

Samandrag av folkemusikkrelaterte masteroppgaver

Arne Anderdal: ”*Denna raringen der, ja!*” *Ein studie av runddansmusikk spelt på hardingfele av utøvarar frå Hallingdal*. Masteroppgåve i tradisjonskunst, Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, 2014.

Denne oppgåva tek for seg runddansmusikk spelt på hardingfele av utøvarar frå Hallingdal. Med runddans meiner ein her vals, reinlender, polka og masurka, som var dansetypar som vart etablert i Noreg i løpet av 1800-talet. I samband med oppgåva har det vorte gjort ei innsamling i alle folkemusikkarkiv som ein kunne tenkje seg hadde opptak med utøvarar frå Hallingdal. Dette var for å få ei samla oversikt over det totale materialet som har vore brukt her.

Eg byrja å spela hardingfele i Hemsedal Spelemannslag tidleg på 1980-talet. I denne tida vart òg Hallingdal Juniorspelemannslag og Hallingdal Låtelag skipa, og eg var delaktig der òg. I Hemsedal Spelemannslag hadde me ei vid kontaktflate, og repertoaret var prega av stor breidde, der byggedansmusikk og runddansmusikk var jamstilt. Det opplevde eg ikkje i så stor grad i mange andre hardingfelemiljø elles i landet. Repertoaret me brukte i Hemsedal, var om lag det same som elles i Hallingdal, der runddansmusikken var prega av ”standardslåttar” som Ringnesen, Nordfjordvalsen og Torpovalsen. I tillegg til standardrepertoaret brukte me i Hemsedal slåttar som var lite brukt elles i Hallingdal på denne tida, ein del reinlenderar, noko vals og ein polka. Dette var slåttar me hadde via Herman Li ahagen (1907–1994) frå Torpo, busett på Gol.

Repertoaret eg lærte i Hemsedal, har eg brukt mykje, og for få år sidan spelte eg litt tilfeldig til dans med ein spelemann på trekkspel. Sidan me ikkje hadde planlagt noko felles repertoar, måtte me koma på nokre slåttar

undervegs. Eg foreslo at me kunne spela ein vals etter Arnfinn Rustberggard (1877–1961). Då han skjønnte kva slått eg meinte, var hans reaksjon: ”Å, ja, denna raringen der, ja.” Eg har lært slåttane ved å pugge strofe for strofe uansett kva type slått det er. Difor har eg ikkje tenkt at nokon slått er rar fordi den ikkje går opp i eit tal taktar eller høver med eit standard akkord-skjema.

For å få eit oversyn over runddansmusikken vart det gjort ein gjennomgang av dei arkiva som har innspelningar med spelemenn frå Hallingdal. Her vart det gjort ei avgrensing til opptak gjort med hardingfele. Det er òg mykje runddans å finne på instrument som trekkspel, durspel og langeleik, men då hadde omfanget for oppgåva vorte for stort. For det meste er dette opptak som er gjort på 1960- og 1970-talet.

Totalt har oppgåva hatt 223 opptak med runddans til rådvelde, og to-talt er det funne 134 enkeltslåttar brukt i Hallingdal. Dette talet kan variere litt, då det ikkje alltid er lett å avgjera om det er ein variant av ein annan slått eller om det skal reknast som ein enkeltstående slått. Her er det i nokre tilfelle gjerne eit vek som er felles, medan resten er ulikt. Det innsamla materialet inneheld 64 valsar, 55 reinlenderar, 8 polkaer og 6 masurkaer. Det vil også kunne vera fleire slåttar som innsamlinga har oversett, eller som denne innsamlinga ikkje har kome over. Av dei 134 slåttane er alt teke med, også slåttar ein kan gå ut frå er lært på kurs og av diverse tilreisande spelemenn. I høve til at det er om lag 130 springarar og hallingar knytte til tradisjonen frå Hallingdal, er omfanget av runddansrepertoaret stort. Her er det òg vel å merkje seg at ”alle” kjende spelemenn i Hallingdal har spelt inn noko runddans.

Oppgåva set fokus på runddansmusikken både musikalsk, biografisk og historisk. Dette er gjort for å setja musikken og utøvarane inn i ein samanheng for så å sjå musikken i ein heilskap. Musikalsk er 7 slåttar plukka for ein nærare analyse gjort i eit utøvarperspektiv, der målet har vore å kunne beskriva særdrag i musikken. I analysen har det blitt sett på motiv, slätteoppbygging (periodisering), fingersetjing og strøkfignar.

Musikken etablerte seg i ei tid då det var store omveltingar i Noreg, der nasjonsbygging og etablering av organisasjonar som skulle arbeide for det norske uttrykket i folkemusikken, vart viktige element. Oppgåva er òg inne på kva konsekvensar det fekk for runddansen.

Synnøve S. Bjørset: *Performativ estetikk og estetiske manifest*. Masterprosjekt i utøving, Norges musikkhøgskole, 2014.

Norges musikkhøgskole (NMH) i Oslo er mellom dei institusjonane som tilbyr masterprogram med studieretning folkemusikk. Mastergradstudiet i utøving er i hovudsak knytt til eit kunstnarleg masterarbeid med den avsluttande konserten som vurderingsform. Det er likevel mogleg å inkludere teoretiske og vitskaplege tilnærmingar til musikk i dette studiet, og eg har gjennom arbeid med emne som vitskapsteori og estetikk skrivte fagtekstar med tema som har vore relevante for masterarbeidet mitt. Tekstane er ikkje publiserte, men er tilgjengelege ved førespurnad.

Refleksjon over eigen praksis står sentralt i eit kunstnarleg masterprosjekt, og eg har arbeidd med å identifisere og stille spørsmål ved premissane for val eg gjer og har gjort. Kva rolle spelar eg som utøvar og formidlar av tradisjonell musikk? Kva kontekst står mine val i? Kva er mitt estetiske standpunkt, og kva er konsekvensane av å ha eit estetisk standpunkt?

Performativ estetikk

I essayet ”*Performativitet og hardingfelemusikken i performativt perspektiv*” har eg teke føre meg performativitetsomgrepet og korleis vi kan snakke om performativitet som ein nøkkkelkategori i det moderne samfunnet. Vidare har eg forsøkt å skildre ei historisk utvikling der spelemannen har gått frå å vere ein semiotisk rollekarakter i tradisjonell kontekst til å vere det vi kallar konsertspelemann. Med utgangspunkt i den tyske teaterforskararen Erika Fisher-Lichte sin performative estetikk har eg gjort ein analyse av min eigen hardingfelekonsert.

Gjennom å sjå konserten i lys av Fisher-Lichte¹ sine estetiske kategoriar: lekamleggjering (corporeality), romlegheit (spatiality), temporalitet (temporality) og tonalitet (tonality), har eg peika på korleis ein kan sjå konserten min som ei meiningsberande handling der mottakarane (publikum) blir ein aktør som deltek i ei hending som får meininga si undervegs. Det er ikkje musikken som objekt som står i sentrum, men lyttaren sitt møte med musikken og meg som utøvar. Og konserten blir på denne måten ei

oppleving der eg og publikum blir likeverdige deltakarar i ei estetisk erfaring.

Estetiske manifest

I essayet “*Estetiske manifest. Om estetikk, estetiske standpunkt og kappleiken som uttrykk for ei kollektiv estetisk haldning*” har eg mellom anna sett på kappleiken som ein arena for dømning og vurdering av estetiske uttrykk, og korleis dommarskjemaet kan lesast som eit kollektivt estetisk manifest.

Eg har gjort ein gjennomgang av historiske og gjeldande dommarskjema for kappleikar i spel, og har sett på korleis omgrepsapparatet og terminologien på folkemusikkfeltet kjem til uttrykk i dommarskjemaet. Vidare har eg sett på kva kvalitetar og eigenskapar i spel som gjennom dommarskjemaet sine vurderingskategoriar får verdi. Eg peikar også på at vurderingskategoriane i dommarskjemaet ikkje er uttømmende for det estetiske uttrykket ei musikalsk framføring representerer, og argumenterer for at dommarskjemaet kan forståast som eit uttrykk for ein estetikk der ideala i stor grad blir knytte til i kva grad musikken fyller ein bestemt funksjon: Korleis fungerer musikken som òg relaterer seg til dansemusikk og dans?

Avslutningsvis argumenterer eg for at dommarskjemaet kan lesast som eit manifest, då det i stor grad speglar eit kollektivt estetisk standpunkt der vurderingskategoriane for spel representerer folkemusikkmiljøet sitt syn på kva som er ”godt og rett” tradisjonelt spel. Og vidare at individuelle haldningar/ulikskapar i dette miljøet står i eit forhold til og relaterer seg til denne kollektivt og sosialt konstruerte estetisk haldninga.

Note

1. Fischer-Lichte, Erika (2008): *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, Routledge.

Michelle Collins: *Caoine. Spaces for vocalising grief. The de-ritualisation and re-ritualisation of keening in contemporary Ireland*. Masteroppgåve i tradisjonskunst, Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, 2014.

This master's thesis investigates the cultural practice of keening (the Irish funeral cry) – an improvised, sung oral poetry combined with choruses of wailing cries, composed and sung in the presence of the deceased at wakes and funerals. This pre-Christian tradition was primarily performed by women and ceased to be commonplace at funerals from the early twentieth century. Traversing the parallel worlds of this world and the next, the keener was believed to be in a state of 'divine madness', using her voice to guide the dead person's soul.

Once an essential part of mortuary rituals, the sounds of keening now appear in an altered setting today, presenting themselves in a semi-private context as part of voice therapy practices and also in the re-ritualised setting of Keening ceremonies. These group practices are inspired by the traditional funeral keen, use the sounds of the keen but occur outside of the funeral ceremony. Through the process of this present-day phenomenon participants aim to come to a place of transformation, releasing grief, understanding loss, experiencing their sorrow and accepting these emotions through the communal expression and witnessing of vocal sounds.

From the perspective of social and interpretive anthropology, this thesis discusses the trajectory of the tradition of keening overtime and the significance of its re-emergence in Ireland today. Through analysis of recordings, fieldnotes from participant observation and personal practice of the keen, extensive interviews and the practical and artistic development of a sound art installation, I consider the potential for both public and private change, individual and collective change, through experience and use of keening.

This thesis records and brings attention to a growing contemporary practice. Considering collected data through the concepts of liminality, front and backstage and traditionalization, I have come to discuss the re-ritualization of keening in contemporary Ireland as a structure and space wherein people create and have the opportunity to be heard and witnessed by others. One perspective generated as to what this may imply is that

Keening ceremonies have been borne out of a need in current society, for a space where the backstage, private self can be shown, thus entering the frontstage realm. I argue that the evolution and re-emergence of this practice may, potentially, be considered a response by certain groups to the significant social changes taking place in Ireland. This project, by closely examining this unacknowledged and growing practice, potentially reveals a great deal of information on current Irish thought, discontents and certain group's efforts to overcome these dissatisfactions.

Discussions in this thesis can potentially lead to follow-up research considering the impact of mediation of traditionally ritual sounds and practices. How does this process (for example the process of recording and presenting keening in a sound installation) impact upon a tradition so rarely recorded? What is lost through mediation? Is something added? What is the societal impact of the re-presentation of a ritual through the use of multimedia? And how does the audience respond to the presenting of such private sounds? In a world where continuous attempts are made to "find" authentic behaviour, to bring backstage expressions to frontstage, and in the process making these behaviours staged backstage expressions (for example the numerous reality TV shows that occupy our screens), what is the value of mediating and re-presenting the ritual sounds of a practice like keening? And is it ethical to do so? These questions have the potential to be the basis for a very interesting and topical research.

Following on from this research there is the potential for a deeper understanding of how the use of such sounds as keening in the presence of others can be applied, as a practical theoretical tool, to the development of a performer's craft, developing the craft of expressing the authentic backstage self in the presence of other individuals. How can one further develop a method for performance, departing from the use of the keen in the present context of Keening ceremonies? What contributions can the expression of sounds of keening in Keening ceremonies give to performance studies discourse?

An interesting follow-up research would be to look at the corporeal effect of the sounds of keening through further analysis of the recordings taken through the course of this research. What happens when you make the wide range of sounds considered keening in a space like a dead room?

As suggested by informants of this study, does keening refer to a pitch one gets to that impacts the body leading to an opening and emotional release?

This research provides a basis for investigating numerous fascinating questions of which I have just mentioned a few. I hope that this work inspires reflection on the tradition of keening and the place of tradition in contemporary Ireland.

**Laura Ellestad: *Valdrespel in North America: Illuminating an emigrant Hardanger fiddle tradition*. Masteroppgåve i utøving med teoretisk for-
djuping, Norges musikkhøgskole, 2014.**

Formålet med denne studien var å granske musikken og aktivitetane til fem av dei fremste utvandra hardingfelespelemennene frå Valdres: Arne Steinsrud (1799–1878), Trond Eltun (1823–1899), Bendik i Nø'n (1827–1882), Knut Sjøheim (1849–1908) og Oscar Hamrey (1884–1943). Desse spelemennene var store tradisjonsberarar som tok med seg viktige og omfangsrike tradisjonar til Nord-Amerika, og i det nye heimlandet fann dei unike og innovative måtar å dele musikken sin på. I oppgåva legg eg fram oversikter over repertoaret, spelestilen og muskarverksemda til kvar spelemann. Eg har også brukt min eigen utøvarpraksis for å tolke eit utval slåttar etter desse spelemennene. Oppgåva inneheld refleksjonar om tolkingsprosessen. Ein CD med opptak av tolkingar av 14 slåttar frå prosjektet følger oppgåva.

Studien nyttar ein kombinasjon av historisk forskning og forskning i eigen praksis. Kjeldemateriale som t.d. notenedteikningar, lydopptak og biografisk informasjon vart granska, og to kvalitative intervju vart gjennomførde. Uformelle samtalar og korrespondanse med fleire tilleggsinformantar har også gitt tilgang til viktig kjeldestoff. Henk Borgdorffs metode for kunstnarleg forskning, ”forskning i kunst”, vart brukt som utgangspunkt for å granske min eigen tolkings- og framføringsprosess i arbeidet med repertoar knytt til dei fem spelemennene. Studien tar også i bruk Erica Fischer-Lichtes teori om performativitet som grunnlag for korte estetiske analyser av ulike framføringspraksisar for hardingfelemusikk i Nord-Amerika.

Ei stor mengd kjeldemateriale vart nytta i studien. Blant hovudkjeldene er notenedteikningar av folkemusikksammlaren Arne Bjørndal (1882–1965),

biografiske tekstar av folkeminnesamlaren Knut Hermundstad (1888–1976), gjenstandar og opplysningar samla av valdresemigranten Jøger O. Quale (1881–1969) og biografiske tekstar av spelemannen Olav Moe (1872–1967). Notenedteikningar i *Norsk folkemusikk: Serie 1 og 2* vart også nytta. Norsk folkemusikksamling og Valdres folkemusikkarkiv har gitt tilgang til lydopptak som vart nytta i studien.

Studien viste at berre ei avgrensa mengd musikkjelder kan koplast direkte til dei fem utvandra spelemennene. Mykje sekundærkjeldemateriale vart brukt, og dette ga ulike utfordringar under tolkingsprosessen: ofte var det vanskeleg å verifisere om ein slått faktisk hadde vore på repertoaret til den enkelte spelemannen, og kjeldestoffet vart ofte prega – på ulike måtar – av spelemannen og/eller folkemusikksammlaren som hadde bringa det vidare. Studien har ikkje hatt som mål å skape autentiske rekonstruksjonar av repertoaret til dei fem spelemennene: den konkluderte med at det er mogleg å skape unike og pålitelege tolkingar av ein historisk musikktradisjon ved å nytte biografiske og historiske opplysningar i kombinasjon med forskaren sin eigen spelestil, tradisjonsforståing og estetiske innsikt.

Kenneth Staurset Fåne: *Immaterieell kulturarv ved arkiv og museum. En studie av vern og formidling av folkemusikk og folkedans*. Masteroppgåve i kulturminneforvaltning, Institutt for historiske studier, Norges teknisk-naturvitenskaplige universitet, 2014.

Dokumentasjon av immaterielle kulturuttrykk som folkemusikk og folkedans er noe som norske arkiver og museer tar vare på, gjør tilgjengelig og formidler. Disse institusjonene har som mål å forvalte vår materielle og immaterielle kulturarv.

I min masteroppgave som ble levert våren 2014 innenfor fagretningen kulturminneforvaltning ved NTNU i Trondheim, tar jeg opp dette med immaterieell kulturarv og hvordan det forskes på, formidles, samles inn og bevares i et utvalg kulturinstitusjoner. Bevaring og synliggjøring av immaterieell kulturarv er noe Norge som nasjon har forpliktet seg til internasjonalt. Med ratifiseringen i 2007 av *UNESCOs konvensjon av 17. oktober 2003 om vern av den immaterielle kulturarven* forplikter Norge seg å gjøre

en innsats på å fremme vern av immateriell kulturarv. I tillegg til vern vil UNESCO at den immaterielle kulturarven skal bli synliggjort, bli sikret respekt for og verdsatt. For å finne ut hvordan dette gjøres i praksis, ville jeg finne ut hvordan flere museer og folkemusikkarkiv gjør det.

Videreføring av tradisjoner knyttet til eksempelvis folkemusikk og folke-dans krever at det er noen som viderefører tradisjonene og at noen samler inn, bevarer, forsker på og formidler denne handlingsbårne kunnskapen. Hva slags rolle skal folkemusikkarkivene og museene ha i en slik kunnskapsoverføring? Skal de ha et ansvar for at tradisjonene lever videre, eller skal de kun være et supplement til et levende folkemusikk- og folkedansmiljø? Jeg har i min masteroppgave prøvd å finne svar på dette og likeså på hvor mye det satses innenfor de ulike feltene i forvaltningen. Hvor mye tid og ressurser brukes det på forskning, formidling, bevaring og innsamling av denne immaterielle folkekulturen ved disse institusjonene jeg har undersøkt? Et annet spørsmål er hvor stor rolle folkemusikkarkivene spiller i kulturvernet?

Et annet spørsmål jeg stiller meg, er hvor tilgjengelig innsamlet folke-musikk- og folkedansmateriale skal være. De mange folkemusikkarkivene i landet sitter på store mengder med lyd- og videoopptak som er samlet inn under ulike forutsetninger og omstendigheter. Skal, eller bør, dette materialet bli tilgjengelig for et større publikum? En diskusjon om vern og bruk av folkemusikkmateriale har også fått plass i min masteroppgave.

Det er stor enighet blant folkemusikkarkivarene at de ønsker mer besøk og mer engasjement rundt folkemusikken i Norge, men samtidig risikerer man å miste potensielle arkivbesøkende fordi arkivmaterialet de ulike arkivene tar vare på, er skjult og lite tilgjengelig. Arkivene ønsker besøk, mens utøverne ønsker smakebiter slik at de vet hva arkivene har. Museene har kommet langt i å tilfredsstillende publikums ønsker om å åpne arkiv og samlinger, ved for eksempel å legge ut bilder av dette på Digitalt Museum. På den måten har også museene blitt karakterisert som dialoginstitusjoner hvor publikumsinteraksjon og kunnskapsutveksling blir omtalt som positivt. Folkemusikkarkivene er ikke i nærheten av å være like åpne, men det er igjen en debatt om bruk og vern.

Folkemusikkarkivene er institusjoner som er etablert for å samle inn og dokumentere folkemusikk og folke-dans, både fra fortid og samtid. Et av

mine sentrale funn er at av de undersøkte folkemusikkarkivene blir formidling mest vektlagt, i motsetning til forskning, som ofte blir nedprioritert. Denne ulikheten skyldes knapphet på økonomiske ressurser, og mulighetene til å få flere og større arkivstillinger. Folkemusikkarkivfeltet preges av at arkivarene har for lave stillingsprosent. Det har ført til at arkivarene må prioritere. For arkivarene preges arbeidshverdagen av en kamp mellom forventninger og prioriteringer, for å få utnyttet de knappe ressursene best mulig. Når det finnes folkemusikkarkivstillinger med stillingsprosent ned i under 35 prosent, er ikke dette så merkelig.

Anna Liv Skjelten Gjendem: *”Dansen har visst ikke gjort oss so mykje gale.” Springar i Romsdal – variasjon over tid.* Masteroppgåve i tradisjonskunst, Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, 2014.

Springaren i området rundt Romsdalsfjorden er emnet for denne masteroppgaven. Dette er en springarform som i dag i liten grad blir brukt utenfor de lokale dansegruppene. Det finnes få kilder og lite filmmateriale om denne dansen. I arbeidet med oppgaven er mye nytt materiale blitt samlet.

Problemstillingene jeg har jobbet med, er hvordan har variasjonen i dansen forandret seg – i form, steg, lengde? Hvordan har bruken forandret seg? Hvordan skal jeg forholde meg til variasjoner i mitt virke som utøvende danser og kursholder?

Materialet som er analysert i denne oppgaven, kommer fra Vestnes, Molde, Fræna, Rauma, Haram, Ørskog og Skodje. Det vil si områder som både har nevningene ”springar fra Romsdal” og ”springar fra Nordre Sunnmøre”. Disse dansene velger jeg å se på som samme dans med felles kjerne, men med forskjellige variasjoner. Jeg velger å ikke sette noen klare grenser for selve området, fordi dette avgrenses naturlig i møte med andre springarformer i resten av fylket. Både gjennom hvor det er dansemiljø i dag og hvilke steder det har vært samlet inn film.

Variasjonen i dansen viser seg å være stor. At jeg skulle finne så mye som 30 forskjellige stegvariasjoner, var uventet. Det viser seg at hvert dansepar i liten grad varierer stegene innad i en dans. Stegvariasjonene finner sted i de forskjellige dansegruppene. Blant danserne i dag benyttes det et

stort utvalg av steg samtidig på gulvet, og det fine er at alle fortsatt danser springar. Det er lite refleksjon rundt hva de gjør og hvorfor. Danserne i dag har ikke som mål å bruke springaren hverken i oppvisning eller på kappleiksscenen. Dette er en dans de ikke øver og terper på, bare utøver i sosiale sammenhenger.

Bjarne Rekdal skrev rundt 1950 ned springaren, eller rettere sagt, han skrev ned motivene/turene i dansen. Det er så å si bare disse motivene vi finner i dansen i dag og på filmmaterialet. Derimot er det flere skriftlige kilder som forteller om akrobatiske motiver, mens andre kilder mener at springaren ikke hadde motiv i det hele tatt.

Guten å tausa hill ti handa på kvartainna, guten eit ha lt steg framföre tausen, å so sprang dei rundt i sprengleik. De va kje so at dei tvinna se i tunn når dei dansa sprengleik her, sa ho gommor på Skare. Denne tvinningja rundt som einn kveinnakall e komme seinare, deinn, sa ho (Sæbø 1951: 1).

I materialet som er kommet frem, blir det brukt alt fra ett til syv motiv, noe som kan påvirke danselengden. Velger man å danse lange danser (3–4 minutter), har man god tid til å bruke mange og lange motiver i hver dans. Dersom man danser korte danser, har man kanskje bare tid til å gjennomføre ett eller to motiver.

Variasjon er det mye av, men å si noe sikkert om hvordan variasjonen av stegene, formen og lengden på dansen har utviklet seg over tid, er vanskelig. Til det har jeg ikke mange nok og tydelige nok kilder. Kanskje er det riktigere å snakke om personlig stil i dette tilfellet.

I mitt virke som utøvende danser skal jeg gi rom for de variasjonene som jeg er blitt kjent med gjennom denne oppgaven. Jeg vil bevisstgjøre andre om at tradisjonen er større enn hva min kropp kan vise i en dans. En hel dansetradisjon kan ikke overleve i bare én danseskropp. Jeg ønsker med denne oppgaven å legge til rette for variasjon i dansen.

Jeg har brukt mye tid på å lære meg de forskjellige stegvariasjonene, og på å få dem til å fungere mest mulig naturlig for min kropp. Å kunne bruke springaren i formidlingsarbeidet i ”Danseverkstaden – Spring!” (Kultursekken 2014), blir spennende og utfordrende. Særlig fordi vi må ta mange

valg. Hva skal vi fokusere på i dansen – steg, motiv, samdans og/eller dansglede? Skulle vi undervist elevene i 90 dager istedenfor 90 minutter, hadde vi kunnet presentere hele materialet. Heldigvis har vi i alle fall 90 minutter, og det er nok til å gi dem en smakebit på deres lokale springartradisjon.

Litteratur

Sæbø, Per (1951). *Einn liten grand om leik og sprengleik i Måndala i eilder ti*. Bygde-Noreg i dikt og tonar ved Bjørn Sæbjørnson, 4. hefte 1951.

Jennie Hallquist: *Ljudet av Jamtli. Om vardagssong på scenen*. Masteroppgåve i tradisjonskunst, Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, 2014.

Jag har i min masteravhandling forsøkt nærma meg vardagssången, den introverta sång som sker utan tanke på en kritiserande mottagare og hur fri-luftsmuseet Jamtli Historieland i Östersund kan användas som arena för förmedling av dess form och ideal. Jag har funderat över vad det är som gör att vi tror att vi sjunger bra eller dåligt och om hur dessa föreställningar upprätthålls.

Jag skriver i inledningen:

Det som intresserar mig är varför vi har kommit att tro att vi inte kan sjunga eller att vi inte sjunger tillräckligt bra, något som jag definitivt anser har sin bakgrund i vår samtida kultur. För att ta det ytterligare ett steg frågade jag mig också: Vilka värdeideal bundna till sången förmedlar Jamtli och dess aktörer till sina besökare med att inte sjunga eller t.o.m. säga att de inte kan sjunga? Vad tar vi oss för rättigheter med att påstå att våra nutida performativa sångideal ska stå som norm även för sången som den såg ut i en storbondefamiljs kök år 1785 eller på Östersunds bakgator 1895? På samma sätt som vi idag kan gå och småsjunga för oss själva, kunde säkerligen människor som levde för 100

eller 200 år sedan också gå og nynna en sång som de tyckte om eller nyiligen hade hørt eller blivit påmind om.”

Med utgangspunkt i begrepp som presentativ og introvert sång har jag försøkt skrapa lite på ytan for att forstå vad som bidrar till att de värderingar vi har gällande sångideal skapas og opprätthålls. Det handlar helt kort om hur man kan presentera sången som den såg ut *innan* den hamnade på scenen og blev ”folksång”, samt hur man kan förhålla sig till ulike framförandesituationer.

Jag har också försøkt titta på sångprocessen ur ett kulturarvsperspektiv, på hur den genom innspelningstekniken kanskje blitt att betrakta mer som produkt än process og hur dette påvirker utøvere idag.

Att folkmusiken kommit att betraktas som en genre har säkerligen medført till att materialet i større grad bevarats, men också till att sångstilar standardiserats og kommit att representera *folkmusikgenren*, snarare än *själva personen* som framførte dem i original. Dessa personliga sångstilar har i sin tid standardiserats bl.a. genom utdanningsinstitusjoner og musikkindustrin, något som jag tänker gör att de framstølls mer og mer som ett statistisk original till skillnad från den muntliga tradisjonens föränderlige og dynamiske sångideal.

Helga Jacobsen: *Ungdom, kulturarv og identitet. En studie med utgangspunkt i formidling av folkemusikk og dans på ungdomsskolen i Bykle. Masteroppgåve i tradisjonkunst, Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, 2014.*

Tema for oppgaven er ungdom, identitet og kulturarv. En studie med utgangspunkt i formidling av folkemusikk og folkedans i ungdomsskolen. Kulturarv i denne sammenheng tar først og fremst utgangspunkt i folkemusikk og historier som har funnet sted lokalt i Bykle kommune. Den kulturpolitiske handlingsplanen til Bykle kommune retter fokus mot formidling av det som er genuint og ekte for Bykle og Setesdal, spesielt for barn og unge. Hvem skal ta et slikt ansvar, og hvordan skal det la seg gjennomføre? Dette spørsmålet ble starten på denne prosessen. De fleste innbyg-

gerne i Bykle kommune er innflyttere, og jeg antar derfor at de stedsegne tradisjonene vil bli overført fra generasjon til generasjon i mindre og mindre grad.

Problemstillingen lyder: Hvordan kan undervisning i skolen påvirke ungdommers forhold til lokal kulturarv? I tillegg hadde jeg en hypotese: Lokal kulturarv er i ferd med å bli fremmed for ungdommene i Bykle kommune i dag fordi flere av innbyggerne er innflyttere med tilknytning til kultur fra andre nærmiljøer.

Den praktiske delen av denne masteren har foregått i grunnskolen, der jeg gav undervisning i lokal kulturarv til 8. trinn ved Bykle barne- og ungdomsskole. Gjennom en kvalitativ forskningsmetode har jeg søkt å få innblikk i de lokale ungdommenes livsverden. Analysen av det empiriske materialet har skjedd innenfor en hermeneutisk fortolkningsramme. Arbeidet med å samle undervisningsmateriell innenfor lokal folkemusikk og historie har i tillegg ført til grunnlaget for et lokalt undervisningshefte som jeg planlegger å ferdigstille høsten 2014. Innsamlingsmetoden til dette har vært gjennom intervju med lokale nøkkelpersoner og aktuell litteratur.

Nyere forskning antar at elever er mer åpne for alternative musikk-sjangere i en skolesituasjon enn ellers. Dersom undervisningen i tillegg skjer på elevenes premisser der praktisk læring utfordrer og inviterer til individuelle ferdigheter, bør det være gode muligheter for at kunnskap om lokal folkemusikk og kulturarv fester seg. Innflytterproblematikken har i så måte lite å si for ungdommenes forhold til lokal kulturarv. Dersom en lykkes med å skape praktiske og kreative læringsprosesser, vil kunnskap ha større mulighet til å bli implementert kunnskap, som i sin tur vil kunne påvirke ungdommenes identitet. Skolen er en også viktig arena fordi man når ut til alle i det aktuelle alderstrinnet.

Inger Lien: *"Eg til Amerika i vår lyt driva..." Visene som vandra vest – kvar vart dei av? Ein dokumentasjon av norsk folkesong i Midtvesten i USA. Masteroppgåve i tradisjonskunst, Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, 2014.*

Arbeidet med denne oppgåva har sitt utspring i bakgrunnen min som kvedar og i ei langvarig interesse for utvandrarane. Kombinasjonen av desse interessene gjorde at eg hadde lyst til å finne ut kva slags folkesongar emigrantane tok med seg då dei reiste til USA, og kva som fanst att av desse songane i våre dagar. I oppgåva skriv eg om to reiser til Midtvesten i USA og undersøkingane eg gjorde både på ulike universitet, arkiv, museum, bibliotek og andre offentlege institusjonar, og blant private folk, i tre ulike statar: Iowa, Wisconsin og Minnesota. På rundreisene mine møtte eg utruleg mange imøtekomande og interessante personar og fekk gjort opptak med svært mange av dei. Dei var lette å få i tale, så eg fekk både gode historier og ein del songar på opptaka mine, men eg var på jakt etter den autentiske folkesongen og ynskte å finne folk som framleis hugsa det dei hadde lært i barndomen, gjerne frå eldre generasjonar. Det viste seg å vera nokså vanskeleg å finne. Det eg kallar heimesongen, var nesten heilt borte. Songen, som var ein naturleg del av livet for dei fyrste norske immigrantane, har over tid blitt institusjonalisert, i våre dagar kan ein snakke om ein slags offentlig norskdom blant etterkomarane deira. Songen er flytta ut på konsertscener og festivalar, den lever ikkje i heimane lenger. Dei norske songane fungerer meir som ein identitetsmarkør, på same måte som norske mattradisjonar, norsk handverk og norske flagg, og eg er fascinert over kor stor interessa for norsk musikk og kultur framleis er blant folk i Midtvesten, at røtene er så viktige for så mange. I skriftlege kjelder var det temmeleg mykje å finne, og nokre eksempel på songar som er funne i gamle bøker, har eg teke med både i oppgåveteksten og på cd-ar som ligg ved masteroppgåva. På same måten er også ein del av intervjuobjekta mine presenterte. Gjennom arbeidet med prosjektet har eg observert og dokumentert innsamla materiale, eg har også sett på kva endringar songane har gjennomgått etter turen over Atlanteren og i løpet av tida som har gått, men eg har

ikkje gått inn på tolkingar eller analyser av noko slag. Det har vore eit interessant prosjekt å arbeide med, og det har inspirert meg til vidare forskning på området.

Oppgåva er tilgjengeleg på HiT Rauland eller ved å vende seg til meg på i.lien@online.no.

Åse Mørk: *Fra steinkjerpositiv til elektronisk lirekasse. Hvordan dra nytte av en tradisjon i arbeidet med å skape et eget musikalsk uttrykk på et nytt instrument.* Masteroppgåve i tradisjonskunst, Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, 2014.

Steinkjerpositiv eller dreiepositiv er den opprinnelige norske benevnelsen på det instrumentet som i dag gjerne kjennes som lirekasse. Dreiepositivet var populært i Norge ca. 1850–1920. I dag er tradisjonen nærmest utdødd. Gjennom spilledåser og barne-tv hadde jeg et nostalgisk forhold til mekaniske instrumenter. Det var denne nostalgien som vekket min interesse for lirekasser, en interesse som utviklet seg til en lidenskap, som igjen førte til at jeg valgte å skrive en masteravhandling om nettopp dette instrumentet.

Jeg visste allerede tidlig i prosessen at jeg ønsket å fordype meg i det musikalske aspektet ved instrumentet, og at jeg ville lage lirekassemusikk som jeg kunne synge til. Jeg hadde ikke tilgang til steinkjerpositiv, og selv om jeg hadde hatt det, ville det vært svært komplisert og tidkrevende å programmere musikk for dette. Programmeringen foregår på den måten at en slår inn stifter på en trevalse, og selv under dreiepositivets “storhetstid”, var dette en ferdighet få behersket. Valget falt derfor til slutt på et nytt instrument, en elektronisk lirekasse, bygget til meg på bestilling av instrumentmaker Robert Lerbro. Her fungerer programmeringen slik at jeg skriver musikken i et musikkprogram på min PC og lagrer filen i MIDI-format på en chip. Denne chipen flytter jeg fysisk over til lirekassen, som har en liten batteridrevet harddisk som leser MIDI-filer. Signalene for åpning og lukking av piper sendes altså elektronisk, og når jeg sveiver, suges luft inn i en belg som igjen tilfører pipene luft slik at det dannes lyd og musikk.

Det gamle dreiepositivet og mitt nye instrument har visse likheter på tross av at programmeringen foregår på forskjellig måte. Sveivingen som

tilfører belgen og pipene luft, er en teknikk som må læres. Brede akkorder og store piper krever mer luft enn enkle toner og små piper. En kan derfor ikke sveive i samme tempo gjennom en hel låt, men tilpasse sveivingen til musikken som skal formidles. Det at pipene forsynes med luft fra en belg, gjør at lufttrykket ikke alltid er like konstant, og fører til et noe upresist uttrykk. Jeg skal ærlig innrømme at jeg brukte tid på å bli vant til lirekassetonene. Nå er derimot dette litt skjeve uttrykket noe av det jeg omfavner ved instrumentet. Jeg har latt meg inspirere, og henter også opp dette elementet i vokalen ved blant annet å heise på enkelte toner.

Jeg har blitt kjent med den norske tradisjonen gjennom kilder og litteratur, samt opptak av steinkjerpositivmusikk. Her har jeg fått god hjelp fra Ringve Musikkmuseum, Bjørn Alexander Bratsberg (som skrev en hovedfagsoppgave om steinkjerpositiv i 1996) og Charles Karlsen (samler og lokalhistoriker). Musikken jeg har programmert på mitt nye instrument, er laget på bakgrunn av den norske steinkjerpositivtradisjonen, og det har vært viktig for meg å lytte mye til opptak av gamle instrumenter, for deretter å gjøre utprøvinger på mitt eget. Noen arrangementer har direkte utgangspunkt i opptak av bestemte steinkjerpositivlåter hvor jeg har skrevet tekst til, andre har jeg komponert selv. Jeg lager i tillegg nye arrangementer over annen folkemusikk.

Det å ta utgangspunkt i tradisjonen i arbeidet med å skape mitt eget uttrykk på et nytt instrument har ikke bare vært inspirerende, men også gitt meg en forankring og kunnskap som jeg mener gjør mitt låtmateriale mer interessant enn om jeg ikke hadde kjent til tradisjonen. Jeg beveger meg likevel noe utenfor steinkjerpositivtradisjonen, både fordi jeg legger til vokal, men også fordi steinkjerpositivets bruksområde primært var rytmisk musikk brukt til dans. Jeg legger mer vekt på formidling av tekst og melodi, og mindre vekt på om låtmaterialet egner seg til dans. Selv om jeg har valgt noen utradisjonelle grep, vil jeg ikke kalle mine arrangementer for eksperimentelle rent musikalsk. Jeg har valgt å dyrke mitt nostalgiske forhold til instrumentet, noe som gjenspeiles i låtmaterialet.

Masteravhandlingen er levert, men mitt arbeid med lirekasser har så vidt begynt. Nå består jobben av å utvikle prosjektet fra å være et "skrivebord-prosjekt" til å gjøre konserter og formidle den kunnskapen jeg har tilgjengelig. Jeg er allerede på jakt etter flere dreiepositiver, og hadde jeg fått

tak i et steinkjerpositiv, ville en drøm gått i oppfyllelse! Det hadde vært veldig spennende å høre hvordan noen av mine komposisjoner høres ut på et gammelt dreiepositiv. Jeg er uansett spent på hvordan et publikum vil ta imot lirekassa og meg, og lurer på om musikken min bryter med de forestillingene folk har om dreiepositivet. Et av mine mål er at folk skal la seg fascinere av at det er et mekanisk instrument, slik jeg selv lot meg fascinere. Men jeg ønsker ikke å stoppe der, for jeg håper å kunne bidra til å gi folk en bredere opplevelse av dette instrumentet. Ved å fortelle historier om dreiepositiv og lirendreiere, og ved å spille gammelt og nytt musikkmateriale, ønsker jeg å vekke entusiasme og interesse hos tilhøreren. Jeg mener dessuten at selve instrumentet har flere kvaliteter folk kan rette oppmerksomheten mot. For lyden i pipene kan både provosere og fortrylle, og gi tilhørerne en annerledes musikalsk opplevelse basert på en tradisjon, og med nostalgiske overtoner.