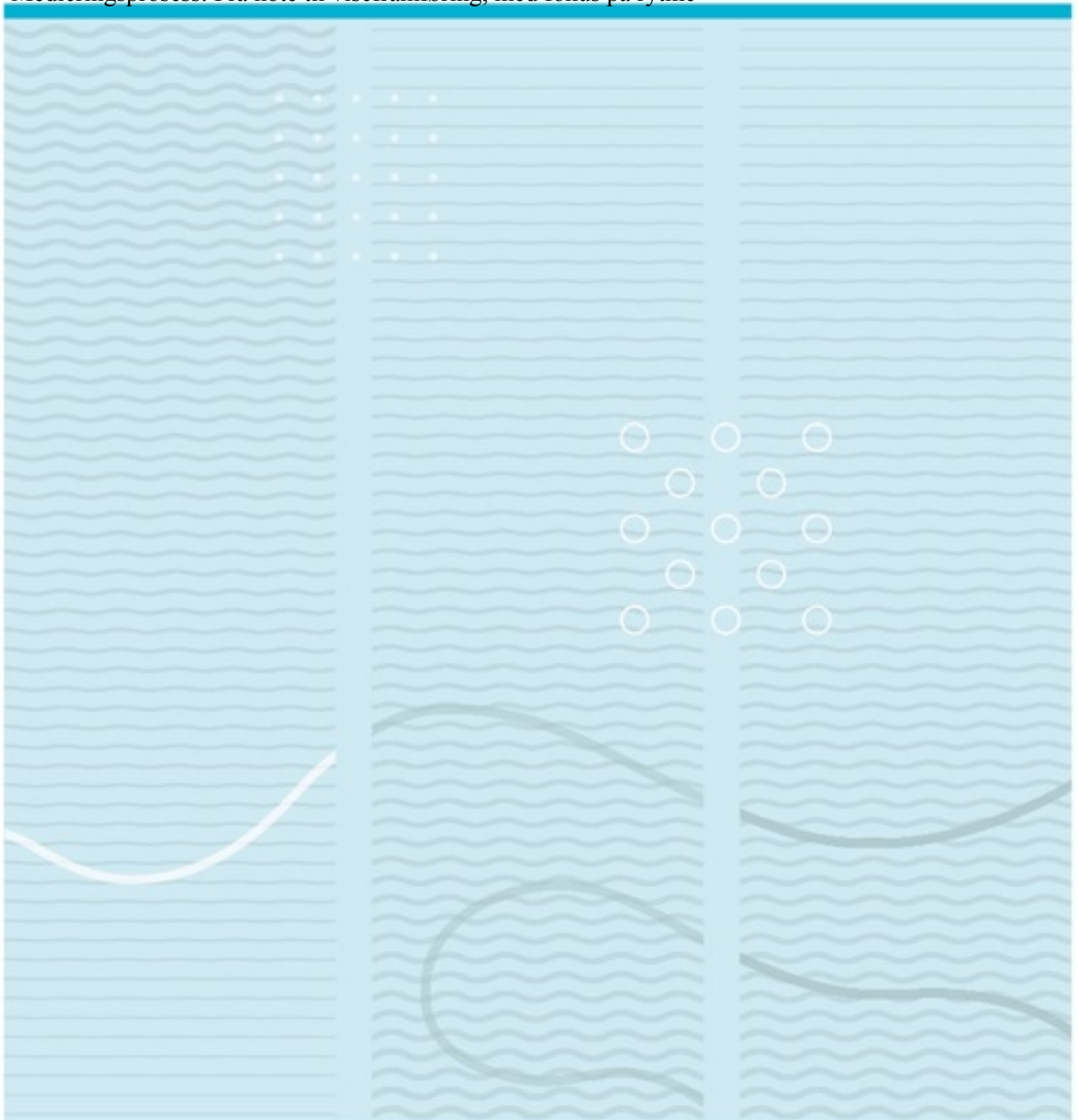


Karolina Westling

# En vise jeg nu synge vil

Medieringsprosess: Fra note til viseframføring, med fokus på rytme



Universitetet i Sørøst-Norge  
Fakultet for humaniora idretts- og utdanningsvitenskap  
Institutt for Tradisjonskunst og folkemusikk

Postboks 235  
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2020 Karolina Westling

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

## Sammendrag

Oppgaven handler om hvordan jeg har prøvd ut noen ulike metoder for å analysere hva sangere gjør i opptak for så å bruke mine funn i egen medieringsprosess (mediering = å lære seg en vise fra ett opptak eller en notenedtegnning) knyttet til å lære meg noen utvalgte viser fra Ludvig Mathias Lindemans notesamling fra Vestfold. Jeg har valgt å fokusere på rytmen i visene, siden jeg har funnet ut at det er det rytmiske jeg synes er mest utfordrende når jeg skal lære meg en folkevise fra noter. Jeg reflekterer også over hva som blir utelatt i en notenedtegnning og hva jeg som utøver må legge til for at visen skal gjenkjennes som en folkevise når den framføres på nytt.

Oppgaven har et utøvende fokus med egen kunstnerlig utvikling som mål.

## **Abstract**

This thesis discusses how I have applied some methods of analysis on songs appearing in the folk music-archives, and how I have used the results in a mediation-process connected to learning folksongs from Ludvig Mathias Lindemans notations of folksongs from the county of Vestfold, Norway. My focus lies on the rhythms since that is what I find most challenging when learning a folksong from a notation.

I also discuss what's missing in a notation; what I would have to do with my interpretation of the song in order for it to be recognized as a Norwegian folksong by an audience familiar with this genre.

My goal with this project was to develop as a folk-singer and to get access to a wider perspective of how to interpret rhythms in a folksong mediated from a notation.

# Innholdsfortegnelse

1. Innledning.....	8
1.1 Egen motivasjon og bakgrunn for oppgaven samt avgrensning. ....	8
1.1.2 Problemstilling.....	12
1.1.3 Målsetting.....	12
1.1.4 Oppgavens plass i forskningsfeltet.....	13
1.1.5 Disposisjonsvisning.....	15
1.2 Teori.....	16
1.2.1 Refleksjon under handling og handlingsbåren kunnskap.....	16
1.2.2 Medieringsprosessen og den hermeneutiske sirkel.....	17
1.2.3 Teori hentet fra fagfeltet skandinavisk folkemusikk.....	18
1.3 Metode.....	26
1.3.1 Kvalitativt intervju og utøverperspektiv.....	27
1.3.2 Analyser av betoningmønster, fraserering & delfraser.....	27
1.3.3 Transkribering.....	28
2. Utøverperspektiv - Intervju av tre utøvere.....	31
2.1 Presentasjon av informantene.....	31
2.1.1 De tre informantenes svar i intervjuet.....	32
2.1.2 Sammenfatning av intervjuene. Utøverperspektiv på mediering.....	38
3. Praktisk arbeid - analyser av opptak & mediering.....	43
3.1 Tre viser som var varianter av tre viser i Lindemans samling fra Vestfold.....	43
3.1.1 Opptak: Det går i takter & Sinclair . Lena Larsson (LL) Bohuslän.....	45
3.1.2 Opptak: En vise jeg nu skrive vil. Margit Finnekåsa (MF) Telemark.....	52
3.1.3 Opptak: Siste bud på Sinai. Petter Dass. Ukjent sanger fra Agder.....	55
3.2 Medieringsprosessen ved hjelp av funn fra opptakene.....	60
3.2.1 Sæladam en jetar.....	62
3.2.2 En vise jeg nu synge vil.....	64
3.2.3 Siste bud på Sinai.....	67
3.2.4 Sammendrag konklusjon etter bearbeiding av tre viser.....	68
3.2.5 Hva har intervjuene tilført medieringsprosessen?.....	70
3.3 Å la teksten styre rytmen ved mediering av en note.....	70
3.3.1 Utprøving: mediering av Svend Vonved hvor teksten styrer rytmen.....	71
4. Drøfting & Konklusjon.....	72

4.1.1 Hva har analysene tilført medieringsprosessen? .....	72
4.1.2 Rytmiske mønstre i framføringspraksisen hos sangerne på opptakene.....	74
4.1.3 Tre kvalitative intervju. ....	75
4.1.4 Veien videre.....	78
Litteraturliste .....	80
Kildehenvisning internet .....	82
Vedlegg 1: noter. Sæladam en jetar & Det går i takter (=Tag blågult band).....	84
Vedlegg 2: noter. En vise jeg nu synge vil .....	86
Vedlegg 3: noter. Sidste bud på Sinai.....	88
Vedlegg 4: Liste over øvrige viser som jeg arbeidet med. ....	90

## Forord

Jeg er oppvokst i en familie som har vært glad i musikk i generasjoner bakover. Selv har jeg bodd i Vestfold siden jeg var 20 år, og har valgt å engasjere meg for å løfte fram den vokale folkemusikken her. På den måten kom jeg over L. M. Lindemans (LMLs) samling fra Vestfold da jeg fikk et hefte med kopier fra samlingen av min kjære sangkollega Elfi Sverdrup. Jeg lærte meg noen av sangene fra samlingen men ble aldri helt fornøyd med mine bearbeidelser av visene. Spesielt utfordrende synes jeg det var å få til en rytmisk sleng i visene og å frigjøre meg fra notebildet.

Derfor valgte jeg å arbeide med dette i denne avhandlingen hvor egen kunstnerlig utvikling var et hovedmål. I tillegg til å følge min egen levendegjøringsprosess med tilhørende refleksjoner. På litt lengre sikt vil jeg løfte fram visene i L. M. Lindemans samling fra Vestfold ved å lære de videre på kurs, bruke de i konsertsammenheng og spille de inn.

Avhandlingen forutsetter at leseren har noe kunnskap om vokal folkemusikk som sjanger. Det er også fordelaktig om leseren kan lese noter og har noe kunnskap om musikkteori.

Der er noen mennesker jeg vil få lov å takke i forbindelse med dette arbeidet.

Takk til mine to viktigste læremestere Maria Røjås og Hanne Kjersti Yndestad.

Takk til Astrid Nora Ressem på Nasjonalbiblioteket for hjelpen med å finne fram til flere strofer på visene i Lindemans samling. Takk til Tone Krohn som har renskrevet noter og Elfi Sverdrup og Vigdis Andersen for mange fine samtaler. Takk til Rikke Christine Roseng som tok språkvasken og takk til familien min som har vært tålmodige og støttende. Tusen takk for mange oppbyggelige samtaler og lån av leiligheten i Rauland til Sissel Klohs! Jeg vil sist men ikke minst også takke mine tålmodige veiledere Ragnhild Furholt og Tellef Kvifte. Dere har gitt meg tydelige og konstruktive tilbakemeldinger hele veien og jeg hadde vært ganske fortapt uten dere!

# 1. Innledning

## 1.1 Egen motivasjon og bakgrunn for oppgaven samt avgrensning.

Jeg er bosatt i et område hvor bevisstheten kring de lokale musikktradisjonene er lav. Vestfold er til store deler en kystregion og ble i likhet med de fleste andre kystregioner i Norge ikke ansett for å være av de mer spennende plassene under 1800-tallets nasjonalromantisk motiverte innsamling av folketoner. (Havåg, 1997, s. 23, 25) Likevel har det ofte skjedd at publikum har kommet til meg i etterkant av en konsert, og begynt å fortelle at de kjente igjen noe av det jeg framførte. Noen har også delt sine egne varianter, eller spurt om jeg har hørt den eller den visen.

Jeg bestemte meg for flere år siden at jeg ville bidra til å løfte fram den vokale folkemusikken i Vestfold og opprettet en facebookgruppe hvor vi deler ulike arrangement som skal finne sted i Vestfold eller kringliggende strøk. Jeg har i samarbeid med Elfi Sverdrup og Stokke bygdetun arrangert noe vi har kalt kvedarsamlinger. Jeg har arrangert kurs, og mottatt støtte for å samle inn viser i Vestfold. Elfi Sverdrup (f. 1958) er utøver av vokal folkemusikk og har tatt for seg den vokale folkemusikken i Vestfold spesielt. Da jeg valgte å ta i bruk viser som finnes nedtegnet på noter og innlemme de i mitt repertoar var det for å kunne lære de videre og kanskje på sikt vil de igjen bli en del av den levende tradisjonen. Jeg har valgt meg ut visene fra Vestfold siden de er lite brukt og lite kjent, både i folkemusikkmiljøet og i Vestfold. Mange utøvere idag går til skriftlige kilder for å hente fram nye viser og gjeninnføre de i den muntlige tradisjonen. Det framkommer i intervjuene jeg gjorde i forbindelse med denne oppgaven, men også i samtaler jeg har hatt med andre utøvere. Bruk av notenedtegninger for å hente nytt repertoar blir blant annet omhandlet av den svenske viseforskeren Ingrid Åkesson:

Under 1900-talet har även utgivna notuppteckningar av visor fått ökad betydning bland sångare framför allt som repertoarkälla och underlag för att lära och lära ut visor och låtar från den egna hemtrakten. Den skriftliga fixeringen av gehörsburna melodier blir då ett led i överföringen och det förekommer att dessa visor och låtar går in i utövares aktiva repertoar och får en ny existens i form av s.k. sekundär gehörstradition (jfr Ramsten 1991) (Åkesson, 2013, s 146-147)



Selv om mitt inntrykk er at det er vanlig blant etablerte utøvere innen skandinavisk vokal folkemusikk å hente fram viser fra notenedtegninger, for å lære de videre på kurs eller ved produksjon av nye plate- og konsertproduksjoner, så virker likevel denne formen for *mediering* (=å lære en vise fra note eller opptak) lite dokumentert i faglitteraturen. Jeg var nysgjerrig på hvordan andre utøvere hadde relatert til notenedtegningene, hvordan de gikk fram for å innstudere stoffet og hvilke tanker de eventuelt gjorde seg om måten visene er nedtegnet på. Jeg tenkte at her kunne det ligge mye skjult kunnskap som kunne bli til nytte og glede for meg i min egen medieringsprosess, men også for andre utøvere som jobber med mediering av viser fra notenedtegninger. Folkemusikkforskeren Astrid Nora Ressem berører temaet i sin artikkel '*Ballademelodiene - Fra arkiv til liv*' (Ressem, 2004). Artikkelen, som er basert på et foredrag, er skrevet med et utsideperspektiv på mediering. Jeg ville prøve å bidra med et innsideperspektiv hentet fra egen medieringsprosess og ved intervju av andre utøvere om deres erfaringer.

Jeg synes at det å lære meg viser fra noter både er en glede og en stor utfordring. Det gledelige ved det er frihetsfølelsen. Siden ingen som lever i min samtid har hørt disse variantene bli framført (visene ble nedtegnet i 1868 & 1869) er det heller ingen som sitter med fasit på hvordan dette skal gjøres. Derfor opplever jeg å ha frie tøyler til å sette mitt personlige preg på dem. På den andre siden hadde jeg oppdaget at det var vanskeligere for meg å få til rytmen i visene. Jeg opplevde at jeg lett ble sittende fast i en rigid form som jeg ikke klarte å variere i noen særlig grad, til forskjell fra visene jeg hadde lært etter levende kilder, hvor variasjon ble enklere. Her dukket det opp en begrensning hos meg som jeg ville gjøre noe med. Ved innlæring av viser fra levende kilder får man mye gratis. Variasjonsmulighetene, rytmen og hvordan teksten blir håndtert og hvor betoningene ligger, alt dette kan overføres noenlunde friksjonsfritt når jeg lærer en vise på *gehør* (læring ved å lytte og herme) Dette er ting som ikke nødvendigvis kommer fram i en notenedtegning, men jeg som utøver må finne ut av dette selv. Jeg opplevde at her kom jeg til kort. Jeg ville finne en måte jeg kunne jobbe på som kunne gjøre min bearbeiding av visene friere og mindre bundet til notene. Mer i samsvar med det rytmiske uttrykket jeg hadde funnet hos flere eldre utøvere. Variasjon har vært et faglig fokusområde i de senere år innen den vokale

folkemusikken. Det viser seg blant annet i utgivelsen av boka med tittelen *'Tradisjonell sang som levende prosess'* (Hansen, Åkesson & Ressem et.al. 2009) Selv er jeg lært opp til å variere uttrykket under framføring, av mine ulike læremestere. Jeg har blant annet lært mye av Maria Røjås (f. 1959, svensk utøver av vokal folkemusikk fra Dalarna) og Hanne Kjersti Yndestad (f. 1951, norsk utøver av vokal folkemusikk fra Vestfold, Telemark og midt-Sverige m.m) Begge var nøye med å påpeke at jeg som utøver hadde frihet til å lage mine egne versjoner av visene jeg fikk lære. Kopiering var *metoden* til å lære visene, siden ble jeg oppfordret til å sette mitt personlige preg på dem. Dette er en side ved den vokale folkemusikken som jeg alltid har likt, det at jeg selv fikk lov til å komme til uttrykk i visesangen. At jeg fikk lov å gjøre visen vakker, fortelle den på min måte, bruke de mulighetene for å uttrykke meg som lå i den vokale folkemusikken, og på den måten bli en medskaper av visen. Dette er en kreativ prosess som foregår under framføring av viser hvor sangeren tar i bruk de ulike uttrykksmidlene hen har plukket opp fra ulike læremestere, og forebilder, å setter de sammen til et eget uttrykk. Noe som fører til at visen er en ny gestaltning av seg selv ved hver framføring, men likevel gjenkjennelig. Det at jeg støtte på egne begrensninger i evnen til å variere rytmen i en vise lært fra en notenedtegning, motiverte meg til å gjøre akkurat denne utfordringen til mitt fokusområde. Ved å analysere noen rytmiske foreteelser i viser jag fant på opptak, håpet jeg på å oppnå en bevisstgjøring som kanskje ville gjøre det enklere for meg å tilegne meg denne måten å bruke rytme på. En medieringsprosess inneholder ulike sider med tilhørende spørsmål som skal tas stilling til. Man skal finne strofer til visene. Lindeman noterte oftest ned kun én strofe sammen med melodien. Å finne flere strofer er tidkrevende arbeid og når man har funnet flere strofer kan det ofte være uhorvelig mange av dem, slik at man må gjøre en utvelgelse utfra mange ulike hensyn. Hvordan kan jeg fortelle denne historien, som opprinnelig har 158 strofer, kanskje bare ved hjelp av 8-12 strofer? Hvilke strofer liker jeg? Hva tror jeg et framtidig publikum eller framtidige kursdeltakere vil like? Her var det mange spørsmål som i seg selv kunne dannet utgangspunkt for videre forskning. Dette er én side ved medieringsprosessen som ikke diskuteres i denne oppgaven, selv om jeg har brukt mye tid på dette, og det er en del av medieringsprosessen som også er verdt å se nærmere på. Andre ting som klang og eventuelle geografiske identitetsmarkører, som

mange kanskje vil synes er relevante i arbeidet med å tilegne seg repertoar, valgte jeg å fokusere lite på. Selv om jeg har møtt mange spørsmål som svensk utøver av norsk folkemusikk. For meg føltes det unaturlig å prøve å forme, eller finne fram til, en vestfoldstil. Jeg hadde jo allerede en sangstil som var en miks av ting jeg hadde lært av mine læremestere og som jeg hadde hørt andre gjøre, og som jeg likte godt og har forsøkt å tilegne meg. Jeg hadde en gehørbasert bakgrunn og jeg hadde for eksempel lært viser av Hanne Kjersti Yndestad, som er fra Vestfold. Hun er en av mine store forbilder og jeg er takknemlig for å ha fått lære meg viser av henne, men jeg ville ikke sagt at hun synger *med en typisk vestfoldstil*. Grunnen til at jeg presenterer mine sanglærere og forbilder er for å understreke at de har samlet, og tilegnet seg, repertoar fra mange ulike kilder, og jeg har et sanguttrykk som er påvirket av dem. Jeg vil belyse det faktum at mitt eget sanguttrykk er påvirket av sangere som har hentet inspirasjon fra sine kilder, og at dette igjen har formet deres sanguttrykk. Poenget er at sanguttrykk og stil ser jeg på som en sammensatt affære som jeg vil hevde ikke særlig enkelt går an å knytte til én bestemt region. Jeg vil altså argumentere for at sangstil formes av individer som lærer av andre individer. Man kan selvfølgelig da spørre hvorfor jeg har valgt akkurat visene fra Vestfold i Lindemans samling og svaret på det er fordi de er lite brukt og siden jeg bor og virker i Vestfold, ville jeg lære de visene siden jeg opplevde at det fantes interesse for dem her.

Jeg hadde i jakt på nytt repertoar brukt en hel del tid på å lete etter, og lytte til, opptak med eldre sangere, både fra mine hjemtrakter Hälsingland, Dalarna, Härjedalen og Bohuslän og sangere fra Telemark, Setesdal, Vestfold med flere steder. Jeg fikk ofte en følelse av at sangerne i disse opptakene tenkte rytme på en annen måte enn meg. Dette fascinerte meg, og det er dette jeg vil undersøke i dette arbeidet. Så rytmisk stil vil bli diskutert, men ikke så mye i forbindelse med geografiske stilmarkører, uten heller som en kilde til utvikling av mitt eget rytmiske uttrykk og min leting etter flere muligheter for rytmisk variasjon.

### **1.1.2 Problemstilling**

Jeg ville styrke min evne til å tolke og bearbeide rytmen i viser som jeg lærer meg fra notenedtegninger. Jeg ville finne ut hvordan jeg kunne bli flinkere til å variere og jobbe med det rytmiske uttrykket i visene. Jeg ville finne ut hva noen utvalgte kilder gjør rytmisk, siden jeg hadde en opplevelse av at de sang rytme med et annet uttrykk enn meg. At de tenkte rytme, og brukte den, på en annen måte. Dette representerer en kvalitet som jeg setter pris på og som jeg gjerne ville forstå og tilegne meg.

På hvilke måter kunne det å gå til kilder som finnes på opptak og analysere hva sangerne gjør rytmisk, hjelpe meg i tolkningen og bearbeidingen (medieringsprosessen) av Lindemans noteskrift?

- 1) Kunne funnene fra analysene gi økt rytmisk handlingsrom? På hvilke måter?
- 2) Fantest det noen mønster knyttet til rytme, som gikk igjen hos flere av sangerne i opptakene?
- 3) Hvilke tanker og erfaringer hadde andre utøvere gjort seg ved arbeid med viser fra L. M. Lindemans notesamling? På hvilke måter kunne det hjelpe meg som utøver å innhente andres erfaringer?

### **1.1.3 Målsetting**

Målet med denne masteravhandlingen var å tilegne meg nytt repertoar i form av viser fra L. M. Lindemans (LMLs) notesamling fra Vestfold. Samtidig ville jeg utvikle og berike mitt eget sanguttrykk med fokus på rytme. På litt lengre sikt vil jeg gjøre opptak av mine bearbeidede versjoner av et utvalg av visene slik at de blir lettere tilgjengelige for andre som kan ha interesse av visene. Jeg ville bruke metoder som kunne hjelpe meg å disiplinere egen lytting ved å ta i bruk ulike analyser. Jeg ville se om jeg på den måten kunne utvikle min egen evne til å variere sangen, og finne fram til flere rytmiske virkemidler, og flere muligheter for tolkninger av notebildet.

Jeg håpet at dette arbeidet ville kunne ha en totrinns effekt på egen utøving. Først i kraft av å utvide spektret av ulike tolkningsmuligheter av notenedtegningene i LMLs

notesamling, men også at arbeidet på sikt ville kunne utvikle mitt rytmiske uttrykk i øvrig utøving.

#### 1.1.4 Oppgavens plass i forskningsfeltet.

Oppgaven hører til i forskningsfeltet vokal folkemusikk - mediering = å hente nytt repertoar fra noter eller opptak. Av tidligere forskning på området finnes blant annet en del artikler skrevet av skandinaviske folkemusikkforskere. Jacqueline Pattison Ekgren og Tellef Kvifte har for eksempel gjort et viktig arbeid i å lete etter måter å forklare og kartlegge hva som skjer rytmisk i sangen til Aslak Brekke. Folkemusikkforskerne Ingrid Åkesson og Astrid Nora Ressem har skrevet om henholdsvis muntlig/skriftlig identitet (Åkesson, 2013) og hvordan man kan hente nytt repertoar i form av ballader fra arkiverte notenedtegninger og opptak (Ressem, 2004) Her skisseres blant annet hva som mangler i en notenedtegnelse i forbindelse med tradisjonell balladesang og også noe om rytme.

Oppgaven føyer seg inn i forskningsområdet som Åkesson omhandler i artikkelen *Muntlig eller skriftlig betonet identitet?* (Umeå, 2013) Hun beskriver hvordan en notenedtegnelse også kan være en form for hverdagslig skriftbruk, sett i en videre kontekst. Hun sier også noe om hvordan sangere i den vokale folkemusikken tar i bruk notemateriale for å utvide sitt repertoar og hvordan en notenedtegnelse kan bære preg av muntlighet. Hilde Sørnæs skrev en hovedfagsoppgave om hvordan tre ulike utøvere hadde jobbet med å tilegne seg repertoar fra noter. I sammendraget kan vi lese følgende:

[...] De musikalske analysene viste varierende grad av avvik fra notenedtegnelsene både når det gjaldt tonalitet, melodikk, puls/rytmikk og ornamentikk. Begrunnelsene informantene brukte for å forklare endringene kan sies å være todelt. På en side finner vi begrunnelser knyttet til tradisjonen. Endringer mot for eksempel såkalt skjev tonalitet eller melodisk variasjon blir tilstrebet fordi de anses å være viktige sider ved et tradisjonelt uttrykk. På en annen side tillegges kunstneriske og estetiske sider ved uttrykket stor verdi. Dessuten er informantene opptatt av å tilrettelegge konsepter for bestemte målgrupper. Vi kan sånn sett si at utøverne er orientert i to retninger: 1) Mot fortiden, representert av forståelsen for tradisjonen, det som knytter uttrykket bakover i tid og skaper historisk kontinuitet. Forståelsen for tradisjonen skapes gjennom summen av mange inntrykk og representerer således det kollektive. 2)

Mot nåtiden, representert ved moderne tankegang gjennom profesjonalisering og idéen om det personlige, kunstneriske uttrykket, samt behovet for å tilfredsstillende moderne rammebetingelser. Dette representerer mer individuelle hensyn.  
(Sørnæs, 2003)

Forskjellen mellom Sørnæs sin oppgave og min er at jeg forsket på egen praksis og har fokusert på rytme. Begge de to punktene på slutten av sitatet fra sammendraget til Sørnæs, favner også min orientering. Det kan forklares på følgende måte: 1) Kildene på opptakene ble analysert = jeg orienterte mot fortiden og 2) analysene ble brukt i medieringsarbeidet og jeg tilføyte min ervervede stilfølelse = jeg orienterte mot nåtiden ved å forme uttrykket i henhold til de forventninger jeg selv, og framtidige mottakere eventuelt, har til framføringspraksis. Som utøver av vokal folkemusikk er det typisk å søke etter svar hos eldre sangkilder, tidligere generasjoners kunnskap og sangstil gis autoritet og er en kilde til inspirasjon når man som utøver skal forme et eget sanguttrykk. (Polanyi, M./ Rolf, B. 1991, s. 129) Ved mediering tenkte jeg det kunne være interessant å se hvordan de to ulike mediene: notenedtegninger og opptak fra folkemusikkarkivene kunne belyse hverandre med tanke på rytmen.

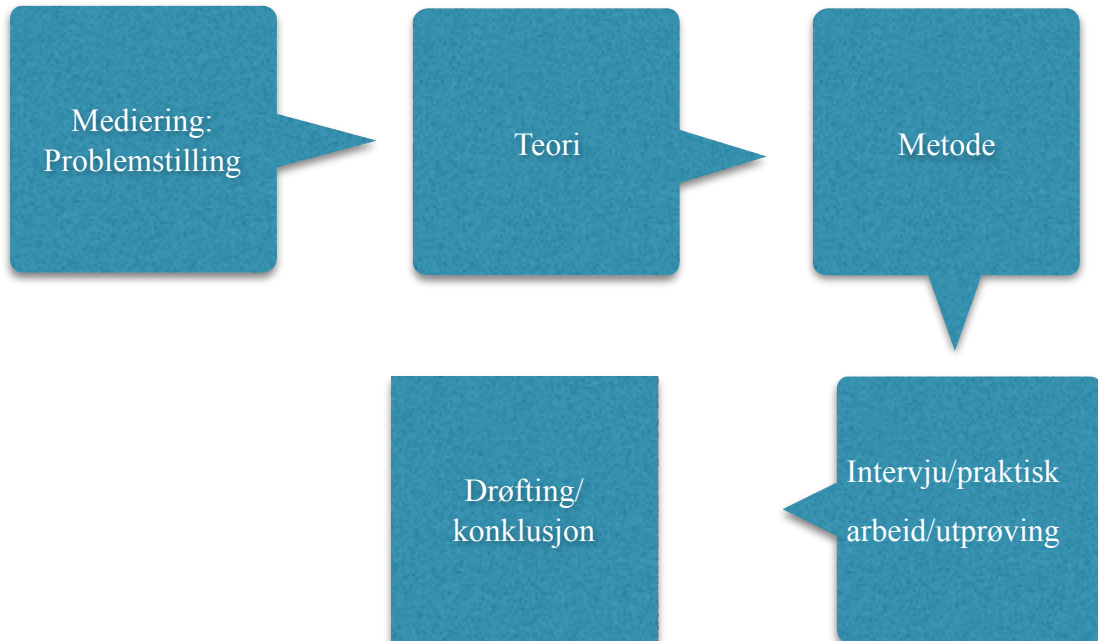
I de artiklene jeg bruker som teoretisk underlag er mediering sett i et perspektiv utenfra. På den måten skildres ikke hele innlæringsprosessen og hvilke valg og problemer utøveren her står ovenfor.

Jeg vil altså underveis i dette arbeidet prøve å formidle en utøvers perspektiv på medieringsprosessen, forsterket ved hjelp av kvalitative intervju av tre andre utøvere som også har arbeidet med Lindemans noter.

### 1.1.5 Disposisjonsvisning

Oppgaven skal belyse mediering. I virkeligheten er dette en mangfasettert og ganske møysommelig prosess, men her vil jeg prøve å gi et mer skjematisk bilde.

Grunnlaget for oppgavens faglige innhold og tilhørighet beskriver jeg i teori og metodekapitlet. Analysemetodene er laget på grunnlag av noen av teoriene jeg lener meg til; derfor kommer teori-kapitlet først. Oppbyggingen av oppgaven kan skjematisk tegnet se slik ut:



## 1.2 Teori

Det teoretiske grunnlaget i oppgaven kan deles inn i tre ulike nivåer. Det første nivået inntar et mer overordnet perspektiv hvor jeg prøver å finne ut hvilke tankeprosesser og refleksjoner som følger med i en medieringsprosess. Her bruker jeg D. A. Schöns teorier om handlingsbåren kunnskap og Reflection in action (Schön, 1995). Hans teorier om «*How professionals think in action*» vil i denne oppgaven kunne leses som: Hvordan tenker erfarne utøvere av vokal folkemusikk under mediering? Hvordan løser de problemer? Hvordan finner de svar på spørsmål som dukker opp? Hvilke refleksjoner gjør utøverne seg kring stoffet de medialiserer? Hvilke viser blir mediert og hvorfor?

Det neste nivået hører inn under hermeneutikken. Medieringsprosessen og tolkingen av LMLs notenedtegninger som tekst kan man si danner en hermeneutisk sirkel. Ellers i oppgaven bruker jeg et utvalg av artikler og bøker skrevet av skandinaviske folkemusikkforskere.

### 1.2.1 Refleksjon under handling og handlingsbåren kunnskap.

Refleksjon under handling har blant annet blitt beskrevet på følgende måter:

- Der er handlinger, erkjennelser og vurderinger som vi vet hvordan vi skal utføre spontant, vi trenger ikke å tenke oss om før vi handler.
- Vi er ofte ubevisste om hvordan vi har lært oss å gjøre dette, vi bare utfører handlingene.
- I noen tilfeller har vi vært oss bevisste den kunnskapen som ligger internalisert i vår følelse for handlingen vi skal utføre. I andre tilfeller, kan vi ha vært helt ubevisste vårt forhold til den. I begge tilfellene er vi ofte ute av stand til å beskrive kunnskapen, som handlingene våre viser at vi innehar. (Schön, D. A. 1995, s. 54)

Schön beskriver også hvordan jazzmusikere utvikler en følelse for musikken de utøver i improvisasjon med andre musikere. Han beskriver hvordan de gjør tilpasninger ved



hjelp av sin ervervede kunnskap om musikalske metrum og musikalske og harmoniske motiver, som alle er enige om, i tillegg til at de har musikalske figurer som de kan levere ved passende øyeblikk under improvisasjonen. (s. 55) Dette kan overføres til hvordan utøvere av vokal folkemusikk synger en vise litt forskjellig fra gang til gang. Hvordan de tar i bruk musikalske elementer som tilhører arsenalet av ulike mulige uttryksmiddel som finnes i den vokale folkemusikken, under formidlingen av visen. Det kan også overføres til den umiddelbare følelsen for hva en utøver velger å gjøre for å forme en framføring av en vise lært fra en notenedtegnelse. Den ervervede stilfølelsen, og kunnskapen om framføringspraksis, tilbyr ulike mulige løsninger på hvordan man skal tolke notebildet.

Her i denne oppgaven var perspektivet utforskning av medieringsprosessen slik den ter seg utfra en utøvers ståsted. Så medieringsprosessen lik ut mellom oss utøvere? Eller gjorde vi dette på forskjellige måter? Kan andre utøvere ha erfaringer og måter å forholde seg til en notenedtegnelse på som skiller seg fra mine? Hvilke problemer møtte vi og hvordan løste vi dem? Teorier om handlingsbåren kunnskap og refleksjon under handling ble interessante i sammenhengen. I kapittel 2-4 vil derfor enkelte refleksjoner som på ulike måter har med rytme å gjøre bli dvelt ved.

### **1.2.2 Medieringsprosessen og den hermeneutiske sirkel.**

Gadamer har ytret at *væren som kan bli forstått er språk* (Lægneid & Skorgen, 2014, s. 9) I denne vide definisjonen kan man se på Lindemans notenedtegnelser som *tekst*, og medieringsprosessen av notene kan sees på som *tolkning av tekst*.

I denne oppgavens medieringsarbeid kan man si at LMLs notenedtegnelser fra Vestfold dannet en tekst som jeg ville tolke, forstå og bearbeide. For å hjelpe meg å tolke og bearbeide teksten har jeg lyttet på opptak og gjort analyser, funnene fra analysene har jeg brukt for å utvikle min egen evne til å arbeide med det rytmiske i notenedtegningene. Dette er en langsom prosess hvor jeg gikk fram og tilbake mellom de ulike delene i prosessen:

teksten (LMLs noter) - lytting på opptak - analyse av opptak - teksten - egen øving og eksperimentering med utprøving av ulike funn fra analysene - teksten - lytting - analyse og så videre.

Dette arbeidet danner en hermeneutisk sirkel, eller kanskje heller en spiral, siden vi har variasjonsmomentet i den folkelige visesangen også å forholde oss til, så er det underforstått at mine bearbeidelser av visene aldri vil bli noen faste størrelser; de blir aldri ferdige. Målet er altså ikke å finne fram til en fast egen form på hver vise, men heller å utvikle min egen evne til å tolke notenedtegnelser og variere visene rytmisk.

### **1.2.3 Teori hentet fra fagfeltet skandinavisk folkemusikk.**

For å belyse empirien i oppgaven og det praktiske arbeidet med analysene av opptak har jeg brukt musikkforskeren Jacqueline P. Ekgrens presentasjon av *trampeteori* (Ekgren, 1981 & 1983) og eksempler på betoningsmønstre samt Tellef Kviftes artikkel om fleksibelt metrum. Iakttagelser og refleksjoner som har oppstått (*reflection in action*) blir belyst ved hjelp av allerede nevnte artikler, samt en rekke artikler forfattet av skandinaviske folkemusikkkforskere. I dette avsnittet gis en kort presentasjon av teori, fra de viktigste artiklene.

#### **Frasering & trampeteori**

Frasering handler om hvordan en sanger velger å synge frasen, den enkelte tekstlinje i strofen, med tanke på spenning/avspenning, framdrift, tekst eller melodidrevet sang. (Gjertsen, 2009 s. 58) Ingrid Gjertsen beskriver hvordan Ragnar Vigdals frasering er orientert mer mot tekstuttale enn melodi, selv om de to henger nøye sammen. Hun beskriver denne måten å synge på som talesang. Er frasering styrt av melodimotivet eller av tekst? En strofe består gjerne av en eller flere fraser. Her er det av og til litt uklart i forskningslitteraturen akkurat hva som menes med en frase. I min oppgave bruker jeg frase om en hel setning av sunget tekst; jeg tar utgangspunkt i teksten, mens noen av artikkelforfatterne i *Tradisjonell sang som levende prosess* ser ut å ta utgangspunkt i musikalske fraser, det vil si at den melodiske frasen bestemmer hvilken tekst som hører inn i frasen.

Da kan altså en setning av sunget tekst deles mellom flere melodiske motiver. Ved å ta utgangspunkt i teksten istedenfor melodiske fraser, ble det tydeligere for meg at det er betoningene, og mønstrene som betoningene danner, som deler opp setningen i mindre deler. På den måten fikk jeg et rytmisk utgangspunkt i undersøkelsen av hvordan teksten håndteres av sangerne i opptakene jeg har analysert. Versemål var nærliggende å tenke på, men ved sang blir versemålet litt annerledes enn ved tale. Det kan se ut som at melodien og betoningsmønstret sammen med teksten gjensidig påvirker hverandre, blant annet ved at meloditonene på de tyngre betonte stavelser holdes ut.

*Trampeteori* går ut på å kartlegge hvor sangeren tramper eller på andre måter markerer betoningene i visen.

«Folkesongarar bankar eller trampar ofte (som regel umedvete) den grunnleggjande rytmen i songane. Eg oppmodar lesaren til å gjera det same for å bli medviten om dei løynde, innebygde strukturane. Desse må ein få tak i om ein vil koma til botnar i stilen» (Ekgren, 1983, s. 18)

Stev er en egen genre innen den vokale folkemusikken. Et stev består av kun én strofe på fire linjer. Man deler stev inn i to ulike grupper: nystev og gammelstev. De har sine egne betoningsmønstre som danner en form, over hvilken teksten synges.

Betoningsmønstret i nystevet består av parvis korte (T1) og lange (T2) betoninger satt sammen på følgende måte: to T1 - T2 per linje (enkelt beskrevet som 4444, altså fire betoning per linje: kort-lang-kort-lang) Gammelstevets betoningsmønster avviker fra nystevets i andre og fjerde linje, hvor det har tre betoning, ofte i form av T1 - T1 - T2. (gammelstevets betoningsmønster blir enkelt beskrevet som 4343: kort-lang-kort-lang, kort kort lang, kort-lang-kort-lang, kort-kort-lang)

Eksempel på første linjen i et nystev med betoningsmønster markert under teksten:

Å Sandvassbylgjun dei rullar høgleg

T1      T2      T1    T2

(Ekgren, 1983, s. 18)

Hun beskriver hvordan de rytmiske kombinasjonene som hører inn under hver betoning varierer i stor grad og at både trykklette og trykktonge stavelser i teksten kan forlenges.

Hun beskriver også hvordan vi i nystev og sanger som er bygd opp over liknende betoningsmønster, finner at ordaksentene faller parvis og at sangeren i de tilfellene pleier å trekke ut tonen, eller roe ned tempoet, i forbindelse med den lange betoningen (T2) . (s.18-19)

Mari Romarheim Haugen arbeider med et forskningsprosjekt hvor hun bruker teknologi som kan illustrere bevegelser til en spellemann og dansere under slåttespell og dans. Hun skriver i innledningen til en artikkel om dette arbeidet, følgende om rytme:

A theoretical starting point for a so called *ecological perspective on perception* is that we obtain knowledge about the world by constantly interacting with it. Hence, the mind must be understood as inseparable from the physical body that interacts with the world (Gibson 1986; Wilson 2002; Clark 2005). Within this theoretical framework, music perception likewise implies an understanding of body motion, and it has been suggested that an experienced rhythm is in fact an imagined motion (Shove & Repp 1995; Lyer 2002). This correspondent between music and body motion seems to be reflected in rhythmical structures in music that derives from oral tradition, and that has an intimate relationship to dance [...] Haugen, M. R. 2014, s. 28

Ekgrens beskrivelser av hvordan sangerne hun hadde studert ofte brukte kroppen for å markere betoner og rytmiske strukturer ved framføring av viser går i hand i hand med Haugens med fleres resonnement. Derfor blir fysisk bevegelse en viktig del av mitt arbeid med analysene, ved hjelp av at jeg enten tramper, knakker med en finger mot bordet eller vugger i takt med sangen.

### **Variasjon som framføringspraksis**

Variasjon i framføringspraksis har vært forsket på hos både svenske og norske sangere. I dette avsnittet beskrives noen eksempler på rytmisk variasjon som ble presentert i en

rekke artikler i antologien *Tradisjonell sang som levende prosess*. (Hansen, Ressem & Åkesson, Novus, 2009)

Variasjon ved oppdeling av stavelser for eksempel ved dobling av vokaler:

‘*E-en vi-se-e*’ eller ved at man synger på tonende konsonant. Variasjon i rytme mellom ulike strofer kan også skje ved at antall stavelser kan variere mellom tilsvarende fraser i strofene. (Rosenberg, 2009 s. 170-171)

Variasjon av tekst, det er handlingen som er visen, ordlyden kan variere. (Hansen, 2009 s. 81) Tekstvariasjon mellom strofene påvirker også rytmen ved at ordene kan ha stumme konsonanter, tonende konsonanter eller vokaler på tilsvarende plasser i frasene; da forlenges gjerne tonene som faller på vokaler og de tonende konsonantene.

(Gjertsen, s. 62) Rosenberg har satt *Variation - ett sätt att tänka?* som tittel på sin artikkel, man kan si at i motsatt ende står verkstankegangen; at en vise er et kunstnerisk verk og at en sanger prøver å gjengi verket helt likt fra gang til gang.

Jeg er lært opp til å forholde meg fritt til visen ved hver framføring, noe som muliggjør nye uttrykk i takt med egen sinnstemning eller hva jeg vil framheve i viseteksten ved framføringstilfellet. Dette er en viktig kvalitet ved framføringspraksisen for meg som utøver og en stor motivasjonsdrivende faktor i arbeidet med denne oppgaven.

### **Transkripsjon, nedskrivertradisjon og fleksibelt metrum.**

Vi har i hovedsak to teknikker for dokumentasjon og innsamling av vokal folkemusikk. Transkripsjon (noteskrift) og opptaksutstyr (lyd/film) Under 1800-tallet var transkripsjon den eneste teknikken man rådde over. Det har skjedd en utvikling i hvordan man løser ulike problemer ved denne formen av dokumentasjon av den vokale folkemusikken. Som for eksempel hvordan man kan markere en tonehøyde som avviker fra vanlig kunstmusikalsk praksis, eller hvordan man kan markere betoning eller andre rytmiske foreteelser som har mye å si for uttrykket. LML reiste rundt i store deler av Norge mellom 1848-1873, og transkriberte viser etter de kildene han møtte. I Vestfold møtte han fire forskjellige kilder og han transkriberte visene herfra mellom 1868-1869.

Det er særlig en par ting ved transkripsjonsteknikkene hans jeg vil trekke fram. Den ene er problemer knyttet til selve transkripsjonene. For eksempel brukte han ikke noen

tegnsetting som markerte betoningene. LML har ikke satt ut noen fast taktart i transkripsjonene av visene jeg har jobbet med, men han har satt ut taktstreker på en slik måte at en taktart antydes. Er det fordi dette var det han faktisk hørte, eller har han ryddet opp det rytmiske i framføringen slik at det skulle passe inn i en taktart? Sandvik nevner at Lindeman selv hevder følgende i sin innberetning fra 1848:

...optegneren må sette til pauser for at forebygge at uregelmæssigheter opstaar hvor de ikke virkelig foreligger. Han (Lindeman) gaar ut fra at foresyngerne stundom foredrar feilaktig (...) disse uregelmæssige Rythmer ikke ere en Eiendommelighed for de enkelte Melodier, kan som oftest deraf, at Sangerne selv retter disse Mangler saasnart et utvidet Versemaal i Sangens øvrige Stropher tillader det. (Sandvik, 1921, s. 70-71)

Hvis LML har tatt slike valg kan det være trolig at han også tillot seg å rydde i det rytmiske slik at det passet inn i en fast taktart. At han allerede i nedtegningsøyeblikket kanskje begynte å foreta de grepene han syntes var nødvendig for å tilpasse visene en stil som ville kunne passere i et annet miljø hvor musikalsk utdanning og klassiske musikalske idealer rådet grunnen. Sitatet ovenfor *kan* peke mot at LMLs kilder har sunget i et fleksibelt metrum og at de har latt betoningsmønsteret i versemålet styre rytmen i framføringen.

LML har markert opptakt i noen av transkripsjonene og man kan til en viss grad finne spor av fraseringen ved framføringen, gjennom enkelte kommategn som står i teksten under notelinjene. (Gaukstad melodibilaget, 1997, s. 486-518)

Det andre problemet knytter seg til hvilket syn innsamlerne hadde til det de hørte. Eldar Havåg (*For det er kunst vi vil have*, 2005, s. 8) beskriver hvordan Lindeman og Elling så på det innsamlede stoffet som råmateriale. Det innsamlede stoffet skulle danne utgangspunkt for forfining og videre komposisjonsarbeid og på den måten skulle de forme en ny nasjonal musikkultur. Nasjonsbygging stod på agendaen hos flere av innsamlerne under hele 1800-tallet. LML selv påberoper seg å være en verdig innsamler av den norske vokale folkemusikken da han skriver følgende i *Halvhundrede norske fjeldmelodier* (506 s. III)

‘-Da kjærligheten til den norske Fjeldmelodi er en Arv fra mine Fædre og Folkemelodien selv har tonet for mig fra vuggen af baade i Spil og Sang, saa

maa det findes naturligt, at jeg isærvæd den Opmuntring og hæderlige Understøttelse, som Stortinget har ydet mig til at samle, harmonisere og udgive de norske Folkemodier, ikke alene fremdeles elsker disse melodiske Skatte, men ogsaa søger med all Omhu at værne om dem, med største Inderlighed harmoniserer dem, og i Kunstens Dragt søger at belyse dem, bringe deres dybe Indhold for Dagen, og bane dem Vei til fornyet Indgang blant Folket, eller som en Ven av mig uttrykker sig, at jeg banker paa Fjeldvæggen for at fremlede Dronningen, Fjeldmelodien, den skjønne Viv i Gaard: hun er vel værd at kledes i Sobel og Maar' (Gaukstad 1997, s. 9)

I sitatet framkommer med tydelighet både at LML er oppvokst med en positiv holdning til folkemusikken (Fjeldmelodie) og at han har hørt både sang og spill under sin egen oppvekst. Det framgår også tydelig at han vil forfine den ved hjelp av harmonisering og ved å kle den i «Kunstens Dragt» håper han på å gi den tilbake til folket ikledd «Sobel og Maar». Hans mål var følgelig ikke kun å dokumentere et samtidsuttrykk for ettertiden, men å skape nasjonalkultur. (Havåg, s. 8, 23, 31) Man kan si at han ønsket å gi denne musikken en klassereise og gjøre den til borgerskapets nasjonalkultur ved å gjøre den mer gjenkjennelig og stueren i borgerskapets kulturkretser.

Havåg skriver noe om Lindemans nedskrivningsteknikker, men nevner kun LMLs problematisering av kvarttonene.

Innen den vokale folkemusikken finner vi ofte eksempler på viser som ikke lar seg så lett presse inn i en fast taktart ved transkripsjon. Sangens metrum, den rytmiske strukturen, styres mer av et gjensidig påvirkningsforhold mellom tekstens versemål, betoning og melodien. Folkemusikkforskeren Tellef Kvifte har foreslått *fleksibelt metrum* som et begrep som kan favne denne måten å synge fram tekst på. (Kvifte, 2005) I Norge kan stev, ballader, viser og skillingsviser, åndelige viser, salmer og koraler ofte falle i denne kategorien. Slåttestev derimot, kan man si tilhører en annen rytmisk kategori da de enkelt kan skrives ned i en fast taktart.

Sandvik og Ekgren bruker en løsning på hvordan man kan vise til betoningene i en framføring ved transkripsjon. De bruker en stiplet taktstrek foran kort betoning og en halv taktstrek foran lang betoning. (Ekgren, 1983, s. 18) I transkripsjonene av slåttestev bruker Ekgren kun stipla taktstreker (s. 30, 34, 42)

Åkesson tar opp temaet deskriptive og preskriptive funksjoner i en notenedtegnelse;

hvor en deskriptiv notenedtegnelse prøver å beskrive hvordan sangen hørtes ut mens en preskriptiv nedtegnelse kan være laget med tanke på å være enkel å lese. Hun har selv prøvd å legge seg mellom begge teknikkene i transkripsjonen av visen hun bruker som eksempel. Hun forteller hvordan hun tar utgangspunkt i frasene i framføringen og hun angir skiftende tempo ved hjelp av metronomangivelser underveis i notenedtegningen. (Åkesson, 2013, s. 152-154) Det er blitt vanlig praksis å transkribere visene som framføres i et fleksiblet metrum uten å bruke taktstreker, annet enn mellom frasene. Man tar utgangspunkt i den sungne frasen og bruker noteverdiene til å vise til rytmen.

### **Mediering, muntlig identitet, sekundær tradisjon & stilforhandlinger.**

I folkemusikkmiljøet står fortsatt den muntlige traderingen sterkt som den foretrukne overleveringen av musikalsk stoff. Å lære ved å lytte og herme blir praktisert på sangkurs, og i sangundervisningen ved de ulike utdanningsinstitusjonene for folkemusikk. Ved å lære på denne måten får du tilgang til en framføringspraksis med alle de kjennetegn som er forbundet med den muntlige tradisjonen. Som utøver er det også vanlig å oppsøke arkiver for å skaffe nytt repertoar. I arkivene kan man finne både lydopptak og notesamlinger etter innsamlere som har reist rundt og oppsøkt sangere. Under 1800-tallet samlet Crøger, Lindeman, Sande, Elling med flere inn store mengder med folkeviser over det ganske land. Dette var før man hadde utviklet teknologi for opptak av lyd og de brukte derfor noteskrift (Crøger brukte siffernotasjon) Derfor har vi også en anelig mengde med notesamlinger som vi kan hente repertoar fra. Å lære seg viser fra denne formen av medier kalles *mediering* (Åkesson, 2013) Under medieringsprosessen kan vi finne at visen, slik den står nedtegnet, mangler mye av de musikalske kjennetegnene som vi forbinder med framføringspraksis i folkemusikkmiljøet. Vi må legge til ulike ting for at vi skal kjenne oss igjen i visene og for å kunne framføre de på en måte som vi opplever som troverdig, både mot oss selv (hva vi selv forventer av egen framføringspraksis) og hva vi tenker at eventuelle mottakere forventer.

Når det nye repertoaret i neste instans blir delt ved konsertvirksomhet, eller på kurs, og visene på denne måten har funnet veien tilbake til den muntlige tradisjonen så kan de kalles for *sekundær gehørstradisjon* (Åkesson 2013, Ramsten 1991)



Åkesson og Ramsten foreslår å bruke begrepet sekundær gehørstradisjon om viser som har tatt veien innom notenedtegnning eller opptak før den igjen har blitt tatt i bruk og gjeninnført i den muntlige traderingen.

Når en utøver begynner å bruke det medialiserte repertoaret vil visen, og den valgte framføringspraksisen, bli gjenstand for kvalitets eller stilforhandlinger. (Hovden & Prytz 2018. Johansson, 2009) Vissheten hos utøveren, om at mottakere vil mene ting om det som blir framført, bidrar til å gi motivasjon til å prøve å yte visen rettferdighet i tråd med rådende framføringspraksis i folkemusikkmiljøet.

## 1.3 Metode

Når jeg tok fatt på arbeidet med oppgaven var planen å lete etter opptak som hadde genrelighet med visene som jeg skulle medialisere fra Lindemans samling. Så begynte jeg å søke etter opptak av varianter av visene, for å se om det var mulig å finne. Etter ganske mye arbeid fant jeg fram til tre opptak av viser som var varianter av visene i LMLs samling.

- 1) *Sinclair* med Lena Larsson i Svenskt Viserarkivs åpne digitale samlinger. (Se kildehenvisning s. 84)
- 2) *En vise jeg nu skrive vil* med Margit Finnekåsa på open spotify (Se kildehenvisning s. 84)
- 3) *Siste bud på Sinai*. Jeg fikk hjelp av Harald Knutsen på Folkemusikkarkivet i Agder som sendte meg lydfil på mail. (Se kildehenvisning s. 84)

Jeg ville altså bevisstgjøre meg selv på hva ulike sangere gjør rytmisk i opptakene ved hjelp av analysene. Jeg hadde tre fokusområder som jeg ville beskrive/analysere:

- 1) Betoninger
- 2) Frasering & ornamentikk
- 3) Transkribering av opptakene

Funnene fra analysene overførte jeg til visene fra Lindemans samling ved eksperimentering og utprøving. Det vil si at jeg har øvd på visene som jeg har tatt ut fra notenedtegnelsene i LMLs samling, og jeg har brukt rytmiske elementer fra funnene i analysene og jeg har prøvd ut ulike måter å variere sangen på, ved hjelp av disse. Forskning på egen praksis er en utfordrende øvelse på flere måter. Det er vanskelig å måle resultater og ikke minst vanskelig å beskrive, på en gjennomiktig og etterprøvbar måte, en egen prosess. For å løse dette har jeg gjort opptak av egne utprøvinger underveis, og jeg har skrevet dagbok hvor jeg noterte ned mine tanker, refleksjoner og

ideer gjennom hele arbeidsperioden. Dette dannet også grunnlag for datainnsamling til oppgaven.

Hermeneutikken er overordnet metode for medieringsprosessen, hvor jeg gikk fram og tilbake mellom funn fra analysene - notebildet - utprøvinger med og uten opptak - dagsboksnoteringer - notebildet - funn osv. (Se avsnitt 1.2.2)

Kvalitative intervju ble også brukt som metode for å forsterke utøverperspektivet i oppgaven, og for å innhente andre utøvers erfaringer og eventuelt dra nytte av de. I følgende avsnitt presenteres hver metode mer utførlig.

### **1.3.1 Kvalitativt intervju og utøverperspektiv**

Ved å intervju tre andre utøvere om hvordan de har forholdt seg til LMLs noter og hvordan de gikk fram for å lære en folketone fra en note, ville jeg se om jeg kunne få sett på dette arbeidet gjennom deres øyne. På den måten kunne jeg få ta del i deres innsikter, erfaringer og metoder. Jeg håpet å få informasjon som kanskje kunne være til hjelp for meg i mitt eget arbeid.

Jeg ville også forsterke utøverperspektivet i denne oppgaven ved å belyse hvordan medieringsprosessen kan arte seg for noen andre utøvere som har lang fartstid innen sjangeren. Hvilke refleksjoner hadde de gjort seg i møte med LMLs noter?

### **1.3.2 Analyser av betoningsmønster, fraserering & delfraser.**

Trampeteori, og eksemplene på ulike betoningsmønster presentert i teorikapitlet, dannet grunnlag for en av analysemetodene. Analyse av betoningsmønster i viser vil alltid være en subjektiv øvelse på den måten at lytterens musikalske bakgrunn danner utgangspunktet for rytmisk tolkning og forståelse. Det vil si at et opptak vil kunne tolkes på flere ulike måter, og ulike forskere vil kunne finne fram til opptil flere ulike tolkninger av betoningsmønsteret, ved analyse av det samme opptaket. Noe som ble synliggjort i arbeidet med denne oppgaven, da mine analyser ble foremål for samtal og diskusjoner mellom meg og mine veiledere.

Det er lett å undervurdere hvor mye kultur, læring og erfaring påvirker hvordan vi hører og tolker lyder, og lett å se lyden som en størrelse det går an å gjengi og

beskrive objektivt, med andre ord, slik at alle kan være enige om at en gitt beskrivelse er riktig for en gitt lyd. (Kvifte, 2014. s. 14)

Altså kulturell tilhørighet og egen musikalsk erfaring vil danne grunnlaget for hvordan lytteren oppfatter de musikalske lydene. Det faktum at det går an å finne fram till flere tolkninger av betoningmønsteret danner i seg selv grunnlag for variasjon i det rytmiske uttrykket. Siden korte og lange betoning påvirker lengden på stavelserne som følger de respektive betoningene. (Se avsnittet om trampeteori i teorikapitlet)

Når jeg hadde funnet noen ulike tolkningsmuligheter av betoningmønster i visene, ved hjelp av tramping, knakking mot bordet med en finger eller vugging, kunne jeg gå videre og se på hvordan sangeren fraserte. Da ble det klart for meg at frasene kunne deles opp i mindre språklige enheter som fulgte betoningmønsteret. Jeg har valgt å kalle de mindre frasene for delfraser, i mangel på et annet begrep. En del frase framsto som en mer overkommelig størrelse for analyse enn en hel frase. I analysene av delfrasene har jeg hatt følgende hovedfokus:

-Hvor i delfrasen trekker sangeren ut tonen og hvor synger hen fortere. Dette påvirkes av, og henger sammen med betoningene.

-Hvilke mindre rytmiske elementer finner jeg i delfrasene. En triol er et eksempel på et slikt rytmisk element.

-Ornamenter. Hvilke ornamenter? hvordan utføres de? Er de rytmisk viktige eller bare melodisk/tonal pynt?

### **1.3.3 Transkribering.**

L. M. Lindeman nedtegnet viser på noter. Hvis jeg transkriberte visene på opptakene på noter, ville det kunne føre meg nærmere en forståelse av hvilke avveininger han måtte ta? Ved selv å erfare hvilke avveininger jeg ville ta, når jeg skulle prøve å vise hva en sanger gjør ved hjelp av noter? Det å velge transkripsjon som metode tenkte jeg ville kunne virke bevisstgjørende for meg som utøver, ved at utvelgelsesprosessen knyttet til hva jeg valgte å ta med i notebildet, kunne bli synliggjort. En ganske viktig forskjell mellom meg og LML er at jeg hadde et opptak jeg kunne spille igjen og igjen mens han

skrev ned etter kun å ha hørt visen et fåtall ganger. Jeg kunne gjøre en mer detaljert nedtegning, siden jeg kunne spille av opptaket igjen og igjen, men det er fortsatt bare et framføringstilfelle som er tatt opp på opptaket. Dermed forteller opptaket ingenting om eventuell variasjon mellom ulike sangtilfeller hos kilden.

Transkripsjon av visene på opptakene ville også kunne føre til at jeg måtte disiplinere lyttinga mi, og dermed ville det rytmiske bildet kunne bli mer tydelig for meg.

Jeg brukte tegnsettingen som Ekgren presenterer i boka *'Aslak Brekke og visune hans'* for å vise tunge og lette betoning. Ekgren markerer dette med en stiplet tverrlinje foran lett betoning og en halv tverrlinje foran tung betoning (Fig. 1) og hun bruker tegn som viser hvor sangeren synger en frase eller en delphrase noe raskere eller langsommere. (Fig.2)

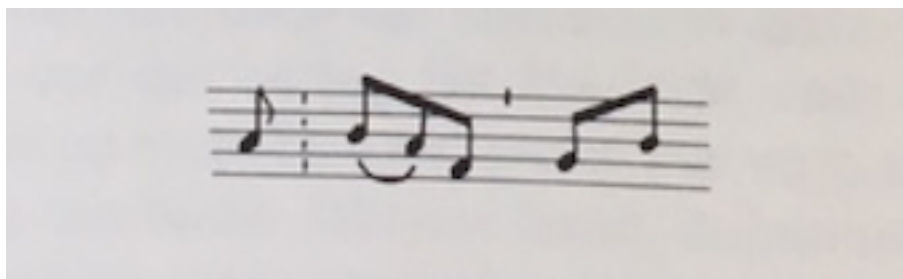


FIG. 1 EKGRENS TEGNSETTING FOR MARKERING AV LETTE OG TUNGE BETONINGER, ASLAK BREKKE OG VISUNE HANS 1983.

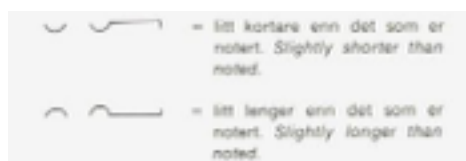


FIG. 2 RETTLEIING FOR TRANSKRIPSJONANE, EKGREN, ASLAK BREKKE OG VISUNE HANS, 1983.

I teorikapitlet nevnte jeg ulike transkripsjonsteknikker: deskriptiv og preskriptiv. Man kan si at jeg har lagt meg på en mer deskriptiv linje i måten jeg transkriberte opptakene på; altså at jeg prøver å legge meg så tett på en beskrivelse av hva sangerne faktisk gjør, heller enn å tenke på leservennlighet/bukervennlighet/forenkling.



## **2. Utøverperspektiv - Intervju av tre utøvere.**

Jeg ønsket å skildre medieringsprosessen med et insideblikk i denne oppgaven. Kunne kvalitative intervju i form av en samtale kring noen sentrale spørsmål, gi tilgang til handlingsbåren kunnskap? Kanskje kunne intervjuene avdekke noe viktig om ulike utøvers arbeidsteknikker og forholdningsmåter? Ville intervjuene kunne føre til nye innsikter, og kaste nytt lys over, ulike sider ved medieringsprosessen?

Jeg formulerte fire hovedspørsmål som fungerte som kjernen, kring hvilken samtale kunne utfolde seg fra.

- 1) Hvordan forholdt du deg til det rytmiske i Lindemans noter? (Veldig fritt, litt fritt, fulgte notene nokså nøyaktig? En kombinasjon av de?)
- 2) Hvilke tanker har du gjort deg om hans måte å notere rytmen på?
- 3) Hvilke spørsmål meldte seg hos deg når du jobbet med notene?
- 4) Kan du fortelle litt om hvordan du gikk fram for å lære deg melodien fra notene?  
-Brukte du noe instrument? -Bladlesing? -Annet?

### **2.1 Presentasjon av informantene**

De tre utøverne som ble intervjuet har lang fartstid som utøvere av vokal folkemusikk og alle har erfaring med å tilegne seg repertoar fra Lindemans samlinger.

Informant 1: Ragnhild Furholt, heretter bruker jeg initialene RF

Informant 2: Tone Krohn, heretter bruker jeg initialene TK

Informant 3: Olaf Moen, heretter bruker jeg initialene OM

### **2.1.1 De tre informantenes svar i intervjuet.**

I dette avsnittet har jeg presentert de tre informantenes svar på kjernespørsmålene og annen relevant informasjon som kom fram i samtalene som utfoldet seg kring de ulike kjernespørsmålene. De ulike svarene jeg fikk i samtalene vi hadde, ble sortert inn under kjernespørsmålene hvor de hørte hjemme. Alle tre informantene har lest igjennom dette kapitlet, og godkjent innholdet, for å sikre at jeg har forstått dem riktig.

#### **1) Hvordan forholdt du deg til det rytmiske i Lindemans noter?**

**RF:** Jeg ser alltid på genre; hvilken genre hører visen til. Er det et stev eller en ballade? Så bruker jeg min egen tradisjon, for eksempel den i Åseral, som er vest for Bygland der Lindeman samlet inn mye i 1861. Materialet i Lindemans samling som jeg har arbeidet med består for det meste av stev og ballader, men også noen få skillingsviser og småstubber. Jeg har lært flere ballader etter sangere i både Telemark, Aust- og Vest-Agder. Jeg ser på hvordan rytmen er i teksten og tenker på hvordan mange av kvedarane gjør det. De bruker et såkalt fleksibelt metrum der de bl.a. lar rytmen i teksten legge rammene for hvordan rytmen i visen blir.

Denne kunnskapen brukte jeg i arbeidet med visene i LML si samling. Jeg ser på både det melodiske og det rytmiske som en skisse som jeg forholder meg ganske fritt til. Men det er jo ikke alltid at rytmen i teksten bestemmer rytmen i visen, for noen ganger kan også lette tekststavelser bli betonte når de blir sunget. I utgangspunktet lar jeg teksten være rammeverket for rytmen i melodien - slik jeg kjenner det fra tradisjone, dvs. det jeg kan fra før. Når det gjelder stev, som jeg også har jobbet mye med, kommer ikke betoningene med i notene til Lindeman. Betoningene bør være der for at det skal bli riktig i forhold til den tradisjonen en refererer til. Stevet låter ikke slik jeg vil ha det hvis du synger rett fra notene slik Lindeman har skrevet det ned. Jeg måtte legge til betoningene og flytte taktstrekene han hadde notert for at stevformen skulle komme fram riktig.



**TK:** Jeg skiller på om det er en ballade eller en religiøs folketone for eksempel.

Balladene og de religiøse folketonene er jo to ulike univers på en måte, og de har ulike bruksområder. Jeg kjenner inn en annen rytmikk i en ballade enn i en religiøs folketone. Og så tenker jeg på de fine tradisjonsbærerne jeg har lært etter her i Vestfold, sånn som Josefine Gåsholt. Tenker på hvordan hun ville sunget dette. Da hører jeg hvordan jeg kan gjøre det. Jeg knytter opp det som står der mot det jeg har hørt de levende kildene gjøre og liksom hører det inn i visen jeg jobber med. Og det å ta for seg ordet får en enormt stor betydning når jeg skal tolke eller produsere min måte å formidle nota på.

**OM:** Det var et stev jeg jobbet med sist; jeg får ta utgangspunkt i det som er friskest i minnet mitt! Den var skrevet ned som en nok så sjelløs noterekke uten taktstreker. Jeg brukte lang tid på å finne den riktige formen på det. Heldigvis var det et nystev så jeg hadde jo stevformen å lene meg til. Men nota sa jo ikke noe om ifall den burde legges mot Setesdals-puls eller mere Telemark/ Agder-måten å synge stev på? Men der tok kanskje melodien noen valg for meg. Alt falt litt på plass for meg når jeg kunne bruke stevets rytmeskjema på dette.

## **2) Hvilke tanker har du gjort deg kring Lindemans måte å notere rytmen i visene på?**

**RF:** Lindeman var i Setesdalen i 1861. Selv om han da var veldig erfaren med å tegne ned folketoner på noter, så har jeg lurt på om han hadde kjennskap til setesdalsmåten og synge ballader og stev på? Mest sannsynlig hadde han jo ikke det. Jeg tenker at jeg har min bakgrunn å lene meg til. Det hender jeg må sjekke notene flere ganger, for det er jo ikke sikkert at jeg har oppfattet det riktig, men så lurar jeg på om det er så sikkert at Lindeman hadde notert rytmen riktig? Hva hadde han for utgangspunkt?

Ifølge Eivind Groven oppfattet Lindeman stevrytmen feil i forhold til tradisjonen. Jeg spør meg om Lindeman oppfattet dette mer riktig enn meg som har kunnskap om tradisjonen i dette området? Var det riktig, og viktig, for ham å sette visene inn i en fast taktart? Mest sannsynlig var det det, for sånn var det for folketonesamlerne på denne tiden selv om vi vet at det er vanskelig å gjøre med dette materialet – i hvert fall med det meste av balladematerialet som jeg kjenner til. Og så må en spørre seg om det var

noe som ikke kom med i det han noterte ned? Det må en også ha i tankene når man jobber med dette materialet.

**TK:** Det er vel noe med notasjon som aldri kan bli fullstendig. For eksempel å antesipere en tone som kommer i starten av en frase; det vil jo se forferdelig vanskelig ut i en note. Det ville jo skremme bort de som er interesserte i folkemusikk. Jeg synes det er fint at han har en viss enkelhet i det rytmiske samtidig som han for eksempel har tatt med triolene, der hvor det skal være en triol-følelse. Triol-ish tenker jeg da, når jeg skal tolke dette. Jeg kobler triolen som han har notert inn i mot det ordet som står og i den setningen som står, og inn i den betydningen som setningen og ordet skal ha for meg, når jeg skal formidle. Jeg får respekt for hans måte å skrive ned på når han for eksempel av og til har utelatt taktstreker!

**OM:** Jeg opplever det nok sånn at Lindeman ikke har notert det noe særlig rytmisk i det hele tatt. Men han har jo brukt fjerdedelsnoter og åttendelsnoter da. Men i det som jeg har jobbet med så har jeg ikke fått noen særlig ide om hvordan rytmikken eller dynamikken/uttrykket skulle være. I mye av dette her som Lindeman, OM Sandvik eller Ola Sande har notert kommer det jo ikke fram hvordan takta eller uttrykket har vært. Men det gir en frihetsfølelse å jobbe med de her notene. Man kan jo forme uttrykket slik at det passer i ens egen mun. Men så er det jo dette med stev da. Uansett om de kommer fra Gudbrandsdalen, Kvinesdal eller Setesdal, så har de en fast form. Det ligger en stevform der. Men så er det jo også viktig og fjerne seg fra den der taktfaste rytmen, ja det er jo noen forståelsegpare som hevder at nystevet er sprunget ut av springarslåttstevet. Og det kan jo høres litt sånn ut hvis du synger det helt taktfast (OM synger for å illustrere; hvordan han kan tralle et stev slik at det blir ren springartakt) men for å understreke meningen i stevet, og det kan ha med tradisjon og følelse for handlingen å gjøre, da kan takta gå over i en slags puls og da kan du tenke at du kan ha rask puls eller hvilepuls. Dette gjør at du kan bruke den samme melodien til alle stev; du bare vrir og vender litt på melodien og rytmen, men du beholder samme pulsen i bunn. Det er rytme i stevet men den er ikke taktfast. Så den stevmelodien som jeg jobba med som var notert uten komma, uten punkter og pustetegn eller noenting, der la jo kunnskapen min om stev-formen føringer på hvordan jeg kunne synge det.

### **3) Hvilke spørsmål meldte seg når du jobbet med notene? Hva er det som ikke kommer med i en notenedtegnning?**

**RF:** Jeg leter alltid etter noter som jeg kan lese, for det er ikke alt som er like enkelt å tyde. Du har for eksempel det som gjelder et friere forhold til frasingene og betoningene, det kommer sjelden med i notene. Kanskje er visen pressa inn i en fast taktart, og da får du plutselig en helt annen stil. Du må legge til de tradisjonelle betoningene og kanskje ta bort den regulære taktarten for å få fram stevrytmen slik den blir praktisert. Jeg ser på notene som en huskelapp til melodien, og så må en bare bruke sin kunnskap om tradisjonene for å få den riktige flyten i sangen.

**TK:** Jeg tenker at noen ganger har han skrevet så utrolig styggt at det er vanskelig å lese det som står der. Men så er det noe med at når du har jobbet en stund med notene hans så begynner du å forstå hans måte å forstå folkemusikk. Da blir det enklere å tolke kråketærne hans. Jeg har også tenkt på at når den godeste Lindeman var i Vestfold og samlet inn så hadde han jo gjort dette i veldig mange år så han hadde jo god erfaring med hvordan det er lurt å tegne ned folketoner. (Lindeman samlet inn viser fra Vestfold i 1868-1869, hans første samlerferd gikk til Valdres i 1848, Gaukstad, 1997 s. 13) Jeg er veldig trygg på at han har gitt nota og rytmikken den enkelheten som gjør at du kan oppfatte det utifra sjanger og utifra tradisjon men igjen så bruker jeg ganske mye tolkning.

**OM:** Bruker ofte lang tid på å finne formen på visene når jeg har de etter en note. Noe gir seg med en gang; er det en dansevis for eksempel i valsetakt så er det jo enkelt. Men å den andre siden hvis den er tegnet ned i indre Telemark så kan det jo like gjerne være mere springaraktig takt eller noe masurkaliknende som blir riktig. Det er noe med stedet det er tegnet ned også og på hvilken tid. Hvis jeg er i tvil tenker jeg ofte på tidskoloritten; er det en vise fra andre halvdel av 1800-tallet så er vi jo inne i en brytningstid. Er visen en skillingvise eller en ballade for eksempel; det ville jo vært litt rart å synge en ballade i valsetakt! Hvis visen er tegnet ned i kystområdet så tenker jeg kanskje heller vals hvis den går i tretakt, i innlandet bruker jeg kanskje hellre en springaraktig takt eller masurka. Egentlig problematiserer vi kanskje dette mer enn

nødvendig? Hvis det er et slåttestev så blir det jo viktig å få til takta men ellers står vi vel ganske fritt? Norsk folkemusikk har jo blitt litt sementert; det er blitt så mange regler og rammer nå som jeg tenker ikke eksisterte for 150 år siden! Hvis man ville spurt en av kildene til Lindeman: -Ville du sunget dette i valsetakt eller springartakt? Så ville de bare sett veldig rart på deg. De ville bare sunget den. Veldig enkelt så er det vel livssituasjon og bakgrunn, hvilke miljø kommer du fra? Er du fra indremisjon og skal tolke en kjærlighetsvise så ville du kanskje fri deg fra enhver takt, har du danset mye springar ville du kanskje tolket inn springartakt i visen, kommer du fra kystdistrikt blir det vals og kommer du fra Sverige blir det polska... Hvis det er nedtegnet i 3/4-takt.

#### **4) Kan du fortelle litt om hvordan du gikk fram for å lære deg melodien fra notene?**

**-Brukte du noe instrument? -Bladlesing? -Annet?**

**RF:** Jeg sitter ofte ved pianoet og blar litt, prøvespiller og lytter. Jeg prøver å finne en nedtegning som går an å lese. Det er vanskelig å tyde mye av det han har skrevet ned! Jeg spiller igjennom melodien først, frase for frase. Deretter finner jeg fram teksten slik at jeg kan begynne å koble tekst og melodi sammen. Jeg prøver først å bruke de tonetrinnene som står notert. Jeg vet at LML kjente til de irregulære tonetrinnene i folkemusikken, for han har notert et eller annet sted i en fotnote at han er usikker på hvilke tonetrinn det skal være, at tonen er et sted imellom de noterte tonetrinnene. Dersom jeg synest tonen høres malplassert ut, tilpasser jeg det slik at det høres riktig ut for meg i forhold til tradisjonen. Hvis det for eksempel står notert en høy ledetone, så høres det «klassisk» ut, og det blir feil for meg. Da senker jeg bare tonetrinnet litt. Jeg tenker inn tradisjon i det. Av og til er det vanskelig å se om han har skrevet et kryssfortegn eller et b-fortegn, da prøver jeg ut begge deler og velger det som høres best ut. Noen ganger er det også herlig å blåse i alt som heter tradisjon! Jeg jobbet med en vise som heter «Grev Gunselin», og den var så rart og annerledes nedtegnet og var annerledes. Da bestemte jeg meg for å bruke brystklang og full groove på den. Det var befriende! Jeg er sikker på at hvis andre utøvere skulle tolke de samme notene som jeg har brukt, ville vi få helt andre uttrykk. Men det er jo det som er litt flott også, at vi kan forholde oss litt fritt til de her nedtegningene og tolke de på vår egen måte!

**TK:** Jeg leser rett fra bladet, da får jeg bedre med meg alle detaljene, løse fortegn og slikt. Hvis jeg er lat sitter jeg ved pianoet. Som oftest er jeg nysgjerrig på om det er en fin melodi så derfor begynner jeg med melodien rett å slett. Jeg har blant annet jobbet med *Dronning Dagmor*. Da nynner jeg melodien slik som den står og så ser jeg på teksten. Denne har jo veldig dramatisk tekst og han har notert den med mange trioler! Den legger opp til å synges veldig langsomt og dvelende, du må legge følelse i de her triolene, koble de med teksten slik at de ikke blir mekaniske. Teksten får være med å styre fremføringen litt også. (TK synger første verset for å illustrere hvordan hun bruker triolene og i hvilket tempo hun synger den, hun viser hvordan hun jobber med handlingen i teksten og prøver ut ulike måter for å understreke handlingen og dramatikken i visen) Jeg har jo allerede laget meg en egen vri på melodien! I stedet for å synge samme melodi to ganger så går jeg opp igjen til grunntonen i avslutningen på første verset; før omkvedet kommer. For da synes jeg det blir ekstra vakkert!

**OM:** Jeg er ikke så veldig god bladsanger. Men jeg holder faktisk på med noen Ola Sande viser nå. Da sitter jeg på en måte å gjør et utvalg på sånt jeg tror kan bli fint. Noen ganger sitter jeg med ene hånda på instrumentet og spiller melodien men i det senere har jeg faktisk lagt det inn i et noteprogram som kan spille det for meg! Da kan jeg lære det på øret. Det har egentlig vært vel så effektivt som å sitte med piano. Og hvis jeg er usikker på om det er notert en f eller en fess så kan jeg bare legge inn begge og høre hva som klinger best. Og så er det masse læring i å legge det inn i noteprogrammet og så kan jeg ha det rullandes og gå så lærer jeg det litt etter litt. Noen melodier får en form umiddelbart mens andre dør med en gang. Noen synes jeg er uinteressante men så kan det gå en lang stund og plutselig husker jeg den igjen å da kan det ha skjedd noe i mellomtiden som gjør at den ble interessant likevel! Da har hjernen min jobbet med den uten at jeg har vært der. Dette har også skjedd meg når jeg har jobbet med kildeopptak men spesielt med noter. Noen ganger har melodien vært så krøkkete og vanskelig å lære at jeg har gitt opp men så har den ligget og modnet i et års tid og plutselig ble den overkommelig likevel.

*Jeg spør: Men er det melodien som er vanskelig eller er det kombinasjonen melodi - rytme som er vanskelig?*

**OM:** Melodien er jo stort sett til å lese men så er det å finne rytmen eller formen på det da, rytmen er jo en del av formen. Og så tenker jeg på hvordan kan dette ha hørt ut når LML tegnet det ned og hvor mye skal jeg fargelegge dette; skal jeg bare tenke at nå er den min og lage min egen vri på det!/? Og det går jo ann med noter! Andre kan jo bare ta nota å lage sin egen versjon av den, men det kan altså ta fryktelig lang tid det å finne den der formen. Og det er kanskje det som raskest gjør meg motløs når jeg jobber med dette? Jeg får liksom ikke den melodien til å passe inn i noenting og jeg vet ikke om den ble sunget sånn eller sånn, har melodien blitt vektlagt? Eller er den bare vært et serveringsbrett til å legge teksten oppå?

Dette kan altså ta årevis. Det er noe med at der tradisjonene fortsatt er levende der må du ta tradisjonen inn i tolkingen hvis du skal få det 'korrekt'. Jeg mener egentlig så inderlig at du skal kunne tolke dette som du vil men så har du fortsatt levende tradisjoner for eksempel i Åseral og i Setesdal. Det finnes regler for hvordan du synger en salme for eksempel. Hvis du presenterer en salme og sier den kommer fra Setesdal og så framfører du den i Åseral-stil, da blir det full kræsje for i Åseral synger de taktfast og i Setesdal trekker de ut i det uendelige. Jeg tror kanskje salmetradisjonen er det beste eksemplet på akkurat dette. Området der jeg kommer fra har jo så mange tydelige tradisjoner, det er Åseral og Setesdal og Risørtradisjon hvis man kan kalle det det. Telemarkstradisjonen står sterkt, og du skal dette ned riktig sted for ellers detter du i baret... (Vi ler)

### **2.1.2 Sammenfatning av intervjuene. Utøverperspektiv på mediering**

Noen sider ved medieringsprosessen som framkommer hos utøverne i intervjuet.

#### **1: Genre og bruk av kunnskap om tradisjonen.**

Alle tre utøverne ga på ulike måter uttrykk for at de tenkte på hvilken genre visen kunne plasseres i. Visens genretilhørighet så ut til å ha betydning for videre bearbeiding og tolkningsarbeid - dette er et område som kan utforskes videre. RF nevnte ballader og

stev som eksempler på genre som kan forme det videre rytmiske arbeidet mens TK nevnte ballader og religiøse folketoner. OM nevnte stev og slåttestev. Alle tre brukte altså visen sin genretilhørighet som en pekepinn for hvordan de velget å jobbe fram rytmen i visen. I tillegg var både RF og TK inne på dette med å la teksten bli viktig for rytmen. OM bruker uttrykket å *forme visen i min egen munn*, og å *finne formen på visen*.

Alle tre utøverne fortalte at de brukte det de kunne fra før, om tradisjonene i området hvor visen ble skrevet ned, til hjelp i tolkningsarbeidet. Det var klare forskjeller mellom hvor godt de ulike utøverne syntes Lindeman hadde klart å gjengi visematerialet på en tradisjonelt riktig måte. RF og OM, som begge hadde stor kunnskap om Agder og Telemark-tradisjon opplevde at mye manglet i nota med tanke på å få fram stevformen, rytmen, på en tradisjonstro måte. TK fra Vestfold, og med stor kunnskap om sangtradisjonene herfra, framsto som mere fornøyd med måten Lindeman hadde skrevet ned visene fra Vestfold på. Hun sa at hun syntes han hadde gitt visene det enkle uttrykket i nota som gjorde det lett for henne å lese inn sin egen kunnskap om tradisjonen. Lindeman hadde lang erfaring med å skrive ned viser også når han var i Agder, hvor han samlet inn i 1861. Likevel ga altså både RF og OM uttrykk for at notene manglet mye med tanke på å gjengi stevformen slik de kjente den. RF sa at hun måtte legge til betoning og pulsen og flytte taktstreker. Begge to sang eksempler for meg i intervjusituasjonen som viste hvor stor forskjell det var på å følge nota slik den sto, og å fri seg fra nota å synge stevet på en tradisjonell måte, med stevformen og dens betoningsmønstre. Det at de tok i bruk egen kunnskap om den tradisjonelle sangen i medieringsprosessen pekte på et behov for å innlemme visen i tradisjonen og *kan* ses på som at de ønsket å gi visen et muntlig preg. Svarene i intervjuene viste at det fantes en bevissthet hos utøverne om at visen som ble medialisert ville, når den etterhvert ble framført for et publikum, bli foremål for kvalitetsforhandlinger, og at det derfor var viktig for utøveren at visen fallt innenfor de rammene som tradisjonen satte. OM nevnte for eksempel salmesangen i Setesdal og Åseral. «Du bør helst holde deg til riktig tradisjon og ikke blande, ellers vil det bli kræsje» som han sa. Kræsje da i betydning negative tilbakemeldinger fra mottakerne i publikum som hadde kunnskap om og forventinger til det som ble framført. Samtidig ga alle tre utøverne uttrykk for en

frihetsfølelse i arbeidet med å hente viserepertoar fra noter, nettopp fordi ingen har hørt disse visene bli sunget og fordi ingen har fasiten på hvordan dette skal høres ut. Men det er altså frihet innenfor noen gitte rammer, kunnskapen som utøverne besitter om tradisjonen i området dannet både et rammeverk, og var til hjelp, i medieringsprosessen.

## **2: Spørsmål kring hva som egentlig står i nota.**

Alle tre ga i ulik grad uttrykk for at det ofte var vanskelig å tyde skriften til Lindeman; både viseteksten og noteskriften hans.

## **3: Teknikker for innstudering.**

Det framkom tre ulike teknikker for innstudering. RF og OM brukte begge to ulike teknikker for å sette lyd til melodien som står. RF brukte piano mens OM brukte et digitalt noteskriftprogram, som også kunne spille det som sto skrevet, og så lærte ham melodien på øret. TK jobbet helst med bladlesing; hun ga uttrykk for at hun fikk en mye mer nøyaktig gjennomgang av notene, men av og til 'var hun lat', for å bruke hennes egne ord, og da brukte hun pianoet. Med andre ord framkom det av intervjuet at både instrument, digitale verktøy og bladlesing ble brukt som metode for innstudering. Det framkom også at melodien var det første som ble undersøkt; er dette en fin melodi? Ingen ga uttrykk for at de begynte med å lese teksten. RF brukte tekstrytmen som et rammeverk for det rytmiske i visen. OM brukte flere ganger begrepet *å finne formen på visen*. Jeg forstod begrepet *formen* som betoning og fraseringer, men jeg var ikke helt sikker på om det var dette OM mente med begrepet. Han ga uttrykk for at det var den prosessen som oftest tok lengst tid og at dette var en utfordrende side ved mediering. TK sa at teksten og ordet fikk enorm betydning for hvordan hun valgte å tolke og framføre visen.

## **4: Melodiens estetikk.**

Estetikken var viktig for alle tre utøverne. Kan dette bli fint? Er dette en fin melodi? Å like melodien så ut til å være en avgjørende faktor for hvilke viser som ble valgt ut og arbeidet videre med. Det virket som om teksten, eller handlingen, og rytmen i visen



kom i annen rekke for hvorvidt visen var interessant nok til å lære seg. OM fortalte at det kunne ta svært lang tid å bli interessert i en melodi; at den kunne virke helt uinteressant til å begynne med, men at den plutselig kunne dukke opp i hukommelsen senere. Da hadde han fordøyd den og plutselig kunne han høre at dette kunne bli bra likevel. Han fortalte at denne prosessen kunne ta opptil flere år. Jeg forsto OM slik at det da ofte var rytmen som hadde begynt å falle på plass, og at det var den som tok lengst tid å få til på en tilfredsstillende måte. Han sa selv at rytmen var en del av formen. Jeg satt igjen med en følelse av at det var flere spørsmål jeg ikke klarte å komme til bunns i og skulle gjerne hatt flere samtaler med utøvere om hvordan de jobbet med rytmen når de lærte viser fra notenedtegninger.

### **5: Begrepsbruk for rytmiske foretelser i notene og framføringspraksis**

RF nevnte betoning og det å ta bort taktstreker for å finne fram til en framføring av et stev, som hun opplevde som troverdig med tanke på tradisjonen. Hun fortalte også om sitt arbeide med visen *Grev Gunselin*, hvor hun valgte å bearbeide denne *med full groove* og at hun da så bort fra tradisjonen. Hva er full groove? Hva skaper groove i en vokal framføring?

TK fortalte om balladen *Dronning Dagmor*. Denne notenedtegningen inneholdt mange trioler og TK var opptatt av at handlingen i visen påvirket hvordan hun utførte triolene. Dramatisk handling i visen førte til en dvelende og langsom framføring i dette tilfellet. Hun sa også noe om at ordet ble viktig for rytmen i visene.

OM brukte begrepene puls og form. Han brukte puls når han ville fram til at visen ikke var taktfast, men likevel var det en puls der. Han sa *rask puls* og *hvilepuls*, to eksempler på hvordan et stev kan framføres. Han fortalte at han tenkte både på tidsepoken og hvor visen ble skrevet ned som en hjelp i medieringen. Innlandet i Telemark kunne bety springartakt, men om visen var nedtegnet i kystområdene ville han kanskje heller tolket den i retning valsetakt eller masurka. Svarene fra intervjuene viste at alle tre var opptatt av rytmen i visene men det viste også at alle tre brukte litt forskjellige begreper og uttrykk for å sette ord på rytmiske foretelser i visene som de har fokusert på. Som sagt så skulle jeg gjerne ha hatt mange flere samtaler om rytme og mediering og jeg satt igjen med opplevelsen av at vi ikke kom til bunns i en del interessante spørsmål.



### **3. Praktisk arbeid - analyser av opptak & mediering**

I dette kapittelet har jeg presentert analysene av visene på opptakene. Analysene presenteres i avsnitt 3.1. Hvordan jeg brukte funnene fra analysene i medieringsprosessen, presenteres i avsnitt 3.2 .

#### **3.1 Tre viser som var varianter av tre viser i Lindemans samling fra Vestfold.**

Jeg har analysert og beskrevet i alt seks ulike opptak. Noe om kriteriene for utvelgelsen av opptakene står på begynnelsen av hvert avsnitt som presenterer analyseresultatene. I den skriftlige oppgaven presenteres de tre visene som er varianter av viser i LMLs samling. I løpet av året har jeg også jobbet med fem andre viser i samlingen, på bakgrunn av analysene jeg gjorde av visene på opptak. En oversikt over disse visene ligger vedlagt bakerst i oppgaven. (Se vedlegg 4, s. 88)

Analysene besto av følgende tre fokusområder:

##### **1: Betoninger**

Analyse av hvor sangeren markerte puls ved at jeg lyttet etter korte (= T1) og lange (= T2) betoninger. (Nærmere presentert som trampeteori i teorikapittelet, avsnitt 1.2.3) Betoningerne kan ses på som grunnleggende rytmiske strukturer som er med på å bestemme hvordan resten av det rytmiske uttrykket blir. Men hvordan vi oppfatter betoningsmønsteret avhenger litt av hva slags musikalsk bakgrunn vi har. Ulike mennesker vil med andre ord kunne lese inn ulike betoningsmønstre i det de hører. Det finnes med andre ord flere tolkingsmuligheter, noe som igjen skaper muligheter for variasjon i det rytmiske uttrykket.

##### **2: Frasering, delfraser & ornamentikk**

Mens jeg lyttet til teksten fulgte jeg sangerens oppdeling av den, og delte teksten inn i mindre språklige enheter som jeg har valgt å kalle delfraser. Jeg har beskrevet hva jeg hørte i hver delfrase i de sju opptakene, slik som små rytmiske elementer og

ornamentikk. Delfrasene og hvordan de ble seende ut var avhengig av betoningsmønsteret; tekst og betoning hørte sammen og frasering ble til i et samspill med betoningsmønsteret. Ekgren har skrevet:

Folkesongarar bankar eller trampar ofte (som regel umedvete) den grunnleggjande rytmen i songane. Eg oppmodar lesaren til å gjera det same for å bli medviten om dei løynde, innebygde strukturane. Desse må ein få tak i om ein vil kome til botnar i stilen. (Ekgren, 1983 s. 18)

Hun beskrev her hvor viktig de skjulte strukturene er og satte dette i sammenheng med de markerte betoningene. Hva som egentlig ligger i uttrykket '*dei løynde, innebygde strukturane*' kan nok diskuteres, men her er det rimelig å anta at hun fortsatt mente betoningene, og at måten sangerne fraserer på, er viktige deler av dette. Ekgren poengterte hvor viktig dette rytmiske uttrykket er for stilen. I denne boka handler det om sangen til Aslak Brekke fra Vinje i Telemark. Det rytmiske samspillet mellom tekst, frasering og betoning er viktige komponenter i den vokale folkemusikken også i resten av Skandinavia. Det kommer blant annet fram i analysen av opptaket med Lena Larsson, Bohuslän.

Jeg tok for meg delfrase for delfrase og har nummerert de på følgende måte:

F1df1 = frase 1, delfrase 1

F1df2 = frase 1, delfrase 2

Og så videre.

### **3: Transkribering**

Jeg transkriberte visene fra opptakene først og fremst for å disiplinere lyttingen min slik at jeg ble oppmerksom på små rytmiske detaljer men også for å bli i stand til å reflektere litt over hvilke valg jeg tok ved transkripsjon, slik som LML også må ha gjort når han skrev ned folketonen etter de kildene han møtte. Jeg brukte også transkribering som en metode for å gjøre meg selv oppmerksom på hva som vanskelig lot seg gjengi i en notenedtegnelse; hva jeg valgte å utelate, men som likevel kan ha vært viktige elementer i framføringen. På den måten tenkte jeg at jeg kunne bli oppmerksom på

elementer som kunne legges til i medieringen av en vise, selv om de manglet i notenedtegnelsen.

### 3.1.1 Opptak: *Det går i takter & Sinclair*. Lena Larsson (LL) Bohuslän

## Tag blågult band etter Lena Larsson

Tag blå-gult band å kran-sen bind... av ro sor dun-kel - rö - da tag  
kvis-tar av cy- pres-se trä till pryd nu åt den dö - da Tag  
to-ner ut ur säll -sam sång som vi-sor ur le - gen-der och  
smi den till en min-nes sång med doft från ös-ter lä - n - der

Nedtegnet av Tone Krohn etter Karolina Westlings tolkning

LL sang to ulike visetekster på samme melodi; *Det går i takter* og *Sinclair*. (Her har jeg dessverre fått oppgitt feil visetittel til Tone Krohn som har renskrevet transkripsjonen, *Tag blågult band* heter egentlig *Det går i takter*)

Jeg valgte å analysere *Det går i takter*, i tillegg til opptaket av Sinclairvisen, siden LL fant på flere rytmiske krumspring i *Det går i takter* og rytme var mitt hovedfokus. Visene finnes i Svenskt visarkivs åpne digitaliserte samlinger (se nettsadresse i kilderegistret s. 84) og ble tatt opp i 1957. LL hadde et stort repertoar og

hun sang på en sterkt deklamerende måte. Det vil si at teksten hadde mye å si for hvordan rytmen i visen ble. Hun delte opp hver frase i mindre deler og hun betoner enkelte stavelser eller ord i visen.

## **Analyse av *Det går i takter* etter opptak med Lena Larsson**

### **1: Betoninger**

LL betoner som regel på to eller tre steder i hver delfrase:

Tag blå gult band - å kransen bi-ind - av rosor dunkelrö-öda (pust)

T1 T2 T1 T2 T1 T1 T2

tag kvistar av - cypresseträ - till prydnå ått - de-en dö-öda (pust)

T1 T2 T1 T2 T1 T2 T1 T2

Tag toner ut - u-ur sällsam sång - som visor ur - lege-ender (pust)

T1 T2 T1 T2 T1 T1 T2

å smi dom till - en minnessång (pust) - med doft från Österlä-änder

T1 T2 T1 T2 T1 T1 T2

Det var litt vanskelig for meg å avgjøre ut ifra LLs sang i opptaket hvordan betoningene egentlig falt i F1df 6 & 7, om det skulle være to delfraser med betoningsmønster T1-T2, T1-T2, eller én delfrase med betoningsmønster T1-T1-T2.

Felles for de stedene hvor betoningsmønsteret kunne oppleves som T1-T1-T2 er at her sang LL med triolliknende elementer over betoningsmønsteret, noe hun ikke gjorde i F1df7, slik jeg opplevde det.

Hun tok små pauser i tekstformidlingen mellom delfrasene og frasene. Enten ved å trekke ut en tone litt lenger (forekom ofte ved slutten av en delfrase og lang betoning) eller ved å puste (forekom ofte ved slutten av en hel frase.)

### **2: Frasering, delfraser & ornamentikk**

F1df1:

Tekst: *Tag blågult band*

Rask nedadgående glidetone på *blå* i *blågult*. -*gult* i *blågult* gikk raskere.

F1df2:

Tekst: *å kransen bi-n-nd*

Rolig oppadgående anslag/glidetone på *å*. *-sen* i *kransen* gikk raskere. Glidetone og dobling av tonende konsonant *-n-nd*.

F1df3:

Tekst: *av rosor dunkelrö-öda*

Triol-aktig følelse på de seks første stavelser. Glidetone/antesipering av slutt-tonen på *-rö-öda*.

F1df4:

Tekst: *tag kvistar av*

*-tar* i *kvistar* gikk raskt. Holdt ut tonen lenge på *av*.

F1df5:

Tekst: *cypresseträ*

*-se* i *cypresse* gikk raskt. Holdt ut tonen lenge på *-trä*.

F1df6:

Tekst: *till pryd nå åt*

Hun sang *nå* og ikke *nu*. Betoningene dannet en punktert rytme.

F1df7:

Tekst: *den dö-öda*

*Den* gikk raskere, tydelig retning mot sluttordet. Glidetone/antesipering av kommende tone på tonende konsonant *-n-n* i *den*. Antesipering av slutt-tonen på *-ö-ö* i *dö-öda*.

F2df1:

Tekst: *Tag toner ut*

Tydelig betoning på *ton* i *toner* og på *ut*. Holdt tonen lenge på siste stavelse.

F2df2:

Tekst: *u-ur sällsam sång*

Triolaktig rytme på *u-ur* og *sällsam sång*. Holdt ut tonen på *sång*.

F2df3:

Tekst: *som visor ur legen-nder*

Glidetone på *som*. *-sor* i *visor* gikk raskt. Skled ned på ordet *ur* til tonen på *le* i *legender*.

Dobling av tonende konsonant og antesipering av neste tone på *n-n* i *legen-nder*.

F2df4:

Tekst: *å smi den till*

Veldig lett betoning på *smi*, tydeligere betoning på *till*. Litt triolaktig rytme på *å smi den*. Holdt ut tonen på siste stavelsen.

F2df5:

Tekst: *en minnessång*

Skled opp til neste tone på *-n* i *en*. Tempo rubato på *minnes-* landet på *sång*.

F2df6:

Tekst: *med doft från Österlän-nder*

*från* gikk raskere enn øvrige stavelser. Glidetone på tonende konsonant *-n-n* i *-län-nder*.

Jeg valgte å dele inn strofen i to fraser, der hun delte første frasen i 7 delfraser og andre frase i 6. Hver delfrase hadde to betoningar med unntak av F1df3 og F2df6 som begge hadde tre betoningar i mønsteret: kort-kort-lang. Det vil altså si at i de delfrasene hvor betoningsmønsteret bestod av kort-kort-lang, ble delfrasen også litt lenger og bestod av åtte stavelser, mens de andre delfrasene stort sett bestod av fire. Med unntak av *de-en dö-öda* og *u-ur sällsam sång* som begge bestod av fem stavelser. Antall stavelser i et sunget ord kan være flere enn i talespråket siden man ofte synger på vokaler og tonende konsonanter, slik som i eksemplet ovenfor: *u-ur* = to stavelser.



I delfrasene med kort-kort-lang betoning forekom det triolliknende rytmiske elementer. LL brukte ellers glidetonar og hun antesiperte toner, det vil si at hun gled opp eller ned til tonen som kommer etter den hun synger på i melodien. Glidetonene var hyppigst forekommende mot slutten av delfrasene, men forekom mindre uttalt/litt utydeligere også andre steder. Ofte gikk stavelsen etter lett betoning raskt, noe som ga en opplevelse av framdrift mot lang betoning.

### 3: Transkribering

Transkriberingen av visen på dette opptaket førte til en rekke refleksjoner hos meg. Når sangeren i opptaket varierer hvor lang tid hun bruker på hver tone, og dette skal passes inn i fastsatte noteverdier, får man allerede her problemer med å fange den mer flytende rytmiske opplevelsen av språket i visen. Noteverdiene er matematisk eksakte, mens hver stavelse kan bearbeides av sangeren og trekkes ut eller kortes inn. Hvis man synger rett fra bladet det jeg har transkribert, ville man kunne få en annen versjon enn den jeg hørte i opptaket. Jeg kunne selvsagt merket notene med tegn eller slik som Ekgren brukte i boka 'Aslak Brekke og visune hans' (se fig. 1) eller brukt termen *Tempo rubato/ parlando* for å antyde at her varierte både tonelengder og tempo undervegs i frasen. Da ville det blitt enklere å huske på det. På den andre siden er det nesten umerkelige forskjeller og variasjoner og hvis det stod i notebildet så ville det fort bli forstørret.

#### Analyse av *Sinclair* etter opptak med Lena Larsson

Jeg valgte å ikke transkribere denne versjonen. Har kun sett på betoningsmønstre og frasering.

#### 1. Betoninger:

Sist nær på ljuvlig - blomsterplan

T1 T2 T1 T2

jag mina lam utförde

T1 T1 T2

jag satte mig - der jag var van

T1 T2 T1 T2

när jag bäst lärkan hörde

T1      T1      T2

då kom till mig - en gammal man

T1    T2          T1    T2

beprydd med silverhåren

T1          T1    T2

han såg mig ganska - gunstig ann

T1          T2          T1    T2

han hälsade god morjon

T1    T1          T2

## 2: Frasering, delfraser & ornamentikk

F1df1:

Tekst: *Sist når på ljuvli-ig*

Ordet *på* sang hun bittelitt raskere enn de øvrige stavelser; som hun ellers nærmest dvelte litt ved. Siste stavelsen i *ljuvlig* delte hun opp i to: *ljuvli-ig*. Bittelitt tempo rubato på *ljuvli-ig*

F1df2:

Tekst: *blomsterplan*

Stavelsen i midten gikk raskere enn de øvrige, *plan*-stavelsen litt kortere en *blom*-stavelsen; dvs tempo rubato gjennom alle stavelsene selv om *ster*-stavelsen var kortest... Kult.

F1df3:

Tekst: *jag mina lam utfö-örde*

*-na* i *mina* gikk mye fortere enn de andre stavelsene. *-fö-örde* gikk litt langsommere.

Glidetone på *ö*-en.

F2df1:

Tekst: *Jag satte mig*

Siste stavelsen i *satte* gikk raskere.

F2df2:

Tekst: *der jag var van*

*Var* gikk raskere en de to andre ordene.

F2df3:

Tekst: *när jag bäst lärkan hö-örde*

Glidetone/antesipering av tonen på *a*-en i *jag* til starttonen på ordet *bäst*. *Bäst* ble sunget raskere enn de øvrige ordene i delfrasen. *-kan* i *lärkan* går raskt.

F3df1:

Tekst: *Då kom til mig*

Triolaktig på *kom til*. Holdt ut siste tonen i delfrasen.

F3df2:

Tekst: *e-en gammal man*

Triolaktig på *gammal*.

F3df3:

Tekst: *beprydd med si-ilverhå-åren*

Glidetone på *i*- og *å*- i *-håren*. Tempo rubato på siste ordet i delfrasen i form av langsommere. Holdt ut siste tonen på tonende *n*. Pustet.

F4df1:

Tekst: *Han så-åg mig ganska*

Kort rytmisk glidetone på *å-å* i *så-åg*. Sang på tonende *n* i *ganska*. *-ka* i *ganska* gikk fort.

F4df2:

Tekst: *gunstig ann*

Glidetone på *-un* i *gunstig*. *-tig* gikk veldig raskt, landet litt på *ann*. Pustet.

F4df3:

Tekst: *Han hälsade god morjon*

-sade i hälsade gikk raskt. Liten antydning til glidetone på -orj i morjon.

Når LL sang *Sinclairvisen* på denne melodien syntes jeg betoningmønsteret var som to gammelstev etter hverandre 4343 + 4343. Til forskjell fra *Det går i takter* hvor første frasen har betoningmønstret 4344 + 4343.

Jeg opplevde at LL fant på flere rytmiske krumspring i *Det går i takter* og derfor valgte jeg å analysere begge to.

### 3.1.2 Opptak: *En vise jeg nu skrive vil*. Margit Finnekåsa (MF) Telemark.

**En vise jeg nu skrive vil** e. Margit Finnekåsa,

Nedtegnet etter Karolina Westling

*En vise jeg nu skrive vil* er en kjærlighetsvise, muligens en skillingsvise. Det første verset hadde omtrent nøyaktig lik tekst som den LML tegnet ned etter Henrikke Kristoffersdatter i Andebu. Unntatt i første frasen hvor MF sang *skrive vil* isteden for *synge vil*.

## 1: Betoninger

En vise jeg - nu skri-i-ve vil

T1 T2 T1 T2

Å til en liten - ti'sfordriv

T1 T2 T1 T2

Den handler o-om - min lilla ve-enn

T1 T2 T1 T2

som tok min glede hen

T1 T1 T2

Jeg måtte lytte mange ganger til opptaket da det var vanskelig å avgjøre akkurat hvor de lette/tunge betoningene falt når hun sang. Dette var det mønsteret jeg i skrivende stund syntes lå nærmest betoningsmønsteret i opptaket, men betoningene kan også oppfattes kort-kort-lang når hun sang:

*Å til en liten ti'sfordriv*

T1 T1 T2

De ulike tolkningene av betoningmønsteret ga utgangspunkt for variasjoner som i sin tur påvirket framføringspraksisen ved utprøvingen. Jeg kommer tilbake til dette i kapitlet om utprøvinger.

## 2: Frasering, delfraser & ornamentikk

Verset kan deles inn i to fraser som i sin tur deles i to.

F1df1:

Tekst: *En vise jeg*

Ørliten forskjell på betoningene.

F1df2:

Tekst: *nu skri-ive vil*

Nu gikk raskt fram til *skri-ive*. Dobler i'en og gjorde et lite nedadgående ornament over to toner fra kvarten til sekunden. Holdt ut siste stavelsen litt.

F1df3:

Tekst: *å til en liten*

Liten glidetone/ansats på *å*. Tempo rubato i *liten*, landet på *-ten* som hun holdt ut litt.

F1df4:

Tekst: *ti'sfordriv*

Landet på *-driv*, som hun holdt ut.

F2df1:

Tekst: *Den handlar o-o-om*

Hun sang *handlar*. Flott ornament over tre toner på *o-o-om*. Tydelig lett - tung betoning.

F2df2:

Tekst: *min lilla ve-e-enn*

Flott tre toners ornament på *ve-e-enn*. Tydelig lett - tung betoning. Holdt ut slutt-tonen i delfrasen.

F2df3:

Tekst: *som tok min glede hen.*

Holdt litt på *tok min*. Litt triolfølelse på de to ordene. Holdt ut slutt-tonen på tonende konsonant *-n*.

MF brukte litt ornamentikk. Jeg opplevde den som en mellomting mellom ornamenten og glidetoner. De gikk svært raskt og siste stavelsen i delfrasen før tung betoning, gikk også ofte ganske raskt. Det er som at tempoet øker mot slutten av delfrasen, men stopper opp igjen på slutten av delfrasene og ved fraseslutt.

### 3: Transkribering

Når jeg skulle transkribere denne visen etter opptaket med MF slo det meg at jeg hadde en tendens til å ville forstørre de bittesmå ornamentene hun gjør. Hvis jeg tok de med i notene så ville de fort bli forstørret i min egen hukommelse. Da jeg etter en tid hørte opptaket igjen ble jeg overasket over hvor nesten umerkelige de er når hun synger, mens jeg gir de større plass i min egen sang, når jeg prøver å herme henne.

Samtidig ga den svært forsiktige og nesten umerkelige ornamentikkbruken hennes noe til framføringen som jeg syntes var verdifullt, en diskre forsterking av handlingen, og stemningen, i visen. Jeg har prøvd å notere på en måte som skulle gi meg en følelse av hvordan MF synger. Jeg noterte de mest tydelige av hennes ornamenteringer.

Mesteparten av ornamentikken i MF's framføring på opptaket kommer i F2df1-df2 når

hun synger *Den handler om min lilla venn*. Ornamentet hun utførte på *skri-i-ve*, vurderte jeg som for kronglete å tegne ned og dette ornamentet ble valgt bort i transkripsjonen min. Det ble kronglete å skrive flere bittesmå sekstendeler på liten plass, og på samme tonehøyde. Likevel er det et rytmisk stilig og virkningsfullt ornament.

#### 3.1.3 Opptak: *Siste bud på Sinai*. Petter Dass. Ukjent sanger fra Agder.

### Siste bud på Sinai

Westling etter opptak med ukjent sanger fra Agder

The image shows a musical score for the hymn 'Siste bud på Sinai'. It consists of two staves of music in G minor (one flat) and 3/4 time. The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the first line of the hymn, and the second staff contains the second line. The music is simple and homophonic, with a clear melody line and a supporting bass line.

Sis - te bud på Si - na - i ta - ler om hvor - le - des vi al - dri må be - gjæ - re

nå - get av den min - ste ting i din bro - ders hus om - kring fin - nes til at væ - re.

Jeg ble så glad over å finne ut at det fantes ett opptak med denne visen og enda gladere da jeg fikk den tilsendt og begynte å lytte til denne ukjente sangeren fra Agder. Det er synd at vi ikke har navnet hans. Han synger med flott rytmisk variasjon mellom frasene og med spennende tonalitet.

### 1: Betoninger

Her velger jeg å presentere to ulike tolkninger av betoningsmønsteret.

Siste bud på Sinai

T1 T1 T2

Taler om hvorledes vi

T1 T1 T1 T2

aldri må begjære

T1 T1 T2

någet av den minste ting

T1 T1 T1 T2

i vår broders hus omkring

T1 T1 T1 T2

finnas til att være

T1 T1 T2

Siste bud på Sinai

T1 T2 T1 T2

taler om hvorledes vi

T1 T2 T1 T2

aldri må begjære

T1 T1 T2

någet av den minste ting

T1 T2 T1 T2



i vår broders hus omkring

T1 T2 T1 T2

finnas til at være

T1 T1 T2

## 2: Frasering, delfraser & ornamentikk

F1df1:

Tekst: *Siste bud på Sinai*

Han gjorde små ansatser på *Si* i *Sinai* og på *bud*, punkterte/trykket til på *-si* i *siste* og holdt *bud* lenger enn *på*. Øket tempoet gjennom hele ordet *Sinai*.

F1df2:

Tekst: *taler o-o-om hvorledes vi*

Han gjorde nesten umerkelig ansats på *ta-* i *talor* og litt tydeligere på *om*, hvor han spratt opp fra ledetonen, som han doblet, før han landet på oktaven. Stilig og rytmisk ornament som gjorde at ordet *om* fikk tre stavelser: *o-o-om*. De to første stavelsene sang han på ledetonen, hvor han trykket til på den andre stavelsen, slik at ornamentet opplevdes som sprettent. Det gikk veldig fort men jeg oppfattet det slik som beskrevet.

F1df3:

Tekst: *aldri må begjære*

Denne delfrasen var kanskje den hvor han sang mest uttalt tempo rubato, økende tempo gjennom hele delfrasen. Litt triol-aktig følelse over *må begjære*.

F1df4:

Tekst: *någet av den minste ting*

Gjorde bittesmå ansatsliknende krumspring på begynnelsen av ordene *någet*, *av*, *minste* og *ting*. Nesten umerkelige, kunne oppfattes som bare en leiting etter tonen, men de forsterket betoningen på hver av stavelsene så de utgjorde en forskjell i uttrykket.

F1df5:

Tekst: *i vår broders hus omkri-i-ing*

Her også så vidt hørbare ansatser på *i*, *bro-* i *broders*, *hus* og *om-* i *omkring*. Kunne oppleves som en rytmisk form av glidetone, startet på halvtonen (ca. ansatsen svever litt...) under. Litt tydeligere glidetone på *hus*, nedadgående glidetone, startet på ca en tone over og *-kri-i-ing* i *omkring*, gikk oppover over tre toner.

F1df6:

Tekst: *finnas til at være.*

Mest iøynefallende her var tempo rubato. Tempoet øket gjennom delfrasen, landet på siste stavelsen som ble holdt ut litt lenger. Ristet til/lite vibrato nesten umerkelig på være.

Mens de to andre visene hadde minst to tydelige fraser i strofen bestod strofene i denne visen av én lang setning; altså en strofe = én frase. Musikalsk opplevdes det derimot som om strofen bestod av flere fraser. Jeg valgte å være konsekvent med at en frase er en setning av sunget tekst. Den grunnleggende pulsen i visen opplevde jeg som jevn, men over den jevne pulsen trakk sangeren likevel ut enkelte stavelser og slutten på noen ord på en måte som førte til at rytmen i visen ble veldig variert. Han brukte tempo rubato på faste steder i begge strofene: i delfrase 1, 3 og 6. På den måten økte tempoet gjennom hele delfrasen for så å lande på den siste stavelsen ved at han trakk ut tonen her. Det ser ut til at jevnere puls ga en opplevelse av mer likeverdige betoningene. Slik som i forskjellen mellom min valseaktige jevnere tretaktsfølelse i *En vise*, sammenliknet med Margit Finnekåsas variant. Mønsteret ellers var at betoningene falt på annenhver stavelse i teksten. Sangeren brukte svært raske, nesten umerkelige ornament, i form av glidetoner, som gikk oppover eller nedover og dobling av enkelte stavelser. Et eksempel var *-kri-ing* i nest siste delfrase, hvor han trykket til på *i*'en slik at han sang en slags mellomting mellom en glidetone og et rytmisk sprettent anslag. Ellers brukte han ansatser hyppig, om enn på en nesten umerkelig måte, og ofte svevet starttonen i anslaget.

### **3: Transkribering**

Jeg fokuserte på å gjengi rytmen i opptaket. Jeg endte opp med å bruke tegnsettingen som Ekgren presenterte i boka Aslak Brekke og visune hans. (Se fig. 1 i metodekapittelet) Dessverre kom tegnet for tempo rubato ikke med i den renskrevne nota, men i analysen kan man lese seg til hvor tempo rubato ble brukt av sangeren. Også ved transkriberingen av denne visen slo det meg hvor låst jeg ble av noteverdiene og hvor tydelig det var at noteskrift var et klumpete verktøy som kom til kort i beskrivelsen av det rytmiske i fremføringen.

## 3.2 Medieringsprosessen ved hjelp av funn fra opptakene

Medieringsprosessen i mitt arbeid danner en hermeneutisk sirkel/spiral som beskrevet i metodekapitlet, men her er en forenklet modell som viser hvordan prosessen kan deles inn i ulike hendelsesforløp, det vil se omtrent slik ut:

- Jeg brukte mandolinen min og spillet etter nota og fikk oversikt over melodi og tekst
- Jeg øvet inn første strofen omtrent slik som den sto nedtegnet, og prøvde å finne fram till noen ulike mulige tolkninger av rytmen som sto nedtegnet. Jeg lette etter rytmiske hint i notene med tanke på kommategn i teksten og hvor taktstrekene var plassert
- Jeg lyttet på opptak og analyserte/beskrev rytmen
- Jeg begynte å prøve ut ulike rytmiske funn fra opptakene på visen fra nota
- Jeg lette etter flere strofer og satte sammen et utvalg av strofer slik at jeg fikk en hel vise.
- Jeg øvet inn strofene og jobbet med variasjoner, styrt av ulik tekst i ulike strofer, og lekte meg med/prøvet ut funn fra opptakene.
- Jeg *gjorde visen til min egen* ved å synge igjen og igjen og igjen, til jeg opplevde at teksten begynte å sitte, og jeg kunne begynne å frigjøre meg både fra notenedtegningen og utprøvinger.
- Målet mitt var at visen skulle bli en del av mitt faste aktive repertoar. Det vil si at jeg kunne plukket den fram fra hukommelsen når jeg ville, og hatt glede av å synge den. Variasjon og den kreative medskapingen ville kunne utføres uanstrengt.

I virkeligheten kom de ulike delene av prosessen litt hulter til bulter, men linjene ovenfor beskriver hvilke arbeidsprosesser som min medieringsprosess bestod av. Følgende tre avsnitt handler om hvordan jeg brukte funnene mine fra intervjuene og opptakene, i møte med visene i notenedtegningene. Jeg har prøvd å skriftliggjøre

hvordan dette arbeidet åpnet opp for nye måter og tolke notebildet, og nye muligheter å bearbeide visen rytmisk.

Her hadde jeg samme fokusområder som i forrige avsnitt:

1: Betoning

2: fokus på tekstinndeling og ornamentikk/rytmiske detaljer

3: transkribering.

En av metodene jeg brukte i denne delen av medieringsprosessen var opptak av meg selv. Opptakene kan ses på som stikkprøver av eksperimenteringen med visene i samlingen. Jeg byttet på å synge visene omtrent sånn som jeg oppfattet de fra opptakene, og så sang jeg visen etter LMLs notenedtegninger og prøvet ut litt forskjellige uttrykk ved å bruke mine funn fra opptakene. Jeg reflekterte av og til over ting litt som de falt seg inn undervegs i opptakene - dette har vært en del av datainnsamlingen, og jeg brukte det for å belyse hvilke refleksjoner som meldte seg hos meg i prosessen.

### **Oversikt over hvilke viser fra LMLs samling som er mediert ved hjelp av analyser av opptakene:**

LMLs samling: *Sæladom en jetar e*. Hans Gulbrandsen Holt (Gaukstad 2, 1997, s. 514) - *Sinclairvisen & Det går i takter*. Opptak med Lena Larsson, Bohuslän. (se kildehenvisning s. 84)

LMLs samling: *En vise e*. Henrikke Kristoffersdatter (Gaukstad 2, 1997, s. 517) - *En vise jeg nu skrive vil*. Opptak med Margit Finnekåsa, Telemark. (se kildehenvisning s. 84)

LMLs samling: *Siste Bud på Sinai*. e. Samuel Hansen Hellen (Gaukstad 2, 1997, s. 488) - *Siste bud på Sinai*. Opptak med Ukjendt sanger fra Agder. (se kildehenvisning s. 84)

### 3.2.1 Sæladom en jetar.

## Sæladom en jetar

e HGH, finnes i Lindemansamlinga



Sidst på lif - ligblomst-res plan jeg mi-n lam ud - før - te og sat-te meg som jeg var vant  
da jeg blott lær - ken hør - te. Da kom til meg en gam-mel mann be-pry-det med grå-  
sølvi håret. Han så meg ganske guns - tig an og hils - set meg god mor - gen.

Renskrevet av Tone Krohn etter Lindemans nedtegning i Gaukstad 2, 1997, s. 514

Denne visen hadde jeg lært meg, og brukt en del, før jeg begynte på denne oppgaven. Da jeg lyttet på opptaket med Lena Larsson fikk jeg bekreftet en følelse jeg selv hadde fått ved å jobbe med notebildet, når det kom til betoningene. Jeg syntes at notebildet la opp til bruk av en kort-lang betoning i delfrasene og det samme mønsteret fant jeg i Lena Larssons sangstil.

### 1: Betoninger

Jeg hadde altså funnet fram til omtrent samme betoninger som LL gjør i opptaket.

Refleksjon: Siden jeg tidligere hadde funnet fram til betoningene i visen gjennom å tenke inn en puls som jeg tenkte hørte sammen med typiske stiltrekk ved norsk vokal folkemusikk (gammelstevets 4343-form, hvor linje 1 & 3 har to stykk kort-lang betoninger og linje 2 & 4 har tre betoninger) overrasket det meg å finne et rytmisk uttrykk hos en svensk utøver fra Bohuslän som viste store likheter med

betoningsmønsteret i gammelstevet. Jeg har jobbet med å overdrive kort-lang betoning og å gjøre den mer diskuré. Jeg opplevde at bruk av kort-lang betoning hvor jeg laget store forskjeller mellom betoningene, førte til at melodien havnet mer i bakgrunnen mens teksten ble tydeligere. På opptaket hvor LL sang Sinklær-visen synes jeg hun holdt tilbake bruken av ornamentikk og tempo rubato, framføringen var enklere. Jeg funderte litt på hva dette skyldtes. Kunne det være hennes forhold til visene og at de muligens har hatt litt ulike bruksområder som styrte hennes ulike valg i framføringene? Jeg har latt meg inspirere av måten hun sang den andre viseteksten på: *Det går i takter*. Da jeg syntes det hun gjorde her løftet fram handlingen og stemningen også i *Sinclair* på en fin måte.

## **2: Frasering, delfraser & ornamentikk**

LL brukte en del triol-aktige bevegelser, og hun sang tempo rubato i flere av delfrasene, på en slik måte at hun bremsset ned tempoet i de siste stavelene i de delfrasene, som i tillegg er slutten på en hel frase. Dette tilførte noe til framføringen og formidlingen av teksten som jeg likte. Dette har jeg jobbet en del med i mine ut-prøvninger. Resultatet av analysene av LLs *Det går i takter* førte til at jeg eksperimenterte med ulik bruk av tempo rubato og triol-bevegelser. Måten hun brukte tempo rubato på, i de siste to stavelene på slutten av frasene, likte jeg godt og jeg har brukt det mer eller mindre uttalt i egne utprøvninger.

## **3: Transkribering**

Ved mine forsøk på å fange måten LL synger denne visen på i en transkripsjon dukket mange tanker opp. Hvor stor vekt skulle jeg legge ved rytmiske detaljer og hvor mye skulle jeg forenkle? Jeg hadde vanskelig for å bestemme meg for hvordan jeg skulle gjengi måten hun sang slutten av delfrase 3 og 5; hun sang tempo rubato på de siste stavelene i delfrasen samtidig som hun gled på tonene. Skulle jeg skrive det i form av trioler, eller bare forenkle ved å sette ut et glissando-tegn? Jeg endte opp med det siste, men tenker at det ble veldig utilstrekkelig, hvis en som aldri hadde hørt opptaket skulle bruke nota; da ville det vært for mye som mangler i notebildet. Selv jeg som hadde hatt opptaket som utgangspunkt for min egen notasjon ble usikker på hva jeg egentlig hadde

hørt og måtte gå tilbake til opptaket flere ganger. Refleksjon: Når jeg transkriberte visen gjorde jeg ulike utvelgelser; hvilke detaljer skulle jeg prøve å gjengi og hvilke detaljer valgte jeg ikke å gjengi? Noe av det som opprinnelig var med i framføringen ble sortert bort. Jeg valgte å bruke et glissandotegn, men da falt de mikrorytmiske kvalitetene i ornamentet bort. Dette ble bevisstgjørende for meg med tanke på å tolke et notebilde. Transkriberingen av visen førte til bevisstgjøring knyttet til mikrorytmiske elementer i utformingen av ornamenter.

### 3.2.2 En vise jeg nu synge vil

En vise jeg nu synge vil

Henrikke Kristoffersdatter, Andebo

En vi - se jeg nu syn - ge vil alt til en li - ten. tids for - driv. Den

hand - ler om en lil - le venn som tok min gle - de hen.

Nedtegnet etter L.M Lindemans skrifter

Renskrevet av Tone Krohn etter Lindemans nedtegnning i Gaukstad 2, 1997, s. 517

Denne visen hadde jeg også lært meg og brukt ved noen anledninger allerede før arbeidet med denne masteren begynte. Jeg hadde begynt å få et eierforhold til den.

Likevel ville jeg undersøke om arbeidet med denne masteren ville kunne tilføre min måte å synge den noe. Det første som slo meg med MF's versjon av visen var at hun sang visen med antydning av lett tung betoning, mens jeg hadde landet i en nesten ren valsetakt, hvor betoningsmønsteret blir overskygget av den tunge eneren, som er måten jeg markerer valsetakt på i denne visen. Her åpnet det seg altså nye muligheter for å tolke notenedtegnelsen på en annerledes måte.



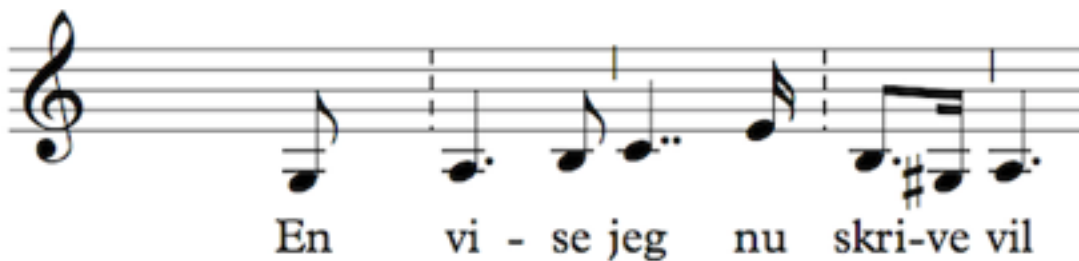
## 1: Betoninger

Jeg tenkte først at betoningene havnet på ulike steder og at det var dette som utgjorde forskjellen mellom våre to ulike varianter, men oppdaget fort at betoningene lå på de samme stavelsene i viseteksten, forskjellen lå derimot i hvorvidt betoningene var korte eller lange. MF sang med større forskjell mellom korte og lange betoninger, mens jeg opplevde at betoningene ble omtrent like i min versjon. Dette undret jeg meg litt over og jeg har sunget visen utallige ganger og prøvd ut ulike betoninger og takt. Neste spørsmål som meldte seg hos meg var: hva i nota hadde fått meg til å tenke vals? Lå dette hos meg eller lå det i notenedtegningen? Jeg gikk tilbake til notenedtegningen for å se om jeg leste den annerledes nå, men ble igjen enig med meg selv om at den la opp til en mer valseaktig takt. Forskjellen lå blant annet allerede i opptakten. LMLs nedtegning begynte på en opptakt bestående av to åttendeler, men opptakten til MF bestod av én åttendel. I det hele tatt var det flere ord som ble delt opp i åttendeler i LMLs nedtegning enn i MFs framføring. Illustrert i bildene nedenfor.

Mens MF synger:

*En vise jeg nu skri-ive vil*

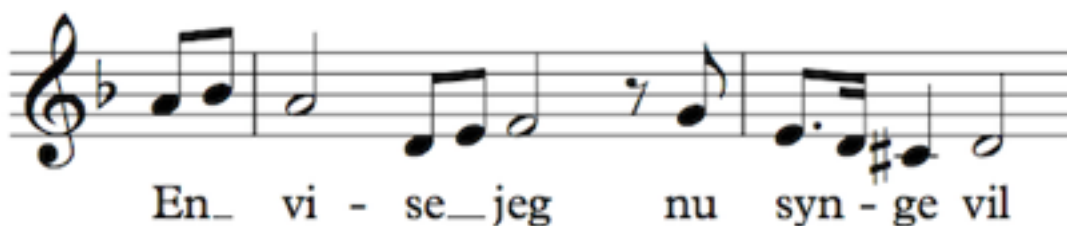
*(Tilsammen 9 stavelser)*



Så har LML skrevet ned en melodi som tilsier at man synger:

*E-en vise-e jeg nu sy-yng-e vil.*

*(Tilsammen 11 stavelser)*



Forskjellen i takt og betoningsmønster i våre to versjoner fikk meg til å se på LMLs note med nye øyne og jeg har prøvd ut å synge den mer i retning av MFs versjon. Da måtte jeg se på åttendelene i LMLs note mer som ornament og la de gå en del fortere. I notebildet i den andre takta så kommer det først to åttendeler og så en fjerdedel (på ciss) dette gav en rytmefølelse som ligger nærmere MFs versjon. Det vil si at hvis jeg leste de doble åttendelene mer som ornament enn som meloditoner, og landet litt på den fjerdedelen (på ciss), så begynte visen rytmisk sett å likne på den MF synger. Ved å lytte på opptaket med MF oppdaget jeg en alternativ måte å lese denne notenedtegnelsen på.

## **2: Frasering, delfraser & ornamentikk**

Jeg lyttet svært mange ganger til MFs framføring men ble aldri helt sikker på hvordan jeg ville beskrive betoningene. Det jeg landet på var at hun sang med en antydning av kort-lang betoning. Visen fikk en helt annen rytmisk karakter ved måten MF sang den på, sammenliknet med måten jeg sang den på, før jeg begynte med denne oppgaven. Jeg har eksperimentert med å legge visen helt over på MFs rytme og å synge visen på min opprinnelige rytme, men med innslag av rytmiske detaljer fra MFs framføring. Et eksempel er et lite rytmisk ornament som hun sang på ordet *skri-i-ive*, hvor hun doblet vokalen samtidig som hun trykket til på i-en. Jeg sang *sy-y-yngge*, og oppnådde den samme rytmiske effekten i ornamentet, ved å doble og trykke til på y-en.

I mine utprøvinger har jeg eksperimentert med ulike grader av betoning, fra en tydelig kort-lang betoning i delfrasene til en med helt jevn betoning = valsetakt. Dette åpnet for nye spørsmål og en del forvirring. Hva var det som endret seg med betoningene når jeg sang i en ren valsetakt? Var det virkelig slik at betoningene ble helt jevne, eller var det plutselig slik at valsetakten (jeg markerer l'eren) overstyrte betoningene i teksten?

Konklusjonen ble at arbeidet med analyser av dette opptaket med Margit Finnekåsa gav meg et bredt spekter av variasjonsmuligheter. Den rytmiske grunnmuren i form av puls og betoning kan varieres i uttrykk fra kort-lang betoning til valsetakt. Jeg kan også trekke visen i retning den ene eller andre veien mellom disse ulike variantene. Eller jeg kan innlede og avslutte visen med kort-lang betoning og la midtdelen gli over, mer eller mindre gradvis, i en valsetakt.

### 3. Transkribering

Transkriperingen hjalp meg å få øye på mange av små rytmiske elementene i delfrasene som kan varieres ved hjelp av mindre rytmiske ornament. Jeg har reflektert over hva som har formet meg som utøver av vokal folkemusikk, *over hva som utgjorde min handlingsbårne kunnskap* og forskjellen i uttrykk på de små ornamentene som MF gjorde kontra min tendens til å ville forstørre og fortydelige de samme type ornamentene. Jeg oppdaget en tendens hos meg til å ville dyrke det jeg opplever som særpreget for denne måten å synge på.

#### 3.2.3 Siste bud på Sinai

Sidste bud på Sinai

Petter Dass

Grevskaberne, nedtegnet av L.M. Lindeman



Sids-te Bud på Si-na - i ta - ler om hvor - le-des vi al-drig maa be - gjæ - re  
no-get af dermind-ste ting i vår Bro-ders Hus om-kring Fin-des til at væ - re.

Renskrevet av Tone Krohn etter Lindemans nedtegnning i Gaukstad 2, 1997, s. 488

Jeg ble som sagt veldig glad for å finne dette opptaket og veldig begeistret for måten den ukjente sangeren sang sin variant av denne Petter Dass-visen.

Jeg har i stor grad valgt å forme rytmen i min bearbeiding av LMLs nedtegnning etter dette opptaket.

#### 1: Betoninger

I bearbeidingen av denne visen har jeg fokusert mer på vekslingen mellom delfraser i tempo rubato, og delfraser sunget i et jevnere tempo, enn på betoninger. Jeg opplevde at

straks tempo og puls var jevnere var også betoningene jevnere. Det vil si at i delfrasene med tempo rubato var det enklere å skille mellom kort-lang betoning, enn i delfrasene med jevnere tempo og puls. Betoningene angav likevel fraseringen, de dannet en ramme for hvordan sangeren trakk i delfrasene, og ga en opplevelse av rytmisk orden.

## **2: Frasering, delfraser og ornamentikk**

Sangeren i opptaket sang med utstrakt bruk av diskre rytmisk og tonal ornamentikk. Han brukte anslag fra en svevende tone mye, jeg brukte anslag, men også ornamentikk, som er større og mer utbrodert. For eksempel i F1df5 i *vår broders hus o-o-omkring* hvor jeg bruker samme ornament som i opptaket, på *o-o-omkring*, som en oppadgående ansats over tre toner. Et ornament som jeg gjør større og tydeligere enn i opptaket. Akkurat som i Margit Finnekåsas variant av *En vise jeg nu skrive vil* fant jeg at denne sangerens bruk av ornamentikk var diskre i sammenlikning med min egen utføring av ornamentikken.

## **3: Transkribering**

Vekslingen mellom tempo rubatodelfrasene og delfrasene med jevnere tempo skapte hovedbry fordi noteverdiene blir variable. Jeg valgte å markere partiene med tempo rubato med Ekgrens tegnsetting (Se fig 1 i metodekapitlet)

Transkriberingene mine ble gjort med tanke på å peke ut ting som vanskelig lar seg gjengi i en note; tempo rubato kan altså føyes til lista over ting som ikke nødvendigvis framkommer i LMLs nedtegninger. Opptaket viser meg at variasjon kring bruk av tempo rubato kan utgjøre en interessant mulighet for større rytmisk variasjon når en lærer viser fra en notenedtegnning.

### **3.2.4 Sammendrag konklusjon etter bearbeiding av tre viser**

**1: Betoninger.** Der hvor visen bar preg av å kunne synges i et fleksibelt metrum, fant jeg ut at bevisst arbeid med å finne betoningene var til hjelp i hvordan man håndterte teksten. Både rytmen og hvordan teksten kunnen deles opp i mindre enheter. Der hvor visen bar preg av slåttestev, eller ble sunget i en tydelig takt som kunne holdes gjennom hele strofen, ble betoningene underkastet takten i den slåttestevformen som visen hørte

hjemme i. Som i min versjon av *En vise* hvor jeg sang i valsetakt, der blir betoningene jevne og faller på det som ville vært eneren i takta i en vals. Det er fortsatt mulig å finne betoningsmønster, men slik jeg opplevde det når jeg sang, så overskygges betoningene i teksten av valsetakten og den markerte eneren.

**2: Frasering, delfraser & ornamentikk.** Alle tre opptakene hadde det til felles at sangerne delte opp frasene i delfraser, over betoningene. Alle tre sangerne brukte enkle ornament på en diskre måte, eksempler på ornament er ansatser, glidetoner og tretrinns ansatser, enten oppadgående eller nedadgående. Å arbeide med visene ved hjelp av metodene jeg har brukt gav meg et videre spekter av rytmiske uttryksmiddel som jeg kan bruke inn i mine versjoner av visene i Lindemans samling. Spesielt nyttig har fokus på betoning vært for meg og også hva ulik bruk av betoning hadde å si for hvordan resten av det rytmiske uttrykket på visen ble. Her dukket det også opp variasjonsmuligheter. Både i form av ornamentbruk og at visen kan endre form ved hjelp av endret betoningsmønster, og valget mellom å synge i et fleksibelt metrum eller i en fast takt. Eller at man varierer mellom en fastere takt og et fleksibelt metrum. Jeg har kommet fram til at det som gjør at visene i et fleksibelt metrum likevel føles velordnet og ment er betoningsmønster og sangerens bruk av det.

**3: Transkribering.** Transkripsjonene jeg gjorde i dette arbeidet har kun vært for min egen del, som et hjelpemiddel til å disiplinere lyttingen, men også for å klargjøre for meg hva som kunne bli sortert bort ved transkribering. Det jeg valgte bort i en transkripsjon kan også være elementer som er verdifulle for økt grad av variasjon. Transkripsjonene og å måtte ta stilling til hva som skulle med i notebildet og hva som skulle velges bort, synliggjorde nyanserikedommen i opptaket. Arbeidet med transkripsjonene førte til refleksjoner kring noteverdiene og at bruk av de fastsatte noteverdiene i en notenedtegnelse kom til kort, når jeg skulle gjengi den mer flytende tøyingen av enkelte toner, og stavelser, som jeg fandt i opptakene jeg har analysert. Andre elementer som ble forenklet eller ikke kom med, var ansatser som var en

mellomting mellom glidetone og rytmiske ornamenter, særlig hvis de begynte på en svevende tone. Det ble for mange detaljer som skulle gjengis på liten plass og da valgte jeg å sette min lit til hukommelsen og egen stilfølelse heller enn å lage en overdelt transkripsjon. Jeg hadde jo tilgang til opptakene og kunne bruke mitt gehør hvis jeg trengte å friske opp hukommelsen. Detaljene som framkom under arbeidet med transkripsjonene vil jeg prøve å huske på ved framtidig mediering av viser fra notenedtegninger, som viktige elementer som kunne vært der ved framføringstilfellet, men som kanskje ikke kom med i notenedtegningen.

### **3.2.5 Hva har intervjuene tilført medieringsprosessen?**

Siden jeg allerede hadde begynt med medieringsarbeidet når jeg begynte å intervju mine informanter så hadde jeg gjort meg egne tanker om notene og arbeidet med de. Den største nytten intervjuene fikk for meg, var informasjonen om en medieringsteknikk som Ragnhild Furholt (RF) tipset meg om. Intervjuene viser at samtlige av mine tre informanter forholdt seg mer eller mindre fritt til det rytmiske i LMLs nedtegninger. De brukte sin kunnskap om framføringspraksis og formet visene slik at de syntes at de passet inn i tradisjonen de opplevde at visene tilhørte. Dette virket både bekreftende men ble også et tankekors, da det fikk meg til å reflektere over hvor i tradisjonen, og til hvilken tradisjon, jeg hørte hjemme. Medieringsteknikken som RF tipset meg om har jeg prøvet ut. Dette presenteres nærmere i neste avsnitt.

### **3.3 Å la teksten styre rytmen ved mediering av en note.**

Medieringsteknikken, som RF tipset meg om, går ut på å kun ta ut meloditonene i notenedtegnelsen, og så la teksten styre hvordan rytmen blir. Utøverens egen kunnskap om framføringspraksis i den vokale folkemusikken blir også brukt for å forme uttrykket. Det vil si at ornamentering, betoning og frasering blir formet av utøveren uten å ta hensyn til noteverdiene som står i notenedtegningen.

### 3.3.1 Utprøving: mediering av Svend Vonved hvor teksten styrer rytmen.

Jeg tok opp hele sessionen da jeg jobbet med denne teknikken for første gang. Opptaket, dagboksnotat og intervjuet med RF, var datainnsamlingskilde til dette avsnittet.

Skjematisk tegnet framgangsmåte:

1. Brukte mandolin for å hente ut meloditonene fra nota.
2. Gikk rett på teksten, tok for meg én setning av gangen.
3. Sa setningen høyt noen ganger, lyttet etter betoningene i teksten.
4. Sang setningen på meloditonene fra nota - overførte tale til sang.
5. Lyttet etter rytmen i uttrykket, prøvet ut ulik grad av betoning.
6. Repeterte, la til/prøvet ut ulike ornamenter.
7. Repeterte hele strofen, fortsatte utprøving av rytme, ornament, betoning.

Jeg skrev et notat etter utprøvingen. Her framkom det at jeg opplevde denne måten å jobbe på som frigjørende. Det var enklere for meg å fri meg fra nota når jeg ikke tok hensyn til noteverdiene, men kun jobbet ut sangen ved hjelp av meloditoner for så å la teksten, og egen stilfølelse, styre eksperimenteringen med det rytmiske uttrykket. Jeg strevde litt med tonehøyden siden visen var tegnet ned i en toneart som gjorde at visen lå i et høgt toneleie. (Dagboksnotat fra 12/2-2020) Siden det var aller første gang jeg jobbet med denne visen kunne jeg ikke transponere den til en lavere toneart, jeg måtte først bli trygg på melodiføringen. Denne måten å jobbe med mediering ga mersmak, og jeg bestemte meg for å prøve ut dette mer i framtiden. Et av problemene mine, når jeg lærte en vise fra en note, var at jeg følte jeg lett fastnet i en rigid form. At jeg ikke fikk til å leike meg med visen og å variere uttrykket noe særlig. Når jeg jobbet på denne måten ble rytmisk utprøving en del av innstuderingsteknikken, det førte til at jeg følte meg friere og mindre notebundet.

## 4. Drøfting & Konklusjon

### 4.1.1 Hva har analysene tilført medieringsprosessen?

Den store øyeåpneren for meg underveis i prosjektet var hvor mye betoningsmønster hadde å si for hvordan rytmen og fraseringen i sangen ble. Her lå forutsetninger for strukturelle variasjonsmuligheter i det rytmiske uttrykket. Å lete etter ulike mulige betoningmønstre ved innøving av en vise fra en notenedtegning, ga større fleksibilitet i tolkningsarbeidet. Betoningsmønster var en av tingene som ikke umiddelbart kom fram i LMLs nedtegninger. I mitt arbeid med *En vise* fant jeg fram til minst fire ulike muligheter for å variere betoningmønstret i sangen, på bakgrunn av funn fra analysen med Margit Finnekåsa. Her fant jeg tre forskjellige tilnærminger til nota som skulle medialiseres:

- 1) Prøve ut hvordan betoningmønster og fleksibelt metrum passet til visen.
- 2) Prøve ut hvordan en fastere takt med slåttestevmetrum passet.
- 3) Prøve ut kombinasjoner av fleksibelt metrum med ulike betoningmønster og slåttestevmetrum.

Petter Dass-visen *Siste bud på Sinai* hadde jeg nesten gitt opp å bruke, men da jeg lyttet til opptaket med den ukjente sangeren fra Agder endret dette seg. Sangstilen hans, og måten han brukte rytme på, synliggjorde rytmens evne til å engasjere. Dette viste meg hvor mye rytme hadde å si for hvordan jeg relaterte til, og knyttet meg, til en vise. I tilfellet med denne visen ble rytmen i opptaket avgjørende for at jeg valgte å fortsette å jobbe med nettopp denne visen i LMLs notesamling. Her fant jeg også en mulig tolkning av betoningmønsteret som så slik ut: kort-kort-kort-lang. I tillegg til betoningmønstrene kort-lang og kort-kort-lang.

Etter å ha analysert to viser med Lena Larsson der hun sang to ulike visetekster på samme melodi oppdaget jeg at betoningmønstret i den ene var nært beslektet med betoningmønstret i gammelstev; 4343 repetert to ganger. Måten hun sang fram teksten, gjennom bruk av betoningmønstret, syntes jeg var intressant. Det minnet meg om en framføringspraksis som jeg hadde forbundet mest med Setesdal og Telemark, men analysen av LLs sang viste på at vi kan finne denne praksisen og dette betoningmønstret hos eldre sangkilder i Sverige. *Sinclairvisen* var omtalt i Afzelius och Gjeier. De antyder at visen første gang ble trykket 1741. (Afzelius & Geier, 1880, s. 420)



Siden jeg kun lyttet på opptakene og ikke hadde anledning til å se sangerne, måtte jeg ta utgangspunkt i hva jeg hørte for å finne fram til tolkningene av betoningsmønster i visene. Ofte opplevde jeg at det var vanskelig å bestemme meg for hvordan korte og lange betoninger falt; om det var kort-kort-lang eller kort-lang, kort-lang betoning for eksempel.

Mine veiledere hørte også i noen tilfeller inn andre betoningsmønstre enn meg. Dette var altså noe som kunne tolkes individuelt, og hver og en av oss kunne finne fram til flere mulige tolkninger av én og samme framføring. Å ha fått bevissthet om dette, øker også mulighetene for større variasjon i egen utøving.

Transkripsjonene av opptakene ble gjort kun for min egen del. Jeg ville undersøke om det kunne virke bevisstgjørende med tanke på hva jeg valgte å gjengi i nota og hva jeg måtte velge bort. I begge tilfellene håpet jeg på å finne fram til uttrykk som kunne tilføre mine tolkninger av LMLs notenedtegninger noe. Jeg erfarte at tempo rubato, de små detaljene i ornamenteringen og også anslag fra svevende tone og betoninger, var ting som ikke enkelt lot seg gjengi ved transkripsjon. Margit Finnekåsa brukte et ornament hvor hun doblet vokalen på ordet *skri-i-ive* og jeg opplevde ornamentet som mer rytmisk enn tonalt. Å skulle notere tre bittesmå sekstendelsnoter på samme notelinje etter hverandre, ville se underlig ut i forhold til vanlig transkripsjonspraksis. Derfor falt dette ornamentet bort i transkripsjonen min, selv om jeg syntes det var et stilig ornament som tilførte visen noe viktig.

Jeg måtte få hjelp til å renskrive mine håndskrevne noter. Dette viste seg også å by på interessante utgangspunkt for videre samtaler og forskning, siden vi tolket det vi hørte ulikt. Tone Krohn, som hjalp meg å renskrive mine transkripsjoner, hørte inn en litt annen rytme enn det jeg gjorde, på opptaket med Lena Larsson. Dette fenomenet er allerede nevnt flere ganger i denne oppgaven men jeg fikk lyst å bruke et sitat fra Kviftes *Teknologien og tradisjonen* (2014 s. 16-18) som jeg synes beskriver dette på en treffende måte. Kvifte har sett på hvordan folkemusikkforskeren Leiv Solberg og Truls Ørpens transkripsjoner skilte seg fra hverandre med bakgrunn i Solbergs hovedfagsoppgave fra 1984. Solberg hadde transkribert slåtter etter et opptak med Ola Mosafinn og Ørpen hadde transkribert den samme slåttten. Ørpen hadde i tillegg oppgitt at han hadde spilt slåttten sammen med Mosafinn. Ørpens og Solbergs transkripsjoner skilte seg fra hverandre og Kvifte diskuterer dette. Han sa blant annet at de kan ha hatt ulike oppfattelser av hva teknologien (transkripsjon) kunne brukes til. Solberg kanskje

så på noteskriften som en mest mulig korrekt tolkning av opptaket, mens Ørpen '-kan ha sett notebildet som en mest mulig korrekt tolkning av slåtten[...]' Kvifte avsluttet med følgende tolkning av hendelsesforløpet:

En mer radikal tolkning er at selv om transkripsjonene er laget i forhold til den samme lyden, er de ikke nødvendigvis laget i forhold til den samme *musikken*: de to oppskriverne kan ha hatt forskjellig oppfatning av hva som er musikken. (Kvifte, 2014, s.18)

Å se på transkripsjon og mediering med dette åpne blikket og med forståelsen av at individer vil lese inn, og tolke det de hører subjektivt, styrt av de respektive tidligere musikalske erfaringene er intressent. Men det viser også hvor viktig det er å være nokså enig i betydningen av begrepsbruk når man skal samtale og diskutere dette. De digitale verktøyene for transkripsjon er heller ikke helt tilpasset den vokale folkemusikken og derfor har ikke alle detaljer fra mine håndskrevne noter blitt med videre i de renskrevne notene. Derfor ligger alle notene som vedlegg, bakerst i oppgaven.

#### **4.1.2 Rytmiske mønstre i framføringspraksisen hos sangerne på opptakene.**

I problemstillingen spurte jeg om det kunne finnes noen mønstre som gikk igjen i hvordan eldre sangere brukte rytme. Jeg kom fram til at på opptakene jeg analyserte lå betoningmønsteret som et rytmisk fundament i sangen og at det også styrte underdelingen av tekst, som jeg opplevde som mindre fraser i frasen (delfraser). At denne måten å synge fram tekst på ofte brukes ved sang av for eksempel koraler, skillingsviser, ballader og stev. Men at det i slåttestev er danserytmen som danner det hovedsaklige rytmiske fundamentet. Ekgren har beskrevet noe liknende i boka om Aslak Brekke: 'Slåttestev er støtt livlige. Dei er bundet til danserytmen'. (s. 19) I begge tilfeller vil jeg beskrive det som at sangere ofte leker seg med språklyder over betoningmønsteret eller danserytmen, slik at rytmiske effekter oppnås. Torhild Larsen Nygård samlet mange ulike begrepsbruk i masteroppgaven sin, og viser hvordan ulike skandinaviske forskere har beskrevet rytme i den vokale folkemusikken, i ulike

sammenhenger. De brukte begreper som parlando, recitativt, talenært, deklamerende for å beskrive hvordan sangerne i opptakene de analyserer, behandler rytme ved hjelp av visetekst. (Larsen Nygård, 2018, kap. 8) Nygård Larsens presentasjon av begrepsbruken forsterket inntrykket jeg hadde og fortsatt har. Det finnes et behov for å fortydelige hva de her ulike begrepene egentlig skal skildre. Man kan se en tydelig todeling av rytmebruk i visene. Slåttestev, eller viser som utgår fra en bestemt dansetakt, følger et musikalsk metrum. Derimot danner viseteksten med tilhørende betoningsmønster, den rytmiske grunnstrukturen i visene som blir referert til i Larsen Nygårds tekst. Fleksibelt metrum framstår for meg som et godt samlebegrep når dette er tilfelle. I de tre opptakene jeg brukte mest tid på i arbeidet med denne oppgaven, gikk det igjen hos alle tre sangerne at deres bruk av ornamentikk var mer diskré enn mine, og ofte mer rytmiske enn tonale i utformningen. I tillegg var tempo rubato brukt av alle tre, men spesielt tydelig på opptaket med den ukjente sangeren fra Agder. En annen ting som gikk igjen i analysene av opptakene, var hvordan sangerne rasket på tempoet i de siste stavelsene etter en kort betoning, mens de holdt ut tonen/tonene på de siste stavelsene etter en lang betoning. Dette skapte en rytmisk snert som jeg opplevde som en viktig kvalitet i sangen deres. Jeg tar med meg dette som viktige innsikter ved framtidig arbeid med mediering av viser fra notenedtegninger.

#### **4.1.3 Tre kvalitative intervju.**

Kvalitative intervju var én av metodene i oppgaven. Jeg vil trekke fram noen ting som kom fram i intervjuene.

Det ene er hvordan samtlige informanter brukte sin kunnskap om tradisjonen og framføringspraksisen som råder i områdene hvor LML tegnet ned visene, til å hjelpe seg i medieringsarbeidet. I vår genre er dette en viktig verdi. Vi som utøvere viderefører et uttrykk som gjør sanguttrykket gjenkjennelig for oss selv og ikke minst også for de av våre mottakere som er kjent med genren, og kanskje til og med har forventninger til noe de ser på som et sanguttrykk, eller en stil, med lokal forankring. (Som i for eksempel i Agder og Telemark) Jeg som svensk utøver, bosatt i Vestfold og opplært av både svenske og norske sangere, opplever dette som et noe kupert landskap. Som jeg skrev noe om i innledningen oppfatter jeg sangstil mer som knyttet til individer enn til geografiske områder. Kulturhistorikeren Bodil Haug har skrevet en artikkel hvor

hun delvis stiller seg kritisk til tanken at det finnes regionale eller lokale sangstiler. Hun konkluderte med at det i større grad er individuelle sangstiler og uttrykk, enn lokale. (Haug, 2005, s. 34-50) På den andre siden trakk Moen (OM) fram ulike framføringspraksis ved framføring av salmer i Setesdal og Åseral, og ulike framføringspraksis av stev i Telemark og Setesdal, i intervjuet. Jeg har kommet fram til at flere tilsynelatende motsatte ting kan være sant samtidig. Kanskje man kan skille litt på sangstil og framføringspraksis? På den måten at sangstil følger individet i større grad, mens framføringspraksisen knyttet til ulike visegenre, kan variere i ulike geografiske områder? At sangere og andre som kan mye om den vokale folkemusikken i Agder og Telemark føler eierskap til en framføringspraksis, hindrer ikke at den samme praksisen eksisterer andre steder i Skandinavia. At gammelstevets betoningsmønstre på 4343 står sterkt i stevdiktningen i for eksempel Setesdal og Telemark, hindrer ikke at dette betoningsmønstret også har vært brukt andre steder. Vi er mange som kan føle eierskap til et liknende sanguttrykk. For meg som utøver handler troverdighet mye om hvordan jeg knytter an til visen jeg synger. Hvis jeg opplever at jeg kan formidle noe gjennom visen, en følelse, en stemning eller et meningsfullt budskap, så opplever jeg troverdighet mot meg selv. I forlengelsen av dette vil det kunne gi mottakerne mine muligheten til å knytte seg til visen. Arbeidet med analysene har vist meg at når det kommer til hvordan sangerne fra de ulike opptakene bruker rytme, er det flere trekk som likner enn som skiller. Måten de bruker betoning som en måte å håndtere fraseringen på, er felles for alle tre. Likeens finner jeg de samme måtene å bruke diskre ornamentikk, antesipering, anslag og glideton hos alle tre. Jeg har landet på at det finnes andre utøvere som er bedre egnet enn meg til å dyrke fram en Vestfoldstil i sin framføringspraksis. Jeg bestemte meg for å ta meg friheten å synge med den ryggsekken av tradisjonelle sanguttrykk som jeg allerede hadde, og etter dette prosjektet med en utvidet forståelse av hvordan jeg også kan jobbe mer aktivt, og variert, med rytmiske uttrykk i mediering og egen framføring.

En annen ting som framkom i intervjuene er en innstuderingsteknikk som Ragnhild Furholt fortalte om og som i hovedsak handlet om hvordan hun hoppet over å lese noteverdiene i en notenedtegnning.

Hun tipset meg om å prøve det samme, ved å ta ut meloditonene og jobbe med teksten og på den måten la teksten styre hvordan rytmen blir. Jeg prøvde dette på en nedtegnning av Svend Vonved, e. Samuel Hellen. (Gaukstad 1997, s. 503) Denne måten å studere inn

stoff fra en note, førte til at flere rytmiske tolkningsmuligheter lå mye åpnere for meg enn når jeg fokuserer mye på noteverdiene i nedtegningen. Jeg opplevde at jeg følte meg mindre låst til notebildet. I tillegg hadde jeg allerede blitt klar over hvordan ulike betoningsmønstre påvirket fraseringen, og kunne også prøve ut dette.

Det framkom ulike teknikker for innstudering fra et notebilde. RF og OM bruker teknikker for å sette lyd på notebildet, enten ved hjelp av et instrument (RF) eller ved hjelp av et digitalt noteskrivningsprogram, som også kan spille av notebildet (OM) for så og lære melodien på gehør etter det som blir spilt. Bladlesning var TKs foretrukne metode, men av og til tok hun hjelp av pianoet.

Alle tre utøverne nevner at de leter først etter en fin melodi, tekst og rytme kommer i andre hand. Jeg har inntrykk av at vi i 2020 dyrker melodiene i større grad enn hva kildene på de tre opptakene gjør. Vi prioriterer å løfte fram en vakker melodi foran tekstformidling, og frasering over betoningsmønstre. Dermed mister vi litt av en annen type uttrykk som kan hjelpe oss å formidle innholdet i visen. Rytmisk uttrykk har evnen til å engasjere og dette har blitt tydelig for meg i dette arbeidet. Det er noe jeg kommer til å bruke mye mer bevisst framover.

Den siste tingen jeg vil fokusere på ved intervjudelen av prosjektet er min egen evne til å intervju andre utøvere om rytme.

Jeg opplevde at jeg manglet et ordforråd som strakk til for å komme til bunns i spørsmålene, det var vanskelig for meg å finne ordene rett og slett. Jeg tenker at vi i en lang tidsperiode har fokusert på tonalitet, melodi og tekst. Mens rytmen i den vokale folkemusikken havnet i den store kategorien 'sanguttrykk og stil'. Uten å bli detaljert analysert, beskrevet og snakket om i miljøet. Vi har ulike følelser, opplevelser og måter å sette ord på dette. OM brukte for eksempel '-å finne formen' i intervjuet. Jeg sitter igjen med opplevelsen av at vi manglet et rytmisk språksapparat som kunne gitt en felles forståelsesplattform, fra hvilken vi kunne ført samtalene. Mye av forskningslitteraturen jeg brukte i forbindelse med denne oppgaven, og som diskuterer rytme i den nordiske vokale folkemusikken bar ofte preg av å være deskriptiv og lite analyserende, med noen få unntak. I forskningsfeltet på populærmusikken har man muligens kommet noe lengre i forskningen på vokalistens rolle i det rytmiske landskapet, og jeg tenker det kunne vært fruktbart for vår genre å se litt på hvordan man

har jobbet med dette der. (Elise Måsvær 2017, Anne Danielsen m.fl) Jeg ser på dette som en mulig vei videre innen forskning på den vokale folkemusikken og vil etterlyse mer forskning på rytmiske strukturer og hvordan utøvere innen vokal folkemusikk skaper groove eller snert, både i soloframføringer og i samspill med andre. Ikke minst trenger vi å diskutere begrepsbruk, slik at vi kan finne fram til felles forståelser om hva vi diskuterer, i samtaler om hva vi hører og hva vi gjør rytmisk.

#### **4.1.4 Veien videre.**

I en nyskreven artikkel som handler om skillingsvisene, skriver Ressem om melodiene og meloditilvisninger i skillingsvisetrykkene. (2019, s. 20) I arbeidet med denne oppgaven hadde jeg god hjelp av Ressem i å finne flere strofer til noen av visene jeg har arbeidet med. Jeg hadde bare en melodi og én strofe, nedskrevet i LMLs samling. Ressem er tilknyttet forskningsprosjektet «*Skillingsvisene 1550-1950 Den forsømte kulturarven*» og dette prosjektet ble veldig nyttig for meg, da de hadde god oversikt over skillingsvisetekster og derfor kunne hjelpe meg å finne fram flere strofer til noen av visene. Lindemans samling kan være utfyllende med tanke på å finne melodier til skillingsvisene. Det kunne fortjent en gjennomgang av LMLs samling med fokus på skillingsviser?

Arbeidet med denne oppgaven viste at det var mulig å finne opptak av viser, som var varianter av visene i Lindemans samling. Dette utgjør et spennende område for videre utforskning. Ved å sammenlikne et større utvalg av viser på opptak med Lindemans nedtegninger ville man kanskje kunne belyse flere interessante spørsmål knyttet til nedkrivertradisjon og framføringspraksis?

Framover vil det, slik jeg ser det, være nyttig for vår genre å fokusere mer på rytmen. Derfor etterlyser jeg en diskusjon om begreper og begrepsforståelse, som ville underlette samtaler om rytmen i den vokale folkemusikken. Siden vi oppfatter rytme ulikt er det spesielt viktig å være enig om begrepsbruken for å kunne diskutere og samtale om hva vi hører og hva vi gjør rytmisk.

Etter å ha lest artikkelen 'Muntlig eller skriftlig betonad identitet' av Åkesson (Umeå, 2013) ble det veldig tydelig for meg at målet mitt i en medieringsprosess egentlig er å gi visene tilbake et preg av muntlighet, og jeg har kommet til å se på det å frasere utifra betoningmønster som et av de vesentlige trekkene ved muntlig traderte viser.

## Litteraturliste

Afzelius, A. A. & Gjeier, E. G. (1880) *Svenska folkvisor*. Stockholm: Ivar Haeggströms boktryckeri.

Ekgren, J. P. (1983) *Aslak Brekke og visune hans*. Oslo. Norsk Folkeminnelag I kommisjon hjå Aschehaug. s. 17-19, 30, 34 & 42

Ekgren, J. P. (1981) The Norwegian Nystev and the Thump-theory. Three methods of stev classification. *Studia Musicologica Norvegica*. s. 9-13

Gaukstad, Ø. (1997) *Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketoner. 1: Tekster. Etter originalmanuskriptene i Norsk Musikksamling ved Universitetsbiblioteket i Oslo*. Oslo: Novus forlag. s. 9-76, 728-759.

Gaukstad, Ø. (1997) *Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketoner. 2: Noter. Etter originalmanuskriptene i Norsk musikksamling ved Universitetsbiblioteket i Oslo*. Oslo: Novus forlag. s. 456-517.

Hansen, Åkesson & Ressem, (2009) *Tradisjonell sang som levende prosess*. Oslo: Novus forlag.

Haug, B. (2005) Tanken om det lokale som rettesnor i folkemusikkforskning. *Norsk folkemusikklag årsskrift. Nr 19-2005*. s. 34-49

Haugen, M. R. (2014) Studying Rhythmical Structures in Norwegian Folk Music and Dance Using Motion Capture Technology: A case study of Norwegian Telespringar. *Norsk folkemusikklag årsskrift Nr 28-2014*. s. 27-52



Havåg, E. (1997) *For det er kunst vi vil have. Om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivartedisjon og folkemusikkforskning. KULTs skriftserie nr. 85* . Oslo. Noregs forskingsråd, UiO.

Hovden, J. F. & Prytz, Ø. 2018. Innledning: Kvalitetsforhandlinger. Fagbokforlaget.

Johansson, M. (2009) Nordisk folkemusik som stilkonsept. *Norsk folkemusikklags skrifter 2009* (23) s. 34-65

Permanent lenke

<http://hdl.handle.net/11250/2438136>

Kvifte, T. (2005) Fleksibelt metrum. *Balladar og Blue Hawaii*. s.199-206. Oslo, NOVUS forlag.

Kvifte, T. (1985) Hva forteller notene. *Arne Bjørndals Hundreårsminne*. Bergen: Forlaget Folkekultur.

Kvifte, T. (2014) Teknologier og tradisjonen. Noter og opptak, nok en gang. *Musikk og tradisjon*, 28/2014. s. 7-26.

Lægreid, S & Skorgen, T. (2014) *Hermeneutisk lesebok*. Oslo, Scandinavian Academic Press. s. 9-32

Nygård Larsen T. (2018) *Talenær song? Om samanlikning av song med tale i forskning på vokal folkemusikk i Skandinavia*. (Mastergradsavhandling) USN - Universitetet i Sørøstnorge. Avd Rauland. Kap. 8 (Oppgaven mangler sidetall!)

Måsvær, E. (2017) *Vokalrytmikk - En studie av vokalistens rytmiske rolle i groovebasert musikk*. (Mastergradsavhandling) Universitetet i Oslo. Oslo. s. 13-17

Ressem, A N. (2004) Fra arkiv til liv. *Musikk og tradisjon*. s. 129-141

Rolf, B. (1991) *Profession, tradition och tyst kunnskap: en studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunnskapens tysta dimension*. Nya Doxa. s. 129-162

Sandvik, O.M. (1921) *Norsk Folkemusik. Særlig Østlandsmusikken*. Kristiania: Steenske forlag. s. 70-71

Schön, D. A. (1995) *The reflective Practitioner: how professionals think in action*. Utgiver: Taylor and Francis. (2017) s. 21-69

Åkesson, I. (2013) *Skriftligt eller muntligt betonad identitet. Människor som skriver. Perspektiv på vardagligt skriftbruk och identitet*. Umeå: Umeå universitet och Kungl. Skytteanska Samfundet. s. 139-156

## **Kildehenvisning internet**

**Opptak med Lena Larsson Svenskt visarkivs öppna digitala samlinger:**

[https://katalog.visarkiv.se/lib/views/rec/ShowRecord.aspx?hit=10\\_25](https://katalog.visarkiv.se/lib/views/rec/ShowRecord.aspx?hit=10_25)

**Opptak med Margit Finnekåsa på open spotify:**

Margit Finnekåsa. (1992) En vise jeg nu skrive vil (spor nr: 16)

På *Margits folketonar - Margit Finnekåsa Kveding* [cd] Tuddal: Buen Kulturverksted

**Opptak med ukjent sanger fra Agder:**

Agder folkemusikkarkiv. Notice: Undefined variable: tittel in e:\Web\arkivetnet\htdocs\agder\tittel.php on line 10

Oppføringer funne på Siste bud på Sinai

Lydfil kan sendes på forespørsel av arkivar: [harald.knutsen@austagderfk.no](mailto:harald.knutsen@austagderfk.no)

**Øvrige opptak:**

Rønnaug Vangen, Valdres. Open spotify.

Min mainn, min mainn. På *Folkemusikk Frå Oppland* [cd]

(1995) NRK Folkemusikkredaksjonen. Grappa musikkforlag A/S Produsent & redaktør:  
Leiv Solberg.

Martin Martinsson, Bohuslän. Svenskt visarkivs öppna digitala samlingar.

*Axel och Valborg*

[https://katalog.visarkiv.se/lib/views/rec/ShowRecord.aspx?hit=1\\_1](https://katalog.visarkiv.se/lib/views/rec/ShowRecord.aspx?hit=1_1)

## Vedlegg 1: noter. *Sæladom en jetar & Det går i takter (=Tag blågult band)*

### Sæladom en jetar

e HGH, finnes i Lindemansamlinga

Sidst på lif - ligblomst-res plan jeg mi-n lam ud - før - te og sat-te meg som jeg var vant  
da jeg blott lær - ken hör - te. Da kom til meg en gam-mel mann be-pry-det med grå-  
sølvi håretHan så meg ganske guns-tig an og hils-set meg god mor - gen.

### Tag blågult band

etter Lena Larsson

Tag blå-gult band å kran-sen bind av ro-sor dun-ke - rö - da tag  
kvis-ter av sy-pres-se trä till pryd në åt den dö - da Tag to-ner ut ur  
säll-sam sång som vi - sor ur le - gen - der å så-dom till en  
min - nes sång med doft från ös - ter län - der



## Vedlegg 2: noter. En vise jeg nu synge vil

### En vise jeg nu synge vil

Henrikke Kristoffersdatter, Andebo



Nedtegnet etter L.M Lindemans skrifter

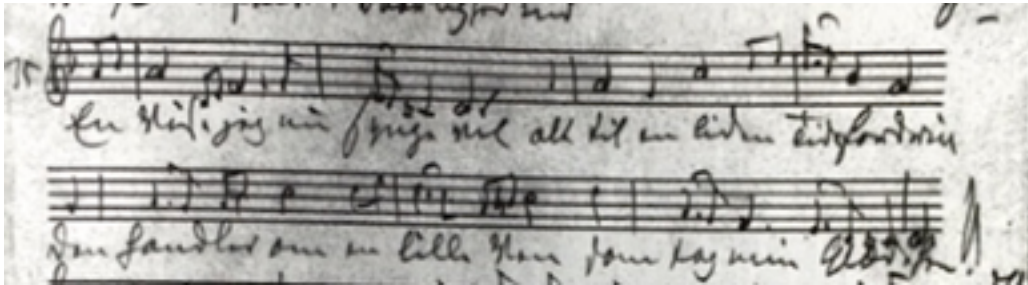
### En vise jeg nu skrive vil

e. Margit Finnekåsa,



Nedtegnet etter Karolina Westling

Vedlegg: Lindeman *En vise* e. Henrikke Kristoffersdatter + Westling *En vise*  
e. Margit Finnekåsa



En vise jeg nu skrive vil  
e Margit Finnekåsa

Handwritten musical score for the song "En vise jeg nu skrive vil" by Margit Finnekåsa. The score is written on three staves. The lyrics are: "en vise jeg nu skrive vil all til en liden tidspunkt som fandtes om en lille blom som jeg min".

## Vedlegg 3: noter. Sidste bud på Sinai.

### Sidste bud på Sinai

Petter Dass

Grevskaberne, nedtegnet av L.M. Lindeman

Sids-te Bud på Si-na - i ta - ler om hvor - le-des vi al-drig maa be - gjæ - re  
no-get af demmind-ste ting i vår Bro-ders Hus om-kring Fin-des til at væ - re.

The musical notation is in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of two staves. The first staff contains the melody for the first line of lyrics, and the second staff contains the melody for the second line. The melody is simple and melodic, with a final cadence in the second staff.

### Siste bud på Sinai

Westling etter opptak med ukjent sanger fra Agder

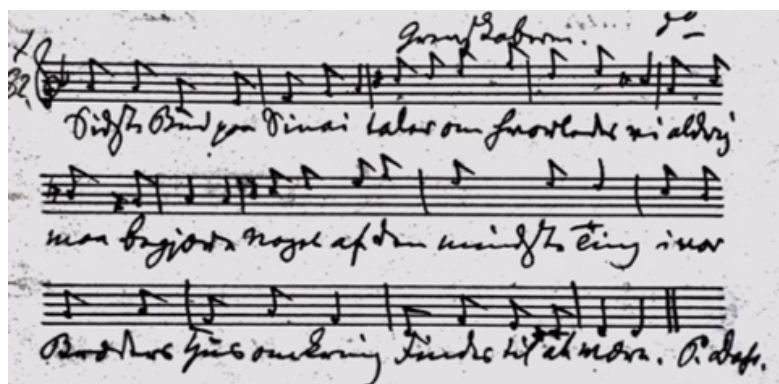
Sis - te bud på Si - na - i ta - ler om hvor - le - des vi al - dri må be - gjæ - re  
nå - get av den min - ste ting i din bro - ders hus om - kring fin - nes til at væ - re.

The musical notation is in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of two staves. The first staff contains the melody for the first line of lyrics, and the second staff contains the melody for the second line. The melody is simple and melodic, with a final cadence in the second staff.

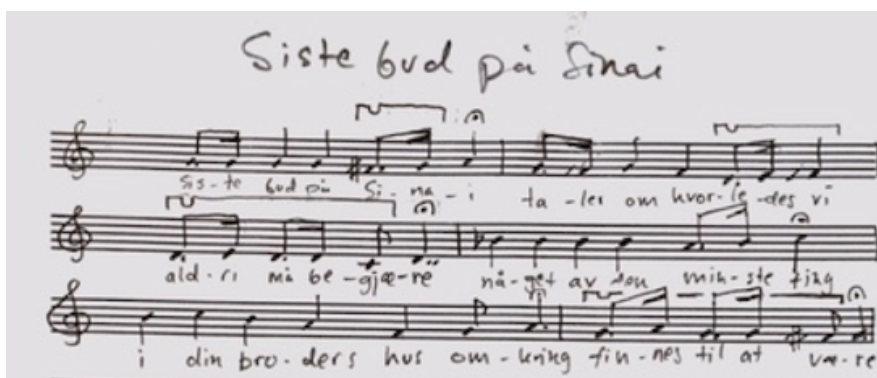


Vedlegg 3 Lindeman *Siste bud på Sinai* e. Samuel Hellen + Westling *Siste bud på Sinai* e. Ukjent sanger fra Agder.

Lindeman



Westling e. optak med ukjent sanger fra Agder.



#### **Vedlegg 4: Liste over øvrige viser som jeg arbeidet med.**

*Aleksander* LMLs samling. Gaukstad 2, s. 513. [314] 25-27 På bakgrunn av opptak med Martin Martinsson, Bohuslän. Svenskt visarkivs öppna digitala samlingar.

[https://katalog.visarkiv.se/lib/views/rec/ShowRecord.aspx?hit=1\\_1](https://katalog.visarkiv.se/lib/views/rec/ShowRecord.aspx?hit=1_1)

Flere strofer til visen fikk jeg ved hjelp av Astrid Nora Ressem på Nasjonalbiblioteket/Skillingsviseprojektet.

*Det hendte seg saa hos vaar granne i vaar* LMLs samling. Gaukstad 2, s. 514 [314]

28-29 På bakgrunn av opptak med Rønnaug Vangen, Valdres. Open spotify.

Min mainn, min mainn. På *Folkemusikk Frå Oppland* (1995) [cd]

NRK Folkemusikkredaksjonen. Grappa musikkforlag A/S Produsent & redaktør: Leiv Solberg.

*Til lykke Rasmus Jen* LMLs samling. Gaukstad 2, s. 516. [314] 32-34

Flere strofer til visen fikk jeg ved hjelp av Astrid Nora Ressem på Nasjonalbiblioteket/Skillingsviseprojektet.

*Liden Kirsten* LMLs samling. Gaukstad 2, s. 505 [314] 7-9

*Kong Erik og havfruen* LMLs samling. Gaukstad 2, s. 504 [314] 4-6







