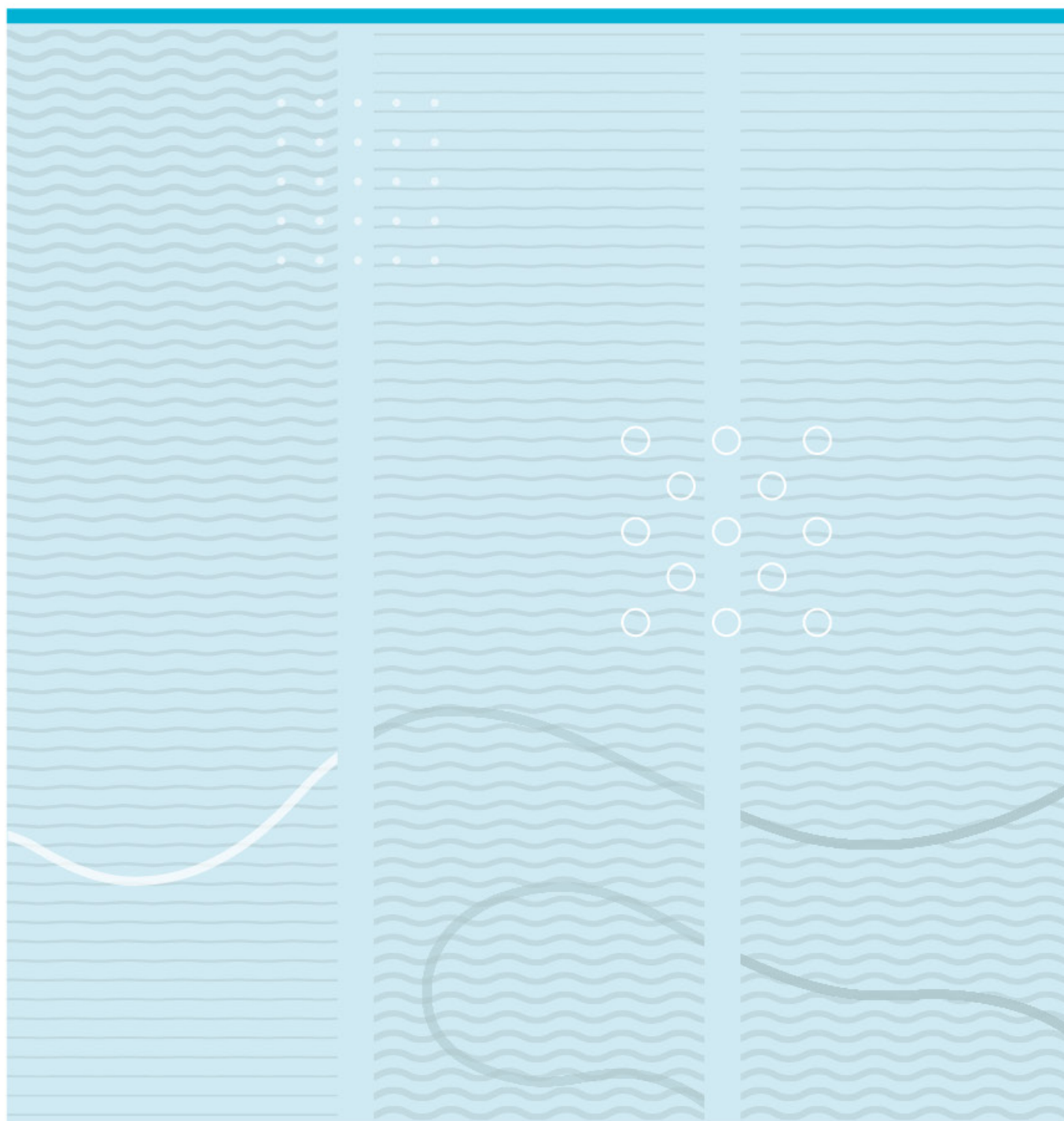



Marianne Tovsrud Knutsen

Kor, kveding og improvisasjon

Arbeid med stiltrekk i norsk vokal folkemusikk med metodikk fra konseptet *The Intelligent Choir*



The background of the page is a light blue color with a repeating pattern of wavy lines. There are also some white circles and dots scattered across the background, and a few larger, faint white shapes that look like stylized waves or curves.

Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsfag
Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2021 Marianne Tovsrud Knutsen

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Dette er en praksisorientert studie av arbeid med vokal folkemusikk i amatørkor. Utgangspunktet er norsk vokal folkemusikk og fokus på arbeid med spesifikke stiltrekk gjennom metodikken «*The Intelligent Choir*»; et musikkpedagogisk konsept innen studiet «Innovative Choir Leadership»/Rytmaskorledelse ved The Royal Academy of Music i Aalborg, Danmark. Korpraksisen er forankret i et helhetlig musikalitetssyn og inviterer korsangerne til å ta medansvar for den musikalske prosessen gjennom improvisasjon som pedagogisk verktøy. Det praktiske arbeidet dreier seg om hvordan helhetlig rytmisk innlæring kan være en hensiktsmessig metodisk tilnærming i detaljarbeid med estetiske stiltrekk og bidra til økt kvalitet i øvingsprosessen og den estetiske formidlingen. Arbeidet belyses gjennom konseptet «Rytmaskorledelse» sin grunnfilosofiske forankring i tillegg til flow- og performance-teori.

Abstract

This is a practice-oriented study of work with vocal folk music in amateur choirs. The starting point is Norwegian vocal folk music with a focus on working with specific stylistic features through the methodology The Intelligent Choir; a pedagogical concept within the study «Innovative Choir Leadership» at The Royal Academy of Music in Aalborg, Denmark. The choir practice is rooted in a holistic view of musicality which invites the choir singers to share responsibility for the musical process through improvisation as a pedagogical tool. The practical work is about how holistic rhythmic learning can make an appropriate methodological approach, through detailed work with aesthetic stylistic features, and thus contribute to increased quality in rehearsal work and aesthetic expression. The work is illuminated through the Innovative Choir Leadership concept's basic philosophical foundation in addition to flow and performance theory.

INNHALDSFORTEGNELSE

Kapittel 1	INNLEDNING.....	7
1.1	Innledning.....	7
1.2	Bakgrunn for valg av tema.....	7
1.3	Formål.....	9
1.4	Problemstilling, forskningsspørsmål og perspektiv.....	9
1.5	Relatert arbeid innen forskningsområdet.....	11
1.6	Avgrensning og avklaring av sentrale begreper.....	14
1.6.1	Folkemusikkbegrepet.....	14
1.6.2	Kveding/vokal folkemusikk.....	15
1.6.3	Begrepet rytmisk.....	16
1.6.4	Improvisasjon.....	16
1.7	Disponering av oppgaven.....	17
Kapittel 2	RYTMISK KORLEDELSE; teoretisk forankring av arbeidsmetoden.....	18
2.1	Konseptet Rytmisk korledelse.....	18
2.1.1	Improvisasjon i kor.....	19
2.1.2	Looping.....	20
2.1.3	Voice Painting (VOPA).....	21
2.2	Et helhetlig musikalitetssyn.....	22
2.3	Performativitet.....	23
2.4	Flow.....	24
Kapittel 3	METODE.....	25
3.1.	Kunnskap om vokal folkemusikk.....	25
3.1.1	Kvalitativt intervju med to informanter.....	25
3.1.2	Litteraturstudier og lytting.....	26
3.2	Utøvende arbeid med kor.....	27
3.2.1	Deltakende observasjon, loggbok, lyd- og videoopptak.....	28
3.2.2	Spørreundersøkelse, evaluering med sangere i vokalgruppa.....	29
3.3	Forskningsetiske utfordringer og formelle kriterier.....	30

Kapittel 4	DEN PRAKTISKE PROSESSEN.....	31
4.1	Forskjeller og likheter i vokal folkemusikk og korsang.....	31
4.2	Mål for korarbeidet.....	34
4.3	Korøvelsene; organisering og fokusområder.....	35
4.3.1	Arbeid med TIC i praksiskoret.....	36
4.3.2	Generelle tilnæringsmåter.....	37
4.4	Bakgrunn for repertoarvalg.....	42
4.5	Variasjon som kriterie.....	42
4.6	Presentasjon av stiltrekk.....	43
4.6.1	Uttale og dialekt.....	45
4.7	Arbeid med hver enkelt vise/stev med fokus på stiltrekk.....	46
4.7.1	Bestemors gangar (slåttestev).....	46
4.7.2	Det bur ei jente (nystevtone).....	50
4.7.3	Te Jondal'n å fri (slåttestev).....	55
4.7.4	Kan jeg nu slett inkje (folkevise).....	58
4.7.5	So ro te fiskeskjær (bånsull).....	62
4.7.6	Improvisasjon i nedtegnede korsatser.....	66
4.8	Stiltrekkenes innflytelse på hverandre.....	66
Kapittel 5	EVALUERING, DRØFTING og KONKLUSJON.....	67
5.1	Evaluering av prosjektet.....	67
5.2	Måloppnåelse, autentisitet og troverdighet.....	73
5.3	Konklusjon.....	76
5.4	Veien videre.....	79
Litteraturliste.....		81
Nettlenker til kilder på internett.....		84
Innspillinger/lenker til Spotify.....		85

Vedlegg

FORORD

Musikk har alltid vært fundamentalt i livet mitt. Jeg er vokst opp i en familie der musikk har vært en selvfølgelig del av hverdagen. Med foreldre som har spilt, sunget og vært en del av det frivillige musikklivet i alle år, og søsken som i likhet med meg har spilt piano og vært med i korps, kor og band, og i tillegg hatt tilgang på en variert og rikholdig platesamling. Som utøvende musiker og sanger innen forskjellige «rytmiske» sjangre, kordirigent, korarrangør, leder av utallige musikkprosjekter og utdannet grunnskolelærer med musikk kan jeg vel kalle meg allsidig, og jeg har alltid likt å pendle mellom ulike sjangre. Jeg brenner for formidling av sang og musikk og at alle skal få utvikle sin iboende musikalitet, og som musikalsk leder og pedagog interesserer jeg meg spesielt for hvordan en best kan få en gruppe til å fungere og skape musikk sammen, uavhengig av gruppas sammensetning og sangeres bakgrunn.

Denne prosjektperioden har vært ekstraordinær av flere årsaker. I mars 2020 dukket Covid-19-pandemien opp. Korsang ble definert som en svært smittebærende aktivitet, noe som førte til at et helt øvingssemester ble avlyst, inkludert all planlagt konsertvirksomhet. På tross av uforutsigbarhet og tildels strenge restriksjoner som har medført lange pauser i korarbeidet, har jeg likevel klart å gjennomføre prosjektet med en viss kontinuitet på grunn av et godt fundament; fleksible kormedlemmer og vel innarbeidet metodikk. Det siste semesteret har jeg gjennomført arbeidet med ei mindre gruppe korsangere, noe som har brakt inn nye perspektiver. Dette har vært et overskuddsprosjekt hele veien. - For en luksus det har vært å *skape musikk sammen* - og *i samme rom* i denne tida!

I en helhetlig prosess som dette er det mange som fortjener takk.

Aller først må jeg takke min «vocal family» ved RAMA Vocal Center; medstudenter og enormt kunnskapsrike og inspirerende lærere med «VoPapa» Jim Daus Hjernøe i spissen. Uten dere hadde ikke dette masterprosjektet blitt gjennomført (og korlederlivet hadde vært mye kjedeligere!). - *Kucheza!*

Tusen, tusen takk til Visekoret! - for at dere gang på gang tar utfordringer på strak arm med godt humør og sangglede. Takk til alle dere som aksepterte å stå på sidelinja den siste perioden! - og til hver enkelt sanger i vokalgruppa som deltok med stor entusiasme og beveget seg ut av komfortsonen gang på gang for at jeg skulle få fullført prosjektet mitt på normert tid.

Takk til alle medmusikanter, kor- og musikkfolk, kolleger, elever og studenter i alle aldre som jeg har fått jobbe med opp igjennom og lære av på veien.

Tusen takk, beste søster Heidi, for eksternt blick på teksten, spåkvask og oppmuntrende tilbakemeldinger, og til Åsne for internt blick og «heing» underveis.

Og en spesiell takk til veilederne mine Ragnhild Furholt og Per Åsmund Omholt for at dere har øst av kunnskapen deres og gitt tydelige tilbakemeldinger. For en som ikke har begge beina plantet i folkemusikken har veiledninga vært helt uvurderlig og utrolig lærerik!

Sist, men ikke minst: TAKK til familien min som har oppmuntra meg og alltid gitt meg frie tøyler til å drive med alle mulige slags musikkprosjekter.

Notodden, mai 2021

Marianne Tøvsrud Knutsen

KAPITTEL 1

1.1 Innledning

I dette masterprosjektet veves fagområder fra to ulike utdanningsinstitusjoner sammen; masterstudiet i tradisjonskunst ved USN Campus Rauland og det utøvende korlederstudiet «Innovative Choir Leadership» ved Royal Academy of Music (RAMA) i Aalborg.

Forskningsarbeidet er praksisorientert og belyser mitt eget utøvende arbeid med folkemusikk i kor med fokus på spesifikke stiltrekk i vokal folkemusikk. Metodikken i prosjektet inkluderer improvisasjon som pedagogisk verktøy; arbeidsmåter jeg tilegnet meg da jeg studerte ved RAMA i 2015-2018. Metodikken kan brukes på alle nivå og skal bidra til å gjøre korsangere mer oppmerksomme, øke deres musikalske ferdigheter og gjøre dem tryggere på sin egen musikalske kompetanse, og jeg har erfart at den er svært formålstjenlig i arbeid med forskjellige korgrupper. Derfor mener jeg dette er gode verktøy blant annet i arbeid med stiltrekk i en sjanger som folkemusikk. Underveis har jeg dokumentert og analysert mine egne arbeidsmåter, og metodikken belyses gjennom korlederstudiet ved RAMA sine grunnfilosofiske prinsipper i tillegg til flow- og performance-teori. Forskningsprosjektet mitt har bestått av to faser; én innsamlingsfase med kartlegging av kriterier og stiltrekk i folkemusikk og én utøvende fase med sangere, der jeg har jobbet med utgangspunkt i de innsamlede stiltrekkene ved hjelp av den nevnte metodikken. Masteroppgaven er kort sagt en studie av mitt eget utøvende korlederarbeid der folkemusikk og korsang møtes.

1.2 Bakgrunn for valg av tema

Jeg kan vagt huske at morfaren min av og til sang et slåttestev da jeg var liten, men ellers var ikke folkemusikk noen del av min musikalske verden inntil en studietur til Ole Bull-akademiet på Voss i 1990 vekket interessen min for vokal folkemusikk. 25 år etter fikk møtet med RAMA Vocal Center essensiell betydning for hele min musikalske ledelsespraksis. Der fikk jeg anledning til å ta i bruk hele bredden av min musikalske og pedagogiske kompetanse, og dette fikk avgjørende konsekvenser for min måte å jobbe metodisk på.

Med bakgrunn som musiker innen rytmiske sjangre har det ikke vært naturlig for meg som korleder å jobbe ut ifra det klassiske koridealet. Betegnelsen *rytmisk* brukes her i sammenheng med aktuelle begrep som rytmisk musikk, rytmisk korledelse og rytmisk metodikk, og henviser

både til musikalske sjangre og til pedagogisk innhold (Nonseid, 2020). Den aktuelle metodikken kalles «The Intelligent Choir» (TIC) og handler om å invitere korsangerne til å ta medansvar for den musikalske prosessen med utgangspunkt i bevegelse og læring «på øret» for å innarbeide og utvikle forståelse for musikalske grunnelementer gjennom improvisasjon som pedagogisk verktøy. Samtidig presenterer det en form for «artistisk improvisasjonsutøving i korpraksis» (Nonseid, 2020, s.1).

Da jeg startet med å innarbeide metodikken i amatørkoret mitt fikk jeg behov for å ha et meningsbærende utgangspunkt. Under studiesamlinger hadde jeg opplevd hvor hensiktsmessig metodikken var, og det ble avgjørende for meg at korsangerne «mine» opplevde improvisasjonsøktene som motiverende og ikke som *eksperimentering uten mål og mening*. Siden korarbeidet foregikk «på gulvet» med fokus på bevegelse og rytme fikk jeg behov for korte, rytmiske musikkstykker som var lette å lære *på øret*. Det mest nærliggende å gripe til var slåttestev og folkeviser som jeg hadde lært på kvedarkurs av forskjellige tradisjonsutøvere. I folkemusikkens læreverk «Fanitullen» fremheves den vokale folkemusikkens «rytmisk snert og nerve som er helt sentral for sjangeren» (Stubseid, 1993, s. 202).

En annen faktor som gjorde det særlig aktuelt å ta i bruk folkemusikk var *kvint-intervallet*. I læreverkets «Trollstilt» nevner Aksdal (1998) det han kaller *sentraltonene* i folkemusikkens skalaer. I Sevågs (1993) diskusjon i «Fanitullen» rundt tonaliteten i folkemusikken fremheves også kvinten som et relativt stabilt intervall (Sevåg, 1993, s.344-356). I folkemusikkens intonasjonspraksis finner vi toner som ligger mellom halv- og heltonetrinnene som vi kjenner fra den diatoniske skalaen, men grunntone og kvint ligger normalt som et fast holdepunkt og kan sammen danne det vi kaller en *bordun*¹ eller *drone*². Kvint-intervallet er også sentralt i funksjonsharmonikk og dermed et kjent referansepunkt for sangerne. Under improvisasjonsøktene ved RAMA startet lederen ofte med å legge et kvint-intervall som et funksjonelt utgangspunkt. Slik ble det etablert et stabilt musikalsk rammeverk med rom for å legge på rytmiske sekvenser, melodier og harmonier, og slik fungerte som et funksjonelt utgangspunkt for improvisasjon og «live-arrangering». *Funksjonalitet*, relatert til pedagogiske verktøy, er altså et nøkkelbegrep her. Folkemusikk-repertoaret mitt ble på denne måten et metodisk verktøy i improvisasjon med kor. I begynnelsen hadde jeg ikke fokus på særtrekkene,

¹ Bordun er en uendret tone som spilles kontinuerlig i tillegg til melodistemmen, oftest lavere enn denne (nettlenke 1).

² Vedlegg: 4.1

men etterhvert som den rytmiske metodikken ble godt innarbeidet ble det en naturlig progresjon i å fokusere mer på stiltrekk i formidlinga, slik jeg har gjort i dette prosjektet.

1.3 Formål

Formålet mitt med forskningsprosjektet har vært å prøve ut, systematisere og fremme en metodikk som kan brukes på flere nivå og som kan være et relevant og matnyttig bidrag til en «idébank» for kordirigenter og musikk lærere. Egne erfaringer i forhold til den musikalske ansvarliggjøringen av korsangerne, å øke bevisstheten rundt sangernes egen musikalitet og økt kompetanse innen musikalsk kunnskap og ferdigheter har ført til at jeg har stor tiltro til denne måten å jobbe på, ikke minst siden metodikken kan tilpasses alle nivå innen sangledelse. Tilbakemeldinger fra korsangere om at de synes det er både nyttig og morsomt og at de opplever økt musikalsk trygghet og kompetanse, bidrar ytterligere til at jeg mener dette bør formidles slik at også andre kan ha nytte av det.

Jeg har dessuten ønsket å inspirere og bidra til å gi korledere verktøy til selv å ta i bruk vokal folkemusikk og formidle den på en mest mulig troverdig måte, sett ut fra sjangerens egenart og med basis i et helhetlig musikalitetssyn.

De fleste kor har repertoar basert på rytmiske sjangre og det vil alltid være behov for kompetanseheving med fokus på funksjonell metodikk. Dette er ikke minst et godt utgangspunkt for improvisasjonsarbeid generelt, uavhengig av sjanger. Med bakgrunn i nytteverdien og utviklingen jeg har opplevd i korgruppene mine, i tillegg til egen kompetanseheving, ønsker jeg å kartlegge og dokumentere arbeidet mitt og samtidig jobbe for å utvikle og optimalisere min egen praksis.

1.4 Problemstilling, forskningsspørsmål og perspektiv

Å jobbe med vokal folkemusikk i kor kan by på mange utfordringer. Den vokale folkemusikken er i utgangspunktet en solistisk tradisjon og står i motsats til den tradisjonelle korsangens homogene uttrykk. To ulike fagområder møtes og dette formaliseres i følgende problemstilling:

Hvordan kan jeg anvende trekk fra norsk vokal folkemusikk i improvisasjon med kor ved bruk av TIC-metodikk?

I denne sammenhengen snakker vi altså om *improvisasjon som pedagogisk verktøy* og ikke improvisasjon/ variasjon ut fra folkemusikkens premisser. Fokuset ligger på utførelsen av sangstilen og hvordan jeg gjennom improvisasjon kan få dette til å fungere i et felles koruttrykk.

Det dreier seg om å lage en oversikt over hvordan man kan jobbe systematisk med spesifikke stiltrekk i amatørkor. Problemstillingen genererer flere forsknings spørsmål som må undersøkes og avklares underveis:

- Hvilke kriterier ligger til grunn for folkemusikk?
- Hvilke stiltrekk er typiske for vokal folkemusikk?
- Hvilke likheter og forskjeller finner vi mellom korsang og vokal folkemusikk?
- Hvordan jobbe med vokal folkemusikk i et amatørkor?
- Kan jeg bruke begrepet improvisasjon i denne sammenhengen?
- Hvordan arbeide med improvisasjon i et amatørkor?
- Hvilke estetiske mål har jeg for den utøvende aktiviteten?
- Hvilke kriterier legger jeg til grunn for valg av repertoar?
- Hvordan få til et troverdig estetisk uttrykk?

I det utøvende arbeidet har jeg valgt å bruke et kor jeg har jobbet med over lang tid. De var også praksiskoret mitt i studieperioden ved RAMA Vocal Center og kjenner dermed godt til metodikken. I undersøkelsene mine har jeg tatt i bruk varierte metoder innen kvalitativ forskning og dokumentert og belyst mine egne arbeidsmetoder på flere måter for at forskningen skal bli så transparent som mulig (Silverman, 2013).

I et praktisk metodisk prosjekt som dette er læringsperspektivet åpenbart. Men korlederrollen er kompleks. Dag Jansson (2008) har forsket på korlederrollen og trekker i sin masteroppgave fram funksjonene *kunstner, håndverker, mentor og administrator* som vesentlige deler av dirigentrollen. Dette innebærer å kunne beherske og balansere både kunstneriske og pedagogiske ferdigheter, og det viser at relasjonell kompetanse er avgjørende. Anne Haugen Balsnes, førsteamanuensis ved UiA, har forsket på både kor og korledelse, og hun fremhever også dette sammen med Jansson i artikkelen «Dilemmaer i skandinavisk korlederutdanning» (Jansson og

Balsnes, 2021). «Dirigentrollen forutsetter både en musikalsk idé og et beslutsomt lederskap. En slik kunstnerisk vilje er en eksistensiell grunnkompetanse i utøvelsen av korledelse [...] *For dirigenten kommer kunstnerskap og ledelse i en og samme rolle*» (Jansson og Balsnes, 2020, s. 231-232). Dette dilemmaet gjør at jeg opplever det vanskelig å velge kategorisk mellom et artistisk/estetisk perspektiv og et læringsperspektiv i mitt eget masterprosjekt. I korarbeidet er det en tydelig sammenheng mellom det kunstneriske og det pedagogiske. Jeg mener likevel det har vært naturlig å legge hovedvekten på læringsperspektivet siden metodikken og arbeidsprosessen er sentralt i prosjektet, men det artistisk/estetiske perspektivet vil også berøres siden det estetiske og det pedagogiske er gjensidig avhengig av hverandre. Også Nonseid (2020) fremhever denne dobbeltheten i sin masteroppgave som omhandler undervisningspraksisen: «praksisen er undervisningsvirksomhet siden improvisasjon blir benyttet for å bedre den musikalske kompetansen til deltakerne, samtidig som den er en artistisk improviserende form som utøves og fremføres av deltakerne for et publikum» (Nonseid, 2020, s. 7). Som korleder er jeg opptatt av at det estetiske ikke skal gå på bekostning av det funksjonelle, samtidig som metodikkens funksjonalitet er nøkkelen til en effektiv og meningsfull prosess og et godt kunstnerisk uttrykk.

1.5 Relatert arbeid innen forskningsområdet

Flere kor har gjennomført prosjekt med fokus på å formidle sangstilen så autentisk som mulig. Oslo Kammerkor³ hadde et banebrytende samarbeid på 90-tallet med tradisjonsutøverne Berit Opheim og Sondre Bratland⁴, der også korsangerne arbeidet med og tok i bruk stiltrekk fra kveding. Koret Vokal Nord⁵, med base i Tromsø, har både joik og vokal folkemusikk på sitt repertoar. Disse har sammen med flere andre kor på høyt nivå bidratt til en generelt større bredde og aksept i kormiljøet i forhold til variasjon i stilmessig uttrykk. Vi finner også eksempler på amatørkor som hovedsaklig har folkemusikk på repertoaret sitt og som fokuserer på stiltrekkene, som Bygdelagskoret Blåne og vokalensemblet Multa Paucis⁶. Vokalgrupper som Pust⁷ har de

³ Oslo Kammerkor har jobbet med folkemusikk i over 30 år og ga ut albumene Dâm (1995) og Bergtatt (1999) (nettlenke 2 + innspilling 1a og 1b).

⁴ Berit Opheim (1967 ->) fra Voss og Sondre Bratland (1938 ->) fra Vinje i Telemark er blant Norges mest profilerte tradisjonsutøvere innen vokal folkemusikk. De har begge erfaring fra andre sjangre, men sees først og fremst som folkemusikkutøvere. Opheim var en av flere kvedarinstruktører på Ole Bull-akademiet under nevnte studieseinar i 1990.

⁵ Vokal Nord omtales som ett av landets fremste vokalensembler (nettlenke 3).

⁶ Bygdelagskoret Blåne er et amatørkor som «utforskar og formidlar folkemusikk på ein mest mogleg autentisk måte» (nettlenke 4). «Multa Paucis» betyr «å si mye med lite». Ensemblet er et prisvinnende damekor som ble stiftet i 2008 og rendyrker en skandinavisk korklang (nettlenke 5).

⁷ «Pust» har markert seg som vokalgruppe på høyt nivå siden 2003 og markedsfører seg som «seks av nordens vakreste stemmer i magisk, mektig og leken samklang» (nettlenke 6 og innspilling nr. 2).

siste årene bidratt til nyskaping innen arrangering av folkemusikk der de tar i bruk improvisasjon i arrangeringsprosessen. De tar utgangspunkt i folkeviser, slåtter og stev og oversetter det til sitt eget vokaluttrykk, men bruker stilelementer fra sjangeren. Allerede på 1980-tallet ble det gjennomført kvedarkor-prosjekt med et knippe av landets fremste tradisjonsutøvere som en av mine informanter (T.2) var musikalsk leder for. Jeg presiserer at med *kvedarkor* mener jeg et kor der sangerne først og fremst er utøvende folkesangere med røtter i vokaltradisjonen, og ikke korsangere. Vi ser dessuten stadig flere eksempler på sangere med røtter i folkemusikkmiljøet som danner vokalgrupper. «Tiriltunga»⁸, som besto av tre anerkjente folkemusikere/sangere, var tidlig ute med trestemte a capella-arrangementer av folkemusikk, og flere slike grupper har fulgt i samme spor. På folkehøgskoler med folkemusikklinje⁹, som i Setesdal, kan man nå velge å delta i kvedarkor. Vi finner også det vi kan kalle «crossover-grupper», som Eplemøya songlag¹⁰, der utøverne har røtter i ulike sjangre som vokal folkemusikk og jazz, men sangrepertoaret er basert på vokal folkemusikk, slik at uttrykket blir en fargerik blanding av vokal folkemusikk og vokal jazz. Musikken er i stadig utvikling.

Når det gjelder litteratur finnes det en mengde metodiske bøker innenfor korfeltet som omhandler korledelse og direksjon med utgangspunkt i klassisk kortradisjon, som for eksempel kordirigentene

Thomas Caplins «Fra teknikk til musikk» (Caplin, 2005) og Tone Bianca Dahls «Korkunst: en bok for dirigenter om sang, korarbeid og kommunikasjon» (Dahl, 2002). Hanna M. Skjønhaug (2009) har i sin masteroppgave forsket på *korklang* i et fenomenologisk perspektiv, der hun har intervjuet tre fremtredende kordirigenter, bl.a Grete Pedersen¹¹, som ledet Oslo Kammerkor gjennom tidligere nevnte prosjekt med Bratland og Opheim.

Innen *folkemusikk og kor* er utvalget av faglitteratur begrenset. Sigrid Randers-Pehrsons masteroppgave «Kvedarkor» (2010) dreier seg om metodisk korarbeid med utgangspunkt i den nord-norske vokaltradisjonen, og dette har mye til felles med mitt eget prosjekt ved at hun har

⁸ «Tiriltunga» ble dannet i 1983 og besto av folkemusikerne Heidi Løvlund, Kari Lønnestad og Gunnlaug Lien Myhr. De satte en egen standard for arrangering av vokal folkemusikk (T.1 og innspilling 8).

⁹ Setesdals kulturarv har vært en del av UNESCOs *verdensarvliste for immateriell kunst* siden 2019, og området har rike kulturtradisjoner. Folkehøgskolen i Valle, Setesdal, har en egen folkemusikklinje (nettlenke 7).

¹⁰ «Eplemøya Songlag» utgjøres av av folkesangeren Liv Ulvik og jazzvokalistene Wenche Losnegård og Anja Eline Skybakmoen, som «utforsker og utnytter mulighetene som ligger i fusjonen mellom jazzvokal og folkesang» (nettlenke 8 og innspilling 3).

¹¹ Grete Pedersen grunnla Oslo Kammerkor i 1984 og er en av Norges mest profilerte kordirigenter (nettlenke 9).

utforsket vokal folkemusikk og kormetodikk for å lage en egen metodisk «kokebok». Våre utgangspunkt er likevel ulike siden Randers-Pehrson har grunnlag som folkesanger og utdannelse innen sangteknikk, fortrinnsvis Complete Vocal Technique(CVT)¹² (Sadolin, 2012), mens mitt fundament ligger i erfaringsgrunnet som utøvende bandmusiker, korarrangør og den rytmiske korlederutdannelsen ved RAMA.

Andre masterprosjekt som f.eks. Torhild Larsen Nygårds «Talenær song» (2018) og Herdis Liens «Kveding eller song?» (2002) tar for seg stiltrekk i kveding. Det finnes forøvrig også en god del relevant svensk forskning med fokus på vokal folkemusikk. Susanne Rosenberg har gjennomført et stort doktorgradsarbeide ved navn «Kurbits-Reboot» (2008), der hun har bedrevet praksisorientert forskning på sin egen utøvelse med svensk folkemusikk i nye rammer i flere ulike prosjekt; både som solist, med andre sangere og med musikere, belyst med flow- og performanceteori.

Når det gjelder Rytmisk korledelse (RK) og The Intelligent Choir (TIC)-metodikk finnes det lite faglitteratur, men en god del informasjon ligger på hjemmesidene¹³ til RAMA Vocal Center. Studiet startet opp i 2002 og metodikken er i stadig utvikling. Hoveddelen består av studentenes egne forskningsprosjekt, og noen av disse er å finne i databasen til Det Jyske Musikkonservatorium. En stor del av undervisningen ved RAMA Vocal Center er internasjonal og de ligger i front når det gjelder digital veiledning, så på internett finnes både instruksjonsvideoer, opptak fra mesterklasser ved RAMA og fra konserter der TIC-metodikk blir anvendt. Ruth O. Nonseid (2020) fullførte nylig sitt masterprosjekt med «Improvisasjon i kor sett i lys av diskursteori», der hun tar for seg nettopp filosofien og arbeidsmåtene ved det aktuelle korlederstudiet ved RAMA. Dette har vært en svært relevant referanse for meg, og vår forskning supplerer hverandre i stor grad.

Professor ved UiA, Anne Haugland Balsnes (2014), har i sin forskning på amatørkor tatt for seg de sosiale og psykologiske faktorene ved korsang og sammenfatter fenomenet *kor* i begrepene *felleskap* og *sangglede*. Disse faktorene er sterkt knyttet til det musikalske arbeidet mitt. I min egen prosjektoppgave til masterstudiet ved RAMA¹⁴ fokuserte jeg på psykologiske og sosiale

¹² Complete Vocal Technique er utviklet av Cathrine Sadolin, og er en egen sangteknisk tilnærming der målet er å produsere den vokallyden man ønsker på mest mulig effektiv måte. Complete Vocal Institute (CVI) ligger i København og utdanner sangpedagoger fra hele verden (nettlenke 10). Jeg har innsikt i metodikken etter å ha deltatt på sommerkurs ved CVI i 2015.

¹³ Nettlenke 11

¹⁴ Nettlenke 12

faktorer ved korlederrollen og betydningen av disse i arbeid med forskjellige typer korgrupper (Knutsen, 2017). Selv om dette masterprosjektet dreide seg om det utøvende korarbeidet, lå fundamentet i selve korledelsen, og jeg ser dette som en naturlig videreføring av det forrige prosjektet mitt.

1.6 Avgrensning og avklaring av sentrale begreper

1.6.1 Folkemusikkbegrepet

I den praktiske delen av arbeidet sees folkemusikkbegrepet først og fremst i sammenheng med korarbeidet der *stiltrekkene i utførelsen* av vokal folkemusikk har hovedfokus. Prosjektet startet likevel med et bestemt *folkemusikkrepertoar* som defineres på bakgrunn av *tekst og form*.

I innledningen til «Fanitullen», som er læreverk ved tradisjonsstudiet ved USN, Campus Rauland, diskuterer Jan Petter Blom (1993), med utgangspunkt i IFMC¹⁵ sine hovedkriterier, seg fram til tre overordnede kriterier¹⁶ for folkemusikk: kriteriene for *tradisjonaltet*, *etnisitet* og *kontroll* (Blom, 1993, s.14). Kulturforsker Ola K. Berge (2008) diskuterer kontrollkriteriet i sin masteroppgave om diskurser og forhandlinger i folkemusikk: «I folkemusikdiskursen er makt oftast knytt til å kunne definere kva som er autentisk tradisjon, då det i hovudsak er denne som utgjer eit potensial for folkemusikk også som meningsfullt samtidsuttrykk» (Berge, 2008, s. 141). Ut fra dette kan vi si at det er folkemusikkmiljøet sjøl; tradisjonsutøvere og lærere ved institusjonene, altså de med inngående kunnskap innen sjangeren, som innehar autoritet og besitter den diskursive makten. Det praktiske arbeidet tar altså *utgangspunkt i musikk* som kan kategoriseres innen ulike *sjangre* med *nystev*, *slåttestev*, *folkevise* og *bånsull* som grunnlag for det metodiske arbeidet. Dette repertoaret har jeg lært av tradisjonsutøvere med kunnskap om og ferdigheter innen tradisjonsformidling og som er en del av – og dermed har troverdighet i – det vi kan kalle folkemusikkmiljøet, og oppfyller slik sett kriteriene for folkemusikk.

Når det gjelder det praktiske forskningsarbeidet som dreier seg om *utøvelse av sangstilen* er perspektivet et helt annet. Å synge en tekst og melodi som oppfyller kriteriene som ligger til grunn for å bli definert som en del av «folkemusikkarven» kan ikke automatisk kalles *kveding*.

¹⁵ International Folk Music Council (IFMC) sine kriterier for folkemusikkbegrepet handler om *kontinuitet*, *variasjon* og *kontroll/kollektiv definisjon* (Blom, 1993, s. 9).

¹⁶«Folkemusikk [...] blir et sett av musikalske normer som (1) har en særlig verdi i kraft av å være tradisjon [*tradisjonaltet*], (2) i kraft av særpreg som gjør dem til bærere av meddelelser om etnisk, nasjonal og lokal identitet [...] (*etnisitet*) og (3) som direkte eller indirekte kontrolleres av individer og grupperinger som deler disse verdiene (*kontrollkriteriet*)» (Blom, 1993, s. 14).

Selv om korsangerne kanskje vil mestre stiltrekkene etterhvert vil ikke nødvendigvis folkemusikkmiljøet akseptere det som vokal folkemusikk, men her er det prosessen med utforskningen og mulighetene som ligger i metodikken for å jobbe mot et godt helhetlig uttrykk som er kjernen. Sett ut ifra dette perspektivet er det ikke så viktig for meg om kontrollkriteriet oppfylles i denne omgang.

Andre overordnede kriterier som ligger til grunn for prosjektet ble understreket under kvedarkurset med koret: *mundlig og solistisk tradisjon, musikk som i utgangspunktet har hatt en funksjon* (på folkemunne: «bruksmusikk») og *variasjon*. Innunder disse kommer de enkelte stiltrekkene som en møter på i ulik grad i all formidling av vokal folkemusikk, og dem kommer jeg tilbake til i forbindelse med det praktiske arbeidet i kapittel 4.

1.6.2 Kveding/vokal folkemusikk

Å *kvede* har opprinnelse i norrønt mål og betyr «å seie fram dikt rytmisk og på ein høgtideleg måte» (Stubseid, 1993, s. 201). Det refereres også til at ordet *kveding* fra tidligere av var geografisk betinget med utgangspunkt i det som kalles folkemusikkens kjerneområder; Telemark og Setesdal. En *kvedar* brukes i mange sammenhenger som et synonym for *folkesanger*. Ofte blir dessuten begrepet *kveding* brukt for å skille denne sangstilen fra annen type sang. Ut fra dette kan en *kvedar* defineres som «ein person som framfører tradisjonell vokal folkemusikk» (Stubseid, 1993, s. 201), men *vokal folkemusikk* kan sies å være et mer nyansert begrep. Jeg bruker likevel begrepene *kveding* og *vokal folkemusikk* og *kvedar* og *folkesanger* om hverandre, men med omhu. Jeg opplever *kveding* som et mer spesifikt begrep enn det mer nøytrale *vokal folkemusikk*, og nyansene kommer også til syne gjennom sjangrene innen folkemusikken. En kan *kvede* viser og stev, men *synge* ei salme eller en bårsull, *tulle* en slått eller bruke direkte funksjonsbetegnelser som å *lokke* (Sæta, 2004). Repertoaret i det utøvende arbeidet mitt består av ulike typer stev, folkeviser og bårsuller, og derfor bruker jeg alle begrepene i tillegg til de mer sjangernøytrale *stubb*, *vers*, *viser* og *visestubb*. Jeg gir en mer detaljert innføring i de aktuelle sjangrene under beskrivelsen av det praktiske korarbeidet i kapittel 4.

Kvedarkurs er en generell benevnelse på vår tids organiserte kurs der man lærer å synge vokal folkemusikk av en *kvedar* eller *folkesanger*. En *kvedar* må kjenne «sjangerkodene»; altså ha kunnskap om kriterier, kjennskap til stiltrekkene og ferdigheter til å bruke dem i sitt personlige uttrykk.

1.6.3 Begrepet *rytmisk*

Rytmisk er et etablert begrep innen musikkverdenen og henviser som tidligere nevnt til spesielle musikkjangre. Begrepet kan diskuteres siden rytme er et grunnelement i *all* type musikk, uavhengig av sjanger. En kan spørre seg om dette bidrar til å forsterke en barriere mellom «kunstmusikk» eller det vi kaller «klassisk» musikk, og «rytmisk» musikk, men siden «rytmisk» gir konkrete henvisninger til både musikkjangre og aktuelt pedagogisk innhold er det relevant å bruke i denne sammenhengen. Begrepet *rytmisk musikk* er en fellesbetegnelse for afroamerikansk og groove-basert musikk med tilhørende sjangre som jazz, gospel, funk, latin, reggae, rock, pop og hip hop (Danielsen, 2002). *Rytmisk musikk* brukes altså som en fellesbetegnelse på de populærmusikalske stilartene og sjangrene der *groove* er vesentlig. Folkemusikk og verdensmusikk gjør ofte «crossover» og fusjonerer med de nevnte stilartene og brukes dessuten som inspirasjon i den aktuelle rytmiske metodikken som brukes i dette prosjektet. I tillegg henviser betegnelsen *rytmisk* her til et bestemt musikkpedagogisk innhold som har opprinnelse i den danske musikkpedagogikken (Nonseid, 2020). Jeg kommer nærmere tilbake til dette i kapittel 2.

1.6.4 Improvisasjon

Improvisasjon kan knyttes opp mot de fleste aktiviteter og fagområder. Begrepet er tett beslektet med kreativitet, men forbindes hovedsaklig med kunstnerisk aktivitet (Alterhaug, 2004). I boka «Improvisasjon – kunsten å sette seg selv på spill» fremhever Steinsholt og Sommerro (2006) improvisasjon både som *kunstnerisk uttrykk* og som *pedagogisk verktøy*. I dette prosjektet berøres begge deler, noe Nonseid (2020) også fremhever i sin masteroppgave og som igjen tydeliggjør både det pedagogiske og det estetiske perspektivet. Improvisasjon assosieres kanskje oftest i forbindelse med utøvelse av jazz, men begrepet inkluderer musikkskapning innen alle sjangre og er også et element i folkemusikk. I en solistisk utøvertradisjon er det naturlig å sette sitt personlige preg på framføringen. *Ordet* improvisasjon brukes derimot ikke mye i folkemusikk. Mer vanlig er *variasjon* i forskjellige former (Kvifte, 2013). Det handler for eksempel om variasjon i ulike utøvers utførelse av samme vise eller i den enkelte utøvers utførelse fra gang til gang. Jeg mener likevel at det ligger noen nyanseforskjeller i de to begrepene og vil si det slik at det er den enkelte utøvers kreative impuls og *evne til å improvisere* som fører til variasjon i uttrykket. I dette prosjektarbeidet er altså ikke målet improvisasjon eller variasjon ut fra

folkemusikkens premisser, men metodikken gir sangerne muligheten til å opparbeide seg en «bank» med stiltrekk, noe som igjen kan gi dem et grunnlag for at *de selv* kan improvisere. Det dreier seg i praksis om å *skape musikk i øyeblikket* ved å ta utgangspunkt i det musikalske materialet og innarbeide stiltrekk ved hjelp av *improvisasjon som pedagogisk verktøy*.

1.7 Disponering av oppgaven

Siden dette er en praksisorientert oppgave har jeg valgt å strukturere teksten slik det har vært naturlig for meg ut ifra den praktiske prosessen.

Første kapittel inneholder en innledning der jeg redegjør for bakgrunn for valg av tema, formål med oppgaven, problemstilling med forskningsspørsmål og plassert den i forskningsfeltet. I tillegg har jeg avklart noen sentrale begreper. I andre kapittel redegjør jeg for metodologien som ligger til grunn for praksisen, der jeg gir en innføring i relevante begreper og teoriforankring av den utøvende metodikken.

Tredje kapittel er todelt og dreier seg om metode. Den første delen omhandler innsamling av kunnskap om vokal folkemusikk, som danner grunnlag for den praktiske arbeidet og den andre delen dreier seg om kartlegging av selve arbeidsprosessen. I det fjerde kapittelet presenterer jeg den praktiske prosessen gjennom analyse av empirien og refleksjon rundt arbeidet. I kapittel fem evalueres og drøftes prosessen og resultatet, i tillegg til avsluttende konklusjon og refleksjon.

KAPITTEL 2 RYTMISK KORLEDELSE; teoretisk forankring av arbeidsmetoden

Dette kapitlet består av to hoveddeler. Jeg gir først en grundig innføring i RAMAs konsept *Rytmisk korledelse(RK)/Innovative Choir Leadership* med oversikt over sentrale metodiske verktøy som jeg tar i bruk i forskningsprosjektet: *improvisasjon, looping* og tegnsystemet *Voice Painting*, og forankrer det deretter i konseptets grunnfilosofi og relevante teoretiske begreper som *musikalitetssyn, performance* og *flow*.

2.1 Konseptet Rytmisk korledelse

RAMA Vocal Center er lokalisert i Aalborg i Danmark og tilbyr høyere utdanning og inspirasjonskurs av ulik grad innen *Rytmisk Korledelse (RK)* eller *Innovative Choir Leadership*, og kan sies å være et senter for et verdensomspennende a capella-miljø. Det dreier seg i praksis om en helhetlig *kunstnerisk og metodisk verktøykasse* for korledere og sangere bestående av flere pedagogiske konsepter; «The Intelligent Choir» (TIC), «Singers' tools», «Live arranging/composing toolbox» og «Conductors toolbox»¹⁷. Disse danner tilsammen et helhetlig fagområde som også inkluderer undervisning i rytmisk piano, sangteknikk, stemmeanatomi, hørelære, «move and groove», beatboxing og konsertdesign.

I dette prosjektet fokuserer jeg først og fremst på metodikk fra improvisasjonspraksisen «The Intelligent Choir» (TIC)¹⁸, men med utgangspunkt i et helhetlig konsept som dette trekker jeg også inn noen spesifikke metoder fra andre områder der det er formålstjenlig. Dette kommer jeg tilbake til i den praktiske delen. TIC-konseptet er utviklet av studieansvarlig ved RAMA Vocal Center; professor Jim Daus Hjernøe. Det er knyttet til den rytmiske musikkpedagogikkens undervisningstradisjoner som fokuserer spesielt på elementene rytme, bevegelse, samspill, improvisasjon og gehørbasert undervisning (Nonseid, 2020, s. 7). Mye av det filosofiske grunnlaget for metodikken finner vi i dette sitatet fra den danske musikkpedagogiske boka «Slå ørerne ud» av korpedagogene Græsholm og Andersen (1993):

"Vores påstand er, at hvis man kan få korsangere til at opdage, at de har fat i den lange ende, og lederen til at opdage, at han ikke altid er uundværlig, så vil den musikalske kvalitet få et skub opad. Fordi det at bryde med de vante mønstre og roller får hjernen til at vågne op. Den indre høresans bliver skærpet og korsangernes initiativ sættes fri» (Græsholm og Andersen, 1993, s. 3).

¹⁷ Siden RAMA Vocal Center henvender seg til og inkluderer et internasjonalt korledermiljø foregår all studievirksomhet på engelsk. Derfor er det relevant å bruke de etablerte engelske begrepene her.

¹⁸ Nettlenke 13 a og b

Basisprinsippet går ut på å styrke korledere og sangeres ferdigheter slik at de blir i stand til å skape musikken slik de ønsker på mest mulig effektiv måte ved å gi korsangerne medansvar for den musikalske prosessen. Stikkord er kreativitet, interaksjon, refleksjon og medansvar. I korarbeidet tar man utgangspunkt i fem musikalske fokusområder: 1. intonation and pitch (intonasjon og tonehøyde), 2. rhythm and groove (rytme og groove) 3. sound and blend (klang og «å blende inn») 4. interpretation and expression (tolkning og formidling) og 5. performance and concert design (opptreden og konsertdesign), i tillegg til å implementere Voice Painting (VOPA) som tegnsystem for ledelse av musikk og utvide sangernes komfortsone gjennom improvisasjon som pedagogisk verktøy¹⁹.

Metodikken og RAMA Vocal Center har også tette bånd til den amerikanske artisten Bobby McFerrin²⁰ og hans tilnærming til vokalimprovisasjon både solo og i ensemble. McFerrin har blant annet sammen med sitt vokalensemble *Voicestra*²¹ vært en pionér innen dette feltet i flere tiår og regnes som en av de aller fremste tradisjonsbærerne innen vokal improvisasjon.

2.1.1 Improvisasjon i kor

Steinsholt og Sommerro (2006) fremhever improvisasjon som en grunnleggende menneskelig egenskap. Om vi oversetter dette til musikkformidling er ikke improvisasjon forbeholdt teknisk dyktige musikere, men noe alle har potensiale i seg til å ta i bruk som en del av sin musikalske uttrykksmåte. Slik kan vi knytte dette opp mot RK-konseptets helhetlige filosofiske forankring. Bobby McFerrins *Circlesong*-konsept²² er en grunnleggende inspirasjonskilde til denne arbeidsformen. Ifølge Lisa Dillans (2008) masteroppgave «Improvisasjon - kunsten å øve på noe som ikke eksisterer», definerer Paul F. Berliner improvisasjon som «noe som allerede eksisterer for å skape noe nytt som ikke tidligere eksisterte» Han kaller det også «*real-time-composing*» (Berliner 221 f I Dillan 2008, s. 22). Jazzmusiker og komponist Sidsel Endresen definerer også improvisasjon som å «komponere i gjerningsøyeblikket» (Dillan, 2008, s. 85). Gjennom improvisasjonsarbeid med TIC-metodikk kan jeg jobbe med utgangspunkt i *live-komponering* der jeg bygger opp en komposisjon helt ut fra en egen grunnidé, eller *live-arrangering* som dreier seg om å ta utgangspunkt i et kjent stykke, slik jeg gjør med

¹⁹ Nettlenke 13

²⁰ Bobby McFerrin er tilknyttet RAMA Vocal Center som gjesteprofessor og bidro i etableringsfasen av utdannelsen (nettlenke 14).

²¹ Nettlenke 15

²² *Circlesongs* er navnet på McFerrins album fra 1997. Han bruker circlesongs og improvisasjon som del av konsertene sine både i samarbeid med korsangere og for å inkludere publikum, og dette er også artikulert som metode gjennom McFerrins samarbeidspartnere; komponist og arrangør Roger Treece og improvisasjonsfenomenet Rhiannon (nettlenke 16 a og b).

folkemusikkrepertoaret mitt. Grensene er likevel flytende her. En TIC-økt med utgangspunkt i et kjent stykke kan gli over i noe som er helt nytt, - eller det kan gå andre veien. Steinsholt og Sommerro (2006) deler også improvisasjon inn i flere «sjangere» som er relevant her: «Vi kan improvisere noe tematisk innenfor formelle rammer, improvisere over et tema innenfor løse rammer eller vi kan improvisere over et helt materiale og på den måten gjøre skille mellom komposisjon og fremføring uskarpt» (Steinsholt og Sommerro, 2006, s. 19).

For å kunne improvisere må deltakerne tilegne seg relevant kunnskap og ferdigheter. Dillan (2008) fremhever *kodefortrolighet* som en forutsetning for kunne improvisere, og hun kobler det, i likhet med Steinsholt og Sommerro (2006), opp mot *taus* kunnskap; handlingsbåren kunnskap, som ikke formaliseres gjennom verbalspråk, men som læres inn via kroppen og kan tolkes og fortolkes ut ifra konteksten den kan leses ut fra. Ruth O. Nonseid (2020) formulerer det slik: «For å trene sangernes 'fokus, intuisjon og kreativitet' var det særlig to viktige momenter i improvisasjonspraksisen som lærerne understreket. Det ene momentet var *øving på ulike musikalske ferdigheter*, det andre var å få *mengde-erfaring* i praksis.» (Nonseid, 2020, s. 68). Informantene til Nonseid (2020) peker dessuten på *trivsel og trygghet* som helt basale elementer for å få til improvisasjon med korsangere. Dette henger godt sammen med mine egne erfaringer som korleder. Det handler om trygghet i både musikalsk og sosial kontekst som må ligge til grunn for å utvide sangernes komfortsone, i denne sammenhengen på veien mot forståelse og mestring av folkemusikkens stiltrekk. Jeg må skape en trygg atmosfære og jobbe så grundig med verktøyene at korsangerne får et så godt fundament at de har mot til å «prøve og feile» og dermed tør å improvisere.

I improvisasjonspraksisen er *looping* og *Voice Painting* sentrale verktøy. Her følger en innføring i disse begrepene.

2.1.2 Looping

Looping²³ brukes som et funksjonelt pedagogisk verktøy. Begrepet stammer fra populærmusikken og er et grunnleggende element innen sjangre som hip hop og rap, moderne pop og R&B, og er fundamentalt i det Anne Danielsen (2002) kaller groove-estetikk:

²³ Loops are short sections of tracks [...], which you believe might work being repeated." A loop is not "any sample, but [...] specifically a small section of sound that's repeated continuously." (Duffell 2005, s. 14, nettlénke 17)

Den grunnleggende enheten i en groove er den enheten som repeteres, og som gjerne er på en eller to takter. Som regel gjentas dette grunnleggende rytmiske mønsteret uten vesentlige endringer gjennom en hel låt eller en hel del av en låt, for eksempel et vers eller et refreng. Mønsteret er sammensatt av forskjellige rytmiske figurer med forskjellig plassering i tid og rom og kan nærmest beskrives som en "stabel" med rytmiske figurer som spilles parallelt. Hvert lag har ofte en tydelig avgrenset plass i helheten, og ideelt sett skal hver eneste lille aksent ha en meningsfull plass i samspillet. (Danielsen, 2002, s. 133)

Her skal looping bidra til at sangerne opplever og erkjenner sin plass i en musikalsk helhet og til å trene hver enkelt sangers musikalitet. Hver loop/rytmefigur kan tilpasses den enkelte sangers tekniske nivå. De enkelte vokale looping-sekvensene legges lag på lag og danner rytmiske/melodiske mønstre, som igjen danner *ostinater*²⁴ som repeteres og danner en *groove*. Opplevelsen av flyt - eller *flow*, som jeg kommer tilbake i kapittel 2.4, er også vesentlig her, og groove og flow påvirker hverandre gjensidig. Altså er looping i denne konteksten en funksjonell måte å «live-komponere» eller «live-arrangere» på. Randers-Pehrson (2010) fremhever også funksjonaliteten i bruken av disse formene for musikalske elementer, som *ostinater*, *borduner* og *vamp* som «hensiktsmessige metodiske grep for å skape musikken på nytt i koret» (Randers-Pehrson, 2010, s. 71). De rytmisk/harmoniske repetisjonene fungerer som et slags rammeverk for melodien. Ofte bruker jeg bruddstykker av fraser fra ei folkevise eller et stev som utgangspunkt. Gjentakelser av et melodimønster eller rytmefigurer finner vi også i folkemusikk²⁵, og Danielsen trekker linjer mellom looping-estetikk og folkemusikk i forhold til å «utforske det gamle materialet på en ny måte: 'to repeat with a difference'» (Danielsen, 2002, s. 137). Gjentakelse av melodisekvenser er dessuten et vanlig og karakteristisk trekk i mange slåtter²⁶. Ragnhild Knudsen (2014) nevner også dette i sin artikkel *lære på øret*: «Kjennetegnet på muntlig tradisjon er tale i vers, formelbruk, gjentakelser og arkaisk språk (Jahandarie 1999: 20). Det er mange paralleller til slåttemusikken, som kjennetegnes av gjentakelser, utvikling av småmotiver og formelbruk» (Knudsen, 2014). Dette gjør det relevant å trekke linjer mellom musikksgangrene, noe som igjen bekrefter helhetssynet som gjennomsyrrer dette prosjektet.

2.1.3 Voice painting (VOPA)

Voice Painting (VOPA) er et eget funksjonelt tegnspråk utviklet spesielt for improvisasjon og live-arrangering i kor av tidligere nevnte Jim Daus Hjernøe. VOPA er utledet fra Walter

²⁴ Et ostinat er et motiv eller en karakteristisk melodi som gjentas kontinuerlig i samme stemme og tonehøyde (nettlenke 18).

²⁵ Vi finner eksempler på dette i det aktuelle repertoaret. Både «Bestemors gangar», «Te Jondal'n å fri» og «So ro ro te fiskjeskjær» har elementer av repetisjon i melodi og rytme. Se kapittel 4.7.

²⁶ Innspilling nr. 5

Thompsons tilsvarende tegnsystem for instrumentalformidling, *Sound Painting*²⁷ VOPA-systemet består av 75 håndtegn som brukes til musikalsk korledelse, altså nonverbal musikalsk kommunikasjon, og det skal inspirere til kreativitet i musikkskapingen og bidra til å gi sangerne mulighet til være med på å forme den musikalske prosessen i størst mulig grad. «De forskjellige tegnene brukes til å gi informasjon om grunnelementer som form, struktur, dynamikk, temposkift, toneartskift, harmonisering, karakter og stemning, fordeling av ansvar for melodiske fraser og soli med mere» (Nonseid, 2020, s. 29). Korlederen gir instruksjoner som utgangspunkt for sangernes kreative utfoldelse. Jeg kan gi helt konkret instruksjon i forhold til for eksempel tonehøyde, styrkegrad eller loop, men også instruere sangerne til å finne på noe selv ut ifra en ramme. Tegnene kan brukes på alle nivå innen ledelse av sang og er også et godt verktøy for å inkludere publikum i improvisasjon på konserter²⁸. Det er utgitt en egen funksjonell VOPA-applikasjon²⁹ der alle tegnene tydeliggjøres og demonstreres i en reell korskammenheng.

2.2 Et helhetlig musikalitetssyn

Fundamentet for metodikken og pedagogikken ved RAMA Vocal Center ligger i et helhetlig syn på *musikalitet som en kobling mellom kropp, sinn og musikk* og at dette er iboende hos *alle*. Medfødt musikalitet og betydningen av fellesskap og samspill er tett knyttet sammen. Uttrykkene «jeg *er* musikk», «vi *er* musikk» og «lek med musikk » trekkes fram som grunnleggende, inspirert av det afrikanske begrepet *kucheza*³⁰, som betyr «å spille og danse» på swahili. Dette var også navnet på et tidligere konsept for barn og ungdom som RK-konseptet kan lenkes til: «‘Kucheza’ ble beskrevet som en afro-europeisk kultur, en ‘lekbasert’ samspillkombinasjon av bevegelse, rytmer, sang og spill satt inn i et kulturfellesskap» (Nonseid, 2020, s. 64). Nonseid (2020) løfter dessuten i sitt masterprosjekt fram felleskaps-, livsbekreftelses- og tillitsdiskursen som sentrale i konseptet. Dette tydeliggjør *fellesskapsmusisering*; felles arbeid med å koble kropp, sinn og musikk, som helt grunnleggende for praksisen, og helhetsperspektivet er gjennomgående. Det handler om styrking av selvtillit, om samhold, om å tilrettelegge for mestring og om sang som «samhørighetsbygger» (Nonseid, 2020).

²⁷ Nettlenke 18

²⁸ Se video på siden under nettlenke 11

²⁹ Nettlenke 19

³⁰ Nettlenke 13 b

Dette helhetlige, *relasjonelle* musikalitetssynet står i kontrast til det mer tradisjonelle vestlige *absolutte* musikalitetssynet; et syn på at musikalitet er nedarvet og forbeholdt noen få (Kulset, 2018). Det bryter dermed med tradisjonene i mye vestlig filosofisk psykologi, der det har vært en tendens til å skille skarpt mellom kropp og sinn (Jensenius, 2009).

Denne grunnfilosofien finner støtte i nyere forskning. Vi kan blant annet trekke linjer til musiker og forsker Vijay Iyer (2002) sitt begrep *embodied cognition*:

The dual theories of embodied mind and situated cognition, in which physical/temporal embodiment and physical/social/cultural environment contribute crucially to the structure of mind, are brought to bear on issues in music perception. It is argued that cognitive universals grounded in human bodily experience are tempered by the cultural specificity that constructs the role of the body in musical performance. (Iyer 2002, s. 387)

Iyer (2002) fremhever kroppslig erfaring og erkjennelse som en nødvendig forutsetning for tankeprosessene våre, altså litt enkelt sagt: hvordan læring skjer med utgangspunkt i kropp og bevegelse; et helhetlig læringsperspektiv som er relevant for mitt utøvende arbeid. En av lærerne ved RAMA Vocal Center sier det også slik: «En skal kjenne pulsen og rytmen fra innsiden, den er kroppslig, først da vil rytmene svinge» (Nonseid, 2020, s. 63). For å si det litt «enkelt»: kropp, hode (les: intellekt) og sinn henger sammen, og det betyr at vi best oppøver musikalske ferdigheter gjennom en helhetlig musikkinnlæring basert på *handling* og *samhandling*. Dette fører videre til performativitetsbegrepet.

2.3 Performativitet

Performativitet handler om *utøverperspektivet*. Performativitetsteoriens «far»; Richard Schechner sier det slik: «But in fact, there is no historically or culturally fixable limit to what is or is not «performance» ... any action that is framed, enacted, presented, highlighted, or displaced is performance» (Schechner 2005, s. 2). Ordet *performance* gir kanskje først og fremst assosiasjoner til en forestilling eller konsert, men i denne sammenhengen betyr det at all menneskelig handling/samhandling kan forstås og forskes på som performance. Jeg tolker det dermed slik at ikke bare konsertaktivitet, men *all* handling og samhandling i et kor handler om dette. Utøverperspektivet dreier seg om *å gjøre* og «utøveren» kan defineres på flere plan her: hver enkelt sanger, korlederen og koret i seg selv som enhet. Hver enkelt sanger er medskaper i prosessen og bidrar til det felles uttrykket. Å *tone seg inn* på hverandre både mentalt og musikalsk er vesentlig innen TIC-metodikken, og performativ praksis har fokus på interaksjon. Hver TIC-økt kan dermed sees på som *performance*, uansett om den skjer under en øvelse eller

som en del av en konsert. Susanne Rosenberg (2014) som har forsket på sin egen utøvende praksis som folkesanger i lys av flow- og performanceteori, bruker betegnelsen «musikhändelse» (musikkhendelse), som også er dekkende for min måte å jobbe på. Derfor har jeg adoptert dette begrepet til mitt eget bruk.

2.4 Flow

Korsang oppfyller alle kriterier for det som kalles en flow-aktivitet (Balsnes 2014, s. 81). *Flow-teori* er forankret i holistisk filosofi³¹; en vitenskapsteoretisk retning som bruker *helheten* som utgangspunkt for forklaring. Flow-teoriens «far»; Mihály Csíckzentmihályi (2014) fokuserer på fenomenet uavhengig av konteksten det finner sted i, altså med et fenomenologisk utgangspunkt. Flow kan forklares som en sinnstilstand som er så tilfredsstillende i seg selv at man blir mentalt «oppslukt» av det man driver med, og der det er tett forbindelse mellom kreativitet, mental og fysisk tilstedeværelse, motivasjon og lykkefølelse. Rosenberg (2014) betegner det som en «fullstendig opplevelse av nærvær» (Rosenberg, 2014, s. 9). I boka «The concept of flow» definerer Csíckzentmihályi betingelsene for flow som *klare mål, umiddelbar og tydelig feedback og utfordringer på et passende nivå* (Csíckzentmihályi 2014, s. 239). Men flow er dynamisk. For å oppnå flow gjentatte ganger innebærer det en utvikling i aktiviteten og at man har muligheten til å strekke seg mot utfordringer som ikke er for vanskelige, men likevel ikke for lette; det som i pedagogikken kalles *nærmeste utviklingszone* (Vygotskij, 1995). Dette ideelle feltet, der alt ligger tilrette for at *flow* oppstår, kaller Csíckzentmihályi (2014) for *flow-kanalen*. Det dreier seg om en kompleks øyeblikksopplevelse som kan knyttes tett til den aktuelle improvisasjonspraksisen.

I dette prosjektet kan vi snakke om *flow* på flere plan. Flow blir i praksis også et slags verktøy i den musikalske konteksten når vi jobber med *looping*, jf. kapittel 2.1.2. Groove og opplevelsen av flow henger som tidligere nevnt sammen. Det betyr at vi kan se flow både som en del av metodikken og det musikk-estetiske uttrykket. Danielsen formulerer det slik: «Når den repetitive formen fungerer, når selve det *at* det repeteres, ikke er i fokus, men snarere *hvordan* det gjøres, konsentreres oppmerksomheten om det som allerede er i gang, ikke om det som muligens kommer. Den repetitive formen gjør at fokus går innover i grooven» (Danielsen, 2002, s. 138). Det å være tilstede i «nuet» og i flow når en musiserer gjør aktiviteten motiverende i seg selv. Det er et vesentlig argument for å arbeide på denne måten.

³¹ Holisme er en metode innen psykologi, biologi, sosiologi og antropologi som anvender *helheten* som forklaringsprinsipp (nettlenke 1).

KAPITTEL 3 METODE

Den første delen av dette kapitlet dreier seg om metodene som er anvendt til å samle empiri i forhold til kriterier for folkemusikk generelt og stiltrekk i vokal folkemusikk spesielt. Den andre tar for seg kartlegging av det utøvende arbeidet med koret.

3.1 Kunnskap om vokal folkemusikk

For å samle empiri har jeg intervjuet to utøvere som begge er knyttet til tradisjonsformidling. Den ene av dem har også gjennomført kvedarkurs med koret. Jeg har i tillegg konsultert et bredt utvalg litteratur om emnet og lyttet på aktuelle innspillinger. Jeg ser at det kan stilles spørsmål i forhold til antall informanter og at det kan bli for snevert med to, men målet mitt er ikke *innsamling* av tradisjonsmateriale. Det er å bruke denne kunnskapen inn i mitt eget praktiske korarbeid. Det finnes dessuten mye litteratur som omhandler særtrekk i vokal folkemusikk og mengder med innspillinger av tradisjonsstoff som jeg har brukt som grunnlag. Kvedarkurset og intervjuene ga meg god oversikt over de spesifikke stiltrekkene, og ved å studere artikler om hvert enkelt fenomen og lytte til innspillinger mener jeg å ha fått et godt nok grunnlag for det som er kjernen i prosjektet mitt; det praktiske korarbeidet.

3.1.1 Kvalitativt intervju med to informanter

Kvalitativt forskningsintervju var relevant som metode siden jeg var ute etter å få innsikt og ha muligheten til å utdype hovedspørsmålene mine gjennom å stille oppfølgingsspørsmål (Thagaard, 2013). Hovedtemaene i intervjuet var fastlagt på forhånd. Samtidig var det viktig for meg med fleksibilitet i intervjusituasjonen og gi plass for interessante «sidespor» og tankerekker. Jeg valgte derfor å utarbeide en intervjuguide med rom for at informantene skulle få presentere sine erfaringer og fortellinger, i tillegg til at jeg satte opp en liten oversikt over eventuelle oppfølgingsspørsmål. Informantene fikk spørsmålene tilsendt i forkant av intervjuet slik at de hadde muligheten til å forberede seg.

Begge de aktuelle informantene har formell kompetanse og allsidig erfaring med utøvende virksomhet på tvers av sjangergrenser og troverdighet som kilder sett i lys av bakgrunnen deres som profesjonelle utøvere gjennom mange år. For å anonymisere valgte jeg å benevne dem «T.1» og «T.2». T.1 har lang fartstid som tradisjonsutøver, i tillegg til å være pedagog innen tradisjonsformidling og gjennomførte et kvedarkurs med koret som «avspark» på prosjektet. På bakgrunn av kvedarkurset gjorde jeg så intervjuet for å få utdypet en del av punktene. Målet mitt

var å få et godt grunnlag for å kartlegge sentrale stiltrekk og samtidig kunne gi koret et godt utgangspunkt for den videre prosessen. Ved kildehenvisninger etter sitater gjelder benevnelsen (T.1.K) for kvedarkurs og (T.1.I) for intervju. Intervjuet med T.1 var delvis strukturert (Thagaard, 2013, s. 98) og bidro til utfyllende kunnskap i den videre arbeidsprosessen med koret.

Informant 2 (T.2) gjennomførte jeg ett intervju med. T.2 er en erfaren og allsidig komponist, musiker og anerkjent arrangør av folkemusikk for kor. Et viktig moment for meg var å få et innblikk i hvordan utøveren går til verks i arrangeringsprosessen for å kunne få bedre innsikt i håndverket. Dessuten håpet jeg dette kunne jeg dette kunne være et bidrag i refleksjonen rundt mine egne estetiske mål. Følgende var det en intensjon å bruke denne kunnskapen som *inspirasjon* inn i mitt eget improvisasjons- og arrangeringsarbeid med koret, med håp om at det kunne bidra til å løfte det utøvende resultatet kvalitetsmessig. Med et utgangspunkt som kan sies å være mindre konkret, lå det dermed til rette for et mer «åpent» intervju med T.2 enn med T.1.

Intervjuene av begge informantene ble gjennomført digitalt på plattformen Zoom. På grunn av restriksjoner med hensyn til begrensning av reising og fysiske møter ble det beste løsning. Å gjennomføre intervjuene digitalt kunne medføre en fare for å miste noe av det essensielle i en intervjusituasjon. T.1 kjente jeg fra tidligere, men T.2 hadde jeg aldri truffet. Jeg opplevde likevel ingen vanskeligheter med dialogen i intervjusituasjonen. Fordeler med å ha rutine på bruk av det digitale verktøyet i tillegg til god kommunikasjon med informantene i forkant, grundige forberedelser og ikke minst faglig trygghet i forhold til mitt eget prosjekt mener jeg gjorde at det digitale formatet ikke begrenset resultatet. Samarbeidet med T.1 var både nyttig og inspirerende. Kvedarkurset med koret var helt avgjørende for utviklingen av prosjektet og la et viktig grunnlag for arbeidet mitt videre. Intervjuet i etterkant bidro til å få avklart relevante spørsmål. Intervjuet med T.2, som kanskje ble mer *ustrukturert*, bidro til refleksjon og til at jeg fikk belyst noen estetiske elementer i forhold til korsang og vokal folkemusikk, i tillegg til at det var til stor inspirasjon.

3.1.2 Litteraturstudier og lytting

I «Musikk og tradisjon», folkemusikkmiljøets eget tidsskrift, fant jeg mange relevante artikler som omhandlet kriterier og stiltrekk i folkemusikken. Andres forskningsoppgaver og lærebøker som dreier seg om folkemusikk generelt og kveding spesielt bidro også til å få en bred oversikt over kriterier og stiltrekk, i tillegg til å strukturere min egen innsamling av empiri. I boka «Ei vise vil eg kveda», som inneholder tradisjonsstoff, sier de tre anerkjente kvedarane Hanne Kjersti

Yndestad (tidl. Buen), Agnes Buen Garnås og Dagne Groven Myhren: «Det beste rådet vi kan gi dem som vil øve opp sansen for alle de små detaljer som er med på å karakterisere kveding, er å høre om og om igjen, ikke bare sang, men instrumental folkemusikk» (Buen, Garnås & Myhren, 1978). Jeg har lyttet på en mengde innspillinger av vokal folkemusikk med tidligere og nålevende tradisjonsutøvere, men også på ulike innspillinger med kor og vokalgrupper der stiltrekk fra folkemusikk har vært utøvende elementer. Aktuelle innspillinger med band og samspillsgrupper der folkemusikk er en del av uttrykket har også vært en del av lyttrepertoaret, siden det er relevant for min måte å tenke på når jeg bruker elementer fra folkemusikk i improvisasjon og arrangering. I vår tid er det meste av musikk lett tilgjengelig på digitale plattformer, noe jeg benyttet meg av i form av å lage aktuelle spillelister med ulike tradisjonsutøvere. Disse delte jeg også med korsangerne og oppfordret dem til å lytte på³².

3.2 Utøvende arbeid med kor

Praksiskoret fra starten av var et blandet amatørkor på 40 sangere i alderen 35 - 70. Jeg har vært dirigent for koret i mange år, repertoaret baserer seg på rytmisk musikk og jeg skriver de fleste korarrangementene selv. Koret har lang tradisjon for å sette opp store konsertproduksjoner og samarbeider ofte med fremtredende – gjerne lokale – artister innen forskjellige rytmiske sjangre. Sangerne var vant til å jobbe variert og lære både via noter og «på øret». Den utøvende delen av prosjektet har dermed dreid seg om jevnlig arbeid med sangere som allerede har et godt grunnlag innen denne metodikken. Dette er et praktisk arbeid som foregår kontinuerlig og jeg ser det egentlig ikke som et avsluttet prosjekt. Jeg har undersøkt og dokumentert en tidsavgrenset del av en utøvende virksomhet som har vart i flere år og som jeg vil fortsette å utvikle videre. For å kunne oppleve progresjon behøves det både kontinuitet og tid.

På grunn av smittevernrestriksjoner som medførte at vi ikke fikk lov til å være fullt kor i øvingslokalet måtte jeg legge om og jobbe med en mindre korgruppe den siste perioden. Slik fikk jeg gjennomført masterprosjektet på tross av omstendighetene. Det betyr at empirien fra den første perioden er arbeid som er gjort med hele koret gjennom et litt «amputert» høstsemester og empirien fra den siste delen er fra seks intensive øvelser gjennomført med en gruppe bestående av i alt elleve korsangere. Selv om arbeidsperioden på grunn av de nasjonale restriksjonene ble kortere enn opprinnelig planlagt, viste dette seg å bli en god anledning til å utforske på et høyere teknisk nivå, noe som bidro til at jeg kunne jobbe enda mer intensivt og heve kompetansen

³² Jeg har valgt å ikke dele lenke til spilleliste her, men de fleste innspillingene som er oppført på s. 85-86 har vært representert.

ytterligere både hos meg selv og den enkelte sanger. Koret skulle på slutten av denne prosjektperioden ha gjennomført en stor konsert med tema «musikalske røtter» sammen med T.1, men den ble utsatt på ubestemt tid og vil bli gjennomført når det er mulig.

Her gir jeg en oversikt over metodene jeg har brukt til å kartlegge det utøvende arbeidet mitt.

3.2.1 Deltakende observasjon, loggbok, lyd- og videoopptak

Anne H. Balsnes (2014) sier om rollen som dirigent at man alltid er *litt på siden*, samtidig som man er *en del av fellesskapet*. Til kvedarkurset ga jeg T.1 i oppdrag å planlegge kurset ut fra mine mål med prosjektet; et variert og hensiktsmessig repertoar som kunne brukes til å fremheve de enkelte stiltrekkene. Jeg observerte både det estetiske uttrykket og innlæringsmetodikken i tillegg til å være kursdeltaker. I arbeid med TIC-øktene gikk jeg også delvis ut og inn av lederrollen. Slik var jeg *på siden av* kormedlemmene, men samtidig likestilt deltaker i en musikkhendelse, der jeg selv improviserte fram loops, modellerte og ledet gruppen samtidig som det etterhvert handlet om å dele på lederskapet. Ut fra dette har jeg definert min rolle som *deltakende observatør* (Balsnes 2014). For å kunne oppsummere arbeidsøktene og gjenkalle det som har skjedd fra uke til uke førte jeg loggbok etter hver gjennomførte improvisasjons-økt med utgangspunkt i folkemusikk der jeg oppsummerte, analyserte og reflekterte rundt både den musikalske prosessen og helheten. Lydopptak av hver enkelt improvisasjonsøkt var også til god hjelp, ikke minst i forhold til å kunne identifisere hva som skjedde musikalsk underveis. Dette ga et godt utgangspunkt for å analysere de musikalske og estetiske prosessene, men det var også et nyttig verktøy for å huske hvilke pedagogiske valg jeg tok. På bakgrunn av disse kunne jeg ta pedagogiske og estetiske valg i forhold til hvilke detaljer jeg burde jobbe med videre, og det var et bidrag til å styrke min egen bevissthet og strukturere arbeidet.

Videoopptak bidro ytterligere til å gå i dybden av arbeidsprosessen. Den siste perioden med vokalgruppa gjorde jeg filmopptak av de fleste øktene, noe som var et svært nyttig verktøy for å kunne observere min egen måte å jobbe på. Analyse og tolkning av disse ga et bedre innblikk i den helhetlige arbeidsprosessen enn lydopptak. På filmopptakene kunne jeg observere kroppsspråk og samspill mellom deltakerne, i tillegg til å kartlegge den musikalske prosessen og se hvilke metodiske valg jeg hadde tatt underveis. Den *tause* kunnskapen avdekkes i større grad med filmopptak enn ved lydopptak, siden man ser konkret hvilke gester som gis og hvordan sangerne responderer. Det ligger altså til rette for å tolke forkroppsliggjort kunnskap i stor grad. Dette ga meg en god mulighet til å sammenlikne arbeidet fra gang til gang for å se etter mønstre

og progresjon, og det ble god hjelp til å strukturere arbeidet mitt. Jeg nevner også at sangerne var vant til å filmes siden dette var en metode jeg brukte da jeg var student ved RAMA, så jeg mener at dette ikke hadde noen negativ innvirkning på resultatet.³³ Når det er sagt vil jeg understreke at et lydopptak eller et videoklipp ikke på noen måte gir et særlig godt bilde av den helhetlige musikkopplevelsen. Tvert imot opplevde jeg at det bidro til å «forflåte» uttrykket, men det var likevel hensiktsmessig som analyseverktøy for meg selv og et bidrag til å vise hvordan korarbeidet foregikk.

3.2.2 Spørreundersøkelse; evaluering med sangere i vokalgruppa

Opprinnelig var planen min å intervju et representativt utvalg kormedlemmer for å få innblikk i den enkelte sangers opplevelse av korarbeidet, men da jeg måtte legge om arbeidet endret jeg strategi siden sangerne i gruppa som deltok gjennom hele prosjektperioden ville gi meg mest relevant tilbakemelding. Derfor valgte jeg å lage et spørreskjema til evaluering av prosjektperioden. Dette medførte at jeg ikke fikk anledning til å stille informantene spørsmål for å få utdypet svarene, men samtidig ga det et mer likt utgangspunkt. Det må nevnes at denne gruppen var valgt ut på bakgrunn av musikalsk selvstendighet i situasjonen. Jeg måtte velge sangere som jeg visste var trygge på sin egen stemme og ikke hadde stort behov for å lene seg på andre, siden en liten gruppe er mer transparent enn et stort kor og ansvaret på den enkelte blir større. Gruppen besto likevel av sangere med svært forskjellig musikalsk bakgrunn og ulike komfortsone. Noen hadde mye erfaring som solister i konsertsammenheng, men de fleste definerte seg selv som «korsanger», som kan leses som «en i mengden som ikke har noe særlig erfaring i eller behov for å utmerke seg musikalsk.» Derfor tenker jeg likevel at svarene på spørsmålene til en viss grad kan relateres til praksiskoret generelt. Deltakelsen var selvsagt frivillig, men hele ni av elleve sangere ga respons på spørreskjemaet, noe som ga meg gode og utfyllende tilbakemeldinger. Jeg forutsetter selvfølgelig at alle svarte ærlig på spørsmålene. De var alle svært motiverte for å delta i prosjektet. At de plutselig hadde mulighet til å synge sammen i en tid hvor samsang var så å si «forbudt» ga ekstra motivasjon, noe flere av sangerne ga uttrykk for. Jeg har i det aktuelle kapittelet, 5.1, brukt benevnelsen S.1 til S.9 på svarene, men valgte å koble bare de lengste sitatene til den enkelte sanger, siden de korte uttalelsene var felles for flere.

³³ Jeg hadde også planlagt å gjøre filmopptak av TIC/folkemusikk-øker som en del av konsertene våre og analysere disse, men det ble ikke mulig å gjennomføre siden alle planlagte konserter i prosjektperioden måtte utsettes.

3.3 Forskningsetiske utfordringer og formelle kriterier

Forskningsetikkloven har strenge regler angående personvern og konkrete etiske retningslinjer som jeg måtte forholde meg til. Siden prosjektet angikk et helt kor betydde det at mange mennesker var involvert, og for å ivareta personvern forsikret jeg meg om å anonymisere alle involverte så langt det var mulig. I et prosjekt som dette dreide det seg ikke om sensible personopplysninger, men likevel er reglene strenge og de formelle avtalene måtte være på plass. Både Schön (1991) og Silverman (2013) fremhever også utfordringer med nærhet til et prosjekt, noe som kunne gi noen fallgruver. Det kan for eksempel ligge en risiko i å ta deltakelsen for gitt når en kjenner informantene til dels godt. All den tid jeg tok i bruk metoder som både intervju og film- og lydopptak var jeg nøye på at absolutt alle involverte ga formelt samtykke til at dette blir brukt i forskningssammenheng. Prosjektet måtte også godkjennes av NSD³⁴ all den tid opplysningene kunne spores tilbake til enkeltpersoner. Endringene jeg gjorde underveis med hensyn til arbeid med vokalgruppa ble også meldt inn til og godkjent av NSD.

³⁴ Norsk senter for forskningsdata

KAPITTEL 4 DEN PRAKTISKE PROSESSEN

Her følger presentasjon av korarbeidet. Først gir jeg en oversikt over forskjeller og likheter mellom vokal folkemusikk og korsang som er en del av «bakteppet» for det praktiske arbeidet. Jeg har også definert ulike typer mål; både arbeids-, fellesskaps-, musikalske og estetiske mål. Etter dette går jeg inn i det praktiske arbeidet med en kort oversikt over hvordan jeg tenker i forhold til organisering av øvelser og TIC-arbeid, før jeg beskriver arbeidet med det aktuelle folkemusikkrepertoaret og analyserer og diskuterer prosessen.

4.1 Forskjeller og likheter i vokal folkemusikk og korsang

De overordnede kriteriene for folkemusikk som ble fremhevet under kvedarkurset ; *mundlig* og *solistisk* tradisjon, *musikk som har en funksjon og variasjon*³⁵ er elementer som i stor grad står i kontrast til kor-tradisjonen. T.1 trakk likevel felles linjer mellom vokal folkemusikk og korsang som «sang til sin egen oppbyggelse» med en egen bruksverdi: «Du synger *for deg sjøl*, men så synger du også *sammen med noen andre*» (T.1.I). Det er ingen tvil om at det å synge i kor har stor egenverdi (Balsnes, 2014).

Sæta (2004) nevner at selv om mye av folkemusikken opprinnelig hadde en funksjon i hverdagen har den antatt en mer fastlagt form i en performativ praksis gjennom mer fastlagt arrangering av folkemusikk og framføring på kappleiker og ulike scener. Den har også blitt institusjonalisert gjennom høyere utdanning ved Ole Bull-akademiet, USN Campus Rauland og NMH. T.2 påpeker faren for tap av særpreg i denne sammenhengen: «Ja, en kan bli litt prega når det kommer inn i akademia og «systematisert», for å bruke det ordet, så blir det ofte en *skole*. Så har du gått på folkemusikkstudiet [...] og hatt den samme læreren, så er du blitt farga» (T.2). På dette feltet kan man kanskje si at korsang og folkemusikk har nærmet seg hverandre.

Som tidligere nevnt ligger den kanskje mest åpenbare forskjellen i folkemusikkens individuelle tradisjon og kor som tydelig kollektivt uttrykk. Sigrd Randers-Pehrson (2010) beskriver i sin masteroppgave «Kvedarkor» de felles røttene til folkemusikk og korsang, som for eksempel gregoriansk sang, bruk av melismer³⁶ i motstemmene og felles salmesang i kirken, der hver

³⁵ Kapittel 1.6.1

³⁶ Melismer handler om å synge flere toner på én stavelse. Se kapittel 4.5.3

enkelt kunne foredra på sin individuelle måte. Det finnes imidlertid eksempler på samsang, som for eksempel gravferdssangerne fra Suldal³⁷.

Felles sang må også ha inngått i omkvedet i balladene, i hvert fall hvis de ble framført som danseviser [...] Det fins også dokumentasjon fra Vestlandet (Suldal) på gravferdssanger framført av ei lita gruppe menn. Men slik dokumentasjon av felles sang viser også ofte at den er styrt av en ledende persons versjon i den enkelte situasjon, der de andre henger seg på og tar etter, eller eventuelt bare synger med på refrenget. Men mer strukturert samsang/allsang, ala vår korsang, er knapt dokumentert i folkelig tradisjon. Da er vi over i en mer skolert og organisert musikalsk verden. (Sæta, 2004, s. 4)

Det individuelle var etter alt å dømme normen. Der det kunne forekomme felles sang, som for eksempel i religiøse sammenhenger, fremhever både T.1 og Olav Sæta at menigheten kunne synge det «på forskjellig måte og til og med i forskjellig tempi» (Sæta, 2004). Det ser altså ut til at ikke homogenitet, generelt sett, var idealet. Kanskje ligger noe av forklaringen i at en del av den vokale folkemusikken opprinnelig hadde en funksjon? At det var teksten, omstendighetene og intensjonen med sangen som var det viktigste og ikke et felles mål om hvordan stemmene skulle låte sammen?

Klassisk sangteknikk og kunstmusikkens estetikk danner grunnlaget for det tradisjonelle koridealet, og noe av det umiddelbart iørefallende er ulikheten i stemmeklangen. Korsangere jobber for å kontrollere pust/*støtte*³⁸ og utnytte resonansrommene i stemmeapparatet maksimalt for å få en fyldig *hodeklang*, i motsetning til *brystklang*³⁹, begge begrep som er kjent for sangere. I tillegg ligger betoningen på vokalene, siden det er de som er mest sangbare, og det er ut fra dem korklangen skapes. Kor som er vant til å jobbe mot det tradisjonelle klangidealet vil dermed være vant til først og fremst å la vokalene klinge. T.1 markerte motsetningene på denne måten under kvedarkurset:

Og nå synger vi på konsonantene; [...] ein *vennnnn*. Kanskje i klassisk sang: «ein *veeeenn*, men i år har ein annen taget *deeeeen*...» [...] det *setter seg* på en helt annen måte når du får konsonantene te å klinge [...] det får en annen *betoning*. (T.1.K)

Slik ble forskjellene tydeliggjort for korsangerne. I tillegg til dette kommer tonalitet og intonasjon, som jeg kommer mer detaljert tilbake til i forbindelse med det metodiske arbeidet.

³⁷ Innspilling nr. 6

³⁸ Støtte er grunnleggende i både klassisk sangteknikk og CVT og handler om å kontrollere «støttemuskulaturen», også kalt «kjernemuskulaturen», slik at vi kan *holde tilbake luftstrømmen* for å ha kontroll over stemmen (Sadolin, 2012).

³⁹ Hodeklang, også kalt *randregister*, kan sees sammen med klassisk sangteknikk, har en litt fløyteaktig karakter og er teknisk krevende. Brystklang beskrives som mer klar og direkte, «rett ut» og nærmere taleklangen.

Jeg har forsøkt å fremstille de mest markante forskjellene mellom vokal folkemusikk og tradisjonell korsang i et skjema, både når det gjelder tradisjon generelt og stiltrekk spesielt for å tydeliggjøre motsetninger i kriterier og estetiske idealer:

Tabell 1:

Korsang	Folkemusikk
Nedskrevet i standardisert form, fastlagt i korarrangement, innøving gjennom notelesing	Muntlig tradisjon, variasjon, frihet, lære på øret,
Gruppe, oftest flerstemt stemmer veves i hverandre	Solistisk, bred tradisjon
Performativ	Musikk som har hatt en funksjon
Homogenitet, samklang	Personlig uttrykk
Klassisk ideal, «hodeklang» sangteknisk fokus	«Talenær sang», «brystklang», «rett ut», lite fokus på sangteknikk
Fast puls, felles rytmikk, fokus på å synge presist	Fri rytmikk, fokus på variasjon og egenart
Betoning vokaler	Betoning stemte konsonanter
Lange fraser, «forenklet» rytmikk, tilpasset et felles, homogent uttrykk	Ornamentikk, personlig uttrykk, ulikt fra utøver til utøver
Tradisjonelle skalaer, diatonisk skala, dur og moll-tonearter tradisjonell funksjonsharmonikk	Egen tonalitet og intonasjonspraksis: naturtoneskala, kirketonearter «Irregulære» tonetrinn som ligger på siden av tonene i den diatoniske skalaen

Jeg vil likevel understreke at det er stor variasjon i koruttrykk, både innen amatørkor og profesjonelle kor og fra dirigent til dirigent, og Skjønhaug (2009) sin forskningsoppgave om korklang som fenomen bidrar også til å nyansere dette bildet. Et generelt eksempel er likevel den såkalt *nordiske* klangen; en klar, lys, homogen korklang som er blitt et ideal de siste tiår etter at dyktige nordiske kor har markert seg internasjonalt, som for eksempel damekoret Cantus som blant annet har sunget inn Frode Fjellheims⁴⁰ filmmusikk til Disneys animasjonsfilm «Frost 1»⁴¹. Men drar vi østover dyrkes individualiteten i større grad enn i Vest-Europa. Eksempler kan være

⁴⁰ Frode Fjellheim er en norsk musiker, komponist og arrangør som er sterkt knyttet til sørsamisk joik (nettlenke 22).

⁴¹ Animasjonsfilmen «Frost» har tydelige referanser til norsk natur og kultur. Fjellheims «Vuelie» har røtter i samisk joik, var åpningslåten i filmen og et sterkt bidrag til det helhetlige filmuttrykket (nettlenke 23 og innspilling 5).

bulgarske kor, som ofte har en skarpere korklang, med bruk av brystklang og *twang*⁴² i større grad, eller den «store» russiske korklangen, som T.2 fremhever i sammenlikning med både nordisk korklang og kvedarklang:

Hva er det som griper oss av kor? Jo, russiske kor griper oss. *Og de synger alle sammen individuelt.* [...] De vibrerer på ulike måter og [...] det blir en sånn stor vegg. Akkurat som et orkester. [...] Det skaper dybdevirkninger i russiske kor [...] også står det om liv og død i tillegg. Det griper oss kolossalt, den måten å synge på. Vi blir fengsla av sånne flotte kor; den europeiske og amerikanske kortradisjonen, men den er så glatt, føler jeg. Og der er jo *kvedartradisjonen* spennende. (T.2)

I fortsettelsen beskriver T.2 med entusiasme et konsertprosjekt med en gruppe sentrale norske tradisjonsutøvere:

Så hadde jeg laga firstemte korsatser. Og det var så spennende, for det oppsto jo så mange *rare* klanger [...] Ja, det var skikkelig *kvedarkor*! Det var spennende! [...] korklangen som oppsto, det var skikkelig «*farge*»! Dem sang *med sitt nebb*, ikke sant, med sin tradisjon og hver tilførte sitt, og veldig uvant. (T.2)

T.2 skildret en måte å tenke korklang og - uttrykk på som ligger langt unna det nordiske koridealet, men kanskje nærmere den øst-europeiske. Kanskje kan man si det slik at om korsangere *ikke* forsøker å tilpasse seg hverandres klang låter det mer «fargerikt» eller mer spennende? Og kan jeg si at det dermed nærmer seg en slags «kvedarklang»?

4.2 Mål for korarbeidet

Sett på bakgrunn av grunnlaget for den aktuelle improvisasjonspraksisen var målene for det praktiske arbeidet å utvikle sangernes musikalske kompetanse, få hver enkelt korsanger til å ta større ansvar for korets musikalske prosesser og jobbe for at sangerne i størst mulig grad selv våget å improvisere. I tillegg definerte jeg mål som kunne sees i sammenheng med hovedtemaet *vokal folkemusikk*; å styrke både sangernes og mine egne kunnskaper om lokal vokaltradisjon og ferdighetene innen utøvelse av vokal folkemusikk.

Å formulere mine egne *estetiske mål* var derimot mer utfordrende. Den allmenne definisjonen på estetikk er «læren om det skjønne»⁴³, men innholdet i begrepet favner mye bredere. Estetikk handler først og fremst om sansning og sanseopplevelser (Bale, 2009) og tatt i betraktning helhetsperspektivet som ligger til grunn for både metodikken og det estetiske uttrykket, dreide det

⁴² Twang er en stemmekvalitet som handler om å danne skarp og gjennomtrengende stemmeklang (nettlenke 24).

⁴³ Nettlenke 1

seg om mer enn bare hvordan koret låt. Det inkluderte også *groove, flow, felles formidling, mestring av stiltrekk* og *opplevelsen av autentisitet*, - med andre ord alle aspekt ved helhetsopplevelsen både hos korsangerne, meg og et eventuelt publikum. Når det gjaldt stiltrekk var det umulig å sette opp konkrete mål for mestringsgrad. T.2 tok også til orde for «å høre og inne fram sjøl», musisere sammen og lære av andre. Det var eksperimenteringen gjennom metodikken innenfor det aktuelle tidsrommet som måtte føre til en form for resultat.

TIC-arbeidsformen er som nevnt en performativ praksis med fokus på å skape *musikk i øyeblikket sammen* og dermed gikk jeg inn i hver TIC-økt som om det skulle ha vært i en konsertsetting der målet var å skape en helhetlig musikalsk opplevelse, basert på handling og samhandling. Slik var hver musikkhendelse et estetisk mål i seg selv. Som tidligere nevnt var det viktig for meg at ikke estetikken skulle gå på bekostning av funksjonalitet. Samtidig ble som sagt selve utforskningsprosessen vesentlig for å strekke seg mot forståelse og mestring av de ulike stiltrekkene. Dette kunne også sees i sammenheng med et mål om å oppleve både musikalsk og mental *flow*⁴⁴, noe som henger sammen med den udefinerbare opplevelsen av *magi* som av og til kan oppstå når vi musiserer; som ikke kan beskrives med ord, men som er sterkt knyttet til *flow*. Under improvisasjonsarbeid med TIC-metodikk kan man like gjerne oppleve dette under en øvelse som på en scene.⁴⁵

4.3 Korøvelsene; organisering og fokusområder

Korøvelsene fulgte en fast struktur. Jeg startet alltid med ulike strekke-øvelser, både kropp og kjeve, massasje av ansiktsmuskulatur og så gradvis mer bevegelse for å få i gang kroppen når vi gikk videre med fokus på *støtte, rytme* og *stemmeoppvarming*. De fleste sangerne kom på øvelse etter en hektisk arbeidsdag, så poenget med oppvarming for meg var først og fremst å samle sangernes konsentrasjon og etablere et felles mentalt og musikalsk utgangspunkt. Vi snakker om «team building» – lagbygging – i praksis. Jeg jobbet også med ulike musikalske elementer. Dette varierte fra gang til gang etter hva slags type repertoar jeg hadde lagt opp til og hvilke musikalske fokusområder jeg hadde planlagt å arbeide med. Skulle jeg jobbe med folkemusikk under øvelsen, startet jeg for eksempel allerede i oppvarmingsfasen med bevisstgjøring generelt i forhold til stemmeklang eller intonasjon.

⁴⁴ Kapittel 2.4

⁴⁵ Dessverre avdekkes ikke «magien» i samme grad på et lyd- eller filmopptak. Den oppleves definitivt best «live» under musiseringen, både når det gjelder involverte sangere og publikum.

Oppvarmingen gled over i en TIC-økt med improvisasjon, før vi gikk over på innøving av nytt materiale, oftest med utgangspunkt i nedskrevne korarrangement. Så kom repetisjon av sanger som var innøvd fra før, med spesifikt fokus på henholdsvis rytme, klang, intonasjon eller uttrykk. Av og til flettet jeg inn improvisasjon i eksisterende korsatser, ledet med VOPA, med tanke på å bruke det i konsertsammenheng. Det var fint å kunne utnytte metodikken til å utfordre sangerne og løfte det estetiske uttrykket. Under lengre øvingsdager la jeg også inn improvisasjon for å skape variasjon og ekstra motivasjon underveis i øvelsesprosessen.

4.3.1 Arbeid med TIC i praksiskoret

Siden TIC-økter har vært en fast del av øvelsene i flere år betyr det at korsangerne var fortrolige med denne måten å jobbe på. Det startet alltid med at vi dannet en stor sirkel slik at alle kunne se hverandre, der jeg som dirigent vekslet på å *være en del av sirkelen* og å *bevege meg rundt i sirkelen* og veilede sangerne, jamfør det tidligere nevnte *Circlesong-konseptet*⁴⁶. Dette gjorde det enkelt for meg å være tydelig som musikalsk leder, samtidig som jeg var deltaker i sirkelen på lik linje med korsangerne. Sangerne hørte også bedre hva som skjedde musikalsk når de sang mot hverandre innover i sirkelen. Fordelene med å jobbe musikalsk i sirkelformasjon ble bekreftet av sangernes svar under evalueringen⁴⁷. Dette bidro både til musikalsk trygghet og styrket fellesskapsfølelse, noe som også var viktig i forhold til trivsel og tillit som grunnlag for at metodikken skulle fungere best mulig.

Balansen mellom fokuset på detaljer og fokus på de pedagogiske verktøyene var viktig underveis. Jeg var hele tiden oppmerksom på å jobbe med verktøyene først, slik at sangerne var fortrolige med metodikken i størst mulig grad og vi unngikk forvirring i forhold til musikalske beskjeder. Det ville ha stoppet flyten i tillegg til å ta vekk fokus fra det detaljerte arbeidet med stiltrekkene. Å kunne lene seg på den kollektive flowen og samtidig ha en trygghet i at «ingenting er feil», bidro til at sangerne kunne konsentrere seg om for eksempel å «lytte innover» når jeg eksempelvis jobbet med at hver og en skulle forsøke å identifisere *sin* stemmeklang.

I perioden jeg jobbet med fullt kor var jeg på grunn av smittevern hensyn tvunget til å jobbe i et tradisjonelt koroppsett, altså med sangerne på fire-fem rekker med to meter avstand mellom hver sanger, all den tid lokalet ikke var stort nok til at vi kunne danne sirkel med den avstanden som

⁴⁶ Kapittel 2.1

⁴⁷ Kapittel 5.1

krevdes. Dermed ble TIC-øktene mer utfordrende med hensyn til både lytting og kommunikasjon,. Dette fikk ingen stor innvirkning på resultatet, all den tid jeg fikk arbeide med ei mindre gruppe den siste delen av prosjektet; noe som ga meg anledning til å intensivere arbeidet med vokal folkemusikk og improvisasjon, og som jeg mener bidro til å heve kompetansen ytterligere både hos meg selv og den enkelte sanger. Men basert på både erfaring, det filosofiske fundamentet i konseptet og tilbakemeldinger fra sangerne mener jeg utbyttet hadde blitt redusert om jeg ikke hadde kunnet bruke «Circlesong-formasjonen» i det hele tatt gjennom prosjektperioden.

4.3.2 Generelle tilnæringsmåter

Jeg tok utgangspunkt i TIC-metodikkens måte å definere *fokusområder*⁴⁸ på; altså å jobbe effektivt ved å fokusere på ett element av gangen og knytte dette opp mot stiltrekkene i vokal folkemusikk. Den pedagogiske grunntanken var at økt kvalitet på øvingsarbeidet med fokus på ett stilelement kunne heve kvaliteten på andre områder. Alt måtte oppleves som del av en helhet, samtidig som jeg jobbet enkeltvis med elementer for å oppnå så stor grad som mulig av mestring innenfor hvert enkelt stiltrekk. T.1 sa om jobbing med spesifikke stiltrekk: «...men jobb med dem i en sang. Det bør være i en helhet, slik at det gir mening.» (T.1.I). Dette underbygde min egen argumentasjon for å jobbe på denne måten og medførte at det ble naturlig å jobbe strukturert med noen få trekk relatert til hver enkelt vise. Så selv om stiltrekk som *stemmeklang* og *betoning av konsonanter* var relevant for hele repertoaret, var det et vel fundert pedagogisk valg å fordype seg i ett element av gangen for å oppnå bevissthet, forståelse og mestring i størst mulig grad.

Noen generelle læringsstrategier var likevel hensiktsmessige i innlæringsfasen. Disse ble brukt både som forberedende øvelser og i arbeidsprosessen med hele repertoaret. Jeg gir først en oversikt over disse før jeg tar for meg hver enkelt vise med fokus på de utvalgte stiltrekkene. Noe av dette er metodikk jeg har med fra RK-utdannelsen min, noe har jeg kommet opp med selv og noe er en kombinasjon.

Inntoning: Dette er et eksempel på en øvelse som handler først og fremst om å «blende inn» og jobbe med intonasjon. Alle sangerne får beskjed om å starte på en vilkårlig tone med felles vokal

⁴⁸ Kapittel 2.1

som de skal sette an når korlederen gir tegn. Så skal de tilpasse tonehøyden til hverandre; tone seg inn og finne sammen på én felles tone så fort som mulig.

Cluster: Denne øvelsen har samme utgangspunkt som ovenfor, men motsatt fokus: alle sangerne starter på en vilkårlig tone og blir liggende på den slik at det dannes en cluster; mange toner som ligger tett sammen. Sangerne korpuster etter behov (trekker seg/«fader» ut av sin tone, fyller lungene med luft og «fader» inn på tonen igjen) for å kunne holde på sin tone og beholde flyten i helheten. Jeg bruker VOPA-tegnet for en halv eller en hel tone opp eller ned for å lede modulasjon. Dette er svært god lyttetrening i forhold til «uvante» og tette harmonier, ikke minst for at sangerne kan trene selvstendighet ved å holde fast på sin valgte tone til tross for at mange kan ha opplevelsen av at det låter stygt og disharmonisk.

Det indre øret 1: Korlederen synger en tone, eventuelt spiller på pianoet, sangerne synger tonen først *inne i seg*, og så synger den samme tonen ut. Dette trener intonasjon og tonefølelse. Den kan også gjøres med fokus på stemmeklang; gjenta lederens tone og imiter klangen.

Det indre øret 2: Sangerne synger gjennom ei vise unisont, men annenhver frase skal synges «*inne i deg*». I begynnelsen kan korlederen lede an, etterhvert gjennomføres det uten tydelig ledelse. Dette trener både lytting, inntoning og melodiflyt.

Inntoning og lytting

Sangerne står sammen i par og synger ei vise unisont. Den ene leder og den andre skal følge – eller «speile» stemmeklangen til – den som leder så tett som mulig. Sangerne bytter på å lede hverandre. Denne øvelsen kan også gjøres ved å veksle på tempo, dynamikk og intonasjon, men kan være spesielt relevant her i forhold til å identifisere sin egen og andres stemmeklang.

Floor roof - metoden

Dette er et av de såkalte «singers' tools» i verktøykassen til RK-metodikken. Den er hensiktsmessig i bevisstgjøring og trening av ferdigheter i forhold til musikalske parametre som klang, tempo, intonasjon eller dynamikk. Det dreier seg om at korsangerne skal definere sitt eget handlingsrom innenfor ytterpunktene, for eksempel med hensyn til stemmeklang: «*identifiser først hvor mørk klang og så hvor lys klangfarge du kan danne på samme tone. Syng det ut!*» Med

stemmen skal sangerne så utforske hele rommet mellom den mørkeste og den lyseste klangfargen. En i gruppen leder de andre med sin egen stemmeklang ved å endre klangfargen sin gradvis og bruke hele spekteret mellom den mørkeste og den lyseste. I tillegg til å oppøve den musikalske bevisstheten med hensyn til det aktuelle parameteren, trener dette lytteevne og inntoning, timing og tilstedeværelse. De første gangene *modellerte* jeg som korleder slik at sangerne fulgte meg når jeg sang gjennom en av visene i repertoaret. De fikk i oppgave å lytte oppmerksomt, tone seg inn på og imitere stemmeklangen min. Etter å ha gjort dette sammen noen ganger ga jeg lederskapet videre, slik at hver sanger ble vant til både å tone seg inn på og tilpasse seg andres klang, og til å selv ha ansvar for den musikalske ledelsen. Etterhvert avvirket jeg lederskap og vi fortsatte prosessen ved å synge stevet unisont og følge hverandre uten at noen førte.

Neste trinn ble å gi hver enkelt sanger i oppgave å identifisere sin egen personlige stemmeklang i størst mulig grad og fokusere på den framfor å skulle tilpasse seg de andre når de sang unisont. Dette ble et nytt parameter for sangerne, et verktøy som fungerte godt for å strekke seg mot det som vi kan kalle en slags *kvedarklang*⁴⁹.

Energizing (eget VOPA-tegn)

Å *energize* teksten blir som å synge gjennom stevet uten toner. Nesten som å «snakkesynge», men fokuset ligger på *rytmen* og *drivet*. Som T.1 sa: «vi *må* ha energi framover» (T.1.K). Dette var en god måte å jobbe med innlæring av tekst, timing og rytmisk frasering, og fungerte godt i denne sammenhengen med fokus på framdrift.

Solfa/Solfège (egne VOPA-tegn)

Siden flow er et eget mål med en TIC-økt handler det også om å unngå stans i flyten ved å gi veiledning verbalt underveis. VOPA-systemet er laget for at all musikalsk informasjon skal gis via håndtegnene, så etterhvert som korlederen og sangerne blir tryggere på tegnene kan man også lede en hel oppvarmingssekvens og sette i gang sessions uten å gi verbale beskjeder. Solfa-tegn⁵⁰ er et eksempel på et godt verktøy for å angi intonasjon og tonehøyde, og som brukes aktivt i improvisasjonspraksisen. Dette drilles inn ved at sangerne følger korlederen både med å synge

⁴⁹ Vedlegg 2.4

⁵⁰ Solfège er en sangpedagogisk øvelse og et håndtegnsystem som brukes i musikkpedagogisk sammenheng for å oppøve forståelse av tonehøyde. Do-re-mi-fa-so-la-ti er durtoneskalaen. I tillegg finnes tegn for halvtonene. (vedlegg dok. 1)

toner og utføre håndtegnene. Tonefølelsen og forståelsen for intervaller implementeres kroppslig ved at sangerne også følger med håndtegn, og dermed opparbeides bevissthet og ferdighetene raskere enn om man bare synger tonene⁵¹. I innlæringsfasen delte jeg sangerne i mindre grupper på 3-4 sangere der de byttet på å lede hverandre med solfa-tegn. *Solfa penta*; tonene og tegnene i femtoneskalaen⁵² er et funksjonelt sted å starte, ikke minst fordi den kan anses som universell⁵³, og den er overkommelig for alle å lære seg på ganske kort tid. Jeg kan for eksempel gi sangerne en grunntone ved å synge den, samtidig med at jeg angir tegnet for *do*. Da har jeg etablert en referanse som gjør det funksjonelt å gi videre toneanvisninger ut fra solfa-tegnene. Om jeg for eksempel vil etablere et kvint-intervall som en bordun/drone for et stev kan jeg først angi *do* (grunntone) til en gruppe sangere og så instruere en annen gruppe å legge på *so* (kvint) ved å angi tegnet, i tillegg til å angi VOPA-tegnet for *drone*⁵⁴.

Underdelinger (egne VOPA-tegn)

For å innarbeide følelsen for rytmemønstre og timing er det helt avgjørende at sangerne har forståelse for underdelinger, altså dele inn grunnpulsen i mindre deler. Dette innarbeides og oppøves best gjennom bevegelse. Gjennom TIC-metodikken tar jeg utgangspunkt i grunntrinn⁵⁵ for å etablere en slags felles *rytmisk GPS*⁵⁶, og for å implementere forståelse av puls og markering av de ulike slagene i en taktart. I de innledende øvelsene hadde sangerne jobbet med å gå grunntrinn og så terpe på *di*, (fjerdedeler), *di-da* (åttendedeler), *di-ge-da-ge* (sekstendeler), *di-ba-da* (åttendedelstrioler) og *di-da-ba* (fjerdedelstrioler) gjennom både å si og vise med håndtegn⁵⁷. Dette er grunnleggende øvelser som korsangerne hadde grunnleggende erfaring med fra starten av TIC-innlæringen i mindre grupper, som med Solfa-metodikken.

⁵¹ Kapittel 2.2

⁵² Den pentatone skalaen (penta = fem) består av toner med avstand på minst ett helt tonetrinn: do-re-mi-so-la

⁵³ Bobby McFerrin demonstrerer på en forskningskonferanse at fornemmelsen for femtoneskalaen ligger i oss som en del av vår grunnleggende musikalitet (nettlenke 26) .

⁵⁴ Vedlegg 4.1

⁵⁵ «Basic Steps» (BS) 1, 2, 3 og 4: fire elementære måter å «gå trinn» som skal klargjøre hvor vi er i musikken, rytmisk sett, og hjelpe oss å finne «følelsen». BS 1: *afro-trinn*, 2: *gospel-trinn*, 3: *half-time*, 4: *back-beat*. (Se videoklipp 1 (BS 1) og 7 (BS 2).

⁵⁶ Her: metafor for et felles referansepunkt å navigere rytmisk ut fra. GPS er i utgangspunktet et navigasjonssystem (nettlenke 28)

⁵⁷ Vedlegg 4.2

Lære på øret

Innstuderingen av repertoaret under kvedarkurset ble gjennomført gjennom *læring på øret*, noe som var en selvfølge ut ifra *mundlig tradering* som et av folkemusikkens overordnede kriterier. Ragnhild Knudsen (2013) fremhever i sin artikkel «Lære på øret» dette som metode i alle sjangre «for å lære nyanser i rytme, tonalitet, uttrykk og frasering. Dette er med på å prege vår stilfølelse» (Knudsen, 2013). I vokal folkemusikk snakker vi om kunnskap og ferdigheter som man har tilegnet seg gjennom tradisjonsbærere, enten ved at en har vokst opp i en tradisjonskultur eller søkt til seg til en kilde for å lære slik kvedarkurset var et eksempel på. T.1 formulerte det slik:

Også har det her vært musikk som bare har levd, via øret, fra menneske til menneske. [...] og folk har blitt inspirert av forskjellige folk og folk som kom innom på besøk. Og så har dem finni på noe sjøl, ikke sant, så til slutt så blir det din egen stilart, nesten. (T.1.K)

Knudsen (2013) fremhever også *møtet mellom mennesker og overføring av verdier* som helt sentralt, noe som forteller at det ligger mye mer i en læringssituasjon enn bare det å lære bort ei vise. Her kan man også trekke linjer til tidligere nevnte *taus kunnskap*. Selv om mye av folkemusikk-repertoaret finnes nedtegnet på noter er det den muntlige overleveringen via «læring på øret» som anses som den som best ivaretar musikkens egenart (Knudsen, 2013). På den annen side kan det også ligge en fare i å bli for bundet av utførelsen til den man lytter til og lærer av. T.2 sier: «En skal lytte, men ikke *for mye*» slik at man skaper sitt eget uttrykk. I en setting som kvedarkurset med koret som foregikk over én kveld og der målet var å lære seg et nytt repertoar, bli kjent med sangstilen og skape et kollektivt fungerende uttrykk, så jeg ikke dette som noen problemstilling. Det viktigste var at korsangerne lærte seg repertoaret og fikk kunnskap om den vokale folkemusikkens kriterier og stiltrekk.

Innlæringen under kvedarkurset foregikk ved at T.1 først sang gjennom den enkelte visa og så delte den opp ved å synge hver enkelt linje som koret gjentok. Jeg fortsatte med samme metode på øvelsene i etterkant for å sikre at hver enkelt sanger ble trygg på hele repertoaret. Det var viktig å drille tekst og melodi slik at sangerne fikk overskudd til å gå inn i improvisasjonsarbeidet og fokusere på detaljene. En TIC-økt er en kompleks aktivitet, så om mange sangere skulle bruke konsentrasjon på å huske tekst og melodi ville det kunne bidra til å miste flyten. På hver øvelse startet jeg derfor med å repetere hvert enkelt stev eller vise unisont som start på TIC-økta.

4.4 Bakgrunn for repertoarvalg

Som tidligere nevnt hadde koret opparbeidet seg et lite repertoar av viser og stev før vi startet på dette prosjektet, men etter kvedarkurset ble det naturlig å jobbe videre med utgangspunkt i repertoaret derfra. Måten T.1 jobbet med stiltrekkene under kvedarkurset på ga meg dessuten et godt grunnlag for å jobbe videre med hvert enkelt stiltrekk i etterkant. Variasjonen dreide seg om *ulike sjangre* (stev, viser, bånsull), *tempo* (raskt og rolig), *tonalitet* og *melodiføring* (dur, moll, varierende intonasjon), *rytme* (metrisk puls og rubato rytmikk) og *uttrykk* i tillegg til godt utgangspunkt for å jobbe fokusert med de enkelte stiltrekkene. Jeg ønsket også vokal folkemusikk med lokal tilknytning. Grunnen til at jeg ønsket lokalt stoff var at jeg ville øke kunnskapen om lokal tradisjon, slik at sangerne fikk anledning til å oppleve økt eierskap til stoffet. En del av oppdraget til T.1. dreide seg også om å gjøre pedagogiske vurderinger med hensyn til innlæringen av ulike stiltrekk som ornamentikk og tonalitet, slik at det ville være lettere for meg som ikke erfaren tradisjonsutøver å jobbe detaljert med sjangertrekkene i etterkant. I tillegg til kvedarkurs-repertoaret inkluderte jeg slåttestevet «Te Jondal'n å fri» som vi hadde brukt tidligere. Både fordi det bidro til større variasjon med tempo og spenst, og ikke minst fordi sangerne likte spesielt godt å jobbe med den.

Ut fra disse kriteriene ble prosjektrepertoaret bestående av slåttestevet «Bestemors gangar», nystevet «Det bur ei jente», folkevisa «Kan jeg nu slett inkje din skjønne datter få» og bånsullen «So ro te fiskeskjær» i tillegg til «Te Jondal'n å fri».

4.5 Variasjon som kriterie

I kapittel 1.4 knyttet jeg *variasjon* sammen med *improvisasjonsbegrepet*. Spenningsfeltet som ligger i ulikhetene mellom vokal folkemusikk og tradisjonell korsang åpenbarte seg fra starten av kvedarkurset og T.1 var tydelig på at sangerne ikke behøvde å tenke at de skulle tilpasse seg hverandre.

- Og dere trenger ikke å tenke på at vi må tralle på samme måte som det naboen gjør. Du kan tralle akkurat sånn som *du* vil eller som *du* synes er fint, for det er ikke no veldig *regler* her, det er det som funker for *deg*. Og når *du* gjør det som fungerer for *deg*, så kan det også fungere i en sammenheng, så der er det ingen sånn *fin*slipa ting, tenker jeg. Så ikke tenk at du må synge den: «SU - DA - DI - DU - DA - DI - DÅ - DI - DEI»... synge de samme vokalene og sånt. [...] Det er mange måter å synge sammen på. Så det er jo noe som kanskje blir utfordra når vi jobber med sang på den måten her. (T.1.K)

Friheten som ligger i syngemåten, for eksempel når det gjelder rytme og framdrift, ble også fremhevet. Ulike utøvere vil framføre folkevisene på sin egen måte, på sin egen dialekt og med ulik grad av stiltrekk. Ingrid Åkesson (2007) definerer begrepet vokal folkemusikk i sin forskningsoppgave «Med rösten som instrument» som «öppet och snarast bestämt av utövarnas praktik» (Åkesson, 2007, s. 21). Det er med andre ord vanskelig å lage snevre regler for vokal utøvelse i folkemusikk, som T.1 sa: «...kan du bruke det som *du* vil, det som *du* synes er fint. Det har de gamle kvedarane gjort; latt seg inspirere og lagd *sine* vinklinger på ting. Også blir det en veldig personlig greie» (T.1.K). For korsangerne var dette, naturlig nok, en uvant tilnærming. Under kvedarkurset spilte T.1 av lytteeksempel med sentrale tradisjonsutøvere som Hanne Kjersti Yndestad⁵⁸ og Talleiv Røysland⁵⁹ for å underbygge dette. Begge hadde et personlig uttrykk som gjorde dem til lett gjenkjennelige, sentrale tradisjonsbærere. Susanne Rosenberg (2009) kaller i sin artikkel variasjon *en måte å tenke på*: «I en muntlig tradition är variation en given parameter vid sjungandet - ett sätt att tänka» (Rosenberg, 2009). Dette kan også kobles direkte opp mot begrepet *taus kunnskap*. Utøvere som har vokst opp med folkemusikk eller lært av dyktige læremestre og opparbeidet seg sjangerfortrolighet, besitter en mengde taus kunnskap som danner grunnlaget for å kunne variere og skape sin egen stil.

4.6 Presentasjon av stiltrekk

«Kvedarane seier at ein må ha *den rette slengen på tonane* og det handler om å bruke rett fraserings og ornamentikk. I tillegg vert det også brukt andre tonesprang og ein annen tonalitet enn det vi er vane med fra moderne song» (Stubseid, 1993, s. 202). Ut fra dette kan vokal folkemusikk deles inn i det som ofte kalles «talenær sang», ornamentikk og tonalitet/intonasjon. Toril Larsen Nygård (2018) har forsket på hvordan og hvorfor forskere sammenlikner skandinavisk folkesang med tale, og sier: «Det er uklart kva det tyder, men det er eit ord som gjev ein sjanger ein status. Det handlar om autentisitet» (Nygård, 2018, s. 7). Altså er det mye brukt i folkemusikkmiljøet, men likevel ikke særlig håndgripelig. Å formulere *hvordan noe låter* er en utfordring, men behovet for å finne et språk for dette har vokst gradvis fram sammen med akademiseringen av fagområdet. Nygård (2018) kategoriserer «Talenær song» i *uttale og dialekt*,

⁵⁸ Hanne Kjersti Yndestad (tidl. Buen) (1951 ->) er en anerkjent tradisjonsutøver. Også T.2 refererte til samarbeid med henne og betegnet henne som en *flogvit*; altså en svært begavet og intelligent folkesanger. Medforfatter av boka «Ei vise vil eg kveda» (1978) sammen med Agnes Buen Garnås og Dagne Groven Myhren (innspilling nr. 7).

⁵⁹ Talleiv Røysland (1897–1981) fra Lårdal i Telemark var ein svært populær kvedar og regnet som en dyktig improviserende utøver med en helt egen «snert» i uttrykket sitt (innspilling nr. 8).

stemmeleie og stemmeklang og frasering og rytme. I løpet av kvedarkurset ble korsangerne introdusert for disse stiltrekkene: *Framdrift, rytmikk/rubato rytmikk, stemmeklang, klingende konsonanter*, ulike former for *ornamentikk, tonalitet og intonasjon*, og dermed var det naturlig for meg å jobbe videre ut fra dette i prosjektperioden. Framdrift, ulike former for rytmikk, stemmeklang og betoning av konsonanter er elementer som etter Nygårds (2018) kategorisering kommer innunder begrepet «talenær sang», slik også T.1 antyder: «Om du tenker at *måten du bruker talestemmen din på* er måten du ville ha sagt det, da - er fin å kunne ha med seg som et element i korgruppa» (T.1.I).

Ved å velge ut noen få spesifikke elementer i hver vise koblet jeg arbeidet med hvert enkelt stiltrekk sammen med TIC-filosofien om fokusområder. Hvilken visestubb som var utgangspunktet for arbeid med det enkelte stiltrekk presiseres i dette skjemaet:

Tabell 2:

Repertoar	Fokusområde
Bestemors gangar	Framdrift, rytmikk, stemmeklang betoning av konsonanter
Det bur ei jente (nystev)	Rubato rytmikk, intonasjon
Te Jondalen å fri	Framdrift, improvisasjon/variasjon
Kan jeg nu slett inkje	Ornamentikk, tonalitet, rubato rytmikk
So ro te fiskeskjær	Ornamentikk, tonalitet, improvisasjon
Improvisasjon med TIC og live- arrangering som element i nedskrevne korsatser	Etter inspirasjon og behov

I tillegg til de nevnte stiltrekkene hadde også *uttale og dialekt* betydning for helheten. Disse elementene skilte jeg ikke ut, men jobbet helhetlig med hele veien.

4.6.1 Uttale og dialekt

Uttalen og språkrytmen har stor innvirkning på uttrykket i den vokale folkemusikken. «Og orda vil jeg også uttale på samme måte som jeg ville sagt det. Jeg trenger ikke å forme det i et sånn slags «klassisk ideal», men jeg sier det som det er» (T.1.K). Uttale handler om hvordan språklydene formes, noe som har innvirkning på både stemmeklang og rytme (Nygård, 2018). Kvedarens dialekt påvirker dermed også syngestilen, slik at musikalske særtrekk også kan knyttes til geografisk område. Det preger uttrykket i så stor grad at det kan kjennes feil å legge om dialekten i ei folkevisе eller et stev en har lært, selv om dialekten i visa eller stevet ligger langt unna sangerens egen dialekt. Stubseid (1993) fremhever også at det lokale talemålet ofte er grunnlaget for tekst. En uttaler orda *slik som en snakker*, som T.1 sier. De fem folkevisene/stevene som utgjør repertoaret mitt har ulik språkdrakt. Alle de aktuelle variantene kom fra samme geografiske område som korsangerne, så uttalen var ikke fremmed, men «Bestemors gangar», nystevet og «Te Jondal'n å fri» kunne sies å inneha en mer utpreget bygdedialekt, og lå dermed likevel et stykke unna de fleste korsangernes talemål. Visa «Kan jeg nu slett inkje» lå nærmere riksmål og «So ro ro te fiskeskjær» kom fra nabosoknet, så disse to lå svært nær de fleste sangernes talemål. Det skal også nevnes at korsangerne snakket ulike dialekter, og noen av dem hadde et talemål som lå nærmere bygdemålet i slåttestevene og nystevet. Å justere dialekten inn mot majoriteten av sangernes eget talemål vurderte jeg ikke som et alternativ. Uttrykket i disse sangene er sterkt knyttet til uttalen, noe også Stubseid fremhever: «I mange tilfelle er melodien og talemålet så nær knytte til kvarandre at det blir ein integrert heilskap der begge delane må vare til stades for at det musikalske uttrykket skal bli autentisk» (Stubseid, 1993, s. 201). Nygård (2018) diskuterer også *betydningen* av uttale og dialekt og berører spørsmålet om «troverdighet» når noen synger på en annen dialekt enn sin egen. Selv om prosjektet mitt impliserte en blanding av vokal folkemusikk og mer «groovy» musikk sjangre var uttalen en viktig del av hver visestubb sin egenart, og min oppfatning var at normering av språket ville ha fjernet en viktig faktor for det stilmessige uttrykket. Jeg ønsket å fremheve stiltrekkene og forsøke å unngå å «forflate» uttrykket. Derfor har jeg ikke satt opp denne faktoren som eget fokusområde tilknyttet den enkelte visa/stevet, men understreker igjen at det inngikk som en del av det rytmiske arbeidet og helhetsformidlingen.

4.7 Arbeid med hver enkelt vise/stev og fokus på stiltrekk

Her følger en gjennomgang av hver enkelt visestubb med en kort innføring i hver sjanger, men hovedsaklig med fokus på korarbeidet. Notene som ligger ved har jeg transkribert. Å notere ned folkemusikk er et eget fag og det er mange måter å gjøre dette på. Uansett er det med bakgrunn i folkemusikkens intonasjonspraksis ikke mulig å nedtegne repertoaret mitt korrekt med vårt notesystem. Derfor er dette også omdiskutert (Kvifte, 1985; Nyhus, 1993; Westling, 2020). Siden notasjon ikke var et vesentlig element i forhold til hovedtemaet mitt har jeg derfor valgt å ikke problematisere det her. Min intensjon var at dette skulle være et bidrag til å visualisere og underbygge beskrivelsene mine. Det er opptakene og notatene mine som er «fasiten». Korsangerne fikk ikke utdelt noter underveis.

4.7.1 Bestemors gangar (slåttestev fra Telemark)

Slåttestev er en svært variert sjanger med hensyn til melodi og rytme. Det har tilknytning til instrumentalmusikken og er dermed *teksten til en slått*. Det har ikke fast form, som nystev eller gamlestev, men teksten følger slåttemelodien. Noen ganger kan slåttesteivet ha vært utgangspunktet for slåttten, andre ganger har teksten kommet seinere (Stubseid, 1993, s. 210). Ofte har det danserytme, som nettopp her: *gangar*. Mange slåttestev har tekst som ikke gir noe særlig mening, men som følger det musikalske uttrykket til fela, og ofte blir *tralling* eller *tulling* lagt til for å gjøre slåttesteivet lengre. Ifølge Stubseid (1993) kan «Bestemors gangar» kalles for ei *slåttestev-vise*, siden den har flere vers til samme motiv:

Bestemors gangar

1 2 3

Gub-ben hadd' lagt seg om kvel-den han. Kjer-rin-ga kom og dro fel-len a'n:"No

5 4

ligg du-'kje her, du e gam-mal og sær. Du ser vel at no e di kjer-ring her._____

*Gubben hadd lagt seg om kvelden, han
kjerringa kom og dro fellen a'n:
«No ligg du'kje der, du e gammal og sær,
du ser vel at no e di kjerring her»*

*Gubben tok beina og la på sprang,
han ville vel berje seg onda, han
og kjerringa etter: «du trur vel du slepper.
No kjem du og viser deg som ein mann»*

Tral-la-la la-la-la la-la-la...etc.

T.1 tok utgangspunkt i Tiriltungas versjon av «Bestefars gangar»⁶⁰ fra 1992. Relevante fokusområder her var *framdrift*, *betoning av konsonanter* og *stemmeklang*.

Framdrift

Språkrytmen bidrar til å sette preg på det musikalske og rytmikk fra slåttespel vil kunne finnes igjen i for eksempel slåttestev (Lønnestad, 2012). Fra gammelt av har folkevisene vært framført uten akkompagnement, noe som gjør folkesangerens eget driv og framdrift ekstra viktig. T.1 fremhever også dette i forhold til at det er «sangeren sjøl som har ansvaret for å sørge for at sangen får liv» (T.1.I) og introduserer temaet *framdrift* i innstuderingen av «Bestemors gangar»:

Nå synger vi gangar, så det er «gåtakt» [...] og det som er viktig, det er at vi har sånt et *driv* framover, sånn at vi hele tida tenker at vi skal planlegge neste linje når vi synger den linja vi gjør. Vi har god tid, men vi *må* tenke framdrift, for det er ingen andre som kan drive oss framover. (T.1.K)

Framdriften var ikke god i starten. Under de første øvelsene hørtes det ut som om koret musikalsk sett «satte seg» på slutten av linjene; spesielt linje 1, 2 og 4 som har identiske rytmefraseringer og slutter med *kvelden, han, fellen a'n* og *kjerring her*⁶¹. T.1 demonstrerer: «de fleste synger den veldig sånn: *na-na-na na-na-na na na na...* han *ville vel berge seg onda, han. Og kjerringa etter...*» (T.1.I) med tung betoning på puls-slagene. På «musiklerslang» sier vi ofte at noe «låter Johan» om det ikke «svinger» eller «groover» og når drivet mangler, slik T.1 understreket viktigheten av her. Dette låt «Johan» i starten. For å motvirke at koret skulle markere pulsslagen eller de markerte rytmefigurene for tungt, prøvde jeg flere forskjellige strategier. Jeg jobbet mye med unison sang og instruerte koret til å fokusere på å *synge lett* blant annet ved å bruke

⁶⁰ Innspilling nr. 9

⁶¹ Vedlegg: 1.1

metaforer. Som T.1 sa: «Prøv å *tenk på at du er ei fele*, liksom den *danser seg litt bortover*» (T.1.K). Dette var en håndgripelig referanse for sangerne.

Rytmefraseringene i linje 3 er dessuten annerledes enn i de andre linjene. De består av kjappe åttendedeler, altså som tidligere nevnte *underdelinger* noe som gjorde denne linja godt egnet til å fokusere på framdrifta ved at jeg loopet den og gjentok med hovedfokus på å synge lett og *flyte* gjennom linja. I tillegg jobbet jeg spesielt med tralle-verset, siden fraseringene her flyter lettere enn i tekstversene, når man ikke uttaler ord, men synger «tra-la-la» som jo flyter mer enn om en må uttale forskjellige ord med ulike konsonanter. «Om dere hører hardingfela speller, så vil den liksom *flyte* mye mer enn den blir tung på hvert pulsslagn» (T.1.K).

I tillegg jobbet jeg med *underdelingene*⁶² gjennom bevegelse for å bevisstgjøre sangerne i forhold til flyt og timing, og jeg jobbet med enkel polyrytmikk med vokalgruppa som en tilnæringsmåte for å løse opp de markante pulsslagnene; både for å utvikle rytmefølelsen generelt og jobbe med framdrift spesielt. Jeg lot sangerne gå grunntrinn 1 for å etablere forståelse for pulsen og *si* underdelingene. Dette bidro til en grunnleggende kroppslig forståelse for å kunne plassere underdelingene i forhold til pulsslagnene. I forlengelse av dette lot jeg sangerne gå grunntrinn 1; først i 4/4, så i 3/4, og så delte jeg gruppa i to der den ene gruppa gikk grunntrinn 1 i 4/4-figuren mot den andre gruppas 3/4. Jeg byttet på slik at begge gruppene, alle sangerne, skulle få erfaring med å gå begge taktartene mot hverandre. Etterhvert la jeg på klapp på 1'eren i hver taktfigur, slik at de to gruppene markerte sin 1'er, noe som dannet et eget rytmemønster, og la på slåttesteveet unisont i tillegg⁶³. Hele tiden jobbet vi i flyt, altså uten å stoppe opp. Under de siste øvelsene merket jeg markant forbedring i forhold til framdriften, også uten at jeg behøvde å instruere sangerne til å tenke lett⁶⁴. Mot slutten av perioden lekte vi oss polyrytmisk i TIC-økter med «live-arrangering» av slåttesteveet med å markere 3/8 mot 2/8⁶⁵.

⁶² Kapittel 4.3.2

⁶³ Vedlegg: 2.1

⁶⁴ Vedlegg: 2.2

⁶⁵ Vedlegg: 4.1

Betoning av konsonanter

Nygård (2018) fremhever dette stiltrekket som en vesentlig faktor innenfor begrepet «talenær sang» og Lønnestad (2012) nevner også sang på de stemte konsonantene, som *m*, *n*, *ng* og *l*, like gjerne som vokaler, i likhet med T.1: «*Konsonantene*, de som kan klinge, *klinger med*. For det blir jo litt som når du snakker, egentlig. Så vil du også lande på konsonanten innimellom og la den klinge litt» (T.1.K). Her mener jeg koret hadde fordelene av å ha sunget mye rytmisk musikk opp gjennom årene der jeg har hatt fokus på rytme og spenst. Dermed var det ikke nytt for sangerne å la konsonantene klinge, og behovet for å terpe på akkurat dette var ikke så stort. Samtidig opplevde jeg at sangerne hadde progresjon fra starten til slutten av perioden. T.1 nevner klingende konsonanter også som et bidrag til framdrift: «jeg har retning fremad, så kan jeg gå videre på neste linje» (T.1.K). Etterhvert koblet jeg derfor sammen fokus på framdrift. og betoning av konsonanter. For å jobbe med bevisstgjøring brukte jeg små deler av frasene som inneholder klingende konsonanter som utgangspunkt for loop-sekvenser, som «*som ein mann*» og improviserte fram små live-arrangement ut fra disse frasene underveis, både med hele koret⁶⁶ og med vokalgruppa.

Stemmeklang

I «Fanitullen» refererer Stubseid (1993) til kvedaren Agnes Buen Garnås som sier om stemmeklang i vokal folkemusikk: «Både nasal song, brysttone, og meir pressa song frå halsen er nytta, men mange av dei kvedarane som syng mykje, finn gjerne fram til plasseringar av stemma som passar dei godt» (Buen Garnås I Stubseid, 1993, s. 202). T.1 sa det på denne måten:

Vi trenger ikke tenke at vi skal synge veldig flott: «*traa-laa-laa-laa-laa-laa-laa-laa-laa-laa*» (imiterer klassisk stemmeklang med trykk på vokalene). Vi skal tenke *nesten som vi ville ha sagt det*. [...] så her kan du synge med *ditt* nebb, med *din* stemme, du trenger ikke å *tenke* så mye. Bare syng i vei! (T.1.K)

Å bruke Åkessons (2007) uttrykk: «*rett ut-tone*» viste seg også å være håndgripelig for sangerne. Under avsnittet «forberedende øvelser» beskrev jeg hvordan jeg jobbet spesielt gjennom nevnte *floor roof*-metodikk med fokus på å søke sin egen personlige stemmeklang. Dette brukte jeg jevnlig i arbeidet med slåttesteve⁶⁷.

⁶⁶ Vedlegg: 1.2

⁶⁷ Vedlegg: 1.4

En annen tilnærming var å gi sangerne beskjed om å ikke være opptatt av at det skulle låte så «pent». Altså skulle de ikke skulle være opptatt av å blende inn og tilpasse stemmeklangen til hverandre, slik de var vant til fra korsang.⁶⁸

T.1 fortalte at da hun skulle lære seg å kvede var en av strategiene å lytte på og synge til opptak av folkesangere som hun følte at hadde likheter med hennes egen stemmeklang. Det gjorde det lettere å identifisere seg stemmemessig, og dermed imitere og lære seg stiltrekkene. Derfor instruerte jeg sangerne også til å forsøke å herme etter en kvedar som de i noen grad opplevde at de kunne identifisere seg med stemmeklangmessig; kjenne etter hvordan det føltes kroppslig og lytte «innover» etter sin egen stemme. Jeg ga konkrete instruksjoner som: «Hvordan kan du synge mest «rett ut»?» «Hvor føler du deg mest komfortabel?» Hvordan kjentes det fysisk for den enkelte sanger når hen endret klangfargen på stemmen? Kunne sangerne finne fram til noe de kunne kalle sin *personlige* stemmeklang? Jeg opplevde en viss progresjon i denne prosessen i løpet av prosjektet. Sangerne hadde også her en fordel i forhold til at de ikke var vant til å jobbe mot det klassisk skolerte klangidealet.

4.7.2 Det bur ei jente... (nystevtone fra Solum)

Stev kalles for *einstrofing*; et vers som kan stå for seg selv og gi mening (Stubseid, 1993, s. 201). Dermed egnet dette seg godt til mitt bruk. I «Fanitullen» (Stubseid, 1993) deles stev inn i ulike grupper etter form og funksjon. *Nystev* og *gamlestev* er bundet av form og betoningspraksis og identifiseres på grunnlag av dette. «Det bur ei jente» hører til *nystevsjangeren* (Stubseid, 1993, s. 213). T.1 påpekte det også under kvedarkurset: «Så et stev, det er en fast form. Den har fire linjer, og den har rim på samme plassen. [...] Når dere kan den melodien her, da kan dere synge alle stev» (T.1.K). Et stev defineres ut fra en fast form i forhold til rim, antall stavelser og hvordan trykket legges på de ulike stavelsene. Nystevet er mer direkte i formen enn gamlestev og kan ofte beskrive en situasjon eller en mennesketype. Stubseid (1993) henviser også til at stevtradisjonen har vært spesielt markant i Telemark og Setesdal og fremhever at nystev igjen kan deles inn etter innhold, som for eksempel *kjærleiksstev*, *naturstev* eller *slengjestev*. Slengjestev ble ofte brukt i stevleik; til å «slenge» til hverandre, og handla ofte om å gjøre narr av noen eller noe. «Det bur ei jente» antar jeg dermed at, sett på bakgrunn av innholdet i teksten, kan plasseres inn under

⁶⁸ Susanne Rosenberg nevner begrepet *spontan heterofoni* (Sohlmans, 1978 I Rosenberg, 2009) som «karaktariserer folklig flerstemmighet som oppstår genom individuell variation i felles sång» (Rosenberg, 2009, s. 13).

kategorien *slengjeste*. Det finnes mange forskjellige stevmelodier og man kan sette sammen forskjellige stev til ei stevrekke, noe jeg har planer for i en konsertsammenheng.

Linje 1 og 2 rimer og linje 3 og 4 rimer:

- 1 *Det bur ei jente der oppe i lia*
- 2 *ho har no'n tennær som er heimesmia*
- 3 *i fjor så brukte ho de te grev*
- 4 *men i år har ho biti i hjæl en rev*

Det skal nevnes at dette ikke er det ideelle eksempelet på nystev siden siste linje inneholder for mange stavelser; som «*men i år har ho*», noe som gjør at rytmen på en måte «halter» litt. Hadde jeg fjernet to av stavelsene, for eksempel «*men*» og «*har*», ville dette ha vært et bedre eksempel på mer korrekt rytmefrasering for nystevsjangeren. Samtidig lar jeg det være et eksempel på et av særtrekkene i folkelig sang; at en ofte tilpasser rytmen i teksten til melodien etter behov (Stubseid, 1993, s. 201). Dette stevet opplevde jeg som et spennende utgangspunkt for å jobbe spesielt med intonasjon og rubato rytmikk.

Jeg har valgt å notere melodien uten taktstreker for å understreke den rubato rytmikken. Jeg har heller ikke tatt med henvisninger til ornamentikk, men ellers er den nedtegnet nær T.1 sin utførelse. Jeg er klar over at måten jeg har nedtegnet melodien på kan gi noen føringer, men som tidligere nevnt er den notert ned kun som et bidrag til å visualisere beskrivelsene mine. Melodien lander på hver fraseslutt og jeg har markert med kunstpausetegn mellom hver linje og tall ved starten av hver nye linje.

Det bur ei jente...

Nystev

Rubato

1
Det bur ei je - n - te her op - pe i li - a. // 2
Ho

3
2
har no'n ten - nær som er hei - me - smi - a. // 3
I

4
// 4
fjor så bruk-te ho - de - te grev, men i år har ho bi - ti i hjæl en rev.

Akkurat denne stevtonen var utfordrende å synge: «den er høyt og lavt og begynner å bli litt mer innvikla når det gjelder *omfang og plassering av tona*» (T.1.K). Under kvedarkurset hadde mange av sangerne vanskeligheter med å følge melodilinja, både på grunn av melodiføringen og friheten i rytmefraseringene⁶⁹. Derfor var det naturlig å fokusere spesielt på intonasjon og rubato rytmikk her.

Rubato rytmikk

Rubato rytmikk, ofte på folkemunne kalt *fri* eller *svevende rytmikk* eller, kanskje mer presist; *fleksibelt metrum* (Kvifte, 2005) handler om å ikke være bundet til en jevn metrisk puls, slik vi er vant til fra det meste av den rytmiske musikken. Likevel er det snakk om en slags rytmisk puls som går gjennom musikken (Stubseid, 1993 s. 202). Ordet *rytme* kommer opprinnelig fra det greske *rhythmos*, som betyr *flyt* eller *bølgebevegelse*⁷⁰, og dette synes jeg bidrar til å gi mening til betegnelsen i denne sammenhengen. Denne sjangerspesifikke praksisen handler om flere faktorer. Nygård (2018) nevner for eksempel *pust* som et sentralt moment, og med fravær av jevn, metrisk puls blir det en faktor som driver rytmen framover sammen med tekst og uttale. Dette gir en friere puls og rytmikk, men både nystev og gamlestev har sin egen pulsfølelse, så om rytmikken kan betegnes som «fri» betyr det ikke at det er likegyldig hvordan fraseringene utføres. De tunge betoningene i teksten skaper en slags puls og stevet har på en måte sin egen metrikk. Jacqueline Ekgren⁷¹ har analysert denne rytmiseringen i stev og lansert sin *trampe-teori*, der hun referer til mønstre i utførelsen av gamlestev og nystev ut fra den rytmiske betoningen i utøvernes tramping når de synger stev (Ekgren, 1983, s.17-19).

I tillegg til bevissthet rundt dette er *flyt*, *framdrift* og *timing*⁷² grunnleggende elementer i hver enkelt folkesangers formidling, og i en kollektiv sammenheng kan dette være en stor utfordring.

T.1 forklarer på denne måten:

Det å prøve å *strekke* alt som har med rytmikk og frasering, [...] det er en litt sånn håndgripelig greie å jobbe med, men du trenger tid på det, òg. Det *er* rytmisk, den *har* en puls, også kan vi *strekke og dra* i den, også. (T.1.I)

⁶⁹ Vedlegg: 1.3

⁷⁰ Nettlenke 1

⁷¹ Ekgren (1983) gir en grunnleggende innføring i stevrytmikk med utgangspunkt i utøvernes tramping i introduksjonen til boka «Aslak Brekke og visune hans» (Ekgren, 1983).

⁷² Timing handler om valg eller bestemmelse av det *rette tidspunkt*, øyeblikk for noe som skal utføres (nettlenke 28).

Under kvedarkurset hadde T.1 også her fokus på framdrift og instruerte sangerne til å tenke helhetlig og fokusere på hver frase: «Og nå merker dere at vi er friere rytmisk, ikke sant. [...] *Nå tenker vi bare linjene framover*. Så jeg tenker at første og andre linje henger litt sammen, tredje og fjerde henger sammen. Og så henger alt sammen sammen» (T.1.K). Dette fortsatte jeg å fremheve utover. De tunge betoningene skaper som sagt en puls som ikke er bundet til metrikk, så det å fokusere på å *tenke linjene framover* var en hensiktsmessig strategi for å øke sangernes forståelse i forhold til framdrift. Etterhvert fokuserte jeg også på flyt ved å dele koret i to, der sopran og tenor sang 1. og 4. linje og alt og bass sang 2. og 3. linje, men likevel skulle alle fokusere på helheten. Linjene som sangerne ikke sang *ut*, skulle de synge med den *indre* stemmen; altså synge «inni seg», for å holde flyten.

Floor roof med fokus på tempovariasjoner var også et godt verktøy for å jobbe med rubato rytmikk. Å følge lederen i unison sang, bare konsentrere seg om å tone seg inn på hverandre og følge tempoet⁷³. Jeg ba også sangerne om å lukke øynene og synge stevet og følge hverandre. Det hørt på uttrykket at de lyttet intenst, noe som også satte preg på samklang⁷⁴. Dette økte fornemmelsen for rytmefraseringene i hver linje, og sangerne opplevde etterhvert at det lå en egen driv og energi i flyten selv, så selv om det ikke var noen fast, jevn puls å forholde seg til ble stevet likevel drevet fram av fraseringene; av rytme, konsonanter, tekstformidling og energi.

Intonasjon/tonalitet

Tonalitet er et omdiskutert og litt «mytisk» fenomen som er mye forsket på; nemlig toner som «ikke hører hjemme i det - for oss - «vanlige» diatoniske systemet» (Omholt, 2015). På folkemunne kalles dette *svevende* eller *halvhøye* intervall, *renstemt*, *kvarttoner* eller *skeive toner* (Omholt, 2015; Ofsdal, 2006). Lien (2001) kaller det også *eldre tonalitet*, og *blåtoner* blir også brukt (T.1.K). *Irregulære toneintervaller* brukes også (Buen, Garnås, Myhren, 1978), og da relateres begrepet *irregulær* i forhold til det diatoniske⁷⁵ tonesystemet som korsangerne er vant til å forholde seg til og som dermed er kjent for øret. *Variabel tonalitet* er også et begrep jeg bruker i teksten. Dette er elementer som jeg anså for å være av de mest utfordrende stiltrekkene for amatørkorsangere som ikke besitter en selvfølgelig *kodefortrolighet* (Dillan, 2008) innen

⁷³ Vedlegg: 2.5 - fra 0.00 - 1.15 min.

⁷⁴ Vedlegg: 1.4 fra 0.00 - 0.39 min.

⁷⁵ En diatonisk skala er en 7-toneskala der tonene er fastlagt i forhold til hverandre og bygget opp av fem heltonetrinn og to halvtonetrinn. Dette er utgangspunktet for det aller meste av musikk vestlig musikk, og er tonal kjent referanse (nettlenke 20).

folkemusikksjangeren. I praksis handler det om at noen tonetrinn intoneses litt høyere eller lavere enn slik vi er vant med fra den diatoniske skalaen. Dette gir utfordringer, ikke bare for øret, men også når melodiene skal nedtegnes og oversettes til vårt notesystem. Det var også en utfordring å forklare det konkret for amatørkorsangere:

Det er et vanskelig tema [...] det her er stiltrekk som generelt dukker ofte opp. Men; det er altså rester av eldre, andre typer skalaer enn dem vi kjenner til fra piano og orgel. Det har vært litt andre måter å bruke skalaer på: kirketonearter, gamle tonearter som bærer preg av den katolske musikken, gregoriansk musikk, naturtoner, også videre. Kanskje en ikke legger så mye merke til det, men av og til er det liksom som om det blir noen andre dører som åpner seg opp i forhold til det tonale. (T.1.K)

Kanskje er metaforen «andre dører åpner seg opp i forhold til det tonale» den mest forståelige måten å si det på. Dette nystevet ble altså et verktøy for å strekke seg mot å «åpne disse dørene».

T.1 sang nystevet med innlagte små ornamentiske elementer som *forslag*, men koret fulgte likevel melodilinjene uten ornamentikk og mange sangere hadde utfordringer med å følge melodien hele veien. Jeg valgte å ikke legge vekt på disse detaljene, men fokuserte på melodien og rytmen den første perioden. Spesielt var tredje og starten av fjerde linje vanskelig å treffe for mange. Jeg delte opp stevet linje for linje og satte ned tempoet. Hele tiden jobbet vi i flyt, med meg som tydelig leder. Slik lærte sangerne seg stevet etterhvert. Jeg valgte bevisst å ikke rette for mye på sangerens intonasjon utover i perioden for å se om det kunne være en relevant tilnærming til folkemusikkens tonespråk, i tillegg til at jeg ønsket at sangerne ører skulle utfordres til å bli mer vant til en «annerledes» tonalitet.

Nystevets egenart, med den spesielle melodien og den litt bisarre, underfundige teksten, innbød også til å utforske tonaliteten og bevege seg ut av sangerens vante harmoniske landskap. Dette var et godt utgangspunkt for en lekende tilnærming gjennom improvisasjon med looping og VOPA, både for å underbygge tonaliteten, utfordre sangerne til å gå ut av komfortsonen sin med henblikk på harmoni og rytme, og for å forske på hvordan jeg kunne få dette til å fungere med rubato rytmikk.

Første forsøk med improvisasjon ble gjennomført ganske tidlig i prosjektperioden. Da satte jeg i gang en TIC-session med hele koret som opplevdes som noe kaotisk⁷⁶. Det var muligens for tidlig i forløpet og sangerne var ikke sikre nok på stevet. Dessuten var ikke jeg godt nok

⁷⁶ Vedlegg: 1.5 fra ca 2.30 ->

forberedt⁷⁷, men det ble en skikkelig «utforskningsøkt», og koret hang med selv om mange syntes det var en merkelig, men morsom, seanse. Den kulminerte i latter og førte heldigvis ikke til mindre motivasjon for videre utforskning.

På øvelsene utover i perioden tok jeg utgangspunkt i kvintintervallet siden jeg hadde god erfaring med det som musikalsk ramme. Ofte formet jeg korte loops med de samme orda; som «reven», «jente» og «grev». Disse opplevdes som gode ord å synge på slik at sangerne kunne gjenta ordene over tid, også uten å bli slitne i stemmen. I tillegg vil jeg si at vokalen *E* «ligger godt i munnen» i forhold til å tilnærme seg en stilmessig riktig stemmeklang. Dette bidro også til at *stemmeklang* ble trukket fram til tross for at det ikke var et av fokusområdene her.

I vokalgruppeformatet begynte jeg etterhvert å dele ut loops til sangere enkeltvis, for så å instruere nabosangeren til å *klone*⁷⁸, altså speile initiativtakerens frasering, slik at de måtte tone seg inn på hverandre og finne en felles flyt. Dette gjorde det lettere å forholde seg til den rubato rytmen når de la på «reeevenn» eller «greeev». Oppå dette «flytende» sang jeg stevet, og ved å lage en form, basert på et slags rubato ostinat, ble det skapt en musikalsk helhet. Jeg utfordret også en av sangerne som kan en del om kveding til å improvisere solo oppå ostinatet, både for å variere og for å «løfte» uttrykket. I begynnelsen var det utfordrende for noen av sangerne å holde på sine loops, men etter å ha gjennomført denne formen flere ganger, uttrykte alle at de opplevde det som meditativt og spennende.⁷⁹

4.7.3 Te Jondal'n å fri (slåttestev fra Telemark)

Dette slåttesteivet har jeg lært av moren min, som på sin side har lært det på kvedarkurs med Agnes Buen Garnås⁸⁰. Det finnes i ulike varianter, med forskjeller i både tekst og melodi. Komponist, arrangør og organist Henrik Ødegård har dessuten skrevet et flott korarrangement⁸¹ av denne versjonen som har vært til inspirasjon. Dette er også en gangar, men den er 2-delt og

⁷⁷ Vedlegg: 3, s.2, 29.9.

⁷⁸ Vedlegg: 4.1

⁷⁹ Vedlegg: 2.6

⁸⁰ A. B. Garnås er fremtredende tradisjonsutøver fra Telemark. Medredaktør i bl.a. «Ei vise vil eg kveda» (1978) (nettlenke 1).

⁸¹ Innspilling nr. 10

ikke 3-delt, slik som «Bestemors gangar». Det har distinkt rytme med tydelige underdelinger, og var dermed et godt utgangspunkt for å jobbe med loops og improvisasjon med utgangspunkt i en tydelig pulsfølelse. Dessuten «tulla» vi det andre verset, altså sang «som fela spiller», uten meningsbærende tekst. «Te Jondal'n å fri» er et godt eksempel på slåttestev som forlenges ved hjelp av tulling, som tidligere nevnt. Det består av et tekstvers og et «tulle-vers» med samme melodi.

Te Jondal'n å fri

Slåttestev

1
No ska me a te Jon-dal'n å fri med rau-må-la sle - da å si - tja ut - i.

2

9
3
Mi jent'e my - kje fi-na-re enn di. Mi jent'e my-kje fi-na - re enn di.

4

*No ska me a' te Jondal'n å fri
med raudmåla sleda og sitja uti
mi jente e mykje finare enn di
mi jente e mykje finare enn di*

*Sadn-da-di didn-da dadn-da-di då (x 3)
Sadn-da-di di-da dadn-da-di då*

Slik lå det godt til rette for å jobbe både med flyt og underdelinger. Linje 4 er som en slags rytmeforskyving av melodien i linje 3, noe som bidro til å forsterke følelsen av framdrift. Melodien markerer harmonisk dur-skala ovenfra og ned. Dette stevet var også et godt utgangspunkt for å jobbe med intonasjon i forhold til å holde grunntonen, altså ikke synke. Det var også et godt utgangspunkt for å utfordre sangerne til å improvisere selv ut fra tydelige rammer og til å jobbe med framdrift og konsonanter med utgangspunkt i den distinkte rytmikken og den tydelige pulsfølelsen.

Framdrift og konsonanter

I melodilinja er underdelingene tydelige gjennom åttendedelene, og det gjør den godt egnet til å jobbe med framdrift. Dette er også en gangar, så den skal «rulle og gå» jevnt. For ikke å øke tempoet og for å unngå å snuble i siste linje var det viktig å holde fokus på underdelingene. Dermed var det hensiktsmessig å gå grunntrekk og fremheve underdelingene med *di-ge-da-ge* (underdelinger). I TIC-øktene tok jeg ofte utgangspunkt i en hel frase, som «No ska me a te Jondal'n å fri» med grunntone og kvint, av og til for å legge på slåttestevev eller for å legge på flere loops. Andre ganger startet jeg med «Jondalen å frii»... i loop; først med grunntone, legge på kvint og ofte sekund i tillegg, ofte ved å an vise tonene med solfa-tegnene *do - so - re*. Denne rammen ga mye plass (musikalsk sett) til å skape nye loops, samtidig som sekunden ga en mer fargerik klang enn bare et rent kvintintervall. En funksjonell måte å utvikle live-arrangementet på innenfor «nærmeste utviklingszone»; ikke for vanskelig, men heller ikke for lett.

Å synge på «tulle»-verset egnet seg også godt til å jobbe framdrift, spenst og konsonanter, noe som igjen var et bidrag til å utvikle sangerens musikalske ferdigheter i forhold til timing og rytmefølelse. Jeg brukte også *energizing* for å jobbe med å fremheve underdelingene og i forhold til å øke bevisstheten rundt å *tilføre energi*.

Improvisasjon

Etter å ha jobbet jevnlig med improvisasjon over tid var det tid for å ta et steg videre og utfordre noen av sangerne til å bidra i improvisasjonsprosessen selv. Jeg rakk ikke å komme så langt i den perioden jeg jobbet med hele koret, men i vokalgruppa fikk vi jobbet så konsentrert at de fleste sangerne turde å prøve seg. Jeg ga dem konkrete oppgaver i form av å velge fragmenter av slåttestevev slik jeg hadde gjort det gjennom hele prosessen. Det handlet altså om å ta utgangspunkt i noe kjent som jeg visste ville fungere tonalt, samtidig som det i tillegg var helt avgjørende å understreke at det ikke fantes noen fasit. Jeg var helt tydelig på at det ikke var mulig å gjøre «feil», i tillegg til at vi hadde jobbet lenge med denne formen, noe som bidro til at de aller fleste sangerne våget å prøve⁸². Det vil si at både klare rammer, mengdetrening og trygghet var tilstede, sammen med motivasjon, med henblikk på metodikkens grunnfilosofi og flow-teori. Jeg brukte tegnet *create*⁸³ til å utfordre den enkelte sanger til å improvisere. Etterhvert som sangerne ble tryggere på sin egen kompetanse, spisset jeg det mer inn mot stiltrekkene og jobbet

⁸² Vedlegg: 2.7. Fra første øvelse som sangerne ble utfordret til å improvisere fram egne loops.

⁸³ Vedlegg 4.1

med rytmikk og timing. Noen av sangerne var så trygge i settingen at jeg også kunne bruke *solo*⁸⁴ - tegnet og utfordre dem til å improvisere solopartier underveis, altså å frigjøre seg fra loops og skape sine egne melodilinjer, som i en improvisert instrumentalsolo. Slik ble dette et godt utgangspunkt for å utvikle vår versjon av slåttestevev videre og virkelig skape musikk i øyeblikket. Improvisasjon her ble altså i utgangspunktet relatert til rytmikk og melodi mer enn til improvisasjon i folkemusikk. Man kan kanskje si det var på et «mikronivå», men jeg tenker det var en god begynnelse i forhold til at sangerne tok utfordringen med å gå ut av sin egen komfortsone og lage noe eget i en trygg atmosfære.

4.7.4 Kan jeg nu slett inkje din skjøne datter få (folkeviser fra Solum)

«Kan jeg nu slett inkje din skjøne datter få» kan karakteriseres som ei folkeviser. Stubseid (1993) deler folkevisene inn i kategorier som *bygdeviser*, *skillingsviser* og *kjøkemestervis*. De består av flere vers, forteller ofte en historie og skildrer virkelige personer eller hendelser, og opphavsperson er i en del tilfeller kjent.

*Kan jeg nu slett inkje din skjøne datter få
så visselig må jeg ut av land og rike gå
og leve her av sorgen alene.*

Folkevisene har vandret og dermed endret seg med tiden, og en kan finne igjen samme visa i forskjellige varianter over hele landet og også i andre land. Vi har lite kunnskap om hvordan de forskjellige visene har blitt sunget før innsamlerne startet med sine opptak på slutten av 1800-tallet. (Sæta, 2004) Trolig stammer denne fra gamle skriftlige nedtegnelser som så har eksistert i muntlig tradisjon før den ble nedtegnet i Solum i 1851. Den finnes også i boka «54 viser og stev fra Øst-Telemark», notert ned av Ludvig M. Lindeman⁸⁵, som oppgir Anders Olsen som kilde (Askjem et.al (red.),1984, s.18). At kilden er skriftlig kan gi sangeren et friere utgangspunkt i forhold til utførelsen enn om man lærer ved å «herme etter» en tradisjonsutøver. Varianten koret lærte av T.1 har en litt annen melodiføring i siste linje enn Lindemans nedtegnede versjon.

⁸⁴ Vedlegg 4.1

⁸⁵ Lindeman regnes som en av de mest sentrale innsamlerne av norsk folkemusikk. Resultatet av turene hans utgjorde ca. 1500 originalnedtegnelser i tillegg til en mengde bearbejdingar (Askjem et.al (red.),1984).

Kan jeg nu slett inkje din skjønne datter få

1
Kan jeg nu slett in - kje din skjøn - ne dat - ter få, så vis - se - lig må jeg _ ut av

2
land og ri - ke gå og le - ve her av sor - gen a -

3
le - ne. Trille i siste takt: 3 le - ne.

Ifølge Stubseid (1993) bærer de fleste viser preg av dur/moll-tonalitet. Dette kan diskuteres. Sett i lys av kunnskapen om at anerkjente samlere som blant annet Lindeman tilpasset nedtegnelsene til det diatoniske notesystemet (Sevåg, 1993, s. 344), kan vi anta at intervall-spørsmålet må sees i sammenheng med den tidligere nevnte intonasjonspraksisen i vokal folkemusikk. Opp gjennom tiden har det versert oppfatninger i skolerte musikk-kretser at folkesangerne sang «falskt» siden de var uskolerte og preget av mangel på musikalitet, og dermed ikke hadde kunnskap og ferdigheter innen sangteknikk. Også Catarinus Elling, en annen av folkemusikkinnsamlerne på starten av 1900-tallet, «rettet på» tonene slik at de passet inn i normen og datidas ideal (Omholt, 2008). Med andre ord kan det i denne visa, der melodien veksler mellom liten og stor septim, være sannsynlig at utførelsen tidligere innebar nevnte *irregulære* tonetrinn; altså at de er variable i utførelsen og dermed ikke lar seg notefeste på en presis måte. T.1 kalte også dette for «litt uangripelige greier» (T.1.I) og det mest utfordrende stiltrekket å jobbe med i et kor. Det er både vanskelig å forklare og vanskelig å forstå, og krever arbeid og langtidsmodning «på en annen måte enn å kunne «pugge» en trille som en skal ha med på slutten av en frase» (T.1.I). T.1 rådet sangerne til å lytte på og prøve å herme etter tradisjonsutøvere som synger med en litt annerledes tonalitet enn det vi er vant til, og at det vil være den beste måten å bli fortrolig med denne tonaliteten på.

Jeg opplevde at både melodien og teksten i visa hadde et spesielt melankolsk preg. Koret lærte det første verset (av tre) under kvedarkurset. Vi jobbet også her, som med nystevet, med å *tenke i linjer* da vi øvde inn visa. Noen av tonesprangene gjorde det utfordrende å følge melodiføringen i starten, men den var ikke fullt så vanskelig som nystvemelodien. Da sangerne hadde blitt fortrolige med melodien viste det seg at den lå godt til rette for å skape iørefallende live-arrangement med utgangspunkt i enkle loops og melodilinjer, og slik jobbe med tonalitet og ornamentikk, to fremtredende stiltrekk i denne visa. Det var også en vakker melodi som mange av sangerne likte godt. Derfor tålte den å brukes til utforskning; altså kunne jeg eller la en groove eller et ostinat gå over lengre tid for å jobbe konsentrert med tonalitet eller ornamentikk-elementer uten at sangerne mistet motivasjonen underveis, eller rett og slett leke med live-arrangering rundt melodien⁸⁶.

Ornamentikk handler om forsiringer, om bevegelser på én stavelse som består av flere toner og bidrar til et særegent personlig uttrykk, eller som T.1 sier: «triller og kruller, som en slags rosemaling på musikken» (T.1.K). Ulike tradisjonsutøvere bruker ornamentikk på forskjellig måte, og dette er et sterkt bidrag i hver utøver sitt personlige uttrykk. T.1 fremhevet Hanne Kjersti Yndestad som eksempel på en formidler som behersket og brukte mye ornamentikk i sine utførelser⁸⁷ og som eksempel på en utøver som var utfordrende å imitere.

T.1 demonstrerte bruken av ornamentikk i visa: «Det er veldig vanlig at det etter en trille kommer et *forslag*, det vil si at jeg [...] beveger jeg meg nedafra og opp på tonen» (T.1.K) og sier også at bevegelsen kan bestå av både to, tre og fire toner. I tillegg snakket T.1 om verdien av å lytte til forskjellige folkesangere og lære seg ulike typer kruller som en kan fylle i «ornamentryggsekken» der en kan lagre alle stiltrekkene som kan brukes i framførelsen av folkemusikk, om det er i kor eller som solist: «så det blir som en slags bank [...] som du klarer å manøvrere og finne din egen 'greie'» (T.1.I). *Melismer* eller *triller* er andre ord for ornamentikk.⁸⁸

På slutten av siste frase i denne folkevisa finner vi en type trille som består av tre ekstra toner (se note). T.1 introduserer den slik:

⁸⁶ Vedlegg: 1.6 og 3, s.3, 27.10. Fra *live-arrangering* med hele koret.

⁸⁷ Innspilling nr. 7

⁸⁸ Sigrid Randers-Pehrson gir i sin masteroppgave en mer detaljert oversikt over forskjellige typer ornamentikk med referanse til Øyonn Groven-Myhren (Randers-Pehrson, 2010, s. 23).

- Ja! Får dere med den trilla?: - *Ale-e-e-e-ne* (koret gjentar) (Saktere): *Ale-e-e-e-ne*...
- og litt kjappere: *Ale-e-e-e-ne*... Ja! Også litt kjappere: *Ale-e-e-e-ne*... Siste: *Ale-e-e-e-ne*.
Det er sånn dere må jobbe med ornamentikk. Dere synger det sakte til å begynne med, hermer, synger sakte, også speeder dere opp, også plutselig, så sitter den. Og når dere har jobba med ornamentikk over ei stund og hørt på ulike utøvere, så plukker dere opp litt her og litt der, også kan du bruke det som du vil, det som *du* synes er fint. (T.1.K)

Noen sangere fikk det raskt til, men mange sleit mer og syntes liksom aldri det satt helt. Her jobbet jeg også sakte videre utover, men i flyt, med minst mulig stopp, definerte hver tone i trilla og økte tempoet etterhvert. Målet var at alle skulle greie å mestre det - iallfall på sin måte - med mengdetrening over tid. Vi fortsatte å jobbe mye med unison sang og startet ofte med å synge *ale-e-e-ne* sakte unisont, loope den og gradvis øke tempoet slik at vi hele tida hadde en flyt, og så gli over til å synge gjennom hele verset. Unison sang var dermed en hensiktsmessig måte å jobbe mot et mindre homogent uttrykk på, for eksempel i arbeid med ulik ornamentikk. T.1 påpekte at sangerne ikke behøvde å fokusere på å utføre trillene helt likt: «Jeg har tenkt at når vi bruker ornament i kor, så kan jo folk gjøre det de vil, det *de* synes er fint, for vi synger sammen for det. Så det er en fin måte å ha *en annen form for samsang* på» (T.1.K). Utforskningen gikk dermed også ut på hvordan vi kunne få til nettopp en annen form for samsang og hvordan - eller om - jeg opplevde at det fungerte som koruttrykk.

«Også tenk på at vi må ikke sakke, vi skal være *på*, vi må ikke bli *side* bakpå, men ha energi framover» (T.1.K). T.1 sang også visa gjennom med rubato rytmikk og med fokus på energien: «Så det krever liksom planlegging, og det krever at en *tenker* underveis, mens du øver på det her» (T.1.K). Jeg valgte etterhvert å veksle mellom å synge med rubato og med fast metrisk puls. Begge deler fungerte godt. Også her brukte jeg, som med nystevet, *floor roof*-metodikk, der vi tonet oss inn og fulgte hverandre.

I arbeidet med både ornamentikk og tonalitet/intonasjon var TIC-øktene et godt verktøy, og vi gjennomførte mange fine – og noen «rare» – live-arrangementer med denne, både med hele koret og med vokalgruppa, der jeg tok utgangspunkt i fragmenter av linjene, som for eksempel: «kan jeg...». Den siste improvisasjonsøkten med «Kan jeg nu slett ikke...» ble svært interessant og et godt eksempel på hvordan improvisasjonsprosessen kan ta noen veier som ikke er så lett å forutse. Det startet med at jeg etablerte en loop med en basslinje som startet på grunntonen og gikk trinnvis ned til kvinten (D - C - Bb - A i forhold til nota) og var et godt utgangspunkt for å legge på nye sekvenser. Da jeg etterhvert utfordret noen sangere til å improvisere egne loops førte det til noen nye tonale varianter i form av tidligere nevnte *irregulære* tonetrinn, og arrangementet

De fleste bårsuller har funksjon som voggeviser; De skal få barnet til å sove. «... den har en slags beroligende puls som går. Det her skal være betryggende og fint og rolig, ikke sant» (T.K.1). Bårsuller kan ofte bære preg av improvisasjon, kanskje på grunn av at det kan ta tid å få barnet til å sove, og at sangeren da har hatt behov for å variere underveis. Som de fleste andre bårsuller har også «So ro ro..» ganske lite toneomfang, i tillegg til en fast, rolig puls og enkle rytmiske fraser. (Stubseid, 1993) Teksten i en bårsull handler ofte om nære, hverdagslige ting, og det er ikke uvanlig å legge inn navnet til barnet, som her: «Vesle Audun».

Bårsullmelodiene inneholder ofte små «melodiformler» som gjentas (Stubseid, 1993; Sæta, 2004), noe som gjør det relevant å trekke linjer til looping. Linje 1 og 2 er eksempel på dette. Bårsuller er levende tradisjon og blir fortsatt sunget i hverdagen. Jeg sang sjøl bårsuller for mine unger, så jeg har flere på repertoaret som kan brukes til å sette sammen til ei bårsullrekke i en konsertsammenheng.

*So ro ro te fiskeskjær
hvor mange fiskar fekk me der?
Ein te far og ein te mor
ein te søster og ein te bror
og to te den som fisken dro
og det var vesle Audun.*

Ved innlæringen av «So ro ro te fiskeskjær» hadde vi fordelene av at hele koret kjente teksten fra før fra den mer kjente barnesangen «Ro ro til fiskeskjær»⁸⁹, men melodien var ny for alle. Koret fikk også tilsendt lydfiler etter kvedarkurset slik at de kunne synge på bårsullen hjemme, blant annet fordi den var så «bruksvennlig» at noen av sangerne ville bruke den selv. Slik kunne de også bli bedre kjent med melodien. Også denne visa hadde en variabel tonalitet som opplevdes uvanlig for koret. I T.1 sin utførelse vekslet melodien mellom moll og dur, noe som var en utfordring for mange. Første halvdel av melodien går i moll og siste halvdel går i dur, noe som betyr at tersen varierer. Etter all sannsynlighet handlet det også her om den tidligere nevnte aktuelle intonasjonspraksisen. For å forsøke å forklare stiltrekket *tonalitet* for koret, ble det satt i inn i en kontekst med kjente referanser:

Det er altså rester av eldre, andre typer skalaer enn dem vi kjenner til fra piano og orgel. Så det har vært litt andre måter å bruke skalaer på: kirketonearter, gamle tonearter som bærer preg av den katolske musikken, gregoriansk musikk, naturtoner, også videre. [...] av og til er det liksom som om det blir noen andre dører som åpner seg opp i forhold til det tonale. [...] Jeg kan prøve å gi et eksempel der det er noen [...] toner som ligger litt høyere eller lavere enn de vi er vant til fra skalaen som vi kjenner til fra piano. (T.1.K)

⁸⁹ Innspilling nr. 11

Dette demonstrerte T.1 ved å fremføre et slåttestev der tonaliteten var utpreget «variabel». En tilnæringsmåte var også: «...en kan føle seg litt fri. I en sang kan du synge både dur eller moll eller noe midt imellom» (T.1.I).

Jeg erfarte at tonalitet og intonasjon var utfordrende å jobbe med, ikke bare for sangerne som ikke hadde hørt mye på folkemusikk og dermed ikke var fortrolige med dette tonespråket, men også for meg. Korsangernes kjente referanser var de harmoniske dur og moll-toneartene med utgangspunkt i den tidligere nevnte diatoniske skalaen, så i startfasen valgte jeg å øve inn melodien med moll- og dur-ters som nedtegnet på nota. Grunntanken med dette var at sangerne for å forstå utførelsen og lydoppfattelsen av fenomenet «irregulært intervall» måtte vite hva det «regulære» intervallet var og hvordan det lå. Dette kan også knyttes til *floor roof*-metodikken: For å forstå hvordan noe skal utføres/låte, bør sangeren ha en forståelse om hvordan det *ikke* skal utføres/låte, for å ha noe å relatere det til.

Jeg delte opp båsullen i 6 linjer (se note), der melodien i del 1, 2 og 3 var innom moll-tersen og linje 4, 5 og 6 var innom dur-tersen. Sangerne brukte langt tid på å mestre forskjellene mellom moll og dur når vi øvde, spesielt i overgangen fra linje 4 til 5. Jeg brukte solfa: *mi* = dur, *me* = moll⁹⁰ for å anviser henholdsvis dur-ters eller moll-ters. (Dette synes ikke på noen av filmopptakene.) Jeg blandet selv intonasjonen, spesielt i linje 5, noe som medførte en noe «inkonsekvent» eller variabel intonasjon, der noen sang moll-ters og noen sang dur-ters underveis i linje 5⁹¹. Dette førte videre til refleksjoner i forhold til den aktuelle intonasjonsproblematikken. Ville det være et poeng å la sangerne intonere tersen ulikt? Kunne det bidra til skape et tonespråk som lå nærmere folkemusikkens variable intonasjonspraksis? Eller ville det bare låte «påklistret» og rart?

For å sette i gang TIC-improvisasjon og skape et helhetlig fellesuttrykk tok jeg ofte utgangspunkt i ordene «So ro...» for å skape flyt og sammenheng som kunne åpne for improvisasjon og videreutvikling i korarbeidet. Under de siste to øvelsene i prosjektperioden skjedde noe av det samme som med «Kan jeg nu slett inkje» under improvisasjonssekvensen da jeg utfordret sangerne til å komme opp med loops selv. Improvisasjonen tok en ny vei og båsullen gled inn i et «annerledes» tonalt univers, samtidig som vi virkelig opplevde å være i flow. Tanken min med å forsøke å skape en tonalitet som var uvant sett ut fra sangernes vante harmoniske univers,

⁹⁰ Vedlegg: 4.1

⁹¹ Vedlegg: 2.8

opplevde jeg sånn sett fungerte, og det var virkelig spennende og flott å oppleve at sangerne selv grep muligheten til å utforske klangbilde og samklang.⁹²

Ornamentikk

I tillegg til tonalitet var det naturlig å jobbe ekstra med ornamentikk her også. Bånsullen ble utført med en *krull* på slutten av siste linje. Denne var enklere å utføre enn trilla i «Kan jeg nu slett inkje», siden denne ble sunget med bare én ekstra tone i tillegg til et forslag. T.1 synliggjorde dette i innstuderingsprosessen:

Og nå slang vi på en liten *trille* [...] «*vesle-e-e— a-Audun.*» Og det jeg gjør da, det er at jeg synger bare en tone ekstra. Ikke sant (langsomt): *vesle-e-e...* (med koret): *vesle-e-e...vesle-e-e...* Også når jeg kommer til «Audun», så tar jeg noe som heter «forslag», og da går jeg under - og så beveger jeg meg opp på tonen, så det blir: *vesle-e-e a-Audun.* [...] Det er veldig vanlig at det etter en trille kommer et *forslag*, det vil si at jeg sånn... (viser med hånda): *voom...* beveger jeg meg neda fra og opp på tonen. (Kveder): *Da-ii-raa, da-aa-raa.* (T.1.K)

Krullen besto altså av to toner og inkluderer forrige tone i melodilinja; fra en *sekund - dur-ters - sekund*. Vi fortsatte å terpe langsomt fra øvelse til øvelse for å strekke oss mot mestring på sikt - ikke over så lang tid, men alltid i flyt. Først: «*vesle-e-e Audun*»... så utvide strofa: «og det var *vesle-e-e Audun*», og så til slutt i sammenheng med hele melodilinja. I tillegg ble *forslaget* som kom etter krullen fremhevet. I diftongen *auu* ligger det implisitt et slags forslag som falt på plass nesten av seg selv når vi satte den an. Derfor valgte jeg å ikke fokusere spesielt på forslaget som fenomen, men prioriterte å bruke energien på trilla i «*vesle-e-e*».

Underveis i prosjektperioden fikk jeg behov for å lage et eget VOPA tegn for ornamentikk, slik at jeg kunne bruke det til improvisasjon og for eksempel instruere sangerne til å lage en sekvens eller en solo som inneholder elementer med ornamentikk. Derfor fant jeg opp et eget funksjonelt tegn som var enkelt for sangerne å tolke og huske ved å lage en liten sirkel/«krull»-bevegelse med pekefingeren ut for tinningen.

Etterhvert som sangerne ble fortrolige med bånsullen koblet jeg den dessuten sammen med «Kan jeg nu slett inkje» siden jeg opplevde at de to hadde noen fellestrekk. Begge hadde et moll-preg, men vekslet intonasjonsmessig. De fungerte også fint i samme tempo, og jeg synes det alltid er et spennende variasjonselement å koble sammen forskjellige sanger. Det åpnet opp for kreativiteten og nye kombinasjoner av loopsekvenser med utgangspunkt i kjent stoff⁹³.

⁹² Vedlegg: 2.9

⁹³ Vedlegg: 1.8

4.7.6 Improvisasjon i nedtegnede korsatser

Jeg brukte også TIC-metodikk i improvisasjoner til å skape intro eller «broer» i andre sanger, som slåttestev-visa «Fjellmannjenta»⁹⁴ (trad.) og «Bruremarsj»⁹⁵ av J. M. Førde, som jeg begge har skrevet korarrangement på. Jeg brukte «Fjellmannjenta» under de fleste prosjektøvelsene både for variasjonens del og for å kunne jobbe med ulike tilnæringsmåter. Vi improviserte fram vår egen intro som alltid ble ulik selv om jeg hver gang tok i bruk elementer fra slåttesteveet for å etablere et rytmisk grunnlag og bygge det opp mot starten av arrangementet⁹⁶. «Fjellmannjenta», som er en spenstig gangar i 6/8-takt, brukte jeg også til å jobbe spesielt med framdrift og leke meg med polyrytmikk på samme måte som jeg gjorde med «Bestemors gangar».

4.8 Stiltrekkenes innflytelse på hverandre

Selv om jeg har satt opp en slags oversikt over den vokale folkemusikkens stiltrekk kom det tydelig frem at de enkelte stiltrekkenes har påvirkning på hverandre, noe T.1 også var tydelig på under kvedarkurset og i intervjuet. Variasjonen innenfor hver kvedars personlige utførelse av disse er stor. Uttale og dialekt har stor innflytelse på frasering og rytmikk (Nygård, 2018). Rosenberg (2014) fremhever for eksempel at variasjon i klang og intonasjon påvirker hverandre, og Omholt (2015) nevner også «klang og klangforskjeller med tanke på overtonespekteret i en sunget tone, og hva dette kan ha å bety for oppfattelse av tonehøyde i vokal folkemusikk». Her er det relevant å trekke linjer til sammenhengen mellom klang og intonasjon i kor, noe som også var et sentralt fokusområde i RK-studiet. Om vokalene i et kor «spriker» mye og sangerne har svært ulik klangfarge på stemmen vil det bli vanskelig å intonere rent for koret. Derfor fokuserer jeg vanligvis kollektivt på å få vokaluttalen så identisk som mulig, og dermed var det naturlig å prøve å jobbe med tilsvarende motsatt fokus under prosjektperioden; altså på *ulikhet* i sangernes stemmeklang.

De enkelte stiltrekkenes kan altså ikke isoleres fra hverandre. Helhetsperspektivet gjør seg gjeldende også i arbeid med ett og ett element.

⁹⁴ Vedlegg: 2.1 og 4.2

⁹⁵ Vedlegg: 4.3 og innspilling nr.12

⁹⁶ Vedlegg: 2.11

5.1 Evaluering av prosjektet

Etter avsluttet prosjektperiode gjennomførte jeg som nevnt en evaluering i vokalgruppa.

Selv om jeg som korleder opplevde arbeidsformen som nyttig, morsom og konstruktiv, og jeg mente vi hadde hatt utvikling underveis, var det både spennende og interessant å få innblikk i sangeres opplevelser av perioden.

Responser fra de ni sangerne som svarte var svært positiv, samtidig som tilbakemeldingene var nyanserte. Kor-ansienniteten i gruppa varierte fra 3,5 til bortimot 50 (!) år. Noen av sangerne hadde god kjennskap til folkemusikk fra før og følte nær tilknytning til sjangeren, mens andre hadde lite kunnskap og et mer likegyldig forhold til den. Spørsmålene mine dreide seg om både opplevelse av arbeid med metodikken, oppfatningen av sin egen og gruppas utvikling generelt, og selvfølgelig om arbeidet med vokal folkemusikk og stiltrekk og motivasjon for videre arbeid innenfor samme felt.

Alle deltakerne var unisont positive til denne måten å jobbe på. Ord som dukket opp var «spennende», «moro», «lærerikt» og «inspirerende». Andre begrep som kunne knyttes direkte til TIC-metodikkens helhetlige grunnfilosofi var: «artig med en *leiken tilnærming*» (S.6), «lett å differensiere», «motiverende», «effektivt», «jeg er mer trygg» og «du føler deg utrolig påkoblet og *tunet inn* på det som skjer, og jeg synes det er veldig *motiverende*» (S.2).

Dette gjaldt også sangere som i utgangspunktet ikke så seg selv som helt komfortable i situasjonen:

Det er moro! Jeg vil nok egentlig kvie meg for å være med på noe sånt, for jeg liker tryggheten med å få instruks/en stemme og ha mange rundt meg som synger det samme. Er vant med å synge i kor, og ikke være «selvstendig». *Men denne metodikken ivaretar deg som kormedlem med tanke på at du får en instruks (eller mange) og vet hva du skal gjøre, men du må samtidig tørre å stole på deg selv.* Slik vi har gjort det har fungert godt for meg, der vi *veldig gradvis har beveget oss mot ytterkanten av komfortsonen.* (S.2)

Her kom mye av intensjonen bak metodikken til syne og det ble tydelig hva som kan skje med sangerne når man jobber målrettet over tid og tar utgangspunkt i det kjente. Det synliggjorde funksjonaliteten og mulighetene for differensiering som ligger i metodikken.

Andre begrep som ble nevnt var: «utfordrende», «utfordring på en ny måte», «konsentrasjonskrevende», «utfordre koordinasjon, lytting og rytme», «jeg må stole mer på meg selv», men samtidig påpekte alle at det var motiverende:

Det er både utfordrende, spennende og lærerikt. Utfordrende fordi det setter ens evne til å lytte og til å «tune» seg inn på andre på prøve. Spennende fordi det er nytt for meg og fordi det blir nye flotte klanger og harmonier hver gang (nesten :-) og lærerikt fordi en får nye utfordringer og erfaringer med både toner, klang og rytme hver gang. (S.8)

Det kom til uttrykk en balanse mellom utfordringer og mestringsfølelse som sangerne opplever som utviklende, noe som ytterligere underbygde *flow-teorien*.

En av sangerne uttalte også at det kunne bli for lange økter, noe som førte til at det opplevdes for monotont og repetitivt, og «da kan jeg bli litt lei» (S.7). Under TIC-økter med loops som gjentas lenge er det viktig å være oppmerksom på faren for at det blir monotont og kjedelig. Jeg ville uansett ikke ha gjennomført prosjektet med hele amatørkoret på en slik konsentrert måte som jeg gjorde med vokalgruppa, nettopp på bakgrunn av det som kom frem her. I koret ville jeg ha fortsatt med improvisasjonsøker som en del av øvelsen i tillegg til å bruke det som en kreativ del i ferdige skrevne arrangement, med mål om å løfte det estetiske helhetsuttrykket. Jeg trakk ut TIC-øktene med vokalgruppa i lengre sekvenser enn jeg ville ha gjort til vanlig både på øvelser og i en konsertsetting. Man kan ikke regne med at alle sangerne synes alt er like motiverende. Det gjelder også for korarbeid generelt. Samtidig var et av argumentene mine for å ta i bruk den aktuelle metodikken at den kunne bidra til å holde på motivasjonen siden det var enkelt å differensiere og skape flow. Uansett så jeg denne tilbakemeldingen som en god påminnelse i forhold til hele tiden å være lydhør overfor sangerne og være observant på balansen i måten å arbeide på.

Alle mente de hadde opplevd egenutvikling i perioden, og selv om svarene her også var nyanserte, så jeg en tydelig sammenheng med det de sa om utviklingen i hele gruppa når det gjaldt både det musikalske og fellesskapsperspektivet. De fleste nevnte «økt trygghet» i løpet av perioden, større mot til å «kaste seg frempå» siden det har vært «umulig å gjemme seg bort» og man som sanger «må stole på seg selv» samtidig som det er en «ufarlig» måte å prøve ut ting på». Så å si alle påpekte at hele gruppa var blitt flinkere til å lytte, og noen nevnte at de hadde opplevd økt fokus generelt, økt trygghet i forhold til hverandre og i situasjonen og økt samstemthet. Musikalitetsbegrepet ble også løftet fram: «Jeg får brukt mer av min musikalske

kompetanse. Samtidig som jeg får trent opp lyttemuskelen min, har jeg utviklet stemmen min» (S.3). En annen av sangerne bemerket at hun hadde blitt en bedre lytter, også i forhold til å «lytte *innover*» (S.6). Også det å jobbe på øret, bruke hele kroppen og å ha øyekontakt med medsangere ble fremhevet som motiverende og nyttig av flere, og noen påpekte at det rytmiske arbeidet hadde forsterket sanggleden. Her ble performance-perspektivet tydelig i forhold til handling og samhandling. Noen sa det slik at de «har lært å synge på en ny måte» (S.9).

Alle sangerne bekreftet at de hadde opplevd det som en god og hensiktsmessig tilnæringsmåte i forhold til vokal folkemusikk. Det gjaldt både de som var spesielt glade i folkemusikk:

Det har vært udelt positivt, og det å synge folkemusikk i kor er tradisjonelt utfordrende. Det blir ofte for stivt, og en mister en del. *Med denne metodikken bevarer vi særtrekkene*, og alle tør å prøve. (S.3)

og de som ikke hadde noe forhold til det fra før:

Det kan være utfordrende *med uvante melodier og veksling mellom dur og moll, og du føler at du synger «utenfor» skalaen* og det tar litt tid å bli sikker på om du gjør «riktig». Dette er ekstra utfordrende når vi improviserer samtidig, men desto mer moro når det sitter. (S.2)

Jeg stilte også spørsmål om de hadde lyttet til folkemusikk i perioden, og det viste seg at de som ikke hadde noe forhold til folkemusikk fra før heller ikke hadde lyttet noe særlig til spillelistene med vokal folkemusikk, så akkurat dette hadde mindre effekt enn jeg hadde håpet. Alle ga uttrykk for at det var det som skjedde på øvelsene som de opplevde som viktig, noe jeg tenker sier noe om betydningen av det å møtes og skape musikk sammen. Kanskje burde jeg ha vært mer konsekvent på å gi «lytte-lekser»? Det var umulig å vite om det hadde hatt stor innvirkning på mestring og uttrykk i løpet av såpass kort tid, så selv om det etter alt å dømme ville ha vært en fordel med mer fokusert lytting, var det ikke sikkert det ville ha hatt noen stor betydning for akkurat dette resultatet. Med et lengre tidsperspektiv ville det sannsynligvis hatt en større effekt.

Alle var samstemte i at de hadde opplevd utvikling og mestring i forhold til de enkelte stiltrekkene i i stor grad. Jeg listet opp de aktuelle særtrekkene med en kort og enkel presisering av begrepet for at alle skulle forstå hva jeg mente med de ulike begrepene: stemmeklang (brystklang/«rett ut» og ikke «klassisk hodeklang»), betoning av konsonanter (n, m, l, ng), ornamentikk (kruller av forskjellig slag), «fri» rytmikk (ingen fast puls), tonalitet (dur/moll om hverandre i ei vise) og intonasjon (tenke annerledes i forhold til hva som oppfattes som «reint»). Disse begrepene brukte jeg også under arbeidsprosessen, så de var ikke ukjente for sangerne.

Likevel kan jeg ikke være helt sikker på at alle oppfattet det slik jeg mente det, så her kan det ligge et uklarthetsmoment.

På spørsmål om hvilke stiltrekk hver enkelt hadde opplevd utvikling innenfor ble alle stiltrekkene nevnt. Flere av sangerne som ikke hadde noe særlig relasjon til folkemusikken: «Jeg tror jeg må si alle siden jeg har så å si null erfaring med folkemusikk fra før» (S.8).

«Ornamentikk opplever jeg at vi som gruppe mestrer bedre og bedre, det samme med klang og betoning» (S.2). Betoning, ornamentikk og tonalitet, «fri»/rubato rytmikk og intonasjon ble også nevnt av flere. De fleste løftet dessuten fram det å jobbe med utfordrende klanger som noe de hadde opplevd stadig større mestring i:

Ulike klanger har større betydning enn jeg har klart å høre før, og ting som kan høres «feil» ut kan gi et flott uttrykk. Jeg har kjent at jeg tør å stole mer på meg selv når vi synger med toner som «kræsjer» eller klanger som høres litt rare ut, og det er ganske befriende. (S.2)

Jeg tenker også dette var et område som man merker godt om man opplever utvikling innen, både individuelt og kollektivt. På lydopptakene høres det tydelig progresjon fra prosjektstart til siste øvelse.

Men hvilke av disse stiltrekkene opplevde jeg at sangerne mestret? Betoning av konsonanter antok jeg på forhånd ville være håndterlig for alle, spesielt sett på bakgrunn av at koret allerede var vant til jobbe med dette. Det viste seg å stemme. Dette stiltrekket adopterte sangerne fort og det ble raskt en naturlig del av utførelsen.

Rubato rytmikk syntes jeg også vokalgruppa fikk godt til etterhvert. *Floor roof*⁹⁷ var et godt verktøy her også for å bevisstgjøre sangerne i forhold til tempovariasjoner i arbeid med nystevet unisont. Å jobbe helhetlig med TIC-improvisasjon gjennom å skape loops i flyt understreket også følelsen av å frigjøre seg fra en metrisk puls. Der opplevde jeg stor grad av progresjon i løpet av perioden med vokalgruppa.

Ornamentikk mestret sangerne stadig bedre, som flere påpeker. Å kunne terpe på detaljene fra gang til gang og få den nødvendige mengdetreningen bidro til at trillene ble stadig mer automatisert. Dette merket jeg allerede i løpet av øvingsperioden med hele koret, og progresjonen økte med vokalgruppa. Det å kunne jobbe med detaljene i en helhet og i flyt bidro til at vi fikk terpet en del på dette stiltrekket uten at det opplevdes for monotont.

⁹⁷ Kapittel 4.3.2

Stemmeklang opplevde jeg også progresjon innenfor. *Floor roof*-metodikken var en svært hensiktsmessig tilnæringsmåte her også, i tillegg til å instruere sangerne til å forsøke å identifisere *sin egen* personlige stemmeklang og til å imitere tradisjonsutøvere. Det siste opplevdes nok for noen av sangerne som «påttatt», noe som forsterket opplevelsen av å bevege seg ut av komfortsonen. Likevel prøvde alle så godt de kunne, og på opptaket kunne jeg høre at de gikk inn i prosessen med å identifisere sin egen stemmeklang. Jeg kunne ikke spore noen betydelig endring mot en såkalt *kvedarklang* i den kollektive korklangen under improvisasjonsøktene, men flere sangere fastslo at de hadde blitt mer bevisste på hva slags stemmeklang de brukte, noe som tydet på at de hadde fått økt forståelse av fenomenet.

Tonalitet og intonasjon skulle jeg gjerne hatt mer tid til å jobbe med. Dette fenomenet opplever jeg som spesielt tett knyttet til solistisk utførelse, noe som bidro til utfordringer med å få det til å fungere i en gruppe som i tillegg ikke var spesielt fortrolige med tonespråket i den vokale folkemusikken. T.1 nevnte også dette som et stiltrekk der hun fortsatt *var på vei*. Men selv om det var like utfordrende som jeg hadde antatt på forhånd, opplevde jeg likevel at sangerne hadde en viss utvikling underveis. Ikke minst ble det etablert en forståelse for selve fenomenet hos hver av sangerne. En av de som hadde god kjennskap til folkemusikk sa det slik: «Fremdeles er det nok noen som synes tonaliteten og intonasjon kanskje er litt vanskelig, *men vi er på vei*, og det er virkelig god innsats.» (S.5)

I begge sangene som jeg brukte til å fokusere spesielt på tonalitet/intonasjon mener jeg å høre at sangerne er mer komfortable i en mer uvant tonal setting. TIC-øktene med både «Kan jeg nu slett inkje...» og «So ro ro til fiskeskjær» på den siste øvelsen med vokalgruppa kunne tyde på at noe hadde skjedd med hensyn til å akseptere og tørre å gå inn i og holde på et annet klangunivers enn det vante og kjente. Det skjedde som nevnt noe udefinerbart underveis som kanskje kunne sies å ha en slags sammenheng med intonasjonspraksisen, altså at noen toner lå på siden av den diatoniske skalaen, men jeg kan ikke fastslå om det var gjort med en klar intensjon eller om det bare «ble sånn» når noen av sangerne fikk i oppdrag å improvisere i helheten. Det interessante var at ingen forsøkte å justere seg inn. Jeg gjorde heller ingen tegn til at de skulle endre noe. Kanskje spiller det heller ingen rolle hva som egentlig skjedde. Det kan rett og slett ha handlet om at sangerne var blitt mer fortrolige med en «annerledes» tonalitet og klangbilde. En av sangerne oppsummerer det slik:

Å jobbe med folkemusikk har vært en ny opplevelse for meg og den har vært veldig positiv. Det er et veldig spennende område med nye og spesielle klanger, melodier som går både i moll og dur i annenhver strofe og med en liten krull her og der. Ofte litt spesielle rytmer og tekstene er ganske annerledes enn det en er vant til i andre sjangre. Folkemusikk krever full konsentrasjon på det en synger og måten en synger på. (S.8)

Det estetiske aspektet ble også løftet fram, i sammenheng med funksjonaliteten: «Det er forbløffende hvor fort kvaliteten øker på det vi gjør [...] skaper noe vakkert og nyskapende sammen» (S.3) og at dette har bidratt til å bli bedre sangere. «De harmoniene og tonebildene vi har skapt i denne perioden tror jeg har gitt oss utfordringer som er med på å gjøre oss til bedre korsangere» (S.5) og: «Spennende og motiverende når det virkelig funker; når noe som starter «rart» ender opp med å bygge seg opp og bli veldig flott til slutt» (S.7) bidro igjen til å underbygge sammenhengen mellom det funksjonelle og det estetiske.

Alle sangerne var positive til å fortsette med å jobbe med folkemusikk på denne måten, og her kom helhetsperspektivet også til uttrykk. En av sangerne som var godt kjent med folkemusikk sa:

Vi er mer samstemte. Øvelser der vi skal synge sammen med fri puls er svært god trening. Du har vist hvordan ornamentikk og krulling skal gjøres tone for tone, samtidig som du viser med hånda. *Det er så klar og tydelig dirigering.* Vi har jobba mye med forskjellig klang, [...] og vi har virkelig utviklet oss som kor! (S.5)

Dette understreket sammenhengen mellom korledelsen, metodikken og arbeidet med folkemusikken.

Anne Haugland Balsnes' (2014) fundamentale begreper for amatørkorvirksomhet; sangglede og fellesskap, kommer også til syne her:

Flere har blitt litt modigere i *samsangen*, vi kan ikke stå med nesa nedi notearket. Det at vi jobber med rytme, klang, tempo etc og MÅ følge med på tegn og hva dirigenten holder på med hele tiden gjør at vi også får et annet slags *samhold* i gruppa. Dette er verdifullt med tanke på å jobbe videre med metodikken, men også i forhold til den tradisjonelle måten å synge i kor på. (S.2)

Flere sangere uttalte at prosjektet hadde bidratt til å utvide egen horisont i forhold til folkemusikk:

Folkemusikk er en sjanger som jeg tenker veldig tungt og tradisjonelt rundt, noe som er fast og uforanderlig. Vi har gjort så mye spennende gjennom prosjektet, og jeg tror vi kunne fått til mye flott framover om vi jobber mer med dette. (S.2)

Dette viser også at denne tilnæringsmåten hadde bidratt til å «avmystifisere» den vokale folkemusikken som sjanger for dem som ikke kjente godt til den fra før. Flere av de andre

sangerne bekreftet også opplevelsen av at denne arbeidsformen passet «som hånd i hanske» sammen med folkemusikk.

Min egen kompetanse økte også underveis, noe som førte til mer målrettet arbeid og dermed mer effektive øvelser utover i perioden. Argumentasjonen for at TIC-metodikken som hensiktsmessig verktøy for å jobbe med stiltrekk ble styrket gjennom prosjektet, ikke minst med henblikk på tidsperspektivet. Kommentarer som: «Gjennom prosjektet har jeg blitt utfordret til å tenke nytt, lytte mer aktivt og *til og med tenke selv!*» (S.2), «Håper vi skal jobbe videre med dette» (S.9) og «Jeg har aldri gledet meg sånn til øvelsene som jeg gjør nå!» (S.5) var ekstra motivasjon for å videreføre prosjektet.

5.2 Måloppnåelse, autentisitet og troverdighet

Gjennom evalueringen fikk jeg bekreftet sangeres opplevelse av metodikken som et godt, hensiktsmessig og ikke minst motiverende verktøy, også for å jobbe med vokal folkemusikk i ei gruppe der de aller fleste i utgangspunktet ikke hadde noen stor grad av forkunnskaper eller ferdigheter innen sangstilen. Jeg kunne også si at jeg hadde oppnådd målene mine⁹⁸ i stor grad med hensyn til musikalsk kompetanse, ta medansvar for korets musikalske prosesser og det å våge å improvisere selv. Uansett utgangspunkt uttrykte alle at de hadde utvidet sin egen komfortsone i løpet av prosjektperioden. I tillegg var både sangeres og min egen kunnskap om lokal vokaltradisjon og ferdighetene i utførelsen av stiltrekkene blitt styrket. I forhold til de mindre konkrete estetiske målene kunne jeg konstatere at øktene hadde inneholdt både groove og flow (både musikalsk og mentalt sett) i stor grad og at fellesskapsmusering hadde vært i sentrum, siden det lå implisitt i arbeidsmetodene.

Men hva med mestringen av stiltrekkene i forhold til spørsmålet om *autentisitet*? Her berøres Bloms (1993) tidligere nevnte *kontrollkriterie* og den kollektive definisjonen på hva som kan betegnes som folkemusikk. At sangerne kunne mestre en trille eller å synge et stev rubato førte ikke automatisk til å kunne kalle dette *kvedarkor*; basert på definisjonen i kapittel 1.6.4. Ragnhild Furholt (2012) reflekterer i artikkelen «Tankar om autentisitet og kjeldebruk i den vokale folkemusikken» rundt nettopp dette. Hun skriver blant annet om forskjellen mellom å være

⁹⁸ Kapittel 4.2

oppvokst med folkemusikk i et «syngende miljø», slik det i stor grad var tidligere, og det å gå til en kilde for å lære sangstilen, slik jeg har gjort i dette prosjektet både for egen del og med koret, og at de som har «vokst inn i» folkemusikken nok kan sies å ha et spesielt godt grunnlag for å vurdere om en sangstil virker troverdig eller ikke (Furholt, 2012). Jeg kan ikke påstå at det hørbare resultatet låter *autentisk* sett ut fra en *kollektiv definisjon* på utøvelse av vokal folkemusikk, selv om både sangerne og jeg opplevde progresjon og mestring i løpet av perioden.

Men autentisitet er et relativt begrep, og det er alltid spørsmål om autentisitet i forhold til hva. Det «vil ha ulikt innhold etter *hva* en snakker om, *hvor*, *når*, etter *hva slags kilder* og hvilken *sangtype* det er snakk om» (Furholt, 2012, s. 16). Sett ut fra folkemusikalske kriterier må jeg fastslå at prosjektkoret fortsatt låt *kor* og ikke *kvedarkor*. Når det er sagt hadde jeg heller ikke i utgangspunktet forventninger om at korsangerne skulle mestre sangstilen som tradisjonsutøvere. Å «oversette» vokal folkemusikk som er så til de grader basert på et solistisk uttrykk til koruttrykk og få det til å låte autentisk «riktig» er svært utfordrende. Likevel vil jeg fortsette å jobbe målrettet med koret på denne måten og følger Randers-Pehrsons (2010) uttalelse om sitt tilsvarende prosjekt: «Men til prosjektets forsvar må jeg si at tida jobber for prosjektet i et kor som møter folkemusikken ofte. Modning og kjennskap til en sjanger tar tid, og i improvisatorisk metode er det også tid, modning og personlig utvikling som trengs» (Randers-Pehrson, 2010, s. 59). Med opplevelsen av kompetanse- og kvalitetsheving etter så kort tid er motivasjonen stor for å fortsette.

Autentisitetsbegrepet ser jeg uansett som fundamentalt i *all* formidling, så jeg vil trekke linjer til Furholts artikkel og hennes intervjuer med en gruppe kvedarar som har ulikt grunnlag for sin utøvelse. En av informantene definerer *autentisitet* som «det same som å synge tradisjonelt på eit vis som gjør at det høyrest naturleg, ekte og ‘deg’ ut» (Furholt, 2012). En annen refererer til Bach: «når noe er det det gir seg ut for å være» (Bach I Skarpengland, 2003, sitert i Furholt, 2012, s. 17). «*Naturleg, ekte og «deg»*» og «*det det gir seg ut for å være*» er upresise formuleringer, men jeg opplever det likevel som uttrykk jeg kan relatere meg til, og her blir det naturlig for meg å skille mellom øving og konsert som to ulike settinger. Som tidligere nevnt var det viktig for meg at ikke estetikken skulle gå på bekostning av funksjonalitet. Samtidig ble eksperimentering en vesentlig faktor i prosessen for å strekke seg mot forståelse og mestring av de ulike stiltrekkene. Det regelmessige korarbeidet danner alltid grunnlaget for hva som skjer i en konsertsituasjon, men rammene er forskjellige med hensyn til rom og sceneforhold, tilgjengelig

teknisk utstyr og - aller viktigst: tilstedeværelse av publikum. Målet i begge settinger er først og fremst *flow* og opplevelsen av å skape musikk sammen. I et tydelig performativ korarbeid som dette gikk jeg inn i hver TIC-økt på øvelsene med samme intensjoner som jeg ville ha gjort om det var under en konsert; *å lage musikk sammen*, med kvalitet både i det metodiske arbeidet og i formidlingen. Likevel var det viktig å skape rom for at det kunne låte «uvant» og «rart», for at både sangerne og jeg kunne «snuble», musikalsk sett, og for å trekke seansene ut i tid med fare for at det kunne oppleves monotont. I improvisasjonsarbeid er det ingenting som er «feil». Det er alltid anledning for å justere og hente seg inn igjen når en ikke har en fasit å følge. Lisa Dillan (2008) bruker begrepet *musikalsk intelligens* i forbindelse med dette kommunikative samspillet som inkluderer balansen mellom å ta initiativ og sette seg selv til side og akseptere de innspillene som kommer, også om det kan oppfattes som «feil» i første moment. Slik integreres også «feilene» som en del av det musikalske uttrykket (Dillan, 2008). De «interessante», tonale improvisasjonssekvensene var tydelige eksempler på dette. Jeg erfarte etterhvert at jeg hadde så mye erfaring og trygghet i arbeidssituasjonen at jeg kunne sette i gang en økt uten å ha noen plan og likevel oppleve at vi skapte musikk sammen. Samtidig opplevde jeg at det å ha en plan å gå ut fra var nøkkelen til god kvalitet og effektive økter. TIC-øktene der jeg opplevde *flow* og «magiske øyeblikk» i størst grad, var de jeg hadde forberedt meg grundigst til.

Gjennom den musikalske utforskningen jobbet jeg mot et uttrykk som ikke bare jeg som korleder, men koret i fellesskap kunne stå inne for i en konsertsituasjon. Improvisasjon under en konsert ville ha vært regissert og forberedt i større grad enn på øvelser. Dette innebar for eksempel at jeg under øvelser kunne instruere sangerne til å eksperimentere med sin egen stemmeklang, mens dette på en konsert ville ha ligget utenfor de fleste amatørkorsangeres komfortsone. På den annen side kunne jeg ha lagt inn «eksperimentering med stemmeklang» som en *effekt* i et live-arrangement under en konsert, men da ville jeg ha forberedt korsangerne på det. Det handler *alltid* om at de involverte ikke skal føle seg utrygge i settingen. Det handler om å *planlegge for suksess* og ikke overlesse med effekter og loops. Målet var derfor først og fremst *flow* og opplevelsen av å skape musikk sammen. En av sangerne formidlet uoppfordret egne opplevelser knyttet opp mot konsertsetting ut fra tidligere erfaringer:

Det har også vært artig å oppleve utrolig bra respons fra publikum som har syns det har vært så flott å høre på, og blitt imponert. *Noen har faktisk trekt fram impro-innslaga som det aller beste fra en konsert/framføring.* Det er ikke alltid man skjønner selv hvor fint dette kan høres, der man står midt inni og repeterer noe igjen og igjen og kanskje bare hører de rundt seg uten få med hele lydbildet og hvor kult det egentlig er. (S.6)

Å kunne kalle dette for «*kvedarkor*» ut fra folkemusikkens autentisitetetskriterier i en konsertsetting var altså ikke viktig for meg. Derimot har det vært vesentlig å behandle tradisjonsstoffet med respekt og unngå et inntrykk av at sangerne drev med *etteraping* av et kvedaruttrykk, også i en lekende form for formidling som dette. Målet er at det som presenteres oppleves som «ekte», at sangerne føler seg komfortable og at publikum har en god opplevelse. For å sikre et autentisk uttrykk sett i forhold til den vokale folkemusikkens egenart, vil jeg på en konsert isteden trekke inn tradisjonsutøvere som har stilsikkerheten og som kan bidra til *stilmessig autentisitet* og heve kvaliteten i formidlingen av den vokale folkemusikken. Jeg mener likevel at jeg er kommet noen skritt nærmere et kollektivt uttrykk som bidrar til å underbygge og løfte fram stilen. Når sangerne mestrer flere av elementene i større grad og er trygge i situasjonen vil det bidra til at kvaliteten på det helhetlige uttrykket heves. Det er relevant å trekke linjer til tidligere nevnte Frode Fjellheim som sier om motsetningene mellom joik som individuelt uttrykk og korsang som felles homogent uttrykk: «...Derfor trenger ikke et kor strebe etter å etterligne joiken eksakt, men heller tenke på at man bruker noen stiliserte elementer fra joiken» (Fjellheim, 2003 sitert i Randers-Pehrsson, 2010, s. 60). Koret vil slik kunne skape en folkemusikalsk troverdig formidling sammen med en dyktig folkesanger.

5.3 Konklusjon

Gjennom denne prosjektperioden har jeg forsket på *hvordan jeg kan anvende trekk fra norsk vokal folkemusikk i improvisasjon med kor ved bruk av TIC-metodikk* med både amatørkor og en mindre vokalgruppe med sangere fra det aktuelle amatørkoret. Å jobbe med ei mindre gruppe på slutten av perioden var utvilsomt en fordel. Det førte til at jeg fikk muligheten til å intensivere prosjektarbeidet mitt, jobbe i sirkelformasjon og oppleve progresjon på flere måter, til tross for en relativt kort gjennomføringsperiode. Dette hadde innvirkning både med hensyn til økte ferdigheter innen generelle musikalske parametre som rytme og intonasjon, men også i forhold til utøvelse, forståelse og bevissthet rundt de aktuelle stiltrekkene. Intensjonen min med å bruke improvisasjon i denne sammenhengen var at det skulle bidra til både mengdetrening og helhetlig implementering av musikalske elementer og spesifikke stilelementer, og at sangerne skulle få utvikle sine musikalske ferdigheter, ta medansvar og oppleve motivasjon gjennom flow. Dette var også viktige argument for sammenkoblingen av TIC-improvisasjon og folkemusikk. Jeg opplevde at denne tilnærmingen bidro til å holde på motivasjonen både hos sangerne og meg, slik at

kvaliteten på arbeidet med stiltrekkene økte og samtidig bidro til musikalsk kompetanseheving hos alle de impliserte. Den musikalske kvaliteten fikk ganske riktig en «skub opad» jf. Græsholm og Andersen (1993)⁹⁹. Sangernes tilbakemeldinger i evalueringen ga meg ytterligere bekræftelse på funksjonaliteten. Jeg fikk også bekræftet hensikten med «*circlesong*-formatet» da vi startet opp med korøvelser igjen etter endt prosjektperiode. Det ble et antiklimaks for sangerne å gå tilbake til tradisjonelt koroppsett med to meter avstand mellom hver sanger (på grunn av smittevern) med hensyn til både lytting og kommunikasjon. Samtidig opplevde jeg at sangerne fra vokalgruppa styrket korgruppa både i improvisasjon og i arbeid med de arrangerte korsatsene etter prosjektperioden.

Det er ikke nødvendigvis slik at teknisk mestring av musikalske detaljer fører til at en korkonsert blir en stor opplevelse for publikum. Tvert imot mener jeg at et ensidig fokus på detaljer og teknikk fort vil kunne bidra til at man *mister selve musikken* i det, uansett tilnærming og sjanger. Å bli for opptatt av utførelsen av en trille eller plassere en rytmisk figur mest mulig «perfekt» i forhold til en metrisk puls, kan bidra til å legge lokk på det *musiske* (Bjørkvold, 1991). Musikk er organisk og det menneskelige aspektet helt avgjørende for å få musikken til å *leve*. Dette er nok et argument for denne tilnæringsmåten med utgangspunkt i *kucheza*¹⁰⁰; *jeg er musikk/vi er musikk*. En helhetlig metodikk der *musisering/å skape musikk sammen* er hovedmålet for hver musikkhendelse, uansett om det er konsert eller øvelse, gjør dette til et spesielt godt verktøy, *også* til å jobbe med detaljer. Økt kvalitet i øvingsarbeidet førte til økt kvalitet i konsertsituasjonen, i tillegg til at det bidro til å «avmystifisere» den vokale folkemusikken som sangstil.

Selv om korarbeid og folkemusikk representerer to tradisjoner som først kunne virke som rake motsetninger, opplever jeg at begge innehar noen grunnleggende fellestrekk som har blitt synliggjort gjennom dette prosjektet. Det ene var *friheten* som grunnleggende faktor både i den vokale folkemusikkens variasjonskriterier og i improvisasjonspraksisen, en faktor som T.1 også fremhevet:

En trenger ikke være så redd, nødvendigvis, for å prøve ut ting. At de i koret også kan tenke at; ja, ikke være så redde for å gjøre feil. Prøv dere fram. Ikke vær redd for at det ikke er riktig. Og jeg tror at hvis folk tør å prøve seg fram, så blir det veldig spennende resultater av det etterhvert. (T.1.I)

⁹⁹ Kapittel 2.1

¹⁰⁰ Kapittel 2.2

En av korsangerne uttalte at å jobbe med folkemusikk gjennom TIC-metodikk passet *som hånd i hanske*. Den *mundlige* formen er utgangspunktet her, noe Randers-Pehrson (2010) også betoner sin masteroppgave: «Læring på øret [...] åpner for improvisatorisk med-diktning og for et mindre fastlåst forhold til arrangering og arrangørvalg. Det ligger i denne musikkens egenart» (Randers-Pehrson 2010, s. 56). Fokuset på det individuelle i det kollektive uttrykket bidro til å styrke den enkeltes musikalitet og tryggheten innad i gruppa i tillegg til å heve kvaliteten på den musikalske formidlinga. Samtidig bidro det til å «åpne ørene» og til at sangerne ble mer fortrolige med ulikheter i parametre som stemmeklang og intonasjon; som T.1 også formulerte det:

Du legger på litt hvis du synes det er fint og du lar vær hvis du ikke føler for det. *Du trenger ikke gjøre alt likt hele tida*, for det er vel ofte, iallfall i kor som jeg har jobba med før, det er vanlig at de lærer seg noe og skal gjøre ting likt. Imens her kan du lære deg noe og så kan du gjøre det litt sånn som du har lyst til å gjøre det sjøl, og at *det er en like verdifull måte å synge sammen på*, som det de pleier å gjøre. (T.1.K)

Jeg opplevde at prosjektet bidro til å akseptere et større mangfold i koruttrykket slik at til og med noe som tidligere ville ha blitt oppfattet som «meningsløs eksperimentering» av sangerne¹⁰¹ også kunne oppleves som en meningsfull del av en helhetlig musikkhendelse.

Den andre felles faktoren som ble synlig for meg var *helhetsperspektivet*. I innledningen til «Fanitullen» skildrer Jan Petter Blom (1993) kompleksiteten i folkemusikkbegrepet og synliggjør spenningsfeltet mellom arv og bevaringsverdighet kontra estetisk utfoldelse, emosjonelle aspekt og levende tradisjon (Blom, 1993, s. 7). Ved å understreke betydningen av både musikalske elementer og sosiale verdier som *tilhørighet* og *musikkopplevelse* fremmer han dermed et helhetsperspektiv som jeg opplever er i tråd med grunnfilosofien i dette masterprosjektet, i tillegg til at jeg fant den i den vokale folkemusikkens formidlingspraksis, der *musiseringen i seg selv* og den personlige fargeleggingen til hver enkelt kvedar hadde betydning gjennom bruk og variasjon av stiltrekk *sammen med* tolkning av innhold, rammene rundt utøvelsen og utvalg av repertoar. *Formidlingen; det å fortelle en historie gjennom musikken* sto igjen som fundamentalt, både i vokal folkemusikk og i korimprovisasjon.

Etter å ha utforsket *hvordan* jeg kan arbeide med vokal folkemusikk konkluderer jeg altså med at *vokal folkemusikk egner seg godt som utgangspunkt for TIC-metodikk samtidig som TIC-*

¹⁰¹ Kapittel 1.2

metodikk egner seg godt til å jobbe med stiltrekk og formidling i vokal folkemusikk. Jeg opplevde at de to områdene styrket hverandre gjensidig.

5.4 Veien videre

Å knytte sammen to fagfelt som jeg føler meg så «hjemme» i har vært svært motiverende. Både kor og folkemusikk er områder som nok av mange oppfattes som tradisjonstunge og kanskje litt «trauste». Herdis Lien fremmer et argument for folkemusikkens bruksverdi og funksjon i dagens samfunn; at den representerer noe rotfast i en kaotisk og rotløs kultur, og at «dette kulturelementet har ei einestående evne til å tilpasse seg dei til ei kvar tid skiftande samfunnsordningar og gjeldande normer» (Lien, 2001, s. 31). Slik sett vil folkemusikken alltid være aktuell og samtidig utvikles som levende tradisjon. Jeg tenker at denne prosjektformen også ville vært svært spennende å gjennomføre som et «ekte» *kvedarkor*-prosjekt med folkesangere som behersker sangstilen godt.

For min del har det vært lærerikt å gå spesifikt inn i utforskning av folkemusikkens stiltrekk, ikke minst siden jeg selv ikke anser meg som noen erfaren *tradisjonsutøver*. I likhet med sangerne mine har jeg lært mye om vokal folkemusikk underveis, og jeg håper dette kan være et bidrag til å gjøre den vokale folkemusikken tilgjengelig for flere på en spenstig måte.

Det er dessuten en kjensgjerning at mange amatørkor sliter med rekruttering, og jeg mener at helhetlige tilnæringsmåter som dette; som tar utgangspunkt i iboende musikalitet, en lekende tilnærming og har fokus på kvalitet, vil være hensiktsmessige også i dette perspektivet. Vi trenger å vektlegge både fellesskap, musisering og glede og kvalitet i alle ledd. For meg er denne metodikken et godt eksempel på at det ikke ligger noen motsetning i å jobbe målrettet med kvalitetsheving og samtidig ha det «moro» sammen. Dessuten er den som tidligere nevnt anvendelig på alle nivå, og med henblikk på differensieringsmulighetene vil den være relevant også for musikklærere¹⁰².

Jeg har opplevd skepsis fra kordirigenter som har «hørt om» TIC-metodikken og har en formening om at dirigenten skal gjøres overflødig, all den tid det er et mål at sangerne skal ta ansvar for den musikalske prosessen. Dette prosjektet har tvert imot bidratt til å styrke min

¹⁰² Ved Codarts, Rotterdam, Nederland er det opprettet kurs innen vocal leadership spesielt rettet mot skolelærere (nettlénke 29).

visshet om at korlederens rolle *er* avgjørende. En må ha både musikalske intensjoner, musikalsk, pedagogisk og estetisk kompetanse, motivasjon og ferdigheter til å jobbe målrettet, - og man blir *aldri* utlært! For min egen del har det alltid ligget en drivkraft i å unngå stagnere som musiker, korleder og pedagog. Jo mer innholdsrik musikalsk og pedagogisk verktøykasse, desto flere muligheter har man som korleder til å styrke musikalsk formidling, kvalitet og motivasjon, og dermed også sangglede og fellesskap. Helhetsperspektivet gjelder også i denne sammenhengen. Dette prosjektet har dessuten stor overføringsverdi i forhold til arbeid innen *alle* sjangre, og det er heller ikke snakk om *istedenfor*, men *i tillegg til* eller *sammen med*, annen og mer tradisjonell tilnærming til korarbeid. Det gjelder å ha en slags «'kjeller' – en bønn som en kan bygge huset sitt på» (T.2) og å opparbeide seg en «bank» – som T.1 sa om stiltrekk – slik at man kan variere verktøyene etter slik man opplever det mest hensiktsmessig

Det er fristende å sitere Anne Balsnes (2014) i denne sammenhengen: «Kanskje korsang handler om å skape en enhet som ikke homogeniserer bort forskjeller og ulikhet - en samklang som tvert om rommer mangfold og ulikheter?» (Balsnes, 2014, s. 138).

Som tidligere nevnt ser jeg ikke prosjektet som avsluttet. Jeg vil fortsette å jobbe med både folkemusikk og andre sjangre på denne måten, flette det sammen med arrangerte korsatser og med andre musikkjangre. I løpet av øvelsene har det dessuten oppstått mye fin *musikk i øyeblikket*. Selv om det meste vil forbli akkurat det, vil noen av improvisasjonene også danne grunnlag for nye nedskrevne korsatser. Slik vil musikken også utvikles videre. For som T.2 sa: «Jeg har jo ikke laga noen ting som er ferdig. Det er bare en deadline som gjør at jeg må levere fra meg ting.»

- For *ferdig* blir en jo aldri – heldigvis.

Litteraturoversikt

- Aksdal, B. (1998). *Trollstilt: lærebok i tradisjonsmusikk*. Gyldendal undervisning. Oslo
- Askjem, T., Bonnevie, T., Borchgrevink, H., Garnås, A.B., & Huvestad, S. (Red.). (1984). *54 viser og stev fra Øst-Telemark*. Grøndahl & Søn forlag A.S.
- Alterhaug, B. (2004). Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication. *Studia Musicologica Norvegica*, 30, 97-118. https://www.aec-music.eu/userfiles/File/SMN-04-5-Alterhaug1_%281%29.pdf
- Bale, K. (2009). *Estetikk: En innføring*. (3.utg.) Pax forlag
- Balsnes, A. H. (2014). *Å synge i kor: Ideal for menneskelig fellesskap?* (1.utg.) Kristiansand: Portal forlag.
- Berge, O. K. (2008). *Mellom myte og marknad: Diskursar og grenseforhandlingar i folkemusikk som samtidskulturell praksis* [Masteroppgave]. Institutt for kultur- og humanistiske fag. Høgskolen i Telemark.
- Bjørkvold, J. R. (1989). *Det musiske menneske. Barnet og sangen, lek og læring gjennom livets faser*. (2.utg.) Freidig forlag.
- Blom, J.P. (1993). Hva er folkemusikk? I B. Aksdal og S. Nyhus. (Red.), *Fanitullen: innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s.7-14). Universitetsforlaget.
- Buen, Garnås & Myhren. (1978). *Ei vise vil eg kveda*. Tiden Norsk Forlag
- Caplin, T. (2005). *Fra teknikk til musikk: En bok om korledelse*. Norsk Musikkforlag
- Csikszentmihályi, M. (2014). *Flow and the foundations of positive psychology: The collected works of Mihaly Csikszentmihalyi*. Springer Science + Business Media Dordrecht. DOI 10.1007/978-94-017-9088-8
- Dahl, T. B. S. (2002). *Korkunst: en bok for dirigenter om sang, forarbeid og kommunikasjon*. Cantando.
- Danielsen, A. (2002). Estetiske perspektiver på populærmusikk. I J. Gripsrud (Red.) *Populærmusikken i kulturpolitikken*. s.129-155. Oslo: Norsk Kulturråd.
- Dillan, Lisa. (2008). *Improvisasjon: Kunsten å øve på noe som ikke eksisterer* [Masteroppgave]. Norges Musikkhøgskole.
- Ekgren, J. P. (1983) *Aslak Brekke og visune hans*. Oslo. Norsk Folkeminnelags skrifter 126/ H.Aschehoug&Co, 17-19.
- Furholt, R. (2012). Tankar om autentisitet og kjeldebruk i den vokale folkemusikken. *Musikk og Tradisjon*, 26, 10-34.
- Græsholm, N. og Andersen, S. R. (1993). *Slå ørerne ud! Idéhæfte*. Edition Egtved.
- Iyer, V. (2002). Embodied mind, situated cognition, and expressive microfilming in African-American music, *Music Perception: An interdisciplinary journal*, vol. 19, No. 3

- Jansson, D. (2008). *Musikalsk lederskap: Dirigentrollen mellom magi og metode* [Masteroppgave]. Institutt for musikkvitenskap. Universitetet i Oslo.
- Jansson, D. & Balsnes, A. H. (2021). Dilemmaer i skandinavisk korlederutdanning. I E. Angelo, J. Knigge, M. Sæther & W. Waagen (Red.), *Higher Education as Context for Music Pedagogy Research* (s. 215–244). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.119.ch9>
Lisens: CC BY-NC-ND 4.0.
- Jensenius, A. R. (2009). *Musikk og bevegelse*. Unipub.
- Knudsen, R. (2012). "Lære på øret": Om muntlig tradering i folkemusikk og andre sjangre. *Musikk og tradisjon*, 27, 32-46
- Knutsen, M. T. (2017). - *Men det dreier seg jo om det samme...! : En studie av korlederrollen i forskjellige typer korprosjekt* [Masterproject vocal leadership]. The Royal Academy of Music Aalborg.
- Knutsen, M. T. (2019). *Hjemmeeksamen MA 1*. [Eget studiearbeid] Master i tradisjonskunst. Universitetet i Sørøst Norge. Campus Rauland.
- Knutsen, M. T. (2020). *Prosjektskisse*. [Eget studiearbeid] Master i tradisjonskunst. Universitetet i Sørøst Norge. Campus Rauland.
- Kulset, N. B. (2018). *Din musikalske kapital*. Oslo. Universitetsforlaget.
- Kvifte, T. (1985). Hva forteller notene? Om noteoppskrifter av folkemusikk. I B. Alver (red). *Arne Bjørndals Hundreårsminne*. 92-102. Bergen. Forlaget Folkekultur.
- Kvifte, T. (2005). "Fleksibelt metrum": Noen refleksjoner med utgangspunkt i norsk vokal folkemusikk. I A. N. Ressem, E. H. Edvardsen, H.-H. Thedens & R. Kvideland (Red.), *Balladar og blue Hawaii: Folkloristiske og musikkvitenskaplege studiar tileigna Velle Espeland i høve 60-årsdagen 6. juli 2005*. 201-208. Oslo: Novus.
- Kvifte, T. (2012). "Svevende intervaller" og svevende begrep. *Musikk og tradisjon*, 26, 93-112
- Kvifte, T. (2013). Improvisasjon i folkemusikk - tradisjon, nyskaping eller påvirkning? *Musikk og tradisjon*, 27, 47-60
- Lien, H. (2001). *Kveding eller song? - eit studium av stilistiske trekk i norsk vokal folkemusikk* [Masteroppgave]. Griegakademiet, institutt for musikk. UiB.
- Lønnestad, K. (2012). *Telemarksviser. Folkesong i Telemark*. Folkemusikkarkivet i Telemark.
- Nonseid, R.O.(2020). *Improvisasjon i kor: En diskursteoretisk studie om improvisasjon som praksis i kor*. [Masteroppgave]. Musikkpedagogikk. Høgskulen på Vestlandet/M120/MU513
- Nygård, T.L. (2018). *Talenær song?: Om samanlikning av song med tale i forskning på vokal folkemusikk i Skandinavia* [Masteroppgave]. Tradisjonskunst. Universitetet i Sørøst Norge. Rauland.
- Nyhus, S. (1993). Notasjon av folkemusikk. I B. Aksdal og S. Nyhus. (red.) *Fanitullen: innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s.377-383). Universitetsforlaget.

- Ofsdal, S. (2006). *Tonaliteten i folkemusikken*. Norsk folkemusikklags skrifter, 20, 2006, 113-132
- Omholt, P.Å. (2015). Mælefjølsvisa – toner i bevegelse. Om intonasjon i vokal folkemusikk. *Musikk og tradisjon*, 29, 29-58
- Randers-Pehrson, S. (2010). *Kvedarkor* [Masteroppgave]. Musikkvitenskap. Høgskolen i Nesna.
- Rosenberg, S. (2009). Variation - ett sätt att tänka? Variation - a way of thinking? *Tradisjonell sang som levende prosess: Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentakelse og variasjon*. (2009). L. Halskov Hansen, A.N. Ressem, & I.E. Åkesson, Eds.) Oslo: Novus.
- Rosenberg, S. (2014). *Kurbits-ReBoot. Svensk folksång i ny scenisk gestaltning*. [Doktorgradsavhandling] Sibelius-Akademins folkmusikpublikationer 22, Publikation från Kungl. Musikhögskolan i Stockholm.
- Sadolin, C.(2012). *Complete Vocal Technique*. CVI Publications.
- Schechner, R. (2002). *Performance studies. An introduction*. Third edition 2013. Brady, S. (Media ed.) New York, Routledge
- Schön, D. (1991). *The reflective practitioner. How professionals think in action*. Ashgate Publishing Ltd.
- Sevåg, R. (1993). Toneartspørsmålet i norsk folkemusikk. I B. Aksdal og S. Nyhus. (red.) *Fanitullen: innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s.342-376). Universitetsforlaget.
- Silverman, D. (2013). *Doing qualitative research: A practical handbook*. Fourth edition. SAGE
- Skjønhaug, H. M. O. (2009). *Mysteriet korklang: En fenomenologisk studie av tre elitedirigenters klangpraksis* [Mastergradsavhandling]. Master i kultur- og språkfagenes didaktikk. Høgskolen i Hedmark, avd. LUNA, brage.inn.no
- Steinsholt, K. & Sommerro, H.(red.) (2006). *Improvisasjon. Kunsten å sette seg selv på spill*. Oslo: N.W DAMM & SØN AS.
- Stubseid, G. (1993). Vokalmusikken. I B. Aksdal og S. Nyhus. (red.) *Fanitullen: innføring i norsk og samisk folkemusikk* (s.200-233). Universitetsforlaget.
- Sæta, O. (2004). *Vokal folkemusikk*. Institutt for musikkvitenskap UiO. MUS1301 V 2010
- Thagaard, T. (2013). *Systematikk og innlevelse: en innføring i kvalitativ metode*. (4.utg.) Fagbokforlaget. ISBN:9788245014938
- Vygotskij, L. S. (1995). *Fantasi och kreativitet i barndomen*. Daidalos.
- Åkesson, I. (2007). *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida, svensk folkmusik*. [Akademisk avhandling] Svenskt visarkivs handlingar.

Nettlenker

- 1 <https://snl.no>
- 2 <https://www.oslokammerkor.net/om-oslo-kammerkor/>
- 3 <http://www.vokalnord.no>
- 4 <https://www.bygdelagskoret.org>
- 5 <http://www.multipaucis.no>
- 6 <https://pust.org>
- 7 <https://setesdalfhs.no/folkemusikk/>
- 8 <https://www.folkelarm.no/eplemoeya-songlag-n.4780418-283933.html>
- 9 <https://musikkultur.no/musikkfolk/med-nysgjerrighet-som-drivkraft--grete-pedersen-i-portrettet-6.337.675961.31dcbcd154>
- 10 <https://completevocal.institute>
- 11 <https://musikkons.dk/en/programmes/jazz-pop/innovative-choir-leading/rama-vocal-center/>
- 12 <https://musikkons.dk/en/programmes/further-educations/diploma-prof-master/professional-master-in-innovative-choir-leading/>
- 13 a) <https://musikkons.dk/en/programmes/jazz-pop/innovative-choir-leading/rama-vocal-center/the-intelligent-choir-tic/>
b) <https://theintelligentchoir.com>
- 14 <https://www.jazzdanmark.dk/bobby-mcferrin-er-jysk-professor>
- 15 <http://bobbymcferrin.com/bobby-projects/bobby-voicestra/>
- 16 a) <https://rogetreece.com/circlesongs-the-method>
b) <https://rhiannonmusic.com/vocal-river>
- 17 <https://livelooing.org>
- 18 <https://www.soundpainting.com>
- 19 <https://www.theintelligentchoir.com/vocal-painting-app/>

- 20 <http://www.musikkteori.net/2010/04/12/diatoniske-skalaer-utgangspunktet-for-alt/>
- 23 https://snl.no/Frode_Fjellheim
- 24 <https://vuelie.no/?p=2195>
- 25 <https://completevocal.institute/twang/>
- 26 <https://www.youtube.com/watch?v=ne6tB2KiZuk>
- 28 <https://naob.no/ordbok/timing>
- 29 <https://www.vocalleadership.nl/vocal-leadership-in-school/>

Innspillinger:

- 1a Oslo Kammerkor. (1995). *Dåm* [Album]. Kirkelig Kulturverksted.
<https://open.spotify.com/album/1Np4KyOBCTUTGETKCg1PIR?si=Omp-WOn2Rd-b2Yx9CzK7vw>
- 1b Oslo Kammerkor. (1999). *Bergtatt* [Album]. Kirkelig Kulturverksted.
<https://open.spotify.com/album/1GHg253AVRmUUQN8iOo2yB?si=c8nqTiP2TWearNxA3jFJy8g>
- 2 Pust. (2009). *Huggu over vatn* [Album]. Grappa
https://open.spotify.com/album/1G6B8m8sfqVNT5dJmDjExV?si=1iiqH4t5RsCaem0b_YFrNA
- 3 Eplemøya Songlag (2010). Drikkevise. På *Eplemøya Songlag*. Nored
<https://open.spotify.com/track/30EvSsrnb2BdBSYBOml7PU?si=d7aa74085dd3429a>
- 4 Bobby McFerrin. (1997). Circlesongs [Album]. Sony Classical
https://open.spotify.com/album/7HGK4cHt9g3XPyQO38sSQn?si=2n2fl_EMQ6iX7xELK0Aaow
- 5 Hauk Buen. (2011). Fossegrimen (Labbe-Guri), gangar. På *Spel til dans IV: Hauk og Knut Buen - hardingfele, Telespringar og telegangar*. Buen Kulturverkstad.
<https://open.spotify.com/track/2ATO6DgCTq2ZM6Ontk8uSp?si=9262cedc961340e0>
- 6 Odd Mehus, Per Verthus, Andreas Lunde. (1995). O verden Hav da Gode Nat. På *Folkemusikk fra Rogaland og Hordaland*. Grappa
<https://open.spotify.com/track/65VlexF3o9KKvj9kpm0po?si=J9YRSoVQSaGA1WnHJUsQIA>
6. Cantus. (2017). Vuelie. På *Northern Lights*. Decca
<https://open.spotify.com/track/4EUXx84rwXba2GSRCGnFAJ?si=6945e064ac88435a>

7. Hanne Kjersti Yndestad. (1995). En ensom jeger. På *Folkemusikk fra Telemark*. Grappa
<https://open.spotify.com/track/1f0Mth4YtgFJku8Ile9Pbq?si=5bc75cbf25124a05>
8. Talleiv Røysland. (1995). Så sulla ho mor. På *Folkemusikk frå Telemark*. Grappa
<https://open.spotify.com/track/6hxTUcluaRh2MKHtAywPea?si=ebf06e76e4f64bc9>
9. Tiriltunga. (1992). Bestefars gangar. På *Det æ tungvindt fri*. Heilo
<https://open.spotify.com/track/5lkrUiinPrckML8jtzrAkf?si=OU1tYrLITgajwwUFFK9yjjg>
10. Oslo Kammerkor. (1999) Te Jondal'n og fri. På *Bergtatt*. Kirkelig Kulturverksted
<https://open.spotify.com/track/7dOct4wJczpVN4nodLFWxQ?si=fx8eFxxASrqqcDT1MspGyw>
11. Ida Brodal, Per Erik Høsøien, Barnekoret Levende Lys. (2005). Ro ro til fiskeskjær. *Alle våre barnesanger 2*. Grammofon.
<https://open.spotify.com/track/0pt2Js8QTQfJ71eBRbCrhS?si=c91d3256d6ec4a50>
12. Jan Magne Førde. (1996). Bruremarsj. På *Enough of that jazz*. Norsk Plateproduksjon
<https://open.spotify.com/track/6pE9y45IuWZh9cS6j5wqIs?si=8986b3cf0faf4f2c>

VEDLEGG

- | | |
|------------|--|
| 1.1 - 1.8 | Lydklipp |
| 2.1 - 2.11 | Videoklipp |
| 3 | Notater; loggbok |
| 4.1 | VOPA og Solfa - håndtegn |
| 4.2 | Note: polyrytmiske øvelser Bestemors gangar/Fjellmannjenta |
| 4.3 | Note «Fjellmannjenta» (trad.) (arr: MTK) |
| 4.4 | Note «Bruremarsj» (J. M. Førde) (arr: MTK) |
| 5.1.1 | Intervjuguide T.1 |
| 5.1.2 | Intervjuguide T.2 |
| 5.2 | Spørreskjema S.1 - S.9 |
| 6.1 | Samtykkeskjema T.1 og T.2 |
| 6.2 | Samtykkeskjema korsangere |
| 6.3 | Samtykkeskjema vokalgruppe |
| 7 | Godkjenning fra NSD - siste endring |