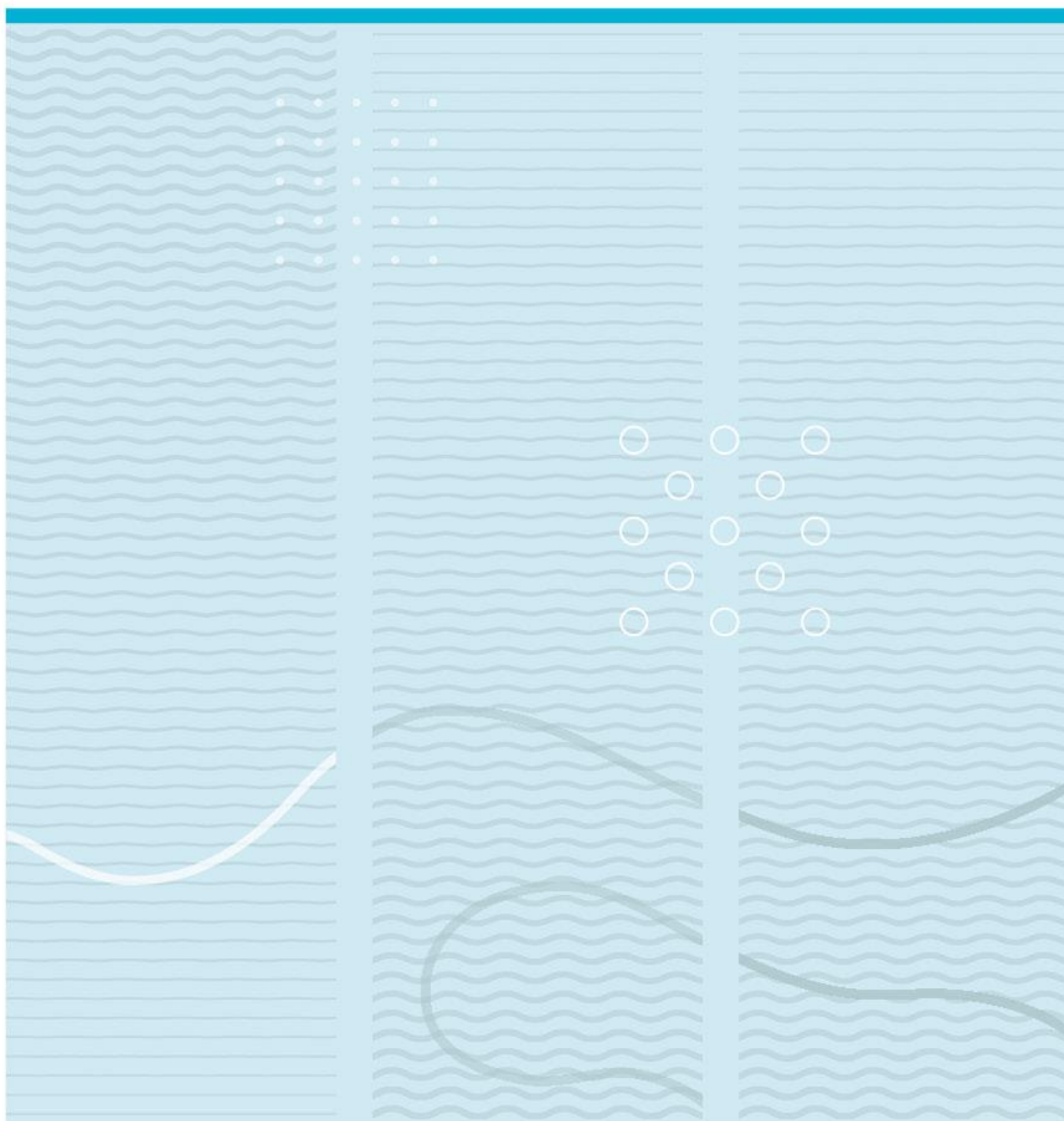


Kjersti Marie Seiersten

## Fra kildebruk til personlig tolkning

Innstudering og personlig tolkning av tradisjonelt materiale som metode for utvikling av eget kunstnerisk uttrykk.





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

<http://www.usn.no>

© 2022 Kjersti Marie Seiersten

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

**“ By changing relics and records of former times, we change ourselves as well;  
the revised past in turn alters our own identity”.**

David Lowenthal (1976)

## **Sammendrag**

Dette mastergradsprosjektet baserer seg på praksisbasert og kunstnerisk forskning fra et utøverperspektiv, og forsøker å finne ut noe om hvordan det å innstudere og gjøre personlige tolkninger av et tradisjonelt materiale, kan virke som en metode for utvikling av eget kunstnerisk uttrykk. Arbeidet består av et innstuderingsarbeid hvor jeg gjør et dypdykk i utvalgte sanger etter Margit Finnekåsa, og studerer hennes sang-uttrykk. Jeg benytter ulike arbeidsteknikker og metoder for å formidle hva jeg oppfatter, opplever og vektlegger gjennom lytting og gjenskaping. Til sist gjør jeg personlige tolkninger av sangene, og basert på innstuderingsarbeidet vil jeg reflektere over hvilke valg jeg gjør i den kreative prosessen. Jeg beskriver hvilke stiltrekk og elementer jeg har med meg fra det tradisjonelle materialet og hvilke forandringer jeg gjør, og hvorfor jeg velger å tolke og arrangere sangene slik jeg gjør. Jeg vil med utgangspunkt i innstuderingsprosess og kreative utprøvinger, reflektere over hvordan arbeidet har virket som en metode for utvikling av eget kunstnerisk uttrykk for meg.

# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Innledning.....</b>	<b>8</b>
1.1	Om oppgaven .....	8
1.2	Bakgrunn, kontekst og motivasjon .....	8
1.3	Problemstilling.....	10
1.4	Formål .....	10
1.5	Tradisjonsbegrepet.....	10
1.6	Margit Finnekåsa som kilde .....	12
1.7	Stil og sang-uttrykk .....	13
1.7.1	Stil som prosess .....	13
1.7.2	Personlig stilutvikling.....	14
<b>2</b>	<b>Forskningstradisjon, teori og metode .....</b>	<b>17</b>
2.1	Hvor hører prosjektet hjemme- forskningstradisjon .....	17
2.1.1	Praksisbasert og kunstnerisk forskning .....	17
2.1.2	Analysemetoder og tidligere forskning .....	19
2.1.3	Innspillinger .....	20
2.2	Folkelig sangstil.....	21
2.2.1	Begrepsavklaringer og beskrivelser av folkelig sangstil .....	21
2.2.2	Folkelig sangstil som gjenskapende, omskapende og nyskapende fenomen .....	27
2.2.3	Arrangement av folkesang.....	29
2.2.4	Variasjon og autentisitet i folkesang .....	30
2.2.5	Transkripsjon av folkesang .....	33
2.3	Musikkteoretiske utgangspunkt og arbeidsmetoder.....	36
2.3.1	Ahlbäcks metode for modal analyse .....	36
2.3.2	Ekgrens trampeteori og to-puls dipod.....	40
<b>3</b>	<b>Innstuderingsarbeid .....</b>	<b>41</b>
3.1	Fem sanger etter Margit Finnekåsa.....	41
3.1.1	Snillan Jenta Mi.....	42
3.1.2	Gamle-Olav på Legd .....	48
3.1.3	I fyrigste alder .....	54
3.1.4	Møykjeringsvise.....	58

3.1.5	No vil eg tilspørja forstandige menn.....	63
3.2	Oppsummering av funn, stiltrekk og innstuderingsarbeid .....	71
3.2.1	Utfordringer og funn i arbeidet med transkripsjonene og den modale og stilmessige analysen .....	71
3.2.2	Takt og rytmisk struktur .....	72
3.2.3	Tonespråk.....	73
3.2.4	Ornamentikk, sammenbindingsteknikk og klang.....	74
<b>4</b>	<b>Personlig tolkning og kreativt arbeid .....</b>	<b>76</b>
4.1	Tolkningsprosess og utforsking .....	76
4.2	Personlig tolkning av Snillan Jenta Mi.....	78
4.3	Personlig tolkning av No Vil Eg Tilspørja Forstandige Menn.....	79
4.4	Personlig tolkning av Gamle- Olav På Legd.....	79
4.5	Personlig tolkning av Møykjeringsvise.....	79
4.6	Personlig tolkning av I fyrigste alder.....	80
4.7	Ulike spenningsfelt .....	80
<b>5</b>	<b>Diskusjoner .....</b>	<b>82</b>
5.1	Innlæringsmåte og traderingsprosess .....	82
5.2	Tolkningsprosess og forhandlinger om arrangeringsmåter og uttrykk.....	83
5.3	Diskusjon rundt hjelpemidler og arbeidsteknikker.....	85
5.4	Diskusjon rundt kunstnerisk og praksisbasert forskning .....	86
<b>6</b>	<b>Refleksjoner og konklusjoner.....</b>	<b>87</b>

## Forord

I forbindelse med arbeidet med mastergradsprosjektet mitt vil jeg gjerne få takke de som har hjulpet meg og rettleidet meg gjennom prosessen. Først og fremst takk til veilederne mine, Unni Bokstap og Tellef Kvifte. Takk for gode og svært nyttige tilbakemeldinger og konstruktive kommentarer på tekst, lyd og innstuderingsprosess, for givende og insiktsfulle diskusjoner i forbindelse med transkripsjoner og metoder, og for tips til teori og kildebruk. Jeg har lært utrolig mye av dere og fått utrolig mange gode tips på veien for å komme i mål med dette mastergradsprosjektet. Jeg hadde ikke fått til dette uten dere med på laget. Jeg vil takke Kristoffer Berntsen, bibliotekar ved USN campus Rauland, for hjelp med litteratursøk og formateringsutfordringer. Jeg vil også takke alle de andre lærerne ved USN på Rauland for interessante og lærerike forelesninger, inspirerende musikk og konserter, og takk til mine medstudenter for samtaler, refleksjoner og motiverende faglig-sosiale treff.

Til sist vil jeg få takke mine nærmeste familie og venner, for at dere alltid har tro på meg og heier på meg, for tålmodighet og oppmuntrende samtaler.

For den fulle forståelsen av denne masteroppgaven lønner det seg å ha grunnleggende kompetanse i noen vanlige musikkteoretiske prinsipper. Dette gjelder i all hovedsak kunnskap om intervaller, harmonisk musikk og hørelære, da mye av folkemusikk-teorien og stiltrekk i det tradisjonelle materialet beskrives i lys av dette.

# 1 Innledning

## 1.1 Om oppgaven

Sentralt i denne oppgaven står en praksisbasert og kunstnerisk forskningsprosess, der jeg forsøker å synliggjøre noen konkrete arbeidsteknikker for innstudering og personlig tolking av tradisjonelt materiale, hvor hensikten er utvikling av personlig kunstnerisk uttrykk. I mitt arbeid har jeg valgt å innstudere og tolke sanger etter kvedaren Margit Finnekåsa, hvor jeg henter fram og forsøker å definere og lære meg stiltrekk jeg hører og opplever i sang-uttrykket. Arbeidsmetoden består av å innstudere sangene gjennom lytting og herming, og ulike verktøy og arbeidsteknikker som transkripsjon, Ahlbäcks metode for modal analyse og Ekgrens metode for rytmisk analyse, samt beskrivelser av sammenbindingsteknikk og ornamentikk. Jeg ser nærmere på tonespråk, takt og sammenbindingsteknikk for å kunne beskrive detaljer slik jeg oppfatter det i sang-uttrykket til Margit Finnekåsa. Til slutt utforsker jeg det å gjøre personlige tolkninger av sangene, gjennom variasjon og arrangering av sangene. Disse fremstår like mye som utforskende/kreative prosesser som endelige resultater, og de kan ses på som skisser og idèer til videre musikalsk arbeid og utvikling. Jeg vil gjennom disse prosessene forsøke å vise hvordan arbeidet med det tradisjonelle materialet har virket som en metode for utvikling av eget kunstnerisk uttrykk for meg.

## 1.2 Bakgrunn, kontekst og motivasjon

Min musikalske bakgrunn er på mange måter en reise gjennom og på tvers av ulike stilarter, og en utforsking av musikalske uttrykksformer. Først da jeg begynte på folkemusikkstudiet og ble kjent med et folkemusikkmiljø, ble jeg bevisst på hvordan musikalsk uttrykk ofte henger tett sammen med hvor man kommer fra. Jeg har røtter til lokale steder i forbindelse med hvor slektene mine kommer fra, men har flyttet mye rundt omkring i landet, så jeg sammenligner meg ofte med en reisende. Dette gjenspeiler seg både i musikksmak og i musikken jeg utøver og skaper. For meg har det alltid vært viktig å få uttrykke meg på tvers av stilarter og kreative uttrykk.



Å skrive et avsnitt i oppgaven om egen musikalsk bakgrunn og utgangspunkt, handler om kontekst og perspektiv, og mitt utgangspunkt for innramming og formidling av arbeidet i denne masteroppgaven. Det kan også si noe om motivasjonen bak problemstilling og valg når det kommer til det utøvende arbeidet.

Tradisjonsmusikk i min oppvekst knytter seg til tradisjoner i hjemmet, i forbindelse med praktiske formål og rutiner. Som det å bli nynna i søvn (bånsuller); synge for maten, barneregler, barnesanger og kristne salmer. Jeg ser at mine slekt- og familietradisjoner med klassisk musikk, hornmusikk, blues- og populærmusikk har mye å si for min musikalske identitet og hva jeg føler meg mest hjemme i, men det er også spennende å se hvordan nye impulser, inspirasjon fra andre stilarter og musikk-kulturer er med på å forme personlig musikalsk uttrykk og identitet, og hvordan det blir en del av den musikalske reisen og utviklingen.

Jeg har vært aktiv med musikk og sang så lenge jeg kan huske, og har spilt i ulike band og prosjekter innafor sjangre som pop, rock, metall og blues. Ofte med litt alternative eller eksperimentelle måter å ta fatt det kreative på. Jeg har tatt studier i musikk innafor ulike sjangre ved forskjellige høyskoler/universiteter, med fordypning i folkemusikk, populærmusikk, blues, klassisk og rytmisk musikk. Ved siden av studiene jobber jeg deltid på en musikkskole i Oslo og på Hallingdal Museum. Jeg har alltid hatt en praktisk tilnærming til musikk, og jeg lærte meg tidlig besifringsspill på piano og gitar, mens noter og transkripsjon har jeg sett på som mer utfordrende. Studiet i folkemusikk på Rauland pekte seg ut ved å gi meg nye forståelser for musikk, nye perspektiver og nye muligheter med musikkutøvingen. Jeg hadde hverken hørt om asymmetrisk springartakt, å synge med fri rytmisk puls eller svevende og halvhøye toner før jeg begynte å studere folkemusikk. Det var også her jeg fikk kjennskap til sangene etter Margit Finnekåsa, og jeg begynte å lære sanger etter henne i kvedartimene jeg hadde med Unni Boksasp. Etter et år med folkemusikk- og dans, begynte jeg på masterstudiet i tradisjonskunst, med musikk som felt. Dette er en reise hvor jeg blant annet blir mer bevisst på eget musikalsk uttrykk, musikalske muligheter og perspektiver, og det å sette ord på og gjøre meningsfulle refleksjoner rundt egen musikalsk utøving og utvikling.

## 1.3 Problemstilling

Å gå dypere inn i et tradisjonelt materiale, og å benytte dette materialet som utgangspunkt for kreative prosesser og personlige tolkninger, framstod tidlig som relevant for mastergradsprosjektet mitt. Jeg ble nysgjerrig på hvordan innstudering og personlig tolkning av tradisjonsmateriale kunne virke som metode for utvikling av eget kunstnerisk uttrykk, og har jobbet med følgende problemstilling som utgangspunkt for forskningen:

Hvordan kan innstudering og personlig tolking av tradisjonelt materiale virke som en metode for utvikling av eget kunstnerisk uttrykk, og på hvilke måter kan jeg synliggjøre noen arbeidsteknikker i forbindelse med denne prosessen?

## 1.4 Formål

Formålet med denne oppgaven er å synliggjøre noen arbeidsteknikker for utvikling av kunstnerisk uttrykk gjennom innstudering og personlig tolkning av tradisjonsmateriale, som kan benyttes som ressurs både for meg selv og for andre sangere og musikere.

## 1.5 Tradisjonsbegrepet

*“Ordet tradisjon er sentralt i det kulturelle feltet, og det er av det slaget ein fyller med det innhaldet som brukaren treng. Såleis kan ordet brukast til å beskriva dei overleveringsprosessane som skjer i ein kultur, eller det kan brukast som eit honnørord – eit ord som legitimerer visse element som historisk heimehøyrande i ein gjeven kultur. Det er den siste tydinga som har vore rådande innanfor den tidlege fasen av folkeminneinnsamlinga, og som har vorte vidareført innan museumsvesenet og organisasjonane” (Apeland, 1994, s. 46)*

I dette sitatet definerer Sigbjørn Apeland begrepet tradisjon som overleveringsprosesser i en kultur, og som et ord som beskriver og legitimerer

elementer som hører hjemme i en viss kultur. Tellef Kvifte skriver i artikkelen *Tradition, archives and change* om forskjeller når det gjelder overføringsprosesser, og da spesielt med tanke på å lære fra en læremester kontra det å lære etter opptak. (Kvifte, 2014) (Rolf, 1991) Kvifte trekker fram at det å lære å gjøre variasjoner vil kunne være et problem når man lærer etter opptak, mens det kan være enklere å studere detaljer.

*“Also, the view on the very concept of ‘tradition’ is probably influenced, in the direction of a focus on content at the expense of process. Archives are full of content from days gone by; the processes in which they take part are contemporary and quite different from those that much of the archival material once was a result of. Those processes deserve closer study today, to broaden our understanding of how tradition works and changes.”* (Kvifte, 2014, .s 299)

Kvifte løfter frem en kombinasjon av læring etter arkivopptak og det å lære av en levende læremester med kjennskap til tradisjonen. (Kvifte, 2014)

## 1.6 Margit Finnekåsa som kilde



Sangeren og kvederen Margit Finnekåsa (1904-1989) var fra Gransherad/ Tinnoset. Hun var læremester for Agnes Buen Garnås og mange andre kvedarar. Margit Finnekåsa var ei av de siste praktiserende budeiene i Gransherad, og det har blitt lydfesta både kulokk og geitlokk etter henne. (Facebook, Folk-Trad Notodden, 2022) På utgivelsen “Margits folketonar” (Buen Kulturverkstad, 1992) synger hun 25 sanger hvor visene er i klart flertall, men hun synger også noen springarstubber og stev (Stev til Fjellrosa, Sortebergen, Jørn Salemaker og Snillan Jenta Mi), en 6/8-stubb (Gudbrandsdølen), ei regle og en “laling”.

Hun lærte blant annet sanger av sin far Halvor Runningen, sin mor Anne Runningen og sin gudmor Margit Bakken.

Margit Finnekåsa synger mange sanger på sin egen Gransherad-dialekt, og denne Øst-Telemark -dialekten skiller seg fra Vest-Telemark blant annet ved tjukk L og en god del utjevning av vokaler i likevektsord som for eksempel *båkå* (bake) og *vøtå* (vite).

Ordlydene i dialekten hun synger på er med på å forme stemmeklang og sang-uttrykk. De sangene Margit Finnekåsa synger i tretakt, synger hun i telespringar-takt. Det er en vanlig oppfatning at *telespringar* forstås som en takt med tre taktslag med betoningen 1-lang, 2-medium, 3-kort. (Aksdal og Nyhus, 1993) Det er altså snakk om en såkalt asymmetrisk tretakt. (Kvifte, 1999) Margit Finnekåsa framstod tidlig som en kilde jeg vil studere nærmere. Det er noe interessant og “uvanlig” i mine ører med måten hun synger på, spesielt når det gjelder det rytmiske, tonespråket og måten hun binder sammen ordlyder på. Jeg har ofte måttet høre på sangene om og om igjen før jeg har forstått de melodiske og rytmiske mønstrene, og for hver sang jeg studerer er det litt som om nye musikalske verdener åpner seg. Margit Finnekåsa hører til den vokale folkemusikktradisjonen i Øst-Telemark. Sang-uttrykket hennes kan kanskje sies å representere en folkelig sangstil for deler av Telemark, og selv om jeg kommer med mine tolkninger og definisjoner av Margit Finnekåsa sitt individuelle sang-uttrykk basert på opptakene hun gjorde i 1987, og knytter dette til en lokalt forankret stil, så har jeg i bakhodet at stil må ses på som noe prosessuelt og intuitivt, stadig i utvikling.

## 1.7 Stil og sang-uttrykk

### 1.7.1 Stil som prosess

I denne oppgaven innstuderer jeg Margit Finnekåsa sitt individuelle sang-uttrykk for å utvikle mitt eget kunstneriske uttrykk. Jeg har valgt å bruke begrepet *sang-uttrykk* om Margit Finnekåsa sin individuelle sangstil. Dette har jeg valgt å bruke etter Lene Halskov-Hansen som i sine studier av dansk folkevisekultur bruker begrepet *sang-uttrykk* for det personlige/individuelle sang-uttrykk. (Halskov Hanssen, 2015) Hun bruker ordet *syngemåte* (Ledang, 1967) som et overordnet begrep på en gruppe menneskers måte å synge på, når hun legger fram parametere for en *tradisjonell syngemåte*. Ingrid Gjertsen bruker begrepet *sang-uttrykk* om felles stiltrekk som kjennetegner de tradisjonelle sangernes måte å synge på, og hun mener at sang-uttrykk i relasjon til tekst og tale er det grunnleggende for en dypere forståelse av sang-uttrykket i tradisjonell sang. (Gjertsen, 2001, s. 131) Furholt bruker begrepet *sangstil* når ho i artikkelen *Tankar om*

*autentisitet og kjeldebruk i den vokale folkemusikken* snakker om hvordan en sangstil kan virke troverdig eller ikke. (Furholt, 2012) Åkesson mener at det ikke finnes en folkelig sangstil, men et sett med stiltrekk som sangerne velger, kombinerer og forsterker slik de ønsker. (Åkesson, 2007)

Stil er også noe mer enn bare et sett med stiltrekk. Mads Johansson skriver i sin artikkel *Nordisk folkemusik som stilkonsept* at stil og genre forstås som prosesser, og ikke absolutte kategorier, og som et sett med uttrykksmuligheter innenfor kulturelle grenser med forhandlingsmuligheter. (Johansson, 2009). Steven Feld skriver om hvordan stil er noe intuitivt og prosessuelt, forankret i en kultur.

*“...moreover, one's intuitive feelingful sense of a "groove" or "beat" is a recognition of style in motion. As Leonard Meyer says, "A musical style is a finite array of interdependent melodic, rhythmic, harmonic, timbral, textural, and formal relationships and processes.”* (Feld, 1988, s.76)

### 1.7.2 Personlig stilutvikling

Sigbjørn Apeland skriver i sin avhandling *Folkemusikdiskursen* (1998), om musikk og identitet, og om musikalsk stil som emosjonell diskurs. Når det gjelder utforskningen og arbeidet med å gjøre personlige tolkninger av tradisjonelle materialet, opplever jeg disse temaene som relevante. Den røde tråden og formålet med både innstuderingsarbeidet og personlig tolkning, er nettopp å utforske et grunnlag for utvikling og dannelse av personlig musikalsk uttrykk og stil. Apeland skriver om hvordan identitetsbygging er knytta til vekselvirkningen mellom muligheten vi har til å velge livsstil og kulturelle uttrykk på den ene siden, og røttene vi har i familie, kultur og lokalsamfunn. (Apeland, 1998, s. 131) Han skriver om danning av stilarter i sammenheng med emosjonell diskurs og kulturelt felt.

*“Skilnader i det klingande vert utkrystallisert som identifikasjonsmerker som kan etablere grunnlag for danning av stilartar. Vurdering av godt og dårlig innan*

*stilarten handlar ofte om korleis viktige skillemerke vert utførte..(..).. Når den omtykte musikken skal legitimerast, vert det ofte vist til dei emosjonane som musikkopplevinga resulterte i. Det estetiske og det etiske vert igjen samanblanda, det emosjonelle vert både verknad og legitimeringsgrunnlag” (Apeland, 1998, s. 132).*

Tanken om det emosjonelle som både virkning og legitimeringsgrunnlag, har vært relevant i hele arbeidet med å lære meg sangene etter Margit Finnekåsa og å gjøre personlige tolkninger. Det kan kjennes som man hele tiden beveger seg langs en grense hvor man kontinuerlig forhandler emosjonelt og estetisk når det gjelder stil og uttrykk. Ola Berge har forsket på hvordan man forhandler fram de symbolske grensene for hva som er godt, legitimt og relevant på folkemusikkfeltet når det gjelder tradisjon og endring, og i hans masteroppgave *Mellom myte og marknad: Diskursar og grenseforhandlingari folkemusikk som samtidskulturell praksis* (2008), skriver han om hvordan modernismens kunstoppfatning og populærkulturen påvirker disse grenseforhandlingene.

*“Det individuelle uttrykket, idealet om retten til å vere ein fri og uavhengig kunstnar, som er så tett knytt til modernismens kunstoppfatning, verkar altså å ha blitt aktualisert med populærkulturen sitt inntog på folkemusikken sitt diskursive felt.” (Berge, 2008, s. 103)*

Berges undersøkelse pekte mot at det i folkemusikdiskursen ikke lenger er så relevant å snakke om det tradisjonelle kontra det moderne, men at det har vært en forskyvning fra det nasjonale til det lokale og det internasjonale, i retning av en *global* folkemusikk, og fra det kollektive mot det individuelle. (Berge, 2008) Johansson skriver at det globale også kan ses på som en type identitet.

*“Det globala kan också betraktas som en typ av identitet, eller som en form av självscensättning genom vilken man är både lokal och global i sin orientering; genom sitt kontaktnät, genom de olika slags relationer och interaktioner som kännetecknar ens verksamhet som artist, genom de stilistiska influenser som*

*man inkorporerer i sin musikk osv. Ur det h r perspektivet framst r artisten som en aktivt handlande individ som utformar og iscens tter sitt eget identitetsprosjekt. Samtidig  r det som i alle former av identitetsarbeidet ett  l slig forhold mellom sj lvst ndighet og fellesskap; individualiteten forutsetter en kollektivitet som den kan framst llas i forhold til (Frith 1996)” (Johansson, 2009)*

Apeland knytter stilf lelsen til sosiale prosesser og emosjonell diskurs, og selv om jeg i denne oppgaven ikke g r videre inn p  dette, s  opplever jeg stilf lelse og stilblanding som et sentralt element n r jeg med bakgrunn fra andre musikalske stilarter og tradisjoner, tar for meg et tradisjonelt materiale med vokal folkemusikk fra Gransherad, og bruker det i min personlige stilutvikling. Jeg benytter omgang med eldre materiale som en del av min egen stilutvikling, og jeg forholder meg til dette materialet med bakgrunn fra et mer moderne stiluttrykk.

N r det gjelder hvordan man forholder seg til det moderne, nevner Apeland tre posisjoneringer eller holdninger; *det moderne/modernisme, antimodernisme og postmodernisme*. Apeland beskriver den postmodernistiske holdningen til folkemusikken slik:

*”Tydeligast kjem det til uttrykk hj  dei som blandar folkemusikk fr  ulike stader i verda med element fr  ulike typar popul rmusikk”.* (Apeland, 1998, s 102)

Den nevnte trikotomien er kritisert og kan i utgangspunktet ikke si noe om kultur, men den kan i grove trekk representere ulike holdninger til folkemusikken og det   tolke den musikalske fortiden i samtiden. (Apeland, 1998) Det som derimot kan si oss noe om identitetsutvikling og stilutvikling i dag, er globaliseringen av samfunnet.

*”Transformations in self-identity and globalisation, I want to propose, are the two poles of the dialectic of the local and the global in conditions of high modernity. ... the level of time-space distancing introduced by high modernity is so extensive that, for the first time in human history, “self” and “society” are interrelated in a global milieu”.* (Giddens, 1991, s.32) (Apeland, 1998, s.104)



Det er den samme tanken som handler om at man i dag har mange flere muligheter til å både velge og skifte mellom ulike typer kulturell identitet. (Berge, 1994) For meg personlig har det å velge og navigere mellom ulike typer kulturelle og musikalske identiteter vært en naturlig del av oppvekst og utvikling, og jeg ser på det som berikende og meningsfylt å ha muligheten til å jobbe med tradisjonelt materiale fra vår egen kulturarv.

## 2 Forskningstradisjon, teori og metode

### 2.1 Hvor hører prosjektet hjemme- forskningstradisjon

#### 2.1.1 Praksisbasert og kunstnerisk forskning

*"Teori i kunstsammenheng er alle de andre kunstnerne og verkene som vårt arbeid står i sammenheng med. "* (Ingfrid Breie Nyhus, Personlig kommunikasjon, 2021, notater fra zoom-forelesning USN)

Fra et overordnet perspektiv hører denne masteroppgaven hjemme under kunstnerisk, utøvende og praksisbasert forskning, eller *research in the arts*, og jeg har hentet teoretiske utgangspunkt knyttet til dette fra Robin Nelson sin bok *Practice as research in the arts* og Henk Borgdorff sin artikkel *The debate on research in the arts* (2006). Borgdorff definerer kunstnerisk praksis som forskning slik:

*"Art practice qualifies as research if its purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation in and through art objects and creative processes. Art research begins by addressing questions that are pertinent in the research context and in the art world. Researchers employ experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific artworks and artistic*

*processes. Research processes and outcomes are documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public.”*  
(Borgdorff, 2006, s. 18)

Metoden går ut på å produsere ny kunnskap og innsikt gjennom kunstnerisk praksis, og denne praksisen er en nøkkelmetode i *practice as research* (PaR), i følge Nelson:

*“PaR involves a research project in which practice is a key method of inquiry and where, in respect of the arts, a practice (creative writing, dance, musical score/performance, theater/performance, visual exhibition, film or other cultural practice) is submitted as substantial evidence of a research inquiry.”* (Nelson, 2013, s. 9)

Jeg presenterer det utøvende og kunstneriske arbeidet gjennom formidlingen av et innstuderingsarbeid, og gjennom innspillinger hvor jeg først forsøker å synge sangene så nært kilden Margit Finnekåsa som mulig, og deretter arrangerer jeg og gjør personlige tolkninger av sangene. Innspillingene er basert på innstuderingsarbeidet som jeg formidler gjennom transkripsjoner, modal analyse og beskrivelser av stiltrekk. To viktige faktorer i praksisbasert kunstnerisk forskning som metode, er tydelige forskningsspørsmål og det å dokumentere prosessene som har ledet fram til ny kunnskap eller ny innsikt. Likevel leder ikke kunstneriske forskningsprosesser alltid til konkrete svar eller konklusjoner, men kan ofte åpne porter for videre forskning og nye perspektiver, slik Rosenberg beskriver i sin doktorgradsavhandling.

*“Kunstnerisk forskningsprosess er på mange måter fleksibel og utvikler seg gjennom hele forskningsprosessen..(..). Kunstnerisk forskning gir ikke nødvendigvis konkrete svar på spørsmål, men genererer nye utgangspunkt for fruktbare nye spørsmål”.* (Rosenberg, 2013)

På samme måte som Ingfrid Breie Nyhus beskriver det i sitt kunstneriske utviklingsarbeid *Tradisjoner på spill*, er det de kunstneriske og utøvende prosessene som er arena for undersøkelsen og forskningen i denne oppgaven. (Breie Nyhus, 2018)

Med de kunstneriske og utøvende prosessene mener jeg her også innstuderingsprosessen, som består i lytting, gjenskaping og etterligning og det å sette ord på hva jeg hører, oppfatter, opplever i sangen til Margit Finnekåsa. Gjennom de ulike arbeidsteknikkene, forsøker jeg å beskrive og sette ord på de indre prosessene som skjer når jeg lærer meg å synge et tradisjonelt materiale på øret, hvordan jeg oppfatter og blir bevisst på stiltrekk og elementer i det tradisjonelle materialet, og hvordan jeg henter ut musikalske verktøy til mitt arbeid med personlige tolkninger. Disse arbeidsteknikkene består av transkripsjoner og modale analyser med toneplassgraf, samt beskrivelser av hvordan jeg oppfatter det rytmiske, tonespråket, stiltrekk og elementer i det tradisjonelle materialet.

### 2.1.2 Analysemetoder og tidligere forskning

Oppgaven bygger med andre ord på mer enn rent kunstneriske forskningsmetoder. Innstuderingsprosessen av det tradisjonelle materialet, formidler og synliggjør jeg med analytiske og metodiske utgangspunkt, hvor jeg benytter meg av metoder og teori av Sven Ahlbäck sin metode for modal analyse (1985) og Jaqueline Ekgrens trampeteori og metode for rytmisk analyse (1977). Beskrivelser av stiltrekk jeg oppfatter i det tradisjonelle materialet har også en sentral plass i arbeidet. Av tidligere relevant eller lignende arbeid står sentralt Susanne Rosenbergs arbeid med svensk folkesang, fra hennes bacheloroppgave fra 1986 hvor hun analyserer og beskriver sangstilen til folkesangeren Lisa Boudrès, og til hennes doktorgradsavhandling *Kurbits-Reboot, Svensk folksång i ny scenisk gestaltning* (2014), hvor hun utforsker svensk folkesang som kreativt og improviserende uttrykk. Relevant tidligere arbeid med beskrivelser av stiltrekk og kjennetegn i vokal folkemusikk er hennes visebok *Med blåtoner och krus* fra 1993. Jeg har hentet teoretiske ståsteder og grunnlag fra Ingrid Åkesson sin avhandling *Med rösten som instrument* fra 2007 og antologien *Tradisjonell sang som levende prosess* (2009) i mitt arbeid rundt personlig tolkning og variasjon, samt at jeg innledningsvis har knyttet teori rundt musikalsk stil- og identitetsutvikling fra Mads Johanssons artikkel *Nordisk folkmusik som stilkonsept* fra 2009, Ola Berge sin masteroppgave *Mellom myte og marknad. Diskursar og grenseforhandlingar i*

*folkemusikk som samtidskulturell praksis* fra 2008 og Sigbjørn Apeland sin avhandling *Folkemusikkdiskursen. Konstruksjon og vedlikehold av norsk folkemusikk som kulturelt felt*. fra 1998. Et arbeid som denne masteroppgaven har hentet inspirasjon fra, er Anne Gravir Klykkens masteroppgave *Voksruller og Blåsang* fra 2016, hvor hun analyserer sangmåten fra eldre voksrulloptak med kvederne Kari Dale og Margit Tveiten, for så å se hvordan hun kan bruke erfaringene fra denne analyseprosessen i utviklingen av sitt utøvende prosjekt “Blåsang”. Av tidligere arbeid med nytolkning av Margit Finnekåsa sine sanger, kan nevnes den svenske artisten Maria Misgeld som i 2008 ga ut plata “Margits sanger”. Maria Misgeld har i sine tolkninger oversatt tekstene til svensk, og i noen partier skrevet ny tekst til melodier basert på Margit Finnekåsa sine sanger. Den norske kjente folkesangeren Agnes Buen Garnås har gjort varianter av flere sanger etter Margit Finnekåsa. Hun gjør sangene til sine egne, spesielt ved å variere melodi, tonespråk og ornamentikk.

### 2.1.3 Innspillinger

Utforskning gjennom innspillinger har vært sentralt i det utøvende og kunstneriske arbeidet. Opptakene hvor jeg synger sangene etter Margit Finnekåsa på tradisjonell måte, og opptakene hvor jeg gjør mer personlige tolkninger av sangene, er et utvalg lydfestet dokumentasjon på noen av de mange praktiske utprøvinger både i løpet av innstuderingsprosessen og den mer kreative og omskapende prosessen av oppgaven. Jeg har brukt mobilopptak og opptak i Pro Tools både under innstuderingen av det tradisjonelle materialet hvor jeg forsøker å etterligne Margit Finnekåsa sitt sang-uttrykk, og for å formidle arbeidet med de personlige tolkningene. Opptakene hvor jeg etterligner Margit Finnekåsa, er gjort i innstuderingsprosessen, og kan bære preg av litt dårlig kvalitet da det er mobilopptak, som jeg brukte mye for min egen del for å “regulere” meg selv og lære å syngesangene slik Margit Finnekåsa synger de. Når det gjelder de personlige tolkningene, er utfordringen med å spille inn i “hjemmestudio”, at innspillingene bærer preg av personlig utforskning, utprøving og det “å synges til seg selv”. På bakgrunn av dette må innspillingene ses på som skisser, idèer og som del av en kreativ prosess, ikke som endelige resultater. Likevel er innspillingene av de personlige

tolkningene på mange måter resultater av en lengre prosess med innstudering, utforskning og utprøvinger, og vil på mange måter delvis kunne si noe om hvordan arbeidsmetoden og prosessen har fungert som utvikling av mitt eget kunstneriske uttrykk. Det å gjøre opptak både når man forsøker å etterligne og tilnærme seg den valgte kildens sang-uttrykk, og når man er mer kreativ i sine personlige tolkninger, bidrar til bevisstgjøringsprosesser rundt kildebruk og skapende arbeid. Til den utøvende forskningen knytter jeg refleksjoner rundt prosess, valg, vurderinger og innsikter.

## 2.2 Folkelig sangstil

### 2.2.1 Begrepsavklaringer og beskrivelser av folkelig sangstil

I denne oppgaven bruker jeg nordisk folkesang som overordnet teoretisk forskningsområde, og i arbeidet med å sette ord på hva jeg hører og oppfatter av stiltrekk har jeg særlig tatt utgangspunkt i begreper og beskrivelser av folkesang og tradisjonell sang fra Susanne Rosenberg. Hun har forsket på og arbeidet mye med å sette ord på og beskrive stiltrekk i svensk vokal folkemusikk.

*“Susanne Rosenberg är den som allra tydligast har analyserat fram och verbaliserat de stil- och uttrycksmedel som hon menar karakteriserar den svenska folkliga vokalmusiken.” (Åkesson, 2007, s. 219)*

En stor del av det praktiske arbeidet jeg gjør i innstuderingsprosessen av det tradisjonelle materialet, går ut på hvordan jeg går fram for å lære meg en folkelig sangstil, og hvordan jeg setter ord på og formidler prosessen. I den digitale viseboka “Med blåtoner och krus” (Rosenberg, 1993) siteres Gustav Tillas f.1897 med sin beskrivelse av en eldre syngemåte slik han har lært det:

*“En ska sjunga med böjlig röst, alltså mjukt så att rösten följde med i dom där krusidullerna. Å så har jag ju kommit underfund med att det är många av dom där små tonerna, som dom sjunger på konsonanten, när det är tonande konsonant. Å så skulle jag hålla ut på sista ton i regel” (Rosenberg, 1993)*

Her nevner Tillas det å synge på konsonanten. Jeg bruker begrepet *Klingende konsonanter og halv vokaler* om toner som klinger tydelig på ordlyder som *m, n, ng, l, v* og *r*. Dette virker å være et av de mest sentrale trekkene ved folkelig sang, og henger tett sammen med det å synge talenært. (Nygård, 2018) Selv om retninger innen både kunstsang og folkelig sang har glidd over i hverandre opp igjennom årene, blir det å synge talenært sett på som et av de grunnleggende stiltrekkene i folkesang.

«Det ser ut til å være allment innenfor tradisjonell sang at talestemmen og sangstemmen ligger nær hverandre» (Gjertsen, 2001, s. 128).

Susanne Rosenberg sammenligner folkelig sangstil som et rikt, men subtilt språk, og hun sammenligner stiltrekk og kjennetegn som grammatikken i et språk.

“Men idag, hur gör vi då, hur skall vi kunna lära oss grammatiken till detta rika men subtila språk. Ja, vi måste framförallt lära oss att lyssna och härma, men kanske måste vi också försöka beskriva det för att lära oss att höra, förstå och kunna använda oss av det.” (Rosenberg, 1993)

Hun skriver videre at den svenske folkesangen gir en spesiell klangverden og en spesiell rytmi, som finnes i selve det svenske språket. Et kjennetegn er *uegalisert klang*, det vil si at i motsetning til f.eks klassisk skolert sang som strever etter at ordlydene skal bli mest mulig like hverandre, så vil det i folkesangen være et ideal at man benytter de ulikhetene som finnes i språkets lyd og forsterker disse. *Vibrato* er regelmessige, pulserende svingninger i frekvensen på en tone, og vokalmessig brukes dette som en effekt for dynamikk og variasjon i mange sangstiler. I folkesang bruker man ingen tydelig *vibrato*, men man tydeliggjør vokalenes ulikheter og tar fram disse, noe som gir variert klangfarge. Man holder ofte ikke vokalene så lenge, mens konsonantene i sangen ofte har både en rytmisk og en artikulerende funksjon, og det er et poeng å uttrykke forskjellene i de ulike språklydene. Klangen er ofte plassert langt fremme i munnen og nesen, noe som gir en nasal og smal klang med sterk retning.

(Rosenberg 1993) Syngemåten henger sammen med talemåte, dialekt og rytmikk i språket. Den eldre folkesangen synges oftest solistisk og uakkompagnert, noe som gir større rom for variasjon og personlige valg av grunntone, ulike intonasjoner, rytmikk og ornamentikk. (Rosenberg, 1993)

*“Tonaliteten är en annan än den vi vanligen hör idag. Kvartstoner på exempelvis terser, inledningstonen, sexten och septen m.m. är mycket vanligt, upp till 5 olika intonationer av en och samma tonplats, detta ger en "blåtonad" musik med mycket stora variationsmöjligheter.”* (Rosenberg 1993)

Intervaller som ikke er fastlagt, men varierende størrelser, eller toner i en melodi hvor intonasjonen kan variere fra frase til frase eller fra vers til vers, blir ofte *kalt svevende intervaller*. (Kvifte, 2012) Dersom intonasjonen av en tone er stabil gjennom en hel sang, kan det være mer hensiktsmessig å bruke begrepet *halvhøy*, og det er dette begrepet jeg for det meste bruker i mine analyser. Når det gjelder det rytmiske, forklarer Rosenberg at det er forskjell på tralling og musikk som skal kunne danses til, og frirytmiske viser uten puls.

*“Tonernas längd varieras ständigt i förhållande till varandra, ingen ton är den andra lik. I frirytmiska visor (utan puls) kan skillnaderna mellan korta och långa toner bli stora. I trallningen där pulsen bestämmer över tiden - det skall ju gå att dansa till - gäller det att hela tiden variera rytmiken men att hålla pulsen stadig.”* (Rosenberg, 1993)

Hun skriver videre at hver sanger bestemmer sitt eget tempo og grunntone der man fremfører solistisk.

*“I de visor som sjungs solistiskt bestämmer man sitt eget grundtempo på samma sätt som att var och en utgår från sin egen grundton”* (Rosenberg 1993)

*Sammenbindingsteknikk* er et begrep av folkesangeren Gunnlaug Lien Myhr fra Hallingdal, og med dette menes alle de ulike måtene er sanger binder sammen

ordlydene i sangen på. Det henger nært sammen med melodiføring, tekstuttale, språk og dialekt. Lien Myhr definerer det slik:

*“Eg har vel ingen ferdig definisjon på begrepet, men det har å gjøre med 1) melodiføring; foregriping og vidareføring av tonar, og 2) tekstuttale; fokus på konsonantar og diftongar”* (Gunnlaug Lien Myhr, personlig kommunikasjon pr. Telefon, 2. mai 2022)

Det omfatter altså både utsmykning og ornamentikk, men også hvordan man beveger seg fra en ordlyd til en annen. *Gamaka* er et begrep i tradisjonell indisk sang som kan bety mye av det samme som sammenbindingsteknikk i denne sammenhengen. Det er tidligere gjort omfattende forskning på gamaka i indisk tradisjonsmusikk, og et eksempel på dette er Solveig McIntosh sin avhandling *Gamaka and Alamkara: concepts of vocal ornamentation with reference to Bara Khayal* fra 1993.

Sammenbindingsteknikker handler både om teknikk og estetikk. På det estetiske plan kan man si at sammenbindingsteknikker på samme måte som gamaka transformerer enkle melodiske idèer/strukturer til estetiske opplevelser, og påvirker oppfattelsen av troverdig uttrykk og formidling, klangfarge og autentisitet. (McIntosh, 1993) Gjennom arbeidet med å finne passende begreper, ordforklaringer og det å beskrive ulike fenomen i sang-uttrykket til Margit Finnekåsa, har jeg søkt svar på hvilke ord som brukes og som finnes på forskjellige typer ornamentikk, sammenbindingsteknikk og melodisk variasjon i folkesang. Det finnes en del slike begreper i f.eks opera eller indisk klassisk sang, men det har vært utfordrende å finne dekkende begreper på alle de ulike bevegelsene og utsmykningene jeg hører i Margit Finnekåsa sin sang. Ofte bruker folkesangere selv samlebegreper som *triller* og *kruller*, om melodiske bevegelser på en stavelse. Mer konkrete begreper som melismer, forslag og opphentninger brukes også, her av Rosenberg:

*“Utsmyckningar i form av melismer, förslag, upphämtningar, drillar varieras hela tiden. Ofta ökar antalet utsmyckningar för varje vers.”* (Rosenberg, 1993)



*Ansatter* bruker jeg for å beskrive måten en tone gripes an på, og en *forslagstone* vil si å ta sats fra, eller være innom en mørkere eller lysere tone før man lander på hovedtonen. Det er ikke alle de forskjellige typene ornamentikk og sammenbindingsteknikk jeg finner i Margit Finnekåsa sin sang, som jeg har funnet norske begreper på, men jeg velger å bruke følgende begreper for å formidle de viktigste utsmykningene jeg finner i min analyse: *Triller* bruker jeg om det å gjøre en hurtig veksling mellom en høyere og lavere tone. En trille kan ofte komme på taktslaget og fungere som en form for ansats. *Bølgetoner* bruker jeg om en tone som synges med en bølgebevegelse, altså som er innom en lavere eller høyere intonering i løpet av tonen, gjerne på midten. Den utgjør som regel en stor del av artikuleringen av en tone, i motsetning til en trille som er raskere. *Glidetoner* bruker jeg om toner som glir opp fra en dypere tone/intonering før den lander på meloditonen, eller glir ned fra en lysere tone/intonering. *Melismer* bruker jeg når flere toner synges på en stavelse.

Når det kommer til tonekarakter og artikulasjon i folkesang, beskriver Åkesson tonedannelsen som rak og vibratofri med tydelig ansats, noen ganger med opphentning av tonen underifra. Hun beskriver tonestyrken som konstant uten større nyanseringer, og hun skriver at glissando forekommer, det som jeg i min analyse har valgt å kalle glidetone. (Åkesson, 2007) For å kunne si noe om hvordan en kvæder synger en frase som en enhet, virker begrepet *frasering* nærliggende. Ingrid Gjertsen forklarer i sin artikkel i boka *Tradisjonell sang som levende prosess*, begrepet *frasering* slik:

*"Med frasering mener jeg her hvordan utøverne synger frasen, d.v.s. den enkelte tekstlinje i strofen, med tanke på melodisk spenning og avspenning, framdrift, tekst- eller melodidrevet sang". - (Gjertsen, 2009, s. 58)*

Rosenberg nevner tydelige ansatter og tydelig frasering som kjennetegn i den vokale folkemusikken- i folkesang starter man ofte en frase med en tydelig markering som for eksempel et forslag. I slutten av en frase lar man tonen pågå til den er slutt og da slutter den tvert, noe som kommer godt til syne når frasen slutter på en klingende konsonant. Tydelig frasering er viktig i solistisk folkesang fordi man selv er hele musikken, man har

ikke et komp å støtte seg på. (Rosenberg 1993) Når det gjelder *framdrift*, og særlig rytmisk framdrift, er dette et begrep som kan være vanskelig å beskrive med ord. Det har også med ulike elementer å gjøre, både det rytmiske, pust, melodiføring og klang. Gjertsen beskriver det som et begrep på hvordan sangeren driver sangen framover, og om retningen i framføringen av sangen er mer lineær eller mer akkordisk.

*“Med framdrift tenker eg på om sangeren viser retning mot og styrer framover mot, siste tone/siste ord i hver frase (tekstlinje), altså driv framover fra linje til linje i strofen, eller om strofen mer oppleves som et hele, og om at framdriften er mer stasjonær og mindre framoverretta i fraser og hele strofer. Framdrift har også å gjøre med lineær (horisontal) eller akkordisk/funksjonsharmonisk (vertikal) retning i framføringen”.* (Gjertsen, 2009, s. 59)

Det kan diskuteres hvorvidt man kan påstå at de gamle kvederene drev sangen framover på denne måten, eller hvordan de hentet fram drivet i sangen. Vi vet jo ikke hva de tenkte. Det er ikke etterprøvbart, men likevel kan vi på mange måter beskrive sang vi hører uten å påstå at sangeren selv tenkte eller gjorde sånn eller sånn. Sitatet til Gjertsen kan på den måten si noe om hva som menes med *begrepet* framdrift. Begrepet *spenst* er treffende når man skal beskrive en rytmisk og dansende syngemåte i folkesang. Gjertsen beskriver spenst som at små melodiske og rytmiske nyanser synges med presisjon og uten å stoppe opp eller dvele for lenge. (Gjertsen, 2009, s. 59) Begrepet *Toneomfang* vil si hvor stort spenn det er mellom laveste tone og høyeste tone i en melodi. Intonasjonen får stor betydning spesielt i musikk med lite toneomfang og der melodien er bygd opp rundt en referansetone. Susanne Rosenberg skriver at den svenske folkesangen oftest har et lite toneomfang:

*“Vanligen sjungs visorna med ett omfång endast över en oktav, vilket gör att man lättare kan hålla reda på och lära sig de olika intonationer av tonhöjder. Detta gäller ju även röstens muskelminne.”* (Rosenberg 1993)

Det er jo for så vidt relativt om man vil kalle toneomfang over en oktav for lite eller stort, alt etter hva man sammenligner med. Et eksempel med sanger med lite

toneomfang er bånsuller. Bånsuller har et toneomfang som ofte bare spenner fra septimen under grunntonen og opp til kvarten. (Greni, 1960) *Toneforråd* vil si alle toner som en melodi består av.

## 2.2.2 Folkelig sangstil som gjenskapende, omskapende og nyskapende fenomen

Det kreative og skapende i folkesang kan ifølge Ingrid Åkesson betraktes som en prosess som beveger seg i et kontinuum mellom memorerende og improvisasjon, mellom muntlig og skriftlig og mellom stabilt og foranderlig. (Åkesson, 2009) Hun skriver at den medskapende og re-kreative virksomheten som ligger mellom polene memorerende og improvisasjon først og fremst kan karakteriseres av variasjon og kombinasjon av tekst og melodi. Begrepene *memorerende*, og *improvisasjon* eller *formelkomposisjon* benevner to ulike teknikker. (Ling, 1986) I den memorerende teknikken antar man at sangeren forsøker å huske og gjengi en tekst eller melodi som hovedsakelig skal låte likt ved hver fremføring. Når man bruker improvisasjonsteknikk i betydelsen formelkomposisjon, vil det si at sangeren husker de store hendelsesforløpende i en tekst eller melodi, men gjengir dem i en fri form ved å kombinere melodifraser og formler på ulike vis. Ved bruk av denne teknikken tenker man seg at hver framføring skiller seg betydelig fra andre framføringer. (Åkesson, 2009) Ifølge Åkesson bygger både verdslig og sakral folkelig sang på en slags kombinasjonsteknikk. Ulike melodier synges til samme tekst, og samme tekst til ulike melodier. Melodifraser kan varieres og lånes inn av andre varianter. Dette kontinuum kan ifølge Åkesson benevnes på ulike måter, og i hennes avhandling om nåtidens folkesangers forhold til tradisjonelle forgjengere og stiltrekk, kommer hun med forslag til en fleksibel terminologi omkring dette.

"Där föreslår jag som tankemodell för att beskriva och analysera gehörsmässig överföring och de (re-)kreativa processer som karakteriserar gehörskultur begreppen återskapande, omskapande och nyskapande som överlappande skikt" (Åkesson, 2009, s. 11)

Ifølge Åkesson står da återskapande for den mest etterlignende måten å nærme seg det tradisjonelle materialet på, hvor man legger seg nært opp til den aktuelle kilden når det gjelder ordlyder, melodi og stil. Det kan imidlertid oppstå spontane variasjoner og forandringer, så prosessen kan sies å komme med en viss frihet. Videre definerer hun omskapande som en mer omfattende variasjonsprosess hvor både enkeltord og hele fraser kan forandres, og hvor rytmikk, frasering, intonasjon, utsmykning og motiv, formler og strofer kan forandres og kombineres. Dette er ikke et nytt fenomen, men et typisk uttrykk for en gehørsmessig overføringsprosess. (Åkesson, 2007) Åkesson skriver at hos en tradisjonell utøver betraktes denne tilnærmingen som taus kunnskap, men i dag er denne kunnskapen blitt bevisst pedagogikk innenfor folkemusikken. Nyskapende beskriver hun som det å bruke tradisjonens byggestener for å skape ny musikk innenfor sjangerens rammeverk. Dette forutsetter god kjennskap til musikken i den aktuelle tradisjonen. (Åkesson, 2009)

*“Jag diskuterar särskilt hur de tre förhållningssätten överlappar varandra i det praktiska musicerandet och ligger til grund för en typ av kreativitet som präglar nutida folkmusikmiljöer i en form som visar på både kontinuitet och förnyelse i relation till folkligt musiskapande bakåt i tiden.” (Åkesson, 2007, s. 251)*

I følge Åkesson forholder sangere seg til tradisjonelt materiale gjennom en *modernisering* av tekst og melodi, eller gjennom bevisst *arkaisering* av uttrykket, men også kombinasjoner av disse forekommer mye. Modernisering i melodialg og tekst vil si at man bytter ut alderdommelige ord eller alderdommelig tonalitet med ord som virker mer aktuelle i dag, eller en nyere treklangsoppbygd melodi. Modernisering av melodier har også skjedd som resultat av at den gamle melodien er blitt glemt. Intensjonell arkaisering av uttrykket går ut på at man for eksempel gir en melodi som går i dur eller moll et modalt uttrykk ved for eksempel å forandre intonasjonen av ters, kvart, sekst eller septim, eller man legger til bordunklanger i arrangementet for å skape et alderdommelig uttrykk. (Åkesson, 2007)

I den utøvende delen av denne masteroppgaven forsøker jeg i første omgang å gjenskape det tradisjonelle materialet, og bruker memorerende teknikk. Deretter

bruker jeg overlappende gjenskapende, omskapende og nyskapende teknikker i arbeidet med å gjøre personlige tolkninger av sangene.

### 2.2.3 Arrangement av folkesang

Framføring av folkemusikk i arrangert form er ikke et nåtidsfenomen, og allerede tidlig på 1800-tallet ble det gitt ut folkeviser i pianoarrangement. Fra 70-tallets revitalisering av folkesmusikken har mange valgt å heller forsterke den eldre folkemusikkens egne karakter i stedet for å la den tilpasses til et kunst- og populærmusikkideal. (Åkesson, 2007) Åkesson har gjennom sine intervjuer spurt nåtidens folkesangere om hvordan de og deres medmusikanter arbeider med å arrangere musikk. Der nevnes blant annet det å improvisere fram et arrangement med utgangspunkt i en sang eller en idè, og det å ferdigskrive komponerte arrangementer. Susanne Rosenberg bruker ofte å komponere arrangementer, men da spiller hun inn stemmer “först intuitivt och sen struktur”, som hun selv beskriver det ifølge Åkesson. (Åkesson, 2007, s. 262) Når det gjelder måten å tenke arrangement på, finnes det ulike typer samklanger og flerstemmighet.

*Akkordbasert arrangement*, som regel med strengeinstrument, er en metode som hører til den nyere folkemusikken, men har røtter i 1700-tallets funksjonsharmonikk. *Melodisk baserte stemmer* kommer i to hovedtyper hvor den første er inspirert av duospill i spelemannsmusikken, og domineres av paralleller og motbevegelser. Den andre bygger på heterofoni, hvor man synger flere samtidige varianter av samme melodi, gjerne kombinert med borduner på grunntone eller kvint. Å skape *ostinater*, *rytmemønstre* eller *klangmatter* som ligger under melodien er vanlige måter å arrangere vokal folkemusikk på. Man kan bruke motiver man finner i melodien, ta utgangspunkt i rytmiske mønstre eller bruke synther og effekter. Et element er også dialog mellom to instrumenter eller mellom vokal og instrument. Disse måtene å tenke arrangement av folkesang på, har blitt funnet i undersøkelser av både svensk, finsk og britisk folkemusikk. (Åkesson, 2007) I arbeidet med mine personlige tolkninger av sangene etter Margit Finnekåsa, utforsker jeg alle disse ulike teknikkene, men med utgangspunkt i intuitiv og kreativ utforsking.

## 2.2.4 Variasjon og autentisitet i folkesang

*“Variantane hadde ikkje oppstått i så stor grad – heilt fram til våre dagar – dersom overleveringsmåten var å kopiere kjeldene nøyaktig. Det må ha vore nettopp innafor evna til å variere at songaren kunne vise sin personlege stil og originalitet.” (Furholt, 2012, s. 27)*

Ragnhild Furholt skriver i sin artikkel *Å gjere visa til si eiga* i boka *Tradisjonell sang som levende prosess* (2009), at variasjon er et kriterium på den muntlige overføringen i vokal folkemusikk. Hun beskriver det å gjøre visa til sin egen som en prosess hvor man først lærer variasjonene som er nedskrevet eller lydfestet i kildematerialet, og at det etter hvert kommer inn bevisste og ubevisste endringer og variasjoner både i det tonale, frasinga og ornamentikken. Prinsippet er å skape et personlig uttrykk, og man kan variere både med tekst, rytmikk, melodi, ornamentikk, stemmeklang, stemmebruk og formidling. (Furholt, 2009) I forbindelse med gjenskaping, omskriving og personlig tolking av folkesang, blir begrepet autentisitet relevant, og Furholt beskriver i artikkelen *Tankar om autentisitet og kjeldebruk i den vokale folkemusikken* (2012) noen tanker om hva autentisitet vil si i folkesang- sammenheng. Et viktig poeng Furholt påpeker, er at selv om autentisitet i folkesang blir forbundet med opphavelighet og kontinuitet, så er det å synge tradisjonelt noe som også skal være personlig, “naturlig”, “ekte” og “deg”. Selv om en sanger klarer å etterligne kilden i form av f.eks nasal klang eller utpreget ornamentikk, krulling og intonasjonsmønster, så føles det ofte som noe mangler dersom ikke man hører noe særegent og personlig. (Furholt, 2012)

*“Tradering, munnleg overføring og kontinuitet som bindeledd mellom generasjonar over tid er stikkord for kva som blir lagt i begrepet autentisk. Når begrep som «kontinuitet» og «tradering» blir bytte ut med «etteraping», får «autentisk» ein annan klang og eit anna innhald. Er songen «autentisk» fordi ein syng med eit alderdommeleg preg – fordi ein aper etter å synge alderdommeleg? Er ikkje nettopp denne etterapinga noko som gjer at songen ikkje blir «autentisk»?” (Furholt, 2012, s. 15)*

Balansen mellom kontinuitet og personlig uttrykk opplever jeg som sentralt i “forhandlingene” som skjer i prosessen med å gjøre personlige tolkninger av sangene i denne oppgaven. Det å gå inn i et musikalsk uttrykk og en annen dialekt enn det som er naturlig for en, blir også tatt opp av Furholt, som skriver at det kan oppstå vansker med å få uttrykket “helt på plass” når man skal etterligne sangen fra et sted man ikke er oppvokst på. En løsning er å omskrive sangen til sin egen dialekt, men dette kan også ha konsekvenser for musikkuttrykket. (Furholt, 2012) I forhold til dette gjør ulike utøvere ulike valg. Furholt skriver om hvordan hun forsøker å gi visa et levende folkemusikalsk uttrykk og hvordan hun legger til grunn den tradisjonelle sangstilen:

*“Når ein skal arbeide både med eit notemateriale og eit voksrullopptak, blir det nødvendigvis eit visst tolkingsarbeid av lyd og noter før ein synest produktet kan framførast. Ein stiller seg spørsmål om kva som er viktig å ha med frå tradisjonen og kvifor det er viktig, og om kva ein kan eller bør endre på, med tanke på dei som skal høre på visene i dag”. (Furholt, 2009, s 124)*

Furholt skriver at det som gjør at noe kjennes ekte, troverdig eller autentisk ut, vil stå i forhold til de valgene man gjør, samt en rekke andre faktorer. Det kommer an på hva man profilerer seg mot, hva som er motivene og hvilke musikalske og estetiske verdier man vil uttrykke. (Furholt, 2012)

Åkesson skriver at i gehørsdominerende sjangre som folkesang, er det viktig med *reproduksjon* av den aktuelle tradisjonelle visen. Hun poengterer at en utøver gjerne skal følge både det musikalske håndverkets regler, og bære sitt eget individuelle preg. Det musikalske håndverket i tradisjonell sang står som regel for den tause kunnskapen som bor i en utøver med god kjennskap til den aktuelle tradisjonen eller stilen. Kjenner man det musikalske håndverkets regler, kan man intuitivt variere og omskape alt fra fraseringer, utsmykninger, intonasjon, melodiske innledningsfraser, omplasseringer og gjentakelser. (Åkesson, 2007) Åkesson poengterer at selv om vektleggingen på det lokale, regionale og tradisjonelle fortsatt står sterkt i flere folkemusikkmiljøer, så har det skjedd en forflytning av uttrykkets autenticitet, hvor det personlige, det estetiske og

soundet står mer i sentrum. Autentisitetetsbegrepet i nåtidens folkemusikk har på mange måter nærmet seg kunstmusikken og populærmusikkens vektlegging av individuelt uttrykk, og at dette spesielt gjelder folkemusikkmiljøer som er knyttet til profesjonalisering og institusjonalisering. (Åkesson, 2007, s. 50) Hun setter nåtidens variasjon og omskaping i relasjon til spennvidden mellom stabilitet og variasjon som man kan finne i arkivmateriale. Hun skriver at arkivinnspillinger utgjør den fremste kilden for dypstudium av musikalske stiltrekk, siden man kan lytte om og om igjen på små detaljer. (Åkesson, 2007)

Rosenberg skriver at ei folkeviser kan ses på som en ramme som man gjør sin egen personlige tolkning av ved hjelp av variasjon i intonasjon, frasering, tekst, artikulasjon, rytmikk, utsmykning, dynamikk, ordlyder og stemmeklang. Variasjon er en viktig del av sangstilen. (Rosenberg, 1993) En forutsetning for folkesangen er at det ikke finnes noen originalkomposisjon, man lærer seg sangen "etter noen", og hver sanger skaper sin versjon eller variant. Hun skriver videre at et viktig kjennetegn i den folkelige sangen er at hver person synger med sin unike stemme, og at alle gir visen sin personlige tolkning ut ifra variasjon, kontrast, utsmykning og personlighet. (Rosenberg, 1993) Dette viktige elementet ved folkesangen kan man kanskje glemme bort litt dersom man bare forsøker å lære seg å synge en sang helt likt etter et opptak.

*"Överfört till den folksliga sången, kan man säga att Visan, som kanske har ett "lånat motiv" (som t.ex. koralen har), blir en anledning att få uttrycka sig, att få smycka ut. Att ta tillfället i akt att krusa, drilla, färga med blåtoner, frasera, att skapa en personlig tolkning, ett konstverk i stunden"* (Rosenberg, 1993)

Rosenberg beskriver hvordan man kan variere melodi og utsmykning fra vers til vers og fra fremføring til fremføring.

*"Eftersom det inte finns någon fast version av visan, varierar man melodin både från gång till gång, men också mellan de olika verserna, en ögonblickets konst!"* (Rosenberg, 1993)



Klykken har i sin masteroppgave fra 2016, analysert og gjort egne tolkinger av sanger etter kvederene Margit Tveiten og Kari Dale fra voksrulloptak. Hun forklarer hvordan hun på et punkt i innlæringsprosessen av en sang, kommer til et stadium hvor hun begynner å utvikle sin egen personlig tolkning av sangen. Hun gjør sine egne varianter, men har underveis i den musikalske utviklingen et tilbakevendende fokus på kilden.

*“Etter en tids arbeid med en sang, klarer jeg etter hvert å plassere og sette den inn i en slags struktur eller en form. Når jeg kommer til et slikt stadium i innlæringsprosessen, kjenner jeg på friheten til å bevege meg i større sirkler rundt utgangspunktet med tanke på tolkning. Derfra starter en musikalsk utvikling der jeg med tilbakevendende fokus på kilden manøvrerer meg framover med mitt eget uttrykk og mine egne varianter.” (Klykken, 2016, s. 15)*

### 2.2.5 Transkripsjon av folkesang

Folkesang er gehørmusikk, og i den folkelige musikkverden tar man utgangspunkt i hvordan en viss sanger eller utøver fremfører en sang, og hvem sangen “er etter”. Rosenberg beskriver det som at sangen finnes som en idé og som en ramme man bærer på i sinnet, men først når man synger sangen, begynner den å eksistere, og man fyller den med sin personlighet, sitt uttrykk, sin syngemåte og sine egne variasjoner i intonasjon. Transkripsjonen av en folkesang kan bare vise rammen og det generelle utgangspunktet for sangen, det er først når man synger sangen at man skaper en utforming av den. (Rosenberg, 1993) Det er flere valg man må gjøre når man skal skrive en oppskrift av et stykke folkemusikk. Dette skriver Tellef Kvifte om i sin artikkel *Hva forteller notene? Om noteoppskrifter av folkemusikk.* (1985) Han skriver om hvordan oppskrivertradisjonens syn på folkemusikk som kunst har preget noteoppskriftene helt frem til i dag, og hvordan dette synet er blitt så akseptert at det kanskje er med på å fortrenge andre vesentlige sider ved den folkemusikalske utfoldelsen. (Kvifte, 1985)

*“Noe av det jeg har i tankene, er utøverens muligheter for variasjon i framføringen av melodier og slatter, og de stilmessige uttrykk for lokal*

*tilhørighet. Slike forhold kommer lite til uttrykk i vanlige noteoppskrifter. Men det er også spørsmål om noteskriften kan uttrykke det man skulle ønske.” (Kvifte, 1985)*

Kvifte definerer her hvordan noteskriften forteller oss om tonetrinn i en skala eller et toneforråd, men ikke hvordan disse trinnene intoneres.

*“I denne sammen-hengen er det viktig å skille mellom hvordan trinn i en skala er organisert i halvtone- og heltonetrinn (durskala, mollskala, dorisk, frygisk...), og hvordan de enkelte trinnene i slike skalaer intoneres, altså hvilken frekvens tonene får, om de rene eller sure, (litt) høyere eller lavere enn en eller annen norm. Slagordmessig kan vi si at intonasjon dreier seg om den siden av tonehøydeopplevelsen som ikke kommer frem på noter. Noteskriften forteller oss om tonehøydekategorier, der en c er en annen kategori enn en d; eller der første trinn i en skala er en annen kategori enn annet trinn, osv.” (Kvifte, 2012)*

Meningen og formålet med transkripsjonene og arbeidet med transkripsjonene i dette mastergradsprosjektet er at det skal fungere som et verktøy og et hjelpemiddel i innstuderingen av sangene og stiltrekk i syngemåten til Margit Finnekåsa på opptakene. Ved å sette sangen inn i et notesystem, gir det både en ramme for å kunne gjøre personlig tolkning, og det kan virke som en teknikk for å oppdage, definere og skille ut kjennetegn og stiltrekk som ikke nødvendigvis hører hjemme eller passer inn i den grunnleggende rammen, men som er en del av et personlig uttrykk og en personlig tolkning hos utøveren. Kvifte påpeker at hovedhensikten med transkripsjonen har mye å si for hvor langt man skal gå ned i detaljer.

*“Kanskje paradoksalt: men er det først og fremst for å lære å framføre dette selv, mener jeg at en altfor detaljert transkripsjon er lite egnet. Noteskriften kan bare formidle kategorier/struktur, IKKE hvordan kategoriene/strukturen formidles i praksis. Med enklere ord: tonetrinn beskrives presist, men ikke intonasjonen.” (T. Kvifte, personlig kommunikasjon pr e-mail 31.januar 2022)*

Både når det gjelder tonespråk og melodi, og når det kommer til rytmikk, puls og sammenbindingsteknikk, er det vanskelig å beskrive og vise detaljer i dette med noteskriften. Noteskriften egner seg aller best som et skriftspråk for å presentere rammen for en sang, ikke stiltrekk, som intonasjon og framdrift. (Kvifte, 1985) På noteskrift er variablene tonehøyde og tonelengde gjengitt som skrittvis, og vi kan gjøre det mer sammenhengende ved å finjustere de skrittvis verdiene vi har i utgangspunktet. (Kvifte, 1985)

*“Faktisk er det slik at noteskriften overhodet ikke egner seg til å gjengi sammenhengende variabler på noen presis måte. Det beste man kan få til er grove tilnærminger.”* (Kvifte, 1985, s. 98)

Transkripsjonene i denne oppgaven har jeg likevel gjort med tanke på å få med detaljer, siden hensikten er bevisstgjøring av stiltrekk og innlæring av et tradisjonelt materiale. Særlig når det kommer til tonespråk, har jeg forsøkt å nærme meg det klingende materialet mer enn å putte det i en standard ramme når det kommer til toneart og taktart. Ulempen med dette at melodien kan høres merkelig ut dersom man ikke kombinerer med lydopptak, eller muntlig tradering slik at man får en helhetlig forståelse av tonespråket i sangen. Ifølge Kvifte, er det noen stilmessige variabler som likevel kan noteres i transkripsjonen, som for eksempel forandringer i melodilinjen. (Kvifte, 1985) Jeg har på bakgrunn av dette valgt å transkribere flere vers av hver sang for å få med variasjon i melodilinje, selv om versene har samme grunnleggende melodiske ramme.

Jeg har valgt å transkribere sangene etter Margit Finnekåsa til noteskrift i digitalt noteprogram. Ved transkripsjon i digitale noteprogram kan man spille av melodien man har transkribert digitalt. Dette har sine fordeler og sine ulemper. Fordelen er at man enkelt kan høre om man har transkribert den toneplassen og den tonelengden man vil ha, så godt det lar seg gjøre. Ulempen er spesielt det at man ikke kan høre de ulike intonasjonene av en toneplass, eller de ulike variasjonene i en fleksibel takt. Det blir også en digitalisert og litt robot-aktig utgave av melodien man får høre. Ved transkripsjon av eldre vokal folkemusikk, gjør dette at melodien ofte høres unaturlig og feil ut i forhold til det klingende materialet. Ornamentikk, sammenbindingsteknikk,

klang og framdrift er også elementer man ikke får notert på en god måte i en transkripsjon, og disse detaljene har mye å si for at melodien og de ulike intonasjonene skal gi mening. Likevel fungerer digitale noteprogram som et godt verktøy for å lage en ramme av en melodi, og et utgangspunkt for å kunne formidle det grunnleggende tonespråklige og rytmiske i musikken.

## 2.3 Musikkteoretiske utgangspunkt og arbeidsmetoder

### 2.3.1 Ahlbäcks metode for modal analyse

Det er flere måter å angi tonetrinn og tonehøyder på, og hva slags systemer eller rammer man bruker til dette, har betydning for hvordan man tilnærmer seg intonasjonsbegrepet. Jeg har valgt å bruke Ahlbäcks system med modus som et funksjonelt toneforråd. Man kan ifølge Ahlbäck skille mellom eldre og nyere stil i folkesangen, ved å se på hvordan tonespråket i folkelig sang gjennomgikk en forandring fra eldre til nyere stil som henger sammen med den industrielle utviklingen, sangundervisning i folkeskolen, og kontinental påvirkning. Den eldre folkemusikkens struktur beskrives som enstemmig, ofte bruk av mikrointervall, og mangel på funksjonsharmoniske prinsipper. (Ahlbäck, 1985)

I formidlingen av mitt arbeide i denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i Ahlbäck sitt system for modal analyse. Han bruker begrepet *toneplass* om tonehøydekategorier, som man i funksjonsharmoniske analyser kaller sekund, ters, kvart, kvint og så videre. Toneplass er en skrittvis variabel. Hver toneplass kan ha fast eller variabel tonehøyde etter hvordan toneplassen intones. Ahlbäck opererer med fem verdier eller intonasjoner innenfor hver toneplass, som han benevner med bokstavene a-e, hvor a er nærmest grunntonen og e er lengst unna grunntonen. Han samler alle de ulike tonehøydene i en sang, det vil si toneplassene og de ulike intonasjonene av toneplasser, sammen til et toneforråd som han kaller et *modus*, som han beskriver som et funksjonelt toneforråd. Det vil si at alle tonehøydene forholder seg til et tonalt sentrum, en grunntone. Et modus har en grunntone (sentrum), et toneomfang, og et toneforråd. Toneforrådet består av toneplasser som beskrives med tall, 1(grunntone), 2(sekund), 3(ters), 4(kvart), 5(kvint), 6(sekst), 7(septim). Tonene under grunntonen benevnes som

-2(septim), -3(sekst) osv. Dette kaller Ahlbäck for modale funksjonsbetegnelser, og har å gjøre med at systemet tar utgangspunkt i tonenes ulike funksjoner og hvordan de forholder seg til grunntonen og til hverandre. Legger vi på de ulike intonasjonene av hver toneplass, vil benevnningen bli eksempelvis 7a for lav septim over grunntonen, -2e for lav septim under grunntonen og -2a for høy septim under grunntonen. For halvhøy septim under grunntonen vil benevnningen bli -2c. (Ahlbäck, 1995) (Omholt, 2008) En melodi tar form ved at man opplever et hendelsesforløp i måten de ulike toneplassene forholder seg til hverandre på, med utgangspunkt i en referansetone, som en grunntone eller et tonalt sentrum. (Ahlbäck, 1985)

Jeg skiller i denne oppgaven hovedsakelig mellom tre verdier eller intonasjoner per toneplass; lav, halvhøy og høy, og benevner disse med bokstavene a, c og e etter hvor nærme grunntonen de ligger. Jeg bruker begrepene tonespråk, modus og toneforråd på samme måte som Ahlbäck, og jeg bruker sifferbenevnningen fra hans system for å benevne toneplasser over og under grunntonen. Dette valget begrunner jeg med at jeg oppfatter Ahlbäck sitt system som en meningsfull måte å beskrive og formidle tanker rundt toner og melodi i Margit Finnekåsa sin sang, siden jeg i utgangspunktet oppfatter melodiene hennes som modale.

Jeg bruker ikke andre måleverktøy enn mitt eget øre, og det er på gehørbasert grunnlag at jeg har definert og kartlagt de ulike tonehøydene og intonasjonene når jeg forsøker å formidle hvordan jeg opplever tonespråket i sangene. Derfor vil jeg ikke påstå at det er en bestemt sannhet jeg kommer med, siden jeg ikke måler frekvenser og nøyaktige plasseringer/intonasjon, men jeg har så godt det lar seg gjøre forsøkt å vise hvordan jeg oppfatter og opplever de ulike tonehøydene og intonasjonen. Når jeg velger å ta utgangspunkt i Ahlbäck's system, er det fordi jeg mener systemet kan si noe om helheten når det kommer til tonespråket hos Margit Finnekåsa, og egner seg bedre enn å bruke begreper som toneart, skala, dur og moll.

*“En side av problematikken rundt skalaer og intonasjon, er dur/moll-konseptet. Det er vel grunn til å anta at noe av fokuset på ”to tonekjønn” og en polarisering av dur – moll hos de tidlige forskerne henger sammen med et ståsted i kunstmusikkens teori og i funksjonsharmonisk tankegang. Likevel er det ingen tvil*

*om at distribusjonen av det vi oppfatter som dur og moll er ulik med tanke på både geografi og sjanger.” (Omholt, 2008)*

Begrepet *eldre tonalitet* blir ofte brukt når intonasjonen i norsk folkemusikk beveger seg utenfor de diatoniske skalaene. (Kvifte, 2012) Tonalitet henger også sammen med melodisk struktur og mønster, men denne oppgaven begrenser seg til formidling og presentasjon av hvilke funn, elementer og stiltrekk jeg oppfatter gjennom lytting og herming, og hvordan jeg bruker disse i mine personlige tolkinger. Jeg går ikke videre inn på analyser av melodiske og tonale mønstre. Ahlbäck bruker begrepet *tonespråk* om hvilke toner som anvendes og deres innbyrdes relasjoner (tonalitet), og heretter vil jeg bruke dette begrepet om det som har med tonal stil i min innstudering av Margit Finnekåsa sin sang.

Mine transkripsjoner avviker fra Ahlbäck og Rosenbergs praksis ved at jeg bare skiller mellom tre ulike intonasjoner for hver toneplass, og ikke fem. I og med at dette er mindre presist, bruker jeg ikke kryss med pil opp for kvarttone, men pil over noten for å markere toner som intoneses litt høyere eller lavere enn noten i transkripsjonen. Dette opplevde jeg også som mer ryddig i transkripsjonen. I begynnelsen av arbeidet med transkripsjonene brukte jeg også tegn for kvart-tone høy, men valgte å kun benytte piler, siden jeg ikke på øret skiller mellom halvhøy intonasjon og litt høyere eller mindre enn halvhøy. Ahlbäck skiller mellom melodier der tonene som del av et toneforråd er meningsfulle gjennom hvordan de relaterer seg til en grunntone, og melodier hvor tonene gir mening ved at de relaterer seg til en akkordprogresjon, altså harmonisk tonalitet. Musikk med et modalt tonespråk er lineær musikk som er bygd opp rundt en basistone, hvor melodien i motsetning til i harmonisk musikk, ikke behøver en akkordprogresjon for å være meningsfull. Melodien er bygd opp slik at den gir mening når den står for seg selv, slik Ahlbäck beskriver:

*”I modal musik hör de enskilda tonerna i melodin samman i tonförråd och får betydelse genom sin plats i tonförrådet, d v s om de är 1:a, 2:a, 3:a tonen o s v. Det (...) innebär at hela meningen i modal musik kan realiseras i melodilinjén, vilket gör att harmoniskt ackompanjering, typ ackord på gitarr, inte behövs för*

*att göra melodin meningsfull. Den äldre folkmusiken kan genomgående karakteriseras som modal musik. Det har den gemensamt med bl a arabisk, indisk östeuropeisk och irländsk folkmusik, en del blues och rock samt även västeuropeisk medeltida kyrkomusik. Däremot, är den västerländska konstmusiken fr o m J.S. Bach, europeisk populärmusik från 1800- och 1900-talet som Evert Taube och Calle Jularbo, eller 30-tallsjazz och ABBA:s musik inte modal. Det er I stället s k harmoniskt tänkt musik – musik som i allmänhet är tänkt med ackompanjemang. I harmonisk musik är tonföljden i melodin skapad i relation til en ackordsföljd. De enskilda tonerna i melodin får därför sin betydelse genom sin relation till det ackord som just spelas.” (Jernberg og Ahlbäck, 1986)*

For å betrakte melodien fra et modalt perspektiv kan man benytte seg av en toneplassgraf. (Ahlbäck, 1985) Denne vil kunne si noe om både toneplasser, deres forhold til hverandre og tonalt sentrum. For å finne ut hvordan en toneplassgraf kan fortelle meg ytterligere om tonespråket i Margit Finnekåsa sine sanger, tegner jeg en toneplassgraf for hver sang jeg jobber med i denne oppgaven. Jeg henter ut toneforrådet i hver sang og jeg lager en toneplassgraf som supplement til transkripsjonen. Det funksjonelle toneforrådet inkluderer de ulike intonasjonene jeg skiller mellom, men toneplassgrafen representerer kun de ulike toneplassene, den inkluderer ikke de ulike intonasjonene av en toneplass. Toneplassgrafen er en grafisk fremstilling som viser et mer modalt og retningsstyrt perspektiv på det melodiske hendelsesforløpet i en sang. Melodiens toneplassbevegelse kan i grove trekk si noe om hvordan de ulike toneplassene forholder seg til hverandre og til det tonale sentrumet. Det kan si noe om hvordan toneplassene fungerer som byggesteiner som bygger et melodisk hendelsesforløp slik at det blir en melodilinje. Man kan få et bilde av hva som kjennetegner tonespråket i sangen, og det kan være lettere å se det melodiske hendelsesforløpet visuelt. En toneplassgraf slik Ahlbäck foreslår, kan også være nyttig dersom man vil se nærmere på variasjon, og for å observere likheter og ulikheter i melodisk bevegelse. I toneplassgrafene jeg presenterer tar jeg ikke hensyn til flere stavelser på samme tone.

Når jeg har valgt å transkribere sangene i visse modus, er det for å få et ryddig notebilde. Dur-og moll-tonearter fungerer ikke særlig godt til å definere eller beskrive sanger etter Margit Finnekåsa, med tanke på intonasjonspraksisen i hennes tonespråk. Det er derfor mer hensiktsmessig å bruke begrepet modus, og toneforrådet med benevninger etter Ahlbäcks metode, vil kunne si mer om moduset sangen går i, enn det transkripsjonene gjør.

### 2.3.2 Ekgrens trampeteori og to-puls dipod

Jaqueline Ekgrens trampeteori står sentralt i de rytmiske analysene av sangene med stev-rytmikk eller fri metrisk puls. Ekgren har studert fottramp hos sangere som synger stevtoner, og da spesielt nystev. Fottrampene er ytre tegn på hvordan utøveren selv inndeler rytmikken og forløpet. Med utgangspunkt i fottrampene klassifiserer Ekgren slag i korte og lange, og hun identifiserer grupper av korte og lange slag. (Kvifte, 2005) (Ekgren, 1981) (Ekgren, 2014)

*“The thump-pair ( $T_1, + T_2$ ) is the primary rhythmic structure in nystev (and in gamlestev but in an adapted form). Note that the “T’s ” are written under the tone and syllable which is accented and where the thump would (predictably) fall” (Ekgren, 1981, s. 12)*

Ekgren skriver at begge trampene er fleksible når det kommer til lengde og framtrede, men  $T_2$  er normalt sett den mest fleksible, og kan ha en varighet på mellom like lang og dobbelt så lang som  $T_1$ . Nystev har ikke en fri rytmisk puls, men er bygd på en fleksibel rytmisk struktur. (Ekgren, 1981)

*“Thus, all in all, we see that nystev is not a type of song that is completely free rhythmically: Instead, much of the seemingly free rhythm is built into a definite but highly flexible rhythmic structure - which is a main feature of stev.” (Ekgren, 1981, s. 12)*



I de sangene som jeg antar kan sies å være en form for stev eller har en friere rytmisk puls, benytter jeg altså Ekgrens trampeteori og hennes metode for å identifisere korte og lange betoningar i en to-puls dipod, (Ekgren, 2014) samt grupperinger av korte og lange tramp. Ekgren kaller de tonene som det trampes på, eller hvor man antar at det trampes på, for tonale sentre.  $T_1$  kalles lett tonalt senter og  $T_2$  kalles tungt tonalt senter. I transkripsjonene markerer jeg det jeg oppfatter som tunge og lette taktslag eller tramp, med henholdsvis stiplede taktstrek og tic-taktstreker. Stiplet taktstrek står da rett før tungt taktslag ( $T_2$ ) og tic-taktstrek står rett før lett taktslag ( $T_1$ ). Ekgren presenterer to overordnede måter for melodisk klassifisering av nystev, en som baseres på både lette og tunge tonale sentre, og en som kun baseres på tunge tonale sentre. Jeg går ikke videre inn på dette i denne oppgaven, men jeg vil påpeke at Ekgren og Ahlbäck benytter begrepet *tonale senter* ulikt. Ekgren benytter begrepet om de tonene i en melodi som er betont og som det anslagsvis trampes på, mens Ahlbäck benytter begrepet *tonalt sentrum* om basistonen eller grunnntonen i en melodi.

### 3 Innstuderingsarbeid

#### 3.1 Fem sanger etter Margit Finnekåsa

Innstuderingsprosessen er det som gir grunnlag for personlig tolking, personlige variasjoner og det som kan sette sangen og utøveren i sammenheng med kildematerialet og tradisjonen. I det følgende presenterer jeg innstuderingsarbeidet jeg har gjort med fem sanger etter Margit Finnekåsa. Først presenterer jeg toneforråd med utgangspunkt i Ahlbäcks metode for modal analyse, transkripsjon og toneplassgraf. Deretter presenterer jeg ulike stiltrekk, som rytmiske og melodiske funn, ornamentikk og sammenbindingsteknikk som jeg har vektlagt og blitt bevisst på i min innstudering av sangene.

### 3.1.1 Snillan Jenta Mi

Transkripsjonen av Snillan Jenta Mi har jeg gjort i  $\frac{3}{4}$ -takt i og med at jeg oppfatter sangen som en telespringar. For at rytmikk og puls skal gi mening må man da tenke betoningen 1-lang- 2-medium- 3-kort.

*Toneforråd:*



# Snillan Jenta Mi

Telespringar

etter Margit Finnekåsa

Transkribert av Kjersti Marie Seiersten

Snil-lan jen - ta mi i kveldkjemeg te deg Snil-lan jen - ta mi i kveldkjemeg te deg.

Gret gjor-de du - u ve-n-n - ta på me-e-eg. Ven-ta gjor-de du - u skun-da gjor-de e-e-eg.

Snil-lan jen - ta mi i kveld kjemeg te deg Snil-lan jen - ta mi i kveldkjemeg te deg I

mor-govil eg gje-te mjel-ten mædeg. Hå - ttesvå - rådu meg hvisst eg la te bau Håt - tesvå - rådu meg

hvisst eg la te bau Svå - rå du nei ell svå - rå du ja-u-u Svå - rå du meg nei så ang-ra du deg au.

Toneplassgraf:

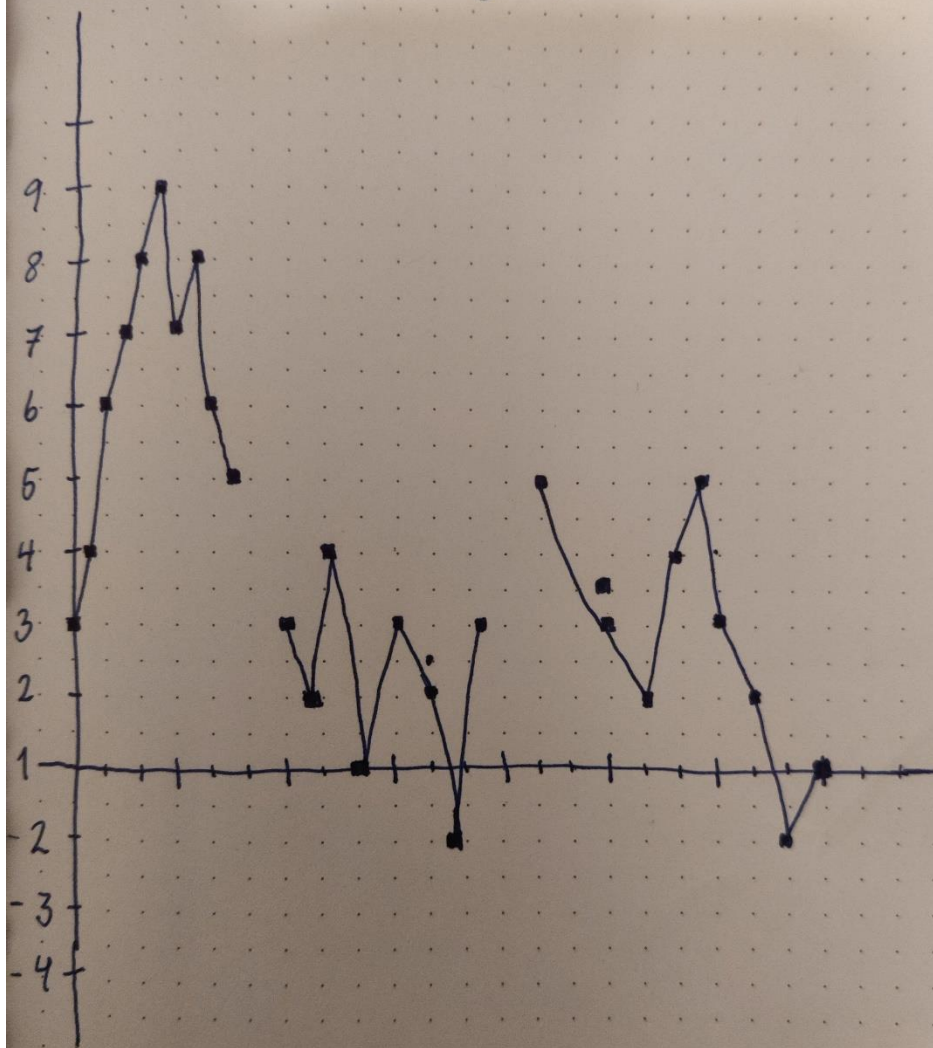
Jeg har i toneplassgrafen til denne sangen ført inn de tre ulike melodilinjene som sangen består av, i grove trekk. Grafen viser toneplasser langs den loddrette akse, og det melodiske hendelsesforløpet basert på tiden, langs den vannrette akse. På denne måten kan figuren si noe om melodiens toneplassbevegelse. Jeg har ført inn tre grafer som tilsvarer tre ulike melodilinjer: A, B og C. Sangens form er som følger:

A - A - B - B

A - A - C

A - A - B - C

## Toneplassgraf ~ Snillan Jenta Mi



\* Grafen viser toneplasser langs den lodrette akse, og det melodiske hendelsesforløpet langs den vannrette akse.

Jeg vil nå presentere noen funn og fenomener jeg har lagt merke til i innstuderingen av *Snillan Jenta Mi*. Jeg sier litt om rytmikk og takt, deretter litt om tonespråk, og til slutt presenterer jeg noen eksempler på ornamentikk og stiltrekk i sammenbindingsteknikk.

Takt og rytmikk:

Her har jeg markert med hevet tall foran stavelen hvor jeg tenker at taktslaget kommer.

<sup>1</sup>Snillan <sup>2</sup>Jenta <sup>3</sup>Mi, I <sup>1</sup>kveld kjem <sup>2</sup>eg te <sup>3</sup>deg

<sup>1</sup>Snillan <sup>2</sup>Jenta <sup>3</sup>mi, I <sup>1</sup>kveld kjem <sup>2</sup>eg te <sup>3</sup>deg

<sup>1</sup>Gret <sup>2</sup>gjorde <sup>3</sup>du og <sup>1</sup>ven<sup>2</sup>ta på <sup>3</sup>meg

<sup>1</sup>Venta <sup>2</sup>gjorde <sup>3</sup>du, <sup>1</sup>skunda <sup>2</sup>gjorde <sup>3</sup>eg

<sup>1</sup>Snillan <sup>2</sup>Jenta <sup>3</sup>Mi, I <sup>1</sup>kveld Kj<sup>2</sup>em <sup>2</sup>eg te <sup>3</sup>deg

<sup>1</sup>Snillan <sup>2</sup>Jenta <sup>3</sup>Mi, I <sup>1</sup>kveld kjem <sup>2</sup>eg te <sup>3</sup>deg

I <sup>1</sup>morgo <sup>2</sup>vil eg <sup>3</sup>gjete <sup>1</sup>mjel<sup>2</sup>ten mæ <sup>3</sup>deg

<sup>1</sup>Håtte <sup>2</sup>svå<sup>3</sup>ra <sup>3</sup>du meg <sup>1</sup>hvisst eg <sup>2</sup>la te <sup>3</sup>bau

<sup>1</sup>Håtte <sup>2</sup>svå<sup>3</sup>ra <sup>3</sup>du meg <sup>1</sup>hvisst eg <sup>2</sup>la te <sup>3</sup>bau

<sup>1</sup>Svå<sup>2</sup>ra du <sup>3</sup>nei ell <sup>1</sup>svå<sup>2</sup>ra du <sup>3</sup>jau

<sup>1</sup>Svå<sup>2</sup>ra <sup>2</sup>du meg <sup>3</sup>nei så <sup>1</sup>angra <sup>2</sup>du deg <sup>3</sup>au

*Tonespråk:*

Jeg har analysert meg fram til A som grunntone i sangen, men denne sangen er et godt eksempel på at minst to tolkninger er mulig. Man kan også tenke seg at D er grunntonen. I min analyse med A som grunntone, starter melodien på toneplass 3, altså ters med en halvhøy intonasjon (3c). Jeg kom fram til at det er tersen og seksten som har de tydeligste variasjonene i intonasjon. Ut ifra det jeg hører på øret, så er tersen mer konstant halvhøy (3c), med noen enkelte forekomster lav (3a) og høy (3e) ters, mens seksten er variabel og synges med varierende intonasjon gjennom hele sangen. Dersom jeg hadde valgt D som grunntone, hadde melodien startet på en -2c, altså en halvhøy septim, og avslutningstonen ville være en kvint. Melodiene vil jeg beskrive som

leken og spenstig, noe som gjenspeiler den freidige teksten hvor gutten beiler til jenta, og vil komme på kveldsbesøk.

Allerede i første linje finner jeg et eksempel på variasjoner i intonasjon av samme toneplass. Jeg finner at hun synger på en 6e i ordet *jenta*, og en 6a på *eg te*.



Snil-lan jen-ta mi i kveldkjemeg te deg

Det med variasjon i intonasjon gjentar seg ofte i denne sangen, og forekommer i forskjellige kombinasjoner. Under viser jeg eksempel på variasjon i en melodiformel hvor den grunnleggende melodiske rammen kanskje kan tenkes å være den samme, men synges med tydelig variasjon i intonasjon, her spesielt på seksten (6).

Eksempel:



hvissteg la te bau



hvisst eg la te bau

*Ornamentikk og sammenbindingsteknikk:*

I denne sangen har jeg funnet og definert ulike typer ornamentikk og sammenbindingsteknikk. Det mest fremtredende i mine ører, er de små glidetonene

som hun synger på sekstene og en del av tersene. Hun bruker glidetone både på de store sekstene i de melodiske oppgangene og på de små sekstene i de melodiske nedgangene i de første frasene av hvert vers, på ordene *jenta*, *eg*, *svåra* og *la*. Når det kommer til klingende konsonanter og halv-vokaler, hører jeg i denne sangen tydeligst klang på konsonantene *n* og *l*, spesielt på ordene *jenta* og *snillan*. Dette bidrar blant annet til å styrke spensten i sangen, og det har stor påvirkning på stemmeklangen. Jeg synes også jeg hører at hun bruker en ekstra tydelig stemt *m*, som i sammenheng med den tydelig formede *i`en* i ordet *mi*, er med på å skape den særegne og litt nasale stemmeklangen i Finnekåsa sin sang. I denne sangen finner jeg en form for melismer, bestående av tre toner, 1 (grunntonen), 2 (sekund) og 3c (halvhøy ters). Intonasjonene kan nok variere litt her.



Gret gjør-de du-u ve-n-n - ta på me-e-eg. Ven-ta gjør-de du-u skun-da gjør-de e-e-eg.

Jeg har forsøkt å få med de viktigste forslagstoner jeg hører, og i dette eksemplet finner jeg forslagstoner på ordene *jenta* og *deg*.



Snil-lan jen - ta mi i kveld kjem eg te deg Snil-lan jen - ta mi i kveld kjem eg te deg.

### 3.1.2 Gamle-Olav på Legd

I transkripsjonen har jeg markert lette slag/tramp med tic-taktstrek og tunge tramp med stiplede taktstreker.



Toneförråd:

A musical staff in C major (one sharp) showing a tone inventory. The notes are: -2e, -2c, -2a, 1, 2, 3a, 3c, #3e, 4a, 4c, 5, 6, 7, 8. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Accents (↑) are placed above the notes -2e, 3c, and 4a.





På legd eg ligg, så dit det bar  
 T1 T2 T1 T2  
 Eg miste born, eg miste gard og alt gjekk ut  
 T1 T2 T1 T2 T1 T2  
 Eg miste alt som kjært meg var  
 T1 T2 T1 T2  
 Ja, storegut  
 T1 T2

Jeg opplever i utgangspunktet et vers som tre fraser, men har valgt å dele det inn i fire melodilinjer i toneplassgrafen og i taktanalysen, fordi det virker mer strukturert og meningsfullt i mine øyne. Mønsteret av korte og lange betoninger basert på de fire melodilinjer (A-D) i et vers av *Gamle-Olav på legd* er:

A: Kort-lang, kort-lang

B: Kort-lang, kort-lang, kort-lang

C: Kort-lang, kort-lang

D: Kort-lang

*Tonespråk og melodi:*

I denne sangen oppfatter jeg at det er septimen under grunntonen og tersen over grunntonen som har de største variasjonene i intonasjon, som vist i toneforrådet. Jeg oppfatter seksten og septimen over grunntonen som stabile tonehøyder der de finner sted i melodien. Tersen oppfatter jeg som stabilt halvhøy de fleste steder, men noen variasjoner med bruk av 3a og 3e finner jeg også. Teksten handler om sorg og det å miste det man har kjært, men også om håp, og tonespråket i sangen speiler denne stemningen på mange måter. Det er ikke lett å beskrive subtil og detaljert tonespråklig funksjon på denne måten, men jeg vil nevne det som en observasjon, det at tonespråket speiler en følelse eller stemning som blir formidlet i sangen.

I den første frasen finner jeg etter mine ører både lav, halvhøy og høy intonasjon av tredje toneplass over grunntonen, på ordene *legd, dit* og *eg*.

På legd eg ligg så dit det bar, eg mis-te born eg mist-e gard og altgjekk ut

Et annet eksempel på variasjon i intonasjon av samme toneplass i samme frase, er eksemplet under, hvor jeg oppfatter en høy ters på *visur* og en lav ters på *kan*.

Eg vi-sur kved og le-e-a kan bå-å-å de mann og møy.

*Ornamentikk og sammenbindingsteknikk:*

Når det gjelder ornamentikk og sammenbindingsteknikk finner jeg også mange eksempler på at ornamentikk uttrykker tekstens innhold og stemning:

Eg mist-e alt som kjært meg var Ja, store-gut.

Ordet *miste* og ordet *som* innledes med noen forslagstoner, nesten som glidetoner, og i mine ører forsterker disse den klagende og sørgende stemningen i denne setningen. På ordet *kjært* synger Margit Finnekåsa en bølgetone som er både utsmykkende og uttrykksfull. På slutten av ordet *storegut* holder Margit Finnekåsa en tydelig vibrato, noe

som er uvanlig i hennes sang-uttrykk. I samme frase finner jeg også tydelig klingende L i ordet *alt*, og Margit Finnekåsa klinger mellom ordene *var* og *ja*, i overgangen mellom ordlydene R og J.

min - ne - ne um det han var De-e-e-et so - nar alt.

The image shows a musical staff in treble clef with a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. There are three upward-pointing arrows above the staff, indicating accents on the first, second, and fourth measures. The lyrics are written below the notes: 'min - ne - ne um det han var De-e-e-et so - nar alt.' The word 'De-e-e-et' is written with a long horizontal line under the 'e's, indicating a melisma.

På ordet *um* oppfatter jeg en forslagstone eller opphenting fra toneplassen under. På orden *han* finner jeg en opphentning fra tonen over. Melismen på ordet *det* går igjen i alle versene i samme melodiske struktur. Jeg opplever at disse utsmykningene gir uttrykk for en stemning og skaper følelsesmessig liv i melodien på et estetisk plan.

Jeg opplever en trille på ordet *gard* i første vers, og på ordet *folk* i første frase av tredje vers.

### 3.1.3 I fyrigste alder

I fyrigste alder har jeg også transkribert med stiplede taktstreker og tic-taktstreker for å vise at sangen har en friere rytmisk puls bestående av en form for to-taktsmønster fordelt på korte og lange taktslag. Jeg har valgt å transkribere to av tre vers som Margit Finnekåsa synger, for å få med variasjon i melodi og rytmikk.

*Toneforråd og transkripsjon:*

The image shows a musical staff in treble clef with a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes. There are two upward-pointing arrows above the staff, indicating accents on the first and fourth measures. The notes are numbered below the staff: -2e, -2c, #2a, 1, 2a, #2e, 3a, 3c, #3e, 4, #5, 6, 7, 8. The notes are: G4, F4, E4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

# I Fyrigste Alder

etter Margit Finnekåsa

Transkribert av Kjersti Marie Seiersten

I fyr - ig - ste al - der i fyr-i-ig-ste vår Der-opp - ten - tes en ild i-i mitt bryst. Jeg

bei-let til den pi - ke som ung var av år og til he - ne jeg had-de - e stor lyst. Men

slekt og for - el - dre for - trød og de streng - e - lig me-g for - bø ø - ød. Det

må jeg er - kjen - ne alt inn - til min død. Hun måt - te meg om - favn -

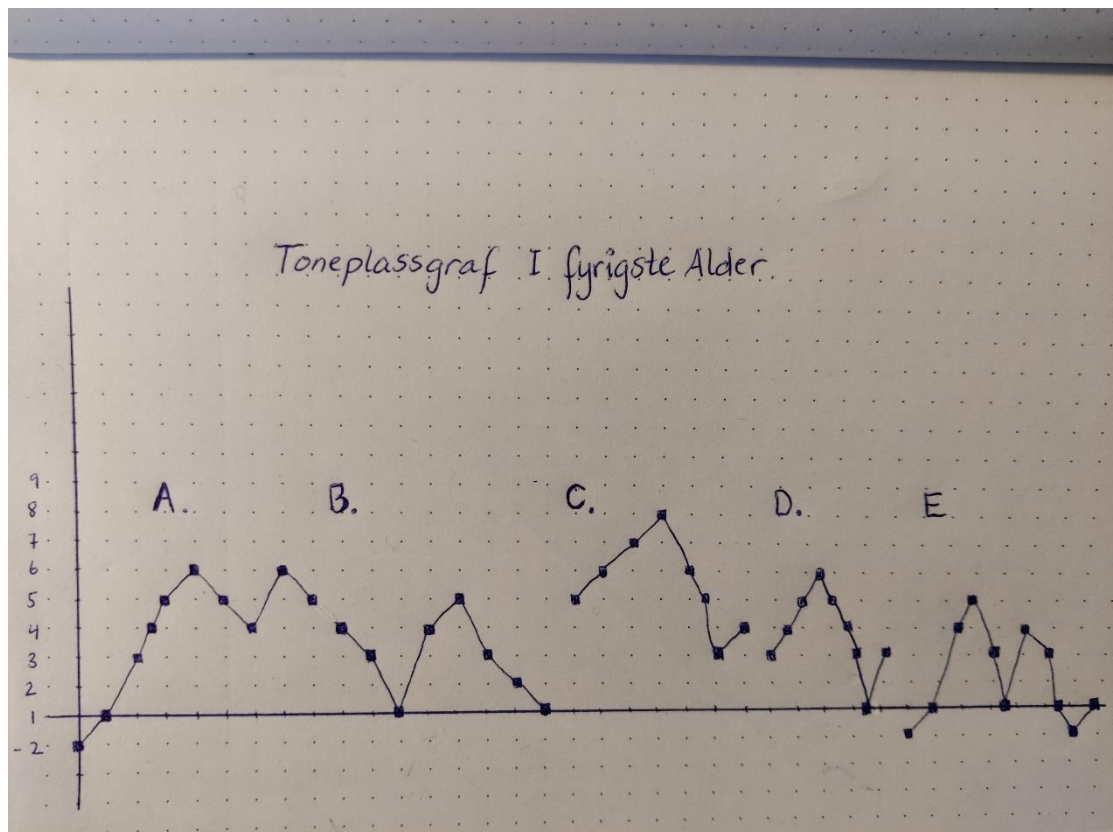
n-e den yn - di-ge mø hver gang jegkom inn de-erhun var. Hun svor i sitt hjer-te ja

hel - ler vi-il hun dø, føren a - an hun til ek-te vil-l-le ta. Og hun klap - pe-de meg

på kinn og i hjer - tet der luk-ket hunmeg inn. Og pi - ken i sann-hetslo an påmitt sinn.

34

Toneplassgraf:



#### Takt og rytmikk:

Jeg opplever mønsteret av korte og lange slag i frase 1-2 og frase 3-4 som kort-lang, kort-lang, kort-lang-lang. I frase 5 og 6 opplever jeg betoningen litt annerledes enn i de første frasene, og i mine ører gjelder det her da at vi finner at stavelsene "slekt" (kort), "eld" (kort), "trød" (lang), "streng" (kort), "meg" (kort), "bød" (lang) er betonte. Dette gir oss strukturen kort-kort-lang, kort-kort-lang.

I frase 7 kommer vi tilbake til samme struktur som i første halvdel av frase 1 og første halvdel av frase 3, kort-lang, kort-lang.

Hele første vers i system vil da gi mønsteret:

Kort-lang, kort-lang

Kort-lang-lang

Kort-lang, kort-lang

Kort-lang-lang



Kort-kort-lang

Kort-kort-lang

Kort-lang, kort-lang

Dette mønsteret av korte og lange betoning i en to-puls rytme går igjen også i vers to og tre av sangen.

#### *Tonespråk og melodi:*

Toneomfanget spenner fra -2e til 8, altså fra lav septim under grunntonen, til oktaven over grunntonen. Det som skiller seg spesielt ut i denne sangen, er variasjonen i intonasjon på andre trinn, sekunden. Den synger Margit Finnekåsa både med lav(2a) og høy(2e) intonasjon, selv om høy intonasjon er dominerende. Hun varierer med minst tre ulike intonasjoner på septimen under grunntonen, og minst tre ulike intonasjoner på tersen. Grunntonen og kvinten har sterke posisjoner i denne sangen og melodien beveger seg tydelig i forhold til disse nokså stabile toneplassene.

#### *Ornamentikk og sammenbindingsteknikk:*

Det er mange tydelige klingende konsonanter og halv-vokaler i sangen. Her klinger Margit Finnekåsa ganske lenge på l`en i ordet *alder*. Videre i samme strofe klinger hun også på l`en i ordet *ild*, med forholdsvis lang varighet. Disse tonene faller på henholdsvis kvint og ters over grunntonen.

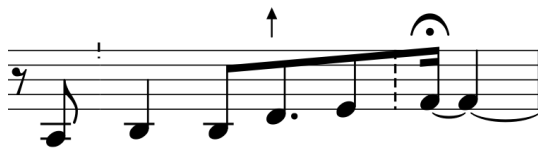


Videre klinger hun på en r`en i ordet hjerte:



Hun svor i sitt hjer-te ja

I første frase i vers 2 finner jeg et tilfelle av klingende v i ordet *omfavne*.



Hun måt - te meg om - fav-n -

Jeg finner en gjentagende melisme som på stavelen *bød* i ordet *forbød* i første vers, og på ordet *bønn* i tredje vers. Bevegelsen oppstår på vokalen, *ø*. De tre tonene i melismene her består altså i grunntone og sekund før den lander på meloditonen, en stor ters. I det andre verset synger hun direkte på tersen, og klinger på *n* i ordet *inn*. Jeg har også funnet at Margit Finnekåsa bruker mye glidetoner og forslagstoner i denne sangen. Jeg har diskutert både med meg selv og med veiledere hvor grensen går mellom hva man vanligvis kaller en forslagstone og hva som kan karakteriseres som en glidetone. Jeg opplever det som at glidetoner har mer sving over hele tonen, mens forslagstoner er ofte mer artikulert som en ansats eller et springbrett før det man lander på selve meloditonen.

### 3.1.4 Møykjeringsvise

Møykjeringsvise har jeg transkribert i  $\frac{3}{4}$ -takt, dette er også en asymmetrisk, eller fleksibel tre-takt med dansende rytmikk, en telespringar. Jeg har transkribert tre av fem vers for å få med ulike variasjoner i melodi og intonasjon.

*Toneforråd:*

A musical staff in 4/4 time with a treble clef. The notes and their labels are: -2e (quarter note, below staff), 1 (quarter note, below staff), #2a (quarter note, below staff), 3a (quarter note, below staff), 3c (quarter note, below staff), 4a (quarter note, below staff), 5a (quarter note, below staff), #5e (quarter note, below staff), 6 (quarter note, below staff), 7a (quarter note, below staff), 7c (quarter note, below staff), 7c (quarter note, below staff), and 8 (quarter note, below staff). There are two upward-pointing arrows above the staff, one above the 3c note and one above the second 7c note.

# Møykjeringsvise

Telespringar

etter Margit Finnekåsa

Transkribert av Kjersti Marie Seiersten

Vers 1: ↑

Mø - kje-ring sut og dra - a-ga Er kje den bes - te pla - a-ga Ik -kje tenk - te eg den

6

Vers 2: ↑

ti - daeg varung Gut-te-lyk-kaskul - bli-vimegså tung Bei - la rareg ven - ta mang-e.

12

År - a dei e så lang - ng-e Mø - y -kje-ring må eg gang - ng-e Ik - kjeskjøn-nareg håss

17

Vers 3: ↑

det kan ha-va seg med at gut - en ik-kje be - i - lerhit te meg Huff,håsse her la ga?

23

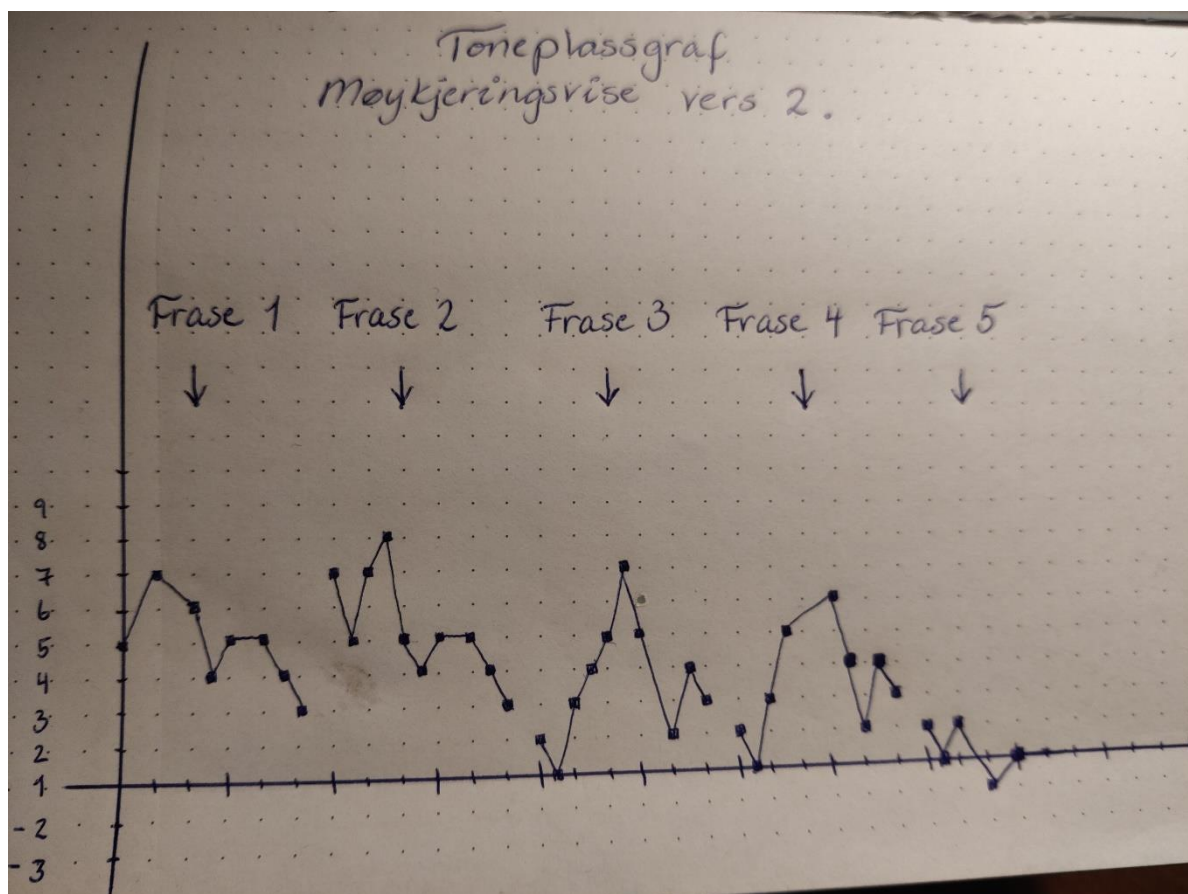
Fem seks ogtjug eg he-c-ve Ri-ng - ar også-l-jur gje-e-ve Klær hareg au og si-l-kjeogull

29

Kis - ta mi den e stap-pen-de full og ski-nn - fel - lar har eg mang - e.

Toneplassgraf:

Toneplassgrafen til Møykjeringsvise har jeg basert på vers 2, og jeg har tegnet opp verset fordelt på fem fraser, i og med at alle frasene hadde ulik melodiføring. Jeg opplever at vers 2 presenterer melodiens grunnleggende form best.



*Takt og rytmisk struktur:*

I det følgende verset, vers 3 av Møykjeringsvise, har jeg markert hvor jeg tenker at trampene i denne telespringaren kommer, med hevet tall foran stavelsen hvor taktslagene kommer. Margit Finnekåsa beholder framdrifta i tretakten gjennom hele visa, selv om ho gir ekstra rom for pauser og ordene i teksten.

<sup>1</sup>Fem, <sup>2</sup>seks og <sup>3</sup>tjug eg <sup>1</sup>he<sup>2</sup>e<sup>3</sup>ve

<sup>1</sup>Ring<sup>2</sup>ar og <sup>3</sup>søljur <sup>1</sup>gje<sup>2</sup>ev<sup>3</sup>e

<sup>1</sup>Klær <sup>2</sup>har eg <sup>3</sup>au å <sup>1</sup>sil<sup>2</sup>kje og <sup>3</sup>ull

<sup>1</sup>Kist<sup>2</sup>a mi <sup>3</sup>den e <sup>1</sup>stappende <sup>2</sup>full <sup>3</sup>og

<sup>1</sup>skinn<sup>2</sup>fellar <sup>3</sup>har eg <sup>1</sup>ma<sup>2</sup>ng<sup>3</sup>e

*Tonespråk og melodi:*

I *Møykjeringsvise* er melodien i stor grad sentrert rundt kvinten, eller toneplass 5, noe vi kan se ut i fra toneplassgrafen. Sangen handler om ei møykjerer som er frustrert fordi hun ikke har noen beilere, og må ta til takke med Per oppi åsen. Den høytliggende melodien bidrar til å formidle innholdet og følelsene i sangen på en effektiv måte. Oversikten over toneforrådet viser at det i denne sangen er flest variasjoner i septimen over grunntonen, slik jeg hører det. Ellers er det en halvhøy ters som ligger stabilt i melodien flere steder. Slik jeg oppfatter det, varierer Margit Finnekåsa mye både i melodi og intonasjon gjennom denne visa, selv om den grunnleggende melodiske strukturen er tydelig stabil. Måten Margit Finnekåsa intonerer starten på visa skiller seg betydelig fra starten på de andre versene i sangen. Den generelle tonalitetsfølelsen i sangen hører jeg ikke før hun lander på den rene kvinten i andre takt.

En teori kan være at hun intonerte seg litt høyt i starten, og først kommer ordentlig "inn" når hun lander på ordet *draga*. En annen mulighet kan være at hun synger en variasjon i intonasjonen, eller en melodisk utsmykning. I denne litt spesielle intonasjonen av første frase kan det diskuteres om den aller første tonen er en forslagstone eller en del av melodien. Jeg har valgt å notere den som en del av melodien i transkripsjonen siden den er såpass betont, og på bakgrunn av formålet med akkurat disse transkripsjonene. Likevel ville jeg nok regnet den som en forslagstone med utgangspunkt i den grunnleggende melodistrukturen i sangen.

Vers 1: ↑

Mø - kje-ring sut og dra - a-ga

Dersom jeg skulle transkribert en mer standardisert utgave til bruk i for eksempel visebøker, ville det kanskje sett slik ut:

Vers 1: ↑

Mø - kje-ring sut og dra - a-ga Er kje den bes - te pla - a-ga

*Ornamentikk og sammenbindingsteknikk:*

Når det kommer til *klingende konsonanter* og halv vokaler, klinger Margit Finnekåsa tydelig på de fleste stemte konsonanter som n, m og ng, og i vers 2 finner vi et eksempel på en form for klingende r, hvor det er lagt til en e:

Huff, håsse her la ga?

### 3.1.5 No vil eg tilspørja forstandige menn

Etter litt prøving og utforsking har jeg valgt å bruke en tretakt i transkripsjonen, selv om sangen har en friere rytmisk puls enn transkripsjonen viser. Taktstrekene bruker jeg til å markere tunge stavelser, men hvordan jeg oppfatter det rytmiske blir nærmere beskrevet når jeg senere viser til taktslagsmønstre med korte og lange betoning.

Toneforråd:



Musical notation on a treble clef staff. The staff is divided into 12 frets, labeled from -2e to 9. Notes are placed on the staff with stems pointing down. Four upward-pointing arrows are above the staff at frets 1, 3, 6, and 7. The piece ends with a double bar line.

Fret	Note
-2e	E2
-2c	C2
-2a	A1
1	G1
2	F2
3a	E2
3c	C2
3e	E2
4	D2
5	C2
6a	B1
6c	G1
6e	E2
7a	D2
7c	C2
7e	E2
8	D2
9	C2

# No vil eg tilspørja forstandige menn

etter Margit Finnekåsa

Transkribert av Kjersti Marie Seiersten

The image shows a musical score for a song. It consists of ten staves of music, each with a line of lyrics underneath. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are in Norwegian. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like accents (↑) and slurs. The lyrics are: No vil eg til-spør-j-a for-stand-i-ge menn som ekt-e-skaps-stand-en har prø-va  
9 Om det er til-l att å få seg ein venn lik-så-væl fe meg som fe an-dre eg  
16 spør-jå vi om mendumå ik-kje bli vond fe eg hø-rer dem gif-ter seg så mang-  
23 e. Om eg fekkei je-n-te så fa-ger og fin som kun-n-e mitt  
30 hjer-te be-ha-ge Om ho va så fa-a-ger som eng-a va grønn ho kon-nemegein  
38 dag be-dra-a-ge ho kon-ne bli vond Vrang do ven o-og tung og det blei meg ei  
44 få-leg te pla-ge. Om eg fekkei e-n-ke me-e hus og me heim med  
52 rig-domåt stør-re vor-mu-e Eg kon-ne ha hen-n-ar eit år el-ler to Eg  
60 kos-te måt-te bril-lur og krykj-ur Hått skull eg med dem Tilmin ekt-e-skaps ve-n-n-n

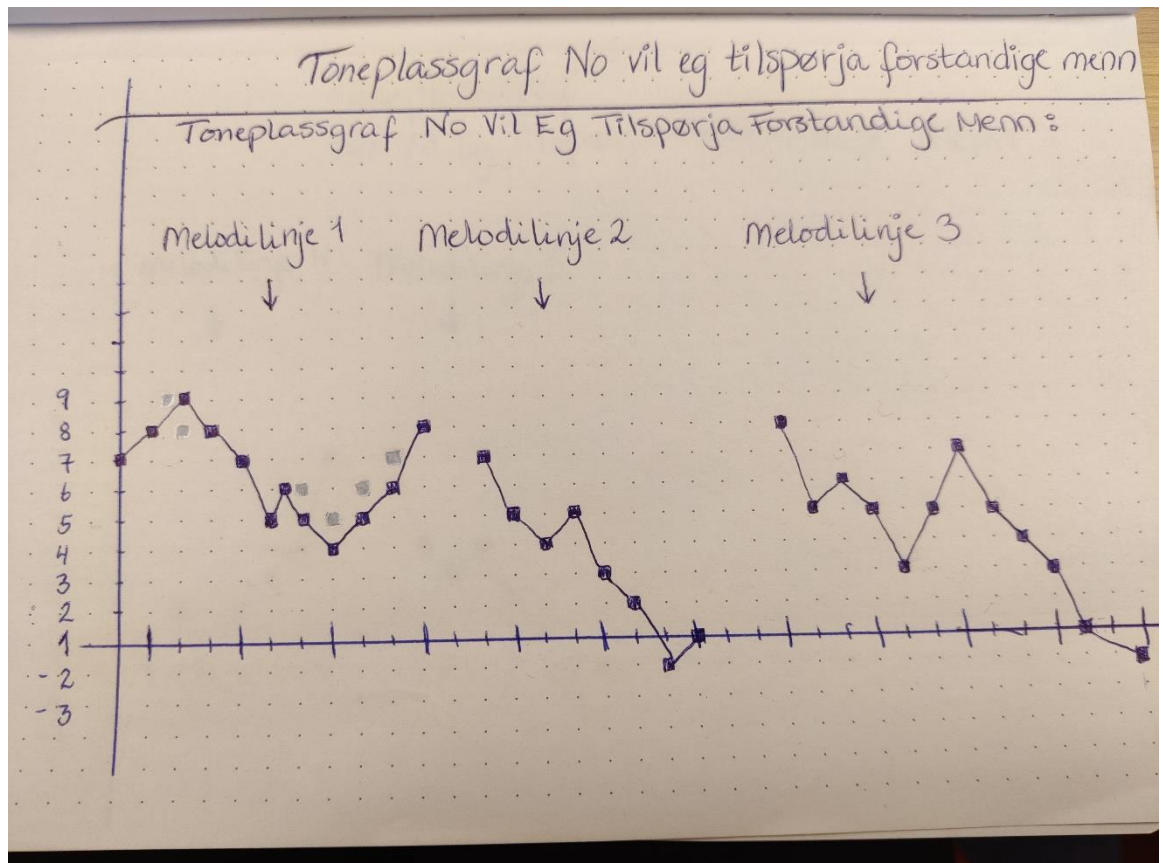
68

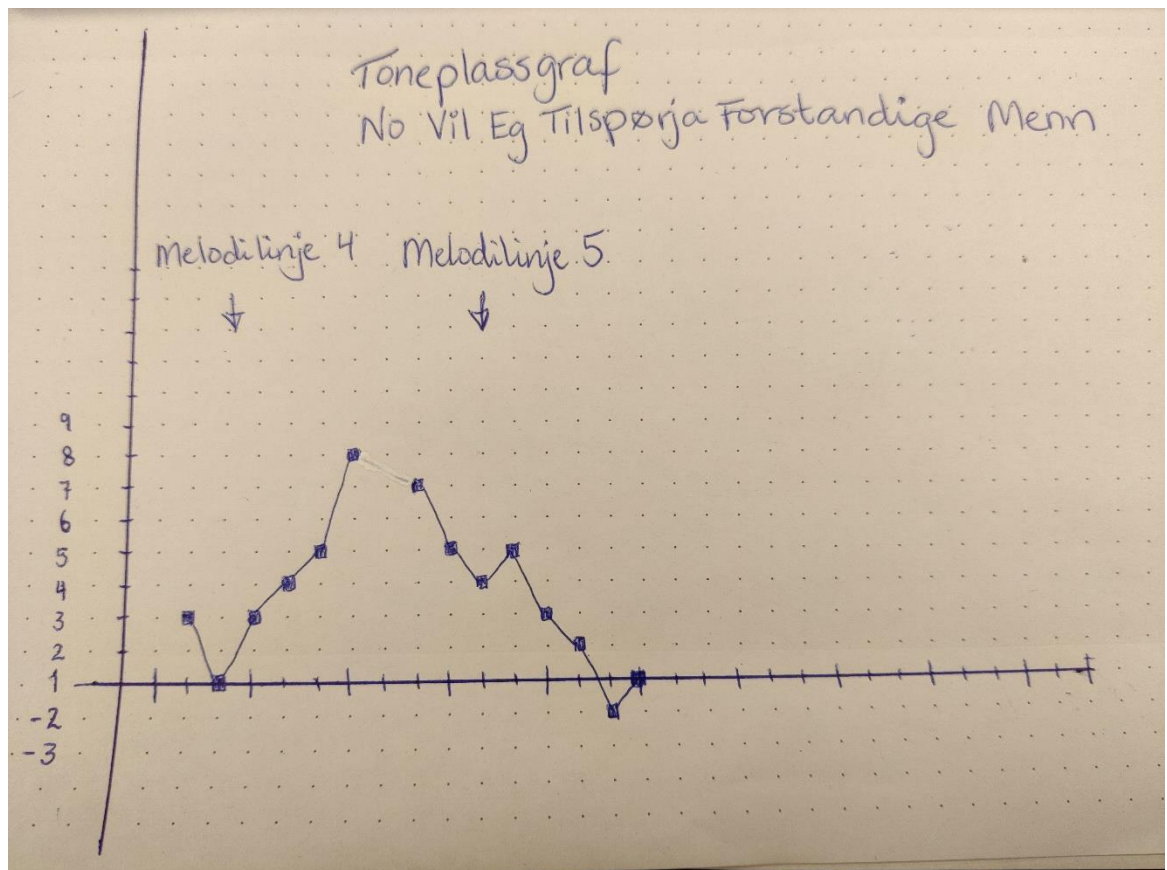
Nei det kon - ne meg slett ikkj - e nyt - te.

(Siste strofe i transkripsjonen måtte jeg legge inn for seg selv)

Toneplassgraf:

Melodilinje 1-5 tilsvarer Melodilinje A-E.





Jeg deler et vers opp i seks melodilinjier fordelt på tre fraser. Her har jeg tegnet fem av seks melodilinjier i grafen. Melodilinje 1 repeteres som tredje melodilinje i hvert vers.

*Takt og rytmisk struktur:*

Jeg hører for meg en to-puls-rytme med lange og korte betoning, og tar utgangspunkt i Ekgrens to-puls dipod når jeg forsøker å analysere meg frem til et mønster av korte og lange betoning i sangen. (Ekgren, 2014) (Klykken, 2016) Jeg opplever det som mer meningsfullt å analysere korte og lange betoning enn å markere  $T_1$  og  $T_2$  (Ekgren, 1981) i takt- analysen av denne sangen. Det er likevel det samme prinsippet, og utgangspunktet for den rytmiske analysen er hvordan Ekren definerer grupper av korte og lange slag (Kvifte, 2005) (Ekgren, 1981) Nedenfor viser jeg trykketunge stavelser ved å streke under disse, og jeg har uthevet de ordene jeg opplever har sterkest betoning. Bokstavene refererer til melodilinje A-E.

Frase1:

No *vil* eg *tilspørja* *forstandige menn* (A)

som *ekteskapsstanden* har *prøva* (B)

I første frase finner jeg taktslagsmønsteret kort-lang, kort-lang, kort-kort-lang, og dette mønsteret gjentar seg i neste frase med en liten variasjon. I frase to blir nemlig taktslagsmønsteret kort-lang, kort-lang, kort-lang, kort-kort-lang. Altså med en ekstra kort-lang.

Frase 2:

*Om* det er *tillatt* å *få* seg ein *venn*, (A)

*liksåvæl* fe *meg* som fe *andre* eg *spørjå* vi *om* (C)

Frase 3:

Men du må *ikkje* bli *vond*, (D)

fe eg *høre* deim *gifter* seg så *man-ge* (E)

I tredje frase opplever jeg taktslagsmønsteret som kort-lang, kort-lang, lang-kort.

Satt i system blir da taktslagsmønsteret i et vers som følgende:

A: Kort-lang, kort-lang

B: Kort-kort-lang

A: Kort-lang, kort-lang

C: Kort-lang- Kort-kort-lang

D: Kort-lang,

E: kort-lang, lang-kort

*Tonespråk:*

Skjemtevisa *No Vil Eg Tilspørja Forstandige Menn* forteller om en som funderer over ulemper og fordeler ved å la seg gifte. Sangen har en underfundig melodi, og sangen er

enda et godt eksempel på hvordan Margit Finnekåsa synger med såkalt eldre tonalitet. De følgende melodilinjen inneholder både en stor og en liten septim, en halvhøy sekst (6c) og en stor ters(3e).

9  
 Om det er til-l att å få seg ein venn lik-så-væl fe meg som fe an-dreeg

Her finner jeg en stor sekst på *hennar* og en liten ters på *år*.

kon-ne ha hen-n-ar eit år el-ler to

Her oppfatter jeg en halvhøy sekst (6c) på slutten av ordet *jente*. En lav sekst (6a) i nedgangen på ordet *kunne*, en høy ters (3e) på *fager*, og en lav septim på *om*. Mange ulike variasjoner i intonasjon, og dette kjennetegner tonespråket i sangen.

Om eg fekkei je-n - te så fa - ger og fin som kun-n - e mitt

Disse eksemplene er bare to av mange eksempler på ulik intonasjon av samme toneplass og variasjon i intonasjon av samme toneplass i denne sangen.

#### Ornamentikk og sammenbindingsteknikk:

I eksemplet under oppfatter jeg en bølgebevegelse på tonen på ordet *fe* og stavelsen *hø* i ordet *hører*. Toneplassene det synges på her er syvende og femte toneplass i forhold til grunntonen. Jeg velger å kalle disse bevegelsene for bølgetoner fordi jeg oppfatter de som annerledes utformet enn det jeg oppfatter som triller. "Bølgen" kommer midt på

tonen og jeg opplever den som mer subtil enn en trille som ofte er mer spenstig og tydeligere artikulert.

fe eg hø-rer-dem gif-ter seg så mang -

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables across notes. The lyrics are: fe eg hø-rer-dem gif-ter seg så mang -

Klingende konsonanter som m, n og ng, og halv-vokaler som j og l er gjennomgående i sangen. Noen særegenheter finnes også, som på r`en i ordet *eller* synger hun en form for klingende oppgang til en halvtone over, slik at uttalen blir eller-r:

Eg kon-ne ha hen-n-ar eit år el-ler to

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables across notes. The lyrics are: Eg kon-ne ha hen-n-ar eit år el-ler to. There is an upward arrow above the note for 'er' in 'eller' and a downward arrow below the note for 'er' in 'eller', indicating a pitch rise and fall respectively.

De klingende konsonantene og måten Margit Finnekåsa artikulerer ordene, er noen av de viktigste faktorene for framdrift og spenst, slik jeg oppfatter det.

## 3.2 Oppsummering av funn, stiltrekk og innstuderingsarbeid

### 3.2.1 Utfordringer og funn i arbeidet med transkripsjonene og den modale og stilmessige analysen

I dette avsnittet skal jeg si litt om utfordringer i forbindelse med transkripsjon og andre verktøy i innstuderingsarbeidet, og jeg skal forsøke å samle og definere mine funn og oppfatninger til noen konkrete kjennetegn som kan si noe om Margit Finnekåsa sin stilmessige identitet, basert på opptakene jeg har jobbet med. Funnene i denne analysen må ses på som mine personlige oppfatninger, og som en måte å formidle innstuderingsprosessen jeg går gjennom med det tradisjonelle materialet. Det er ikke

en sannhet om hva som finnes i Margit sin sang, men må gjerne brukes som en ressurs for videre forskning eller metodeutvikling.

Transkripsjon har vært et effektivt verktøy i innstuderingsprosessen, spesielt med tanke på å benytte et skriftspråk for å kommunisere og formidle musikalske funn i innstuderingsarbeidet. Arbeidet med transkripsjonene har også vært nyttig for å bli bevisst på, og definere særegne stiltrekk jeg hører i Margit Finnekåsa sitt sang-uttrykk, og skille dette fra det mer generelle i sangen som ramme, som form og grunnleggende melodi. Det er vanskelig å beskrive vokale kjennetegn og variasjoner i transkripsjonene, men man kan lettere formidle og bli bevisst på hvilke stiltrekk og musikalske elementer som vanskelig lar seg transkribere, og man kan formidle en form for ramme for melodi og rytmikk.

Det har naturligvis oppstått en del utfordringer i arbeidet med transkripsjonene, når det gjelder hvordan jeg skal tolke og transkribere både takt, tonespråk, ulike intonasjoner, variasjoner, ornamentikk, forslagsnoter og andre detaljer. Fermater og forslagstoner har jeg transkribert der det virket nødvendig og viktig for helhetsinntrykket av sangen. I springartaktene har jeg ikke benyttet fermater fordi jeg tenker at beskrivelsen av telespringartakten forteller det nødvendige med tanke på betoning og hvor tonen nødvendigvis holdes lengre. Om jeg benevner toner som forslagstoner eller en del av melodien har vært en løpende vurderingssak i prosessen, og er basert på melodisk sans og hvor framtrædende eller betont en tone virker på opptaket. Det har noen ganger vært utfordrende å sette ord på de ulike fenomenene og bevegelsene jeg hører i sang-uttrykket, og det kan for eksempel være vanskelig å skille mellom en bølgetone og en trille. Likevel opplever jeg forskjellen så markant at jeg opplever at de behøver to ulike benevninger.

### 3.2.2 Takt og rytmisk struktur

Når det gjelder betoning og puls i *Gamle- Olav på legd*, *I fyrigste alder* og *No vil eg tilspørja forstandige menn*, som jeg opplever i en form for kort-lange to-puls rytmer, har jeg funnet stor nytte i å ta utgangspunkt i J. Ekgrens trampeteori og hennes to-puls dipod. Ved å dele sangen inn i grupperinger av korte og lange slag lager jeg meg et bilde



av takt og betoning i sangen, og det blir lettere å formidle hvordan jeg oppfatter og selv tenker når jeg synger sangen. Man kan ikke si noe om hvordan Margit Finnekåsa tenkte når hun sang. Likevel opplever jeg visse mønstre. *No vil jeg tilspørja forstandige menn* og *I fryigste alder* har store likhetstrekk i takten og mønsteret av korte og lange slag. Springartaktene *Snillan jenta Mi* og *Møykjeringsvise* synges begge i et raskere tempo enn to-puls-rytmene, og de har enn lettere og mer dansende spenst over seg.

Margit Finnekåsa synger med rytmisk *spenst*. For det første bruker hun mange små melodiske og rytmiske nyanser i fraseringen, og hun synger disse med presisjon. Hun dveler stort sett bare på ord og toner hvor takten eller trampene tilsier det, og hun stopper ikke opp, men har god framdrift både gjennom fraser, strofer og gjennom hele sangen hun synger. Hun trekker ikke pusten oftere enn hun må, og tar heller en liten pustepause mellom fraser for å trekke nok pust til å bære hele neste frase. I *Gamle-Olav på Legd* opplever jeg et unntak fra lange fraseringer. Her opplever jeg det som at hun synger i roligere tempo og i kortere fraser.

### 3.2.3 Tonespråk

I motsetning til de fleste andre musikkjangre i vår kultur finner man stadig i norsk vokal folkemusikk kombinasjoner av lavere og høyere intonasjon av samme toneplass, eller kombinasjon av for eksempel 3a og 6e i samme sang, og i samme frase. Jeg opplever at Margit Finnekåsa sin sangstil inneholder mange ulike intonasjoner og tonale variasjoner, og det ser jeg på som et viktig kjennetegn i hennes sang. Hun benytter seg av et stort toneforråd i melodiene sine, noe som for meg framstår som en av faktorene som er med på å skape det litt mystiske og spennende ved Margit sin sang. De faste tonene som grunntone og kvint er som oftest stabile, og de ulike intonasjonene av andre toneplasser henger sammen i et slags mønster hvor alle toner har sin funksjon. Det er stort sett septimene, altså toneplass 7 og -2, sekstene og tersene som har mye variasjon i intonasjon, og jeg opplever disse som både lave, halvhøye og høye i de fleste sangene etter Margit Finnekåsa. Jeg går ikke mye inn på tonenes funksjon i denne oppgaven, men jeg har blitt bevisst på at man ved å se nærmere på melodiske og tonale mønstre og strukturer kan begynne å definere en stil når det kommer til tonespråk. Slik

jeg oppfatter det, er ikke de ulike intonasjonene av toneplasser tilfeldige, men systematiske tonevalg og variasjoner som henger sammen med melodisk bevegelse og mønster, og sangens form. Selv om jeg bare har ett eneste opptak av hver sang etter Margit Finnekåsa, og dermed bare har denne ene framføringen av sangen å ta utgangspunkt i, opplever jeg det både som at hun bruker intonasjon som en form for variasjon og virkemiddel for å berike sangen, men også at enkelte toner i melodien har en grunnleggende halvhøy plassering, og er like viktig og stabil for melodien som for eksempel grunntonen eller kvinten. Margit Finnekåsa har ofte et stort toneomfang som spenner fra septimen under grunntonen til det niende tonetrinnet over grunntonen. Et eksempel på dette er sangen *Snillan Jenta Mi*. De ulike toneforråd og toneomfang jeg finner i Margit Finnekåsa sine sanger, sier noe om hennes sangstil og om hennes tonespråk. Jeg vil beskrive det som et rikt tonespråk med en tydelig og gjenkjennbar tonalitet. Med det mener jeg at jeg ser et mønster i intonasjonen av toner, og i hvordan de ulike toneplassene forholder seg til hverandre og til grunntonen.

### 3.2.4 Ornamentikk, sammenbindingsteknikk og klang

Jeg synes det har vært spesielt interessant å gå i nærmere detalj når det kommer til sammenbindingsteknikker i Margit Finnekåsa sitt sang-uttrykk. Hvordan hun binder sammen alle ordlydene både rytmisk og melodisk for å skape framdrift og klang. Hun bruker ornamentikk på en måte som fremhever, utsmykker og spiller på intonasjon og tonalitet i sangene, og hun klinger tydelig på konsonanter, språklige ordlyder og detaljer. Disse observasjonene kan støtte seg på Rosenbergs beskrivelser av hvordan folkelig sang har et uegalisert uttrykk, og fremhever ulikhetene i vokal-lyder og konsonanter. (Rosenberg, 1993) Noen ganger synger Margit Finnekåsa sanger på en dialekt som ligger nærmere Oslo-dialekten, men som oftest synger hun på sin egen dialekt og bruker virkemidler i sangen som fremhever talemåte og dialekt.

Jeg har blitt bevisst på mange ulike typer sammenbindingsteknikker og ornamentikk som Margit Finnekåsa bruker regelmessig i sin sang, etter min oppfatning. Blant annet triller, bølgetoner, glidetoner, melismer, klingende konsonanter/halv-vokaler og ansatser. Jeg har funnet noen ornamentikk-bevegelser som jeg ikke har funnet noe

norsk benevnning på, og disse forsøker jeg å beskrive og forklare med egne ord, som for eksempel når jeg forsøker å forklare en tone med en slags bølgebevegelse på og kaller den bølgetone. Jeg oppfatter det som at Margit Finnekåsa stort sett bruker tekstens egne ordlyder når hun utsmykker sangen. Lengre melismer hører jeg ikke så mye av i hennes sang-uttrykk, men hun bruker ordlydene i språket og rytmiske elementer i vokalen til å skape variert klang, spenst, framdrift og spenning. Et kjennetegn hos Margit Finnekåsa sitt sang-uttrykk, er tydelige forslagstoner. I noen tilfeller bruker hun også etterslagstone, men det har jeg ikke funnet mye av.

Jeg jobbet lenge med å forstå forskjellen på hvordan Margit Finnekåsa gjorde sine ansatser og hvordan jeg selv gjør det. Som Boksasp påpeker i mail i forbindelse med veiledning (personlig kommunikasjon, 11.mars 2022) så er ansatsene et stiltrekk som påvirker både toneklang og frasering videre. I min sang synger jeg noen ganger med en tydelig og lang "glottal" ansats inspirert av pop, soul og rock, mens et viktig stiltrekk hos Margit Finnekåsa er en luftig, aspirert ansats.

*"Om ein nyttar seg av songteknikk-språk, finn ein meir av «aspirert ansats» hjå Margit enn «glottal ansats». Og om ho nyttar glottal ansats, så er den veldig lett og rask."*

(U.Boksasp, personlig kommunikasjon pr. Mail, 11.mars 2022)

Jeg har forsøkt å plukke ut noen konkrete punkter som kan beskrive stemmeklangen til Margit Finnekåsa. Hos Margit Finnekåsa sin sangstil ligger klangen ganske langt framme i nesen og munnen, og det er en lett og lys klang, som evner å skape små variasjoner i tonalitet og ornamentikk man ikke ville kunnet skape med for eksempel en dypere brystklang eller en mer åpen klang. Klangen opplever jeg likevel som delvis åpen og en mix mellom brystklang og hodeklang. Klangen er sterk og tydelig både på konsonanter og på vokaler. Den henger sammen med talemåte og dialekt og formes av hvordan hun synger på de ulike ordlydene, spesielt det at hun klinger på konsonanter og det at hun former tydelige vokaler. Stemte konsonanter utgjør ofte en stor del av melodilinja hos Margit Finnekåsa, i motsetning til eksempelvis i klassisk sang eller for eksempel blues-sang, hvor vokalene som oftest er de melodibærende og klingende elementene i

sangen. Jeg opplever en emosjonell dybde og sårhet i sang-uttrykket og klangen til Margit Finnekåsa.

## **4 Personlig tolkning og kreativt arbeid**

### **4.1 Tolkningsprosess og utforsking**

I forbindelse med arbeidet med å gjøre personlige tolkninger av sangene etter Margit Finnekåsa, ser jeg nærmere på hvordan jeg velger å bruke de musikalske verktøyene jeg har hentet ut gjennom innstuderingsprosessen, i mitt utøvende og kunstneriske arbeid. Jeg tar utgangspunkt innstuderingsarbeidet og hvilke elementer og stiltrekk jeg har fremhevet under innlæringsprosessen, og så bruker jeg gjenskapende og omskapende teknikker i vokalen og ulike arrangeringsteknikker. Tolkningen og arrangeringen av sangene tar jeg fatt på fra et intuitivt ståsted, men utgangspunktet er likevel innstuderingsprosessen, og jeg vender stadig tilbake til innstuderingsarbeidet for å hente fram og bruke utvalgte av funnene og tolkningene jeg har gjort der. Noe av hensikten med, og ikke minst effekten av å gjøre en grundig innstudering av Margit Finnekåsa sitt sang-uttrykk, er å oppnå større forutsetninger for å kunne hente fram detaljer, stiltrekk og elementer som jeg kan velge å ta med videre inn i personlige varianter, og som kan bli en del av mitt eget kunstneriske uttrykk etter hvert som det utvikles.

De personlige tolkningene bygger således på funn, stiltrekk, kjennetegn og elementer fra det tradisjonelle materialet, men jeg bruker dem mer fritt og åpner for kreativ variasjon i de personlige tolkningene. Jeg forsøker ikke bevisst å etterligne eller være tro mot stiltrekk jeg har definert, men benytte meg av verktøy og teknikker i en egen tolkningsprosess. Jeg har valgt å beholde sangenes form og tekst tilnærmet slik de er på opptakene etter Margit. Utforsking har vært sentralt i arbeidet, og resultatene virker som utgangspunkt for videre arbeid. Mange ulike måter å arrangere på har stått sentralt i prosessen, gjennom innspillinger i hjemmestudio med ulike gitarer og synther som hovedinstrumenter i tillegg til vokal. Arrangeringsmetodene har vært alt fra

akkordprogresjoner på gitar eller piano; til borduntoner, klangtepper, enkle riff, loops og rytmiske mønstre. Med disse rammene og utgangspunktene, har arrangeringen foregått intuitivt på de ulike instrumentene.

Når det gjelder det stilmessige er det hovedsakelig tre elementer jeg har vært bevisst på i arbeidet med personlig tolkning. For det første har jeg utforsket forholdet mellom modal melodifølelse og harmonisk melodifølelse gjennom arrangement, og ved å prøve ut forskjellige måter å lage harmonier eller flerstemmighet i sangene på, og skape nye stemninger i sangene gjennom ostinat, rytmiske mønstre og klangtepper.

Akkordprogresjoner har vært en sentral del av utforskningsprosessen, men valget falt i de fleste tilfeller på bruk av borduntoner, klangtepper og ostinater. Jeg har utforsket hvordan helhetsuttrykket påvirkes av måter å arrangere sangene på, både når det kommer til tonespråk, rytmikk, klang, autentisitetfølelse og variasjon. For det andre har jeg utforsket det rytmiske, både hvordan jeg kan ha rytmikken i det tradisjonelle materialet som utgangspunkt for nytolkningen, og det å tilpasse sangene til en mer standard rytmisk ramme. Etter mye utforsking med både å omgjøre til standardtakter, og å bruke springartakter i arrangeringen, falt valget på å ta utgangspunkt i den rytmiske strukturen slik jeg opplever den i det tradisjonelle materialet, men ha en fri tilnærming til rytmikken med rom for egne tolkninger av både tempo, mønstre og taktslag. For det tredje har jeg utforsket hvordan sammenbindingsteknikker og det å klinge på konsonanter påvirker stemmeklangen og vokaluttrykket. Jeg har tatt med meg detaljer, ornamentikk og sammenbindingsteknikk jeg la merke til i innstuderingsarbeidet. Jeg har forsøkt å komme til det stadiet hvor jeg kan leve meg inn i sangene når jeg synger de, og ha fokus på formidlingen framfor å tenke på stiltrekk og variasjoner. Arbeidet med å gjøre personlige tolkninger har bestått av utprøving når det kommer til omskriving av tekst og melodi, variasjoner i intonasjon, rytmikk og stemmeklang.

Basert på erfaringene fra de ulike utprøvingene, tilbakemeldinger på utprøvinger fra veiledere og egen estetisk smak har jeg valgt å presentere de personlige tolkningene med et samlet helhetlig uttrykk. Det vil si at selv om jeg i løpet av prosessen med

utprøvinger har laget ulike varianter, brukt ulike instrumenter og ulike akkordprogresjoner eller rammesettinger, så har jeg tatt et valg når det kommer til helhetsuttrykket og hvordan jeg forholder meg til det å arrangere folketonene etter Margit Finnekåsa. Jeg har tatt utgangspunkt i bruk av borduntone og klangtepper som basis for arrangementen, og ostinater og harmonier er lagt til der jeg intuitivt opplever at det passer. Jeg tar utgangspunkt i rytmeanalysene fra innstuderingsarbeidet der jeg bruker rytmiske elementer. Innspillingene av nytolkningene, det klingende materialet, bør ses på som resultat av en utforskningsprosess, og som skisser/idèer og grunnlag for videre musikalsk arbeid og utvikling.

Jeg vil med tanke på de følgende avsnitt, anbefale leseren å først lytte til opptaket hvor jeg synger sangen i en "hermeprosess", og så lese avsnittet om personlig tolkning for deretter å lytte til personlig tolkning av sangen. (Se henvisninger til vedlegg i teksten)

## 4.2 Personlig tolkning av Snillan Jenta Mi

(Lytt til Vedlegg 1A)

På *Snillan Jenta Mi*, har jeg valgt tonen jeg ser på som kvinten i borduntonen. Jeg har omskrevet ett ord i teksten fra "Snillan" til "Snåle". Små tekstmessige forandringer som dette opplever jeg som effektivt for den personlige tolkningsfølelsen når jeg synger, ved at jeg bruker ett ord som ligger nærmere min egen talemåte og dialekt, og på den måten også blir mer naturlig å klinge og synges på. Jeg har valgt å beholde springartakten, men i en litt friere form med et roligere tempo. Når det gjelder klang har jeg jobbet meg mot en naturlig og behagelig klangfølelse, noe som har vært utfordrende i arbeidet med denne melodien. Jeg spiller borduntonen på synth, og har lagt til noen elementer av harmoniske klanger på steder i sangen hvor jeg synes det passer. Jeg gjør noen egne variasjoner i melodi og sammenbindingsteknikk, men forholder meg grunnleggende sett til melodien slik jeg lærte meg den i innstuderingsprosessen.

(Lyt til Vedlegg 1B)

### 4.3 Personlig tolkning av No Vil Eg Tilspørja Forstandige Menn

(Lyt til Vedlegg 2A)

*No Vil Eg Tilspørja Forstandige Menn* har jeg arrangert med en borduntone som utgangspunkt, og jeg har brukt grunntonen som borduntone. Jeg har bygget arrangementet opp under betoning og framdrift, og lagt til harmoniske og rytmiske elementer på synthen. I denne sangen utforsker jeg ulike vokale klangverdener ved at jeg bygger opp styrke og dynamikk underveis. Jeg beholder form, tekst og grunnleggende melodi og rytmikk slik jeg hører den hos Margit Finnekåsa, men jeg gjør stadig egne melodiske og ornamentiske varianter i min personlige tolkning av denne sangen. Jeg er bevisst på vokale sammenbindingsteknikker, og tilpasser disse slik jeg føler det naturlig i min egen tolkning.

(Lyt til Vedlegg 2B)

### 4.4 Personlig tolkning av Gamle- Olav På Legd

(Lyt til Vedlegg 3A)

Gamle-Olav på legd har fått et rent og klart uttrykk både i arrangement og vokal. Jeg ønsket å tolke sangen med fokus på å formidle innhold og stemning. Jeg har tatt med meg tydelige sammenbindingsteknikker og tanken om en rytmikk basert på korte og lange slag. Arrangementet består bare av en dyp borduntone med grunntonen.

(Lyt til Vedlegg 3B)

### 4.5 Personlig tolkning av Møykjeringsvise

(Lyt til Vedlegg 4A)

I *Møykjeringsvise* har jeg valgt å synge med en ganske lys og lett klang, med såre undertoner. Jeg synger med et litt mer blues-aktig tonespråk, og bruker flere glidetoner enn Margit Finnekåsa gjør når hun synger den. Noen av forslagstonene gjør jeg på en mer glidende måte. Dette handler både om at det føles mer naturlig for meg, og bevisste estetiske valg. Jeg har i tillegg til grunntonen som bordun, brukt ulike melodiske mønstre i synthen for å spille på harmonier og gi arrangementet et fortellende uttrykk. Komposisjonene i arrangementet er intuitivt utført, men bygger på toner og stemninger fra melodien slik jeg oppfatter den i det tradisjonelle materialet.

(Lytt til Vedlegg 4B)

## 4.6 Personlig tolkning av I fyrigste alder

(Lytt til Vedlegg 5A)

I *Fyrigste Alder* har jeg arrangert med grunntonen som borduntone, og noen enkle melodiske elementer på synth. Jeg har forsøkt å beholde sammenbindingsteknikker og melodi slik jeg lærte sangen etter Margit Finnekåsa, men jeg synger friere med tanke på intonasjon og rytmisk puls.

(Lytt til Vedlegg 5B)

## 4.7 Ulike spenningsfelt

I prosessen med å gjøre personlige tolkninger, jobber jeg hele tiden i ulike spenningsfelt. Spenningsfeltet mellom tradisjon og fornyelse, eller mellom stabilitet og variabilitet. De mange valgene jeg tar i denne prosessen er basert på forhandlinger i disse spenningsfeltene. Åkesson snakker om et spenningsfelt mellom det hun kaller helhetsbildet, og den stilmessige verktøykassen. Med helhetsbildet mener hun personlighet, kontekst, følelsesmessig relasjon til forgjengere, og med den stilmessige verktøykassen mener hun her det folkemusikalske idiomet og verktøyene. (Åkesson,



2007, s. 180) Åkesson skriver også at tyngdepunktet i muntlig og gehørstradert musikk ligger på utøveren, på tolkning, utforming og framføring, og på balansen mellom stabilitet og variabilitet. (Åkesson, 2009)

*“I spänningsfältet mellan helhetsbild och stilmässig verktygslåda synliggörs de olika musikaliska gångstigarnas betydelse, dvs. De olika musikaliska stilar och värderingar som vi bär med oss från kontakten med olika musikslag och med musikundervisning, och som påverkar så godt som alla nutida tolkningar av visor och låtar.”* (Åkesson, 2007, s. 179)

Dette knytter Åkesson også til spørsmål rundt fenomenet tradisjon og tradisjonsbegrepets doble karakter av kanon og prosess. Med tradisjon som kanon menes et perspektiv hvor sangtradisjonen får kontinuitet gjennom en levende tradisjon hvor også personlighet, miljø og innstilling til musikken. I og med at konteksten rundt musikken er veldig annerledes i dag enn de periodene vi oftest henter kildemateriale fra, er det lettere å forholde seg til kontinuiteten ved å rendyrke stiltrekk og musikalske verktøy. Med tradisjon som prosess mener Åkesson den forandringen av både musikalske uttrykk og utøversituasjoner som alltid har forekommet, men som nå skjer mer formalisert og organisert.

Ifølge Furholt har dette spenningsfeltet, eller “krysspreset” alltid vært til stede, men i våre dager er det mer intenst enn tidligere fordi man har så mange valgmuligheter og andre inntrykk. I dag går mange mer bevisst inn for å ha en egen eller original stil og være unik og kreativ, og dette kan også i dag bety å ha en veldig tradisjonell stil, det blir i noen miljøer sett på som nettopp å være unik og spesiell. (Furholt, 2012) Jeg har på mange måter forsøkt å balansere langs disse grensene. Å videreføre og ha med meg de elementene fra det tradisjonelle kildematerialet som jeg føler er blitt naturlig for meg gjennom prosessen, og samtidig formidle sangen med min egen stemme og fra mitt eget hjerte.

## 5 Diskusjoner

### 5.1 Innlæringsmåte og traderingsprosess

Selv om jeg vil si at innlæringsmåten for meg har vært en kombinasjon av å lære direkte fra tradisjonsbærer gjennom kvedartimer, og det å lytte grundig til opptak, så vil jeg komme med en liten refleksjon rundt, og et kritisk blikk på hvordan det å studere opptak ned til minste detalj påvirker innstilling, oppfatning og innlæring i forhold til hvordan Margit Finnekåsa lærte seg sangene og hennes tilnærming til dem. Vi kan ikke vite hvordan Margit Finnekåsa lærte seg sangene, eller hvordan hun har tenkt i forhold til for eksempel variasjon, men som de fleste andre tradisjonelle sangere, så har hun oppgitt hvem hun har lært sangene av. Vi kan bare anta at Margit Finnekåsa som ung kanskje ikke tilgang til så mange opptak av kvedere og folkeviser som vi har i dag. Høyst sannsynlig lærte hun sangene ved at de ble sunget for henne og innlært i en levende traderingsprosess i direkte møte med tradisjonsbærere i familien og omkretsen hennes. Man kan tenke seg at hver gang hun hørte en sang bli sunget, eller hver gang hun sang en sang selv, så kunne det i større eller mindre grad være en ny variant. I hvor stor grad sangen varierte fra gang til gang eller fra utøver til utøver er ikke godt å si uten at man har flere opptak å sammenligne med. En slik tradisjonell tilnærming til innlæringsprosessen vil høyst sannsynlig forme innstillingen til hva det vil si å synge visa sånn den er og gjøre visa til sin egen på en annen måte enn når man lærer inn sangen ved å studere et opptak til minste detalj, sånn som jeg gjør i dette prosjektet. Lytting til opptak kan virke effektivt for å lære seg å bruke konkrete stiltrekk og bli bevisst på disse, men det er også fort gjort å henge seg opp i detaljer. Lytting til opptak sier mindre om sangen og sangstilen som en levende prosess, og som en uttrykksform med fokus på variasjon ut fra personlig stil og tradisjon. Det gir en annen opplevelse å synge visa når man kommer til det punktet i innlæringsprosessen at man klarer å løsrive seg fra opptaket og fremføre sangen i en mer personlig tolkning. Jeg opplever at en sang fremstår som mer levende når man lærer den gjennom direkte traderingsprosesser eller når man fra gang til gang hører nye variasjoner enn når man lærer sangen etter opptak. Man vil nok også utvikle en mer åpen innstilling til sangen, og den vil kanskje i større grad "leve sitt eget liv" både i hver enkelt utøver og fra fremføring til fremføring-

i form av både melodisk variasjon og personlig uttrykk- selv om rammen for sangen forblir den samme. Åkesson påpeker at tidsperspektivet i dagens folkemusikkutøving er mer samtidsrettet enn fortidsrettet. Dette begrunner hun med at nåtidens gehørsoverføring og framføringsmåter står sterkere enn relasjonen til det tradisjonelle materialet. Autentisitetetsbegrepet handler da om uttrykk og estetikk, og om et mer personlig-musikalsk uttrykk. (Kivy, 1995) Samtidig mener mange pedagoger at dyptgående kunnskap om tradisjonen er en forutsetning for gjenskaping, omskaping og nyskapingen av et tradisjonelt materiale. Nåtidens folkemusikk forventes å være både kunstnerlig effektivt i nuet, og ha sitt utgangspunkt i folkemusikalske tradisjoner.(Åkesson, 2007)

## 5.2 Tolkningsprosess og forhandlinger om arrangeringsmåter og uttrykk

Jeg har presentert de personlige tolkningene i denne oppgaven, på ganske enkle og kildenære måter når det gjelder både den vokale utformingen, form og tekst. Jeg har ikke gjort så mange bevisste forandringer og variasjoner med tanke på det tradisjonelle materialet. Variasjoner i det tonale og rytmiske har jeg stort sett latt komme intuitivt og spontant som et resultat av lang tids arbeid med melodiene. I utgangspunktet syntes jeg det var interessant å være mer kreativ med det tradisjonelle materialet, og gjøre større forandringer i blant annet tekst, melodiføring og form. Samtidig opplevde jeg at det å holde seg tett til kilden i form og uttrykk, var viktig på dette stadiet, og det opplevdes mer riktig å la variasjoner og personlige varianter komme mer naturlig i prosessen. Det kan virke som at jeg også trenger litt mer avstand til "hermeprosessen" før jeg kan greie å gjøre så store forandringer i de personlige tolkningene. Med dette mener jeg at jeg gjerne kunne gått inn i en mer bevisst variasjons-fase mellom innstudering av det tradisjonelle materialet og personlig tolkning eller nytolking, hvor man synger sangen tradisjonelt, men med variasjoner.

De personlige tolkningene jeg har valgt å presentere i denne oppgaven, kunne likevel skilt seg betydelig mer fra kilden dersom jeg for eksempel hadde valgt å bruke

akkordprogresjoner på gitar eller piano i arrangementet. På en annen side så jeg meg i utprøvingene med akkordprogresjoner, nødt til å tilpasse tonespråk og rytmiske strukturer for å oppnå et naturlig og uanstrengt uttrykk. Utforskningene jeg gjorde med personlige tolkninger, spant fra å forsøke å høres helt lik ut som Margit Finnekåsa, til å tilpasse sangen en moderne funksjonsharmonisk viseform, eller å gjøre eksperimentelle og progressive variasjoner med omskrivninger av form og tekst. Diskusjonene jeg hadde med meg selv i dette arbeidet gikk ut på forhandlinger om autentisitet, estetisk smak, emosjonell tilknytning til musikken, altså hva jeg "følte" for, og dialog med det tradisjonelle materialet.

I utgangspunktet ser jeg på Margit Finnekåsa sin sang som modal musikk. Dette er fordi jeg alltid identifiserer og hører for meg en basistone eller grunntone som en indre referansetone når jeg synger melodien. Likevel fikk det meg til å tenke da jeg leste Omholt sin refleksjon rundt Ahlbäck's påstand om at eldre folkemusikk gjennomgående kan karakteriseres som modal musikk, og da spesielt når vi har å gjøre med vokal- og instrumentalmusikk som historisk materiale. (Omholt, 2008)

*"Er det virkelig mulig å avgjøre ut ifra en noteoppskrift om en konkret vise eller slått er modal eller harmonisk basert? Handler ikke dette heller om en generell oppfatning eller magefølelse for musikken? Om vi sier at musikken er "harmoniskt tänkt", hvem er det i så fall som tenker? Er det den som ev. komponerte melodien, er det sangeren eller spelemannen som viderefører melodien i en tradisjonslinje, er det han som skriver melodien ned, eller er det vi i våre dager som tolker et notemateriale?" (Omholt, 2008)*

Selv om jeg oppfatter melodiene som modale, kan jeg enkelt høre de for meg som harmoniske melodier, kanskje på bakgrunn av at jeg er mest vant til funksjonsharmonisk musikk, og vant til å jobbe med akkordprogresjoner. Som Ahlbäck skriver så handler det jo mye om opplevelse, det om man hører en melodi som modal eller harmonisk. Det er måten man beskriver tonaliteten og setter det i system på, som er forskjellig. Det er ifølge Ahlbäck også egenskaper i musikkens struktur som styrer melodien i retning av modal eller harmonisk, og det kommer i de fleste tilfeller an på selve framføringen, om man vil forholde seg til melodien som modal eller harmonisk. (Ahlbäck, 1995) Dersom

melodien akkompagneres av en borduntone, vil man naturligvis oppfatte den som modal, men dersom man har lagt til en akkordprogresjon, vil den oppfattes som harmonisk. Synges den uten akkompagnement, er det fortsatt strukturer i musikken, som for eksempel bruken av mikrintervall og mangel på tydelige funksjonsharmoniske prinsipper som gjør at man kan definere melodien som modal, og særlig dersom man ser den i forhold til vestlig funksjonsharmonikk. (Ahlbäck, 1995)

### 5.3 Diskusjon rundt hjelpemidler og arbeidsteknikker

Selv om folkesang hovedsakelig er gehørsbasert, har jeg opplevd det som svært nyttig for utvidet forståelse for musikken, å bruke metoder som har utgangspunkt i musikkteoretiske utgangspunkt, som i arbeidet med transkripsjoner, toneforråd og toneplassgraf. Man kan diskutere hvor detaljerte transkripsjoner som er nødvendig eller hvilken hensikt en toneplassgraf har, men i en innstuderingsprosess, som forskning og som formidlingsteknikk, har disse måtene å jobbe på fungert veldig bra, og gitt ny forståelse, innsikt og perspektiver. Det er likevel viktig at disse metodene gjøres i kombinasjon med og i sammenheng med de rent utøvende aktivitetene som lytting, sang og innspillinger.

Til tider har jeg benyttet meg av appen Amazing Slow Downer for å lytte nærmere på detaljer i ornamentikk, sammenbindingsteknikk og intonasjon. Med denne appen kan man redusere og øke hastigheten på sanger uten at tonehøyden endres, slik at man tydeligere kan oppfatte detaljer i melodi, sammenbindingsteknikk og ornamentikk. Dette hjelpemidlet er veldig nyttig når det kommer til å få med seg små detaljer i melodibevegelse og utsmykning, men kan samtidig by på problemer med tanke på å oppfatte et naturlig helhetsbilde av hva som er sangens grunnleggende melodiske struktur, og hva som bør tolkes som personlige variasjoner. Denne type hjelpemiddel kan også gjøre det vanskeligere for øret å bedømme tonenes egentlige varighet og framturen, i og med at øret er et fleksibelt organ som lett blir påvirket av forventningene om hva vi skal høre. (T.Kvifte, personlig kommunikasjon, 24.januar, 2022) På denne måten kan en tone som høres i Amazing Slow Downer, men som i reelt

tempo er umulig å oppfatte, kunne fremtre som mer tydelig enn nødvendig når øret først har oppfattet den i redusert hastighet.

*“Redusert hastighet ved lytting og analyse KAN være bedragerisk, og lett gi inntrykk av flere meloditoner enn de man vil regne med ved full hastighet.”* (T. Kvifte, personlig kommunikasjon pr. Mail 24.januar 2022)

Likevel synes jeg Amazing Slow Downer er et godt og nyttig hjelpemiddel for å peile seg inn på detaljer. Som for eksempel å lytte nærmere på enkelttoner for å oppfatte riktig intonasjon, og å lytte nærmere på melodiske bevegelser og ornamentikk. En detalj jeg har lagt merke til, er at sangen, eller stemmeklangen kan høres litt mer metallisk ut og få en annen type klang når man hører den i redusert hastighet i denne appen, slik at det kan være lurt å ha dette i bakhodet dersom man skal studere ansatser, klangfarge og stemmeteknikk.

Kunne jeg presentert det kunstneriske arbeidet på en annen måte? Det er mange muligheter her også, som for eksempel å holde en konsert. Det å presentere det rent utøvende og kunstneriske arbeidet gjennom innspillinger, fungerer godt for å formidle en prosess fordi man kan gjøre ulike opptak i ulike faser av prosessen, og resultatene kan si noe om utvikling, progresjon og hvordan utøveren tenker i praksis. Det lønner seg med grunnleggende ferdigheter i innspillingsteknikk, men det er ikke først og fremst produksjonskvaliteten som er interessant i akkurat denne oppgaven, men hvordan opptakene kan si noe om hvordan man benytter og forholder seg til et tradisjonelt materiale i løpet av en prosess, og hvordan arbeidet kan virke utviklende med tanke på kunstnerisk uttrykk.

## 5.4 Diskusjon rundt kunstnerisk og praksisbasert forskning

I kunstnerisk forskning er det ikke nødvendigvis slik at man produserer ny kunnskap gjennom kunsten, men å sette ord på, og utvikle begrepsapparat og måter å formidle hvordan man tenker i, gjennom og med den kunstneriske utøvingen. (Borgdorff, 2011)

*“På et nivå er alle estetiske opplevelser empiriske”*. Dette ble sagt under forelesning med Kjetil Klette Bøhler første året på masterstudiet. (Bøhler, K.K., Personlig kommunikasjon, 28.10.2020) Denne påstanden kan brukes som et viktig argument i forbindelse med formidling av et kunstnerisk innstuderingsarbeid. Det kan diskuteres om det man ser og hører i estetiske opplevelser er “riktig” eller “feiloppfatninger”, men det er enda mer interessant å diskutere hva som gjør at mennesker opplever kunst og estetiske fenomener ulikt. Hvilke språk, metoder, grafiske fremstillinger og teoretiske utgangspunkt vi velger for å beskrive og formidle det vi opplever, kan variere, og det finnes som oftest mange ulike måter å tolke og løse musikkanalytiske utfordringer og spørsmål på.

## **6 Refleksjoner og konklusjoner**

Denne oppgaven har hatt som problemstilling å finne ut noe om hvordan innstuderingsarbeid og personlig tolkning av tradisjonelt materiale virker som metode for utvikling av eget kunstnerisk uttrykk. I prosessen forsøkte jeg mange ulike arbeidsmetoder og teknikker både når det gjaldt formidling av innstuderingen og når det kom til kreativt arbeid med innspilling av personlige tolkninger. Etter en god tids utprøving falt valget på de metodene og arbeidsteknikkene jeg har presentert i oppgaven, og som har lagt grunnlaget for det praktiske arbeidet i oppgaven. Hele denne prosessen har vært svært utviklende og lærerik for meg som sanger og musiker, og det har hatt stor innvirkning på mitt kunstneriske uttrykk og min estetiske bevissthet og smak. Arbeidet og utforskningen i dette mastergradsprosjektet har på mange måter fungert som en bevisstgjøringsprosess. Ved å formidle hva jeg opplever, oppfatter og vektlegger når jeg lytter til og synger sanger etter Margit Finnekåsa, gjennom språk, grafiske fremstillinger og ulike metoder, har jeg utviklet en større evne til å oppfatte detaljer og blitt mer bevisst på de ulike elementene og fenomenene jeg hører og innstuderer. Å bruke både Ekgrens og Ahlbäck sine metoder og beskrivelser i den praktiske innstuderingsprosessen, har vært nyttig og effektivt for å formidle og sette ord på analytiske prosesser som i utgangspunktet skjer intuitivt og med taus kunnskap som grunnlag. (Michl & Dunin-Woyseth, 2001).

Språk er analysens redskap, og kan bare antyde hva intuisjon går ut på. Og intuisjon er innsikt som er overordnet den vitenskapelige analysen. (Winther, 1978) I Da jeg startet på dette prosjektet var jeg til tider redd for at teori og rammesettinger skulle overskygge eller sette begrensninger for mitt kreative uttrykk. Denne frykten for å sette min egen utøving i bås, bidro til at det tok litt tid før jeg klarte å velge konkrete metoder og teoretiske utgangspunkt for formidling. Likevel ser jeg nå i ettertid ganske klart at teoriene og metodene bidrar til å forstå de kreative prosessene og i formidlingen av i utgangspunktet tause prosesser, som for eksempel hva jeg hører når jeg lytter til noe, hvordan jeg oppfatter tonespråket i en sang, eller hvordan jeg tenker når jeg skaper min personlige tolkning av en sange etter Margit Finnekåsa. Teori i kunstsammenheng bør springe ut fra en interesse om å forstå de kreative prosessene som skjer gjennom den utøvende kunstneren. Og ikke som grunnlag for at kunsten i det hele tatt blir utøvd. (Manns, 1998) Når jeg setter ord på og beskriver det jeg gjør i kunstnerisk sammenheng, vokser også min egen bevissthet rundt kunstnerisk utøving og uttrykk.

Å gjøre en masteroppgave med utgangspunkt i praksisbasert og kunstnerisk forskning har vært en utrolig interessant og spennende prosess, og jeg har opplevde mange nivåer av ny innsikt og kunnskap om det å forske på noe gjennom min egen kunstneriske praksis. I tillegg har det vært interessant og lærerikt å se utøvingen i et større perspektiv og en bredere kontekst. Det har vært veldig interessant å sette seg inn i forskningstradisjon og tidligere arbeid på feltet, og jeg mener at kombinasjonen av alle disse måtene å jobbe på; både det praktiske og kunstnerisk utøvende med tilhørende arbeidsteknikker, og det teoretiske med innføring i og søken etter teoretiske perspektiver og tidligere arbeid, virker som en god metode for utvikling av kunstnerisk uttrykk. Det konkrete arbeidet med tradisjonsmaterialet etter Margit Finnekåsa, har gitt meg en verdifull verktøykasse å ha med i mitt videre kunstneriske arbeid. Det har generert nye innsikter og refleksjoner rundt autentisitet, det å gjøre egne variasjoner og ulike måter å forholde seg til et tradisjonelt materiale på.

Da jeg skiftet innstilling fra å forsøke å etterligne Margit Finnekåsa, til å gjøre personlige tolkninger, så jeg sangene i et nytt perspektiv. Fra å prøve å etterligne Margit Finnekåsa,



til å se på selve sangen som en ramme og et utgangspunkt for meg å uttrykke min personlige tolkning. For meg ble også prosessen med å utøve vokal folkemusikk, opplevd på en ny måte ved at sangene framstod mer levende når jeg begynte å synge og framføre sangene på min egen måte med egne variasjoner. I denne sammenhengen vil jeg påpeke at det å sette rammer for utøvingen også i den kreative utfoldelsen, har en viktig virkning. Rammene jeg valgte ved å beholde sangens form, tekst og grunnleggende melodi, skapte rom for naturlig variasjon, meningsfullt arrangement og fokus på innhold, uttrykk og formidling av sangen. Jeg vil også påpeke at det å gjøre personlige tolkninger av sangene fikk en helt ny dimensjon etter å ha gjort et grundig innstuderingsarbeid av det tradisjonelle materialet. Resultatet er et mye tydeligere og stødigere utgangspunkt, og de personlige variasjonene skapes på et mer meningsfylt grunnlag.

Så hvordan har innstuderingsarbeidet og den personlige tolkningsprosessen virket som metode for utvikling av kunstnerisk uttrykk for meg, og har jeg fått noen klare svar? Når jeg får tatt et steg tilbake og får enda mer overblikk og distanse til denne prosessen, ser jeg nok enda tydeligere virkningen og utviklingen som har skjedd. Som Rosenberg skriver i sin avhandling, så kan distanse og tid være nyttige deler av metoden i kunstnerlig forskning (Rosenberg, 2014) Jeg har i stor grad blitt mer bevisst på egen musikalsk uttrykksform og utviklingen av denne. Jeg har fått større forståelse for og innsikt i hva det vil si å være en del av en tradisjon, og hva det vil si å være en tradisjonsbærer. Jeg har utviklet min evne til å beskrive og sette ord på hva jeg hører og gjør i utøvende praksis. Jeg har utviklet mine egne tekniske ferdigheter når det kommer til både sang-uttrykk, transkripsjon, analysearbeid og arrangeringspraksis. I tillegg har jeg blitt en stødigere hjemmestudio-produsent og fått utviklet språklig formuleringsevne innafor mitt kunstneriske og utøvende felt. Underveis i prosessen har nye innsikter hele tiden generert nye forskningsspørsmål og vekket en nysgjerrighet etter å finne ut mer og utforske mer. Gjennom arbeidet blitt inspirert til å jobbe videre både med å lære meg nytt tradisjonsmateriale og videreutvikle metoder for innstudering og kreativitet, arbeidsteknikker og formidlingsteknikker for denne type kunstnerisk arbeid og forskning, og det ville vært interessant å finne ut noe om hvordan

de konkrete metodene kan fungere i praksis for andre som ønsker å utvikle sitt eget kunstneriske uttrykk.

## Referanser/litteraturliste

- Ahlbäch, S. (1995). *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*. (s. 1-23) Not & bok.
- Aksdal, B og Nyhus, S (red) (1993): *Fanitullen – innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo, Universitetsforlaget
- Apeland, S. (1998). *Folkemusikdiskursen: Konstruksjon og vedlikehold av norsk folkemusikk som kulturelt felt* (Hovudfagsoppgåve). Universitetet i Bergen.
- Berge, O. K. (2008). *Mellom myte og marknad: Diskursar og grenseforhandlingar i folkemusikk som samtidskulturell praksis* [Masteroppgåve]. Høgskolen i Telemark.
- Borgdorff, H. (2006). *The debate on research in the arts* (Vol. 2). Bergen, Norway: Kunsthøgskolen i Bergen.
- Borgdorff, H. (2011). "The Production of Knowledge in Artistic Research." In *The Routledge Companion to Research in the Arts*, edited by Michael Biggs and Henrik Karlsson, 44–64. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Dunin- Woyseth, H., og Michl, J. (2001). Towards a disciplinary identity of the making professions. *The Oslo Millenium Reader*, 4.
- Ekgren, J. P. (1981). The Norwegian 'nystev' and the 'thump-theory' -- three methods of 'nystev' melodic classification. *Studia Musicologica Norvegica (SMN)*, 7, 9-28.
- Ekgren, J. P. (2014). The Two-pulse "Dipod" in Norwegian Stev, When Sung. *The Phenomenon of Singing*, 8.
- Facebook (2022) *Folk Trad Notodden*, Hentet 08.05.2022 fra <https://www.facebook.com/FolkTradNotodden/photos/songaren-o-kvedaren-margit-finnek%C3%A5sa-1904-1989-fr%C3%A5-gransherad-tinnoset-ho-va-l%C3%A6r/296246023854957/>
- Feld, S. (1988). Aesthetics as iconicity of style, or 'lift-up-over sounding': Getting into the Kaluli groove. *Yearbook for Traditional music*, 20, 74-113.
- Furholt, R. (2012). Tankar om autentisitet og kjeldebruk i den vokale folkemusikken. *Musikk og Tradisjon*, 26, 10-34.
- Gjertsen, I. (2001). Helhetsperspektiv på sanguttrykk i tradisjonssangen. I A. G. Lindqvist, C. Grönholm, K. Sohlström & N. Stendahl (Red.), *Allt under linden den*

- gröna: Studier i folkmusik och folklore tillägnade Ann-Mari Häggman* (s. 121-132). Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut
- Glidetone. (2022, 19.april) I *Det Norske Akademis Ordbok*.  
<https://naob.no/ordbok/glidetone>
- Greni, L. (1960). Bånsuller I Setesdal—om bruken av tradisjonelle melodiformler. I: *Norveg, tidsskrift for folkelivsgransking*, (7).
- Hansen, L. H. (2015). *Balladesang og kædedans: To aspekter af dansk folkevisekultur*. Museum Tusulanum Press.
- Jernberg, A. og Ahlbäck, S. (1986). *Jernbergslåtar, Läns museet i Gävleborgs län, Gävle*
- Johansson, M. (2009). Nordisk folkmusik som stilkoncept. *Norsk folkemusikklags skrifter* 2009 (23) s. 34-65
- Kivy, Peter. (1995) *Authenticities. Philosophical reflections on musikal performance*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Klykken, A. G. (2015). *Voksruller og blåsang*. [ Masteroppgave] Universitetet i Sør-Øst Norge.
- Kvifte, T. (1985). Hva forteller notene?: Om noteoppskrifter av folkemusikk. In *Arne Bjørndals hundreårs-minne : seminar i Bergen 3.-5. mars 1982* (pp. 92–102). Bergen: Forlaget Folkekultur.
- Kvifte, T. (1999). Fenomenet "asymmetrisk takt" i norsk og svensk folkemusikk. *Studia musicologica norvegica*, 25, 387-430.
- Kvifte, T. (2000). *Musikkteori for folkemusikk: en innføring*. Norsk musikforlag.
- Kvifte, T. (2014) Traditions, archives and change. In: Fiskvik, A.M. & Stranden, M. [Eds.]. *(Re)Searching the Field. Festschrift in Honour of Egil Bakka*. p. 289-300. Bergen: Fagbokforlaget, 2014
- Kvifte, T. (2005). "Fleksibelt metrum": Noen refleksjoner med utgangspunkt i norsk vokal folkemusikk. I A. N. Ressem, E. H. Edvardsen, H.-H. Thedens & R. Kvideland (Red.), *Balladar og blue Hawaii: Folkloristiske og musikkvitskaplege studiar tileigna Velle Espeland i høve 60-årsdagen 6. juli 2005*. 201-208. Oslo: Novus.
- Kvifte, T. (2012). Svevende intervaller" og svevende begrep. *Musikk og tradisjon*, 26, 93-112
- Ledang, O. K. (1967). *Song syngemåte og stemmekarakter: samanliknande gransking av 28 lydbandopptak av ein norsk religiøs folketone*. Univ.-Forl..

- Ling, J. (1986). *Balladmelodierna: Improviserade eller komponerade?* Sumlen, 1986.  
Stockholm, Svensk visarkiv & Samfundet för visforskning. S. 125-132
- McIntosh, S. M. (1993). *Gamaka and Alamkara: concepts of vocal ornamentation with reference to Bara Khayal* [Doctoral dissertation] City University London).
- Manns, J. & Manns, J. (1998). The “elusiveness” of art: Questions of definitions and delimitation. In *Aesthetics* (pp.1-25)
- Nelson, R. (2013) *Practice as research in the arts*. Palgrave Macmillan
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Springer.
- Nygård, T.L. (2018). *Talenær song?: Om samanlikning av song med tale i forskning på vokal folkemusikk i Skandinavia* [Masteroppgave]. Tradisjonskunst. Universitetet i Sørøst Norge. Rauland.
- Nyhus, I.B. (2018) *Tradisjoner på spill* [Doktorgradsavhandling]. Norges Musikkhøgskole
- Omholt, P. Å. (2008). *På jakt etter folkemusikkskalaen: et overblikk*.
- Omholt, P. Åsmund. (2016). Mælefjølvisa - toner i bevegelse. Om intonasjon i vokal folkemusikk. *Musikk Og Tradisjon*, (29). Hentet fra <http://ojs.novus.no/index.php/MOT/article/view/1221>
- Rolf, B. (1991). *Profession, tradition och tyst kunnskap: en studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*. Övre Dalkarlshyttan Bokförlaget Nya Doxa
- Rosenberg, S. (2014). *Kurbits-ReBoot. Svensk folksång i ny scenisk gestaltning*. [Doktorgradsavhandling] Sibelius-Akademiens folkmusikpublikationer 22, Publikation från Kungl. Musikhögskolan i Stockholm.
- Rosenberg, S. (1986). *Lisa Boudres sångliga och melodiska gestaltning i tre visor: en analys av ett folkligt sångsätt*. [Bacheloroppgave]
- Rosenberg, S. (1993). *Med blåtoner och krus. Ett kompendium om äldre folklig sång i Sverige*.
- Winther, T. (1978) *Det skapende menneske*. Om Henri Bergsons filosofi. Oslo: Universitetsforlaget.
- Åkesson, I. (2007). *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik* (Doctoral dissertation, Svenskt visarkiv).

Åkesson, I., Halskov Hansen, L., & Ressem, A. N. (Red.). (2009). *Tradisjonell sang som levende prosess : nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentakelse og variasjon*. Oslo: Novus

Referanser til det tradisjonelle materialet etter Margit Finnekåsa:

Margit Finnekåsa. ( utgitt i 2012) *Margits Folketoner*. Link til Spotify:

<https://open.spotify.com/artist/0qfQchrfoLHPg8NwvZCtJE?si=rJk7IG5BTi-A-y-6hCjpbg>

Vedlegg i mp3-format :

Vedlegg 1A Snillan Jenta Mi- Etterligning

Vedlegg 1B Snåle Jenta Mi – Personlig tolkning

Vedlegg 2A No Vil Eg Tilspørja Forstandige Menn- Etterligning

Vedlegg 2B No Vil Eg Tilspørja Forstandige Menn- Personlig Tolkning

Vedlegg 3A Gamle- Olav På Legd- Etterligning

Vedlegg 3B Gamle-Olav På Legd- Personlig tolkning

Vedlegg 4A Møykjeringsvise- Etterligning

Vedlegg 4B Møykjeringsvise- Personlig tolkning

Vedlegg 5A I Fyrigste Alder- Etterligning

Vedlegg 5B I Fyrigste Alder- Personlig Tolkning



