

## **Balkansk folkemusikk i møte med populærmusikk**

**Et krysningspunkt mellom ulike sjangere og musikktradisjoner**

MONA-LINN BREMER OWE

VEILEDER

Kari Laura Iveland

**Universitetet i Agder, april 2024**

Fakultet for Kunstfag

Institutt for rytmisk musikk

Master

## Sammendrag

Denne masteroppgaven består av et kunstnerisk utviklingsarbeid og er en del av en utøvende master. Gjennom en kunstnerisk tilnærming undersøker oppgaven hvordan ulike sjangere, tradisjoner, språk og kulturer kan forenes i musikken jeg skaper. Musikken min tar utgangspunkt i utvalgte sjangere innenfor populærmusikk og den balkanske folkemusikktradisjonen. Innenfor populærmusikk er det fokus på subsjangre som R&B, pop, hiphop, jazz, soul og neo-soul. Innen den balkanske folkemusikken er det fokus på den bosniske musikktradisjonen. Formålet med dette prosjektet er å utvikle og utforske egen skapende praksis gjennom kunstneriske og litterære forskningsmetoder, og tre ulike strategier presenteres som tilnærminger til dette arbeidet. Gjennom de ulike strategiene og tilnærmingene kan oppgaven bidra med ny innsikt i hvordan populærmusikk kan oppstå ved krysningspunktet av ulike sjangere og tradisjoner.

Problemstillingen i oppgaven tar for seg *hvordan jeg kan skape musikk som forener balkansk folkemusikk med populærmusikk*. Dette leder til to forskningsspørsmål: 1. Hvordan kan jeg integrere elementer og stilistiske trekk fra populærmusikk og balkansk folkemusikk i musikken min? 2. Hvordan påvirker min flerkulturelle og musikalske bakgrunn kunstnerpraksisen min, og videre, hvordan påvirker min kunstnerpraksis mitt musikalske uttrykk?

Resultatet av prosjektets kunstneriske del omfatter produksjonen og innspillingen av et album bestående av åtte sanger.

## Forord

Takk til alle mine samarbeidspartnere i den kunstneriske prosessen: Ole-Petter Oras Ålgård (produsent, medkomponist og pianist), Jaran Gustavson (lydtekniker), Viktor Ognøy Ekeløve (trommis), Martin Raev (pianist), Simon Skarsvåg Furnes (gitarist), Anders Skjerdal (trompetist), Lasse Nygård (bassist), Elizabeth Johansen (pianist og medkomponist), Sondre Bjerkeli (bassist), Michal Nietyksza (trommis), Isak Torgersen (gitarist) og Leander Hjerpås (gitarist og medkomponist).

En spesiell takk til min veileder Kari Iveland for gode tilbakemeldinger og nyttige råd gjennom oppgaven. Takk også til Per Elias Drabløs for god veiledning og raske svar på mine mange spørsmål og e-poster. Takk til min dyktige sanglærer ved universitetet i Agder, Hilde Norbakken, for inspirasjon og uvurderlig veiledning.

Takk til min mor, Selma Čičić Owe, for å ha introdusert meg for den balkanske musikktradisjonen, og for hjelpsomme råd underveis i prosessen. Hjertelig takk til min far, Olaf Owe, for verdifull veiledning, og for gode innspill til oppgaven.

Takk til min kjæreste, Viktor Ognøy Ekeløve, for varmende ord, verdifull støtte, og for musikalsk samarbeid i prosessen med å utvikle og spille inn albumet mitt.

Takk også til min samboer, Thomas Jenssen, som har oppmuntret og støttet meg underveis, og lyttet med interesse og tålmodighet til mine inngående utredninger og frustrasjoner.

Takk til mine venner for støtte og motiverende ord.

# Innholdsfortegnelse

<b>SAMMENDRAG</b> .....	<b>2</b>
<b>FORORD</b> .....	<b>3</b>
<b>1 INNLEDNING</b> .....	<b>6</b>
1.1 INSPIRASJON OG BAKGRUNN TIL PROSJEKTET .....	7
1.2 SPRÅKLIG KONTEKST .....	8
1.3 PROSJEKTETS NYTTEVERDI OG HENSIKT.....	9
1.4 PROBLEMSTILLING .....	9
1.4.1 <i>Utfordringer</i> .....	10
1.4.2 <i>Avgrensninger</i> .....	10
1.4.3 <i>Kunstnerisk metode: Strategier</i> .....	11
1.5 KUNSTNERISK FORMAT .....	11
1.6 OVERSIKT OVER ALBUM .....	11
1.7 OPPGAVENS STRUKTUR.....	12
<b>2 MUSIKALSK KONTEKST</b> .....	<b>13</b>
2.1 FOLKEMUSIKK.....	13
2.2 FOLKEMUSIKK FRA BALKAN .....	14
2.3 FOLKEMUSIKK FRA BOSNIA OG HERCEGOVINA .....	15
2.4 BOSNISK SEVDALINKA.....	16
2.5 POPULÆRMUSIKK .....	19
2.5.1 <i>Soul og R&amp;B</i> .....	20
<b>3 TEORI</b> .....	<b>21</b>
3.1 KUNSTNERISK UTVIKLINGSARBEID .....	21
3.2 SJANGERBEGREP .....	26
3.3 VOKALITET OG STEMMEKLANG .....	28
3.3.1 <i>Den performative stemmen</i> .....	31
<b>4 KUNSTNERISK METODE</b> .....	<b>33</b>
4.1 METODE OG STRATEGI .....	33
<i>Strategi 1</i> .....	34
<i>Strategi 2</i> .....	35
<i>Strategi 3</i> .....	35
4.2 KRITIKK OG DISKUSJON AV METODE.....	36
<b>5 GJENNOMFØRING AV KUNSTNERISK PROSESS OG REFLEKSJON</b> .....	<b>37</b>

5.1 <b>STRATEGI 1</b> .....	37
5.1.1 <i>Rearrangering av «Što Te Nema»</i> .....	38
5.1.2 <i>Rearrangering av «U Stambolu Na Bosforu»</i> .....	41
5.2 <b>STRATEGI 2</b> .....	45
5.2.1 <i>Egne komposisjoner</i> .....	47
5.3 <b>STRATEGI 3</b> .....	51
5.4 <b>INNSPILLINGSPROSESSEN</b> .....	56
5.4.1 <i>Innspilling i Kristiansand</i> .....	57
5.4.2 <i>Innspilling i Oslo</i> .....	58
<b>6 OPPSUMMERING AV MINE FUNN</b> .....	<b>61</b>
6.1 <b>FORSKINGSSPØRSMÅL 1</b> .....	61
6.2 <b>FORSKINGSSPØRSMÅL 2</b> .....	66
6.3 <b>ALBUMPRODUKSJON</b> .....	67
<b>SLUTTORD</b> .....	<b>68</b>
<b>LITTERATURLISTE</b> .....	<b>70</b>
<b>APPENDIX A: SANGTEKSTENE</b> .....	<b>73</b>

# 1 Innledning

Masterprosjektet mitt er et kunstnerisk utviklingsarbeid som undersøker hvordan ulike sjangere, tradisjoner og kulturer kan forenes i musikken jeg skaper. Musikken tar utgangspunkt i utvalgte sjangere innenfor populærmusikk og den balkanske folkemusikktradisjonen. Innenfor de populære musikksjangrene er hovedfokuset på stilistiske trekk fra undersjangre som R&B, soul, pop, neo-soul, hiphop og jazz, og innenfor den balkanske folkemusikken ligger hovedfokuset på bosniske og herzegovinske tradisjoner.

Balkan er et stort område og et omfattende begrep som dekker mange forskjellige musikktradisjoner (Hanssen, 2019, s. 8). Det ville vært utfordrende å dekke alle disse ulike tradisjonene, og derfor velger jeg å ha størst fokus på bosnisk folkemusikk, som jeg dessuten har sterkest tilknytning til. Sjangerbetegnelsen populærmusikk er også omfattende og et paraplybegrep for mange ulike stilretninger, undersjangre og betydninger. Musikken min trekker inn utvalgte stilistiske trekk og musikalske elementer fra ulike subsjangre innen populærmusikk.

I denne oppgaven betegner sjangerbegrepene *populærmusikk*, *balkansk* og *bosnisk folkemusikk* de stilene eller tradisjonene innenfor sjangrene jeg baserer mitt prosjekt på. Begrepet *musikalsk element* betegner generelle aspekter og elementer som vokal framføring, harmoniske og melodiske strukturer, form, klang og lydbilde, skalaer, instrumentering, samt rytmikk og groove<sup>1</sup>.

Denne studien setter søkelys på sjangerkryssninger mellom tradisjonsmusikk og moderne musikk, og gir en oversikt over min kunstneriske forskningsprosess gjennom lydopptak, noteeksempler og utdrag fra sangtekster, samt refleksjoner rundt mitt kunstneriske utviklingsarbeid.

---

<sup>1</sup> I musikologisk og etnomusikologisk sammenheng betegner «groove» de individuelle mønstrene som utgjør en viss musikkstil, den generelle rytmematriksen sammensatt av alle instrumentene i en utøvende kontekst eller en estetisk kvalitet eller «følelse» som stammer fra de ulike rytmiske forholdene innen samspillet og mellom instrumentene i et ensemble (Câmara, Nymoén, Lartillot & Danielsen 2020, s. 1).

## 1.1 Inspirasjon og bakgrunn til prosjektet

Min tidligere utdanning er bachelor i utøvende musikk – rytmisk, med vokal som hovedinstrument. Min kunstneriske praksis er fundamentert i subsjangere innen populærmusikk, som R&B, soul og pop, samt balkansk tradisjonsmusikk. I tillegg har min kunstneriske praksis sitt grunnlag i låtskriving.

Jeg har bred erfaring innenfor ulike sjangere som utøver. Gjennom undervisning på musikklinjen ved Foss videregående skole, ble jeg kjent med musikkstilene klassisk musikk, musikal, samt jazz. I samspill- og band-sammenheng utforsket jeg derimot musikk innen sjangre som soul, funk og rock. Utenfor skole og band, fokuserte jeg primært på populærmusikksjangre som R&B, soul og pop. Jeg fikk god erfaring og glede av å utvikle meg innen ulike stiler og sjangre.

På jazzlinjen ved Toneheim folkehøyskole ble min interesse for jazz framhevet, hvor jeg utforsket og videreutviklet meg innen denne stilretningen. Undervisningen var dessuten lagt opp til å lære mer om jazz-sjangeren. I hovedsak jobbet jeg med amerikanske jazz-standarder, nordisk jazz og storband-jazz.

Ved Universitetet i Agder (UiA), planla jeg å utvikle meg videre innenfor jazz, da dette var naturlig for meg etter Toneheim. Jeg observerte imidlertid fort at studentene ved universitetet jobbet med mange ulike sjangere. Dette inspirerte meg til å gå tilbake til å utøve og utforske flere andre sjangre videre, spesielt sjangeren R&B. Gjennom årene ved UiA har jeg utviklet meg innenfor flere ulike sjangere, med størst fokus på R&B og soul, samt balkansk folkemusikk som jeg har utforsket videre gjennom min masterutdanning, i sammenheng med mitt masterprosjekt.

I løpet av masterstudiet har jeg spesialisert meg innen både *World Music* og *Songwriting*, med rytmisk vokal som hovedinstrument. Denne utdanningen støtter opp mitt kunstneriske arbeid, og har vært verdifull for utviklingen av masterprosjektet.

Arbeidet med bacheloroppgaven min inspirerte meg til å utforske og skape musikk som forener ulike sjangere og musikktradisjoner (Owe, 2022). Bacheloroppgaven undersøkte hvordan folkemusikk fra Balkan oppleves av lyttere sammenliknet med undersjangeren R&B. Funnene viste at folkemusikk fra Balkan var relativt ukjent for lytterne, i motsetning til R&B. Videre viste studien at informantene hadde flere positive lytteopplevelser med R&B, men med liten margin da lytteopplevelsene rundt balkansk folkemusikk hadde nesten like positiv

respons hos informantene. I tillegg fant oppgaven at lytteopplevelsen av folkemusikk fra Balkan ble positivt endret etter undersøkelsen (Owe, 2022, s. 38).

Ideen om å integrere balkansk, og særlig bosnisk folkemusikk, som en del av mitt musikalske uttrykk, er inspirert av at jeg selv er halvt bosnisk og halvt norsk, og jeg ønsker at min kulturelle bakgrunn og identitet skal influere mitt musikalske uttrykk. Identitet innebærer å være annerledes – og å forme seg selv på en måte som gjør at man skiller seg fra andre (Ruud, 2017, s. 269). Even Ruud peker på at identitet er viktig i et samfunnsperspektiv fordi forståelse av ulikheter er avgjørende for et samfunn.

Den kunstneriske inspirasjonen bak prosjektet springer også ut fra min voksende lidenskap for balkansk folkemusikk, og spesielt den bosniske musikktradisjonen. Dette kommer fra min bosniske mor, og gjennom henne har jeg fått gleden av å lytte til og bli kjent med denne musikken helt fra jeg var liten. Sjangere som R&B og soul har også inspirert meg musikalsk i lang tid, og er sjangere jeg har fordypet meg i som utøver. Dette prosjektet skaper musikk som gjenspeiler min mangfoldige musikalske visjon.

## 1.2 Språklig kontekst

Sangtekstene i musikken min baserer seg på både engelsk og bosnisk språk, hvor sangene i hovedsak består av engelsk tekst. Selv om norsk er mitt morsmål, engelsk er mitt andre språk, og bosnisk er mitt tredje språk, velger jeg allikevel å skrive sanger på engelsk. Dette kan lede til spørsmålet «*hvorfor synger vi på engelsk?*», som utforskes av Iveland (2017, s. 28).

Engelsk språk er en naturlig del av mitt musikalske uttrykk som følge av at engelsk tekst er en del av sjangerne og lyden innenfor sjangrene jeg jobber innenfor. Mange norske artister velger å synge på engelsk, både for å appellere internasjonalt og på grunn av påvirkningen fra den engelsktalende ungdomskulturen (Lie, 2004, referert i Iveland, 2017, s. 28). Engelsk er også det dominerende språket innen populærmusikk og reflekterer globaliseringen av samfunnet. På den annen side påpeker Tarald Lie at norsk popmusikk mangler tydelige forbilder, og at norsk ofte assosieres med folkemusikk og teater. Dette er gjenkjennelig for meg, spesielt innenfor norsk R&B, hvor utvalget er begrenset. Likevel forbinder jeg norsk musikk ikke bare med folkemusikk og teater, som Lie fremhever, men også med en rekke andre sjangre og stiler, som hiphop, samt andre moderne musikkstiler med norske artister som synger eller rapper på norsk. Gjennom intervju med flere aktører innen norsk musikk, fant Lie at flere uttrykker at det er lettere å formidle følelser på engelsk og at ordene klinger



bedre. I tillegg poengterer tekstforfattere at engelsk tilbyr et større ordforråd, flere tilgjengelige klisjeer, og ord som er mer vokalbaserte sammenlignet med norsk (Lie, 2004, referert i Iveland, 2017, s. 28). Dette stemmer godt overens med grunnene til hvorfor jeg har valgt å skrive tekster på engelsk.

Både engelsk og bosnisk tilhører i stor grad de sjangrene og tradisjonsmusikken jeg utøver. Dessuten ønsker jeg å appellere til det bosniske markedet og det bosniske publikum med både bosnisk og engelsk tekst. Dette er et internasjonalt prosjekt, og ved å bruke engelsk tekst har jeg mulighet til nå over i større grad.

### 1.3 Prosjektets nytteverdi og hensikt

Hensikten med dette prosjektet er å undersøke, utforske og utvikle egen skapende praksis gjennom kunstneriske og litterære forskningsmetoder. Ved å undersøke hvordan populærmusikk kan oppstå i krysningspunktet mellom ulike sjangere og tradisjoner gjennom ulike tilnærminger, ønsker jeg å bidra med ny innsikt og kunnskap innenfor kunstnerisk forskning. Jeg setter søkelys på hvordan en bakgrunn fra to ulike kulturer kan komme til uttrykk musikalsk, og gjennom å introdusere tre forskjellige strategier som metode viser jeg til ulike måter å tilnærme meg denne typen arbeid. I tillegg ønsket jeg med dette prosjektet å utforske på hvilken måte min kulturelle og musikalske bakgrunn er knyttet til mitt musikalske uttrykk og min stemme, samt hvordan min kunstnerpraksis påvirker mitt kunstneriske uttrykk. Oppgaven kan bidra med innsikt, ikke bare i hvordan man kan blande ulike sjangere og musikktradisjoner, men også i hvordan man generelt kan bruke egen kulturell bakgrunn for å undersøke egen kunstneriske prosess innen låtskriving og vokal utforming.

### 1.4 Problemstilling

Problemstillingen i mitt prosjekt går på *hvordan jeg kan skape musikk som forener balkansk folkemusikk med populærmusikk*. Denne problemstillingen gir opphav til to forskningsspørsmål:

1. *Hvordan kan jeg integrere elementer og stilistiske trekk fra populærmusikk og balkansk folkemusikk i musikken min?*

## *2. Hvordan påvirker min flerkulturelle og musikalske bakgrunn kunstnerpraksisen min, og videre, hvordan påvirker min kunstnerpraksis mitt musikalske uttrykk?*

Som nevnt, er hovedfokuset på subsjanger innen populærmusikk og den bosniske folkemusikktradisjonen. Innen populærmusikk bruker prosjektet elementer fra subsjangere som R&B, soul, neo-soul, pop, hiphop og jazz, og innenfor den balkanske folkemusikken ligger hovedfokuset på bosniske og herzegovinske tradisjoner. Sjangertrekkene og musikalsk kontekst utdypes i kapittel 2.

### 1.4.1 utfordringer

Forståelse av hvordan tverrkulturell bakgrunn påvirker musikalsk praksis og musikalske valg er komplisert da innfløkte temaer som identitet, bakgrunn og kultur undersøkes.

Sjangerforståelse og sjangerbetegnelser er en annen utfordring på grunn av at sjangrenes opphav, innhold, betydning og definisjon er komplisert å forstå da «sjanger» er et flytende begrep som stadig er i endring (Brackett, 2016, s. 26).

Min begrensede erfaring og kunnskap innenfor balkansk musikk utgjorde en utfordring i prosjektet, og påvirket den kunstneriske prosessen. Tilsvarende gjaldt musikerne og samarbeidspartnerne mine i prosjektet, som også hadde begrenset erfaring og kunnskap knyttet til folkemusikken fra Balkan. Det var utfordrende å finne egnede musikere til prosjektet mitt, med tanke på deres kjennskap til den balkanske folkemusikken.

### 1.4.2 Avgrensninger

Prosjektet undersøker utvalgte tradisjoner og stilretninger innenfor de ulike sjangrene, og avgrensner dermed sjangerbetegnelsene og deres innhold. Som nevnt tidligere, velger jeg å legge størst vekt på bosnisk folkemusikk. Når det gjelder populærmusikk henter jeg stilistiske trekk fra et ganske bredt fokus innenfor denne overordnede kategorien. Begge avgrensningene gjenspeiler mitt musikalske uttrykk, samt min musikalske og kulturelle bakgrunn. En annen avgrensning i prosjektet er de kunstneriske strategiene i prosessen av mitt kunstneriske utviklingsarbeid. Dette er til fordel for overflødig kompleksitet og omfang. Dermed velger jeg et passende fokus og jobber konsentrert rundt de valgte strategiene innenfor min metode.

### 1.4.3 Kunstnerisk metode: Strategier

For å finne svar på forskningsspørsmålene vil jeg bruke tre strategier:

- **Strategi 1** går ut på å bruke en folkeviser eller folketone som inspirasjon og utgangspunkt for eget arrangement og lage en egen versjon av visen eller folketonen.
- **Strategi 2** innebærer å utforske hvordan jeg kan bruke ulike subjangere innenfor populærmusikk som utgangspunkt for egne komposisjoner, og deretter hvordan jeg kan innlemme stilistiske trekk fra balkansk folkemusikk i disse låtene.
- **Strategi 3** består av å undersøke relasjonen mellom stemme og sangtekst med utgangspunkt i forholdet mellom språk og vokal tradisjon.

### 1.5 Kunstnerisk format

Masterprosjektet mitt inneholder materiale som lydopptak, tekstlige utdrag og noteeksempler for å bidra til å skape et mer konkret og intuitivt bilde av prosjektet. Lydfilene består av musikken fra mitt kunstneriske utviklingsarbeid, samt musikkseksempler som refererer til utvalgte deler av den bosniske folkemusikken jeg tar utgangspunkt i og inspirasjon fra. Jeg anerkjenner at mange ikke kjenner til denne musikken, og jeg ønsker at de skal bli så godt kjent som mulig med hvilket musikalsk landskap jeg befinner meg i. Noteeksemplene og tekstutdragene er plukket ut fra mine arrangementer og egne komposisjoner, og presenteres både som vedlegg og eksempel-utdrag i oppgaven. Lydfilene er vedlagt i en Dropbox-mappe.

### 1.6 Oversikt over album

Den kunstneriske delen inkluderer produksjonen og innspillingen av et album bestående av åtte sanger:

1. *Friends Again (Intro)*
2. *I'm Sorry / Žao Mi Je*
3. *A New Place*
4. *Running (Interlude)*

5. *Što Te Nema*
6. *Go Back*
7. *Turquoise*
8. *U Stambolu Na Bosforu*

Sang nummer fem og åtte er egne rearrangementer av to bosniske folkeviser. De resterende sangene er egenkomponerte sanger. Jeg er komponist (av melodi, tekst og arrangement) på alle sangene, unntatt folkesangene «Što Te Nema» og «U Stambolu Na Bosforu», som jeg har rearrangert i samarbeid med Elizabeth Johansen. Jeg er vokalist og korist på hele albumet, samt pianist på sangene «Friends Again (Intro)» og «Turquoise». Mitt kunstnerisk utviklingsarbeid inkluderer også samarbeid med produsent for albumet, Ole-Petter Oras Ålgård, to ulike band, samt gitarist, Leander Hjerpås, som har vært med på å utarbeide refrenget i «A New Place».

Jeg planlegger å ferdigstille albumet mitt innen 2024, med planlagt utgivelse mot slutten av året. Utgivelsen vil først omfatte en singel, etterfulgt av hele albumet.

## 1.7 Oppgavens struktur

Min forskning tar form av et kunstnerisk utviklingsarbeid. Strukturen av oppgaven er derfor ikke konvensjonell i forhold til tradisjonelle vitenskapelige fremstillinger. Den er tilrettelagt for en integrert forståelse med den kunstneriske delen av mitt utviklingsarbeid.

Kapittel 1 presenterer idéen, inspirasjonen og bakgrunnen til oppgavens problemstilling, samt forskningsspørsmål. Musikalsk kontekst og de aktuelle sjangrene i prosjektet presenteres og utdypes i kapittel 2. Relevant teori som knytter seg til oppgaven og det kunstneriske utviklingsarbeidet fremstilles i kapittel 3. Min kunstneriske metode, inklusive valgte strategier, presenteres i kapittel 4. Kapittel 5 beskriver og reflekterer over utførelsen av min kunstneriske prosess. Gjennomføringen av strategiene blir diskutert. I kapittel 6 oppsummeres funnene fra prosjektet, i sammenheng med diskusjon av oppgavens forskningsspørsmål. «Sluttord» gir et sammendrag av oppgaven og prosjektet. I *Appendix A* inkluderes sangtekstene.

## 2 Musikalsk kontekst

Selv om musikken min hovedsakelig omfatter elementer som faller inn under kategorien populærmusikk, kan den allikevel tilskrives flere kategorier og sjangre. Musikken min kan betraktes som verdensmusikk, grunnet blandingen av sjangre, språk og kulturer, samtidig som den hører hjemme i sjangrene populærmusikk og balkansk musikk.

Verdensmusikk, som opprinnelig ble brukt for å markedsføre musikk fra ikke-vestlige samfunn, har blitt kritisert for å virke eksotiserende og separerende (Knudsen, 2024).

Sjangerbetegnelsen er til dels upresis, men har imidlertid vært vellykket som en markedsføringskategori. Noen mener at begrepet ikke lenger er nødvendig, da musikk sjangre som salsa og tango har etablert seg internasjonalt uten behov for en overordnet kategorisering, forklarer Knudsen.

Som oppgaven ser videre på i kapittel 3, påpeker Brackett hvordan *crossover*, dvs. musikk som appellerer på tvers av sjangere eller smak, kan både styrke og utfordre eksisterende kategorier og identiteter (2016, s. 26). Dette illustrerer kompleksiteten og fleksibiliteten til sjangre og identiteter, og belyser det spente forholdet mellom virkelige og oppkonstruerte forestillinger om musikkstiler. Dette understreker utfordringene med å plassere musikk i en enkelt sjanger, da den ofte inneholder mangfoldige elementer som kan tilhøre flere kategorier samtidig.

Dette kapitlet vil forsøke å gi en viss innsikt i de aktuelle sjangrene i prosjektet, balkansk og bosnisk folkemusikk, samt populærmusikk, med deres opphav, innhold og betegnelser.

Da jeg skulle velge ut og skape nytt materiale, brukte jeg mye tid på å få en dypere forståelse av sjangrene jeg jobber innenfor. Her gir jeg en kortfattet oversikt over kjennetegnene innen disse sjangrene. Deler av dette kapitlet er basert på fremstillingen i min bacheloroppgave (Owe, 2022).

### 2.1 Folkemusikk

Siden balkansk folkemusikk spiller en sentral rolle i denne oppgaven, er det naturlig å undersøke den overordnede sjangeren, folkemusikk. Ifølge Aksdal et al. (2020) er folkemusikk universelt ved at det finnes i alle kulturer og rommer et mangfold av sjangre og stilarter. Dansemusikk, vuggeviser, og arbeidssanger er eksempler på de mange variasjonene

som finnes innenfor folkemusikkens rike mangfold. I Norge inkluderer folkemusikken sjangre som slåtter, stev og ballader (folkeviser) (Aksdal et al., 2020).

Sigurd Jovik Bræin sin masteroppgave «Balkan utenfor Balkan: Hvordan opplever nordmenn balkanmusikk sammenlignet med balkanere?», bemerker imidlertid at det viktig å merke seg at folkemusikken og musikktradisjonene i Balkan ikke kan sammenlignes direkte med folkemusikken fra mange andre regioner i verden (2014, s. 19). Balkan-regionen huser flere forskjellige typer tradisjonsmusikk, som ofte representerer motsetninger innenfor sjangeren, i kontrast til en del andre regioner med mer enhetlige folkemusikktradisjoner.

Bræin påpeker dermed at det er nødvendig å dykke inn i disse mangfoldige tradisjonene og forstå de kulturelle og politiske symbolene som ligger i dem for å få en dypere forståelse av musikken fra Balkan (Bræin, 2014, s. 19). I neste delkapittel vil oppgaven gi en viss oversikt over den balkanske folkemusikken.

## 2.2 Folkemusikk fra Balkan

Begrepet *balkansk musikk* dekker et stort geografisk område som inkluderer landene Bulgaria, Montenegro, Serbia, Nord-Makedonia, Bosnia-Hercegovina, Kroatia, Hellas, Albania, og den europeiske delen av Tyrkia (Lundbo, 2021). Balkan er mangfoldig, og musikken som kommer fra regionen spenner over ulike musikktradisjoner. Det er dermed en utfordring å oppsummere karakteristikken ved «balkansk musikk» i et kort avsnitt (Hanssen, 2019, s. 15).

Ivana Medić beskriver i sin artikkel «Making a Case for Balkan Music Studies» at begrepet «balkansk musikk» omfatter forskjellige musikktradisjoner og praksiser fra regionen, inkludert kunstmusikk, religiøs musikk, folkemusikk, og moderne sjangre inspirert av Balkan-musikk (Medić, 2020, s. 3). Det er ingen klar enighet om en definisjon, og begrepet kan også inkludere musikk som er laget utenfor regionen av musikere med bakgrunn fra Balkan. Begrepet kan dessuten fungere som et kulturelt konstrukt eller etikett for markedsføring, som en subsjanger av verdensmusikk, utdyper Medić. Forskjellige sjangre som musikk fra romfolket, pop og rock med balkanske elementer, samt etno-musikk, er eksempler på mangfoldet inngående i «balkansk musikk» (Medić, 2020, s. 4).

På Balkan er det en blanding av mange folkeslag fordi Balkan er og var terskelen mellom Europa og Asia. Kildene til påvirkningene innen balkansk folkemusikk strekker seg langt

utover det geografiske Balkan-området. Dette gjenspeiles i musikken, som har innflytelse fra mange land i Midtøsten, inkludert tyrkiske, arabiske, persiske og jødiske tradisjoner og kultur.

På et generelt nivå kjennetegnes balkansk musikk ofte av komplekse rytmer, som ofte innebærer bruk av uvanlige taktarter som 7/8 eller 5/4, i stedet for den mer vanlige 4/4-takten (Hanssen, 2019, s. 6, 8). Musikken kjennetegnes også ved sin tonale kompleksitet og utstrakte bruk av ornamentikk. Blant de mest fremtredende instrumentene innen balkansk folkemusikk finner vi trekkspill, klarinett og korps eller *brassband* bestående av messingblåseinstrumenter <sup>2</sup> (East European Folklife Center, 2023).

I Vest-Balkan finner vi musikktradisjoner som hovedsakelig stammer fra landene Bosnia-Hercegovina, Kroatia, Montenegro, Kosovo og Albania. På et overordnet nivå er disse kjennetegnet av sterke vokaltradisjoner med færre instrumenter og en mer fleksibel, ustrukturert rytme, i kontrast til andre balkanske regioner som har en rik instrumentasjon og komplekse, strukturerte rytmer (Hanssen, 2019, s. 16). Prosjektet mitt tar primært utgangspunkt i denne typen musikkstil og tradisjon.

## 2.3 Folkemusikk fra Bosnia og Hercegovina

Som tidligere nevnt, fokuserer mitt prosjekt hovedsakelig på folkemusikken fra Bosnia, og derfor vil denne musikktradisjonen belyses nærmere. Bosnia-Hercegovina ligger på Balkanhalvøya og deler grenser med Serbia, Montenegro og Kroatia. Regionen var underlagt det osmanske riket i over fire århundrer, og dette har satt sitt preg på arkitektur, folkedrakter, religion og kultur (Imamović, s. 9–12). Den bosniske folkemusikken gjenspeiler undertrykkelsen av å bli underlagt det osmanske riket, og senere Østerrike-Ungarn, hvor musikken er preget av melankoli og mørke følelser.

Bosnia-Hercegovina har et aktivt musikkliv, i stor grad preget av tradisjonell, orientalsk musikk (Holm-Hansen, 2024). En betydningsfull sjanger innenfor folkemusikken i Bosnia er *sevdalinka*, som ofte inkluderer melankolske og poetiske kjærlighetsballader med en ikke-vestlig tone (Irwin, 2010, s. 10). Sevdah-musikken er også kjent for sin emosjonelle og

---

<sup>2</sup> Se lenke for utfyllende liste over tradisjonelle instrumenter. Hentet 26. mars 2024 fra <https://eefc.org/balkanculture/instruments/>

lidenskapelige melodi og vokalprestasjon. Bandet Mostar Sevdah Reunion har slått gjennom på verdensmusikkscenen med moderniserte versjoner av sevdalinka, utdyper Holm-Hansen (2024).

Sevdalinka-sjangeren vil utdypes videre, da musikken min i stor grad er inspirert av denne musikken.

## 2.4 Bosnisk Sevdalinka

En sevdalinka er en type bosnisk folkesang som til vanlig er knyttet til bosnjaker (Pennanen, 2010, s. 78). Begrepet «bosnjaker» betegner innbyggerne i Bosnia-Hercegovina med bakgrunn i muslimsk tro, kultur eller tradisjon, i motsetning til kroater som i hovedsak er katolske, og serbere som i hovedsak er ortodokse (Holm-Hansen, 2023). Bosnjaker skiller seg på denne måten fra kroater og serbere, og deres kulturer.

Selv om sevdalinka (her bøyd i flertall) i utgangspunktet er knyttet til bosnjaker, har sangene allikevel vært populære også blant andre etnisk-religiøse grupper i Bosnia og det tidligere Jugoslavia (Pennanen, 2010, s. 78). Tekstene omhandler som regel historiske hendelser, ulike byer i Bosnia og andre steder på Balkan, samt fremstående bosnjaker, forklarer Pennanen. Sangene inneholder en blanding av dype følelser og religiøs tematikk (Lopac, 2022, s. 207). De mest fremtredende temaene er uoppfylt kjærlighet, melankoli og kjærlighetens lengsel, som dessuten er betydningen bak sevdah (Pennanen, 2010, s. 78). Det tyrkiske ordet «sevda» har riktignok arabisk opprinnelse og inneholder flere betydninger, som kjærlighet, lidenskap, intens lengsel, melankoli, milt og svart galle, utdyper Pennanen. Musikkens melankoli og følelser eksemplifiseres gjennom sitatet: «There was no greater misery than sevdah», fra boken «Sevdah» (Imamović, s. 112).

Til tross for sitt tyrkiske navn, er sevdalinka-musikken egenartet og autentisk, og den har vært viktig for å bevare den bosnisk-herzegovinske muslimske identiteten, samtidig som den har stått imot påvirkningen fra tyrkisk (osmansk) styre (Pennanen, 2010, s. 84).

Lopac beskriver at kjernen i Sevdalinka-musikken består av to viktige komponenter: Den ene innebærer dens unike posisjon med tanke på historie, religion og kultur, og den andre komponenten representerer poesi-innflytelsen fra osmanene, som brakte med seg arabisk, tyrkisk og persisk poesi, samt sufi-tradisjoner (Lopac, 2022, s. 207). Videre forklarer han at disse to elementene ble bundet sammen for så å produsere en tydelig bruk av islamisert



billedspråk som både gir en forlengelse av islamsk mystisk poesi og videreutviklinger av denne formen.

Sevdalinka dukket opp i Bosnia på 1500-tallet, i kjølvannet av den osmanske erobringen (Lopac, 2022, s. 207). Sevdalinka-dikt er ofte av ukjent opphav, og har overlevd gjennom muntlig overføring og framføring. Deres anonymitet har bidratt til at de oppleves som et felleseie. Diktene har en fri struktur i form av versemål eller metrikk, i likhet med andre balkanske sanger, og strukturen er sentrert rundt antall stavelser per linje, vanligvis mellom fem og fjorten, hevder Lopac.

Ved siden av disse trekkene ved formen til Sevdalinka, utgjør Balkans kulturelle og historiske situasjon den unike bruken av islamsk tematikk (Lopac, 2022, s. 207). Sevdalinka eksisterer i en region preget av stor språklig, kulturell og etnisk blanding, der formen oppstod under en periode hvor Bosnia var underlagt det osmanske riket, som varte fra 1463 til 1878 (Mønnesland; Lurås, 2023).

Vlado Milošević (1901–1990), var en kjent forsker av bosnisk folkemusikk, og beskrev disse musikalske kjennetegn for sevdalinka-melodier: Intervallet av forstørret sekund, miksolydisk, harmoniske mollskalaer, alterasjon, melismer og lange fraser med en omfattende melodisk rekkevidde. Milošević mener at melankolien til sevdalinka-melodiene ligger i det forstørrede sekundet, som «treffer lytterens øre med ekstraordinær kraft, fanger oppmerksomheten og gjennomborer bevisstheten» (1964, s. 32, referert i Pennanen, 2010, s. 78).

Himzo Polovina (1927–1986) var en kjent sanger og tolker av Sevdalinka, og han er dessuten sentral i masterprosjektet mitt som min største inspirasjon innen utføring og tolkning av Sevdalinka-musikken. Han er også en av de få bosniske sangerne jeg har hørt på helt fra jeg var liten til den dag i dag, med en stemme som alltid har trollbundet meg.

Ved siden av sitt utøvende yrke som musiker, jobbet Polovina som psykiater spesialisert innen musikkterapi (Pennanen, 2010, s. 85). I 1972 presenterte han i samarbeid med andre en vitenskapelig artikkel med tittelen «Melancholy – the Creative Emotional Expression of Folk Poets in the Textual Contents and Melodies of Bosnian-Herzegovinian Small Town Songs» (Polovina et al., 1977, referert i Pennanen, 2010, s. 85). Artikkelen konkluderte med at noen former for sevdah bidro til lytternes evne til å håndtere eksistensielle problemer på et levelig nivå: sangpoesi som uttrykker melankoli kan ha terapeutiske effekter (Pennanen, 2010, s. 85).

«U Stambolu Na Bosforu» er en av de mest kjente sevdalinka-ene i Bosnia, og på resten av Balkan. Dette er også en av folkevisene eller sevdalinka-ene jeg har rearrangert. Diktet og teksten som tilhører denne sangen omhandler osmanenes praksis med «blodskatt» (*devşirme*), hvor kristne gutter ble tatt bort fra sine familier, sendt til Istanbul og ble tvunget til å konvertere til islam, beskriver Lopac (2022, s. 212). I tillegg inneholder diktet arabisk språk, som muezzinens (den som er ansvarlig for bønnerop i islam) linje «Allah illallah, selam alejkum», og «na ahiret sjvet» eller «akhirah», som refererer til livet etter døden i islam.

Lopac fremhever at diktet inkluderer tematikk fra sevdalinka om skjult lojalitet som ender i døden. Pashaen gjennomgikk «blodskattsystemet» for å få en høy posisjon innen den osmanske staten, og han steg høyt nok til å bli tillatt av den osmanske sultanen til å velge sine egne koner fra haremene, slik som sultanen og eliten gjorde selv. Til tross for at pashaen nådde dette nivået av prominens og fikk en kone, nærret han en så sterk lojalitet til sin kjære – som kanskje kan tolkes som hjemlandet, troen, en kvinne eller muligens en kombinasjon av disse – at det sendte ham til døden (Lopac, 2022, s. 212).

Ved å forsøke å forklare eller tydeliggjøre visse trekk ved Sevdalinka-sanger, som gjort overfor med sangen, «U Stambolu na Bosforu», åpnes det bare opp for flere mulige tolkninger, og det fører til ytterligere kompleksiteter (Lopac, 2022, s. 212). Innføringen av islamsk mystikk og subversive elementer fra sufismen gir rom for utforskning av subtile, indre aspekter som kan være kompliserte å forstå fra utsiden, bemerker Lopac.

Dypt forankret i bosnisk kultur og historie, uttrykker sevdalinka-musikken gjennom sine melankolske og poetiske kjærlighetssanger en unik blanding av historiske hendelser og religiøse temaer. Denne musikktradisjonen har bidratt til å forme den bosnisk-herzegovinske muslimske identiteten, til tross for sin tyrkiske påvirkning og tilknytning til osmansk styre.

Etter å ha utforsket kategorien folkemusikk og musikktradisjonene på Balkan, vil oppgaven videre rette søkelyset mot den brede kategoriseringen og sjangerbetegnelsen *populærmusikk*.

## 2.5 Populærmusikk

Populærmusikk er en bred kategori som inkluderer kommersielle musikkjangre med bred appell, og den er en av de tre hovedretningene innen musikk sammen med kunstmusikk og folkemusikk (Bergan & Hansen, 2023). Gjennom teknologisk og kulturell utvikling har grensene mellom disse retningene nå blitt mer utydelige og flytende enn noensinne, med overlapping i komposisjons- og produksjonsteknikker, musikalske stiler og framføringsmåter. Samarbeid mellom ulike musikalske tradisjoner er blitt vanlig, og dette fenomenet påpekes av Bergan og Hansen (2023).

Jeg har latt meg inspirere av artister og musikk som blander ulike musikktradisjoner og kulturer i mitt prosjekt, med et mål om å unngå å begrense musikken til kun én sjanger, stilretning eller inspirasjonskilde. Jeg har utforsket å skape musikk som blander to helt forskjellige musikalske tradisjoner. Min egen musikalske og kulturelle bakgrunn har ledet meg inn i denne utforskningen, da begge tradisjonene og kulturene har formet mitt musikalske uttrykk.

Bergan og Hansen redegjør for at begrepet «populærmusikk» ikke bare omfatter «popmusikk», men også andre amerikanske sjangre som blues, country, EDM, funk, heavy metal, hiphop, jazz, R&B, rock og soul, samt viktige sjangre fra andre deler av verden som salsa, reggae, samba, og k-pop (Bergan & Hansen, 2023). Populærmusikk er dessuten kjent for sin underholdende og tilgjengelige natur, og har ført til utviklingen av en global fan-kultur, skriver Bergan og Hansen.

Europas populærmusikk har røtter i opera, operette, klassisk musikk og folkemusikk (Bergan & Hansen, 2023). I USA har populærmusikk utviklet seg gjennom sammensmeltingen av afrikanske og europeiske musikalske elementer, og afrikansk-amerikanske stiler som blues, hiphop, jazz og rock har hatt en stor innflytelse globalt.

Min musikk henter i hovedsak sjangertrekk og inspirasjon fra subsjangre innen populærmusikk, som R&B, soul, hiphop og jazz. Ulike stilistiske elementer fra disse undersjangrene er integrert i mitt musikalske uttrykk da jeg har jobbet mye innenfor denne typen musikk som utøver. Oppgaven vil dermed i neste delkapittel kort redegjøre for noen av disse subsjangrene, innenfor populærmusikken.

### 2.5.1 Soul og R&B

Boken «Popular music genres: an introduction» gir en oversikt og introduksjon til studiet av populærmusikk (Borthwick & Moy, 2004). Med en strukturert tilnærming til de ulike sjangrene innen populærmusikk utforsker boken sjangrenes opphav, historie, visuelle estetikk og samfunnsmessige kontekster. I konteksten av mitt prosjekt er det relevant å se på sjangeren soul, som oppsto som en kombinasjon av jazz, blues, gospel og rhythm and blues (R&B) (Borthwick & Moy, 2004, s. 5). R&B er spesielt en relevant sjanger i prosjektet. Denne sjangeren utviklet seg parallelt med den store utvandringen av svarte fra sør til nord i USA på 1930- og 1940-tallet, var en opp-tempo, urbanisert form av blues med elektrifiserte instrumenter, og hadde stor kommersiell suksess etter krigen (Borthwick & Moy, 2004, s. 8). R&B har hatt stor innflytelse på soul, og mange soulartister og låtskrivere, spesielt fra de sørlige statene, har fortalt om den viktige innflytelsen av både gospel og countrymusikk på sin musikalske utdanning.

Soul- og R&B-musikkens vokale uttrykk er variert (Borthwick & Moy, 2004, s. 9–10). Sentralt stående i dette uttrykket er melismatisk sang og ornamentikk, der en enkelt stavelse blir strukket over flere toner i en glidende stil, utdyper Borthwick & Moy. Mens mange har tolket denne teknikken som typisk «svart», finner vi også lignende teknikker i europeisk folkemusikk. For eksempel i balkansk folkemusikk, hvor melodilinjene i vokalen berikes med ornamenter som triller, acciaccatura eller mordent (Talam, 2013, s. 85). Denne særegne vokale stilen i soul- og R&B-musikken bidro til å skape en følelsesmessig dybde og intensitet, og sjangeren assosieres ofte med gospeltradisjonen, som også har hatt stor innflytelse på utviklingen av sjangeren (Borthwick & Moy, 2004, s. 9).

Soul og R&B, samt folkemusikken fra Balkan, som sevdah-musikken, deler det fellestrekket at musikken ofte har en emosjonell dybde ved seg, spesielt når det gjelder de tekstlige og vokale aspektene. Melismatisk sang er en teknikk som kan forsterke intensitet, følelser og dybde i vokalen og musikken. I min egen musikk benytter aktivt denne teknikken, og den utgjør en integrert del av mitt vokale uttrykk.

## 3 Teori

Mitt prosjekt er et kunstnerisk utviklingsarbeid. Prosjektet tar utgangspunkt i en utøvende og kunstnerisk tilnærming, samtidig som det lener seg på relevant litteratur.

### 3.1 Kunstnerisk utviklingsarbeid

Kunstnerisk utviklingsarbeid innebærer å stille kunstneriske spørsmål og å få kunstneriske svar. Anthony Gritten belyser grunnleggende punkter og problemstillinger som har oppstått innenfor kunstnerisk utviklingsarbeid (KU) i kapitlet «Determination and Negotiation in Artistic Practice as Research in Music» fra boken «Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice» (2020).

Kunstnerisk praksis som forskning er hverken praksis eller forskning, og er mer komplekst enn som så, forklarer Gritten (2020, s. 73). Dette begrunner han med at KU ikke er forskning som ligner på den rene betydningen knyttet til STEM-fagene: naturvitenskap, teknologi, ingeniørfag og matematikk, selv om KU fremmer visse former for kunnskapskrav i løpet av prosessen.

Kunstnerisk utviklingsarbeid baserer seg på egen dokumentasjon og refleksjon rundt egen utvikling og skapende praksis. Samtidig er det mer enn bare en grunnleggende praksis, da det er en betydelig interesse for egendokumentasjon, og siden man ikke bare utforsker refleksjonen, men også hvordan refleksjonen både kan være en prosess og et resultat (Gritten, 2020, s. 73).

Både kunstnerisk og akademisk forskning spiller en viktig rolle i kunstnerisk utviklingsarbeid, selv når KU definerer seg selv og bestemmer sine metoder på egne premisser (Gritten, 2020, s. 79). Gritten antyder at kunstnerisk praksis ofte får mer oppmerksomhet enn forskning. Han anerkjenner det forståelige fokuset på praksis, ettersom KU til slutt ender i praktisk anvendelse, men hevder at vektleggingen av praksis ikke bør gå på bekostning av forskning, da forskning beriker og informerer den kunstneriske praksisen. Basert på Gritten sin tekst forstår jeg det dermed som viktig med tilstrekkelig litteratur og teori som prosjektet mitt kan lene seg på, selv om hovedfokuset ligger på praksis. I tillegg er det nyttig for meg å forske på de ulike sjangrene og oppnå en så god forståelse som mulig av den musikalske konteksten til prosjektet.

Kunstnerisk praksis som forskning kan medføre både utfordringer og muligheter. Utfordringene kan oppstå gjennom mangelen på tydelige rammer for evalueringen av kunstnerisk praksis som forskning. Som nevnt, bør evalueringen baseres på de særegne kvalitetene kunstnerisk forskning inneholder, og ikke vurderes basert på tradisjonell akademisk forskning. Jeg ser det slik at skapende praksis kan gi et unikt perspektiv og en uvanlig innsikt i den kunstneriske prosessen sammenlignet med andre forskningsmetoder.

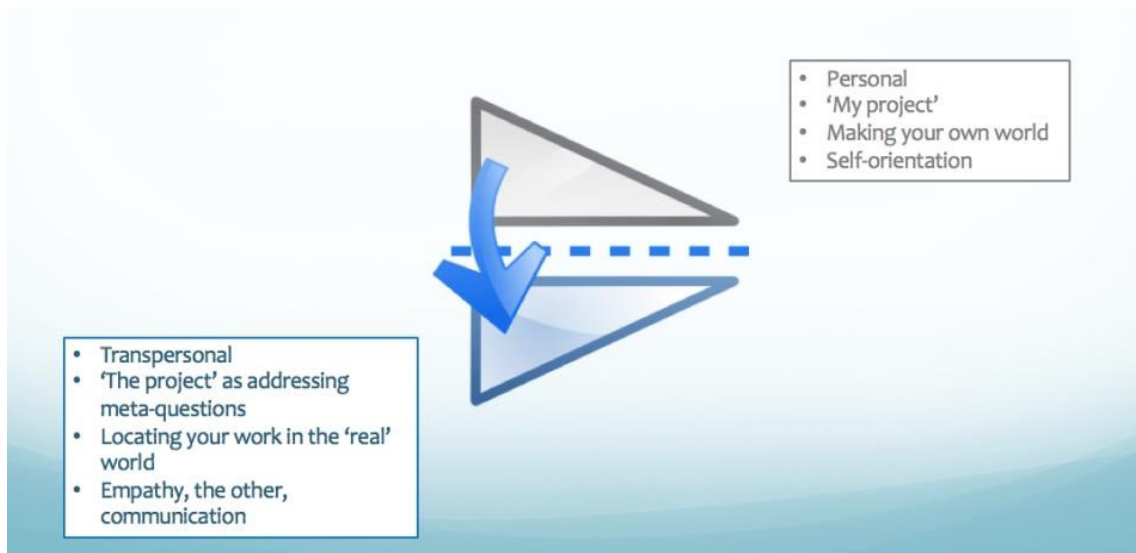
Spørsmålet om «forskning i kunst», under betegnelser som «kunstpraksis som forskning», er aktuelt på grunn av intense debatter (Borgdorff, 2012, s. 31). Kjernen i spørsmålet er om forskning i kunst, der skapelsen og utviklingen av kunst er en grunnleggende del av forskningsprosessen, skiller seg fra annen forskning. Dette hever spørsmål om forskningsobjektets natur (et ontologisk spørsmål), kunnskapen det innehar (et epistemologisk spørsmål), og rundt passende arbeidsmetoder (et metodologisk spørsmål). Et parallelt spørsmål er om denne typen forskning anses som akademisk og om den da hører hjemme på doktorgradsnivå. Dette er presserende på grunn av påvirkningen av høyere utdanningsreformer i Europa.

Borgdorff oppsummerer forskning innen kunst ved å presentere følgende karakterisering som kombinerer utforskningene rundt de ontologiske, epistemologiske og metodologiske aspektene: Kunstpraksis, inkludert både kunstobjektet og den kreative prosessen, omfatter implisitt og kontekstavhengig kunnskap som kan avdekkes gjennom utforskning og tolkning: «Art practice – both the art object and the creative process – embodies situated, tacit knowledge that can be revealed and articulated by means of experimentation and interpretation» (Borgdorff, 2012, s. 48). For å kvalifisere kunstnerisk praksis som forskning, må dermed kunstpraksisen ha som formål å utvide vår kunnskap og forståelse ved å utføre en original undersøkelse i og gjennom kunstobjekter og kreative prosesser, forklarer Borgdorff.

Darla Crispin (2019) skriver at kunstnerisk utviklingsarbeid bør bli sett på som en essensiell og enhetlig del av akademisk forskning og en verdifull kilde til kunnskap og innsikt. Hun bruker, i sin eksposisjon «Artistic Research as a Process of Unfolding», metaforen «utfoldelse» for å illustrere måten kunstnerisk utviklingsarbeid og kunstnerisk skapelse kan bli sett på som en prosess som gradvis åpnes opp. I stedet for å tenke på kunstnerisk forskning som en reise til et fremmed område, kan vi heller se på denne forskningen som en

gradvis avdekking av noe som allerede finnes, men som må «utfoldes» for å bli tydelig sett, påpeker Crispin. «Art is, in part, about making us see more clearly things that lie around us all the time but which we all too often fail to attend to as we should» (Crispin, 2019).

Crispin diskuterer begrepet «den ødelagte midten» eller «den berørende midten», som refererer til et punkt der ulike synsvinkler møtes og støter sammen (2019). Det er et møtepunkt der ulikheter og konflikter kan anerkjennes, men samtidig spille på lag og gi ny kunnskap. Dette kan bli oppnådd om vi beveger oss frem og tilbake mellom våre egne og felles perspektiver, og ved å inkludere og prøve å forstå andres synspunkter selv om vi ikke nødvendigvis samtykker med dem, hevder Crispin.



Denne modellen illustrerer «den berørende midten» og «utfoldelse» (Crispin, 2019).

Et personlig og eget prosjekt kan generelt gi forståelse innen en mer generell kontekst, ikke minst på et metanivå. En bevissthet om denne innvirkningen via den såkalte «berørende midten» er verdifull for meg når jeg utvikler og reflekterer over mitt prosjekt. Det kan hjelpe meg å trekke konklusjoner om min kunstneriske prosess som kan være nyttige for andre, også i en annen sammenheng.

Boken “Music and Knowledge: A Performer’s Perspective” presenterer ulike perspektiver rundt kunnskap innen musikkutøving. Den legger fram ulike metodologier fra vitenskap og humaniora som kobles til musikkutøverens situasjon, og legger vekt på refleksjon rundt kunnskapsdannelsen i kunstnerisk praksis (Dahl, 2017). I introduksjonen av boken får vi et innblikk i hvordan utøveren fungerer som en lytter, og det kommunikative elementet i musikk

gjør kunnskap om lytteprosessen nødvendig. Dahl forklarer videre her at en utøvers selvrefleksjon er ofte en viktig del av å anvende ens identitet i en tolkning, hvor dette er den mest individuelle prosessen for kunnskapsinnhenting (2017, s. xi).

Boken utforsker hvordan utøvere av klassisk musikk kan fordype forståelsen av sin kunst og sitt verk på ulike måter, og selv om boken særlig er rettet mot utøvere av klassisk musikk, kan prinsippene og ideene som diskuteres være relevante også for utøvere innen rytmisk musikk.

Dahl gir innsikt og praktiske råd for utøvere som vil forbedre forståelsen av egen kunst. Han snakker om viktigheten av å undersøke nye lyder og teknikker ved å gå utenfor sine grenser for å skape noe nytt og innovativt (2017, s. 9), og samtidig respektere tradisjonen i egne tolkninger av musikk: «In developing an identity as a performer, the musician must combine a personal balancing of tradition and innovation in the interpretations».

Dette har vært relevant i mitt masterprosjekt, som er utforskende av natur og undersøker blanding av ulike sjangere. For å finne en måte å blande de ulike sjangrene på har jeg lagt vekt på improvisasjon, ulike låtskrivingsmetoder, nysgjerrighet, samt å ha et åpent sinn rundt det å utforske nye arbeidsmetoder og blanding av sjangre. Jeg utforsker tradisjonelle elementer og teknikker samtidig som jeg eksperimenterer med nye ideer og uttrykksformer for å skape mitt eget kunstneriske uttrykk.

Dahl argumenterer også for at en forståelse og forskning rundt den historiske og kulturelle bakgrunnen til et musikkstykke kan brukes til å få innsikt i egen fremføring og kunstnerisk praksis, innenfor de stilistiske og tekniske aspektene ved fremføring og utøving (2017, s. 15). I mitt arbeid har denne typen kunnskap vært nyttig for å få en dypere forståelse av de kulturelle og historiske kontekstene som omgir musikktradisjonene i prosjektet mitt. Dette gjaldt spesielt for folkemusikken fra Balkan, hvor min kunnskap ikke var (eller er) like omfattende som innen populærmusikk.

Et annet tema løftet frem av Dahl går ut på at det er en viss motstand mot å bruke «kunstnerisk vitenskap (artistic science)» som begrep innenfor vitenskapelig sammenheng, da vi har vært vant til andre former for vitenskap (2017, s. 123). Han anslår at det kan være utfordrende å slå sammen kunst og vitenskap, da begrepet «vitenskap» ofte knyttes sammen med naturvitenskap (noen ganger også bare kalt for vitenskap). Videre hevder Dahl at



begrepet «kunstnerisk forskning» er mer akseptabelt enn begrepet «kunstnerisk vitenskap» (2017, s. 123).

Henk Borgdorff definerer tre ulike typer kunstrelatert forskning:

- *Forskning på kunst*. Dette er forskning som observerer og analyserer det kunstneriske utviklingsarbeidet, uten å forandre eller ta del av det nødvendigvis. Fokuset ligger dermed på å tolke og bli kjent med kunstverket (Borgdorff, 2012, s. 37–38).
- *Forskning for kunsten*. Denne typen forskning har som mål å tilføre praktisk støtte til å skape kunst. (Borgdorff, 2012, s. 38).
- *Forskning gjennom kunsten*. Denne kunstrelaterte forskningstypen forutsetter ikke et skille mellom subjektet (forskeren) og objektet (det kunstneriske utviklingsarbeidet). Forskeren er en del av den kunstneriske og kreative prosessen, hvor den kunstneriske praksisen er en essensiell del av forskningsprosessen og forskningsresultatene. Denne typen forskning setter søkelys på å undersøke og oppnå en bredere forståelse av denne prosessen heller enn å bare analysere det endelige produktet (Borgdorff, 2012, s. 38–39).

Mitt masterprosjekt plasseres innen forskning *gjennom* kunsten. Denne typen kunstrelatert forskning beskrives også av Borgdorff som den mest kontroversielle (2012, s. 38). Han refererer til Donald Schön sitt begrep «reflection in action» og beskriver dette begrepet som et nærværende perspektiv og en performativ tilnærming.

Konsepter og teorier, samt erfaringer og forståelser er sammenflettet med kunstnerisk praksis, og delvis av denne grunn, er kunst alltid refleksiv (Borgdorff, 2012, s. 39).

Benedikte Askedalen knytter Borgdorff sine tanker med egen tolkning om at dette kan indikere at forskerens egne erfaringer og refleksjoner manifesterer seg i den kunstneriske prosessen, og at det er denne iboende kunnskapen som er betydningsfull å konkretisere i kunstnerisk utviklingsarbeid (Askedalen, 2023, s. 13). Askedalens beskrivelse er gjenkjennbar og relevant for meg og mitt prosjekt fordi den indikerer at dette aspektet av forskningen kan gi en dypere forståelse av min kunstneriske praksis og hvordan min kulturelle bakgrunn og egne erfaringer påvirker min kunstneriske prosess.

Gjennom kunstnerisk praksis benytter jeg min iboende kunnskap om sjangre og min estetiske intuisjon for å utforske og reflektere over musikken jeg skaper, hvordan sjangerkrysningen og

flerkulturell identitet påvirker min praksis, samt hvordan min kunstnerpraksis påvirker mitt musikalske uttrykk. Målet er å oppnå verdifull innsikt i hvordan jeg kan forene ulike sjangere i musikken jeg skaper, og dermed hvordan sjangerkrysningen påvirker min låtskriving og vokale fremførelse. Derfor har jeg valgt å gjennomføre forskning gjennom og innenfor min egen kunstneriske praksis. Gjennom min kunstneriske metode og mine ulike strategier undersøkes problemstillingen på en annen måte enn gjennom metoder basert på tradisjonell akademisk forskning, og ved å benytte kunstnerisk utviklingsarbeid som metode får jeg muligheten til å utforske og reflektere over egen kunstnerpraksis.

### 3.2 Sjangerbegrep

For å få en bredere forståelse av sjangere og problematikken rundt sjangerbegrep – hvordan de oppstår, og hvordan populærmusikk har blitt kategorisert i det tjuende århundre, tar oppgaven utgangspunkt i boken *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music* av Brackett (2016). I Introduksjonen av boken argumenterer han blant annet for at vi ikke vil kunne forklare eller forstå hvor sjangere kommer fra og hvordan musikkshangere har utviklet seg på tilstrekkelig måte hvis vi ser på sjangere som stabile kategorier. Med dette mener Brackett at musikkshangere og sjangeridentifiseringer alltid er ustabile og alltid kan redefineres.

Det skiller mellom kategoriene «rock», «pop» og «easy listening», men forbrukere beveger seg ofte på tvers av disse grensene. Musikkshangere er i mange tilfeller assosiert med ulike typer grupper med mennesker, men disse assosiasjonene endres ofte over tid (Brackett, 2016, s. 1).

Crossover er en betydningsfull faktor i studier av hvordan musikk og identitet er sammenkoblet (Brackett, 2016, s. 26). Brackett hevder videre at crossover både kan forsterke og utfordre allerede eksisterende kategorier og identiteter. Det viser også hvor innfløkte og skiftende sjangere og identiteter kan være, og gir en pekepinn på det spente forholdet mellom virkelige og oppkonstruerte, imaginære forestillinger om musikkshangere, som oppgaven tidligere har sett på. Musikkshangere er dermed ikke bare lydopplevelser, men også kulturelle fenomener, og de er uttrykket av individuell og kollektiv identitet gjennom historien.

Musikkshangere kan ikke være unaturlige kategorier presset fram av musikkbransjen hvis ikke publikum eller lyttere forstår de kategoriene som de konstruerer gjennom sine

sjangerbetegnelser. På en annen side kan sjangerbetegnelser laget av forbrukerne også bli komplisert da de vil baseres på deres individuelle ønsker og valg (Brackett, 2016, s. 32). Brackett drøfter videre hvordan musikk sjangre ikke bare reflekterer identitet, men også tar del i å danne identitet. Dette går på hvordan folk ser på seg selv og andre påvirkes av måten de kategoriserer og identifiserer seg med musikk, og hvordan de tolker og deler denne musikken. Musikk sjangeretiketter oppstår gjennom omfattende prosesser, og disse merkelappene er samlende for lyttergrupper. Disse etikettene kan ha en viss makt ved at de kan skape og samle lyttergrupper innenfor den sjangeren etiketten peker på (2016, s. 32).

Brackett forklarer hvordan musikk kan bli en betydelig del av individuell og kollektiv identitet – hvordan folk ofte identifiserer seg med bestemte musikk sjangre og hvordan disse kan utvikle seg til å bli symbolske uttrykk for forskjellige subkulturer, samfunnsgrupper eller generasjoner. «... to take two examples from the 1920s, the white fan of hot jazz, or that other sign of rebellious white youth in the 1920s, the flapper» (2016, s. 24).

Disse assosiasjonene er imidlertid ikke statiske, fortsetter Brackett. De er dynamiske kategorier som utvikler seg parallelt med samfunnets endringer, der sjangrene kan adopteres av nye subkulturer eller generasjoner: «If neither genres nor identifications are ever finally fixed or stable—if musical genres are differentiated in terms of music style, and demographic groups are differentiated in terms of musical taste—then the perpetual reclassification of musical texts comes to seem inevitable» (Brackett, 2016, s. 26).

Basert på Brackett's perspektiver bruker dette prosjektet sjangerbetegnelser på kritisk måte da sjanger er et dynamisk og flytende begrep som utvikler seg i takt med samfunnets endringer (2016, s. 26). Sjangerbegrepene kan dessuten dekke et stort område av mange ulike stilretninger og subsjangere. For eksempel dekker begrepet balkansk folkemusikk en rekke ulike tradisjoner fra ulike land innen Balkan-området (Bræin, 2014, s. 19). Mitt kunstneriske utviklingsarbeid baserer seg i hovedsak på én av disse tradisjonene, nemlig sevdah-tradisjonen innenfor folkemusikken fra Bosnia. Derfor er det viktig med en så nøyaktig beskrivelse som mulig av nettopp hvilket felt innen en viss sjangerbetegnelse jeg befinner meg innenfor. Lydfiler med min musikk, samt musikkseksempler som viser deler av musikken jeg har tatt inspirasjon fra i min egen musikk, fungerer dermed som en god kilde for en bedre forståelse rundt hvilke sjangere, tradisjoner og hvilket musikklandskap jeg refererer til.

### 3.3 Vokalitet og stemmeklang

Mitt prosjekt er også fokusert rundt vokale tradisjoner innfor de ulike sjangrene som danner grunnlaget for min nye musikk, og måten jeg bruker stemmen på innen de ulike sjangrene og musikkstilene. For å utforske vokal, lytting og stemmeklang, har jeg undersøkt boken «The Race of Sound: Listening, Timbre and Vocality» (Eidsheim, 2019). Med utgangspunkt i afroamerikansk musikk, setter Nina Sun Eidsheim lys på hvilken påvirkning rase og etnisitet har på vår oppfatning av stemme<sup>3</sup> og stemmeklang (vocal timbre), hvor hun skaper en bevisstgjøring rundt diskriminering basert på klang og stemme, på samme måte som bevisstheten rundt for eksempel hudfarge og hårtype har økt (Eidsheim, 2019, s. 4).

I introduksjonen beskriver Eidsheim et grunnleggende spørsmål stilt når man lytter til en menneskelig stemme. Enten om det er på radio, telefon, som en del av filmmusikk eller med en person til stede – enten denne personen er langt unna eller snakker rett foran lytteren, er det grunnleggende spørsmålet som oppstår når vi lytter til en menneskelig stemme: *Hvem er dette?* eller *hvem snakker?* Og spørsmålet om identiteten til den som uttrykker seg står sentralt i lytteopplevelsen (Eidsheim, 2019, s. 1).

Spørsmålet «hvem er dette?» er akusmatisk av natur, skriver Eidsheim, og hun referer til Pierre Schaeffer som definerer begrepet og adjektivet «akusmatisk» (acousmatic) som en lyd man hører uten å se årsakene bak den (Schaeffer, 1966, s. 91, referert i Eidsheim, 2019, s. 1–2)<sup>4</sup>. Eidsheim forklarer at det akusmatiske spørsmålet oppstår fra antakelsen om at spørsmål kan gi svar når de stilles, og at det antas at man kan kjenne til kilden til en lyd eller stemme kun ved å lytte til den (2019, s. 2). «In the context of the human voice, this assumption about the possibility of knowing sound in the first place extends to a second assumption: that it is possible to know a person» (Eidsheim, 2019, s. 2).

Videre hevder Eidsheim at grunnen til å stille dette akusmatiske spørsmålet «hvem er dette?» er nettopp fordi vi ikke har svaret på dette spørsmålet, og det er ikke for å finne et endelig svar eller fordi en mulig ontologi om en unik stemme vil gi oss svar, men heller på grunn av stemmens iboende manglende evne til å være unik og gi tydelige svar (2019, s. 3). Eidsheim

---

<sup>3</sup> Stemme (menneskelig stemme) defineres i min oppgave som en kompleks hendelse med utallige akustiske signaler bestående av handling, materiale og sosial dynamikk, basert på Eidsheims tekst (Eidsheim, 2019, s. 4).

<sup>4</sup> Schaeffers definisjon referer til en gammel gresk legende som beskrev Pythagoras' disipler som lyttet til ham gjennom en gardin (Schaeffer, 1966, s. 91, referert i Eidsheim, 2019, s. 1–2).

utfordrer ideen om at det er mulig å ha endelig kunnskap om vokal identitet, og understreker at stemme og vokal identitet ikke er statisk, men heller bør forstås gjennom deres flerdimensjonale og utviklende prosesser.

Ifølge Eidsheim er stemmen hverken unik eller statisk, og formes i stedet av miljø, samfunn, kultur, historie og sosiale faktorer bestående av etnisitet og rase (2019, s. 11). Hun bruker begrepet «vocality» for å beskrive hvordan kroppen og stemmen brukes av musikere for å uttrykke følelser og lage musikk, hvor «vocality» er en tillært kroppslig og fysisk atferd (Eidsheim, 2019, s. 55). Stemmen formes i samspill med kroppen, og formidler derfor også de sosiale verdiene og holdningene til den trente kroppen. Stemmen påvirkes og formes gjennom daglig praksis, gjennom tilbakemeldinger vi får og hvordan vi lærer å lytte til dem, understreker Eidsheim. Hver interaksjon påvirker *auto-lytting* og stemmeatferd, enten ved statlige utdanningssystemer eller ved uformelle leksjoner med konstruktive tilbakemeldinger. Auto-lytting refererer i denne konteksten til prosessen hvor taleren eller sangeren lytter til sin egen stemme og vurderer hvordan den høres ut, enten i forhold til egne oppfatninger eller i forhold til hvordan den tror andre hører stemmen (Eidsheim, 2019, s. 12). Auto-lytting er dermed en slags selvrefleksjon over egen stemme og hvordan den oppfattes av andre.

For å forstå prosessen med å definere og evaluere stemme og vokal klang, er det mer hensiktsmessig å vurdere prosessen fra lytterens perspektiv, påpeker Eidsheim (2019, s. 12). Dette begrunner hun med at hvordan stemmen oppfattes og lyttes til av andre, samt hvordan du selv lytter til egen stemme (auto-lytting), styrer hvordan taleren eller sangeren selv bruker stemmen. Stemmen vekker også følelser, og gjennom lytting blir lytteren ubevisst påvirket emosjonelt av musikken, og en stemme kan gi assosiasjoner til visse følelser hos lytteren (Ruud, 2017, s. 67). Disse følelsene kan også bidra til hvordan du velger å bruke egen stemme når du selv lytter til den.

I ulike observasjoner av stemmen ligger en antakelse om at stemmen og vokale lyder har makten til å identifisere. Et eksempel er kritikken mot tidligere president, Barack Obama, da stemmen hans ikke samsvarer med lytternes forventninger i henhold til hans rasemessige tilhørighet – altså at stemmen hans «høres hvit ut». Eidsheim oppsummerer dette med å illustrere hvordan antakelsen om stabil og gjenkjennelig lyd reduserer komplekse hendelser til lyd (2019, s. 9).

Etter å ha etablert at det ikke finnes en stabil eller enhetlig stemme, identifiserer Eidsheim tre korrektiver som bedre oppsummerer hva stemme er og hva vi identifiserer når vi identifiserer stemme (2019, s. 9):

- Stemme er ikke medfødt; den er kulturell.

Stemmen er ikke isolert eller separat, men en del av en større sammenheng og et sammenhengene materielt felt (Eidsheim, 2019, s. 10). Stemmen består av kroppens organer som produserer lyd, de akustiske forholdene den blir produsert og oppfattet i, samt stilen og teknikken involvert i dens trening i løpet av livet, noe Farah Jasmine Griffin kaller for «kulturell stil», som referert til av Eidsheim.

- Stemme er ikke unik; den er kollektiv.

Vokale valg baserer seg på vokalisten eller talerens posisjon innenfor et kollektiv heller enn en å oppstå som en individuell uttrykkesform stemme (Eidsheim, 2019, s. 11). Med det eksisterende mangfoldet av klanglige valg som involveres når vi lærer å bruke stemmen, har stemmen en tendens til å utvikle seg basert på det kollektive, heller enn det individuelle.

- Stemmens kilde er ikke sangeren; det er lytteren.

Lytteren har stor innflytelse på hvordan stemmen oppfattes (Eidsheim, 2019, s. 65–67). Lytteren danner deg en forestilling rundt vokal klang og stemme basert på kulturelle og musikalske oppfatninger, noe som påvirker hvordan stemmen oppfattes. I noen tilfeller kan dette forårsake en feilaktig oppfatning av stemmen, selv om den ikke er basert på virkeligheten.

På bakgrunn av disse korrektivene kan man se på sin egen stemme som et produkt av sin unike bakgrunn og sine livserfaringer, påvirket av kultur og samfunn. I tråd med Eidsheims perspektiver, kan min stemme formes av flere faktorer. Disse inkluderer ikke bare min halvt bosniske og halvt norske bakgrunn, men også min vokale utdanning og praksis, tilbakemeldinger jeg har mottatt og hvordan jeg har lyttet til dem, samt musikken jeg har lyttet til. Slike faktorer har vært med på å forme min stemme og mitt musikalske uttrykk.

Stemmen vår er ikke bare en individuell uttrykksform, men heller en del av et mer omfattende kollektivt uttrykk som både påvirker og påvirkes av lyttere og samfunnet som helhet (Eidsheim, 2019, s. 11).

### 3.3.1 Den performative stemmen

Oppgaven har også tatt utgangspunkt i den *performative stemmen*, og en kroppsliggjort stemme (*the embodied voice*). Boken «The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics» av Erika Fischer-Lichte kan gi en dypere forståelse rundt dette emnet. Den utforsker framveksten av opptreden og utøving som en egen kunstform, hvor Fischer-Lichte hevder en ny estetikk ved å plassere opptreden og utøving på lik linje med det tradisjonelle kunstobjektet. Boken setter søkelys på den unike opplevelsen scenekunst og utøving skaper, der grensene mellom publikum, kropp og sinn, samt kunst og liv, blir uklare (Fischer-Lichte, 2008, s. 1). Dette vises tydelig i mitt arbeid da min kunstnerisk praksis består av en intuitiv prosess, der linjene mellom musikalsk og kulturell identitet, ulike sjangere, stemme, tanker og kropp blir uklare.

Eidsheim beskriver begrepet *auto-lytting* i sin bok, hvor hun forklarer at den som synger både er mottaker og lytter, og når du synger tar du innover deg både egen og andres respons (2019, s. 12–13). Stemmen er kulturelt betinget, og del av en større sammenheng.

Når jeg synger på bosnisk og med føringer eller elementer fra bosnisk folkemusikk, så er det noe jeg har inni meg og har hatt med meg, og det er tilgjengelig for meg som uttrykksform. Det kan allikevel kjennes annerledes for meg når jeg synger på dette språket og innenfor denne tradisjonsmusikken, for eksempel til sammenligning med populærmusikk.

«Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important. »

(Fischer-Lichte, 2008, s. 7). Dette sitatet forstår jeg som at *objektet* for eksempel kan være sanger, komposisjoner eller en stemme i seg selv, hvor Fischer-Lichte hevder at objektet ikke blir til uten utøvingen eller opptreden i sin helhet. «Art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone *stony*».

Dette kan dermed forklare begrepet *performativ stemme*, en helhetlig og kompleks stemme som ikke står alene, men som inkluderer et performativt og utøvende aspekt.

Avsnittet «Voices» i kapitlet «The performative generation of materiality», ser på stemmen i sammenheng med opptreden, utøving og språk, samt stemmen i forhold kropp, rom og tonalitet (Fischer-Lichte, 2008, s. 125). Fischer-Lichte beskriver en kroppsliggjort stemme gjennom at stemmen beveger seg fra kroppen og ut i rommet, hvor den er nært knyttet til kroppen, noe som tydeliggjøres ved sukk, skrik, stønn, gråt og latter. Slike lyder engasjerer hele kroppen, og kan ha stor innvirkning på lytterne, selv om lydene er uten ord. Historisk sett har stemmen vært forbundet til språk, men med naturalismen løsnet denne forbindelsen, og stemmen kunne uttrykke følelser uavhengig av ord og tekst (2008, s. 126).

I mitt prosjekt bruker jeg, som tidligere nevnt, to ulike språk: bosnisk og engelsk. Ikke alle som lytter til min musikk vil forstå bosnisk, men allikevel vil musikken kunne berøre dem. Musikken min inneholder dessuten solistiske partier i vokal som består av lyd uten tekst eller ord, både i form av vokalimprovisasjon og ornamentikk. Disse partiene av sangene kan også påvirke følelser og spille en viktig rolle i følelsesuttrykk, som et eget musikalsk språk uavhengig av ord.



## 4 Kunstnerisk metode

Prosjektet er et kunstnerisk utviklingsarbeid fundamentert i egen låtskrivingspraksis og i egen vokal utforming og utførelse. Det består av egenkomponert musikk samt egne versjoner og arrangementer av bosniske folkesanger. I mitt kunstneriske utviklingsarbeid undersøker jeg foreningen av ulike sjangre, og arbeidet vil resultere i en album-utgivelse.

Albumet er et såkalt konsept-album, i den forstand at innholdet er utformet med intensjonen om å utforske og formidle et bestemt tema eller en sammenhengende historie. Hvert spor eller hver sang bidrar til den overordnede helheten og hensikten med en større betydning kollektivt enn individuelt. I denne sammenhengen er konseptet blanding av sjangre, språk og kulturer, sammen med tematikken som omhandler kjærlighet, samlivsbrudd, sorg og kompliserte følelser. Sangene skildrer også ulike faser som kan oppleves etter et brudd, og sammen dannes det en helhetlig fortelling.

Prosjektet har tatt utgangspunkt i musikk og band eller artister som kombinerer ulike sjangere. Karpe er et eksempel på et band som har vært en inspirasjonskilde fordi de blander ulike sjangere, stiler samt språk, nasjonaliteter og kulturer i sin musikk. Dhafer Youssef, Goran Bregović, Mostar Sevdah Reunion og Emilie Nicholas er eksempler på andre artister som også blander flere av disse faktorene og som har inspirert prosjektet.

### 4.1 Metode og strategi

I denne oppgaven står refleksjonen av prosessen sentralt. Dette kan knyttes til Gritten sin beskrivelse av at kunstnerisk utviklingsarbeid baserer seg på egen dokumentasjon og refleksjon rundt egen utvikling og skapende praksis, som omtalt i teorikapitlet (2020, s. 73). Refleksjonen utforskes, i tillegg til hvordan refleksjonen både kan være en prosess og et resultat.

For å finne svar på spørsmål har jeg tatt i bruk følgende metoder:

- *Logg*: En musikalsk og personlig logg med kronologisk dokumentasjon (Bjerke Media, 2024). Alle stegene har blitt dokumentert kronologisk. Loggføringen har skjedd både skriftlig og gjennom lydopptak.

- *Refleksjonsnotater*: Refleksjon rundt prosessen og produksjonen (Bjerke Media, 2024).

I denne oppgaven omfatter refleksjonen de tankene jeg har gjort meg underveis i prosessen av å finne ut hvordan jeg blander ulike sjangere i min musikk, hvordan jeg bruker stemmen min innen de ulike sjangertypene og språkene, samt utforskningen knyttet til mitt musikalske uttrykk. Min refleksjon inkluderer beskrivelser av den kunstneriske prosessen, spørsmål som ble reist underveis og hvilke utfordringer jeg sto ovenfor, samt mine funn innenfor prosjektet. En KU-oppgave har ikke «to streker» under svarene og jeg bruker mine faglige og personlige refleksjoner til å beskrive den skapende prosessen. Det å lage en logg og skrive refleksjonsnotater underveis i prosessen gir dokumentasjon som kan brukes til å reflektere over prosessen (Bjerke Media, 2024).

Den kunstneriske praksisen forgår både individuelt og gjennom påvirkning av andre musikere, medstudenter, lærere og produsent. Refleksjonen rundt den kunstneriske prosessen baseres på mine egne samlede erfaringer, opplevelser og funn knyttet til prosjektet.

Min kunstneriske praksis har brukt tre ulike strategier for å utforske sjangerblandingen og jobbe med materialet:

### ***Strategi 1***

Denne strategien går ut på å bruke folkeviser som inspirasjon og utgangspunkt for å lage et eget arrangement og en egen versjon av visen. Gjennom denne arbeidsmåten valgte jeg ut to ulike bosniske folkeviser som jeg mente kunne passe å eksperimentere med i form av å blande inn populære musikkjangere. I prosessen så jeg på stilistiske trekk innen den balkanske folkemusikken, samt populærmusikk.

Til å begynne med gjorde meg godt kjent med begge folkesangene, lyttet til ulike versjoner av sangene, og tok inspirasjon fra dem. Arrangementene mine beholdt deler og elementer fra de originale sangene og versjonene som jeg tok utgangspunkt i, samtidig som jeg undersøkte å endre visse aspekter ved musikken, og tilføre sangene et nytt og modernisert uttrykk. For eksempel gjennom å re-harmonisere en akkordstruktur, endre melodiske og vokale fraser, endre sangens form eller ved bruk av en annen type instrumentering enn originalversjonen.

Slik blandet jeg inn elementer av populærmusikk i rearrangementene av de bosniske folkevisene.

## ***Strategi 2***

Denne strategien består av å anvende subsjangere innenfor populærmusikk som et utgangspunkt for å skape nytt materiale, etterfulgt av en utforskning av hvordan elementer og stilistiske trekk fra balkansk folkemusikk kan blandes inn i disse låtene.

Tidligere har jeg komponert flere sanger som har tatt utgangspunkt i populære musikkjangere. En utfordring innenfor denne strategien har vært å finne ut av hvordan elementer fra balkansk folkemusikk kunne innpasses i komposisjonene. Gjennom prosessen har jeg undersøkt stilistiske trekk både innen populære musikkjangre og balkansk folkemusikk, og som i forrige strategi, har jeg undersøkt å blande disse sjangrene i musikken min. I komposisjonsprosessen har jeg sett på aspekter som å implementere vokale føringer inspirert av bosnisk vokaltradisjon, samt bosnisk sangtekst.

## ***Strategi 3***

Denne strategien undersøker relasjonen mellom stemme og sangtekst med utgangspunkt i forholdet mellom språk og vokal tradisjon. Jeg har anvendt to ulike tilnærminger. Den ene tilnærmingen tok utgangspunkt i stemme og ord som bærere av lyd og melodi – det estetiske aspektet. Her utforsket jeg hvordan fraseringer og melodiske føringer knyttes til bosnisk og engelsk språk. Den andre tilnærmingen sentrerte seg om sangtekst som bærer av innhold, der jeg utforsket innholdet og betydningene i tekstene på de to forskjellige språkene. Jeg undersøkte hvordan språket, formen, strukturen, følelsen og betydningen i tekstene skilte seg mellom bosnisk og engelsk, og hvordan de ulike språkene la føringer for min vokale fremførelse og melodiske strukturer.

I begge tilnærmingene anvendte jeg demoer og lydspor med musikk og akkompagnerte meg selv på piano mens jeg improviserte vokalt og tekstlig. Jeg improviserte og øvde dessuten vokalt i samspill med bandet mitt. Nedenfor presenteres nye spørsmål som dukket opp i sammenheng med *strategi 3*.

- *Hva skjer melodisk, musikalsk og rytmisk når jeg synger med bosnisk språk i motsetning til engelsk språk? Legger språkene føringer for vokalen eller melodien?*
- *Hva skjer melodisk, musikalsk og rytmisk om jeg først synger en original melodi over en akkordprogresjon, og deretter synger en annen melodi over samme akkordprogresjonen?*
- *Hva skjer melodisk, musikalsk og rytmisk når jeg lager ny sangtekst og melodi, og blander språk i sangtekster?*

Disse spørsmålene diskuteres i kapittel 5.

## 4.2 Kritikk og diskusjon av metode

Min oppgave inneholder en subjektiv fremstilling, og prosessen er betydelig avhengig av den enkelte som utfører strategiene og metodene innenfor dette kunstneriske utviklingsarbeidet. Prosjektet kan vinkles på mange måter, og dermed kunne andre strategier ha blitt valgt. En alternativ strategi kunne ha vært å utarbeide en original komposisjon med hovedvekt på folkemusikk fra Balkan, og dernest innføre elementer og stilistiske trekk fra populærmusikk. Dette var en strategi jeg opprinnelig planla å inkludere i prosjektet. Imidlertid, på grunn av min begrensede kunnskap om denne musikktradisjonen, tidsbegrensninger, samt begrenset tilgang på musikere med kunnskap innenfor balkansk musikk, ble denne strategien ekskludert fra prosjektet.

En annen kritikk kan gå ut på at min logg ikke var veldig detaljert eller planlagt. En detaljert og planlagt logg kunne ha gitt en annen innsikt til prosjektet. På en annen side, har min logg hatt tilstrekkelig funksjon for min refleksjon av prosjektet, og jeg ikke har savnet en mer detaljert eller planlagt logg.

## 5 Gjennomføring av kunstnerisk prosess og refleksjon

Dette kapitlet ser nærmere på hvordan den kunstneriske prosessen av prosjektet ble gjennomført, både på en beskrivende og reflekterende måte. I sammenheng med mine strategier utdyper kapitlet hvordan jeg har gått fram med å skape og komponere musikken min. De stilistiske trekkene jeg har blandet inn fra både balkansk folkemusikk og populærmusikk belyses. Framgangsmåtene i min komposisjonsprosess beskrives sammen med min vokale utforming og fremførelse. Kapitlet presenterer også funnene fra prosjektet, og gir en kort oversikt av innspillingsprosessen.

### 5.1 *Strategi 1*

Kapitlet begynner med å utforske prosessen rundt *strategi 1*. Denne strategien involverer å ta utgangspunkt i balkanske folkesanger og skape nye versjoner av dem gjennom egne arrangementer. Framgangsmåten innebærer å blande inn populære musikksjangere for å gi musikken et nytt uttrykk.

Jeg endte opp med å omarrangere to bosniske sevdalinka-sanger: «Što Te Nema» og «U Stambolu Na Bosforu». Begge disse folkevisene har en lang historie og er velkjente ikke bare i Bosnia og Hercegovina, men også på resten av Balkan. De har et ukjent opphav og det finnes mange ulike versjoner av begge sangene.

Disse rearrangementene ble utarbeidet i samarbeid med bandmedlemmene Elizabeth Johansen (piansi og medkomponist), Sondre Bjerkeli (bassist), Michal Nietyksza (trommis), Anders Skjerdal (trompetist) og Isak Torgersen (gitarist). Mitt nåværende band, som tok del i innspillingen av albumet, består imidlertid av andre medlemmer i hovedsak.

Elizabeth Johansen (pianist) samarbeidet med meg under omarrangeringen av folkevisene.

Etter arbeidet med rearrangementene, testet vi ut sangene med resten av bandet. Vi formet og videreutviklet arrangementene på bandøvelser, med åpenhet for innspill fra bandet.

Ingunn Ekern beskriver i sin masteroppgave, «Låtskriving: Fire sanger-sangskrivere om låtskrivingsprosessen», at kreativitet oppstår i møte med andre, og sammen med andre. Man deler kunnskap ved å gi hverandre idéer, tilbakemeldinger og inspirasjon (Ekern, 2013, s. 28). Kunnskapsdelingen og samspillet som har oppstått i bandet mitt og med mine

samarbeidspartnere har vært viktig for prosessen, utviklingen og utforskningen av arbeidet med rearrangementene mine.

### 5.1.1 Rearrangering av «Što Te Nema»

Rearrangementet av «Što Te Nema» tok utgangspunkt i versjonen til sangeren og låtskriveren, Himzo Polovina, da jeg alltid har foretrukket hans versjon og tolkning av denne sangen. Denne versjonen danner utgangspunktet for videre sammenligning med mitt eget rearrangement.

Polovina sin versjon av «Što Te Nema», eller «Hasanagin Sevdah» som sangen også er kalt, starter med en temamelodi spilt av trekkspill. Den går så over til a capella vokal der Polovina synger hovedmelodien over tittelteksten «što te nema». Videre følger sangen med tre vers før Polovina går over til en fortellerdel hvor han snakker i omtrent to minutter over det instrumentale. Denne delen og teksten er ikke inkludert i min versjon.

Polovinas versjon har et sårbart og melankolsk uttrykk, med instrumenter som trekkspill, klarinett og vokal, sammen med en romantisk og trist tekst skrevet på poetisk vis av poet og forfatter Aleksa Šantić. Min versjon beholder deler av den melankolske og nedstemte følelsen fra originalen, men med en større grad av lystighet og med en drømmende atmosfære, som følge av de integrerte elementene og stilistiske trekkene fra populærmusikk.

Rearrangementet mitt starter med tema-melodien, som i Polovinas versjon. I stedet for trekkspill spilles den av trompet og akkompagneres av rhodes (el-piano). Videre går sangen til a capella-delen, og så til det første verset. På vers to introduseres en groove med instrumentene trommer, bass, gitar og rhodes. Grooven presenterer en skeiv taktart i fem åttendedeler. Hverken denne grooven eller fem-takten eksisterer i originalversjonen. Jeg ønsket å teste ut å inkludere en skeiv taktart i musikken min, da dette er en vanlig markør innen balkansk folkemusikk (Hanssen, 2019, s. 6, 8). Fem-takten var et naturlig element å innføre i arrangementet mitt av «Što Te Nema», og tilfører grooven et stilistisk trekk inspirert av balkansk folkemusikk, samtidig som dette elementet er godt integrert og et passende virkemiddel til grooven.

Etter disse to versene går rearrangementet videre inn i vers tre, hvor denne delen er omgjort til et pre-refreng i versjonen min. Nedenfor vises to noteeksempler fra pre-refrenget i «Što Te Nema».

2

♩ = 160

**Pre-chorus** *Legg akkordene*

41 Amaj9 Emaj9 C#maj9 Amaj9

Pro-cvije-ta-la sva-ka sta-za k'o što bje-še div-nih da-na

*Noteeksempel 1*

**Pre-chorus** ♩ = 175

*Waltz*

7 C#m C#m

Pro - cvije ta - a - a - la sva - ka sta - a - a - za

F#m C#m

K'o što bje - še div - ni-ih da - a - na - a - a

*Noteeksempel 2*

*Noteeksempel 1* viser et utdrag med de fire første taktene av pre-refrengtet i mitt rearrangement. *Noteeksempel 2* viser dette samme partiet, men fra versjonen til Polovina, hvor dette partiet er en del av vers 3 i hans versjon. Som noteeksemplene illustrerer, er det stor forskjell på både melodien og akkordstrukturen, samt taktarten, rytmikken og tempoet i de to ulike versjonene. Begge versjonene av sangen er i tonearten C#-moll, og begge melodiene er også bygget på harmonisk mollskala.

Reharmoniseringen av «Što Te Nema» sine opprinnelige akkorder viser at jeg bevisst har utforsket forskjellige harmoniske muligheter innenfor den samme tonaliteten, som eksemplifisert i noteeksemplene. Ved å introdusere nye akkorder som Amaj9 og Emaj9,

utfordrer arrangementet mitt de mer tradisjonelle harmoniene fra Polovinas versjon, hvor jeg bevisst har beveget meg utenfor de konvensjonelle harmoniske rammene knyttet til C#-moll. I tråd med konseptet om *tonal repositioning* i jazzmusikk (Francis, 2017, s. 8, 9 10 og 11), har jeg i mitt rearrangement utforsket nye harmoniske muligheter innenfor den samme tonaliteten. Denne tilnærmingen har gitt meg større frihet til å undersøke forskjellige tonale sentre og akkordprogresjoner, og har åpnet opp for en større variasjon og kompleksitet i det harmoniske landskapet til sangen. Dette arbeidet kan knyttes til de teoretiske prinsippene og ideene som er beskrevet i avhandlingen «The Jazz Gene: Examining the use of Jazz Aesthetics in Hip-Hop Music» (Francis, 2017), som det beskrevne funksjonelle elementet *tonal repositioning*. I samarbeid med medkomponist, Johansen, har vi funnet inspirasjon i jazzens harmoniske tradisjoner og brukt dette som et utgangspunkt for å utforske nye måter å skape og forme harmoni på. Denne utforskningen har bidratt til å skape en bro mellom forskjellige musikalske sjangre og tradisjoner. Ved å ha utforsket nye harmoniske muligheter i «Što Te Nema», og beveget meg utover de tradisjonelle, moll-baserte akkordene i Polovinas versjon, har også rearrangementet fått et nytt uttrykk som bærer mindre preg av melankoli i musikken.

Reharmoniseringen av akkordstrukturen i Polovina sin versjon påvirket også utformingen av vokalmelodien. I startfasen av arbeidet med reharmoniseringen, lot jeg meg inspirere av akkordstrukturen i R&B-sangen «Rain» av SWV, og eksperimenterte med å synge den originale melodien fra Polovinas versjon over disse akkordene. Dette danner grunnlaget for både min tilnærming til vokalen og arbeidet med reharmoniseringen. Denne utforskningen knytter seg også til *strategi 3*, som oppgaven senere vil se nærmere på.

Rearrangementets nye form la føringer for vokalmelodien. Dette skyldes min tilnærming til å bevege meg vekk fra en vers-basert form. Refrenget i mitt arrangement utgjør en ny del som ikke finnes i originalversjonen, hvor teksten i denne delen er basert på tittelteksten, «što te nema», og denne teksten repeteres i vokalen på refrenget. Det å inkludere refreng og gjøre om vers til pre-refreng, var naturlig for meg da jeg er vant til å benytte meg av en mer pop-orientert formstruktur i min låtskriving, fremfor den strofiske og vers-baserte formen som er vanlig for folkemusikken (Ruud, 2024).

Spesielt refrenget skiller seg ut som en nyskapt del, samt pre-refrenget med en melodi som avviker ganske betydelig fra originalen. Vokalmelodien i versene er derimot nærmere den opprinnelige melodien, selv om den også er delvis omarrangert.



Den restrukturerte formen, reharmoniseringen av akkordene, den nye instrumenteringen, grooven og den skeive fem-takten, samt vokalen som blander stilistiske trekk fra tradisjonell bosnisk syngemåte med populærmusikk, er eksempler på elementer og stilistiske trekk jeg har benyttet for å blande sjangrene i min musikk, og for å tilføre et nytt uttrykk til «Što te Nema».

### 5.1.2 Rearrangering av «U Stambolu Na Bosforu»

Arrangementet mitt av «U Stambolu Na Bosforu» tok utgangspunkt i sangerne Amira Medunjanin og Safet Isović sine to ulike versjoner. Medunjanin sin versjon inneholder kun akustisk gitar og vokal, og Isović sin inneholder en betraktelig større besetning med trekkspill, fløyte, synth, håndtrommer og tamburiner, strengeinstrumenter, bass og vokal. Versjonene har forskjellige uttrykk og det har vært spennende å plukke elementer fra hver av dem. Både Medunjanin og Isović sine versjoner inspirerte meg vokalt, og jeg lot meg inspirere av flere vokale fraseringer, samt deres bruk av ornamentikk. På min bachelorkonsert våren 2022, fremførte jeg denne sangen, med utgangspunkt i Medunjanin sin versjon. Dette gjorde meg bedre kjent med sangen før jeg dykket inn i arbeidet med rearrangementet. Formen i «U Stambolu Na Bosforu» består av mange vers, i likhet med «Što Te Nema» og mye annen folkemusikk, som tidligere nevnt. I motsetning til «Što Te Nema», inkluderer formen av denne sangen imidlertid både pre-refreng og refrang.

Versjonen til Isović inneholder en temamelodi eller et riff som repeteres flere ganger mellom hver del eller mellom hvert vers. Medunjanin sin versjon har i stedet en intro, et mellomspill og en outro med gitarspill på disse delene av sangen. Både min medkomponist, Elizabeth Johansen (pianist) og jeg syntes temamelodien fra Isović sin versjon interessant, og vi endte opp med å videreføre denne melodien i rearrangementet vårt. Rearrangementet av «U Stambolu Na Bosforu» begynner dermed med en intro som inkluderer denne temamelodien i lydlandskapet av rhodes, flygelhorn, synth og el-gitar, som setter tonen for resten av sangens mystiske stemning. Isović sin versjon starter med en lignende stemning, spilt av fløyte og synth. Den mystiske stemningen og sangens originale uttrykk var viktig for meg å bevare i mitt rearrangement, da den gjenspeiler tematikken i teksten og den tidligere nevnte islamske mystikken.

Temamelodien i intro-delen illustreres i noteeksemplet nedenfor. Denne melodien er lik temamelodien i versjonen til Isović, men akkordene er forskjellige, som et resultat av reharmonisering, med en lignende tilnærming som tidligere brukt for å reharmonisere akkordstrukturen i «Što Te Nema».

The image shows a musical score for a piece titled "Tema". It consists of three staves of music, each with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff starts at measure 5 and features the following chords: Fsus4, Gbmaj7#11, Bbadd9/D, and Ebm9. The second staff starts at measure 9 and features: Fsus4, Gbmaj7#11, Ebm6, Gbmaj7#11, and Fsus4. The third staff starts at measure 13 and features: Fsus4, Gbmaj7#11, Ebm6, Gbmaj7#11, and F7. The music is written in a 4/4 time signature and includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and chords.

Noteeksempel 3

Temamelodien i mitt arrangement spilles av trompet og akkompagneres av rhodes. I Isović sin versjon introduseres melodien over en groove med en omfattende instrumentering bestående av strengeinstrumenter som strykere og akustisk gitar, håndtrommer og tamburin, trekkspill og synth. I rearrangementet mitt presenteres det en groove først i vers én. I stedet for å etterligne Isović sin groove, utviklet jeg, i samarbeid med bandet mitt, en ny hiphop-inspirert groove. Dette står i kontrast til originalversjonen, og tilfører sangen et nytt uttrykk som passer godt inn i mitt album og det musikalske landskapet i musikken min.

I vers tre ønsket jeg å bryte mønsteret fra de tidligere versene i versjonene til Isović og Medunjanin, og endre den vers-baserte folkevisestrukturen. Dermed valgte jeg å beholde den originale teksten fra vers tre, men omgjorde det til en bro som videre ledes inn i pre-refrenget, som vises i *noteeksempel 4*.

### Bridge

61 G♭maj9 D♭maj9 G♭maj9 Bdim B♭7♭9

65 E♭m9 A♭13 D♭maj9 G♭maj9

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '61', contains four measures of music. Above the staff are the chords G♭maj9, D♭maj9, G♭maj9, Bdim, and B♭7♭9. The notes in the first three measures are represented by diagonal slashes. The last two measures show a triplet of eighth notes. The second staff, labeled '65', contains four measures of music with chords E♭m9, A♭13, D♭maj9, and G♭maj9. The notes in all four measures are represented by diagonal slashes.

Noteeksempel 4 (fra bandblekke)

B♭m E♭m G♭ F7 B♭m

U Stam-bo-lu na Bos-fo-ru bo-lan pa-ša le-ži,

5 B♭m E♭m G♭ F7 B♭m

Du - ša mu ye na iz - ma-ku, cr-noj zem-lji te - ži.

The image shows two staves of musical notation with lyrics. The first staff has four measures with chords B♭m, E♭m, G♭, F7, and B♭m. The lyrics are 'U Stam-bo-lu na Bos-fo-ru bo-lan pa-ša le-ži,'. The second staff has four measures with chords B♭m, E♭m, G♭, F7, and B♭m. The lyrics are 'Du - ša mu ye na iz - ma-ku, cr-noj zem-lji te - ži.'.

Noteeksempel 5

3. Kad je čula pašinica  
za tu tužnu vijest,  
da je paša preselio  
na ahiret svijet.

Noteeksempel 5 (vers tre tekst)

Noteeksempel 4 er et utdrag fra bandblekken til mitt rearrangement av «U Stambolu Na Bosforu». Akkordene er reharmonisert, som tydelig illustreres sett i sammenheng med Noteeksempel 5. I tillegg viser takt 64 fra Noteeksempel 4 triol-underdelinger med unison markering innad i bandet, spesifikt mellom piano, trommer og bass. Dette er noe jeg i samarbeid med pianist, Johansen, utformet for å tilpasse en melismatisk frasering i min

vokale fremførelse som strekker på *time*-følelsen i grooven. «Generally, tiny adjustments in timing can change the whole feel and stylistic reference of a groove» (Danielsen et al., 2023). Som oppgaven tidligere har sett på, er det vanlig med melismer innenfor sjangre som R&B og soul. I denne kontekst var det naturlig at instrumentalistene skulle følge denne sjangerstilen i konteksten av den vokale fraseringen, og gi plass til den melismatiske fraseringen i den vokale fremførelsen. Dette er et av mange eksempler på hvordan populærmusikk ble integrert i min musikk, hvor det i dette eksemplet oppstod kollektivt innad i bandet.

Melodien jeg skapte i denne delen av mitt arrangement var inspirert av stilistiske trekk fra populære sjangre, spesielt subsjangeren R&B, med vokale elementer som ornamentikk. Melodien vises i det vedlagte lydeksempel av denne sangen.

I *Noteeksempel 5* vises melodien og akkordene som tilhører de originale versene i «U Stambolu Na Bosforu». I tillegg vises teksten som er knyttet til vers tre under notene i dette eksemplet. Jeg tok utgangspunkt i den originale versmelodien til vers én, og vers to i rearrangementet, men endret melodien i det tredje verset.

Neste noteeksempel demonstrerer hvordan rearrangementet inkluderte en versmelodi som var tettere knyttet til originalversjonens versmelodi. Førstestemmen, som spilles av trompet, er imidlertid en egenkomponert stemme, og akkordene er reharmonisert, slik som i resten av arrangementet.

**Verse 2** 1. st Trompet, 2.st melodi

31 Bbm7 Ebm<sup>9</sup> tr Gbmaj7# Fsus4 tr Bbm7

35 Bbm7 Ebm<sup>9</sup> tr Gbmaj7# Fsus4 tr Bbm7

*Noteeksempel 6*

*Oppsummering:* I begge rearrangementene har jeg i samarbeid med bandet mitt undersøkt å reharmonisere visenes akkordstrukturer og innlemme harmoniske strukturer inspirert av

populærmusikk. I tillegg har jeg undersøkt forskjellige groover og ulik instrumentering fra originalversjonene. Når det kommer til vokalen og melodien, har jeg utforsket å endre på flere faktorer, som melodier, vokale fraseringer, melismer, samt den helhetlige vokale fremførelsen. I de to rearrangementene inneholder den vokale fremførelsen dermed en blanding av stilistiske trekk innen populærmusikk og bosnisk folkemusikk. De originale bosniske tekstene valgte jeg å beholde. Disse aspektene vil beskrives ytterligere senere i oppgaven, under *strategi 3*.

Jeg fant at denne strategien fungerte godt for meg, og det musikalske produktet som ble skapt gjennom denne tilnærmingen blander de ulike sjangrene, språkene og kulturene.

## 5.2 *Strategi 2*

Videre vil *strategi 2* utdypes. I denne strategien utforsket jeg hvordan jeg kunne bruke subsjangere innenfor populærmusikk som utgangspunkt for å komponere egne låter, og deretter hvordan jeg kunne integrere stilistiske trekk inspirert av balkansk folkemusikk i disse låtene.

Jeg har tidligere komponert musikk som tar utgangspunkt i populærmusikk, og på forhånd antok jeg at den største utfordringen i denne framgangsmåten ville være å utforske hvordan jeg kunne integrere balkansk folkemusikk i disse komposisjonene. Dette viste seg å stemme.

Innenfor *strategi 2* har jeg komponert åtte sanger totalt, inkludert en kort introsang på omtrent et halvt minutt som vil være første spor i albumet, samt et *interlude* i midten av albumet. Et interlude kan forklares som et *mellomspor* i kontekst av et album, ofte med en kortere lengde enn resten av sangene i et album. Albumet mitt inkluderer imidlertid ikke alle de åtte egenskrevede sangene, men snarere seks egenkomponerte sanger, i tillegg til de to rearrangementene. Produsenten min, Ole-Petter Oras Ålgård, og jeg kom fram til at to av sangene ikke ville passe inn i det organiske lydlandskapet i albumet, selv om de var komponert til dette prosjektet og med hensikten om at de skulle inkluderes i albumet. Disse to sangene er mer elektronisk produsert enn resten, med bruk av midi (Musical Instrument Digital Interface) og elektroniske *beats* (trommer og rytmer), i stedet for innspillinger av fysiske, organiske instrumenter, som resten av albumet i hovedsak består av. Dermed består albumet av åtte sanger totalt, og de to sangene jeg har ekskludert fra albumet vil ikke belyses i denne oppgaven.

Tre av sangene ble komponert før jeg startet med dette prosjektet, men jeg valgte å inkludere dem fordi de passet godt inn med tanke på lydlandskapet, budskapet og tematikken i prosjektet mitt. Samtidig ønsket jeg å videreutvikle og endre sangene for at de skulle passe med uttrykket jeg var ute etter å skape i den sjangerblandende musikken min. Det ville også være spennende å undersøke hvordan den balkanske folkemusikken kunne innlemmes i disse eldre komposisjonene. De andre sangene ble skapt i løpet av utviklingsprosessen knyttet til dette prosjektet.

I begynnelsen var konseptet med å blande populærmusikk og balkansk folkemusikk utydelig for meg, og jeg hadde ikke en konkret idé om hvordan jeg skulle utvikle denne blandingen. Jeg så for meg at de stilistiske trekkene fra balkansk folkemusikk ville utgjøre en større del av sangene enn de endte opp med å gjøre, for eksempel ved bruk av flere tradisjonelle instrumenter innen den balkanske musikken, og at albumsangene på en tydelig måte skulle presentere den balkanske musikken.

Jeg har utforsket den balkanske folkemusikken gjennom å lese om og lytte til forskjellig tradisjonsmusikk fra Balkan, spesielt den bosniske sevdah-tradisjonen. Dette har utvidet min forståelse og forberedt meg til å utforske denne musikken. Likevel er jeg fortsatt i en læringsprosess og mangler en bred erfaring og dyptgående kjennskap til musikken. Jeg har heller ikke hatt tilgang til musikere eller andre samarbeidspartnere med erfaring og kunnskap innen denne musikken. Dermed har jeg i stor grad måttet formet ideene selvstendig, basert på egen læring og kunnskap, i arbeidet med å innlemme stilistiske trekk fra balkansk folkemusikk i mine komposisjoner. Dette utgjorde en av de største uforutsette utfordringene i prosessen av *strategi 2*. Det å finne ut i hvor stor grad balkanske trekk skulle inkluderes i hver sang, hvilke typer tradisjonsmusikk jeg skulle ta utgangspunkt i, og hvordan de stilistiske trekkene skulle tilføres i lydbildet og instrumenteringen, viste seg å være en større utfordring enn jeg hadde forventet.

Etter å ha jobbet med materiale over en lenger periode, i samspill med band, med innspill fra band, lærere og andre musikere og kollegaer, og ikke minst på en selvstendig måte, innså jeg etter hvert at jeg hadde mange valg foran meg. Derfor ble det viktig å stole på mine egne intuisjoner og min utoverbygde kunnskap i prosessen. Jeg har unngått å inkludere stilistiske trekk fra balkansk folkemusikk i musikken min ved å utelukkende ta hensyn til andres preferanser eller meninger om hvordan de bør innpasses. I stedet har jeg hovedsakelig basert meg på

mine egne meninger og preferanser, samtidig som at jeg har vært åpen for innspill og tilbakemeldinger.

Crispin skriver om «den berørende midten» der ulike synsvinkler møtes og støter sammen (2019). Dette kan bli oppnådd om vi beveger oss frem og tilbake mellom våre egne og felles perspektiver, og ved å inkludere og prøve å forstå andres synspunkter selv om vi ikke nødvendigvis samtykker med dem (Crispin, 2019). Den «berørende midten» er et møtepunkt der ulikheter og konflikter kan anerkjennes, men samtidig spille på lag og gi ny kunnskap. I løpet av den kunstneriske prosessen har jeg fått ulike tilbakemeldinger, og det har oppstått konflikter i meg rundt hvordan sjangerblandingen skulle oppstå og skapes i musikken min. Disse opplevelsene har allikevel gitt meg ny og viktig kunnskap, noe som er i tråd med Crispins beskrivelse.

Utover i prosessen innså jeg at sangene ikke nødvendigvis trengte en overtydelig presentasjon av den balkanske musikken, hvor de stilistiske trekkene inspirert av denne musikktradisjonen kunne utgjøre en mindre fremtredende del av musikken enn de stilistiske trekkene fra populærmusikk. Dette fungerte godt i mine komposisjoner.

På tross av de nevnte utfordringene i prosjektet, har jeg gjennom dedikert innsats og tid i prosjektet tatt et viktig skritt videre mot å definere mitt musikalske uttrykk.

For framtidig arbeid og kunstnerisk praksis vil jeg fortsette å anvende de metodene jeg har benyttet i denne forskningen. Samtidig er jeg nysgjerrig på å utforske mulighetene for å inkludere flere tradisjonelle instrumenter i musikken, i samarbeid med musikere fra Balkan eller musikere med god kjennskap innenfor denne musikken.

Videre vil dette kapittelet se nærmere på komposisjonsprosessen og innspillingsprosessen av hver enkelt egenkomponert sang.

### 5.2.1 Egne komposisjoner

«Turquoise» er tittelen på den eldste sangen som vil være en del av albumet, da den var ferdigkomponert i 2019. Denne kan plasseres innenfor subsjangre som R&B og pop.

«Turquoise» har vært med meg lenge, hvor jeg tidligere har spilt den inn i studio flere ganger, og framført den i flere ulike konsertsammenhenger. Besetningen besto i utgangspunktet

utelukkende av akustisk piano og vokal. Koringer ble gradvis integrert i arrangementet i senere tid, samt endringer i vokalfraseringer med innhold av flere stilistiske melismer inspirert av balkansk sangtradisjon. Min produsent og jeg har også innført en synth-bass-linje i sangen, og videre utforsker vi muligheten for å inkludere strykeinstrumenter i arrangementet for å berike lydbildet ytterligere.

«A New Place» er også en eldre komposisjon fra 2019, og i likhet med «Turquoise» har den vært med meg i lang tid. Sangen kan plasseres innen subsjangre som pop, R&B og neo-soul. Denne komposisjonen ønsket jeg å omarrangere og tilføre et nytt uttrykk da originalversjonen ikke gjenspeilet den sårbare og personlige handlingen i teksten, både med tanke på besetningen, instrumenteringen og det vokale uttrykket. Dessuten var målet i denne strategien å utforske integreringen av ett eller flere stilistiske trekk fra den balkanske folkemusikken mine egne komposisjoner. Dermed endret jeg på den originale besetningen med el-piano, trommesett, bass, to trompeter, to el-gitarer, synth, vokal og tre (eksterne) korister, hvor den nye besetningen ble endret til å bestå av el-gitar, perkusjon, trompet, med egen vokal og egne koringer. Sangens uttrykk endret seg betydelig gjennom denne endrede besetningen, og den nye versjonen gjenspeiler sangens handling i større grad.

Det stilistiske musikelementet fra balkansk folkemusikk er innført som en del av trompetstemmen, og som en del av et solistisk parti i denne stemmen. Da jeg skulle undersøke og finne et balkansk element til «A New Place», lot jeg meg inspirere av den Istanbul-baserte klarinettisten med syrisk opphav, Serkan Hakki. Spesielt ble jeg inspirert av sangen hans «Kayıp». Klarinett-spillet i denne sangen har innflytelse fra Midtøsten og er særlig stilistisk innenfor tyrkisk og arabisk musikk. Som tidligere nevnt i oppgaven har den balkanske musikken innflytelse fra mange land i Midtøsten, inkludert tyrkiske og arabiske tradisjoner og kulturer, og det var interessant å undersøke denne musikktradisjonen nærmere. Jeg presenterte sangen «Kayıp» til trompetisten i bandet mitt, og oppfordret ham til å la seg inspirere av Hakki sitt klarinettspill for å utvikle en egen melodilinje som skulle integreres i siste refreng av «A New Place». Generelt hadde jeg en åpen tilnærming i samarbeidet med trompetisten og ønsket å gi ham rom for kreativ utfoldelse. I utgangspunktet søkte jeg ikke å begrense ham til et forhåndsbestemt arrangement, men heller å gi ham rom til å improvisere over musikken min i utviklingen av trompetstemmene. Imidlertid viste det seg å være en krevende oppgave for trompetisten å improvisere innenfor denne musikkstilen, gitt hans begrensede erfaring med balkansk folkemusikk. Jeg utforsket dermed selv å arrangere en



melodi til trompetstemmen, inspirert av Hakki sin klarinettmelodi. Jeg spilte inn et lydopptak der jeg sang denne melodien over siste refreng av «A New Place», delte det med trompetisten, og ba ham om å plukke den. Denne melodiske frasen endte vi til slutt opp med å benytte som en trompetmelodi i siste refreng av sangen, under melodien i frontvokalen, og melodien utgjør det balkanske elementet i «A New Place».

«Go Back» komponerte jeg i 2021, og er også en av de komposisjonene jeg valgte å plukke opp i senere tid og omarrangere. Denne sangen kan plasseres innen subsjangre som pop og soul. I utgangspunktet hadde jeg planer om å innføre en groove inspirert av balkansk folkemusikk i sangens bro-del, men dette viste seg å være utfordrende å arrangere. Sangens balkanske element endte i stedet opp med å utgjøre en del av koringene i broen. Korstemmene er inspirert av karakteristiske triller innenfor sangtradisjonen fra Balkan, sunget med en åpen «a»-lyd, tilnærmet hvordan jeg hadde uttalt «a»-lyden på bosnisk.

«I'm Sorry / Žao Mi Je» er en nyere komposisjon som jeg startet å skrive da jeg begynte på masterstudiet ved UiA, høsten 2022, og som ble ferdigstilt i 2023. Jeg startet med å komponere en akkordprogresjon stilistisk innen neo-soul-sjangeren, inspirert av en video som lærer vekk ulike typer akkordprogresjoner innen neo-soul. Jeg begynte så å improvisere en melodi over en av disse akkordprogresjonene, og videreutviklet denne melodien.

Jeg hadde skrevet flere tekster relatert til temaer som brudd, kjærlighet og selvutvikling, som var uferdige eller manglet struktur. Et av disse tekstutkastene passet godt sammen med den påbegynte melodien til sangen. Etter å ha etablert en A-del og en B-del med lignende akkorder var jeg i utgangspunktet tilfreds med sangens form. Samtidig ønsket jeg å utforske å inkludere et stilistisk trekk fra balkansk folkemusikk og utvide lengden på sangen. B-delen ble erstattet med et rap-vers på en blanding av bosnisk og engelsk, og deretter introduserte jeg et refreng og omdannet den tidligere B-delen til en D-del for å forlenge sangen.

Tanken var i starten å inkludere balkanelementet i trompetstemmen, men jeg valgte i stedet å utforske innlemmelse av bosnisk tekst i sangen. Jeg oversatte den gjentakende frasen «I'm Sorry» til bosnisk, skrev videre på teksten og kombinerte bosnisk og engelsk i verset (B-delen). Å utforske rap i denne språkblanding var en ny tilnærming, som var interessant å utforske i tillegg til den tidligere utforskningen av bosnisk sang.

Introsangen, «Friends Again», ble komponert ved at jeg startet med å utarbeide en akkordprogresjon, som jeg deretter satte i kontekst med et engelsk tekstutkast jeg tidligere hadde skrevet. Videre komponerte jeg vokalmelodien med utgangspunkt i teksten. Resultatet av denne prosessen ble en kortfattet produksjon, utelukkende bestående av vokal og akustisk piano. Jeg konkluderte med at ble sangens form og innhold egnet seg som en introduserende sang til albumet.

Interludet, «Running», er albumets nyeste komposisjon, og kan plasseres innenfor sjangere som hiphop og R&B. Komposisjonsprosessen startet med en akkordprogresjon bestående av fire forskjellige akkorder. Disse ville jeg repetere gjennom hele sangen, da det er vanlig med et repeterende mønster (*looped grooves*) innenfor hiphop (Gomez-Peck, 2023). Deretter improviserte jeg vokalt over akkordene og skapte en melodi. Videre skrev jeg teksten, og i denne prosessen kom jeg fram til at jeg ønsket å inkludere et vers som skulle rappes i denne sangen. Sangen ble dermed bestående av et repeterende mønster i både akkordprogresjonen og vokalmelodien, hvor rap-verset med ny tekst og rytmikk introduseres i slutten av sangen. Interludet ble i ettertid ferdigkomponert og videreutviklet i samarbeid med produsent, Ålgård, i studio i Oslo.

Både «Running (Interlude)» og «Friends Again (Intro)» skiller seg ut som kortere spor sammenlignet med resten av sangene i albumet. Disse sporene har som formål å skape en distinkt stemningsmessig avvikelse fra mer konvensjonelle sanger med hensyn til faktorer som lengde, struktur og uttrykk. Slike albumspor er en gjenganger, særlig i kontekst av konseptuelle album, hvor de kan fungere som subtile broer eller atmosfæriske pauser. Noen eksempler er innledningssangen «VILLAIN'S THEME» og interludet «HEAL YOUR HEART» fra Brent Faiyaz sitt album "WASTELAND." Et annet illustrerende eksempel inkluderer "So Soft Salon" fra "Leather Blvd." av Cool-Aid, Pink Siifu og Ahwlee. Slike spor ga meg inspirasjon og opphav til idéen om å innlemme lignende konseptuelle elementer i mitt eget album. «Running (Interlude)» og «Friends Again (Intro)» bidrar ikke bare til å forme den unike estetikken og lydlandskapet jeg søker å skape i min musikk, men tjener også som en forlengelse av albumets tematiske budskap og tekstlige innhold, idet de beriker lytteopplevelsen med et ytterligere lag av dybde og kontekst.

Jeg vurderte å inkorporere noen balkanske elementer i disse to sangene, men det falt seg ikke naturlig i arrangementene og jeg manglet konkrete ideer om hvordan det kunne ha blitt utført.

Disse komposisjonene ble i hovedsak utviklet gjennom individuelt arbeid, og det var en mangel på idémyldring med andre samarbeidspartnere når det gjaldt å inkludere stilistiske elementer fra den balkanske folkemusikken.

*Oppsummering:* Alt i alt har jeg gjennom denne strategien inkludert flere stilistiske trekk inspirert av den balkanske folkemusikken, i ulik grad og ulik form. Sangene er varierte og inspirert fra flere ulike subsjangre innen populærmusikk, som hiphop, R&B, pop, jazz, soul og neo-soul. Utfordringene i denne strategien knyttet seg til min begrensede erfaring innen folkemusikken fra Balkan, og i hovedsak måtte jeg jobbe alene med å utarbeide og forme integreringen av stilistiske trekk fra denne musikktradisjonen.

### 5.3 *Strategi 3*

Den tredje strategien bestod av å undersøke relasjonen mellom stemme og sangtekst med utgangspunkt i forholdet mellom språk og vokal tradisjon, og belyses nærmere her.

Innenfor *strategi 3* formulerte jeg noen nye spørsmål som dukket opp i prosessen av min vokale improvisasjon, utforming og tekstkomposisjon. De vil besvares enkeltvis her:

***Hva skjer melodisk, musikalsk og rytmisk når jeg synger med bosnisk språk i motsetning til engelsk språk? Legger språkene føringer for vokalen eller melodien?***

Bosnisk og engelsk er svært forskjellige språk, noe som påvirker hvordan jeg synger på hvert av dem. For eksempel har jeg funnet at jeg synger vokalen «a» på to helt ulike måter og med ulik stemmeklang på de forskjellige språkene, noe lyttere kan legge merke til i sangene på bosnisk, spesielt i rearrangementene, som skiller seg fra måten «a»-lyden høres ut i sangene på engelsk. Et annet eksempel er vibratobruken min innenfor de ulike sjangrene, hvor jeg bruker mange forskjellige typer vibrato. Dette kan knyttes til Eidsheims forklaring på at stemmen formes av mange faktorer (2019, s. 11), som hva du har lyttet til av musikk eller miljøet rundt deg. I denne konteksten kan det trekkes fram at min vokal har blitt påvirket og formet både bevisst og ubevisst av de ulike sjangrene og musikken jeg jobber innenfor. Dette resulterer i en blanding av ulike måter å synge på, og med variert vokalteknikk. Jeg ikke har bare én stemme, og stemmen min utvikler seg basert på det kollektive, heller enn det individuelle. Stemme er ikke unik; den er kollektiv, som påstått av Eidsheim (2019, s. 11).

***Hva skjer melodisk, musikalsk og rytmisk om jeg først synger en original melodi over en akkordprogresjon, og deretter synger en annen melodi over samme akkordprogresjonen?***

I denne sammenheng utforsket jeg å synge melodien til «Što Te Nema» over akkordprogresjonen til R&B-sangen «Rain» av SWV. Gjennom denne utforskningen ønsket jeg å oppnå en forståelse av hvordan melodien fra denne bosniske visen kunne passe over en akkordprogresjon stilistisk innen R&B-sjangeren, samt hvordan det ville påvirke min vokale fremførelse. Fra før av hadde jeg et godt kjennskap til melodien i «Rain», og utforsket å synge melodien i «Što Te Nema» med en tilnærming som lignet den jeg hadde brukt for å synge melodien i «Rain». Jeg undersøkte dermed bruk av luft i stemmen, mykere artikulasjon av konsonanter, samt stilistiske effekter inspirert av R&B, som ornamentikk og vibrato. Ved bruk av auto-lytting (Eidsheim, 2019, s. 12), justerte jeg noen deler av melodien til «Što Te Nema», der det var nødvendig og naturlig for å tilpasse den til akkordene i «Rain». Jeg endret imidlertid ikke på den bosniske teksten. Denne utforskningen utgjorde utgangspunktet for omarrangeringen av melodien og den vokale fremførelsen i «Što Te Nema», hvor «Rain» samtidig inspirerte reharmoniseringen av «Što Te Nema» sin akkordstruktur.

***Hva skjer melodisk, musikalsk og rytmisk når jeg lager ny sangtekst og melodi, og blander språk i sangtekster?***

Jeg utforsket å skrive en ny engelsk sangtekst til «Što Te Nema» for å undersøke hvordan et engelskspråklig tekstinnhold ville påvirke sangens uttrykk og det omarbeidede arrangementet. Den nye teksten inkluderte den bosniske tittelteksten, «što te nema», som en del av refrenget, mens resten av teksten var på engelsk. I tillegg inneholdt den nye teksten en oversettelse av teksten, «što te nema», som ble til «why are you gone». Jeg tilpasset teksten til melodien som jeg tidligere hadde omarrangert i sammenheng med den bosniske teksten, men noen deler av de tonale og rytmiske aspektene ved melodien måtte endres for å passe med den nye teksten.

Når det kommer til oversettelser av originale tekster, påpeker filosofen og oversetteren Walter Benjamin at til tross for anstrengelsene for å være trofast i oversettelsen av enkeltord, er det sjelden mulig å gjenskape den nøyaktige betydningen og følelsen de bærer i originalteksten (2012, s. 259, referert i Iveland, 2017, s. 26). Dette understreker utfordringene ved å oversette språklig og kulturelt nyanserte tekster. Å gjøre litteratur, poesi og musikk

tilgjengelig for andre kulturer er imidlertid en viktig årsak til oversettelse, og kan berike språket samt åpne opp for nye forestillinger hos mottakeren (Guttormsen, 2014, referert i Iveland, 2017, s. 26).

Denne baktanken utgjorde en viktig del av min beslutning om å undersøke muligheten for å både oversette og skape en ny, engelsk tekst til «Što Te Nema», samtidig som jeg ønsket å bevare følelsen i originalen. Denne utforskningen ledet til flere utfordringer.

Hoveddelen av min tekst besto av nyskrevet, engelsk tekst. Denne teksten kunne i utgangspunktet ha passet med rearrangementet og sangens nye uttrykk. Allikevel bestemte jeg meg for å bruke den originale bosniske teksten, blant annet fordi den nye teksten ikke gjenskapte følelsen den originale teksten bærer, og dermed mistet den noe av autentisiteten jeg opprinnelig ønsket å bevare. Benjamins beskrivelse av utfordringene med oversettelser og nye tekster er gjenkjennbar for meg, selv om teksten min i liten grad var en direkte oversettelse.

En annen faktor som bidro til at jeg beholdt den originale teksten, var min intensjon om å inkludere sanger med bosnisk tekst i prosjektet mitt, blant annet for å appellere til det balkanske publikumet og markedet i større grad.

Sist, men ikke minst, fungerte flyten og tempoet av den omarrangerte melodien til «Što Te Nema» best i kontekst av den bosniske teksten, noe som også utgjorde en viktig grunn for hvorfor jeg valgte å beholde originalteksten.

I denne sammenheng er det relevant å undersøke begrepet *prosodi*. Victoria Malawey definerer prosodi som tempoet og flyten i den vokale framføringen (2020, s. 6). Hun utdyper videre at de fem bestanddelene frasering, metrisk plassering, mobilitet, utsmykning og ornamentikk, samt artikulasjon av konsonanter, illustrerer forskjeller i prosodi. Disse ulike komponentene av prosodi utgjorde faktorene som spilte inn i hva som fungerte godt og ikke når det gjaldt den vokale framføringen i sammenheng med de to forskjellige tekstene.

For å illustrere dette, presenteres det et utdrag fra både den engelske og bosniske teksten, med et vers fra de ulike tekstene.

*I let him shape me, let him make me      Kad mi sanak pokoj dade*  
*into someone I'm not meant to be      i duša se miru sprema,*

*In his vision I can not see  
Što te nema, što te nema*

*kroz srce se glasak krade  
što te nema, što te nema?*

Deler av min opprinnelige melodiske melodi måtte justeres for å harmonisere med den engelske teksten. Et eksempel på dette er frasen «I'm not meant to be», som inneholder en ekstra stavelse sammenlignet med den opprinnelige bosniske teksten. For å tilpasse den nye teksten måtte den melodiske fraseringen og metriske plasseringen endres til en viss grad. Videre hadde frasen «in his vision I can not see» færre vokaler sammenlignet med originalen. Frasen fra originalteksten «glasak krade» har et større antall «a»-lyder, som uttales annerledes enn «a»-lyden i det engelske ordet «cannot». Utsmykning, som triller og annen ornamentikk, er også en faktor som måtte endres for å passe med den nye teksten og den tilhørende melodien.

Min vokale fremførelse inkluderte endringer av det originale vokalarrangementet innen ulike aspekter. Disse aspektene kan kategoriseres innenfor de overordnede og overlappende områdene prosodi, *pitch* og stemmekvalitet. Det engelske ordet *pitch*, kan oversettes til tone eller tonehøyde på norsk, og referer til lytternes oppfatning av frekvens, etter Malaweys betegnelse (2020, s. 6, 31). De tydeligste aspektene innenfor pitch er register, tessitura og intonasjon, utyper Malawey. Når det gjelder stemmekvalitet skriver Malawey: «Vocal quality is the most confusing, elusive and richly multidimensional aspect of singing» (2020, s. 94). Kvaliteten i stemmen rommer følelsene, emosjonene og betydningene som lyttere tillegger opptakene og fremføringene de lytter til i større grad enn pitch, prosodi og tekstlig innhold, ifølge Malawey. Stemmekvalitet inneholder også aspekter som stemmeklang, resonans, twang og vokale effekter.

Utforskningen med å lage en ny tekst til «Što Te Nema» påvirket aspekter som flyt, tempo og klang i min vokale fremførelse, som førte til betydelige kontraster mellom de to ulike versjonene med engelsk og bosnisk tekst.

Innenfor *strategi 3* eksperimenterte jeg også med å komponere en engelsk tekst til «U Stambolu Na Bosforu». Denne teksten ble laget i kombinasjon med en ny melodi, stilistisk innen hiphop og R&B, og den ble integrert som en ny avsluttende del av sangen, plassert etter det siste refrenget. I motsetning til tilnærmingen til «Što Te Nema», beholdte jeg her den opprinnelige teksten og forsøkte heller å lage en ny, tilført del med ny tekst og melodi. Den

engelske teksten tok inspirasjon fra deler av innholdet i den originale teksten, men inkluderte en ny vinkling og tolkning, samt et budskap som hang sammen med resten av albumet, og ikke kun med den originale teksten.

Jeg spilte inn denne egenskrevne delen i studio, og hadde planlagt å inkludere dette partiet i sangen. Etter flere gjennomspillinger av sangen sammen med produsenten min, kom vi imidlertid frem til at overgangen fra bosnisk til engelsk tekst på denne måten skapte en betydelig kontrast. Vi konkluderte derfor med å fjerne dette partiet. Det er imidlertid fremdeles en mulighet å inkludere det i en liveopptreden, men for studioversjonen ble det konkludert med at denne delen ikke var sammenhengende nok med resten av den innspilte sangen, og dens estetiske uttrykk.

«I'm Sorry / Žao Mi Je» blander, som tidligere nevnt, engelsk og bosnisk språk i sangteksten. I utgangspunktet var teksten utelukkende på engelsk, men i denne sangen ønsket jeg også å utforske blandingen av språk i mine tekster. Derav eksperimenterte jeg med å lage et vers som kombinerer bosnisk og engelsk tekst. Resultatet ble som følger:

*Žao mi je,  
We weren't perfect, yeah  
To nisam bila ja when I was with you, man,  
And I wasn't with a plan when I ran off like that.  
Didn't know what was coming, nisam znala kuda idem*

*Ali žao mi je,  
If you were sorry, yeah,  
I hated breaking your heart, ipak morala sam dalje  
It's like 2pac, me against the world,  
Sada imam vision, biram svoju own mission, man*

Her kombinerer jeg språkene i samme frase. Dette verset er ikke bundet til en melodi, da det rappes. Opprinnelig ønsket jeg å utforske rap utelukkende på bosnisk, men med tanke på at det kunne bli en stor kontrast å gå fra å kun synge på engelsk til å rappe utelukkende på bosnisk, undersøkte jeg muligheten for å blande språkene i samme vers. Jeg søkte etter en måte få språkene til å passe sammen sømløst uten å skape for stor kontrast mellom dem. Jeg

inkorporerte av den grunn rim som «je» og «yeah» eller «ipak» og «Tupac» mellom de forskjellige språkene. Rim bidro til å opprettholde flyten og rytmikken i rap-en, samtidig som måten jeg artikulerte ordene på spilte en betydningsfull rolle i hvordan språkene harmonerte i verset.

Bosnisk betegnes som et konsonantspråk, hvor noen ord utelukkende består av konsonanter (som ordet «krv»). Språket inneholder mange lyder som ikke finnes på engelsk, og ordene inneholder generelt sett flere konsonanter enn på engelsk. Innholdet av mange konsonanter i et ord, eksempelvis som ordet «ipak» fra teksten i «I'm Sorry / Žao Mi Je», har en økt tendens til å skape hardere lyder sammenlignet med ord som har et større innhold av vokaler. Derfor undersøkte jeg å uttale den bosniske teksten på en mykere måte, tilnærmet hvordan jeg ville artikulert engelsk, samtidig som jeg ivaretok den riktige uttalelsen av det bosniske språket.

Dette refererer til hvordan fonetiske egenskaper, som uttale og ordlyd, kan påvirke en vokal fremføring, samt hvordan ulike språk integreres i denne framføringen. Denne tilnærmingen er i tråd med det Victoria Malawey utforsker innenfor studiet av prosodi i boken "A Blaze of Light in Every Word: Analyzing The Popular Singing Voice".

*Oppsummering:* Bosnisk og engelsk er svært ulike språk, og *strategi 3* fant at språkene la ulike føringer for min vokale fremførelse. Denne strategien ga flere uventede utfordringer som var vanskelige å løse. Utfordringene besto av språklige og tekstlige forhold som å skape nye sangtekster og å oversette tekster, samt å gjenskape følelser på tvers av språk. Min vokale fremførelse og melodiene i sangene ble påvirket av de forskjellige språkene og ulike aspekter som knyttet seg til prosodi, stemmekvalitet og pitch. Dette medførte også visse utfordringer. Gjennom metoden jeg anvendte for å blande språk i sangen «I'm Sorry / Žao Mi Je», oppdaget jeg en hensiktsmessig tilnærming for å integrere de ulike språkene i komposisjonen. Det samme gjelder for utforskningen av å plassere melodien i «Što Te Nema» over akkordene i R&B-sangen «Rain», hvor jeg oppdaget en gunstig måte å blande stilistiske trekk fra R&B inn i rearrangementet av «Što Te Nema».

## 5.4 Innspillingsprosessen

Dette underkapittelet redegjør kort for innspillingsprosessen av albumsangene i prosjektet. Innspillingen fant sted i to ulike studioer, i Kristiansand og i Oslo. De instrumentale partiene



av sangen ble spilt inn først, i studio i Kristiansand. Vokal, koringer, samt noen ytterligere instrumentale deler av sangene ble spilt inn i etterkant, i studio i Oslo.

Produsenten min, Ålgård, tok del i alle innspillingene og ledet prosessen av å instruere bandet i studio i samarbeid med meg. Ferdigstillingen av sangene er fortsatt pågående, hvor produsent jobber med editering og miksing av albumet. Sangene produseres ved bruk av programmet Pro Tools, som er et digitalt musikkproduksjonssystem eller en såkalt *DAW* (Digital Audio Workstation). Versjonene vedlagt i oppgaven er editerte, men ikke utgivelsesklare og ferdigstilte med tanke på editering og miksing, samt mastring.

#### 5.4.1 Innspilling i Kristiansand

Innspillingen i studioet i Kristiansand varte i tre dager, hvor musikerne spilte inn de instrumentale delene av sangene «Go Back», «A New Place», «I'm Sorry / Žao Mi Je», «Što Te Nema» og «U Stambolu Na Bosforu». Den første dagen var hovedfokuset på å få gode innspillinger av bass og trommer. Sangene ble i hovedsak spilt inn med opptak av alle instrumentene samtidig, sammen med innspillinger av veiledende vokalspor som senere ville bli erstattet av mer profesjonelle vokalopptak i studio i Oslo. De to siste dagene fokuserte vi i hovedsak på å spille inn overlegg. Overleggene inkluderte innspillinger av elektrisk og akustisk gitar, trompet og flygelhorn, perkusjon og cymbal-effekter, samt elektrisk piano.

En betydelig del av albumets innspillingsprosess fulgte den forhåndsbestemte planen, som i hovedsak ble utarbeidet av meg selv og produsenten, men også i samarbeid med bandet. Før selve innspillingen hadde både min produsent og jeg informert musikerne om at det ville bli gjort redigeringer i opptakene i postproduksjonsfasen, da formålet med albumet var å skape et lydlandskap som integrerer liveopptak og det organiske aspektet av musikken sammen med elektroniske og digitale komponenter.

På forhånd hadde produsenten lyttet til demoer av sangene på egenhånd, og forberedt tilbakemeldinger til bandet, samt forslag til endringer i arrangementene. Jeg hadde tillit til min produsents kompetanse og erfaring, og var tilfreds med hans bidrag og tilbakemeldinger under innspillingen. I forkant av innspillingen hadde jeg i samarbeid med produsent utarbeidet en plan og visjon for postproduksjonsfasen, noe som var av avgjørende betydning for en sømløs gjennomføring av innspillingen og den helhetlige produksjonsprosessen. Innspillingen i Kristiansand gikk stort sett etter planen og uten problemer. Det eneste som viste seg å være delvis utfordrende for musikerne, var de nye tilbakemeldingene og

forslagene fra produsenten. Dette førte til behov for endringer i allerede innøvde eller planlagte deler av sangene, noe som til tider krevde at musikerne måtte bruke en improviserende tilnærming.

Den kumulative erfaringen var lærerik for alle involverte, og tilfredsheten med studioopplevelsen og det foreløpige resultatet av innspillingene var gjennomgående.

#### 5.4.2 Innspilling i Oslo

Innspillingen i studioet i Oslo strakk seg over fem dager til sammen, som delvis ble spredt på ut over flere uker.

«Turquoise» og «Friends Again (Intro)» ble spilt inn med akustisk piano og vokal. Jeg akkompagnerte meg selv, og opptaket av piano og vokal foregikk samtidig. «Turquoise» inkluderte i tillegg koringer som jeg spilte inn separat over opptaket med piano og vokal. Et strykearrangement vil muligens inkluderes, enten i form av midi-stryk eller i form av live-innspilt stryk i studio.

«Go Back», «A New Place», «I'm Sorry / Žao Mi Je», «Što Te Nema» og «U Stambolu Na Bosforu» inneholdt kun vokalopptak som ble lagt til over de allerede innspilte instrumentaldelene.

Interludet, «Running», ble som tidligere nevnt ferdigstilt i samarbeid med produsent i studioet i Oslo. Jeg viste Ålgård sangens akkordprogresjon og han spilte så i inn denne, med noen variasjoner og ekstra tilførte detaljer. Deretter la han til en passende beat hvor han brukte trommeopptak fra innspillingen i Kristiansand. Videre lagde han en linje på el-bass og spilte den inn. Til slutt spilte jeg inn vokal og rap over dette. Etter denne innspillingen fant også produsenten min fram noen tidligere gitaropptak fra innspillingen i Kristiansand, og klippet det inn i «Running». Disse gitaropptakene ble justert tonemessig for å passe til «Running» sin toneart.

Innspillingen i Oslo gikk hovedsakelig uten problemer, men det dukket likevel opp noen utfordringer og spørsmål underveis i prosessen. En av utfordringene knyttet seg til den vokale fremførelsen og formidlingen i «Go Back». Etter å ha lyttet nøye gjennom det første utkastet fra innspillingen av denne sangen, bestemte jeg meg for å spille inn store deler av frontvokalen på nytt for at vokalfremførelsen i større grad skulle være i tråd med sangens budskap, samt det musikalske uttrykket. «Go back» skiller seg ut fra resten av sangene i prosjektet med tanke på at den har et mindre sårbart uttrykk. Det var utfordrende å finne en

ny tilnærming til den vokale fremførelsen og formidlingen av sangen, spesielt siden den har vært med meg lenge, og det vokale arrangementet har vært fastsatt på en bestemt måte over lang tid.

Erfaringen med å utforske og tilpasse den vokale fremførelsen av «Go Back» i mitt kunstneriske utviklingsarbeid reflekterer sentrale temaer og utfordringer som både Fischer-Lichte (2008), som tidligere sett på, og Tone Åse (2014) diskuterer.

Åse fremhever hvordan stemmeuttrykk ofte inkluderer en rekke følelsesmessige lyder og etterligninger av hverdagslyder, som er en del av vårt naturlige non-verbale vokabular. Hun reflekterer over utfordringen med å kontrollere betydningen og følelsen i stemmeuttrykket, noe som kan knyttes til utfordringen jeg erfarte i prosessen av å finne en ny tilnærming til den vokale fremførelsen og formidlingen i «Go Back». Åse belyser dette ved å peke på hvordan bruken av elektronikk for henne var en måte å overkomme disse utfordringene på, ved å «forkle» sporene av følelsesmessig påvirkning, eller gjøre uttrykket tvetydig ved å gjøre det uklart, mekanisere, «rytmisere», minimere eller legge til noe i den naturlige stemmelyden. For å overkomme min utfordring, undersøkte jeg å spille inn hovedvokalen i «Go Back» på nytt med en større grad av improvisert tilnærming, samt en mer ekspressiv og emosjonell formidling. Jeg utforsket også å integrere lyder som latter og snakking i den vokale fremførelsen, og ved å integrere slike hverdagslige lyder utforsket jeg stemmens potensial til å kommunisere på en mer dynamisk og mangfoldig måte.

Som oppgaven tidligere har sett på, undersøker også Fischer-Lichte teoretiske perspektiver på stemmeuttrykk og kroppslig formidling, og stemmens evne til å bevege seg fra kroppen og ut i rommet (2008, s. 125). Hun påpeker hvordan lyder som sukk, skrik, stønn, gråt og latter engasjerer hele kroppen og kan ha stor innvirkning på lytterne, til tross for at de ikke er verbale, noe som kan relateres til Åses forskning.

Sammen danner disse perspektivene et bilde av stemmens kompleksitet og dens evne til å formidle følelser, betydninger og tilstander på en kroppslig og ekspressiv måte.

En annen utfordring knyttet til vokalinnspillingen i Oslo, inkluderte at jeg spilte inn noen få deler av vokalen på nytt i rearrangementene for å forbedre min uttale av bosnisk, selv om jeg hadde forberedt meg godt på uttalelsen av alle deler av de bosniske tekstene i forkant av innspillingen. Til tross for at jeg generelt har god uttale av bosnisk, er dette mitt tredjespråk, og jeg trengte veiledning med deler av tekstene. Jeg fikk hjelp av min bosniske mor til å

dobbeltsjekke uttalen, og det viste det seg at min uttale av noen ord, som for eksempel «rose», kunne forbedres. Hun har også bidratt til å utvide min forståelse av tekstene og budskapet bak sangene, siden hun har en dyp kjennskap til dem, noe som er vanlig blant de fleste fra Balkan, da disse sangene er velkjente og etablerte der, som tidligere påpekt i oppgaven. Jeg ønsket å ha en så god uttale som mulig i innspillingene for å øke sjansene for å nå ut til det balkanske markedet og publikumet med min musikk, og for å gjøre meg forstått på språket for lyttere fra Balkan eller med bakgrunn fra Balkan, spesielt de som kan bosnisk.

*Oppsummering:* Samlet sett, gikk innspillingsprosessen etter planen, med få utfordringer eller overraskelsesmomenter. Utfordringene i denne konteksten besto av at musikerne fikk nye innspill og tilbakemeldinger i studio, noe som tidvis krevde at de måtte endre på innøvd deler av sangene, og tidvis bruke en improvisatorisk tilnærming. I etterkant av vokalinnspillingen var utfordringene knyttet til å utforske en ny måte å formidle og forme det vokale uttrykket i «Go Back». I tillegg var det utfordringene knyttet til uttalen min på bosnisk.

## 6 Oppsummering av mine funn

Dette kapitlet gir en gjennomgang av forskningsspørsmålene og de tre strategiene i lys av oppgavens teori. Jeg reflekterer over den samlede kunnskapen og erfaringen jeg har tilegnet meg, oppsummerer funnene fra prosjektet, og diskuterer hvordan jeg kan gjøre nytte av erfaringen videre. Kapitlet drøfter i tillegg nytteverdien av masterprosjektet for andre.

Problemstillingen i mitt prosjekt gikk ut på *hvordan jeg kan skape musikk som forener balkansk folkemusikk med populærmusikk*, og satte opp to forskningsspørsmål:

1. *Hvordan kan jeg integrere elementer og stilistiske trekk fra populærmusikk og balkansk folkemusikk i musikken min?*
2. *Hvordan påvirker min flerkulturelle og musikalske bakgrunn kunstnerpraksisen min, og videre, hvordan påvirker min kunstnerpraksis mitt musikalske uttrykk?*

For å besvare problemstillingen basert på mine funn i refleksjonen, bygger jeg på mine refleksjoner fra forrige kapittel. Her forsøker jeg å definere aspekter som har vært fremtredende i det kunstneriske utviklingsarbeidet og oppsummere hvordan sjangerkrysningen mellom balkansk folkemusikk og populærmusikk har oppstått i min musikk. Kunstneriske utviklingsarbeid inkluderer imidlertid ikke alltid et enkelt svar som kan markeres med to streker under, og det har heller ikke vært målet med oppgaven min. Prosjektets kunstneriske resultat er musikken jeg har skapt gjennom dette prosjektet. De dokumenteres ved de vedlagte lydfilene og sangene knyttet til albumet.

### 6.1 Forskingsspørsmål 1

Oppgaven har beskrevet og diskutert hvordan jeg har integrert de ulike musikkjangrene i musikken min. Prosjektet har brukt ulike strategier for å gjøre dette.

Ved *strategi 1* tok jeg utgangspunkt i de to eksisterende bosniske folkevisene, «Što Te Nema» og «U Stambolu Na Bosforu», og fornyet dem ved bruk av stilistiske trekk fra populærmusikk. I samarbeid med bandet mitt, ble det utforsket en rekke virkemidler for å inkludere elementer fra populærmusikk i rearrangementene, inkludert tilføring av hiphop-

groove, og rap-vers, skeiv taktart, reharmonisering av akkordstrukturer, samt omarrangering av melodiene og endringer av vokale aspekter.

Samspeilet og den delte kunnskapen som utviklet seg både innad i bandet og med mine samarbeidspartnere, har vært betydningsfull i mitt kunstneriske utviklingsarbeid og i den utforskende prosessen.

Min vokale fremførelse og mitt vokalarrangement inkluderte endringer innen ulike komponenter, som frasering, metrisk plassering og rytmikk, artikulasjon, stemmeklang, samt vokale effekter som ornamentikk og vibrato. Disse aspektene ble kategorisert innenfor de overordnede områdene prosodi, pitch og stemmekvalitet, som definert av Victoria Malawey (2020), og dette ble undersøkt nærmere i forbindelse med *strategi 3*.

Selv om jeg endret mange aspekter ved arrangementene i originalversjonene, beholdt jeg også deler av originalversjonenes arrangementer, samt stemningen og følelsen i disse sangene, for å ivareta autentisiteten fra originalene. Denne tilnærmingen viste seg å være vellykket da musikken resulterte i en harmonisk blanding av ulike sjangre, og jeg har gjennom denne prosessen videreutviklet mitt eget musikalske uttrykk.

Til tross for at denne tilnærmingen har krevd tid og vært delvis utfordrende, har den resultert i at jeg har tilegnet meg ny kunnskap og erfaring om å skape musikk som blander sjangre og kulturer, og har utvidet min forståelse av folkemusikken fra Balkan. Jeg ser for meg å anvende denne strategien videre i mitt arbeid, selv om mitt hovedfokus vil være å skrive og komponere egen, original musikk.

Under *strategi 2*, skapte jeg egenskrevne, originale sanger, og inkluderte noen av mine eldre komposisjoner som jeg videreutviklet og omarrangerte. Hovedsakelig inneholdt sangene engelsk tekst, men jeg innlemmet også partier med bosniske tekster samt stilistiske trekk i trompet, frontvokal og koringer, inspirert fra den balkanske folkemusikken. Utover dette, tok prosjektet inspirasjon fra tyrkisk og arabisk folkemusikk, som også knytter seg til deler av tradisjonsmusikken fra Balkan.

Innenfor *strategi 2* og i teorikapitlet, så oppgaven på «den berørende midten», som beskrevet av Crispin (2019). Ved å balansere individuelle og kollektive perspektiver, og være åpen for andres synspunkter, oppsto konflikter under musikkproduksjonen. Disse konfliktene ga meg

imidlertid nye synsvinkler som bidro til min utvikling og ga forståelse under den kunstneriske prosessen.

*Strategi 2* var mer utfordrende og tidkrevende enn *strategi 1*, da jeg i hovedsak jobbet selvstendig med å skape ideene, arrangementene og integrasjonen av balkanske elementer uten tilstrekkelig veiledning eller idémyldring og samarbeid med bandet. Innenfor *strategi 1* tok jeg i motsetning utgangspunkt i eksisterende bosniske folkeviser, og jeg ikke hadde skapt eller formet elementene fra den balkanske folkemusikken selv. Til tross for dette, resulterte arbeidet med *strategi 2* i musikk som blander ulike sjangre, språk og kulturer, og musikken har dessuten allerede mottatt mange positive tilbakemeldinger fra mine lærere, veiledere og medstudenter ved universitetet i Agder, samt andre samarbeidspartnere. Dette gjelder også for rearrangementene, som i tillegg har fått positiv respons fra ulike utvalgte lyttere både fra Balkan og Tyrkia.

Tilnærmingen knyttet til *strategi 2* skapte et kunstnerisk resultat bestående av musikk som integrerer de balkanske musikkelementene på en subtil måte i de egenskrevne sangene, og dette er en kunstnerisk tilnærming jeg vil benytte og utforske videre i min kunstneriske praksis.

Ved *strategi 3* undersøkte jeg forholdet mellom vokal og språk gjennom tre separate forskningsspørsmål knyttet til strategien. Jeg har valgt å skrive tekster på engelsk for å appellere internasjonalt og på grunn av påvirkningen fra den engelskspråklige ungdomskulturen. Engelsk dominerer også populærmusikk og gir bedre følelsesmessig uttrykk med et større ordforråd og mer vokalbaserte ord, som oppgaven tidligere har sett på med henvisning til Tarald Lie (2004, referert i Iveland, 2017, s. 28). Dette stemmer godt overens med mine grunner for å velge engelsk som uttrykksform. I tillegg til engelsk inkluderer musikken min bosnisk språk for å appellere til et internasjonalt publikum, spesielt innenfor det balkanske markedet. Jeg valgte også å benytte bosnisk tekst basert på hvordan ulike komponenter innenfor prosodi, stemmekvalitet og pitch utgjorde faktorer som påvirket den vokale fremføringen i forhold til tekstens innhold, og hva som fungerte godt eller ikke. Mine funn indikerer at språk har en betydelig innvirkning på stemmen, hvor de to ulike språkene legger føringer for min vokale fremførelse. Disse funnene antyder at min stemme ikke er unik, men heller formet av kollektive påvirkninger, i tråd med Eidsheims teori (2019).

Originalmelodien fra «Što Te Nema» utforsket jeg å plassere over akkorder fra en annen sang, «Rain», samt innenfor en ny musikk sjanger. Denne utforskningen beveget seg vekk fra hvordan jeg i utgangspunktet hadde lært meg å synge «Što Te Nema» og var vant til å synge melodien, basert på originalversjonen til Polovina. Ved bruk av auto-lytting (Eidsheim, 2019, s. 12), justerte jeg egen stemme ut ifra forholdene i denne konteksten. Effekten fra denne utforskningen var stor og resulterte i å endre deler av originalmelodien og min vokale fremførelse, som i større grad ble stilistisk innenfor R&B-sjangeren. Samtidig manglet ikke den nye melodien og vokalutformingen konteksten av den originale melodien i «Što Te Nema».

Som beskrevet av Eidsheim, er auto-lytting en slags selvrefleksjon over egen stemme (Eidsheim, 2019, s. 12). Hennes beskrivelse stemmer med hvordan jeg stadig reflekterer over hvordan jeg bruker stemmen når jeg lytter til meg selv, og justerer stemmen ut ifra egen lytting. Dette styres av flere faktorer, som hvordan jeg selv opplever min stemmes klang og uttrykk, samt hvordan stemmen min høres ut for meg basert på andres preferanser eller tilbakemeldinger.

Utforskningen av å lage ny tekst til «Što Te Nema» og «U Stambolu Na Bosforu», knyttet seg til underspørsmålet: *Hvordan påvirkes melodien, musikken og rytmen når jeg skaper nye sangtekster og melodier og blander forskjellige språk i sangtekstene?* Selv om denne prosessen endte med at jeg likevel brukte de opprinnelige bosniske tekstene, var det en verdifull utforskning som resulterte i ny innsikt. I Iveland sin masteravhandling argumenteres det for at oversatte tekster kan utvide språket og fantasien vår, og at nye ord og uttrykk må skapes, noe som gir oss nye perspektiver (Guttormsen, 2014, referert i Iveland, 2017, s. 26). Jeg deler disse synspunktene, selv om min utforskning vinklet seg mot å skrive nye tekster i større grad enn direkte oversettelser. Dette var en lærerik erfaring som ga meg et bredere perspektiv på arbeidet med arrangementer, tekstskriving, oversettelser og utvikling av egne sangtekster, basert på andre tekster.

Innenfor samme forskningsspørsmål utforsket jeg også blandingen av engelsk og bosnisk tekst, i prosessen med å lage sangen «I'm Sorry / Žao Mi Je». Ved å bruke rim og ta hensyn til fonetiske forskjeller, oppdaget jeg en sømløs tilnærming for å kombinere de ulike språkene i komposisjonen. Denne utforskningen ble sett på i sammenheng med Victoria Malaweys studier om prosodi i sangstemmen.



Basert på Fischer-Lichte sin forskning, ble det tidligere beskrevet i oppgaven at min kunstneriske praksis er preget av en intuitiv prosess, der skillet mellom musikalsk og kulturelt uttrykk, ulike sjangre, stemme, tanker og kropp blir utydelige. Under den kunstneriske prosessen har jeg ikke alltid hatt en bevisst tanke eller selvrefleksjon rundt hvordan sjangrene ble blandet eller hvordan min stemme endret seg innenfor de ulike sjangrene og språkene. Mine handlinger og min kroppsliggjorte stemme ble delvis styrt av intuisjon og instinkter, noe som gjenspeilet seg i min vokalutforming og hvordan jeg mottok respons og tilbakemeldinger fra meg selv og andre. Auto-lytting og selvrefleksjon er aspekter som har påvirket den vokale utformingen i prosjektet mitt, hvor jeg som lytter av min egen stemme har hatt stor innflytelse på hvordan stemmen oppfattes, som samsvarer med Eidsheims korrektiv: Stemmens kilde er ikke sangeren; det er lytteren (Eidsheim, 2019, s. 65–67).

Som oppgaven også har sett på, utforsker både Fischer-Lichte og Tone Åse stemmens rolle i performative og kunstneriske sammenhenger, samt dens forhold til kropp, rom og følelsesuttrykk. Åses beskrivelser rundt stemmeuttrykk og kroppslig formidling kom til syne i mitt prosjekt da jeg søkte etter en mer improvisert fremføringsstil og en annen tilnærming til formidling. Jeg utforsket den kroppslige dimensjonen av stemmen og dens evne til å uttrykke følelser og betydninger. Behovet for bevissthet i forhold til hva jeg vil uttrykke med min musikk, relaterer seg til Åses kunstneriske utviklingsarbeid, samt Fischer-Lichtes teoretiske tilnærminger til stemmeuttrykk og kroppslig formidling.

Den performative stemmen er dermed en helhetlig og kompleks stemme som ikke står alene, men som inkluderer et performativt og utøvende aspekt, som oppgaven tidligere har beskrevet i henvisning til Fischer-Lichte (2008, s. 7).

Gjennom prosjektet har jeg utvidet min forståelse av de ulike sjangrene, spesielt med en bratt læringskurve innenfor den bosniske folkemusikken.

Prosjektets komposisjonsmetoder har vært varierte og mangfoldige, og jeg har fått en rekke nye erfaringer med ulike tilnærminger til komposisjon og vokal fremførelse. Dette vil være nyttig for den videre utviklingen av min kunstneriske praksis, og jeg ønsker å anvende de metodene jeg har benyttet i denne forskningen i fremtidig arbeid.

## 6.2 Forskingsspørsmål 2

Stemme er ikke medfødt; den er kulturell, som beskrevet av Eidsheim (2019, s. 10). Stemmen er dermed ikke uavhengig, men integrert i en større sammenheng. Teknikken og treningen av min stemme gjennom livet har tydelig påvirket den, samt mine tidligere erfaringer og tilknytninger til de aktuelle sjangrene og musikkstilene i prosjektet. En rekke faktorer i min kunstneriske praksis har også bidratt til å påvirke og videreutvikle min stemme, inkludert tilbakemeldinger fra andre, samarbeid med andre, ny kunnskap og erfaring, samt min egen respons og oppfatning av egen stemme. De akustiske forholdene der stemmen min har blitt produsert og oppfattet, har også hatt betydelig innvirkning på hvordan stemmen min har utviklet seg. Min stemme er blitt formet på flere ulike måter, blant annet gjennom studioinnspillinger og bandøvinger, samt egenøvinger der jeg har jobbet med sanger og komponert musikk ved å akkompagnere meg selv på piano eller synge over lydspor. Disse varierte forholdene har gitt meg ulike perspektiver på min egen stemme. Gjennom denne prosessen har jeg gradvis lært mer om hvordan jeg ønsker å utforme den vokale fremførelsen i min musikk, en prosess drevet av en kombinasjon av ny kunnskap, samarbeid, dedikert øving, samt auto-lytting og intuisjon.

Min musikalske kunnskap og erfaring er hovedsakelig innenfor populærmusikk, ettersom dette er en musikk jeg har arbeidet med og utøvd over lang tid. Min erfaring og kunnskap knyttet til den balkanske folkemusikken er ikke like omfattende, noe som har påvirket min kunstneriske praksis og de endelige resultatene.

Stemmen vekker følelser, og gjennom lytting blir lytteren ubevisst påvirket emosjonelt av musikken, og en stemme kan gi assosiasjoner til visse følelser hos lytteren, som tidligere beskrevet (Ruud, 2017, s. 67). Disse følelsene kan også bidra til hvordan man velger å bruke egen stemme når man selv lytter til den.

I min vokale fremførelse, både på bosnisk, med føringer fra den balkanske folkemusikken, og på engelsk, med føringer fra ulike subsjangre innen populærmusikk, uttrykker jeg en indre tilknytning. Dette skyldes den kulturelle og emosjonelle forbindelsen jeg har med de ulike musikktradisjonene. De ulike musikkjangrene og språkene gir meg ulike assosiasjoner og følelser i min vokale fremføring, og dette har påvirket måten jeg har valgt å bruke og utforme min egen stemme. Gjennom min oppvekst og eksponering for musikktradisjonene fra Balkan har jeg internalisert musikkens særegne klang, følelse og melodiose strukturer på en måte

som gjør at jeg kan uttrykke meg autentisk og følelsesmessig når jeg synger på dette språket og innenfor denne sjangeren.

Arbeidet med sangene i albumet ga meg en dypere forståelse av bosnisk språk, kultur og musikktradisjoner, i tillegg til subsjangre som hiphop, som jeg utforsket mer av under min kunstneriske prosess. Dette har videreutviklet mitt musikalske uttrykk.

Brackett forklarer at krysning av sjangere eller crossover spiller en betydningsfull rolle i studier som utforsker forholdet mellom musikk og identitet (2016, s. 26). Crossover-musikk kan bidra til å utfordre tradisjonelle eller etablerte musikkpreferanser og sjangerkategorier, samtidig som crossover kan være et verktøy for å undersøke hvordan musikk påvirker individuell og kollektiv identitet. Ved å blande stilistiske trekk fra ulike sjangre, kulturelle tradisjoner og språk, har jeg skapt musikk som jeg håper kan appellere til et bredere publikum og muliggjøre kulturell utveksling og forståelse.

Jeg har utforsket det ukjente, benyttet både rasjonelle og irrasjonelle evner, og støttet meg på både min intuisjon og iboende kunnskap for å skape musikken min. Underveis i prosessen har jeg reflektert, og gjennom kunstnerisk utviklingsarbeid har jeg hatt en unik mulighet til dette. Selvfleksjonen har vært avgjørende for hvordan jeg har integrert min personlige identitet i tolkningen av musikken og kunsten min. Dette samsvarer med Dahl (2017, s. xi) sin beskrivelse av at en utøvers selvrefleksjon ofte er vesentlig for å anvende ens identitet i tolkningen. Refleksjon har vært sentralt i prosjektet, som en viktig del av den kunstneriske prosessen, noe som er i samsvar med Gritten (2020, s. 73).

### 6.3 Albumproduksjon

Albumet utgjør prosjektets kunstneriske resultat. Det står som en viktig del av dette prosjektet og oppsummerer det jeg har utviklet gjennom masterprosjektet. Det kunstneriske resultatet inkluderer sangene jeg har komponert, samt det musikalske uttrykket og lydlandskapet jeg har utviklet i min musikk. Alle sangene er innspilt i studio og editert, men ikke ferdigstilte med tanke på miksing og mastering. Albumet vil bli ferdigstilt i løpet av dette året.

## Sluttord

I denne studien har jeg utviklet og brukt en metode bestående av tre ulike strategier for å blande ulike sjangre, kulturer og språk i min musikk, noe jeg håper kan være et nyttig verktøy og bidra til utvidet kunnskap innenfor crossover musikk og sjangerblandende musikk. Selv om denne oppgaven baserer seg på en subjektiv fremstilling, kan den likevel bidra med innsikt i hvordan man kan blande ulike sjangere, og i hvordan man generelt kan bruke egen kulturell og musikalsk bakgrunn for å undersøke egen kunstnerisk prosess innen låtskriving og vokal utforming, samt hvordan kunstnerisk utviklingsarbeid kan påvirke eget musikalsk uttrykk.

De tre strategiene har fungert for meg, og de var tilpasset mitt utgangspunkt: Jeg hadde erfaring med å komponere musikk som tar utgangspunkt i populære musikk sjangre med engelsk tekst. Siden jeg hadde begrenset forståelse av både bosnisk språk og folkemusikk, fungerte det bedre for meg å komponere sanger med utgangspunkt i populærmusikk enn i folkemusikk fra Balkan. *Strategi 2* var mer utfordrende enn *strategi 1*: I *strategi 2* utformet jeg ideer, arrangementer og integrasjon av balkanske elementer alene, uten tilstrekkelig veiledning eller samarbeid. I *strategi 1* tok jeg derimot utgangspunkt i eksisterende bosniske folkeviser, i hovedsak uten å skape eller forme balkansk musikk selv, noe som fungerte godt for meg. Strategi 3 var nyttig for meg som vokalist og tekstforfatter, hvor det var relevant å undersøke forholdet mellom stemme og sangtekst. Dette ga meg verdifull innsikt i forholdet mellom språk og vokal tradisjon.

Om andre forskere skal bygge videre på mitt arbeid eller gjennomføre en liknende oppgave der de forener musikk sjangre på tvers av språk, kulturer og tradisjoner, kan *strategi 3* generelt være verdifull for vokalister og låtskrivere. Når det gjelder *strategi 1* og *2* kan det hende at andre strategier ville passet bedre.

Gjennom mitt kunstneriske utviklingsarbeid har jeg oppnådd en dypere forståelse og erfaring med folkemusikken fra Balkan. Jeg har styrket mine ferdigheter innen komponering og tekstforfatting ved å utforske ulike tilnærminger, samtidig som jeg har utviklet og fått en bredere forståelse av ulike aspekter ved min vokale fremførelse. I videreutviklingen av mitt musikalske uttrykk, basert på dette prosjektet, ønsker jeg å jobbe videre med lignende

tilnærminger og strategier. Samtidig kan det være en fordel å samarbeide med en eller flere musikere som har mer erfaring med bosnisk musikk.

Når det gjelder hovedproblemstillingen: *Hvordan kan jeg skape musikk som forener balkansk folkemusikk med populærmusikk*, har jeg gjennomført ideen og planen jeg hadde for prosjektet, og i prosessen av mitt kunstneriske utviklingsarbeid har jeg funnet tre strategier som har strukturert gjennomføringen, samt refleksjonen. Gjennom mine to forskningsspørsmål har jeg i mitt prosjekt vist muligheter for hvordan populærmusikk kan oppstå i krysningspunktet mellom ulike sjangere og tradisjoner.

## Litteraturliste

Aksdal, B.; Ledang, O. K. & Holen, A. (2020, 13. februar). Folkemusikk, i *Store norske leksikon*. <https://snl.no/folkemusikk>

Askedalen, B. (2023). *Et lite skritt over kanten: En studie av Björks album Fossora som inspirasjonskilde til eget kunstnerisk arbeid*. University of Agder.

Bergan, J. V. & Hansen, K. A. (2023, 21. mars). Populærmusikk, i *Store norske leksikon*. <https://snl.no/popul%C3%A6rmusikk>

Bjerke Media (2024). *Logg og refleksjonsnotat*. Hentet 6. mars 2024 fra <https://bjerkedia.wordpress.com/info/logg-og-refleksjonsnotat/>

Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia* (1st ed.) (s. 31–55). Leiden University Press. [https://doi.org/10.26530/OAPEN\\_595042](https://doi.org/10.26530/OAPEN_595042)

Borthwick, S. & Moy, R. (2004). *Popular music genres: an introduction*. Edinburgh University Press.

Brackett, D. (2016). Introduction: They Never Even Knew, i *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music* (s. 1–40). University of California Press.

Câmara, G. S., Nymoen, K., Lartillot, O. & Danielsen, A. (2020). Timing Is Everything... Or Is It? Effects of Instructed Timing Style, Reference and Pattern on Drum Kit Sound in Groove-Based Performance. *Music perception*, 38(1), 1–26. <https://doi.org/10.1525/MP.2020.38.1.1>

Crispin, D. (2019). *Artistic Research as a Process of Unfolding*. Norges Musikkhøgskole. <https://www.researchcatalogue.net/view/503395/503396>

Dahl, P. (2017). *Music and knowledge: A Performer's Perspective*. BRILL.

Danielsen, A., Johansson, M., Brøvig, R., Sandvik, B. & Bøhler, K. K. (2023). Shaping rhythm: timing and sound in five groove-based genres. *Popular Music*, 42(1), 20–41. <https://doi.org/10.1017/S0261143023000041>

East European Folklife Center (2023). Hentet 26. mars 2024 fra <https://eefc.org/balkanculture/instruments/>. Copyright 2023.

Eidsheim, N. S. (2019). *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*. Duke University Press.

- Ekern, I. (2013). *Låtskiving: Fire sanger-sangskrivere om låtskivingsprosessen*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Fischer-Lichte, E. & Jain, S. I. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge.
- Gomez-Peck, S. (2023). *Form in Hip-Hop Music: Sections, Songs, and History*. PhD-avhandling. City University of New York.
- Gritten, A. (2020). Determination and Negotiation in Artistic Practice as Research in Music, i *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Dogantan-Dack, M. (Red.). London: Routledge.
- Hanssen, K. (2019). *Balkanske rytmesekvenser: Hvordan påvirker implementeringen av Balkanske rytmer eget spill og egne komposisjoner*. Universitetet i Agder.
- Holm-Hansen, J. (2024, 1. mars). Bosnia-Hercegovina, i *Store norske leksikon*. <https://snl.no/Bosnia-Hercegovina>.
- Holm-Hansen, J. (2023). Bosniaker, i *Store norske leksikon*. Hentet 24. november 2023 fra <https://snl.no/bosniaker>
- Imamović, D. (2017). *Sevdah*. Vrijeme, Zenica. ISBN: 978-9958-18-084-2.
- Irwin, F. (2010). Balkan Folk Music, i *The Triangle of Mu Phi Epsilon*, 103(4), 10–10. Mu Phi Epsilon International Professional Music Fraternity.
- Iveland, K. (2017). ...med andre ord. «10 stadier i oversettelse av sangtekst». *Oversettelse av Stevie Wonder og Stephen Sondheim til norsk*. Masteroppgave. Utøving med fordypningssemne. Norges musikkhøgskole.
- Knudsen, J. S. (2024, 25. februar). Verdensmusikk, i *Store norske leksikon*. <https://snl.no/verdensmusikk>
- Lopac, C. (2022). Six Bosnian Sevdalinka Songs, i *Delos (College Park, Md.)*, 37(2), 207–276. <https://doi.org/10.5744/delos.2022.2004>
- Malawey, V. (2020). *A Blaze of Light in Every Word: Analyzing the Popular Singing Voice*. Oxford University Press.
- Medić, I. (2020). Making a Case for Balkan Music Studies, i *Arts (Basel)*, 9(4), 99–99. <https://doi.org/10.3390/arts9040099>

Mønnesland, S. & Lurås, G. (2023, 22. september). Bosnia-Hercegovinas historie, i *Store norske leksikon*. [https://snl.no/Bosnia-Hercegovinas\\_historie](https://snl.no/Bosnia-Hercegovinas_historie)

Owe, M. B. (2022). *R&B møter balkansk folkemusikk: En studie om musikkopplevelser av ulike sjangere*. Bacheloroppgave. Universitetet i Agder.

Pennanen, R. P. (2010). Melancholic Airs of the Orient – Bosnian Sevdalinka Music as an Orientalist and National Symbol, i *Music and Emotions. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences 9*, 76–90. Helsinki Collegium for Advanced Studies. <http://hdl.handle.net/10138/25832>

Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet*. 2. utgave. Universitetsforlaget.

Ruud, E. (2024). Strofisk – musikk, i *Store norske leksikon*. [https://snl.no/strofisk\\_-\\_musikk](https://snl.no/strofisk_-_musikk)

Talam, J. (2013). *Folk Musical Instruments in Bosnia and Herzegovina*. Cambridge Scholars Publishing.

Åse, T. (2014). The voice and the machine- and the voice *in* the machine – now you see me, now you don't- Artistic Research in voice, live electronics and improvised interplay. Research Catalogue.net. <https://www.researchcatalogue.net/view/108003/108004>



## Appendix A: Sangtekstene

### Friends Again

Is there any chance, any chance at all,

can we be friends, friends again?

I know it's cliché, I know it's hard, but

is there any way, that we'd be friends again?

Don't wanna be with you, but

don't wanna lose you, so

it would help if you could tell me that we're friends again.

## I'm sorry/Dumpin

I'm sorry,

I'm not perfect, not perfect for you,

and you ain't perfect for me, but I'm sorry,

if it feels like a waste of time,

if you still think I didn't find a way, a way to let you try...

But you really think you could've fixed it?

Uh uh, my love for you was buried long ago, go use your life to seek it.

I'm sorry again, I don't mean to be a Ben,

It's hard I know, I know

"No, you don't, cause you're the one who's been breaking hearts,

breaking them"

We be hearin all about bein dumped, but what about dumping?

What about being insecure, not feeling what you wanna feel,

And being with you made it worse, it made my head into a mess,

what do I really mean, am I mean or was I just clueless?

Now I stand pretty content with my choice, when I usually always regret

## A New Place

[Intro]

[Verse]

Wanted to let you in on my thoughts  
Hoped you'd be a bigger part of it all  
Talking to you it ain't easy to do  
So please hear me

[Break]

[Chorus]

Meet me in a place where we, we can talk x3  
A new place where it's easier, and nothing turned a blind eye on

[Interlude]

[Verse]

One conversation could be so hard  
Go through so much just to get a couple of yards further  
So, I wonder, will it be easier someday  
So please, hear me

[Break]

[Chorus]

## Running

[Loop]

I've been running, oh

I've been running, oh

I've been running, oh

I've been running

I've been running

[Verse]

I was running away from my problems

I was running away thoughts,

didn't see them through

Now I'm running away from you,

but damn, I'm tired of running like a bitch

I'm tired of running

Need to sit, for a moment

How did I let it go so far

I pretended for so long

Gonna start listening to my instincts

And be where I belong

## **Što te nema**

### **[Theme]**

#### **[A capella]**

Što te nema, što te nema?

#### **[Verse 1]**

Kad na mlado poljsko cvijeće  
biser njiže ponoć nijema?  
Kroz grudi mi želja lijeće,  
što te nema, što te nema?

#### **[Verse 2]**

Kad mi sanak pokoj dade  
i duša se miru sprema,  
kroz srce se glasak krade  
što te nema, što te nema?

#### **[Pre Chorus]**

Procvjetala svaka staza,  
k'o što bješe divnih dana.  
Po ružama i sad prska  
bistra voda šadrvana

**[Chorus]**

Što te nema, što te nema?

**[Theme with lyrics]**

Ispod rosse zumbul gleda,  
iz behara miris vije,  
a za mene k'o da cvili,  
i u bolu suze lije, aa, suze lije.

**[Verse 3]**

Kad mi sanak pokoj dade  
i duša se miru sprema,  
kroz srce se glasak krade  
što te nema, što te nema?

**[Pre Chorus]**

**[Chorus]**

**[Outro]**

## **Sto Te Nema**

ny tekst

### **Intro (a capella)**

Sto te nema, sto te nema

### **Verse**

Why are you gone  
When I, need you  
When I, wish you  
Weren't so far away

Why aren't you there  
For your, passions  
For your, own voice  
Don't forget your worth

(I) let him shape me  
Let him, make me  
into, someone  
I'm not meant to be

In his vision, I cannot see  
Sto te nema, sto te nema

### **Pre chorus**

Now I'm reclaiming, my own power  
No longer approval's flower.  
I'll grow stronger, the lesson's learned.  
No longer asking to myself:

### **Chorus**

Sto te nema, sto te nema,  
Sto te nema (2x)

## Go Back

### [Verse]

Go back, I wanna go back  
I'm tired of vague memories and dreams  
Go back, I wanna go back  
I'm tired of not being there with you

Too late, oh but it's too late  
I'm looking through the eyes of someone new  
Hey, wait, I'm not talkin bout an old date  
I'm just singing bout my old self in this distant place

### [Chorus]

I wanna fly back, but at the same time  
I should find, a way to say goodbye to you  
I wanna fly back, but at the same time  
I've realised, it's time to move on

### [Verse]

Grown up, yes now I am grown up  
It's now I gotta face responsibilities  
Eat up, all I can do is eat up  
My problems and stop seeking you when I'm blue

### [Chorus]

### [Bridge]

A crevice is growing in the ground between us  
We are standing on opposite sides  
You end and I begin  
I'm gonna fly, this time saying goodbye

### [Verse]

Go back, I don't wanna go back  
I'm tired of vague memories and dreams  
Go back, don't wanna go back  
I'm tired of sitting here thinkin of you



## **Turquoise**

### **[Verse 1]**

How is it so that you can meet someone  
and feel like you've just come home  
From a long road, feels like you lived a whole life  
Seen so much, perceived so much, though, traveled world with one sight  
I've been hurt, I've been pushed down,  
but at same time I've learnt what love is now

### **[Chorus]**

Why should i cry when i got what I needed and baby,  
you're not far away from me  
Lately I've found myself in a new stage, a new state,  
a better place for me to be

### **[Post Chorus]**

So please, please, please tell me  
Would you keep, keep, keep holding me

**[Verse 2]**

So this my life now  
So many good things, sometimes too good to be true  
New beginnings by the sunrise,  
new beginnings by sundown, oh, new beginnings all the time  
I can let you under my skin  
Feel my veins, be mine, but am I ready?

**[Chorus]**

**[Post Chorus]**

**[Bridge]**

Have I forgotten? Well how,  
I still remember him and I up in the sky but,  
now I've painted the clouds green and the sky turquoise  
and I'm flying into a dream of new range and horizon  
And that's where I found you, right next to me,  
while the sun was rising

**[Outro / Post Chorus]**

So please tell me, would you keep holding me

## **U Stambolu na Bosforu**

### **[Verse 1]**

U Stambolu na Bosforu bolan paša leži,  
duša mu je na izmaku, crnoj zemlji teži.

### **[Pre Chorus 1]**

Molitva je njemu sveta,  
dok mujezin s minareta  
uci nasav glas:

### **[Chorus]**

Allah illallah, selam alejkjum (2x)

### **[Verse 2]**

Dok ste vjerno sluge moje služili moj harem,  
neka svak od vas uzme sedam žena barem.

### **[Pre Chorus 2]**

iz oka mu suza kanu,  
pa na minder mrtav pa'nu,  
stari musliman.

### **[Chorus]**

**[Theme]**

**[Verse 3/Bridge]**

Kad je čula pašinica za tu tužnu vijest,  
da se paša preselio na drugi svijet.

**[Pre Chorus 3]**

Iz oka joj suza kanu,  
Pa na minder mrtva pa'nu,  
ljubav pašina (3x)

**[Chorus]**

**[Theme]**

**[Improv. / solo / call and response]**

**[Outro]**