



ACADEMY OF MUSIC AND DRAMA

Gjenklang

- reisen fra avskjed mot hjemkomst

Maja Gravermoen Toresen

Independent Project (Degree Project), 30 higher education credits

Master of Fine Arts with Specialisation in Improvisation and World Music Performance

Academy of Music and Drama, University of Gothenburg

Spring semester 2020

Author: Maja Gravermoen Toresen

Title: *Gjenklang - reisen fra avskjed mot hjemkomst*

Supervisor: *Dr. Joel Eriksson*

Examiner: *Title First name Family name*

ABSTRACT

Key words: Dissemination, Nordic folk music and theatre, impersonation, arrangements of traditional ballads, composed folk music, performance of two instruments simultaneously, five stringed fiddle and song, hardanger fiddle and song, Kravik-lyre and song, travel and migration.

The running theme through my project is *migration* or *travel*. I investigate how own folk music compositions, poems and arrangements of Nordic ballads can convey this topic. Traditional ballads, poems and history of Norwegian and Swedish emigration to America in the 19th Century are used as inspiration for my compositions and arrangements. This written work envestigates the music and own live performance of it. The music will after the written work be tied together with various dissemination expressions, first of all impersonation, in a final stage performance. The aim here is to connect folk music and theatre.

My immersement is in myself as a solo artist. Compositions are directed towards singing and playing simultaneously, followed up by the performance of this music. Composition techniques for singing and playing are investigated through compositions and arrangements. My aim is for the music to find a place within the framework of Norwegian and Swedish folk music. Estetic hallmarks in Nordic fiddle music are used in the compositions. Partly new playing techniques are developed for five stringed fiddle, Hardanger fiddle and Kravik-lyre to accompany vocals, and vice versa. In three concerts I perform this new music live.

The music and my dissemination are analysed based on videos from each concert. What kind of qualities and limitations does each of these instruments have? What pre-knowledge is essential when composing for these instruments to accompany vocals? What is required in practice and whilst performing these instrument simultaneously with singing? What kind of sound quality, technique and dissemination does work?

Gjenklang

- reisen fra avskjed mot hjemkomst



Bilde 1. Morgensol. Katrine Hårstad

INNHALDSFORTEGNELSE

INNLEDNING

1. Prosjektbeskrivelse

- 1.1 Prosjektbeskrivelse - en innledning
- 1.2 Om meg som scenisk formidler og om prosjektet
- 1.3 Om generell problematikk i prosess, plan og endring
- 1.4 Betoning i arbeidet og metode

HOVEDDEL

OM TRADISJON OG MEG SELV SOM MUSIKER

2. Om tradisjon og meg selv som musiker

- 2.1 *Tradisjon* - en introduksjon til meg og min relasjon til begrepet
- 2.2 *Hjem*. Mine musikalske røtter i folkemusikken
- 2.3 En videre beskrivelse av meg som utøver
- 2.4 Essay: *Er jeg en eksperimentalist?*
- 2.5 Om det å synge og spille parallelt
- 2.6 Egne komposisjoner - med fokus på sang/ tekst og spill simultant
 - 2.6.1 Motivasjon til komponering for vokal med spill parallelt
 - 2.6.2 Komposisjonsmessige valg

BAKGRUNN/FAKTA

3. En innføring i vokal folkemusikk og emigrantviser i Norden

- 3.1 Vokal tradisjonsmusikk i Norden
- 3.2 Historikk om emigrantviser

OM KOMPOSISJONER

4. Mine komposisjoner

- 4.1 Om komponerings-prosessen
- 4.2 Mine kunstneriske retningslinjer i komponeringen
- 4.3 Komposisjoner og arrangementer med sang og spill simultant
- 4.4 Innsikt om egne komposisjoner med fele/hardingfele/lyre og vokal parallelt

OM KLANG, TEKNIKK, FORMIDLING OG INSTRUMENTER

5. Klang, spilleteknikk og scenisk formidling

6. Femstrengs fele

- 6.1 Om instrumentet
- 6.2 Instrumentets kvaliteter og begrensninger
- 6.3 Komposisjonsmessige begrensninger og valg: *femstrengs fele til vokal*
- 6.4 Egne idealer klang, teknikk, formidling: *femstrengs fele og vokal*
- 6.5 Erfaring gjennom prosessen: *femstrengs fele til vokal*
- 6.6 Beskrivelse av egne komposisjoner: *femstrengs fele til vokal*

6.7 Videoanalyser fremførelse: *femstrengs fele og vokal*

7. Hardingfela

7.1 Om instrumentet

7.2 Instrumentets kvaliteter og begrensinger

7.3 Komposisjonsmessige begrensninger og valg: *Hardingfele og vokal*

7.4 Mine idealer klang, teknikk, formidling og om prosess: *Hardingfele med vokal*

7.5 Oversikt egne komposisjoner: *hardingfele og vokal*

7.6 Videoanalyser fremførelse: *hardingfele og vokal*

8. Kravik-lyra

8.1 Om instrumentet

8.2 Instrumentets kvaliteter og begrensinger

8.3 Komposisjonsmessige begrensninger og valg: *Lyre til vokal*

8.4 Mine idealer klang, teknikk, formidling: *Lyre og vokal*

8.5 Erfaring gjennom prosessen: *lyrekomp med sang/gestaltning av tekst*

8.6 Oversikt egne komposisjoner: *lyre til vokal*

8.7 Videoanalyse fremførelse: *Kravik-lyre og vokal*

AVSLUTNING

10. Sammendrag

11. Avslutning

I krysning av grenser

grenseland

der brytningsfelt oppstår

finnes et møtepunkt

mellom to

mellom meg og deg

formidler og den som hører

mellom "hjemme" og der reisen fører

mellom

teater og musikk

lyras klang og dikt

mellom sangen og fela

det ytre og sjela

mellom trad. og nyskapt

mellom begynnelse og "visas" siste takt

Der, midt i grenseland står vi gang på gang

og strever etter renhet

etter å gripe inn i hverandre, bli en enhet

- finne gjenklang

(Maja Gravermoen Toresen)

1. PROSJEKTBESKRIVELSE

1.1 Prosjektbeskrivelse - en innledning

I sin helhet handler mitt masterarbeid om å utvikle en folkemusikalsk forestilling, denne solo-visningen har temaet *reise*. Den skriftlige undersøkelsen her beskriver den musikalske forberedelsen av visningen. Her belyses min komponering og arrangering inspirert av temaet *reise* eller *migrasjon*.

Inspirasjonen til komponering og arrangering er i første omgang eldre skandinaviske emigrantviser, dikt og historikk om norsk og svensk emigrasjon til Statene på 1800-tallet.

Emigrantviser er forøvrig ingen ensrettet visetype, tekstene inneholder ulike emner både for og imot utvandring, de handler om hjemlengsel, desillusjonerte utvandrere, om lang og farefull reise, eller om utvandrerens som reiser tilbake til sitt hjemland for å dø. Et sentralt motiv er avskjed¹, eller skal vi si: *Reisen - fra avskjed mot hjemkomst ...*

Mine hovedkilder her er viseboken *Thousands are Sailing*², historie og viseboken *Emigrantviser*³ og foredraget "Emigrantviser" fra Norges Nasjonalbibliotek⁴.

I tillegg til å arrangere emigrantviser komponerer jeg også ny musikk, skriver egne sangtekster og dikt relatert til temaet *reise* og fenomenet "hjem" - som jo er nært knyttet til det å reise. For, *når føler man seg egentlig hjemme?* Dette er et eksistensielt spørsmål som generelt opptar meg etter å ha reist, turnert og forflyttet meg mye gjennom livet, både geografisk, i relasjoner til andre mennesker og ikke minst inn og ut av ulike musikalske tradisjoner. I musikkssammenheng føler jeg meg i dag mest hjemme i folkemusikkgenren og da spesielt innen skandinavisk folk- og tradisjonsmusikk. Min komposisjoner forsøkes derfor rotfestes i skandinavisk folkemusikktradisjon med bruk av tilhørende folkemusikalske spille og sang-teknikker.

Min musikalske fordypning disse årene går mer spesifikt på:
"Å komponere og arrangere - med fokus på vokal og spill fremført simultant, og utøve denne musikken live".

Det er i første omgang musikken som fremstilles i dette skriftlige arbeidet, her analyseres hvorvidt mine folkemusikalske komposisjonsteknikker og min fremførelse av simultanspillet fungerer live.

I etterkant av det skriftlige dyppdykket i komposisjoner og fremførelser vil så musikk og egne dikt fra prosessen knyttes til andre formidlingsuttrykk, som gestaltning, historiefortelling og fysisk bruk av scenerommet, i en scenisk visning. Dette sluttresultatet, den folkemusikalske forestillingen, er som nevnt ikke i fokus i dette skriftlige arbeidet. Jeg

¹ *Emigrantviser*, 10, 31

² Maria Misgeld, Malin Skinnar. *Thousands are Sailing*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 2015

³ Svein Schröder Amundsen, Reimund Kvideland *Emigrantviser*. Universitetsforlaget. Oslo. 1975

⁴ Lars Bremnes, Hamid Abazar, Kreken Liv og Kari Slaatsveen. *Emigrantviser*. Foredrag Nasjonalbiblioteket i Norge 26.5.2016, del av konsertserie "Støv og Stjerner". Podcast Nasjonalbibliotekets nettsider: <http://podtail.com/no/podcast/nasjonalbiblioteket/emigrantviser-lars-bremnes-abazar-hamid-liv-k/>

vil likevel her i innledningen nå gi en kort innføring i denne, da den gjennomsyrrer den kunstneriske prosessen, den er drivkraft i hele komposisjonsarbeidet, og også et bilde på min tilnærming til musikkutøvelsen - det handler om å oppnå god *formidling*⁵.

Målet med visningen og det forberedende arbeidet er å øke egen formidlingskapasitet. Jeg håper "når teppet går opp" å kunne utfordre publikum med komposisjoner, som med forholdsvis tradisjonell folkemusikalsk estetikk likevel krever noe ekstra av lytteren (og av meg som utøver) - sang med felespill simultant er definitivt ikke-konvensjonelt, i det minste i norsk folkemusikk.

Med visningen ønsker jeg å sette i gang en tankeprosess hos også publikum rundt temaet *forflytning*. Derfor relateres dikt om *savn*, *hjem* og mer eksistensielle spørsmål rundt hva som skaper en følelse av "hjemme", og hva det betyr å *ville reise* til forskjell fra å *måtte reise*. Jeg håper at publikums forståelse og empati for mennesker som strever med slik problematikk kan økes gjennom visningen, det gjelder da også egen innsikt.

Gjennom prosessen med å komponere til temaet *reise* har jeg måttet "møte meg selv i speilet" - utfordre egne tanker og rammer rundt det å reise til og fra "hjemmet". Jeg har dykket ned i disse eksistensielle spørsmålene med håp om å få litt større innsikt om hva vi faktisk gjør her på jorden, hva hele denne *reisen i livet* innebærer. Vi er alle på gjennomfart ... Hva betyr det egentlig hvor vi kommer fra geografisk, kulturelt, kunstnerisk eller musikalsk? Og kanskje mest relevant i denne sammenheng, hvor skal jeg med min formidling av folkemusikken?

Reise eller *migrasjon* er et stort, mektig og delvis u håndgripelig tema, men definitivt dagsaktuelt. Mennesker har forflyttet seg til alle tider, av nødvendighet eller av fri vilje.

Som et bakgrunnsteppe for komposisjonsarbeidet disse årene og som en slags innpakning av min egen eksistensielle reise i dette eksperimentet, vil jeg åpne med et muntlig sitat av Kofi Annan om nettopp *migrasjon*. Dette oppsummerer mye:

When people talk about migration, they must understand that people have been, have been moving for million years, and it's not going to stop now. I often tease people - we're all daughters of Lucy, we all came from Africa and spread about the world. And we've been walking since then, and it's going to continue.

We're all in the same boat. Our change is possible, change and reform. Its a process, not any bet. And it does take time. Even very dramatic changes are possible, but one has to have, the have the faith, and the courage to try to test it. Because sometimes we put brakes on ourselves, you think about when somebody comes about with an idea you think: "this won't work". So test it. If you have confidence in the idea, and you think it is a good one. Test it. You may be surprised how many people will join you, to make it happen.⁶

⁵ Formidling: med begrepet menes i denne sammenheng: musisering, "overlevering" av tekst eller undertekst til publikum og fysisk uttrykk (gestikulering, mimikk, øyekontakt og liknende), på scenen.

⁶ *Cosmopolitan*, kortfilm fra 2016 av Erik Gandini. 1.mai 2019. K.Annan sitert Video tidspunkt: 14'32'' - 15'06'' og 15'20'' - 16'02''. <https://www.svtplay.se/>

1.2 Om meg som scenisk formidler og om prosjektet

Litt om egen bakgrunn

Jeg vokste opp i Osloområdet. Som tiåring startet jeg å spille hardingfele⁷ og som 14-åring flatfele⁸, forøvrig spilte jeg også klassisk fiolin fra femårsalderen.

Over flere år fordypet jeg meg i tradisjonell felemusikk fra Gudbrandsdalen, og i ulike typer norsk hardingfelemusikk gjennom det lokale spellemannslaget⁹. I dette laget, Bærum spellemannslag, var det felespillere fra ulike geografiske områder i Norge med ulike spilletradisjoner¹⁰, samt folk som meg fra Oslo-området som ville "lære" tradisjonsmusikken. Her fantes en fordomsfri og lite konservativ mentalitet hva gjelder "tradisjon". Tankesettet var å *lære og bruke* tradisjonen; spille tradisjonelle slåtter¹¹ eller eksperimentere med musikken om man ønsket det. Jeg har alltid gjort begge deler. Jeg har skrevet alt fra "tradisjonelle slåtter" basert på stilistiske kjennetegn fra en spesifikk spilletradisjon, komponert ukonvensjonelle låter for hardingfele og latt meg inspirere av folkemusikk fra andre verdensdeler.

I voksen alder studerte jeg Folkemusikk Utøvende på Norges Musikkhøgskole med hardingfele/fele som mine hovedinstrumenter. Her hadde jeg et utvekslingsår i Newcastle der jeg jobbet med skotsk felespill.

Parallelt med musikken har jeg fra tidlig alder også drevet med omfattende teaterarbeid. I voksen alder har jeg studert dramafag på Folkehøgskole og Drama og Teaterkommunikasjon på HIO.

De siste tre år før dette masterarbeidet drev jeg freelance musikkvirksomhet¹², og virket som forteller, musiker og skuespiller for Den kulturelle Skolesekken i Norge, samt som felespiller og formidler på Norsk Folkemuseum.

Hva gjør jeg i masterarbeidet og hvordan?

På overordnet plan forsøker jeg å knytte min erfaring fra folkemusikk og teater sammen. Drivkraften til komponering og arbeid med formidling av musikken er tuftet på mitt behov for å undersøke hvordan jeg kan knytte skuespill og scenisk gestaltning til nettopp folkemusikken. Min praksis og mitt fokus er som nevnt i stor grad rettet mot *formidling*, dette er hjørnesteinen i mitt arbeid med både musikk og tekst.

Musikalsk er målet i dette arbeidet å skrive mye egen musikk, innen stilidealet norsk eller skandinavisk folkemusikk. Her tar jeg utgangspunkt i meg selv som utøver og benytter

⁷ Hardingfele: norsk type fele med 4/5 understrenger

⁸ Flatfele: vanlig fele (fiolin) spilt i folkemusikalsk spillestil. Flat-fele er også en distinksjon fra harding-fele, som originalt hadde tykkere instrumentkropp. Flatfele betegnes også *fele*.

⁹ Spelemannslag: gruppe hardingfelespillere i alle aldre, som spiller norske slåtter (låter) unisont.

¹⁰ Spilletradisjonene: følger ulike geografiske områder og varierer i rytmikk, tonalitet og bueføring på linje med ulike dialekter.

¹¹ Slått: tradisjonell melodi spilt på hardingfele eller flatfele. Ofte overlevert på gehør fra generasjon til generasjon.

¹² Virksomhet som utgivelse av albumet *Sætersoul* med folkemusikktrioen VRANG, og *Bigotry* med indie-rock-bandet Einar Stray Orchestra og videre turneer med disse i inn og utland.

nåværende hovedinstrumenter: femstrengs fele, hardingfele, Kravik-lyre og vokal i komponeringen. Fordi tekst er et naturlig brytningsfelt mellom teater og folkemusikk, står viser sentralt arbeidet.

Fordi *reise* og *migrasjon* er rød tråd i hele prosjektet er det naturlig å lære viser knyttet til reise, fra også ulike tradisjoner, her i første omgang Sverige, Norge og de britiske øyer. Denne tradisjonsmusikken læres ved muntlig tradering og fra opptak. Jeg arrangerer så materialet og komponerer i tillegg ny musikk innen stilidealet nordisk folkemusikk. Da min arrangering og komponering er rettet mot sang og delvis felespill simultant utfordrer jeg til en viss grad rammene for tradisjonelt felespill i Skandinavia, i det minste i Norge.

Komponering for sang og spill simultant og innøving av slik musikk krever naturligvis dedikert arbeid på en rekke musikalske områder, som med ornamentikk og tonalitet, min undersøkelse rettes mot tre overordnede aspekter: *klang*, *sang- og spilleteknikk* og *formidling*.

Hvorfor arbeide for formidling av folkemusikk på scenen?

Mitt syn på tradisjonsmusikken handler i første omgang om at den er unik. Den er nedarvet,- et minne og lærdom fra fortiden, informasjon som kan bidra til å forstå samtid og påvirke fremtiden. Tradisjonsmusikken kan med mitt ståsted være utgangspunkt for lærdom og nyskaping. Å lære låter ved muntlig tradering¹³ innebærer nære møter med mennesker og *historien*. Dette "nære" og ærlige er svært viktig for meg, både som utøvende folkemusiker og som skuespiller.

Det at jeg nå kan sette vokal i fokus er ideelt fordi jeg har stor interesse for eget stemmepotensiale, karakterarbeid og også ulike kulturer. Gjennom "stemmen" som medium kan jeg nærme meg ulike personligheter eller karakterer og øke egen forståelse for ulike tradisjoner; svensk - norsk, folkemusikk - teater, fortelling - sang, dikt - komp og så videre. Tekst er som tidligere nevnt det naturlige møtepunkt mellom folkemusikk og teater. Mitt fokus de seneste årene har vært felespill. Jeg savner nå arbeid med tekstformidling, som jeg tidligere har arbeidet mye med på teaterscenen. Derfor er folkemusikalske viser fundament i arbeidet.

Rent kunstnerisk ønsker jeg å utfordre meg som utøver; utvikle mitt personlige uttrykk som formidler på scenen. Min erfaring fra teater og folkemusikk kan trolig kumulere et spennende uttrykk som kan bli base for videre utøvende arbeid og forhåpentligvis være interessant eller inspirere også publikum.

Den avsluttende visningen vil på sin side også delvis være nybrottsarbeid, det å knytte folkemusikk til teater eller gestaltning er lite brukt i folkemusikken og på teaterscenen i Norge i dag. Teaterscenen har fra mitt ståsted stort potensiale som medium for folkemusikk. Per i dag finnes det i Norge dessverre ikke noe som kan sammenliknes med et Västanå Teater.¹⁴

¹³ Muntlig tradering: musikalsk overlevering, fra person til person på gehør.

¹⁴ Västanå Teater: svensk teater som baserer seg på fortellerteater, folkemusikk og folkedans.

Og dette skriftlige arbeidet, som vil belyse folkemusikalsk komponering, formidling av sådant og fremførelse av sang og spill simultant, kan forhåpentligvis sette i gang tanker eller visjoner i leseren om nye innganger til bruk og formidling av dagens folkemusikk.

1.3 Om generell problematikk i prosess, plan og endring

I utgangspunktet var tanken at toårs-prosessen skulle innebære arbeid med musikk og scenisk formidling i like stor grad. Men, det å finne kildemateriale, arrangere og komponere, samt særlig innøve musikken for sang og spill simultant tok overraskende mye tid og nærmest alt fokus de tre første terminene. Gestaltning og bruk av scenerom kom derfor i andre rekke. Dypdykket i formidling og gestaltning av komposisjonene, samt bruk av scenerom underveis i musiseringen ble arbeid 4. termin. Dette sceniske arbeidet beskrives som nevnt ikke her.

Jeg hadde opprinnelig plan om å lage arrangementer-/monologer/sanger basert på egne intervjuer med folk som har immigrert, fordi de *måtte*. Jeg gjorde i denne sammenheng noen muntlige intervjuer eller samtaler med svenske immigranter. I løpet av denne prosessen kom jeg imidlertid til innsikten: *Hvem er jeg til å berette deres historie? De er stemmen som bør fortelle sin historie.* At de muntlige intervjuene ikke førte til konkret materiale jeg kunne bruke til egen arrangering ble likevel en kunstnerisk impuls. Jeg ble nå ledet til å skrive egne, personlige tekster eller sanger til temaet "reise" eller "hjem". Dette resulterte i egne vers og dikt og min aller første sang med tekst noensinne. Inspirasjonen her var mitt nevnte kildemateriale og tematikken som gikk frem i mange emigrantviser: reiselyst, oppbruddstemning, lengten eller hjemlengsel. Jeg fikk også impuls til å "friske opp" mer eller mindre "dødt materiale", gamle nordiske emigrantviser, som jeg laget egne arrangementer av. Tematikken i disse visene er definitivt dagsaktuell.

1.4 Betoning i arbeid og metode

Masterarbeidet representerer i sin helhet en *reise* for meg. I denne reisen har jeg valgt å sette søkelys på egen kreativitet. Jeg komponerer og urfremfører musikk over tre terminer og analyserer musikken i etterkant. Jeg belyser komposisjonsarbeidet, analyserer egen live fremførelse av musikken og undersøker hva det innebærer og krever av meg som utøver å fremføre sang/tekst og spill parallelt.

Min innfallsvinkel til komponering er som spelemann, eller spelkvinne som det også kalles i dag. Jeg influeres av folkemusikalske prinsipper og stilidealer og arbeider for å være rotfestet i denne musikken. Jeg lar komposisjonene vokse frem gjennom eget improvisert spill og/eller sang, delvis ved bruk av repetisjon og melodisk variasjon. En annen tydelig folkemusikalsk fargelegging er selvsagt instrumentene i bruk, disse er som følger:

Femstrengs fele - fele med ekstra 5. streng i bass

Hardingfele - norsk fele ytterlig 4 eller 5 resonansstrenger

Vokal - folkesang, dikt, historiefortelling

Kravik-lyre - norsk harpe med 7 strenger

I komposisjonsarbeidet er målet å undersøke og utvikle måter å bruke femstrengs fele, hardingfele eller Kravik-lyre som akkompagnerende instrumenter til vokal på, samt vise versa.

Arbeidet brakte med seg en rekke interessante spørsmål relatert til egen kunstnerisk praksis. De mest vesentlige spørsmålene, som jeg vil undersøke i denne oppgaven, er som følger:

1. Hvordan komponere og arrangere tradisjonsmusikk innen rammene av norsk og svensk folkemusikk? Muligens også med inspirasjon fra annen tradisjonsmusikk.
2. Hvordan komponere og arrangere for å synge og spille femstrengs fele/hardingfele eller Kravik-lyre simultant? Med formidling til publikum i fokus.
3. Hva kreves av soloutøveren for å spille og synge samtidig?
4. Hva er viktig i komponering- og arrangeringsprosessen hva gjelder stemmeføring og register?
5. Hva bør stå i fokus for en soloutøver ved innøving og fremføring av arrangementer for sang og fele simultant, eller for sang/tekst med Kravik-lyre simultant? Hvilken klang, spille og stemmeteknikk, sitte/stå-stilling og formidling er vesentlig?

Som metode for å undersøke spørsmålene komponerer jeg med vekt på sang og spill, fremfører selv musikken live, og undersøker mine arrangeringsteknikker og egen fremførelse på bakgrunn av videoer fra konsertene. Komposisjonene blir til og fremføres for første gang på konsert henholdsvis høst 2018, vår 2019 og høst 2019.

I hovedsak fremføres musikken solo, medmusikere deltar på enkelte komposisjoner: Antti Lähdesmäki¹⁵ på piano eller Villads Hoffmann¹⁶ på låtmandola. Dette er mest akkompagnativt, musikken kunne stått alene.

Analysene baseres på videoer fra konsertene, og er utsnitt av fremførelse der sang og spill skjer simultant: sang med vanlig fele, sang med hardingfele og sang/tekst med Kravik-lyre.

Gjennom komponering for sang og spill simultant, innøving og fremførelse av musikken utkrystalliserte de tre aspektene *klang*, *spilleteknikk* og *formidling* seg som essensielle fokusområder under arbeid med slik musikk. Aspektene ser jeg nærmere på gjennom beskrivelse av: hvert instrument (femstrengs fele/ hardingfele/ lyre) og dets kvaliteter og begrensninger i forhold til parallell sang, komposisjonsmessige valg, egne idealer for klang, teknikk og formidling, min innsikt i løpet av prosessen og egne videoanalyser.

¹⁵ Antti Lähdesmäki: finsk pianist, 2. års student Nordic Composing Master HSM

¹⁶ Villads Hoffmann, dansk låtmandola-spiller, 2. års student Bachelor i Verldsmusik HSM

Videoanalysene undersøker særlig eget forbedringspotensial innen *klang, teknikk og formidling* ved fremførelse av simultanspill, og om mine komposisjoner og arrangeringsteknikker i fungerer i praksis, live.

2. OM TRADISJON OG MEG SELV SOM MUSIKER

2.1 Tradisjon - en introduksjon til meg og min relasjon til begrepet

Som en innledning til "min musikalske reise" følger her et utdrag av et essay som ble skrevet til masterleksjon i "Reflective Artist" på HSM i 2018. Teksten er oversatt fra originalspråk engelsk til norsk. Essayet belyser et viktig moment i folkemusikken: tradisjon. Tradisjonen, den musikalske overleveringen, som folkemusikken er tuftet på, er knyttet til nettopp formidling; ærlig og rett frem kommunikasjon, fra person til person. Essayet gir innblikk i min tilnærming til tradisjonsmusikken og formidlingen av denne.

Jeg vokste opp i Oslo-området, et såkalt "ikke-tradisjonsområde" innen norsk folkemusikk, og mitt forhold til termen tradisjon har derfor vært noe komplisert. Er jeg innenfor eller utenfor en tradisjon? Regnes jeg som innenfor nå? Når spiller man nok "innenfor" til å identifisere seg som bærer av tradisjonen?

Jeg har alltid hatt enorm respekt for den tradisjonelle musikken i rent konservativ forstand. Det er så mye skjønnhet i melodiene som har overlevd generasjoner, passert gjennom tid og mennesker, gjennom folks følelser og deres livshistorier. Med respekt for spilletradisjonene i Norge har jeg de siste 20 år forsøkt å spille som "innenfor" hver respektive tradisjon. Jeg har fordypet meg i ulike spilletradisjoner og har i dag bred kunnskap "innen" de norske folkemusikktradisjonene.

Det er etter min mening viktig å lære av og om tradisjoner, hvordan ting har vært, for å forstå hva det innebærer å eksistere nå - se seg selv i relasjon til tidligere generasjoner. På samme tid er man på startstreken i formidling av tradisjoner til fremtidige generasjoner. Dette er ansvar. Vi må vurdere hva vi ønsker dagens tradisjoner skal innebære. Finnes det grenser for hva som er tradisjonsmusikk og ikke? Hvordan bidrar jeg med mine komposisjoner - er disse tradisjonsmusikk?.

Sterke tanker om bevaring kan føre til at tradisjonen selv blir lidende da den går glipp av nye friske impulser. Konservativ tankesett stenger lett ute potensielle "tradisjonsbærere". Heldigvis har tidene endret seg siden jeg var ungdom. I dag finnes mange folkemusikere som "lærer tradisjon" i byområdene i Norge og større akseptering av dem som har "lært tradisjon" på kappleiker. Det er mer åpen holdning til innovasjon i folkemusikkmiljøet generelt.

Den "norske folkemusikken" er i seg selv influert av folkemusikk fra andre nasjoner

etter vandring over landegrensene, som for eksempel fra Sverige, eller til De britiske øyer eller Statene. Den har alltid vært på "reise", fra dal til dal, bygd til bygd og fra person til person. Norsk folkemusikk har likevel spesifikke karaktertrekk i rytmikk, tonalitet og melodikk. For å holde særpreget levende er det nødvendig å holde den tradisjonelle musikken i hevd, og bruke musikken innovativt.

Tidligere tiders tradisjoner fungerer som fundament i samfunnet, men det er nødvendig å bygge ny kunnskap med rot i tradisjonene. Etter min mening eksisterer det ikke et skille mellom tradisjon og utvikling, en tradisjon kan endres og jeg vil formulere det slik: en tradisjon må kontinuerlig endre seg. Tradisjon er overlevering og innebærer aspektet tid, derfor endring. Endrer ikke tradisjonen seg, selv i den minste forstand, er den faktisk brutt. Fremfor å forsøke "å fryse" tradisjonen bør målet heller være å bruke den, med respekt for tidligere generasjoners innflytelse, men der tanken er at tradisjonen er under utvikling, uferdig i øyeblikket. Det er ansvaret til nåtidens tradisjonsbærere å stille spørsmål ved og tilpasse tradisjonen til samtiden.

2.2 *Hjem*. Mine musikalske røtter i folkemusikken.

Ved flere anledninger stilte jeg på Landskappleiken¹⁷. Men ettersom jeg kommer fra et såkalt "ikke-tradisjonsområde" hva gjelder folkemusikk og gjennom oppveksten tidvis møtte konserverende holdninger i Kappleiks-sammenheng (som for øvrig har sin nødvendighet der) har jeg tidvis i også andre musikalske sammenhenger opplevd å føle meg "på bortebane". Jeg kjente meg ikke "rotfestet" på scenen i tradisjonelle folkemusikk-konkurranser fordi jeg sjeldent følte meg "helt hjemme". Dette bringer oss til det eksistensielle spørsmålet som opptar meg som utøver i masterarbeidet: *Når føler man seg egentlig hjemme? Kan det være fullt og holdent eget valg å føle seg hjemme? Hvor mange ganger må man være et sted for å føle seg hjemme eller bli møtt med en følelse av "velkommen-hjem"? Til tross for at jeg hadde mange års fordypning i norsk folkemusikk og egentlig følte meg "innenfor" og "hjemme" i denne musikken, klarte jeg ikke i ryggmargen kjenne dette på kappleiks-scenen. Så, hvem definerer egentlig "hjemmet"?*

I dag sitter jeg inne med bred kunstnerisk erfaring fra ulike sceniske formidlingsformer, hva angår publikum, lokaler og scenerom. Mine røtter, eller min spesialkompetanse innen feltet folkemusikk handler slik jeg ser det om *formidling og kommunikasjon med publikum*. Som felespiller sitter jeg også inne med god kunnskap om *ulike tradisjoner* dette gjelder da også *ulike kunstuttrykk*¹⁸.

I folkemusikksjangeren føler jeg meg nå "hjemme". Min oppfatning er at det må finnes

¹⁷ Landskappleik. Årlige Norsk NM og festival i Folkemusikk. "Leik" betyr "leke", den nasjonale kappleiken og også lokale kappleiker ble i sin tid opprettet for at folkemusikere kunne konkurrere for "lekens" skyld - et tiltak for å holde folkemusikktradisjonene i hevd, bevare for å bringe musikken fremover. På kappleikene er et dommerkriterie å spille "tradisjonsriktig".

¹⁸ I mitt tilfelle innebærer "ulike kunstuttrykk": fele/hardingfele, sang, dansespill, tekst, gestaltning og teater.

"rom" for utøvere som meg i dette "hjemmet"; finnes ikke dette rommet må man bidra til å bygge det. Eller som det gamle ordtaket sier: "Der det er hjerterom er det husrom". Jeg har som utøver innsett at jeg må bruke "egne røtter" til å formidle - *meg* som folkemusiker, skuespiller og scenekunstner. Dette er det jeg kan bidra med å *overlevere* - som hele folkemusikkens prinsipp *tradering* innebærer.

I en tid der folkemusikere kommer fra "ikke tradisjonsområder" og folkemusikken møter impulser fra ulike kunstgenrer blir det nødvendig med nyskaping, genreoverskridende arbeid og utforskning rundt hva folkemusikken kan være nå. Dette ved siden av det nødvendige "rommet" som verner om musikken i tradisjonell forstand. Folkemusikken trenger *bevaring og innovasjon*, det er to sider av samme sak. Her handler det om å bevare dens egenart gjennom ulike formidlingsformer, motivere til spilling og overlevere kunnskap. For min del: La det florere med folkemusikere som arbeider innen ulike felt, man må bygge rom innenfor folkemusikkens fire vegger.

2.3 En videre beskrivelse av meg som utøver

Jeg inspireres av personlige utfordringer og av dyktige utøvere innen teater og musikk som tør være i øyeblikket på scenen, som har en rett frem, direkte kontakt med publikum. Jeg inspireres av sterke, jordnære mennesker, som formidler rett fra sjela.

Jeg arbeider med relativt definerte eller fastlagte komposisjoner; mine komposisjoner utøves på lik linje med skandinavisk folkemusikk, ved muntlige tradering og helst utenat. Fremførelsen baseres på en forholdvis "frosset" form og fastlagte rammer som definert formstruktur, fastlagt bueføring og bevisst bruk av kvarttoner og dynamikk. Jeg fremfører komposisjonene utenat nettopp for å kommunisere direkte med publikum, kunne se hver tilskuer i øynene, være personlig. Målet er nærvær med publikum der og da.

Jeg vil at lytteren skal kjenne at det ligger en sjel bak musikken, bak hver frase eller hvert ord. Jeg vil at de opplever at jeg strekker ut en hånd, vil nå *deg* som lytter. Jeg vil *møtes* i musikken. Det at musikken kan være en naturlig og ærlig møteplass er viktig for meg; musikken er en plass for å dele. Jeg ønsker at publikum skal bli kjent med meg og mitt spekter i musikken; min melankoli, sårbarhet, livsglede, min jakt etter nuet, og min eksplosivitet og styrke.

2.4 Er jeg en eksperimentalist?

Hvis definisjonen av et kunstnerisk eksperiment er "utforskning av det uventede eller det ukjente", der eksperimentet ikke bedømmes på grunnlag av suksess eller fiasko, vil jeg definitivt kalle dette mesterarbeidet et kunstnerisk eksperiment. Et eksperiment forklares på tre måter, gjennom substantivet *eksperiment*, verbet *eksperimentere* og adverbet *eksperimentelt*. Min praksis relateres dermed til alle tre, jeg har en eksperimentell tilnærming, eksperimenterer innen mitt fagfelt og resultatet er "et eksperiment".

En kunstnerisk utforskning kan tøy konvensjonelle grenser. Kunstneren arbeider innen en eller flere tradisjoner og kan bidra til å trå nye kunstneriske stier. Etter mitt masterarbeid håper jeg å kunne si at jeg gjennom hele prosessen har hatt en eksperimentell tilnærming.

På dette tidspunkt i livet vil jeg å utforske meg selv som utøver av folkemusikk, skuespill og tekst. Eksperimentet med komponering og fremførelse av norsk eller skandinavisk folkemusikk med sang og fele simultant er lite utforsket, kun et mindretall musikere arbeider dette i Skandinavia i dag. Hva gjelder Norge finnes det historiske beskrivelser om at det kan ha blitt sunget unisont med fele, i området Setesdal. Tradisjonelt ville heller en utøver som var dyktig på felespill og kveding fremføre instrumentene separat.

En kunstner med eksperimentell tilnærming vil at kunstverket delvis skiller seg fra kunstverk i samtiden eller fra tidligere tider. Vedkommende kan ønske at eksperimentets sluttresultat er uvanlig, ukjent eller særegent. I så henseende er jeg en eksperimentalist i mitt forsøk på å finne min egen, nye "stemme" med vokal og fele simultant, i videre forstand også med folkemusikk og teater.

Forhåpentligvis vil eksperimentet være nytt og interessant for andre enn meg selv; noe annerledes som kan inspirere. Jeg håper reisen og eksperimentene bidrar til å trække nye veier innen norsk folkemusikk, eller i det minste trække opp eksisterende "stier" for sang til eget felespill også i Skandinavia. Som i tradisjonsmusikk som bluegrass er det vel også i norsk folkemusikk mulig å etablere "tradisjon" for det å spille og synge samtidig. I min reise her forsøker jeg å finne denne stien.

2.5 Om å synge og spille parallelt, med skandinavisk folkemusikk som utgangspunkt

Det å synge og akkompagnere seg selv på fele/hardingfele har jeg lenge ønsket å fordype meg i. Musikalske inspirasjoner har i første omgang vært felespilleren Casey Driessen fra USA, som jeg lyttet mye til på folkemusikkstudiet i Newcastle. Driessen jobber med vokal til chopping-teknikk¹⁹ og looper felekomp med pedaler. Fela brukes i første hånd rytmisk, chopping følger tidvis unisont med vokal.²⁰ Den andre inspirasjonen er min skotske venn og tidligere bandkompanjong Rona Wilkie som bruker skotskrytmisk felekomp og noe chopping til sang. Wilkie benytter da skotsk-gælisk "puirt a beul", en sangstil basert på rytmikk i spesifikke felelåter.²¹ Både Driessen og Wilkie bruker sang med klare rytmiske kvaliteter, ofte i 2/4 eller 4/4 takt, til simultanspill.

¹⁹ Chopping: perkussiv strykeeffekt med blanding av anslag opp og ned, fram og tilbake på streng, ikke som vanlig vinkelrett spill fra venstre mot høyre eller motsatt. Casey Driessen, chopping teknikk. <https://www.youtube.com/watch?v=3sqjFsi61Y8>

²⁰ Driessen, sang med chopping, Video 0'38'': <https://www.youtube.com/watch?v=ZLc-PT9H1nE&list=>

²¹ Puirt a beul: primært en skotskrytmisk sangstil, også kalt "mouth music". Ord velges etter rytmisk kvalitet og ordlyd. Tekst er ofte på gibberish og med et komisk budskap.

Skotske Kate Youngs musikk har også utstrakt bruk av fele og vokal. Youngs røtter finner man i skotsk felemusikk, men hun er også tydelig influert av fransk og svensk folkemusikk, oldtime-musikk, bluegrass og pop. Hun bruker fele på en rekke måter til vokal; chopping, pizzicato, unisont spill og noe stemmespill.²²

I Skandinavia finnes også utøvere som finske Pekka Kuusisto som spiller klassisk og folkemusikk og plystrer til eget felespill²³, han bruker også plystring til el-fiolin med pedaler.²⁴ Men i denne sammenheng er finske Tero Pajunen den som først og fremst bruker konseptet fele og sang. Pajunen benytter unison stemmeføring, stemmespill og komp, også i tredelt takt (i det minste i 3/2)²⁵. Sang og spill i taktart 3/4 er det generelt få eksempler på, selv i Norden. Kanskje handler dette om at det er lettere å holde steady rytme i todelt takt? Og at det foreløpig ikke er testet eller etablert særlig tradisjon i nordisk folkemusikk for sang til polska eller springartakt? I det minste byr asymmetrisk takt naturlig på større utfordringer hva gjelder vokale motstemmer.

Den svenske folkemusikeren og sjangeroverskridende Lena Willemark bruker også fele og vokal²⁶, samt norske Helga Myhr som spiller hardingfele og synger unisont til. Men per i dag er antallet artister i Norden som synger og spiller samtidig få. Sang og felespill er definitivt ikke et vanlig fenomen. Å synge og spille parallelt innebærer å ha fokus to steder simultant, dette kan være vanskelig både mentalt og fysisk. En inspirerende ung utøver i denne sammenheng kan også være Hillary Klug fra Tennessee (USA) som spiller fele, danser såkalt "clug dance" og synger samtidig.²⁷

For fire år siden var jeg selv fersk på sang med felespill. Siste året før master begynte jeg så vidt å eksperimentere med dette i fastlagte arrangementer med mitt daværende indie-rock-band *Einar Stray Orchestra* og i min folkemusikktrio *VRANG*. Dette ga mersmak; en stor utfordring jeg nå ville jobbe dedikert med.

I nåværende arbeid basert på norsk og skandinavisk folkemusikk-estetikk, ble det nærliggende å undersøke felas melodiske og harmoniske funksjon (samt delvis teste komp). Dette fordi det er større tradisjon for 2. stemme enn akkordmessig komp til vokal i disse fele-tradisjonene. Hardingfelemusikken på sin side baseres på dobbeltstrengspill, to og to toner parallelt med mye ters-forholdning, som nesten kan ansees som to individuelle "stemmer".

²² Kate Young, sang med fele:
<https://www.youtube.com/watch?v=wuCDiWYeYkc>

²³ Pekka Kuusisto, plystring med felepizz:
<https://www.youtube.com/watch?v=dbFY198OYqs&fbclid=>

²⁴ Pekka, Kuusisto, plystring med effekter. Video tidspunkt 21'35'':
<https://www.youtube.com/watch?v=8qUCgUwapQ4&feature=>

²⁵ Tero Pajunen
<https://www.youtube.com/watch?v=SijnsZ8kPxo&fbclid=>

²⁶ Lena Willemark, sang og feleriff:
<https://www.youtube.com/watch?v=5pNdO8zCZIs>

²⁷ Hillary Klug, felespill, clog dance og sang. Video tidspunkt 0'48'':
<https://www.youtube.com/watch?v=sKZflwmURTk>

Når man skal synge og spille fele samtidig er instrumentene fysisk sett svært nær hverandre. Dette vil jeg si gjør utøvelsen mer utfordrende enn med bruk av for eksempel piano eller gitar. Med disse instrumentene er resonanskasse altså langt unna vokal, og instrumentene har også fast pitch og forholdsvis gitt dynamikk - setter man bare ned finger innenfor tangent eller gitarbåndet blir tonen ren og klinger med forholdsvis gitt dynamikk, tonen klinger også over tid. Dette gjelder ikke for fele. Fela krever at man holder tonen kontinuerlig i gang med buen og bruker aksenter. Det finnes ingen tid der en kan fokusere på én ting av gangen (ikke før spill eller sang eventuelt er helt automatisert). Konstant må man være mentalt aktiv, simultant. Felas toner og vokal må pitches parallelt, og man må jobbe med dynamikk begge steder samtidig. Man hører eksakt hva man gjør pitchmessig og hva gjelder aksenter og frasing i venstre øret, mens man samtidig må fokusere på å få vokalen ut, projisere denne fremover. Lett lar man seg forstyrre vokalt av eget felespill. Det å spille fele og synge simultant krever med andre ord mye av en utøver, mentalt og teknisk.

Fele og en "vanlig" kvinnestemme (2. sopran) strekker seg over samme oktaver og har samme ambitus. For at instrumentene skal fungerer i lag, klinge som en enhet, synes det prekärt å arrangere tette harmoniske klanger, eller eventuelt bruke fela distinkt rent akkompagnativt.

Dersom instrumentene brukes harmonisk med typisk 2. stemme i fele eller vokal, eller unisont synes det nødvendig å arbeide mot homogen klang, samklang. Her arbeider man alltid på kompromiss, mot en "tilnærmet" homogen klang der ofte verken vokal eller fele klinger ideelt, men der helhetsklngen fungerer. Bruker man fela til tydelig komp, - med rytmisk spill i dypt register og vokal i lyst, har man kan kanskje større rom til å jobbe med ulik klang og tekstur på hvert instrument?

2.6 Egne komposisjoner med fokus på sang/tekst og spill simultant

2.6.1 Motivasjon til komponering for vokal med spill simultant

Jeg vil komponere for eget fele-, hardingfele- og lyrespill med vokal til for å forske og utvikle meg på simultanspill og i det hele tatt spesialisere meg innen denne musikalske nisjen.

Ettersom *formidling* er en vesentlig hjørnestein i min praksis som utøver er sang og ballader samt gestaltning naturlig og spennende å ta fatt i. I min bruk har Kravik-lyra i første omgang akkompagnativt potensiale, da den lett kan knyttes til aspektet formidling. Dens klang egner seg godt til tekstformidling med nerve og nærvær - viktige kunstneriske mål for meg som utøver.

Femstrengs fela har et vidt spekter jeg kan utforske både melodisk, akkompagnativt og hva gjelder effekter, dette gjelder da delvis også hardingfela.

2.6.2 Komposisjonsmessige valg

Jeg tester tradisjonelle akkompagnerings-teknikker innen svensk og norsk folkemusikk for å bevare et mest mulig "tradisjonelt" uttrykk. Av hensyn til tekstformidlingen forsøker jeg legge vokal mest i forgrunn i musikken, dynamisk og i form av lysere register.

For femstrengs fele og hardingfele til vokal tester jeg akkompagnerings-teknikkene; borduntoner, rullestrøk og daistrøk, pizzicato, unisont spill, 2. stemme til vokalmelodi, samt melodispill med vokal 2.stemme under.

Med Kravik-lyre til vokal testes instrumentet hovedsakelig akkompagnativt. Lyras funksjon blir som et mer vanlig kompeinstrument som gitar, men baseres kun delvis på akkordprogresjoner i tradisjonell forstand.

3. EN INNFORING I VOKAL FOLKEMUSIKK OG SKANDINAVISKE EMIGRANTVISER

3.1 Vokal tradisjonsmusikk i Norden

Som en innledning til komposisjonsarbeidet, som jo bygger på den skandinaviske vokale folkemusikken synes det passende med en kort innføring i tradisjonelle sangstiler i Norge, i slike som laling og lokk hvor kommunikasjon over avstand, lengsel og vemod er sentrale temaer. Dette er et utdrag av foredraget *Resirkulert folkemusikk* på Nasjonalbiblioteket med musiker Maja Ratke (M.R) og Hans Heinrich Thedens fra UIO (H.T). Intervjuer er Kari Slaatsveen (K.S).²⁸

(K.S) Jeg tenkte at jeg kunne aller først jeg, Hans Heinrich, lese litt av forordet til Eli Storbekken på Rosekolla, fordi jeg synes at det er presist, veldig illustrerende og veldig bra for en som meg som ikke vet alt for mye om akkurat denne her vokaltradisjonen innenfor norsk folkemusikk, så hør nå. Dette er altså arkivopptak fra Norsk Folkemusikksamling 1952-1975. Rosekolla inneholder et lite utvalg vokal folkemusikk, skriver Eli Storbekken i 2014, *med tilknytning til seterlivet; lokk, laling, kringelhauk, hulling regler og gjeterviser*.

(K.S) Sangene har blitt brukt *i folks daglige liv og virke og som midler for å kommunisere med buskap og mennesker*. Musikkforskeren Ole Mørk Sandvik, som levde fra 1875-1976 brukte betegnelsen "øyeblikkets barn" om lokken.

(M.R) Han ble veldig gammel!

²⁸ Maja S.K.Ratke, Hans Heinrich Thedens, Kari Slaatsveen. Foredrag Nasjonalbiblioteket 29.4.2016. Som podcast på Nasjonalbibliotekets nettside. Podcast tidspunkt: 5'46"-8'03''
<https://soundcloud.com/nasjonalbiblioteket/resirkulert-folkemusikk-maja-s-k-ratkje-og-kari-slaatsveen>

(K.S) *Det er improvisasjonsmusikk, sprunget ut av folks opplevelser og påvirket av andre folkemusikkgenre. Og så skriver hun - budeia og gjeterne var mye alene sammen med dyra. I lokk og laling hører vi elementer av glede, lengsel, vemod og kjærighet til dyr og natur. Og lokken inneholder noe av det eldste melodimaterialet vi kjenner, der noen musikalske elementer går igjen landet over, men uttrykket kan variere ...Laling, kan vi bare prøve også forklare litt, det sitter sikkert folk som er eksperter i salen nå, men ikke nødvendigvis. Laling, er det en form for samtale?*

(H.T) *Det er en form for samtale over lang avstand, fra en..*

(K.S) *Altså, den skal nå fra en ende av dalen til den andre kanskje, en måte for folk og både kommunisere på..*

(M.R) *Fra den ene fjelltoppen til den andre, litt sånn..* [egen kursivering i intervju]

3.2 Om emigrantviser

For å gi en kortfattet innføring i skandinaviske emigrantviser, som da er grunnlaget for og inspirasjonen til min komponering, vil jeg ta utgangspunkt i boka *Emigrantviser* (1975) som er en eldre samling emigrantviser ment for Amerikafarere²⁹ og boka *Norwegian Emigrant Songs and Ballads* (1936)³⁰.

Den første utfarten fra Norge til Amerika skjedde i 1825. Seilskuta som da la ut fra Stavanger representerte startskuddet for første folkevandring i moderne norsk historie:

Utvandringa til Amerika gav grobotn til ei omfattande og sterk engasjert visedikning. Fleire av store diktarar som J. S Welhaven og Jonas Lie deltok, men først og fremst var det dei små og ofte anonyme diktarane som sadla sin pegasus. Det vart derfor sjeldan det vi kallar stor poesi. Men emigrantvisene høyrer heime i ein bestemt historisk samanheng og i den samanhengen er dei meir enn sentimental diktning utan verdi eller i beste fall historisk kuriosa. Dei einfelde visene er propaganda og meiningsskapande diktning. I dei finn vi ofte eit dekkjande uttrykk for *folks behov for ein stad der dei kan kjenna seg heime og for eit miljø der dei veit at alle har same syn på tilværelsen. Visene skildrar det som skjer når folk må oppgje dette faste miljø og søkja seg ny heimstad i det ukjente.* Bak ei form som ofte er hjelpelaus og naiv rører dei derfor likevel ved djupt menneskelige sider ved utvandringa. Og nettopp fordi det går ut fra verdiar og normer hjå folk flest, når dei ofte nærmare inn til kjernen i utvandringsproblemet enn borgerskapets diktarar som bygde på sine verdinormer.³¹ [egen kursivering]

For mange var reisen siste utvei, men den var likevel for de fleste en frivillig handling:

²⁹ Amundsen, Schröder/Kvideland *Emigrantviser* 1975

³⁰ C. Blegen og B.Ruud. *Norwegian Emigrant Songs and Ballads* 1936

³¹ *Emigrantviser*, 9

Nei, moder Norge er mig kjær,
men klippen gir ej brød³².

Emigrantvisene presenterer ulike syn og intensjoner men "...handlar om menneskets behov for ei fast geografisk kulturell forankring."³³ Den reisendes tanke sett er heller rettet fremover enn bakover. Den som har tatt et valg om å utvandre, "...høyrer ikkje lenger heime i sitt gamle miljø, men har heller ikkje inntatt noko nytt"³⁴.

Flere av visene er debattinnlegg eller tar i det minste stilling for og imot utvandring:³⁵

Jeg tænker ei at finde guld
mer der end *andet sted*
Nei, arbeid i mit ansigts sved
er det, hvorpå jeg er bered
og skape mig ved slæb og flid
et *hjem udi dit sted*.³⁶ [egen kursivering]

Ofte beskriver utvandrerer sterkt ønske om å kunne å glemme *hjemmet*:

La mig få lukke øinene
hvor barndomsminner bor
i det lille kjære hjem, langt op i nord³⁷

Eller, uttrykker eksistensiell problematikk rundt selve avreisen, som hos folkedikteren Jørn Telsnes:

Tungt dæ bli fe foten far
av den kjære bane-jor.
- Å gjev dette var ugjort -
heimen stende att' å klagar!³⁸

Telsnes' dikt ble for øvrig utgangspunkt for en egen komposisjon for vokal og lyre (vedlegg Video 11. Arrangementet beskrives i seksjon 8.6).

Hva gjelder de såkalte reierne, eller emigrantagentene, ble disse påstått være svindlere og rene slavehandlere. Det het seg at: "agentene lova reise og jord, på kredit". I visene går det ofte ikke som den reisende venter seg. De reisende stues i skipslasten som slaktefe og får elendig mat. I Amerika blir det heller ikke bedre: Vi fikk jord, å grave i forståss, men måtte træle som slaver.³⁹ Kanskje er det noe sant i dette. At Amerika ikke var et "slaraffenland" som mange ventet seg beskrives i alle fall med nøktern realisme i mange viser.

³² *Emigrantviser*. Dikt "Farvel Farvel mitt fedreland", 17

³³ *Emigrantviser*, 34

³⁴ *Emigrantviser*, 31

³⁵ *Emigrantviser*, 16

³⁶ *Emigrantviser*. Dikt *Farvel, Farvel mitt fedreland*, 19

³⁷ *Emigrantviser*, 33

³⁸ *Emigrantviser*, 32

³⁹ *Emigrantviser*, 24, 27

I 1840-årene konkurrerte agentene hardt om passasjerer til skipsfarten, norske skipskapteiner dro rundt på bygdene og agiterte for skipene sine. Det visstnok storslåtte emigrantskipet Superior, hadde i virkeligheten én sammenhengende rad med køyesenger, i to høyder. Alle passasjerer var i samme rom. Ved uvær ble lukene så skalket og emigrantene oppholdt seg i dagevis under elendig luftforhold. For passasjerene ble lite tilrettelagt. Turen kunne ta opp til tre måneder, med mye sykdom ombord og ikke sjeldent dødsfall.⁴⁰ Det ble derfor skrevet mye propaganda i mot "den lykkefulle reisen til Amerika". Et eksempel er M. B Landstad's vise "I Vesterhavet".

Denne har jeg forøvrig laget et arrangement på for hardingfele og vokal (Vedlegg Video 8. Musikk beskrives i seksjon 7.7.1)

*I Vesterhavet - den vei er lang
en moder vugger sitt barn på fang
sig veiret reiser det blæser slem
den syke små er ved hjertet gjemt*

*Mågerne flagre med hese skrik
haien hopper og venter lig
sig barnet jamrer og lider nød
Akk Herre Jusu nu er det død.*

*Det skar den moder et hjertesår
"Hvad gav jeg nu for en kirkegård!"
Hun stirred ut i det øde rum
"De kaster mitt barn på havets skum!"⁴¹*

4. MINE KOMPOSISJONER

4.1 Om komponerings-prosessen

Høsten 2018 og våren 2019 innebar mange pilotprosjekter og mye kunstnerisk egenvurdering. For praktisering av sang og spill simultant ble jeg nødt til å lage flere egne teknikkøvelser⁴², øve mye på å internalisere spill (for å få overskudd til å fokusere på tekstformidling) samt undersøke og teste sett å komponere for sang og spill i en "folkemusikalsk stil". Målet var å komponere gjennomførbar musikk til live bruk, for mitt nivå. For øvrig, den praktiske innøvingen av komposisjoner, arrangering og komponering

⁴⁰ *Emigrantviser*, 27, 28, 29

⁴¹ *Emigrantviser*, 28

⁴² Eksempel øvelse 1: *Spill og syng akkordforløp*, for eks i 4-5-1 vending. Spill brutte septim akk opp og ned (fra grunntone t.o.m grunntone oktav over). Start i fele på 1. trinn + med vokal på 3.. Deretter fele 3. + vok 5. osv. I vending av hver brutte akkord får du fele grunntone oktav oppe + vok 7., deretter videre ned. Eks 2. *Spill to og syng tredje tone i akkord*. Velg en akkordprogresjon. Spill to toner i hver akkord, for eks grunntone + kvint, syng resterende tone. Skift vokal på off-beat, altså hold tone over harmoniske skifte. Fokuser på at vokaltone holder pitch mens du lytter til den nye harmonien/akkorden.

krevde mye mer tid og arbeid enn ventet. Mange estetiske og praktiske valg måtte overveies under komponering. Innøving krevde ulike tilnæringsmetoder, som det å synge melodi og spille kun basstoner fra felestemmen, pitche samklang (det vil si harmoniene mellom fele og vokal) eller spille felestemme og formidle kun sangtekst uten melodi.

Komponerings-prosessen brakte med seg vanskelige men interessante spørsmål, som:

- Hva er egentlig relevant materiale for meg til å formidle temaet emigrasjon?
- Hvilke historiebøker, visebøker, tradisjonelle tekster, melodier eller intervjuer er faktisk relevante?

I forsøk på å finne materiale silte jeg ut en rekke tekster, dikt og viser fra ulike kilder; tekstlige, verbale og egne komposisjoner og tradisjonsmusikk fra tidligere tider. Jeg forsøkte å kartlegge alt intuisjonen tilsa kunne være relevant inspirasjon for arrangering. Dette var tidkrevende. Som del av arbeidet gjorde jeg egne opptak. Jeg sang og leste inn alle melodier, tekster og viser i boka *Thousands are Sailing* for å kunne lytte og få inspirasjon fra tonalitet, tekst, rytme mer "objektivt". Prosessen med å se for seg mulige komposisjoner var tung da egen fantasi for gestaltning og komponering (toneart, rytmikk, stil osv.) er nærmest uendelig, om bare basert på én tekstlinje. Jeg kunne med fordel begrenset rammene for komponering tidligere, prosessen krevde unødvendig mye med tid og tappet krefter. Ingen av opptakene ledet heller til spesifikke komposisjoner. Arbeidet ble likevel en viktig del av prosessen, det ble tydelig hva slags kildemateriale som faktisk inspirerer meg til arrangering og komponering. Her trengs stoff som gir ordentlig gjenklang i meg, - en følelsesmessig tilknytning til tema (egen opplevelse av likende), gjerne moll tonalitet, modal melodikk, suggererende rytmikk (to-takt eller taktart 3 eller 6/8), eller ha et fysisk møte med en informant eller tradisjonsbærer. Musikalsk overlevering i et personlig møte gir ofte god forutsetning for at musikken får gjenklang i meg.

På grunn av mitt år med fordypning i skotsk felespill (Newcastle University) hadde jeg opprinnelig plan om å lage noen låter i skotsk felestil, med feleriff og sang, samt arrangere skotske emigrantviser. Men hele komponerings-prosessen krevde begrensninger. Etersom den avsluttende visningen lettere ville gjennomføres på norsk eller svensk ble nordiske viser og tekst om skandinavisk emigrasjon derfor mitt kildevalg; som utgangspunkt og inspirasjon for egen arrangering og komponering.

Mine hovedkilder ble et foredrag om norske Emigrantviser fra Nasjonalbiblioteket (Norge), boka *Thousands are Sailing* med emigrantviser fra Norden og Storbritannia, en bok om norske Emigrantviser, tekster og litteratur om norsk emigrering til Statene på 1800-tallet, samt tradisjonelle norske og svenske emigrantviser lært ved muntlig tradering fra norske eller svenske folkesangere. Materialet var mer enn nok inspirasjon til komponering og arrangering. Jeg måtte faktisk begrense komponeringen for å holde meg til rundt 30 minutters musikk til hver semesterkonsert.

Som tidligere nevnt ga det etter hvert mening å skrive egen tekst. Dette resulterte andre året i mine første dikt noensinne, om å være i brytningstid som menneske *Nyperose - polska*, et

påfølgende vers til mitt arrangement av 1800-talls diktet *Tungt det blir fe foten far*, samt min aller første sang med egen tekst og melodi: *Trenger ikke vente mere nå*.

Hva gjelder lyra, tenkte jeg opprinnelig å benytte denne mer enn i kun tre arrangementer. Men visene, diktene og sangene jeg skrev syntes i første omgang å kle felene best. Dette var tilfeldig.

Jeg hadde også tanke om å teste flere strøk-figurer og kompemeter på felene, som norske ristetak, men måtte her også begrense arbeidet. Det var utfordrende nok å teste rullestrøk og borduntoner til vokal. Det ble dessuten nærliggende å jobbe med felene i første hånd som harmonisk støtte til vokal. Dette henger sammen med min tradisjon, den norske folkemusikken og da bygdedansmusikken som ikke er basert på akkordprogresjoner eller komp i moderne forstand, hvor det ikke er kultur for gitar eller perkusjon.⁴³

Det relativt konkrete materialet, tradisjonelle viser og tekst om migrasjon, fungerte godt som utgangspunkt for arrangering for sang og spill simultant, en ypperlig inspirasjon til egen komponering. Dette ble derfor arbeidsmetoden i hele min komposisjonsprosess.

4.2 Mine kunstneriske retningslinjer i komponeringen

Mine kunstneriske retningslinjer som jeg strevde med i komponeringen, tidvis problematiske og som innebar mange estetiske avgjørelser, var i første omgang mine ønsker om:

- Å komponere og arrangere i en folkemusikalsk stil i relasjon til temaet reise/emigrasjon
- Å arrangere for fele/hardingfele og vokal tidvis fremført simultant
- Få instrumentene (stemmene) til å fungere som helhet. Velge homogene stemmer, individuelle eller et instrument i forgrunn.
- Bruke Kravik-lyra som komp for å understøtte sang/tekst

4.3 Komposisjoner og arrangementer med sang og spill simultant

Med utgangspunkt i kildematerialet lagde jeg følgende musikk:

1. En tredelt komposisjon som starter og slutter med en vuggeviselært av Ingrid Brännström⁴⁴. Denne inneholder vuggeviselært, så en slags koral og en springleik (med andrestemme i vokal).⁴⁵ *Vuggeviselært- koral- springleik*

2. Arr. av *Spelmannen* av Dan Anderson (om spelemannens livsreise) for femstrengs fele.

⁴³ Norsk bygdedansmusikk: tuftet på solospills-tradisjon, der aksentuering og frasering av melodi danner rytmefigurer og driver dansen. Tradisjonelt var musikkens funksjon som rytme grunnlag til dansen.

⁴⁴ Ingrid Brännström: svensk folkesanger og sanglærer HSM, universitetsadjunkt.

⁴⁵ Springleik: norsk feleslått i tredelt takt, fra området Gudbrandsdalen

3. Arr. for vokal og hardingfele basert på en vise fra foredraget Emigrantviser⁴⁶. Jeg bandt visa sammen med to egne reiselåtter (en lokkelåt og reiseslåttene *Klokkene*). I *Vesterhavet*
4. Lyre-komp til emigrantvisa *Vi solde våre hemman*, lært av Ingrid Brännström.
5. Melodi og lyrekomp til emigrasjonsdikt fra boka *Norske Emigrantviser*. Jeg laget her et vers nr. 2. *Tungt det blir fe foten fara*
6. Lyrekomp til norsk emigrantvise, lært av folkesanger Ingebjørg Reinholdt⁴⁷. *Amerikavisa*.
7. Arrangement av norsk folkevise for vokal og hardingfele. Lært etter opptak med folkesanger Marit Karlberg. *Nu solen går ned*.

Egne komposisjoner:

1. *Pers låt*. Tilegnet felemaker Per Klinga for å hedre hans liv og virke, noe av dette lever nå videre i mine hender. Klinga bygde min femstrengs fele for tre år tilbake og gikk brått bort høsten 2018.
2. *Opp og ned*. Låt for femstrengs fele som tester store melodiske hopp, maksimalt strengeskifte i bue med hopp over tre strenger. B-del har bordun-akkorder i fele med friere "spansk-aktig" sang/lokking over.
3. *Nyperose - polska - oldtime-låt*. En komposisjon for femstrengs fele. Denne reiser geografisk fra mitt dikt "Nyperose" i introduksjonen til egen norsk lydarlått - svensk polska - oldtime-låt.
4. Sang med pizz-komp på femstrengs fele. *Vise til høsten*.
5. Komposisjon som musikalsk er en geografisk reise. A del i hurtig Balkanstil, B-del med influenser fra polska (m. sang simultant), og C-del inspirert av norsk kulokk (m. sang simultant). *Balkan - polska*.

4.4 Innsikt om egne komposisjoner med fele/hardingfele/lyre og vokal parallelt

Gjennom innøving og fremførelse av komposisjonene og arrangementene har min opplevelse vært at musikken fungerer, også live. Slik musikk krever for øvrig mye arbeid med tonekvalitet, renstemme intervaller og samklang, internalisere felespill eller lyrekomp og videre løfte dette til et nivå der en kan fokusere på tekstformidlingen. Man er nødt til å være bevisst hvilke steder en må fokusere på tekstformidlingen og hvor dynamisk spill i det

⁴⁶ Bremnes, Abazar, Kreken, Slaatsveen.. *Emigrantviser*, foredrag Nasjonalbiblioteket 26.5.2016. Melodi lært e. opptak med Ola Bremnes i podcast:

<http://podtail.com/no/podcast/nasjonalbiblioteket/emigrantviser-lars-bremnes-abazar-hamid-liv-k/>

⁴⁷ Ingebjørg Reinholdt. Norsk kveder/folkesanger fra Telemark. Mastergrad i Utøvende Folkemusikk NMH

akkompagnerende instrumentet er nødvendig. På detaljnivå er det fordel å vite eksakt hvor fokus trengs i bueteknikk, pitch av vokal, "artikulering", ansats, holde strøk osv. Er man mentalt forberedt på sine "problemområder" underveis i det musikalske forløpet blir man mindre satt ut hvis "problemene" likevel oppstår. Full kontroll og lite plass til uforutsette musikalske hendelser eller improvisasjon synes nødvendig i slike arr som mine. Dette fordi man sjonglerer med flere uttrykk simultant og ting gjerne ikke er internalisert. Slike internaliserings-prosesser kan ta flere måneder, kanskje år. Live improvisasjon med både fele og vokal samtidig, legger i hvert fall jeg til neste liv.

Man er avhengig av å fokusere på flere aspekter simultant, slik jeg ser det er det i hovedsak tre nivåer: teknikk og klang i *vokal*, teknikk og klang på *instrument* (fele/lyre) og eget formidlingsuttrykk, *tekstformidlingen*. Dette krever sitt av en utøver, men fungerer i praksis med hardt, målrettet arbeid i forkant av fremførelse. Hver komposisjon må øves stykkevis og i helhet mange, mange ganger.

Det å arrangere etter et prinsipp om homogene fraser og samklang fungerer slik jeg ser det best, hvert fall om målet er stilidealet norsk folkemusikk. Arrangeringsteknikkene for sang og fele som i praksis fungerte særlig godt var:

- unison sang med spill
- homogen stemmeføring
- to akkordtoner i fele per takt med melodisk vokal
- fast komp/rytmefigur i fele (som rullestrøk/dai-stråk/) til vokalmelodi.

Hva gjelder "homogen stemmeføring" eller homogene fraser, er ters-stemmer og sekststemmer gode løsninger. Noe stemmekryssing fungerer, da helst over lengre fraser. Mange akkordtoner i fele bør generelt unngås da dette lett blir kaotisk for mottaker og utøveren selv. Ved arrangering kan det være fordel å heller fokusere på en-strengs-spill ved siden av vokal.

For å unngå at strykeinstrument kommer unødvendig i forgrunn kreves bevisst bruk av dynamikk og fokus på såkalt "ideell" klang i hvert instrument. Man kan oppnå tilnærmet sidestilling av instrumentene med bevisst arbeid med klang og tonekvalitet.

5. KLANG, SPILLETEKNIKK OG SCENISK FORMIDLING

I løpet av prosessen med komponering og innøving av materialet utkrystalliserte tre aspekter seg som mine viktigste arbeidsområder: *klang, spilleteknikk og scenisk formidling*. Som en inngang til aspektene skal vi nå se på tre visuelle kunstverk som på hvert sitt vis visualiserer min musikkestetikk. Hvert kunstverk gir gjenklang i meg fordi jeg ser spesifikke estetiske kvaliteter tilstedeværende, som da sammenfaller med egne idealer for klang, spilleteknikk og scenisk formidling. Til hvert bilde følger derfor min beskrivelse av hva jeg ser, som en

forklaring på mine estetiske retningslinjer for mitt "klang- eller toneideal", hva som er mitt syn på "ideell fele- eller sangteknikk" eller hva slags kvaliteter jeg mener "god formidling" skal inneha.

Klang

Åpen og overtonerik klang. Med tyngde og kjerne i tone. Langstrakt, god etterklang. Noe diffus og upolert tone.



Bilde 2. Shadowplay, Ingeborg Stana

Spille - teknikk

Distinkt. Detaljert. Mye ornamentikk som får hovedtema til å blomstre. En organisk, rå og sjelfull teknikk - basert på individuell kroppsholdning. Fargerik, dvs. med god variasjon mellom finhår distinkt og rask teknikk og langsomme mer diffuse toner.



Bilde 3. Alphonse Mucha. Muchas serie: Champagne

Scenisk formidling

Nærværende. Med nerve. Bruk av følelsesspekter. Direkte. Naturlig og sjelfull formidling. Både introvert og utrovert formidling - bevisst bruk av direkte kontakt med publikum (rådyr til venstre) og av å la publikum "tutte inn" på det som skjer i formidlerens eget hode (til høyre).



Bilde 4. Foto fra utstilling Haugaland Fotoklubb vår 2018. Fotograf: ukjent

Aspektene klang, teknikk og formidling vil jeg se nærmere på i kommende beskrivelse av hvert instrument: femstrengs fele, hardingfela og Kravik-lyra. Her vil jeg ta for meg instrumentets kvaliteter og begrensinger, komposisjonsmessige begrensninger og egne valg, analysere videoer fra fremførelse, samt utdype egne idealer innen klang, teknikk og formidling.

6. FEMSTRENGS FELA



Bilde 5. Femstrengs fele. Foto: Irene Sazer

6.1 Om instrumentet

Femstrengs fele er en variant av vanlig fele (fiolin), forskjellen er en ekstra streng i dybden. Denne strengen stemmes ofte i C og instrumentet kan slik sett kalles en kombinasjon av fiolin og bratsj.

Kroppen på instrumentet er noe større enn en fiolin, men vanligvis fortsatt mindre enn bratsj. Instrumentet er en relativt ny oppfinnelse med særlig bruk i folkemusikken de siste 10-15 årene. Her snakker vi i første omgang om svensk folkemusikk, bluegrass og oldtime-musikk fra Statene og britisk folkemusikk. I et større perspektiv er imidlertid instrumentet sjeldent,

også i folkemusikksammenheng. Femstrengs fele, eller femsträngad fiol som den kalles i Sverige, er mer vanlig i Sverige enn i Norge. Årsaken til dette, slik jeg ser det, kan være at det er en større tradisjons for samspill og jam i Sverige i Norge. Norsk folkemusikk baseres fortsatt i dag mye på solospill. Flatflatfele har dessuten gjennom historien ofte hatt lavere status enn det såkalte "norske nasjonalinstrumentet", nemlig hardingfela.

En femstrengs fele er nyttig i folkemusikksammenheng nettopp til stemmespill og komp. Den har et større register og andre kvaliteter til utforskning av komponering innen folkemusikalske prinsipper (dette gjelder selvsagt også for klassisk musikk og andre stilarter). Det er for øvrig en relativt liten gruppe norske folkemusikere som gjør dette i dag. Samspillskultur og antall folkemusikere som komponerer og spiller i bandsammenheng synes for øvrig være økende. Slik sett vil femstrengs fela trolig *reise* videre inn i norsk folkemusikk med tiden, få innpass eller fotfeste også i dette miljøet. Men, for øyeblikket kjenner jeg ikke til andre enn meg selv i Norge som har en femstrengs fele, det vil si femstrengs flatfele (uten understrenger). Folkemusikere som Guro Kvifte og Erik Sollid har femstrengs hardingfeler, andre igjen oktavgfeler.⁴⁸

Femstrengs fela kan som nevnt stemmes med C i bass. Da får man fra lysest til mørkest streng: E², A¹, D¹, G og C. Det er også vanlig og stemme: E², A¹, D¹, A, D. Med andre ord med kvart-forholdninger mellom de tre dypeste strengene. Her er altså både A¹ og D¹ doblet med oktaver under på de dypeste strengene, instrumentet klinger da aller mest fyldig. Jeg har også selv hatt nytte av å stemme kun de nederste to strengene i kvartforholdning, det vil si: E², A¹, D¹, G, D. Dette har vært fordelaktig fordi fingersetningen på de fire nederste strengene blir som i vanlig hardingfelestemming: kvint, kvint, kvint, kvart (lyst til mørkt). Med henblikk på de fire lyseste strengene får man da vanlig fele-stemming, kvinter. Stemmingen kombinerer altså fingersetting på flatfele (fire lyseste strenger) og standard hardingfele-stemming (fire dypeste strenger).

6.2 Instrumentets kvaliteter og begrensinger

Femstrengs fela har register fra C i lille oktav til typisk trestrøken E (E³) i folkemusikksammenheng. Det er med andre ord først og fremst bass-strengen som gjør forskjellen, man får en ekstra kvint i dybden. Som på vanlig fiolin disponerer man naturligvis hele registeret på E-strengen, men øvre register brukes mest i klassisk fiolinsammenheng, mindre i folkemusikken. Håndstilling fra 1.- 3.posisjon er nærliggende da disse egner seg best for tett to-strengs spill, som brukes mye i folkemusikken, også fordi tradisjonelle felelatter vanligvis er lagt til 1. posisjon.

Ved siden av å være et soloinstrument er femstrengs fela velegnet til stemmespill. Den er faktisk mer ideell til komp enn vanlig fele da den har større ambitus og mer bassregister. Den egner seg til akkompagnering, også slik som i mitt tilfelle til egen vokal.

⁴⁸ Oktavgfele: vanlige fele med oktavgstrenger, klingende en oktav under normalt.

Instrumentet har naturlig nok andre kvaliteter, men også andre utfordringer enn vanlig fele. Grunnet en større kropp er klangen nærmere en bratsj. Fordi stolen er rundere krever den en litt annen bueteknikk; mer løft og bevegelse i bue-arm for å nå "over" dypeste strenger og mer tyngde i armen for å få fyldig tone.

I komposisjonssammenheng er min erfaring at det fungerer godt å legge melodier i 3. posisjon og hente med dypere streng i to-strengs spill (bordunspill eller stemmespill). Henter man opp løs bass klinger instrumentet svært fyldig. Særlig er dette nyttig når fela er stemt i bare kvinter hvor instrumentet selv ikke klinger åpent. En forklaring på hvorfor kvint-stemming ikke klinger godt følger her. I mye brukte feletonerarter som for eksempel C-moll (med Eb som ters) kan løs E-streng komme til å klinge med oppe. Man får altså en liten none (/liten sekund) mellom Eb og E, det klinger ikke bra i instrumentet. Motsvarende kan være for eksempel i A-dur spilt fra nest lyseste streng (med C# som ters) der C-streng forsøker klinge med i bass. I kvint-stemming får man dessuten stor none (eller sekund) mellom C streng og D¹ og mellom G og A¹. Dette gjør at for eksempel C-dur/moll eller G-dur/moll ikke klinger ideelt. Kvintstemming er fordelaktig i samspill når man vil kompe/akkompagnere eller spille stemme til vanlig felelåtter eller i klassisk notelesning.

Med stemming E², A¹, D¹, A, D klinger instrumentet på sitt mest fyldigste. Trakterer man både flatfele og hardingfele er stemming E², A¹, D¹, G, D en fin løsning hva gjelder fingersetting. Disse stemmingene er nok de mest ideelle til komponering "for" instrumentet, om solospill med godt klanglig utgangspunkt er i fokus.

Ettersom stolen er større og rundere enn på vanlig fele blir strengeskifter lett noe tregere. Eksempelvis kreves større utslag i bue-arm fra dobbelstrengspill på G-D streng til plassering på D-A. For en hardingfelespiller representerer dette en krevende forflytning vertikalt, da stolen på hardingfela er nesten flat og man bruker minimal bevegelse vertikalt. Spill på doble strenger er tydeligvis noe vanskeligere på femstrengs fele enn på vanlig fele, i alle fall sammenliknet med hardingfela. Det samme gjelder ornamentikk⁴⁹.

Strengene på femstrengs fela har mer spenn og C-strengen er ofte en type bratsjstreng - tykkere og kraftigere enn fele og hardingfele-strenger. Spillet krever fysisk sett mer, mer styrke og bevegelse i bue armen. Fordi strengene er tyngre å jobbe med får buen bitte litt senere tak i strengen. Hva gjelder egen mestring kan nok dette bedres med tiden, men senere attack (og da snakker vi om sekunder og millisekunder) kan nok sies å være en liten instrumentbegrensning.⁵⁰ Her er nok instrumentet mer likt bratsj.

Instrumentet ringer godt når tonene settes an konsekvent og med noe tyngre bue-hånd og arm enn på fele. For egen del, som har kun to års fartstid på femstrengs fele, krever dette mye teknisk bevissthet. Det krever mye av meg som utøver for å oppnå tonekvalitet med varme og klangrikdom, tydelige aksenter og "svung" i musikken.

Til sammenlikning med vanlig fele (fiolin) er det særlig tyngre og tregere å trille på strengene. Det er vanskelig å gjennomføre vanlig fele/hardingfele-ornamentikk. Dette er

⁴⁹ Ornamentikk: hyppig fingring på strengene for å "dekorere" melodi.

⁵⁰ Min innfallsvinkel er som felespiller. Som bratsjist hadde fem-strengs fela kanskje ikke krevd verken "store-strengeskifter" eller "stort utslag" i bue-armen. Sent attack/grep i strengene hadde kanskje heller ikke kjentes som en begrensning).

forøvrig mindre nødvendig da instrumentet har større register og andre kvaliteter man kan spille på i stedet. Man kan for eksempel doble egen vokalmelodi med fele i oktaven under. Da lønner det seg å unngå mye parallell ornamentikk ettersom hoved-stemmen lett blir uklart og mindre distinkt, dette gjelder også stemmespill i leiet under melodi.

Komposisjoner for femstrengs fele kan strekkes over hele registeret, på typisk tre oktaver. Låtene kan altså "hoppe" mye melodisk. Og instrumentet er, som tidligere nevnt, ypperlig til akkompagning med bruk av folkemusikkteknikker som borduntoner⁵¹, rytmiske buemønstre som rullestrøk, daistrøk eller norske såkalte ristetak.

6.3 Komposisjonsmessige begrensninger og valg: femstrengs fele til vokal

Femstrengs fela og en gjennomsnittlig kvinnelig sopran ligger i samme register. Min vokal har tilnærmet samme ambitus som femstrengs fela; jeg når ned til C lille oktav, i høyden til tostrøken B med brukbar klang. Tostrøken H og trestrøken C er altså de eneste tonene som forekommer i folkemusikken som jeg ikke disponerer vokalt.

Som 2. sopran tvinges man til å arrangere forholdsvis tette harmonier, innenfor tre oktaver. Tradisjonelt stemmespill synes da effektivt.

Klangen i en femstrengs fele er kraftig, komposisjoner bør derfor ta høyde for god tid til inn-pust i vokal, for å gi utøver tilsvarende kraft og "kropp" i stemmen. Skal tekst skal nå ut kan vokal med fordel legges i et lysere leie enn fela. Dersom stillestående borduntoner benyttes i fela, kan sang med tekst legges relativt nære fela i pitch, eventuelt under, men da trengs fokus på *pianissimo* i fela eller distinkt annen klang her. Vokal i lavere register enn fela fungerer når musikken er instrumentell, uten tekst.

I mine komposisjoner testet jeg ut 7 måter å bruke femstrengs fele og sang simultant på: Unisont, melodispill til vokal 2. stemme, sistnevnte vise versa, at toner i begge instrumenter skaper en harmonisk samklang (ingen fremtredende melodi), borduntoner/liggeakkorder, rullestrøk, (dai-strøk) og pizzicato.

Eksempler i komposisjoner:

1. Unisont spill

Pers låt. Unison melodi i D-moll, etter A-moll. (VIDEO 4, 02'13")

Spelmannen. I 4. vers. (VIDEO 9, 2'46")

Vuggevise-koral-springleik-vuggevise. 1. vers når vuggevise gjentas. (VIDEO 3, 3'46")

Balkan-polska. 1. runde siste del. (VIDEO 10, 5'29")

⁵¹ Borduntoner: uendrede toner/akkorder som klinger med og understøtter melodi.

2. Melodi til vokal 2. stemme

Vuggevisе-koral-springleik-vuggevisе. 2. stemme i A-del, 2. og 3. gjennomkjøring (VIDEO 3, 1'20", 1'55")

Balkan-polska. Avslutning. (VIDEO 10, 6'03")

3. Vokalmelodi og spille 2. stemme

Vuggevisе-koral-springleik-vuggevisе. Vuggevisе siste to vers. (VIDEO 3, 4'06", 4'23")

Spelmannen. Siste tekstlinje. (VIDEO 9, 5'43")

4. Harmonisk samklang (uten fremtredende melodi)

Vuggevisе-koral-springleik-vuggevisе. I "koral" del, innleder springleik. (VIDEO 2, 0'00")

5. Borduntoner/ liggeakkorder

Hoppelåt. B-del, andre gjennomkjøring. (VIDEO 6, 0'57")

Spelmannen. Flere steder, blant annet siste vers. (VIDEO 9, 5'05")

Vuggevisе-koral-springleik-vuggevisе. I begynnelsen og når vuggevisе kommer igjen. (VIDEO 1, 00'15", VIDEO 3, 3'29")

6. Rullestrøk og slags daistrøk

Vuggevisе-koral-springleik-vuggevisе. Et slags daistrøk, nest siste vers. (VIDEO 3, 3'56")

Spelmannen. Rullestrøk, nest siste vers. (VIDEO 9, 3'30")

Balkan-Polska. Rullestrøk i B/polska-del. (VIDEO 10, 2'30", 4'47")

7. Pizzicato

Spelmannen. De tre første versene. (VIDEO 9, 00'15")

Vise til høsten. Hele veien. (VIDEO 8, 0'00")

6.4 Egne idealer klang, teknikk, formidling:

femstrengs fele og vokal

Klang

Femstrengs fele

Generelt kraftig og rund tonekvalitet, mot mørk. Mye kjerne og tyngde i tonen. Overtonerikt særlig i rolige låtter, kvassere og tørrere i raskere tempo. Økende klangriksom parallelt med lavere buehastighet. Tørre og korte anslag i høyt tempo, lengre og mykere i lavere tempo.

Tydelig, tørre aksenter. Ofte forsøkes å utvide klang underveis i lengre toner, få mer tyngde og "svung" gjerne på off-beat eller på spesifikke underdelinger. Målet er "klangkurver" som groover.

Vokal

Åpen kraftig klang. Generelt mot rund.

Vokal og fele parallelt

Homogent. I vokal ønskes rund og åpen klang, utført med kraft og nerve. Et snev tørrere og kvassere klang i lysere register. Klang i retning "e" etterstrebes da dette øker antallet overtoner og får tekst mer frem "foran" buestrøk. I fela er målet en rund, fyldig og noe tung klang, dette fungerer best som fundament for vokalen.

Spille- og sangteknikk

Femstrengs fele

Viktig med bue-hånd og arm "over" strenger og felekropp, dette for å bedre klang særlig på dype strenger.

I rullestrøk, la håndledd til albue følge i jevn akse (loddrett) opp og ned fra mørkest til lysest streng. Bevegelse primært i albue. Større bevegelse enn på vanlig fele.

Daistrøk, i første omgang bevege håndledd og buefingre. Min bue er en lang, tung bratsj-bue, og krever derfor ytterligere arbeid og fleksibilitet i bue-hånden.

Generelt strekke fingergrep i akkorder for renere og mer åpen klang. Mensuren er større enn vanlig fele og grep gjerne ikke automatisert.

Når buen vender, er det viktig med myk og rund fingerføring i bue-hånden med god kontakt og kontroll i pekefingeren. Med andre ord, forberede nedstrøket samt "sige" ned i håndledd i begynnelsen av nedstrøk. Dette er egentlig nokså universell feleteknikk, men fordi hele formatet er større på femstrengs fela kreves ytterlig teknisk fokus her.

Vokal

Viktig med klang fra brystkassen. Effektivisering av inn-pust og full utpust mellom fraser for å unngå å miste ansats, dermed klang. For kraftfull og varm klang i lyst register innebærer dette for meg ansats fra magen, ikke fra halsen. Unngå å strekke hals frem i lyst register er viktig. Dette hender lett når man er vant med å legge nakke over hakkebrett på fela, men dette "struper" vokalklangen.

Når god inn-pust og ansats oppnås og en får en åpen, kraftfull klang på høyde med fela kan muligens mer nasal vokalklang brukes.

Vokal med fem-streng fele

For å matche fela er det fordel med rund, kraftfull tone i vokal. Det er fordel å sikte mot tørrere tone (klang mer mot "e") når tekst skal i forgrunn av buestrøk. Vokalt kan en tenke "lykere" og mer nasalt i dybden og noe rundere "mørkere" klang i høyden. Da blir ikke vokalen "borte" i dybden ved siden av fela og klangen i instrumentene blir mer homogen, de flyter bedre i ett særlig i høyden. Generelt klinger det også renere og vokalregisteret blir mer avmålt.

Formidling

Budskapet i teksten skal frem. Jeg ønsker å være bevisst eventuell undertekst og formidle og uttrykke denne mer subtilt.

Jeg ønsker en direkte kontakt med publikum, en intim nærhet. Jeg vil formidle følelser, spilleglede og melankoli, ønsker å berøre følelsesmessig. Jeg vil uttrykke meg selv, eller gestalte karakter der dette er passende formidlingsform, men begge deler realistisk og troverdig.

I arrangementer med fele og vokal der en tekstfrase ender og spill med sang (u. tekst) påfølger, vil jeg holde på "karakteren" videre til neste tekstfrase.

Fordi jeg vil ha en ærlig, naturlig og tilnærmet rett frem formidling forsøker jeg å unngå mange ulike uttrykksformer eller andre musikere på scenen. Jeg ønsker et felemusikken og sangen skal få stå i sentrum og forhåpentligvis formidle budskapet på en god nok måte.

6.5 Erfaring gjennom prosessen: *femstrengs fele til vokal*

Utøvers fokus, ved fremføring av femstrengs fele og sang samtidig, bør i første omgang være på "stemmen" som ønskes i forgrunn. Man trenger her trygghet og bevissthet om hvordan distinkt, god klang skapes i denne "stemmen", og samtidig spille/synge svakere med god klang i den andre "stemmen". Generelt tar fela lett overhånd. Man kan oppnå tilnærmet sidestilling av instrumentene med bevisst fokus på klang og teknikk på hvert instrument.

Nødvendig med fokus på klang i egen vokal

For å tydeliggjøre vokalen og teksten trenger jeg å legge klangen mot "e". Da oppnås flere overtoner, stemmen er mer i front i munnhulen og klangen går rakere frem. Det er også nødvendig at vokalen kommer fra større del av brystkassen enn den gjør intuitivt. Her bør det pustes med rygg og setet mellom fraser. Klangen kommer da fra større del av kroppen, vibrerer mer i skjelettet, bekken og overkropp, det gir kraftfull tone og mer stødig formidling. Dette "matcher" bedre min femstrengs fele som har en særlig kraftig klang.

En øvelse som har fungerer godt i arbeidet med klang og fylde fra torso er å stå på et ben å synge, eventuelt spille fele samtidig. Dette åpner brystkassen, får halebenet ned og gir mer kontakt med "golvet". Kroppen balanseres. Slik vokalstilling er ideell og en god utgangsposisjon for fremførelse av sang og spill simultant. Felespill innebærer forøvrig naturlig noe krummet rygg og skulderparti, armene må fremover. Men å ta utgangspunkt i "ideell vokalposisjon" og så tilpasse felestilling i et kompromiss er etter min mening best, ikke motsatt. Vokalen er den som lettest blir "lidende" av instrumentene. Den kommer lett i bakgrunn av fela, sjeldent omvendt, særlig for en felespiller med mange års innarbeidet spillestilling.

Nødvendig med fokus på klang i femstrengs fela

For egen del trenger jeg å få albue og håndledd i bue-arm "over" c-streng og ha mer tyngde og grep i pekefinger, og generelt ha svakere, lettere og noe lengre buestrøk (dette da mitt buestrøk er kraftig og jeg har en tung bratsjbue).

Med klangideal som beskrevet ovenfor oppnår jeg en relativt homogen klang og større sidestilling av instrumentene. Dette er viktig særlig i harmonisk fraseslutter der vokal og fele sammen kreerer akkorden, "samklang", som for eksempel en sekund.

Dersom vokal og fele er pitchmessig nære hverandre, i samme oktav, synes det nødvendig at klangen er mest homogen. Da blir musikken mer helhetlig og uttrykket mindre forvirrende for den som lytter eller ser på. Lydkildene fele og vokal er tross alt svært nære hverandre fysisk ved fremførelse. Dersom melodistemmene er fjernt fra hverandre i register har man trolig mer rom til bruk av ulik klang og tekstur i hvert instrument, uten at dette skaper et forvirrende musikkuttrykk. Det virker fordelaktig å ha planlagt og øvd på tydelige klangteksturer i hvert instrument i forkant av fremførelse, når man så live skal forsøke å musisere med vokalen og i spillet simultant.

6.6 Beskrivelse av egne komposisjoner: femstrengs fele til vokal

HØST 2018

Vuggeviser - koral- springleik - vuggeviser (VIDEO 1, 2 og 3)

En lengre komposisjon som reiser fra vuggeviser (hjemmet) til en slags koral, videre til norsk springleik og tilbake "hjem" til vuggevisen. Denne inneholder *2.stemme i fele til vokalmelodi*.

Pers låt (Video 4)

En komposisjon om reisen til det hinsidige, tilegnet min felemaker Per Klinga som gikk bort høsten 2018. Denne inneholder *spill og sang unisont*.

Hoppelåt - spansk sang (VIDEO 5 og 6)

En komposisjon som tester det å "hoppe" i femstrengs felas register, fra mørkt til lyst. Den inneholder *akkorder i fele og friere vokal*.

VÅR 2019

Nyperose - polska - oldtime-låt (VIDEO 7)

En felekomposisjon (uten simultan vokal) med eget dikt som innledning. Musikken er en musikalsk reise: fra diktet *Nyperose* om vårens brytning og blomstring, videre til norsk lydarlått som vokser seg til en svensk polska. Deretter reiser musikken til Statene og det blir en slags oldtime-låt. I komposisjonen testes *dikt som innledning til komposisjon*.

HØST 2019

Vise til høsten (VIDEO 8)

En sang om å stå på startstreken: å velge å bli eller å gå, eller å ville bli men måtte gå. Her testes *pizzicato som komp til sang*.

Spelmannen av Dan Andersson. (VIDEO 9)

Eget arr. av den svenske visa "Spelmannen" av Dan Andersson. Visa handler om spelemannens eller spelekvinnas livsreise. Her testes *pizzicato, unisont spill, 2. stemme og daistrøk til sang*.

Balkan-polska (VIDEO 10)

En sær komposisjon som "reiser" geografisk. Fra hurtig Balkan-aktig A-del, til polska-stil i B, til C med inspirasjon fra norsk kulokk. Her testes *daistråk som komp til vokal (B-del) og felemelodi med overliggende 2. stemme i vokal (C-del)*.

6.7 Analyser videoer: femstrengs fele og vokal

Jeg har valgt å analysere to av komposisjonene med femstrengs fele og vokal: *Vuggevisespringleik-koral-vuggevis* og *Hoppelåt*. I analyse 1 undersøker jeg egen klang, teknikk og formidling, i analyse 2 klang og teknikk.

Analyse 1

Denne analysen er et utdrag av arrangementet: *Vuggevises-koral-springleik-vuggevis*. Hele arrangementet kan sees gjennom Video 1, 2 og 3. Min analyse baseres på to utsnitt av video 3.

VIDEO 3. Vuggevises - koral - springleik - vuggevises. 2018-12-05

Tid analyse: 2.00-2.22 (vokal 2.stemme til springleik) **og 3.33-slutt** (stemmespill til vise)

Fokus analyse: klang/teknikk/formidling

Arrangeringsteknikker i bruk: stemmespill i vokal/fele

Klang

Vokal

I forhold til idealet om "rund, kraftfull tone" for å matche femstrengs fela er det her fortsatt en del å hente. Vokalen er liten og forholdsvis spinkel. Det må påpekes at jeg er nervøs, dette er første gang jeg fremfører sang og spill solo noensinne. Nervøsiteten forplanter seg også i felespillet, slik sett nås forøvrig målet om en tilnærmet homogen klang: både vokal og fele er begge litt spinkle i klangen. Dette er selvsagt ikke ideelt, men det fungerer.

Femstrengs fele

Klangen på femstrengs fela er tørrere enn ønsket, dette har med nervøsitet og spent kropp å

gjøre, men uavhengig av dette er det forbedringspotensialer her for mer teknisk bevissthet. Man kan se at jeg kan holde meg lenger inn på midten av buen og ha noe lavere buehastighet for å få bedre klang og øke stabiliteten. Dersom jeg ønsker "svung" i strøket kan dette oppnås med aksent med buen heller enn økt buehastighet. Med andre ord, jeg trenger mer fokus loddrett, bruke tyngdekraften.

Vokal og femstrengs fele

Stemme og fele flyter forholdsvis godt i lag. I vokal legges det mer vekt på dypere toner med kraft relativt direkte fra hals og brystkasse, mens lysere toner er mer tåkete og nasale fra bakre del av gane. Dette kan kanskje sammenliknes med Joni Mitchells sangstil på 60-70-tallet, for eksempel i låten "Both sides now"⁵². Mitchell er mitt kanskje største sangideal gjennom tidene, men slik stor veksel i klang fra lyst til mørkt register gagnar ikke konseptet her der målet er en forholdsvis homogen 2.stemme. Det motvirker faktisk inntrykk av likeverdige stemmer som fungerer som helhet. Noe av årsaken var at de mørke tonene er i dypeste leiet for meg, men uavhengig av dette kan etterstrebes mer nasal klang med overtonerikdom i dybden og god inn-pust og klang i høyden. Dette utligner registrene noe og gjør 2. stemmen mer helhetlig. Jeg kan fokusere på bedre inn-pust før fraseringer.

Konstant klang i hvert instrument kan kanskje være en fordel ved parallelle melodiske bevegelser i instrumentene. Melodilinjene blir da mer tydelige og tilgjengelige for mottaker, både som individuelle stemmer og i samklang.

Teknikk

Sangteknikk

Halebenet eller setet kan vinkles mer nedover. Mitt hode er også generelt trukket noe frem, dette påvirker stemmeteknikken. Man hører at stemmen blir mer anstrengt enn nødvendig og klangen deretter, litt spinkel.

Spilleteknikk

På grunn av nervøsitet stivner bue-armen litt. Man ser at jeg havner unødvendig mye ute ved spissen av bue. Dette gjør at håndleddet i bue-hånden stivner til litt og klangen blir tørrere og tynnere enn nødvendig. På den andre siden, mangel på kraftfull klang kompenseres delvis av høy buehastighet, særlig i bass. Utrykket blir energifullt. Men, C-strengen tåler tydeligvis ikke heftige anslag før tonen faktisk stiger, C-strengen får her generelt for høy i pitch.

Sang og spilleteknikk parallelt

Til å være første gang jeg fremfører vokal med fele solo vil jeg si det teknisk går veldig bra. Jeg er stivere enn normalt i bue-arm og noe anstrengt i stemmen, men dette har som nevnt delvis med nervøsitet å gjøre. Vokalklangen er tynnere enn potensielt, felespillet kvassere og hardere enn nødvendig. Men i det store og hele fungerer det teknisk.

⁵² Joni Mitchell. "Both sides now" på albumet *Clouds*, 1969.

<https://open.spotify.com/album/03iFLgmgkLT7X5gnXVPID5?highlight=spotify:track:3NW1YMA8kfNVTzGJCGBS8m>

Arrangementet med stemmespill fungerer, men jeg ser potensiale for videre arbeid. Her handler det i første omgang om å utvide klangen i instrumentene, ha en mer stabil teknikk i bue-hånden og få mer tyngde og åpen klang i vokalen. Man ser jeg kan holde buen mer parallelt med stolen. Jeg kan, slik jeg delvis forsøker her, jobbe mer til og fra stol for å endre klang. Jeg bør tydelig definere hvilken klang jeg ønsker gjennom arrangementet og bruke buen bevisst (hastighet, avstand til stol og tyngde) for å oppnå denne.

Man kan høre at syvende og andre skalatrinn blir pitchmessig for høye. Jeg bør definere tydeligere grunntone vokalt, denne blir tidvis for høy. Pitch bedres nok når spille- og sangteknikk kontrolleres og internaliseres med tiden, når simultanspillet blir mer automatisert. Med tiden vil jeg nok lettere oppnå ideell spille- og sangposisjon også, kompromisset.

Så fremt fela er stabil i pitch vil nok vokal pitches mer automatisk med tiden. Men, per i dag kan jeg fokusere på at grunntonen i vokal blir lav nok. Det samme gjelder ledetonen, syvende trinn, som her skal være en kvarttone/blåtone (snev lavere). Når syvende trinn i vokalen blir for høyt samstemmes ikke tonen med fela. Også andre og fjerde skalatrinn blir tydeligvis lett for høye. Dette henger nok sammen med at tersen, tredjetrinn, ønskes renstemt, som kvarttone (litt høy moll-ters). I fela blir fjerde trinn for høyt.

Det kan være lurt å bevisst renstemme kvart og kvintgrep i fela så disse blir tydelige referansepunkter. Særlig gjelder dette for bruk av renstemt ters, sekst eller septim i vokal. Med andre ord, det er nødvendig å tydelig definere skalaen for en selv. I det minste behøver man å være bevisst hvilken stemme, fele eller vokal, som til enhver tid innehar grunntone eller viktigste toner i akkorden/samklangen. Til eksempel, spilles femte trinn og sangen har syvende må vokalen tilpasses. Ens referansepunkt mentalt bør for begge stemmer være grunntonen eller kvinten i skalaen. I alle fall, unngå at begge stemmer tilpasses mot den rene tersen. Da er man lett ute og vakler tonalt.

Formidling

Vuggevisa på begynnelsen og slutten av arret har tydeligvis potensiale for utdypet arbeid med formidlingen. Etter min smak innebærer det å skape en nærere, mer "hjemlig" og varm formidling. Dette hadde jeg rett og slett ikke kapasitet til før fremførelsen. Det var nok arbeid å klare å fremføre spill og vokal samtidig. Men, videre arbeid her kan for eksempel være: Hvem synger jeg til? Til et barn, mot publikum, til meg selv? Kanskje kan en synge "til fela" som om dette er barnet som vugges, eller forsøke gjenskape nærheten med barnet med publikum, sitte blant publikum? I alle fall, det er definitivt forbedringspotensialer i formidlingen. I første omgang kan jeg definere hvem jeg synger til og tydeliggjøre valget.

Det kan være interessant å teste gestaltning i arrangementet der i delene med vuggevisen. Her menes, gestalte en person i vuggevisen i begynnelsen, gå over til meg som formidler til publikum i koralen og springleiken, dernest gå tilbake gestaltning i vuggevisa når den kommer tilbake mot slutten. Formidlingen er for uspesifisert, særlig i vuggevisen, noe privat til og med. Særlig gjelder dette jeg når delvis faller ut av melodi: 4'43''. Teksten kan generelt komme tydeligere frem. Særlig har frasen: "låt du månen lysa, över alla var ock en, låt inga barn få frysa" potensiale for ærlig og kraftfull formidling.

Analyse 2

VIDEO 7. Hoppelåt - spansk sang. 2018-12-05

Tid analyse: 0.58-1.35

Fokus analyse: klang/teknikk

Arrangeringsteknikker i bruk: to akkordtoner i fele med friere vokal

Klang og teknikk

Som tidligere beskrevet er mitt klangideal for vokal med femstrengs fele: Homogent. Rund, åpen klang, fremført med kraft og ærlighet. Vokalklangen er forholdsvis varm og rund, fela er derimot kvass. Litt av forskjellen ligger i at jeg får noe romklang i vokalmikken og at felemikrofonen er en form for kontakt-mik. Uavhengig av dette er det klanglige forbedringspotensialer på fela og i vokalen.

Som i Videoanalyse 1 ser man at jeg kan ha tyngre bue-arm, stryke nærere stol og også noe saktere. **Med dette** vil jeg kunne oppnå en mer "rund, åpen klang", en varmere klang som matcher vokalen bedre. Dette synes prekært i dette arrangementet fordi feleakkorder ligger i høyt leie på E og A-streng, tidvis også med helt løs E-streng. På min femstrengs fele er E-strengen og toppregister generelt kvast. Det kan være verdt å teste andre E-strenger med "mykere" klang til min fele. Strengene som er i bruk er Eva Pirazzi, kjent for skarp, kvass klang de første månedene. Men, først og fremst er det jeg som må jobbe for å "varme" opp klangen i toppregisteret.

Vokalklangen er derimot varm og åpen nok for min smak. Som tidligere beskrevet er mitt klangideal for vokal: "Åpen, kraftig klang fra brystregionen. Generelt mot rund". Dette føler jeg oppnås her. Unntaket er mot slutten i lyst register (1'23'') der nakken strekkes unødvendig fremover og klangen dermed "strupes". Som tidligere nevnt er mitt teknisk ideal for vokal:

I høyere register, innebærer det for min del å la ansatsene komme mer fra magen, ikke fra halsen og nakkeregionen. Med andre ord, unngå å strekke nakken fremover når jeg synger i høyt register. Jeg kan også med rette tilstrebe en klang i retning "e", for å få med mer overtoner og få frem teksten mer direkte.

Det sistnevnte, å etterstrebe "e" er verdt å fokusere på først når kroppsholdningen er på plass, det vil si at nakke ikke er strukket frem og pusten kommer mer fra magen. Dette bør tydeligvis jobbes mer konkret med, særlig når sangregisteret er høyt. Derneft kan klangen vides ut med noe mer åpen munn.

7. HARDINGFELA



Bilde 6. Jaastad-fela (1651) av Ola Jonson Jaastad (1621-1694). Foto: Per Hardestam (pinterest)

7.1 Om instrumentet

Hardingfela er et norsk instrument først og fremst med bruk i Norge. Det finnes i dag folk i Sverige, England, Statene og for eksempel Japan som spiller hardingfele. Tokyo har faktisk et hardingfele-spellemannslag. Men på verdensbasis er instrumentet generelt lite utbredt.

Den første hardingfela man vet om er Jaastadfela fra 1651 (se foto), bygget av Ola Jonson Jaastad (1621-1694). Denne fela ble funnet på vestkysten i Norge, i området Hardanger. Mest sannsynlig var dette området der instrumentet i sin tid ble utviklet, derfor navnet “Hardangerfele” eller hardingfele som den kalles i dag. Trolig ble instrumentet oppfunnet og utviklet på 1600-tallet som en slags sammensmelting av idealer fra daværende norske strengeinstrumenter som fiøla og ulike Europeiske instrumenter med understrenger.

Ved første øyekast ser hardingfela annerledes ut enn en vanlig fele (fiolin). Den har et dragehode eller et kvinnehode på snekka, perlemor på gripebrettet og tradisjonell dekorering langs sidene og på midten bak. Men, den viktigste forskjellen ligger i klangen. Hardingfela har 4 eller 5 understrenger som løper under fingerbrettet og klinger med når man spiller på en eller to av overstrengene. Instrumentet har flatere stol for å tilgjengelig gjøre tostrengs-spill eller bordunspill. Instrumentkroppen er litt mindre enn en vanlig fele, den er litt tykkere sett fra siden og har opphevede f-hull. Dette er grunnet klangidealet, - åpent og overtonerikt. Tradisjonelt hadde instrumentet smalere og rundere kropp enn den har i dag. På grunn av nye normer for felebygging som fikk innpass i Europa på 17-1800-tallet fikk hardingfela i 1850-årene en mer moderne design med kropp og størrelse mer lik fiolin.

De fire overstrengene på hardingfela kalles *kvint*, *kvart*, *ters bass* (tilsvarende E, A, D, G på fiolin). De stemmes vanligvis F#, H, E, F#, det vil si med kvint, kvint, kvint og kvartforholdning mellom strengene (fra lyst til mørkt). Med slik stemming bruker man pentaton stemming av understrengene fra H og nedover. Den nest vanligste stemmingen er at bassen er stemt ned til A. Det vil instrumentet er stemt med bare kvintforholdninger på overstrengene.

Disse to stemmingene er mest brukte, men det eksisterer rundt 20 ulike "stiller", som vil si stemminger av hardingfela. Understrengene stemmes alltid relatert til stemmingen og tonaliteten på overstrengene.

Frem til begynnelsen av 1900 tallet var strengetypen lammetarm. I dag brukes helst uomspunnet tarm på *kvart*, tarm med åpen metallomspinning på *ters*, omspunnet tarm på *bass* og ofte metallstreng på *kvint*, tidvis også på tersen.

Det er i dag to sterke spilletradisjoner i Norge: vanlig fele- og nettopp hardingfele-tradisjon. Spilletradisjonene er rotfestet i ulike geografiske områder og har sine tilhørende "musikalske dialekter". Hardingfelemusikken har lange tradisjoner i områdene Telemark, Valdres, Hallingdal, Setesdal og på Vestlandet.

Generelt er det mer dobbeltstrengs-spill (to og to toner samtidig) og bruk av ornamentikk på hardingfela enn på flatfela. Slåttene har ofte ikke tradisjonell AA, BB form, men bygger på metamorfoseteknikk eller viderespinnings-teknikk, små melodifraser som repeteres og varieres to, tre og opp til fem ganger før et nytt melodisk element presenteres. Slåttene har gjerne en tonal base og én melodisk frase forflyttes gjerne opp en kvint eller til parallelltonearten. Musikken er ofte modal, kirketoneartene lydsk (med tritonus, djevelens intervall) og dorisk brukes mye. Melodiene beveger seg typisk rundt grunntonen, modulerer eventuelt opp til sekunden eller kvinten. Tankesettet er altså ikke dur/moll med vanlig funksjonsharmonisk utgangspunkt.

I mange folkeeventyr assosieres hardingfela med djevelen, dyktige spelemenn skulle visstnok ha lært av "fanden sjøl". Med de religiøse vekkelsene i Norge på 1800-tallet ble derfor mange hardingfeler brent, ødelagt eller gjemt bort. Instrumentet ble ansett som syndig fordi det visstnok oppfordret til vill dans, drikking og slagsmål. Religiøse fantaster mente hardingfelemusikken skadet sjelen. Slike holdninger til felemusikk var utbredt også i andre deler av Europa. Langt inn på 1900-tallet var hardingfela forbudt i mange kirkebygninger. Heldigvis fantes felespillere som gjemte bort instrumentet og spilte i smug, verdifulle tradisjoner ble dermed holdt i hevd.

Midt på 1800 tallet fikk man også i Norge en nasjonalromantisk vekkelse. Perioden varte fra 1840 til 1860. Med ønsket om å belyse unike norske tradisjoner, delvis som politisk middel for uavhengighet fra Sveige⁵³, fikk hardingfela etter hvert betegnelsen "Norges nasjonal-instrument". Fra å være et instrument brukt rituelt i lokalsamfunnet ble instrumentet nå bragt opp på scenen, som et konsertinstrument. For første gang fikk dyktige hardangerfele-spillere anerkjennelse på linje med klassisk fiolinvirtuoser. Den anerkjente "Myllarguten" fra

⁵³ Norge fikk sin første grunnlov i 1814 da landet ble overgitt fra Danmark til Sverige. Norge var i union med Sverige til 1905.

Telemark var første hardangerfele-spelemann til å holde solokonsert i Norge, i Bergen i 1849.

Etter dette fikk slåttemusikken og spelemenn større anerkjennelse. Trolig takket være de nasjonalromantiske vekkelsene på 1800-tallet har hardingfelemusikken blitt videreført til dags dato, i ubrutt tradisjon. Den tradisjonelle solomusikken lever videre på festivaler som kappleiker og på Folkelarm i dag⁵⁴.

Det er fortsatt mye som kan utforskes hva gjelder "hardingfelemusikk til et bredere publikum" i dag. Min erfaring er at hardingfelemusikken kan gjøres mer tilgjengelig, mer brukervennlig. Ulike publikumsgrupper også i andre land synes interessert i musikken, på samme måte som med irsk folkemusikk. Slik jeg ser det handler det i først omgang om innpakning, musikken trenger å bli presentert i ulike kontekster og hardingfela brukt i også samspill med andre instrumenter.

7.2 Instrumentets kvaliteter og begrensninger

Strengene på hardingfela er tynnere enn fiolinstrengene, og stolen som nevnt flatere. Dette gir en "lettere" følelse i selve anslaget på strengene. Hurtig ornamentikk og dobbeltstrengs-spill er delvis enklere, men hardingfela krever til gjengjeld litt annen ornamentikk og bueteknikk enn på vanlig fele.

Min erfaring for hardingfeleteknikk tilsier at det er nødvendig med noe saktere strøk og lettere bue-arm for å få mest mulig ut av instrumentet. Her finnes det selvsagt ulike personlige spillestiler som på hvert sitt vis oppnår god klang. Men skal man trekke noen generelle linjer vil jeg påpeke nødvendigheten av jevnere, rolige buestrøk, mindre bevegelse i albue og håndledd og mer mykhet i buefingre sammenliknet teknikken på vanlig fele og femstrengs fele.

Fordi instrumentet gjerne har tarmstrenger er det unormalt sensitivt for temperaturendringer. Derfor lønner det seg å la instrumentet være i samme rom som man skal spille i, minimum den siste halvtimen før konsert, gjerne også stemme instrumentet på nytt rett før man spiller. I konsertsammenheng er det ideelt å legge hardingfelemusikken tidlig i programmet, man kan da slippe unødvendig mye stemming underveis i konserten. Eventuelt kan man legge inn pause i programmet der utøveren stemmer imens. Har man lydmann kan jo filmsnutter eller liknende brukes der det blir behov for stemming.

I folkemusikksammenheng der folk kjenner til instrumentet er publikum vant med å måtte vente på at spelemannen stemmer på scenen, gjerne opp til 10 minutter. Slik stemming oppleves gjerne lenge i ikke-folkemusikksammenhenger og kan skape en følelse av brudd i programmet for publikum, eller faktisk synes unødvendig eller useriøst for den som ikke kjenner til instrumentet fra før. Her må utøver være smart i planleggingen av program og stemme effektiv ved fremførelse.

⁵⁴ Folkelarm: bransjetreff for folkemusikk med showcase-konserter.

7.3 Komposisjonsmessige begrensninger og valg: *hardingfele* og *vokal*

Hardingfela er ideell for dobbeltstrengs-spill, overtonerikdom og ornamentikk. Dette ønsket jeg delvis å bevare i mine arrangementer. Tradisjonell slåttemusikk er som nevnt bygget på metamorfoseteknikk. Fordi jeg tok utgangspunkt i folkeviser i to av arrangementene var det naturlig å heller teste akkord- eller borduntoner parallelt med vokalfraseringer.

Arrangementene ble med andre mindre tradisjonelle i den forstand. På grunn av at vokalen skulle synges parallelt ble det nødvendig å begrense bruk av ornamentikk og komplekst dobbeltstrengs-spill. Det blir lett for mye musikalsk informasjon både for meg og lytteren. Dersom spillet ikke er *unisont med vokal* er det tydeligvis ikke all "rosing" eller ornamentikk som egner seg, som såkalt "rolle"⁵⁵. Vanlige flick, enkeltriller og kvarttoner derimot kan fungere. Ved bruk av kvarttoner er det nødvendig å ha "naglet" fast grunntonens pitch, samt kvarten og kvinten (i tonearten), så tilpasse ters, septim eller sekst ut fra akkordforholdningene. For eksempel, klinger vokalterten (i molltoneart) sammen med grunntone i fele kan denne være kvarttone (renstemt/"blåtone"), altså høyere enn temperert ters. Klinger den derimot kun med kvinten i tonearten bør man gjerne unngå at denne er "renstemt", heller ha den temperert.

Hele feltet omkring tonalitet synes ufattelig stort. Min erfaring i relasjon til simultan vokal er i første gang at det er viktig å: "nagle" grunntonen, kvinten og kvartens pitch, være bevissthet tersen, septimen eller sekstens funksjon i hver akkord/samklang og ut fra denne renstemme vokaltonene. Kommer mollters i oppadgående melodi i vokal eller fele blir den gjerne noe høyere enn i nedgang, det samme gjelder dur ters i dur skala.

Instrumentet er klanglig mer overtonerikt enn flatfele og spillet innehar som nevnt mer bruk av dobbeltstrenger og ornamentikk. Ved arrangering for hardingfele parallelt med vokal kan det være lurt å tenke enkelt, ha rimelig logiske akkordprogresjoner eller borduntoner og unngå dissonanser eller mye ornamentikk i felespillet.

Jeg valgte å teste 4 måter å bruke hardingfela til vokal på: *unisont spill, borduntoner, spille melodi og syng 2. stemme, samt vise versa.*

Eksempler i komposisjoner:

1. Unisont spill

Finnskogpols. (VIDEO 12, 2'10")

2. Melodi til vokal 2. stemme

I Vesterhavet. I avslutningen. VIDEO 11, 6'00")

⁵⁵ Rolle: ornament rundt meloditone: meloditone-sekund-meloditone-septim og tilbake til meloditone.

3. Vokalmelodi og spille 2.stemme

Nu solen går ned. Flere steder, mest slutten av arr. (VIDEO 13, 0'50", 1'57", 2'26")

4. Borduntoner/ liggeakkorder

I Vesterhavet. 1. og 2. vers, og i siste vers (VIDEO 11, 2'51", 5'38")

Nu Solen går ned. Generelt i arret (VIDEO 13, 0'31", 1'00", 2'08")

7.4 Mine idealer klang, teknikk, formidling og om prosess: *hardingfele med vokal*

Klang

Hardingfela

Generelt noe lettere mer overtonerik klang enn på femstrengs fela.

Vokal

Åpen kraftig klang fra brystkassa. Klang generelt mot rund.

Hardingfele til vokal

Homogent.

Teknikk

Hardingfela

For å oppnå lett og overtonerik klang kreves for meg tydeligvis lettere, flatere strøk og noe lavere buehastighet enn på femstrengs fela. Med min karbonfiber-bue er det nødvendig å komme mer inn på buen, ha noe lavere buehastighet og et snev mer tyngde i bue-armen (mye mindre enn på femstrengs fela) og generelt bevare en fysisk og mental følelse av ro og tyngde.

Vokal generelt

Mer klang fra brystkassen enn per i dag. Effektivisere inn-pust og ha ordentlig utpust. Få ansatsen fra magen, ikke fra hals og nakkeregionen. Jeg bør tilstrebe å formulere "e" for å øke antallet overtoner og dermed få tekst bedre frem. Generelt bør jeg ha tørrere klang for å få tekst i forgrunn av spillet. Jeg bør tenke fylde og rundere klang i høyden, mer nasalt og "lettere ansats" i dypere pitch.

Hardingfele til vokal

Tynnere mer nasal klang i vokalen, og motsatt i hardingfela, rundere og varmere. Jeg nærmer seg slikt ideal med fokus på "e" og luft mer frem fra neseregionen, samt saktere buehastighet og snev mer tyngde i bue-arm.

Formidling og kort om prosess

Målet for formidlingen av "hardingfele med sang" er tilnærmet likt som for femstrengs fele med sang (seksjon 6.4). Til forskjell er grunnlaget i arrangementene hardingfelas kvaliteter; spesifikk ornamentikk, dobbeltstrengspill, felas skjørhet og overtonerikdom. Jeg vil til dels formidle dette "norske" tradisjonsuttrykket, med overtonerikdom, suggererende buestrøk og rytmikk og delvis melankoli og nerve.

Prosessen med å teste hardingfele simultant med sang var også lik den for femstrengs fele og vokal (seksjon 6.5). Men, ettersom hardingfela er mer overtonerik og klangen i min vokal er fjernere fra hardingfelas klang krevde simultanspillet faktisk ytterligere bevissthet og arbeid mot "ideell klang" og teknikk i hvert instrument.

7.5 Oversikt egne komposisjoner: *hardingfele og vokal*

VÅR 2019

Lydarlått - I Vesterhavet (VIDEO 11)

Denne åpner med en lydarlått i norsk stil og presenterer videre et arr. av den norske emigrantvisa *Vesterhavet*. Visa lærte jeg etter opptak med Lars Bremnes⁵⁶ fra foredraget Emigrantviser på Nasjonalbiblioteket i Oslo. Teksten omhandler en mor med spebarn som emigrerer sjøveien til Amerika, på sjøfarten mister barnet livet. Som mellomspill i visa inngår min utradisjonelle komposisjon for hardingfele "Klokkene". Arrangementet inneholder *borduntoner i hardingfele til vokalmelodi og 2.stemme i vokalmelodi til hardingfele*.

Finnskogspols (VIDEO 12)

Dette er en livlig låt basert på min krysning av grensa fra Norge til Sverige, gjennom Finnskogen. Slåtten er en finnskogspols (finnskogspolser spilles vanligvis ikke på hardingfele). Spilt i saktere tempo kunne denne også vært en mer tradisjonell telespringar. Komposisjonen inneholder *unisont spill og sang*.

HØST 2019

Nu solen går ned (VIDEO 13)

Dette er en tradisjonell folkevise fra Valdres lært etter opptak med Marit Karlberg⁵⁷. Visa handler, slik jeg ser det, om en livsreise som nærmer seg slutt, "dagen er omme" og man møter "kvelden" og takker for det som har vært. *Arrangementet tester borduntoner i hardingfele og 2.stemme i fela til sang*.

⁵⁶ Lars Bremnes. Norsk musiker, sanger, gitarist og saksofonist.

⁵⁷ Marit Karlberg. Norsk folkesanger fra Valdres.

7.6 Analyser videoer: *hardingfele og vokal*

Her har jeg valgt å analysere klang og teknikk i arrangementet *Lydarlått - I Vesterhavet* (i delen *Vesterhavet*) og i *Finnskogspols* (VIDEO 11 og 12)

Analyse 1. VIDEO 11. *Lydarlått - I Vesterhavet*. 2019-05-21

Tid analyse: 2.50-3.43 og 5.37-6.27

Fokus analyse: klang/teknikk

Arrangeringsteknikker som testes: borduntoner til vokal 2.stm

Klang og teknikk

Mitt klangideal for vokal med hardingfele er som nevnt "homogen klang", at instrumentene har tilnærmet lik klang. I arrangementet var målet nerve i vokal, i spillet tyngde, åpen og rund klang. Så varm, overtonerrik klang i hardingfela som mulig og la vokalen "matche" denne.

Hardingfela er her stemt i C-leiet med oppstemt bass. Det vil si instrumentet klinger en tone over vanlig hardingfelestille (H-stille med oppstemt bass). Sammenlignet med flatfele klinger altså E, A og D-streng en liten ters over, og G-strengen en kvart over. Hele hardingfela ligger altså i unormalt høyt register. Dette gjorde jeg fordi leiet ville være bedre for vokalen og teksten da komme bedre frem. Men, jeg hører nå att dette gjør hardingfeleklangen ekstra tynn og gjennomtrengende, lite varm eller rund. Målet var delvis å ha en vever og sart tone, med nerve, men dette betyr ikke tynn, spiss klang som jeg opplever det blir her.

På denne konserten er alt akustisk, akustikken og romklangen er i utgangspunktet god. Men med hardingfela i høyt register, rolige partier med lav buehastighet og sterk tekst formidlet parallelt, og egne nerver blir tyngde og ro i strøket nedprioritert. Derfor oppnås ikke riktig varm klang. Her har jeg mye å jobbe med fremover.

Klangen i vokalen er varmere enn i hardingfela. Mitt teknikkideal for vokal ved siden av hardingfele er som tidligere beskrevet: "Noe spissere, tynnere mer nasal klang i vokal, og motsatt i hardingfele, rundere varmere klang". Idealet nås ikke i denne fremførelsen. Vokalen er dyp, rund og delvis varm, men dette er mer på grunn av stillingen i munnhulen enn at stemmen kommer fra mage og god inn-pust mellom fraser. I avslutningen, der jeg synger 2. stemme til melodi i hardingfela, som er fysisk og mentalt svært krevende, strekker jeg som i videoanalyse 1 og 3 igjen unødvendig på halsen og "kveler" delvis klangen. Stemmen er strebete, anstrengt og mer fra halsen enn nødvendig. Tydeligvis skjer dette når jeg anstrenger meg; hardt fokuserer fordi det krever fysisk å fremføre instrumentene parallelt og forsøker å synge kraftfullt. Kroppen jobber altså imot klangidealet. Å holde hodet mer i ro og unngå å strekke halsen vil definitivt bedre vokalklangen. Dette vil også virke positivt inn på spillet som vil bli mer avslappet og buen kan holdes mer på samme plass på strengene, hele veien. Jeg kan med fordel ha mer "e"-klang i vokal for å øke overtonene og slik matche god

hardingfele-klang. Tekst og budskap vil da også komme bedre frem. Målet bør være overtonerik, flat og direkte vokal som heller er i front av hardingfela, enn motsatt slik de oppleves her.

Klangen i hardingfela er som sagt spiss, tynn og kvass. Jeg hører gjennom videoopptaket at jeg optimalt bør legge arrangementer for mitt hardingfelespill og min vokal i vanlig "H-stille" på hardingfela. Tydeligvis er dette beste klanglige middelvei, som gir best grunnlag for oppnåelse av "homogen" klang. Som tidligere beskrevet om egen hardingfeleteknikk til vokal:

"For å oppnå lettere og mer overtonerik klang kreves lettere, flatere strøk og noe lavere buehastighet enn på femstrengs fela...komme mer inn på buen, arbeide for noe lavere buehastighet og inneha et snev av tyngde i bue-arm (mindre enn på femstrengs fela) og bevare en fysisk følelse av ro og tyngde".

Denne får jeg ikke tilstrekkelig til her. Buehastighet kunne vært saktere og jeg kunne vært lenger inn på bue med mer tyngde og ro i strøket.

Helhetlig opplever jeg at vokal parallelt med hardingfele fungerer, godt nok. Det krever forøvrig ekstremt mye av en som utøver hva angår klang og teknisk fokus for at instrumentene skal fungere som helhet. Femstrengs fela er for min del nærere klangen i vokal enn hardingfela.

Det synes å fungere godt med "borduntoner til melodisk vokal" og med "2. stemme i vokal til hardingfelemelodi". Vokalen kommer mer i forgrunn av fela mot slutten, fordi den da går melodisk mer opp i register. Som en liten oppsummering om komponering for hardingfele til vokal: instrumentet kan med fordel stemmes i H og sangen legges i lysere leie enn fela. Toneart som tilgjengelig gjør bruk av så dype borduntoner som mulig er en fordel for at vokalen skal ligge mest i øvre register.

Analyse 2. VIDEO 12. *Finnskogspols*. 2019-05-21

Tid analyse: 2.09 - slutt

Arrangeringsteknikk som testes: unisont spill til vokal

Fokus analyse: klang/teknikk

Klang og teknikk

Her synes det å være mye av samme problematikk som i videoanalyse 4. Hastigheten på strøket er for høy til å kunne oppnå god, varm klang på hardingfela, bue-armen kunne vært mer i ro. Vokalt kunne klangen vært mer mot "e", spissere og mer nasal nesten for å være mer homogen med fela. Til å være første gang jeg tester sang unisont med hardingfele synes jeg forøvrig det fungerer veldig godt. Frasering, driv, kvarttoner og ornamentikk i instrumentene er nokså "forent", det høres unisont ut.

Jeg hadde fastlagt "didlingen", eller trallingen som den kalles i Norden, altså hvilke lydmalende "ord" og stavelser jeg brukte til spesifikke melodiske fraser og ornament. Målet var at vokalen skulle være så "klistret" til felespillet som mulig. Teknisk synes jeg dette

fungerte veldig godt. Unntaket er først og fremst i begynnelsen av trallingen (Tid: 2.09) der jeg mister de to første vokaltonene. Dette grunnet jeg uoppmerksomhet, jeg fokuserte mentalt for mye på felespillet. Ved senere fremførelse synes det viktig å mestre nettopp tydelig vokalinnsats, for å presentere vokalen på lik linje med hardingfela og utrykke trygghet og overskudd på scenen. Dette kan oppnås med spesifikk øving av vokalinnsatser mens spillet går, og bedres nok naturlig med økt automatisering av felespillet.

8. KRAVIK - LYRA



Bilde 7. Kravik-lyre av Sverre Heimdal. Foto: ukjent

8.1 Om instrumentet

Lyre er et klimpreinstrument. Den ble brukt i Nord-Europa og i Norden i middelalderen under navnet "harpe" eller "rotta". Opprinnelig ble lyra klimpret på, men i senmiddelalderen strøk man på den med bue.

I det 20. århundrede ble rester av et lyreformet instrument funnet på gården Kravik i Nore i Numedal. Åket, der stemmeskruene sitter, hadde hull til 8 stemmeskruer, men mye tyder på at instrumentet opprinnelig hadde 7 strenger. Det 8. hullet er trolig et resultat av uheldig restaurering i 1860-årene.

Kravik-lyra er det første bevarte strengeinstrumentet i Norge. Den regnes med i instrumentgruppen rundlyrer, men utforming av åket skiller seg fra mer kjente rundlyrer. Kravik-lyra antas være fra middelalderen, men man vet generelt lite om instrumentet. Man vet ikke hvordan instrumentet opprinnelig så ut, stemming eller om instrumentet tradisjonelt ble spilt med fingre eller bue. Med utgangspunkt i norrøn litteratur og middelalderballader antar man at harpene og trolig også lyrene, var del av overklasse miljøet, ikke uvanlig brukt i kongsgården. Instrumentet forbindes med prestisje og datidens trolldomsforestillinger.⁵⁸

Kravik-lyra slik den ser ut i dag er en nybygget utgave med utgangspunkt middelalder-lyra fra Kravik. De nye utgavene er blant annet gjort av lyremaker Sverre Heimdal⁵⁹. Utgaven har 7 strenger i tråd med det man tror den originale Kravik-lyra hadde. Strengene stemmes etter tonalt behov i hver låt, for eksempel med grunnlag i hoved-akkordene i en ballade.

8.2 Instrumentets kvaliteter og begrensinger

Det er ikke gripebrett på Kravik-lyra som på gitar. Den som spiller har kun de syv åpne strengene til disposisjon. Det brukes ikke bue på instrumentet i dag, man klimprer med én hånd eller helst begge hender. Instrumentet holdes med venstre hånd og støttes mot venstre hoftekam. Derfor brukes først og fremst fingre på høyre hånd til å klimpre, eventuelt også venstre hånds tommel på de dypeste strengene.

Det enkleste er å sitte når man spiller da instrumentet kan hvile på venstre lår. Men selve instrumentet er lett og det er også fint mulig å stå og bevege seg i rommet mens man spiller.

Fordi stemmingen holder seg godt, og fordi man kan bevege seg mens man spiller og klangen er varm og egner seg til vokal, vil jeg si at Kravik-lyra er velegnet til nettopp tektformidling, i forestillingssammenheng og som del av lengre konserter.

De kun syv tonene er tonalt sett et begrenset grunnlag for komponering, både melodisk og harmonisk. Man stemmer i moll eller dur og får da 2 til 3 hoved-akkorder. Man stemmer

⁵⁸ Norsk Folkemuseums nettside: <https://digitaltmuseum.no/011023128867>

⁵⁹ Sverre Heimdal: Forfatter og lyremaker. Heimdal er den som har laget flest nye lyrer per i dag.

gjør med grunntone på den 5. lyseste strengen eller på den dypeste. Med grunntone på 5. strengen stemmer man de 5 lyseste strengene i de første 5 skala-tonene. I C dur/moll får man da G, F, E/Ess, D C (fra lyst til mørkt). Deretter legger man lav eller høy septim (H/B) på 6. streng og kvint (G) i bass på 7. streng. Man får da en oktave fra lysest til mørkest streng og et typisk akkordgrunnlag med grunntoneakkord (C-moll/dur), C-sus akk, akk fra 7. trinn (6., 3. og 5. streng) eller dominant med kvint i bass (7., 5., 3. streng).

Med stemming der grunntonen ligger på 7. streng får man i C-dur: C, D, E, F, G, A, H (fra mørkest til lysest streng). Man kan da i prinsippet basere kompi på standard funksjonsharmonikk med subdominant-dominant-tonika akkord, 4-5-1 vendinger. Med slik stemmingen disponerer man da også akkorder som mollparallell (Am), 2. trinns-akkord (Dm), 3. trinns moll7- akkord (Em7), 7. trinns-akkord/ 2. trinns-akkord og C sus. Men, slik jeg ser det er det naturlig å tenke mest tonemessig på lyra, heller enn akkordprogresjoner. Altså hvilke klanger, toner, leie eller eventuelt akkorder som kler hver frase eller tekstlinje.

Det synes fordelaktig å velge stemming med minimum: tonika- og dominantakkord, tonika- og mollparallell, tonika- sub og dominantakkord, eller tonika - 7. trinn/ 2. trinns- akkord. Melodisk har man bare syv strenger til disposisjon. Men det er mulig å spille flageoletter midt på strengen ved å holde nede streng med høyre hånds tommel og plukke med lillefingeren.

8.3 Komposisjonsmessige begrensninger og valg: *lyre til vokal*

Med "vanlig" lyrestemming har man maksimalt én oktave til bruk melodisk og typisk 2-3 akkorder som harmonisk base gjennom hele arrangementet. Det blir derfor nødvendig å variere på minimalistisk vis, gjennom rytmevariasjoner i repetitivt riff, og med variasjon av hoved-akkorder med endring til eller ytterlig bruk av sekunder og liknende. Delvis bør man også anse kun to toner som "akkorder" (selv om "akkord" per definisjon er en klang med tre eller flere toner).

Jeg velger å akkompagnere vokalmelodi med *rytmisk, repetitivt komp for å underbygge teksten best mulig*. Her bruker jeg forholdsvis vanlige akkordskifter i molltoneart med grunntoneakkord, parallelltoneart og dominantakkord.

Jeg tester å *skifte akkorder i forhold til hendelser i teksten*. For eksempel gjennom å "*dvele*" (*loope riffet*) på akkorder der min formidling trenger mer tid, eller der publikum trenger tid til å oppfatte teksten. Jeg tester også det motsatte - å *legge akkordskiftet før tekstinnholdet faktisk presenteres*, som et musikalsk frempek. Jeg tester også om rytmisk komp fungerer til ren tekst uten melodi.

8.4 Idealer klang, teknikk, formidling: lyre og vokal

Klang

Lyre

Fyldig, varm og rund klang. Det ideale punktet her (loddrett) ligger verken nære stolen eller langt opp mot stemmeskruer, men om lag 5 cm fra stolen. Da får en avslappet klimpreteknikk mest ut av lyra og den blir kraftfull og varm i klangen.

Vokal

Åpen og kraftig klang fra brystkassa. Generelt mot rund.

Vokal med lyre

Jeg bør fokusere på en noe tørrere vokalklang enn min stemme har til vanlig for å rette tekst mer foran lyra. For en gjennomsnittlig sopran kan man nok tillate en rundere, varmere vokalklang (med mer bunnregister) til lyre enn til fele eller hardingfele.

Teknikk

Lyre

Unngå unødvendig harde anslag på strengene. Dette innebærer å unngå å klimpre med unødvendig store fingerbevegelser, da dette fjerner den naturlige fylde og varme klangen. For at instrumentet skal klinge ideelt og nå best ut bør håndplasseringen på den respektive lyra være ved "ideelt klangpunkt" (loddrett). Eventuelt kan en forflytte hånden bevisst loddrett ned mot stol for å oppnå tørrere og tynnere klang, eller oppover mot stemmeskruene for en hardere, fastere tone. Men, man bør ha en relativt fast plassering av høyre hånd med minimal bevegelse vannrett (anslag) eller loddrett (klang).

Lyre til vokal

Unngå å holde lyra hardt med venstre hånd eller "stivne til" i posisjonen. Min erfaring er at det er lønner seg å stå når man spiller for å få best klang i vokalen samtidig. Lyrespillet "lever mer" når man står fordi kroppen er i konstant bevegelse. Man unngår å "stivne til" fysisk, noe som påvirker klang og frasering både i spill og sang. Når man spiller lyre stående og synger eller snakker til spillet blir formidlingen mer organisk og direkte.

Formidling

Tekstformidling er naturlig hovedfokus i mine arrangementer for lyre og vokal. Tekst og sang legges lettere i forgrunnen dynamisk sett sammenlignet med felene.

I arrangementene for feler og vokal er idealet at instrumentene klinger homogent og tilnærmet likeverdig, at vokalklangen kun er et snev i front. Med lyra er situasjonen annerledes. Fysisk sett ligger lyra lenger fra stemmen og klangen er mer distinkt og skiller seg i større grad fra en sopranstemme i register og klang (sammenliknet med feler). Jeg kan derfor tillate at lyra får mer standard kompefunksjon der sang/tekst er tydelig i front i lydbildet. Lyra støtter opp under vokalen og målet er altså ikke at den er likeverdig med denne. Tekstformidlingen er førsteprioritet.

Jeg benytter lyre i arrangementer der teksten i særlig grad bør frem, eller der jeg i større grad vil jobbe med formidlingen eller gestaltningen. Sistnevnte er enklere med lyre enn med feler ettersom lyrespillet ikke krever mye plass eller tar fokus visuelt på scenen, slik en bue-arm gjør. Man kan lettere bevege seg rundt på scenen mens man spiller eller formidler tekst enn med felene. Lyre med vokal handler for meg i første omgang om tekstformidling.

8.5 Erfaring gjennom prosessen: lyrekomp med sang/gestaltning av tekst

For meg kan det lønne seg å stå når jeg formidler tekst og spiller lyre, dette gir en friere og mer nær kontakt med publikum. I tillegg unngår jeg unødvendige spenninger i overkroppen som hemmer vokalklangen. Optimalt følger lyrekomp teksten på en organisk måte. Det er som tidligere nevnt best å unngå faste visefraser og heller bruker ekstraslag i kompet der tekst eller gestaltning krever tid, loope rytmiske figurer. Akkordskiftene bør følge teksten.

Jeg kan dra nytte av tydelig å definere "rommet" (kapittel status, *Improvisation*, Keith Johnstone) og hvem jeg imaginert synger til. Jeg kan arbeide mer med introvert formidling av tekst versus utrovert, og med undertekst. Etter arbeid med formidling av tekst og undertekst (sang da uten lyre) på "Amerikavisa"⁶⁰, med Glenvik i Musikkdramatikk vår 2019, var erfaringen min at lyra også kan brukes til å understøtte underteksten. Underteksten kan forsterkes gjennom dynamisk spill på lyra.

Gjennom arbeidet med arrangementet "Vi solde våre hemman" (VIDEO 14) var erfaringen at det er effektivt å variere formidlingen fra sang til tekst/replikker (basert på vers), mens kompet fortsetter å gå. Slik veksler mellom sang og tekst, med organisk lyrekomp, kan jeg med fordel benytte meg mer av fremover.

8.6. Oversikt egne komposisjoner: lyre til vokal

HØST 2019

***Vi solde våre hemman* (VIDEO 14)**

Visa beskriver svensk immigrasjon til Statene andre halvdel av 1800-tallet, om det å selge sitt *hjem*, ha en iboende fremtidstro, med overfart til sjøs som kunne være livstruende og med livet på andre siden som ikke var så idyllisk som man kanskje kunne se for seg. Visa finnes i mange versjoner, den har selv reist over landegrensene. Det finnes en rekke vers. Jeg valgte ut åtte stykker som beskriver sterke hendelser underveis på reisen, vers som kunne fungere sammen. I arrangementet testes Kravik-lyra til akkompagnering, gjennom: *rytmisk, repetitivt komp med små rytmevariasjoner og ved dveling eller foregripende akkorder som*

⁶⁰ Amerikavisa: 1800-talls emigrantvise, finnes i mange utgaver. Mitt arr av norsk versjon: VIDEO 15

underbygger hendelsesforløpet. Jeg tester også lyrekomp til ren tekst.

VÅR 2019

Amerikavisa (VIDEO 15)

Dette er en norsk emigrantvise fra 1800-tallet lært av folkesangeren Ingebjørg Reinhold. Teksten handler om stor kjærlighetssorg. Grunnet sorgen bestemmer hovedpersonen seg for å emigrere til Statene. Fortsatt med et ivoende håp om å kunne møte den andre i himmelen. Her brukes lyra akkompagnativt. Lyra er stemt i ren moll, med grunntone på 5. streng, septim på 6. og kvint i bass. Kompet er i 6/8 takt. Rytmefiguren baserer seg på fingersetningen 1 2, 3, 5, 3, 2 og 1, 2, 3, 4, 3, 2 (grunntone 5. streng). Den andre figuren får mer subdominant-karakter ettersom kvarten kommer på off-beat. Rytmefiguren varieres med veksler i "basstone" fra grunntone til lav septim på første og andre figur, eller fra grunntone til kvint i bass. Dette endrer da delvis akkordfunksjonen. Man får akkordgrunnlaget: tonika, durakkord fra 7. trinn (Dm7 u. grunntone/ evt. Dm7 i 1.omvendning), tonika med kvint i bass, og tone 2, 3, 4, 5 med kvint i bass (en slags dominant). Med andre ord ser man at akkordgrunnlaget er svært lite, hovedsakelig tonika og dominant. Derfor varieres kompet med enkelte akkordomvendinger, noe rytmevariasjoner og hyppigere akkordskifter. Det overordnede målet i arrangementet var imidlertid å beholde en forholdsvis *fast akkordprogresjon som underbygger den modale melodien og visas tema "gjensyn"*.

Tungt det blir fer foten fara (VIDEO 16)

Her komponerte jeg vokalmelodi og lyrekomp basert på et emigrasjons-dikt fra 1800-tallet av den norske folkedikteren Jørn Telsnes. Forsøket gikk ut på å la lyrekompert skulle *underbygge metrikken* i Telsnes sitt dikt: fire slag i hver strofe.

*Tungt det blir fer foten fara,
av den vene båne jord,
å gjeve dette va ugjort
heimen stende att å klagar,
heimen stende att å klagar [egne kømmahenvisinger]*

Jeg forsøkte å lage et vers nummer 2, med samme lengde og metrikk som Telsnes' dikt. Tematisk inspirasjon til dette verset var andre samtidige dikt som Telsnes' dikt og kildeberetninger om norsk emigrasjon på 1800-tallet. Tematikk som handler om generell problematikk rundt det å være i oppbrudd ga gjenklang i meg. Verset har fått et litt naivt preg, men presenterer denne følelsen av oppbrudd som inntreffer før en forestående reise, om det være seg en reise til Statene eller for den saks skyld bare fra Norge til Sverige:

*Takk for alt som har blitt gitt meg,
på den lille vare jord,
mitt liv står spent liksom en bue -*

reise bort fra mor og far
bort fra hjemmet som jeg har [egne kommahenvisninger]

Jeg har et forholdsvis fast og repetitivt komp i lyra. Jeg tester å dvele ved "akkorden" (klangen) ved å loope riffet mellom frasene der det bør settes "komma" rent innholdsmessig (se kommehenvisninger vers). Jeg bruker også motsatt prinsipp - går rett over og binder sammen diktets fraser. For eksempel, verselinje 3 og 4 er visas høydepunkt rent melodisk. Visas melodi er generelt i moll med lavt 6. og 7. trinn. I første linje er det mye kvint og grunntone, 2. frase starter på kvinten og ender på molltersen, 3. og 4 derimot baseres på lav sekst og innehar også høy septim. Den høye septimen skaper en dominantfølelse som leder tilbake til grunntonen, gjennom videre melodisk nedgang i siste frase. Med andre ord, det er naturlig å holde linje 3 og 4 oppe, binde disse sammen.

Målet er at *lyrekompet skal underbygge melodikken og delvis også teksten*. Sistnevnte i betydning "hjem og oppbrudd". Med hensyn til tema kunne det vært "underbyggende" med et komp som faktisk skaper uro og oppbrudd, er uforutsigbart og bryter med verserytmen. Mitt valg her har med egen estetikk og smak å gjøre, - et ønske om organisk formstruktur som gjør teksten tilgjengelig, der ordet kan stå så nakent og rent som mulig, at musikken ikke forstyrrer. Telsnes' vers er dessuten på Telemarks-dialekt og denne dialekten kan utenfor Norge være vanskelig å forstå. En uforutsigbar form og melodikk ville kanskje fjernet fokuset fra teksten? Dette er vanskelig å svare på uten å ha testet et slikt arr.

I slutten av arrangementet testes også flageoletter på lyra. Flageolettene testes parallelt med tekst (uten melodi), her er det Telsnes' første frase som hentes opp igjen: "Tungt det blir fer foten fara".

8.7 Videoanalyse: Kravik-lyre og vokal

Jeg har valgt å se nærmere på arrangementet: *Vi solde våre Hemman*, fordi dette er en lengre historieberetning og tekstformidlingen er i hovedfokus, lyrekompet skal underbygge tekst. Arrangementet innehar som nevnt *repetitivt riff med minimalistiske rytme og akkord-variasjoner, "dvelende" og foregripende akkorder relatert til tekstforløpet, samt komp til replikker* basert på vers. I analysen vil jeg først og fremst se på tekstformidlingen.

Analyse 1. VIDEO 14. *Vi solde våre hemman*. 2018-12-05

Tid analyse: hele

Arrangeringsteknikker som testes: lyrekompet som følger opp tekstformidlingen

Fokus analyse: Formidling (tekst)

Formidling

Målet var å understøtte teksten med lyra, ved å "dvele" ved akkorder der det trengtes tid til ettertanke eller selve formidlingen, eller skifte akkord før hendelser i teksten, som musikalsk frempek. Dette fungerer veldig godt. Enkelte steder kunne jeg dvelt lenger i akkorden, gitt enda mer tid til formidlingen. Men arrangementet fungerer. Som i "Tungt det blir fer foten fara" fungerer det godt med veksel i tekstformidlingen fra sang til replikker mens lyrespillet fortsetter repetitivt å gå. Solospill med tekst/sang til lyre var helt nytt for meg, ut i fra dette vil jeg si musiseringen og formidlingen fungerer overraskende bra. Det er en styrke og ærlighet i tekstformidlingen som jeg kan jobbe videre med på et dypere plan.

Jeg trenger å fremføre arrangementet flere ganger. Da vil jeg føle meg mer fri til å brått starte en ny setning eller frase og dvele mer i formidlingen underveis. Jeg kan også bevisst veksle mellom å la lyra lede eller følge teksten. Dette bedres nok med mer erfaring og teksten vil kunne komme bedre frem. I denne fremførelsen var jeg avhengig av fastlagt spill i lyra for å klare å ha overskudd til tekstformidlingen. På sikt er det nok en fordel om formidlingen kan lede lyrespillet, at spillet skjer mer på automatikk.

Hva angår formidling eller gestaltning har jeg fortsatt mye spennende jobb å gjøre i arrangementet. Jeg har mer å gå på i formidlingen enn det jeg mestrer her. Visa kunne kledd en ordentlig gestaltning, som ville gjøre beretningen mer virkelighetsnær og få historien frem. Målet ville da kunne være faktisk å gestalte denne kvinnen som i retrospektiv forteller om emigrasjonen. Dette innebærer ytterlig dypdykk i teksten, få teksten mer "innabords". Jeg må da kunne mestre å være "henne" på scenen mens lyrespillet går på automatikk. Jeg trenger her tydelig å definere karakteren for meg selv, hvem hun er, hvor gammel, tid, hvor hun bor nå, om hun har barn, mann, fakter, toneleie og så videre. Jeg er ikke i kjernen av noen karakter her. Mitt dypdykk i karakterarbeidet kan nok med fordel gjøres separat fra vers eller lyrespill. Dernest arbeide med hvordan "hun" synger eller beretter sin historie. Tar vi for oss formidlingen gjennom hele arrangementet er det et forbedringspotensial. De to første versene trenger tydelig gestaltning og tyngde, karakteren bør være etablert allerede her. Kanskje bør jeg etablere "henne" fysisk på scenen før hun starter å synge? Kanskje rydder hun og setter seg i en sofa før hun beretter til enn venn?

Flere steder ser jeg unødvendig mye ned mellom tekstfrasene. Særlig skjer dette i vers 4 og 6 (VIDEO 14, 2'27'', 2'32', 3'28'). Dette skaper unødig brudd i historiefortellingen. Kvinnens introverte fundering kan rettes mer ut i rommet mot publikum for å holde flyt og ro i beretningen. Noen av gangene jeg ser ned er rett og slett for å treffe med klimpringen på strengene. Jeg vil naturlig bli tryggere i å spille uten å se på strengene med tiden. Uavhengig av dette er det imidlertid produktivt å tvinge seg selv til å berette mest mulig ut, mot "horisontene" i rommet, også når "hun", som jeg gestalter, er introvert. Formidlingen vil virke mer kraftfull og stødig.

I nest siste vers, der jeg leser tekst, bør toneleiet ligge lavere for å få mer tyngde og troverdighet. Her blir stemmen noe nasal og flat og dessuten med et litt bebreidende ansiktsuttrykk, dette er ikke nødvendig for tekstens del. Historiefortellingen kan heller være mer nær mikrofon og kanskje mer nøytral, for å gi publikum selv mulighet til å fordøye budskapet. Målet kan være at "hun" jeg gestalter er mer introvert, forteller mer distansert og saklig, - fordi hun selv kjemper med ikke å briste emosjonelt.

10. SAMMENDRAG

Nå når vi begynner å nærme oss en avslutning, la meg hente opp de fem viktigste spørsmålene som har drevet min undersøkning og forsøke besvare disse.

1. *Hvordan komponere og arrangere trad. musikk innen rammene av norsk og svensk folkemusikk, eventuelt med inspirasjon fra annen tradisjonsmusikk?* Først av alt vil jeg si den beste måten å arbeide med sang og spill med "et nordisk uttrykk" på - per i dag, er å komponere musikken selv, etter behov og eget nivå. Mine komposisjoner eksemplifiserer ulike måter man kan komponere på - innen rammene av nordisk folkemusikk. Form, rytmikk og spillestil fra et spesifikt tradisjonsområde er godt fundament til komponering av sang og simultanspill med et nordisk uttrykk, hos meg eksemplifisert i form av springleik og finnskogspols. Også parallelle, harmoniske 2. stemmer, nordiske strøkfigurer som daistråk, og tradisjonelt hardingfelespill med dets ornamentikk og bordunspill understøtter et såkalt nordisk uttrykk. Det samme gjør dorisk-, lydisk- og frygisk skala som gjennomsyrrer mye av den nordiske folkemusikken. Eldre nordiske folkeviser er ofte basert på slik modal tonalitet og egner seg derfor til arrangering i dette øyemed.

2. *Hvordan komponere og arrangere for å synge og spille femstrengs fele/hardingfele eller Kravik-lyre simultant? Med formidling til publikum i fokus.* Slike komposisjoner bør ta høyde for utøvers nivå og være rimelig overkommelige slik at fokuset kan være på tekst og musikalsk formidling. Om ikke blir musikken lett bare et subjektivt eksperiment som ikke når publikum emosjonelt eller har verdi for andre enn kunstneren selv.

3. *Hva kreves av soloutøveren for å spille og synge samtidig?* Stor simultankapasitet og overskudd. For min del også nærmest et fastlagt arrangement. Det kreves et hardt og målrettet arbeid med klang, teknikk og formidling i forkant av fremførelsen. Utøveren trenger å ha mentalt overskudd og god kroppskontroll live skal de tre uttrykksformene sang, spill og formidling kunne beherskes simultant.

4. *Hva er viktig i komponering- og arrangeringsprosessen hva gjelder stemmeføring og register?* Først av alt trenger komponisten og utøveren ha god forkunnskap om klangmulighetene på hvert instrument og hvilken teknikk som kreves for å oppnå god samklang. Med bruk av feler til vokal (sopran) bør harmonisk stemmespill gjerne legges tett og med fele underst, rytmisk komp bør ligge i dypt register, så fjernt fra vokalen som mulig. Med lyre til vokal er det ikke så nødvendig å oppnå homogen klang, det er heller ikke så viktig hvilket register sopranen ligger i, men ideelt sett bør den ligge i det samme eller i lysere register enn lyra.

5. *Hva bør stå i fokus for en soloutøver ved innøving og fremføring av arrangement for sang*

og fele simultant, eller for sang/tekst med Kravik-lyre simultant? Hvilken klang, spille og stemmeteknikk, sitte/stå-stilling og formidling er vesentlig? Svaret til det første spørsmålet er klang, teknikk og formidling, både tekstlig og musikalsk.

Det siste spørsmålet vil jeg nå gi et mer utdypende svar på gjennom oppsummering av "sang og spill" for hvert instrument. Her vil jeg se på min tilegnede kunnskap om komponering og arrangering, klang, teknikk og formidling samt eget forbedringspotensial for videre arbeid. Det finnes selvsagt en rekke tendenser verdt å belyse eller slutninger som kan trekkes på bakgrunn av arbeidet. Dette blir spennende.

Femstrengs fele med vokal

Tilegnet kunnskap om komponering og arrangering

Femstrengs fela klinger på sitt mest fyldige med stemming E^2 , A^1 , D^1 , A, D. For meg er likevel stemming i E^2 , A^1 , D^1 , G, D vel så fordelaktig, fordi denne kombinerer fingersetting på flatfele og på vanlig hardingfelestille.

Registeret på femstrengs fela er tilnærmet samme som en 2. sopran. Til folkemusikalsk komponering har man rundt tre oktaver til disposisjon og kan benytte større melodiske hopp enn på en flatfele. Instrumentet har mange kvaliteter til videre utforskning.

Femstrengs fela egner seg til å akkompagnere vokal med folkemusikalske spilleteknikker og stemmespill. *Unisont spill* og *2. stemme under vokalmelodi* fungerer særlig godt. *Stemmespill over* fungerer når vokal ikke har tekst som skal formidles. *Borduntoner* fungerer, en tone kan være nok. *"Harmonisk samklang"* fungerer ypperlig, men krever spesielt fokus og oppnåelse av homogen klang. *Rullestrøk* er en bra effekt trolig fordi klangen blir relativt jevn og monoton og vokal lett skiller ut fra denne. *Pizzicato som rytmisk komp* fungerer godt når man spiller på instrument vannrett lik en gitar, lydilden blir da fjernere fra vokalen som gjør simultan sang enklere. Et problem kan da være at det er vanskelig å samstemme pitch mellom instrumentene fordi pizz-tonene ikke når utøveren på scenen. Dette kan løses med monitor live. *Daistrøk* var for min del ikke helt internalisert, dette fungerte derfor ikke ideelt. Men daistrøk er tydeligvis en teknikk som kan fungere godt til å akkompagnere vokal.

Klang

Femstrengs fela har en mer massiv og fyldig klang enn hardingfela og egner seg derfor bedre som underlag til vokal. Den er også nærere min vokalklang (med optimal stemmeteknikk). I komposisjoner for femstrengs fele med vokal synes et homogent klangideale være best. Simultant med feler bør vokalklangen rettes mot "e" for å øke antallet overtoner og plassere teksten lenger frem i munnhulen. Da projiseres vokalen bedre og når lettere ut foran felespillet.

Desto nærere stemmeføringen er i vokal og fele desto større synes behovet for homogen klang. Er "stemmene" fjernere fra hverandre er det trolig mer rom for ulike klangteksturer i hvert instrument uten at uttrykket blir kaotisk.

Teknikk

Det kreves simultant fokus på spill- og vokalteknikk for oppnåelse av en tilnærmet homogen klang. Spillet på en femstrengs fele krever fysisk mye; man må komme "over" strengene og

instrumentkroppen med bue-armen, ha nok tyngde i denne og unngå unødvendig høy buehastighet.

På femstrengs fela blir anslag, strengeskifter og normal fele- eller hardingfeleornamentikk noe mer kongleter eller faktisk trege. Disse problemområdene er det viktig å være bevisst ved komponering. Ved innøving av felespill og simultan vokal er det derfor viktig å jobbe spesifikt med å optimalisere eller effektivisere problemområdene, ornamenter bør muligens fjernes. Når vokalen dobles med fele i oktav under bør en unngå parallell ornamentikk da dette lett blir utydelig. En bedre løsning er å benytte ornamentikk kun vokalt.

Vokalen trenger effektiv inn-pust og utpust mellom fraser, dette blir lett glemt når strøket kontinuerlig holdes i gang. Dersom pusteteknikk ikke prioriteres mistes ansats og klang i vokal, og frasene når ikke frem på linje med fela. For en felespiller er det lett å strekke halsen frem (som over hakebrett) når man synger, resultatet blir at vokalen mister fylde. Om god inn-pust og ansats oppnås og vokalklangen er åpen og kraftig som fela, kan nasal klang eller andre vokale teksturer trolig være fine virkemidler.

Når tekst skal i forgrunn av felespill lønner det seg med noe tørr tone og "e"-klang. Man kan muligens tenke lysere, mer nasalt i dybden og rundere, mørkere klang i høyden. Da unngår man at vokalen overskygges av fela i mørkt register og klangen blir mer homogen med fela i høyden.

Når man skal finne sin egen ideelle stå eller sittestilling for "sang og felespill" er en god vokalstilling beste utgangspunkt, dernest la felestillingen innrette seg. Her handler det uansett om et kompromiss.

Formidling

Det lønner seg i første om gang å fokusere på "stemmen" (sang eller fele) som til enhver tid ønskes i forgrunn. Her forutsettes kontrollert mestring av distinkt, god klang i "hovedstemmen", og da i ideelt sett god klang men svakere dynamikk i understemmen.

Når bekkenet vinkles inn under kroppen klinger vokalen fra større del av overkroppen, det gir en mer kraftfull og stødig formidling.

Eget forbedringspotensial

I vokal legger jeg unødvendig fylde og kraft i dypt register. Jeg bør jobbe for nasal klang med overtonerikdom i dybden og god inn-pust og klang i høyden. Da utlignes registrene noe og vokalfraser henger bedre sammen i helhet. Jeg trenger særlig god inn-pust før vokalfraser for klangens del. Klangideal mot "e" bør stå i fokus, men først når kroppsholdningen og stemmeteknikken er god.

Min vokal og femstrengs fela blir ofte tynnere og spissere i klangen enn ønsket. For øvrig fungerer instrumentene da også i lag, så fremt samklngen er "homogen".

Nerver gjør lett at jeg kompenserer manglende varm feleklang med økt buehastighet, da stiger pitchen på de dypeste strengene og det blir problematisk å synge rent. For økt stabilitet og klang i fela trengs mer bruk av midtre del av bue, tyngde i bue-arm, strøk nærere stol og noe lavere buehastighet. Dette er prekært særlig ved borduntoner på lyse strenger til vokal.

På fela bør jeg pitchmessig "spikre" skalaens grunntone og renstemme kvart og kvintgrepene. Disse trengs som tonale referansepunkter for vokalen, særlig ved bruk av kvarttoner på typisk

ters, sekst eller septim i skalaen. I vokal blir grunntonens pitch, andretrinn og fjerde-trinn lett for høye, delvis også på fela. Ideelt sett vet man hvilken stemme (fele/vokal) som til enhver tid innehar grunntonen eller den viktigste tone i akkorden/ samklang. Disse tonene bør stå spikret.

Når musikken internaliseres vil jeg jobbe for en nærere, varmere formidling, muligens også med fysisk gestaltning underveis i komposisjonene.

Hardingfele med vokal

Tilegnet kunnskap om komponering og arrangering

Grunnet stemming er man med hardingfela delvis låst til dur eller moll, i det minste gjennom en komposisjon. Det tar tid før nytt felestille setter seg. Det lønner seg at musikk for hardingfele og simultanvokal kommer tidlig i programmet. Da slipper man unødvendig stemming, eller at en ikke finstemmer godt nok på scenen (i dette ubekvemme vakuu- stemme-"pause") som da gjør det mer problematisk å samstemme vokal-pitch til fela enn det allerede er.

Dobbeltstrengs-spill, borduntoner og hurtig ornamentikk er lettere å gjennomføre med hardingfele til vokal enn med femstrengs fele. I unisont spill bør vokal fullt og helt kopiere feleornamentet. Med vokal 2. stemme bør vokalornamentet følge den melodiske bevegelsen i feleornamentet. Det trenger altså ikke være eksakt samme intervaller mellom tonene i vokalornamentet, men lik bevegelse er fordel.

Kvarttoner kan brukes på hardingfela og i vokal, men dette krever enorm mentalkontroll hos utøver. Særlig må grunntonens pitch, samt kvinten og kvarten "nagles". Optimalt vet man kvarttonens funksjon (om det være seg ters, septim eller sekst) i hver samklang/akkord og også som del av den melodiske bevegelsen. Vokale kvarttoner bør innrettes etter funksjon i samklang og melodisk bevegelse. Man må for eksempel vurdere om skalaens ters faktisk "kan" være høyere i oppadgående melodisk bevegelse enn i nedadgående. Dette kommer an på tonene fra hardingfela. Er disse for eksempel grunntone og kvint i skalaen kan vokaltersen være renstemt eller høyere på vei opp, og med kun kvint kan vokaltersen senkes i melodisk nedgang, men har hardingfela til gjengjeld andre toner enn grunntone/kvint, som sekund eller sekst, bør tersen holdes temperert, eller i det minste med eksakt samme pitch som fra start.

Hardingfela er svært overtonerik, derfor er den mindre egnet til parallell vokal enn femstrengs fela. Tradisjonelt hardingfelespill er basert på metamorfoseteknikk og mye to-strengs spill. De melodiske frasene refererer seg til grunntonen, modulerer så typisk opp til sekund eller kvint og tilbake til grunntonen. I slike slåtter bør vokal 2. stemme følge med tonale forflytninger og melodivariasjoner. Dette blir lett komplisert vokalt og en mister lengre melodisk frasering. Eventuelt kan man ha en mer fri og melodisk 2. stemme sammen med mye en-strengs spill. Men hardingfelas klangpotensiale, som har utgangspunkt i bordunspill, blir da ikke nyttiggjort.

Beste måte å få til tradisjonelt spill til vokal på er kanskje: unison sang med hovedtonene i to-strengs spillet, eller doble eller overta borduntonene i vokalen. Men, det blir lett for mye rent klanglig med to toner i hardingfela og én i vokal, selv når vokalen er unison med melodi. Med andre ord hardingfela, eller i det minste tradisjonelle slåtter, egner seg mindre til

parallell vokal og særlig da til 2. stemmer.

Fordi mine arrangementer tok utgangspunkt i viser ble spillet på hardingfela mindre tradisjonelt. Jeg testet å bruke *to akkord/bordun-toner i ett med vokalfrasering*, dette fungerte godt. Lange *borduntoner til melodisk vokal*, samt *vokal 2. stemme til enstrengs hardingfele-melodi* fungerer.

Komponerer man for sopran med hardingfele til lønner det seg å stemme i H. Ut over dette, er det mer eller mindre de samme momentene som for sopran og fem-streng fele: vokalen bør ligge over felas register og man bør velge toneart på instrumentet som gir så dype borduntonene som over hode mulig. Ornament og dobbeltstrengs-spill bør begrenses på hardingfele, dissonerende akkorder i fela eller hele samklngen bør delvis unngås. Unisont spill er det som fungerer tilsynelatende best.

Klang hardingfele med vokal

For å oppnå homogen klang trenger vokalen være tynn, vever og noe nasal, men overtonerik. Da med forbehold om åpen, kraftig klang fra torso.

Det er naturligvis ideelt om hardingfelas klangrikdom kommer til nytte. Skal man få til det må målet være en tung, rund og varm klang.

Stemmer man i C får man en tynnere, mer gjennomtrengende tone, mindre varm. Dette er ikke ideelt til bruk av simultan vokal, særlig om musikken er rolig, har sterk tekst eller utøver er nervøs. For å oppnå best samklang bør fela stilles i H.

Teknikk hardingfele med vokal

Vokalen bør rettes mot "e" for å øke antallet overtoner, en klang som da vil matche hardingfela bedre. Slik projiseres også stemmen lettere og teksten blir mer tydelig. Målet bør være flat og direkte tonekvalitet som kommer i front av hardingfela.

For å oppnå varm og rund klang på hardingfela trengs et noe langsommere strøk enn på femstrengs fele, og delvis lettere, men der tyngdekraften likevel nyttiggjøres i bue-armen.

Buen bør plasseres forholdsvis nære stol for å få god, overtonerik klang, desto nærmere stol desto tyngre og sakte strøk kreves. Med et strøk nære stol, langsomt og med forholdsvis mye tyngde klinger kanskje instrumentet best, kraftigst og rikest på overtonerikt.

Formidling, hardingfele med vokal

Hardingfela har en forholdsvis gitt, og for mange velkjent klang. Denne klangrikdommen forbindes med "norsk" folkemusikk. Instrumentet egner seg så til å formidle dette tradisjonsuttrykket med dets suggererende buestrøk og rytmikk, samt delvis nasjonalromantikkenes iboende "lengsel", - melankoli og nerve.

Man spiller ofte hardingfela sittende fordi man enkelt kan trampe takten som jo er vesentlig for danseslåttene, og fordi buen holdes bedre i ro. Men om utøver tør å bevege seg i scenerommet mens han/hun spiller egner egentlig instrumentet seg godt til nære, personlige møter mellom utøver og lytter. Det oppleves, for min del, noe mer utfordrende å bevege seg mens man spiller hardingfele sammenliknet med femstrengs fele. Dette fordi bevegelser i bue-armen lettere påvirker klangen, instrumentet er mer sensitivt og krever mer finhår bueteknikk. Men, i prinsippet er det godt mulig å bevege seg mens man spiller, særlig i

lydarlåtter⁶¹ der det ikke er behov for å trampe takt.

Hardingfele brukt i formidlingsøyemed, med forflytninger i scenerom og i relasjon til publikum, er noe jeg gjerne skulle sett mer av i norsk folkemusikksammenheng. For, instrumentet egner seg nettopp til nære møter mellom utøver og publikum, fordi klangen er vid og imøtekommende med nær og var tone. Min erfaring er at man nesten kan spille innenfor folks intimsone uten at dette synes enerverende, fordi klangen er annerledes og nettopp var.

Eget forbedringspotensial

For å nærme meg "homogen klang" eller få samklangen mellom hardingfela og vokalen til å fungere trengs større fokus på klang og teknikk sammenlignet med femstrengs fela. Hardingfela er fjernere fra klangen i min vokal. For å minimere de tekniske utfordringene med klangtilpasning bør mine komposisjoner definitivt legges i H-stillet.

Vokalt trenger jeg dyp, rund og varm klang, som må komme fra mage og god inn-pust. Særlig med hardingfele trenger munnstillingen være "e", for at teksten skal artikuleres bedre og projiseres ut til publikum. Det er nødvendig med en rolig hodestilling der en unngår å strekke frem halsen. Da bedres vokalklangen drastisk og spillet blir mer avslappet og stabilt. Dette resulterer videre i at tekst og budskap kommer bedre frem.

Kravik-lyre med sang/tekst

Tilegnet kunnskap om komponering og arrangering

For klangens del bør man sitte når man spiller lyre, da er det enklere å holde høyre hånd på ideell plass (loddrett) og anslag blir mykere, ergo bedre klang. Men med hensyn til simultan vokal, tekst og formidling er det best å stå.

Kravik-lyra er begrenset tonalt med ambitus på kun én oktav og kun 7 toner til disposisjon. Musikken blir lett modal. Grunnlaget for å akkompagnere vokal blir dur eller moll med to eller tre basisakkorder. Det er fordel med en stemming som gir minimum: grunntoneakkord og dominantakkord, grunntoneakkord og mollparallell, grunntone og 7. trinns akkord/ 2. trinns akk, eller grunntone-sub-dominantakkord.

Men, i stedet for å tenke funksjonsharmonisk synes det heller nærliggende å velge de toner/klinger som best "farger" ord eller vokalmelodi. For å utvide arrangeringsgrunnlaget kan en med fordel anse to toner som "akkord". Flageolett på én streng er gjennomførbart simultant med sang eller ren tekst.

Fordi Kravik-lyra holder seg stemt, klangen er varm og kler vokal og man enkelt kan bevege seg i rommet mens man spiller, er den velegnet til scenisk formidling eller i konsertsammenheng. Det er enklere å fokusere på tekstformidlingen med lyre simultant enn med feler, fordi lyra er fysisk fjernere fra vokalen og ligger lettere i bakgrunn dynamisk. *Veksel i tekstformidlingen fra sang til replikker* fungerer godt med lyre parallelt. Skifter man akkord eller klang med hendelser i teksten hjelper det formidlingen. Lyra egner seg til *akkompagnering av folkeviser med repetitivt riff, med minimalistiske variasjoner* (harmonisk

⁶¹ Lydarlått: brukes om hardingfelelåtter i rolig tempo, som skal lyttes til, en slags motsats til bygdedanslåtter (springar, gangar, halling, rudl) som tradisjonelt skulle danses til.

og rytmisk) og organisk formstruktur som følger tekstforløpet. Variasjon innebærer i denne sammenheng at toner fjernes eller legges til i akkord, *tekst foregripes med tidlig akkordskifte* eller at *riff loops på en akkord (dveling)*.

Sang med lyre er ideelt når tekst skal gjøres tilgjengelig. Ordet kan stå ganske "nakent", lyrespillet forstyrrer lite. *Komp til kun tekst (uten melodi)* fungerer overraskende godt. Lyre brukt som musikalsk "fargelegging" av en monolog vil trolig fungere godt, noe som vil kunne være et interessant eksperiment for fremtiden.

Med lyre til dikt testet jeg "*å dvele*" i *spillet ved innholdsmessig "komma"*, dette fungerte selvsagt fint. Det samme gjorde motsatt prinsipp - *å binde sammen fraser og understøtte dette med spill*. Særlig passer lyrespill til poesi fordi instrumentet egner seg for repetitivt komp med små variasjoner. Dikt om temaet reise fungerer fint som utgangspunkt for komposisjoner med sang og lyre, da blir metrikk og diktfrasene gode rettesnorer for spillet, dette gir videre rom for å skrive til påfølgende "vers" med samme metrikk osv. Det er naturligvis mer problematisk å lage vers/dikt og melodi til fastsatt metrikk enn det er å skrive frie vers og så lage melodi og/eller komp til. Baserer man seg på diktmetrikk er det logisk å følge denne i egne påfølgende vers, her går lett ønsker om innhold på bekostning av rett metrikk. I senere komposisjoner for lyre og dikt foretrekker jeg å skrive lengre dikt, eller benytte moderne poesi fri fra systematisk metrikk, og la lyra følge dette organisk.

Klang

Til lyre kan man ha en rundere, varmere klang i sopran med mer bunnregister enn med felene. For formidlingens del er verken vokalklang eller å homogen klang mellom instrumentene akutte arbeidsområder, fordi lyra er fjernere fra vokalen i register, tekstur og klang.

Teknikk

Venstrehånd bør gripe løst rundt instrument. For optimal lyreklang bør høyrehånd holdes i ro på ideelt klangpunkt (loddrett) og anslag utføres med minimale bevegelser. Vannrett bør håndstilling også være rolig og ha en enkel fingersetting for å stimulere til repetisjon og variasjon i riff, som da helst skjer på automatikk i ett med tekstformidlingen.

Formidling

Scenisk gestaltning er lettere tilgjengelig med lyre enn feler dels fordi spillet gjør lite ut av seg og man lett kan bevege seg på scenen mens man formidler teksten. I prinsippet kan alle spilleposisjoner og nivåer benyttes.

Veksel mellom sang og replikker mens kompet går er en god teknikk for å bryte opp og få variert formidlingsformen litt.

Eget forbedringspotensial

For vokalens del bør jeg stå eller helst bevege meg med lyra. Musikken og formidlingen blir også mer frigjort og organisk og jeg får mer direkte kontakt med publikum. På sikt vil jeg forske mer i bruk av scenerommet og ulike nivåer.

Sangen bør ha en noe tørr klang for lettere å projisere denne frem foran lyra. Når tekst (uten melodi) brukes bør toneleiet ligge lavere enn talestemmen, for økt tyngde og troverdighet i berettelsen.

I videre arbeid med formidling i emigrantvisene vil jeg teste saklig og distansert fortelling (at den jeg gestalter kjemper med emosjonell fasade) og "nøytral fortelling" (uten emosjoner) nære mikrofon. Det kan være fint å etablere karakteren på scenen før historiefortellingen starter.

Dersom formidlingen er "introvert" må jeg løfte ansikt og rette kropp mer mot "fjerde vegg" for at formidlingen skal få gjennomslagskraft. Ser man ned brytes fortellingen. Særlig i emosjonell tekst kan lett et "følelsesladet" ansiktsuttrykk oppstå og leses som en type "bebreidelse", som er mer eller mindre ubevisst. Formidlingen kan da bli overfladisk. Karakteren skal lede beretningen innenfra.

Min musikk for vokal og lyre har potensiale for videre dypdykk når det gjelder selve tekstformidlingen. Jeg kan fordype meg mer i innhold, undertekst og gestaltning, Stanislavskis' metode kan være et naturlig utgangspunkt for dette. Karakterarbeidet bør også øves separat fra melodi og instrument fordi formidlingsaspektet lett blir nedprioritert når simultanspillet krever sitt.

Undertekst kan forsterkes gjennom mer dynamisk lyrespill. Jeg kan også gi formidlingen mer tid der det trengs, gjennom ytterligere "dveling" i akkorder. For å få mer overskudd til formidlingen bør teksten være ledende og spillet skje mest på automatikk.

Med tiden håper jeg å oppnå mer frihet i simultanspillet slik at god, troverdig gestaltning kan være første prioritet.

11. AVSLUTNING

Reise eller *migrasjon* er ypperlig som tematisk utgangspunkt for folkemusikalske komposisjoner. Tradisjonsmusikken har alltid vært og er på "reise", også nyskrevet folkemusikk vil komme til å reise i kraft av det genuine i folkemusikkgenren.

Min arrangering av gamle folkeviser og nykomponering har brakt meg videre på min eksistensielle reise, den ender ikke her. Livet er i seg selv en reise i brytningsfeltet mellom fortid og fremtid. Min kunstneriske praksis har så langt i stor grad handlet om *formidling*. Min interesse og spesialkompetanse vil trolig ligge her også når det gjelder min videre musikalske profesjon. *Formidling* er brytningsfeltet mellom tradisjon og eksperimentering, mellom musikk og gestaltning, mellom indre og ytre, mellom å tilegne seg kunnskap og å overlevere denne. God formidlingsevne er i alle tilfelle nødvendig for at sang med fele, eller sang med lyre skal ha en musikalsk verdi i årene fremover i Norge og i andre land.

Eksperimentet med å "syng og spille" har i det store og hele fungert godt. Jeg kunne kanskje ha laget mindre komplekse komposisjoner, benyttet mer av arrangeringsteknikkene som er "lettere" gjennomførbare simultant (som borduntoner, repeterte buemønstre, pizz og unisont spill) fremfor stemmespill og såkalt "samklang". Innøvingsprosessen ville da blitt enklere og jeg ville hatt mer overskudd til arbeid med formidlingen. Det å strippe ned, lage enklere komposisjoner for sang og spill, kan være mål for fremtidig arbeid. Men, ettersom mitt ønske var "et utfordrende eksperiment" der jeg unngikk begrensning eller særlig bedømming av

komponering underveis og heller fulgte kreativ intuisjon, ble dette resultatet denne gangen. Komposisjonene har definitivt levd opp til ønsket om "utfordring". Musikken er gjennomførbar med målrettet arbeid, mestres da etter min mening godt og gjenspeiler mitt nivå. Komposisjonene er personlige, det er min spillestil med mange melodiske variasjoner og formidling i fokus som gjennomsyrrer uttrykket. En del av komposisjonene er trolig i det vanskeligste laget for andre musikere i startfasen av "sang og felespill" eller med "sang og lyre", det er litt synd. Musikken er nok ikke ideell som øvingsmateriale i dette øyemed, tatt på gehør. Da er det i så fall behov for noter med tydelige henvisninger til klang, teknikk, dynamikk og delvis formidling underveis. Å skrive musikken på noter er en tanke verdt å vurdere, dette vil gjøre musikken mer tilgjengelig for andre og være nyttig i egen undervisningssammenheng.

Teknisk sett har jeg utviklet meg mye i masterarbeidet. Jeg har mer stemmekontroll, bedre oversikt over hvor "skoen trykker" og over mitt eget stemmepotensiale, samt hvilken teknikk som forutsettes for å oppnå best mulig klang. Hva gjelder femstrengs fela og lyra, var begge forholdsvis nye instrumenter for meg da jeg startet på masterstudiet, disse har imidlertid kommet mer "inn under huden" i løpet av arbeidet. Jeg har nå såpass god instrumentkontroll at jeg kjenner meg stødig med disse instrumentene solistisk på scenen.

Sang til femstrengs fele fungerte veldig godt. Sang til hardingfele fungerte derimot mindre ideelt enn forventet da det var mer problematisk å få samklngen til å fungere. To av arrangementene for vokal og hardingfele var dessuten i sakte tempo med sterke tekster som gjorde dem nakne og vanskelig å gjennomføre live. Utdypet bruk av kvarttoner fungerer i slik musikk men krever så mye mentalt at selve musiseringen lett blir lidende. Og, for meg er god musisering og formidling aller viktigst. Ved senere komponering for hardingfele og vokal vil jeg velge hurtigere tempo og mindre tunge tekster, om jeg da i det hele tatt skal komponere for hardingfele og vokal igjen. Det får tiden vise. Per i dag kjennes det mer nærliggende å bruke femstrengs fela ved siden av simultan vokal.

Hvordan komposisjonene for vokal med henholdsvis femstrengs fele, hardingfele eller lyre vil fungere scenisk vil avsluttende konsert-forestilling vise.

Hva gjelder simultanspill er det naturlig nok enklere for meg nå enn for to år tilbake, men krever fortsatt enormt mye av meg som utøver. Dette er en utfordring jeg kan fortsette med og videreutvikle meg på, trolig resten av livet. Det er spennende.

Med mine komposisjoner for sang og spill, da med formidling i fokus, har jeg etablert en slags kunstnerisk nisje, det kjennes godt for en som lenge har lett etter sine røtter eller eget fotfeste i tradisjonsmusikken. Et annet biprodukt av arbeidet med simultanspill er at det nå kjennes enkelt å spille eller synge bare et instrument. Solospill på et instrument kjennes fritt, trygt, og jeg har mer musikalsk overskudd.

I løpet av neste år håper jeg å få spilt inn musikken og gi ut mitt eget debutalbum. Plateselskapet Kirkelig Kulturverksted kunne vært ideelt her. *Reise og forflytning* som tema knytter seg til ideologien i dette plateselskapet.

Min avsluttende visning på master vil profilere et liknende konsept som "Västanå teater", da i soloformat med folkemusikk og teater, eller i det minste med folkemusikk og tekstformidling

i fokus. Soloformatet gjør at denne konsert-forestillingen enkelt vil kunne fremføres på større eller mindre scener. Jeg ser for meg å kunne turnere med visninger i nordiske land kommende år. Om mitt virke kan bidra i en prosess mot opprettelse av arenaer lignende "Västanå teater" også i Norge på sikt hadde det vært en enorm seier. Dette får fremtiden vise. Om bare prosjektet med sang og spill, mine komposisjoner, eller mitt formidlingsarbeid kan motivere andre til lignende eksperimenter kommende år, er det i det minste en stor personlig gevinst.

Den avsluttende visningen vil presentere tradisjonsmusikk óg nykomponert folkemusikk delvis inspirert fra ulike kunstneriske tradisjoner og handler slik i sin helhet om reisen over grenser, krysning av grenser: *"I krysningen av grenser, grenseland, der brytningsfelt oppstår, finnes et møtepunkt..."*

Krysning av grenser er sentralt og viktig tema i samtiden, i en tid der kulturelle forskjeller ofte frontes i nyhetsbildet. Det "bygges murer" mellom land, kulturer og religioner i stedet for broer. Folkemusikken krysser grenser, så gjør også hele mitt prosjekt. Tverrfaglig arbeid er viktig i en samtid der det florerer av uttrykksformer. Jeg tror det er behov for mer folkemusikk "pakket inn" i scenisk kontekst i Norden i dag. Musikken trenger å bli løftet frem fra interne folkemusikkscener som kappleiker og stevner til å bli en naturlig uttrykksform på linje med dans, teater eller for den saks skyld pop og rock. Dette er nødvendig skal mennesker få tilgang til musikken og for at denne skal videreføres til kommende generasjoner. Min erfaring er at mange unge i dag ikke har hørt tradisjonsmusikk før, men til gjengjeld er svært interessert om musikken bare presenteres, på en tilgjengelig måte. Forhåpentligvis kan mine komposisjoner med sang og spill og min visning som knytter folkemusikk til tekst og gestaltning bidra til å gjøre folkemusikken mer tilgjengelig og motivere utøvere til lignende prosjekter.

Jeg har fortsatt tro på at min visning kan sette i gang en tankeprosess i publikum rundt temaet forflytning. Komposisjonene og diktene fra prosessen er nære og noe melankolske, de kan trolig fungere godt til å formidle nettopp "hjemlengsel". At publikums egen forståelse og empati for mennesker som emigrerer økes gjennom visningen er nok noe visjonært (i alle fall vanskelig å etterprøve), men fortatt mitt håp per i dag. I det minste har jeg utfordret mine egne rammer og tankesett rundt det *å reise til og fra hjemmet* gjennom hele denne prosessen. Mine erfaringer kommer fra: mitt forsøk på å finne min plass i Gøteborg, mine tidligere forsøk på å finne fotfeste i nye tradisjoner, min innsikt fra tematikk og problematikk i emigrantvisene og fra muntlige kilder. Alt dette tilsier nå at tankesettet *vil* reise lettere gir en følelse av å være hjemme i "det nye landet" enn når man *må* reise. De nye omgivelsene setter naturligvis visse rammer, rammer som definerer om man intuitivt føler seg "hjemme", men selve "hjemfølelsen" kan kanskje alltid etableres i en selv? Da med mye personlig arbeid og over et langt tidsperspektiv. Hvor annerledes tradisjonen man kommer fra er geografisk, kulturelt eller kunstnerisk definerer trolig hvor vanskelig denne tilpasningsprosessen blir.

Ens hjemland vil alltid være et referansepunkt, denne plassen kan en aldri løsrives fra så lenge man kan minnes "et før". Nuet og ens egen virkelighetsoppfatning er resultat av kunnskap tilegnet i fortiden og bevissthetens møte med nye impulser. Et personlig eksperiment, en ny tradisjon eller et nytt hjemsted er aldri helt nytt, ens røtter gjennomsyrrer bevisstheten. Dette "nye" kan likefremt kjennes skremmende og banebrytende for individet og synes å sprengte egne rammer og eget tankesett. I noe helt "nytt" kjenner man seg ikke

intuitivt *hjemme*, en slik følelse trenger *tid*, lengre eller kortere.

Så, er det mulig å skape en følelse av *hjemme* i et nytt eksperiment? Er det i ens egen tilnærming til eksperimentet alltid en mulighet for å bygge dette "nye hjemmet"? Og er så eksperimentet per definisjon over når eksperimentlisten har fått fotfeste og føler seg hjemme?

EGNE VIDEOER

VIDEO 1. *Vuggeviser - koral - springleik - vuggeviser.* 2018-12-05

VIDEO 2. *Vuggeviser - koral - springleik - vuggeviser.* 2018-12-05

VIDEO 3. *Vuggeviser - koral - springleik - vuggeviser.* 2018-12-05

VIDEO 4. *Pers låt.* 2018-12-05

VIDEO 5. *Hoppelåt - spansk sang.* 2018-12-05

VIDEO 6. *Hoppelåt - spansk sang.* 2018-12-05

VIDEO 7. *Nyperose - polska - oldtime-låt.* 2018-05-21

VIDEO 8. *Vise til høsten.* 2019-12-11

VIDEO 9. *Spelmannen* av Dan Andersson. 2019-12-11

VIDEO 10. *Balkan - polska.* 2019-12-11

VIDEO 11. *Lydarlått - I Vesterhavet.* 2019-05-21

VIDEO 12. *Finnskogspols.* 2019-05-21

VIDEO 13. *Nu solen går ned.* 2019-12-11

VIDEO 14. *Vi solde våre hemman.* 2018-12-05

VIDEO 15. *Amerikavisa.* 2019-05-21

VIDEO 16. *Tungt det blir fer foten fara.* 2018-05-21

KILDER

BØKER

Amundsen, Reimund, Kvideland Svein Schröder. *Emigrantviser.* Universitetsforlaget. Oslo 1975

Bennet, Margaret. *Oatmeal and the Catechism: Scottish Gaelic settlers in Quebec,* J. Donald Publishers. Edinburgh 1998

Bjørndal, Ivar. *Magnus Blostrup Landstad: prest, dikter og borger i Fredrikshald 1849-59.* Forum Bjørndal. Halden 2002

Blegen, C. Theodor og and Ruud B. Martin. *Norwegian Emigrant Songs and Ballads.* Minneapolis: University of Minnesota Press. Minnesota 1936

Bremnes, Lars, Hamid Abazar, Kreken Liv og Slaatsveen Kari, *Emigrantviser.* Foredrag på Nasjonalbiblioteket 26.5.2016, del av konsertserien "Støv og Stjerner". Tilgjengelig podcast på Nasjonalbibliotekets websider:

<http://podtail.com/no/podcast/nasjonalbiblioteket/emigrantviser-lars-bremnes-abazar-hamid-liv-k/>

Campbell, John Lorne. *Songs remembered in exile*. Sangkolleksjon. Aberdeen University Press. Aberdeen 1990

Bennett, Margaret. *Scottish customs from the cradle to the grave (Traditional Scotland Book 2)*. Birlinn. Edinburgh 2004

Johnstone, Keith. *Impro: Improvisation and the Theater*. Kapittel "Status and Improvisation". Faber and Faber. London 1979

Misgeld, Maria, Skinnar Malin, *Thousands are Sailing*. Bo Ejeby Förlag. Göteborg 2015

Norsk Folkemuseums webside, besøkt 18.01.2020

<https://digitaltmuseum.no/011023128867/lyre>

Peters, Gary. *Improvising Improvisation: From Out of Philosophy, Music, Dance and Literature*. University of Chicago Press. Chicago 2017

Ratke, Maja S.K., Thedens Hans Heinrich, Slaatsveen Kari. "Resirkulert folkemusikk", foredrag på Nasjonalbiblioteket 29.4.2016. Tilgjengelig som podcast på Nasjonalbibliotekets nettside.

<https://soundcloud.com/nasjonalbiblioteket/resirkulert-folkemusikk-maja-s-k-ratkje-og-kari-slaatsveen>

SAMTALER/ MUNTlige INTERVJUER

Wilkie Rona. Folkesanger og PHD-student ved Edinburgh University, fordypning gælisk sangtradisjon. Wilkie har 10 års akademisk arbeid innen feltet emigrasjon. Telefonsamtale om skotske emigrantviser 05.03.2019

Omar Avin. Kurdisk-svensk folkesanger. Muntlig intervju om emigrasjon fra Kurdistan og immigrasjon til Sverige, samt om barndom og oppvekstvilkår Kurdistan versus Sverige. Göteborg 12.03.2019

FILMER

Gandini, Erik. *Cosmopolitanism*, dokumentar. Fasad AB. Sverige 2016. Besøkt 1.mai 2019
<https://www.svtplay.se/video/8492758>

MUSIKK

Egen musikk i samarbeid med Julius Rothlaender. Rothlaenders nye album baseres på temaet "migrasjon". Hver låt tar utgangspunkt i opptak av telefonsamtaler over landegrenser "hjem". Innspilt v-2019, release h-2020.

Rothlaenders tidligere relaterte musikk, eks "Hjem" med sanger Maria Bay Bechmann.

Besøkt 19.03.2020

<https://www.youtube.com/watch?v=UrRKfZOKndM>

Mitchell, Joni. "Both sides now" på albumet *Clouds*, 1969. Besøkt 30.03.2020

<https://open.spotify.com/album/03iFLgmgkLT7X5gnXVPID5?highlight=spotify:track:3NW1YMA8kfNVTzGJCGBS8m>

YOUTUBE -VIDEOER

Driessen Casey, besøkt 19.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=3sqjFsi61Y8>

<https://www.youtube.com/watch?v=ZLc-PT9H1nE&list=>

Klug Hillary, besøkt 19.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=sKZflwmURTk>

Kuusisto Pekka, besøkt 19.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=dbFY198OYqs&fbclid=>

<https://www.youtube.com/watch?v=8qUCgUwapQ4&feature=>

Pajunen Tero, besøkt 21.03.2020

<https://www.youtube.com/watch?v=SijnsZ8kPxo&fbclid=>

Young Kate, besøkt 19.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=wuCDiWYeYkc>

Willemark Lena, besøkt 19.03.2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=5pNdO8zCZIs>