

Kunstneriske dialoger i artistiske prosesser

Stipendiat Berit Elisabeth Norbakken Solset
Konsept og dialogpartner: Hilde Blix

Introduksjon

[Lenke til video](#)

Hilde: Velkommen! Det du nå skal få høre og se er et pilotprosjekt vi har kalt Podium LIVE, noe vi har valgt å kalle en live-artikkel. Formatet er lagd for å formidle Kunstnerisk Utviklingsarbeid i et mer egnet format enn en skrevet artikkel, men likevel med samme dramaturgi som en vanlig forskningsartikkel. Vi skal høre Berit Norbakken Solset fortelle om et av sine PhD prosjekter, og vi skal grave litt dypere i det.

Berit, si litt om deg og prosjektet du skal snakke om her.

Del 1

Berit: Jeg er i stipendiat i Artistic Research Program/Program for kunstnerisk utviklingsarbeid. Ansatt ved UiT/Musikkonservatoriet.

Doktorgradsprogrammet *Artistic Research* tar utgangspunkt i kunstnerens egen erfaring og innsikt, altså "research in and through arts"/ «forskning i og gjennom kunst».

Denne video-artikkelen er en dokumentasjon og synliggjøring av noen av de kunstneriske dialogene som kan oppstå i arbeid med Artistic Research, belyst gjennom deler av mitt prosjekt som stipendiat ved UiT/Kunstfag.

Gjennom video-artikkelen skal jeg beskrive og drøfte ulike prosesser som har stått sentralt i arbeidet med dette verket. Jeg har valgt å vektlegge forskjellige dialoger som har oppstått underveis.

Hilde: Hva legger du da i begrepet dialog?

Berit: Dialogbegrepet bruker jeg her om de meningsforhandlinger og kunnskapsutvikling som foregår både mellom mennesker, tekster og kunstneriske uttrykk. Altså ikke bare dialog som kommunikasjon, men som et nødvendig verktøy for all menneskelig samhandling og tenkning.

Sentralt i mitt doktorgradsarbeid står den svenske komponisten Karin Rehnqvists komposisjoner for stemme. Jeg har funnet fram et lite eksempel:

Septentrio Reports nr 4 (2019), <https://doi.org/10.7557/sr.2019.4>

© 2019 Berit Elisabeth Norbakken Solset og Hilde Blix. Lisensiert under [Creative Commons Navngivelse 4.0 Internasjonal](#) lisens.

Kunstneriske dialoger i artistiske prosesser

LYDEKSEMPEL: Puksånger Lockrop, intro. Marianne Beate Kielland og Berit Norbakken Solset

The Quest

[Lenke til video](#)

Hilde: Hva er du ute etter å få svar på i dette prosjektet?

Berit: Jeg har kommet fram til en problemstilling eller skal vi kalle det for en quest: På hvilken måte spiller ulike dialogiske prosesser i utforskning av andre tradisjoner og andre typer vokalklanger inn på interpretasjonsarbeid, samt min egen utvikling som klassisk sanger?

Hilde: Hvorfor er dialogen så sentral for deg?

Berit: Når man som utøver entrer et noe ukjent landskap, kanskje føler seg litt på dypt vann innimellom, tvinges man til å reflektere rundt sin egen tilnærming, gjennomføring og utøving av et verk. Prosessen kan være krevende og til tider forvirrende. Men ved å være uredd, utfordre tradisjoner og å ha forventninger, være åpen for å prøve nye ting og å prøve og feile, *risikerer* man å lære noe om seg selv som menneske, utøver og medskaper.

Ved å gå inn i en dialog med både komponist, notebildet, seg selv, utøvere og deltakere (lyttere og medskapere), vil erfaringene fra de ulike perspektivene kunne påvirke utviklingen av selve utøvelsen av stykket. En slik arbeidsform, eller tilnærming, fører til at en også utfordrer grenser for hva og hvilke element som fungerer eller ikke. Et eksempel kan være at man ved å utfordre tradisjoner kan oppleve å gå for langt – trø over en grense for hva som er akseptabel mengde av utprøving og eksperimentering.

Hilde: Ja, hvor går grensen – hva er uakseptabelt?

Berit: Hvor grensen går er individuelt og påvirkes av flere faktorer, både interne og eksterne. I forhold til tekniske spørsmål: hva er mulig? Det estetiske perspektivet: i forhold til å entre en sjanger og stil som er utenfor kompetanseområdet, hva er akseptabelt? I forhold til komponist: forventninger og intensjoner som røres ved. Og lytterne: hva forventer de? Hvilke forventninger har de?

Ved å være oppmerksom på dialogen som foregår i et hvert ledd av prosessen, er det mulig å ta hensyn til og utfordre nettopp denne grensen.

Bakgrunn

[Lenke til video](#)

Hilde: Før vi går videre, kan du fortelle litt mer om hvem du er?

Berit: Jeg er klassisk skolert sanger med diplomstudiet ved Norges Musikkhøgskole som høyeste avsluttede utdanning.

Jeg har jobbet frilans siden 2005 med hele verden som arbeidsmarked, og samarbeider jevnlig med dirigenter og orkester fra det internasjonale toppsjiktet.

LYDEKSEMPEL: Fartein Valen: Ave Maria, KORR og Berit Norbakken Solset

Dialog

[Lenke til video](#)

Jeg har alltid hatt en forkjærlighet for kammermusikk, for kammermusikeren – sangeren – som en del av et ensemble. Jeg tiltrekkes av å utfordre meg selv på å være uplanlagt, i form av improvisasjon med klang, uttrykk, dynamikk, lydplassing

Dette framhever et tema jeg alltid har vært sterkt engasjert i og opptatt av: å smelte sammen klanger for å kunne skape interessante kammermusikalske uttrykk.

I et dialogisk perspektiv er denne arbeidsformen ikke noe nytt, men den økte bevisstheten er svært relevant for min utvikling som kunstner, fordi det hele tiden foregår en dialog under selve utøvelsen, altså konserten, gjennom stemninger, kontakt, emosjoner og opplevelse av samstemthet.

I møte med Rehnqvists vokalverker, opplever jeg at disse oppfordrer til en sammensmelting av instrumentaltimbre og sangstemmen, dermed gis stemmen en mer instrumental rolle.

Et eksempel på det er dette stykket for saksofon og stemme, som demonstrer ytterpunkter for hva stemmen kan make. Gjennom disse ytterpunktene ligger uttrykksmuligheter som gir en ekstra estetisk dimensjon til stemmen som instrument.

LYDEKSEMPEL: Karin Rehnqvist: Rädda mig ur dyn, Lars Lien og Berit Norbakken Solset

Solsången – introduksjon/presentasjon

[Lenke til video](#)

Dette uttrykket og det vi kan kalle den estetiske dimensjonen farger også arbeidet mitt med Solsången. Stykket bryter med det klassiske uttrykket, samtidig som det krever ekstreme ferdigheter og høy vokalteknisk kompetanse, og det forener to verdener, den klassiske musikken og folkemusikken.

I Solsången opplever jeg å bli presset til det ytterste. Det krever at jeg har vokalteknisk stor fleksibilitet, kan lytte, forholde meg til mine medmusikere og til et relativt komplekst, iallfall krevende, notebilde.

Komponisten benytter seg av den tradisjonelle teknikken, kulning, som kan sammenlignes med den norske kulokk eller kauking.

Av noten ser vi at stemmen ligger parallelt med fløytestemmen, i et høyt leie, for sangeren et litt presset toneleie. Ved å entre en folkemusikalsk stil og teknikk, blir jeg som sanger og utøver utfordret i forhold til å finne ut av en ny stil, hvordan denne kan kombineres med den klassiske tradisjonen, og hvordan disse to, ulike stilene kan berike uttrykket, både komposisjonens uttrykk og også mitt eget kunstneriske uttrykk.

Hilde: Kan du si litt mer om selve komposisjonen?

Berit: Solsången er et verk som i utgangspunktet er skrevet for en folkesanger, Lena Willemark.

Komponisten skriver i forordet til stykket, Solsången, at hun begynte å veve sammen stykket utfra et islandsk kvad fra 1200-tallets brytningstid mellom hedenskapet og kristendommen, i tillegg til en salme «De Blomster Som I Marken Bor». Utgangspunktet var at det skulle handle om tro og utro, hva vi mennesker har trodd og ikke trodd på i forgangen tid. Men underveis kom stykket til å handle om Solen, som for oss nordboere er så sentral. Den styrer jo våre liv, våre kropper, vårt sinn, vår lengsel og har gjennom alle tider blitt tilbedt og sunget om. Stykket inkluderer også populærvitenskapelige og poetiske tekster om solen.

I Solsången oppstår lyset fra mørket, både konkret og symbolsk, de er avhengig av hverandre. Lys og mørke i musikken er ikke vanskelig å oversette til lyse og mørke klanger, og er et bærende element i Karins komposisjoner.

Stemmen demonstrerer også selv sine egne kontraster gjennom klang og plassering i lydbilde.

Den ekstremt høye, rake og konsentrerte lyden (kulning) mot den ekstremt lave, dempede klangen i partiet rett før, og særlig i siste sats, hvor en aftensang avslutter den intense beskrivelsen av solen som vitenskapelig fenomen, men også livgiver.

Del 2

Metode

[Lenke til video](#)

Hilde: I forskningssammenheng er det vanlig å henvise til en spesifikk metode som er benyttet for å besvare et forskningsspørsmål. Hva vil du si er din metode for utforskning av forskningsspørsmålet?

Berit: Prosjektet er i hovedsak en utforskning av klang og stil for å utvikle, berike og gi en mer fleksibel stemme og større fleksibilitet i interpretasjon.

Jeg har valgt å benytte meg av begrepet artistic dialogue for å belyse de ulike perspektivene og kunstneriske dialogene som blir en del av prosess og utøvelse. Betydningen viser seg i

stor grad å være relevant i alle deler av min kunstneriske virksomhet og for min egen, personlige kunstneriske utvikling.

En kunstner jeg har latt meg inspirere av, er Brita Lemmens og hennes tilnærming til Fado-sang. I likhet med kulning er Fado tradisjonell folkesang som har blitt videreført muntlig. Også for henne er dialog det viktigste redskapet i hennes forskningsarbeid. Forskjellen fra **mitt prosjekt er at hun behøver dialog for å lære teknikken, mens den for meg er viktig for å teste ut hvor jeg kan benytte meg av andre klangidealer**. Hvor Lemmens blir fortalt at Fado ikke kan læres (da den er en medfødt kulturarv), blir jeg gjennom litteratur og i dialog med Rehnqvist og Rosenberg, oppfordret til å utfordre og eksperimentere med teknikken (ref. Egne notater og lydopptak fra samtaler). Dette krever særlig årvåkenhet i forhold til hvem, hvor, hva og når jeg eksperimenterer. Bevisst og ubevisst. Det er ingen tvil om at jeg som utøver formes av ulike teknikker og stiler jeg lar meg selv eksponeres for, men graden av den bevisste tilnærmingen og påvirkning varierer.

Lemmens beskriver læringsmiljøet rundt fado og det skiller seg fra det vi kjenner i klassisk-, jazz- og popmiljøet, ved at prosessen i større grad innebærer framføringer og samtaler rundt disse. Selv opplever jeg at jeg, gjennom undervisning eller diskusjon med kollegaer, tvinges til å beskrive mine egne utfordringer med mine egne ord, og på den måten blir kjennskapen til teknikken, de vokaltekniske utfordringer og endringer, en integrert del av hvordan jeg forholder meg til og framfører kulning (egne notater og lydopptak).

Hilde: Hva slags typer dialoger vil du si prosjektet ditt består av?

Berit: Jeg har valgt å gå bevisst inn i de forskjellige dialogene med en viss systematikk, og med problemstillingen for øyet, til forskjell fra en vanlig konsertforberedelse hvor disse oppstår mer tilfeldig.

Mitt utgangspunkt er at jeg er nysgjerrig og har et ønske om å drive med et bredt spekter musikk i min daglige virksomhet. Viktigheten av et utvidet stilspekter og klanglig allsidighet for å kunne utvikle meg som sanger og kunstner står sterkt.

Med tanke på den begrensede tiden jeg har til rådighet sammen med Sinfonietta og dirigent, er det avgjørende at jeg jobber med musikere som også forstår intensjonen og drivkraften bak dette prosjektet: nemlig å undersøke hvordan andre teknikker kan berike klassisk sang og bidra til en mer fleksibel stemme.

På et personlig plan stiller jeg krav til meg selv om å være uredt, raus og fleksibel.

Ved å la kulning konfrontere og hybridisere med en klassisk vokalteknikk, la en urgammel teknikk møte et skolert, tradisjonelt og stilisert klangideal, vil det oppstå en friksjon, en dialog.

Kunstneriske dialoger i artistiske prosesser

Filosofen Mikhail Bakhtin sier at "...en kultur stivner og dør når den isoleres og at kulturell vekst foregår på grensen til andre kulturer, i møter, konfrontasjoner, grenseoverskridelser og hybridiseringer".

Det viser seg at dialog blir et nyttig og svært relevant redskap som metode, både i verket, men også i prosjektet mitt som helhet.

Hilde: Er det andre dialoger du vil fremheve?

Berit: Meg som utøver og kulning: jeg med min bakgrunn, dykker inn i en ukjent tradisjon og stil. En kan kanskje sammenligne det med om en ny dialekt skulle oppstå: dette er mitt personlige uttrykk gjennom at kulningen ikke er teknisk korrekt utført, men likevel etterstreber jeg å imitere klangen, men med min tekniske kompetanse, samt de innstuderte og tillærte estetiske preferanser. **Det oppstår dog en indre konflikt i forhold til respekt for stil, tradisjon, uttrykk, komposisjoner....** Samtidig som det oppleves naturlig at disse preferansene stadig er i endring, i og med at jeg åpner for å la en stil influeres av en annen

Meg som utøver og verket. I forordet til Solsången får jeg presentert informasjon om stykket, tegnforklaringer, samt tekstmaterialet, som ligger til grunn for komposisjonen, i sin helhet. Det første møtet med verket er notebildet, jeg danner meg allerede da et bilde av hva verket inneholder, men når jeg går tilbake til forordet og går gjennom informasjonen, en kan også kalle det en instruks for utførelsen, påvirker det innstuderingen ved at jeg forholder meg til forklaringer, komponistens tanker og hva hun har ment ved å skrive på en bestemt måte, i tillegg til at jeg kan starte med å tolke teksten uavhengig av notebildet

Meg som utøver og dirigent/musikalsk leder/mine medmusikere: Ved å forholde meg til alles stemmer. Dette krever overskudd og bevissthet gjennom å lytte. Det kan sammenlignes med improvisasjon, ved at en må lytte og være oppmerksom på en ide, et innfall, en emosjon som tilfører stykket noe en ikke hadde sett for seg på forhånd, eller gjennom prøvesituasjon.

Ved å kunne de andres stemmer så godt at jeg ha overskudd til å takle ev. uregelmessigheter, avvik, feil, som kan oppstå i en konsertsituasjon. Ved å ha overskudd til å handtere at hva som helst kan skje. Dette er ingen selvfølge, da mange er opptatt av korrekthet og avtaler, hvilket også kan fungere utmerket. De positive effektene er store, for begge deler. Gjennom dialog underveis i framførelsen, kan en respondere på hverandres interpretasjon, og nye uttrykk kan bidra til nye dimensjoner ved stykket.

Meg som utøver og deltagerne (publikum). Bakhtin sier at alle er medskapere, og i dette perspektivet blir publikum medskapere. Det er gjort mye forskning og skrevet mye om det, jeg kan ikke gå i dybden på alle sidene rundt disse problemstillingene, men jeg anerkjenner i aller høyeste grad publikums, eller la oss kalle de deltakere, deltakernes medskaparskap. Kontakten som oppstår, blikkontakt, og en uhandgripelig energi, dialog, mellom utøveren og deltakeren, påvirker framføringen, utøvelsen av verket.

I tillegg skaper publikum sine egne individuelle tolkninger fordi de bringer sine egne erfaringer med seg, og disse har jo hverken jeg eller komponist kontroll på. Dialogen foregår, medskaperskapet foregår.

En ekstra utfordring med dette stykket er avstanden mellom meg og publikum. Komponisten har med vilje plassert sangeren bakerst i ensemblet, dette gir en fysisk avstand som gjør det vanskelig å få for eksempel blikkontakt med publikum. En klar fordel er dog at det er enkelt å ha kontakt med både dirigent og medmusikere underveis.

Analyse

[Lenke til video](#)

Hilde: Kan du si litt om hvordan du har jobbet med dette verket?

Berit: Allerede fra første side utfordres mine personlige grenser. Som vi kan se i forordet til verket, anvender komponisten seg her av et enormt stemmeomfang, som betyr at en vil anvende ulike register i stemmen, i tillegg til bruk av ulike vokalteknikker (klassisk sang og kulning). Dette krever nøye innstudering fra utøveren. Allerede her foregår en dialog mellom disse: utøver og komponist.

Hilde: Ja, for du oppsøkte Karin Rehnqvist?

Berit: Nokså tidlig som stipendiat reiste jeg til Stockholm og var så heldig at jeg fikk treffe Rehnqvist hjemme i hennes bolig, i Stockholm. Det ble et litt famlende første møte, hvor jeg forsøkte å presentere mitt prosjekt og mitt ønske om å lære kulning på en klassisk sangers premisser. Dessverre må jeg innrømme at jeg var litt preget av å møte henne live – dette er en komponist jeg har hatt et avstandsforhold til i mange, mange år. Hun var raus og takknemlig for at jeg ønsker å fokusere på hennes musikk. Hun lot meg få ta del i hvordan fascinasjonen for kulning oppstod, hun inviterte meg inn i sine egne erfaringer som kvinnelig komponist og som nyskapende, ved å la ulike tradisjoner møte hverandre.

Senere har jeg møtt henne ved flere anledninger, både hvor jeg har presentert meg som utøver og klassisk sanger, men også som stipendiat og utforsker. Vi har snakket mye sammen, og jeg har erfart at hun forventer at utøverne må forstå hennes intensjoner med musikken hun skaper. Dette krever også at utøverne har kjennskap til hennes komposisjonsarbeid, hennes bakgrunn, hennes tekster og uttalelser om det å skape musikk og det å bli framført av ulike utøvere. Et krevende arbeid, men en svært viktig del av innstudering og forberedelse for å kunne jobbe respektfullt med det skapte verket.

Karin har klare referanser til svensk folkemusikk, hennes verk er også skrevet til en folkesanger. Dialogen mellom oss går i stor grad ut på å forstå og prosessere intensjon og uttrykk. I mellomrommet mellom oss oppstår et nytt, forhåpentligvis inspirert, uttrykk.

Om verket: Solsången

Kjennetegn ved Karins vokalkomposisjoner:

Store kontraster i dynamikk, nyanser, emosjoner og uttrykk.

Kulning, bruk av luft, bryststemme og hodeklang.

Struktur:

- 3 satser
- Presentasjon av en linje
- Gjentakende effekt
- Lengre og lengre gjentakelser
- Gradvis større sprang utover i stykket
- Brå skifter
- Strengt rytmisk

Vokale ferdigheter/tekniske utfordringer:

- Store dynamiske utsving
- Bruk av luft eller tett stemme
- Bryststemme – hodeklang: Hurtige skifter
- Ekstremt omfang
- Mikrotonalitet
- Rytmisk strengt pga besetningen og samspill
- Opprinnelig sang/folketone: klassisk – folkemusikk
Kulning i møte med en klassisk stil.
- Forholdninger

Stykket er svært krevende, et av de mest kjente, et slags signaturverk, men ikke mest spilte, pga dets vanskelighetsgrad.

For meg og mitt prosjekt demonstrerer det alt jeg ønsker å belyse: det interdisiplinære, det tekniske og det estetiske perspektivet.

Jeg forholder meg til notebildet og tekst, men i tillegg gir altså komponisten meg informasjon i forordet om register, omfang, teknikker og tekst. De ulike teknikkene er avgjørende for hvordan jeg vil tilnærme meg hver enkelt del. Med intensjon om å imitere denne teknikken, har det betydning for hvordan jeg angriper første tone. Jeg har opplevd at en ufaglært sanger som har blitt bedt om å synge en lys tone, feks en f2, vegrer seg for denne tonen, men da vedkommende ble bedt om å kulne den samme tonen, var det overhodet ikke noe problematisk. Dette gir en klar indikasjon på at vi imiterer, vi hermer noe vi har hørt, eller noe vi tror vi vet hvordan skal låte, og så forsøker vi å forme tonen deretter. I mitt tilfelle, vet jeg hvordan kulning er ment å utføres, men siden det vil gå på bekostning av min klassiske vokalteknikk, velger jeg å utforske hvordan jeg kan få det til å låte som kulning, men bevare min vokalteknikk. Altså, ikke gjøre noen drastiske endringer i

strupehodets stilling, plassering av vokalen og bruk av støtte. Den eneste bevisste handlingen er å synge non-vibrato. Jeg erfarer at jeg oppnår en rå, upolert, hard, metallisk klang når vokalen plasseres lyst, helt i masken, øverste resonansrom, og klangen holdes der, uansett hvilken vokal jeg endrer til. Denne klangen er en motsatt klang av det (klang)idealet en søker i klassisk repertoar.

Hilde: Kan du demonstrere en slik klangforskjell?

DEMONSTRASJON AV KULNING - KLASSISK

Berit: Nå skal vi høre verket i et opptak fra en konsert under Nordlysfestivalen i Tromsø i januar 2018. På dette tidspunktet er verket nokså nytt for mine kollegaer, vi har hatt knapt med prøvetid, og dialogen foregår i form av blikkontakt, et enormt fokus på notebildet for å ha oversikt og kontroll over eventuelle avvik. Publikum består av studenter, barn, voksne og komponisten tilstede. Opptaket og fremførelsen representerer i denne sammenhengen mine funn.

Funn

[Lenke til video](#)

SOLSÅNGEN 30 min

Oppsummering

[Lenke til video](#)

Hilde: Hvordan vil du si at ditt arbeid med dette kan ha betydning for feltet?

Berit: I hele min virksomhet som utøver og artist erfarer jeg å være i konstant dialog med sangere, dirigenter, komponister, instrumentalister, publikum og meg selv.

Å utvikle stemmen er komplisert og utfordrende oppgave. Å ha et bevisst forhold til dens instrumentale kvaliteter, likeså. Noen vil hevde det handler om å ivareta tradisjoner, idealer og å bevare en kultur, en arv, et verk, en sangskole. Andre vil påberope seg retten til å være den ene sanne bærer/formidler av den pure, ekte kvaliteten. Mens andre igjen har et brennende behov for utforskning og eksperimentering for å komme videre. Begge deler er riktige og viktig. Min oppfatning er at vi alltid er tjent med en diskusjon rundt allsidighet og bredde i vokalfeltet. Sangere, uansett nivå, er i besittelse av et personlig uttrykk – dette er sangstemmens egenart.

Dialogen viser seg å bli avgjørende for mitt kunstneriske utviklingsarbeid på den måten at jeg ikke kan utvikle meg og bevege meg framover i mitt prosjekt, eller som kunstner, uten å være i stand til å reflektere rundt personlige og artistiske problemstillinger med kunstnerisk dialog som verktøy.

Kunstneriske dialoger i artistiske prosesser

Ved å demonstrere økt bevissthet rundt dette, ved å fordype meg i arbeidet med Karin Rehnqvists verk, som utforsker klang i spenningsfeltet mellom folkemusikk og klassisk samtidsvokalmusikk, ønsker jeg å bidra til kunnskapsdeling på en slik måte at det får ringvirkninger og direkte påvirkning ikke bare i mitt eget fagmiljø, men hele miljøet som arbeider med kunstnerisk utviklingsarbeid.