidling

Strukturer og oppbygging

Klang

Betonte ord eller deler er uthevet med kursiv i alle analysene.

3.2 "Eg gjekk meg ut ein aftenstund" etter Kari Dale

Form og struktur:

Jeg deler visa opp i en tredelt form. Jeg velger å dele den inn på følgende måte:

A(1): Eg gjekk meg ut ein aftenstund, eg gjekk meg ned på stranda

A(2): Der møtte meg ein flicka lill, ho rakte te meg handa

B : Guddag, guddag du flicka lill. Eg deg så gjønni hava vil

C : Dine fingre snehvita, de kjenner ei sin lika.

Visa er rytmisk forholdsvis fri, og jeg har i min transkripsjon valgt å basere notebildet på fraser. Rytmikken kan kanskje defineres ut fra betoningen av ord og stavelser i de ulike frasene. Det blir til sammen syv ulike fraser/setninger/grupperinger ut av dette ene verset. Noen ord/toner er betonet og har større plass i frasen enn andre. De delene jeg oppfatter som betonte, står her uthevet i kursiv.

Frase 1: Eg *gje*kk meg *ut* ein *af*tenstund

Frase 2: Eg *gje*kk meg *ned* på *str*anda

Frase 3: Der *mø*tte *eg* ein *flick*alill

Frase 4: Ho *rak*te *te* meg *hand*a

Frase 5: Guddag, guddag, du *flick*a lill

Frase 6: Eg *deg* så *gjøn*ni *hava* vil

Frase 7: Dine *fing*re *snø*hvita, de *kjen*ne *ei* sin *li*ka.

Dette er et vers av ei vise som har bestått av en lengre tekst. Jeg har eksempler på opptak av visa i andre varianter av bl a. Ragnhild Furholt og Tone Hulbækmo. Den har her tre vek hvorav det første A-veket repeteres to ganger med noen små variasjoner.

Tonalitet:

I løpet av analyseprosessen har jeg tatt noen valg med tanke på grunntone og tonekjønn.

Jeg oppfatter visa som en mollbasert melodi og viser til f# som en grunntone i melodien. Transkripsjonsmessig vil jeg da notere den i f#-moll og handle ut ifra at tersen kan være variabel. Grunnlaget for mollvalget finnes kanskje mest i B-delen og i frasenes bevegelser i fraseavslutningenes kadenser. Etter min oppfatning er det frase 1 som gir meg størst utfordring tonalt. Variabel og nærmest nøytral ters samt ulike fargenyanser på sekst og septim gjør denne frasen innfløkt for meg som lytter og som transkribør. Den første frasen etablerer de tonale grunnsteinene og bevegelsen i visa. Jeg trengte god tid til å bestemme og definere forløpet. Jeg gjorde forsøk på å transponere visa til g-moll, f-moll og til a-moll for å se om forskyvningene kunne gi en mer brukervennlig transkripsjon enn den i f#-moll. Jeg holder en knapp på f#-moll og på den tonearten jeg oppfatter at jeg hører på opptaket, og har valgt å beskrive og analysere visa i denne tonearten. Samtidig har jeg lagt ved en transkripsjon i a-moll for evaluering av en eventuell mer brukervennlig utgave.

Del A(1) starter med en form for rask trille i et lite sekundintervall. Frasen arbeider seg nedover til en a før den beveger seg opp og spinner rundt sekst, septim og oktav. Intervallet fra startonen d# og ned til tonen a i takt 1 og 2 utgjør en tritonus, og denne kjappe åpningssekvensen innehar en sterk spenning grunnet disse dissonansene. Med ordet spenning mener jeg en egenskap i oppbygging av de tonale og rytmiske bevegelsene i sangen.

I etterkant av dette beveger det seg en oppadgående struktur opp til grunntonen f# som blir oktav til grunntonen. Denne strukturen kan være en trille med stigende toner opp mot oktav, en melisme eller en form for rask melodisk stigning opp til grunntonen f#. I neste struktur beveger melodien seg opp til en none. Seksten og septimen finnes i ulike valører, også i ornamentene mellom to toner. Melodien strekker seg i takt tre og fire nedover mot grunntoneleiet i oktav under der frasen lander. Jeg oppfatter de to tonene e og d# i takt nummer 3 sitt første slag som en trille. Siste del av ordet stranda er sterkt betonet. Rytmisk sett består del 1 hovedsakelig av åttendedels/sektendedelsfigurer med raske innsmett av trettitodelselementer.

Del A(2) er en form for repetisjon av del A(1) med fokus på oktavintervallet.

Del B starter på et stort septimintervall og vipper seg over til oktaven. Deretter beveger melodien seg nedover og spinner rundt toner som leder til grunntonen på f#. Frasen ender i den lille sekunden som leder ned mot grunntonen som er første tone i del C.

C-delen starter med grunntonefokus før den beveger seg opp til det lave sekstintervallet. Derfra vender frasen hjem til f#.

I del C er de markante åttendedelstonene på grunntonen i starten et fremtredende element. Melodien beveger seg oppover og har blant annet en høy sekst som et fokus før den lander på grunntonen f#.

Dales mange raske melodiske opp/nedganger skaper framdrift mellom de ulike frasene. Figurene gir en slags melodisk-rytmisk snert som hele tiden skyver visa videre og som lager energi til hver frasering. Mange av disse figurene er ofte bestående av tre toner i rekkefølge fra figurens starttone, en halv tone opp, starttone og til slutt en halv tone ned fra starttone 1-2-1-7 (ledetone), for så å lande på 1. Eksempler på en denne figuren finnes i takt 7 i visa "Gukveld, du gjenta mi".

I sin masteroppgave "Melodi – klang – intonation" skriver Johan Westman (1989) om melodistrukturer i eldre folkemusikk fra Skandinavia. I sitatene nedenfor er begrepet formel brukt i beskrivelse av musikalske strukturer. En formel kan være en bevegelse eller en sammensetning av toner som stadig dukker opp og som er å finne i samme form i en type musikk (gjerne musikk fra et lokalområde eller musikk etter kilder fra samme sted). Jeg har valgt å ta med formelbegrepet fordi det kan forklare og sette ord på tonestrukturer som dukker opp så ofte i musikken at det gir den et særpreg eller et definerbart trekk.

"Jag fann det fruktbart att studera melodiken i form av melodiformler. En melodiformel har kvaliteten att den består av en definierbar kama. Från denna kama kan formeln utfyllas med andra tonplatser. Poängen med att använda begreppet melodiformel i denna vida mening är att begreppet kan användas för att beskriva alla melodistrukturer antingen de är statiska eller mer variabla."

(Johan Westman, 1989, s 138)

Liv Greni har forsket på melodiformler og strukturer i bånsuller fra Setesdal. Hun skrev artikkelen "Bånsuller i Setesdal" basert på innsamlinger hun gjorde i Setesdalsområdet i tidsrommet 1950 – 56. Hun gjorde 120 opptak av 23 ulike utøvere og fant i dette materialet

flere melodiske formler som var gjennomgående for den melodiske oppbygningen i båsullene.

Per Åsmund Omholt skriver i sin artikkel "På jakt etter folkemusikken" om Liv Grenis arbeid.

"Greni dokumenterer her den sterke formelmelodikken dette spesielle vokalmaterialet er preget av. Gjennom å dokumentere samme utøvere på ulikt tidspunkt, fikk Greni også påvist variabiliteten i bruken av materialet. Hun kommer fram til tre grunnformler som danner grunnlaget for et større melodimateriale brukt som båsuller i Hylestad, Setesdal (81 melodier). Formlene er preget av et svært lite melodiske omfang, og strekker seg fra underseptimen til kvarten over grunntonen. Med intervallsymboler ser grunnformlene slik ut: I) 3-2-1, II) 3-4-3-1, III) 2-7-1. Materialet beskrives så som variasjon over disse grunnformlene. Artikkelen har tilsynelatende ingen ambisjoner om å si noe generelt om tonale systemer, men aktualiserer likevel et viktig poeng i så måte, nemlig at en utøver sitter inne med et repertoar av melodisk-rytmiske formler som kan realiseres i klingende musikk på ulike måter"

(Omholt, 2008)

I de sangene jeg har analysert kan jeg si noe om tilbakevendende partier eller melodibevegelser som jeg i noen grad finner i flere av sangene. I ornamentikken kan jeg si at jeg ser sterke likhetstrekk i noen triller eller tonesammensetninger. Eksempler på dette kan være bevegelsene i trillene som utformes i i tonerekkefølgen 1-2-1-7 (underseptim) -1 og 2-3-2-1-7 (underseptim) -1 i transkripsjonene etter Kari Dale. Eksempel på dette finnes i takt 7 og 8 i visa "Gukveld, du gjenta mi".

Sangstil:

Opptakene av Kari Dale gir på tross av voksrullkvalitet et rikt bilde på hennes sangstil og måte å formidle materialet på. Det virker som om hun har en teknisk frihet og uanstrengt måte å bruke stemmen sin på. Kari Dale har hele veien en luftig klang. Dette gir henne stor fleksibilitet med hensyn til registerskifte og egalitet. Hun skifter lett mellom de ulike fargene i stemmen, og klangen er helhetlig uten skarpe skiller. Det mørke leiet klinger varmt og fullt og det lysere leiet i hodeklang harmonerer klangmessig med det som skjer i brystklangen. Hun synger med en klar, forholdsvis vibratoløs stemme som gir et stødig

hovedinntrykk. Kari synger da både i brystklang og hodeklang, og forsøker ikke å utjevne i overgangspartiene mellom disse to klangene. Uansett leie ligger toneformingen langt oppe og fremme, og det formes ingen stor klang som i skolert sang. Dette gjelder også generelt for alle de analyserte opptakene av Kari Dale.

Tekstmessig ligger uttalen tett opp til talemåte. Hun synger like gjerne på stemte konsonanter som på vokaler. Ordene blir uttalte omtrent som i talemålet, og alle sangbare lyder blir benyttet. Frasene beveger seg på samme måte som i vanlig talefrasering, og enkelte ord kan understrekes ved fermater og betoning.

På voksrullene finnes som regel kun ett vers av hver sang, og grunnlaget for beskrive variasjon kan være noe begrenset. Jeg kan si at jeg oppfatter variasjon i uttrykket i de ulike frasene.

Kari Dale har jevnt over mye ornamentikk i sangen sin. Det dukker stadig opp forslag og små triller i melodiene. Ornamentikken er en naturlig del av sangstilen. Som kvedar vil man opparbeide seg et slags repertoar av ornamentikk, og gi sitt preg på visa gjennom bruk av det en har lært, har i hodet, selv liker og hva som gir visa det preget man vil at den skal ha.

Fraseringa i sangen baseres ofte på talefrasering, og enkelte ord kan understrekes ved å holde tonen ekstra ut eller å betone/sette seg på tonen. En frase vil her være en strukturell enhet som ofte er sammensatt av flere motiv. Frasens helhet beror gjerne på tekstlig gruppering eller på setninger som naturlig følger hverandre og på hvordan det vil være naturlig å framføre teksten i tale uten tonefølge.

Dales behandling av tonalitet er for meg svært interessant. I min tilegnelse av stoffet har jeg forsøkt å forstå og kartlegge hvordan hun benytter de ulike variantene av ett enkelt intervall. I ”Eg gjekk meg ut ein aftenstund” er det sekstintervallet som trer tydelig fram i en slik sammenheng. Seksten benyttes som lav, halvhøy og høy – hele tiden med ulike nyanseringer.

Rytmissett oppfatter jeg som tidligere nevnt, denne visa som frasebasert. Med dette mener jeg at sangen er bygget opp av en setning/setningsgrupper eller sammensetninger av tekst som kjennes ut som om de naturlig hører sammen fordi de tekstlig og musikalsk skaper en helhet og et danner sammenfattende fokus på oppstart, oppbygning og landing. Dette kan også relateres til Tellef Kviftes teori om strikkmetaforer. Utøveren kan via denne metaforen beskrives som om de haler og drar i frasene ut fra hva han/hun synes er

hensiktsmessig for visa. Metaforen om strikk og bevegelse sier noe om tøyelighet og fleksibilitet med hensyn til metrum. Jazztrommeslageren Jon Christensen snakket på en forelesing jeg var på for noen år siden om sitt begrep ”gummiener” Jeg oppfattet dette begrepet som en beskrivelse på noe av det samme som Tellef Kvifte benytter i sin strikkmetafor. Fraseslutt betones i alle fraser.

I starten av sangen har jeg valgt å notere en liten opptakt og så en firedelstakt som går over i en tretakt på den andre delen i ordet *aftenstund*. Denne delen oppfatter jeg som betonet og som en slags start på et rytmisk mønster jeg klarer å plasserer inn i en tretakt med ordet *stund* som en ener. Selv med grunnlag i en frasebasert oppbygning. Jeg synes det lot seg gjøre å la tredelt takt vare fram til et utsving med en femtakt i takt nummer 11. Kanskje er denne femtakten en lang fermate, men jeg synes det ble greit å lese denne fraseslutt når den ble notert på denne måten. Sangen avsluttes også i det samme tretaktsmønsteret. Jeg er usikker på om dette er en god løsning, men etter mye prøving synes jeg dette kan være en form jeg kan forholde meg til i tillegg til voksrullopptaket. Samtidig som det er utfordrende å sette frasene inn i taktarter, opplever jeg også at jeg ved å gjennomføre dette oppnår en tydelighet og en struktur jeg har nytte av for å lage en oversikt og for å få et overblikk over visa sammen med det auditive.

Jeg har forholdt meg til tanken om betoning og fottramp når jeg har skrevet ned mine oppfatninger av betoning og fremtredende stavelser. Jeg viser til J. Ekgrens teorier om mønstre i kort-lange to-pulsrytmer som jeg refererer til litt lengre ut i oppgaven.

Eksempel:

Frase 1 og 2:

Eg *gjekk* meg *ut* ein *aftenstund*

Eg *gjekk* meg *ned* på *stranda*

Jeg opplever at det finnes en to-pulsrytme bestående av en kort-lang betoning i disse to frasenes første deler med ordene ”*gjekk*” (kort), ”*ut*” (lang) ”*af*” (kort), ”*stund*” (lang) og ”*gjekk*” (kort), ”*ned*” (lang) og *strand* (lang)

Frase 3, 4, 5 og 6:

Der *møtte* eg ein *flickalill*

Ho rakte *te* meg *handa*

Guddag, guddag, du flicka *lill*

Eg *deg* så *gjøn*ni *hava* vil

Her synes det som om de ordene jeg oppfatter som betonte utgjør en to-pulsrytme i frasedelene ”*møt*” (kort), ”*eg*” (lang), ”*flick*” (kort), ”*lill*” (lang), ”*rakt*” (kort), ”*te*” (kort) ” og ”*hand*” (lang).

I frase 5 og 6 gjelder dette ordene ”(gud)” (kort), ”dag” (lang), ”flick” (kort), ”*lill*” (lang) og ”deg” (kort) ”*gjønn*” (kort) og ”*hav*” (lang).

Frase 7:

Dine *fing*re *snø*hvita, de *kjen*ne ei sin *li*ka

I den siste delen av frase sju kan to-pulsrytmen settes i sammenheng med de betonte delene i siste frasedel i ”*fi*ng” (kort), ”*snø*” (lang), ”*kje*” (kort), ”*ei*” (kort) og ”*li*” (lang).

Satt i system vil dette gi mønsteret:

Kort-lang, kort-lang, kort-lang

Kort-lang, kort-lang, kort-kort-lang

Kort-lang, kort-lang, kort-kort-lang

Kort-lang, kort-kort-lang.

Kari Lønnestad skriver om Kari Dale i sin grunnfagsoppgave fra UiO. I sine stilstudier skriver hun:

” *Kvedinga til Kari Dale er prega av at alle dei karakteristiske stilelementa er intergrert i hennar person som ein naturleg heilskap. Songstilen er blitt en del av hennar sjølv. Eg vil samanlikne det med morsmålet vårt, som me vanlegvis brukar utan å reflektere over grammatiske forhold eller setningsbygnad. Kvedinga er Kari Dales musikalske morsmål, som ho brukar som ein sjølv sagt reidskap i musikkutøvinga si. Sjølv om kunnskapen hennar ikkje er systematisert, og kanskje ikkje medvete, er ho likevel ein spesialist på sitt felt.*”

(Lønnestad 1996.)

Biletet finst berre i den trykte utgåva.

Biletet finst berre i den trykte utgåva.



3.3 "Svein Trondson" etter Margit Tveiten

Form og struktur:

Visa om Svein Trondson deles opp i tre vek – A-B og C.

A1: *Hadde eg berre ei fingerbjøl malt og så ei skål mæ humle*

A2: *Så stille eg bryggja så sterkt eit øl at drengjane mine sku tumble*

B : Uppi *Hallingdal*, uppi *Triumslott*, der *bur* ein mann, han *gjer* det fulla godt

C : Mæ *surt* øl og røykjande kjøt, *ha`n*

Jeg oppfatter det som om Margit Tveiten her synger sangen med en Bb som grunntone, Jeg skrev den først ned i Bb, for så å transponere den til c.

Visa starter og ender på tonen c, og jeg synes det er klart at tersen er stabilt høy. Den lyseste tonen i sangen er c i oktav fra grunntonen. Dette oktavspranget finnes helt i starten av sangen, nærmere bestemt i takt 1.

Vek A: veket starter på grunntone c og beveger seg taktfast på hvert slag oppover til en kvint, en sekst, er innom oktaven i en sekstendedel, for så å bevege seg innom septimen på vei ned til grunntonen i takt to. Det er en liten fermate ved frasens slutt. Vek A2 er en repetisjon av A1 uten å gå innom oktaven i startoppgangen av frasen. I takt fire finne en trille på andre slaget. Den dukker opp innimellom en åttendedel og en sekstendedelsnote i en nedgang. Dette ornamentet består av to toner (f og e) i tillegg til e i forkant og d i etterkant . Dette definerer jeg som en firetoners trille med e som sentrum. Jeg kan også oppfatte denne bevegelsen som to gjennomgangstoner i trilla på veg nedover. Trilla gir etter min oppfatning en framdrift og et skyv i framdrift videre i visa.

Vek B starter med en opptakt i avslutningen av A2 sin siste takt og rører seg nedover i leiet med et fokus på grunntone og tersen som er tonen e. Dette veket er fire repetisjoner av et tema med grunntone c og med intervallene stor sekund og stor ters fra denne.

Vek C beveger seg opp igjen med sektendedelsmotiv til oktav. Verset avsluttes med å lande seksten og deretter på grunntonen. Akkurat dette intervallet med en liten sekst i avslutningskadensen, gir etter mitt syn visa et interessant og overraskende preg.

Rytme:

Jeg har valgt å skrive denne visa ned i 4/4-delstakt. Generelt har jeg notert visa i en sammensetning av figurer med blanding av åttendedeler og sekstendedeler, og jeg synes den er greit å få oversikt over visa innenfor en struktur delt opp i fire. Den har et rytmisk mønster jeg oppfatter som plasserbart innenfor denne takten, og hver tone i takta er på sitt sett betonet. Dette gir inntrykk av i en firedelt takt også å kunne tenke en – en – en osv. Margit Tveiten markerer hver tone med en tung oppstart for så å lette opp denne betoningen når tonen skrider fram. *Ha – dde eg ber – re eit finger – bjøl malt* osv. I vek A betoner hun eneren og treeren sterkest. Til dels også toeren. B-veket består av betonet ener og treer. I vek C betoner hun på en interessant måte eneren og fireren. Fireren er da avslutningstonen i sangen og har en naturlighet i å innta en form for landingsposisjon.

Vek A er et firetakters motiv. Vek B består av et totakters motiv for så å gå over til vek C som også består av to vek. Til sammen blir ett vers en åttetakters helhet. I takt 2 og 4 finnes det fermater ved fraseslutt.

Svein Trondson er slags slåttestev med en følelse av jevn puls. Det finnes fermater ved fraseslutt i takt 6. Denne fermaten oppfatter jeg som en naturlig landing i frase i forbindelse med innpust. En slik fermate bidrar til følelse av landing, ro og ikke minst rytmisk frihet innenfor en nærmest fast puls.

Tekstmessig er dette en humoristisk liten stubb med skjemptepreg. Det finnes også en variant av Svein Trondson fra Heddal i Telemark. Denne varianten er tekstmessig ganske lik, men har en annen melodi. B og C- vekene har imidlertid likhetstrekk med Heddalsvarianten.

Sangstil:

Margit Tveiten synger her med brystbasert taleaktig stemme. Tonene kommer rett ut fra kroppen uten at de formes eller utjevnes eller egaliseres. Tonen klinger som tale, og klangen oppfattes for meg derfor som naturlig ”flat” og ikke avrundet. Tveiten har stor framdrift og et driv i gjennomføringen av dette slåttesteivet som gir karakter og en følelse av rytmisk stabilitet. Det rolige tempoet og markeringene i starten av hver takt gjør drivet i visa seigt og sprettent på samme tid. I siste takt benytter hun en glissandotone som tas ovenfra og ned mot den siste tonen på ordet ha´n. Akkurat denne overgangen synes jeg er ekstra fin fordi det ikke er så ofte jeg hører glissando med utgangspunkt i en tone over landingstonen.

Svein Trondson

etter Margit Tveiten

Had - de eg ber - re ei fin - ger - bol malt og så ei skål med hum - le

3
Så sill eg bryg - gje så godt eit øl at dren - gj - ene mi - ne skull tum - le upp i

5
Hal - ling - dal up - pi Tri - um - slott der bur ein mann og han gir det ful - la godt mæ

7
surt øl og mæ røy - kjan - de kjøt ha'n.

3.4 "Alle mennar hadde nasar" etter Kari Dale

Form og struktur:

Denne lille skjemteaktige slåttestubben kan deles inn i to vek A og B.

A : Alle mennar hadde nasar, men min mann hadde inga

A2: så tok eg meg eit par hjasar, så gjorde min mann nasar

B : Min mann høppa og min mann sprang og hjasanasate va han.

Stubben har en tydelig rytme og en struktur som det fungerer å skrive ned i takter med tre slag i hver takt. I takt 2 forekommer det ett ekstra slag, og jeg har da latt denne takten bli et innsmett med transkripsjon i 4/4-dels takt.

Den er skrevet ned i det jeg oppfatter av tonehøyder på voksrullopptaket med Kari Dale. Helhetlig former dette en Eb-dur. Stubben har en blanding av dur og moll med det jeg finner som tonen Eb som grunntone. Jeg var usikker på om jeg skulle notere den ned i dur eller i moll, men havnet da i dur grunnet det jeg oppfatter som Kari Dales høye g, høye ters og lyse preg i tonalitet på opptaket. Stubben starter og slutter på kvinten Bb.

Vek A1 består av 4 takter. Melodien starter på Bb og beveger seg med små intervaller til ess via en d. I takt to er det grunntonen ess som er i sentrum før innsmett til d og f. I denne takten forekommer det ett ekstra slag, og den er derfor notert med fire slag i takta. I takt 3 og 4 spinnes det rundt tonene gess, ess og f før det hele lander med kvinten Bb via en d. Krysset for f og oppløsningen av denne i takt 3 og 7 skaper stor melodisk spenning til melodien.

Andre del av dette veket, A2, er en repetisjon av vekets første del med kun små endringer i underdeling og i antall toner på hvert slag.

Vek B minner sterkt om vek A, men har i sine utforminger en litt annet preg.

Melodimessig beveger veket seg fra kvinten og via d, ess og f, også opp til d. Denne tersen blir den lyseste tonen i stubben og jeg oppfatter den også som en høy ters. Siste takt ender i en kadens med nedgang fra d og c til kvinten Bb. Ved noen av frasenes slutt, som for eksempel i takt 4 og på ordet ”ingjen” eller ”ingja” er det en slags slak glissando mellom tonene d og Bb.

I taktene der tonen d er i fraseslutt, oppfatter jeg denne tonen som halvhøy. Dette skjer både da i takt 2, 6 og 10. Tonen D er tersen i Bb, og gir dermed visa et lyst preg.

Rytme og sangstil:

Stubben drives fram i en tretakt, og med det ene ekstraslaget i takt to som unntak. Valget av tretakt er blant annet tatt på grunnlag av den betonte starten i ordet ”alle”, og at jeg synes å oppfatte et tredelt system ut fra dette utgangspunktet. Kari Dale synger reint, klart og beint fram på dette opptaket. Dette gjør at det oppfattes som tydelige rammer rundt melodi og rytme. I vek 1 tror jeg hun betoner ener og toer . Hun fortsetter med å betone enerne og til dels toerne i første del av andre vek og toeren på ordet ”min” i andre del av andre vek. I siste vek betones tydelig enerne helt fram til hun lander på det siste ordet ”han” som starter på en toer og dermed blir betonet der.

Kari Dale holder en jevn betoning og driv som omfatter takta i alle slag i denne slåttestubben. Enerne betones spesielt. Dette preget kan minne om en form for polsrytme med sine markerte enere som beveger seg raskt drivende over på de to resterende taktslaga. Jeg synes Kari Dales framføring av dette verset svinger og at det drives fram med en energifylt ro.

Alle mennar hadde nasar

etter Kari Dale

A

Al - le men - nar had - de na - asar men min mann had-de

4

in - gjå så tok eg meg eit par hja-a - sar så gjor-de min mann na - sar

9

B

Min mann hop - pa og min mann sprang og

11

hja - sa - na - sat - va - a han

3.5 "Herr Peder" etter Kari Dale

Form og struktur:

Balladen om Herr Peder er kjent over hele Skandinavia, blant annet kjent via skillingstrykk og trykk i Nils Larsens visebok. Kari Dale synger inn to vers til Rikard Berge på dette voksrullopptaket, men den har i utgangspunktet en rekke vers. Etter min tolkning synger hun med tonehøyder som gjør det naturlig å skrive den ned i E-dur notert med fire kryss.

Visa har fire linjer i hvert vers. Jeg har da valgt å se hver linje som en del, og vil dermed dele opp visa i fire deler A – B – C og D.

A: Det *var* nå den unge Herr *Peder*

B: Han *lot* for sin *fostermoder gå*.

C: Han *vil* nå så *gjern*e få *veta*

D: Høssi *det* han i *verden* skull *gå*

A: Å *inkje* så døyr du på *sotteseng*

B: og *inkje* blir du slagen i *hjel*

C: Men *vokte* deg *vel* for *bøljune* blå

D: dei *kjem* no te *koste* ditt *liv*

Utthevingene i kursiv sier noe om betoning og vektlegging av ord og stavelser i frasene. Det er enerne og firerne i hver frase som ligger tyngst og som utpreger seg som det tydeligste tyngdepunktet. Treer er også betonet. Kari Dales sangmåte kan her på et vis ligne på draget, framdrivet og betoningen ved framføringen av stev, og når jeg skal fremføre denne visa selv, vil det være naturlig for meg å trampe på de angitte betoningene jeg har merket med kursiv. Betoningene peker og understreker også viktige ord i visa.

I den forbindelse kan jeg utdype mer om folkemusikkforskeren Jacqueline Pattison Ekgren og hennes forskning på betoning og gruppering av ordaksenter i flere av sine bøker og artikler. I sin artikkel *The two-pulse dipod in Norwegian stev, when sung* (2011) beretter Ekgren om sitt forskningsprosjekt gjennomført i en gruppe kvedarar som lytter til hverandres interpretasjoner. Via analyse av sangernes fottramp ved framføring, avslører hun en kort-lang to-pulsrytme som kan variere betydelig. Denne to-pulsmodellen kaller hun for en dipod – noe som betyr at to poetiske (metriske aksenter) etablerer ryggraden eller kjernen av hver to-pulssetning. Hun oppfatter at kvedarane ofte (som regel ubevisst) tramper eller banker den grunnleggende rytmen i sangen. Selv om denne trampingen kan oppfattes som usystematisk, registrerer hun at de de lyttende kvedarane tramper på de samme stedene som den framførende kvedaren gjør. I nystev og sanger som rytmisk er i slekt med disse, som jeg for eksempel kan oppfatte framdriften i visa Herr Peder til å være, finner hun mønstre der ordaksentene faller i par på to og to. Etter det andre trampet pleier kvedaren å dra tonen mer ut eller tar det mer med ro enn etter første trampet. Selv om det til vanlig skifter med trykketunge og trykklette stavinger, blir trykklette stavinger ofte lagt til eller utelatt. Ekgren skriver at det virker som om poetiske aksenter i stev og stevbeslektede sanger er sterkt knyttet til ord, og bringer sunget stev nært opp til tale eller en form for resitasjon. Kvedarane tramper de poetiske aksentene og bare disse. De tramper da altså ikke på språklige aksentstavelser. Ekgren henviser til at den poetiske dipodmodellen og to-pulselementet i framføring er gammelt og minner om to-aksentlinjer i gammelnorsk diktning. Hun skriver også om at skandering i en analyse kan gi et bilde på en kvalitativ aksent, men at dette redskapet ikke forteller noe om stavingenes lengde.

Jeg har i analysene forsøkt å si noe om betoning og gruppering av aksenter ved å utheve ord med kursiv, og har ikke benyttet meg av skandering som et redskap. På voksrullopptakene oppfatter jeg med mitt øre ikke noen tramping, og forholder meg da til de poetiske aksentene ut fra betoning og interpretasjon. I visa "Herr Peder" kan Ekgrens teori om topulsrytme markeres i vekene på denne måten i første verset:

A: Det *var* nå den *unge* Herr *Peder* - "*var*" (kort), "*unge*" (kort) og "*Peder*" (lang)

B: Han *lot* for sin *fosterm*oder *gå* - "*lot*" (kort), "*fos*" (kort) og "*gå*" (lang).

C: Han *vil* nå så *gjerne* få *veta* - "*vil*" (kort), "*gjer*" (kort) og "*veta*" (lang).

D: Høssi *det* han i *verden* skull *gå* - "*det*" (kort), "*ver*" (kort) og "*gå*" (lang).

Mønsteret i visas første vers blir da:

Kort-kort-lang, kort-kort-lang, kort-kort-lang og kort-kort-lang.

A-delen starter på kvinten i underkant som her er h. Melodien vandrer oppover mot grunntonen e, til fiss, til giss og så tilbakevendende via ciss til h. Dette i firedels og åttendedelsunderdelinger.

I B-delen er starttonen også h. Raskt beveger linja seg opp til en e og derfra til en a. Hovedmotivet i denne delen har sitt fokus i tonen g, og i siste del av takt 3 finner vi en trille. Den starter på a, går til kvinten h, og lander på giss i en sekstendedelsfigur. Kari Dale synger trillen med en form for glissando som spretter fra nest siste til siste tone. Denne figuren er spesielt interessant for meg fordi jeg ikke har en slik trille eller en slik spretten glissandorelatert figur i mitt ornamentikkvokabular.

I andre versets parallelle takt har trillen en enklere struktur som består av de samme tonene i åttendedelsunderdelinger.

C-delen åpner i opptakt med grunntone. Deretter får vi en kort nedadgående variasjon med diss og ciss før det oppstår en spenningsskapende og rask oppgang i en slags bølgebevegelse med mange involverte toner. Den høyeste tonen i figuren er her a. Fra denne topptonen faller figuren nedover og er innom giss, fiss og e før den etablerer fraseslutt på ciss. Ciss er her sektintervallet fra grunntonen. I vers 2 og takt 6 har denne figuren flere underdelte åttendedeler i stedet for to åttendedeler og en halvnote som i vers 1.

Del D starter opp på grunntonen i en form for opptaktsfunksjon. Den legger seg opp til en fiss med en betonet tone med fermate i første vers. I andre vers er ikke fermaten vektlagt like sterkt. Frasen går fra h, ciss, diss og ciss før den tonalt lander på underkvinten i E-dur, h.

Takt og sangstil:

Jeg har notert "Herr Peder" ned ei 4/4-delstakt. Det føles naturlig å dele opp Kari Dales framføring innenfor en struktur på fire. Dette fordi jeg oppfatter den første tonen i sangen som en slags opptakt på grunn av betoningen i setningens andre ord "var". Ut fra dette lager det seg et system i en firetakt. På opptaket betones det jeg da oppfatter som enere og

jeg fornemmer at denne betoningen gir tyngde og liv i starten av hver frase. Frasene skyter fram, for så å lande og finne ro ved fraseslutt. Treerbetonigene i C- og D-delene er også et ledd i å skape denne roen og den rytmiske framdriften som ligger i å strekke og sette seg på tonene. Jeg oppfatter dette som et viktig element i dette opptaket.

I takt 5 synger Kari Dale en liten trille på ordet vil. Den består av fire sekstendedelsnoter fra diss, oppover til e, så til diss og videre nedover i melodien til ciss. Jeg tenker at alle tonene i trillen har like stor funksjon samtidig som jeg kan oppfatte de to midterste tonene som utsmykking av meloditonene i en åttendedelsfigur bestående av diss og ciss. Trillen er svært rask, men det er lett å skille tonen fra hverandre og den er tydelig i sin rolle i denne frasen. Det finnes også et raskt forslag inn i mot starten av del D på ordet dei.

I takt 3 i vers 1 har jeg notert ned en figur eller en trille som beveger seg fra giss til h og ned igjen. Intervallet gjør trillen spretten med et lite hint av glissando. I takt tre i vers to har jeg notert denne figuren som rette åttendedeler da jeg oppfatter den som noe flatere i bevegelse. På opptaket synes jeg tydelig å høre en blanding av rette åttendedeler med innslag av trilla fra takt tre i første vers.

Jeg oppfatter det tonalitetmessig som om tonen c (altså seksten) kan være halvhøy. Spesielt kan jeg trekke fram dette i takt 6.

Kari Dale synger med en letthet og en helt spesielt lys og vakker klang i sangen sin. Hun høres jenteaktig ut samtidig som hun innehar en litt eldre kvinnes gode autoritet i frasering og formidling. Sangstilen oppfattes som solid og forankret i en sterk sangers trygghet på egen stemme.

Herr Peder

etter Kari Dale

1

Det var nå den un-n-ge herr Pe-ed-er Han lot for sin fos-ter mo der__ gå Han

5

vi - I nå - så gjer - ne få ve-e-ta høss det han i ver-den skull gå. Å,

Detailed description: This block contains the first system of musical notation for the song 'Herr Peder'. It consists of two staves of music in a treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The melody is written on the upper staff, and the lyrics are placed below it. The first staff ends with a measure containing a triplet of eighth notes. The second staff begins with a measure containing a triplet of eighth notes and continues with the melody. The lyrics are: 'Det var nå den un-n-ge herr Pe-ed-er Han lot for sin fos-ter mo der__ gå Han' on the first line, and 'vi - I nå - så gjer - ne få ve-e-ta høss det han i ver-den skull gå. Å,' on the second line. A measure number '5' is placed at the start of the second staff.

2

in - kje så dø-øyr du på so - o - tte - e seng og in - kje blir du sla - a - gen i -

12

hjel, men vo - ok - te e deg ve - I fo - or bøl-gju - ne dei blå de - i

15

kjem no te ko - ste ditt liv.

Detailed description: This block contains the second system of musical notation for the song 'Herr Peder'. It consists of three staves of music in a treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The melody is written on the upper staff, and the lyrics are placed below it. The first staff ends with a measure containing a triplet of eighth notes. The second staff begins with a measure containing a triplet of eighth notes and continues with the melody. The lyrics are: 'in - kje så dø-øyr du på so - o - tte - e seng og in - kje blir du sla - a - gen i -' on the first line, 'hjel, men vo - ok - te e deg ve - I fo - or bøl-gju - ne dei blå de - i' on the second line, and 'kjem no te ko - ste ditt liv.' on the third line. Measure numbers '9', '12', and '15' are placed at the start of the first, second, and third staves respectively.

3.6 "Myllarvisa" etter Margit Tveiten

"Det va tri karar som fann på ei råd,

- Snu ru o rompompei, fe du hjelpe meg, fe det er tri som ligger i tra ra ra

Hoss dei sille myllarens dotter få

-Det rillar i ru, det trillar i tru, fe det er tri som ligger i tra ra ra

Det to, dei stappa den treé i en sekk

Så bar dei den sekken til Myllarens bekk

Å høyrer du Myllar, du Myllarskroll

Du mel'e vårt konn og du tek ingen troll

De sete' dykk sekk i min dotters hus

Fe der æ det friast fe rotte og mus

De sete dykk'sekk i min dotters seng

Fe der æ det sjalda' at musi gjeng

Men som det blei myrkt ut i kvor ei krå

Då bytja den sekken å krabbe og gå

Å kjære min fader, du kveikkjer i ljus

her hev komi ein skjelm uti vårt hus

Men når han fekk Myllarens dotter i arm

då krila det både i bryst og i barm

Nei, kjære min fader, du slekkjer ut ljus

Det va berre katten som spent ett'ei mus

Nei, kjære min fader, i slagbenkjen lå

”Den katten ha`støvlar og sporer på”

Hald kjeften din moder, du eig ikkje skam

det sa du'kje sjov når du vil ha deg ein mann”

Denne skjemtevisa med historien om guttene som ville gifte seg med møllerdattera finnes i svært mange varianter. På dette opptaket synger Margit Tveiten bare ett vers. Jeg har valgt å komplettere teksten med Brita Bratlands vers om Myllardattera. Brita var Margit Tveitens barnebarn. Melodivarianten kan minne om tonen til visa Bufarsveinen i Lindemannopptegnelse fra Solum i nedre Telemark. Den innehar de samme melodiske elementene, der omkvedet er noe utbygd.

M.B.Landstad skrev ned noen vers av denne visa rundt 1850. Han noterer i en parentes at
”*Visen indeholder mangt Andet som ikke bør optages.*” (Landstad,1850)

Hvert vers har to linjer med tekst. Resten av verset består da av to ulike omkved.

Margit Tveiten synger dette verset:

A: Dei *to* dei stappa den *tredje* i sekk

Omkved 1: *Su* –*rua* – *rompompei*, vil du *hjelp*e meg, fyrr dei *tri* som ligger i *tra-ra-ra*

B: Så *reiste* dei seg til *myllarens* bekk

Omkved 2: Det *trillar* i ru, det *trillar* i tru, fyrr dei *tri* som ligger i *tra-ra-ra*.

Jeg startet med å lære meg denne visa på øret. Da melodien satt og jeg hadde dannet meg et bilde av struktur og variasjon, skreiv jeg den ned i et slags rytmisk skjema med a som grunntone. Margit Tveitens synger kanskje nærmere en ass på voksrullopptaket. Jeg har vært usikker på hva som er eksakt tonehøyde i originalen, og endte opp med en a som grunntone i transkripsjonen.

Vek A: Den melodiske strukturen i dette veket starter på grunntonen a. I denne transkripsjonen starter det hele med en opptakt på en a og i en åttendedelnote. Figurene beveger seg gradvis oppover i leie med åttendedeler og sekstendedeler som rytmiske grunnsteiner. Dette i intervall fra a til c i en liten ters. I sluttsekvensen av denne lille linja som utgjør veket, ender vi opp på en e via c og d – altså på kvinten i a-moll.

Omkved 1: Omkvedet starter på en a i oktavsprang fra starttonen. Frasen har en nedadgående melodiføring som møter stor spenning der halvhøy/høy g stadig benyttes om hverandre i melodien. g er her septimen, og det vil derfor si at det er snakk om en slags bevegelig form for ledetone. I takt 2 er septimtonen g høy, og trekker sterkt opp mot grunntonen. Når taktas første tone a settes an, er det som om den spretter videre i et lite forslag over i tonen h før den beveger seg ned til ledetonen. Melodien framtones i bølgebevegelser der den veksler mellom opp og nedganger basert på tonene a i topp til e i bunnen. Takt tre er detaljrik i så henseende, og skillet mellom ornamentikk og toner er sammenfallende. For eksempel kan siste del av takt 3 oppfattes som ornament eller gjennomgangstoner.

Vek A og omkved 1 ligger generelt lysere i leie enn vek B og omkved 2.

Vek B: Veket spinner rundt tonen c som er tersintervallet fra grunntonen. Tersen er lav og mollpreget synes gjennomgående i melodien. Denne delen starter med opptakt på en a og består i tillegg til denne av tonene d, e og h.

Omkved 2: Melodisk sett er dette en forlengelse av temaet fra vek B. Tersen c er i sentrum for bevegelsene, og det hele beveger seg nedover til landing på grunntonen via c, h, a, lav underseptim g og avslutning på a.

Takt og sangstil:

Det ble en løsning å sette visa inn i 4/4-delstakt. I takt 4 passer det å legge inn en takt i 2/4-deler ved av slutningen av omkved 1. Rytmask sett er Myllarvisa basert på ulikt betonedede åttendedeler og sekstendedeler med hovedvekt på figuren åttendedel/to sekstendedeler.

Det jeg oppfatter som betonte deler eller ord er her satt i kursiv. Det synes som et gjennomgående trekk i denne framføringen at eneren og treeren i de firedelte taktene blir betonet og dermed fungerer som tyngdepunkter i framdriften av visa.

Visa er gjennomgående rytmisk snerten og leiken. Teksten er en munter historie og omkvedet består av morsomme og spretne ord satt sammen til ei slags regle. Margit Tveiten framfører skjemtevisa med stor ro og med den karakteristiske dype klangen og måten å uredde ta tak i en sang på. Det oppstår spenning imellom skjemtevisas tekst og i den kontante måten å fremføre visa på. Jeg oppdaget at akkurat dette for meg kanskje understreket teksten i enda større grad enn den måten jeg selv sikkert hadde arbeidet med denne visa på. (Jeg tror kanskje jeg naturlig hadde gjort den litt spretten, og fikk her noe å tenke på!)

Myllarvisa

etter Margit Tveiten

Dei to dei sta - pa den tred - je i sekk su - ru - a rom - pom - pei vi du

3
hje - el - pe meg fyrr dei tri so - om li - ig - ger i tra - ra - ra Så

5
rei - ste dei se - g te myl - la - rens bekk det tril - lar i ru__ det ril - lar i tru__ fyrr dei

7
tri__ som lig - ger i tra - ra - ra - a

3.7 "Torstein Langbein" etter Margit Tveiten

"Torstein Langbein" er en bitteliten skjemteaktig stubb. Jeg velger å dele den opp i tre deler innenfor ett og samme vek.

Vek A:

Del 1: *Torstein Langbein, k yrde meg fr  Trondhjem*

Del 2: *Trondhjem, sa de ligg atte m  makji?* (det er sv ert vanskelig   oppfatte hva hun sier her.)

Del 3: *Aj i, j i je*

På dette opptaket synes det som Margit Tveiten synger et sted mellom g og ass i sin grunntone. Jeg valgte   skrive visa ned i en g-mollaktig variant.

Stubben starter på grunntonen g og synges videre inn i et kvintintervall opp til d. I de to neste taktene som utgjør del 1, er det nettopp denne d'en som er et tonalt spenningspunkt. Vi er også innom tonene d, c og a og ender opp på b som her er den lille tersen. Denne tonen setter mollpreget på denne melodien.

Del to spinner videre med samme oppstart som del 1, men beveger seg oppover til tonen e. Denne tonen oppfatter jeg som høy. E utgjør sammen med grunntonen g et stort sekstintervall og oppleves som et høyt intervall i forhold til den lille seksten som også kunne være et alternativ i denne tonesammensetningen. Melodien beveger seg nedover igjen med tonene d, c, b og a. Denne delen ender også opp på tersen b.

Del C består kun av en liten strofe som starter på g, går opp til den lille tersen b, til a og så til ledetonen som i dette tilfellet er halvhøy. Ledetonen er dermed et sted mellom f og f ss, og jeg velger   notere den som en f. Visa starter og slutter på samme tone, nemlig grunntonen f. Det er spennende at siste del av visa, del 3, ligger så lenge og spinner langs grunntonen og fester grepet med den halvhøye ledetonen.

Takt og sangstil:

Taktoppbyggingen på stubben passer inn i et format basert på 4/4-delstakt. Basert på betoningen ”*Tor*” i det første ordet, noteres sangen rett på en ener i firetakt som varer sangen ut. Jeg synes firesystemet går opp med de andre betonte stavelser i sangen.

Margit Tveiten synger med sterk fremdrift og med et driv som hele veien peker framover i visestubben. Hun ”eier” sangen. Tempoet er forholdsvis sakte og har en gjennomført ganske sterk betoning på enerslaget og treerslaget i taktene. Stubben er rytmisk jevn og har en gjennomgående form for fast puls via betoningene som før er nevnt. Den har et tungt uttrykk og viser til en soliditet i den betonte og jevne fraseringsmåten Margit Tveiten bruker. Den kommer rett ut fra et slags mørkt taleleie og jeg oppfatter Margit Tveitens gode autoritet i hver frase. Denne stubben gir et inntrykk av ”å gå rett på sak” og ”beint fram” uten omvei eller pynt. ”Torstein Langbein” har jeg også sett i nedtegnelse av bl. Catharinus Elling. Da med en annen melodi.

Torstein Langbein

etter Margit Tveiten



Tor - stein La - ang - bein køyr - de meg frå Tron - on - hjem



Tro - on - hjem Tro - on - hjem ligg at - te i _____ ? A' jæ - i, jæ - i je

3.8 "Gukveld, du gjenta mi" etter Kari Dale

På dette opptaket synger Kari Dale ett vers av denne visa. Jeg kjente verset igjen fra ei Telemarksvise ved navn Hjuringjenta. I boka "Mellom fjelli blå" (Sudgarden, Knut 1991), fant jeg ei rekke med vers som jeg dermed kompletterer og legger til Kari Dales ene vers. I denne nedtegnelsen blir hennes vers nummer to i rekka.

Ei hjuringjente så vil eg vera, så vil eg meg uppå støylen gå.

Der er så mykji og mangt å gjera, og endå er det så moro då.

Gukveld mi jente og takk for seinast, eg gjer deg jamleg så stor uro.

Det er så langsamt å ver'aleine, de'r mykje moroar å vera to.

Utafor dynni skal Blakkjen stande, der skal han stande ei liti tid.

Der skal han stande dei timan lange, til eg fær tala med gjenta mi.

Det er ulileg, du kjem så tidleg, det er så mykje eg hev ugjort.

Vaske koppan og flytje grindi, og imot kvelden det fer så fort.

Snille mi jente, tu tar'kje syte, eg ska flytje grindi og hoggje ved.

Kokar du smørgraut så skal eg mjøla og alt eg kan for å hjelpe deg.

Du er så unaleg vesle guten, men og så skamleg som du kan bli!

Til ligg' med gjentun er du ein meistar, det har du vori i all di tid.

No hev eg avlagt á drikke brennvin, no hev eg avlagt á spele kort.

Men handle klokkur og ligg´med gjentun ja, det er syndir som eg hev gjort.

Ett vers består av to fraser hver på to setninger. Jeg har valgt å se på første frase som A1 og den rimelig like variasjonen bestående av de to siste setningene som A2.

Kari Dale synger visa nært til en D-dur på opptaket. Jeg har her valgt å skrive den ned i nettopp denne tonearten.

A1: Gukveld, du *gjenta* mi, og *takk* for *seinast*, eg gjer deg *jamleg* så *stor* uro.

A2: Det er så *langsam*t á *ver´aleine*, de´er mykji *moroar* á *vera to*

I dette eksempelet har jeg markert betoningen i vers to. Det er enerslaget som gjennomført blir markert med en tung betoning. Ekgrens teori om betoning og tramp kan markeres i dette verset med ordene ”*gjenta*” (kort), ”*takk*” (kort) ”*sein*” (lang), ”*jam*” (kort), ”*stor*” (kort) og ”(u)*ro*” (lang), ”*lang*” (kort), ”*ver*” (kort) ”*leine*” (lang) og til slutt ”*mo*” (kort), ”*ve*” (kort) ”*to*” (lang).

Møsteret bli her:

Kort-kort-lang, kort-kort-lang, kort-kort lang og kort-kort-lang.

A1 starter med opptakt bestående av tre åttendedeler. Starttonen i verset er kvinten i D-dur, nemlig en a. Opptakta går videre ned til durtersen med en fiss. I takt 1 finner vi et spenningsfylt sekstintervall i bevegelsen fra d og grunntone til h. Melodien går så til g, fiss i nedadgående ulikt betonte åttendedeler.

I første del av takt 2 har jeg skrevet en sekstendedelstrille. Jeg oppfatter dette som et ornament med utsmykking og variasjon i nedgangen mellom e og d. Tonene d og e blir da hovedtonene i triller og fiss og e blir da gjennomgangstoner som til sammen utgjør dette ornamentet. I etterkant av trillen følger tonen ciss. Det føles ut som om hele ornamentet lander på denne høye ledetonen, og den kan derfor også betraktes som en del av helheten i ornamentet. Jeg oppfatter det som om alle tonene i ornamentet er like viktige, og selv om

noen synges raskere enn andre, har alle tonene en lik funksjon og en lik rytmisk hensiktsmessighet. Melodien beveger seg i opp med d, e, fïss og g, ned med fïss, e og d og så opp igjen med e, fïss, g og til fraseslutt og landing på betonet og fermatert firededel av grunntonen og starttonen a.

A2 er en repetisjon av A1. Fjerde takta byr på en liten trille på to toner med utgangspunkt i a. Trillen går fra a til h og så til a igjen i en rask bevegelse. Alle ornamentene i denne visa har likhetstrekk i sin struktur og oppbyggingsmåte. De tar utgangspunkt i en tone, beveger seg opp fra denne med en eller to toner i sekstendedels tempo, og lander så på utgangspunktstonen igjen. I takt 5 er den første tonen en firedelsnote i motsetning til i A1 der den består av to åttendedeler. I takt 7 finner vi også en trille. I sin tvillingtakt i A1, er denne figuren en åttendedel og to sekstendedeler. Trillen har samme form som den vi møter i takt 2. Den innehar tonene d, e, d og cïss. Her oppfatter jeg også d og cïss til å være ”hovedtonene” i trillen, og e og d som gjennomgangstoner, men at de alle er likestilte i sin funksjon. Ornamentet lander i grunntonen a via den høye ledetonen cïss.

Takt og sangstil:

Det lar seg greit gjøre å gruppere rytmisk inn i en 3/4-delstakt med start i en opptakt. Da får jeg de betonte stavelsene til å passe inn i et system. Takta er altså tredelt, og på et vis i slekt med telespringartakta.

Kari Dale synger med en gjennomført ikke-temperert tonalitet i visa. Kvart og septimtrinnet er halvhøye. Dette gir et lyst preg, og blir med referanse i de modale toneartene karakterisert som lydisk. Dette grunnet den høye kvarten. Akkurat en slik type skalaform finnes ofte i slåttespillet på hardingfele. Dåmen i Kari Dales klang gir en varm og lun stemning til teksten med en litt sår undertone i den humoristiske teksten.

Gukveld, du jenta mi!



Gu-kveld du jen - ta mi og takk for sei - nast det gjer eg
jam - n - leg den sto - o - re rå men det æ så
lang-samt å ligg - a - le - e - i ne det æ nå mo - ro-ar å ve - e - ra to.

3.9 "Agneta og havmannen" etter Margit Tveiten

Det jeg visste om denne visa var at den er ei lang folkevise/ballade som er kjent over hele Norden og at jeg kunne et par melodivarianter av den fra før av. Èn har jeg lært av Halvor Håkanes og èn hadde jeg etter nedtegnelse i ei visebok. Jeg tror at visa er dansk, og at ordet "havmann" kan ha den samme betydningen og funksjonen som begrepet "bergekinge" har i norske kontekst. Her er det snakk om en forfører eller en sterk person som vil lokke deg med/dra deg med inn i ukjent lende. Viseteksten er da knyttet til historien om hvordan det går med den som treffer på en havmann eller en bergekinge.

Margit synger dette verset:

Agneta gjekk seg ved Vaterlands bru – ha ja

Så kom der ein havmann or bunden ut – ha ja

Så kom der ein havmann or bunden ut.

Jeg legger til to andre vers etter Brita Bratland:

Og høyr du Agneta, hot eg sier deg – ha ja

No skó du te botnar nedfylgja mæ meg – ha ja

No skó du te botnar nedfylgja mæ meg.

Eg kan kji te botnar nedfylgja mæ deg – ha ja

Fe bonni dei små, dei sit heime og gret- ha ja

Fe bonni dei små, deis it heime og gret.

Jeg skreiv verset ned med d som grunntone og med 4/4 -delstakt som ramme. Omkvedene valgte jeg å skrive ned i 2/4-delstakt. Plassering av tonehøyder i denne nedtegnelsen har et fokus i b-moll som tonebase.

Det første som slår meg ved gjentakende gjennomlytting av dette verset er sårheten i Margit Tveitens stemme. Klangen har snev av en slags klage midt oppe i en sår skjørhet. Den framstår klar i toner, ornamentar og i frasering.

Omkvedet er det første som setter seg hos meg. Frasene i omkvedet består av to ord – ha ja. Det virker på meg som en stadfesting og som en understreking av alvorlet i foregående tekst. Omkvedet beveger seg i en nedadgående bevegelse der intervallet er en sekund. Det etableres på en tone, spretter opp til en liten ters, kommer tilbake igjen og lander på sekunden nedenfor den først etablerte tonen i omkvedet. Enkelheten i omkvedet gjør det ekstra sterkt og gir signaturen til visa. Det er omkvedet jeg husker og det er nedstemtheten i den nedadgående triste toneforbindelsen som gir et dunkelt drag over omkvedet. Margit Tveiten bruker forslag og slår seg opp på begge tonene i omkvedet. Hun setter seg ned på dem etter at hun har satt dem i gang med et betonet sekundintervall.

I omkvedet finnes det også en trille mellom tonene c og b i den nedadgående bevegelsen. Disse to sekstendedelene dukker opp i begge omkvedene i verset på voksrullopptaket, og lager en ekstra dimensjon til omkvedsfiguren. Jeg velger å kalle disse to tonene for en trille fordi de er gjentakende og står svært tydelige i sin form for meg. Det er lett å høre dem, se dem plassert i notebildet og synge dem når jeg skal herme etter Margit Tveiten.

Sekstendedelene med tonene dess og c synges raskt og med en rytmisk snert til draget i frasen. En slik type trille finnes på flere av opptakene med både Margit Tveiten og med Kari Dale og den er også etter min oppfatning en vanlig ornamental struktur i folkesang.

Versets først linje setter farge og antyder hele motivet i visa. Melodisk dreier dette seg om figurer som spinner rundt b-molltreklagen med tonene b, ess og f. Topptonen er kvinten og figurer beveger seg ned til omkvedet som da ender på grunntonen b ankommet fra c i sekundintervallet over. Omkvedet inneholder de samme ordene og de samme tonene begge gangene de dukker opp.

Frase nummer to er en variasjon av frase nummer en.

Linje nummer tre er en tekstlig repetisjon av linje to, men den har ulik melodiføring. Denne tredje og avsluttende frasen i verset utgjør den mest overraskende vendinga i denne melodien. Melodisk sett beveger den seg nedover og avsluttes på ledetonen. Dette skaper et

overraskelsesmoment i en durpreget treklangsnedgang som løfter melodien ut over det jeg først trodde den kom til å bestå av. Dette elementet gjør til at jeg synes det er lettere å memorere sangen.

I første linje finnes det to tydelige ornamentter. Den første dukker opp som to toner i forkant av det tredje slaget i takt en. Denne trillen starter og slutter på samme tone, og har en tone i midten som ligger et halvt trinn over. Den gjennomføres raskt og konkret og det er lett å forholde seg til alle tonene i den. Ornamentikken gir et videre driv i frasen.

I neste delen av frasen kommer en struktur som består av fire toner. Dess, ess, ned til dess igjen og dertil til c. Det er en utfordring å skrive ned raske bevegelser, men jeg synes nedskrivningen av denne strukturen løste seg best da jeg blandet trettitodeler, sekstendedeler og åttendedel. Det samme fenomenet møter vi også i takt 5 og 7. For meg er alle de fire tonene likeverdige i denne figuren.

I den siste takten i mot avslutningen av siste frase finner vi en firetoners struktur bestående av tonene b,c,b og ass. Jeg har valgt å notere denne ned som en sekstendedelstriol og en åttendedel. Figuren peker mot og innleder den karakteristiske slutten av melodien.

Margit Tveiten synger stødig og tar plass i hver tone. Sangen hennes fortoner seg for meg som inderlig og sterk og av hennes vilje til formidling gjennom en form for tung tilstedeværelse. Hun har en rytmisk oppbygning der eneren og treeren for det meste er betonet med et ekstra trykk. Omkvedene er også betonet og har også form av fermatert fraseslutt med tyngde både i det rytmiske og i den markerte fraseslutt på.

Med elementer fra Ekgrens teori kan jeg lage et trampemønster for å konkretisere betoningene i ”Agneta og havmannen”:

Agneta gjekk seg ved Vaterlands bru – ha ja: ”Agne(neta)” (kort) og ”gjekk” (kort),

” Vater(lands) (kort) og ”bru” (lang)

og ”ja” (lang)

Så *kom* der ein *havmann* or *bunden ut* – *ha ja*: ”*Kom*” (kort) og ”*havmann*” (lang)

”*bun(den)*” (kort) og ”*ut*” (lang)

og ”*ja*” (lang)

Så *kom* der ein *havmann* or *bunden ut*. : ”*kom*” (kort) og ”*havmann*” (kort)

”*bun* (lang) og ”*ut*” (lang)

Mønsteret blir da rekke i struktene:

Kort-kort-kort-lang-lang,

kort-kort-kort-lang-lang og kort-kort-lang-lang.

Agneta og havmannen

etter Margit Tveiten

$\text{♩} = 73$

The musical score is written on a single treble clef staff in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It begins with a 4/4 time signature and a tempo marking of quarter note = 73. The first line contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a half note, and finally a quarter note. The lyrics 'A - ge - ne - ta gje - kk seg på Va - te - r - lands bru Ha _____ ja Så' are aligned under the notes. The second line starts with a measure rest of 4 measures, followed by a quarter note, a half note, and a quarter note. The lyrics 'Ko - m der ein ha - v - mann or bon - de - n ut Ha _____' are aligned under the notes. The third line starts with a measure rest of 6 measures, followed by a quarter note, a half note, and a quarter note. The lyrics 'ja Så ko - m der ein hav mann or bon - de - n ut' are aligned under the notes. The score concludes with a double bar line.

A - ge - ne - ta gje - kk seg på Va - te - r - lands bru Ha _____ ja Så

Ko - m der ein ha - v - mann or bon - de - n ut Ha _____

ja Så ko - m der ein hav mann or bon - de - n ut

3.10 "Hei Bro Selli" etter Margit Tveiten

Denne regla er etter Margit Tveiten. Kari Lønnestad forteller i sin bok "Telemarksviser" s. 90 at visa helst er brukt som ei barneregle.

Lussi Rykkjerova var også det folkelige navnet på Santa Lucia. Lussi kom farende med Åsgårdsreia natt til 13. desember. Dersom ikke juleforberedelsene på gården var i rute, kunne Lussi sette seg på pipa, stappe armen sin ned gjennom pipa, inn i huset og daske rundt seg der inne. Inventar kunne bli ødelagt og menneskelige kroppsdeler kunne ramle av dersom hun kom bort i en levende kropp.

Jeg har valgt å bruke Kari Lønnestad sin nedtegnelse i viseboka "Telemarksviser" som hovedbase i denne analysen. Denne nedtegnelsen gir et svært godt bilde av det jeg også oppfatter av Margits tolkning på voksrulloptaket. Det var av interesse for meg å analysere hennes nedtegnelse med voksrulloptaket på øret. Måten Kari Lønnestad hadde skrevet visa ned på, ga meg også ideer og inspirasjon til hvordan jeg arbeide med transkripsjoner gjort av andre enn meg selv kombinert med å lytte til voksrulloptaket. Voksrulloptaket av "Hei Bro Selli" hørte jeg første gang på 1990-tallet. Det skal sies at jeg hadde sett noteoppskriften og sunget denne sangen i mange år før jeg nå igjen lånte øret til opptaket av den. Det vil nok kanskje til en viss grad farge mine definisjoner.

Form og struktur:

"Hei Bro Selli" er skrevet ned i A-dur og i gjennomført 2/4-dels takt.

Jeg velger å dele regla inn i 3 vek eller deler – A – B – C.

A(1): Fire takters tema som starter på en grunntone og beveger seg ned en sekst til C#. Så opp igjen til a(grunntonen) og ned på samme måte. Alle de fire taktene i A(1) starter på tonen a. I takt tre beveger temaet seg oppover til C# for så i takt fire å vende ned en oktav og lande på kvinten e.

A(2): Repetisjon av A(1) men med noen andre underdelinger i taktene 6 og 8 sammenlignet med taktene 2 og 4 i A(1).

B: Temaet spinnes på A-delene, og har også utgangspunktet sitt i grunntonen a som også her er de frasebaserte starttonene. Rytmisk sett omvendes åttendedelene og

sekstendedelene i takt 9 og 10. B-temaet består av de samme tonene som i A-temaet, men da med variasjoner i underdelingene. Takt 11 gir spenning med sine sekstendedeler og det fakta at man ikke ender opp på C# som man i A-temaets parallelltakter gjør det. B-veket avsluttes også med et sekstendedelstema og ender i fermate på e slik alle frasene i regla gjør det. A og B-vekenes toner er a, f#, e, c# og h. I B-veket kommer og så tonen d inn. Disse tonene utgjør også vek C, og dermed hele regla.

C: Jeg velger å se på de 7 siste frasene av regla som vek C. Vek C er variasjoner over tonene nevnt overfor. Takt 13 starter med en oppgang fra grunntone til c#. Denne oppadgående bevegelsen repeterer seg i resterende frasestarter gjennom regla. I frasene med tekst "va det'kje du" dukker det opp en trille i siste halvdel av taktene den inngår i. Trillen er den samme i takt 13, 15, 21 og 23. Dette ornamentet er en slags gjennomgangstrille med start i c#, opp til d, ned til c# og med landing på h i nedadgående bevegelse. Alle 7 frasene ende på den nevnte e, og har en naturlig fermate ihht setningslutt i takt 20 og 26. Det knytter seg spenning til temaet da det favner over mange toner, stort register og med ulike rytmiske underdelinger på kort tid.

Rytme:

Regla er skrevet ned i 2/4-dels takt og har en form for fast puls i en gangarrytme. Margit Tveiten framfører den rubato og strekker frasene slik at den ikke grunnrytmisk er jevn, men fleksibel. Frasene strekkes spesielt i sluttdelen, og frasen avsluttes alltid med en betont fermate. Margit bruker god tid mellom frasene og hun tilfører en særegen ro til denne energirike regla.

Eneren er så å si alltid betonet. Dette skjer ofte ved et forslag fra underliggende kvart og opp til den tonen frasen starter med. Dette betyr svært mye for framdrift og for rytmisk driv i slåttestevev. I denne analysen dukket det fram en slags rytmiskmelodisk konklusjon som jeg på sett og vis har visst om over lang tid, men som ble virkelig klar for meg i denne prosessen: Forslagene og ornamentene er som integrerte deler av hele slåtten/visa er svært viktige av helhetlig metrikk og for å skyve musikken framover. Dette ser jeg i alle sangene og alle opptakene jeg har fått arbeidet med i oppgaven, og dette tar jeg med meg videre inn ny innlæring og når jeg vender tilbake til sanger jeg har jobbet med og hatt på repertoaret i lang tid. Aspektet ved framdrift og rytmikk gir for meg denne musikkformen ett av sine markerte særpreg.

Sangstil:

Det er lett å kjenne igjen Margit Tveitens stemme og signatur i denne sangen. Hun har en fullpakket og røff essens i sin mørke og kraftige klare klang. Stemmebruken er preget av lite luft og mye trøkk - rett fra magen og rett fra kroppen. Stemmen har et helhetlig preg med mye kompresjon. Margit benytter denne kompresjonen i store deler av sitt register, og drar dette med seg opp i høyden slik at det føles ut som om hun beveger seg opp til et "bristepunkt". "Bristepunktet" er overgangen mellom brystklang og hodeklang – mellom to ulike gir i registeret. Skal man bevege seg over i hodeklang, vil man foreta en endring i kompresjon av luft. Hodeklangen oppfattes som mer luftig samtidig med at oppfatningen av klang i eget hode endrer seg når man bytter klangkasse fra bryst til hodeskalle. I sangen "Hei bro selli" bruker Tveiten hodeklangen når hun beveger seg oppover i register. Klang og utformingen ligger tett opp til talestemme og taleleie, og kan også oppfattes som nasal. Margit Tveitens sangstil er her rå med mørke fargenyanser som formes uten forsøk på å runde eller egalisere en klang. Jeg oppfatter Margits sangstil som uredd og direkte. Hun tar sjanser i topp-toner som blir plassert tett ved registerskiftet.

Det finnes stor rikdom av ornamenter og forslag i hennes framføringer. Imidlertid oppfatter jeg det som om ornamentene ikke dominerer den melodiske veien gjennom frasen. Ornamentene er sterkt tilstede, men utbroderes ikke på den måten jeg hadde forventet meg. Med dette mener jeg ikke at de har mindre betydning helhetlig, tvert imot, men at de kanskje har et annet fokus enn det jeg ofte kan ha oppfattet ved lytting til eldre opptak. Forslagene som spilles opp mot tonene er direkte og energiske og ikke seige eller søkende slik jeg i mange tilfeller kan bruke i min egen utforming av forslag. Jeg har i denne analysen adoptert Kari Lønnestads måte å notere ned triller på. Hun velger bindebue og åttendedeler i sin transkripsjon. Eksempler på dette er i takt 13 og 15. Dette gjorde jeg for å erfare om denne måten å notere på ga meg et bedre overblikk over melodistrukturen og om det ga meg et annet bilde på oppbygningen av ornamentet.

Ornamentering eller forsiring betyr toner som ikke tilhører selve melodien, men som legges på for å utsmykke og gjøre melodien mer elegant. Det er komplekst å forstå eller tolke hva som er hovedtoner og hva som er en forsiring. Tolkning av hva som er hva i ornamentering og melodi blir et tema for å kunne forsøke seg på en analyse eller en beskrivelse av det man hører. Det er med stor interesse jeg forsøker plukke dette fra hverandre for å forske og forstå. I etterkant setter jeg dette sammen igjen slik at jeg bevisst kan forme dem i min egen musisering.

Hei bro selli

etter Margit Tveiten

Hei bro seli - li, hei bro sel - li, kvi lok - ka du jen - ta så langt nord-a fjel - li

Hup - si tul - li, hup - si tul - li, to - rer du rek - kje min gu - le krul - li

Li - ten og lad-den, li - ten og lad-den, det vil - le ful - la gut te ryk-kje meg av stab-ben.

Va det'kje du___ som lei - ka med Gu - ri, va det'kje du___ som lei - ka med Gu - ri,

fys - te i lof - te og se - a i bu - ri, og så i hei - le gjes - te bods-hu - si.

Va det'kje du___ som lei - ka med Lus - si, va det'kje du___ som

lei - ka med Lus - si, to - rer -'kje inn,___ fe Lus - si va druk - kjen.

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music, each with a corresponding line of lyrics. The lyrics are in Norwegian and describe a scene of a man and a woman in a mountainous landscape. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some phrases marked with slurs and accents.

3.11 Oppsummering av analyseprosessen

Til sammen har jeg analysert ni ulike sanger .

Etter Margit Tveiten: ”*Eg gjekk meg ut ein aftenstund*”, ”*Svein Trondsson*”, ”*Torstein Langbein*”, ”*Agneta og havmannen*” og ”*Myllarvisa*”.

Etter Kari Dale: ”*Alle mennar hadde nasar*”, ”*Herr Peder*”, ” *Gukveld, du gjenta mi*” og ”*Hei, Bro Selli*”.

Gjennom lange perioder med lytting, herming, systematisering og strukturering, landet jeg på de nedskrevne formene som her er presentert. Samtidig som analysene er blitt til over lang tid og justert en rekke ganger underveis i arbeidet, opplever jeg at transkripsjonene og analysene fremdeles er å regne som utgangspunkt eller springbrett for videre formidling av sangen.

Den erfaringen jeg har gjort ved å plukke fra hverandre sanger for så å sette dem sammen igjen, gir meg oversikt over en sang på en annen måte enn kun å bruke øret. Denne typen oversikt framstår for meg som nyttig og som et godt redskap i mitt arbeid med voksrullopptakene og i mitt videre arbeid med tolkning av folkemusikk.

Det er interessant å reflektere over hva kronologi, geografi og biografi har å si for de to kildene jeg har fulgt i deres interpretasjoner og framføringsmåter av sangene. I mine analyser oppfatter jeg Tveitens og Dales sangstiler som ulike og som eksempler på to ulike tidsepoker. De to damenes framføringer skiller seg fra hverandre blant annet i klang, bruk av ornamentering og måte å ”deklamere” sangen fram på. Jeg synes også å oppfatte at klarheten i voksrullopptakene etter Dale er tydeligere enn på opptakene av Tveiten. Dette kan blant annet komme av kvalitet på opptaksutstyr, på avstand fra utøver til fonograf og på volum hos utøver.

I analysejobben må hver enkelt tone plasseres som en del av en helhet. Min tankegang og bevisstgjøring rundt stil og interpretasjon har utviklet seg etter hvert som arbeidet med hver enkelt sang har trådt frem. Jeg har blant annet endret holdning til hva jeg kan jobbe med i en analyse og hva som kan være en utviklende måte å arbeide med dette materialet på.

Det har i analyseprosessen vært sentralt for meg å forsøke å plassere sangen eller visa inn i et visst system. Det var viktig å oppnå en oversikt over hvilke toner som kommer etter hverandre og i hvilke strukturer og former de tonet frem. På den måten kunne jeg lage meg et kart over oppbygning og over bevegelser og fraser både rytmisk og melodisk. Denne måten å jobbe med analyse på er nok delvis basert på hvordan jeg tidligere har vært vant til å arbeide inn mot beskrivelse av en sang. Det har kommet klart fram for meg at jeg i videre analytisk arbeid nå tenker at jeg har flere bein å stå på med hensyn til hva jeg kan beskrive og hvordan jeg kan gå fram for å lage en analyse som er hensiktsmessig i den måten jeg jobber med dette på. I min oppsummering vil jeg også trekke fram viktigheten av å transkribere og lage en oversikt over sangen med utgangspunkt i min oppfattelse av en tonal base i opptaket på. Jeg tror at dette har med klangfarger å gjøre. I etterkant av dette kan jeg eventuelt transponere sangen videre ut fra hva den skal brukes til og hvordan man tenker at den skal klinge.

Sangen ”Eg gjekk meg ut” er den sangen som har vært mest utfordrende av sangene i mitt utvalg å videreformidle på noter. Det forløp greit å dele den inn i fraser og å finne en form for oppbygning og en oversikt over setninger, betoning og bolker. Ut over dette er jeg usikker på om jeg har funnet en god nok måte å si noe om tonesammensetning, melodiforløp, tonalitet og ikke minst rytmisk oppbygning. Visa er etter hva jeg oppfatter bygget opp rundt fraser. Det viste seg å være svært innfløkt å beskrive det jeg hører i denne visa på en måte som kan gi en oversikt selv med voksrullopptaket med seg på øret. Varianten som er skrevet ned i oppgaven er å regne som et forsøk på å videreformidle det jeg hører, og som en skisse til videre arbeid med denne visa. Dette gjelder også for de andre sangene, selv om jeg her syntes det var litt enklere å opprette strukturer som sangen på papir kunne leve i.

Tellef Kvifte skriver om dette temaet i sin artikkel ”Fleksibelt metrum – noen refleksjoner med utgangspunkt i norsk vokal folkemusikk” (Kvifte, 2005).

I denne artikkelen diskuterer Kvifte spørsmålene om hvilke enheter som kan være naturlige eller riktige utgangspunkt for oppfatning av takt og metrum i en del av den norske vokale folkemusikken. Det kan i mye av denne musikken være komplisert å beskrive eller lage et bilde av rytmisk/metriske forhold.

” Her er det ikke lett verken å identifisere hva som er taktslag, eller hva som er perioder av taktslag. Fortsatt fremstår likevel takt og rytme klart som ordnet – det virker på ingen måte tilfeldig. Mye norsk vokal folkemusikk er preget av en slik rytmisk utforming, som vi kan kalle fleksibelt metrum i mangel av et mer presist uttrykk.

(Kvifte, 2005)

I visa ”Eg gjekk meg ut” etter Margit Tveiten er det akkurat denne oppfatningen av rytmisk utforming som preger mine utfordringer i å skape et beskrivende notebilde av det jeg hører på opptaket.

Tellef Kvifte skriver om mulige tilnærminger til å lage seg et rytmisk bilde av ei vise med fleksibelt metrum:

1. Muntlig tilnærming der man ser hvordan utøveren av musikken selv deler inn det rytmiske forløpet. Kvifte henviser her til Ekgren (1981) sin forskning på fottramp hos sangere. Sangerne vil gjerne markere rytmiske inndelinger via tramp og små bevegelser og gester. Disse kan ses på som ytre tegn på rytmisk inndeling. Man kan derved si at takta er fleksibel og at den er tøyelig som i det Kvifte omtaler som en strikk.

” Dermed kan man beskrive det rytmiske livet i disse fremføringene som mønstre av korte og lange slag, uten at slagene har en klart fastlagt innbyrdes varighet. Takten er fleksibel – det er opp til utøveren å hale og dra i takta, eller forme den underveis, i forhold til tekst og uttrykk. Strikkmetaforen virker nærliggende i denne forbindelsen.

(Kvifte, 2005)

Kvifte benytter strikkmetaforen inn i sin forskning på å beskrive fleksibilitet i rytme og metrum nærmere. Utøverne strekker seg fra frase til frase og drar i dem slik at taktslag og underdelinger blir etter behov i måten utøveren vil framføre visa på.

2. Henvisning til et rytmisk aspekt via det tekstlige. Teksten i versene er ulike og vil gi ulike rytmisk/metriske mønstre. Teksten er også i mange tilfeller viktigere enn en rytmisk underdeling. Poenget er altså at tramp og tekst henger sammen. Tramp kommer normalt systematisk i forhold til trykksterke stavelser i teksten.

Disse to tilnæringsmåtene viser seg med mange likhetstrekk og jeg har forsøkt å forholde meg til begge i mine forsøk på analyser. I visa "Eg gjekk meg ut" har jeg forsøkt å nærme meg det rytmiske med base i frasering og fleksibilitet i rytme. I de andre analysene har teksten vært sentral i arbeidet med å definere betoning og takt.

Ekgrens to-pulsteori har hjulpet med til å sette ord på betoning og framdrift via variable kort-lange to-pulsstrukturer. Jeg har benyttet meg av to-pulsteorien i tre av sangene og et trampemønster i en sang. Jeg har erfart at denne teorien er et godt verktøy for meg å arbeide med. Denne måten å tenke på kommer jeg til å ta med meg videre i praktisk utøvelse av musikk.

I min oppsummering kan jeg si at jeg har detaljert har gått inn i ni ulike sanger etter to kilder med forskjellig karakter og uttrykksmåte. Jeg har fått et lite innblikk i en musikalsk verden med tekster, melodier, tonale sammensetninger, fraser, rytmer og klanger jeg ikke har kjent til fra før. Jeg har fått innblikk i framføringsmåter og interpretasjoner av musikk som er eldre enn og annerledes enn det jeg tidligere har jobbet mest med. Gjennom relevant litteratur har jeg fått ny innsikt i hvordan jeg kan forholde meg til eldre opptak, til hvordan og hva jeg kan analysere og til parametre for analytiske arbeidsprosesser. Jeg har erfart utfordringene ved å transkribere og gjengi musikk fra voksrulloptak over i et notebilde.

Gjennom mine egne arbeidsprosesser og utviklingsfaser har jeg erfart at kriterier for analyse dukker opp etter hvert som man jobber seg gjennom et materiale, utøver, erfarer og tilegner seg ny kunnskap innenfor et felt.

En refleksjon og spennende tanke i oppsummeringsprosessen er å filosofere over hvordan mine erfaringer og nye kunnskap i en analyseprosess hadde vært dersom jeg hadde arbeidet med to andre tradisjonsbærere.

4 Blåsang

4.1 Øvingsprosess med Frøydis Grorud

Som musiker gjennom mange år, har jeg vært en del av ulike kontekster fra solo kveding til konstellasjoner, band, duoer, trioer og ulike sammensetninger instrumentalt og vokalt. Disse opplevelsene og erfaringene i musikk og kommunikasjon preger mitt arbeid med denne oppgaven. Dette utgjør min musikalske bagasje og danne grunnlag for mitt arbeid med voksrullopptakene.

Siden 1997 har jeg spilt i trioen Vintermåne sammen med Torjus Vierli på tangenter og Frøydis Grorud på sax/fløyte. Vi har vært et aktivt band med mange konserter hvert år, Rikskonsertturneer og tre plateinnspillinger bak oss. Musikalsk sett har vi tatt utgangspunkt i folkemusikk fra Telemark, hentet fra både notenedtegnelser og gamle opptak. Vi har arrangert/laget rammer rundt dette der det melodiske og tekstlige har hatt fokus. I denne trioen spilles det i et ”åpent landskap” med tanke på improvisasjon og former. Det er mange luker og pustehull i arrangementene, og hver framføring gir rom for soloer, variasjoner og improvisasjon. Vi arbeider ofte temabasert og bruker gjerne linjer og melodiske strukturer i arrangering og for å gi hverandre ”tegn” i samspill.

På grunnlag av dette kjenner jeg Frøydis godt musikalsk sett. Jeg kan forstå og tolke fraseringer, pust og kadenser. Vi har ofte arbeidet slik at jeg som vokalist har forholdt meg til tekst og melodi, mens Frøydis og Torjus har hatt en ledende akkompagnementsrolle. Der ord eller tekst ikke benyttes, har vi gjerne delt på akkompagneringen og vi har ofte hatt parallelle løp som ligger over hverandre med toner lagvis improvisert fram.

Duoen Blåsang blei til fordi Frøydis Grorud og jeg ved noen anledninger har spilt duoinnslag i konserter eller som en del av et event og fordi vi har vært nysgjerrige på duokonseptets utviklingspotensial. Vi har spilt på denne måten i ett års tid, og fikk med masterprosjektet nok et puff til å videreutvikle vårt samarbeid.

Vår plan for Blåsang har vært å gjennomføre en innspillingsprosess som skulle ende i en plateutgivelse i 2015. Vi har øvet på et repertoar som vi i samarbeid leitet oss fram til og blei enige om etter noen runder med utvelgelse. Repertoaret er en blanding av sanger, viser og slåtter vi har hentet fra eldre og nyere opptak, fra voksrullopptakene etter Tveiten og Dale og av sanger vi har lært oss gjennom masterstudiene.

Vi laget en plan der vi i den siste delen av det første masterstudieåret ville gjennomføre øvingsøker og øvingsuke.

I juni 2014 satte vi av ei uke til øving og til repertoarutveksling. Vi hadde to øvingsøker pr dag, og jobbet blant annet med følgende blanding av sanger/slåtter:

”Den endeløse” – lært av Leiv Solberg og Tellef Kvifte

”Halling fra Oppland” – lært etter opptak med Ragna Brenneo Frydenberg, Valdres

”Hans Nybøes springdans” – lært av Leiv Solberg og Tellef Kvifte

”Gamle Guro” – etter opptak med Hellik Stuvstad, Flesberg

”Alle mennar hadde nasar” – stubb fra voksrulloptak med Margit Tveiten.

”Kivlemøyspringar nr.2” – etter opptak av Hauk Buen, Jondalen

”Dagalihunkerten” – etter opptak med Levor Laa, Ål

”Svein Trondson” – etter voksrulloptak med Margit Tveiten.

”Herr Ola” – vise fra Solum etter Lindemannnedtegnelse fra 1851

”I mine kåte ungdomsdagar” – vise lært av Kari Lønnestad

”Kvålsgard” – vers av vise på voksrulloptak med Kari Dale

”Vikingskog” – pols lært fra opptak med ukjent opprinnelse

”Lova line” – trad melodi lært av Sondre Bratland

”So ro, so ro liten ting” – bånsull fra Telemark etter nedtegnelse av Catharinus Elling

”Gjetervise” – vise fra Skotfoss etter Bjarne Lindskog

Pentatont tema etter vise fra Setesdal ”Då eg va liti”.

”Gammal halling” etter Hellik Stuvstad

I denne øvingsbolken jobbet vi også med å finne slåtter, viser og repertoar som vi begge fikk likte. Vi lyttet til en mengde opptak, viste hverandre temaer og sanger vi har tenkt på til prosjektet og vi brukte tid på å forstå hverandres tanker omkring hvordan denne

samarbeidsprosessen kan forløpe. Jeg ville gjerne benytte sangene fra voksrulloptakene etter Dale og Tveiten og Frøydis hadde innspill på andre sanger hun gjerne ville jobbe med. Vi hadde gode og lange dialoger rundt kilder, opphav, tradisjonslinjer, variasjon og varianter.

Uka besto av to lange praktiske arbeidsøkter hver dag – morgen og kveld. I disse øktene lærte vi oss alle de over nevnte visene og slåttene på øret. Vi lyttet til opptak, hermet, snakket om former og vek for så til slutt å få en følelse av at melodiene ”satt”. Deretter spilte vi slåttene sammen gang etter gang. Når slåttene/visa er innøvet etter opptak, spilte vi så slåttene i ulike tonearter og i ulike tempi. Dette for å finne en form for tilpasning til vår besetning med saksofon og fløyte, men også for å finne friheten til å spille stemmer, borduntoner og arrangementer. Vi spilte med ulike toneintervaller mellom sang og fløyte og sax. For eksempel i tersdobling, kvartdobling, kvintdobling og i sekunndobling. På denne måten forsøkte vi å opparbeide oss en trygghet på melodien i og med at man må holde sin toneart og ikke vike fra avtalt dissonans eller intervall.

Vi benyttet også stor del av den praktiske tiden til rytmikk og betoning. Betoning og asymmetri i telespringar, springar fra Numedal, i pols med ulikt tempo og frasering/betoning i rytmisk frie viser.

Vi forsøkte også å høre oss fram til hvilke toner vi synes det passer å bruke slik vi oppfatter i hardingfelas polyfoni. Vi stoppet spesielt opp ved Kivlemøyspringar nummer 2 etter Hauk Buen. Det var viktig for oss at begge to kunne synge/spille hele slåttene aleine, for så å finne fram til en understemme. I starten hørte vi forskjellige løsninger og forskjellige toner med hensyn til 2.stemmen. Etter hvert fant vi sammen fram til et forslag. Fremdeles grubler jeg over denne stemmen og lytter stadig til polyfonien i slåttene for å konstatere at jeg har oppfattet riktig eller for å finne ut at jeg må spisse ørene nok en gang.

Det ble gjort kontinuerlige opptak av det vi spilte. Dette for å dokumentere vår arbeidsprosess, våre valg og vår utvikling og for å lette på hukommelsen i øvingsstrekk alene.

Høsten 2014 gjennomførte vi flere øvingsrunder fram til innspillingsdatoene i november.

Vi har snakket om følgende aspekter i vår samarbeidsprosess:

Musikalsk:

- Fordeling av musikalske og praktiske roller. Plassering i forhold til hverandre i melodi, akkompagnement og framdrift.
- Variasjon i lydbilde og leieplassering.
- Strekking/utnyttelse av register i stemme og instrument. Bevisstgjøring i ornamentikk, vibrato og klang knyttet opp til blant annet voksrullopptakene.
- Produksjon av ostinater, temaer og strukturer i arrangementer.
- Unisont spill
- Tematikk og oppbygging.
- Tonalitet, intonasjon og intervaller med hensyn til bruk og bevegelse i de to ulike instrumentene
- Improvisasjon, utforming og videreutvikling av det melodiske og rytmiske materialet vi velger å bruke i våre arrangementer. Hvilke deler og elementer vil vi videreføre og arbeide med for å oppnå et uttrykk vi begge kan trives med?

Struktur:

- Gjensidig inspirasjon og veiledning gjennom musikalske valg. Bevissthet rundt ulike løsninger i vårt samarbeid.
- Tradisjon og nyskaping – transformasjon. Hvordan vil vi benytte og arbeide med tradisjonelle elementer?
- Fokus på tekst.

4.2 Forberedelse til innspilling

Lista over sanger vi kunne tenke oss å ta med i studio besto av 17 låter. Vi hadde i månedene august til oktober flere treff der vi hovedsakelig terpet på melodier, spilte oss sammen klanglig og rytmisk, jobbet med temabaserte ideer til arrangementer og linket flere av ideene våre opp til konkrete strukturer som vi kunne improvisere rundt i studio.

Vi ønsket variasjon i materialet og å være bevisst på leie, ornamentikkbruk, rytmisk framdrift og frihet innenfor hvert arrangement. I denne fasen hadde jeg høy oppmerksomhet på klang og imitasjon etter sangmåten jeg oppfattet fra voksrullene. Jeg hadde med meg alle voksrullopptakne i studio og benyttet noen av pausene til å lytte til de to kildene jeg dette året har fulgt. Jeg forsøkte å være bevisst på hva jeg musikalsk har erfart fra før av og hva jeg kunne tenke meg å ta med meg videre inn i en ny innspilling.

9. til 12. november dro vi til Nesbyen for innspilling hos Hallibakken Lydproduksjoner. Instrumentbeholdningen i studio besto av tverrfløyte, basstverrfløyte, seljefløyte, sopransaksofon, tenorsaksofon, barytonsaksofon og autoharpe. Til de fleste av sangene hadde vi med oss en ide, et tema og en tanke rundt arrangementer. Prosessen utover disse ideene ble improvisert fram under innspillinga.

Sentrale premisser i innspillingssituasjonen:

1. Klanglig i tilnærmingsøyemed til det Frøydis spilte på både fløyter og saksofoner og til det jeg har arbeidet med på voksrullopptak av Margit Tveiten og Kari Dale.
2. Rytmisk samspill og framdrift
3. Fantasi og improvisasjon
4. Energi og mot

Hallibakkens låve og vårt innspillingsrom var ei stor gammel tømre med mye luft, lys og vinduer. Et svært godt egnet rom uten særlig klang. Vi satte opp en skillevegg med vindu mellom Frøydis og meg. På denne måten kunne vi se hverandre og samtidig stagge det meste av lydlekasje mellom mikrofonene.

Alle låtene i denne innspillingsbolken blei spilt inn i duoformat. Det vi si at vi alltid spilte inn samtidig. Dette gjelder også tramp og klapp. Noen låter brukte vi kun en tagning på (for eksempel So ro liten ting), mens andre sanger kunne ha opptil 4 og 5 tagninger. Vi lyttet oss deretter igjennom de ulike taggingene og valgte versjoner for det meste basert på nerve, stemning og dâm i akkurat den tagningen. Ingen av versjonene var like ut ifra at det på de fleste låtene innehar strekk av improvisasjoner.

Tor Magne Hallibakken var en verdifull rådgiver for oss i innspillingsprosessen.

4.3 Forløp av innspilling

”LOVA LINE”:

Arrangementet er basert på en tidlig presentasjon av hele solbønnen ”Lova Line”, gjerne repetert to eller tre ganger. Deretter følger strekk der vi improviserer over hverandre – jeg med lange toner og Frøydis med noe kortere strukturer. Frøydis beveger seg etter hvert over i en solo basert et rytmisk tema som består av tunge enere i en takt delt opp i fire. Hun synger i tverrfløyta og markerer med tramp og klaffelyder. I topptonene kan jeg tenke en slags form for vring.

”GAMLE GURO”:

Denne slåtten hadde vi så å si kun spilt unisont sammen før opptak. Vi blei i studio enige om å starte med en kanonbasert intro til melodien. Frøydis spiller både melodi unisont med meg og rundt meg når jeg synger melodien. Alt basert på strukturer fra sjøfløyteslåtten. Jeg forsøker klangmessig å nærme meg fløyta og har også Herleik Stuvstad sin klang med meg når jeg former lyden med tanke på luft og valør. Introen blir også variert og videreført til å bli en outro. Vi diskuterte det rytmiske aspektet på opptaket av slåtten med Herleik Stuvstad under innspillingen av vår versjon.

”SO RO LITEN TING”:

Denne bårsullen gjorde vi en tagning på. Frøydis forsket seg fram til et tema på fløyte/klaffer. Jeg sang fritt på dette temaet før og etter selve bårsullen. Frøydis gikk ut av temaet og spilte rundt meg i noen strekk av melodien. Klanglig forsøkte jeg å synge mykt med en del luft på stemmen og å ikke falle for fristelsen med å bevege meg lysere og lysere opp i leie. I bunnregisteret forsøkte jeg å ta bort en del av lufta, slik at tonen blei mer definert akkurat i dette klangsegmentet.

”HERR OLA”:

Her hadde vi sammen laget et bluesinspirert tema vi synes kunne passe som et grunnlag for tolkningen av visa. Visa har en særdeles trist tekst, og det var godt å kunne understreke dette helt fra starten av. Temaet dukker opp som intro, som mellomspill og som outtro. For meg er det største fokuset her tekstlig og rytmisk. Jeg forsøker å fortelle en historie og legge meg ”langt bakpå” det Frøydis spiller.

”I MINE KÅTE UNGDOMSDAGAR”:

Også på denne visa hadde vi laget et lite tema som skulle være en basis for de variasjonene og improvisasjonene som ligger i kompet. Frøydis setter grooven helt fra starten og jeg vil her gjerne ligge rytmisk ”bakpå”. Som mellomdel bruker vi deler av slåttan ”Gamal halling” etter Hellik Stuvstad. Vi spiller den i et raskere tempo enn på NRK-opptaket med Stuvstad. Rytmisk sett gjorde vi noen valg for å tilpasse den til rytmikken i arrangementet av ”I mine kåte ungdomsdagar”. Arrangementet ble ”svingt” den inn i en form for reinlenderrytme.

”EG GJEKK MEG UT EIN AFTENSTUND”:

Dette verset etter Kari Dale er henta fra voksrullopptakene jeg har jobbet med det siste året. Visa sto fram for meg som svært interessant helt fra første gjennomhøring av disse opptakene. Jeg har gjort forsøk på å beskrive den på noter, og er fremdeles usikker på de valgene jeg har gjort i min transkripsjon tidligere i oppgaven. Det stedet der jeg føler meg mest usikker, er ved starten av vek 1 og 2. Jeg undres over hvilke intervaller jeg skal forholde meg til tonalt sett i oppstarten av sangen og i oppstarten av første veks variant i 2.frase. Jeg forsøker å etterstrebe Kari Dales milde autoritet, hennes ro og hennes fraseringsmåte. Toneleiet er mørkt for meg, men det gir etter mine ører en god dåm og en spennende karakteristikk i mitt forsøk på viderefremidling av visa.

”DAGALIHUNKERTEN”:

Ordet hunkert er en form for et mild og morsomt skjellsord. Vi har lært oss denne slåttetullen etter opptak med Levor Laa fra Ål. Han framfører slåttten med glimt i øyet og humoristisk snert både melodisk og rytmisk. Vi ville gjerne videreføre dette aspektet i vår versjon av slåtttestubben, og jeg brukte tid på å bestemme meg for hvilke vokaler og konsonanter jeg ville bruke i min måte å sulle slåttten på.

”VIKINGSKOG”:

Denne slåttten er hentet fra et opptak av nordisk sekkepipe. Min hovedtanke er her å tenke instrumentalt og forsøke å blande meg så godt jeg kan med Frøydis sin klang. For å få dette til, føler jeg at det blir fint å bruke en del luft på stemmen i min jakt etter klangmessig å samstemme med sopransaksofonen. Begge har vi sekkepipa i øret når vi skal lage klang.

”SJUNG HJERTE, SJUNG EN AFTENSANG”:

Salmen har vi lært oss etter opptak med Helene Waage. Den er etter Tone Rinde fra Gvarv. Vi har tatt oss store friheter i tolkningen av sangen. Dette gjelder både melodisk, tonalitetmessig og rytmisk.

Vi starter med en introduksjon i form av lang toner som ligger over hverandre. Vi baserer vårt spill på improvisasjoner over fraser med ulik lengde. Jeg synger et vers i sin helhet mens Frøydis spiller rundt det jeg former. Outtro har samme ide og form som introen. Vi tar oss god tid og vi spiller på hverandres dissonanser. Vi lytter etter å kunne puste og lande sammen på hver eneste frasestart og fraseslutt.

”HANS NYBØES SPRINGDANS”:

Vi har arbeidet med å lære oss alle vek og kunne håndtere det rytmiske. Vår variant er i et roligere tempo enn den vi lærte på samspillseminar på masterstudiet, og jeg tramper på en treplate samtidig som jeg synger for å opprettholde et rytmisk fokus. 2.stemmen jeg synger er inspirert av polyfonien i hardingfeleslåttten Kivlemøyspringar nr. 2.

4.4 Oppsummering av innspillingsprosess

Vi endte opp med å spille inn 10 låter i studio denne økta. Målet var å lage en innspilling med varighet på ca 40 min, og dette antallet passet derfor godt. Av de låtene vi hadde på lista, blei følgende sanger ikke med i denne omgang:

Kivlemøyspringar nr. 2 (Vi gjorde noen versjoner av denne springaren, men var ikke fornøyde med vår egen rytmiske framdrift. Vi blei enige om at den kan være med på Blåsang volum 2!), "Halling" etter Ragna Brenno Frydenberg, "Kvålsgard", "Alle mennær", "Svein Trondson" og "Gjetervise".

Pentatont tema blei slått sammen med "Eg gjekk meg ut" og "Gamal halling" etter Hellig Stuvstad blei slått sammen med "I mine kåte ungdomsdagar".

På to av låtene benyttet vi oss av en vreng fra en gitaramp som legges oppå tonen etter at den er spilt inn. Tor Magne Hallibakken kom med dette forslaget som gir en lett form for "distortion" eller forvrenging av tonen.

Det var befriende å komme i gang med en prosess man har tenkt så lenge på og det var godt å kjenne på følelsen av at vi hadde gjennomført en stor bit av det praktiske prosjektet på den tiden vi hadde til rådighet. Jeg følte at jeg hadde utfordret meg selv og at vi i studio hadde gått mange skritt på en ny vei sammen. Spesielt gjelder dette stemmebruksmessig i leie og valør og i forsøkene på å tenke som et instrument i benyttelse av min egen stemme.

På samme måte opplever jeg at mitt fokus mot innspillingen denne gangen har vært annerledes en det jeg har erfart ved tidligere innspillinger. Tankene har hele tiden vendt tilbake til mitt arbeid med denne oppgaven og voksrullopptakene jeg har fått ta del i. Det har ligget som en inspirasjon og en form for støtte i de valgene jeg musikalsk har tatt gjennom denne prosessen.

På mange vis er en studiosession en form for "der og da-opplevelse" og en dokumentasjon på opplevelser og kommunikasjon som skjedde i øyeblikket. Samtidig er prosessen et resultat av planlagte strukturer og av samspill og øving over tid.

Mange spørsmål/konklusjoner dukket opp i etterkant av innspilling, ved gjennomlytting av råmikser og etter tilbakemelding fra veilederne.

Noen av dem var:

Hvordan kunne jeg utfordre meg selv i å være mer aktiv som akkompagnatør i konseptet?

Hvordan kan vi ”strekke oss enda lengre” i våre arrangementer?

Hva er artistiske valg og hva er ubevisst ut i fra hvem jeg er som musiker?

Klarte jeg å tilnærme meg noe av det jeg gjerne ville med hensyn til mitt arbeid med voksrullopptakene?

Klarte jeg/vi å videreformidle noe av det vi gjerne ville?

4.5 Ny innspillingsprosess

Etter gjennomlytting av innspilt materiale over tid og etter tilbakemeldinger fra våre veiledere, bestemte vi oss for å ta en ny innspillingsøkt hos Hallibakken 16, og 17. mars. Vi ville gjerne lytte på innspillingene sammen med Hallibakken og eventuelt gjøre endringer, nye tagninger og pålegg på noen av sangene for å se om det kunne dra oss i andre retninger og gi oss flere farger å male med i vår utvikling av sound og arrangement. I tillegg hadde vi med oss tre nye sanger som vi gjerne ville spille inn.

De nye sangene hadde vi øvd på til konserter etter jul i 2014, og vi hadde enkle ideer til hvordan disse kunne formes i studio.

I denne andre innspillingsøkten jobbet vi med følgende elementer:

1. Vi startet med å legge diverse pålegg på sangen ”Eg gjekk meg ut ein aftenstund”. Lagvis benyttet vi tenorsaksofonen til å skape stemninger under de ulike melodiske temaene i sangen. Deretter la jeg noen vokalstemmer under et pentatont tema som ble klanget opp og også brukt som et underlag for melodiske linjer. Til slutt la vi borduntoner med tenorsaks mellom de ulike delene i sangen. Dette for å skape framdrift og for å få oppnå større spenning i klangbildet. Det var interessant å kjenne at min oppfatning av denne sangen har endret seg fra det utgangspunktet jeg hadde da vi spilte inn sangen i november.
2. Jeg reparerte en tone på ”Bånsull”.

3. ”DAGSENS AUGA SLOKNAR UT”: Frøydis hadde idé til et tema som skulle være utgangspunktet for innspilling av sangen ”Dagsens auga sloknar ut”. Sammen ble vi enige om hvilke toner vi i temaet ville begrense oss til og hvilket forløp temaet kunne ha. Vi valgte å la Frøydis aleine spille inn et helt ferdig strekk først, bestående av avtalt tema med improvisasjoner. Frasene formet jeg etter det jeg oppfattet som naturlige fraser i Frøydis sitt spill. Som motvekt til at jeg gjennom hele Blåsangutviklingen har forsøkt å synge i et dypere leie enn det jeg vanligvis gjør, valgte jeg å legge denne salmen lyst i leie. Den ligger i et slags bristepunkt i mitt øvre register.
4. ”OP PÅ DI FJELLA”: I arrangementet på sangen ”Op på di fjella” hadde vi en opprinnelig og utprøvet ide med å bruke et brasiliansk tema som utgangspunkt for improvisasjon. Etter hvert som vi arbeidet med sangen i studio, fant vi en annen løsning bestående i at jeg som en introduksjon startet med å synge improviserte fraser og at Frøydis igjen la seg på disse frasene. Vi forsøkte oss på flere tagninger i korte og lange varianter, men landet på denne enkle og forholdsvis korte versjonen.
5. Jeg la korstemmer under solopartiene på sangen ”Vikingskog”.
6. På sangen ”Gamle Guro” valgte vi å spille inn springarrytmen i et ekstra tydelig lag. Dette ble lagt til det jeg ved forrige innspillingsbolk spilte ved å klappe meg på låret samtidig som jeg sang inn. Denne gangen benyttet jeg en tom stortrommekoffert som underlag for trommingen.
7. På sangen ”I mine kåte ungdomsdagar” valgte vi å legge en vokalstemme på slåttetrallinga i midtdelene. Dette gjorde vi for å løfte og understreke mellomspillene og forskjellen mellom de to melodiene i arrangementet.
8. ”SVEIN TRONDSØN”: Denne sangen har jeg analysert og studert i denne oppgaven, og jeg med meg et enkelt bluesaktig tema med influenser av joik i som jeg hadde øvd på og arbeidet meg fram til da jeg analyserte denne sangen. Vi valgte å synge sangen inn i tre deler, slik at jeg kunne fokusere på komp, melodi og improvisasjon hver for seg. Først la jeg et kompbasert basstema som underlag under hele sangen. Deretter sang jeg inn to vers og til slutt la fløyta seg på de

temaene jeg hadde skissert. Frøydis hadde laget et slatteinspirert fløytetema ut fra basstemaet mitt, og vi la det inn som en intro, et mellomspill og en outtro. Vi valgte å legge på en vokal 2. stemme på siste del av det andre verset. Håndklapping ble lagt på som siste element i arrangementet.

Plata er nå ferdig mikset og vi venter på avklaring av platekontrakt. Målet er å ha plateslipp i august 2015. I de siste to disse årene har duoen spilt en rekke konserter og vært aktive på utøversiden.

5 Diskusjoner og konklusjoner

Hensikten med denne oppgaven var å foreta en stilistisk analyse av Margit Tveitens og Kari Dales sangmåte og interpretasjon. Jeg ønsket å finne ut hvilke erfaringer jeg kunne gjøre i en analyseprosess av voksrullopptak etter disse to kildene, og hvordan jeg kunne benytte meg av disse erfaringene i den musikalske utviklingen av prosjektet Blåsang? (duo med Frøydis Grorud)

5.1 På hvilken måte gjorde jeg meg nytte av mitt arbeid med voksrullopptakene og hva tok jeg med meg i Blåsangprosjektet?

Først og fremst vil jeg her trekke fram min erfaring med egen holdning, innstilling og bevissthet rundt en kontekst i arbeidet med denne masteroppgaven. Dette gjelder den skriftlige biten så vel som arbeidet med analysene og plateinnspillinga. Målbevisstheten rundt prosjektet sammen med det konkrete materialet å ta tak i, ga arbeidsprosessen en dimensjon jeg fant verdifull.

Måten å jobbe på var matnyttig og interessant på så mange vis fordi jeg via voksrullopptakene stadig fikk ny bevissthet og nye ideer til elementer jeg videre kunne forske på i min daglig øving og i mine musikalske prosjekter.

Som nevnt i min innledning oppfatter jeg folkemusikken som en bæresøyle i mitt musiserende liv og i min musikalske identitet. Arbeidet med denne oppgaven bekreftet og stadfestet de tankene jeg har rundt dette. Det sto klart for meg at materialet som danner grunnlaget for å skrive og utføre masteroppgaven var noe jeg virkelig hadde bruk for å lære i det jeg ønsker av egen utvikling. Det er lenge siden jeg har hatt mulighet til å søke og reflektere over nye impulser på en slik måte i min arbeidshverdag. Dette er et lite skritt i en tilnærming til noe jeg gjerne vil jobbe videre med og bære med meg inn i nye utfordringer. Repertoaret og interpretasjonen i opptak og via analyser, gir meg andre

momenter i oversikt over historie, form, strukturer, idealer, gjennomføring og sangstil enn det jeg hadde før jeg startet på denne oppgaven.

Mitt forhold til å lære seg folkemusikk knyttet til opptak har vært i endring. Jeg forstår at jeg ved å jobbe så detaljert med en sang over lang tid kontinuerlig ser og oppdager nye lag i folkemusikken. Jeg har tidligere arbeidet detaljert med materiale og repertoar fra eldre opptak, men jeg har ikke jevnlig repetert og lyttet til musikken over så lange strekk i tid. Denne arbeidsmåten ga meg nye tanker om hvordan jeg som utøver kan forholde meg til et materiale. Samtidig som jeg har lært mye nytt i detaljert analytisk gransking, har jeg også nok en gang tydeliggjort respekten og ydmykheten jeg har overfor dette stoffet og overfor de to kildenes interpretasjon. Dette gir meg inspirasjon, men det kan også gjøre meg usikker på om jeg klarer å forvalte og videreformidle stoffet på en måte som tjener denne musikken og de som skal høre på.

Klang:

Masteroppgavearbeidet har lært meg mye om klang og valører i stemmebruk. Margit Tveitens reinskårne og direkte måte å synge på har satt sine spor hos meg. Opptakene viste meg fram til en lydforming og en framføringsmåte som låter annerledes enn mange opptak av kvedarar jeg før har jobbet og fordypet meg i.

Jeg kom nå lenger tilbake i tid enn det materialet jeg tidligere har jobbet mest med er fra, og innføringen av lyden fra denne tiden har vært sentral i utviklingsprosessen. Det var disse klangbildene som kanskje sto fram som tydeligst da vi skulle øve og skape klanger sammen i Blåsang. Jeg vet at jeg i min måte å arbeide på gjerne velger meg kilder og tradisjonsbærere som jeg med mitt stemmemateriale vet jeg kan klare nærme meg med hensyn til klang, klangfarger og stemmevalør. Det vil si at jeg ofte identifiserer meg stemmemessig med det opptaket jeg forholder meg til og til en viss grad kan basere mine kildevalg ut fra hvilke lyder jeg tror jeg kan klare å gjenskape. Når jeg i denne oppgaven har jobbet med Margit Tveiten som kilde, har jeg hatt oppmerksomheten rettet mot akkurat dette elementet. Margit Tveitens klang, leie og lydforming ligger langt fra det jeg oppfatter at jeg med min stemme kan klare å forme. Derfor har jeg i den praktiske delen av oppgaven hatt et fokus på hvordan jeg på best mulig måte kan gi hennes dâm og hennes lyder gjenklang med min egen stemme. Dette har gitt seg utslag i ulike klangmessige forsøk i livesetting og under plateinnspillinga. Når jeg nå hører på det jeg har sunget inn etter Margit Tveiten, hører jeg at jeg tilstreber meg hennes klang ved også å være slappere

i muskulaturen rundt leppene og i kjevepartiet. Ved å forsøke og slappe av i ansiktsmusklene, hører jeg at klangen kan låte mindre spiss enn den klangen jeg ofte synger med. Dette gikk opp for meg da jeg lyttet til hva jeg hadde gjort i studio.

Jeg kan si at jeg har hatt en bevissthet rundt tilnærming både til Margit Tveitens mørke og direkte sangstil og til Kari Dales porøse og fleksible interpretasjoner. Jeg håper at resultatet av denne jobbinga til en viss grad synes å høre både på plate og i en livespillingskontekst. Mest på grunnlag av valg av toneleier, men også i klangfargene og i klangautoriteten som blir benyttet. Dette er i alle fall et aspekt jeg vil forsøke å få en bredere forståelse av framover.

Jeg har en oppfatning av at min egen stemme er lys og at den har en lys klang. Når jeg da skal velge meg et toneleie, blir det da ofte å bevege seg oppover i høyt register. En av utfordringene jeg kunne ta tak i gjennom å dra arbeidet med voksrullene inn i praktisk musisering, handler om akkurat denne bevisstheten rundt klang. Under innspillinga sammen med Frøydis valgte jeg så og si konsekvent å legge sangene litt lavere i leie enn det jeg ellers ville være komfortabel med. Dette ga meg nye måter å ”gi tyngde til” fraser og betoningar på. På en måte synes jeg også at ornamentene jeg brukte i mine tolkninger fikk en ny måte å bli synlige på. Det var i mørkere leie lettere å ha et konkret fokus på at ornamentene tok og fikk en annen plass i sangen enn om jeg sang dem i lysere leie. Et eksempel på dette er innspillingene av ”Eg gjekk meg ut ein aftenstund” og ”Herr Ola”.

Når vi skulle forske på akkurat dette i en konsertsituasjon, opplevde jeg at jeg raskere blei sliten og hes av å syngje i et så lavt leie som jeg på noen av sangene valgte meg. Det ble derfor til at vi la de mørkeste sangene først i konsertprogrammet. Dette fordi jeg har det med å ”syngje meg oppover” etter hvert som konserten skrider fram. Når jeg blir sliten, oppleves det som om bunnen i stemmematerialet forsvinner og at det over tid fysisk er ubehagelig i muskulaturen rundt strupehodet. Redningen blir da å bevege seg litt opp i leie igjen. Frøydis er klar over situasjonen og er fleksibel og oppmerksom på dette under konsertene våre. I denne situasjonen syntes jeg det var vanskeligere å videreformidle stemningene jeg gjerne ville skape sett ut fra Dales og Tveitens måte å tolke sangene på. Jeg vil gjerne tenke dem inn i nye rammer og inn i sammensetninger der jeg kan fokusere på dem i et lysere leie uten at det skal gå ut over en dåm i en praktisk tilpasning.

Ornamentikk:

Voksrullopptakene er rike på ornamentar og på detaljer i toneforløp. Jeg har gjort et forsøk på å i analysene skrive litt om hva jeg oppfatter som toner i melodi, hva jeg oppfatter som

gjennomgangstoner og triller og hva som kan være signifikante eller frekvente ornamenter. For min del har akkurat denne biten av voksrullarbeidet vært spesielt lærerik. Jeg mener at jeg gjennom studier og imitasjon av sangene har oppnådd å få et lite innblikk i en annen måte å bruke ornamentering på enn hva jeg før har vært klar over. Trillene og tonene er tilstede i interpretasjonen på et annet sett enn hvordan jeg før har tenkt. Kildene synger ornamentet raskere enn det jeg her erfart fra før og dette gjør at de ikke trer like tydelig fram som det jeg før har definert ornamenter til å gjøre. Ornamentene er like detaljerte, men ikke så utbroderte i tonelandskapet som det jeg før har oppfattet. Det vil si at jeg oppfatter dem som like tilstedeværende i melodien, men at fokuset ikke er på selve trilla. Fokuset er på tonene før og etter ornamentet og på det frasparket denne måten å synge trillen på gir med hensyn til et rytmisk aspekt. Ornamentet spiller en stor rolle i framdrift og rytmiske betoninger. Dette aspektet har vært en tankevekker i forhold til de vanene jeg har tillagt meg når jeg behandler ornamentikk. Jeg har tidligere brukt ornamentene som et slags utbrodering av tonene i større grad enn å tenke på det rytmiske aspektet ved dem. Et eksempel her er arbeidet med visa ”Herr Peder”. Her finner jeg at ornamentene har en annen rolle enn det jeg hadde tenkt at jeg skulle finne. I stedet for å utsmykke og utbrodere, opplever jeg at trillen har et sterkt moment av rytmikk som gir framdrift og snart til melodien videre. Trillen fungerer på en måte som ”et springbrett” for tonen f# som slutt-tone og ending i frasen. Trillen består av de to tonene g# og h. Om jeg ikke hadde stoppet nøye opp ved trillen, hadde jeg kanskje trodd at tonen a også skulle være med i denne typen trille, noe den da altså ikke er. Ved at den kun består av to toner, blir også bevegelsen raskere, den tar mindre plass og får et fokus som rettes mot tonen som kommer i etterkant.

Da jeg sto i startgropa som nylig innvidd folkemusikkinteressert, prøvde jeg meg fram med å bruke små triller og tonesammensetninger jeg syntes å høre hos de kildene jeg lyttet til. Under mine første studieår på Rauland ble jeg først bevisst på hvordan jeg kunne arbeide for å oppnå et ornamentrepertoar, for hvordan jeg kunne jobbe for å oppnå progresjon i innlæring av ornamentikk og for hvordan jeg kunne benytte meg av ornamentene i mine egne tolkninger. Tankene rundt egen bruk av ornamentikk har variert. Inspirasjon fra og lytting til ulike kilder opp igjennom åra, har hele veien gitt meg stadig påfyll til hvordan jeg kunne bruke ornamentene i egne tolkninger og arrangementer. I noen perioder har jeg benyttet meg av mer ornamentikk enn i andre. Jeg tror det er naturlig at inspirasjon og påvirkning i forhold til utsmykning av musikken varierer i takt med inspirasjon og faser i musikalsk utvikling. I arbeidet med voksrulloptakene ble mine oppfatninger om ornamentenes plass, bevegelser og rolle i musikken endret. Jeg synes ikke

at jeg til fulle klarte å videreformidle i praksis det jeg har erfart i teorien når det gjelder ornamenter. Dette er noe jeg gjerne vil arbeide videre med i tiden fremover.

Det er mange grunner til at jeg finner videreformidling av voksrulloptakene utfordrende. Forskjellen i kulturuttrykk mellom de to damene jeg har brukt som kilder i oppgaven og meg selv er tankevekkende og interessant. Tveiten og Dale levde begge to i et miljø som besto av få mennesker og et begrenset geografisk område å motta impulser i og fra.

Musikken hadde en bruksmusikalsk funksjon. Som utøver i 2015 har jeg i løpet livet hatt en voldsom tilgang til musikk med svært ulike røtter. Jeg har hørt og sunget gospel, jazz, pop, rock og viser og jeg har lyttet til musikk fra alle kanter av verden. Musikken er et yrke og et levebrød og har i mitt liv en funksjon som på mange måter er annerledes enn det jeg tror den var for mine kilder. Formidling av musikk vil være stadig refleksiv og dermed i endring på basis av ny kunnskap og stadig revisjon.

Sangstil:

Arbeidsmåten og metodene jeg benyttet under analysearbeidet har slik jeg ser det vært brukbare og på flere måter hensiktsmessige. Måten å arbeide med analysene på, har gitt mye av det jeg selv syntes jeg trengte for å gjøre et dypdykk og for å bevege meg videre i en læringsprosess. Samtidig ser jeg flere elementer som kunne vært løst på andre måter, noe som kunne vært tilføyd og noe som kunne vært trukket ifra og som jeg helt sikkert kommer til å endre på ved videre analysering av voksrulloptak. Dette gjelder spesielt i forhold til rytmisk gjengivelse i frasering og i fremdrift. I mitt videre arbeid med disse sangene, vil jeg nok også oppleve å stadig høre nye ting, at jeg endrer oppfatning av toner, rytmer og strukturer og at materialet lever videre med andre detaljer enn dem jeg oppfattet da oppgaven ble skrevet. Jeg opplever at sangene jeg videreformidler og jobber med har endret etter hvert som arbeidsprosessen har trådt fram. Dette gjelder i strukturer så vel som i rytme, melodi og tekst. Sangene jeg har analysert i denne oppgaven klinger annerledes for meg nå enn det de gjorde helt i starten, under analysearbeidet, gjennom den skriftlige biten og ikke minst i det praktiskmusikalske samarbeidet i Blåsang.

I etterkant av transkriberingsarbeidet skjønner jeg at jeg har brukt mye energi på selve noteringen og på å få plassert sangene inn i et system jeg håpet ville fungere. Kanskje

skulle jeg hatt sterkere fokus på fraser og frasering, funksjon og framdrift i stedet for på notenavn og figurer? Kanskje også bytte om på rekkefølge i arbeidsmetoder og progresjon?

Artikler som blant annet Tellef Kviftes artikkel ”Fleksibelt metrum – noen refleksjoner med utgangspunkt i norsk folkemusikk” har gitt meg nye tanker om hva jeg kan basere en analyse på. Selv om jeg kjente til deler av denne teorien før jeg startet analysearbeidet, hadde jeg behov for å gjøre et forsøk som innebar å ta i bruk en del av min tidligere erfaring med jobb av analyse.

Det slo meg også at Frøydis Grorud og jeg opp igjennom årene har laget oss et sound eller en måte å spille sammen på som for oss har blitt ”vår lyd”. Nært samarbeid over tid og på tvers av sjangre har gitt oss en trygghet i hverandres musisering, improvisering og lydforming. Et langvarig samarbeid i forkant av masterprosjektet kan også gi oss utfordringer med tanke på å utvikle oss i nye retninger og å brette opp noen av de rammene vi bevisst eller ubevisst har opparbeidet i samarbeidet. Jeg synes nye innsiktene og kunnskapene masterstudiet har gitt oss har vært til stor inspirasjon i vårt samarbeid.

Da jeg fikk lyttemiksene tilbake fra Hallibakken for andre gang, slo det meg at musikken vi har laget for en stor del er stemningsbeskrivelser som i musikk laget til bruk i film. Kanskje kan filmmusikk være en utvikling av prosjektet vårt?

5.2 Relasjon mellom analyserte sanger og sanger som er spilt inn

Gjennom arbeid med voksrullopptakene var min intensjon å forske på hva slags nye tanker, hvilke nye impulser og hvilke kunnskaper jeg tilegnet meg ved å dykke dypt inn i repertoar og sangstil hos to ulike kilder. Læringen og innfallsvinklene dette arbeidet ga meg, ville jeg ta med meg videre inn i musikken vi arbeidet med i Blåsang.

Relasjonen mellom analyserte sanger og de sangene vi har jobbet med i Blåsangssamarbeidet er derfor basert på mine nye kunnskaper og en annen oppmerksomhet på klang og ornamentikk enn det jeg har hatt før. Måten kildene behandler sin musikk på har vært viktig å avspeile i melodiene og arrangementene vi har laget i duoen.

Målet mitt har vært å implementere den kunnskapen jeg har oppnådd via arbeid med analyse av voksrullopptak i de sangene vi valgte å arbeide med i duoen Blåsang. Repertoaret på innspillingene våre er derfor ikke knyttet direkte til visene og versa fra voksrullene. Linken mellom arbeidet med voksrullopptakene og de innspilte Blåsangene ligger i bevissthet i arbeid rundt elementer som handler om stemmevalør, ornamentenes rolle, sangstil, stemmebruk og dâm.

Tolkninger av to av sangene fra voksrullopptakene kom med på plata. Dette gjelder ”Eg gjekk meg ut” og ”Svein Trondson”.

6 Vedlegg.

Liste over sanger vedlagt på cd 1:

Jeg har valgt å legge ved 5 av sangene vi gjorde i innspillingsrundene. Utvalget er gjort på grunnlag av at to av sangene er tolkninger fra voksrullopptakene og at de andre sangene gir et bilde på hva Blåsang har arbeidet med dette året.

”Sjung hjerte, sjung en aftensang”

”Gamle Guro”

”Eg gjekk meg ut ein aftenstund”

”Svein Trondson”

”Dagsens auga sloknar ut”

Liste over vedlagte sanger fra voksrullopptak på cd nummer 2:

”Eg gjekk meg ut ein aftenstund” - Kari Dale

”Svein Trondson” – Margit Tveiten

”Alle mennar hadde nasar” – Kari Dale

”Herr Peder” - Margit Tveiten

”Myllarvisa” – Margit Tveiten

”Torstein Langbein” – Margit Tveiten

”Gukveld, du gjenta mi” – Kari Dale

”Agneta og havmannen” – Margit Tveiten

”Hei bro selli” – Margit Tveiten.

7. Bibliografi

Ahlbäck, S (1995): *Tonspråket i den äldre svenska folkmusiken*. Stockholm, Not ock bok.

Aksdal, B og Nyhus, S (red) (1993): *Fanitullen – innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo, Universitetsforlaget.

Anderdal, A (2014): ”*Denna raringen der, ja!*” Masteroppgåve fra HiT

Andersen, Solberg L (2014): *Begrensningens kunst*. Masteroppgave fra HiT

Askjem, T, Bonnevie, T, Borchgrevink, H, Buen Garnås, A og Huvestad, S (1984): *Ei vise vil eg kveda*. Oslo, Grøndahl og Søn forlag AS.

Bastian, P (2004): *Ind i musikken*. København, Gyldendal forlag.

Bamberger, J og Schön, D (1983), Bateson, G (1972), Benjamin, W (1999), Feyerabend, P (1999), Jahandarie, K (1999), Kvifte, K (2008), Leach, E (1976), Rolf, B (2012), Rolf, B (1991), Schön, D (1991), Dreyfus, S.E og Dreyfus H.L (1980): *Mastergradsstudiet i tradisjonskunst Emne 2. Vitenskap og prosjektutvikling*. Høgskulen i Telemark, fakultet EFL.

Bastian, P (2004): *Ind i musikken*. København, Gyldendal forlag.

Berg, K. Bråten og Jansen, L (1991): *Svein Hovden – kvedar og sogemann*. Bykle kommune, Bykle.

Blom, J.P (1969), Hylland Eriksen, T (2010), Evans-Pritchard, D (1987), Feld, S (2000), Frith, S (1996), Glassie, H (1995), Hobsbawn, E (1992), Kahn, M (1996), Rorgemoen, M (2006), Storey, J (2003): *Mastergradsstudiet i tradisjonskunst Emne 1. Tradisjon, kultur og identitet*. Høgskulen i Telemark, fakultet EFL.

Bø, O (1972): *Rikard Berge som tradisjonsamlar og granskar* . Oslo, Universitetsforlaget.

Edén, M, Pérez, M, Simonson. J (2012): *På gränsen – improvisation ock komposition utifrån folkmusikalisk praxis*. Sluttrapport KU/PKU-prosjekt

Ekgren, J Pattison (2011): *The two-pulse dipod in Norwegian stev, when sung*. The phenomen of singing, festival 500, volume 8

- Ekgren, J Pattison, Groven Myhren, D (1983): *Aslak Brekke og visune hans*. Norsk folkeminnelags skrifter 126. Oslo, Aschehoug.
- Espeland, V (1997): *Allmennsong*. Norsk Visearkiv, notat til Norsk viseforum 1997
- Espeland, V (1999): *Syng du i dusjen?* Norsk Visearkiv, artikkel trykt i Nytt fra Norsk Musikkksamling, nr. 1.
- Frøholm, B.P (2006): *Ein klangtaksonomi for hardingfela*. Masteroppgave Rauland, HiT
- Granlien, C (2005): *Formidling av vokal folkemusikk*. Masteroppgave fra HiT.
- Greni, L (1960): *Bånsuller i Setesdal: om bruk av tradisjonelle melodiformler*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Hansen, Ressem og Åkesson (2009): *Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentakelse og variasjon*. Oslo, Novus forlag.
- Hylland Eriksen T. (2002) : *Små steder, store spørsmål*. 3.rd edition, London, Pluto Press.
- Jonsson, Bengt. R og Solberg, Olav (2011): ”*Vil du meg lyde – om balladsongare i Telemark på 1800-tallet*.” Oslo, Novus forlag.
- Kleppe, M (2013): *Bassgriotisme*. Doktoravhandling, NTNU.
- Knudsen, R (2014): *Å lære på øret – om muntlig tradering i folkemusikk og i andre sjangre*. Artikkel publisert på ballade.no og i Musikk og tradisjon 2013
- Kristoffersen, E. (2013): *Institusjonaliseringen av folkeminnene – Norsk Folkeminnegransking og Desentraliseringstiden*. Masteroppgave UiO.
- Kvifte, T. (2005): *Fleksibelt metrum – noen refleksjoner med utgangspunkt i norsk vokal folkemusikk*. Artikkel på Teora, Høgskulen i Telemark.
- Kvifte, T. (1985): *Hva forteller notene – artikkel i Arne Bjørndals Hundreårsminne*. (pp.92 – 102). In.B. Alver(Ed) Bergen, Forlaget Folkekultur.
- Kvifte, T. (2000): *Musikkteori for folkemusikk – en innføring*. Oslo, Norsk Musikkforlag.
- Kvifte, T (2006): *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåtter – og paradigmer i folkemusikkforskningen*. UiO

- Kvifte, T (2013): *Improvisasjon i folkemusikken – tradisjon, nyskapning eller påvirkning?* Artikkel fra ”Musikk og tradisjon”.
- Lien, Herdis (2001): *Kveding eller song?* Masteroppgåve frå HiT.
- Lien, I (2014): ”*Eg til Amerika i vår lyt driva*”. Masteroppgåve frå HiT
- Lystrup, G (1976): *Britas visur – folkeviser etter Brita Bratland*. Det norske samlaget
- Lønnestad, K, (2012) : *Telemarksviser*. Bø i Telemark, Folkemusikkarkivet i Telemark.
- Lønnestad, K (1996): *Kvedaren Kari Dale – ein studie av ein tradisjonell songstil*. Grunnfagsoppgave UiO.
- Maurseth, B (2014): *Å vera ingenting – samtalar med spelemannen Knut Hamre*. Oslo, Samlaget.
- Moberg, E (2013): *År verkligheten bredare? Om sångstil i dagens folkemusik*. Masteroppgåve frå HiT.
- Mørk, Å (2014): *Fra Steinkjerpositiv til elektronisk lirekasse – Masteroppgave* frå HiT.
- Omholt, PÅ (2008): *På jakt etter folkemusikken*. Artikkel publisert i NFL sitt skrift 22.
- Rosenberg, Susanne (2009): *Variation – ett sätt att tenka. Om några sångares variation ock analysmetoder för att undersöka denna*. Artikkel fra forskarnettverk for vokal folkemusikk, Stockholm
- Nagell, Sarah Catherine (2012): *Gjendines bådnlát – analysis and interpretation from a performers perspective*. Masteroppgave HiT
- Rosenberg, Susanne (2009): *Sångstil - varför då?* Artikkel fra Susanne Rosenbergs hjemmeside.
- Salander, Fredrik (2014): *En införning i aktionsforskning*. Artikkel UiA.
- Schei, Bergesen T (2007): *Vokal identitet – en diskursteoretisk analyse av profesjonelle sangeres identitetsdannelse*. Doktorgradsavhandling UiB.
- Schøn, D (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Basic books.
- Strandbu, Å (2007): *Intervjuer, refleksivitet og senmoderne identiteter*. Artikkel i Sosiologi i dag 37, 53-70.

Sudgarden, K (1991). *Mellom fjelli blå*. Eget forlag.

Westman, J (1989): ”*Melodi – Klang – Intonasjon. En tonalitetsteoretisk studie med utgangspunkt i äldre skandinaviska låtar spelade på hardingfela eller fiol.*”
Hovedfagsoppgave, Griegakademiet UiB.

CD:

Diverse artister. 1995. ”*Folkemusikk frå Oppland*”. Grappa musikkforlag og NRK2.

Linker:

http://no.wikipedia.org/wiki/Rikard_Berge