

Folkemusikk som komposisjonsgrunnlag

Korleis kan element frå norsk folkemusikk aktivt nyttast i komposisjonsprosessen av ny, original musikk?

MATHIAS DEGNEPOLL ØREN

RETTLEIAR
Michael Rauhut

Universitetet i Agder, 2021
Fakultet for Kunstfag
Institutt for Rytmask Musikk

Master

Føreord

I denne masteravhandlinga skal eg belyse korleis eg nytta ulike element frå norsk folkemusikk i mitt arbeid med å komponere tre komposisjonar. Eg kjem til å vise kva som var bakgrunnen for dei ulike komposisjonane, kva element som er nytta og vise spesifikt korleis eg jobba med musikken i ulike forskingsperiodar. Vedlagt er opptak og notar av musikken i soloformat og opptak og formanalyse av musikken i gruppeformat.

Eg vil nytte høvet til å rette ein stor takk til ei rekke menneskjer som har bidrege til denne avhandlinga og til at mitt studieløp hjå Universitetet i Agder har vore gjevande og morosamt. Takk til Rolf Kristensen og Øyvind Nypan, for gode speletimar og samtalar. Takk til Michael Rauhut for akademisk rettleiing, konstruktiv kritikk og gjevande tilbakemeldingar. Takk til Bjørn Ole Rasch for musikalsk rettleiing, inspirasjon, uslæeleg optimisme og eksepsjonelt gode førelesingar.

Takk til mamma, pappa og min familie, for uendeleg mykje støtte, kjærleik og tolmod gjennom mange år med gitarspel og snubling. Ein spesiell takk til ei rekke fantastiske musikarar som var med å realisere musikken presentert i denne oppgåva; Richard Andreas, Håkon, Tobias, Live-Andrea, Birk, Klara og Sigrid. Eg hadde aldri klart dette utan dykk.

Tusen takk til Jon-Erik Kvåle Øien for gjennomlesing og gode tilbakemeldingar.

Og takk til gode vener, medstudentar og til min kjære sambuar Olea.

Innholdsliste

FØREORD	3
1 INNLEIING.....	7
1.1 BAKGRUNN FOR VAL AV OPPGÅVE.....	8
1.2 PROBLEMSTILLING OG AVGRENSING.....	9
2 METODE.....	11
2.1 FORSKINGSMETODE	11
2.2 AKSJONSFORSKING SOM METODE	12
2.3 DELTAKANDE OBSERVASJON	13
2.4 POTENSIELLE PROBLEM UNDER FORSKING.....	14
2.5 OMGREPSFORKLARING	14
3 INSTRUMENTKUNNSKAP.....	17
3.1 DEN NORSKE HARDINGFELA	17
3.2 AKUSTISK OG ELEKTRISK GITAR.....	19
4 MUSIKKENS ELEMENT	23
4.1 Å DEFINERE EIN TRADISJON	23
4.2 SAMANHENG MELLOM TONALITET OG TEMPERAMENT	24
4.3 SPELETEKNISKE ELEMENT	26
4.4 VOKALE ELEMENT	27
5 FRÅ SOLOGITAR TIL OKTETT	29
5.1 Å DEFINERE EIN MODALITET	29
5.2 FØRING FOR TONALITETEN	30
5.3 FORSKINGSPERIODE 1	31
5.3.1 «Bergtatt», solo	32
5.3.2 «Vårløysing», solo.....	33
5.3.3 «Natt», solo.....	34
5.4 FORSKINGSPERIODE 2.....	34
5.4.1 «Bergtatt», oktett	36
5.4.2 «Vårløysing», kvintett.....	38
5.5 «NATT», KVINTETT.....	40
5.6 NOTASJON.....	42
6 REFLEKSJON.....	44
6.1 MUNNLEG KONTRA NOTERT TRADERING	44
6.2 IGNORANT SOM EIN ROCKEGITARIST?.....	45
6.3 GITARENS ROLLE	46
7 AVSLUTNING.....	48
8 BIBLIOGRAFI	50

1 Innleiing

Den uinvidde forbinder gjerne folkemusikk med bevaringsverdige, nasjonale skatter, eller kanskje [sic] med nostalgi og sære holdninger i kultur- og samfunnsspørsmål. Med dette utgangspunktet er det lett å glemme at folkemusikk først og fremst er tonekunst, en kilde til estetisk utfoldelse og opplevelse gjennom klangkvaliteter og melodisk-rytmiske figurer og bevegelser, en verden rik på følelsesuttrykk med assosiasjoner til en erfaringsverden som ligger i grenselandet mellom vårt bevisste og ubevisste sjelsliv ¹

Denne avhandlingen er delt inn i sju kapitler. I kapittel 1 skal jeg belyse bakgrunnen for val av oppgava, forklare litt om musikalske bakgrunn og gjøre greie for den aktuelle problemstillinga og relevante delspørsmål. I kapittel 2 presenterer jeg dei ulike metodane nytta i arbeidet med avhandlingen og argumenterer kvifor jeg valte nettopp desse. I kapittel 3 tek jeg for meg grunnleggande informasjon og historikk om hardingfele og akustisk og elektrisk gitar. I kapittel 4 trekk jeg fram problematikken som har prega folkemusikken og beskriv trekk og element ved folkemusikken som vart nytta i komposisjonsarbeidet. I hovudkapittel 5 viser jeg til viktige ledd og funn i forskinga og greia ut om dei to forskingsperiodene. I kapittel 6 reflekterer jeg over arbeidet som er gjort. Til slutt, i kapittel 7, skal jeg forsøke å svara på problemstillinga og andre spørsmål som kan ha dukka opp undervegs.

God lesing,

Mathias Degnepoll Øren

Kristiansand, 2021

¹ Blom, Jan-Petter mfl. *Fanitullen*. s.7

1.1 Bakgrunn for val av oppgave

Det var i fyste semesteret av masterspesialiseringa World Music Universitetet i Agder at eg deltok på Ethno Folk Camp i Førde, eit arrangement i regi av JM Norway. Her vart musikarar frå heile landet samla, som alle spesialiserte seg innan ulike folkemusikktradisjonar, for å lære vekk musikk til dei andre deltakarane. På dette tidspunktet forska eg på irsk gitarmusikk, men etter å ha konversert, spelt med og lært av norske folkemusikarar i ei veke, vendte eg tilbake til Kristiansand med ei ny interesse i bagasjen. Eg merka gradvis ei endring i korleis eg lytta til musikk. Eg byrja å kjenne igjen trekk frå folkemusikk blant ein del norske artistar og fant tilbake til eit av favorittgruppene mine frå ungdomen; Gåte. Eg lytta i større grad til meir tradisjonelle musikkverk i tillegg til å notere meg namn på folkemusikarar som vart nytta i populærmusikalske produksjonar. Til slutt kom eg over albumet «Skjoldmøyslaget»² og vart trollbunden av tonespråket og det heftige spelet som desse musikarane framførte. Dette markerte starten på utarbeidinga av problemstillinga som vert presentert i denne avhandlinga.

Min musikalske bakgrunn ligger hovudsakeleg innanfor rock og liknande tung musikk. Dette er ein sjanger som ofte er prega av vrent gitar, raskt tempo og tungt ljodbilete. Eg opplever ofte at rockegrupper som dreg inn element frå folkemusikk ofte legg vekt på å anten dra inn tradisjonelle instrument som tillegg til dei typiske bandinstrumenta, eller dreg inspirasjon frå folketro og visuelt materiale. Dette er på inga måte negativt, men som gitarist ynskja eg å høyra korleis til dømes musikken kunne tolkast på mitt hovudinstrument. Dette har blitt gjort av andre gitaristar innan andre sjangrar, som til dømes Haldor Røyne, Andreas Aase og Knut Reiersrud, men so vidt eg veit er det få som har gjort dette innan rocken. Eit unntak kan vere Magnus Børmark frå Gåte, men eg opplever at hans gitarspel ofte ligg i bakgrunnen av andre melodiførande element, som vokal eller hardingfele. For det er nettopp korleis gitaren kan nyttast meir aktivt, som er nerven i denne avhandlinga.

²Tradisjonell musikk frå Setesdal. *Skjoldmøyslaget*. Torleiv og Hallvard Bjørgum. 1992. Sylvartun Folkemusikk.

1.2 Problemstilling og avgrensing

Alle musikktradisjonar og sjangrar har spesifikke særtrekk som har ein innverknad på korleis lyttaren oppfattar og kategoriserer musikk. Særtrekk kan blant anna vere instrumentering³, rytmikk, skalabruk og musikalsk uttrykk, og tradisjonelt sett kan me sei at desse særtrekka er ei avspegling av tida musikken vart komponert i. Vidare kjem eg til å referere til særtrekk som element, då eg tykkar dette ordet i større grad omfattar tematikken i denne avhandlinga.

Eg starta arbeidet ved å stille meg sjølv følgande spørsmål:

- Korleis kan element frå norsk folkemusikk aktivt nyttast i komposisjonsprosessen av ny, original musikk?

Den norske folkemusikken er ein sær rik tradisjon, med variasjonar og ulikskapar frå region til region. Å skulle nytta element frå kvar region og dei ulike variasjonane ville ikkje ha vore realistisk gjennomførleg i arbeidet med denne avhandlinga. Eg kjem difor til å i all hovudsak nytta hardingfela som samanlikningsgrunnlag i arbeidet med å finne kompositoriske element og teknikkoverføring. Eg var også nøydd til å ta omsyn til min eigen musikalske bakgrunn og som gitarist tykkja eg det var høgst naturleg å ta utgangspunkt i hovudinstrumentet mitt gjennom heile prosessen. På bakgrunn av dette måtte eg stille meg fleire delspørsmål:

- Kva *spesifikke* element frå folkemusikken skal eg nytte?
- Korleis kan desse elementa tolkast og overførast på gitar?
- Vil forskinga ha ein innverknad på min personlege spelestil?

Etterkvart som musikken vart presentert for andre musikarar og det vart bestemt at prosjektet skulle i studio nytta eg høvet til å stille eit siste spørsmål;

- Vil musikken behalda sin eigenart i gruppeformat?

³ Bruk av instrument i eit musikalsk verk

2 Metode

2.1 Forskningsmetode

Eg har nytta følgande forskningsmetodar i arbeidet med denne avhandlinga:

- Aksjonsforskning
- Formanalyse
- Deltakande observasjon
- Lytting av folkemusikkmusikk
- Opptak
- Loggføring i form av ljodopptak

Utstyr som er nytta i forskingsarbeidet:

- Stålstrengs kassegitar; Collings OM1 T
- Plekter
- Innspjelingsutstyr; Macbook Pro, UA LUNA Recording System⁴, UA Apollo⁵ og AKG C430⁶
- Metronome X⁷
- Mobil til opptak
- Musescore⁸

Majoriteten av arbeidet har føregått innanfor rammene for aksjonsforskning, som eg skal forklare nærare i kapittel 2.2⁹. Gjennom litteraturstudiar av forskjellige metodeverk og deltakande observasjon under Norsk Hardingfeleforum i 2019, tileigna eg meg informasjon som skulle legge grunnlaget for elementbruken i komposisjonane. Under komposisjonsarbeidet og innøving har eg i stor grad nytta metronom som hjelpemiddel. Ved å senke tempoet kunne eg systematisk

⁴ Software for innspeling og behandling av ljod

⁵ Ljodkort

⁶ Kondensatormikrofon for opptak

⁷ Digital metronom, verky for å halde eit bestemt tempo under øving eller innspeling

⁸ Software for notasjon av musikk

⁹ Sjå s. 12

innarbeide og nyansere dei utøvande elementa i musikken, samt forbetre aspekt ved eigen speleteknikk. Etterkvart som teknikken vart betre og eg vart meir komfortabel med dei ulike elementa, auka eg tempoet gradvis. Som siste ledd i komposisjon- og innøvingsprosessen gjennomførte eg mengdeøving i fullt tempo for å auke muskelminnet og venne meg til å spele den same musikken over lengre periodar. Dei fleste øvingsøktene er loggført via mobilopptak, slik at eg kunne nytte dei som referansepunkt seinare i forskingsarbeidet. Det var blant anna særst interessant å lytta til dei tidlegaste opptaka ved slutten av arbeidet.

Den andre forskingsperioda føregjekk i eit profesjonelt studio. Denne perioden er prega av arrangementsarbeid, musikalske val gjort i studio og refleksjonen over korleis dette påverka musikken. I etterkant studioopphaldet gjorde eg ei formanalyse av musikken i gruppeformat, som eg deretter samanlikna med soloopptaket, samt reflekterer over korleis prosessen har føregått.

2.2 Aksjonsforskning som metode

Aksjonsforskning som metode går ut på at ein som forskar plasserer seg sjølv i området eller temaet det skal forskast på. Denne metoden er særst mykje brukt innan pedagogisk forskning, men har i seinare år blitt meir populær å nytta innan ulike forskingsfelt¹⁰. Jean McNiff omtalar aksjonsforskning på følgjande vis: «Action research is a name given to a particular way of researching your own learning. It is a practical way of looking at your practice in order to check wether it is as you feel it should be.»¹¹ Aksjonsforskning er då å forske på korleis ein kan skape endringar i sitt eige virke. McNiff skriv vidare: «Action researchers see knowledge as something they do, a living process [...] Knowledge is never static or complete; it is in a constant process of development as new understandings emerge.»¹² Av dette kan ein forstå resultat av aksjonsforskning som kunnskap som vert til gjennom handling. Etterkvart som forskaren tileignar seg kunnskap om forskingsfeltet vil forståinga av temaet, samt det vidare praktiske arbeidet, også

¹⁰ McNiff/Whitehead. *All You Need to Know*. s.7

¹¹ McNiff/Whitehead. *Action Research*. s. 15

¹² McNiff/Whitehead. *Action Research*. s. 18

forandre seg. Dette skapar stort rom for sjølvrefleksjon, der forskaren må sjå på sin eigen posisjon i relasjon til forskinga gjennom heile prosessen.

Ei aksjonsforskningsperiode er delt inn syklusar på fire fasar¹³:

- Planlegging
- Handling
- Observasjon
- Refleksjon

Det er naturleg for ei forskingsperiode å innehalde fleire syklusar og refleksjonsfasen legger grunnlaget for eventuelle endringar forskaren gjer i neste syklus. Desse fasane kan i blant overlape kvarandre, og det er ikkje alltid like lett å kontrollera lengda på ei fase, då det er refleksjonen som står sterkast for forskaren; utan refleksjon kan ein ikkje gjere endringar.

Innan det kunstnariske forskingsfeltet verka aksjonsforskning for meg som den mest naturlege måten å arbeide med komposisjon på. På sett og vis er komposisjon aksjonsforskning; ein legger ein plan for komposisjonen og utfører handling gjennom å teste ulike musikalske idear. Observasjon kan bli gjort dersom ein tek ljodopptak eller noterar ned musikken. Gjennom refleksjon vil ein kunne legge grunnlag for eventuelle endringar i arrangementet.

2.3 Deltakande observasjon

Deltakande observasjon heng ofte tett saman med aksjonsforskning, i at ein som plasserer seg i miljøet ein forskar på. Forskjellen mellom desse ligg i at ein gjennom deltakande observasjon vektlegg å forske på andre subjekt sine samhandlingar i deira naturlege miljø, framføre si eiga utvikling og posisjon. Ein oppnår dette ved å engasjere seg i miljøet og blir kjent med subjekta ein studerar. Katrine Fangen beskriver det på følgande måte: «Det deltagende aspektet ved

¹³ Tønsberg, Knut og Harald Jørgensen: «Førelsningsmaterieel», utlevert på masterkurset Musikkvitenskapeleg teori og metode

metoden handler mer om at du deltar i den sosiale samhandlingen ved at du småprater med deltagerne og på andre måter tilpasser deg situasjonen slik at du ikke virker forstyrrende»¹⁴. Ved å samhandle med subjekta, kan ein få eit meir naturleg innpass i deira naturlege miljø, som igjen kan leia til ei djupare forståing av feltet eller temaet ein forskar på.

2.4 Potensielle problem under forskning

Den praktiske tilnærminga til problemstillinga var for meg det enkle; å komponere musikk basert på element observert i tradisjonell musikk. Det teoretiske og vitskaplege aspektet var vanskelegare å både gjennomføre og grunngje. Då eg har basert oppgåva på mitt eige kunstnarverk var det utfordrande å kunne avklare kor vidt det musikalske produktet eg sjølv komponerte kunne sjåast på, objektivt, som folkemusikk, eller i det minste som musikk *inspirert av folkemusikk*. Å skulle forske på eins eigen musikalitet og utvikling i møte med ein anna, til dels ukjent¹⁵, musikktradisjon skapar rom for ein del subjektivitet. Dette kan vere utfordrande då skiljet mellom forskar og forskingsobjekt kan verte mindre tydeleg. Positive sider ved denne type forskning er at eg kjem ekstremt nært inn på min eigen musikalitet. Ved å jobbe systematisk og strukturert med komposisjon, øving og loggføring kan eg observere tydelege endringar og forbetre ulike aspekt ved mitt eige spel. Det kan også ha ein nytteverdi for framtidige prosjekt der komposisjon, innøving eller arrangering er av relevans.

2.5 Omgrepsforklaring

Då det er fleire ord og uttrykk som kjem til å bli hyppig nemnt vidare har eg valt å forklare dei her:

Slått – Fellesnemning for instrumentalmusikk framført til dans. Ein omtalar gjerne musikk spelt på fele som ein slått. Frå gammalt av kjem ordet frå at ein må «slå» på strengane for å få ljod i fela, musikken som dette skapar blir då ein slått.

¹⁴ Fangen, Katrine. *Deltakende observasjon*. s.9

¹⁵ Med ukjent meiner eg her ein sjanger eller tradisjon eg ikkje har jobba konsekvent med før denne avhandlinga

Lydarslått – Fellesnemning for ei gruppe slåttar som i si framføringsmetode berre er meint for lytting¹⁶.

Trille – Rask rørsle mellom to tonar.

Dobbeltgrep – Tydar å spele to trykte tonar på same tid.

Bordun – Ein laus streng vert spelt saman med meloditonen. Kan tolkast som drone.

Vekselsbordun – Lik bordun, men meir aktiv. Veksling mellom ulike dronar, kan både vere over og under melodi.

Skordatur – ein måte å stemme om eit instrument på som er uvanleg for nemnte instrument, med føremål om å endre klangen i instrumentet.

Felestille – Fellesnemning på måtar å stemme fela på. Kan samanliknast med skordatur.

Vek – Ein del eller eit avsnitt i ein slått.

Glissando – glidande rørsle mellom to tonar.

Ostinat – Repeterande riff eller rytmisk rørsle. Vanleg å nytta innan visse rocksjangrar, der bassriff gjentek seg sjølv over lengre periodar

Slåttetromme – tradisjonell norsk tromme som kan minne om skarptromme. Er spent med dyreskinn, og vert spelt av ein tambur.

Fingersetting – plassering av fingre på hals og gripebrett, i denne samanheng på fele og gitar.

Tulling – Vokal framføring av instrumentalmusikk, som til dømes slåttar. Nyttar rytmeord istadenfor tekst for å understreke rytmikken.

Preamp – forsterkar elektriske signal før det vert behandla av ein høgtalar

Mensur – På eit strengeinstrument er mensur den spelbare strenglengda mellom stol og oversadel

Dobling – slang for å spele unisont. Dobling kan gjerast i på same tone eller i oktavsprang.

¹⁶ Aksdal mfl. *Trollstilt*. s.82

3 Instrumentkunnskap

3.1 Den norske hardingfela

Hardingfela er nok eit av dei mest ikoniske tradisjonelle instrumenta i Noreg. Ho minner på mange måtar om den klassiske fiolinen og fela, i at dei har tilnærma lik form, dei er alle strykeinstrument¹⁷ og har fire overstrengar.



Figur 1: Vanleg fele øvst og hardingfele nedst. Privat foto.

Utover dette har hardingfela flatare stol og gripebrett, kortare hals og mensur og fire til fem understrenger. Ho er ofte tungt dekorert med perlemor eller bein i gripebrett og stol, ho har ofte rosemaling på kroppen og har eit hovud utforma som ein drage eller ei kvinne. Hovudet er også lengre enn på fela, for å få plass til ekstra stemmeskruar for understrengene. Den flatare stolen var nokså vanleg på eldre strykeinstrument og Bjørn Aksdal omtalar dette som «...trolig knyttet til tidens spilletekniske og musikalske idealer med mye bordunspill.»¹⁸ Dette kan også forklare den kortarte halsen og det flatare gripebrettet, som ville gjere det enklare å drage over fleire strengar på same tid og bidra til eit raskare spel.

¹⁷ Tydar at dei vert spelt med ei boge

¹⁸ Aksdal/Nyhus. *Fanitullen*, s. 23

Den eldste bevarte hardingfela er sannsynlegvis den sokalla «Jåstadfela» som skal ha vore bygd av Ola Jonson Jaastad i 1651. Dette tidspunktet er det dog reist ein del tvil om dette tidspunktet og mange meiner at hardingfelas historie startar med felemakaren Isak Botnen, som vart føydd i 1669.¹⁹

Eit av dei tydelegaste kjenneteikna ved hardingfela er understrengane. Desse går gjennom halsen og ligg rett under overstrengane. Desse vert ikkje spelt på av felespelaren, men vert stemt slik at dei resonnerer saman med overstrengane. Føremålet med resonansstrengar kan i stor grad vere å oppnå eit ljodideal, men det vil også gjera ljoden i fela kraftigare og høgare. Høgare volum ville nok vere ein fordel dersom ein til dømes skulle spela opp til dans i fest og bryllaup.

Måten å stemme fela på kallar ein for eit «felestille». Felestillet gjev føring for korleis ein skal stemme både over- og understrengane og i følge Bjørn Aksdal har ein dokumentert godt over 20 ulike felestiller for hardingfele i Noreg.²⁰



Figur 2: Over- og understrenger.
Privat foto

¹⁹ Aksdal mfl. *Trollstilt*. s. 43

²⁰ Aksdal mfl. *Trollstilt*. s. 80

Mange av felestillene kan ha like namn, alt etter frå kvar i Noreg ein hentar dei. Tabellen under illustrerer nokre av dei vanlegaste stillene, frå mørk til ljøs streng:

NAMN	OVERSTRENGAR	UNDERSTRENGAR
Vanleg stille, oppstilt bass	A – D – A – E	(H) – D – E – F# – A
Ljosblått, nedstilt kvint og bass	G – D – A – D	(H) – D – E – G – A
Nedstilt bas	G – D – A – E	(H) – D – E – G – A
Trollstille	G – C – A – E	(H) – C – E – G – A

Den som framfører musikk på hardingfela kallar ein gjerne ein spelemann. Dette uttrykket har lenge vert nytta som ein yrkesterm, men er til dels misvisande då det både finnes kvinnelege og mannlige spelemenn. Eg kjem difor til å nytta uttrykket felespelar vidare i avhandlinga.

3.2 Akustisk og elektrisk gitar

Den moderne gitaren finnes i mange ymse variantar og størrelsar, men eg skal i denne avhandlinga sjå nærare på to variantar som eg har nytta i arbeidet med denne avhandlinga: stålstrengs kassegitar og elektrisk gitar med solid kropp.

Kassegitar er ei fellesnemning for akustiske gitarar med hol kropp, også kalla resonanskasse, og eit ljodhol som naturleg forsterkar ljoden frå strengane. Forgjengaren til den moderne kassegitaren kjem frå Spania, som saman med immigrantar fann vegen vidare til Europa og til slutt USA. Ei særskild viktig endring i gitarkonstruksjonen vart gjort av Christian Frederick Martin, som på midten av 1800-talet bygde ein ny spilekonstruksjon²¹ i lokket til kassegitaren som kunne tåle å bli satt opp med strenger av metall²². Før dette tidspunktet nytta gitarar «catgut-strenger», som er strenger laga av dyretarm.

²¹ Spiler er små treplankar som er festa på innsida av eit gitarlokk. Desse forsterkar lokket og fokusera vibrasjonane i treverket

²² Marquart, Scott. «History of the guitar». *Stringjoy*.

Christan Frederick Martin grunnla gitarmerket C.F. Martin & Co 1833. Dette merket held fortsatt fram som familiebedrift, men har vakse til å bli ein av verdas største produsentar av akustiske gitarar.



Figur 3: Stålstrengs kassegitar, Collings OMIT. Basert på ein gammal Martin-gitar. Privat foto.

Elektrisk gitar er ei fellesnemning på ein gitar som treng forsterking via ei ekstern kjelde, her ein elektrisk forsterkar. Desse gitarane har gjerne ein solid kropp, men det er også særst vanleg med hule kroppar, også kalla semi-akustiske gitarar. Ein elektromagnetisk mikrofon vert plassert under strengane og oppfattar vibrasjonane som oppstår. Dette signalet vert sendt ut til ein forsterkar, som sender ljoden ut til lyttaren.

Etterkvart som musikkensembla på 1920 og 30-talet vaks, vart behovet for høgare volum også større. Fleire forsøkte å plassere tradisjonelle mikrofonar på eller i nærleiken av dei spansk-inspirerte hule gitarane, men dette førte ofte med seg feedbackproblem²³. Det var Rickenbacker som knakk koden med den elektromagnetiske gitarmikrofonen i 1932, men det er Leo Fender som vert regna for å skape den fyrste kommersielt suksessfulle elektriske gitaren med solid kropp

²³ Oppstår ved at ein mikrofon tek opp ljoden den sjølv sender til ein forsterkar, som skapar ein oscillerande og «evig» loop av ljod

med sin Fender Esquire i 1946. Denne vart seinare lansert som Fender Broadcaster før den fekk namnet Telecaster, som den heiter den dag i dag. Gibson lanserte i 1952 gitarmodellen Les Paul for å utfordre Fenders suksess, og var også instrumentelle i utviklinga av den legendariske PAF-mikrofonen i 1956, som fortsatt vert nytta den dag i dag. Fender og Gibson har vore sær viktige innan vidareutviklinga av den elektriske gitaren sidan 50-talet og fram til vår tid, og er fortsatt blant verdas leiande produsentar av elektriske gitarar og bassgitarar.



Figur 4. Elektrisk gitar, Gibson Les Paul m/PAF-mikrofonar. Privat foto.

4 Musikkens element

4.1 Å definere ein tradisjon

Ein regnar med at folkemusikken fyst og fremst var knytt til det daglegdagse livet på bygdene og i bondesamfunnet i Noreg. Musikken kunne vere knytt til storhendingar som bryllaup og fest, likvóke²⁴ og gravferd til den kvardagslege *bånsullen* for å vogge born i svevn og *lokking* for å få dyra heim på kvelden. I festsamanheng var det gjerne felespelaren som var i sentrum.

Musikken var gjerne knytt til dans, sjølv om ein også hadde lydarslåttar ein skulle lytta til. Av dette kan ein kalla folkemusikken for bruksmusikk, som også samsvarar med Jan-Petter Bloms beskriving frå 1993: «Folkemusikkens ulike sjangre minner oss om at den tradisjonelt hadde sin berettigelse og funksjon i tilknytning til seremoni, fest og arbeidsliv. Folkemusikk er med andre ord *bruksmusikk* og et viktig ledd i samværsformer med ulike formål»²⁵. Bruksmusikk står i sterk kontrast til den klassiske kunstmusikken, som er komponert med det føremål å framførast på konsert eller i offentlege arrangement, og har til tider blitt omtalt som elitistisk. Sjølv om mange hadde felespelarar av yrke på bygdene, har folkemusikken i periodar blitt sett ned på av «kultureliten» i byane, samt blitt fordømt av religiøse røysler.

Sjølve uttrykket «folkemusikk» vart til under nasjonalromantikkens stordom på 1800-talet, ei periode der middelklassen i byane idealiserte spesifikke sider ved bondekulturen og ein hadde eit ynskje om å finne tilbake til det ekte og patriotiske. Dette resulterte i ein oppsving i dokumentasjon av tradisjonsmusikk, og eit auka behov for å kunne definere dei ulike delane av «bondekulturen». Denne interessa for den norske bondekulturen kom kort etter at pietismen²⁶ hadde si storleikstid i Noreg. Pietismen fordømte dei verdslege gleder som musikk og dans og omtala fela som «djevelens instrument». I byane gjekk dette særst hardt utover både musikken og dansen, og i nokre høve forsvann yrket som felespelar heilt. Ein kan nok anta at dette påverka kva delar av folkemusikken som vart dokumentert i tida etter. Frå midten av 1800-talet byrja skiljet mellom den folkelege bruksmusikken og klassiske kunstmusikken å viskast ut, etter at Ole Bull

²⁴ Seremoni før gravferd

²⁵ Aksdal/Nyhus. *Fanitullen*. s.11

²⁶ Religiøs, kristen retning

og Myllarguten Tarjei Augundsson byrja å halde konsertar i byane med hardingfela i fokus. Slåttane mista etterkvart litt av funksjonen som dansemusikk, og vart utbrodert for å syna virtuositet og speleteknikk. Dette markerte starten på den verkelege nye interessa for hardingfelemusikk, og markerte starten på hardingfelas veg frå å vere «djevelens instrument» til å bli sjølve symbolet på den norske folkemusikken.

I 1954 vedtok The International Folk Music Council ein definisjon av folkemusikk som la vekt på fire sentrale kriterium: Munnleg tradering, variasjon, kontinuitet og seleksjon. Aksdal kritiserer denne definisjonen og skriv at: «... vil nok definisjonen fra 1954 mer framstå som en idealtypisk konstruksjon enn en realistisk beskrivelse.» Han trekker også fram at omgrepet folkemusikk ofte vert avgrensa til å omhandla karakteristikkane ein fann i musikkformar under den nasjonalromantiske perioden.²⁷ Dette stemmer overeins med Steinar Ofsdal påstand om at forskarar på denne tida i stor grad nytta den europeiske kunstmusikken som samanlikningsgrunnlag i møte med folkemusikken.²⁸

Jan-Petter Blom trekker også fram viktigheita av munnleg tradering i tradisjonen, men presenterer også sin eigen definisjon for folkemusikk. I følge Blom er vedlikehaldet av normene innan folkemusikken tinga av tre gjensidig avhengige faktorar: Tradisjonaltet, etnisk/nasjonal/lokal identitet og kontroll. Han skriv vidare: «Folkemusikk blir etter dette en del av det totale musikkinventar i et samfunn,».²⁹

4.2 Samanheng mellom tonalitet og temperament

Dersom ein skal omtale musikk som ein heilskap, er det naturleg å tenkje på tonalitet som eit av elementa som utgjer totalen. Kort fortalt kan ein tenkje at alt startar med tonar, som er spesifikke ljodar. Desse ljodane vert sette inn i system i form av tonetrinn, som tydar avstanden mellom éin

²⁷ Aksdal mfl. *Trollstilt*. s.8-9

²⁸ Ofsdal. *Norsk folkemusikk*. s.60

²⁹ Blom mfl. *Fanitullen*. s.14

tone til ein anna. Innan vestleg musikkteori har ein tolv halve tonetrinn frå grunntone, eventuelt oktav, til oktav. Desse tolv tonetrinna kan ein dele inn i skalaer, som er opptil sju tonar med spesifikke tonetrinn, også kalla intervall, mellom kvarandre. I vestleg musikkteori skiljar ein mellom små, store, reine, forminska og forstørra intervall. Basert på plasseringa av ters vil skalaen bli inndelt i eit av to tonekjønn; dur eller moll. Desse skiljar kvarandre ved at moll har liten ters i motsetnad til dur, som vil ha ein stor ters. Om meir enn éin tone kling samstundes oppstår harmoni og dette heng saman med akkordar, som er tre eller fleire tonar som klinger samstundes. Dersom tonane i melodi og akkordar samstemmer får musikken det ein kallar eit tonalt sentrum, som dikterer musikkens toneart. Sidan 1500-talet har det vore vanleg å nytta temperert stemming, som er ei standardisering av lengda mellom intervall i ein oktav. Dette tydar at eit terssprang i C-dur vil ha den same avstanden som eit terssprang i F#-dur og gjer det mogleg å flytta seg mellom ulike toneartar utan at det let direkte surt. På ein gitar er dette til dømes visualisert med metallbanda som går over gripebrettet. Ein regnar denne utviklinga som å koma frå komponistar sitt behov for å utvide den sin harmoniske horisont og for å kunne nytta fleire toneartar og meir kompleks harmonikk i eit og same verk.

Innan norsk folkemusikk har det ikkje vore tradisjon for å dela inn tonespråket i skalaer, toneartar og ta omsyn til harmonikk på same vis som i den klassiske skulen. Det verker som det heller er ein samanheng mellom tonalitet og den enkelte utøvars intonasjonspraksis. Hardingfelas gripebrett har i motsetnad til gitaren inga band som deler opp i ulike tonetrinn, som gjer at ein enkelt kan treffe tonar som fell mellom halvtonetrinna og intonere som ein sjølv ser det passande. Det tydar også at felespelarar kan nytte desse intervalla i sine framføringar, vere aktivt eller gjennom uhell. intonasjonspraksis i stor grad kunne vidareførast frå felespelar til felespelar gjennom den munnlege traderinga. Det var heller inga kammertone på dette tidspunktet, som gjorde at felespelarar var særst avhengige av sitt eige gehør for å stemme fela, som kunne variera frå region til region.

I eit av foredraga under Hardingfeleforum i 2019 oppsto det ein open debatt mellom ulike feleutøvarar og felemakarar som deltok. Felemakaren snakka om at han hadde fått tilsendt feler til reparasjon med beskjed om at «ho let ikkje slek ho skal». Han kunne ikkje finne feilen med

fela, men påsto at vedkommande mest sannsynleg ikkje spelar i riktig stille. Han forklarte vidare at hardingfeler kan, av fleire ulike grunnar, klinga dårleg i visse felestiller og at ein som felespelar måtte eksperimentera med ulike stiller for å finne ut kvar ho let best. Eg vart forklart at dette var ein av grunnane til at ein felespelar gjerne har fleire feler. Dette bygga opp under tanken om at det er ein samanheng mellom tonaliteten og temperamentet, sjølv om dette dømet baserar seg på byggjetekniske tilfaldigheiter.

Temaet tonalitet har generelt sett ført til brei usemje blant musikkforskarar. Nokre har teke utgangspunkt i naturtonerekka i seljefløyter medan andre har samanlikna intervallengda i banda på ulike langeleiker. Ein naturleg konklusjon kan vere at det dei ulike tonalitetstrekk har ein samanheng mellom kva som var vanleg i den tidsepoken instrumentet vart bygd eller slåtten vart lært vekk. Med andre ord har det kanskje ikkje vore reglar for kva ein *skal* gjere, men heller retningsliner for kva som er *vanleg* å gjere.

4.3 Speletekniske element

Som nemnt i kapittel 4.1³⁰ har hardingfelas bruksområde forandra seg særst mykje, frå å spela opp til dans til å bli eit soloinstrument for store konsertsalar. Dette har også påverka dei speletekniske elementa ein forbind med felespel. Hardingfela vert i stor grad forbundet med fleirstemt spel, sjølv om det i seinare tid har vorte vanlegare å nytta einstemmig spel. Ein av dei eldste fleirstemmige speleteknikkane er bordunspel, som kort fortalt går ut på å leggja ei drone i ein open streng.

³⁰ Sjø s. 24

Forslagstonar er også vanleg i hardingfelespel. Dette er forsiringar som baserar seg på å flytta seg til eller frå ein tone innanfor same taktslag. Det er sjeldan ei bestemt lengd og anslag på desse tonane, og det verker som det i stor grad er opp til utøveren å bestemme. Forslagstonar kan illustrerast slik:



Figur 5: Forslagstonar før halvnote. Privat foto.

Utover dette er nok triller det mest kjente verkemiddelet. Trillar er også nytta i fiolinspel, men den kortare mensuren, samt tynnare strengar, gjorde det særst enkelt å spele trillar på hardingfela. I liknad med forslagstonar er trillar korte tonar og opp til felespelaren å bestemme varigheit og kompleksitet. Det som skiljar dei er at ei trille gjerne kan vara over ei lengre periode og vil då vere ei kontinuerleg skifte mellom hovudtonen og «trilletonen». Ein trille kan illustrerast slik:



Figur 6: Triller markerast med ein krass boge over den tonen som skal trillast. Privat foto

4.4 Vokale element

I liknad med felemusikken stod den vokale tradisjonen sterkt i bondesamfunnet. I motsetnad til slåttemusikken inneheld ofte den vokale tradisjonen tekst, som i samband med melodien spelar ei stor rolle. Det vanlegaste uttrykket innan vokal folkemusikk er nok kveding, som tydar å framføre musikk utan akkompagnement. Kveding vert ofte nytta for å omtale det å framføra stev, som var enkle melodiar med rimande vers.

I nokre høve vert vokalen nytta framføre hardingfela. Dette kallar ein for tulling. Tullinga bestod av at ein vokalist søkar å etterlikna klangen og ornamenteringa i felespelet. Det finnes også tilfelle der ein har tulla opp til dans, i mangel på felespelar. Det er difor ganske krevjande å «tulle godt» då slåttemusikken ofte kunne ha uvante og plutslege intervallsprang og intrikate forsiringar.

5 Frå sologitar til oktett

5.1 Å definere ein modalitet

Hovudelementet eg valte å inkorporere var bordun i lavt register og vekselbordun i midt og høgare register. Det fyste kravet sett til dette vil vere å plassere bordun på ein dominerande³¹ open streng. Dersom ein tenkjer utifrå standard gitarstemming ville dette tilsvare E2. Dette fungerte godt i starten av komposisjonsperioda; eg komponerte melodiar som klang godt over E i drone. Fyst då eg ynskja å gjere endringar i harmonikken støyte eg på ein del problem. På grunn av gitarens lange mensur, sett i førehald til ei fele, er spranga mellom strenger og intervall tidvis ganske lange. Dette gjeld spesielt om ein skal flytta seg mellom oktavar. Standard stemming viste seg å vere lite praktisk, då kvinten (H) var utilgjengeleg som laus streng i lavt register, samt at open D-streng ville resultere i ein lav septim E-dur. Dette ville vore ei uvanleg og potensielt særdissonerande tone å legge bordun på og kunne difor ikkje nyttast. Den fjerde strengen ville gjeve meg G, som er mollters i E. Dette er ikkje nødvendigvis problematisk, men det låste meg til å anten halde meg i E-moll eller å la vere å bruke denne strengen open. På dette tidspunktet valde eg å teste ut eit anna skordatur; DADGAD. Eg hadde kunnskap om dette skordaturet frå mitt tidlegare arbeid med irsk musikk, der det ofte vert brukt på gitar for å attskape klangen i harpe.

Som nemnt i kapittel 4.2³² kan ein dele inn akkordar i dei to tonekjønna dur og moll, men det finnes nokre unntak for dette og sus-akkordar er blant desse. Stemminga DADGAD er det ein kallar for ei «modal stemming» og tilsvare akkorden «open Dsus4»³³. Dette tydar at alle strengane er stemt etter kvartar eller kvintar, og inneheld difor ikkje eit tonalitätsdefinerande intervall som til dømes ters.

³¹ Her meint streng som klinger kraftigare enn andre

³² Sjå s. 25

³³ Sus4 står for suspended 4th (kvart). Harmonisk tydar dette å byte ut tersen med kvarten i ein akkord. Open tydar at ein kan spele akkorden ved å dra over alle lause strenger.

Dette illustrerast i tabellen under, frå mørk til ljøs streng:

TONE	STRENG	FUNKSJON
D ²	6	Grunntone, lavt register
A ²	5	Kvint, lavt register
D ³	4	Grunntone oktav, midtregister
G ³	3	Kvart, midtregister
A ³	2	Kvint oktav, lyst register
D ⁴	1	Grunntone oktav, lyst register

Dei opne strengane gjev oss grunntone i tre oktavar, kvint i to oktavar samt kvart i lyst register. For å forandre modaliteten må utøvaren nytta seg av fysisk trykka tersar, noko eg opplever førar til ei meir bevisst bruk av dette særst viktige intervallet. I tillegg eliminerer det mogleiken for å treffe ein ters utilsikta. Ein ekstra fordel med denne stemminga er at ho førar til særst mange velklingande overtonar. Etterkvart som ein spelar vil dei urørte strengane starte å vibrere saman med melodien, noko som føyrer til ein større og rikare klang i instrumentet. Den siste fordel med DADGAD er det store sekundintervallet mellom G og A i 3 og 2 streng, som gjorde visse melodiliner enklare å spela. Dette skordaturet kan minne om felestillet «ljøsblått», som har tonane G-D-A-D i overstrengane.

5.2 Føring for tonaliteten

Etter at eg tok i nytte skordaturet DADGAD, merka eg ei endring i måten eg oppfatta stemming på. Fram til dette tidspunktet nytta eg digitale stemmeapparat, som let ein sjekka om gitarstrengene er stemt korrekt i førehald til bestemte svingingar. Etterkvart opplevde eg spelet mitt som tidvis surt, sjølv om gitaren var korrekt stemt i følge stemmeapparatet. Dette var spesielt tydeleg rundt tersar i lyst register og i sekundintervallet mellom 3 og 2 streng. Eg konkluderte med at dette hadde ein samanheng med at gitaren er eit temperert instrument. Eg testa ut å nytte stemmeapparatet for å stemme grunntonane for så å reinstemma etter dei trykte tersane. I mine øyrer var dette ei klar forbetring, då dei ulike intervalla låt reinare og klarare i førehald til grunntonen. Ein kan dra parallellar til felespelarane sin metode å stemma felene på, men det er

fortsatt ein stor skilnad mellom instrumenta som eg ikkje kan ignorera; gitarens gripebrett er inndelt i band. Dette gjer at eg ikkje har den same mogleiken å intonera under framføring som ein felespelar. Dersom eg ynskja å trekka fram dei omstridde «svevetonane» ville dette gått på kostnad av andre intervall. Då dette var ein faktor eg ikkje kunne forandra på med det instrumentet eg hadde tilgjengeleg, valde eg heller ikkje å vie meir tid til det.

Denne måten å finstemme gitaren på er det næraste eg kan koma å reinstemma instrumentet utan meir avanserte stemmemekanismar og apparat, og eg valde å seie meg nøgd med resultata det gav. Å nytta dette skordaturet i alle komposisjonane gav det musikken ei kjensle av idiomatikk og særpreg og forsterka tanken om at stemminga, eller stillet, legg føringar for utøvarens intonasjon og stykkets tonalitet.

5.3 Forskningsperiode 1

Denne delen av avhandlinga omhandlar komposisjonsprosessen og innspelinga av desse i fyste forskningsperiode. Dette er musikken slik eg førestilte meg at den skulle låte på akustisk gitar i soloformat. Innspelinga vart gjennomført av meg sjølv i heimestudio. Eg nytta ein Collings OM1T, som eg tok opp med ein enkel kondensatormikrofon. Under innspelingsprosessen spelte eg sitjande, med kondensatormikrofonen plassert ca ein halvmetre føre meg. Den peika mellom ljodholet og øvre del av gripebrettet for å registrera ljoden frå eit stort område. I ljodkortet nytta eg ein digital preampsimulering av ein Neve 1084³⁴. Etter innspelinga la eg på fjørklang og gjorde ein liten miks med digital equalizer. Klangen vart lagt på då eg opplever tørre gitaropptak som sterile og kjedelege. Miksen vart gjort for å gjera ljodbiletet klarare og meir behageleg for lyttaren. Eg nytta ikkje metronom i sjølve innspelinga då eg ynskja at musikken skulle kjennast organisk utan å vere låst til eit spesifikt tempo. Ein kan høyre at eg trampar, teller eller pustar under opptaka. Dette er markeringar og puls som eg umedviten nyttar medan eg spelar og eg har difor valt å ha det med, då eg regnar det for å vera ein del av framføringa.

³⁴ Neve er ein anerkjent produsent av blant anna preampar

5.3.1 «Bergtatt», solo

«Bergtatt» tok utgangspunkt i eit enkelt motiv i dur, der eg eksperimenterte med å endra nøkkelintervall som ters, kvint og septim. Dette kalla eg for Motiv A, og dei ulike variasjonane vart notert som v1, v2 og v3.

I utgangspunktet spelte eg «Bergtatt» på dei tre mørkaste strengane, der D³ var den melodiberande strengen. Etter å ha lytta til opptak av meg sjølv oppfatta eg ornamenteringane i melodien til tider var uklart. Dette kan kome av at dei mørkare strengane ofte har mange hørbare overtonar, som kan bidra til å mette tonebiletet og gjere andre tonar vanskelegare å høyre. Dei mørke strengane er også relativt tjukke, som kan gjere det tungt å spele lett og artikulert. Eg valde difor å flytta melodien til D⁴ og bordunen til A³. Dette gjorde at melodispelet kom tydelegare fram og eg merka at det var både lettare og meir behageleg å spele stykket.

Etter ein del øving endte eg opp med tre variantar av hovudmotivet. Kvart motiv startar med den same dursekvensen, men den vidare behandlinga av motiver er ulik. Dette kan illustrerast på følgande måte:

- Motiv A – dur til lydisk
- Motiv A v1 – rein dur
- Motiv A v2 – rein dur til rein moll

Eg ynskja å ha eit motsvar til det relativt hektiske Motiv A, og Motiv B består difor av lange tonar saman med bordun. Også Motiv B følger dei same tonale variasjonane, men har ikkje same syklus. Molltersen i Motiv B v2 vart oppfatta som meir effektiv dersom den berre vart nytta som overgangsmotiv, framføre å vere gjentakande.

Speleteknisk er «Bergtatt» ganske enkelt. Eg eksperimenterte ein del med plekterposisjon, til dømes å spele direkte over ljotholet eller nærare brua. Eg enda opp med fyrstnemnte, då denne

plasseringa ofte skapar fyldigare ljod. Dette kan vere nyttig i spel på lyse strengar, som i nokre høve kan låte skjerande.

5.3.2 «Vårløysing», solo

Hovudtanken bak «Vårløysing» var å nytta vekselsbordun i likt register som melodi. Starten av hovudmotivet var ein teknikkøving eg sjølv lagde for å øva inn vekselsbordun i 6/8. Øvinga gjekk som følger; tre nærliggande strenger³⁵, der den mørkaste er melodiberande medan dei to lysare er bordunar. Melodistreng varar i to 8-delar og bordun svarar på kvar tredje 8-del. Etterkvart introduserte eg glissandorøysler³⁶ og legatospel i skalasekvensar på melodistrengen. Dette gav musikken eit preg som kunne minne om det eg hadde høyrte blitt gjort på hardingfeler, og eg haldt fram med å arbeide på denne metoden til eg var nøgd med melodien. Dette temaet var utfordrande å spela, då spranga på melodistrengen tidvis var ganske lange.

«Vårløysing» består av fire ulike motiv med variasjonar; Motiv A, Motiv B og B v1, Motiv C og Motiv D. Motiv B vart komponert som eit «mellommotiv», der tanken var at dersom ein skulle ha utvida arrangementet, måtte ein nytta B for kvart motivbyte. Det som no er Motiv C var opprinneleg halen i Motiv B. Eg gjekk vekk i frå dette, då eg tykkja klangen var sopass særeigen at eg valte å notera det som ein eigen sekvens. I starten av B held ein fram med spelefiguren som før, men den er sekvensert frå septimen til kvinten.

Reint gitarteknisk var «Vårløysing» det mest krevjande stykket å spele av dei tre komposisjonane presentert i denne avhandlinga. Å halde korrekt fingersetting gjennom Motiv A krevja mykje konsentrasjon, og eg opplevde ofte å «skli ut» mot slutten av motivet. Eg testa ut andre metodar å spele motivet på, som å flytte delar av motivet over på andre strengar, men opplevde at dette gjekk på kostnad av det klanglege uttrykket. Eg valde difor å behalda den originale spelemåten, til tross for dei tekniske vanskanane.

³⁵ I dette høvet 3, 2 og 1 streng

5.3.3 «Natt», solo

Utgangspunktet for «Natt» var feleornamentikk som triller og vekselbordun. Eg ynskja å ha eit stykke i høgt tempo med utprega bruk av lause strenger og eit tydeleg moll-preg. Eg valde å heva septimen, som resulterte i skalaen harmonisk moll. Den høge septimen vert ein leietone, og det vetle sekundintervallet mellom septim og grunntonen er i større grad dissonerande enn om ein skulle heldt septimen lav. Dette opplevde eg forsterka kjensla av villskap som eg forsøka å formidle.

Den største utfordringa med «Natt» er halen i Motiv B, der lause strengar vert nytta i ein nedgåande sekvensert skala. Det var tidvis vanskeleg å få dette til å låta reint, då dei lause strengane ofte ville klinge vidare etter at eg byta streng. Eg forsøka å endre spelemetode, men opplevde at motivet kjentes unaturleg utan dei lause strengane. For å minske uønskt støy, forsøka eg å dempe dei lause strengane med plekterhanda.

Av dei tre stykka eg har vist til i denne avhandlinga, var «Natt» det siste eg komponerte. Det var også den delen av forskingsperioden som var i minst grad prega av refleksjon og hadde då færrest syklusar. Eg hadde lært ein del om min eigen tankegong og arbeidsprosess i dei tidlegare syklusane med «Bergtatt» og «Vårløysing» og tok med meg det eg hadde lært under arbeidet med «Natt»

5.4 Forskningsperiode 2

I denne delen av avhandlinga kjem eg til å bruke pronomenet «vi» for å omtale gruppa som ein heilskap. Dette vil gjere det enklare å skilje mellom dei kollektive og personlege musikalske vala

som vart gjort. Nokre av dei musikalske vala vart gjort på førehand av meg sjølv i arrangeringsprosessen, medan andre vart til under sjølve studioopphaldet.

Studioopphaldet varte i perioden 14/09/2020 – 18/09/2020. Vi reiste til lydstudioet Ocean Sound Recordings, som er lokalisert på Giske, Sunnmøre. Vi valde å reise til dette studioet av to grunnar; det var stort nok til at vi kunne spele inn låtane live³⁷ og det var mogleg å bu i studioet, som ligg relativt isolert frå omverda. Slik var vi skjerma for mange distraksjonar og kunne halde oss i ei kunstnarisk og kreativ sfære. Som nemnt innleiingsvis spelte vi inn eit heilt album, men det er dei same verka som vart presentert i forskingsperiode 1³⁸ som vert vist til i dette kapittelet.

Mogleiken til å spele inn musikken live var ein avgjerande faktor for det klanglege resultatet og me valde heller ikkje å nytta metronom. Av tidlegare erfaring har eg opplevd at å spele inn sporvis med metronom kan få musikken til å låta statisk og, av mangel på betre ord, «for reint». Med dette meiner eg at ein del av energien gjerne forsvinn dersom fokuset ligg på at musikken skal vere metrisk korrekt, framfør å vere eit resultat av samspel. Eg påstår ikkje at ein metode er betre enn ein anna, men for vårt føremål var det essensielt at musikken kjentes organisk, levande og sårbar ut. Å spele inn live krevja også eit større fokus av kvar enkelt muskar, då alle spelefeil eller distraksjonar har potensiale til å vere øydeleggjande for opptaket. Element som ikkje vart spelt inn live var gitarsolo og dobling av gitar og kor på «Bergtatt», og feedback, pauker og gitardobling på «Natt». Reint gitarteknisk nytta eg tre gitarar i denne forskingsperioda:

- Gibson Les Paul Standard, elektrisk gitar
- Fender Telecaster Customshop, elektrisk gitar
- Martin 000 Eric Clapton Signature, akustisk stålstringgitar

Musikarane i gruppa er som følger:

Mathias Degnepoll Øren

Akustisk og elektrisk gitar

³⁷ Å spele inn live tydar at alle muskarar er i aksjon på same tid.

³⁸ Sjø s. 29-32

Richard Andreas Salvesen	Slagverk 1 (omtalast som S1)
Tobias Øymo Solbakk	Slagverk 2 (omtalast som S2)
Håkon Sakseide	Elektrisk bassgitar
Birk Gjermundbo	Orgel
Live-Andrea Gjessen Rasch	Vokal 1
Klara Høeg	Vokal 2
Sigrid Rekve	Vokal 3

Vidare i avhandlinga vert muskarane omtalt etter kva instrument eller stemme dei har i gruppa. I kvintettformat er musikken alltid instrumental³⁹ medan oktett er full besetning. Eg kjem til å omtala begge besetningane som gruppeformat, og spissformulera besetning ved høve. Tabellane som vil bli vist i komande kapittel illustrerer kvar enkelt utøvars instruksjonsnivå for kvart stykke. Til dømes vart nokon instruert til å førehalde seg strengt til notemateriale medan andre kunne opptre meir improvisatorisk.

5.4.1 «Bergtatt», oktett

Rollefordelinga er illustrert i tabell under.

INSTRUMENT	ROLLE	INSTRUKSJON
Elektrisk gitar	Improvisatorisk	Improvisasjon eller dobling, solo.
Bass	Streng	Ostinat og puls

³⁹ Instrumental i denne situasjonen tydar utan vokal

Orgel	Improvisatorisk	Improvisasjon eller dobling
Slagverk 1	Improvisatorisk	Tunge markeringar
Slagverk 2	Improvisatorisk	Lette markeringar, underdeling
Vokal 1	Lett improvisatorisk	Hovudmelodi, fri artikulering
Vokal 2	Streng	Andrestemme, følge Vokal 1s artikulering
Vokal 3	Streng	Tredjestemme, følge Vokal 1s artikulering

Arrangementet vart utvida i fleire ledd, blant anna ved ein intro og outro. Endringane i arrangementet vart gjort av fleire grunnar; eg ynskja å forlengje speletida, behandle dei tonale variasjonane i fleire ledd og utforske korleis dei ulike elementa ville låta i i andre roller. Til dømes ynskja eg å teste ut korleis melodilina let i vokal, og dette enda med at vokalen fekk solorolle i Motiv A, som vart støtta opp med harmonisert koring i Motiv B. Eg gav vokalistane stikkord over kva slags preg eg ynskja musikken skulle ha. Dei gjennomførte stemmeprøver i førekant av studioopphaldet, og vi gjennomførte tre gjennomspelningar i plenum før innspeling. Vokal 1s bruk av ornamentering kan minna om tullinga ein finn i tradisjonell norsk vokalmusikk.

S1 og S2 arbeidde på tvers av kvarandre, der S1 fokuserte på lette markeringar og underdelingar medan S2 fokuserte på tyngre markeringar, perkusjon og brekk⁴⁰. S1 har erfaring frå slåttetrommespel og tok med seg ei slåttetromme til studioet. Han foreslo å bruke denne aktivt i løpet av verket, og dette enda med eit ekstra parti der han spelar ein eigenkomponert slåttetrommemarsj med kvintol-underdeling. Å introdusere dette tradisjonsinstrumentet la til ein ekstra dimensjon av det «folkelege» preget i musikken i tillegg til å skape større variasjon i rytmeseksjonen.

«Bergtatt» er eit stykke som lenar seg tungt på bordun og har lite rom for harmonisk variasjon, utanom dei tonale utsvinga i motivvariasjonane. Bordunen vart plassert i bassgitar, gjennom korte

⁴⁰ Brekk i denne samanhengen tydar å improvisere/legge til forsiringar i spelet

og statiske firedels-markeringar. Orgel fekk derimot ei friare rolle og kunne sjølv velje mellom å doble melodi eller improvisere basert på intervallendingane i dei ulike delane.

Etterkvart som vi spelte gjennom stykket, opplevde eg at mi rolle som solist vart mindre. Gitaren fekk i større grad ei improvisatorisk bakgrunnsrolle, der dei ulike frasene vart skapt som «tilsvar» mot vokalen. Dette krevja at eg lytta til og kommuniserte med vokal 1 og orgel, som begge hadde relativt frie roller. Etter forslag frå produsent, forlenga vi Motiv B v4 i slutten av stykket for å legge til ein gitarsolo. Dette er eit karakteristisk element frå rockesjangeren og kunne tillates i denne versjonen av «Bergtatt». Det enkle preget i soloversjonen blei erstatta med ei kjensle av grandiositet og styrke, noko som kler melodien godt. Eg opplever at melodien kjem klarare fram i vokal enn på gitar, og at valet om å la vokalen få den melodiberande rolla heva det musikalske sluttproduktets kvalitet.

5.4.2 «Vårløysing», kvintett

INSTRUMENT	ROLLE	INSTRUKSJON
Elektrisk gitar	Streng	Melodiberande, solistisk
Akustisk gitar	Streng	Fast rytmisk mønster, perkusivt
Bass	Lett improvisatorisk	Akkordskjema, fri frasering
Orgel	Lett improvisatorisk	Akkordskjema, fri frasering og dynamikk
Slagverk 1	Improvisatorisk	Underdelingar, klubber

Slagverk 2	Improvisatorisk	Underdelingar, perkusjon
------------	-----------------	--------------------------

Rollefordelinga er illustrert i tabellen under. Merk at sjølv om akustisk gitar er lagt ved som rolle, er besetninga fortsatt å rekna for å vere kvintett:

Eg valde å spele melodi på elektrisk gitar framfor akustisk gitar, då dei tonale kvalitetane i instrumentet kom tydelegare fram i større besetning. Den største endringa i arrangementet er forma. Også her var arrangementsendringa gjort for å auke lengda på stykket, men det gav oss i tillegg større kontroll over den dynamiske utviklinga. Det var ingen melodiske endringar.

I dette arrangementet beholdt eg den melodiberande rolla i gitar, som i samband med låst form gav meg ei sær streng rolle. S1 og S2 fekk dei friaste rollene. Dei vart instruert med stikkord som «svevande», «dansande» og «lett» og plasserte seg i to ulike rytmiske roller; S1 spelte mykje på toms med klubber som dempa anslaget medan S2 nytta fleire perkusjonsinstrument. Bass og orgel vart instruert til å følgja eit akkordskjema, men sto fritt til å utbrodere tonale trekk innanfor



Figur 6: Rytmsk motiv. Notar i parentes tydar at utøvar kan velje å nytta eller utelata dei. Privat foto

den etablerte tonearten. I formdel «H»⁴¹ er det ei merkbar endring i rytmikken. Det svevande preget vert erstatta av ein tydeleg puls, markert i bassgitar og basstrommer, samt introduksjonen av akustisk gitar. Å leggja til akustisk gitar vart bestemt mot slutten av studioopphaldet. Eg ynskja å testa ut korleis eg kunne nytta kassegitaren som eit rytmisk element, framføre at det skulle vere eit nytt tonalt element. Dette gjorde eg ved å halda meg til eit enkelt rytmisk motiv, samt å variera dynamikken og dempinga av strengene i plekterhand. Det rytmiske motivet kan illustrerast på denne måten:

⁴¹ Sjå vedlagt Formanalyse Vårloysing

Som i soloformatet var «Vårløysing» for meg det mest krevjande stykket å framføre. Spesielt utfordrande var det å halde tempoet jamt i soliststrekket før formdel D⁴². Sluttresultatet vart sær bra. Melodiens karakter gjorde det mogleg å arrangere harmonisk med tanke på akkordar, og eg la ved eit enkelt akkordskjema som vart utdelt til bassgitar og orgel.

Det lette og leikne preget i «Vårløysing» kom godt fram i denne versjonen. Den dynamiske utviklinga kjenst naturleg og rollefordelinga var god. Spesielt tykkja eg orgels behandling av notemateriale var sær musikalsk. Dei glidande crescendo-rørslene stod i fin kontrast til staccato-preget som ligg i resten av instrumenta.

5.5 «Natt», kvintett

Rollefordelinga er illustrert i tabellen under:

INSTRUMENT	ROLLE	INSTRUKSJON
Elektrisk gitar	Streng	Melodi
Bass	Lett improvisatorisk	Ostinat, fri frasering. Melodisk røyrslle i Motiv A
Orgel	Streng	Melodi
Slagverk 1	Improvisatorisk	Grunnrytme, trommesolo
Slagverk 2	Improvisatorisk	Perkusjon og markeringar, trommesolo

«Natt» enda med å bli det tyngste og hardaste stykket av dei tre vist i avhandlinga og til tross for å førehalde seg strengt til den originale melodien, var det ei sær stor endring i lydbylletet.

Formmessig er denne versjonen relativt lik soloversjonen, med vekslinga mellom Motiv A og Motiv B. Motiv C vart derimot nytta både som intro, overgangsmotiv og avslutning. Vi lagde også ein ny formdel⁴³ for å preparere Motiv C som overgangsmotiv til trommesolo. Dette var

⁴² Sjå vedlagt Formanalyse Vårløysing

⁴³ Sjå vedlagt Formanalyse Natt

markert med ei kromatisk line frå Bb til C# i gitar og bass, medan orgel spelte fulle akkordar. Denne sekvensen vert teken opp på slutten av stykket, denne gongen forlenga.

Bassgitar fekk ei lett improvisatorisk rolle i dette arrangementet. Med unntak av visse melodiske liner og dobling av Motiv Cs hale på slutten av stykket, fekk han frie rammer til å skapa eit ostinat, med instruksjon om å ikkje nytta lave septimar. Orgel dobla melodi med gitar men vart i større grad eit bakgrunnsinstrument, då gitar ligg fremst i ljodbiletet.

S1 og S2 fekk sær sære frie roller. Igjen delte dei seg i to roller; S1 held grunnrytme, medan S2 legg vekt på perkusjon og markeringar. Døme på desse markeringane er rytmikken i bass- og skarptromme under Motiv A og B. S1 markerar basstromma på fyste og fjerde 8del i kvar takt, som gjev musikken eit preg av to-takts puls. S2 markerar den tredje 8del i annankvar takt, som bidrar til at musikken får eit meir leikent og hoppande preg. Resultatet kan illustrerast slik:



Figur 7: Basstrommemotiv Natt, Motiv A og B. S1 notert som punktert 4del. Privat foto.

Det same oppstår i skarptrommemarkeringane i same motiv. S1 markerar skarptromma på den sjette 8del i annakvar takt. S2 doblar dette slaget i fyste takt, og markerar den femte 8delen i annankvar takt. Dette kan illustrerast slik:



Figur 7: Skarptrommemotiv Natt, Motiv A og B. Privat foto.

Eg ynskja å utfordra S1 og S2 til kollektiv improvisasjon, der dei begge skulle spela ein trommesolo samstundes. Denne utfordringa løyste dei godt, og soloen vart eit fint avbrekk frå det hektiske spelet i Motiv A, B og C. S1 signaliserer til resten av gruppa når vi skal vidare, og me laga eit nytt overgangsmotiv før vi returnerer til Motiv A. For å forsterke crescendoen inn i Motiv A, spelte vi inn ein paukevirvel og kløsterakkordar⁴⁴ i orgel.

Dette arrangementet av «Natt» ber eit tydeleg preg av inspirasjon frå rockesjangaren. Eg tykkjer dette kler stykket godt, då det i større grad formidlar villskapen eg søka etter medan eg komponerte stykket. Den vrengte gitarljoden gjer at ornamenteringa av melodien ikkje alltid kjem like klart fram som i soloversjonen. Dette ser eg ikkje på som problematisk, då eg i retrospekt merkar at det er delvis bevisst. Eg tykjar personleg at «Natt» er enklare å spela i gruppeformat enn det er å spela solo. Dette trur eg kjem av at ljodbiletet i gruppeformatet er metta med musikalske element, og eventuelle tekniske småfeil vil forsvinne i mengda av musikalsk informasjon.

5.6 Notasjon

Eg valte å nytta både tradisjonelt notesystem og tabulatur i noteringa av musikken. Eg har etter beste evne forsøkt å notera musikken so nøyaktig som mogleg og reknar begge desse systema til å vere nødvendige i dette høvet. Det tradisjonelle notesystemet er mest nøyaktig og oversiktleg i syninga av rytmikk, artikulasjonar, teknikkar og liknande, men gjev inga informasjon om fingersetting på gitaren i musikken. Derimot visar tabulatur spesifikt plasseringa av fingrane på gripebrettet. Dette er spesielt nødvendig då eg nyttar eit skordatur, der dei spesifikke fingersettingane tidvis er elementære for å oppnå ynskja klang. Ved å nytta ei blanding av desse systema kan eg som komponist og arrangør få overlevert so mykje informasjon som mogleg.

Musikken er tidvis fleirklingande. Her er bordun og andrestemmer notert med små notehovud. Merk at desse tonane kan finna seg både over og under melodien, som står skriven med store

⁴⁴ Kløsterakkord er akkordar sett saman av små sekundar.

notehovud. Eg har også notert relevant informasjon direkte i notane. Eg vil presisere at eventuell innøving av denne musikken burde verte gjort i samband med opptak, då nokre teknikkar kan vere opp til utøveren å aksentuere. Notane bør sjåast på som ei ramme for dei kompositoriske elementa som er nytta, men berre ved gjennomlytting kan ein skapa det heilskaplege biletet bestående av alle elementa.

6 Refleksjon

6.1 Munnleg kontra notert tradering

I retrospekt ser eg at metoden eg nytta for innøving kunne vore betre planlagt og utført. Eg var ikkje konsekvent i min metode for overlevering av det musikalske materialet til muskarane i gruppa, i det som enda i ei blanding av munnleg og notert tradering; trommeslagarar og bassgitarist blei instruert av meg utan notar, medan pianist og vokalistar fekk utdelt notemateriale på førehand. Eg vil ikkje påstå at det musikalske sluttproduktet har lidd av dette, men dersom ein skal følge tanken om at folkemusikk *må* vere munnleg tradert har eg ikkje vore konsekvent nok til å kunne fylja dette kriteriet. Det er fleire ulike grunnar til at det vart gjennomført på denne måten, blant anna den geografiske lokaliseringa av dei ulike muskarane samt tidsavgrensing. I

tillegg til dette er eg gjennom universitetsutdanninga mi på bachelor- og masternivå har blitt opplært til at det er ei sedvane å utarrangere musikk for andre til innøvingsprosessar. Det ville då vore unaturleg for meg å ikkje utarrangere musikken for dei andre musikarane. I tillegg ville det i gruppeformat vore særstidkrevjande og vanskeleg å lære vekk all musikken på ein effektiv måte.

6.2 Ignorant som ein rockegitarist?

Av alt arbeidet eg har gjort i denne avhandlinga var det tonalitet som skulle vise seg å vere det tyngste temaet. Eg tok fatt i arbeidet med tonalitet under den oppfatninga at musikken kom til å følge dei same «spelereglane» som eg var skulert i og tok meg sjølv i å bli særst overraska når det viste seg at dette ikkje stemte. Det gjekk opp for meg at debatten rundt tonalitet fyst og fremst vert eit problem ein skapar sjølve ved å forlange at musikk skal kunne plasserast inn i system og alltid kunne transkriberast nøyaktig. Dette fekk meg til dels til å stilla spørsmål rundt validiteten av mine eigne komposisjonar og eg frykta at eg var for overflatisk i behandlinga av det eg oppfatta som sentrale, tradisjonelle element. Til tross for dette tenkte eg tilbake til reaksjonar eg hadde fått frå kollegaer og vener eg presenterte musikken for, både soloformatet og gruppeformatet. Nesten alle påpeikte det dei kalla «ei folkenerve» i musikken, som gjer meg grunnlag for å tenkje at eg på eit eller anna plan har gjort noko riktig.

Eg nyttar høvet til å støtte meg til Ofsdals tanke om samanlikningsgrunnlaget i møte med folkemusikk⁴⁵, og eg vil påstå at dette til ein viss grad fortsatt vert gjort i dag. Dette kjente eg på då eg måtte ta stilling til korleis eg skulle notere ned komposisjonane mine. Eg bestemte meg for å nytta systemet eg hadde mest erfaring med. Om dette er problematisk eller ei kan eg ikkje svara på, men argumentasjonen for dette valet er at eg ikkje søka å attskapa folkemusikken. Eg ynskja å vidareutvikla mitt eige spel og musikalske identitet, der utgangspunktet var lærdomen eg tileigna meg gjennom forsking. Eg har etter beste evne forsøkt å behandla den norske folkemusikkarva med respekt, og vonar at det er slik det vil bli tolka av dei som sit med denne tradisjonen enda nærare hjartet. Eg trur at på eit eller anna punkt mista ein sjansen til å dokumentere

⁴⁵ Sjø s. 24

tradisjonsmusikken i si originale form som bruksmusikk og generasjonsarv. Når det er sagt er kan ein også argumentere at det er slik tradisjonsmusikk, eller all musikk, utviklar seg.

6.3 Gitarens rolle

Som gitarist har det vore særers interessant å jobba med den norske tradisjonsmusikken, vel vitande om at eg fortsatt har mykje att å læra. Gitaren er nok ikkje synonym med denne tradisjonen, men eg påstår at den absolutt har vist potensial i nokre av dei utøvande aspekta.

Som det har kome tydeleg fram i avhandlinga, har eg nytta hardingfela som mal for å finna elementa eg ynskja å nytta. Ein del av meg ynskjer eg brukte meir tid til dei andre instrumenta i tradisjonsmusikken vår, som til dømes langeleiken. Når det er sagt vil eg påstå at det einsretta fokuset på dei klanglege og spelemessige ideala eg tidleg blinka meg ut, har vore fordelaktig i innøvningsprosessen. Eg følar at eg har nådd det maksimale potensial eg kunne greidd å få til aleine. Eg tenkjer difor det ville vore interessant å samarbeida med ein folkemusikar på eit liknande prosjekt i framtida, og la læringsprosessen føregå innanfor rammene for munnleg tradering. Dersom ein seier seg einig i Bloms definisjon av folkemusikk⁴⁶, er det ingenting som tilseier at gitaren ikkje kan ha ei rolle å spela i den vidare utviklinga av folkemusikken.

⁴⁶ Sjø s. 7

7 Avslutning

Eg starta arbeidet med denne avhandlinga med eit ynskje om å finne ut av korleis eg kunne nytte element frå norsk folkemusikk i mitt eige kompositoriske virke og om dette ville ha ein innverknad på min eigen utøvande spelestil. Den korte konklusjonen er; ja, så absolutt. Å nytte element frå andre tradisjonar og sjantrar er i utgangspunktet ei enkel oppgåve; det er jo «berre» å gjere det. Det er derimot ei større, og kanskje også vanskelegare, oppgåve å skulle skape forståing for materialet ein arbeidar med, reflektera over korleis ein skal vidarebehandle det og forsvare vala ein har gjort undervegs. Det er vanskeleg for meg å skulle gje lesaren eit objektivt svar på kor vidt dette arbeidet har påverka meg i eine eller andre retninga, men det subjektive *eg* vil påstå at dette arbeidet har gjort eit vesentleg utslag på min kompositoriske og utøvande stil og gjort meg til ein markant betre musikar enn det eg var i starten av arbeidet med denne avhandlinga. Gjennom innstudering av teknikk, øving med metronom og transkripsjon har eg auka rytmisk forståing, både på hovudinstrument og i generell musikal verksemd. Gjennom

komposisjon, innspeling og arrangering har eg utvida harmonisk og tonal oversikt. Og gjennom refleksjon opplever eg å ha utvikla eit nærare førehald og auka forståing for den norske tradisjonsmusikken og kulturen den tilhøyrar. Som eg skreiv innleiingsvis ynskja eg å vise korleis ein som musikar kan forbetre sitt potensiale som utøvar og komponist, ved å arbeide med ukjente impulsar og inspirasjonskjelder. Eg ser for meg og vonar at denne avhandlinga kan nyttast som eit døme på kva som *kan* oppstå dersom ein er bevisst i sitt arbeide med denne type kulturarbeid.

Vegen frå solo til gruppe har vore særskild lærerik. Eg vil absolutt påstå at musikken beheldt sin eigenart i begge situasjonar, sjølv om det klingande resultatet var særskild annleis. Sjølv om eg kan visa til spesifikke element eg har nytta i komponeringa av denne musikken, har eg ei auka forståing for kva folkemusikk faktisk er. Det handlar om tonalitet, intonering, uttrykk, klang, framføring, fest og kvardagslivet. Dette er alle element som ein skarve rockegitarist kan kjenne seg att i. Til slutt vil eg nytta høvet til å be lesar om å på nytt lesa innleiingssitatet frå Jan-Petter Blom⁴⁷. Eg vonar at det for deg, som for meg, vil ha større betyding og stå enda klarare enn det gjorde i starten.

⁴⁷ Sjø s. 7

8 Bibliografi

- Aksdal, Bjørn, Egil Bakka, Jan-Petter Blom, Ola Graff, Magnus Myhren og Sven Nyhus (red). *Fanitullen : Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget, 1993.
- Aksdal, Bjørn, Klemet Anders Buljo, Andreas Fliflet og Anton Løkken. *Trollstilt : Lærebok i tradisjonsmusikk*. Oslo: Gyldendal, 1998.
- Fangen, Katrine. *Deltagende observasjon. 2 utgave*. Bergen: Fagbokforlaget, 2010.
- Kjæk, Jarnfrid(red) og Magnar Sundt (red) med fleire. *Folkemusikk Og folkemusikkutøvarar i Noreg*. Oslo: Notabene Forlag, 2006.
- McNiff, Jean and Jack Whitehead. *All You Need to Know about Action Research. 2nd edition*. London: Sage Publications Ltd, 2011.
- McNiff, Jean og Jack Whitehead. *Action Research : Principles and Practice. 2nd edition*. London: RoutledgeFalmer, 2002.
- Ofsdal, Steinar. *Norsk folkemusikk og Folkedans*. Oslo: Aschehoug, 2001.
- Ulvik, Marit, Hanne Riese og Dag Roness (red.). *Å forske på egen praksis*. Bergen: Fagbokforlaget, 2016
- Marquart, Scott. «History of the guitar». *Stringjoy*. 10/04/2021.
<https://stringjoy.com/history-of-the-guitar/>
- Bjørgum, Hallvard og Torleiv Bjørgum. *Skjoldmøyslaget*. 1992. Sylvartun Folkemusikk. Digital, 12/04/2021.

https://open.spotify.com/album/17sIPFR27DZmKnTNir8WCy?si=2HW_foRCQpeEuhBJ_GKlrQ

Bergtatt

Solo

Mathias Degnepoll Øren

Hoppande, lett

The first system shows the beginning of the piece. The treble clef staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The first two measures contain rests, followed by quarter notes on G4, A4, and B4. The guitar tablature below shows the corresponding fretting: open strings for the first two measures, then frets 5, 4, and 7 for the next three measures.

Motiv A

Motiv A consists of two measures. The treble clef staff shows a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then descending through A4, G4, F#4, and E4. The guitar tablature shows fretting patterns: 4-6-6-2-2-6-2 and 2-4-4-0-0-0-2.

The second system contains three measures. The first measure is marked with a '3' and shows a triplet of eighth notes. The second measure has two first endings, labeled '1.' and '2.'. The guitar tablature includes fretting patterns: 2-4-4-2-4-2-0-4-2, 0-0-5-4-7, and 0-0-0-0.

Motiv B

Motiv B consists of four measures. The treble clef staff shows a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then descending through A4, G4, F#4, and E4. The guitar tablature shows fretting patterns: 7-7-4-4, 4-6-6-2-2, and 2-4-4-4.

The third system contains two measures, each with a first ending labeled '1.' and '2.'. The first measure shows a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then descending through A4, G4, F#4, and E4. The guitar tablature shows fretting patterns: 0-0-0-0 and 0-0-5-4-7.

2

Motiv A v1

11

8

TAB

13

8

TAB

Motiv B v1

16

8

TAB

Motiv B v2

20

8

TAB

Motiv A v2

24

8

TAB

26

8

TAB

Motiv B v1

3

Repeter 3x

29

T
A
B

Motiv B v1 utgang

33

T
A
B

Lat klinge -----|

Natt

Solo

Mathias Degnepoll Øren

Motiv A

Musical notation for Motiv A, measures 1-4. The notation is in 6/8 time and features a melodic line with a key signature of one flat. The guitar tablature below shows the fretting for each note.

7-8-7-0 10 0 8 7-8-7-7 6 7-8 7-8-7-0 10 0 8 7-8-7-7 6

Musical notation for Motiv A, measures 5-8. The notation is in 6/8 time and features a melodic line with a key signature of one flat. The guitar tablature below shows the fretting for each note.

7-8-7-0 10 0 8 7-8-7-7 6 7-8 7-8-7-0 10 0 8 7-8-7-7 6

Motiv B

Musical notation for Motiv B, measures 9-12. The notation is in 6/8 time and features a melodic line with a key signature of one flat. The guitar tablature below shows the fretting for each note, including triplets.

2-2-3-2-0 0 4 0 2 3-5-3-2-0 4 0 0 2-2-3-2-0 0 4 0 0 1-0 0 0

Musical notation for Motiv B, measures 13-16. The notation is in 6/8 time and features a melodic line with a key signature of one flat. The guitar tablature below shows the fretting for each note, including triplets.

2-2-3-2-0 0 4 0 2 3-5-3-2-0 4 0 0 0-1-0 0 0 0 3 2-3-2 4-5

2 **Motiv A**

17

T
A
B

21

T
A
B

Motiv C

25

T
A
B

27

T
A
B

Vårløysing

Solo

Mathias Degnepoll Øren

Motiv A

Musical notation for Motiv A, measures 1-4. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The guitar tablature below shows fret numbers 6, 7, 9, and 11.

5

Musical notation for Motiv A, measures 5-8. The notation continues the melody from the previous system. The guitar tablature shows fret numbers 6, 7, 9, and 11.

9

Musical notation for Motiv A, measures 9-12. The notation continues the melody. The guitar tablature shows fret numbers 6, 7, 9, and 11.

13

Musical notation for Motiv A, measures 13-16. The notation continues the melody. The guitar tablature shows fret numbers 6, 7, 9, 11, 2, 4, and 6.

2 **Motiv B**

17

8

T
A
B

21

8

T
A
B

25

8

T
A
B

Motiv C

29

8

T
A
B

Motiv D

33

8

TAB

37

8

TAB

41

8

TAB

45

8

TAB

4 Motiv B v1

49

T
A
B

53

T
A
B

57

T
A
B

Motiv C

61

T
A
B

Lat klinge ---|

FORMANALYSE «BERGTATT» OKTETT

TIDSPUNKT	FORMDEL	ORIGINALT	TAKTAR	HENDINGAR
00.00 – 00.22	Inngong		16	Ostinat i bass, trommer i sentrum. Gitarfrasering med vekt på lav septim
00.22 – 00.33	A	Motiv A	8	Vokal inn
00.33 – 00.44	B	Motiv B	8	Vokal, lange tonar
00.44 – 00.55	C	Motiv B	8	Koring inn, lysare leie
00.55 – 01.06	D	Motiv A v1	8	Vokal 1 har melodi. Slagverk 2 legger til meir perkusjon. Orgel inn, doubler melodi. Små fraser i gitar
01.06 – 01.17	E	Motiv B v1	8	Gitar tek gradvis større plass
01.17 – 01.23	F	Motiv B v1	4	Koring inn, doubling av melodi i gitars lave register. Gradvis auking i instensitet.
01.23 – 01.28	G	Motiv B v2	4	Held fram med å bygga opp
01.28 – 01.50	H	Same som inngong	16	Orgel aukar sitt harmoniske nærvær, vekslar mellom crescendo/decrescendo. Gitar i fokus. Slagverk 1 legger til slåttetrommer på backbeat og aukar gradvis intensiteten. Sologitar inn i takt 8.
01.50 – 02.01	I	Motiv A v2	8	Statisk dynamikk. Vokal 1, gitar og orgel doubler melodi.
02.01 – 02.18	J	Motiv B v1	12	Vokal kor og orgel i fokus. Ny harmonisering, større mollpreg. Slagverk 1 spelar slåttetrommer i kvintolunderdeling. Resten markerar annankvar takt.
02.18 – 02.23	L	Motiv B v1	4	Vokal legg av, gitar og orgel doubler melodi. Cymbalmarkeringar og slidegitar inn
02.23 – 02.45	M	Motiv B v1	16	Høg intensitet i vokal, orgel doubler melodi. Slidegitar inn, doubler andrestemme. Slagverk 1 og 2 plasserar driven i cymbal.
02.45 – 03.07	N	Motiv B v4	16	Sologitar i fokus, improviserar rundt fyste- og andrestemme. Orgel doubler andrestemma. Intenst spel i trommer
03.07 – 03.24	Utgong		8	Gitar legg av, lang decrescendo for å senke intensiteten. Orgel avsluttar med akkordswell.

FORMANALYSE «VÅRLØYSING» KVINTETT

TIDSPUNKT	FORMDEL	ORIGINALT	TAKTAR	HENDINGAR
00.00 – 00.08	Inngong		8	Melodi og vekselbordun i gitar, solo. Basert på to fyste takter i Motiv A
00.08 – 00.25	A	Motiv A	16	Melodi held fram, utvikling av motiv
00.25 – 00.38	B	Motiv B	12	Melodi held fram, byte tema
00.38 – 00.42	C	Motiv C	4	Skiftar til enkelttonespel, hale
00.42 – 00.58	D	Som inngong	16	Fullt band inn. Svevande kjensle med få markeringar. Slagverk markerar underdeling på toms og perkusjon
00.58 – 01.16	E	Motiv A	16	Orgel tek meir plass
01.16 – 01.28	F	Motiv B v1	12	Harmonisk variasjon. Bass markerar grunntone i kvart akkordskifte, orgel ligger som eit akkordteppe
01.28 – 01.32	G	Motiv C	4	Hale, svak crescendo
01.32 – 01.49	H	Motiv D	16	Akustisk gitar inn. Tydelege 8-dels markeringar i basstromme, bass og akustisk gitar. «Tørrare» spel
01.49 – 02.01	I	Motiv B v1	12	Intensiteten aukar gradvis, orgel vert stadig meir improviserande
02.01 – 02.05	J	Motiv C	4	Aukar i intensitet
02.05 – 02.22	K	Motiv D	16	Merkbar crescendo frå takt 8
02.22 – 02.35	L	Motiv B v1	12	Orgel kjem tydelegare fram, legg seg på akkorder i lysare leie
02.35 – 02.39	M	Motiv C	4	Lik formdel L
02.39 – 02.56	N	Som inngong	16	Alle unntatt gitar legg av, kraftig decrescendo heilt ut. Orgel med små, svake fraser i bakgrunnen
02.56 – 03.13	O	Motiv A	16	Alle instrumenter tilbake, markerer pulsen under gitaren. Crescendo heilt ut, orgel opner seg kraftig opp mot slutten
03.13 – 03.25	P	Motiv B v1	12	Kraftig cymbalmarkering i starten av motivet, dynamisk høgdepunkt
03.25 – 03.32	Q	Motiv C	4	Same intensitet, brå avslutning

FORMANALYSE «NATT» KVINTETT

TIDSPUNKT	FORMDEL	ORIGINALT	TAKTAR	HENDINGAR
00.00 – 00.07	Inngang	Motiv C	6	Slagverk har opptakt deretter tutti markering. Gitar har solistrolle, dobla av orgel.
00.07 – 00.21	A	Motiv A	16	Slagverk etablerar groove, bass med 8-dels markering på grunntone. Melodi i gitar og orgel.
00.21 – 00.36	B	Motiv B	16	Same intensitet
00.36 – 00.50	C	Motiv A	16	Harmonisk endring i bass frå takt 8, same underdeling.
00.50 – 01.06	D	Motiv B	16	Lik Formdel B
01.06 – 01.17	E		12	Harmonisk endring, overgangsmotiv. Gitar og bass markerar kromatisk, orgel spelar heile akkordar
01.17 – 01.23	F	Motiv C	6	Som intro
01.23 - 01.37	G		16	Tung markering av gitar, orgel og bass på grunnakkord utan ters. Får henge til den klinger ferdig. Slagverk spelar «svevande» med mykje cymbal.
01.37 – 02.12	H		40	Trommesolo, etablert rytme. Gradvis auking i intensitet og kompleksitet
02.12 – 02.25	I		14	Feedback i gitar inn. Aukinga i intensitet held fram.
02.25 – 02.29	J		4	Overgangsmotiv, sekvensert line i bass og gitar. Full stopp siste to takter, crescendo i orgel og pauker
02.29 - 02.43	K	Motiv A	16	Lik formdel C
02.43 – 02.58	L	Motiv B	16	Same intensitet
02.58 – 03.19	M		24	Variant av overgangsmotivet i formdel E. Orgel tydeleg fram.
03.19 – 03.35	Utgong	Motiv C	10	Forlenging av Motiv C. Orgel ligg på akkord i høgt register. Unison hale i gitar, bass og orgel.