

# Samandrag av folkemusikkrelaterte masteroppgåver og doktoravhandlingar

Anne Svånaug Blengsdalen: *Med Spil at betiene Alle og Eenhver. Stads-  
musikantordningen i Norge 1660–1800, med særlig vekt på Kongsberg og  
Skien*. Doktorgradsavhandling, Institutt for musikk, Norges teknisk-na-  
turvitenskaplige universitet, 2015.

«Ikke skal jeg, og ikke skal hun som brud er, danse til musikantenes musikk!» Omtrent slik ordla han seg, brudgommen i Lier i 1723, da de privilegerte musikantene ankom og gjorde krav på musikkoppvartingen i bryllupet. Eksemplet er ett av mange som illustrerer forholdene i musikklivet i Norge på denne tiden, en periode preget av kongelig privilegerte stadsmusikanter med enerett til alt spill mot betaling.

Stadsmusikantordningen ble innført i Norge på begynnelsen av 1600-tallet og varte fram til 1800. Da opphørte eneretten på landet. Først i januar 1848 ble ordningen helt avviklet. I korthet gikk den ut på at en musikanter søkte magistraten i en by om å få nedsette seg som instrumentist. Med anbefaling fra byens myndighet ble søknaden sendt til Danske kanselli for behandling. Som regel ble søknaden godkjent og underskrevet av kongen. Med den kongelige bevillingen i hånd kunne stadsmusikanten og hans – eller hennes – folk hevde monopol på musikkoppvarting i folks livshøyttider og alle budne lag, både i byen og på landet. Som eksemplet fra Lier forteller, var de ikke like velkomne overalt.

Ordningen med kongelig privilegerte instrumentister vokste fram først og fremst på grunn av militære behov, særlig for trompetere til den dansk-norske flåten, som igjen førte til behovet for systematisk musikkopplæring. En laugsbasert modell der musikanten var pålagt å holde seg med drenger og svenner, skulle sikre en faglig forsvarlig opplæring. Dette, sammen med

et økende behov for instrumentalmusikk hos byborgere og i kirken, forklarer etableringen. Ordningen hadde utgangspunkt i byene, men gradvis ble privilegieområdene utvidet til også å gjelde landdistriktene.

Avhandlingen *Med Spil at betiene Alle og Eenhver* tar for seg utviklingen av stadsmusikantvesenet i Norge fra 1660 til 1800. Ved en sammenliknende analyse av forholdene i Kongsberg og Skien med tilliggende distrikter blir ordningen undersøkt med henblikk på organisering, rekruttering og musikkpraksis. Geografisk omfangsrike privilegieområder og utstrakt «ulovlig spill» i landdistriktene førte til delegering av musikkjentesten mot en årlig leie. Avhengig av forpaktningens områdes utstrekning foretok musikkforpakterne videreforkpakter. Avhandlingen viser hvordan musikklivet i Norge i løpet av 1700-tallet slik ble gjennomorganisert i et hierarkisk system, med stadsmusikanten tronende på toppen. Skille- og konfliktlinjene gikk mellom privilegerte og uprilegerte, mellom faglærte og ufaglærte musikere. Avhandlingens analyse av musikkforpakternes rolle og funksjon i stadsmusikantordningen representerer et nybrottsarbeid. Et viktig funn er at ufaglærte forpakterspillemenn for en stor del ble rekruttert fra den velstående og opplyste delen av bondebefolkningen.

Stadsmusikantembetet var organisert som et håndverkerhushold. Musikkopplæringen kvalifiserte for mer enn stadsmusikantembetet. Andre karriereveier var å bli organist, militærmusiker eller klokker. Stadsmusikantene måtte beherske både blåse-, stryke- og tasteinstrumenter og et bredt repertoar av musikk for å møte ulike behov for musikkoppvarning. Embetet gikk ofte i arv fra far til sønn eller til en annen nærstående slektning. Opplæring av egne sønner og rekruttering av svenner ble ledd i en reproduksjonsstrategi for å sikre husholdsøkonomien og familiekontinuitet i embetet. Avhandlingen viser hvordan stadsmusikantordningen gjennom agnatisk suksesjon og strategiske giftermål etter hvert ble en selvrekrutterende institusjon.

Også kvinner kunne bekle et stadsmusikantembete, et forhold som ofte er utelatt i musikkhistorien. Avhandlingen løfter fram kvinners sentrale rolle i forvaltningen av stadsmusikantembetet. I Christiania, inkludert det store Akershus stiftsamt, administrerte først madam Dorothea Barroyer og siden hennes datter Marthe musikkjentesten i en periode på over 40 år. I løpet av 1700-tallet innehadde fire kvinner stadsmusikantembetet i tre pri-

vilegieområder. Madam Barroyer var en foregangskvinne når det gjaldt ordningen med musikkforpaktning.

Feiring av livshøyttider var de viktigste arenaene for privilegert musikkoppvarthning. Bryllupsspilling var avgjort det mest lukrative oppdraget, og på denne arenaen var også rivaliseringen sterkest. De ufaglærte spillemennene var stadsmusikantenes argeste konkurrenter. Konfliktene bunnet ikke bare i økonomiske forhold, men også i ulik smak, kodefortrolighet og kulturforskjeller. Lier-saken dokumenterer sterk kulturell motstand. Da brudgommen ba musikantene om å dra, var det fordi han foretrakk sine egne spillemenn. For, som han sa, *de* kan holde meg en lystig aften med mine gjester!

På slutten av 1700-tallet ble stadsmusikantordningen undergravd av indre motsetninger. Privilegier og monopol kom i vanry, og nye arenaer for musikk (konsertvesen, musikksekskap) vokste fram. Med tilløp til en borgerlig offentlighet fikk de faglærte musikerne nye allierte og nye oppgaver. Med økende interesse for musikk som ledd i den borgerlige dannelsen oppsto en ny målgruppe for opplæring: diletantene. Avhandlingen dokumenterer at stadsmusikanter som tilpasset seg denne utviklingen, fikk nye muligheter og posisjon, mens de som ikke maktet omstillingen, mistet næringsgrunnlaget sitt og forsvant i historiens glemsel.

**Nicoline Strandskogen Hofgaard:** *Tradisjon og forandring i nyere norsk folkemusikkpraksis.* Masteroppgåve i musikkvitenskap, Institutt for musikk, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 2015

Praktiseringen av folkemusikk i Norge i dag både er variert og levende, og i kjernen for denne praksisen står autentisitet som et sentralt konsept. I min masteroppgave drøftet jeg bruken av autentisitet som legitimeringsprinsipp for praktisering av tradisjonell og fornyet norsk folkemusikk, og hvordan dette stemmer overens med den akademiske måten å forstå norsk folkemusikk som diskursivt felt. Begrepet norsk folkemusikk brukes her i en romslig begrepsforståelse som inkluderer musikk som har en slags direkte forbindelse med musikken vi hører om i fortellingene om norsk folkemusikk.

I arbeidet med masteroppgaven tok jeg i bruk en rekke innfallsvinkler for å skape et sammensatt bilde av temaet, blant annet feltarbeid, dybdeintervjuer og musikalske analyser. Tre intervjuer ble gjennomført, med Øyvind Smidt, Sturla Eide og en mer tradisjonelt orientert utøver på amatørnivå som ønsket å være anonym. Intervjuene viste at informantene i sin folkemusikalske praksis forholdt seg til tradisjon på svært forskjellige måter. For tradisjonalisten var tilstrekkelig kunnskap om tradisjonen sentralt for en autentisk opplevelse, så å praktisere folkemusikk på en overbevisende måte forutsatte derfor en viss mengde av det jeg har valgt å kalle folkekulturell kapital. For Smidt var tradisjonen også et viktig tema, men han mente at det ikke er nødvendig å forholde seg strengt til denne for å skape en autentisk opplevelse. Eide, på sin side, forklarte at selv om tradisjonen byr på et rikt utvalg av musikalsk materiale som han bruker i sin praksis, opplever han ikke at det er noen direkte forbindelse mellom tradisjon og autentisitet i musikken.

Med utgangspunkt i intervjuene og feltarbeidet utforsket jeg hva det er i tradisjonell og fornyende praksis som oppleves som autentisk. I tradisjonell praksis er musikkens funksjon svært viktig, og der slåttespillet ikke brukes som dansemusikk, bør det likevel være dansbart. Takt og rytme er grunnleggende for at musikken skal være dansbar, og er derfor vesentlig for autentisitet som tradisjon. Men takt og rytme er alene ikke nok for at musikken skal være autentisk, det hører også med en rekke stiltrekk. Stiltrekene vil hovedsakelig si ornamenten i en vid forstand: triller, mordenter, vibrato, dobbeltgrep og droning, men også tonalitet. Her er det for øvrig ikke bare snakk om hvilke ornamenten som brukes, men *hvordan* de brukes – måten de utføres og sammenstilles på. En egen norskhet i musikken er et tilstøtende konsept her. Disse diskusjonene gjorde det tydelig at premisene for autentisk tradisjonell utøvelse er uklare, tvetydige og konstruerte. Men mye tyder imidlertid på at den strenge tradisjonalismen er i ferd med å mykne opp noe.

Autentisitet i fornyet norsk folkemusikk, på sin side, oppleves helt annerledes. Her er det i stedet snakk om å bruke folkemusikken i lys av den tiden vi lever i. Viktige konsepter her er i stedet den individuelle kunstneren, subjektiv opplevelse og forhandling mellom den tradisjonelle musikken og det postmoderne mennesket. I denne sammenhengen vil tradisjo-

nalismens rammer være til begrensning for utøveren. Kort sagt kan man si at det her er individets identitet i fokus, mens tradisjonisme handler mer om kollektiv identitet. Andre ting som kom frem, var at tradisjon per definisjon er forandring, og at musikken må tilpasses et publikum utover en dedikert gruppe med kjennere dersom den skal overleve.

Autentisitet i tradisjonell og fornyet praksis ble, som nevnt innledningsvis, satt opp mot eksisterende teorier om autentisitet i musikk. Autentisitet i norsk folkemusikk har i faglitteraturen i min erfaring primært blitt lett etter, og funnet, i den tradisjonelle praksisen. Philip Bohlman har i stedet bundet autentisitet med opplevelse, og mener at det er i våre konstruerte tradisjonssymboler vi finner en autentisk opplevelse. Dette med opplevelse er også hovedfokuset i blant annet Allan Moores tredelte autentisitetsmodell med autentisitetskategoriene førstepersonsautentisitet, andrepersonsautentisitet og tredjepersonsautentisitet. Slik det til en viss grad fremgår av terminologien, oppleves musikk som autentisk dersom man opplever samsvar mellom det som formidles og de(n) det formidles noe om. Fra et tradisjonelt ståsted må derfor folkemusikken samsvare med det som ifølge tradisjonen er den «opprinnelige» måten å praktisere folkemusikk på. Men i et forandringsspektiv stiller ting seg ganske annerledes, for her kan en fremførelse oppleves som inautentisk dersom den ikke reflekterer utøverens sammensatte bakgrunn – og en autentisk opplevelse forutsetter at fremførelsen nettopp er utradisjonell. Med bakgrunn i dette mener jeg det er på tide å slutte å se på folkemusikken som en egen tradisjonsdiskurs separat fra annen musikkdiskurs. Spørsmål om autentisitet i norsk folkemusikk er i stor grad musikkgenerelle, og hvis vi i stedet begynner å se folkemusikken som en del av et større diskursivt nettverk, vil vi i fremtiden komme frem til ny og spennende kunnskap om norsk folkemusikk.

**Anne Gravir Klykken: *Voksruller og blåsang*. Masteroppgåve i tradisjonskunst, Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, 2015**

Masteroppgaven har en todelt struktur. En teoretisk del bestående av deskriptive analyser og arbeid med voksrulloptak etter Margit Tveiten fra

Grungedal og Kari Dale fra Seljordshei. Voksrulloptakene er gjort av Rikard Berge i perioden 1915–1917.

Den andre delen utgjør et praktisk prosjekt i form av et duosamarbeid med musikeren Frøydis Grorud. Det praktiske prosjektet består i musikalsk bevisstgjøring rundt stil, interpretasjon og formidling relatert til de erfaringene og den kunnskapen som ble høstet i arbeidet med voksrulloptakene og i utøvelse gjennom øving, konsertering og plateinnspilling. Det praktiske prosjektet ble dokumentert og videreformidlet gjennom utgivelse av en cd kalt ”Blåsang”. Plata er utgitt på plateselskapet Jazzland recordings både i fysisk og digitalt format.

Bakgrunnen for arbeidet med denne masteroppgaven var et langvarig ønske om og behov for å gjennomføre et dypdykk i nytt repertoar via eldre tradisjonsbærere. Kildene ble valgt ut fra aspekter som alder og tidsepoke for opptak, at de begge to har en sangstil som på hver sin måte er annerledes enn min måte å synge på, og at de er fra mitt tradisjonsområde definert til Telemark. Det var hele tiden et mål å kunne ta med nye erfaringer ut i et praktisk musikalsk arbeid.

Arbeidsprosessen med å granske sanger fra eldre opptak over lang tid, for så å gjøre forsøk på å transkribere, gjorde at jeg hele tiden oppdaget nye lag i musikken og nye tolkninger/varianter av sangene. Prosessen fikk for meg frem nye og andre måter å forholde seg til et materiale på enn det jeg tidligere har erfart – både i praktisk utøving og i en skriftlig analyseprosess. Via arbeidet med voksrulloptakene opplevde jeg stadig ny bevissthet og nye ideer til elementer jeg videre kan forske på i min daglige øving og i mine musikalske prosjekter.

**Lars Erik Øygarden: *Gjennom historisk sus. Innlæring av musikk frå ei voksrullkjelde. Masteroppgåve i tradisjonskunst, Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, 2015***

Oppgåva mi har vore å gjere greie for korleis ein kan lære seg eit slåttrepertoar basert på voksrullinnspelingar gjort i 1912. Det har også vore viktig for meg å trekkje fram representantar for ein tradisjon i Telemark som er lite påakta eller kjend frå før av.

Slåtten eg tek for meg i oppgåva her, er hallingen «Sevliden» etter Olav Sigurdson Fyrileiv (1828–1913) frå Åmotsdal, Telemark. Det var ting som tyda på at han kunne vere den utøvar på hardingfele som er fødd tidlegast, som er dokumentert med lydopptak.

Fokus har også vore på å forklare metodiske tilnærmingar som tradisjonskunnskap og slåttekunne. Det å arbeide med bakgrunnstoff har sett meg i ei nærare tilknytning til materialet. Det har gjort at eg kan framføre slåttane saman med historia knytt til dei. Eg kan bruke det eg veit om utøveren som eit forståingsgrunnlag for å tolke spelet på opptaket. Målet mitt var heile tida å lære slåttar til å kunne nytte sjølv i ein framføringssamanheng. Samanhengar som til dømes konsertar, kappleikar og kurs.

I løpet av tida eg har arbeidd med dette materialet, har eg blitt oppmerksam på eit spel eg ikkje kjende så veldig godt til frå før. Spelet etter spelmenn frå Langlim og Åmotsdal virka for meg som noko diffust og ukjent. Medan slåttane var dei same, var slåtteformene annleis. Spelet virka enklare og mindre utbrodert.

Etter å ha lytta på voksrullopptaket av slåtten Sevliden, bestemte eg meg for å fokusere på å lære meg den. Ut frå kvaliteten på opptaket var det ein av slåttane som kom tydeleg fram. Det var også ei svært uvant form av Sevliden. Men eg kjende att fleire tak, eller fraser<sup>1</sup>, frå andre slåttar, og dette gjorde at eg kunne prøve meg fram på fela. Mellom anna drog eg kjensel på tak frå «Trulseguten,» og andre former av Sevliden. Eg kombinerte det eg kjende frå andre slåttar med det eg høyrde på opptaket. Slik kom eg fram til ei form av slåtten der eg føler at eg har lagt meg etter Olav Sigurdson. Medan eg spelar på min eigen måte.

Mykje av oppgåva handlar om å gjere reie for speltradisjonen kring Olav Sigurdson i Åmotsdal. Og med denne oppgåva er også dei som har lært av Olav Sigurdson, omtala. Den fremste arvtakaren fram til vår tid var Gudmund Nordbø i Langlim, som hadde spel etter far sin, Olav A. Nordbø. Olav A. Nordbø hadde lærd av Olav Sigurdson.

1. Med tak/frase meiner eg eit kort, gjenkjenneleg sett med tonar. Det kan variere i lengde frå om lag ei takt opp til to–tre takter.

## Bidragsytarar i dette nummeret

**Egil Bakka** er professor emeritus frå NTNU og tidlegare direktør for Norsk Senter for folkemusikk og folkedans. Han har dokumentert dans i alle fylke og dei fleste kommunar i Norge, har arbeidd mykje med UNESCO og stått sentralt i oppbygginga Program for dansevitenskap ved NTNU. Mellom dei siste publikasjonane hans er *Class dimensions of dance spaces: situating central agents across countries and categories*. I K. Vedel & P. Høppu (red.), *Nordic Dance Spaces. Practicing and Imagining a Region* (s. 129–158) Ashgate 2014.

**Tone Honningsvåg Erlien** arbeider som fagkonsulent i dans og prosjektleder hos Norsk senter for folkemusikk og folkedans (Sff). Hun har initiert og leder nå prosjektet ”Interaktiv danseformidling på museum”, som eies av Sff og er et samarbeid med MiST-Museene i Sør-Trøndelag om å utvikle og produsere tre interaktive danseutstillinger og tilhørende møteplasser over tre år. Erlien ble uteksaminert fra Erasmus Mundus masterprogrammet ”Choreomundus – International Master in Dance Knowledge, Practice and Heritage” våren 2014. Hun har også studert på den nordiske mastergraden i dansevitenskap NoMads, og har en bachelor i dansevitenskap og sosialantropologi fra NTNU. Erlien har ti års erfaring fra formidlingsarbeid på museer, og bakgrunn innenfor tradisjonsdans, swingformer og pardans generelt.

**Ingrid Hamberg** er frå Seattle i USA og er no busett på Rauland. Ho har mastergrad i tradisjonskunst frå Høgskolen i Telemark, avd. Rauland, der ho skreiv ”Dancing together – Behavior and Context in the Scandinavian Folk Dance and Music Community”, om samspelet mellom dansarar, musikarar og miljøet elles på dansefestar. Ho har bidratt på fleire konferansar,