



«De tonende sekunder»

Innsikt og muligheter i samhandling med Fire digte fra Fiskerjenta av Bjørnstjerne Bjørnson, komponert av Edvard Grieg

Inga Marie Nesmann-Aas

Ph.d.-stipendiat, Institutt for klassisk musikk og musikkpedagogikk, Universitetet i Agder

Inga Marie Nesmann-Aas er nåværende ph.d.-stipendiat i programmet Musikk i kontekst ved Universitetet i Agder, Institutt for klassisk musikk og musikkpedagogikk, hvor hun har vært tilsatt siden 2017. Hun har mastergrad i engelsk litteratur og mastergrad i utøvende klassisk sang fra samme universitet. Fra tidligere har hun ti års undervisningserfaring i videregående skole og har arbeidet som lærerveileder, sangpedagog og frilanser. Hennes ph.d.-prosjekt har tittelen «Reconfiguring Dido» og har Henry Purcells opera *Dido and Aeneas* som case. Denne forskningen er sentrert omkring historisk musikologi og litterær tolkning og undersøker ulike nye tilnærminger til tekstlig og musikalsk analyse, «post-historically informed performance practice» (post-HIP), interpretasjon, «embodied musical performance» og hvordan tekst og musikk kan realiseres i kunstneriske meningsfulle framføringer og som pedagogisk praksis. Både akademiske og utøversentrerte perspektiver er integrert i forskningen. Nesmann-Aas er aktivt involvert i flere forskningsgrupper. Hun var utnevnt sjefredaktør i *Norwegian eJournal of Music Research* (nå avvirket) fra 2018 til 2019.

inga.m.nesmann-aas@uia.no

Sammendrag

Gjennom refleksjon og perspektiv på egen praksis undersøker artikkelen hva *embodiment* som metode og innfallsvinkel i samhandling med tekstlig og musikalsk materiale av Bjørnson og Grieg over tid kan gjøre med meg som utøver og min interaksjon med og formidling av *Fire Digte fra Fiskerjenta*. Gjennom samhandling med og analyse av et variert utvalg kildemateriale knyttet til Bjørnsons roman og Griegs komposisjoner beskrives innsikter og erfaringer som jeg som utøver bærer med meg, og som gjør noe med meg som igjen er til stede i og gjennom meg i formidlingen av materialet, i et *embodiment*-perspektiv. Den selvstendige, sensitive, empatiske og kroppslig funderte kunstneriske formidlingen står sentralt.

Nøkkelord

sangtolkning, teksttolkning, Grieg og Bjørnson, embodiment, framføring, Fire Digte fra Fiskerjenta

Abstract

Through personal reflection and various perspectives on the author's own practice, the article seeks to investigate what *embodiment* as method and approach in interaction with textual and musical material from Bjornson and Grieg can do over time in me as a performer and with my interaction with and performance of *Four Songs* by Bjornson and Grieg. Through interacting with and analysing a varied selection of source material related to the novel by Bjornson and Grieg's compositions, insights and experiences that the author as a performer carries within in an *embodiment perspective* are described. These, in turn, do something with the author which again is present in and through the author in performing the material. The independent, sensitive, empathic, and bodily based artistic performance is a central aspect.

Keywords

song interpretation, literary interpretation, Grieg and Bjornson, embodiment, performance practice

Møtet mellom tekst og musikk

«Det første møtes sødme», den umiddelbare begeistring som oppstår i møtet med tekst og musikk som engasjerer, involverer og formidler, er noe av kjernen som driver sangere. Ønsket er å kjenne tekst og musikk så inngående at når formidlingen skjer, har utøveren overskudd til å være fullt til stede i formidlingsøyeblikket; «de tonende sekunder, hvori vi med naturen, forenes i et under», for å sitere Bjørnson. Han uttrykker i poetiske ordelag noe av essensen i god kunstformidling. Selve øyeblikket hvor kontakten mellom utøver, tekst, musikk og mottaker skaper genuin formidling som sanses og oppleves mer enn det kan forklares. Denne sansningen er en umiddelbar og kroppslig opplevelse, og begrepet *embodiment* kan være en nøkkel til å kunne forklare mer av hva som egentlig oppstår i oss. Jeg anvender *embodied cognition* slik det defineres av Lakoff og Johnson (1999) og Johnson (2007, 2015)¹ som en forståelsesramme for måten vi erfarer våre omgivelser på.² Alt vi tenker, sier og gjør, avhenger av hvordan kropp og sinn er sammenvevd, og former vår forståelse, opplevelse og erfaringsdannelse. Denne kroppslige, umiddelbare opplevelsen samsvarer godt med de poetiske og musikalske uttrykkene hos Bjørnson og Grieg.

Med bakgrunn i både litteraturvitenskap, musikkforskning og utøvende sang opptar koblingen mellom tekst og musikk meg i særlig grad. Det er en prosess som krever, men som også gir mye og bidrar til en meningsfull framføring.³ Jeg velger derfor å gå i dybden på *Fire digte fra Fiskerjenta* av Bjørnstjerne Bjørnson, komponert av Edvard Grieg. Ved å samhandle med diktenes opprinnelse vil forståelseshorizonten utvides, og dette kan åpne opp for videre tolkning gjennom musikken. Den kroppslige umiddelbarheten i vårt møte med tekst og musikk utvides med dypere kunnskap og forståelse, som igjen vil frigjøre utøveren til å være empatisk, kroppslig og emosjonelt til stede i formidlingsøyeblikket. Målet er å være bedre rustet til å synge med kunstnerisk sensibilitet og økt formidlingsevne.

For å eksemplifisere arbeidet trekker jeg veksler på egen erfaring og bruker metodologien knyttet til *embodied research* slik det redegjøres for hos Ben Spatz (2017). Kjernen i denne metodiske tilnærmingen er at man undersøker hva en kan kropp gjøre. Embodied research fokuserer på prosesser, praksiser med gjentakelser og oppdagelser hvor bevegelse, vibrasjon, sanser og aktivitet i din egen eller en annen persons kropp står sentralt. I denne prosessen gir jeg perspektiver på hva som kan oppstå når man retter oppmerksomheten inn mot kroppen, gjennom interaksjon med materiale, i dette tilfellet tekst og musikk av Bjørnson og Grieg. I artikkelen undersøker jeg derfor hva *embodiment* som metode og innfallsvinkel i samhandling med tekstlig og musikalsk materiale av Bjørnson og Grieg over tid kan gjøre med meg som utøver og min interaksjon med og formidling av *Fire Digte fra Fiskerjenta*. Jeg reflekterer over prosesser og perspektiver som fremmer en empatisk relasjon til både meg selv, materialet og dem jeg formidler til, med ønske om at min beskrivelse av denne samhandlingen kan inspirere andre, og at gjennomgangen av materialet knyttet til Bjørnson og Grieg kan være nyttig også for andre utøvere og forskere. Jeg

1 «The embodied mind is part of the living body and is dependent on the body for its existence. The properties of mind are not purely mental: they are shaped in crucial ways by the body and brain and how the body can function in everyday life. The embodied mind is thus very much of this world. Our flesh inseparable from what Merleau-Ponty called 'the flesh of the world' and what David Abram (E, Abram 1996) refers to as 'the more-than-human world.' Our body is intimately tied to what we walk on, sit on, touch, taste, smell, see, breathe, and move within. Our corporeality is part of the corporeality of the world» (Lakoff og Johnson 1999, 565).

2 Embodiment bygger blant annet på forståelsen av kroppslig læring fra Dewey og fenomenologien hos blant andre Merleau-Ponty og går imot dualismen mellom kropp og tanke slik den skisseres allerede hos Kant.

3 Jeg setter ikke søkelyset på tekniske og musikalske utfordringer, men forutsetter en sanger som er klassisk sangstudent, profesjonell utøver eller en sanger som har et tilfredsstillende grunnlag.

hevder ikke at det jeg driver med, er helt nytt eller annerledes, men jeg ønsker å utforske nye måter å kontekstualisere og uttrykke det musikalske og tekstlige materialet på gjennom *embodiment*-perspektivet.

I litteraturforskningen er det i nyere tid oppmerksomhet omkring *embodied cognition* og hvordan *immersive* teknikker er til stede i teksten og trekker leseren inn i en mer umiddelbar og kroppslig reaksjon, også i tidligere tiders tekster (Allan 2020; Grethlein et al. 2020). I denne artikkelen følger en lengre gjennomgang av bakgrunn for teksten og musikken til *Fire Digte fra Fiskerjenten*. Jeg viser at *embodiment* og *immersive* teknikker finnes i tekstmaterialet, og at jeg interagerer kroppslig med dette materialet ved at jeg bærer det i meg. Min forskningstilnærming gjennom *embodied research* innebærer at jeg har samlet materiale gjennom kilder og historisk materiale, jobbet med analyse og min egen praksis over tid, og at alt dette bæres i og gjennom kroppen min idet jeg interagerer og går i møte med materialet gjennom lesing, sang, refleksjon, gester, resonanser og kroppslige aktive øvelsesmønstre.

Gjennom arbeidet og interaksjonen blir det også viktig å uttrykke noe av hva materialet har gjort med meg, og dermed formidle det på en empatisk måte. Min interaksjon med materialet er i sentrum, ikke meg som sanger. Rebecca Stewart, amerikansk sanger og etnomusikolog, er intervjuet av Anna Maria Friman i Frimans doktorgradsavhandling (2008). Stewart påpeker at sangere ofte kan komme i veien for selve musikken, og at det ikke er et tegn på en vellykket framføring om publikum sier «wow, det er en fantastisk sanger». Hun mener at når publikum sitter igjen med det hovedinntrykket, så har sangeren kommet mellom musikken og menneskene (Friman 2008, 55). Stewart siteres videre på at grunnen til at man synger og framfører, ikke er at man kun er en god sanger, men at man elsker musikken og vil at den skal nå ut til og påvirke andre mennesker (Friman 2008, 55). I sin bok *Sensing Sound* (2015) skriver Nina Eidsheim om hvordan «the figure of sound», diskutert spesielt i kapittel 4, blir dominerende innen musikken, slik at vi vektlegger et klanglig ideal i så stor grad at de andre sansene blir nedtonet. Hun påpeker at stemme er handling (voice as action), diskutert i kapittel 3 og 4, og at det auditive kun er et resultat av vibrasjonsenergien som settes i spill når man bruker stemmen. Ved å tenke tekst og stemme som kropp, energi og helhet vil flere aspekter i framføringen komme fram tydeligere. Det er samtidig viktig å understreke at et slikt kunstnerisk uttrykk som klassisk sang er, selvsagt er et personlig uttrykk. Det egenartede ved hver enkeltes kroppslige realisering av teknikk og stilistiske trekk og den personligheten som er utgangspunktet for tolkningen, vil helt naturlig være med å fargelegge framføringen.

Jeg trekker her inn noen perspektiver på verksforståelsen. Stan Godlovitch hevder at den som presenterer musikken, den som mottar, og den som har designet (komponert), alle er avhengige av hverandre (interdependent). «Selve verket skapes» når det framføres, og dette samspillet må til. Framfor å se på utøvere kun som «musical brokers fulfilling a contract between composers and listeners» peker han på utøvere som samarbeidspartnere med verket i framføringen (Godlovitch 1998, 14). Selv om Godlovitch vektlegger samarbeidet med verket, snakker han om utøverens ansvar overfor komponisten. I sin sentrale og mye omtalte bok *The Imaginary Museum of Musical Works* (2007) inntar Lydia Goehr en annen posisjon. Hun ønsker at utøverens tolkningsfrihet har siste ord, og står over det regulerte 'verk-konseptet' og komponisten som høyeste autoritet, som ble framtrædende i kunsten fra omkring 1800, slik Richard Taruskin formulerer det i forordet (Taruskin 2007, vii). Interpretasjon og framføring må frigjøres fra tyranniet av verkets estetiske autonomi (Goehr 2007). Jeg vil påpeke at det råder flere meninger om verksforståelse og tolkningsspørsmål, men oppfordrer til at utøveren ikke alene ser seg som den «musikalske megleren». For ikke å kun bli et medium for formidling mellom komponist og mottakere er samspillet mellom

de ulike partene helt sentralt. Som John Butt skriver: «There are surely many ways in which pieces of music might interact with our ever-changing cultural context to bring forth new meanings, understandings and sensations, but only if we give up the idea of works as fixed and inviolable objects» (2015, 20). Det er i dette spenningsfeltet «verket» blir til, og her den kunstneriske kommunikasjonen i øyeblikket oppstår. For å mestre denne rollen og kunne være fri til å ta begrunnede kunstneriske valg er interaksjon med og forståelse av tekst og musikk sentralt.

Prosessen med å tilegne seg et nytt repertoar er gradvis og bør vektlegge ulike aspekter preget av teksten, musikken og de tekniske utfordringene. Særlig gjennom en kreativ og praktisk tilnærming for utøveren gir arbeidet med tekst og musikk en bedre forståelse av stemning, budskap og følelser. Det er spesielt her jeg mener at en *embodied* tilnærming slik jeg har beskrevet det, er inspirerende. Videre kommer arbeid med stemmeproduksjon og teknikk, noe som jeg mener kan tones ned hvis man først og fremst arbeider «fra innsiden ut» med å kjenne etter hvordan man opplever interaksjonen med materialet i praksis. Da blir det mindre teknisk og mer intuitivt og i omsorgsfull dialog med kroppen, ikke som korreksjon av «feil» eller for å oppnå et «ideal», som jeg selv har erfart at jeg fokuserte for mye på tidligere. I forlengelsen av dette er valg av repertoar relevant. Man har igjen for bevisste valg basert på forutsetninger, kunnskaper og interesser. I sin bok *Den menneskelige stemme* (Eken 2014) konkluderer Susanna Eken:

Det ideale mål for den klassiske sangskoling må være, at stemmen reproducerer og fortolker vor vestlige kulturarvs skatt, at tekster og musik, som var den natur, som var den et spontant og direkte uttrykk for en tilstand og følelse. Det bliver sangerens frihed, hvis det omhyggeligt tillærte kræver så ringe koncentration, at tilstedeværelsen i øjeblikket – i den magiske situation mellem en kunstner og et publikum – kan blive så fri og «spontan» som mulig. (Eken 2014, 79)

Her underbygger Eken nødvendigheten av den grundige forberedelsen som forutsetning for å nå målet om en fri og spontan situasjon mellom kunstner og publikum.

Fiskerjenta av Bjørnstjerne Bjørnson

For å vise min interaksjon med kildemateriale knyttet til *Fire digte fra fiskerjenta* av Grieg og Bjørnson legger jeg fram noe av mangfoldet som jeg interagerer med over tid og bærer med meg videre i møte med tekst og musikk. Romanen *Fiskerjenta* ble skrevet av Bjørnson i København i 1867–68. Ifølge Dagne Groven Myhren i en artikkel om *Fiskerjenta* i anledning Bjørnsonåret 2010 er den kalt den første kunstnerroman i norsk litteratur, men den er «[...] imidlertid like mye en dannelsesroman med fyldige miljøskildringer og innslag av samtidas religiøse debatt med vekt på forholdet mellom kristendom og kunstutøvelse». Artikkelen påpeker samtidig at romanen er «[...] breiddfull av liv, dramatikk, sødme og poesi, og kapittel 1 til og med kapittel 7 er især rike på kontraster og uforutsigbare hendelser». Mye av det moderne i romanen ligger i de utradisjonelle kvinneskikkelsene og deres sterke og selvstendige avvik fra det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret (Myhren 2010). Romanen handler om Petra, et vilt «naturbarn», og hennes vei mot skuespillerdrømmen, og den ender med hennes debut i Kristiania. En slik moderne kvinneskikkelse kan gi inspirasjon og gjenkjennelse for en kvinnelig sanger, men hvis det vektlegges for mye som kontekst i syklusen, vil det kanskje skape distanse for mannlige sangere. Samtidig er Bjørnson sitert på «Fiskerjenta, det er mig selv, det!» (Bull 1982, 103), noe som klart indikerer at kunstnerdrømmen og hovedmotivet i romanen i stor grad springer ut av en menneskelig natur mer enn en kjønns-spesifikk identifikasjon med protagonisten. Da det av blant

annet denne grunn ikke er noen direkte tekstspesifikke utfordringer med å framføre disse tekstene uavhengig av kjønnsidentitet, vil jeg ikke gå dypere inn på kjønnsroller mellom subjekt og objekt i romanen og diktene som brukes i syklusen. Dette kan bli et sidespor fra det jeg her skal fordype meg i.

Som sanger og utøver er det særlig interessant og inspirerende å se den sentrale og gjennomgående rollen det kunstneriske uttrykket har i romanen. Det gjør noe med mitt møte med teksten; det kjennes mer aktuelt og inspirerer, også som en kroppslig opplevelse. Bjørnson bruker flere lengre passasjer på å rettferdiggjøre, drøfte, forklare og eksemplifisere ulike kunstformer og ikke minst kunstnersinnet. Hans poetiske formuleringer gir klangbunn i nevnte kunstnersinn, samtidig som det argumenteres saklig og faglig for kunstnergjerningen med referanser til datidens kjente filosofer, teologer og etikere, spesielt i kapittel 9 og 10. Francis Bull skriver i sin Bjørnson-biografi om hvordan Bjørnson i perioden han skrev *Fiskerjenten* i København, fikk mange venner i grundvigianske kretser⁴ og hadde stor sans for denne formen for kristendom, som ble beskrevet som både «menneskelig og mulig»: «Bjørnson ville gjerne selv, liksom Grundvig, være dikter, folkehøvding og profet på en gang [...]» (Bull 1982, 104).

I et brev fra 7. Mai 1968 setter Bjørnson ord på selve grunntanken bak romanen *Fiskerjenten*, og han bruker bildet «vil mot våren», selve hovedmetaforen i «Jeg giver mit digt til våren»:

Bogen vil jo mod Vaaren; Bevægelsen er derfor fra Bonden mod Kulturen, men saaledes, at det, som naar det ikke er den afsiede Bonde, men det, som bliver igjen, naar det Bondeagtige, Almueagtige, Fordommen, Pietismen, det Sneverhjertede og Naturbundne er aflædt. [...] det er at arbejde mot Vaaren, mod Fremtiden; derfor slutter jeg ogsaa med Forventningen. Bogen er et Billede kun, kan som æstetisk ikke være mer, derfor er ogsaa den Billedgjerning valgt for den, som bryder igjennem, og Skuespillet er valgt, fordi der er dette, som Pietismen og alle Fordomme holder lavest; Sejren er derfor paatageligst, naar det er *dette* som bryder igjennem Muren. Men man gaar ikke hen og opfatter det, som om det er en Bog for Skuespillet alene! Jeg valgte en Kvinde til Gjennembryder, fordi det der kan ske friest, af Instinkternes og Evnernes umiddelbare Rørelser; -det maatte ske i Kunsten, fordi denne er Frihedens Barn og selv evig befrir; men Kvinden har ingen anden Kunststart som plastisk kan vises, end Skuespillerkunsten. (Bjørnstjerne Bjørnson, i Bull 1982, 108)

I dette utdraget kommer flere av Bjørnsjons egne intensjoner med kunstnerromanen klart fram, den er skrevet som et gjennomtenkt forsvar for kunsten. Samtidig gir hans formuleringer en meningsfull tolkningsramme til romanen så vel som til de fire diktene i sangsyklusen. Disse ordene gir en klangbunn for motivasjon for kunsten. Gjennombruddet, arbeidet mot våren og framtiden viser retningen. Drivkraften kommer blant annet gjennom de sterke bildene som «bryder igjennem»; kvinnen som den sterkeste symbolskikkelsen for gjennombrudd er i seg selv et kraftfullt bilde i 1868. Kunsten som frigjør er et sterkt motiv og trekkes direkte fram av Bjørnson selv: «[D]et maatte ske i Kunsten, fordi denne er Frihedens Barn og selv evig befrir» (Bjørnstjerne Bjørnson, i Bull 1982, 108).

Romanen speiler sin samtid i mange henseende og er eksempel på en radikal fornying i Bjørnsjons forfatterskap i perioden den ble til (D'Amico 2021). Som nevnt var Bjørnson opptatt av den danske teologen Nicolai F. S. Grundtvig, noe som preger det teologiske

4 Nikolai Frederik Severin Grundtvig, folkelig dansk teolog, forfatter, historiker og salmedikter, 1783–1872 (Brøndsted 2021).

forsvaret for kunsten og skuespillergjerningen som utgjør en stor og viktig del av romanen. Som tidligere teatersjef både i Bergen og i Christiania er det naturlig at teaterfagets anseelse og status i samfunnet var viktig for ham og verdt å forsvare. Bjørnsons engasjement for Norge som ung nasjon, nasjonalfølelsen og stoltheten som han var en aktiv forkjemper for, er også tydelig i romanen. Naturskildringene er som nevnt poetiske, kraftfulle og kontrastrike. Folkesjel, historie og eventyr har også sin plass, og det er sågar plass til resitasjon av et langt dikt om vikinger og heltedåd etterfulgt av allsang av en fedrelandssang: «Jeg vil verge mitt land» (Bjørnson 1941, 134–139).

Samtidig er det også realisme og samfunnskritikk i hans treffende beskrivelser av småbyer og bygdesamfunn: «Her er stille – ikke av frygt for politiet; ti her i regelen intet – men av frygt for omtale, såsom alle mennesker er kjent. [...] ti alle disse stille mennesker går og tenker på hvad der passer sig i almindelighed, og for dem i særdeleshed» (Bjørnson 1941, 33). Han beskriver opprør, mobbing og utstøtelse når folk bryter disse normene for «hvad der passer sig», og skildrer innsiktsfullt hvordan gruppementalitet styrer menneskene i slike situasjoner. Han er nært på ofrene, og som leser gir skildringene et levende bilde av frykten det skaper, og hvor dypt det sårer emosjonelt. Det er mange tendenser i romanen som vitner om en holdning til mennesker og samfunn som samsvarer med realistisk litteratur, som får sitt gjennombrudd fra 1870-årene etter litteraturkritikeren Georg Brandes forelesningsrekke i 1871 hvor han definerte levende litteratur ved at den «setter problemer under debatt». Selv om romanen ble fullført i 1868, er den nok et eksempel på de realistiske strømningene som allerede var i samfunnet på denne tiden. Som med Camilla Colletts *Amtmandens døtre* (1854–55) og Henrik Ibsens *Peer Gynt* (1867) er det mange trekk ved *Fiskerjenten* som kan karakteriseres som poetisk realisme.

Et viktig poeng er Bjørnsons tro på menneskets potensial for utvikling og vekst gjennom fri vilje og dannelse, og protagonisten Petra er selve modellen for dette. Mot slutten av romanen skildres hun slik: «Ut av folket – hennes mor var en fattig fiskerkone – hadde hun ved andres hjelp, som hadde set hennes ævner, nu nådd hit [til sin debut som skuespiller i hovedstadens teater] og hun skulde gi stort løfte» (Bjørnson 1941, 144). Dette sitatet vitner også om at Bjørnson skrev om en kvinne som ikke var av borgerskapet, men «ut av folket», noe som ellers ikke var særlig framtrædende i litteraturen på denne tiden. Romanen åpner faktisk med historien til Petras familie på farssiden tre slektsledd bakover. Hennes arv og miljø gis på den måten et bredt referansegrunnlag, og karaktertrekk fra oldefar, bestefar, far og mor er synlige i Petras personlighet. Irene Engelstad (2010) skriver med stor overbevisning om hvordan vi kan lese Bjørnson i vår tid på nye måter uten å tillegge det dikteriske patos for stor vekt:

Mitt syn er med andre ord at Bjørnson i en viktig periode belyste kulturens dødsvinkler ved å bruke kvinner som hovedpersoner i verkene sine. Det gjør han ofte med melodramatiske virkemidler. Samtidig, lest ut fra det etiske kravet som Nussbaum formulerer, aktiverer han «det indre øyes utfordring», og kan, med Rancières ord, sies å bidra til å «reorganisere våre sanser». Slik sett har Bjørnsons diktning bidratt til å forstå og ta vare på demokratiske verdier, noe som også kan bety en forskyvning og forandring av våre estetiske dommer. (Engelstad 2010, 67)

Hennes argumentasjon belyser betydningen av Bjørnsons forfatterskap, særlig som demokratiforkjemper og for å gi marginaliserte grupper en stemme, og hun fremmer nylesninger av Bjørnsons verk som åpner opp for nye vurderinger enn det «sementerte», som hun kaller det. Hun gir også større rom for de store følelsenes plass i litteraturen, blant annet gjennom

Peter Brooks teori om den melodramatiske forestillingsevnen, imaginasjonen, en teori om hvordan følelser og verdier kan samvirke i litterære verk (Brooks 1995).

I møte med diktene i romanen som får en ny kontekst i Griegs tonesetting, er det relevant å se at de har en så sterk rettferdigjørelse i romanen. Dette styrker poesiens hensikt. I romanen argumenteres det også for nytten i spill og sang, i diktene, eventyrene og fortellingene, blant annet i sitater som «[...] det har ofte større sanhed for os æn det som vi ser [...]» og «[...] vilde du ikke sige om den historie som oplot din egen for dig, som gav dig den trøst og oppmaning der ligger i forståelsen—at den historie for dig hadde større sandhed æn din egen?» (Bjørnson 1941, 125). Bjørnson er altså opptatt av menneskelig erfaring og gjenkjennelse som skapes gjennom diktede tekster, så vel fortellinger og eventyr som lyrikk. Her mener jeg det framkommer helt tydelig at *immersive* teknikker og *embodiment* er til stede i teksten. Den dypere, kroppslige erfaring tillegges stor verdi i denne passasjen; det antydes til og med at det har «større sandhed æn din egen». Trekk som sensoriske detaljer, romlige beskrivelser av omgivelser, bruk av presens, sanselige detaljer, grafiske detaljer og affektivt språk er alle viktige indikatorer på *immersive* teknikker som vekker kroppslige sensasjoner hos mottaker (Allan 2020). Slike virkemidler er til stede i stor grad i romanen generelt, helt tydelig i de fire diktene og spesielt i skildringen av Petra, noe som intensiverer kroppslige resonanser hos mottaker.

Når jeg over lengre tid har arbeidet med materialet – i denne sammenhengen både kilde materiale, tekst og musikk – opplever jeg også at det gjør noe med meg ikke bare intellektuelt, men også rent kroppslig. Med *embodiment*-perspektiv og *embodied research* som metode over tid blir jeg bevisst på det som oppstår av interaksjon mellom meg og materialet. Jeg erfarer hvordan jeg bærer det med meg i kroppen over tid, og at dette gjør noe med meg ikke bare i en intellektuell forståelsesramme, men med min umiddelbare opplevelse av materialet; det blir mer betydningsfullt for meg. Jeg opplever å kjenne det mer inngående; det blir viktigere, og jeg kjenner at mine egne kroppslige reaksjoner og emosjoner blir mer direkte i samspill med materialet. I denne prosessen jobber jeg fra «innsiden og ut» mer enn fra «utsiden og inn». Jeg er oppmerksom på mine kroppslige reaksjoner, spenninger og avspenninger, bevegelser og umiddelbare fysiske endringer som henger sammen med interaksjonen med materialet. Slike øvelser er inspirert av McBrides *The Wisdom of Your Body* (2021) og Eidsheims «action-based» stemmepedagogikk (2015).⁵

Edvard Griegs tonesetting

Grieg og Bjørnson samarbeidet ved flere anledninger, spesielt i begynnelsen av 1870-årene. Deres samarbeid var tett i en periode. David Monrad Johansen skriver i sin biografi om Grieg: «[M]an vil forstå at Griegs musikk for en tid helt og holdent stod i Bjørnsons tegn. [O]g han glemte heller ikke at det var Bjørnson han framfor nogen annen skyldte at han i disse mørke år ikke helt mistet troen på seg selv og norsk musikk framtid» (Johansen 1956, 139). De hadde et fortrolig samarbeid, fundert på et vennskap som modnedes gjennom livet. Denne relasjonen er også med på å gi forståelse av samhandlingen mellom Bjørnsons dikt og Griegs tonesetting. Deres gjensidige respekt og Griegs takknemlighet er tydelig:

5 «When we approach singing as action rather than sound, we free ourselves from many inhibitions formed during our efforts to produce the correct sound, and we produce sounds with much less effort» (Eidsheim 2015, 116).

Så sent som 16. Mai 1907, altså noen måneder før sin død, skriver han til sin ungdoms venn og åndelige beskytter: «Ja kjære Bjørnson, det tør jeg sige, at den Tak, jeg i dag sender dig er inderligere end nogensinde før. Den er fra de ungdommelige Stemningers Tak mer og mer bleven en Erkjendelse, en Overbevisning. Årene har modnet den, gjort den dybere, indholdsrigere. Måtte du føle, at Alt, hvad jeg eier av Godt i mig, samler sig i denne Tak!» (Johansen 1956, 139)

De fire diktene fra *Fiskerjenten* ble fullført i 1872, to år etter at Grieg påbegynte syklusen (Benestad og Schelderup-Ebbe 2007). Det er flere passasjer med lyrikk i romanen. De fire diktene Grieg har tonesatt, er fra ulike steder i romanen, og tre av dem synges ved klaveret som en del av handlingen i romanen, mens «det første møtes sødme» er en poetisk avslutning på fjerde kapittel.

Som sanger bærer jeg med meg innsikten som Bjørnsons roman gir meg. Språket som brukes for å beskrive alle typer kunstnerisk framføring, kan ofte bli subjektivt og upresist. Det er slik at formidling av følelser, oppfatninger og indre bilder fra utøver til tilhører beskrives i et delvis poetisk og metaforisk språk, poengtert av Martha Elliot i introduksjonen til *Singing in Style* (2006, 3). Det er en utfordring som drøftes mer inngående av Eidsheim (2015) i delkapittelet «Concepts' Impact on Vocal Pedagogical Frameworks», hvor hun faktisk kritiserer hvordan en upresis og uhensiktsmessig bruk av metaforisk språk fører til mindre forståelse, og påpeker hvordan dette kan unngås gjennom mer direkte ordbruk og konkrete fysiske teknikker, spesielt i arbeidet med sangmetodikk (Eidsheim 2015, 136ff.). Jeg opplever at *embodiment* gir en nøkkel til å se hvordan vi kan forstå gjennom kroppen, og at aktivitet og handling er sentralt, og at det ikke er noe mindreverdige i å skrive om dette, selv om det kan være krevende å finne et presist språk, og at objektivisering og analyse er lettere å skrive om. Jeg er inspirert av Eidsheim til å sette søkelyset på et mer direkte språk hvor ordene fokuserer på handling og fysiske teknikker og sensasjoner og ikke bare poetiske metaforer, selv om det poetiske også har sin plass.

Jeg er særlig blitt begeistret for et uttrykk hos David Lewin (1933–2003): «Text and music must enact each other» (2006, xii). Han var en anerkjent forsker og teoretiker som gjennom en karriere på over 40 år forsket på komponisters tonesetting av poesi og drama. *Enactment* uttrykker en gjensidig og aktiv påvirkningskraft mellom tekst og musikk. Det unike i dette samspillet blir en del av framføringssituasjonen. En framførelse består av så mange elementer, hvorav noen sentrale er utøverens egen smak, dømmekraft og tolkning, i samspill med kunnskap og erfaring om teknikk, stilart, sjanger, setting, framføringssituasjon, musikalsk forståelse og en litterær tolkning. I et *embodiment*-perspektiv vil jeg få fram at alt dette og mer til bæres i kroppen og formidles gjennom interaksjon og *enactment* og realiseres gjennom kroppen, hvor alt inngår i en symbiose.

Disse teoretiske og metodologiske betraktningene vil forme mine undersøkelser av Edvard Griegs *Fire digte fra Fiskerjenten* av Bjørnstjerne Bjørnson opus 21, nr. 1–4 (Grieg 1990). For å avgrense noe blir det ikke en detaljert musikalsk analyse av sangene, da dette fort blir en avsporing fra samspillet mellom tekst og musikk. Samtidig trekker jeg fram sentrale deler av Griegs tonesetting for å framheve den tette koblingen mellom det poetiske og det musikalske uttrykket. Jeg ønsker å skille mellom analytiske tilnærminger og hva som er personlig tolkning som sanger, selv om en analyse ikke kan unngå å formes av mitt perspektiv, med referanse til Rogoffs *criticality*-begrep (Rogoff 2006), hvor min kunnskap og erfaring gjør at jeg er i situasjonen heller enn å ha full kritisk

distanse.⁶ Det er viktig å understreke at respekten for den enkelte utøvers kunstneriske følsomhet og kompetanse gir ulike preferanser, og jeg gir derfor eksplisitt uttrykk for min egen mening der jeg har en.

Fire digte: tekst og toner

Griegs behandling av diktene er i tråd med de musikalske føringene som ligger i selve romanen. I romanens niende kapittel, midt i perioden med konflikt og debatt omkring kunstnergjerningen, introduseres «God Morgen» som et sunget dikt (Bjørnson 1941, 110–111): «Inne i dagligstuen hadde Petra sat sig til klaveret, og nu hørte de henne synge:»

Dagen er oppe, glæden er tendt,
Mismotets skyborg stormet og brænt,
over de glødende fjælle,
lyskongens hæskarer tjelde.
"Oppe, oppe!" fugl i lund,
"oppe, oppe!" barnemunn,
oppe mitt håb med solen.

Umiddelbart når dette er ferdig, står det videre: «Så jagedes klaveret op i storm, og ut av den bruste følgende sang:»

Takk for dit råd,
men jeg lægger min båd
in i bræningens brus
til det fristende sus.
Om æn rejsen skal blive det siste jeg gjør,
jeg må prøve hvad ikke jeg prøvede før.
Ej blot til lyst
jeg forlater din kyst,
jeg må storsjøen nå,
jeg må havstyrten få,
jeg må kjølen se, når det krængende skjær,
jeg må friste hvor langt og hvor lenge det bær!

Sangen er tett plassert som kontrast mot det foregående diktet, og effekten er sterk. Det framprovoserer en kraftig reaksjon og sinne hos presten som Petra har bodd hos i to år; han reagerer på at hun har holdt hemmelig det at hun drømmer om å bli noe så, i hans øyne, skammelig som skuespillerinne. Bjørnson bruker altså begge disse diktene musikalsk i romanen, samtidig som Petras framførelse av dem setter ord på hennes sterke følelser og får fram reaksjoner fra de nærmeste rundt som hører dette. Tekstene blir aldri kommentert direkte i romanen, men er i seg selv sterke bilder og uttrykk for Petras sinnsstemning og drømmer.

Som avslutning av det sterke tiende kapittel, hvor den store teologiske diskusjonen avgjøres og de reisende fra Ødegårdsbygden langt oppi fjellene går hjem igjen med en ny overbevisning om at sang, spill, dikt og fortellinger kan være av det gode og rettfærdiggjøres

6 «So it would seem that criticality is in itself a mode of embodiment, a state from which one cannot exit or gain a critical distance but which rather marries our knowledge and our experience in ways that are not complimentary» (Rogoff 2006, s. 2).

i Bibelen og hos Luther, kommer sangen «Jeg giver mitt digt til våren» som kontrast til det strie vinterværet (Bjørnson 1941, 129).

De var nu blet synlige i fjæll; fjøsets tak dækket dem ikke længer. De arbejdet tungt opover, træerne tok dem, de kom frem igjen, altid højere op. Der var ingen vej i den dype sne, træerne var vejvisere i uføret, og langt borte til siden gav snefjællene retningen av deres hjem.

Men inne fra stuen kom et par trillende forspill og derpå:

Jeg giver mit digt til våren,
 skjønt ænnu den ej er båren;
 jeg giver mit digt til våren
 som længsler til længsler lagt.
 Så slutter de to en pagt:
 at lokke på sol med liste,
 Så vinterens nød må friste,
 at slippe et kor av bække,
 så sangen må ham forskrekke-:
 at jage ham ut av luften
 med idelig blomsterduften –
 Jeg giver mit digt til våren!

Kontrasten mellom menneskeskikkelsene som arbeider seg strevsomt oppover fjellsiden i tung snø, og det håpefulle vårdiktet blir sterkere i romanen enn når diktet står alene. For meg trer spesielt frasen «skjønt ænnu den ej er båren» sterkt fram. Å gi sitt dikt, seg selv, til våren, til noe som ennå ikke finnes, er en sterk tillitserklæring og uttrykker i mine øyne standhaftig dedikasjon, styrke og tro, egenskaper som viser seg å være framtreddende hos Petra, og som resulterer i at hun oppnår sin drøm. Som tidligere nevnt er også framdriften mot våren noe Bjørnson selv så som et hovedtema i romanen, noe som forsterker diktets funksjon som en poetisk allegori over romanen som helhet.

«Det første møtes sødme» er det eneste diktet i Griegs syklus som ikke også synges direkte i romanen. Det fungerer som en poetisk speiling, en avslutning på fjerde kapittel. Petra og Ødegård erklærer sin tidligere delvis ubevisste, undertrykte kjærlighet for hverandre i skogen. Petra, som like før var fortvilet, glemmer alle sine sorger i samme stund hun kan løpe Ødegård i møte. Hun er ekspressivt emosjonell og lever seg fullstendig inn i situasjonen, en passasje med særlig bruk av *immersive* teknikker. Siste del av kapitlet før diktet kommer, er også oppslukt av øyeblikket og umiddelbarheten. Bjørnson sparer heller ikke på de nasjonalromantiske bildene med fjord, fjell og syngende horn i det fjerne: «Da følte de, da sa de, som de sat inne mellom træerne, med fjord og fjæll i aftensolen foran sig, mens et horn lød fjærnt og sang, at dette var lykke» (Bjørnson 1941, 63–64).

Det første møtes sødme,
 det er som sang i skogen,
 det er som sang på vågen
 i solens siste rødme, –
 det er som horn i uren,
 de tonende sekunder
 hvori vi med naturen
 forenes i et under.

I sin sangsyklus har Grieg stokket noe om på rekkefølgen av diktene i forhold til slik de framstår i romanen, i og med at «Takk for dit råd» kommer til slutt. Som en syklus på fire romanser virker det også som en solid avslutning blant disse fire tekstene, så det er et forståelig valg. Det sterke drivet og dramatiske musikalske uttrykket i «Takk for dit råd» gjør seg godt som siste ord i syklusen. Grieg har ellers komponert i tråd med de få musikalske tekstlige føringene som er gitt fra Bjørnsons side i romanen, som jeg også har gjengitt i sitatene under omtalen av diktene. Dette knytter tekstens originale setting tettere til Griegs syklus, etter mitt syn.

«Det første møte», opus 21, nr. 1, er en vakker og inderlig romanse.⁷ Teksten skildrer et øyeblikk, intense følelser som oppstår, og det sammenlignes med sterke naturbilder. Det uforklarlige «forenes i et under». Teksten kan tillegges flere undertoner, men i sammenheng med romanen dreier det seg om det møtet hvor følelser erkjennes og innrømmes for første gang. Et første kyss i skogen, de følelser som de tidligere ikke har kunnet innrømme for seg selv eller hverandre, får nå utløp. Det er det uforklarlige øyeblikket, «de tonende sekunder», som uttrykker kjernen, slik jeg ser det, selve underet, slik Grieg velger å gjenta det mot slutten. Grieg har valgt å også la hele sangen gjentas, ved å angi repetisjonstegn. Jeg undres på grunnen til dette, kanskje fordi den er så kort at øyeblikket skal få synke inn hos tilhørerne? Det motsier på en måte det flyktige og underfulle øyeblikket som teksten omtaler, men gir oss rom for ettertanke.

Musikalsk innledes romansen med en stigende arpeggiobevegelse i klaveret som treffer en ettertenksom punktert D_b ned mot en C, etterlatt av en åttendedelspause før sangeren begynner. Det begynner piano og bygges opp med små fraseringer, men hele tiden i et begrenset dynamisk spillerom. Toneleiet er også lavere, hovedsakelig i første oktav. Mellompartiet med «horn i uren» er preget av folketoneinspirerte anslag og triller, markert i pianissimo og piano pianissimo. Melodien reflekteres med en gjentakelse i moll, et ekko av «de tonende sekunder» også markert med rallentando. Kjernen, det uforklarlige øyeblikket i teksten slik jeg ser det, uttrykkes med ettertenksomhet. Det er samtidig lite bevegelse og samme forsiktige dynamikk i klaveret. Mystikken og det hemmelighetsfulle får stort spillerom i en slik musikalsk utforming. Det er også angitt noen stikknoter, mulig variasjon over melodiføringen ved frasene «i uren» og «sekunder». Om dette er alternativ for dem som lett synger pianissimo i høyden, eller om de kan brukes som variasjon ved repetisjonen, vites ikke. Begge deler kan være mulige og praktiske løsninger på valgfriheten som er angitt.

Videre bygger musikken seg opp gjennom en *più mosso*-markering og gradvis crescendo fram mot topptonen, en A_b, markert med *più sostenuto* al Fine. Dette punktet svarer med ordet «under» i teksten. «Et under» gjentas så med myke intervallbevegelser og diminuendo, noe som får den sterke melodiske oppbygningen ned mot avslutning.

Slik jeg ser det, er de hemmelighetsfulle pianissimopartiene hele nøkkelen til denne romansen. Ved å intensivere formidlingen gjennom svakere dynamikk får tekstformidlingen og sangerens innlevelse større spillerom. Det dynamiske crescendo i etterkant gir utløp for det overveldende, de store følelsene, men for meg kan de ikke ta over for følsomheten som ligger i «de tonende sekunder».

«God morgen», opus 21, nr. 2, er en umiddelbar og kontant sang. Den er merket *molto vivace* og har et driv som gir lite rom for refleksjon. Her er det aktiviteten i natur og blant

7 Av opphavsrettslige årsaker gjengis ikke noteeksempler i artikkelen. Beskrivelsene er så konkrete som mulig og følger notene kronologisk. Det bør derfor være uproblematisk å lese teksten alene, men det kan være nyttig å ha notene for hånden for referanse.

dyr som inspirerer til pågangsmot og håp. Det begynner forte, og dynamikken holdes oppe fram til t. 11, hvor piano overtar med trinnvis nedadgående «oppe, oppe, fugl i lund». T. 15–16 er pianissimo, «oppe mitt håb med solen», mens t.17–18 gjentar samme tekst i forte med crescendo og tre slag på første stavelse i «so-len». Videre kommer sforzando og triller med trinnvis nedadgående melodi. Her leker Grieg seg med imitasjon av fuglekvitter og naturlyder. Klaverets gjentakende mønster av fjerdedeler og åttendedeler gir sterk rytmisk drivkraft.

Det er en tekst full av pågangsmot og energi, og det musikalske gir lite rom for rubato eller dveling, men har et gjennomgående driv til siste tone. Dette er spesielt påfallende i de to siste taktene «oppe mitt håb med solen», hvor dvelingen fra t. 18 nå er halvert på ordet «solen» og siste tone avsluttes brått med en klar åttendedels pause for både pianist og sanger.

Benestad og Schelderup-Ebbe beskriver to av sangene på følgende måte:

Jeg giver mit digt til våren» og «Takk for dit råd» er begge korte og konsentrerte og har en tiltalende griegsk friskhet over seg, den første med en lyrisk hyldest til foråret, den andre med et slående bilde av lengsel mot havet; ja det er som om man fornemmer ramsalte bølgeslag i den fengende melodien og i det huggende akkompagnementet. (Benestad og Schelderup-Ebbe 2007, 162)

«Jeg giver mit digt til våren», opus 21, nr. 3, har tempoangivelsen vivace og starter i H-dur. Det er livlige, trillende klavertoner som innleder romansen, men stopper ettertenksomt opp ved en helnote med F# i oktav og rolig kromatikk i bass. Sangens melodi har en vakker frasering med driv og framdrift og bølgende dynamikk uten spesifikke dynamiske angivelser for sangstemmen. I t. 15 kommer et karakter- og toneartsskifte, over til Eb-dur, som er preget av norsk folkemusikk, rytmiske kvinter i bass og frisk melodiføring. Igjen benytter Grieg seg av å gjenta melodien i mollvariant som et ekko, markert ritardando, slik han også gjør i «det første møte». Det gir en ettertenksomhet som skaper en fin overgang tilbake til opprinnelig toneart, H-dur, og leder videre inn i stringendo og crescendo, hvor sangen bygger seg opp til høydepunktet tonalt sett: «jage ham ut av luften» og umiddelbart *più lento* etterpå. Den avsluttende frasen «jeg giver mitt digt til våren» med en rolig trille på «digt» og en helnote på «vår-en» gir rom for en hengivenhet og oppriktighet i utsagnet, støttet opp av det trillende melodiske etterspillet i klaveret som jeg synes er fullt av forhåpninger og optimisme.

«Takk for dit råd», opus 21, nr. 4, er den dramatiske finalen i denne sangsyklusen. Som sitatet fra Benestad og Schelderup-Ebbe stadfester, er det ramsalte, huggende bølger i klaveret. Tonearten f#-moll setter an stemningen, og det er økende grad av kromatikk gjennom sangen. Den bølgende bevegelsen er gjennomgående, kun avledet av drivende åttendedelssekvenser preget av kromatikk som skaper driv og kontrast til de lange tonene i melodien videre ut i sangen.

Romansen er strofisk variert, hvor de to versene begynner likt og stort sett er likt tone-satt, men mellompartiet og avslutningen er klart variert og med kontrast til det innledende musikalske motivet. Den skarpe rytmen, den sterke dynamikken som er forte og fortissimo i begge vers understreker alvoret. Ettertanken i frasen «om æn rejsen skal blive det siste jeg gjør» kommer fram ved et plutselig piano, men drivet og marcatoangivelsene på første slag i takten holder dramatikken oppe. Det blir også gradvis mer agitert, og kromatisk oppadgående «seige» toner i økende styrkegrad får igjen fram hva som står på spill. En kort åttendedelspause gir så vidt rom for ettertanke før den innledende rytmiske, bølgende klaverfiguren igjen setter i gang. Marcato og sforzando på betoningen i takten øker dramatikken i teksten: «Ei blott til lyst.» Det er ikke snakk om et valg, en mulig framtidsdrøm. Dette

er en sterk drivkraft som musikken framhever på det kraftigste. Kromatikken og dynamikken bygges gradvis opp og avsluttes med lange, kraftfulle toner på A² og F#² som avslutning av melodien, med ordene «jeg må friste hvor langt, og hvor længe det bær». Tempoet bruser opp til Presto for pianisten og går over til en majestetisk og seirende brutt F#-durakkord og hamrende, korte arpeggioakkorder til slutt.

Slik jeg ser det, har Grieg gått langt i å stadfeste suksess og seier i dette diktet som for å speile Petras vellykkede debut som skuespiller til sist i romanen og Bjørnsons klare motiv: kunsten som befrier. Med et slikt punktum på syklusen ser jeg klart hvorfor Grieg har valgt å avslutte med dette diktet, selv om det ikke følger den kronologiske rekkefølgen i romanen. Et annet argument er at det markerer syklusen som selvstendig verk, både som samling av de fire diktene i seg selv og Griegs fortolkning gjennom sin tonesetting av disse.

Avsluttende refleksjoner

Som sanger og formidler av Griegs musikk og Bjørnsons tekst gir romanen en dypere forståelse av de språklige bildene og referansene som ligger i diktene. For vår tids sangere og publikum kan det til tider framstå med stort patos og overdose av nasjonalromantikk isolert sett. Det spiller ikke på våre umiddelbare referanser og kan derfor skape distanse mellom tekst og mottaker. Arnulf Christian Mattes (2020) skriver om hvordan vi kan lytte til Griegs innspillinger av egne verk på en åpen og nysgjerrig måte for å åpne opp forståelsesrammene for den kunstneriske og musikalske tenkemåten i hans samtid. Det er et vindu til å kunne erfare musikken på en mer umiddelbar måte. Jeg mener en slik prosess absolutt også kan være nyttig og inspirerende for sangere. Det kan også åpne opp for en mer kroppslig, umiddelbar opplevelse av Griegs musikalske verden som kan resonnerer i utøveren og inspirere til egen tolkning og formidling.

Grieg's recordings have a still unexplored potential to shed new light on the history of mentality in the Norway of the national romantic period. Moreover, by listening to Grieg's recordings, one achieves a more immediate access to the musico-poetic images Grieg brought to life for his audiences numerous times during his long career as performer. (Mattes 2020, 39)

Som sanger og forsker mener jeg at gjennom prosessen med å interagere med alt dette materialet over tid bærer jeg det med meg ikke bare gjennom intellekt, teknikk og ferdigheter, men helhetlig i og gjennom kroppen. Jeg opplever også at ved å anerkjenne bruken av *immersive* teknikker i teksten øker det bevisstheten min om at disse også er med å skape en mer umiddelbar kroppslig kontakt med materialet. Dette opplever jeg at blir en del av formidlingen som jeg ønsker skal framstå med integritet, empati og troverdighet. Gjennom prosessen blir det for meg mer ektefølt og direkte, og jeg unngår å føle at disse store følelsene skrevet i en annen tid kan virke påtatt og som en overdådig nasjonalromantisk patos. Jeg har fått større forståelse for tekstene gjennom å bli bedre kjent med Bjørnstjerne Bjørnson selv, men først og fremst karakteren Petra og hennes spontane og emosjonelle uttrykk og oppriktige kjærlighet til kunsten. Hun framstår i romanen som ekspressiv blant annet fordi det i relasjon til henne er mye bruk av *immersive* teknikker. Både Engelstad og Mattes, slik de er referert til her i artikkelen, er med på å åpne opp tolkningsrommet for både litteratur og musikk gjennom å oppfordre til å «gå de store følelser i møte» og se hvilke muligheter som ligger i det kunstneriske uttrykket. Jeg mener dette bidrar til økt forståelse og en mer umiddelbar kontakt med Bjørnson og Griegs uttrykk som er lettere å selv ta imot og kunne formidle sin egen forståelse og opplevelse av. Når det er empatisk oppriktig, er det lettere å formidle, selv om kreativitet, fantasi og litt skuespill også må til.

Noe av utfordringen for sangere ligger også i instrumentets unike oppgave i formidlingen. Peter Harrison er opptatt av det unike ved den menneskelige sangstemmen som formidler av tekst og musikk (2006). Stemmen forener kropp, tanke og hjerte i formidlingen. Målet med forberedelsene er at sangeren får mulighet til å være spontan og kreativ i framførelsen. Dette er etter mitt syn måten å møte de mange utfordringene på. Framførelsen er selve tilstedeværelsen i øyeblikket. Dette samsvarer helt med en kroppslig forståelsesramme, *embodied mind*, som ble presentert innledningsvis: «The meaning of a work must be fully understood, incorporated and intended if it is to be spontaneously re-created or re-lived in the moment» (Harrison 2006, 183). Det er akkurat i denne spontane gjenskapningen i øyeblikket jeg opplever at den kroppslige prosessuelle tilnærmingen til materialet nettopp kommer fram og styrker det kunstneriske øyeblikket.

Gjennom mine refleksjoner i denne artikkelen har jeg undersøkt og utforsket hva *embodiment* som metode og innfallsvinkel i samhandling med tekstlig og musikalsk materiale av Bjørnson og Grieg over tid gjør med meg som utøver og min interaksjon med og formidling av *Fire Digte fra Fiskerjenta*. Jeg har utdypet prosesser og perspektiver som jeg selv opplever at fremmer en empatisk relasjon til både meg selv, materialet og dem jeg formidler til. Selv om dette er *embodied research* hvor jeg selv er forskningssubjekt, ser jeg overføringsverdi for andre utøvere og forskere. Arbeidet bidrar til 1) å inspirere andre sangere til å utforske *embodiment* som metodikk i eget arbeid og prosessuell interaksjon med tekst og musikk, 2) at min beskrivelse av denne prosessuelle samhandlingen kan inspirere ved at gjennomgangen av materialet knyttet til Bjørnson og Grieg kan være nyttig også for andre utøvere og forskere, 3) å fremme legitimiteten til en mer kroppslig, *embodied* interaksjon med materialet en arbeider med som utøver eller forsker, noe som kan skape opplevelsen av større integritet, empati og troverdighet, og 4) at utøvere kan bruke *embodiment* som tilnærming for å styrke tilstedeværelsen i framføringsøyeblikket.

I artikkelen har jeg beskrevet prosessen når jeg interagerer med, studerer, analyserer og tolker materialet som både forsker og utøver. Samtidig trekker jeg fram at målet som utøver er at dette kan brukes for å styrke selve framføringen, fordi jeg ser dette som så viktig. Den spontane øyeblikksformidlingen er nettopp noe av kunstens vesen, det uforklarlige som oppstår i kompleksiteten i framføringssituasjonen, eller sagt med Bjørnstjerne Bjørnsons ord: «De tonende sekunder.»

Litteratur

- Allan, Rutger J. 2020. «Narrative Immersion. Some Linguistic and Narratological Aspects.» I *Experience, Narrative and Criticism in Ancient Greece. Under the Spell of Stories*, redigert av Jonas Grethlein, Luuk Huitink og Aldo Tagliabue, 15–35. London: Oxford University Press.
- Benestad, Finn og Dag Schelderup-Ebbe. 2007. *Edvard Grieg: Mennesket og kunstneren*. 3. utgave. Oslo: Aschehoug.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1941. *Fiskerjenta* i *Samlede værker II*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Brooks, Peter. 1995. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Brøndsted, Mogens. 2021. «Nikolai Frederik Severin Grundtvig.» *Store norske leksikon*. Hentet 30. mars. https://snl.no/Nikolai_Frederik_Severin_Grundtvig
- Bull, Francis. 1982. *Bjørnstjerne Bjørnson*. Oslo: Aschehoug
- Butt, John. 2015. «What is a ‘musical work’? Reflections on the origins of the ‘work concept’ in western art music.» I *Concepts of Music and Copyright: How Music Perceives Itself and How Copyright Perceives Music*, redigert av Andreas Rahmatian, 1–22. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.

- D'Amico, Giuliano. 2021. «Bjørnstjerne Bjørnson.» *Store norske leksikon*. Hentet 18. august. https://snl.no/Bj%C3%B8rnstjerne_Bj%C3%B8rnson
- Eidsheim, Nina Sun. 2015. *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*. Durham and London: Duke University Press.
- Eken, Susanna. 2014. *Den menneskelige stemme*. København: Det kongelige danske musikkonservatorium.
- Elliot, Martha. 2006. *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. New Haven: Yale University Press.
- Engelstad, Irene. 2010. «'Så de store følelsers tid er vendt tilbake!' Demokrati og melodrama i Bjørnstjerne Bjørnsons romandiktning.» *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 13(2): 60–68. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-288X-2011-01-09>
- Friman, Anna Maria. 2008. «Modern Performance of sacred Medieval Music with Particular Reference to Women's Voices.» Doktorgradsavhandling, University of York. <https://etheses.whiterose.ac.uk/14212/1/520043.pdf>
- Godlovich, Stan. 1998. *Musical Performance: A Philosophical Study*. London: Routledge.
- Goehr, Lydia. 2007. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Revidert utgave. New York: Oxford University Press.
- Grethlein, Jonas, Luke Huitink og Aldo Tagliabue, red. 2020. *Experience, Narrative, and Criticism in Ancient Greece: Under the Spell of Stories*. London: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198848295.001.0001>
- Grieg, Edvard. 1990. *Edvard Grieg Samtlige Romanser*. Bind 1. Frankfurt: Edition Peters.
- Harrison, Peter T. 2006. *Human Nature of the Singing Voice*. Edinburgh: Dunedin Academic Press.
- Johansen, David Monrad. 1956. *Edvard Grieg*. 3. utgave. Oslo: Gyldendal.
- Johnson, Mark. 2007. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson, Mark. 2015. «Embodied understanding.» *Frontiers in Psychology* 6, artikkel 875: 1–8. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00875>
- Lakoff, George og Mark Johnson. 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Lewin, David. 2006. *Studies in Music with Text*. Oxford: Oxford University Press.
- Mattes, Arnulf Christian. 2020. «What Else Can Grieg's Historical Recordings Tell Us? Performance Practice as Musical Poetry.» *Studia Musicologica Norvegica* 46(1): 25–40. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2020-01-04>
- McBride, Hillary Anna. 2021. *The Wisdom of Your Body. Finding Healing, Wholeness and Connection through Embodied Living*. Michigan: Brazos Press.
- Myhren, Dagne Groven. 2010. «Fiskerjenten, vår første kunstnerroman.» *Bjørnson 2010*, Nasjonalbiblioteket. (ikke lenger tilgjengelig på nett).
- Rogoff, Irit. 2006. «Smuggling: An Embodied Criticality.» *European Institute for Progressive Cultural Policies* 2: 1–7. https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf
- Spatz, Ben. 2017 «Embodied Research: A Methodology». *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 13(2): 1–31.
- Taruskin, Richard. 2007. «Foreword.» I *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, av Lydia Goehr, v–viii. Oxford: Oxford University Press.