

improvisasjon i tradisjon

Øystein Sandbukt

Mastergradoppgåve i tradisjonskunst

Institutt for folkekultur

Høgskolen i Telemark

Forord	4
1. INNLEIING	5
2. IMPROVISASJON	8
Ekskurs:	14
Improvisasjon og jazz.....	15
Jazzimprovisasjon:	17
Ekskurs:	22
Improvisasjon og folkemusikk	24
Folkemusikkimprovisasjon:	26
Konklusjon	29
3. PROSESSEN.....	32
Utval	32
Innstudering/imitasjon.....	33
Analyse.....	33
Notasjon	34
Harmonisering	35
Arrangering	35
Improvisering	36
Strategi	36
Utføring – innspeling	37
4. INNHALDET PÅ CD-EN:	38
Grøli-slåtten.....	38
Hoven-valsens.....	39
Gammel reinlender frå Sunndal	40
Nordmørshalling.....	40
Ola Haugen.....	41
Den sørgmodigste.....	41
Halling frå Gjemnes	42
Neådalingen.....	42
Mars etter Godtfred	43
Musgjerdsvalsens.....	43
Gammel-Halsin	44
5. KONKLUSJON OG OPPSUMERING:	45
Kvifor improvisasjon?.....	45

6. LITTERATURLISTE:	47
Lydopptak:	48
7. TILLEGG:	49
Innholdsliste for CD/transkripsjonar	49

Forord

Improvisasjon i tradisjon er eit forsøk på å sette ord på dei prosessar som er i gang hos improviserande musikarar, og følgje desse frå *ide* til *produkt*. Produktet vil i dette tilfellet dreie seg om ein CD og ein konsert, som er tufta på dei konklusjonar som er trekte, og det tradisjonsmateriale som er behandla i dette prosjektet .

Ideen til prosjektet var å kombinera *folkemusikk* med *improvisasjon*, og vidare utføre dette på *gitar* – som er mitt instrument

Resultatet kan du høyra på vedlagte CD, eller oppleva på konserten om du er i nærleiken.

Øystein Sandbukt

Sunndalsøra, 22 mai 2005

Takk til:

- Vidar Lande
- Leiv Solberg
- Møremusikarane, for permisjon
- Klas Munkvold
- Guro og Marcus

1. INNLEIING

Intensjonen med dette prosjektet er å finne ein metode for å kunne anvende (enkelte typar) *folkemusikk* som utgangspunkt for *improvisasjon* – og samtidig bevara den funksjon og det særpreg dette materialet har: Handverk, tradisjon og improvisasjon med andre ord.

Sidan improvisasjon er eit fenomen som tilsynelatande ikkje er særleg utbreidd i folkemusikkmiljøet her til lands, vil eg ta utgangspunkt i tilgjengelege teoriar og metodar om korleis improvisasjon blir brukt innafor *jazz*; ikkje for å læra å spela som ein jazzmusikar, men for å finne ut korleis desse musikarane forvaltar *sitt* tradisjonsmateriale, og korleis dei utnyttar dei moglegheiter som finns i dette. Dette vil så danna bakgrunnen for forsøket å sette opp ein improvisasjonsmodell for folkemusikk.

I det norske folkemusikkmiljøet er det tradisjonelt knytt større status til solistiske framføringar av musikkstykke så vel som tradisjonliner knytt til enkeltpersonar enn det er til samspel – noko som står i sterk kontrast til jazz, der samspel og den kollektive påverkinga av så vel framføring som tradisjonsutvikling er heilt sentral. Dette må ein ta omsyn til når ein skal overføre element av improvisasjon i jazz over til folkemusikk.

Eg er av den oppfatning at norske folkemusikkutøvarar har gode føresetnader for å kunne drive med improvisasjon: dei aller fleste har godt utvikla gehør og rytmekjensle – i den forstand at dei raskt kan reprodusere eit musikkstykke utan bruk av noter. Dette er nok eit resultat av den *munnelege overleveringa* – at musikken blir overført frå lærermeister til elev eller frå spelemann til spelemann – som er ein del av kulturen. Dette fører vidare til at dei har all informasjon om den musikken som dei spelar *inni hovudet* – og ikkje på eit notepapir eller i ein PC. Eit anna poeng er at dei er vane med å spela til dans, der dei lyt halde musikken og rytmen i gang sjølv om dei skulle gløyme eller 'kome av' melodien – noko som kastar dei ut i ein ufrivillig improvisasjonssituasjon.

Men det hjelper ikkje om ein har dei beste føresetnader om ein ikkje ser dei moglegheitene som finns – for det er viktig at utøveren er nysgjerrig, har vilje og mot til å bruke sin eigen musikalitet og kreativitet, ønskjer å gå nye vegar og gjere ting på utradisjonelle måtar, og tåle nokre feilskjær på vegen. Men den aller viktigaste eigenskapen er at ein er villig til å arbeide målretta over tid.

Dette prosjektet tek ikkje mål av seg å forklara alle nyansar av omgrepet improvisasjon, da dette omfattar eit utal forskjellige tolkingar innafor mange ulike område – både innan forskjellige musikkgenrar, så vel som i andre kulturuttrykk. Prosjektet vil først og fremst rette

seg til dei sidene ved improvisasjon som kan forklarast med intellektet og fornuft: det som kan målast og forklarast.

Eit av måla med prosjektet er å vise korleis improvisasjon blir brukt som *musikalsk aktivitet* innanfor jazz, og prøve å forklara følgjande:

- korleis det blir lagt til rette for og *skapt rom* for improvisasjon
- kva utøvarane *held seg* til når dei improviserer+
- kva faktorar som *påverkar* utøvarar som improviserer
- korleis utøvarane *førebuar* seg til improvisasjon

Grunnen til at eg har valt jazz som utgangspunkt for improvisasjonsteori, er ganske enkelt fordi det er her improvisasjonsaktiviteten har blitt mest synleg og akseptert som ein del av det musikalske inventaret i løpet av det siste hundreåret, både av utøvarar og tilhøyrarar. Det er og i samband finns og mykje tilgjengeleg litteratur om emnet,

Eit anna poeng med å bruka jazz, er at den eldre musikken aldri blir uaktuell, dei gamle melodiane dukkar stadig opp i repertoaret til nye band.

Tradisjonsområdet som utgjer utgangspunktet for prosjektet, er folkemusikk – nærare bestemt danseslåttar for fele (og hardingfele) frå Nordmøre.

Dette materialet står i dag, i mine øyre, dessverre fram som statisk og lite levande, og dette heng nok saman med at det ikkje er mange utøvarar att som spelar dette repertoaret. Det finns i alle fall ikkje noko grunnlag for å påstå at improvisasjon er ein del av den musikalske aktiviteten i denne tradisjonen slik den står fram no i dag, noko som er hovudårsaken til at eg har valt nettopp denne musikken som utgangspunkt for dei improvisasjonsidear eg håpar å kome fram til.

Ei av utfordringane blir å laga **rom for improvisasjon** innan folkemusikk, helst på ein slik måte at improvisasjonsaktiviteten ikkje forstyrrar oppfatninga av at det er folkemusikk som vert spela.. Her er det mykje å læra frå jazzmusikken, der det ofte er fleire improviserte enn faste delar – utan at nokon er i tvil om at det er jazz som blir framført. Ein seier at ein då improviserer *i stilen*.

Deretter må sjølv improviseringa førebuast, og dei elementa ein ynskjer å inkludera må øvast på. Utfordringa her blir først å finna dei elementa og metodane som gjer ein i stand til –

som jazzmusikarane – å improvisera *i stilen*. (Sidan kan ein freista å utvikla og forandra dette, skape ein ny stil eller finne på noko anna nytt.)

Målet for meg, som folkemusikkutøvar, blir da å forvalta inventaret i *min* tradisjon innanfor mine rammer, på same måte som ein jazzmusikar forvaltar *sitt* tradisjonsmateriale innanfor sine rammer. Og med dei moglegheiter for utvikling som ligg i dette.

Problemstilling:

Korleis kan ein utøvar innan folkemusikk nærme seg fenomenet improvisasjon;

- ved å nytte dei eigenskapar og ferdigheitar utøvaren allereie har, saman med dei elementa som finns i folkemusikken
- utan å måtte gje slepp på det særpreg som finns i musikken?

For å løysa dette vil eg først finne ut kva musikalske rammer og andre ytre faktorar ein jazzmusikar held seg til, eller som påverkar han, når han improviserer.

Så vil eg prøve å påvise dei same rammene innan folkemusikk, og prøva å kopiera *metoden* eller *ideen* ein improviserer etter i jazz, over til folkemusikk.

2. IMPROVISASJON

Kva er egentleg improvisasjon? Vi møter stadig dette omgrepet i forskjellige samanhengar, som musikk, teater, musikkterapi – eller meir generelt som naudløysing når ting ikkje går som ein har planlagt. Improvisasjon er jo på sett og vis eit omgrep som gjer at ein sjølv kan bestemma innhaldet i ei handling, og ein er teoretisk sett fri til å gjere kva ein vil.

For å ha eit allmennteoretisk utgangspunkt, før vi flytter oss inn mot den musikalske aktiviteten, tar eg med ein allmenn definisjon frå STORE NORSKE LEKSIKON: (<http://www.storenorskeleksikon.no/>)

improvisasjon

(av lat. 'uforutsett') spontan framføring, uten hjelp av manuskript eller memorering; særlig om tale, dikt, sang, musikk el. l.

(mus.) Mange kjente musikere har vært mestere i improvisasjonskunsten, bl.a. Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Franz Liszt, Ole Bull.

Virtuosene på 1800-tallet improviserte ofte over temaer som de fikk oppgitt av publikum. Innenfor kunstmusikken mistet improvisasjon sin betydning i løpet av 1800-tallet, men dyrkes fortsatt blant organister.

Improvisasjon er et av de viktigste kjennetegn ved jazzmusikken, og alle fremtredende jazzmusikere behersker denne kunsten, uansett hvilken stilretning de tilhører.

Det mest interessante ved denne definisjonen, er at den omtalar improvisasjon som *spontan*: At ei framføring er spontan kan mellom anna tolkast på følgjande måtar:¹

- at den er frivillig og av eigen drift
- at den kjem av seg sjølv, plutselig og uoverlagt

Når ein skal utføre ei handling frivillig og av eigen drift, heng dette saman med at ein er klar over fleire forhold: kva handling som skal utførast, kva eins eiga rolle er i denne handlinga og kva handlinga vil føra til. Denne medvitet kan delast i to hovuddelar:

- Perspektiv, evne til å sjå moglege konsekvensar av handlinga, både for eigen del og for andre berørte partar
- Sjølvvinnst, til å vurdere om egne evner og eigenskapar strekk til for å få handlinga utført etter målsetnaden

¹ <http://ordnett.no/ordbok.html>

Dette føreset at ein har tid til å gjere ei førehandsanalyse av den aktuelle situasjonen, og vurderer om den føreståande handlinga:

- er mogleg å gjennomføra ut frå dei målsettingar ein har med handlinga
- eins eigne ressursar strekk til for, eller kan bidra til, å gjennomføre handlinga

Om ein sjølv meiner at ein har dei evner og eigenskapar som skal til, og at den sannsynlege konsekvensen er samanfattande med målet, då kan vi velje å utføre handlinga – frivillig, og av eigen drift. Ein kan kanskje kalla det reflektert spontanitet? Her er det intellektet og fornuft som styrer handlinga.

Eit eksempel: Du blir bedt om å halda ein tale ved ein større middag, 'spontan og utan forvarsel'. Dersom du er van med å halde talar i tilsvarende forsamlingar, vil du kanskje svare ja; fordi du, med di erfaring, har er meining om kva som skal seiast og korleis du skal formulera deg. Om du ikkje er van med å tale i større forsamlingar, takkar du kanskje nei.

På den andre sida, når ei spontan framføring skjer plutselig og uoverlagt, har ein ikkje tid eller moglegheit til å vurderer eigne ressursar og moglege konsekvensar. Det oppstår då ei form for uvilkårleg, eller provosert, spontanitet – eller *refleks*. Her er det kjenslene, eller emosjonane, og sansane som styrer handlinga.

Desse to tolkingane av omgrepet *spontan* kan som eit utgangspunkt få definera to tolkingar av innhaldet i omgrepet *improvisasjon*:

- reflektert, intellektuell improvisasjon og
- uvilkårleg, emosjonell improvisasjon:

Når ein går inn i ein situasjon der improviseringa er reflektert, er ein medviten om kva ein gjer og kva rammer ein har å halde deg til. Oftast vel ein sjølv situasjonen der denne typen improvisasjon førekjem. Når ein improviserer uvilkårleg og emosjonelt, er ein overlete til andre faktorar – i første hand *instinkt* og *intuisjon*; men og yter faktorar som påverknader *sansane*, impulsar, inntrykk, lydar eller rørsle.

Sist i Store Norske Leksikons definisjon blir improvisasjon beskrive som eit av dei viktigaste kjenneteikn ved jazzmusikk, og at alle framtrédande jazzmusikarar beherskar denne kunsten – same kva stilretning dei tilhøyrer. Det stemmer nok at alle framtrédande jazzmusikarar beherskar improvisasjon – men at improvisasjon er eit av dei viktigaste *kjenneteikna* ved jazz vil eg stille eit stort spørsmålsteikn ved. Heile poenget med improvisasjon er vel at den skal forandre seg frå gong til gong, ikkje er statisk og fastsett på førehand, (sjå side 11) derfor ser

eg ikkje at improvisasjon i seg sjølv kan vere eit kjenneteikn for noko eller nokon. Men at improvisasjon er eit viktig element i jazzmusikk er nok ikkje til å kome forbi.

Før vi ser nærare på improvisasjon som musikalsk aktivitet, er det naturleg å ta med ein generell definisjon på omgrepet *musikk*, og avgrensa dei grunnelementa musikk består i:

musikk

(lat. musica, av gr. musiké, 'musisk', underforstått kunst) tonekunst; i antikken en samlebetegnelse på de kunster (eller kyndigheter) som kommer i stand under Musenes medvirkning, til forskjell fra slike (f.eks. de bildende kunster) som man mente ikke forutsatte guddommelig inspirasjon.

Musikk i betydningen tonekunst sies gjerne å bestå av hovedelementene **rytme**, **melodi** og **harmoni**. Rytmen kan karakteriseres som **musikkens** grunnelement, for øvrig også det felles grunnlag for grekernes tre musiske hovedkunster (poesi, dans og musikk) . Av tone og rytme oppstår melodien, det vil si toners sammenføyning til levende og meningsfylte helheter av forløpskarakter. Med harmoni i vår betydning av ordet åpnes det så for **musikkens** samklangsmessige dimensjon.
(<http://www.storenorskeleksikon.no/>)

Finn Benestads prøvar i boka 'Musikklære' å sette ord på kva musikk er. Eller?

”Nei, musikk lar seg nok ikke fange i ord og begreper. Men når vi skal forsøke å beskrive den, har vi ikke annet enn nettopp ord og begreper å hjelpe oss med. Heldigvis kommer vi et stykke på vei med dem, særlig når det gjelder musikkens elementer, hvorledes den er bygd opp og lignende.

Spørsmål om hva musikk er, skjuler egentlig en rekke forskjellige spørsmål: hva kan regnes som musikk? Hvilken funksjon har musikk i menneskenes liv? Hvordan virker musikk på oss? Eller kjernes spørsmålet: Hva er musikkens innerste vesen?

Foreløpig skal vi antyde et nesten banalt svar: **Musikk er det som menneskene til en hver tid opplever som musikk.** Forståelsen og opplevelsen av musikk er avhengig av mange faktorer: tid og sted, kulturkrets,

sosial sammenheng, opplæring, ja, i virkeligheten av alt det som er med på å forme et menneskes livsinnstilling.”

Dette blir ikkje nødvendigvis riktig om vi set inn dei områda dette prosjektet tar for seg i denne definisjonen: *Folkemusikk er det som menneska til ei kvar tid opplever som folkemusikk*; eller: *Jazz er det som menneska til ei kvar tid opplever som jazz*. Begge desse genrane krev litt meir innsikt og kunnskap både frå utøvar og tilhøyrarane si side. Dette vil eg kome tilbake til i dei neste avsnitta. (*Improvisasjon og jazz*, s 17 ff., og *Improvisasjon og folkemusikk*, s 27 ff.)

Benestad utgreier vidare:

”...Men siden musikk opererer med toner i et tidsforløp, kunne vi kanskje forsøke oss med en fyldigere arbeidsdefinisjon: **Musikk er en menneskelig uttrykksmåte som kommer fram gjennom en hørbar ordning i tid av toner (ev. også støy), der resultatet oppfattes som klingende strukturer som er forskjellige fra dagliglivets lydverden.**”

Her kunne ein godt ha bytt ut omgrepet *musikk* med *improvisasjon* i denne relativt vide definisjonen, og den hadde vore like meiningsfylt. For improvisasjon (i musikk) er også ein ’hørbar ordning i tid av toner, der resultatet oppfattes som klingende strukturer som er forskjellige fra dagliglivets lydverden’.

Ut ifrå desse ’klingande strukturer’ har det etter kvart utvikla seg ei stor mengde forskjellig strukturerte ’hørbare ordningar’ – genrar og stilartar, som det vidare er vanleg å dele i to hovudgrupper:

- kunstmusikken, eller klassisk musikk, i all hovudsak komponert og arrangert, der utøvarane har lite innverknad på framføringa
- folkeleg musikk, som jazz, rock, pop eller folkemusikk, der utøvarane står friare til å forme musikken individuelt eller gruppevis.

Ein kan seia at all musikk, både klassisk og folkeleg, er improvisert opp til eit visst punkt: når nokon krev eigedomsrett på, eller tar patent på, visse kombinasjonar av tonar ordna i tid. Då blir musikken til komposisjonar, låtar, slåttar eller songar – alt etter kva sjanger dei høyrer inn under.

I innleiinga til *Derek Baileys* bok ”**IMPROVISATION: its natur and practice in music**” står følgjande formulering:

”Improvisasjon finn seg i skiljet mellom å vere den mest utbreidde av alle musikalske aktivitetar, men samtidig den som er minst respektert og forstått. Sjølv om improvisasjon i dag er tilstades i nesten alle område av musikken, er det eit nesten totalt fråvær av informasjon om den. Kanskje er dette uunngåeleg, ja kanskje rett ut formålsteneleg. Improvisasjon er alltid i forandring og tilpassing, aldri i ro eller statisk, for flyktig til analyse eller presise beskrivingar; særleg ikkje-akademiske. Og, i tillegg til det, alle forsøk på å beskriva improvisasjon må vere, i somme tilfelle, ei missoppfatning, fordi det er noko sentralt i ånda til frivillig improvisasjon som står i motsetning til måla til, og strid i mot ideen om, dokumentasjon.” (Sjå originaltekst, ekskurs side 14)

Bailey drøftar her den frivillige, emosjonelle dimensjonen av improvisasjon (sjå s.9), det som skjer *akkurat no* og som, i følgje forfattaren, ikkje kan forklarast og dokumenterast. Men sjølv om improvisasjon ikkje er noko som kan fullt ut forklarast, går det faktisk an å vere *førebudd* på det. *Even Ruud* seier det slik i boka ***Den påbegynte virkelighet – Studier i samtidskultur***:

”Improvisasjon omfatter et element av forberedt planløshet. Improvisasjon kan sågar være godt planlagt i den forstand at en rekke elementer er til stede på forhånd, uten at rekkefølgen og rekkevidden er fastlagt; temaer er gjennomtenkt uten at de må framstå med nødvendighet. Jazzmusikeren har tilegnet seg et arsenal av formler, skalaer, løp – eller regler for hvordan et slikt materiale kan fremstilles og gjenskapes. En bestemt jazzstil forutsetter materialkunnskap og stilfortrolighet, en vellykket improvisasjon er et spill for og imot de tendenser som er knyttet til de musikalske konvensjonene.” (Berkaak, Odd Are og Ruud, **Even: Den påbegynte virkelighet – Studier i samtidskultur**, Universitetsforlaget 1992, s. 136)

Tema, formlar, skalaer og løp representerer ulike former for organisering av tonar, dei er meir eller mindre faste mønstre som kan gjenkjennast og settast i system. Desse mønstra kan øvast

opp uavhengig av stil og tradisjon, og er, i mine auge, vesentlege element i *førebuinga* til improvisasjon.

'Materialkunnskap' og 'stilfortrolighet' representerer, slik eg ser det, den erfarte kunnskap, den som berre kan oppnåast gjennom deltaking over tid – ein kan kanskje kalla det *tradisjon*? I Bjørn Kruse si bok **"Den tenkende kunstner: komposisjon og dramaturgi som prosess og metode"** blir improvisasjon og musikk sett i samanheng med språklege formuleringar:

"Det å delta i en høyst normal, dagligdags samtale er et improvisatorisk samspill i høyeste potens. Deltagerne formulerer setninger underveis, oftest uten å vite hvordan setningene blir til slutt, og hvor impulser til nye motiver og temaer oppstår spontant, inspirert av noe en eller annen umiddelbart har sagt. Situasjonen tilsvarende – mer enn vi aner – den som improviserende musikere opplever i samspill, enten det dreier seg om jazz, folkemusikk, indisk musikk eller spansk flamenco: Det krever en innlevelse i nuet samtidig som det er helt nødvendig å ha et strategisk overblikk over umiddelbar fortid og fremtid." (Kruse, Bjørn: **Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode**, Universitetsforlaget A/S 1995, s. 40)

Dette illustrerer svært godt fenomenet improvisasjon i ein situasjon alle kan kjenne seg att i, der mange eigenskapar og føresetnader må vere på plass for å utføre handlinga på ein meiningsfylt måte:

- Evne til å lytte og forstå –gehør
- Evne til å reflektere og vurderer – erfaring
- Evne til å formulere seg presist – vokabular

Som vi ser er dette er eigenskapar som og kan overførast til musikk, noko som vil bli teke opp seinare.

Vidare snevrar forfattaren meir konkret inn mot musikk:

"Den vanlige oppfatning er at for å kunne improvisere må det finnes 'noe annet' å improvisere over – en eller annen form for "cantus firmus" ("fast sang"; en gitt melodi som grunnlag for en improvisasjon. Begrepet er hentet fra middelalderens gregorianske sang.), om det så er et tema, en stemning, eller en hvilken som helst annen ramme som er vedtatt på forhånd, enten av

utøveren selv eller av andre. Oppfatninga går altså ut på at improvisering forholder seg til noe annet – **det improviseres over noe**. (Kruse, s. 41)

Her trur eg noko av essensen til forståing av improvisasjon ligg – om vi ikkje heilt kan forklara *kva improvisasjon er*, kan vi heller sjå på kva dette 'noko anna' er, kva det *improviserast over*, kva rammer og avgrensingar som finns, og korleis improvisasjonsaktiviteten blir påverka av dette.

KONKLUSJON, IMPROVISASJON:

Improvisasjon kan kort fattast ned til å beskrive ein aktivitet der ein brukar det ein *kan* og det ein *veit* – og omsett dette i ei spontan handling. (Erfaring og kunnskap i praksis.) Det handlar, slik eg ser det, ikkje om å *skape* noko – snarare handlar det om å *hente fram* dei resursar ein til ei kvar tid vurderer som naudsynte eller passande i ei handling eller ein situasjon. Eit godt eksempel på dette er Bjørn Kruses likning til den 'daglegdagse samtale'. (Sjå side 13)

Om vi ikkje kan forklara kva improvisasjon *er*, kan vi forklara *kva vi gjer* når vi improviserer – og kva som *påverkar* oss. Som ein konsekvens av dette vil dei følgjande teoriar om jazzimprovisasjon og folkemusikkimprovisasjon vil da også i all hovudsak dreie seg om korleis ein *førebur seg til* improvisasjon, framfor å forklara fenomenet meir inngående.

Ekskurs:

Originaltekst til sitat brukt på side 12:

”Improvisation enjoys the curious distinction of being the most widely practiced of all musical activities and the least acknowledged and understood. While it is today present in almost every area of music, there is an almost total absence of information about it. Perhaps this is inevitable, even appropriate. Improvisation is always changing and adjusting, never fixed, too elusive for analysis and precise description; essentially non-academic. And, more than that, any attempt to describe improvisation must be, in some respects, a misrepresentation, for there is something central to the spirit of voluntary improvisation which is opposed to the aims and contradicts the idea of documentation.”

Bailey, Derek: **Improvisation; Its Nature and Practice in Music**, Da Capo Press, USA, s. 9

Improvisasjon og jazz

Om ein tar utgangspunkt i at '*musikk, i betydningen tonekunst, består av hovedelementene rytme, melodi og harmoni*'², kan ein forstå jazz som ein (eller fleire) særeigen måte å organisera desse tre elementa på, og som skil denne frå andre typar musikk. I tillegg må ein sjå på dei historiske, geografiske, kulturelle og sosiale forhold som har vore med på å skape og utvikle denne tradisjonen. For å få ei forståing av desse særtrekka, viser eg i første omgang til Cappelens Musikkleksikons beskriving av jazz:

Jazz er en samlebetegnelse for en av 1900-tallets mest vitale og dynamiske musikktradisjoner. Den har opprinnelig dyp rot i enkle, folkelige miljøer, først og fremst i USAs sørstater med byen New Orleans som viktig sentrum, men den er etter hvert blitt utviklet og spredt over hele verden. Den ble ikke notert ned, og den var hovedsaklig improvisert instrumentalmusikk. Til de mest innflytelsesrike stilskapere innen jazzen hører en rekke, først og fremst svarte, amerikanske musikere.

Det er gjort flere forsøk på å gi en musikalsk definisjon på jazz, men ingen av dem er blitt allment akseptert. En slik definisjon bør nemlig omfatte de grunnleggende egenskaper i alle de forskjellige spilleteknikker og stilarter som lanseres innenfor denne tradisjonen. Avgrensingen til andre musikktyper er ofte ikke så skarp: jazzen har i stor utstrekning assimilert og omformet trekk fra forskjellige slags folke-, populær-, og kunstmusikk, og i sin tur og på forskjellige måter påvirket andre musikktradisjoner og –typer på 1900-tallet. (Cappelens Musikkleksikon 1978, s. 583)

Trass i at det ikkje finns ein allment akseptert musikalsk definisjon på jazz, betyr ikkje dette at ingen har prøvd – her er Store Norske Leksikon sitt forsøk:

Jazz

[d æz, norsk utt. jas], (amer.-eng., opprinnelse ukjent; eldre slang-ord som bl.a. hadde seksuelle konnotasjoner), opprinnelig skrevet jass, fellesbetegnelse for den nye, improviserte musikken som oppstod i USA fra ca. 1915. Musikkformen har opp til i dag gjennomgått en rask og omfattende utvikling,

² Store Norske Leksikon

og omfatter en lang rekke stilarter. Et felles trekk er en levende rytmisk puls, sterke innslag av improvisasjon og stor frihet for utøveren når det gjelder instrumenttone og spillemåte.

Særtrekk

Helt fra begynnelsen ble **jazzen** kjennetegnet av en egen form for rytmikk, ofte kalt swing, som oppstår gjennom et spenningsforhold mellom en stabil grunnrytme og en rekke ulike rytmer bygd opp omkring denne. I de tidligste stilarter ble grunnrytmen kraftig markert, men gjennom utviklingen frem til i dag er rytmebildet blitt stadig friere. I helt moderne **jazz** blir den egentlige grunnrytmen ofte ikke markert i det hele tatt, slik at det rytmiske spenningsforholdet, «swingen», oppstår mellom en rekke rytmiske figurer rundt en tenkt grunnrytme.

Et viktig moment i **jazzen** er improvisasjonen, dvs. at musikken skapes i det øyeblikk den fremføres. Ut fra et musikalsk tema, en harmonisk bakgrunn, eller iblant på et helt fritt grunnlag, skaper musikerne hele tiden nye melodilinjer, nye harmoniske løsninger og nye rytmiske mønstre. Dette stadige kravet til improvisasjon, til rytmisk, harmonisk og melodisk nyskaping, har utvilsomt medvirket til **jazzens** raske og skiftende utvikling stilmessig. En lang rekke store solister innen denne musikkformen har utviklet fremragende evner på improvisasjonens område.

(<http://www.storenorskeleksikon.no/>)

Det er vanskeleg å gje noko fullgod forklaring på korleis jazzmusikk fortonar seg. Rytme blir trekt fram som eit viktig element; levande rytmisk puls, swing, spaning mellom grunnrytme og variasjonar; og det blir påpeika at improvisasjon er ein viktig del av jazzen - faktisk at det er eit *krav* til improvisasjon, og at dette utvilsamt har medverka til jazzens utvikling. Sjølve omgrepet *improvisasjon* har ikkje alltid vore vanleg å bruka; det er omgrep som *kor (chorus)* eller *solo* om solistiske improvisasjonar, eller *walking bass lines* om improviserte bassgangar.

Som ei tilføyning av meir generell karakter, basert på personleg observasjon, kan eg nemna at jazz er ei samspelform med ein, som regel klart definert *melodi* som blir følgd av *rytmisk* og/eller *harmonisk* akkompagnement med varierende besetningar; vanlegvis med trommer, kontrabass, piano, trompet, trombone, saksofonar og gitar i forskjellige samansetningar. Repertoaret omfattar alt frå blues og folkelege melodiar til populær- og

underholdningsmusikk som har blitt absorbert og vidareutvikla i miljøet, og slik blitt til det som kallast *standardlåtar*; eller det kan dreie seg om originale komposisjonar basert på bluesforma (12 eller 16 takter) eller andre formprinsipp. Her er eit eksempel:

”I 1920- og 30-årene ble det i stadig større utstrekning praktisert en ny slagertype i USA (*Tin Pan Alley*). Den besto vanligvis av 32 takter, fire 8-takters perioder med mønstre som A A B A eller A A1 (= to avsnitt på 16 takter hver), A A B C og andre. En enhet på henholdsvis 12 (blues) eller 32 takter (eller 36, 64 m.fl.) kalles *chorus*, eller, i norsk jazzterminologi, et *kor*. En fremførelse består som regel av flere repetisjoner av et gitt chorusskjema. Ett eller flere chorus improviseres – antallet bestemmes ofte av ytre faktorer, som for eksempel *dansens lengde* i offentlige danselokaler, gjengse spilletider på en gramofonplate (fra 78-platens 3 minutter pr. side til LP-platens betydelig lengre spillerom.) Over den kjedelignende formstruktur som blir resultatet av flere repeterte chorus (f.eks. 32 + 32 + 32 + 32 + 32 takter = 5 choruses) improviserer eller *korer* (norsk jazzterminologi) en eller flere solister. Melodiens tema spilles ofte i første og (eventuelt del av) siste chorus.” (Cappelens musikkleksikon 1978, s 596)

I tillegg til å vise den formmessige oppbygginga av ein låt, ser vi her tydeleg kvar det er *rom for improvisasjon* i denne typen framføringspraksis: etter ein presentasjon av det melodiske temaet kjem ein eller fleire rundar med improvisasjon, før ei til slutt spelar melodien. (Tema – improvisasjon – improvisasjon – improvisasjon – tema) Dette er ei enkel form for *arrangement*, der i alle fall rekkefølga på delane er bestemt. I tillegg lyt ein avtala kven som skal improvisera, korleis ein skal starta og stoppa og liknande.

Vidare skal vi sjå på kva sjølve improvisasjonsaktiviteten handlar om, kva opphav han har, og korleis den har utvikla seg:

Jazzimprovisasjon:

Jazzimprovisasjon kan finnast i to variantar: den første, såkalla *kollektiv improvisasjon*, spring ut frå den klassiske New Orleans-stilen, der ein kornett spelar melodien, klarinetten spelar figurasjonar over og under melodien og trombona spelar harmoniske støttetonar og enkle basslinjer. I den andre typen improvisasjon, *solistisk improvisasjon*, er det ein solist om gongen som improviserer, understøtta av ”kompet”(vanleg namn på

akkompagnementgruppe med trommer, bass og piano/gitar). Den eldste typen av solistisk improvisasjon bestod i mindre melodiske og rytmiske forandringar, tillegg og avvik frå den opphavlege melodien. Slik *utsmykkingsimprovisasjon* var sannsynlegvis dominerande fram til midten av 1920-talet. Då overtok *harmonisk improvisasjon*, der solisten går ut i frå dei harmoniske moglegheitene som finns i akkordane – noko som igjen førte til økt interesse for akkordrelasjonar og utforminga av den enkelte akkord.³

Det finns ikkje klare grenser mellom desse improvisasjonstypane; i ei framføring er nok alle typane representert: solisten vil ofte veksle mellom melodisk og harmonisk improvisasjon, og dei fleste ”jazzkomp” med respekt for seg sjølv improviserer sine stemmer/rytmefigurar i kollektiv improvisasjonstradisjon. I visse tilfelle vil også sjølve forma forandre seg, om noko skulle ta eit slik initiativ.

For å kome nærare inn på kva jazzmusikarar held seg til når dei improviserer, vil eg i første omgang sitera *Marc Sabatella* frå hans *A Jazz improvisation Primer*:

“Basisen i den tradisjonelle forma av improvisasjon er å spontant skape og spele melodiar som er bygd på den grunnleggande akkordprogresjonen i songen. På det mest grunnleggande nivået er tonane du vel i improviseringa di diktert av den skalatypen som er forbunde med dei enkelte akkordar. Dette kallas for ’å spele akkordvekslingar’. Meir avanserte former for improvisasjon gir utøvaren større melodisk og harmonisk fridom, enten ved å redusera talet akkordar som skiftar, eller ved å gjere akkordskiftingane meir ambisiøse i tonaliteten, til å eliminera desse strukturane heilt.” (Sjå originaltekst, ekskurs side 22)

Dette gir eit oversiktleg og greitt bilde av jazzimprovisasjon, som utgangspunkt for vidare arbeid: Samanhengen melodi – harmoni – akkordar – skala er essensiell i jazzimprovisasjon.

Meir konkret kva personlege eigenskapar som krevjast av den enkelte utøvar for å improvisera innanfor jazzgenren kjem *Jerry Coker* inn på i boka *Improvising jazz*⁴, der han trekkjer fram fem føresetnader som bør vere til stades hos ein jazzmusikar:

- Intuisjon, som er ansvarleg for variasjon, eller ’omfanget av originalitet’, i spelet

³ Cappelens Musikkleksikon, 1978-80

⁴ Coker, Jerry: *Improvising jazz*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J. 1964

- Intellekt, for å kartleggja dei tekniske hindringane i ei låt
- Emosjon, for å sette seg inn i stemninga til låten
- Gehør, for å overføre høyrde eller tenkte tonehøgder til notenamn eller fingersettingar
- Erfaring/vane, som raskt gjer fingrane i stand til å finna fram til visse etablerte tonemønster

Det finns, i følgje Coker, berre nokre få tilfelle der *alle* desse føresetnadene er til stades hos ein enkelt utøvar, dei aller fleste kan kanskje hanskas med to eller tri om gongen. Kva faktorar som er framtrudande hos den enkelte er svært forskjellig, ut frå dei eigenskapar den enkelte har og kva opplæring dei har hatt.

Improvisatoren er i tillegg, i følgje Coker, avhengig av å kjenne rammeverket der improvisasjonsaktiviteten skal skje, og han sett opp følgjande seks punkt:

- Låtens lengde
- Tematisk og harmonisk konstruksjon, generell form og lengda på enkeltdelar
- Tonalitet, og eventuelle modulasjonar
- Individuelle akkordar, og relasjonane mellom dei
- Skalatypar som passar den enkelte akkord, og enkelte seksjonar av låten
- Stemninga, eller den emosjonelle kvaliteten til låta

Dette er ikkje dei einaste omsyn ein må forholde seg til, snarare er det kompromiss av den basis av minimums materialkunnskap som Coker meiner er naudsynt for å utvikle improvisasjonsdugleiken si. (Sjå teksta i ekskurs s 22-23)

Dette representerer ei vanleg framstilling av jazzimprovisasjon som noko som hovudsakleg er knytt til teori rundt skala og akkordar, men jazz og jazzimprovisasjon handlar vel så mykje om *tradisjon*, og vidareføring og utvikling av denne – teori og omgrep har trass alt kome til undervegs:

”Jazz is not just, ”Well, man, this is what I feel like playing.” It’s a very structured thing that comes down from a *tradition* and requires a lot of thought and study.” – *Wynton Marsalis*⁵

I dei seinare åra har Jazzlina ved Musikkonservatoriet i Trondheim fått stor nasjonal og internasjonal merksemd, og studentar/musikarar derifrå har vorte rekna blant dei fremste og

⁵ Berliner, Paul: Thinking in jazz: the infinite art of Improvisation, s 63

mest nyskapande i Europa. Førsteameniensus ved studiet, Jon Pål Inderberg, fortel at det viktigaste elementet i utdanninga ved jazzlina er gehørtrening, og at ein av hovudfilosofiane for heile studiet er *imitasjon av tradisjon*.

Sentralt her er behandling av musikkstykke/låtar frå klårt definerte *epokar* i jazzhistoria, som då blir definert som avgrensa *tradisjonar*. Gjennom lytting må studentane lære alle melodiske stemmer og harmoniar, dei må vere i stand til å synge desse; dei må slå/trampe/synge rytme- og trommefigurar. Først når alt dette er på plass får studentane lov å spele musikken på instrumenta sine. Dei imiterer først alle elementa som finns i musikken med stemmen, før dei faktisk får spele musikken på instrumenta.

Inderberg fortel vidare at dei ikkje har noko bestemt metode eller filosofi når det gjeld improvisasjon – men at dei eigenskapane og referansane studentane får gjennom gehørtrening sannsynlegvis vil danne eit solid grunnlag for denne aktiviteten seinare.

“It all goes from imitation to assimilation to innovation. You can move from the imitation stage to the assimilation stage when you take little bits of things from different people and weld them into an identifiable style – creating your own style. Once you’ve created your own style and you have a good sense of the history of the music, then you think of where the music hasn’t gone and where it can go – and that’s innovation.” – Walter Bishop Jr.⁶

⁶ Berliner, Paul: Thinking in jazz: the infinite art of Improvisation, The University of Chicago Press 1994, s 120

Oppsummering, jazzimprovisasjon:

Det overordna målet for dei aller fleste jazzmusikarar er å finna sin eigen stil, sitt eige uttrykk. Innan jazz har ein etablert rom i låtane der den einskilde utøvaren har moglegheit til å uttrykka seg solistisk og vise kva ein kan - såkalla *solos*, eller soloar. Her kan utøvarane improvisera, setta saman melodiske motiv, som passar inn i det mønsteret eller dei mønstra som dannar rammene rundt ei låt. Som regel er det dei harmoniske rammene (akkordar, skalaer, modulasjonar), strukturen (lengde og form) og uttrykket (tempo og dynamikk) i ei låt som legg føringar på den som skal improvisere, men heile tradisjonen verkar og inn her. Tradisjonen vil i denne samanheng bestå i alle melodiar, harmoniar, fraser, motiv og tema som har blitt ein del av inventaret i dei forskjellige stilretningar i jazzhistoria. Tradisjonen er ein referanse for kva som tidlegare har blitt akseptert av miljøet (utøvarar og publikum), kva moglegheiter ein har innanfor gitte rammer, medan improvisasjon gir utøvarane rom for å prege musikken med eigne oppfatningar av kva som passar inn i heilskapen.

Jazzimprovisasjon kan enkelt forklart utviklast frå følgjande grunnelement

- først å *lære tradisjonen* gjennom kopiering eller imitasjon av enkelte aktuelle læremeistrar, tradisjonsberarar og stilskaparar
- utvikle teorikunnskap om det musikalske rammeverket, eller *materialkunnskap*
- utvikle eigen stil gjennom å sette saman element frå fleire 'læremeistrar' i tradisjonen, og kombinere dette med eigne idear – som å hente element frå andre stilartar og tradisjonar.

Jazzmusikarar er på sett og vis svært tradisjonelle og konservative, i den forstand at dei som oftast held seg innafor dei rammer som er definerte i den tradisjonen dei representerer. Sjølv om dei står fritt til å sette saman tonar og fraser på eige hand, er utvalet av desse ofte avgrensa og styrt av så vel tradisjonen som dei melodiske, harmoniske og rytmiske føresetnader som er gitt av den enkelte melodi. Dei aller fleste ynskjer nok å spele *stilriktig*, og dette legg naturleg nok føringar på spelet til den enkelte. Men det finns sjølv sagt musikarar som utfordrar både tradisjon og stil og går sine eigne vegar – og blir *stilskaparar*. Ikkje at dei skapar noko heilt nytt, snarare er det kombinasjonar av eksisterande stilar som ligg til grunn for omgrepet. Men nesten all slik fornying skjer trygt innanfor dei musikalske

rammene for jazz, det dreier seg mest om harmonisk og rytmisk kompleksitet, samt høgare tempo.

Ekskurs:

Originaltekst til øversett tekst side 18

“The basis of traditional forms of improvisation is to create spontaneously and play melodies that are built on the basic chord progressions of the song. At the most basic levels, the notes you choose for your improvisation are partially dictated by the scale associated with each chord. This is called playing changes. More advanced forms of improvisation give the performer more melodic and harmonic freedom, either by reducing the number of chord changes, or by making the chord progressions more ambiguous in tonality, to the point of eliminating these structures entirely.”

(Sabatella, Marc: A Jazz Improvisation Primer, tilgjengeleg frå:
<http://www.outsideshore.com/primer/primer/index.html>)

Originaltekst til omsett tekst side 19:

Five factors are chiefly responsible for the outcome of the jazz player's improvisation: intuition, intellect, emotion, sense of pitch, and habit. His intuition is responsible for the bulk of his originality; his emotion determinates the mood; his intellect helps him to plan the technical problems and, with intuition, to develop the melodic form; his sense of pitch transforms heard or imagined pitches into letter names and fingerings; his playing habits enable his fingers to quickly find certain established pitch patterns. Four of these elements of his thinking – intuition, emotion, sense of pitch and habit – are largely subconscious. Consequently, any control over his improvisation must originate from the intellect. While the intellect is limited in its capacity for control over intuition and emotion, it can be responsible for the training of the ear and for establishing a variety of helpful finger patterns, in addition to its functions of solving technical problems.

--- --- ---

It would be difficult to place these five factors into proportionate values. Some improvisers rely more heavily on certain factors; other will depend on other factors. A few gifted players are able to perform adequately by relying

completely on the subconscious elements. All but the rare genius, however, are eventually limited in their development. They need special study, due to the problems of deeply ingrained habits, the unaccustomed rigors of working up to every potential, and, in some instances, an inability to admit or evaluate shortcomings.

Since the intellect is the only completely controllable factor, we will approach the problem of learning to play jazz almost solely through this factor, and hope that the other four (intuition, emotion, the sense of pitch, and habit) will progress at the rate established by the intellect. If, in the first lessons, the approach seems cold and calculated, remember that most artistic accomplishment requires academic training. This training is the foundation upon which to build, and it will strengthen your capacity to enjoy fully your own work and the work of others.

Let us now look more deeply into the problems of the intellect. The improviser must know, for his own musical security, the general framework on which he bases his improvisations. This, in most cases, is a song form, either a twelve or thirty-two measures in length, which is repeated as many times as necessary so that maximum temporal freedom is allowed to each of the individual improvisers in a jazz ensemble. The player's knowledge of the material must include: (1) the length of the tune; (2) its thematic and harmonic construction, in a general sense (A-B-A, A-A-B-A, etc.), and the length of these sections; (3) the tonality of the tune and any temporary modulation to other keys; (4) the individual chords of the progression and how they are related to one another; (5) the scales which fit the various chords and sections of the tune; and (6) the emotional equality or mood of the tune.

These are by no means the only considerations confronting the improviser. Rather, they comprise the basic minimum of his needed working knowledge of the material. Additional considerations will be discussed after you have grasped the more general techniques for improvising.

(Coker, Jerry: **Improvising jazz**, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J. 1964)

Improvisasjon og folkemusikk

På same sett som jazz kan ein forstå folkemusikk som ein (eller fleire) særeigen måte å organisera rytme, melodi og harmoni på, som skil denne frå andre typar musikk – kva *stiltrekk* den har. Det er også vanleg å inkludere dei kulturelle, sosiale, historiske og geografiske forhold når ein avgrensar folkemusikk frå andre musikktypar – kanskje særleg når ein skal skilje sin eigen folkemusikk frå andre folkemusikktypar.

Eit utgangspunkt for forklaring av folkemusikk kjem her, henta frå Cappelens Musikkleksikon:

“Folkemusikk er produktet av en musikktradisjon som har vokst fram gjennom den muntlige overføringens prosess. De faktorer som former tradisjonen er:

- 1) Kontinuitet, som knytter fortid til nåtid.
- 2) Variasjon, som springer ut av den enkeltes eller gruppens kreative impuls.
- 3) Utvalg, der for eksempel samfunnsgrupper bestemmer den form/de former som musikken skal fortsette i.

Betegnelsen kan benyttes om musikk som er blitt utviklet fra musikalsk enkle elementer i et samfunn som er upåvirket av populær- eller kunstmusikk, og den kan også benyttes om

musikk som stammer fra en individuell komponist og senere er blitt tatt opp i den uskrevne levende tradisjon i et samfunn. Betegnelsen dekker ikke komponert folkelig musikk som er blitt ferdig overtatt av et samfunn og forblir uforandret, for det er omforminga og gjenskapelsen av musikken som gir folkemusikken sin karakter.”

(The International Folk Music Council, 1954)⁷

Dette er ein generell og ganske vid definisjon som skal gjelda for alle verdas land og kulturar, og seier difor ikkje noko om korleis folkemusikken i dei forskjellige områda *artar seg*, kva instrument som vert brukt, kva musikktypar ein finn og kva som er dei stilistiske særprega ved desse, eller kva funksjonar musikken har.

⁷ Cappelens musikkleksikon, 1978-80

Her i Noreg er det vanleg å skilje vokalmusikken frå instrumentalmusikken, sjølv om ein finn mange av dei same stiltrekka i begge grupperingane. I dette prosjektet er det mest naturleg å fokusera på instrumentalmusikken:

Instrumentalmusikken deler ein inn i grupper som er kategorisert etter:

- instrumenttype
- alder og opphav
- funksjon, kva den vert brukt til
- musikkstil og type
- geografi, kva område den kjem frå.

Dei *instrumenttypane* som er relevante i denne samanhengen (med utgangspunkt i tradisjonen på Nordmøre), er *fele* og, til ein viss grad, *hardingfele*.

Den vesentlegaste delen av fele- og hardingfelemusikken er *dansemusikk*, og ein kallar ofte eit slik musikkstykke for ein *slått*.

Den eldste slåttemusikken kallar ein gjerne *bygdedansslåttar*, og førekjem i typane *halling*, *gangar/rudl* og *springar (springlek/ pols)*.

Nyare slåttemusikk kallar ein *runddansslåttar*, og her finn vi typane *vals*, *reinlender*, *polka* og *masurka*. Mindre utbreidd er turdansslåttane *ril* og *feier*. I tillegg finns *lydarlåttar* og *bruremarsjar*.⁸

I folkemusikktradisjonen på Nordmøre er det først og fremst bygdedansslåttane *halling* og *springar*, runddansslåttane *vals* og *reinlender*, samt *bruremarsjar* som har fått fotfeste og framleis er i bruk i eit visst omfang.

Felles for nesten alle slåttane på Nordmøre, same kva slåttetype, er at dei formmessig er bygd opp nesten heilt likt: Slåtten består – nesten alltid – av to ulike melodiske motiv, eller *strev* (nordmørsk beteingning, andre variantar er *vek*, *vensle* eller *tak*.), der kvart strev som regel er på åtte takter som så repeterast. Om ein kallar første strevet A og det andre strevet B, vil vi få ei form som ser slik ut: | **A** | **A** | **B** | **B** | . Sidan kvart strev er på 8 takter, vil den totale lengda på slåtten bli 32 takter – altså ei liknande formoppbygging som den vi har sett på i samband med jazz. (Jfr. *Tin Pan Alley*, s. 18) Ingen regel utan unntak heiter det; både innan folkemusikk og jazz vil det nok vere eit mykje meir nyansert bilde av formoppbygginga enn desse eksempla tilseier, både når det gjeld talet på takter og strev, men hovudtrekka er påfallande like

⁸ Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven: *Fanitullen – Innføring i norsk og samisk folkemusikk* s. 130 ff., s185 ff.

Folkemusikkimprovisasjon:

Om improvisasjonsaktiviteten er tydeleg og lett identifiserbart innan jazz, er den tilsvarande utydeleg og vanskeleg å definera i folkemusikksamanheng. Vi kan riktig nok finna omtale av spelemenn som har drive med improvisasjon, men utan at det fortel oss kva denne aktiviteten eigentleg bestod i:

”Hvis vi beveger oss tilbake til det individuelle planet, var mange av de eldre spelmennene kjent for nettopp det å improvisere. Blant dem finner vi Myllarguten og Fel-Jakup. Improvisasjonen foregikk nok relativt sjelden på det metriske og tempomessige planet. I den asymmetriske oppbygde hardingfelemusikken foregikk improvisasjonen helst på det melodiske, rytmiske og fraseringsmessige planet, men også struktur, ornamentikk og flerstemmighet kunne varieres. Når det gjelder felespringar og pols, var det ofte strøkene, det vil si fraseringen, som kunne forandres. Men vi finner også eksempler på at de andre nevnte elementene kunne være gjenstand for improvisasjoner.”

(Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven: *Fanitullen – Innføring i norsk og samisk folkemusikk*, side 148)

Den typen improvisasjon som her blir omtalt som ’melodisk, rytmisk og fraseringsmessig’ kan minna om det som i forrige kapittel blei kalla *melodisk improvisasjon* eller *utsmykkingsimprovisasjon* (Sjå s. 29)

I *Fanitullen* s.73 finns og ei skildring av ei improvisasjonsform som kan minna om kollektiv improvisasjon (sjå *Jazzimprovisasjon*, s. 19), i den forstand at improviseringa skjer *samtidig* med at melodien blir spela:

”Den siste av de nye samspillformene som etablerte seg omkring 1800 er det såkalte stemmespillet. Stemmespill vil her si at melodistemmen ledsages av en som regel uderliggende annenstemme i ters- eller sekst-avstand, som regel improvisatorisk men også i visse tilfeller i arrangert form.”

Stemmespel handlar om å finne tonar som harmonerer eller kling godt saman med melodien, og dette føreset:

- at ein kjenner både melodien og stilen godt.
- at ein er kjend med dei harmoniske strukturane i slåtten

- at ein kjenner formoppbygginga av slåttan

Ved uhøgtideleg samspel, 'buskspel' og liknande er improvisasjonsaktiviteten som regel ganske høg: Muskarane finn sine rollar; nokre spelar melodien, andre lagar improvisatorriske stemmer rundt den, mens nokre lagar grunntonebasert, harmoniske fundament. Dette er og omtrent det same som kollektiv improvisasjon.

Fleire folkemusikarar seier at dei ofte improviserer når dei spelar til dans – 'for da er det ingen som høyrer etter' (Sitat Vidar Lande). I slike tilfelle ynskjer oftast dansarane at kvar dans skal vare i 3-4 minutt, noko som fører til at sjølve slåttan må gjentakast oppimot 8-10 gonger. Da kan det vere greitt å kunna variera spelet litt, så det ikkje blir så keisamt å spela.

(jfr. s18, – "antall choruses bestemmes av ytre faktorer som dansens lengde")

Felles for dei improvisasjonsaktivitetane vi har brukt som eksempel på her, er at dei skjer *parallelt* med melodien – enten som akkompagnement, eller som variasjon eller utsmykking av denne.

Men det finns og eksempel på improvisasjon som skjer uavhengig av melodien, såkalla førespel og etterspel:

"I eldre tider var det svært vanlig at man innledet en slått med et slags *forspill*. Dette forspillet var en måte å etablere kontakten med fela på, samtidig som det fungerte som en del av selve finstemmingen. Det fantes allment utbredte, men også mer personlige pregede forspill som man lett kunne identifisere spelmanen på. Og flinke spelmenn klarte også å improvisere fram forspill på stedet."

"Ved avslutningen av en slått var det mange steder vanlig å legge til en kort, melodisk frase. Denne frasen var enten bygd på det musikalske innholdet i slåttan, eller den kunne stå helt fritt i forhold til denne. Et slik tillegg kalles ofte for etterspell eller ettersleng. I likhet med forspillet ble etterspillet nesten alltid benyttet til bygdedansslåttene."

Om desse elementa verkeleg hadde noko samanheng med improvisasjonsaktiviteten som vi kjenner den, er mildt sagt uvisst, men det er eit morosamt tankeeksperiment å ha moglegheita til å legge til improviserte tema før og/eller etter ein slått – og attpåtil ha grunnlag for å påstå at det er tradisjon for det!

Når ein les IFMC's femti år gamle definisjonen av folkemusikk (sjå side 27), kan også den gi inntrykk av at ein vesentleg del av det musikalske innhaldet i folkemusikk er improvisert: "Variasjon, med utspring i enkeltindividets eller gruppas kreative impuls" er ein av tre faktorar som, i følgje dette skrivet, *formar* tradisjonen. Det stemmer nok at det blir improvisert ein del i folkemusikken vår, men ikkje solistisk, fokusert og reflektert som i jazz. Der ein i jazz har klart definerte rom for improvisasjon, skjer dette i folkemusikken oftast samstundes med melodien, og helst litt i bakgrunnen.

Vi har dessverre ingen kultur for å dyrke improvisasjon i våre tradisjonsområde, difor vil folkemusikken i dette prosjektet utgjere det *tematiske utgangspunktet* som er naudsynt for å kunne improvisere – den 'cantus firmus' Bjørn Kruse skriv om (Sjå side 14), og som vidare definerer kva rammer vi har å halde oss til når vi skal improvisere – dei *rytmiske, tonale* og *harmoniske* rammene. Ut frå desse rammene kan ein så laga sitt eige 'arsenal av tema, formlar, skalaer og løp' (fritt etter Even Ruud, s 13) Dette føreset først at ein har 'materialkunnskap og stilfortrolighet' – at ein beherskar sin eigen tradisjon; vidare at ein gjennom analyse kan påvise dei forskjellige rytmemønster, skalatypar og harmoniseringsmoglegheiter som finns i dette materialet. Og så er det ikkje til å kome forbi at det krev ein heil del øving. Ein førebels øvingsplan kan sjå slik ut:

- øv på materialet slik det opphavleg er
- øv isolert på enkeltmotiv eller tema frå melodien, og prøve å variere dette
- øv på dei forskjellige skalatypane som kan påvisast i materialet
- øv på ting du høyrer og likar hos andre musikarar/spelemenn

Oppsummering, folkemusikkimprovisasjon:

Improvisasjon i norsk folkemusikk eksisterer; i alle fall i teorien. Vi finn fleire beskrivingar av spelemenn som levde for lenge sidan, som var meistrarar i improvisasjon. Dessverre beskriv ikkje denne teorien improvisasjonsaktiviteten presist nok til å danna eit grunnlag for å byggje ein improvisasjonsmodell av – så denne lyt vi låna frå andre.

Men sjølve musikken – dei rytmiske, melodiske, harmoniske og formlege strukturane – er like godt eigna for improvisasjon som noko anna musikktype, så ein kan seia at forholda ligg vel til rette. Og mange av dei føresetnadene og eigenskapane som er kravd av ein jazzmusikar, er til stades hos mange folkemusikarar – stilkjensla, gehør, erfaring for å nemne nokon. Så da er det opp til utøvarane – om ein vil, er det bere å ta for seg!

Konklusjon

Musikk *er* improvisasjon:

Musikk og improvisasjon er begge fenomen som skjer i tida, noko som skjer akkurat no, utført og opplevd i same tid. Derfor er det så vanskeleg å forklara kva det innarste vesenet i både musikk og improvisasjon er, fordi intellektet vårt berre er i stand til forklara det som *har skjedd*, og ut i frå dette prøve å føresjå kva som *vil skje*. Men når noko skjer *akkurat no*, er det kjenslene som styrer oss.

Improvisasjon er å uttrykke den musikken ein høyrer for sitt indre øyre, som kan vere ein respons/reaksjon på eit gitt utgangspunkt – som oftast eit musikalsk tema eller melodi, eller ei stemning eller impuls. Dei tonane som kjem *ut* når ein improviserer har på eit eller anna tidspunkt kome *inn*, dei er *erfart*; derfor kan vi til ein viss grad vere med å kontrollere improvisasjonen gjennom å prøva velje dei erfaringar vi *ønskjer å ha* – rett og slett *førebu* oss til improvisasjon. Dette gjer vi med øving – gjenta handlingar til dei blir ein del av erfaringa.

Det er sikkert riktig at improvisasjon finns innanfor alle musikkgenre, men det betyr ikkje at alle musikarar improviserer. Den vanlege oppfatninga av klassiske musikarar er at dei er heilt bundne til notar, og dertil hjelpelause når dei lyt prøva seg utan – men det finns mange utøvarar innan denne genren som er dyktige improvisatorar. Og innan jazzgenren finns og utøvarar som er bundne til notar og aldri improviserer, sjølv om den vanlege oppfatninga av jazzmusikaren er annleis . Men desse typane er vanskeleg å få auge på, fordi dei er a-typiske og strid imot folks oppfatning av kva som er 'normalt' (både medlem innan sine respektive miljø, så vel som sitt publikum), og vil kanskje derfor ikkje stikke seg fram. Slik er det og i folkemusikkmiljøet; det finns utøvarar som er nesten avhengige av notar, og det finns utøvarar som improviserer – men dei aller fleste greier seg godt utan så vel noter som improvisasjon.

Improvisasjon er, og har alltid vore, ein viktig del av den musikalske heilskapen innanfor jazz; men det finns og innslag av improvisasjon innan norsk folkemusikk. Den største forskjellen ligg nok i at det innanfor jazz er *ein solist* som improviserer og har hovudrolla, medan innanfor folkemusikk kjem det improvisatorriske *i bakgrunnen*.

Dette kan ha samband med at jazz har utvikla seg i storbyar i Amerika, med mange utøvarar frå mange ulike kulturar som har påverka og lært av kvarandre og drive kvarandre fram, medan folkemusikken her i Noreg har utvikla seg på bygda, der utøvarar enkeltvis

(eller parvis?) har sysla litt med musikk på fritida. Det er ikkje til å kome forbi at utviklinga av improvisasjon er knytt til samspel og impulsar frå mange hald.

Om ein ser tilbake på jazzen sitt opphav, kanskje i New Orleans ca 1900, fanst det heller ikkje der noko klarer rammer for, eller teoriar kring, improvisasjon. Dette har kome gradvis, og er heilt klart i samanheng med storleiken på miljøet og talet på musikarane. I eit slik miljø ville nok kvar dag fortone seg som ein slags kappleik, ei tevling om å bli lagt merke til for å sikre seg jobb og inntekt.

Sidan jazz og folkemusikk byggjer på dei same grunnelementa (rytme, melodi, harmoni) og har mange av dei same formprinsippa, vil også dei teoretiske improvisasjonsprinsippa kunne overførast utan problem.

Den materialkunnskap som utøvaren, i følge Jerry Coker⁹, må kjenne til i jazzimprovisasjon, kan også overførast til folkemusikk: Utøvaren må da kjenne følgjande element i sitt tradisjonsmateriale for å kunne improvisere: (Fritt oversett: sjå originaltekst, ekskurs s 22-23)

- lengda på slåtten
- tematisk og harmonisk konstruksjon og form
- tonaliteten på slåtten og mideltidige modulasjonar til andre toneartar
- individuelle akkordar i formutviklinga og korleis dei heng saman
- kva skalaer som passar den enkelte akkord og sekvens av låten/slåtten
- kva preg låten/slåtten har. (Kva emosjonelle kvalitetar den har)

Dei fem føresetnadene Coker meiner er viktige innan jazzimprovisasjon vil også vere viktige innan folkemusikkimprovisasjon:

- Intuisjon, som er ansvarleg for variasjon, eller 'omfanget av originalitet', i spelet
- Intellekt, for å kartleggja dei tekniske hindringane i ei låt
- Emosjon, for å sette seg inn i stemninga til låten
- Gehør, for å overføre høyrde eller tenkte tonehøgder til notenamn eller fingersettingar
- Erfaring/vane, som raskt gjer fingrane i stand til å finna fram til visse etablerte tonemønster

Sidan vi ikkje har tradisjon for denne type improvisasjon i folkemusikken vår, finns det heller ingen ein kan kopiera eller imitera. Vi har da ingen *referansar* å gå ut i frå og samanlikne med, vi må *sjølv skapa* denne referansebakgrunnen. Sidan desse referansane er nokon av dei navigasjonspunkta vi har for å halde oss *innanfor stilen*, kan det vere ein ide å skaffe referansar som har den same funksjonen. Då er det kanskje mest naturleg å bruka element frå

⁹ Coker, Jerry: **Improvising jazz**

folkemusikken – motiv, tema, strev/vek, ja, heile slåttar kan fungere som slike referansar – men ein lyt da lausrive materialet frå den *status* og *funksjon* det opphavlege har hatt; ein lyt *tingleggjera* det. Dette kan ein gjere ved å *analysera* materialet, og påvisa dei musikalske kvalitetane det har – melodisk, harmonisk og rytmisk.

Om ein så klarar å tenkje på ein slått som ei ordning av tonar basert på ein rytme og ein skala, trur eg dette vil opne for å kunne trekkje inn element frå andre slåttar som byggjer på same type rytme og skala: Ein kan da sette saman bitar frå forskjellige slåttar, frå forskjellige spelemenn og frå ulike tradisjonsområde – innafor dei musikalske rammene den opphavlege slåtten definerer. På denne måten kan ein folkemusikkutøvar nærme seg improvisasjon 'ved å nytte dei eigenskapar og ferdigheitar utøvaren allereie har, saman med dei elementa som finns i folkemusikken.'¹⁰

Ein personleg definisjon:

Improvisasjon er å spontant hente fram tonar, motiv eller fraser som ein intuitivt kjenner er eigna i ein gitt musikalsk samanheng. Desse tonane, motiva og frasene ligg lagra i undermedvitet, og er eit resultat av all den musikalske *erfaringa* vi har – speling, lytting og øving. *Når vi improviserer er det altså all vår musikalske erfaring som kjem til syne.*

Det er mest vanleg å improvisera *over* noko, at ein har eit melodisk utgangspunkt, som sett i gang den undermedvetne prosessen med å finne fram det egna materialet. Samstundes, når ein improviserer *over noko*, til dømes eit melodisk tema, vil det følgje med ei del avgrensingar i form av musikalske rammer – formmessige, rytmiske, melodiske og harmoniske – som legg føringar på improvisasjonsaktiviteten. I tillegg er *tradisjonen* med på å påverke den som improviserer, i den forstand at ein oftast ynskjer at det som blir improvisert skal *stå i stil* med det musikalske utgangspunktet. Vi vil være individualistar, men samtidig medlem av samfunnet, på ein måte.

Men før vi kjem til det punktet at vi er i stand til å improvisera, må vi skaffe oss praktisk og teoretisk kunnskap om det musikalske feltet vi ynskjer å opphalde oss i – eller for å seie det på ein anna måte: *vi må skaffe oss erfaring*: Når vi gjentek ei handling mange noko gonger, vil vi oppnå ei erfaring med denne handlinga. Slik er det og om vi øver på eit musikalsk tema mange nok gonger, da vil dette vil bli ei musikalsk erfaring. Difor er vinsten av øving todelt – ein perfektionerer spelet sitt, men ein får og erfaring som kan nyttast i improvisasjon.

¹⁰ Sjå problemstilling, s 7

3. PROSESSEN

Frå konservert til improvisert:

Med utgangspunkt i at jazzimprovisasjon er eit system som byggjer på (at utøvarane forhold seg til) dei formmessige, rytmiske, harmoniske og dynamiske strukturar som finns i, eller kan tolkast ut av, ein melodi – kombinert med individuell instrumentdugleik, stilkunnskap, tradisjon og kreativitet – vil eg visa at sidan folkemusikk byggjer på dei same musikalske grunnelementa som jazz (og dei fleste andre musikkformer), kan ein nytte dei same prinsippa for improvisasjon innan folkemusikk som ein kan i jazz. For å synleggjera dette har eg føretatt eit utval av feleslåttar frå Nordmøre, som eg i første omgang har analysert og skrivne ned på notar, og vidare harmonisert og arrangert. I denne arrangementa har eg lagt inn parti som er opne for improvisasjon.

Parallelt med dette har eg innstudert slåttane, tolka eller overført dei frå *fele til gitar* og på denne måten imitert dei så vel det let seg gjere. Til slutt har eg spelt inn slåttane på ein CD der eg har prøvd å etterleve tankane mine om improvisasjon.

Utval

Repertoaret i dette prosjektet består i tradisjonsmateriale frå Nordmøre, meir konkret dreier det seg om danseslåttar av typane springar, vals, halling og reinlender.¹¹ I tillegg har eg tatt med ein marsj. Det har ikkje vore noko poeng i dette prosjektet å finna materiale frå 'uoppdaga' kjelder, eller andre raritetar; eg vel å sjå på dette arbeidet som ei vidareføring av den musikken som har vore tilgjengeleg for folk flest her på Nordmøre, og som kanskje framleis er i bruk. All musikken har opphavleg vore spela på vanleg fele, med nokre unntak som vart spela på både vanleg fele og hardingfele.

Den kjelda som i størst grad er representert i dette prosjektet, er spelemannen Erik Almhjell (1883-1964) frå Sunndalen. Almhjell er nok den best dokumenterte spelemannen frå Nordmøre, både når det gjeld lydopptak og noteoppskrifter.

Vidare har eg ein del anna materiale som eg har lært gjennom deltaking i Sunndal Spelemannslag, slåttar som famnar fleire tradisjonsliner frå Nordmøre – Godtfried Hans Fabian von Eppingen, Halvar Ørsal, Leif Halse og John Røen for å nemne nokre.

Slåttematerialet frå Nordmøre er i all hovudsak enkle toveks slåttar, utan noko særleg ornamentering og utbrodering.

¹¹ Slåttetypane blir nærare skildra i Aksdal/Nyhus' *Fanitullen* s130 ff.

Innstudering/imitasjon

Eg har, heilt sidan eg starta å spele gitar, lært musikk frå lydopptak. Først frå LP-plater og kassetar; seinare frå CD og mini-disc. Dette er framleis metoden eg oftast brukar for å lære musikk; alt eg kan av folkemusikk har eg lært frå lydopptak; enten opptak eg sjølv har gjort med spelemenn, eller arkivopptak (der eg kom for seint). Eg prøvar så ofte eg kan å lære slåttar direkte frå andre spelemenn på 'gamlemåten', men føler at eg manglar både evner og tålmod til å vere i stand til å *hugse* det eg har lært – derfor brukar eg opptaksutstyr. (Notar har eg aldri vore heilt fortruleg med, anna enn som eit oversiktsbilde over eit musikkstykke, eller 'hugselapp'.)

Sjølve innstuderinga består kort fortalt i å imitera det som blir framført – melodistemme, harmonitonar, rytmefigurar og tramping. (Sidan eg spelar gitar, lyt eg 'oversetta' felespelet til gitaren. Dette krev nokre forandringar sidan strengane på fela blir stroke med ein boge, medan strengane på gitaren blir klimpra med fingrane eller plekter. Men det opnar også nokre nye dører sidan ein då kan bruke fleire strengar samtidig, noko som gir både harmoniske og rytmiske variasjonsmoglegheiter. Dei ekstra strengane på gitaren gjer og at ein har eit større tonalt register.)

Analyse

Analyse vil i dette prosjektet først og fremst dreie seg om å definere melodien; ut av dette finn vi det musikalske rammeverket av slått; form, rytme og tonalitet: (Basert på Tellef Kvifte: Musikkteori for folkemusikk)

- Formanalysen skal gi ei oversikt over heilskapen og delar av ein slått, kor mange motiv/vek/strev den kan delast opp i
- Rytmeanalyse skal gi eit bilde av taktart, rytmemønster, underdelingar, betoningar – men og av tempo (Taktarta vil vere gitt av slåttetypen)
- Tonalitetsanalyse skal seie kva hovudtoneart, og eventuelle mideltidige toneartar, ein slått består i, og danne eit grunnlag for så vel harmonisering som kva skalatypar ein kan nytte i improviseringa.

Dette vil i neste omgang danne dei teoretiske rammene for improvisasjon, kva skalatypar og rytmiske variasjonar ein kan bruke, og kor mange takter ein har til disposisjon.

Det analytiske arbeidet skjer kontinuerleg under heile innstuderingsprosessen. Når eg har lytta på og prøvd kvar liten del av ein slått, har eg som regel ei rimeleg god oversikt over

både tonalitet, skalatypar, modulasjonar, harmoni og rytme, men manglar kanskje eit formmessig perspektiv. Sidan dei fleste slåttane på Nordmøre har regelmessig to-veksform (med nokre få heiderlege unntak), blir formanalysen ganske forutsigbar. Tonaliteten er og gjennomgåande enkel, med hovudvekt på D-dur og d-moll, A-dur og a-moll.

Rytmeanalyse er som regel gitt med utgangspunkt i slåttetype og melodi, men det kan finnast tilfelle der det førekjem noko avvik frå 'normalen' – som at fot/tramping kjem på uvanlege taktslag: Erik Almhjell trampar t.d. på einaren og toaren i springaren, noko som ikkje er vanleg i dette området. Om ein ikkje er klar over dette, kan ein tolke einaren i spelet hans som ei opptakt – og vidare forskyve heile slåttan med eitt slag.

Notasjon

I jazz opererer ein med såkalla *lead sheet*; som er notasjon av melodi med besifring (forslag til akkordar), type (swing, ballad, samba) og tempoheinvising. Dette er nok til at jazzutøvarar veit kva dei har å forholde seg til, melodisk, harmonisk og rytmisk; enten dei spelar melodi eller komp. Men det krevs at utøvarane kjenner tradisjonen og dei kodane som hører til i den musikkstilen som skal framførast.

Eg vil her bruke eit tilsvarande system for slåttar, der eg med notar viser *melodien* (som innimellom må forenklast for å kunne nytte allmenngyldige analyseomgrep), *besifring* (enkel harmonisering som, saman med melodien, og kan fortelje om kva skalatypar ein kan nytte) og *slåttetype* som fortel kva rytme og stiltrekk som er knytt til slåttan.

Alt materialet som er brukt i dette prosjektet finns tilgjengeleg både i form av arkivopptak og som publiserte notar (bortsett frå *Halling frå Gjemnes*, som bere finns på notar). Ofte er det noko avvik frå det som er noter i forhold til det som har vorte lydfesta; halvhøge/svevande intervall blir som regel notert som 'reine' tonar i det tempererte systemet¹²; dobbeltgrep, borduntonar og ornament¹³ blir ofte kutta ut eller forenkla; og rytmiske særeigenheitlar ved nokre slåttetypar blir vanskeleg å overføre til notebildet. (Særleg reinlender og springar/pols) Dei noteeksempla som følgjer med her er basert på arkivopptak og sidan samanlikna og eventuelt korrigert i forhold til dei notane som er tilgjengelege; sist har eg tillete meg nokre forandringar eller forenklingar for å få eit meir oversiktleg notebilde.

¹² Tellef Kvifte: Musikkteori for folkemusikk s 34-35

¹³ Akسدal, Bjørn og Nyhus, Sven: Fanitullen – Innføring i norsk og samisk folkemusikk, s86 - 93

Eg har lyst til å presisere at noteeksempla i dette prosjektet ikkje er meint å gi eit detaljert bilde av ei framføring, dei er hjelpemiddel til å hugse melodiane og dei harmoniske og rytmiske moglegheitene som dannar utgangspunktet for improvisasjon!

Harmonisering

Harmonisering består enkelt forklart i å finne dei samklangar eller akkordar som passar saman med melodien. Eg brukar ikkje lærebøker eller anna støttelitteratur i denne prosessen, her brukar eg dei klangar og harmoniar som eg får ut av gitaren *samtidig* som eg spelar melodien. Det dreier seg i all hovudsak om basstonar og borduntonar (lause strengar, grunntone og kvint) samt nokre tilfelle der eg får lurt inn andre akkordtonar om eg har fingrar ledig. Den besifringa som følgjer notasjonen i notevedlegget (sjå side 50 ff. Er basert på denne metoden, men er innimellom runda av til 'næraste heile treklang'). Ut i frå dette kan ein sjølv sagt variera og legge til akkordar etter kva ein sjølv meiner passar i samanhengen, mitt utgangspunkt er som nemnt avgrensa av at eg skal kunne spele harmoniseringa saman med melodien på gitaren.

Arrangering

Når ein skal arrangere med utgangspunkt i ein enkel melodistemme, er det vanleg å først sette akkordar til (harmonisere) stykket. Dette er naudsynt om ein skal spele saman med andre, men og nyttig når ein skal spele og improvisere aleine. Dette vil legge ei fast harmonisk ramme rundt melodiforma, og er konkret og greitt å forholde seg til. Kva akkordar ein skal bruke må vere opp til kvar enkelt. Arrangering handlar om å prøve ulike løysingar og velje kva ein tykkjer passar best, her finns ikkje nokon annan fasit enn den enkeltes erfaring og smak. (Og ein del lærebøker til å hjelpe seg skulle ein tru...)

Når det gjeld sjølv forma vi eg låna element frå jazz; nærare bestemt måten dei lagar rom for improvisasjon i ei formoppbygging, og bruke følgjande standardoppsett:

(Jfr. Tin Pan Alley, s. 17)

- Slåtten – 32 takter
- Slåtten med variasjon – 32 takter
- Improvisasjon – 32 takter
- Improvisasjon – 32 takter
- Slåtten (med variasjon) – 32 takter

Men ein kan og plassere dei improviserte partia i starten og/eller slutten av ein slått, noko som i folkemusikken kallast *førespel* og *etterspel*.¹⁴

- Improvisasjon – 32 takter
- Slåtten – 32 takter
- Slåtten med variasjon – 32 takter
- Improvisasjon – 32 takter

Desse eksempla tar utgangspunkt i den mest vanlege formtypen på Nordmøre, regelmessig to-veksform der kvart av veka består av to 8-takters motiv: $8 + 8 + 8 + 8 = 32$ takter.¹⁵

Improvisering

Når slåtten er innstudert og arrangert, startar den delen av prosessen der ein prøvar seg på improviseringa, eller rettare sagt førebuingane til denne:

Skalaøving og brotne akkordar er naturlege verkemiddel her. Spele delmotiv med andre rytmemønster eller bytte ut tonar innafør den gitte skala/akkord. I denne fasen legg ein grunnlaget for kva som seinare skal hentast fram i sjølve improviseringa, ein lagar seg sin eigen 'bank' med motiv og tema som kan hentast fram etter behov.

BRUK DET SOM FINNS I MUSIKKEN! Alle elementa som ein slått består av, kan isolerast og brukast som utgangspunkt for improvisering. Tramp, dynamikk, melodiintervall, pausar, fraser, borduntonar, triller og ornament,

Strategi

Når slåtten har fått eit arrangement og dei faste delane er klare, kan det vere greitt å ha ein *strategi* for kva som skal skje i improvisasjonspartia. Skal improvisasjonen halde seg tett opptil det melodiske utgangspunktet, eller kan ein gå bort frå dette? Skal ein halda seg til dei rytmiske mønstra som er knytt til slåttetypen? Skal ein spela først svakt og så gradvis sterkare?

Det er i dei fleste tilfelle greitt å ha litt 'fyllstoff'¹⁶ i bakhand om ein ikkje greier å gjennomføre improvisasjonen etter intensjonen – eller har behov for eit 'pusterom'.

¹⁴ Prinsippet med *førespel* og *etterspel* er diverre ikkje representert på CD-en til prosjektet, men vil nok ha funne sin plass til konsertdelen.

¹⁵ Kvifte, Tellef: *Musikkteori for folkemusikk – en innføring*, s.12

¹⁶ Kvifte, Tellef: *Musikkteori for folkemusikk – en innføring*, s.28

Strategi handlar og om å kjenne sine egne ressursar, og korleis ein på best mogleg måte skal utnytte desse.

Utføring – innspeling

Med repertoaret på plass og alle analysar gjort og strategiar lagt, var tida komen til å lydfeste materialet. Då oppdaga eg ei ny side ved improvisasjon: det er ikkje gitt at resultatet stemmer overeins med intensjonen, eller at det som i augeblinken kjennes riktig og fint, opplevast likeins i ettertid. Eit lydopptak er ganske nådeløst fordi den fangar opp alle detaljar i ei framføring uavhengig av fysiske forhold i rommet, og bagatellmessige feil som kanskje ikkje hadde vore merkbare i ei anna setting, trer fram med full tyngd. Slike feil kan ein sjølv sagt rette opp med moderne teknologi; ein kan spele inn enkelte parti på nytt og ein kan 'lappe saman' bitar frå ulike opptak for å dekkje over slike 'skjønnhetsfeil'. Men med ein gong ein prøvar å rekonstruere (eller konstruere, om ein sett saman forskjellige bitar) ein del av ein improvisasjon, er noko av poenget borte: då er det ikkje lenger spontant.

Som musikal kjenner eg meg dregen i to retningar: på den eine sida ynskjer eg ikkje å levere eit produkt som inneheld feil eller manglar: på den andre sida ynskjer eg å framstå truverdig, og vil ikkje dekkje over feil ved å jukse til resultatet.

Min konklusjon er følgjande: Sidan denne CD-en først og fremst skal dokumentera dei teoriar og konklusjonar som er trekte i prosjektet, skal opptaka der improvisasjonen er reell (spontan) brukast – sjølv om det er nokre feilskjær i framføringa.

Sidan CD-en er spelt inn etter at dei formmessige strukturane var skrive, kan opptaka avvike noko frå desse – som ein konsekvens av improvisasjon. Toneartane kan også avvike frå opphavet, men da mest for variasjon.

Kan til slutt nemne at CD-en er innspelt ved langbordet på stua heime, med hjelp av ein berbar PC og ein mikrofon.

4. INNHALDET PÅ CD-EN:

Her følgjer ei oversikt over den formmessige og harmoniske strukturen i kvar slått, slik eg høyrer den. Desse oppsetta må sjåast som eit supplement til det notematerialet som følgjer til slutt – eller framføringane på den vedlagte Cd-en – då dei ikkje har noko anna referanse til det melodiske innhaldet enn *tittelen* på den enkelte slått. Slike oppsett kallast ofte ”komplekter” eller ”akkordskjema” (fordi dei blir ofte brukt av akkompagnementsmusikarar som ikkje spelar melodien, og kanskje ikkje er så notekyndige) og er ofte brukt i jazz-, rock-, og bluessamanheng:

- Hovuddelane, eller vek/strev, blir markert med bokstavar med innramming rundt; **A**, **B**
- Taktart er notert som brøk (3/4, 2/4)
- Kvar takt er avskilt med eit taktstrek (| |)
- Akkordar er notert som beisfring¹⁷ (Dm, A, G osv),
- Taktslag der ein akkord skal repeterast eller klinge ut noterast skråstrek (/ /)
- Tonalitet og skaltypar; sjå *Benestad: Musikk lære*, side 74 ff.

Grøli-slåtten

Dette er ein springar eg har lært frå eit lydopptak med spelemannen Erik Almhjell frå Sunndalen. Forma er regelmessig to-veksform¹⁸, og kan leidesagas med følgjande akkordskjema:

A $\frac{3}{4}$ ||: Dm // | Dm // | Dm // | Dm A / | Dm // |

| Dm // | Dm // | A Dm / ||

B ||: Am // | Am // | Am // | G Am / | Am // |

| Am // | A // | A7 Dm / ||

¹⁷ Benestad: *Musikk lære*, s 120 ff.

¹⁸ Kvifte: *Musikkteori for folkemusikk – en innføring*, s.12

Tonaliteten i første veket [A] er tilnærma harmonisk d-moll – moll med høg ledetone/septim – medan tonaliteten i andre veket [B] byrjar som rein a-moll, men modulerer i dei to siste taktene til harmonisk d-moll.

Skalatypar: D-harmonisk moll, A-moll

Formarrangement: || A | B | A | B | **Improvisasjon** (A A | B B) | A | B ||

Transkripsjon side 50, CD-spor 1.

Hoven-vals

Vals etter Erik Almhjell – arkivopptak, regelmessig to-veksform der kvart vek på 8 takter repeterast. Slåtten har gjennomgåande D-durtonalitet, med Forslag til akkordar:

A $\frac{3}{4}$ ||: D // | D // | Em / A | D // | D // | D // |

| A // | D // ||

B ||: D // | D // | D // | D // | G // | Em // |

| A // | D // ||

Formarrangement: ||A |B |A |B |**Improvisasjon**(A|B) |A |B ||

Skalatypar: D-dur, E-dorisk (D-dur), A-mixolydisk (D-dur), G-lydisk (D-dur)

Transkripsjon side 51, CD-spor 2.

Gammel reinlender frå Sunndal

Reinlender etter Erik Almhjell – arkivopptak, i regelmessig to-veksform, følgende akkordar kan nyttast:

A $2/4$ ||: Am / | Am / | Am / | Dm E | Am / | Am / |
| Am / | E Am ||

B ||: F#m E | D A | Am / | Am / | F#m E | D A |
| Am / | Am / ||

Formarrangement: ||A |B |A |B |Improvisasjon(A|B) |A |B ||

Skalatypar: A-harmonisk moll (a-dorisk?), A-dur

Transkripsjon side 52, CD-spor 3

Nordmørshalling

Halling etter Erik Almhjell – arkivopptak, også denne i regelmessig to-veksform:

A $2/4$ ||: D / | D / | D / | D A | D / | D / | D / | D A ||

B ||: A / | A / | A / | A / | A / | A / | A / | A7 D ||

Formarrangement: ||A |B |A |B |Improvisasjon(A|B) |A |B ||

Skalatypar: D-dur, A-lydisk

Transkripsjon side 53, CD-spor 4

Ola Haugen

Ein springar frå Sunndalen etter Erik Almhjell – arkivopptak, regelmessig to-veksform

A_{3/4}||: D // | D // | D // | A / D | D // | D // | D // |

| A // ||

B ||: D // | A // | D // | A // | D // | A // | D / A

| D // ||

Formarrangement: ||A |B |A |B |**Improvisasjon**(A|B) |A |B || Form-arrangement: ||A |B |A

Skalatypar: D-dur, E-dorisk (D-dur), A-mixolydisk, G-lydisk

Transkripsjon side 54, CD-spor 5

Den sørgmodigste

Ein vals eg har lært frå lydopptak med Øystein Opdøl, frå vedleggs-CD til boka *Frå munn og flatfele* av Fred Ola Bjørnstad:

A_{3/4}||: Dm // | Dm // | Dm // | A // | Dm // | Dm /

/ | Dm // | A Dm / ||

B ||: Am // | Am // | Am // | G Am / | Am // | Am

// | A // | A7 Dm / ||

Formarrangement: ||A |B |A |B |**Improvisasjon**(A|B) |A |B ||

Skalatypar: D-dorisk, A-eolisk (D-dorisk)

Transkripsjon side 55, CD-spor 6

Halling frå Gjemnes

Denne hallingen har frå ei noteoppskrift i Edvard Bræins *Folkemusikk fra Nordmøre* – også denne er i regelmessig to-veksform:

A $2/4$ ||: D / | D / | D / | D A | D / | D / | D / | D A ||

B ||: A / | A / | A / | A / | A / | A / | A / | A7 D ||

Formarrangement: ||A |B |A |B |**Improvisasjon**(A|B) |A |B ||

Skalatypar: D-dur, A-lydisk

Transkripsjon side 56, CD-spor 7

Neådalingen

Dette er ein reinlender eg har etter lydopptak med Trygve Ørsal frå Todalen på Nordmøre, som spela han på hardingfele. Slåtten har tre vek, noko som må seiast å vere uvanleg på Nordmøre, men ut over det er han ganske så regelmessig:

A $2/4$ ||: Dm / | Dm / | A / | Dm / | Dm / | Dm / | A / | Dm / ||

B ||: Dm / | Dm / | A / | A / | Dm / | Dm / | A / | Dm / ||

C ||: Dm / | Dm / | A / | A / | Dm / | Dm / | A / | Dm / ||

Form-arrangement: ||A |B |C |A |B |C |**Improvisasjon**(A|B|C) |A |B |C ||

Skalatypar: D harmonisk moll (med heva 4. trinn i takt 1 og 5 i første vek – som forslag?), A-mixolydisk (enharmonisk med D-dur)

Transkripsjon side 57, CD-spor 8

Mars etter Godtfred

Ein marsj eg har lært frå lydopptak med Øystein Opdøl, frå vedlags-CD til boka *Frå munn og flatfele* av Fred Ola Bjørnstad:

A_{2/4}||: Hm / | A / | Em / | A / | Hm / | A / | Em A | |

D / ||

B ||: D / | D G | A / | A / | D / | D / | D G | G A |

| D / ||

Formarrangement: ||A |B |A |B |Improvisasjon(A|B) |A |B ||

Skalatypar: H-moll, A-miksolydisk, E-dorisk, D-dur

Transkripsjon side 58, CD-spor 9

Musgjerdsvalsen

Omtalt som ein av dei eldste slåttane frå Sunndalen, lært etter arkivopptak med Erik Almhjell, den har to strev i regelmessig to-veksform.

A_{3/4}||: D // | D // | D // | D // | D // | D // | D // |

| D // ||

B ||: A // | A // | A // | A // | A // | A // | A // |

| A // ||

Formarrangement: ||A |B |A |B |Improvisasjon (A|B) |A |B ||

Skalatypar: D-dur, A-mixolydisk (D-dur)

Transkripsjon side 59, CD-spor 10

Gammel-Halsin

Springar lært etter arkivopptak med Erik Almhjell. Denne springaren har ei noko uvanleg, uregelmessig to-veksform; første vek er på 9 takter, andre vek på 11:

A_{3/4}||: Dm // | Dm // | Dm // | A // | Dm // |

| Dm // | Dm // | Dm / A | Dm // ||

B ||: Dm / E | A // | A // | A // | A // | Dm / E |

| A // | A // | A // | A // | Dm // ||

Formarrangement: ||A |B |A |B | **Improvisasjon** (A|B) |A |B ||

Skalatypar: D-melodisk moll(med heva 4. trinn i takt 1 og 5 i første vek, og takt 2 i andre vek)

Transkripsjon side 60, CD-spor 11

5. KONKLUSJON OG OPPSUMERING:

Improvisasjon er på mange måtar ei form for fridom. Og som all anna fridom i verda er den styrt av lovar og reglar. Ikkje av store lovbøker og vidløftige regelverk, men kanskje meir av den typen som vi lever etter i kvardagen, reglar som er logiske og fornuftige og naturlige.

På same måte som at mennesket treng levereglar å halda seg til, treng ein musikar faste rammer og melodiar – og på same måte som ein musikar tolkar og improviserer over gitte melodiar, er *levesettet* vårt ei improvisering over dei reglar og lover som gjeld i samfunnet vårt. Så lenge vi ikkje bryt lover og øydelegg for andre, kan vi gjere kva vi vil.

Men oftast gjer vi ikkje kva vi vil, vi følgjer dei *normer* som rår i samfunnet. Dette gjeld og for improviserande musikarar, vi trur vi er frie kunstnarar, men er eigentleg styrt av dei normer som gjeld innafor den musikkgenren vi tilhøyrer. Når vi improviserer 'i stilen', er det altså dei gjeldande normer som styrer oss. .

Kvifor improvisasjon?

Musikk har blitt industri der komponistar og arrangørar krev eigedomsrett på 'sine' kombinasjonar av tonar, plateselskapa kjøper rettane til musikk av komponistar og arrangørar for så å selja den som eit produkt og tene det mangedobbelte tilbake.

Musikarar sel sine idear og praktiske kunnskapar, folkemusikarar sel 'kulturell identitet', jazzmusikarar sel 'kulturell og intellektuell status', popmusikarar sel draumen om 'ære og berømmelse', rockemusikarar sel myter om 'heftig livsførsel og tidlig død' og klassiske musikarar sel 'kulturell overklasseidentitet'.

Men improvisasjonen er det ingen som kan eiga eller gjere krav på, den er framleis eit friområde der det viktigaste er å deltake. Nokon vil seia at det er ein høg pris å betala for å få lov til å ta del – for det tar lang tid og krev mykje trening før ein fullt ut lærer seg å verdsetta dette – men om ein gjer seg den umaken vil ein oppdaga ein ny dimensjon ved musikk: det er freistande å seie at det er i improvisasjon at ein finn musikkens innarste vesen, den søkande, undrande fascineringa over tonanes samanhengar og nesten magiske kraft – med eg skal la vera...

Eit meir nevenyttig argument for å improvisera er at ein kan *få meir ut av* kvar einskild slått, ein slags 'matauke'. Vi har tidlegare vore inne på spelemenn som improviserer når dei spelar

til dans, for å få materialet til å vare lenger utan å måtte gjenta kvar slått i det uendelege.(Sjå side 27)

Ein anna måte å bruka improvisasjon på er som verkty for å komponera nye slåttar eller melodiar:

”If you listen to many jazz compositions, a lot of times the melodies were actually once solos. I know because a lot of songs which I’ve written have come from just my plain practicing of certain solo phrases. When I’m soloing, I’ll hear a certain phrase, and I’ll say, “Hey, I like this; I think I’ll write a song with this phrase in it.”

-Harold Ousley ¹⁹

KONKLUSJON:

Improvisasjon handlar ikkje om å finne konklusjonar, det handlar om nye å finne nye moglegheiter. For kvart svar ein søker dukkar det opp ti nye spørsmål. Difor må konklusjonen på dette prosjektet bli at det ikkje sluttar her, med dette heftet – dette er berre starten på fortsettinga.

¹⁹ Berliner, Paul: **Thinking in jazz: the infinite art of Improvisation**, The University of Chicago Press 1994, s. 221

6. LITTERATURLISTE:

- Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven: *Fanitullen – Innføring i norsk og samisk folkemusikk*, Universitetsforlaget A/S 1993:
- Bailey, Derek: *Improvisation; Its Nature and Practice in Music*, Da Capo Press, USA 1992
- Benestad, Finn: *MUSIKKLÆRE - En grunnbok*, H. Aschehoug & Co, 1982
- Berkaak, Odd Are og Ruud, Even: *Den påbegynte virkelighet – Studier i samtidskultur*, Universitetsforlaget 1992 (s. 136-137)
- Berliner, Paul: *Thinking in jazz: the infinite art of Improvisation*, The University of Chicago Press 1994
- Bjørklund, Terje: *Moderne jazzimprovisasjon*, ODIN/Norsk Jazzforbund 1983
- Bjørnstad, Fred Ola: *Frå munn og flatfele*, KOM Forlag, 2001
- Bræin, Edvard: *Nu rinner solen opp*, Norsk Musikkforlag A/S, 1999
- Bræin, Edvard: *Folkemusikk fra Nordmøre*, Norsk Musikkforlag A/S, 1980
- Coker, Jerry: *Improvising jazz*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J. 1964
- Cappelens musikkleksikon, Cappelen 1978-80
- Fet, Jostein: *Folkemusikken i Møre og Romsdal*, Folkemusikkarkivet for Møre og Romsdal, 1999
- *Store Norske Leksikon*, KUNNSKAPSFORLAGET, H. Aschehoug & Co. Gyldendal Norsk Forlag : tilgjengeleg frå: <http://www.storenorskeleksikon.no/>
- Kruse, Bjørn: *Improvisasjon – en kreativ prosess, Opptakt*, Informasjonsblad for Norges Musikkhøyskole, nr. 2. 1990/91
- Kruse, Bjørn: *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*, Universitetsforlaget A/S 1995
- Kvifte, Tellef: *Musikkteori for folkemusikk – en innføring*, Norsk Musikkforlag A/S 2000. (s. 25-26)
- Kvifte, Tellef: *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåtter – og paradigmer i folkemusikkforskningen*, Norsk Folkemusikksamling, Institutt for musikk og teater 1994
- Sabatella, Marc: *A Jazz Improvisation Primer*, tilgjengeleg frå: <http://www.outsideshore.com/primer/primer/index.html>

Lydopptak:

Arkivopptak:

- Kasset med 32 slåttar av Erik Almhjell frå 1953, ved Torleif Skjøtskift, Oppdal – privat
- CD med 16 slåttar av Trygve Ørsal frå 1972, privat
- Kasset med 24 slåttar av Erik Almhjell frå 1953, ved NRK
- Minidisc med 8 slåttar av Erik Almhjell, frå NRK-arkivet
- Minidisc med 32 av Erik Almhjell, slåttar frå folkemusikkarkivet i Møre og Romsdal
- Minidisc med 42 av Erik Almhjell, slåttar frå folkemusikkarkivet i Møre og Romsdal
- Spoleband med 32 slåttar av Erik Almhjell frå 1953, ved Torleif Skjøtskift, Oppdal
- CD, vedlag til boka 'Frå munn og flatfele', Fred Ola Bjørnstad, KOM forlag, 2001

7. TILLEGG:

Innholdsliste for CD/transkripsjonar

Første del av CD-en inneheld den utøvande delen av prosjektet, improviserte slåttar spela på gitar: (med hendvising til sida der ein finn noteoppskrifta eller transkripsjon)

<u>CD-spor:</u>	<u>Transkripsjon:</u>
1. Grøli-slåtten, springar,	s 50
2. Hoven-vals	s 51
3. Gamal reinlender frå Sunndal	s 52
4. Nordmørshalling	s 53
5. Ola Haugen, springar	s 54
6. Den sørgmodigste, vals	s 55
7. Neådalingen, reinlender	s 56
8. Halling frå Ålvundfjord	s 57
9. Marsj etter Godtfred	s 58
10. Gammel-Halsin	s 59
11. Musgjerdsvals	s 60

Resten av CD-en består av følgjande arkivopptak.

12. Grøli-slåtten, Erik Almhjell, frå 1953, ved Torleif Skjøtskift, Oppdal
13. Hoven-vals, Erik Almhjell, frå 1953, ved Torleif Skjøtskift, Oppdal
14. Gamal reinlender frå Sunndal, Erik Almhjell, frå 1953, ved Torleif Skjøtskift, Oppdal
15. Nordmørshalling, Erik Almhjell frå 1953, ved Torleif Skjøtskift, Oppdal
16. Ola Haugen, Erik Almhjell frå 1953, ved Torleif Skjøtskift, Oppdal
17. Den sørgmodigste, Øystein Opdøl, CD, vedlegg til boka 'Frå munn og flatfele', Fred Ola Bjørnstad, KOM forlag, 2001
18. Neådalingen, reinlender, Trygve Ørsal, CD med 16 slåttar av Trygve Ørsal frå 1972, privat
19. Marsj etter Godtfred, Øystein Opdøl, CD, vedlegg til boka 'Frå munn og flatfele', Fred Ola Bjørnstad, KOM forlag, 2001
20. Musgjerdsvals, Erik Almhjell, frå 1953, ved Torleif Skjøtskift, Oppdal
21. Gammel-Halsin, Erik Almhjell, frå 1953, ved Torleif Skjøtskift, Oppdal

Grøli-slåtten

Trad e Erik Almhjell

♩ = 130

Springar

A

Musical notation for the first system of the 'A' section. It consists of a single staff in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody features several triplet patterns. Chord markings above the staff are Dm, Dm, Dm, Dm, and A.

Musical notation for the second system of the 'A' section. It continues the melody with triplet patterns. Chord markings above the staff are Dm, Dm, Dm, A, and Dm.

Musical notation for the third system of the 'A' section. It continues the melody with triplet patterns. Chord markings above the staff are Dm, Dm, Dm, Dm, and A.

Musical notation for the fourth system of the 'A' section. It concludes the 'A' section with triplet patterns. Chord markings above the staff are Dm, Dm, Dm, A, and Dm.

B

Musical notation for the first system of the 'B' section. It consists of a single staff in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody features several triplet patterns. Chord markings above the staff are Am₃, Am₃, G, and Am.

Musical notation for the second system of the 'B' section. It continues the melody with triplet patterns. Chord markings above the staff are Am₃, A, A, and Dm.

Musical notation for the third system of the 'B' section. It continues the melody with triplet patterns. Chord markings above the staff are Am₃, Am₃, G, and Am.

Musical notation for the fourth system of the 'B' section. It concludes the 'B' section with triplet patterns and a double bar line. Chord markings above the staff are Am₃, A, A, and Dm.

Hoven-valsen

Etter Erik Almhjell

$\text{♩} = 140$

A

Musical notation for measures 1-4. Chords: D, D, Em, A.

Musical notation for measures 5-8. Chords: D, D, D, A.

Musical notation for measures 9-12. Chords: D, D, D, Em, A.

Musical notation for measures 13-16. Chords: D, D, D, A.

B

Musical notation for measures 17-20. Chords: D, D, D, D.

Musical notation for measures 21-24. Chords: D, G, Em, A.

Musical notation for measures 25-28. Chords: D, D, D, D.

Musical notation for measures 29-32. Chords: D, G, Em, A.

Musical notation for measures 33-36. Chord: D.

♩ = 76

Gammel reinlender frå Sunndal

Trad e Reik Almhjell

A

Am Am Am Dm E

Musical staff for section A, measures 1-4. The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are indicated above the staff: Am, Am, Am, Dm, E.

5 Am Am Am E Am

Musical staff for section A, measures 5-8. The melody continues with eighth and quarter notes. Chords are indicated above the staff: Am, Am, Am, E, Am.

9 Am Am Am Dm E

Musical staff for section A, measures 9-12. The melody continues with eighth and quarter notes. Chords are indicated above the staff: Am, Am, Am, Dm, E.

13 Am Am Am E Am

Musical staff for section A, measures 13-16. The melody continues with eighth and quarter notes. Chords are indicated above the staff: Am, Am, Am, E, Am.

B

17 F#m E D A Am Am

Musical staff for section B, measures 17-20. The melody features a mix of eighth and quarter notes. Chords are indicated above the staff: F#m, E, D, A, Am, Am.

21 F#m E D A Am E Am

Musical staff for section B, measures 21-24. The melody continues with eighth and quarter notes. Chords are indicated above the staff: F#m, E, D, A, Am, E, Am.

25 F#m E D A Am Am

Musical staff for section B, measures 25-28. The melody continues with eighth and quarter notes. Chords are indicated above the staff: F#m, E, D, A, Am, Am.

29 F#m E D A Am E Am

Musical staff for section B, measures 29-32. The melody concludes with eighth and quarter notes. Chords are indicated above the staff: F#m, E, D, A, Am, E, Am.

♩ = 86

Nordmørshalling

Trad. c. Erik Almhjell

A

Musical notation for measures 1-4. Chord D is indicated above the first and third measures.

Musical notation for measures 5-8. Chord D is indicated above the first and third measures.

B

Musical notation for measures 9-12. Chord A is indicated above the first and third measures.

Musical notation for measures 13-16. Chord A is indicated above the first and fifth measures, and chord D above the sixth measure.

C

Musical notation for measures 17-20. Chord D is indicated above the first and fifth measures.

Musical notation for measures 21-24. Chord D is indicated above the first and fifth measures.

B

Musical notation for measures 25-28. Chord A is indicated above the first and fifth measures.

Musical notation for measures 29-32. Chord A is indicated above the first and fifth measures, and chord D above the sixth measure.

♩ = 130

Ola Haugen

Trad e. Erik Almhjell

Springar

A

Musical notation for measures 1-3 of section A. Chords: D, A/D, G/D. Includes a repeat sign at the beginning.

Musical notation for measures 4-7 of section A. Chords: A/D, D, A/D, G/D.

Musical notation for measures 8-11 of section A. Chords: A, D, A/D, G/D.

Musical notation for measures 12-15 of section A. Chords: A/D, D, A/D, G/D.

B

Musical notation for measures 16-19 of section B. Chords: A, D, Em, D/F#.

Musical notation for measures 20-23 of section B. Chords: A, D, Em, D/F#, A.

Musical notation for measures 24-27 of section B. Chords: D, D, Em, D/F#.

Musical notation for measures 28-31 of section B. Chords: A, D, Em, D/F#, A.

Musical notation for measure 32 of section B. Chord: D. Ends with a repeat sign.

Den sørgmodigste

vals

etter Øystein Opdøl

A

♩ = 140

Musical staff 1 (measures 1-5):
Chords: Dm, Dm/A, Dm, Dm/A, Am/E

Musical staff 2 (measures 6-11):
Chords: Am, Dm, A/E, Dm/C, Am/E, Dm, Dm/A

Musical staff 3 (measures 12-17):
Chords: Dm, Am/E, Am, Dm, Dm, Dm

Musical staff 4 (measures 18-23):
Chords: Dm/A, Dm, Dm/A, Am/E, Am, Dm

Musical staff 5 (measures 24-29):
Chords: A/E, Dm/C, Am/E, Dm, Dm/A, Dm, Am/E

Musical staff 6 (measures 30-35):
Chords: Am, Dm, Dm, Dm, A, Dm

B

Musical staff 7 (measures 36-41):
Chords: A, Dm, A/E, Dm/C, A/G, Dm

Musical staff 8 (measures 42-47):
Chords: A/C#, Dm/C, Dm/B, B^b, A, Dm/A

Musical staff 9 (measures 48-53):
Chords: Dm/A, Dm, A, Dm, A, Dm

Musical staff 10 (measures 54-59):
Chords: A/E, Dm/C, A/G, Dm, A/C#, Dm/C

Musical staff 11 (measures 60-65):
Chords: Dm/B, B^b, A, Dm/A, Dm/A

♩ = 84

Neådalingen

Reinlender

Trad e. Trygve Ørsal

A

Dm Dm A Dm A Dm Dm

A. Gtr. 7 A Dm Dm Dm A Dm A

B

A. Gtr. 13 Dm Dm A Dm Dm Dm ADm

A. Gtr. 19 A Dm A Dm Dm ADm A Dm

A. Gtr. 25 Dm Dm ADm A Dm A Dm Dm ADm

C

A. Gtr. 31 A Dm Dm Dm A A

A. Gtr. 37 Dm Dm A Dm Dm Dm

A. Gtr. 43 A A Dm Dm A Dm

Halling frå Gjemnes

Trad

A

$\text{♩} = 90$

Musical notation for measures 1-4 of section A. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth notes. Chord markers 'D' are placed above the first and fifth measures.

Musical notation for measures 5-8 of section A. The melody continues with eighth notes. Chord markers 'D' are placed above the first and fifth measures.

Musical notation for measures 9-12 of section A. The melody continues with eighth notes. Chord markers 'D' are placed above the first and fifth measures.

Musical notation for measures 13-16 of section A. The melody continues with eighth notes. Chord markers 'D' are placed above the first and fifth measures.

B

Musical notation for measures 17-20 of section B. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth notes. Chord markers 'A' are placed above the first and fifth measures.

Musical notation for measures 21-24 of section B. The melody continues with eighth notes. Chord markers 'A' are placed above the first and fifth measures.

Musical notation for measures 25-28 of section B. The melody continues with eighth notes. Chord markers 'A' are placed above the first and fifth measures.

Musical notation for measures 29-32 of section B. The melody continues with eighth notes. A chord marker 'A' is placed above the first measure. The piece ends with a double bar line.

Marsj etter Godtfreid

Trad e. Øystein Opdøl

♩ = 60

A

Musical notation for measures 1-4. Chords: Hm, A, Em, A.

Musical notation for measures 5-8. Chords: Hm, A, Em, A, D.

Musical notation for measures 9-12. Chords: Hm, A, Em, A.

Musical notation for measures 13-16. Chords: Hm, A, Em, A, D.

B

Musical notation for measures 17-20. Chords: D, D, G, A, A.

Musical notation for measures 21-24. Chords: D, D, D, G, G, A.

Musical notation for measures 25-28. Chords: D, D, D, G, A.

Musical notation for measures 29-32. Chords: A, D, D, D, G.

Musical notation for measures 33-36. Chords: G, A, D.

A

Musgjerds-valsens

Trad c. Erik Almhjell

**B**

Gammel-Halsin

Trad e. Erik Almhjell

Springar

A

♩ = 132

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. Chords: Dm3, Dm, Dm, Dm, A. Rhythmic patterns include triplets and eighth notes.

Musical staff 2: Treble clef, 3/4 time signature. Chords: Dm3, Dm, Dm3, Dm, A. Rhythmic patterns include triplets and eighth notes.

Musical staff 3: Treble clef, 3/4 time signature. Chords: Dm, Dm, Dm, Dm3. Rhythmic patterns include eighth notes and triplets.

Musical staff 4: Treble clef, 3/4 time signature. Chords: Dm, A, Dm, Dm, Dm. Rhythmic patterns include eighth notes and triplets.

Musical staff 5: Treble clef, 3/4 time signature. Chords: Dm, A, Dm, Dm3, Em, A. Rhythmic patterns include eighth notes and triplets.

Musical staff 6: Treble clef, 3/4 time signature. Chords: A, A, A, Dm, Em. Rhythmic patterns include eighth notes and triplets.

Musical staff 7: Treble clef, 3/4 time signature. Chords: A, A, A, A. Rhythmic patterns include eighth notes and triplets.

Musical staff 8: Treble clef, 3/4 time signature. Chords: Dm, Dm, Em, A, A. Rhythmic patterns include eighth notes and triplets.

Musical staff 9: Treble clef, 3/4 time signature. Chords: A, A, Dm, Em, A. Rhythmic patterns include eighth notes and triplets.

Musical staff 10: Treble clef, 3/4 time signature. Chords: A, A, A, Dm. Rhythmic patterns include eighth notes and triplets. Ends with a double bar line and repeat sign.