

MUSIKK *og* TRADISJON

Tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans

Nr. 30, 2016

Framhald av *Norsk folkemusikklags skrift*

Utgitt av Norsk folkemusikklag,
nasjonal avdeling av ICTM

Redaktør:

Sveinung Søyland Moen

Redaksjon:

Bjørn Aksdal, uavhengig forskar og forfattar, Per Åsmund Omholt, Høgskolen i Sørøst-Norge, Rauland, Anne Svånaug Blengsdalen, Høgskolen i Sørøst-Norge, Bø, Maj Vester Larsen, Norsk senter for folkemusikk og folkedans og NTNU, Trondheim

Redaksjonsråd:

Egil Bakka, NTNU, Trondheim

Jan-Petter Blom, Universitetet i Bergen

Tellef Kvifte, Høgskolen i Sørøst-Norge, Rauland

Dan Lundberg, Svenskt visarkiv, Musikverket, Stockholm

Niklas Nyqvist, Finlands svenska folkmusikinstitut, Vasa

Astrid Nora Ressem, Nasjonalbiblioteket, Oslo

Lisbet Torp, Musikmuseet, København

© Novus AS 2016

ISSN 1892-0772

ISBN 978-82-7099-878-4

Redaktør: Sveinung Søyland Moen

Omslagsbilde: Bearbeiding av illustrasjon s. 141 i Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus* (Roma 1555): Ann-Turi Ford

Trykt med stønad frå:

Noregs forskingsråd

Stiftinga for folkemusikk og folkedans støttar årsskriftet «Musikk og tradisjon» og drifta av Norsk folkemusikklag.

www.folkemusikkogfolkedans.no



Grafisk utforming: Novus forlag, Oslo

Trykk: LaserTrykk.no

Innhald

Forord	5
--------------	---

Artiklar

Utbildning som hot och som möjlighet: organiserad undervisning för folkdansspelmän och allmogespelmän under 1920- och 30-talen Karin L. Eriksson	7
--	---

Europeiske spor i hardingfelespringaren	31
Ånon Egeland	

Stadsmusikanter og musikkforpaktere i Bratsberg amt på 1700-tallet	55
Anne Svånaug Blengsdalen	

«I saw it on the telly» – The history and revival of the Meråker clarinet	81
Bjørn Aksdal	

Minneord

Reidar Sevåg til minne	106
------------------------------	-----

Bokmeldingar

Sigrid Bø og Jarnfrid Kjøk: <i>Lekamslyst II. Erotisk folkedikting i Noreg</i> . (Novus forlag, 2015)	108
Stephen J. Walton	

Lene Halskov Hansen: <i>Balladesang og kædedans. To aspekter av dansk folkevisekultur</i> (Museum Tusulanums forlag, 2015)	112
Ingrid Gjertsen	

Konferanserapportar

Norsk folkemusikklags seminar 2016: «Det dansar så lett gjennom lunden...» Balladene – musikken – melodiene	117
29 th symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology	119
«Music – Gender – Activism: Transcultural Conversations». The 9 th Symposium of the ICTM Study Group on Music and Gender	121
Cut & Paste: Dance Advocacy in the Age of Austerity og ICTM Substudy Group of Movement Analysis	123
Musiketnologisk seminarium	125
XXXII European Seminar in Ethnomusicology	127
Møte i UNESCO-konvensjonen for sikring av immateriell kulturarv	129
Samandrag av folkemusikkrelaterte masteroppgåver	132
Bidragstatarar i dette nummeret	138
Norsk folkemusikklag, nasjonal avdeling av ICTM	142
Tidlegare nummer av Norsk folkemusikklags skrifter/ Musikk og tradisjon	144
Rettleiing for artikkelforfattarar	149

Forord

I 1965 overtok Reidar Sevåg stafettpinnen etter Ole Mørk Sandvik og vart den andre leiaren i Norsk folkemusikklag si historie. Dette var eit verv han hadde heilt fram til Tellef Kvifte overtok i 1980. Sevåg vart seinare utnemnd til heidersmedlem i laget for innsatsen sin, og me vil med dette minnst denne sentrale folkemusikkforskarer som gjekk bort i november. Fire tidlegare kollegaer av Sevåg har bidratt med eit minneord til skriftet.

Utgjevinga av Musikk og tradisjon er den viktigaste oppgåva til Norsk folkemusikklag, ved sida av det årlege seminaret. Tidsskriftet presenterer gjerne innlegg frå seminaret, men denne utgåva av skriftet er ei samling frie artiklar med brei tematisk variasjon.

I første artikkel tar Karin L. Eriksson føre seg den organiserte undervisinga for spelmenn i Sverige på 1920- og 30-talet. Ho har vald å konsentrera seg om undervisinga organsert av «Svenska ungdomsringen för bygdekultur» med særleg vekt på dei ideologiske motiva for denne undervisinga. Eriksson har sett nærare på kva type undervising spelmennene fekk, kvifor undervisinga vart arrangert og innhaldet i denne, og presenterer her nokre konklusjonar frå desse undersøkingane.

Ånon Egeland ser i sin artikkel nærare på opphavet til dei eldre hardingfelespringarane med utgangspunkt i europeiske dansemusikkmotar på 1600- og 1700-talet. Det har tidlegare hovudsakleg vorte forska på samanhengen mellom desse europeiske impulsane og pols- og springleiktradisjonen på vanleg fele, men kan desse impulsane òg ha hatt ein større påverknad på utforminga av dei eldre hardingfelespringarane? Med ei samanlikning av metrum, rytmikk og namnebruk i melodimaterialet, diskuterer Egeland med bruk av notedøme ulike sider ved dette spørsmålet.

«Statsmusikanter og musikkforpaktere i Bratsberg amt på 1700-tallet» er tittelen på den tredje artikkelen i skriftet. Denne er skriven av Anne Svå-

naug Blengsdalen og bygger på avhandlinga hennar frå 2015. Med utgangspunkt i statsmusikantordninga i Skien, ser ho nærare på korleis denne ordninga vart organisert frå bykjernen og ut i distrikta i Bratsberg amt (Telemark). Statsmusikantane delegerte gjerne deler av dei musikalske privilegia sine til andre musikarar i distrikta, musikkforpaktarar, og Blengsdalen har sett nærare på kven desse var og korleis dette vart organisert.

I 1981 vart det sendt eit program frå Meråker på Norge Rundt, der Harald Gilland spela på ein heimelaga klarinett. Bjørn Aksdal såg dette programmet og tok kontakt med Gilland for å læra meir om instrumentet og gjera opptak med han. I den siste artikkelen i dette nummeret av Musikk og tradisjon, skriv Aksdal om den historiske og organologiske bakgrunnen til Meråkerklarinetten, samt revitaliseringa av dette instrumentet på 1950-talet. Meråkerklarinetten vert òg sett i samanheng med klarinetten si historie i Noreg og Europa elles.

Etter artiklane kjem faste postar som bokmeldingar, der Stephen J. Walton og Ingrid Gjertsen har levert gode bidrag, rapportar frå spanande konferansar norske folkemusikkforskarar har deltatt på det siste året og samandrag av folkemusikkrelaterte masteroppgåver frå 2016.

Takk til artikkelforfattarar, bokmeldarar, redaksjonen, redaksjonsrådet, Novus forlag, alle dei anonyme fagfellene og andre som har bidratt til dette skriftet!

Sveinung Søyland Moen
Januar 2017

Utbildning som hot och som möjlighet: organiserad undervisning för folkdansspelmän och allmogespelmän under 1920- och 30-talen

Karin L. Eriksson

Abstract

This article presents a study of organised workshops for fiddlers in the 1920s and 30s in Sweden. It presents an overview of the teaching that was organised for fiddlers, the ideological and pragmatic motives for organising it, and – to a lesser extent – the structure and content. The existence of workshops for fiddlers during this period was part of the formalization of the Swedish folk music and dance. The teaching was seen as both desirable and potentially harming. That is, for a certain group of fiddlers – those who played folk dance music – the courses were considered to be a necessary effort both for recruiting more fiddlers to play folk dance music and to raise their technical level. But for those fiddlers who were considered to represent a more genuine folk tradition, the workshops could jeopardise their individual and characteristic styles.

För att få en nyrekrytering av spelmän för folkdansmusiken kommer under nästa år att anordnas en kurs i folkdansmusik, varför de föreningar, som har medlemmar som äro intresserade därav, redan nu böra medverka till att få dessa anmälda till kursen. För nybörjare kunna lektioner ordnas. (*Distriktsbladet*, 1938, nr 4: 2)

I dag finns stora möjligheter att som spelman utveckla sitt spel och bredda

sin repertoar genom kortare och längre kurser runt om i Sverige. Men olika former av undervisningsinsatser för spelmän var redan för de första organisationerna för spelmän en del av verksamheten, och därmed också en del av 1900-talets ökade formalisering och organisering av folkmusik. Nyckelordet är här «ökade» och Gunnar Ternhag understryker att:

Redan i det förindustriella samhället fanns organisation i mycket av det som vidmakthöll den folkliga spelmanstraditionen. Det är inte den direkta skillnaden i organisation mellan förr och nu som frågan om formalisering handlar om, utan om hur organisationer definieras och vidmakthålls. (Ternhag 1996: 139)

Ternhag konstaterar också att folkmusikens «tilltagande formalisering omfattar i stort sett hela kedjan från det musikaliska materialet över inläring och utövning till lyssnarens öra» (Ternhag 1996: 139). Ett exempel på detta är spelmännens möjligheter att förkovra sig. Under 1920- och 30-talen skedde det dels genom kurser av olika slag, «spelmanskurs» är etablerat åtminstone från mitten av 1920-talet,¹ dels genom undervisning vid exempelvis Folkliga musikskolan i Arvika.²

Syftet med den här studien är att ge en inblick i undervisning för spelmän under 1920- och 30-talen. Undersökningen är avgränsad till att studera undervisningssammanhang inom de föreningar och organisationer som var verksamma under den aktuella perioden, närmare bestämt Svenska ungdomsringen för bygdekultur (SUB), medlemsföreningar inom SUB och de första spelmansförbunden.³ Därmed exkluderas exempelvis lärandesituationer i mer privata sammanhang, liksom eventuella undervisningsin-

1. «Spelmanskurs» används troligen redan 1924 (*Distriktsbladet* 1939, nr 3: 2) men helt säkert 1925 (*Hembygden* 1925, nr 3: 7). Valdemar Dahlgren anger i en återblick över dåvarande Ingesunds folkhögskolas historik, att det 1921 då verksamheten var i Agneteberg "anordnades [...] en s. k. spelmanskurs" (Dahlgren 1955: 59), men det är oklart om termen i sig användes 1921 även om det är möjligt.
2. Numera Ingesunds folkhögskola.
3. SUB bildades 1920 med namnet Svenska folkdansringen, men bytte redan 1922 till Svenska ungdomsringen för bygdekultur för att återta namnet Svenska folkdansringen 2005 (Andersson 2007: 534; Roempke 1980: 272). Eftersom organisationen under den period som undersöks här huvudsakligen gick under namnet Svenska ungdomsringen för bygdekultur har jag valt att använda det namnet med den vidhängande förkortningen SUB.

satser på initiativ av andra organisationer och/eller individer. Dessa avgränsningar är primärt baserade på tillgången på källor, men också på att SUB och de första spelmansförbunden är de första större organisationerna som kom att organisera spelmän i Sverige och till stor utsträckning gör det än i dag.

1920- och 30-talen är också en tid då den organiserade spelmans- och folkdansrörelsens ideologiska syn på folkmusik och -dans mejslas fram allt tydligare och där synen på folkmusiken blev både mer konservativ och mer patriotisk än tidigare (jfr Eriksson 2004: 72 f.). Jan Ling sammanfattar den ideologi som präglar folkmusiken under 1920–1950 i fyra punkter:

1. den riktar sig emot den utländska masskulturen som framförallt efter första världskriget började välla in över Sverige,
2. den är historiskt-nationell till sin karaktär med svenskhetens bevarande och utveckling på sitt program,
3. den anser sig partipolitiskt neutral, men bakom denna fasad finns en uppenbar ambition att bevara det bestående och lösa konflikter mellan klasser och skikt med hjälp av kulturen. Ett slags «kulturkorporativism» om man så vill,
4. den eftersträvar folkbildning med utgångspunkt i det nationella arvet. (Ling 1980: 27)

Den undervisning som studeras här var ett av flera verktyg för att verka i denna riktning.

Studien baseras huvudsakligen på SUBs medlemstidning *Hembygden* (under 1921–1922 *Folkdansringen*). *Hembygden* är för den här perioden en av få källor där undervisning för spelmän beskrivs. *Hembygden* har kompletterats med *Distriktsbladet* som gavs ut av SUBs Stockholmsdistrikt, olika organisationers tillbakablickande jubileumsskrifter och i begränsad omfattning föreningen Sveriges fiolbyggarförbunds tidning *Slöjd och ton*, information från tidigare forskning och arkivmaterial.

Som SUBs medlemstidning, nådde *Hembygden* ut till både folkdansare och spelmän, samtidigt som den kom att fungera som språkrör för rörelsens syn på folkmusik och folkdans (jfr Ling 1980: 26 f.). von Wachenfeldt m.fl. påpekar att tidningen «under 1920-talet och även de närmaste decennierna därefter» ofta hade en «ideologisk prägel» (2012: 117). De påpekar också att spelmännen genom tidningen kunde «stärkas i sin identitet, men också

låta sig influeras av ideologernas tankar. Detta visar sig exempelvis genom en alltmer preciserad preferensram som inte bara tar ställning för en viss sorts musik utan även mot moderna influenser som ansågs kontaminera den svenska musikmiljön.» (2012: 118). Tidningen hade med andra ord ett starkt normerande anslag, som gör att den som källa för att få fram information om undervisning för spelmän under 1920- och 30-talen behöver användas med försiktighet.

Samtidigt samsas i *Hembygden* flera olika typer av textgenrer sida vida sida. Här återfinns rörelsens ideologiska företrädares inlägg tillsammans med annonser för kommande evenemang, uppmaningar till läsekreten att skaffa fler prenumeranter, rapporter från olika föreningars verksamheter, personporträtt, reklam för folkdansskor, et cetera. De texter och notiser som under 1920- och 30-talen behandlar kursverksamhet har visserligen normerande inslag, men karaktäriseras i än högre utsträckning av att vara informativa innehållande uppgifter om vad som ska ske, hur man anmäler sig och liknande. Flera texter är dessutom rapporter från genomförda kurser, ofta i form av kursdeltagares egna berättelser. Detta medför att *Hembygden* både kan ge insikter i de kurser som fanns för spelmän under dessa decennier och ge underlag för att diskutera de ideologiska grunderna för att arrangera undervisning för spelmän överhuvudtaget.

Samtidigt lyser uppgifter om vad som lärdes ut och hur detta gjordes ofta med sin frånvaro i *Hembygden*. För att komplettera tidningen på dessa punkter, har jag därför sökt efter föreningsrelaterat material från några av SUBs medlemsföreningar. Särskilt har jag här intresserat mig för Stockholmsdistriktet av SUB som under den här perioden hade ett eget medlemsblad, ovan nämnda *Distriktsbladet*, och vars föreningsmaterial finns tillgängligt på Stockholms stadsarkiv (SE/SSA/1098). Förhoppningen var att få fram en mer detaljerad och nyanserad bild av kursernas upplägg och innehåll än vad som ges i *Hembygden*. Som kommer framgå i nedanstående framställning, har den förhoppningen i mycket liten utsträckning uppfyllts.⁴

Det som *Hembygden* med kompletterande material sammanfattningsvis visat sig kunna ge information om, är exempel på olika undervisningssam-

4. Försök att få fram annat föreningsmaterial från perioden har också gjorts utan framgång.

manhang som fanns till buds för spelmän under 1920- och 30-talen inom organisationerna och bevekelsegrunderna för att arrangera dem. I betydligt mindre utsträckning har det gått att få fram information om innehållet i kurserna och om hur undervisningen i sig genomfördes. Detta har påverkat vilka frågor som är möjliga att diskutera och studien behandlar därför mer specifikt: Vilken undervisning arrangerades inom organisationerna för spelmän under 1920- och 30-talen? Varför arrangerades undervisningen, med särskild vikt på praktiska och ideologiska orsaker? och Vad går det att säga om undervisningens upplägg och innehåll? Tonvikten i nedanstående framställning ligger på de första två frågorna, medan den tredje frågan om upplägg och innehåll på grund av källmaterialets karaktär endast skisseras i stora drag.

Forskningsöversikt

Den nästan totala frånvaron av forskning om organiserad undervisning i traditionell musik inom de olika folkmusik- och dansorganisationerna i Sverige är anmärkningsvärd. När Thomas von Wachenfeldt m.fl. konstaterar att det överlag finns en «påtaglig brist på kvalificerade musikpedagogiska studier rörande folkmusikundervisning» (von Wachenfeldt m.fl. 2013: 80), kan motsvarande iakttagelse också göras angående den undervisning som sedan spelmansrörelsens början arrangerats med spelmän som målgrupp. Det är synd, då studiet av de pedagogiska arenor som finns inom en genre också säger något om genrens syn på sig själv, eller kanske snarare vilken bild av genren som dess företrädare vill premiera och förmedla.

Man kan fundera på orsakerna till varför forskningsläget ser ut som det gör. Är kanske bilden av mästarlära så stark som idealbild för hur en spelman lärs upp att andra former av hur den enskilde kan lära sig att spela traditionell musik kommer i skymundan? Eller handlar det om något så enkelt som att det som många inom svensk folkmusik gör eller har gjort, gå en kurs, inte uppfattas som tillräckligt intressant att utforska jämfört med studier om folkmusik som genre, vissa låttypers särdrag och enskilda utövare?

I de fall där formell undervisning för spelmän nämns, är det dessutom ofta i studier med ett bredare anslag där undervisningen i sig inte är i fokus.

Ett spår inom detta område är folkbildning och studiecirklar, som bland annat pekar på att för dem som är aktiva inom folkmusikmiljön har kurserna en betydelse både på ett individuellt plan, exempelvis som ett sätt att få en större repertoar och att få träffa personer med samma intressen, och på ett mer generellt plan genom att de ses som betydelsefulla för folkmusikens fortlevnad i vid bemärkelse (exv. Ahlbäck 1980: 139, Ling 1985: 168, Roempke 1980: 291 f., Sigfridsson [2010]: 35).

Under senare år har det dock kommit några studier om formell undervisning i traditionell svensk musik. Dessa är främst utifrån ett nutida perspektiv och genomförda med etnografiska undersökningsmetoder. Särskilt bör här von Wachenfeldts studier nämnas i vilka han fokuserat på folkmusikundervisning utifrån olika perspektiv, bland annat en studie av lärandet inom Nordanstigs spelmanslag (von Wachenfeldt 2014a). Han har också, själv och i samarbete med Sture Brändström och Juvas Marianne Liljas, observerat och studerat fiol- och gitarrundervisning i folkmusik vid Framnäs folkhögskola (von Wachenfeldt m.fl. 2013, von Wachenfeldt 2014b). Studierna diskuteras i ett vidare perspektiv i von Wachenfeldts avhandling *Folkmusikalisk utbildning, förbildning och inbillning* (2015).

von Wachenfeldt m.fl. (2012) har också undersökt vilka manifesta och latenta ideologier kopplade till synen på lärande som framkommer i tidningen *Hembygden* under mitten av 1920-talet, här sammanfattat i von Wachenfeldts avhandling:

Författarna i *Hembygden* betonade ofta autodidakta aspekter av lärande och särskilt framhölls vikten av att lära på gehör. Den ideologi som manifesterades gestaltar sig genom en betoning vid vikten av att lära direkt från en annan spelman – helst en familjemedlem eller släkting – vilket var att föredra före formell skolning. Läroplatser som lyfts fram är exempelvis bröllopet, dansbanan och militärföreläsningen. (von Wachenfeldt 2015: 85)

I den lärandeideologi som von Wachenfeldt m.fl. finner, framträder alltså att idealbilden av lärande inom traditionell musik hade en stark betoning på hur lärandet genomfördes (helst gehörsbaserat), vem som var lärare (en annan spelman som eleven dessutom gärna var släkt med) och i vilka sammanhang som lärandet skedde (informella sådana). Denna syn på lärande

framhäver med andra ord gehörsbaserat informellt lärande som överlägset formellt lärande.

Överblick över organiserad undervisning för spelmän under 1920- och 30-talen

Framför allt är det i två sammanhang som organiserad undervisning för spelmän förekom under 1920- och 30-talen. Dels är det på Folkliga musikskolan i Arvika, där den första kursen på Västra Värmlands folkhögskola, från 1923 Folkliga musikskolan i Arvika, som direkt riktas till spelmän arrangeras 1921 (Dahlstedt 2013: 95). Dels är det organisationernas verksamheter inom främst SUB och olika medlemsföreningar knutna till SUB.

Målgruppen för de kurser som arrangerades av SUB under början av 1920-talet var folkdansarna. Trots detta förekommer det vid några tillfällen kommentarer om att instruktören också instruerade spelmannen rörande vilket tempo han skulle spela (exv. *Hembygden* 1923, nr 8: 136). Sporadiskt börjar det emellertid under mitten av 1920-talet dyka upp notiser i *Hembygden* om att enskilda föreningar planerar att genomföra spelmanskurser. I en redogörelse för vad Stockholmsdistriktet för SUB tänker göra under 1925 nämns exempelvis att de, för fjärde året i rad, ska genomföra en spelmanskurs (*Hembygden* 1925, nr 3: 7).⁵ Och i en rapport från Skånes kulturella folkdansförbunds årsmöte 1926 nämns ett förslag om att anordna en spelmanskurs (*Hembygden* 1926, nr 5–6: 17). Under åtminstone slutet av 1920-talet förlägger SUB även en spelmanskurs till Folkliga musikskolan i Arvika (*Hembygden* 1928, nr 5: 11). Under samma tid blir det vidare allt vanligare att kurser som riktar in sig på folkdans och folkvisedans dessutom erbjuder tillfällen för spelmännen att träffas för «övningar och samspelningar» (*Hembygden* 1928, nr 1: 10). Det är dock mycket oklart om dessa pass främst var en chans för spelmännen att bli samspelta, eller om de också innehöll någon form av organiserad undervisning.

5. Det är möjligt att tolka en översikt av distriktets första 25 år på ett sådant sätt att det redan 1919 arrangerades «gemensamma folkdans- och spelmanskurser» (*Stockholms distrikts av Svenska Ungdomsringen för bygdekultur 25 årsjubileum* 1944: u.s.). Men uppgiften är otidlig i sin tidsangivelse och har inte varit möjlig att bekräfta eller avfärda genom andra källor.

När de första spelmansförbunden bildas från mitten av 20-talet, anger de i sina stadgar att de på olika sätt vill främja folkmusiken, särskilt på lokalt plan. De viktigaste verktygen för att göra detta handlade emellertid främst om insamling, notutgivning, skapa samspelstillfällen och samarbeta med hembygdsrörelsen (jfr Eriksson 2004: 114 f.). Men flera av förbunden skriver också in paragrafer i sina stadgar som syftar till att premiera yngre förmågors utveckling på sina instrument. I stadgarna som fastställdes 1936 för Södermanlands spelmansförbund anges exempelvis förbundets övergripande syfte som tvåfaldigt: «söka väcka till liv kärleken och förståelsen för äkta folkmusik» med betoning på den sörmländska och «på alla möjliga sätt hjälpa och stödja spelmännens arbete med att bevara och hugfästa ett ädelt och kärt kulturarv inom tonkonstens område» (*Stadgar för Södermanlands Spelmansförbund* 1936: 1 §). Därefter anges en knapp handfull insatser för att uppnå dessa syftesförklaringar, varav ett är:

att efter måttet av krafter och resurser i form av stipendier ekonomiskt bistå inom Södermanland bosatta yngre musikstuderande med vitsordat intresse för folkmusik, dock med företräde för elever å stråkinstrument, speciellt fiol (*Stadgar för Södermanlands Spelmansförbund* 1936: 1b §)

Snarlika mål fanns också hos det 1928 bildade Örebro Läns Folkmusikförbund som i stadgarna skrev fram att förbundet skulle «Intressera ungdomen för folkliga instrument och möjliggöra för dem att lära sig spela dessa instrument» (Olsson 1998: 6). I Värmlands spelmansförbunds stadgar antagna 1934 specificeras dessutom var de yngre spelmännens studier skulle ske, närmare bestämt i Arvika eller vid högre läroanstalter (Eriksson 2004: 115).

Spelmansförbunden var därmed under den här perioden främst inriktade på insatser på individnivå, och särskilt på yngre förmågor. Spelmanskurser motsvarande dem som SUB arrangerade, nämns i princip inte alls. Ett undantag är dock planerna på «spelmans- och folkmusikkurser» hos det 1931 nybildade Västergötlands folkmusikförbund (*Hembygden* 1931, januari: 20). Om dessa planer realiserades är osäkert.

Under 1930-talet blir det allt ovanligare att de kurser som beskrivs i *Hembygden* inkluderar spelmoment av olika slag. Kurserna som tas upp är nu i princip genomgående helt inriktade på folkdans, folkvisedans och sång.

Ett fåtal omnämmande finns från 30-talets senare del, bland annat att Lerums folkdansgille planerar att även fortsättningsvis arrangera kurser i musik och vävning (*Hembygden* 1937, nr 3: 38) och att «allmogemusik» planeras att ingå i en ungdomsledarekurs på Lunnevals folkhögskola 1939 (*Hembygden* 1938, nr 5: 74).

Men det är oklart om antalet kurser under slutet av 1930-talet minskade i realiteten eller om orsaken till att de syns allt mindre snarare har att göra med vad som ansågs var av intresse att rapportera i *Hembygden* i kombination med att spelmansförbunden saknade ett motsvarande gemensamt organ som hade kunnat ge mer information. Behovet av och intresset för att fortsätta arrangera kurser verkar emellertid fortfarande kvarstå. I decembernumret av *Distriktsbladet* 1939 finns exempelvis följande uppmaning till medlemmarna av Stockholmsdistriktet av SUB inför 1940:

Under det gångna året har efterfrågan på musik till folkdanser och lekar stigit i stor utsträckning, varför styrelsen uppdragit åt undertecknad att inkomma med förslag till en kurs i sådan musik, avsedd för i första hand sådana medlemmar, som, ehuru kunniga i fiolmusik, ej tidigare sysslat med folkdansmusik eller musik till lekar. I övrigt skulle kursen stå öppen för en var, som önskade lära mera om ifrågavarande ämne. (*Distriktsbladet* 1939, nr 5: 3)

Samtidigt är det rimligt att anta att antalet kurser minskade på grund av krigsutbrottet, då detta även innebar att andra delar av organisationernas verksamheter påverkades på olika sätt. Bara det rent praktiska som svårigheter att resa och ransoneringar under krigsåren, innebar svårigheter för organisationerna att bedriva sin verksamhet överhuvudtaget (jfr Eriksson 2004: 112), vilket sannolikt också bör ha påverkat möjligheterna att genomföra undervisningsinsatser av olika slag.

Lärande, folkdansspelmän och allmogespelmän

En iakttagelse från ovanstående översikt är att de kurser och andra utbildningsinsatser som beskrivs i hög utsträckning är betydligt mer formaliserade än vad som kan förväntas om de som var aktiva i organisationerna också i

sin verksamhet hade följt den lärandeideologi som von Wachenfeldt m.fl. (2012) finner i *Hembygden* under åren 1923–1927. Undervisningen som beskrivs i samma tidning under 1920–1939 ligger inte i linje med denna. Detta är en iakttagelse jag delar med von Wachenfeldt m.fl. som i sin studie konstaterar att:

Spelmännens lärande antar under de år vi studerat en allt fastare form där musikkurserna i Arvika och Folkliga musikskolan i Ingesund utgör viktiga startpunkter. Såväl rekryteringen av formellt skolade lärare som de spelmanstävlingar och meriteringar som ägde rum i avsikt att skola fram en spelmanselit, har bäring på en utbildningsideologi som allt mer liknade den som Hembygdens skribenter strävade efter att avgränsa sig emot. (von Wachenfeldt m.fl. 2012: 126)

Det finns alltså en diskrepans i materialet mellan en lärandeideologi som tog sitt uttryck i exempelvis debattartiklar och de faktiskt genomförda undervisningsinsatser som också redogörs för i samma tidning.

En annan diskrepans som framträder i tidningen under den period som jag undersökt, är att det förekommer åtminstone två spelmanstyper med delvis olika positioner och funktioner i relation till den verksamhet som bedrevs: «folkdansspelmän» och «allmogespelmän».⁶ Denna skillnad har paralleller till och förklarar också till viss del skillnaden mellan den lärandeideologi som von Wachenfeldt m.fl. har beskrivit och den praktik som också beskrivs i *Hembygden* och som genomfördes av samma organisationer och delvis samma individer.

Folkdansspelmännen inkluderades, kortfattat, inte i den lärandeideologi som von Wachenfeldt m.fl. funnit. De förväntades inte vara autodidakter med en informell skolning direkt från en annan spelman som de helst också hade familjeband till. Snarare återfanns de i de egna ledens folkdansare, som personer som ägde en fiol och därför förväntades lära sig spela till folkdans och/eller individer rekryterade för att förkovra sig på sitt instrument och genom det också bli goda folkdansspelmän.

Allmogespelmännen å andra sidan beskrivs ofta som personer med ett individuellt och karaktäristiskt uttryck. Det var allmogespelmän som deltog vid olika tillställningar som företrädare och symboler för den «äkta» folk-

6. Begreppen baseras på en samtida terminologi. Ibland används också «bygdespelman» som synonym till allmogespelman.

musiken och det var allmogespelmän som efterfrågades när folkmusiken skulle representeras i offentliga sammanhang. Det är, sammanfattningsvis, allmogespelmännens lärande som beskrivs i den lärandeideologi som kommer till uttryck i tidningen, inte folkdansspelmännens, samtidigt som stora delar av de undervisningsinsatser som genomfördes riktades till den senare gruppen.

Varför arrangerades undervisningen?

De motiv som anges för att anordna undervisning för utövarna är exempel på konsekvenser av den ökade formaliseringen av den folkliga spelmanstraditionen under början av 1900-talet. Hit hör såväl behov av spelmän till folkdanslagen, som behov av goda representanter för att sprida kännedom om folkmusik på ett «korrekt» sätt. Folkmusiken behövde representeras av utövare som lät bra. Därmed efterfrågades kompetens att utföra musiken väl och att göra det med tillräckligt god teknisk skicklighet.

En mycket konkret orsak till att anordna undervisning var ett ökat behov av spelmän som kunde spela till folkdanslagens övningar och uppträdanden. Här återspeglar resonemangen dels en brist på folkdansspelmän överlag, dels en önskan om att dessa både skulle vara tekniskt kunniga på sitt instrument och ha förmåga till att utföra folkdansmelodierna på ett bra sätt. Det handlade därmed både om ett praktiskt behov av fler spelmän och om estetiska krav på hur de framförde musiken. Signaturen «-n.» motiverar detta i en redogörelse av verksamheten i hembygdsgillet i Karlstad med att den «gamla folkmusiken är oskiljaktigt förenad med de svenska folkdanserna och övandet av folkdans kräver sålunda tillgång till goda spelmän» (*Hembygden* 1930, festskrift: 29). Förmågan att utföra folkdansmelodierna väl, återkommer även exempelvis i en inbjudan till en spelmanskurs på Folkliga musikskolan 1928. I inbjudan anges att syftet med kursen är att «bibringa deltagarna förmåga att *väl* spela folkdansmelodierna och att göra dem mera förtrogna med vår folkmusik» (*Hembygden* 1928, nr 5: 11, kursivering enl. original).

Att avsaknaden av tillräckligt många folkdansspelmän kunde vara bekymmersam, framgår i följande beskrivning från SUBs Stockholmsdistrikt:

Emellertid blev det ibland svårt, för att inte säga omöjligt, för föreningarna att kunna erhålla någon spelman på en uppvisning, då det kunde hända, att 5 à 6 föreningar hade uppvisningar på olika platser samma dag. För att råda bot för detta agiterades bland de medlemmar som innehade någon fiol, att de skulle söka lära sig folkdansmelodierna, och anordnades en första kurs i folkdansmusik under ledning av John-Kalle. (*Hembygden* 1929, nr 2: 8)

Utöver kurser i folkdansmusik, fanns alltså också behov av att spelmännen skulle bli mer drivna på sina instrument. I dessa sammanhang var det viktigare att utövarna förbättrade sin spelteknik, än att de primärt blev bättre på att spela folkdansmusik. Detta kunde ske genom instrumentalundervisning, exempelvis vid Stockholms folkmusikskola som bland annat erbjöd undervisning på fiol och i musikteori.

Ett annat sätt att stärka spelmännens skicklighet, var att bilda orkestrar. Detta skedde bland annat i Karlstad där hembygdsgillets ungdomslag ordnat med «musikundervisning för medlemmarna och bland de 27 mer eller mindre försigkomna musikutövarna organiserat en 10 mans stråkorkester under kompetent ledning» (*Hembygden* 1927, nr 9: 7). Orkestrar av det här slaget hade också som målsättning att skapa samlingspunkter för dem som spelade. Parallellt med orkestermusiken spelades också folkdansmusik. Syftet med orkesterverksamheterna var alltså flerfaldigt: skapa sociala mötesplatser, främja utövarnas spelteknik och skapa sammanhang för spel av folkdansmusik. Det senare kan också ses som ett led i att rekrytera fler folkdansspelmän.

Behovet av att stärka spelmännens tekniska skicklighet är vidare ett sannolikt motiv för de tidiga spelmansförbunden att betala vistelsen för unga förmågor vid exempelvis Folkliga musikskolan i Arvika. Satsningar av det här slaget har flera paralleller med folkdansrörelsens behov av folkdansspelmän som också var tillräckligt skickliga på sina instrument. En viktig skillnad finns dock: satsningarna på att skicka yngre förmågor till Folkliga musikskolan riskerade att förstöra ungdomarnas spelmanskvalitet. I materialet återspeglas tydligt en oro för vilken påverkan den mer formella skolningen skulle ha på dessa individer, en oro som mer handlar om varför det inte var lämpligt att skola spelmännen än varför det var bra att göra det.

Det fanns därmed anledning för ideologiska företrädare som Ernst Granhammar att resonera runt dessa farhågor, vilket han bland annat gör 1939:

Livet, farten, klämman, det «tusan-jäkla», och hela låtens känslvärde går förbi då en bygdelåt skall spelas efter chablonmusik. Se och hör på t.ex. helsingarnas rullstråk; vilken yrkesmusiker kan göra om dessa? – möjligen Kjellström, som själv är helsinge och från början spelman. Det är glädjande att erfarra hur denna personliga teknik har gått i arv och även i enstaka fall lärts ut. Om vi se på Hjort Anders Olssons elever, så ha de fått en stor del av sin mästares teknik, liksom Hjort-Anders själv besitter en stor del av Pekkös-Pers spelsätt. En bygdespelman, även om han får någon skola, så behåller han dock i flesta fall sitt spelsätt då han utför folkmusik. Vi ha tydliga bevis på detta genom Högerberg från Medelpad och John Ohlson från Uppland, vilka båda genomgått Arvika musikskola. Arvika musikskola har på ett sympatiskt och förståndigt sätt låtit sina elever fritt utveckla sig efter egna fria linjer. Det har inte lagats till någon sorts mall för elevernas omskapande. De få lära sig förstå litet av tonkonsten och läsa noter, men de drillas inte till några halvmessyrer. De gå ut ifrån skolan med vidgad och öppen blick för vår folkmusik, liksom för all övrig tonkonst, och genom detta få våra unga spelmän en djupare och innerligare känsla för den musik, som är vår egen och som våra bygders folk på senare tider sorgligt nog ratat på grund av oförstånd. (*Slöjd och ton* 1939, nr 9–10: 78, stavning enl. original)

Allmogespelmännen, i citatet angivna med synonymen bygdespelmän, verkar utifrån detta resonemang därmed närmast framstå som immuna mot att deras spelsätt förändras i mötet med en mera formell skolning. De förblir allmogespelmän trots skolningen och inte «några halvmessyrer». Dessutom framstår undervisningen de fick genomgå bidra till insikter i såväl folkmusik som «övrig tonkonst», vilket förutsågs ge de unga spelmännen en «djupare och innerligare känsla för den musik, som är vår egen».

För de två olika spelmanstyper som beskrevs ovan, är motiven till varför de skulle undervisas alltså delvis olika. För allmogespelmännen, inklusive blivande yngre förmågor som kunde ses som arvtagare till de äldre allmogespelmännen, ansågs skolningen erbjuda både en ökad teknisk skicklighet och, kanske framför allt, en ökad uppskattning för den egna bygdens musik. För folkdansspelmännen framstår emellertid undervisningen som ett verk-

tyg för att kunna bli goda folkdansspelmän. Här finns inga antydningar om att syftet också var att folkdansspelmännen skulle bli allmogespelmän. Det verkar inte ens varit en tänkbar utveckling för dem. Folkdansspelmännen förväntades därmed å ena sidan inte från början erövrat ett folkmusikaliskt spelsätt förvärvat genom den befästa lärandeideologi som von Wachenfeldt m.fl. beskrivit. Allmogespelmännen å andra sidan riskerade att förlora något genom formell skolning, ett individuellt, karaktäristiskt och uttrycksfullt spelsätt och därmed legitimitet som «äkt» allmogespelmän in spe.

Till sist bör påpekas att ett svar på frågan varför undervisning för spelmän anordnades, också finns i en mer övergripande bildningsideologi som var gemensam för stora delar av kurs- och utbildningsverksamheten som anordnades under 1920- och 30-talen för spelmän, men även inom exempelvis folkdans-, folkvisedans- och sångområdet. Syftet här var att bilda det svenska folket genom aktivt utövande av musik och dans och genom det forma bättre medborgare. Det senare kom särskilt till uttryck i Valdemar Dahlgrens kursverksamhet på Folkliga musikskolan som utgick från en syn på folkbildning som något som skulle ske «*genom* folket» och inte «*för* folket» (Dahlstedt 2013: 95, kursivering enl. original). Även orkesterverksamheten och Stockholms folkmusikskola bör ses som en del av en vidare bildningsideologi där «folk» syftade till «de människor vars intresse för musik och dans man vill väcka, utan att därför låsa sig till det folkmusikaliska traditionsarvet» (Ling 1980: 34).

Undervisningens upplägg och innehåll

Den yttre formen för de kurser som bedrevs i SUBs regi, särskilt dem i samarbete med Folkliga musikskolan, är till viss del möjlig att rekonstruera utifrån annonser, programblad och rapporter. Kurserna inleddes och avslutades ofta med tal där rörelsens målsättningar och inriktning stakades ut och motiverades, fortsatte med praktiska övningar i folkdans och folkvisedans varvat med föreläsningar om ämnen relaterade till hembygdsforskning i bred bemärkelse, utflykter och liknande. Den här formen av kursupplägg har tydliga paralleller med liknande verksamheter som redan

vid inledningen av 1920-talet hade etablerats inom hembygdsrörelsen där föreläsningar kombinerades med praktiska övningar (jfr Björkroth 2000: 195 ff.).

Liknande upplägg återfinns även i de spelkurser som arrangerades, här exemplifierat genom en inbjudan till en spelkurs för folkdansspelmän vid Folkliga musikskolan försommaren 1928:

Undervisningen rättar sig helt och hållet efter vars och ens förkunskaper.

Jämte undervisning i *fiolspelning* – det är även tillfälle att få undervisning å *gitarr* – ingår i kursprogrammet *musikteori, instruktion i unison sång*, några föreläsningar i *musikhistoria* samt för dem, som så önska, handledning i *dirigering*.

Kursdeltagarna ha därjämte tillfälle att bevista föreläsningar i litteratur- och kulturhistoria för den samtidigt pågående sommarkursen vid Ingesund folkhögskola.

Meningen är att söndagen den 17 juni avsluta kursen med en folkfest.

Det är vår förhoppning, att deltagarna i kursen skola få ett gott utbyte av densamma och därunder även njuta den trevnad och vederkvickelse, som visstelsen några sommarveckor i en frisk och fångslande natur kan skänka. (*Hembygden* 1928, nr 5: 11, kursivering enl. original)

Men om den yttre formen för vissa kurser går att få fram genom beskrivningar som ovanstående, är det som redan inledningsvis framkom betydligt svårare att få grepp om hur undervisningen i sig utformades. I ovanstående citat kan anas instrumentalundervisning på fiol med betoning på «fiolspelning», liksom undervisning i musikhistoria, unison sång, dirigering och i det här fallet också gitarrspel. Men vad innebar det i praktiken? Hur utformades undervisningen och vad mer specifikt var det som togs upp? Var det exempelvis gehörs- eller notbaserad undervisning? Vilken repertoar spelades? Detta är centrala frågor för att få en förståelse för undervisningens karaktär, men också frågor som i hög utsträckning är svåra att besvara utifrån rådande källäge.

En orsak till svårigheterna att få fram mer konkret information om kursernas innehåll och undervisningens utformning, är det sätt som de omtalas på i exempelvis *Hembygden*. Här är rapporterna från kurserna i de allra flesta fall i relativt allmänna ordalag och med betoning på föreläsningsinslagen

och/eller de medverkandes upplevelser av arrangemanget. Från en kurs i Skåne 1929 refereras exempelvis föreläsningen relativt utförligt:

Den framstående folkmusikkännaren musikdirektör Axel Boberg talade om, men framför allt illustrerade med sitt utmärkta spel svensk, folkmusik av olika arter och riktigt väckte till liv några nu bortgångna skånska bygdespelmän. (*Hembygden* 1929, nr 4: 2)

Men att Axel Boberg också var anlitad för att instruera spelmännen anges inte, inte heller hur dessa instruktioner genomfördes. I en annan rapport från en tioveckorskurs 1932, även den i Skåne, läggs fokus på kapellmästaren John Fernströms resultat som angavs vara «enligt spelmännens samstämmiga utsago, storartat» (*Hembygden* 1932, maj: 12). Men inget skrivs om hur han uppnådde dessa resultat. Båda dessa skånska exempel är goda illustrationer på hur rapporter och meddelanden från genomförda kurser utformades.

Samma knapphändighet gäller också i de interna rapporterna från musiksektionens verksamhet inom Stockholmsdistriktet av SUB, där kurser för spelmän ibland omnämns. Som i följande redovisning av musiksektionens verksamhet:

Under hösten 1935 anordnades en övningskurs för samtliga musikutövare inom distriktet. Dirigent var herr Anders Soling. Trots meddelande till samtliga föreningar anslutna till Distriktet och till de spelmän, som hade känd adress, blev deltagareantalet icke så stort. Jag hoppas likväl, att de närvarande ändå fingo en viss behållning av övningarna. (SE/SSA/1098 Serie B II/1 Rapport för 1935 från sektion II, musiksektionen, i Stockholms Distrikt av Sv. Ungdomsringen. Daterad 1.2.1936)

Medan rapporterna i *Hembygden* därmed främst är inriktade på föreläsningarna, är de interna rapporterna mer fokuserade på föreningsaspekter såsom antalet deltagare. De båda källtyperna kompletterar på så sätt varandra, men på ett sätt som ändå inte erbjuder särskilt goda inblickar i undervisningens upplägg och innehåll. Den information som trots detta går att få fram får därför betraktas som fragmentarisk.

Den undervisningsform som det finns mest information om hur den var upplagd och vilket innehåll den hade är föreläsningarna. Dessa kan antas

ha påverkat spelmännens kunskaper i och uppfattningar om folkmusik, men hade sannolikt liten betydelse för att utveckla deras förmåga att spela väl till dans och/eller deras spelteknik. Föreläsningarna avhandlade huvudsakligen musikhistoria, folkmusik och grundläggande musikteori. I flera fall kombinerades föreläsningarna med att föredragaren själv spelade, särskilt vid föreläsningar om folkmusik. Nämnda föreläsning med Axel Boberg är ett exempel på detta, ett annat är när konsertmästaren och spelmannen Knut-Olof Ekwall talade «om svensk folkmusik samt spelade låtar på fiol» som en del av ett avslutande samkväm vid en kurs arrangerad av Östergötlands-Holavedens Hembygdsring 1932 (*Hembygden* 1932, januari: 20).

En annan undervisningsform som beskrivs i flera sammanhang är instruktionskurser. Ofta när instruktionskurs nämns, är det emellertid i samband med större kurser där folkdans, folkvisedans och andra intresseområden för SUBs medlemsorganisationer stod i fokus. Det är dock osäkert i vilken utsträckning spelmännen fick instruktioner vid dessa kurser och vad instruktionerna i så fall bestod av. Generellt verkar det under 1920-talet och några år in på 1930-talet emellertid funnits en intention att även spelmännen vid dessa större kurser skulle få avsatt tid för «övningar och samspelning», som det beskrivs i en rapport från Dalarnas hembygdsring rörande en kommande kurs i folkdans (*Hembygden* 1928, nr 1: 10). Men materialet antyder också att om kursen i första hand riktade sig till exempelvis folkdansare, gavs instruktionerna till spelmännen i mån av tid. Fokus vid instruktionskurserna var därmed inte undervisning för spelmännen även om det förekom, utan låg snarare på instruktioner i folkdans, folkvisedans och på 1930-talet unison sång.

Mer konkret inriktat på spelmännen var emellertid de mer regelmässiga spelmanskurserna. I de fall där det varit möjligt att få lite mer insyn i undervisningens upplägg är det i sammanhang där dessa kurser beskrivs. För kursen på Folkliga musikskolan 1923, anger exempelvis Dahlstedt (2013: 95) att deltagarna fick öva på «sådant de var vana, nämligen folkmusik» men också «på en klassisk repertoar och spel efter noter». Utöver det ingick «moment som instrumentets historia och vård».

En ytterst sällsynt beskrivning i detta avseende finns från ovan nämnda kurs i folkdansmusik som SUBs Stockholmsdistrikt arrangerade 1929. Beskrivningen är unik i sitt slag genom att ge en i sammanhanget konkret,

samtida och, i relation till andra rapporter, utförlig beskrivning av undervisningens upplägg:

Några noter förekommo ej, utan blev det att efter s. k. gehör söka lära sig desamma. De, som ev. voro i saknad av gehör, fingo försöka skaffa sig dylikt. Själv [Henry Arnstad *min anm.*] lyckades jag skaffa mig noter till en del av danserna, visserligen till stor del felaktiga, men i alla fall så pass, så att jag icke förstörde övningarna för mycket. John-Kalle var i alla fall den som kunde lära kursdeltagarna. «Kom bara med mig till den eller den föreningen, så lär du dig snart hur musiken ska vara», kunde han säga. Och det var bara att fila på tills man kunde. Gnisslade det ibland för mycket fick man sig en blick, så man gick hem och trumfade melodierna i sin ensamhet tills man kunde dem – åtminstone trodde man det. (*Hembygden* 1929, nr 2: 8)

Skildringen är intressant av flera anledningar. Den ger information om undervisningens upplägg: den var gehörsbaserad. Samtidigt antyder formuleringen «efter s. k. gehör» att detta för kursdeltagarna långt ifrån var något självklart, åtminstone gav det skribenten Henry Arnstadt själv bekymmer. Det finns också uppgifter om vad som skulle studeras, folkdansmusiken, och att den repertoaren hade en direkt koppling till att spela till folkdanslagens övningar. Dessa uppges av kursledaren dessutom vara alternativa lärandearenor; genom att också spela till folkdanslagsövningarna kunde ytterligare insikter i hur låtarna skulle utföras erhållas.

Men sammanfattningsvis är alltså informationen om undervisningens upplägg och innehåll så pass magra, att det inte är möjligt att skapa en nyanserad bild av det praktiska musicerandet. Om Arnstads problem med gehörsutläring var allmänt spridd, kan det visserligen antyda att noter var en viktig del i kurserna och därmed också något som sannolikt påverkade upplägget i stort. Det är också rimligt att anta att den repertoar som spelades i folkdansmusikkurser hade motsvarigheter i vad som också dansades av folkdanslagen, även om det sällan anges explicit.⁷

7. För ytterligare insikter i folkdanslagens repertoarer under den aktuella perioden, se Andersson 2007 för ett svenskt och Hoppu 2011 för ett nordiskt perspektiv.

Undervisningen som musikalisk folkbildning

De utbildningsinsatser som under 1920- och 1930-talen genomförs för spelmän hade sammanfattningsvis både praktiska och ideologiska grunder. De var ett led i att stödja den egna verksamheten, exempelvis genom nyrekrytering av folkdansspelmän, samtidigt som de bör ses som ett av flera verktyg för organisationerna i deras arbete med att säkra den svenska folkmusikens fortlevnad. De arrangerades dessutom inom ett vidare ideologiskt ramverk med målsättningen att främja den inhemska kulturen och genom det bevara och utveckla svenskheten med det folkliga arvet som bas (jfr Ling 1980: 27). I källmaterialet är detta emellertid ytterst sällan explicit framskrivet i sammanhang som rör olika former av undervisning. Samtidigt fanns det sannolikt inte heller någon anledning till att framhäva just spelmännens förkovran som en del i detta arbete. *Hembygdens* läsare bör exempelvis ha varit väl insatta i ett tankegods där arbetet för att bevara och rädda ett inhemskt musikaliskt arv för framtiden var en självklar del i rörelsens ideologi (jfr von Wachenfeldt m.fl. 2012: 117).

Enligt Jan Ling, var en del av den ideologi som präglade folkmusiken från 1920-talet och framåt «folkbildning med utgångspunkt i det nationella arvet» (Ling 1980: 27). Ovanstående genomgång av olika undervisningstillfällen för spelmän visar att detta skedde genom teoretisk bildning i form av exempelvis föreläsningar och genom praktiskt musicerande. Detta i sig illustrerar en större förändring inom den musikaliska folkbildningen i stort under den aktuella perioden; från musikalisk folkbildning genom konsert- och föreläsungsverksamhet till musikalisk folkbildning genom eget utövande.

Musik var redan under slutet av 1800-talet en viktig del i folkbildningen, med exempelvis föreläsningar och folkkonserter. Men från 1930-talet och framåt fick musikens plats inom folkbildningen en ny form genom införandet av studiecirkel i musik, så kallade musikcirkel (Larsson 2005: 54). Anna Larsson menar i artikeln «Musikcirkelrörelsen 1930–1960» att målet för den musikaliska folkbildningen bland annat var att höja den musikaliska bildnings- och smaknivån, inte minst som ett led i att minska folks uppskattning av «hötorgskonst och dragspelsmusik» (Larsson 2005: 58) till för-

mån för mer acceptabla musikgenrer. Bland de senare var det konstmusiken som sattes främst, men även folkmusiken gavs ett relativt högt värde (Larsson 2005: 60). Larsson konstaterar att den musikaliska folkbildningen sågs som en viktig del i att bilda demokratiska medborgare (se också Dahlstedt 2013: 95), och hon menar att tillvägagångssättet för att uppnå «detta mål gick genom amatörmusicerandet» (Larsson 2005: 58).

I materialet går det att ana en nyansskillnad mellan synen på bildningens innehåll för folkdansspelmän respektive allmogespelmän. Folkdansspelmännens folkbildning ligger väl i linje med bildning genom eget musicerande med sitt fokus på det egna utövandet. Däremot är den folkbildning som framhävs för allmogespelmännen i högre utsträckning kopplad till att förse dem med en ökad medvetenhet om det (svenska) musikaliska arvet som de kunde ta med sig i sin fortsatta verksamhet, än till folkbildning genom eget musicerande. Båda grupperna skulle bildas, men synen på i vad de skulle bildas verkar ha skiftat något.

Det är vidare möjligt att se skillnaden mellan undervisningen som en möjlighet för folkdansspelmän och som ett presumtvt hot för allmogespelmän, som en parallell till den spänning som i den samtida folkbildningen fanns mellan musikcirklar som möjligheter för «folket» att få en musikalisk bildning, och musikcirklar som hot mot professionella utövare. Larsson konstaterar exempelvis att ett orosmoment som fanns rörande den musikaliska folkbildningen var att «folk skulle nöja sig med amatörverksamhet och inte söka sig till den professionella konsten» (Larsson 2005: 58). Spelmansrörelsens motsvarighet till konstmusikens professionella utövare under den undersökta perioden var allmogespelmännen. Det var dessa som i hög utsträckning stod som representanter för svensk folkmusik i olika sammanhang innanför och utanför organisationerna. Men genom att utbilda fler folkdansspelmän och genom att arbeta för nyrekrytering via exempelvis orkesterverksamhet, ökade troligen det totala antalet utövare av svensk folkmusik som inte hade lärt sig spela på «rätt sätt» i enlighet med den rådande lärandeideologin. Kanske fanns det också en oro över att olika typer av undervisningsinsatser och en allt starkare amatörverksamhet med fler och fler folkdansspelmän, skulle ersätta och/eller tränga undan allmogespelmännen som representanter för den svenska folkmusiken till förmån för folkdansspelmännen? Om det är fallet kan inte besvaras utifrån den här

undersökningen, samtidigt som den uppdelning som görs mellan olika spelmanstyper under 1920-talet och framåt kan vara en grund till de diskussioner som under de senaste decennierna förts inom svensk folkmusikmiljö rörande frågor om amatör–professionell, spelman–folkmusiker, autodikt–formellt skolad, et cetera.

Framåtblickar

En konsekvens av det allt starkare organiserandet av folkmusik och -dans under 1900-talets inledande decennier var därmed förekomsten av mer organiserade undervisningsformer. Dessa sågs både som nödvändiga insatser, exempelvis för att få fler spelmän till folkdanslagen, och som presumtiva hot. De ingick i ett vidare ideologiskt tankegods inom spelmansrörelsen samtidigt som de också kan ses som en del av den samtida musikaliska folkbildningen i stort. Det framgår inte i någon större utsträckning i källmaterialet exakt vad som spelades, inte heller ges mer detaljerade uppgifter om hur undervisningen var upplagd. Trots detta är de insikter som är möjliga att få om organisationernas verksamheter under 1920- och 30-talen viktiga för att skapa en förståelse för den svenska folkmusikmiljöns fortsatta utveckling fram till i dag.

Därför vill jag avslutningsvis peka på vikten av att studera en genres samtliga uttrycksformer, inklusive dess lärandearenor. Här är jag starkt inspirerad av Søren Møller Sørensen, som redan 2004 efterlyste att musikvetenskapen bör undersöka musikutövandet i alla dess former och genom det «analysera *hvordan* betydning opstår, distribueres och förhandles i denne praksis og i den sammenhæng også hvordan givne 'forlægs' kulturelle værdi formes og omformes i den performative praksis' ikke-identiske repetition» (Sørensen 2004: 89, kursivering enl. original).

Studier av lärandearenor inom folkmusikgenren, historiskt och i nutid, är i linje med detta viktiga för att skapa en förståelse för ett av de sammanhang där genren uppstår, distribueras och förhandlas. I dem konkretiseras frågor om vilken repertoar som vid ett givet tillfälle är gångbar, hur den ska utföras och på vilket sätt den ska läras ut. I dem kombineras vidare låtar, spelteknik och interpretation med kommentarer om och presentationer av

musiken och dess användning i då- och nutid. Undervisningsformer såsom kurser återspeglar därmed i såväl sitt upplägg som i sitt innehåll aspekter av vad som för stunden uppfattas som «folkmusik», hur folkmusiken ska utövas, i vilken vidare kontext den kan tolkas.

På så sätt ger studier av lärandearenor insikter i hur genren både formats och omformats under olika tidsepoker, och kompletterar och nyanserar därmed andra undersökningar om folkmusikgenrens historik och utveckling över tid.

Referenser

- Ahlbäck, Gunnar 1980. Nyckelharpfolket, om Nyckelharprärelsen en 1970-talsföreteelse historia och bakgrund, framväxt och utbredning, Stockholm: LTs förlag.
- Andersson, Göran 2007. «Insamling och utgivning av danser i Sverige», i G. Biskop och E. Bakka (red.), Norden i dans: folk, fag, forskning: 533–545. Oslo: Novus.
- Björkroth, Maria 2000. Hembygd i samtid och framtid 1890–1930: en museologisk studie av att bevara och förnya, Umeå: Umeå universitet.
- Dahlgren, Valdemar 1955. «Bilder ur folkhögskolans historia», i B. Segers-ten (red.), Säffle, Agneteberg's Ingesunds folkhögskola 1905–1955. En minnesskrift: 5–99. Arvika: Ingesunds folkhögskola.
- Dahlstedt, Sten 2013. Folk, kultur och folklig musikkultur. Idéer bakom Folkliga musikskolan, Ingesund, Karlstad: Karlstad University Press. Distriktsbladet. Utgivet av Svenska Ungdomsringens Stockholmsdistrikt 1937–1939.
- Eriksson, Karin 2004. Bland polskor, gånglåtar och valser. Hallands spel-mansförbund och den halländska folkmusiken. Göteborg: Institutionen för musik- och filmvetenskap, Göteborgs universitet.
- Folkdansringen. Organ för Sveriges folkdansföreningars riksförbund 1921–1922.
- Hembygden. Organ för Svenska Ungdomsringen för Bygdekultur 1923–1939.

- Hoppu, Petri 2011. «National Dance and Popular Education. The Formation of Folk Dance Canons in Norden», i K. Vedel (red.), *Dance and the formation of Norden. Emergences and struggles*: 27–56. Trondheim: Tapir academic press.
- Larsson, Anna 2005. «Musikcirkelrörelsen 1930–1960. Om amatörmusicerande som folkbildning». *Svensk tidskrift för musikforskning* (2005) 87: 54–68.
- Ling, Jan 1980. «'Upp, bröder, kring bildningens fana'. Om folkmusikens historia och ideologi», i J. Ling, G. Ternhag, och M. Ramsten (red.), *Folkmusikboken*: 11–43. Stockholm: Bokförlaget Prisma.
- Ling, Jan 1985. «Nyckelharpan vandrings genom Sverige», i: B. Kjellström (red.), *Folkmusikvågen*: 149–170. Stockholm: Rikskonsertter.
- Olsson, Ingvar 1998. «En tillbakablick på 70-årig verksamhet», i *Stämning* (1998) 1: 6–7.
- Roempke, Ville 1980. «'Ett nyår för svensk folkmusik'. Om spelmansrörelsen», i J. Ling, G. Ternhag, och M. Ramsten (red.), *Folkmusikboken*: 263–296. Stockholm: Bokförlaget Prisma.
- SE/SSA/1098. Arkivet Svenska Ungdomsringen för bygdekultur, Stockholmsdistriktet. Förvaras vid Stockholms stadsarkiv.
- Sigfridsson, Ingegerd [2010]. *Amatörverksamhet inom folkmusik och dans*. Del av Handlingsplan för folkmusik och dans. URL: <http://www.folkdansringen.se/riks/index.php/avslutade/handlingsplan-for-traditionell-musik-och-dans> [Hämtad 1.4.2016].
- Slöjd och ton. Periodisk tidskrift för folkmusik, slöjd av musikinstrument m. m. Utgiven av Sveriges fiolbyggareförbund 1930–1939.
- Stadgar för Södermanlands Spelmansförbund 1936 (stencil).
- Stockholms distrikts av Svenska Ungdomsringen för bygdekultur 25 årsjubileum 1944. [Stockholm]: u.f.
- Sørensen, Søren Møller 2004. «Studiet af det performative. Begrep og projekt». *Musik & forskning* (2004) 29: 81–106.
- Ternhag, Gunnar 1996. «Folkmusikens formalisering: några synpunkter med exempel från Dalarna». *Svensk tidskrift för musikforskning* (1994/95) 76/77: 131–145.
- von Wachenfeldt, Thomas 2014a. «Vi speler inga covers vi e! Spelmanslaget som läroplats och dess ideologier». *Musikk og tradisjon* (2014) 28: 53–83.

- von Wachenfeldt, Thomas 2014b. «Praxisgemenskap och ideologi bland elever och lärare på en folk- och världsmusikutbildning». *Svensk tidskrift för musikkforskning* (2014) 96 (2): 23–41.
- von Wachenfeldt, Thomas 2015. *Folkmusikalisk utbildning, förbildning och inbillning. En studie över trädning och lärande av svensk spelmansmusik under 1900- och 2000-talen, samt dess ideologier*. Luleå: Luleå tekniska universitet.
- von Wachenfeldt, Thomas, Sture Brändström, och Juvas Marianne Liljas 2012. «Manifesta och latent ideologier om lärande inom svensk spelmansrörelse på 1920-talet». *Nordisk musikkpedagogisk forskning* 13: 115–130.
- von Wachenfeldt, Thomas, Sture Brändström, och Juvas Marianne Lilja 2013. «Folkmusikundervisning på fiol och gitarr och dess historiska rötter». *Nordisk musikkpedagogisk forskning* 14: 73–89.

Europeiske spor i hardingfelespringaren

Ånon Egeland

Abstract

The older types of Norwegian traditional instrumental dance music have never been a central focus of Norwegian traditional music research. What little work has been done on the topic has tended to concentrate on the links between 18th century sources and the modern *pols/springleik* tradition on the regular fiddle. To date, the Hardanger fiddle counterpart of this type, the *springar*, has rarely been dealt with, possibly because stylistic features typical of the music mask the connections. This article aims to show that Hardanger fiddle *springar* tunes are nonetheless linked to the same origins as their regular fiddle counterparts.

It begins by showing the links to the Polish dance fashion of the 1600s and 1700s – in particular the type known by names such as *sarras* and *sarres*, and goes on to point out possible connections between different perceptions of meter in the 1700s and various forms of rhythmic asymmetry in modern traditional music. It then highlights influences from the minuet before using form analysis to show how short melodies are reworked into long ones through the repetition of small motifs. This technique – an archetypical trait of many Hardanger fiddle styles – is possibly the single most important reason why the *springar* repertoire may be perceived as fundamentally different from the *pols/springleik* repertoire. The article concludes by emphasising the value of this kind of research: it not only contributes to showing the links between past and present, but also gives an insight into how different influences from different times and different origins have contributed to creating the unique expression that is traditional music.

Opphavsproblematikken knytta til de eldre, norske dansemusikktypene – halling/gangar og springar/pols – har aldri vært et sentralt tema i norsk folkemusikkforskning. Det som har vært gjort på dette feltet, har med få unntak fokusert på sammenhengen mellom 1700-tallskildene og pols-/springleiktradisjonen på vanlig fele (Egeland 1990; Hov 1994; Aksdal 2003; Gorset 2011). Denne artikkelen vil prøve å vise hvordan navnebruk, metrum og rytmikk knytter springarslåttene på hardingfele til de samme impulsene som var med på å forme de tilsvarende slåttetyperne på fele. Musikalsk form skal vies spesiell oppmerksomhet ettersom den har klare fellestrekk med 1700-tallsmaterialet. Samtidig er det nettopp her hardingfelespringaren oppviser størst originalitet.

De fleste springarslåtter på hardingfele utmerker seg ved musikalske særtrekk som bordunbasert tostemmighet, melodiske intervaller som avviker til dels sterkt fra enhver kunstmusikalsk norm, særegen ornamentikk og – i mange tilfeller – musikalsk form som minner lite om den enkle, todelte forma en finner i «polske» danser fra 1700-tallet. Det var nok de sistnevnte Catharinus Elling (1854–1942) hadde i tankene når han satte «Vestlandsslaatten» og «Østlandsslaatten» opp mot hverandre som motpoler (Elling 1922). Nyere forskning viser imidlertid at en stor del av springarrepertoaret på hardingfele er bygd opp av lengre motiv (Omholt 2009), akkurat som pols- og springleikslåttene i felerepertoaret. Likevel kan det se ut til at det er de særegne, lange formene med korte motiv som har fått dominere oppfatninga av denne musikken – også blant forskere.

I enkelte av notemanuskriptene fra første halvdel av 1700-tallet, midt i havet av menuetter, dukker av og til kryptiske titler som *sarras*, *sarres* o.l. opp. Noen av disse melodiene forekommer i andre manuskripter med betegnelsen *Pol:* – åpenbart en forkortelse for *Polonoise*, *Polonese* o.l. – altså «polsk (dans)» på fransk. Altså må det være en forbindelse til den polske danse moten.

Faktisk lever flere av disse melodiene stadig i tradisjonen. Det meste kjente og tydelige eksempelet er nr. 23 i noteboka etter Peter Bang, *Sarras (O) Sandals Visa* (Egeland 1990; Gorset 2011). Ikke bare er den en soleklar melodivariant til en velkjent springleik i det moderne Ottadalsrepertoaret, den går til og med i samme toneart. Melodien finnes med tekst både i Norge og Sverige (Gustafsson 2003).

PB, ca. 1740

MH, 1959

PB

MH

PB

MH

PB

MH

© Anon Egeland 2016

Figur 1: Nr. 23 i Peter Bangs notebok, ca. 1740, *Sarras*, sammenstilt med transkripsjon av en springleik innspilt i 1959 av Magnus Holshagen (1917–1993) fra *Heidal, Oppland (Sevåg og Sæta, II:145c.)*

Sarras, *sarres* o.l. er forvanskninger av den polske betegnelsen «*sera i chleba*», dvs. «ost og brød» (Egeland 1990; Gustafsson 2003). Det kan være et polsk ordspill på det italienske *sarabanda* – den tredje satsen i den italienske renessansesuiten – som i sin tur skal ha vært en viktig inspirasjonskilde for det polske motstykket. Sammen med ulike forvanskninger av den polske be-

tegnelsen er da også det dansk-norske «ost og brød» og det tyske «Käs' und Brot» betegnelser på den tredje etterdansen i den polske dansesuiten. Den siste etterdansen har ingen melodisk sammenheng med fordansen slik som «proportio», den første etterdansen, som rett og slett er en oversettelse til tretakt av fordansen i todelt takt. Den tredje etterdansen – *sarras-/«ost og brød»*-delen – går også i tretakt og følger samme rytmiske skjema som «proportio» (Gustafsson 2003). I denne sammenhengen er det på sin plass å nevne at «springdans» – en variant av det mer offisielle «springar» som stadig

OST og BRØD
Bread and Cheese

etter Ola N. Kvammen,
Borgund, Lærdal, Sogn (B)

after Ola N. Kvammen,
Borgund, Lærdal, Sogn (B)

Felestille Tuning Understrenger Sympathetic strings

Figur 2: «Ost og brød» etter Ola N. Kvammen (1859–1945), Lærdal, Sogn og Fjordane. Transkripsjon: Arne Bjørndal 1929. (Gurvin 1958–1981, IV:24)

lever i tradisjonen flere steder – på 1700-tallet blei brukt om den første etterdansen, *proportio*.

Det finnes to hardingfeleslåtter der navnet mer enn hintar om en sammenheng mellom *sarras*-melodiene og hardingfeletradisjonen: springaren

Lite ost og brød

Kilde: Karl Bjørnsen (1888–1976); Sigdal, Buskerud.

Hardingfele

7

11

15

19

27 1) Variasjon:

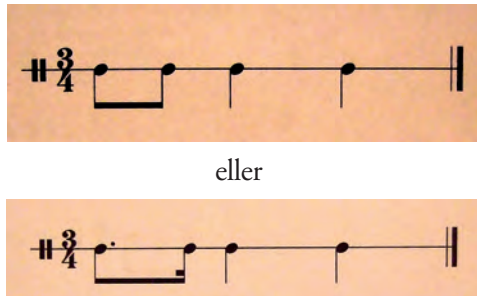
23 2) Variasjon:

© Transkripsjon: Anon Egeland 2015

Figur 3: «Lite ost og brød» etter Karl Bjørnsen (1888–1976), Sigdal, Buskerud. (Norsk Folkemusikksamling, tr-0738:4) Transkripsjon: Anon Egeland

«Ost og brød» (figur 2) etter Ola N. Kvammen (1859–1945) fra Borgund i Lærdal og springaren «Lite ost og brød» (figur 3), innspilt i nokså like versjoner av Karl Bjørnsen (1888–1976) og Nils Stubberud (1921–1996), begge fra Sigdal i Buskerud. Både sogneslåttene og sigdalsslåttene har ulike matrelaterte historier knytta til seg, men det er fristende å tolke begge disse som forsøk på å forklare et navn som for lengst hadde mista mening (Egeland 2015).

Det styrker denne tolkinga at sogneslåttene i tillegg kan oppvise hovedkjennetegnet på en typisk, «polsk» etterdans, nemlig det karakteristiske rytmemønsteret, her i to varianter:



Figur 4: Det «polske» rytmemønsteret

En slått som bare er dokumentert i Telemark, er den som i dag mest er kjent under navnet «Halvor». Hardingfeleverket har to varianter. Den ene av disse er knytta til spelemannen Hans Tronsen Fiskestigen (f. 1786) fra Ulefoss. Han spilte vanlig fele og skal bl.a. ha lært slåtter til Myllarguten.

En tredje variant av slåttene, «Springar etter Hellig Fossland», blei spilt inn av hardingfelespelemannen Jens Amundsen (1921–1987) fra Bø i Telemark i 1972. Han hadde strengt tatt ikke noe navn på den, men kalte den «Springar etter Hellig Fossland» etter spelemannen han lærte den av. Den følgende transkripsjonen (figur 5) prøver å vise noe av kompleksiteten i lydbildet, bl.a. flerstemmigheta og ornamentikken. Takten er klart asymmetrisk, med ulik lengde for hvert taktslag. Generelt er det første taktslaget lengst, det andre en liten tanke kortere og det tredje merkbart kortere. Men denne asymmetrien er såpass tøyelig og variabel at det ikke er gjort noe forsøk på å synliggjøre den her.

Springar etter Hellik Fossland

Kilde: Jens Amundsen (1921–1987); Bø i Telemark. Innspilt 08.03.1972

Hardingfele

© Transkripsjon: Anon Egeland 2015

Figur 5: «Springar etter Hellik Fossland» etter Jens Amundsen (1921–1987), Bø i Telemark. (Norsk Folkemusikksamling, tr-0006:1) Transkripsjon: Anon Egeland

Siste vendinga i denne springaren (f.o.m. siste taktslag i takt 26) har klare likhetstrekk med en *sarres* fra det eldste kjente, sekulære musikkmanuskriptet med norsk proveniens: Truels Johannesøn Hvidts notebok, datert 1722 og stedfesta til «Bragnes», altså Bragernes, dagens Drammen (Gorset 2011).



Figur 6: Faksimile av «Sarres» fra noteboka etter Truels Johannesøn Hvidt, Drammen 1722

Figur 7 burde tydeliggjøre det nære slektskapet mellom de to: Her er Truels J. Hvidts og Jens Amundsens versjoner sammenstilt, med Hvidts versjon transponert til D-dur.

Ser en bort fra at Jens Amundsen gjentar den første firetaktperioden, er det slående hvor lite som har skjedd på 250 år. Den mest iøynefallende forandringa er triolene. De avspeiler mest sannsynlig en yngre impuls fra menuetten, som vi snart skal se.

En variant av Truels Johannesøn Hvidts *sarres* finnes også i et noe yngre manuskript, kjent som Peter Bangs notebok, der den samme melodien står oppført som «Sarras» (figur 8).



Figur 7: Første vending av Hvidts «Sarres» og tredje vending av «Springar etter Hellig Fossland» sammenstilt



Figur 8: «Sarras». Faksimile av Peter Bangs notebok, ca. 1740

Som vi ser, er taktstreken her flytta ett taktslag til venstre, slik at det klassiske, «polske» rytmemønsteret kommer klart fram. Det var også kjent som *proportio peritiorum*, «de dannedes» måte å proporsjonere på, altså å «oversette» totakt til tretakt. Måten med opptakt, som i eksemplet fra noteboka til T.J. Hvidt, var kjent som «tysk» eller *proportio plebeiorum*, «plebeiernes» måte, den folkelige måten å proporsjonere på (Gustafsson 2003).

Det er nærliggende å tenke seg at disse to rytmeoppfatningene avspeiler det som i dag framstår som to ulike taktoppfatninger i tradisjonsmusikken. I så måte er nemlig det østafjellske Norge delt i to områder – et nordlig, som omfatter de sørøstligste delene av Sør-Trøndelag, det meste av Hedmark, Oppland og de nordlige delene av Buskerud, og et sørlig, som dekker de sørlige delene av Hedmark, Akershus, Østfold, de søndre delene av Buskerud, Vestfold, Telemark og Aust-Agder. I nord følger springar- og polsslåttene stort sett den «polske» rytmen, *proportio peritiorum*, mens den samme slåttetyper i sør følger den «tyske» måten, *proportio plebeiorum*. Slik sett, rimer det godt at eksemplet fra 1722 skriver seg fra Drammen.

I dag er forskjellen mellom disse ulike taktoppfatningene ytterligere understreka av rytmisk asymmetri, dvs. at ingen taktslag i den tredelte takten har nøyaktig samme lengde. I begge tilfeller er hovedmønsteret det samme. Taktslaga fordeler seg mellom korte og lange slag slik: kort–lengst–lang–kort–lengst–lang–kort osv. Men ulik betoning av taktslaga og realisering i form av dans gir svært forskjellige resultat.

Svært lite er gjort for å kartlegge opphav og alder til dette spennende fenomenet. Egil Bakka antyder forsiktig at rytmisk asymmetri i springar/pols er eldre enn den jamne takten (Bakka 1978), men det er mange indikasjoner på det motsatte: I samband med oppskriftene sine av springdanser fra Åmot i Østerdalen kommenterer Ludvig Mathias Lindeman (1812–1887) at det tredje taktslaget er tydelige kortere enn de to første (Sandvik 1967). En liknende beskrivelse gir Anders Heyerdahl (1832–1918) av springdansen i Aurskog i Akershus (Heyerdahl 1882). Begge belegga bygger sannsynligvis på observasjoner som neppe er gjort særlig tidligere enn ca. 1840.

At det ikke finnes dokumentasjon av rytmisk asymmetri i springar/pols før den tid, er sjølsagt ikke noe bevis for at fenomenet er yngre enn antatt, men det må være lov å tenke utenom de vante banene: Det er altfor lett å

havne i den fella at en automatisk går ut fra at alle fenomen som ikke finnes i kunstmusikken nødvendigvis må ha høy alder. Andre kilder underbygger nemlig også at slik asymmetri *kan* være et forholdsvis ungt fenomen: Myllarguten skal for eksempel ha introdusert den «nye» springartakten i Telemark (Berge 1972), og eldre lydopptak kan faktisk dokumentere at områder som i dag har klar asymmetri tidligere hadde tilnærma jamn takt, eller i det minste langt mindre entydig asymmetri. Ei grundigere drøfting av fenomenet ligger utafør rammene for denne artikkelen, men det illustrerer på en fin måte hvordan trekk ved populærmusikken på 1600- og 1700-tallet – opplevelsen av metrum, synliggjort ved plassering av taktstreken – kan ligge bak det vi i dag opplever som særegne tradisjonsmusikkfenomen.

Sarras-melodiene avviker fra den moderne springaren og polsen på ett viktig punkt: Triolene, «ristetaka», mangler praktisk talt fullstendig. I springar- og polsslåtter derimot er denne rytmefiguren varemerket framfor noe. I så måte burde forskjellen mellom 1700-talls *sarras* og moderne springar gå tydelig fram av sammenstillinga av Truels Johannessøn Hvidt sin *Sarres* og Jens Amundsen sin versjon av «Springar etter Hellig Fossland» i figur 7.

En spelemann som ofte blir trukket fram som en mester og foregangsmann når det gjaldt å spille «ristetak», er Jørn Hilme (1778–1854) fra Ulnes i Valdres. Han har blitt hylla som Valdres sitt svar på Myllarguten, et naturgeni som skapte unik og stor kunst utav gråsteinen. Et av mesterstykkene hans er «Jørnvrengja», en slått som finnes i ulike varianter over store deler av hardingfeleområdet. Felles for de ulike versjonene er den karakteristiske åpningsvendinga med trioler i en brutt durtreklang. Ifølge tradisjonen er de Jørn Hilme sitt musikalske stempel.

Men det eldre notematerialet forteller ei annen historie: Bare i den handskrevne noteboka etter Hans Nielsen Balterud fra Aurskog, påbegynt i 1758 – altså 20 år før Jørn Hilme blei født – finnes to menuetter som begynner på samme måten. Figur 9 viser åpningstaktene i disse to sammenstilt med Ola Mosafinn (1828–1912) sin versjon av «Jørnvrengja».

I avhandlinga «Fornøyleg Tiids-Fordriv» nevner Hans Olav Gorset også likhetene mellom den Balterud-menuetten som her er kalt HNB 105.1 (med henvisning til sidetall og plassering på side, hos Gorset HNB/208)



Figur 9: Åpningstaktene av to menuetter fra noteboka til Hans Nielsen Balterud og «Jørnvrengja», nedtegna av Arne Bjørndal etter Ola Mosafinn i 1908

og springleiken «Småtte-Jo» (Sevåg og Sæta 1992, bd. 2, 238a–d). De første taktene er praktisk talt identiske i begge melodiene. Enda mer interessant blir det når Gorset påpeker likhetene mellom disse og en menuett konstruert ved hjelp av det vesle skriftet *A Tabular System Whereby the Art of Composing Minuets Is made so Easy that Any Person without the Least Knowledge of Music, may Compose ten thousand, all different, and in the most Pleasing and Correct Manner*, utgitt i London ca. 1770. Forfatteren oppgis å være «Piere Hogi». Veldig mye taler for at mannen som skjuler seg bak dette navnet, er stadsmusikanten i Christiania, Peter Høeg (d. 1795) – mannen som i 1770 forpakta bort stadsmusikantrettighetene for Aurskog til nettopp Hans Nielsen Balterud (Gorset 2011).

Stilt overfor slike likheter, burde det være vanskelig å holde fast ved Jørn Hilme som den geniforklarte nyskaperen nasjonalromantikerne har villet gjøre han til. Med det danner seg i stedet et vel så interessant bilde av en dyktig spelemann, åpen for impulser og med øre og nese for hva som rører seg i samtida. En som spør seg hva av det nye som kan berike de eldre slåttene, og for den saks skyld, hva som kan gi han fortrinn framfor spelemannskonkurrentene. Hvis den musikalske moten tilsier menuetter fulle av trioler, går det vel an å krydre springarslåttene med dem òg? (Hernes 1952)

Neste eksempel (figur 10) knytter springaren på en mer direkte måte til menuetter fra 1700-tallet og styrker sannsynligheta for innflytelse fra

den sistnevnte typen på begge feletyper. I Ottadalen er slåttene «Lang-Kvålin» eller «Vekkje-Kvålin» kjent både som springleik og «melovitt», den lokale, folkelige betegnelsen for menuett. Nr. 50 i noteboka etter Peter Bang har ingen tittel, men har alle kjennetegna til en menuett. Første vendinga er en klar parallell til den nevnte «melovitten»/springleiken (Gorset 2011):

P. Bang ca. 1740

K. Kjøk 2012

PB 1740

KK 2012

PB 1740

KK 2012

© Anon Egeland 2016

Figur 10: Første vending av melodi nr. 50 i Peter Bangs notebok, transponert ned en heltone, sammenstilt med første vending av «Lang-Kvålin», springleik etter Erling Kjøk (1913–1999) (Kjøk 2012)

Nå sier ikke de to siste eksemplene noe om sammenhengen mellom springaren og den polske musikk- og dansemoten, men de taler sitt tydelige språk om sammenhengen mellom tidligere tiders populærmusikk og dagens tradisjonsmusikk. Slik sett underbygger de påstanden om at også hardingfelemusikken hører hjemme i dette bildet. Det er lite som tilsier at hardingfeleområdet skulle ha vært mindre eksponert for musikalske impulser

utenfra enn f.eks. Gudbrandsdalen, Østerdalen, Møre og Romsdal, Trøndelag og Nord-Norge. Og hvis instrumentet skulle være et kriterium for hvilke musikalske impulser som har vært virksomme – hvis hardingfela skulle ha en slags vaksine mot europeiske impulser – ville dessuten gråsonene der en i lengre tid har brukt begge instrumenter om hverandre, representere et prinsipielt problem. Her burde det være nok å referere til eksempelet over, med felespelemannen Hans Fiskestigen som lærte slåtter til hardingfelespelemannen Torgeir Augundsson – Myllarguten.

Det er mye som peker mot en spesiell sammenheng mellom springaren og *sarras*-typen. Slåttenavn er én ting, men det er et oppsiktsvekkende faktum at de springarslåttene det har vært mulig å finne regelrette melodivarianter av i 1700-tallsmaterialet, er nettopp *sarras*-melodier. Det gjør det ekstra interessant at nettopp disse slåttene er slike som mange spelemenn i dag ville regne som små, relativt ubetydelige stubber. Med tanke på hvilke honnrørord «gamal» og «alderdomeleg» er i deler av folkemusikkmiljøet, er det ikke så reint lite ironisk at det er de eldste formene som ender opp som taperne. Vinnerne er de yngre, utbygde slåttene, slike som «Urjen», «Markensmåndagen» og «Siklebekken».

Mangelen på belegg for slike lange slåtteformer tidligere, gjør det rimelig å hevde at de lange, utbygde slåttene er et 1800-tallsfenomen, med høyprofilerte utøvere som Myllarguten (1802–1872) og Lars Fykerud (1860–1902) som viktige eksponenter. Den muntlige tradisjonen styrker dette synet, som både Arne Bjørndal (Bjørndal 1952) og Eivind Groven (Groven 1971) deler. Rikard Berge forteller om Myllarguten: «... Daa Myllaren spela paa Mogen i Høidalsmo 1864, spela han «Langedragen», og den spela han upp-att nie gongir i nie skyggjingar, som han dikta paa staden. ...» (Berge 1972). Interessant nok har noe liknende blitt sagt om felespelemannen Tarkjell Aslaksson Austad (1802–1875) fra Bygland i Setesdal: «... Tarkjell sette upp nye slåttar og gjorde gamle slåttar ut i mange: «Han e inkji fullt go'e spilemann'e, fyrr 'an kann gjere ein slåt'e ti' nie» sa han. ...» (Skar 1965). Disse to utsagna er nok mynta på gangar-/hallingslåtter, men de forteller likevel tydelig om et musikalsk ideal der utstrakt variasjon/improvisasjon står sentralt. Idealet er tydeligvis ikke betinga av instrumentet, men det kan se ut til at kulturgeografien spiller ei rolle.

Slåttene som kan knyttes til *sarras*-typen er alle korte, med to vendinger, gjerne på fire eller åtte takter. Altså et helt annet musikalsk formprinsipp enn det en finner i de lange, utbygde slåttene som er så typiske for deler av høystatusrepertoaret på hardingfele. I disse blir små motiv på én til to takter repetert nok så fritt, noe som gjør at en lett mister følelsen av lengre perioder i musikken.

Men mange av de lange slåttene er beviselig bygd på korte slårter av typen som er vist over. Å forstå hvordan den prosessen kan ha vært, er derfor essensiell for å se sammenhengen mellom korte, eldre slårter og de lange, utbygde slåttene – eller med andre ord: for å se sammenhengen mellom europeisk dansemusikk fra 1700-tallet og moderne springarmusikk på hardingfele. For å illustrere denne utviklinga, er det lett å ty til samme eksempelet som både Bjørndal og Groven har brukt til samme formål, nemlig den kjente springaren «Nordfjord(ing)en». Slåtten er kjent over praktisk talt hele hardingfeleområdet i ei rekke varianter. Versjonen etter Myllarguten (Schart 1865) (figur 11) er representativ for de mindre utbygde formene, og ligger også nær de vokale versjonene.

Sammenlikner vi denne med «Noralaupen» etter Jørund Smeland fra Gjøvdal i Aust-Agder (figur 12) – en versjon som i spelemannkretser i dag ikke vil bli sett på som spesielt lang og utbygd – kommer likevel noen viktige trekk ved de utbygde formene lett til syne: De første to taktene av den opphavelige firetaktsperioden behandles som et eget motiv. Det repeteres tre ganger før de siste taktene av den opprinnelige perioden avslutter første del av slåtten. Variasjonen av første vendinga som begynner i takt 9, viser liknende trekk: Her er det nest siste takt av den opprinnelige firetaktsperioden som blir gjentatt. Dette lille motivet bygges dessuten ut med et nytt éntaktsmotiv, takt 12, også det bygd over femtetrinnsakkorden (A). Det gjentas 2–4 ganger før avsnittet ender med en liten variasjon av den opprinnelige sluttfrasen. Liknende variasjoner finnes i flere av variantene av «Nordfjorden». De mest utbygde versjonene har i tillegg lange rekker med trioler, slik som coda'en i Myllarguten sin versjon, men som en integrert del av slåtten.

Fordi om en kan påvise at mange av de lange, utbygde slåttene har utgangspunkt i eldre, korte slårter, utelukker det sjølsagt ikke at formprinsippet med små motiv kan være mye eldre enn 1800-tallet, da disse

Noralaupen

Kilde: Jørund Smeland, Gjøvdal, Aust-Agder

© Anon Egeland 2016

Figur 12: «Noralaupen» etter Jørund Smeland, Gjøvdal, Aust-Agder. Enkel transkripsjon av Anon Egeland

slåttene begynte å få si nåværende, utbygde form. Det nye var kanskje like mye å bruke småmotivsprinsippet på de korte, gamle slåttene. For interessant nok, forekommer repeterte småmotiv – både på én og to takter

– nokså ofte i 1700-tallskildene, men de inngår da som byggeklosser i en lengre musikalsk periode.

Figur 13 viser en slik melodi, «Haappern» som tydelig hører til *Pols Dans/Poloness/Sarras*-typen. Første vendinga består av et éntaktsmotiv gjentatt tre ganger + sluttfrase på én takt mens andre vendinga har et repetert totaktsmotiv + første vendinga uten repetisjon:



Figur 13: «Haappern». Faksimile av Peter Bangs notebok, ca. 1740

Det samme formprinsippet finnes også i flere tradisjonelle slåtter. Springdansen i figur 14 er et godt eksempel.

Første vendinga her følger nøyaktig samme formprinsipp som første vendinga i «Haappern»: et éntaktsmotiv gjentas tre ganger, med en liten variasjon siste gangen, for så å avsluttes med en utholdt tone. Oppbygninga av andre vendinga kan tolkes på ulike måter, men byggeklossene er uansett éntaktsmotiv og totaktsmotiv.

I «Fanteladda» (figur 15) er første vendinga satt sammen av et éntaktsmotiv repetert tre ganger, etterfulgt av en totakters sluttfrase. Andre vendinga har et éntaktsmotiv – en brutt førstetrinnsakkord (D) – gjentatt fire

Springdans etter Kjersti Stranna

Kilde: Torleif Haugeto (1903–1984), Gjerstad, Aust-Agder, tralling. Opptak ved Ånon Egeland 4. november 1978

Da di u dam di du di dju da da di du di u du di dei. Du di

u dam di du di dul la da di du di u di u dei. Di u

du da da dum da dal la du da di o dei di di du

du da de di o dei di du dl du da dl i o dei. Di u

du dam de de du da du de du dam de o dei di di di

du da de di o dei di di dl du da de di o dei.

© Ånon Egeland 2016

Figur 14: Springdans etter Kjersti Stranna. Etter trallinga til Torleif Haugeto (1903–1984), Gjerstad, Aust-Agder. Opptak ved forfatteren, 4. november 1978. Transkripsjon: Ånon Egeland

ganger, etterfulgt av det samme motivet spilt tre ganger, men ett trinn lavere – altså en brutt femtetrinnsakkord (A). Vendinga avsluttes med en tretakters sluttfrase.

Fanteladda

Kilde: Aage Hjellen (1914–1985), hardingfele; Gjerstad, Aust-Agder

The musical score for «Fanteladda» is written in G major (one sharp) and 3/16 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/16. The melody starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff continues with a quarter note D5, an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third staff continues with a quarter note A5, an eighth note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth staff continues with a quarter note E6, an eighth note F#6, a quarter note G6, and a quarter note A6. The fifth staff continues with a quarter note B6, an eighth note C7, a quarter note D7, and a quarter note E7. The sixth staff continues with a quarter note F#7, an eighth note G7, a quarter note A7, and a quarter note B7. The seventh staff continues with a quarter note C8, an eighth note D8, a quarter note E8, and a quarter note F#8. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and a 'V' symbol above the staff at measure 9 and measure 17.

© Transkripsjon: Ånon Egeland 2016

Figur 15: «Fanteladda», springdans etter hardingfelespelemannen Aage Hjellen (1914–1985), Gjerstad, Aust-Agder. Opptak ved forfatteren 1977. Enkel transkripsjon ved Ånon Egeland

I slårter som dette, hender det av og til at småmotivene repeteres noe friere innafør rammene av en lengre periode. Da er veien ikke lang til den variasjonsteknikken og det formprinsippet som de lange slåttene bygger på. (Kvifte 1994).

All nærmere undersøkelse av det eldre springarmaterialet ser ut til å bekrete det muntlige kilder – sammen med Bjørndal og Groven – sier: De gamle slåttene var kortere, og de lange slåttene er et forholdsvis nytt fenomen som kan tilskrives store stilskapere på 1800-tallet, som Myllarguten og Lars Fykerud. Når det gjelder førstnevnte, kan det være grunn til å ta et lite forbehold, for Myllarguten sin versjon av «Nordfjorden» mangler jo nettopp den typen småmotiv som er typiske for de lange, utbygde slåttene. Det kan bety at vi må åpne for at denne utviklinga skøyt fart noe seinere, kanskje først mot slutten av 1800-tallet.

Bak flere av de korte, eldre springarslåttene ligger det ofte en enkel harmonisk lest, der særlig første- og femtetrinnsfunksjonene er tydelige. Dette stemmer godt med kjennskapet til den etablerte dansemusikknoten tidlig på 1800-tallet. Både «Nordfjorden» og «Fanteladda» er gode eksempler på at spelemennene på denne tida tok vel imot denne moten. Ikke minst vitner flere av slåttene etter Myllarguten om det. Men det er påfallende at variasjonsteknikken med småmotiv går motsatt vei av de musikalske hovedstrømningene i samtida: Vekk fra musikk som er styrt av harmonikk og periodelengde, mot musikk som er fristilt fra slike krav. Det er godt eksempel på hvordan hardingfelemusikken følger sine egne lover og regler.

Utviklinga av de lange, utbygde slåttene reiser også interessante spørsmål om hvor spelemennene som skapte disse, fant inspirasjon til variasjonsteknikken sin. Mangelfullt kildemateriale gjør det vanskelig å uttale seg skråsikkert om dette, men eldre slårter, der motiv på én og to takter er vanlige, må ha vært et godt utgangspunkt for nyskapende bruk av småmotiv.

Springarslåttene på hardingfele har, som vi har sett, en sammensatt og fascinerende historie. De bærer vitne om utstrakt kreativitet på norsk jord, men det skulle likevel være liten grunn til å tvile på at denne musikken har solide band til tidligere tiders europeiske dansemusikknoter. Sammenhengen er riktignok mindre direkte og mer subtil enn tilfellet er med polsene og springleikene på vanlig fele. Mye taler for at det sløret av

annerledeshet som får springarslåttene på hardingfele til å virke så forskjellige fra motstykkene på fele, i stor grad skyldes framveksten av den variasjonsteknikken det er gitt eksempel på over.

Tanken om at det er ei kopling mellom europeiske impulser og det eldre sjiktet av hardingfelemusikken, er definitivt på kollisjonskurs med den nasjonalromantiske ideen om at folkemusikken har oppstått av det store intet, som et ekko av landskap og folkelynne, et resultat av et særnorsk, musikalsk «big bang». Virkeligheta er mer fascinerende: Når en går dypere inn i materialet er det tydelig å se hvordan hardingfelemusikken alltid har vært i dialog med samtida. Nye lag er stadig føyd til det eksisterende, gammelt er blanda med nytt. Alt er finslipt gjennom overlevering der elementer er trukket fra eller lagt til.

Denne prosessen er enda tydeligere når det gjelder impulsene fra europeisk musikk- og dansemote på 1800-tallet slik de kommer til uttrykk i runddansmusikken. Her er kildematerialet mye rikere og bildet av den tette dialogen mellom tradisjonsmusikken og populærmusikken atskillig klarere og de konkrete eksemplene langt flere. Det er vanskelig å se grunner til at denne dialogen skal ha vært vesentlig forskjellig i århundrene før. Kanskje ser vi bare toppen av isfjellet når det gjelder sammenhenger mellom tradisjonsmusikken og tidligere tiders populærmusikk, og kanskje er det umulig å avdekke hele isfjellet. Men å løfte på de ulike laga i musikken har verdi i seg sjøl: Det gir ikke bare et spennende innblikk i sammenhenger mellom fortid og nåtid, men også innsikt i hvordan ulike impulser av ulike alder og opphav har vært med på å skape det unike og levedyktige musikalske uttrykket hardingfelemusikken er.

Referanser

- Aksdal, Bjørn. 2003. «*Polish Dance with Walking and Jumping Dance*» *A historical perspective on the pols music in Norway up to the late 1800s*, i Märtha Ramsten (red.) *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*. Stockholm: Svenskt visarkiv
- Bakka, Egil. 1978. *Norske dansetradisjonar*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Berge, Rikard. 1972. *Myllarguten. Gibøen*. Oslo: Noregs Boklag

- Bjørndal, Arne. 1952. «Soga om springaren «Nordfjorden», i *Norsk Folke-musikk. Utgjeve som festskrift til 70-årsdagen*. Bergen: Nord- og Midhordland sogelag
- Egeland, Ånon. 1990. «Notebøkene og moderne norsk tradisjonsmusikk», i Hans Olav Gorset og Ånon Egeland *For borgere og bønder. Folkelig musikk fra gamle norske notebøker*. (Teksthefte til CD). Oslo: Norsk kulturråds klassikerserie, NKFCO 50025-2
- Egeland, Ånon. 2015. «Ost, brød og hardingfele», i Mathias Boström (red.) *Lekstugan. Festskrift till Magnus Gustafsson*. Smålands musikarkiv / Musik i Syd. Växjö
- Elling, Catharinus. 1922. *Norsk folkemusikk*. Kristiania: Steenske Boktrykkeri Johannes Bjørnstad
- Gorset, Hans Olav 2011. «Fornøyleg Tiids-Fordriv». *Musikk i norske notebøker fra 1700-tallet: beskrivelse, diskusjon og musikalsk presentasjon i et oppføringspraktisk perspektiv*. Doktoravhandling. Oslo: Norges musikkhøgskole
- Groven, Eivind. 1971. «Musikkstudiar – ikkje utgjevne før», i Olav Fjalestad (red.). Oslo: Noregs Boklag
- Gurvin, Olav m.fl. (red.). 1958–1981: *Norsk folkemusikk. Serie I. Hardingfeleslåttar I–VII. Norske slåttar for hardingfele*. Oslo
- Gustafsson, Magnus. 2003. «Transformations of Melodies». *Motifs, structure and distribution of some common polskas in Scandinavia*, i Märtha Ramsten (red.) *The Polish Dance in Scandinavia and Poland*. Stockholm: Svenskt visarkiv
- Hernes, Asbjørn. 1952. *Impuls og tradisjon i norsk musikk 1500–1800*. Oslo
- Heyerdahl, Anders. 1882. *Urskogs Beskrivelse*. Kristiania: Cammermeyer
- Hov, Eva. 1994. *Når gammellekan set dansaran på prøve. Om tvefydig takt i polspel i Rørosområdet*. Hovedoppgave i musikk ved UNIT. Rff-sentret.
- Kjøk, Knut. 2012. *Slätte og leikje. Eit spelemannrepertoar og någå attåt*. Oslo: forlag1
- Kvifte, Tellef. 1994. *Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåttar – og paradigmer i folkemusikkforskningen*. Oslo: Skriftserie fra Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo 1994:2. ISSN 0804-001X
- Omholt, Per Åsmund. 2009. *Regional og typologisk variasjon i norsk slättemusikk – en kvantitativ tilnærming med et historisk perpektiv*.

Doktoravhandling. Bergen: Universitetet i Bergen

Sandvik, Ole Mørk. 1967. *Springleiker i norske bygder*. Oslo: Universitetsforlaget

Schart, Carl. 1865. *VIII Norske Slaatter for Hardangerfele*. Bergen.

Sevåg, Reidar og Sæta, Olav (red.). 1992. *Norsk Folkemusikk. Serie II. Slåtter for vanlig fele*.

Skar, Johannes. 1965. *Gamalt or Sætesdal*. Oslo: Det Norske Samlaget

Stadsmusikanter og musikkforpaktere i Bratsberg amt på 1700-tallet

Anne Svånaug Blengsdalen

Abstract

The article deals with town musicians in the town of Skien and subcontractor musicians or holders in the county of Bratsberg (Telemark) in the 18th century. Town musicians or *musicus instrumentalis* received a royal commission, granting them the exclusive right to perform music within a specified area. In Norway, the institution of town musician was established at the beginning of the 17th century. Initially the music monopoly was restricted to the towns. Gradually, the districts with such privileges expanded to encompass geographically extensive areas. In 1724, the whole county of Bratsberg became the privileged district of the town musician in Skien. In the countryside, rivalries between privileged and non-privileged musicians arose, especially during wedding celebrations, as the farming population preferred their own fiddlers. In order to counter allegedly illegal playing, two strategies were available. Exclusion by legal prosecution, or co-option. In a strategy of alliance, the privileged musician turned some of his rivals into holders, granting them authorisation for a smaller district against an annual rent. Several holders, while unknown in the folk music tradition, are well documented, emphasising the social background and skills of these musicians, and their important role in the institution of town musician.

Innledning

Ifølge spillemannen Knut Dahle (1834–1921) var Brynjulv Olson i Tinn

og Jon Kjos (1754–1826) i Vest-Telemark forpakterspillemenn, *stendera* som Dahle kaller dem. Dahle forklarer at «da måtte ingen annan spøla i store lag. Dæ va som eit anna ombud det» (Buen 1983: 11). Ved dette utsagnet griper Dahle til kjernen i ordningen med stadsmusikanter og forpakterspillemenn på 1700-tallet; enerett til alt spill mot betaling. Olson og Kjos er to av tre spillemenn som ifølge tradisjonen skal ha vært forpakterspillemenn. I tillegg hevder Rikard Berge at Hølje Sveinsson Leikandrud (f. 1759) overtok «ombudet» etter Brynjulv Olson i Tinn (Berge 1926: 532). Ingen av disse tre lar seg dokumentere gjennom skriftlige kilder. Det gjør derimot en rekke forpakterspillemenn som til gjengjeld ikke er kjente i tradisjonen.

Knut Dahle brukte begrepet *stendera* i betydningen forpakterspillemenn. Rikard Berge skriver at «stænderspelemann» var et uttrykk som ble brukt om forpakterspillemann i noen bygder i Vest-Telemark (Berge 1921: 140). Trolig kan begrepet knyttes til *stand/standsperson* og profesjon på en eller annen måte. I Salomonsen Konversasjonsleksikon (bd. XXII: 135) forklares stand brukt i dagligtale om menneskers eller ervervs betingede stilling i samfunnet. Tittelen *stenderspillemann* kan ha fungert som en slags sosial markør. Utnevnelsen som forpakterspillemann åpnet kanskje for adgang til høyere sosiale lag? Muligens hevet det også spillemannens sosiale posisjon. Jeg skiller for øvrig mellom to typer forpaktere. Faglærte musikanter benevner jeg *forpaktermusikanter*, ufaglærte kaller jeg *forpakterspillemenn*. Begrepet *musikkforpakter* dekker begge gruppene. Forpaktermusikantene kom ofte fra stadsmusikantenes egne rekker, som utlærte svenner, mens forpakterspillemennene kom fra bondestanden.

Når det gjelder forpaktning av spill, ble det inngått avtale mellom stadsmusikanten og musikkforpakteren. Avtalen ga musikkforpakteren enerett, helt eller delvis, til musikkoppvartning i et avgrenset område innenfor stadsmusikantens privilegieområde. Ved dette ble stadsmusikantens enerett delegert. Gjennom forpaktningsordningen fikk stadsmusikanten årlige leieinntekter. Så lenge den årlige leia ble betalt, sto forpakteren relativt fritt i musikkutøvelsen. Han kunne også selv forpakte videre eller delegere spilleoppdrag. Både stadsmusikanter og musikkforpaktere kunne gi midlertidig friseddel til en annen musikanter eller spillemann i forbindelse med enkeltvis oppdrag, for eksempel et bryllup. Også friseddelen var omfattet av en viss avgift.

Når vi i dag kjenner til forpakterbevillinger, er det fordi en del av dem ble tinglyst. Dette kostet penger. Bekjentgjøringen av autorisasjonen gjennom tinglysing var både i musikkforpakterens og stadsmusikantens interesse, men aller mest i førstnevntes. Dermed var tinglysingen også et spørsmål om økonomisk evne. Det kan forklare fraværet av tinglyste bevillinger for de tre forpakterspillemennene nevnt innledningsvis. I bevillingene var det vanlig at stadsmusikanten hadde en formulering om reservasjon av musikkoppvartning for standspersoner. Slike oppdrag ville han ta selv. De var lukrative økonomisk og i mange tilfeller også sosialt prestisjefulle.

I det følgende skal det handle om stadsmusikantene i Skien og musikkforpaktere i det som ble kalt Bratsberg amt på 1700-tallet. Hvem var disse musikkforpakterne? Hvordan foregikk rekrutteringen? Hvilke områder ble forpaktet bort, var det bare de mest fjerntliggende og vanskelig tilgjengelige for stadsmusikanten, eller ble også mer bynære distrikt omfattet av musikkforpaktning? Innledningsvis skal jeg helt kort gjøre rede for stadsmusikantordningen i Norge og framveksten av den i Skien, samt bakgrunnen for ordningen med musikkforpaktning.

Stadsmusikantordningen

Stadsmusikantordningen ble innført i Danmark-Norge på begynnelsen av 1600-tallet og slo for alvor igjennom etter innføringen av eneveldet i 1660. Ordningen var ikke enestående for helstaten. «Systemet med privilegerte stadsmusikanter med svenner og læregutter fantes over hele Europa,» skriver Randi M. Selvik (Selvik 2005: 30). I europeisk sammenheng hadde ordningen størst utbredelse i perioden 1500 til 1800. Når det gjelder røttene til eneveldets stadsmusikantvesen, har Jens Henrik Koudal drøftet dette mest fyllestgjørende. Først og fremst hadde kongen behov for trompetere til krigsflåten (Koudal 2000: 100). Behovet for trompetere betydde antagelig mye for utviklingen av stadsmusikantembetet også i Norge. Det at stadsmusikantordningen først ble innført i strategisk viktige byer her i landet, peker i den retning. I tillegg hadde byene behov for pipere og trommeslagere til mønstringer og musikk i forbindelse med rettslige for-

kynnelser. Borgerskapets ønske om standsmessig musikk ved livshøytider og fester, samt behovet musikk i forbindelse med kirkehøytider, forklarer også framveksten av ordningen. I en kongelig resolusjon av 25. april 1800 opphørte eneretten til musikkoppvartning på landet (Fogtman 1802: 588), og ved vakanser skulle embetet slås sammen med organisttjenesten. I januar 1848 ble stadsmusikantordningen helt avviklet.

I korthet gikk stadsmusikantordningen 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. Fra Danske kanselli ble det så sendt en anmodning til amtmannen eller stiftsbefalingsmannen og bedt om en favorabel erklæring. Når denne var avgitt, ble søknaden behandlet og stort sett innvilget av Kongen. Med den kongelige bevillingen i hånd kunne stadsmusikanten og hans – eller hennes folk – hevde monopol på musikkoppvartning i folks livshøytider og alle budne lag, både i byen og på landet.

Bergen var først ute. I 1620 fikk byen to instrumentister. Borgermester og råd utstedte bevillingsbrevet. Instrumentistene i Bergen måtte imidlertid vente i 20 år på den kongelige konfirmasjonen. I 1655 var det Christianias tur. Her gikk det litt raskere med den kongelige bekreftelsen, i 1660 var den et faktum. Tønsberg og Larvik fikk sine privilegerte musikanter i 1664 med kongelig konfirmasjon to år seinere. Så var det Skiens tur.

For de første stadsmusikantene var privilegiet i hovedsak forankret i byenes geografiske utstrekning. Siden ble store omland lagt inn under embetene. Stadsmusikanten i Christiania fikk etter hvert enerett til musikkoppvartning i hele det omfangsrike Akershus amt. Landdistriktene skulle komme til å bli svært viktige for embetenes økonomiske grunnlag. Da eneretten på landet opphørte i 1800, skrumpet embetene inn til å omfatte byens grenser og nærområder, med ditto nedgang i stadsmusikantenes inntektsgrunnlag.

Stadsmusikanter i Skien

I 1671 ankom Caspar Schumacher (f. ca. 1643–1678) Skien med sin kone og med trompeten i bagasjen. Han ble samme år antatt av byens

borgermester og råd til å være einstrumentist i Skien by og Kragerø med distrikt.¹ Bestillingen fikk kongelig konfirmasjon fem år seinere (NK bd. II 1676 sak nr. 31). Distrikt er trolig ensbetydende med enten Bamble fogderi eller Nedre Telemark og Bamble stift. Da etterfølgeren Hans Georg Weber (f. ca. 1645–1721) ble utnevnt i 1679, kort tid etter Caspars død, omfattet privilegiet trolig det samme området som Schumacher hadde hatt. Det skjedde imidlertid en avskalling av embetet da Kragerø ble utskilt som eget distrikt i 1707.²

Weber hadde sørget for å få kongelig konfirmasjon på at en av sønnene skulle overta embetet ved hans død eller fratredelse, såkalt suksesjon. Ulrich Friedrik (f. ca. 1689–1724) ble den heldige, men han fikk uventet konkurranse. Dermed ble dette en svært problematisk suksesjon, mye tyder på at Ulrich Friedrik tok sin død av alle viderverdighetene (Blengsdalen 2015: 350 ff.). Først med utnevnelsen av konkurrenten, Frans Levin (f. ca. 1696–1763) den 29. desember 1724 ble privilegieområdet utvidet til å omfatte Bratsberg amt. Sønnen til Frans, Henrich (1732–1797) overtok embetet i 1762 med samme geografiske utstrekning som i farens tid.³ Henrich hadde ingen sønn eller svigersønn som kunne suksedere ham. Dermed sto embetet ledig til å søkes av potensielle kandidater da han døde.

Johannes Bøttger (f. ca. 1769–1824) søkte det ledige embetet. Han kom fra København og ble antatt av byens borgermester og råd i 1797. Bøttger ønsket imidlertid også kongelig konfirmasjon, og det fikk han i 1800.⁴ Den kongelige konfirmasjonen var viktig for å stadfeste hvilke distrikt privilegiet hans omfattet. Ved opphøret av eneretten på landet samme år, var Bratsberg amt ikke lenger underlagt hans privilegium. Men Bøttger sørget for å få lagt de rike nærområdene Gjerpen, Solum, Holla, samt Slemdal (Siljan) og Melum med anneks til privilegieområdet.⁵ Her var det gode inntekter å hente på musikkoppvartning.

1. RA: DK, NI 17.3.1676.

2. RA: DK, NÅB 3.10.1707.

3. RA: DK, NI 15.10.1762.

4. SAKO: Pantebok nr. 1 for Nedre Telemark sorenskriveri rekke I N, 1794 1801, fol. 489a nr. 27.

5. Loc.cit.

Da Bøttger døde i 1824, ble han erstattet av Hans Johnsen (1799–1859), som ble titulert organist og stadsmusikant, slik hans forgjenger hadde blitt.

For oversiktens skyld skal også nevnes at Porsgrunn fikk sin egen stadsmusikant i 1800. Han het Peter Schwark (1746–1814) og begynte sin karriere som organist og forpaktermusikant, men endte som Porsgrunns første og siste stadsmusikant med kongelig konfirmasjon.⁶ Porsgrunn hadde utviklet seg til et viktig ladested med en stadig voksende handels- og håndverksvirksomhet. I 1764 ble Porsgrunn skilt ut som eget prestegjeld fra de omkringliggende landherredene Eidanger, Solum og Gjerpen. Her var det grunnlag for et stadsmusikantembete.

Det er altså i prinsippet kun i perioden mellom 1724 og 1800, under stadsmusikantene Frans Levin og hans sønn Henrich, samt i Johannes Bøtters tidlige år vi kan finne musikkforpaktere i Bratsberg amt. Før og etter denne tid var det i prinsippet fritt fram for spillemenn i Øvre Telemark.

Stadsmusikantenes bakgrunn

De første musikantene som beklede stadsmusikantembetene i Norge på 1600-tallet, hadde utenlandsk opphav og militærmusikalsk bakgrunn. Det framgår av søknader, bevillinger, skifter og andre kilder. Navn som Schumacher og Weber peker mot tysk opphav. De kan ha kommet fra hertugdømmene Slesvig og Holstein, eller fra Tyskland via Danmark, til Skien for å søke musikktenesten her. Schumacher og Weber var sannsynligvis utdannet trompetere i den dansk-norske orlogsflåten. Ulrich Friedrik Weber var norskfødt og andre-generasjons innvandrer. Han kunne vise til 16 års opplæring hos faren og siden seks år i utlandet.

Levin, med litt ulike skrivemåter, er et kjent slektsnavn i Norge. Navnet kan tyde på jødisk bakgrunn. Hvorvidt Frans var norskfødt, er vanskelig å fastslå siden kirkebøkene for Skien har en lakune for perioden 1679 til 1702. Levin-slekten i Skien var imidlertid tallrik, Frans kan godt ha tilhørt denne. Frans var utdannet organist. Sønnen Henrich var født i Skien og hadde fått musikkopplæring hos faren.

6. Ibid. fol. 482a nr. 5.

Johannes Bøttger skal ha vært en virtuos pianist og organist. I et minneord står det «at Norge, i Johannes Bøttger, tabte, om ikke sin første, saa dog een af sine første Claver- og Orgelspillere, vil vel ingen modsige, ligesom det ogsaa er vist, at Skien og Porsgrund i ham tabte en overmaade duelig Musiklærer» (*Norske Intelligenz-Seddel* nr. 31 1824).

Peter Schwark var født i Flensborg i hertugdømmet Slesvig.⁷ Han hadde, foruten utdanning som organist, militær bakgrunn som hoboist og hadde hatt oppdrag i Det kongelige kapell. Det het om Schwark at han «baade offentlig og privat har givet de meest Fyldestgiørende Prøver paa Duelighed».⁸

Ordningen med musikkforpakting

Bakgrunnen for ordningen med musikkforpakting må søkes i flere forhold. For det første var stadsmusikanten pålagt å betjene alle og enhver med musikk, som det gjerne het i den kongelige bevillingen. «Så langt han kunne nå, spela stadsmusikanten sjølv med sine sveinar og drenger» skriver Asbjørn Hernes (Hernes 1952: 302). Men det var grenser for hvor langt og hvor ofte en stadsmusikant og hans folk kunne reise for å spille i bryllup eller barsøl selv om vertskapet var aldri så mye standspersoner. En løsning var derfor å delegere eneretten i utvalgte områder. Lange reiseavstander var noe av bakgrunnen for ordningen med forpakterspillemenn.

Selv om stadsmusikantene hadde enerett på alt spill mot betaling, opplevde de sterk konkurranse fra mange hold. Det var to måter å forholde seg til såkalt ulovlig innpass i et musikkprivilegium, enten alliere seg med konkurrentene eller forsøke å stenge dem ute. Greger Andersson skjelner mellom to hovedstrategier hos stadsmusikantene, *alliansestrategi* og *utelukkelsesstrategi* (Andersson 1988–1991: 21). Utelukkelsesstrategien var et forsøk på å stenge konkurrentene ute fra feltet. Viktigste virkemiddel var å gå rettens vei. Flere stadsmusikanter forsøkte seg både med tinglyste advarsler og tingsaker mot spillemenn som hadde forbrutt seg, eller mot verten som hadde engasjert

7. SAKO: Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1794 1801, rekke I nr. N fol. 482a.

8. Loc.cit.

dem. Eneretten forbød ikke bare spillemenn mot innpass. Den forpliktet også vertskapet til å engasjere stadsmusikanten eller musikkforpakterne. Organiseringen med musikkforpaktere var uttrykk for en alliansestrategi. Det er flere eksempler på at en stadsmusikant gjorde en sterk konkurrent til en alliert musikkforpakter. Forpaktermusikanter og forpakterspillemenn ble kooptert og gjort til stadsmusikantens samarbeidspartnere. Tinglyste avtaler sikret den formelle og juridiske siden av ordningen. Via alliansestrategien fikk stadsmusikantene en slags kontroll over musikkutøvelsen ute i distriktene. I tillegg fikk de viktige inntekter gjennom den årlige leia.

På 1600-tallet er det sjeldent å finne eksempel på musikkforpakting i Norge. Det må sees i sammenheng med privilegienes geografiske utstrekning. Det er først på slutten av 1600-tallet at store geografiske omland blir lagt inn under stadsmusikantenes privilegium, og delegering av musikkoppvartningen for alvor tar til. På begynnelsen av 1700-tallet skyter ordningen fart. Det var en kvinne som ledet an i utviklingen. Hun het Dorothea Barroyer og var stadsmusikant i Christiania og Akershus amt fra 1701 til 1732. Madam Barroyer overtok embetet etter sin mann, Carl Barroyer da han døde kort tid etter ansettelsen. Hun administrerte stadsmusikantordningen i landets geografisk største distrikt og så mulighetene for å tjene penger på musikkforpakting. Dorothea ble en foregangskvinne på dette området (Blengsdalen 2015).

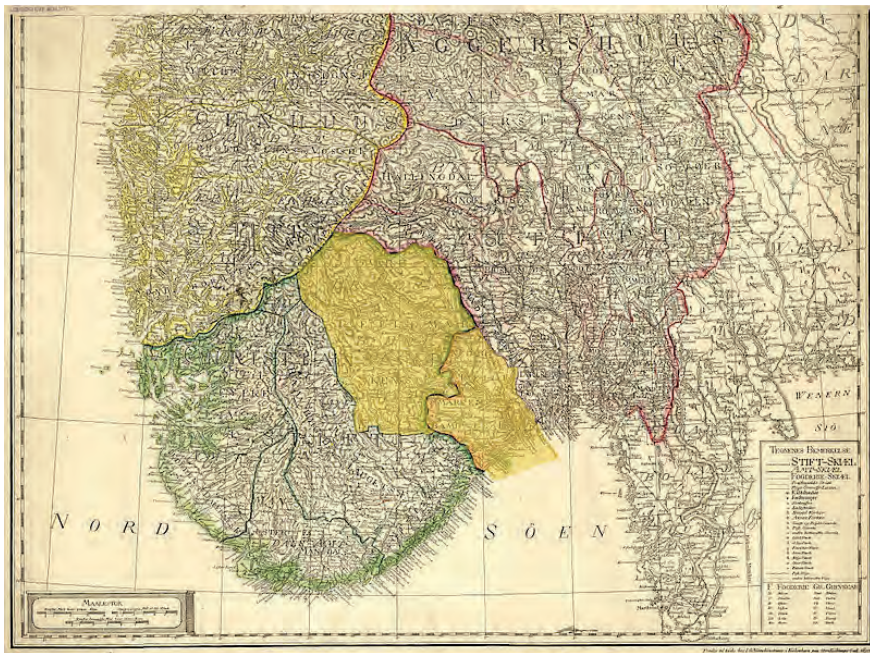
Bratsberg amt

I 1685 ble Skien og Bratsberg underlagt Akershus stiftamt.⁹ Bratsberg amt hadde en utstrekning på 15 360 km² med bratte fjell og store avstander. Øvre Telemark østfjelske sorenskriveri bestod av Tinn, Hjartdal, Seljord og Kviteseid. Inndelingen i fogderi og sorenskriverier i Bratsberg amt endret seg i løpet av 1700-tallet. Ved ledighet i embete i 1714 ble Tinn og Hjartdal overført til Nedre Telemark sorenskriveri, jf. kgl. brev 28. august 1714, mens Seljord og Kviteseid med Nissedal ble lagt til Øvre Telemark vestfjelske sorenskriveri. Ved kongelig brev av 17. desember 1757 ble Hjartdal

9. SAKO: Katalog for Bratsberg len og amt 1556–1844, fra innledningen.

lagt til Øvre Telemark vestfjelske sorenskriveri. Det skjedde ved en deling av Telemark fogderi til Øvre Telemark fogderi og Nedre Telemark og Bamble fogderi. Øvre Telemark fogderi ble nedlagt i 1898.¹⁰

Da Frans Levin fikk kongelig konfirmasjon, var ordningen med musikkforpaktere for lengst innarbeidet i andre deler av landet. Levin har sannsynligvis argumentert for at det omfangsrike Bratsberg amt burde legges inn under hans privilegieområde. Her var det grunnlag for økonomisk fortjeneste, et argument som byens myndigheter kunne stille seg bak.



Historisk kart fra 1785 over Bratsberg amt.

10. Arkivportalen: Øvre Telemark fogderi – SAKO/A-726.

Frans Levin og musikkforpaktere i Bratsberg amt

Noe av det første Frans Levin gjorde, var å få gjort privilegiet sitt kjent i landdistriktene gjennom tinglysing.¹¹ Deretter begynte han å forpakte bort distrikt. Allerede i september 1725 lot han tinglyse en forpakterbevilling på Østre Romnes i Holla som gav Tyge Alfsen (1701–1754) fullmakt til musikkoppvarning på Levins vegne i Holla prestegjeld.¹² Avtalen skulle ha ett års varighet. Eventuell fornyet bevilling ble ikke tinglyst, men det er grunn til å tro at Tyge fortsatte som musikkforpakter siden det ikke foreligger tinglyst bevilling for noen andre i dette distriktet. Tyge Alfsen kom fra gården Tvara i Holla (Ytterbøe 1975: 409). Tvara hadde vært i presten Meydels eie fram til Tyges far kjøpte den i 1694. Dette var en relativt stor gård. Tyge var antagelig født her. Da han fikk forpakterrett, var han 24 år gammel.

I 1726 inngikk Levin to nye avtaler om forpaktning. Den første omfattet Sauherad, Nesherad og Melum.¹³ Musikkforpakteren het Ole Levordsen. Levordsen skulle betale en årlig leie på 3 rdlr. Musikkoppvarning hos standspersoner, herunder prester, fogder, skrivere, kongelige betjenter og lensmenn, skulle varsles Levin i god tid slik at han selv kunne besørge dette. Det ser ut til at reservasjonen ikke bare gjaldt bryllup, men alle typer samkvem der standspersoner var involvert. Det ble også understreket at ingen måtte gjøre motstand eller innpass mot Levordsen. Uten gårdsnavn er det vanskelig å spore opp Ole. Antagelig var han hjemmehørende i et av områdene han forpaktet, Sauherad, Nesherad eller Melum.

I juli samme år forpaktet Levin bort Bø prestegjeld til Anders Olsen Vibeto (f. ca. 1684 –1727).¹⁴ Bevillingen var nokså likelydende den til Levordsen. Vibeto skulle oppvarte den gemene allmue i prestegjeldet, mens musikkoppvarning hos standspersoner var reservert Levin. Ulovlig innpass skulle straffes i henhold til loven. Det skulle betales en årlig leie i september,

11. SAKO: Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1719–1725, rekke I nr. E, fol. 246b og 255b.

12. SAKO: Tingbok nr. 10 for Nedre Telemark sorenskriveri 1722–1727, fol. 191b.

13. SAKO: Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1726–1732, rekke I nr. F, fol. 14a–14b.

14. Ibid. fol. 25b 26a.

men beløpet er ikke oppgitt. Kanskje var summen den samme for Vibeto som for Levordsen, 3 rdlr. Anders var godt voksen da han ble forpakter-spillemann, i begynnelsen av 40-årene.

Anders Olsen Vibeto lar seg identifisere med relativt stor sikkerhet. Han og familien bygslet gården Mellom-Vibeto i Holla. Anders fikk ikke glede av eneretten mer enn ett års tid. Den 19. november 1728 var det skifte etter Anders.¹⁵ Arvinger var enken Lisbeth Oldsatter og deres fire barn. Boets brutto formue var 185 rdlr. Helt ubemidlet var han altså ikke.

Det vanlige var at musikkforpakterne bodde i det distriktet de forpaktet, slik Tyge Alfsen Tvara er et eksempel på. Anders Olsen Vibeto var et unntak idet han bodde i Holla, i dag del av Nome kommune, mens autorisasjonen gjaldt naboprestegjeldet Bø.

I januar 1761 lot Levin tinglyse en forpakteravtale for Solum sogn med underliggende anneks Porsgrunn og Melum. Her fikk Anders Meydel og Niels Corneliusen ansvaret for å oppvarte alle med spill som måtte behøve det.¹⁶ Den årlige leia beløp seg til 7 ½ rdlr. Begge var ansvarlige for å tilveiebringe denne summen. Avtalen skulle gjelde for tre år og presiserte at de to var omfattet av samme enerett som Levin. Avtalen inneholdt ingen generell reservasjon for spill hos standspersoner. Kun ved store bryllup eller andre anledninger der Meydel og Corneliusen eventuelt ikke kunne besørge musikkoppvartningen, skulle han selv ta seg av det. Dersom de assisterte ved slike oppdrag, skulle de lønnes på linje med Levins egne svenner.

Meydel var en navnevariant av Meidell/Mejdell. Det fantes en slekt i Holla med dette navnet på 1700-tallet. De tilhørte sjiktet av høyere embetsmenn og standspersoner. I Skifteregister for Skien byfogd 1666–1808 har jeg funnet en Anders Meidel omtalt både som arving i 1740 og arvelater i 1791, i sistnevnte tilfelle titulert som muskant. Det er høyst sannsynlig musikkforpakteren Anders.

Når det gjelder Niels Corneliusen, har det ikke lyktes meg å fastslå hans identitet med sikkerhet. Trolig var han født i 1733 i Lardal. På den tiden han fikk forpakterbevilling, bodde han sannsynligvis på Klosteriet i Solum,

15. SAKO: Skifteprotokoll nr. 9 for Nedre Telemark sorenskriveri 1727–1736, fol. 35b–36b.

16. SAKO: Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1756–1775, rekke I nr. K, fol. 172b–173a.

plass eller bruk under klostergården Gjemsø. Hvis dette medfører riktighet, ble han gravlagt i 1797 som Niels Corneliusen Giemsøe, 64 år.¹⁷

Ikke alle avtaler om musikkforpaktning ble tinglyst. Det kommer fram i en tingsak fra 1738. Da stevnet Levin en forpakterspillemann, Ole Hansen, for manglende innbetaling av den årlige leia på 5 rdlr. 3 ort.¹⁸ I retten forklarte Hansen at han noen år tidligere hadde inngått avtale med Levin om musikkforpaktning. Avtalen ga ham rett til musikkoppvarntning i Sauherad prestegjeld både i bryllup og barsel. I et bryllup i Sauherad der både stadsmusikanten og forpakterspillemannen hadde vartet opp med musikk, hadde imidlertid Levin snappet «den sluttede Skriffte^le accord Sedel fra ham», fortalte Hansen.¹⁹ Forpakterspillemannen anså derfor avtalen mellom dem for opphørt. Det ble ikke noe mer ut av denne tingsaken, men den bekrefter at det ble inngått private avtaler om forpaktning. Det er selvsagt umulig å fastslå omfanget av slike private forpakteravtaler.

En tinglyst bevilling regulerte forholdet mellom stadsmusikant og musikkforpakter. Hva hadde en forpakterspillemann å vise til dersom bevillingen ikke ble tinglyst? Idet Levin snappet til seg bevillingseddelen, mistet Hansen rettigheten. Hadde bevillingen vært tinglyst, ville Levin vært adskillig sterkere bundet av avtalen, med mindre det hadde forekommet avtalebrudd. Og hvilke juridiske rettigheter innebar en privat avtale dersom andre spillemenn gjorde innpass mot forpakterspillemannen? Kanskje skapte en skriftlig bevillingseddelse tross alt en viss respekt blant konkurrerende spillemenn, slik at de i mindre grad tok oppdrag uten hans godkjenning.

Henrich Levin og musikkforpaktere i Bratsberg amt

Da Henrich Levin fikk kongelig konfirmasjon i 1763, gikk han umiddelbart i gang med å gjøre dette kjent rundt om i amtet. Konfirmasjonen ble tinglyst i Solum, Holla, Bø, Sauherad, Heddal og Tinn (Blengsdalen

17. <http://www.eidangerslekt.org/siljan-slekt/engelstad/cornelius-halvorsen-1700.htm>. Lesedato 27.10.2016.

18. SAKO: Tingbok nr. 15 for Nedre Telemark sorenskriveri 1756–1775, fol. 241b–242a.

19. Ibid. fol. 242a.

2015: 384). Dette var både flere og mer fjerntliggende distrikt enn de faren hadde valgt for å tinglyse sitt privilegium. Kanskje hadde junior ambisjoner om å utvide det geografiske nedslagsfeltet og gjøre eneretten sterkere gjeldende også i mer perifere distrikt. Det er verd å merke seg at han lot tinglyse privilegiet i Tinn. Kanskje var det fordi han hadde en forpakterspillemann her?

Kort tid etter tok Henrich fatt på oppgaven med å forpakte bort distrikt. I Bø og Holla fikk brødrene Hans og Niels Johannesen Heisholt enerett til musikkoppvartering på Levins vegne. Avtalen skulle gjelde for en periode på seks år eller så lenge den årlige avgiften på 6 rdlr. ble betalt.²⁰ Levin tok forbehold om store bryllup. Dersom noen skulle ønske musikkoppvartering av Levin og hans folk, skulle det skje «uden Decort i dend accorderede Forpagtnings Penge for Hans og Niels Johannesøn».²¹ Musikkforpakterne ville altså ikke få reduksjon i den årlige leia selv om enkelte oppdrag tilfalt Levin. Hans (f. ca. 1740) og Niels (f. ca. 1744–1773) Johannsen Heisholt var etter alt å dømme sønner av lensmann Johannes Gullichsen på lensmannsgården Vestre Heisholt i Holla i Nedre Telemark. Vestre Heisholt var opprinnelig del av en prestegård (Gjermundsen 1992: 72–73, Ytterbøe 1975: 241 ff.). I 1763 var Hans 23 år og Niels 19 år, to unge menn som tilhørte et sjikt av velstående og sosialt vel ansette bønder.

I 1766 fornyet Henrich Levin avtalen med Anders Meydel og Niels Corneliussen.²² Tydeligvis hadde de innehatt musikkforpaktningen i to perioder. Ved fornyelsen ble åremålet omgjort til livstid.²³ Vilkårerne for øvrig var de samme som faren i sin tid hadde skissert. Kun ved store bryllup eller andre vertskaper der det ble forlangt musikk som Meydel og Corneliussen ikke kunne ta på seg, skulle Henrich tilkalles.

I 1773 lot Henrich tinglyse en ny avtale på lensmannsgården Vestre Heisholt i Holla. Denne gang gjaldt forpaktningen Holla sogn «med 2^{de} annexer under Liggende nu bemelte Sogn, samt Bøe Sogns annex

20. SAKO: Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1756–1775, rekke I nr. K, fol. 229a.

21. Loc.cit.

22. Ibid. fol. 354b.

23. Loc.cit.

Lundeherret kaldet». ²⁴ Musikkforpakteren het Morten Olsen Borien, eller Baarien, som det også står. Den årlige leia var på 3 rdr. Avtalen skulle gjelde på ubestemt tid så lenge Morten betalte leia i tide. «Men skulde en af os blive sindet dette at ophæve da gives Lovlig Opsigelse 1 halvt aar forud, dog maa ingen Opsigelse skee forinden 3 Aar fra Dato er forløben.» ²⁵ Med dette innførte Henrich Levin gjensidig oppsigelse. Han reserverte heller ikke spilling i bryllup eller hos standspersoner.

Borien/Baarien var trolig feilskrivning for Borgen eller Borgja. På telemarksdialekt vil Borgen bli uttalt /bårjen/, og dermed kan skriveren ha ført opp det han mente å høre. Morten kan ha vært hjemmehørende i Bø, Lunde eller Holla, men mest sannsynlig sistnevnte ettersom bevillingen ble tinglyst her. I Holla er det en gård som heter Borgen (Gjermundsen 1992: 21). Simon Ytterbø bekrefter at gårdsnavnet uttales *Baarjen* (Ytterbø 1925: 319). Morten var et relativt sjeldent navn på 1700-tallet i Telemark. I Folketellingen for 1801 er det oppført en Morten Olsen under gården Tveit. ²⁶ Fødselsår er oppgitt til 1746. Dette kan godt være den samme Morten som fikk forpakterbevillingen i 1776. Da var han i så fall 30 år gammel. Det er også en mulighet for at Morten kan ha lagt til gårdsnavnet Borgen fordi han oppholdt seg her på det tidspunktet han fikk forpakterbevillingen.

I 1784 lot Henrich Levin tinglyse en kontrakt med organist Peter Schwark. ²⁷ Kontrakten var et detaljert og omfattende dokument, inngått mellom likemenn. Schwark fikk enerett til musikkoppvartning i østre Porsgrunn med Osebakken, Menstad og Borgestad. ²⁸ Denne kontrakten skiller seg fra de øvrige på flere måter. For det første var dette en bevilling til en faglært musikanter, en privilegert organist. For det andre var nye arenaer for oppvartningen spesifisert. Her het det ikke oppvartning i bryllup eller andre vertskap, men ball og konsert. Dette forteller om et nytt publikum og nye anledninger for musikkoppvartning. For det tredje var områdene for

24. SAKO: Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1775–1781, rekke I nr. L, fol. 72b–73a.

25. Loc.cit.

26. Digitalarkivet. Folketellingen 1801 for Telemark.

27. SAKO: Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1781–1794, rekke I nr. M, fol. 137b–138a nr. 20.

28. Loc.cit.

Schwarks forpaktning meget detaljert gjort rede for, med særlig vekt på at han ikke måtte komme i veien for de to forpakterne som allerede hadde rettigheter her, Meydel og Corneliusen. Den årlige leia var dessuten svært høy, 20 rdlr. Det tilsvarte årslønningen for stadsmusikantens musikkjeneste i Skien kirke. Det tilsier et godt økonomisk grunnlag for musikkforpakterne. Det er også verd å merke seg at Henrich gjorde en uvanlig reservasjon for sin egen del, han skulle besørge musikkoppvarning hos bøndene i området. Dette var stikk i strid med vanlig praksis, men bondestanden her var en uensartet gruppe. Her fantes velstående bønder med store eiendommer og høy sosial status. Avtalen skulle gjelde også for Levins etterfølger.

Johannes Bøttger og musikkforpaktere

I april 1800 ble eneretten på landet ved en kongelig resolusjon opphevet «naar de nu værende ved Døden afgaae» (Blengsdalen 2015: 87). Bøttger var forpliktet av avtalene som hans forgjenger hadde inngått med Meydel, Corneliusen og Schwark. Bøttgers privilegieområde omfattet ikke lenger amtet, men det var fortsatt grunnlag for musikkforpaktning. I 1801 lot han tinglyse to kontrakter, begge med en varighet på 10 år. I januar inngikk han en avtale som omfattet Gjerpen og Slemdal (Siljan) sogn.²⁹ Musikkforpakteren het Engelbret Noord. Han skulle sørge for danse- og musikk i landallmuens bryllup og selskaper. Den årlige leia var 20 rdlr. Noord skulle «saa vidt muligt, Søge at udbrede den gode Smag i Musiken og saaledes opfylde Hans Kongelige Majestæts Hensigt med Reskriptet af 14 Juni 1780.»³⁰ Noord passet på å få tinglyst at forespørsler om musikkoppvarning måtte varsles ham i brukelig tid, det vil si åtte dager i forveien.

Litt seinere samme år, inngikk Bøttger en avtale med Cornelius Johnsen som omfattet Solum sogn og Melum anneks.³¹ Vilkårene var de samme som for Noord. Musikkforpakteren skulle primært oppvarte med danse-

29. SAKO: Bratsberg len og amt, eske 325. Diverse 1617–1815.

30. Loc.cit.

31. SAKO: Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1794–1801, rekke I nr. N fol. 482a nr. 5.

musikk. Avtalen utløp 1. januar 1811, men dersom begge parter var tilfredse med ordningen, skulle den fornyes.³² Johnsen skulle betale 10 rdlr. i forpakkingsavgift i slutten av desember hvert år. Dersom leia uteble, ville Bøttger prompte bringe saken inn for Skien byting. Bøttger tok ingen forbehold om spill hos standspersoner.

Ved søk på navnene i Folketellingen 1801 har jeg funnet to kandidater som muligens kan være identiske med musikkforpakterne til Bøttger. Ingen av dem oppgir imidlertid yrke musiker. Cornelius Johnsen (f. ca. 1761), alder 40 år i 1801, oppgir yrke snekker, og Engelbert Noordt (f. ca. 1754), alder 47 år i 1801, oppgir yrke skoleholder. Begge var bosatt i Skien. Sistnevnte har et så sjeldent navn at jeg holder det for sannsynlig at denne Engelbert er den samme som musikkforpakteren Engelbret, selv om navnet altså staves litt forskjellig. Musikkopplæring hos en stadsmusikant kvalifiserte også for skolegjerningen. Det er flere eksempler på at svenner valgte en slik karrierevei etter endt opplæring. Når det gjelder Johnsen, er det ikke like lett å fastslå om han hadde musikkfaglig bakgrunn. Siden Bøttger ikke tok forbehold om spill hos standspersoner, kan han ha vært faglært. Jeg har ikke gjort omfattende søk for å kartlegge sosiale og økonomiske forhold knyttet til de to.

Faglærte musikanter eller ufaglærte spillemenn

Faglærte musikanter hadde lang læretid bak seg, ofte opp mot fem til seks år, og et svennebrev som dokumenterte det. Betegnelsen ufaglært spillemann er å forstå som en som ikke kunne vise til tilsvarende opplæring og svennebrev. Men forut for en spillemanns prestasjoner lå det også opplæring og fordypning i musikken. Denne musikken var på sin måte like bundet av musikalske lover og regler som den til stadsmusikanten. Når det gjelder å avklare hvem som var forpakterspillemann og hvem som var forpaktermusikant, er bevilningenes ordlyd den viktigste indikatoren. At stadsmusikanten holdt unna spill for standspersoner, peker i retning av ufaglærte spillemenn. Stadsmusikanten mente seg mer kvalifisert for slike oppdrag.

32. Loc.cit.

Dessuten antok han nok med rette, at standspersoner også i landdistrikt identifiserte seg med hans musikktradisjon.

Tyge Alfsen, Ole Levordsen og Anders Olsen Vibeto ble antatt av Levin til å varte opp med spill. Trolig var de ufaglærte bygdespillemenn. Selv om bevillingen til Ole Hansen i Sauherad ikke foreligger, er det grunn til å regne med at også han var forpakterspillemann. Det samme gjelder brødrene Hans og Niels Johannesen Heisholt. Også for dem ble musikkoppvartning for standspersoner holdt unna. Ingen av disse er kjent i tradisjonen som spillemenn. Som det framgår av biografiske opplysninger, tilhørte de fleste av dem et sjikt i bondebefolkningen av relativt velstående menn. Det er også verd å merke seg den unge alderen på flere av forpakterspillemennene.

Når det gjelder Morten Olsen Borien (Borgen) er det vanskelig å fastslå om han var faglært eller ikke. Selv om det ikke var unntak for spill hos standspersoner, samt at gjensidig oppsigelse ble gjort gjeldende, tror jeg Morten var ufaglært. Hans distrikt hadde tidligere blitt forpaktet av spillemenn. Kan hende var vilkårene uttrykk for en viss oppmyking av eneretten? Det var i så fall ikke enestående. Vi finner tilsvarende i forpakterbevillingen til Tollef Nirison Stevning (1740–1828) og nevøen Niri Halvorson Rindem (1768–1790) for Rollag og Flesberg prestegjeld, gitt av Hans Henrik Hundt i 1787, daværende kongelig privilegert stadsmusikant i Drammen og Buskerud amt.³³ Hundt gjorde ingen reservasjoner for spill i bryllup for standspersoner, og avtalen kunne sies opp med ¼ års varsel fra begge parter.³⁴ Kanskje var disse nye vilkårene uttrykk for en viss erkjennelse hos Levin og Hundt, knyttet til at det ikke var etterspørsel etter stadsmusikantens musikk i de aktuelle distriktene? Eller hadde stadsmusikantene fått nye oppgaver på nye arenaer som kastet vel så mye av seg som bryllupsspilling på landet?

Jeg holder det for sannsynlig at både Anders Meydel og Niels Corneliusen var faglærte musikanter. Flere forhold peker i den retning. Levin tok ikke forbehold om spill for standspersoner. Området de fikk tildelt, var såpass stort at det borget for et levebrød for faglærte musikanter.

33. SAKO: Tingbok for Numedal og Sandsvær sorenskriveri rekke I, 1785–1792, fol. 463a.

34. SAKO: Pantebok for Numedal og Sandsvær sorenskriveri rekke I nr. 7, 1786–1797, fol. 79a.

I dette forpakterdistriktet fantes dessuten Bolvik, Fossum, Ulefos og Fritzøe jernverk med sine eiere og ansatte. Førstnevnte var iallfall en gruppe med interesse for mer moderne musikk- og dansetradisjoner, i tråd med det stadsmusikanten representerte.

Det er uvisst om Cornelius Johnsen var forpaktermusikant eller forpakterspillemann. Siden han skulle forpakte Solum sogn med Melum anneks som også tidligere hadde blitt forpaktet av faglærte musikanter, samt at Bøttger ikke tok forbehold om spill hos standspersoner, kan han ha vært faglært. Engelbret Noord var etter alt å dømme faglært musikant. Både yrket som skoleholder og formuleringen om å utbre den gode smak peker i den retning.

Forpakterspillemenn og forpaktermusikanter fikk forskjellige vilkår. Forpaktermusikantene ble innrømmet større rettigheter og vern. De var stadsmusikantens likemann og ble behandlet deretter. Forpakterspillemennene måtte avfinne seg med reservasjoner for bryllupsspilling og krav om varsling i god tid. Først i ordningens seinere år ble gjensidig oppsigelse også innført for disse. Var ikke forpakterbevillingen tinglyst, kunne den tas tilbake dersom stadsmusikanten fant det for godt.

Hvilke områder ble forpaktet bort, og til hvem? Frans Levin forpaktet bort prestegjeldene Holla, Sauherad, Nesherad og Bø, samt Solum sogn med anneksene Porsgrunn og Melum. Et blick på kartet viser at med unntak av Bø, Nesherad og Sauherad, var dette forholdsvis bynære områder. Det tegner seg et mønster. De bynære områdene ble forpaktet bort til faglærte musikanter, mens i de mer fjerntliggende ble musikkoppvarningen delegert til lokale bygdespillemenn. Holla var et unntak i så måte siden Holla grenset til Skien og regnes som del av Nedre Telemark. Høyst sannsynlig var musikkforpakterne også her spillemenn. Det var vanlig praksis å forpakte bort ett prestegjeld til én musikkforpakter. Unntaket er Solum sogn med de to anneksene som ble delegert til Meydel og Corneliusen, samt brødrene Heisholt som fikk de to prestegjelda Bø og Holla.

Innslaget av faglærte musikanter var høyt i sogn og prestegjeld rundt Skien. Det kan forklares ut fra økonomiske og sosiale forhold. Solum, Melum, Porsgrunn, Gjerpen og Holla hadde et velstående handelspatrisiat med sterke bånd til byen. Utstrakt handelsforbindelse med utlandet bidro til at internasjonale impulser fikk sterkt gjennomslag i disse miljøene. Her var det et marked for moderne, faglærte musikanter.

Rekruttering av musikkforpaktere

Rekruttering av forpaktermusikanter skjedde trolig via nettverk av slektninger, naboer og andre musikanter. Trolig var far og sønn Levin og deres forpaktermusikanter medlemmer av et slikt uformelt nettverk. Kanskje hadde noen av forpaktermusikantene vært svenner hos dem. Anders Meydel hadde ved flere anledninger gjort Frans Levin store inngrep i tjenesten, det vil si vartet opp med musikk uten Levins godkjenning. I 1749 skrev derfor Levin en begjæring til magistraten der han ba om forføyning mot Meydel (Blengsdalen 2015: 405). Dette var et forsøk på utelukkelsesstrategi. Antagelig måtte Levin gi opp denne strategien siden han valgte å gjøre Meydel til en alliert. Det er flere eksempler på slik rekruttering. Etter å ha forsøkt på utestenging ved rettens hjelp, valgte stadsmusikantene å gjøre konkurrentene til allierte. Ulovlig spill ble altså «belønnet» med musikkforpakting og tinglyst autorisasjon. Bortforpakting av de bynære områdene var en måte å komme ulovlig spill til livs og sikre seg iallfall noe av inntektene fra musikkoppvarningen her.

Det var nettverk og nære relasjoner også mellom forpakterspillemenn. Foruten brødreporet Heisholt var det sannsynligvis en forbindelse mellom Meydel–Tvara–Heisholt som kan tyde på slektskapsforhold eller andre nære relasjoner (Ytterbøe 1975: 409). Den sosiale posisjonen var sterkt knyttet til slektskap. 1700-tallets Danmark-Norge var et standssamfunn, preget av store sosiale forskjeller mellom ulike samfunnsgrupper. Det var ikke mange arenaer der en stadsmusikant og en spillemann kunne møtes på 1700-tallet. En slik arena var gjestebud på landet der stadsmusikanten spilte. En annen var de årlige markedene. I noen hektiske dager ble standsskillene overskredet, og spillemenn spilte side om side med de privilegerte musikantene. Kanskje ble avtaler om musikkforpakting gjort på markedene? I flere forpakterkontrakter skulle leia betales ved Mikkelsmess, det vil si i slutten av september. Mikkelsmess var et vanlig tidspunkt for å bytte tjeneste og gjøre opp økonomiske anliggender som lønn og leie. Slik sett føyde tidspunktet for innbetaling av den årlige leia seg inn i gammel sedvane. Dessuten, etter en sommersesong med mye bryllupsspilling hadde forpakterspillemannen økonomisk grunnlag for å betale det som stadsmusikanten hadde utestående.

Hva så med musikalske kvalifikasjoner? Måtte spillemennene prøve-spille? Det er ikke utenkelig at stadsmusikanten ville høre en prøve på forpakterspillemannens ferdigheter. Det er likevel tvilsomt at en spillemann ankom stadsmusikantens hus og ba om å få prøvespille med tanke på å forpakte et distrikt. Kanskje nådde ryet om en god spillemann stadsmusikantens ører på andre måter, slik at han hadde ham i kikkerten. Kravet til kvalifisering var uansett ikke det samme for forpakterspillemenn som for forpaktermusikantene. Sosial posisjon og popularitet lokalt hadde trolig størst betydning for utvelgelsen.

Musikkmonopol og musikksmak

Hvem foretrakk lokale spillemenn i bryllupsfeiringen, og hvem ønsket musikkoppvarning av stadsmusikanten og hans folk? Musikksmaken var sterkt knyttet til den sosiale posisjonen i standssamfunnet. En vanlig hovedinndeling i datidens stender var adel, geistlighet, borgere og bønder. Peter Henningsen bruker begrepet *sosiale distinksjoner* om de materielle symbolene og kulturelle kodene som signaliserte sosial tilhørighet i det 18. århundret (Henningsen 2001: 342). Stadsmusikantenes unntak for musikkoppvarning hos standspersoner ute i landdistriktene kan indikere to forhold. For det første var dette de mest innbringende oppdragene. For det andre er det trolig at prester, fogder, skrivere, kongelige betjenter og lensmenn foretrakk stadsmusikanten både ut fra sosiale hensyn og musikksmak. Bønder var imidlertid ingen ensartet gruppe. I denne fantes også svært velstående familier med sosiale ambisjoner. Også blant de mest velstående bøndene er det rimelig å anta at stadsmusikanten var en velkommen musikanter ved store feiringer for å markere nettopp sosiale distinksjoner. I bevillingene til forpakterspillemenn het det gjerne at oppdraget var å betjene den gemene allmue eller bønder med spill i hvor det måtte behøves (Blengsdalen 2015). Ved dette var forpakterspillemennene henvist til musikkoppvarning hos den laveste standen.

Men selv om forpakterspillemannen representerte den lokale musikktradisjonen, var han stadsmusikantens forlengede arm ute i distriktet. Han

må tidvis ha vært en torn i øyet, både for andre spillemenn og bønder som ville feire sine livshøytider uten innblanding hverken fra stadsmusikanten eller hans folk. To saker fra Henrich Levins tid er et godt eksempel på det. Sommeren 1764 skulle det feires bryllup på gården Hegland i Lunde. Hans og Niels Heisholt mente seg berettiget til musikkoppvartningen ettersom gården lå innenfor distriktet de forpaktet. De hadde derfor innfunnet seg for å spille da fire andre unge spillemenn også ankom med sine feler i samme ærend. Forpakterspillemennene ga seg til å forhandle med de fire og foreslo at to av dem kunne få spille sammen med dem. De kom ikke til enighet. Dagen etter da selve gjestebudet skulle være, fortsatte disputten. Brudgommen erklærte da at han ville ha dem til å spille som han selv hadde sendt bud på. Forpakterspillemennene forlot deretter bryllupsgildet med uforrettet sak.³⁵

En liknende hendelse fant sted samme år på gården Prestgrav i Holla, som også sorterte under brødrene Heisholts forpakterdistrikt. Hans hadde innfunnet seg og spilt i to dager uten å få betaling ut over mat og drikke. Da han andre dagen hadde spilt til dans for bruden og alle hadde danset med henne, sa han stopp. Han fikk så 1 ort av brudgommen i betaling. Brudens far, vert for gildet, gjorde det klart at Hans gjerne måtte fortsette å spille dersom han ønsket det, men betaling ut over mat og øl kom ikke på tale. «Har du forpaktet Spillet, saa har jeg forpaktet Pungen,» sa han.³⁶ Hans erklærte at han ikke ville spille hvis han ikke fikk betalt for det, hvor lite det enn måtte være. Kravet ble ikke imøtekommet. Bonden på Prestgrav ba i stedet sønnen sin om å spille til dans sammen med to kamerater og svingte seg deretter i dansen til de tre lokale spillemennenes musikk.

Henrich Levin reiste sak på vegne av sine to forpakterspillemenn, men tapte. Retten påpekte at de fleste av spillemennene var nære slektninger av brudeparene og innbudte gjester. Flere av dem var også svært unge, i 17–18-årsalder. I dommen het det at de innstevnte spillemennene som hadde møtt i bryllupene på Prestgrav og Hegland, kun hadde søkt å fyllestgjøre slektningers og venners velbehag. Det var ikke bevist at de hadde mottatt penger for spillingen, dermed hadde de heller ikke forbrutt seg mot Levins

35. SAKO: Tingbok nr. 23 for Nedre Telemark sorenskriveri 1765–1767, fol. 313a.

36. Ibid. fol. 119b.

privilegium.³⁷ Muligens var slektskapsforholdet til brudeparet et viktig poeng for utfallet av saken. Jens Henrik Koudal skriver om danske forhold at det kunne forekomme forpakteravtaler som ga nære slektninger en slags fortrinnsrett til å spille i bryllup og barsel (Koudal 2000: 118). Jeg har ikke støtt på tilsvarende når det gjelder norske forhold, men i flere saker vedrørende ulovlig spill var vennskap og slektskap ofte en del av problematikken. Wilhelm Heuser, stadsmusikant i grevskapet Larvik, formulerte selv ganske presist hva det dreide seg om: «Thi ved de Brylluper og Gilder, som paa Landet i Grevskabet forefalder, betiener Bønderne sig gjerne af egne Kamerader, som for en Bagatelle hielpe dem at fornøye sig.»³⁸ Praksis var, som han sa, både her og andre steder, at «de i stilhed lader sig betale, men ved tiltale paaskyder at deres foretagende har skeed uden Betaling og Vederlaug».³⁹ Han var fullt innforstått med at det var vanskelig å komme ulovlig musikkoppvarthning til livs.

Kulturell motstand mot privilegiesystemet manifesterte seg i ulike opposisjonelle praksiser, både skjulte og åpne. Konfliktene ble særlig tydelige i forbindelse med det Knut Dahle kalte store lag, i særdeleshet bryllup hos bøndene i Bratsberg amt. Her ble spørsmål om smak, tradisjoner og kulturelle motsetninger særlig tydelige. Stadsmusikantenes mangeårige musikalske opplæring skulle møte kirkens behov for musikk ved høytider og byborgenes behov for musikk til dans og underholdning. Bøndene foretrakk hardingfele og trommer i sine seremonier. Dette bekrefter stadsmusikant i Kristiansand, Lorents Nicolaj Berg i læreboken i musikk, *Den første prøve for Begyndere udi Instrumental-kunsten*, utgitt i 1782. Her beskriver han den norske fjellbonden som på sine neversålede sko, forlyster seg med fjelldans i bryllup etter trommespill (Berg 1782: 20). Berg var klar over kløften mellom den musikktradisjonen stadsmusikanten representerte, og de musikalske tradisjonene knyttet til bøndenes seremonier. Det var nok en erkjennelse stadsmusikantene i Bratsberg amt delte. Ordningen med forpakterspillemenn var en pragmatisk strategi, ikke bare for å bøte på inntektstap, men også en innrømmelse av at det var andre som hadde bedre

37. Ibid. fol. 405b.

38. SAKO: Larvik grevskap. Personalforvaltning. Pakkesaker, rekke II nr. 3: Diverse. Overinspektøren i Pro Memoria til greven 4.5.1770.

39. Loc.cit.

kort på hånden i denne situasjonen. Den lokale spillemannen representerte tradisjonen.

Stenderspillemann eller ei?

Hva så med stenderspillemennene? For Brynjulv Olson må en eventuell forpakterrett ha vært gitt av Frans eller Henrich Levin. For Hølje Sveinsson Leikandrud og Jon Kjos må bevillingen ha vært gitt av Henrich Levin eller Johannes Bøttger. Jeg har gått gjennom tingbøker og pantebøker for den aktuelle perioden uten å finne tinglyste bevillinger, men det er lakuner i materialet. Selv om opplysningene ikke kan dokumenteres, er det likevel grunn til å tro at det er hold i tradisjonen. Knut Dahles presise beskrivelse av ordningen peker i den retning. Det paradoksale er, at mens forpakter-spillemennene har gått i glemmeboken, har stenderspillemennenes renommé overlevd. Hva skyldes det? Kanskje ble forpakterspillemennene, slik også stadsmusikantene ble, utelatt fra norsk musikkhistorie etter 1814 da nasjonsbyggerne lette etter det mest urnorske. Der hadde ikke disse musikantene noen plass. Rikard Berge hadde en svært kritisk holdning til stadsmusikantordningen, denne «herlege privilegtidi», som han syrlig kalte den, da «kunsti med skulde patenterast i visse distrikt» (Berge 1921: 140). Det foregår en utvelgning i tradisjonen der noen blir glemt og andre får «evig liv». Noen overlever samtiden og blir del av det vi kan kalle en slags folkemusikkens kanon. De fleste forpakterspillemennene ble ikke det.

Forkortelser

DK: Danske kanselli

NI: Norske Innlegg

NÅB: Norske Åpne Brev

NK: Norske Kongebrev

Litteratur og kilder

- Andersson, Greger 1988–1991. «Monopol och allians. Privilegierade musikanterers profesjonsstrategier under 1600- och 1700-talen». *Dansk Årbog for Musikforskning* nr. 19. Dansk Selskab for Musikforskning, København: 43–93.
- Arkivportalen: Øvre Telemark fogderi – SAKO/A-726.
<http://www.arkivportalen.no/side/forside> Lesedato 20.10.2016.
- Berg, Nicolaj Berg 1782. *Den første prøve for Begyndere udi Instrumentalkunsten*. Christiansand : A. Swane.
<http://img.kb.dk/ma/musinstr/LNBerg.pdf>.
- Berge, Rikard 1921. «Spelemenner», i Sandvik, O. M. og Schjeldrup, G. (red.) *Norges Musikhistorie bd. 1*: 135 172. Kristiania: Eberh. B. Oppi – Kunstforlag.
- Berge, Rikard 1926. «Spelemennar» i H. H. Einung (red.) *Tinn-soga bd. 1*: 529–545. Rjukan: Dagbladets prenteverk.
- Bleingsdalen, Anne Svånaug 2015. *Med Spil at betiene Alle og Eenhver. Stadsmusikantordningen i Norge 1660–1800 med særlig vekt på Kongsberg og Skien*. Trondheim: Ph.d.NTNU.
- Buen, Knut 1983. *Som gofa spølå. Tradisjonen rundt spelemannen Knut Dahle 1834–1921*. Tuddal: Rupesekken forlag.
- Digitalarkivet. Folketellingen 1801 for Telemark.
<https://arkiverket.no/Digitalarkivet>. Lesedato 1.10.2016
- Eidangerslekt.org m/Siljan og Brevik <http://www.eidangerslekt.org/siljan-slekt/engelstad/cornelius-halvorsen-1700.htm>. Lesedato 27.10.2016.
- Fladby, Rolf (red.) 1974. *Norske kongebrev bd. II 1670–1680*. Oslo: Lokalhistorisk institutt. Universitetsforlaget.
- Fogtman, Laurids 1802. *Kongelige Rescripter. Resolutioner og Collegialbreve for Danmark og Norge, bd. 10*. København: Gyldendalske forlag.
- Gjermundsen, Arne Johan (1992): Skifteregister for Holla Nedre Telemark. Offentlige arveskifter 1667–1900 med oversikt over slekt og arvinger etter bønder og husmenn og verks- og bruksarbeidere. LTB, Ulefoss.
- Henningsen, Peter 2006. *I sansernes vold. Bondekultur og kultursammenstød i enevældens Danmark, vol. I*. København: Landbohistorisk selskab &

Københavns stadsarkiv.

Hernes, Asbjørn 1952. *Impuls og tradisjon i norsk musikk 1500-1800*. Oslo:

Det Norske Videnskaps-Akademi.

Koudal, Jens Henrik 2000. *For borgere og bønder. Stadsmusikantvesenet i Danmark 1660–1800*. København: Museum Tusulanums Forlag.

Norske Intelligenz-Seddelar nr. 31 1824.

Selvik, Randi M. 2005. «*Kjendere og Liebhabere. Musikere og musikkliv i Bergen ca. 1760-1830.*» Trondheim: PhD-avhandling ved NTNU.

Statsarkivet på Kongsberg (SAKO):

Bratsberg len og amt, eske 325. Diverse 1617–1815.

Katalog for Bratsberg len og amt 1556–1844. Innledningen.

Larvik grevskap. Personalforvaltning. Pakkesaker, rekke II nr. 3: Diverse. Overinspektøren i Pro Memoria til greven 1770.

Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1719–1725, rekke I nr. E.

Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1726–1732, rekke I nr. F.

Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1756–1775, rekke I nr. K.

Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1775–1781, rekke I nr. L.

Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1781–1794, rekke I nr. M.

Pantebok for Nedre Telemark sorenskriveri 1794–1801, rekke I nr. N.

Skifteprotokoll nr. 9 for Nedre Telemark sorenskriveri 1727–1736.

Tingbok nr. 10 for Nedre Telemark sorenskriveri, 1722–1727.

Tingbok nr. 15 for Nedre Telemark sorenskriveri 1756–1775.

Tingbok nr. 23 for Nedre Telemark sorenskriveri 1765–1767.

Tingbok for Numedal og Sandsvær sorenskriveri rekke I, 1785–1792.

Pantebok for Numedal og Sandsvær sorenskriveri rekke I nr. 7, 1786–1797.

Riksarkivet (RA):

Danske Kanselli, Norske Innlegg (DK. NI.) 1676.

Danske Kanselli, Norske Innlegg (DK. NI.) 1762.

Danske Kanselli, Norske Åpne Brev 1707.

“I saw it on the telly” – The history and revival of the Meråker clarinet

Bjørn Aksdal

Introduction

One of the most popular TV-programmes in Norway over the last 40 years has been the weekly magazine “Norge Rundt” (Around Norway).¹ Each half-hour programme contains reports from different parts of Norway, made locally by the regional offices of NRK, the Norwegian state broadcasting company. In 1981, a report was presented from the parish of Meråker in the county of Nord-Trøndelag, where a 69-year old local fiddler by the name of Harald Gilland (1912–1992), played a whistle or flute-like instrument, which he had made himself. He called the instrument a “fløit” (flute, whistle), but it sounded more like a kind of home-made clarinet. When the instrument was pictured in close-up, it was possible to see that a single reed was fastened to the blown end (mouth-piece). This made me curious, because there was no information about any other corresponding instrument in living tradition in Norway. Shortly afterwards, I contacted Harald Gilland, and we arranged that I should come to Meråker a few days later and pay him a visit.

The parish of Meråker has around 2900 inhabitants and is situated ca. 80 km northeast of Trondheim, close to the Swedish border and the county of Jamtlandia. Harald Gilland was born in a place called Stordalen in the

1. The first programme in this series was sent on October 2nd 1976.



Map of the Trondheim-Meråker region

southeast corner of the parish. Even though many people were working as miners in Stordalen (1761–1920), farming and forestry have been the main industries up to now. The mountain dairy farming was also maintained well into the 20th century.²

Harald Gilland received me in a little house with a good view of Meråker. Generally, he appreciated visits, and especially now, because his wife died suddenly a few months ago. We sat down in the kitchen, as one often does in the countryside. Gilland began by telling me about musical life in Meråker when he was young in the 1920s and 1930s, and he dwelt particularly on the music traditions of the mountain dairy farms. On such farms, dairymaids and shepherds used various kinds of mountain calls, such as the “kulokk” (cow call). They also played the “lur”, a long wooden trumpet, as well as the “bukkehorn” (shepherd’s horn), which had finger holes and was normally made from the horn of a goat. In addition, there were different types of whistle flutes. Among the shepherds, there was a particular kind of instrument which was referred to as a flute, but which actually was

2. See Bjørn R. Krokstad: *Samhold og strid. Bygdebok for Meråker. Bd. 2. Meråker 1987.*

a simple folk clarinet. Gilland remembered that his father Hans Gilland (1878–1951) made such a “flute” for him when he was 6–7 years old. Later, his father told him that the use of such instruments was widespread among young people in his early childhood in the 1880s. But in Harald Gilland’s childhood around 1920, this simple clarinet had become almost obsolete. Harald made himself a few such instruments in his younger days, the last time being in 1930. This instrument is still kept in the local museum.

After having played some dance tunes for me on the clarinet, Gilland led me into the workshop in his tool-shed, where he fashioned his instruments. He told me that he had made several clarinets for relatives and young people in the parish since he resumed making instruments in the 1950s, but up until my visit no one had been interested in really learning to play the clarinet. As I stood and watched Harald Gilland making an instrument, I started to wonder about the history of this apparently unique clarinet tradition in Meråker.

In this article, I will try to figure out what could be the historical and organological background of this local tradition of making and playing folk clarinets in Meråker. Finally, I will describe the process that led to the revival of the Meråker clarinet in the 1950s.

I have interviewed Harald Gilland thoroughly, as well as other oral sources in the local community. Additionally, I have mapped and examined several old instruments, which still can be found in Meråker and in neighbouring districts. I have also been through a lot of written sources looking for information about clarinet traditions in Meråker as well as in other parts

Harald Gilland playing his homemade clarinet. Photo: Bjørn Aksdal



of Norway. However, I will start by looking at the general history of clarinet instruments in Europe and then discuss what position clarinets have had in Norwegian traditional music.

Idioglot and heteroglot clarinets

Today, the name clarinet is normally used to indicate wind instruments which in general have a single reed. These instruments can be cylindrical, like the European clarinet, or conical, like many types of folk clarinets. The single reed, which can also be called a tongue, may be one of two different types, and this divides the clarinets into two main groups: The heteroglot and the idioglot clarinets. When the reed is cut directly from a part of the

body of the instrument, the clarinet is described as idioglot. Heteroglot clarinets have a separate reed, which is fastened to the mouthpiece by a thread or a thin rope (Rice, 1992, p. 1). The European clarinet is the most well-known representative of the heteroglot clarinets, while the Sardinian launeddas is a good example of the idioglot type. The Meråker clarinet belongs to the heteroglot type.



Idioglot clarinet. Photo: Bjørn Aksdal



Heteroglot clarinet. Photo: Bjørn Aksdal

An historic-organological approach

The name clarinet came into existence early in the 18th century because of the overblown register of the European clarinet, which was called clarinetto. However, the principle of using single reeds had already been known for a long time. The Egyptians used single reeds on their instruments as early as the 3rd century BC. Similar instruments still exist in the Middle East as duple clarinets (arghul, zummarah) or as the Sardinian triple clarinet launeddas.



Arghul, Arabian duple clarinet. Photo: Bjørn Aksdal

In Europe we also find different types of clarinets being used in the Medieval Ages and in the Renaissance. But most of these clarinets were in all probability of the idioglot type (Rendall 1954, p. 62ff). There is little information about heteroglot clarinets before around 1700, when an instrument called the chalumeau, which used a separate reed, first appears.

There is reason for believing that the name chalumeau and the instrument with the same name are two different things. To begin with, the name, which is derived from the Greek kalamos (reed) via the Latin word calamus, represents the French form of the instrument name shawm (eng.) or Schalmey (ger.). At the same time the name chalumeau also seems to be



Clarinet horn from Solør, Norway, dated 1714. Photo: Bjørn Aksdal

used as a general term in French for small reed instruments used in folk traditions. Many written sources exist that indicate that only idioglot clarinets were favoured in many parts of Europe. But in art music these clarinets were indeed absent. Some organologists have claimed that because the use of instruments with a single reed was so widespread in many folk music traditions, there is a reasonable possibility that the heteroglot clarinets first developed in traditional music, and later spread to European art music (Lawson, 1981, p. 1ff).

Unfortunately, there was till now very little evidence for such a theory, but some years ago an old playing horn was found in Vågå in Gudbrandsdalen, Norway. The horn was of the heteroglot clarinet type and was dated 1693 (Løchen, 2000, p. 40ff)³. We have also found other similar playing

3. The horn dated 1693 is today part of the collections of Maihaugen folk museum in Lillehammer, Norway.

horns in Norway with datings from the early 18th century (Lien Jenssen 2010, p. 22). Among these is a playing horn from Solør in Hedmark with a separate reed and the year 1714 inscribed. It seems therefore that playing horns of the heteroglot clarinet type was well established in parts of Norway by the early 1700s.⁴

In addition to this, a bone clarinet with 4+1 fingerholes was excavated as an isolated find in Västergötland in Sweden during the period 1910-1930. This clarinet, which has a length of 13.1 centimetres, is clearly of the heteroglot type. Ernst Emsheimer and Cajsa Lund write in their article discussing this find that “perhaps the find represents a fusion of pre-existing folk instruments and orchestral clarinet. In this case the find cannot be dated before 1800. Some circumstances, however, indicate that it could have been encountered much earlier. The function and the repertoire of the bone clarinet seems to have been the same as that of the bone flutes in this region of the country, serving the shepherds both to provide musical diversion and as signal instrument for the control of their flocks and to frighten off wild animals” (Emsheimer and Lund, 1982, p. 16).



Copy of Swedish bone clarinet, made by Magnar Storbækken, Tolga. Photo: Bjørn Aksdal

Furthermore, we know about an old 13.8 centimeters long, but unfortunately undated, bone clarinet from the Verdalen-Levanger district in North

4. The history, distribution, repertory, use, and practical making of Norwegian playing horns of the clarinet type are discussed by Atle Lien Jenssen in his Masters thesis: *Tungehornet i Norge* (The Clarinet Horn in Norway). Telemark University College, 2010.

Trøndelag. Even this instrument is of the heteroglot type with a separate single reed. However, this clarinet differs from the Swedish bone clarinet, especially in two ways: The Norwegian clarinet has only three fingerholes and no thumbhole, and the reed is fastened to the left side of the blown end seen from the players perspective. On the Swedish clarinet the reed is placed on the upper side of the blown end, just like the chalumeau and the early European clarinets. We also find a similar variation in the older Norwegian clarinet horn material. Here, we can see horns with the reed fastened on both the upper and the lower side of the blown end, as well as on the left and right side.



Norwegian bone clarinet from North Trøndelag. Photo: Bjørn Aksdal

We can not tell for sure how old these two bone clarinets really are. However, there is a certain possibility that they go back to the time before the European clarinet was introduced into the Scandinavian countries. Consequently, these bone clarinets as well as the old clarinet horns may support the theory that the use of heteroglot reeds first developed in traditional music and later spread to European art music.

Around 1700 an instrument with the name chalumeau emerges in European art music. It referred to a short, cylindrical wind instrument with a wide bore, a single reed and seven finger holes, and it was the first documented heteroglot wind instrument used in art music. However, the modern chalumeau was primarily important in military music, where it featured prominently for a short period.

After the instrument maker Johann Christoph Denner (1655–1707) in Nuremberg improved the chalumeau, it was also introduced into art



*Copy of Denner chalumeau ca. 1700, made by Brian Ackerman, London.
Photo: Bjørn Aksdal*

music. Shortly afterwards, Denner made still further improvements to the chalumeau and invented the European clarinet (Rice, 1992, p. 39ff). This new instrument was not a big success to begin with, and in orchestral music the chalumeau was still preferred both by composers and musicians. It was first around 1750 that this situation changed, much due to the French composer Jean-Philip Rameau (1683–1764), who included the clarinet in the two operas *Zoroastre* (1749) and *Acanthe et Céphise* (1751). An even more significant development was that the German composer Johann Stamitz (1717–1757) of the Mannheim school started to include the clarinet in his works, and in 1758 the clarinet was included in the prestigious and influential Mannheim-orchestra (Rendall, 1954, p. 77ff). But in its early years, the clarinet was actually played by oboists. Not before the 1760s do we find specialist clarinetists, and it was only in 1764⁵ that the first textbook on playing the clarinet was published (Rice, 1992, p. 66f).

Clarinets in Norway

Unfortunately, we have no evidence of the use of the modern chalumeau in Norway. But we know for certain that the European clarinet was established here in the 1750s (Aksdal 1982, p. 84f). It was first introduced in the cities, but very soon it spread to the countryside, where it became one

5. Valentin Roeser: *Essai d'instruction à l'usage de ceux qui composent pur la clarinette et le cor*. Paris 1764.

of the most favoured instruments as early as in the closing stages of the 18th century. The main reason behind this very rapid and extensive distribution of the clarinet is probably to be found within military music. Here, the clarinet had displaced the oboe around 1760. A great many of the military musicians came from the countryside, and for long periods they kept themselves in preparedness at home, waiting for mobilisation. To earn some extra money, they took on assignments as musicians at weddings and on other festive occasions.

In 1782, the privileged town musician (Norw. stadsmusikant) in Christiansand on the southern coast of Norway, Lorents Nicolaj Berg, (1742/3-1787) published a textbook in music titled “The first step for beginners in the art of music”⁶. In his book, Berg presents the clarinet in a separate chapter. He starts the chapter by telling about a memory from his younger days:

In earlier times there has existed a kind of such reed instruments with one key, which I once discovered among some old instruments in the Latin school in Odense, as remnants of their dead predecessors. At the time the shawm (“Scharmeyen”) was also frequently in use. The clarinets of this century were first made with the two upper keys (...) (Berg, 1782, p. 48, translated by the author).

There is reason to believe that the instrument Lorents Nicolaj Berg saw in Odense was the modern chalumeau. He also mentions the “scharmey”, a variation of the name “schalmey”, which probably was a kind of shawm, a double-reed instrument, which was the predecessor of the oboe. Berg continues:

The clarinets are loud-sounding instruments; they are used among other instruments, especially in the military field music. I have myself a few years ago, before I was employed in this pitiful position as a musician, taught the oboists of the second regiment in Eastern Norway here in Norway to play these and other wind instruments ... (Berg, 1782, p. 48ff, translated by the author).

6. The full title of the textbook in Norwegian is: *Den første Prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten, Eller en kort og tydelig Underretning om de første Noder at lære, Til Lættelse ved Informationen paa adskillige Musicalske Instrumenter, I sær paa Claveer, Violin, Alt-Violoncel, Bas-Violoncel, Citar og en Deel blæsende Instrumenter. Samlet og ugiivet ved Lorents Nicolaj Berg, Kongl. Bestalter Instrumentist i Christiansand og dens Handels-District.*



50

De første Noder og Tall-Tabellen til Clarinetten.

§. 5.

Høifølgende Tall-Table kommer meget overens med Flauto- og Hoboe-Ørebene i Discant-Oktaven, derimod i Secund og Bass-Oktaven er den overensstemmende med Ørebene paa Dulcianen. Hvorledes den fortales, kan fingre-Figures, som staar anført ved §. 4. om Dulcianen, give Oplysning om; thi naar en Discipel gier sig hver

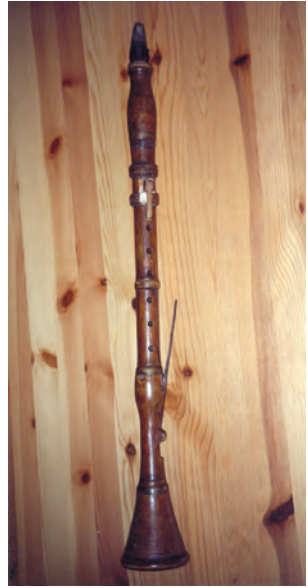
Finger

Lorents N. Berg's textbook in music, Christiansand 1782.

The 19th century was a very rich period for the clarinet in Norway, and clarinet playing is referred to in written sources deriving from most parts of the

country. Important folk music collectors like Ole M. Sandvik⁷ and Catharinus Elling⁸ mention that the clarinet was a common instrument in traditional music. Additionally, quite a few late 18th century chests and cabinets from central Norway have been preserved with paintings showing clarinets, often together with a cylindrical drum or a fiddle. Some of these chests and cabinets come from the neighbouring parishes of Meråker. From both these and many other regions we also know about old wedding traditions, where a clarinet player and a fiddler played wedding marches and other tunes on the way to the church and back again. These two musicians were often even supplemented by a drummer.

Quite a few European clarinets from central Norway have been preserved, and most of them are connected with the folk music tradition. In Meråker, I have found four such instruments, and they have all been used to accompany folk dancing. These clarinets have 3–5 silver keys, of which one is an octave key. We also know the names of the musicians who played on these instruments, and three of them in particular were much sought-after clarinet players who performed at weddings and dance festivities. One of them also made clarinets themselves. In addition, we know the names of four other folk clarinetists in Meråker in the late 19th and early 20th century (Aksdal, 1992, p. 9) – and in Jamtlandia in Sweden, which is geographically and culturally very close to Meråker, we also find clarinet players from this period. The last one was Eric Nilsson in Mattmar. He died in 1973, at an age of nearly 90 years, and was active as a clarinet player up to his last years.



*“The Volla clarinet”, 3-keyed clarinet made in Opdalen, Norway ca. 1800.
Photo: Bjørn Aksdal*

7. Ole M. Sandvik: *Folke-Musik i Gudbraandsdalen*, Oslo 1919, p. 8.

8. Catharinus Elling: *Vore slaatter*, Kristiania 1915, p. 5.

Wooden folk clarinets

It was not too long after the European clarinet came to Norway that people started to make their own clarinets. As early as in the 1790s, written sources tell us about clarinet making in the county of Oppland⁹, and many clarinets dating from central Norway in the 19th century have been preserved.

Almost all of the preserved instruments are homemade variants of the European clarinet, and only a very few clarinets seem to have been imported. What then might have been the reason for there also being a tradition in Meråker of making very simple clarinets, which in many ways look more like a wooden whistle flute?

As we already have shown, the European clarinet had a very strong position in Meråker. There is reason for supposing that this might have been one important reason why people started to make their own instruments. Some individuals, like the clarinet player Martin Haugtrø (Aksdal 1992, p. 12), tried to make copies, which were as close as possible to the European clarinet, while others made the far simpler shepherd's clarinet. In addition, elderly people in Meråker that I have interviewed said that if they thought about making a wind instrument in their early days, it was always supposed to have a (single) reed.

They also tell us that among the shepherds, especially in Stordalen, the goat's horn was much in use, and that it was always provided with a heteroglot single reed constructed from juniper, and that it usually had 3-4 finger holes. The shepherds often played so-called nasty tunes, with which to frighten away dangerous, wild animals. According to Harald Gilland wooden lurs (trumpets) were often made with a single reed. So the principle of using a heteroglot single reed was strongly favoured in Meråker, and its usage was thus not confined to the clarinet.

Harald Gilland explained that the procedure for making the shepherd's clarinet was the following: First, they found a good and suitable piece of wood. This should preferably be from one of the harder types of wood, i.e. birch. When they had split the wood and hollowed out the two pieces with a knife, they took a thin rope, birch bark, or a long and thin root from a

9. Christian Sommerfelt writes in 1795 that "...Clarinets are made in Christian's county" (Sommerfelt 1795, p. 118). Christian's county is an elderly name of Oppland county.

tree and lashed the two pieces together. Early in the 20th century they started to use a steel wire for this. Then the instrument was made tight by putting it in water for a while. Afterwards, the finger holes were burnt out of the wood and a kind of mouthpiece was made. Finally a splinter of juniper was cut and formed into a single reed, which was then fastened to the clarinet.

Was this phenomenon and the method of making simple shepherds clarinets an isolated one, characteristic of only Meråker? There are three other written sources from central Norway, which mention similar folk clarinet traditions. In a book about the people living in the parish of Inderøy, 100 km north of Trondheim, and their habits, we can read that homemade clarinets in earlier times were popular among people living in the mountain dairy farms. The instrument was made from loose wood, i.e. alder, which they split into equal parts and then hollowed out (Ystad and Sakshaug 1973, p. 14).

In Røros, the well-known author Johan Falkberget published an article in one of the local newspapers about “The music of the mountain people from the earliest times up to today.” Written in 1934, it states:

A wind instrument with the name clarinet, a kind of flute, was in use. It was usually made of wood and the reed and the finger holes were whittled out. Its tones resembled the instrument the professional musicians call flageolet. Our ancestors often played the clarinet, or the pocket flute. (translated by the author)¹⁰

In the 1830s, a Scottish traveller, Samuel Laing (1780-1868), spent two winters in Levanger and Verdal in North Trøndelag.” In 1836, he published a diary based on his stay in Norway, and in it provides a great deal of valuable information about daily life, history, social conditions, religion and politics, both among the common people and the upper classes. Laing mentions music and dance several times in his book, and he also tells us about the music of the shepherds:

The herdboy is, ex officio, the musician on every farm. When he is attending the cattle in the summer at the seater, or distant hill pastures, he must make a noise occasionally to keep off the wolf; and that of the clarionet is as good as any. It seems the favourite instrument, and is generally played well enough for the servant girls to dance waltzes and gallopades to it (Laing 1851, p. 118f).

10. The newspaper *Fjell-Ljom*, December 21th, 1934.

Laing refers to the instrument used by the shepherds as a “clarionet”. This is an older English name for the European clarinet, as opposed to the modern “clarinet” (Sachs 1913, p. 86). The term clarionet can also mean an early, now extinct type of the clarinet (Marcuse 1964, p. 109). It is difficult to tell whether it is the European clarinet or a simpler homemade clarinet that Samuel Laing refers to here. It would be unusual if the shepherd boys in Innherrad in North Trøndelag were playing the European clarinet on a regular basis. On the other hand, he mentions that they played both the waltz and the gallopade, a polka type, on the clarinet. This would indicate that the instrument in question was more sophisticated than the old single reed instruments we find among the shepherds. And because Laing is knowledgeable about music and dance, we would not expect him to mention simple homemade clarinets without giving any further explanation. No matter which of these theories one subscribes to, Laing represents an important source because he establishes a strong connection between the music of the shepherds and the clarinet as a type of instrument.

In addition to this, early in the 1990s a peculiar wind instrument was found in Glomdalsmuseet in Elverum in southeastern Norway. In the museum files, there is the briefest of explanations about its origins – just three words saying “probably from Østerdalen”. Østerdalen (The Eastern Valley) is one of the Norwegian regions where mountain dairy farming has been most widespread, continuing well into the 20th century. The instrument is 50 cm long, has a conical bore and is lashed together with birch bark. It



Copy of the Østerdal clarinet, made by Magnar Storbækken, Tolga. Photo: Bjørn Aksdal

has seven finger holes, all of them on the upper side, as well as an oblique mouthpiece, which seems to have had a single reed lashed to the instrument by thread. This is undoubtedly a homemade clarinet, which very strongly resembles Harald Gilland's descriptions of the old Meråker clarinets. Because of this, some people refer to the instrument as the Østerdal clarinet.

What is the actual background for the Meråker clarinet and the other homemade shepherd's clarinets? There is good reason to believe that these clarinets could represent a combination of two or probably three different instrument traditions: The wooden whistle flute, possibly the lur, and the heteroglot clarinet. The shape of the instrument, the name and the finger holes were already established with the whistle flutes; parts of the production technique were taken from the lur; and the European clarinet entered the musical life of the Norwegian countryside in the end of the 18th century. Additionally, there is a reasonable possibility that heteroglot folk clarinets were in use in Norway already before the European clarinet came to Norway.

This in many ways mixed background of the instrument goes some way towards explaining the special shape of both the older and the modern Meråker clarinet. With the exception of the reed, the instrument very much resembles a wooden whistle flute. The Meråker clarinet has 8+1 finger holes, which we also find on whistle flutes from other parts of southern Norway, e.g. Agder. However, this is not the most usual number of finger holes on these flutes. In Sweden also we could find flutes ("spelpipa") with 8 finger holes, there sometimes even being a hole provided for the thumb. These instruments are most common in Dalarne, and are called "spilåpipa" in the local dialect. In Sweden, several heteroglot clarinets have also been preserved which are formed in much the same way as the old Meråker clarinets, using what is known as the lur-making technique: two halves which are hollowed out are then lashed together with birch bark. The instrument is subsequently fitted with finger holes and a wooden mouthpiece, where a single reed made of thin, elastic wood is attached and fastened (Kjellström, 1980, p. 188).

According to Finnish ethnomusicologists, there were several types of idioglot clarinets in Finland as early as in the Middle Ages. After the technique of using heteroglot reeds was introduced to Germany, the Finns soon

learnt about instruments like the chalumeau and the European clarinet. They started to make a local clarinet-type called “mänkeri”, and around 1750 they began to use a heteroglot reed on the goat’s horn, which had been introduced from Sweden towards the end of the 16th century. In the second half of the 1700s quite a few lurs (long wooden trumpets) were also fitted with a separate reed.¹¹



Finnish mänkeri, made by Rauno Nieminen, Vippulo. Photo: Bjørn Aksdal

Some mention should also be made of the Danish “skalmej”, of which there were two main types, either a clarinet or an oboe. When it is a clarinet, the skalmej is of the idioglot type. It is made from pinewood, and the two halves are lashed together with metal strings or thin roots from a tree. The clarinet-version of the skalmej has 3-6 finger holes and exists in different sizes from 10 up to 40 cm in length.¹²

The revival of the Meråker clarinet

In the first decades of the 20th century, both the shepherd’s clarinet and the other single reed instruments in Meråker fell more and more out of use. This development was undoubtedly due to the rapid decline of moun-

11. The mänkeri and other traditional Finnish instruments are presented in the exhibition Catalogue *Ancient Finnish Musical Instruments: Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 18*. Kaustinen 1985.

12. You can read about the Danish skalmej in Mette Müller (ed.): *From bone pipe and cattle horn to fiddle and psaltery*. Exhibition Catalogue. Musikhistorisk Museum. København 1972.

tain dairy farming. It was especially among the shepherds and the dairy-maids that these instruments had a natural and strong position. But in the mid-1950s, something happened in Meråker, which led to a revival of interest in the archaic shepherd's clarinet. A local historian, whose father worked together with Harald Gilland controlling one of the melting furnaces in Kopperå in 1954-55, writes about this in a letter:

(...) On the night shift, when the bosses were far away, the workers often were engaged in private activities between filling in and draining out the furnaces. It was here, a man called Ola Løkken began to make the Meråker clarinet or flute (...) Soon thereafter, Harald Gilland and Peder Bremseth also started to make their own clarinets. But Harald Gilland was the only musician of these, who also could play the clarinet. On the night shifts he held small concerts, and all the men on the shift were the audience. While he played the clarinet he was also making fun, and even on the shift bus from Kopperå and down to Meråker he kept on (...).

Thus, it was people who still remembered the local clarinet tradition from their childhood days in Meråker who brought about the renewal of interest in the shepherds clarinet during the 1950s. Harald Gilland was the only person who brought this tradition a step further, because he also happened to be a very good musician. The other two individuals mentioned, Løkken and Bremseth, made only a handful of instruments. So Harald Gilland, in his 40s, revitalised the tradition he had learnt from his father, of making and playing the old local clarinet. But gradually, he changed his method of production, and in this way, one can say that he brought the instrument up-to-date, in keeping with the methods and knowledge of our time.

At first, he looked for a well-suited piece of wood, and hard birch wood was recognised as being the best material. When the piece was cut to the suitable length, he hollowed it out with a drill and removed the core from both ends. Then he whittled out the piece with a knife and placed it in a lathe. When the turning was finished, he burned out the waste inside the piece and polished it on both sides. Now, it was time for burning out the finger holes. To find the right places for the holes, he used one of his older instruments as a model. It took some years before he managed to develop a model, which he judged to be satisfactory.

The next operation was to make an oblique cut at the end. Then he made a small curved piece of wood, which was glued to the end. Finally, the instrument was laquered with plastic laquer, and the reed was fastened to the mouthpiece with a copper thread. Earlier, he had used a clamp instead of the thread, but was never satisfied with this. He had also used different types of laquer before he found the one, which gave the best result. In later years, Harald Gilland also exchanged the traditional juniper reed with an ordinary B-clarinet reed, which he prepared himself and adapted by making it both shorter and thinner. In his opinion, this reed produced a steadier tone than the reed made of juniper.



Modern Meråker clarinet made by Harald Gilland ca. 1980. Photo: Bjørn Aksdal

While the old shepherds clarinets, in Meråker had a randomly assigned tonic, Gilland made instruments with the A note, or sometimes even B flat, as a tonic. This was done because he wanted to use the clarinet in ensemble playing together with the fiddle, the accordion and the guitar.

The repertory

After the revival in the 1950s, Harald Gilland's repertory on the Meråker clarinet consisted mainly of old traditional fiddle tunes. In addition to his clarinet playing, Gilland was also a very rich source for and interesting bearer of traditional fiddle music in Meråker. He transformed many of the old dance tunes to suit the Meråker clarinet, which has a far more limited ambitus. The only tune in Harald Gilland's repertory that he remembered

his father was also playing on the clarinet was a short polka-tune. In earlier days, according to his father, they mostly played simple melodies and types of melodies without any connection with the dancing.

The shepherd's clarinet in Meråker has not only been a solo instrument. In the 1970s and the early 1980s Harald Gilland played frequently with the excellent fiddler Svend Gravåsen (1911–1985) and the guitar player Olaf Tidemann (1911–2009). The ensemble generally played a mixture of arranged parts and free improvisations. Gilland usually performed the melody on the clarinet, while Gravåsen improvised a second on the violin. After the death of Gravåsen in 1985, ensemble performances, which included the Meråker clarinet decreased dramatically. However, from time to time one could meet Gilland and his clarinet, playing together with the guitarist Tidemann and an accordionist, as entertainers in local meetings and other arrangements.

The scale of the Meråker clarinet can vary a great deal from instrument to instrument, depending on how clever, or sometimes lucky, Gilland was with his making, and especially the position of the finger holes. The scale is always heptatonic, and the fifth note is usually a perfect fifth. Compared to the major scale, the second note and the sixth note sound often a bit too low, the fourth note sounds too high, and the third and the seventh note sound like quartertones. This scale is very similar to that we find on many folk recorders.

When Harald Gilland played the Meråker clarinet, he never used the technique of cross-fingering. He always raised one finger at a time when he played the scale upwards. Regardless of the scale of his instrument, he used his intonation technique to get as close as possible to a tempered major or minor scale. On most tunes, he played with the note D as tonic, achieved by raising the three lowest fingerholes. These tunes sounded very close to D minor. However, on some tunes he even played with an A tonic, keeping all the fingerholes closed. Here he intonated the third a bit higher by the help of his breath and his lips, and the tune sounded more like A major.

In my opinion, this shows that Harald Gilland in fact used two different basic scales, one when he made the instrument, and a second, and sometimes even a third scale, when he played tunes on the clarinet. However, one could easily get the impression of an elderly non-tempered scale.

The main reason for playing a more modern scale was probably that for several years he had been playing together with other musicians who used instruments like the fiddle, the accordion and the guitar.

Entering the national music scene

I was not the only person who, filled with curiosity, travelled up to Meråker in the early 1980's to visit Harald Gilland. The folk music department of the Norwegian state radio (NRK) also came to Meråker and produced a radio programme on Harald Gilland and the fiddler Svend Gravåsen. Soon the Meråker clarinet became well known throughout Norway, and Gilland received several letters and phone calls from other musicians who were interested in old traditional wind instruments, and who placed orders for a shepherd's clarinet from him. During the 1980s, Gilland produced more than 200 clarinets for sale¹³, and he also received many orders from outside Norway. Ringve museum in Trondheim, which is Norway's national music museum, also showed great interest in the Meråker clarinet and entered into an agreement with Gilland concerning the delivery of instruments for sale. In addition to this, and in co-operation with Ringve museum, I made a music cassette for public release in 1988, presenting old, traditional and new recordings of the Meråker clarinet, played both solo and in ensembles. The museum even sent one of its employees to Meråker to learn the techniques of making clarinets under the guidance of Harald Gilland, so that Ringve museum could provide both continuity in the production and even produce their own clarinets for sale.

Harald Gilland died on January 7th, 1992, at the age of 79. Until his last years, and especially in the winter, Gilland spent much time in his workshop working on a clarinet, a wooden ale bowl, a corner cupboard or something else. When Gilland died, I was busy finishing a little book about the Meråker clarinet. Unfortunately, the book was published a few months too late for him.

13. Unfortunately, there is no information available about who bought Meråker clarinets from Harald Gilland in the 1980s.

Luckily, Harald Gilland had also taught two local craftsmen how to make such clarinets, and he hoped they could bring this tradition further in Meråker. Today, only one of them, Nils Underhaug, is still occasionally making a clarinet, and at Ringve museum there has been no clarinet production during the last 15-20 years. On the other hand, in Tolga in Østerdalen the experienced instrument maker Magnar Storbækken has developed his own model of the Meråker clarinet. He also makes copies of the original Østerdalen clarinet in Glomdalsmuseet, as well as other traditional Norwegian wind instruments.



“The Meråker clarinet – in solo and ensemble playing”, CD made by Geir Egil Larsen and Bjørn Aksdal, Etnisk Musikklubb 2010.

Today, there are a few young musicians in Meråker who regularly play this instrument. However, the playing of the shepherd's clarinet has in no way become a common part of the traditional music scene. On the other hand, occasionally one still comes across this instrument being played by folk musicians from other parts of Norway. This includes, among others, outstanding musicians such as Geir Egil Larsen, Ånon Egeland, Steinar Ofsdal and Hans Fredrik Jacobsen. And even the world famous Norwegian jazz musician Jan Garbarek occasionally plays the Meråker clarinet, for example on one of the tracks of his CD "Visible World", produced in 1996 by the German quality label ECM.

Conclusion

In my introduction, I wrote that the objective with this article was to figure out what could be the historical and organological background of the local tradition of making and playing folk clarinets in Meråker. Additionally, I wanted to give a description of the process that led to the revival of the Meråker clarinet.

The history of the heteroglot Meråker clarinet can be traced back to the 1880s, but the instrument is probably much older. The Meråker clarinet seems to combine three different traditions of instrument making: Parts of the production technique were taken from the lur, the shape of the instrument, the finger holes and the name were influenced by the traditional whistle flutes, and the reed were probably taken from other old heteroglot clarinets and later from the European clarinet.

The Meråker clarinet was primarily an instrument favoured by shepherds and young people. My research has shown that similar clarinet traditions among shepherds seem to have existed also in other parts of Norway, especially in the Trøndelag region and probably in Østerdalen. These folk clarinets even have their close relatives in Sweden and in Finland. There have existed several types of heteroglot folk clarinets in Norway as well as in the other Scandinavian countries. In my article I have described bone clarinets, clarinet horns, clarinet lurs, and wooden shepherds clarinets, such as the Meråker clarinet. The Norwegian heteroglot clarinets go back at least to the

1690s, and this indicates that there is a reasonable possibility that heteroglot folk clarinets were used in Norway already before the European clarinet was introduced. Especially from an organological point of view, this would represent a quite new insight into the history of the clarinet in Europe.

In this article I have described how Harald Gilland and two of his colleagues in the 1950s caused a revival of the wooden shepherd's clarinet by making a modernised version of it. Over the next years, Gilland developed the clarinet even more. Originally a solo instrument, the clarinet could now also be used in ensemble playing. About the same time, people outside Meråker became aware of this instrument, first through a popular television program, which featured Harald Gilland and his clarinet. This led to the instrument eventually becoming known as the Meråker clarinet. Harald Gilland subsequently received letters and phone calls from different parts of Norway and even from abroad, ordering clarinets. In this way, the local shepherds clarinet was introduced to a new and larger audience. Today, the Meråker clarinet is played by musicians coming from many parts of Norway, and even by some jazz musicians.

Literature

- Aksdal, Bjørn (1982): *Med Piber og Basuner, Skalmeye og Fiol. Musikkinstrumenter i Norge ca. 1600–1800*. Trondheim.
- Aksdal, Bjørn (1984): Har klarinetten noen plass i norsk folkemusikk, in: *Norsk folkemusikklags skriftserie 1*. Bergen.
- Aksdal, Bjørn (1992): *Meråkerklarinetten*. Trondheim: Ringve museum.
- Aksdal, Bjørn (1999): Volla-klarinetten, i: *Bøgda vår. Oppdal Historielag 1999*. Oppdal.
- Aksdal, Bjørn (2001a): From shepherds pipe to Meråker clarinet. The case of the Norwegian traditional clarinet, in: *Musikk lidenskapelig årbok 2001*, Institute for Musicology, NTNU.
- Aksdal, Bjørn (2001b): En nyoppdaget gjeterklarinet i Meråker, in: *Spellemannsbladet no. 1*, 2001.
- Berg, Lorents Nicolaj (1782): *Den første Prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten*. Christiansand.

- Elling, Catharinus (1915): *Vore slaatter*. Kristiania.
- Emsheimer, Ernst og Cajsja Lund (1982): En svensk benklarinet, in: *Sum-len. Årbok för vis – och folkmusikforskning*. Stockholm.
- Jenssen, Atle Lien (2010): *Tungehornet i Norge. Historie, utbredelse, repertoar, bruk og praktisk instrumentmaking*. Master thesis in traditional art, Telemark University College.
- Kansanmusiikki-instituutti Kaustinen (1985): *Ancient Finnish Musical Instruments*. Exhibition Catalogue. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 18. Kaustinen.
- Kjellström, Birgit (1964): *Spelpipan i Dalarna*. Uppsala.
- Kjellström, Birgit (1980): Om folkliga instrument, in: Jan Ling, Märta Ramsten and Gunnar Ternhag (eds.): *Folkmusikboken*. Stockholm.
- Krokstad, Bjørn R. (1987): *Samhold og strid. Bygdebok for Meråker. Bd. 2. Meråker*.
- Laing, Samuel (1851): *Journal of a Residence in Norway*. New Edition. London.
- Lawson, Colin (1981): *The Chalumeau in Eighteenth-Century Music*. Ann Arbor.
- Lawson, Colin (2000): *The Early Clarinet. A Practical Guide*. Cambridge.
- Løchen, Leif (2000): *Fra skorofele til salmodikon*. Vågå: Nord-Gudbrandsdal Folkemusikkarkiv.
- Marcuse, Sibyl (1964): *Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary*. London.
- Müller, Mette ed. (1972): *From bone pipe and cattle horn to fiddle and psaltery*. Exhibition Catalogue. Musikhistorisk Museum, København.
- Rendall, F. Geoffrey (1954): *The Clarinet*. London.
- Rice, Albert R. (1992): *The Baroque Clarinet*. Early Music Series 13. Oxford.
- Roempke, Ville & Dan Lundberg (2008): *Eric Nirsas låtbok. Klarinettspelmannen från Mattmar*. Svenskt visarkiv. Stockholm.
- Sachs, Curt (1913): *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Berlin.
- Sandvik, Ole M (1919): *Folke-Musik i Gudbrandsdalen*. Kristiania.
- Sommerfelt, Christian (1795): *Efterretninger angaaende Christians Amt*. Top. Journ. for Norge, Bd. 4. H 14. Christiania.
- Ystad, Andreas and Ingvald Sakshaug (1973): *Inderøyboka. Bind 1 Den ålmenne delen*. Del II. Steinkjer.

Minneord

Reidar Sevåg til minne

Sven Nyhus, Olav Sæta, Tellef Kvifte og Hans-Hinrich Thedens

6. november sovnet historikeren, folkemusikforskeren og museumsmannen Reidar Rudolf Sevåg fredelig inn på sykehjemmet på Kolsås der han og kona Kate bodde de siste årene. Reidar ble nær 94 år gammel. Han kom fra enkle kår på Kampen i Oslo. Familien var svært opptatt av musikk og anskaffet piano så snart det var råd.

Reidar hadde vurdert å bli pianist, men valgte å satse i en akademisk retning. Han ble cand. philol. i 1952 og skrev en historisk biografi om Statsråd H.R. Astrup. I 1947 ble han tilknyttet Norsk Folkemuseum, og ble i 1952 museumslektor på undervisningsavdelingen. Det var her han traff Kate. De giftet seg i 1951 og fikk sønnene Gunnar og Øystein. I 1960 flyttet familien inn i eget hus på Kolsås.

Musikkk forskeren O.M. Sandvik spurte Reidar om å representere Norge i studiegrupper for folkemusikk. Fra 60-tallet reiste han på internasjonale kongresser, noen av dem bak jernteppet. Hjemme spilte han en stor rolle i gjenopplivingen av norske folkemusikkinstrumenter. Etter at han hadde demonstrert munnharpa i et TV-program ble det køer foran Oslos musikkforretninger.

Fra 1972 var Reidar leder for Norsk Folkemusikksamling ved Universitetet i Oslo. Her jobbet han til han gikk av i 1993. Blant hans publikasjoner er læreboken om norske folkemusikkinstrumenter «Det gjallar og det lèt» og 5 bind med slåttenedskrifter i serien «Norsk folkemusikk» som Reidar redigerte sammen med sine kolleger Sven Nyhus, Jan Petter Blom og Olav Sæta. Samtidig underviste han på instituttet for musikk. Vi som

hadde gleden av å omgås Reidar Sevåg som fagperson vil huske han som en sjelden akademiker, med et skarpt kritisk blikk på alt vi måtte komme med av tekster og diskusjonstemaer, og en smittende glede over å forfølge diskusjonstemaene så langt det gikk. Han var generøs, og delte med samme selvfølgelighet sine kunnskaper, sin arbeidstid og sin matpakke med alle som måtte komme innom kontoret hans.

Bokmeldingar

Sigrid Bø og Jarnfrid Kjøk: *Lekamslyst II. Erotisk folkedikting i Noreg.* Novus forlag, 2015. 860 s.

Stephen J. Walton

Vitsar er som kjent saman med draumane éin av kongevegane inn i det umedvetne, og vi vitsar dermed om saker som gjer oss urolege, eller saker som vi ikkje blir ferdige med. Da NRK Telemark i 2008 skulle lage eit lite oppslag om utgivinga av det første bandet av storverket til Sigrid Bø og Jarnfrid Kjøk, kunne dei ikkje dy seg. «Erotikk mellom stive permer» proklamerte dei i overskrifta, og det var sikkert meininga at vi skulle smile av adjektivet nesten like mykje som journalisten nok hadde gjort. Men bak forsøket på å pakke det erotiske inn i humor, ligg det ei ubevisst sannkjenning av at vi kanskje heller ikkje i det teoretisk seksuelt frigjorde Noreg på 2000-talet er så bekvemme i omgangen med framstillingar av lyst som vi liker å tru. Og reint særskilt liker vi å tru at vi er meir frigjorde seksuelt enn folk som har vakse opp i tradisjonssamfunn, både i tidlegare tider her i landet, og slike som i nyare tid har flytta hit. Dermed er denne boka i tillegg til mange andre gode eigenskapar, både aktuell og nødvendig. Ho syner at tradisjonssamfunnet ikkje var monolittisk i måten å forhalde seg til det erotiske og det seksuelle på. Folk forholdt seg til desse temaa svært ulikt. Og ved å innlemme materiale frå samtida, slik forfattarane gjer, får dei synt fram kontinuiteten i måtane folk har gripe kroppen og kjønnet på, og dermed får dei også vist noko av det uoppgjorde i synet vårt på dei i dag. Såleis blir bilde 7 på side 74 av den «kvite steinen», altså ein fallosstein, i Åmotsdalen følgt av bilde 8 sju sider seinare av ein kraftig snøståkuk utanfor hovudbygget til den daverande Høgskolen i Telemark i Bø fotografert i 2011. Slike invitasjonar til å reflektere over det kommunika-

tive innhaldet i folketradisjonens bruk av erotiske motiv til ulike tider, er det mange av her.

Lekamslyst 2 [L2] er ei samling med tekstar, og somme bilde, frå folketradisjonens omgang med det erotiske. Materialet er enormt. Boka er på 860 sider, og består av stoff som alt er samla inn i eldre og nyare tid som ligg spreidd i ulike kjelder, av arkivstoff frå informantar som har lege uttrykt rundt omkring, og av ein del materiale som forfattarane sjølve har samla, da mest i heimedistrikta i Setesdalen og Telemark, og Gudbrandsdalen. Hovuddelen av stoffet er henta frå handskrivne oppteikningar i offentlege og private arkiv, også somt frå lydarkiv. L2 er også utstyrt med ei nyttig innleiing på tjuufem sider der forfattarane gjer greie for innsamlingsprinsippa, og for skrivemåten, og forklarar korleis tidlegare forskarar har handsama dette stoffet. Dei har gjort eit massivt innsamlings- og ordningsarbeid som i seg sjølv utgjer eit viktig tilskot ikkje berre til forskinga på erotikken i folketradisjonen, men til seksualhistoria i det heile. I tillegg har dei i *Lekamslyst* frå 2007 [L1] tolka dette materialet historisk over 532 sider. Forfattarane er altfor smålåtne i høve til sitt eige prosjekt. I L1 skriv dei at føremålet med utgivinga er «å kartleggje norsk, erotisk folkedikting, sjå kva bilete dei formidlar av erotikk og tilhøve mellom kjønna og stille spørsmål til diskusjon om stoffet og dei historiske og samfunnsmessige forholda dei kan avspegle» (L1, s. 60). Dette var knusktørt. Det dei i røynda har levert er ei folkeleg seksualhistorie for Noreg med ein komplett dokumentasjon. Såleis er desse to bøkene, som må sjåast i samband med kvarandre, eit norsk tilsvaret til Foucaults velkjende seksualhistorie i tre band frå syttiåra. I motsetning til Foucault leverer Bø og Kjøk eit overtydande empirisk grunnlag for tesane sine. Såleis er tobandsverket til saman ein internasjonalt viktig publikasjon som har få sidestykke i verda. Og som ein fotnote til internasjonalisering, som dei siste tjuve år har vore mykje på moten på det retoriske planet på høgskular og universitet, kan ein føye til at dette verket er eit ypparleg døme på internasjonalisering i praksis. Forfattarane har ein følgjestrengt komparativ referanseramme i L1 der dei stadig skjeler til andre nærliggjande tradisjonar, først og fremst dei svenske, men også vidare ikring, t.d. til Afrika der Bø har gjort feltarbeid. I våre dagar tyder «internasjonalisering» ofte at ein forskar har utgitt eit par artiklar på halvgod engelsk i eit eller anna meir eller mindre renommert tidsskrift einkvan stad i utlandet. Her har Bø og

Kjøk trekt relevant framandt stoff på fornuftig vis inn i ein norsk kontekst for å kaste lys over viktige fenomen. Såleis kjem dei t.d. fram til at der fanst interessante skilnader i frekvensen av straff for tidelag i Noreg og Sverige, og tolkar dette (L1, s. 419). Skilnaden botna ikkje i at svenskane var generell meir oppglødde for dyresex enn nordmennene var. Når ein har lese teorien i L1, kan ein gå beine vegen til L2 og kontrollere teksttilfanget (L2, s. 665-678). Den heilt parallelle strukturen i dei to banda gjer dette enkelt. At dei ikkje skårar internasjonaliseringspoeng for denne verksemda seier ingenting om innsatsen deira, og alt om forfallet i eit totalbyråkratisert system for høgare utdanning.

Alle som har drive med seksualantropologisk forskning med levande informantar har møtt dei same problema. For det første er folk ofte lite villige til å snakke om seksuelle handlingar, eller om fysisk og psykisk intimitet. For det andre snakkar dei ikkje nødvendigvis sant når dei endeleg ein gong snakkar. Dette er eit felt som i særskilt grad er utsett for kjensler som skam og blygsemd, og for retoriske figurar som skryt og evfemisme. For seksualhistorikarar er situasjonen enda vanskelegare, ikkje minst fordi informantane er daude. Det er m.a. derfor det er så ekstremt nyttig å ha stoffet i bøkene til Bø og Kjøk samla på éin stad. Det er sjølvstundt ikkje slik at skriftfestinga av eventyr, segner, viser, balladar, ordtak, graffiti, barnerim, studentsongar og alle dei andre sjangrane dei har mobilisert, nødvendigvis gjer innhaldet i dei ulike ytringane til noko sannferdig. Det er heller slik at det teiknar seg nokre mønster som er interessante. Desse drøftar dei også sjølve i begge bøkene (L1 s. 24-30, L2 s. 13-17). Sjølve folketradisjonen har vore både open og lukka på iallfall to måtar. Tradisjonen har altså vore jordnær og sensuelt direkte når det gjeld skildringar av alle slags seksuelle handlingar, også slike som øvrigheita har stempla som syndige og skammelege. Samtidig var kvedarane og forteljarane varsame med kven dei utleverte dette stoffet til. Dei talehandlingane som tradisjonen har bestått av, har i seg sjølve vore sosialt intimiserande. Dei føregjeikk innanfor sosialt lukka fellesskapar som vart styrkte og stundom også definerte nettopp av framføringa av slikt stoff (L2, s.16). Dette er eit godt eksempel på det Foucault ser på som éin av dei viktigaste funksjonane til den typen «seksualitet» som moderne menneske er utstyrte med, nemleg å bli sett i tale, som han skriv, dei blir altså *mis en discours*. Vi nyt sex minst to gonger, først under dei kroppslege handlingane,

og i neste omgang når vi snakkar om dei i intim fellesskap med andre, eller kanskje også i einsam refleksjon og mimring. Så kom da mennene [sic] frå borgarskapet, i Noreg frå 1800-talet og framover, og skulle samle eit materiale dei i utgangspunktet var utestengde frå. Fulle av nasjonalromantisk glød skulle dei bygge ein ny nasjon på grunnlag av bøndene i søndagsklede, og om søndagen heldt bøndene broken resolutt på, iallfall i overleveringa. Eventyra vart gjorde til barnelesnad, og det borgarlege barnet måtte skånast for røynda i vaksenverda, både for realitetane i produksjonsarbeidet og i kroppens reproduksjonsarbeid. Det folkelege stoffet vart underkasta eit nasjonalborgarleg reingjeringsregime, som Bø og Kjøl viser klart fram. Det dei har gjort i dette verket, er å vise korleis den folkelege libidinøse energien overvintra under nasjonalstatens anstendigheittyranni. Dei har teke med *alle* uttrykk for lyst, også dei som vart mest tabuiserte under den nasjonale retusjeringsperioden, t.d. samkjønna lyst, materiale frå ein moderne og postmoderne folkeleg-obskøn tradisjon, og stoff frå grupper som systematisk vart fråkjende retten til lyst og seksuelle kjensler, som t.d. barn. Og sjølv om dei gamle tekstane ikkje utan vidare kan nyttast som kjelder til kva folk gjorde, gir dei ein god peik på kva folk meinte om kva folk gjorde. Da støyter dei på noko verkeleg interessant. Den oppsiktsvekkjande direkte omgangen med kroppens fysiske realitetar føregjekk altså ikkje berre i lukka lag, oftast i éinkjønna, homososiale rom, men også i form av skjemt. Det seksuelle skapte likevel angst, og dermed lo ein åt det, slik NRK-journalisten kjende seg programforplikta til å le i 2008. Det folk derimot hadde større problem med å omgåast, var det Bø og Kjøl kallar «det personleg intime» (L2, s. 17), på same måte som folk i agrarsamfunnet, jamvel ektefolk, ikkje utveksla kjærteikn i det offentlege rommet.

Forfattarane har halde seg til direkte avskrivning av arkivmaterialet i den språklege originalversjonen, og til dialektal gjengiving av lydtekstane. Dette er utvilsamt rett. Dei fortel at det vart henta inn «ekspertvurderingar» – deira hermeteikn – som prøvde å lokke dei til å transkribere til normert rettskriving, men, som dei skriv, hadde dette vore ei omsetjing av stoffet. Tekstane hadde mista atmosfæren og særpreget sitt, og verdien som kjelder hadde også blitt redusert. Det var glimrande at dei stod imot!

Dette er altså eit fabelaktig bokprosjekt som alle vil finne både lærdom og underhaldning i. Men ein må spare litt krutt til forlaget. Særleg i L1

vrimlar det av korrekturfeil. I tillegg manglar det eit register. Her luktar det altså sparebluss på lang lei. At boka no er utseld frå forlaget håper eg heng saman med at vi har gått mann og kvinne av huse for å kjøpe ho, ikkje at forlaget har makulert restopplaget. Korrekturstoda er betre i L2, men også der blir vi avspiste med eit alfabetisk tekstregister. Dette er ikkje bra nok. Forlaget har no eit utmerka høve til å bøte for gamle synder ved å gi ut L1 på nytt, setje ein god korrekturlesar på jobben, og leggje til eit skikkeleg register. Og da har éi av dei beste skildringane av den folkelege intimitetens historie i Europa blitt enda betre.

Lene Halskov Hansen: *Balladesang og kædedans. To aspekter av dansk folkevisekultur*. Museum Tusulanums forlag, Københavns Universitet, 2015, 373 s. og 1 CD.

Ingrid Gjertsen

Lene Halskov Hansens faglige bakgrunn er folkloristikk. Hun viser også godt kjennskap til musikkforskeres arbeid med tradisjonell sang, og hun er selv utøver. I første del av boka tar hun for seg ballader som sang og del to handler om kjededansen. Begge er aspekter ved dansk folkevisekultur som nok er kjent ved navn, men ikke er utdypet i faglitteraturen. Hennes bok representerer med andre ord banebrytende arbeid og forskning. Ballader definerer hun kort som fortellende viser med to eller flere verselinjer, et billedannende formspråk, med ett eller flere omkved og med røtter tilbake til middelalderen. Kjededans, også kalt Langdans, er ringdans i lukket eller åpen kjede som bukter seg/snor seg rundt i lokalet eller i landskapet. Den danses med et trinnmønster eller løpes i takt til musikk.

Formålet med første del av boka er analysen av balladen som fortellende sang, der fokus settes på møtet mellom balladen og sangeren, hvordan ordlyd (tekst), melodi og rytme spiller sammen idet balladen synges. Sangerens personlige måte å forholde seg til visesang/balladesang på er et overordnet ståsted. Andre del av boka har som formål å redegjøre for og diskutere kjededansens posisjon og plassering i Danmark, eller mangel på samme, fra middelalderen og fram til begynnelsen av 1900-tallet. Prosjektet er omfat-

tende, ettersom formålet er å løfte fram et kildemateriale «der engang faldt mellem to stole, den dansehistoriske og den kuturhistoriske» (s. 16).

Blant sangutøverne eksisterer balladene side om side med andre viser. De inngår i utøvernes repertoar forøvrig. Slik ønsker bokforfatteren også å se det. Den mest vanlige oppfatningen er at den nordiske balladen har røtter tilbake til middelalderen. I denne boka blir balladen sett på som eksisterende i nuet, når den synges. Det tas ikke stilling til hvorvidt den skulle tilhøre middelalder, renessanse eller en annen avgrenset tid. Den tilhører sangeren her og nå.

Forfatteren bygger på et omfattende og imponerende kildemateriale med balladesang fra 1800-tallet og fram til i dag, bl. a. Evald Tang Kristensens opptegetninger, Dansk Folkemindesamlings fonografopptak og senere lydopptak av sang og intervjuer i Folkemusikhuset/-centret i Hogager og Sanghistorisk Arkiv på Afdeling for Musikvidenskab, Aarhus Universitet. I tillegg har hun selv intervjuet folkesangere og gjort deltakende observasjon på folkemusikkarrangementer og –kurs med utøvere i alle aldre, også barn. Valg av kilder om selve sanguttrykket omfatter lydopptak fra rundt midten av 1900-tallet.

Ballader som fortellende sang, utgjør den største delen av boka. Med fortellende syngemåte menes her at sangeren får ordlyd, melodi og rytme til å spille sammen til fordel for fortellingen, «men uden at give køb på melodi og rytme» (s. 42). Med fortelling menes både visens fortelling og sangerens egen underliggende fortelling, det som sangeren vil fortelle med visa, eller legger i visa.

Å sette seg inn i et sanguttrykk og forstå det er ingen lett oppgave. Forfatteren angriper problemet i flere kapitler der hun går grundig til verks. Gjennom bruk av kildematerialet, deriblant opptak, egen erfaring og referanser til en allsidig og relevant faglitteratur, behandler hun spørsmål angående muntlig overlevering og tilegnelse, selve framføringssituasjonen og hvordan utøveren opplever den, om sangens (både selve sangen og det å synge) betydning og mening, tradisjonell syngemåte og et fortellende sanguttrykk. Her er nok av muligheter til å gå seg vill, men det gjør forfatteren ikke. Personlig synes jeg denne delen av boka er spesielt innholdsrik og dyptpløyende. Vi får her en god forståelse av forfatterens anliggender og et godt grunnlag til å forstå bedre også de senere kapitlene der de 5 utøverne analyseres spesielt.

Som eksempel nevner jeg her kapitlet om sangernes egne opplevelser av visene: «Naar jeg synger dem synes jeg at jeg kan se det hele for meg» (s. 100 ff). Innlevelsen og den indre bileddannelse påvirker sanguttrykket i en fortellende retning. Et slikt sanguttrykk behøver ikke bruke store ytre effekter. Et stille og forholdsvis jevnt sanguttrykk kan være intenst fortellende, akkurat som et spektakulært uttrykk eller en overdreven innlevelse kan overdøve fortellingen og binde oppmerksomheten til personen som synger (s. 153).

Til slutt i behandlingen av ballader som fortellende sang tar forfatteren for seg fem utøvere spesielt i det hun kaller syngende fortellemåte og fem fortellende sanguttrykk. De er 4 kvinner og en mann, tradisjonelle utøvere, født mellom 1878 og 1906 og lydopptakene gjort i perioden 1965 til 1970. Alle finnes på CD-en som følger boka, sammen med supplerende opptak av noen flere. Disse utøverne med hver sin ballade analyseres i detalj for å finne ut mer om virkemidlene i det som er en fortellende syngemåte. Hun setter fokus på samspillet mellom ordlyd, melodi og rytme og variasjoner i disse for å kunne si noe mer generelt.

Her har jeg lyst til å peke på et spesielt problem, og henter eksempel fra analysen av «Hr. Peders Skriftemaal paa Havet» (s. 202 ff). Der gjøres vi oppmerksom på at punkteringene kommer på samme sted i 2. takt i flere av versene, som også i vers 1, og at det derfor umiddelbart virker som en fast form, underforstått at det ikke er innholdet i det enkelte ord som er bestemmende (s. 205). Det høres sannsynlig. Men det som sies videre kan se ut som en motsigelse: «Ikke desto mindre hjelper punkteringerne med til at trække de essentielle handlinger og spørgsmål frem.» Hun viser til notteoppskrift av 1. vers, og sier videre: «sammen med forlængelsen af anden stavelse i *Peter* fremhæves *Peter* der går ind i sit eget kammer; *krøbre* og *kruse* fremhæves på hver sin måde og understreger at der er noget særligt på færde.» Ved å lytte til sangen på CD-en er det ikke lett å slutte seg uforbeholdent til at punkteringene hjelper til å trekke essensielle handlinger og spørsmål frem, og at spesielle ord i teksten synges på en måte som understreker at det er noe spesielt på ferde i visens handlingsforløp. Jeg har ikke problem med å slutte meg til forfatterens opplevelse av at det er slik, men vet ikke om det er belegg nok for at utøveren har ment det slik. Å bevise at utøveren bruker bestemte virkemidler for å fremheve innholdet i det enkelte

ord i teksten, er ingen lett oppgave, spesielt ikke i tradisjonell sang. Når det er sagt må det også sies at analysen i denne boka også viser overbevisende eksempler på at det kan være slik. F. eks. i vers 9, tredje og fjerde linje av «Hr. Peders Skriftemaal paa Havet». Utøveren legger ekstra betoning på *brændt* og *piger* og forlenger første stavelse i *elsket*, og konklusjonen blir at betoningen av ordene «trækker det horrible og det uanstændige frem i hr. Peters synder» (s. 211).

Spørsmålet er om ikke den utpregede utnyttelse av tekstlyd, konsonantene særlig, rytmiske og melodiske variasjoner, er virkemidler som preger en tekststyrt syngemåte rent generelt, uten nødvendigvis å koble slike virkemidler til enkelte ord i teksten og deres betydningsinnhold.

I oppsummering av «Hr. Peter» konkluderer forfatteren med at utøveren i høy grad bruker konsonantene til å fortelle med. Hun benytter sitt talespråk og forsterker konsonantene i vesentlig grad for å få fram det hun vil ha sagt i visa, «- når noget ligger hende på sinde, eller når noget i fortællingen skal understreges eller fremhæves» (s. 213). Spørsmålet om tekststyrt eller musikkstyrt sang er komplisert, noe forfatteren synes inneforstått med, og hun tar flere ganger forbehold. Hun viser også andre steder til uttrykket «innehållstolkande» i boka *Folklig Koralsång* av Margareta Jersild og Ingrid Åkesson (Stockholm 2000, s. 125). Uttrykket står for sangerens frembæring av tekstens stemningsinnhold gjennom sin personlige måte å binde sammen tekst og melodi, til forskjell fra teksttolkende på samme måte som i moderne visesang. I sin avsluttende konklusjon om det fortellende sanguttrykk finnes en sammenfattende redegjørelse for de overordnede narrative virkemidler, i alt 12, som de omtalte sangere benytter (se s. 220–222).

Del 2 i boka, om kjededansen, inneholder presentasjon og gjennomgang av kildemateriale fra middelalder til 1900-tallet. Det pekes på at kildematerialet er mangelfullt og at det skyldes at fagfolk i overveiende grad har konsentrert seg om temaet ballader sunget til kjededans i middelalderen og bare da. I kapitlene 14 til 18 tas opp *Tredans og skæmteviser på Mandø, Tospring til musik, dansevers og skæmteviser, Kæmpeviser til dans på Fur og Vendsyssel, Dans i et adelshåndskrift, 1645 og Dans ved ligvagt i 1600-1700-tallet*. Forfatteren konkluderer med at studiet av kildematerialet viser at kjededans til sang og/eller instrumentalmusikk har hatt en viss posisjon i Danmark, på tross av de mange uklare kilder. Samlet sett belyser disse kil-

dene en del av dansk dansehistorie som i stor grad er blitt oversett. Dette er en dansetradisjon med sine egne uttrykk, sammenhenger og funksjoner, men som samtidig går hånd i hånd med andre europeiske og også mellomøstlige kjededanstradisjoner. I forlengelse av folkemusikkbølgen i 1970 – 1980-årene blir det i dag i forskjellige sammenhenger danset kjededans til danske ballader.

Til slutt i denne anmeldelsen må bemerkes at boka er velkomponert og lett å finne fram i, språket er godt og lett å forholde seg til, og framstillingen gjør boka til spennende lesning. Dette er god faglitteratur som utgjør et solid bidrag til større kunnskap om tradisjonell sang i Danmark spesielt og i Norden generelt. Boka har også verdifulle oversikter: først i boka en fyldig presentasjon av institusjoner, kildesamlinger og personer i Danmark, og forkortelser som er brukt, til slutt oversikt over litteratur og kilder og navne- og saksregister, også register over viser brukt i boka og innholdsfortegnelse for CD-en.

Konferanserapportar

Norsk folkemusikklags seminar 2016: «*Det dansar så lett gjennom lunden...*» *Balladene – musikken – melodiene*, 3. mars 2016, Nasjonalbiblioteket, Oslo

Per Åsmund Omholt

Seminalet ble holdt i «Slottsbiblioteket» på Nasjonalbiblioteket i Oslo, og musikkseksjonen på NB med tidligere styremedlem i Norsk Folkemusikklag, Astrid Nora Ressem i spissen, var vertskap. Bakgrunnen og tema for seminaret 2016 og samarbeidet med Nasjonalbiblioteket, var de omfattende utgivelsene av melodimaterialet til de norske mellomalderballadene som visearkivet gir ut sammen med Norsk Folkeminnelag. På seminaret ble fokus rettet mot selve melodistoffet, både med et arkiv-, et musikkvitenskapelig- og et utøverrettet perspektiv. Innledere var primus motor for utgivelsene av verket, Nasjonalbibliotekets egen forskningsbibliotekar Astrid Nora Ressem samt høyskolelektor og kvedar Ragnhild Furholt, den danske forskeren Lene Halskov Hansen fra Dansk Folkemindesamling og balladekvedar Jon Anders Halvorsen. Seminaret samlet 24 deltakere inkludert NFLs styre.

Etter å ha blitt ønsket velkommen av Richard Gjems, leder av musikkseksjonen ved NB, gikk ordet til Astrid Nora Ressem og foredraget: «I skyggen av tekstene. Ballademelodier i innsamling og forskning, edisjon og sang.» Ressem redegjorde for innhold og edisjonsprinsipper ved utgivelsene av ballademelodiene og antydet framtidige forskningsoppgaver på feltet. Deretter presenterte høyskolelektor Ragnhild Furholt et rikt kildemateriale med lokal koloritt; «Balladesang på Agder». Hun antydet også mulige forskningstema. Prosjektforsker mag.art. Lene Halskov Hansen fra det Kongelige

Bibliotek i København tok utgangspunkt i den danske balladetradisjonen med foredraget «Ingen toner uden ord, ingen ord uden sanger – Danske ballademelodier og drivkraften bag». Halskov Hansen fokuserte på det fortellende sanguttrykk i den danske formidlingen av balladestoffet. Avslutningsvis viste kvedar Jon Anders Halvorsen hvordan han som utøver nærmet seg balladestoffet, og vi fikk høre praktiske eksempler i hans innlegg «Ballademelodiene – fra en utøvers ståsted».

Styret i NFL har hatt den glede å hedre vårt mangeårige aktive medlem, forsker og formidler av kunnskap om våre vokale tradisjoner, Ingrid Gjertsen, med et æresmedlemskap i Norsk folkemusikklag. Tildelingen ble foretatt under seminaret, der Ingrid Gjertsen takket for tildelingen og fortalte om perioden i laget på 80-tallet, da aktiviteten fikk et oppsving. Etter dagsseminaret avholdt Norsk folkemusikklag sitt årsmøte.



Ingrid Gjertsen ble hedret med æressmedlemskap i Norsk folkemusikklag.

29th symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 9.–18. juli 2016, Retzhof Castle, Graz, Østerrike

Tone Honningsvåg Erlien

Et slott i et av Østerrikes vindistrikt var arena for sommerens ukesslange dansekonferanse i nettverket International Council for Traditional Music – Study Group on Ethnochoreology. Dette er en konferanse av typen symposium, hvor det ikke er parallelle sesjoner, og mye tid til sosialt samvær. Dette året var vertskapet Institute of Ethnomusicology fra University of Music and Performing Arts i Graz ved Kendra Stepputat og hennes lokale team. Beliggenheten til slottet et stykke utenfor selve Graz, og dets omgivelser med hotellrom og hageområde rett ved siden av konferansesalene, beriket oppholdet og fikk det til å føles som en ferie med kollegialt og faglig innhold.

Konferansen samler etnokoreologer og danseantropologer fra hvert et verdenshjørne. Temaene for årets symposium var «Dance and the senses» og «Dancing and Dance Cultures in Urban Contexts». Til sammen ble hele 67 foredrag holdt, derav 6 norske innslag. Første norske innslaget var et panel med Marit Stranden, Sjur Viken og Tone Erlien. Det første temaet, gikk mer spesifikt på bruken av digitale sanser i arbeidet med danseanalyse gjennom bevegelsesdeteksjonssystemet Qualisys og sanser i bruk i en danseutstilling på museum. Førstnevnte tema vakte interesse rundt bruken av digitale data for å kunne kopiere og lære bort stilkvaliteter fra norsk tradisjonsdans, og eksemplet fra utstilling 1 i det treårige prosjektet Museene danser fikk mange begeistrede tilbakemeldinger om et flott initiativ og prosjekt, og ønsker om å få til det samme i respektive hjemland. Siri Meland presenterte delforskning fra doktorgraden som fullføres våren 2017 om dansekultur i den trønderske bygda Haltdalen. Maj Vester Larsen og Egil Bakka la fram spennende forskning på barn og sangleiker.

I år ble det for første gang arrangert poster-presentasjoner. Etter å ha stått framme for tilskuerne noen dager fikk deltakerne mulighet til å stille spørsmål og prate med posterforfatterne. Engasjerende diskusjoner i et nærmest fullt lokale gjorde postertimene svært verdifulle for interesserte kolleger.

Hver kveld samlet deltakerne seg utendørs på gårdsplassen for forskjellig musikk- og danseunderholdning, med dansekurs, danseopptredener, sosialdans og levende musikk. Kvelden 11. juli ble en spesiell kveld med minneseremoni for avdøde pioner innenfor danseforskning og en av grunnleggerne av dette fagfellesskapet Anca Giurchescu. 80 danseforskere danset sammen i en vakker «Hora de poman», en sakte sirkeldans med levende lys til minne om Anca Giurchescu som døde i 2015.

Andre aktiviteter under et slikt symposium er «business meeting» og de mange «sub-studygroup meetings». Ett av disse, om bevegelsesanalyse, ble ledet av koordinator Siri Meland, som presenterte gruppens mål og historie så langt, samt ledet diskusjoner om fremtidige møteplasser og samarbeidsprosjekter. Man hadde også gode muligheter til å bla i kollegers publikasjoner de siste to årene. Halvveis inn i konferansen fikk vi en halv dags avbrekk med en ekskursjon til Graz by med museer og arkitektur, samt middag på en lokal gård med kortreist matproduksjon. I etterkant av konferansen var det også en todagers ekskursjon til Riegersburg.



Fra minneseremonien for Anca Giurchescu.

«*Music – Gender – Activism: Transcultural Conversations*». 9th Symposium of the ICTM Study Group on Music and Gender, 13.–16 juli 2016, Universitetet i Bern, Sveits

Thomas R. Hilder

«Music – Gender – Activism: Transcultural Conversations» was the 9th symposium of the Study Group on Music and Gender of the International Council of Traditional Music (ICTM). Held from 13 to 16 July 2016 at the University of Bern, the symposium gathered music researchers from different corners of the world to share their recent research on music and gender. The study group was founded in 1985 by Barbara L. Hampton and Pirkko Moisala and has been a vital forum for supporting research that focuses on gender dynamics in musical traditions, pays attention to overlooked musical traditions and interrogates gender hierarchies in the academy. This symposium was organised by Britta Sweers, Anna Hoefnagels and Anja Brunner and consisted of traditional presentations, roundtable discussions, open discussions and a keynote lecture. In the call for papers emphasis was placed on topics related to music and sustainability, transmission and transculturalism and the evaluation of the current status of gender research within the discipline of ethnomusicology. The contemporary relevance of research on gender was underlined by the group's current chair, Barbara L. Hampton who opened the symposium with a discussion about gender, intersectionality and globalisation.

Many papers addressed the issue of women, power and activism. Rafique Wassan presented about women sufi singers in Pakistan in relation to projects to hinder religious radicalisation. The exclusion of and resistance by women guitarists in the flamenco scene was investigated by Loren Chuse. Meanwhile, an introduction to Beyonce's music and its articulation of Black feminism was given by Kristin McGee. Likewise, Anna Hoefnagels analysed music and gender activism within the *Idle No More* Indigenous movement in Canada that has in the last five years become a global phenomenon. A critical perspective on feminist activism in West India was offered by Rasika Ajotikar through an intersectional approach to gender and caste. Further interesting papers, by James Nissen and Britta Sweers, ad-

dressed women participation and exoticisation in the mainstream world music scene.

One pertinent issue raised during presentations and discussions was gender roles in the academy. The topic was the explicit focus of a panel headed by Ana Hofman, Beverley Diamond and Ursula Hemetek, which interrogated the gendered nature of the profession of ethnomusicology, both in relation to work in university as well as field research contexts. This led to a productive discussion on challenges for female academics, the effects of the financial crisis on the university system and issues of «affective labour», a term used to highlight types of work that are often ignored or undervalued in the workplace. Another related topic during the symposium was the status of gender studies in current music studies. One poignant intervention was offered by Sara Selleri, who presented about the adversity she faced while researching gender discrimination within Italian musicology departments. Such discussions elicited numerous mentions of the late Italian ethnomusicologist Tullia Magrini and her legacy in Italian ethnomusicology.

Whereas studies of masculinity were sparse, there were many presentations which addressed lesbian, gay, bisexual, trans* and queer (LGBTQ) issues. Badema Pitic held a presentation on the Bosnian singer Božo Vrećo who has gained much popularity through developing the *sevdah* song tradition while also explicitly defying a male-female gender binary. A song which was composed to support the LGBT movement in Uganda as well as the ensuing homophobic musical responses were discussed by Linda Cimardi with particular concern for global LGBT activism, nationalism and postcoloniality. Furthermore, my own presentation investigated Sámi queer activism with respect to traditional gender roles, land rights and the pre-Christian Sámi religion through an analysis of the song «Snölejoninna» by Sofia Jannok. Valuable too was a joint paper by Marko Kölbl and Cornelia Gruber, who pointed out the lack of feminist and queer perspectives within ethnomusicology and critiqued the persistence of heteronormativity in fieldwork analysis.

One of the many highlights of the event was the keynote lecture by Pirkko Moisala. Drawing on theories by Guattari and Braidotti, she reconsidered her own extensive research in Nepal to highlight the significance of ethnographic research for studying gender, the body and affect. Also im-

portant was the open discussion led by Barbara L. Hampton. Here, participants reflected on the history of the study group and the importance of intergenerational and international scholarly exchange. Furthermore, there was much discussion concerning the current challenges faced by gender studies in light of new forms of nationalism and the parallel rise in conservative views on gender and sexuality in many parts of the world. In addition, the symposium programme included an informal reception with live music, a sightseeing tour through the city, a yodelling workshop and a stunning boat tour on Lake Thun. The symposium was not only well organised but also nurtured a caring and supportive environment that enabled vital exchange and reflection. Showcasing a rich diversity of research and methodologies, it confirmed how relevant issues of gender are in contemporary music research. Overall, the symposium was a very important and productive event not simply for scholars of music and gender but for the entire discipline of ethnomusicology.

Cut & Paste: Dance Advocacy in the Age of Austerity, 4.–7. juni 2016, Aten, Hellas og *ICTM Substudy Group of Movement Analysis*, 8. juni 2016, Aten, Hellas

Marit Stranden, Egil Bakka og Sjur Viken

Cut & Paste: Dance Advocacy in the Age of Austerity ble arrangert i Aten i juni 2015, som en felles konferanse for *39th Annual Conference of Society of Dance History Scholars* (SDHS) og *46th Annual Conference of Congress on Research in Dance* (CORD). I tillegg arrangerte en av undergruppene til ICTM Ethnochoreology et satelittmøte dagen etter: *Substudy Group of Movement Analysis*.

Konferansen samlet over 330 deltakere med flere parallelle sesjoner og over 34 danseworkshops. Fokuset var på nedgangstidene globalt og i Hellas spesielt, og hvordan dette gir kutt i budsjetter til kultur og dans. Konferansedeltagerne ble bedt om å bidra til musikk- og dansebiblioteket Megaron i Aten, som fikk inn 104 bøker inkludert festskriftet til Egil Bakka donert fra Norsk senter for folkemusikk og folkedans.

De norske innleggene var samlet i et panel ledet av Egil Bakka med tema «Soft and hard – Broadening dance agency by combining elicitation and motion capture». Denne inneholdt en presentasjon som utforsket musikk-dansrelasjoner ved hjelp av bevegelesessporing av musiker samtidig med et dansepar kombinert med elisiteringsintervju, innlæringsprosessen av sangleik i en gruppe barn, samt en diskusjon av hvordan forskning kan bidra til utdanningspraksis. Panelet hadde godt oppmøte og skapte en god debatt om læring av dans. Det var også flere bidrag av studenter/ alumni fra Erasmus mundus-masteren Choreomundus som ledes av NTNU.

Under konferansen ble det holdt et felles medlemsmøte for SDHS og CORD som la til rette for at de to organisasjonene i 2016 slo seg sammen til en organisasjon som har fått navnet *Dance Studies Association*.

Satellitmøtet i The Sub-study Group of Movement Analysis, ble arrangert dagen etter konferansen. Møtet ble invitert på e-postlista til Study group of Ethnochoreology (ICTM) og hadde to mål; diskusjon over temaet «Music-dance relationships or dynamics; theoretical and practical thoughts» og å bestemme framtida til gruppa. Vert for møtet var Maria Koutsouba, School of Physical Education and Sport Science (www.phed.uoa.gr), Section of Gymnastics and Dance, Greek Traditional Dance. Det var 18 deltakere. Sekretær for gruppa, Siri Mæland, ble forhindret fra å delta. Rollen ble vikariert av Maria Koutsouba og Marit Stranden.

Det brukes mange forskjellige systemer for bevegelsesanalyse, noen internasjonale som Labanotasjon og andre mer lokale knyttet til institusjon- eller dansetradisjon. Dette gjør det vanskelig å sammenligne resultater fra forskjellige forskningsgrupper. Forskjellige analysesystemer ble presentert: Laban-analyser av gresk tradisjonell dans, Benesh, analyser av tyrkisk tradisjonell dans, rekonstruksjon av en tyrkisk tradisjonell dans ved bruk av Labanotasjon, samt sviktanalyser og bevegelesessporing på norsk tradisjonell dans. Det ble kommentert mangel på et nyttig analysesystem for bulgarske danser og at det ikke er utført detaljerte analyser av svenske tradisjonelle danser. Basert på presentasjonene ble det diskutert og reflektert over spørsmål og utfordringer knyttet til bevegelsesanalyse, musikk-dans- forhold og dynamikk. Målet er, på tross av forskjellige analysesystemer, å etablere en felles terminologi for å dele kompetanse og forhåpentligvis løse noen av utfordringene. Delmål er felles presentasjoner til konferanser og publikasjoner.



Deltakere på satelittmøtet Substudy Group of Movement Analysis.

Musikketnologisk seminarium, 25.–26. oktober 2016, Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, Uppsala, Sverige

Anne Murstad

Dette seminaret tematiserte musikketnologien i Skandinavia: fagets røtter, posisjon og framtid. Seminaret var initiert av svenske musikkforskere som har vært toneangivende for faget helt siden etableringsfasen, dvs. i godt og vel tretti år. Sammen med danske og finske kolleger diskuterte de musikketnologiens fagutvikling og identitet. Til tross for at programmet hadde et skandinavisk/nordisk anslag, glimret de norske forskerne med sitt fravær. Seminaret samlet nærmere førti personer, hvorav halvparten deltok med presentasjoner, som ga innblikk i faghistorien, eksempler fra pågående forskning og tilstandsrapporter fra ulike fagmiljø.

Owe Ronström innledet seminaret med optimisme på fagets vegne: ettersom musikketnologien mangler egne institusjoner, kan disiplinen heller ikke legges ned! Faget eksisterer snarere i form av nettverk, hvor enkeltpersoner kan være avgjørende. Svenskt Visarkiv sin posisjon som et

knutepunkt i dette nettverket ble løftet fram. Videre ble det argumentert for en åpen og inkluderende fagidentitet, og for å fortsette å rive ned gjerdene mellom deldisiplinene innen musikkforskninga. Dette kan motvirke (følelsen av) marginalisering av faget, som flere uttrykte sin bekymring for, særlig fra et danseperspektiv. I undervisningssammenheng blir musikketnologien ofte gitt en marginal, eller i beste fall komplementær rolle. Karin L. Eriksson belyste fagets plass i musikkvitenskapelige grunnutdanninger i Sverige, og fortalte at fagets *metoder* ble ansett som et viktig bidrag her. I debatten om fagidentitet kom det også innspill til en større identitetsdiskusjon. Med en henvisning til den italienske antropologen Francesco Remotti (*Identity Barriers and Resemblance Networks*, 2012) foreslo Lars Berglund å droppe hele identitetsbegrepet, fordi det virker ekskluderende og bidrar til skillet mellom «vi» og «dem».

Seminaret tok historiske tilbakeblikk, bl.a. i form av en panelsamtale med Märta Ramsten og Ann Mari Häggman. Dessuten fortalte Krister Malm om det unike prosjektet «The Music Industry in Small Countries», gjennomført på 70- og 80-tallet.

Et dansk panel om musikk og minoritet ga eksempler fra dagsaktuell forskning; bl.a. om rap som integrasjonspolitisk redskap. Her diskuterte man dessuten hvordan fagterminologien har endret seg de siste 20 årene.

Avslutningsvis ble det foreslått å gjenta seminaret i framtida, kanskje hvert 3. år? Behovet for et felles skandinavisk/nordisk forum for musikketnologi ble understreket, samt ønsket om flere norske deltakere.

XXXII European Seminar in Ethnomusicology, 20–25 September 2016, Sardinia, Italy

Thomas Solomon

The XXXII European Seminar in Ethnomusicology [ESEM] was held on the Italian island of Sardinia on 20–25 September, 2016. The announced theme of the meeting was «Musics/Music Makers/Musicologists' Transhumance.» The theme of transhumance concretely evoked traditional modes of subsistence on Sardinia, where shepherds moved seasonally with their animals between the mountains and the plains, while also serving more generally as a metaphor for the goings and comings of people and knowledge. The four sub-themes which served to organize the presentations included «Musics back home,» «Musicologists back home,» «Seasonal musical paths,» and «Transhumance of musical genres.» This set of themes provided coherence as the participants at the meeting explored many aspects of music and movement, including migration, diaspora, pilgrimage, and musical processions, as well as metaphorical extensions of the concept such as «spiritual transhumance» (the movement in and out of altered states of consciousness) and «transhumance 2.0» (entailing the relationship between physical journeys for the purpose of meeting others and the online exchange of ideas and information).

The meeting was held in two locations. The first day and a half was held in the Dipartimento di Storia Beni Culturali e Territorio of the University of Cagliari in Sardinia's capital Cagliari, in the south of the island on the Mediterranean coast. After a bus trip through the central Sardinian countryside (putting into practice the meeting's theme of movement through space) in the afternoon of the second day, the participants reconvened in the small village of Santu Lussurgiu in western Sardinia, where the rest of the meeting was held. Santu Lussurgiu lies within the crater of an extinct volcano, and the dramatic landscape surrounding the village, as well as the traditional local architecture within the village itself surround the meeting's venue, provided an inspiring backdrop for the meeting's presentations and discussions.

The program for the meeting was made up of more than fifty presentations (including several poster presentations and two films) from partici-

pants representing sixteen countries, primarily within Europe. Norway was represented by Thomas Solomon, who presented the paper «‘The Land of Our origin’: Music, Time and Space in the Norway-Azerbaijan Connection,» and Thomas Hilder, who presented the paper «Sámi Music and Nordic Exceptionalism in the New Europe.» Other participants from Scandinavia included Jill Johnson, Sverker Hyltén-Cavallius and Dan Lundberg from Sweden, as well as Giuseppe Sanfratello, who is based in Denmark.

Local organizers Ignazio Macchiarella and Marco Lutz arranged a wealth of musical events during the course of the meeting, with a special emphasis on Sardinia’s rich traditional music heritage. Rather than follow a concert format with a separation between performers and audience, these events were organized, in traditional Sardinian fashion, as dinners each evening in Santu Lussurgiu, during which the performers and other meeting participants mingled and performances emerged more or less spontaneously and «in the round,» allowing all participants to get up close to and converse with the performers. The performers included a number of polyphonic male vocal quartets who demonstrated some of the many local village variants of the two main genres of traditional Sardinian multipart singing, *cantu a cuncordu* and *cantu a tenore*. Of special interest to the participants was the *quintina*, the phenomenon in performance of the *Cantu a cuncordu* genre in which the voices of the four singers interact so as to produce a clearly audible «fifth voice» in the form of the first overtone, which emerges from the texture. Besides the wide variety of polyphonic vocal quartets, the performances also included other singing traditions and instrumental music from the island. Among these were *cantu a chiterra* (singing with guitar accompaniment) and *arrepentina* (sung verses improvised according to the occasion and accompanied by accordion or *launeddas*). The *launeddas* is a wind instrument consisting of three reed pipes played by a single performer in polyphony using circular breathing; it can be played solo, in groups, or to accompany singing.

The final program and book of abstracts for the meeting, as well as a gallery of photos, can be found at <http://sites.unica.it/labimus/2016/09/19/esem-2016-programme-and-abstract-book>.



The vocal group «Cuncordu sas' enas,» from the Sardinian village of Bortigali, performing at ESEM on 24 September, 2016. This group sings in the genre known as Cantu a cuncordu, one of the two main genres of traditional Sardinian multipart singing. Photo by Marco Lutz. Used by permission.

Møte i UNESCO-konvensjonen for sikring av immateriell kulturarv, 28. november–2. desember, Addis Abeba, Etiopia

Egil Bakka

I tida frå 28. november til 2. desember 2016 heldt UNESCO-konvensjonen for sikring av immateriell kulturarv sitt ellefte årlege møte, denne gong

i Addis Abeba på innbyding frå den etiopiske staten. Møtet skulle mellom anna drøfta og evaluera nominasjonane som hadde kome inn til listene som konvensjonen held. Det er lista for representativ immateriell kulturarv, lista over former som treng snarleg vern, og lista over beste praksisar. Det var 12 personar som reiste frå Noreg denne gongen, 2 statlege representantar, 1 frå Choreomundus alumniforum, 2 frå Forbundet Kysten, 1 frå Institutt for bunad og folkedrakt, 2 frå Norges Husflidslag, 2 frå Norsk handverksregister, 1 frå Senter for folkemusikk og folkedans og 1 frittstående observatør. Så mange frå Noreg har det aldri vore før, og det var første gongen Noreg hadde ein nominasjon. Det var Oselvarverkstaden som var nominert til lista over beste praksisar. Denne nominasjonen hadde fått positiv vurdering, og gjekk gjennom utan diskusjon. Den norske gruppa fekk ein masse lykkeønskingar, så det var ein velsett nominasjon.

Konvensjonsarbeidet blir drive av ein komité der 24 av medlemslanda til konvensjonen sit for fire år om gongen. Dei fleste andre landa er også til stades i lag med ei lang rekke av ikkje-statelege organ (NGO-ar). Noreg har aldri vore medlem i komiteen, men både statlege representantar og/eller NGO-ar har vore til stades alle år. Noreg har det meste av tida hatt medlem i skiftande evalueringsorgan, og har det framleis. Konvensjonen har no eit evalueringsorgan der komiteen har valt 6 NGO-ar og 6 frittstående ekspertar. Dette organet har til oppgåve å vurdera og gi fagleg tilråding om nominasjonane komiteen skal behandla.

Evalueringsutvalet var ganske strengt dette året, og sa at om lag halvparten av nominasjonane ikkje var gode nok for dei kriteria dei skulle fylla. Mange av landa likte dette dårleg, og fleire land sende truleg delegasjonar med oppdrag om å overtyda komiteen om å gå imot negative tilrådingar, for å få sine nominasjonar godkjende.

Det vart eit skred av omgjeringar av negative tilrådingar, og når komiteen først hadde kome inn på den banen, var det ingenting som kunne stoppa skredet. Det var ikkje vilje til å ta reglane komiteen sjølv har sett på alvor. Alle statar må registrera immateriell kulturarv på eige territorium, og alle nominasjonar må vera med i slike register for å kunna bli godkjende. Dessutan må staten visa tydeleg at utøvarane og deira miljø har vore med i prosessen med å utarbeida nominasjonen. Slikt såg komiteen i mange tilfelle bort frå, og det er vanskeleg å tru at det var anna enn det vi på godt norsk

kallar hestehandel som låg bak. Ingen stemmer vart sterke nok til å bremsa dette, sjølv om det var delegatar som protesterte. Etter mitt syn representerte 2016-møtet eit alvorleg tilbakesteg i arbeidet med konvensjonen. Det er sjølv sagt at komiteen skal overprøva tilrådingane frå evalueringsorganet. Tidlegare har det likevel vore lagt vekt på dei faglege kriteria, og ein har hatt noko atterhald mot hestehandlar.

Dagen før komitémøtet var det faste fagseminaret for NGO-ane, som også hadde fagmøte og drøftingar i dei fleste pausar. Representanten for Choreomundus alumniform hadde eit av hovudinnlegga på fagseminaret, og fleire av dei andre norske NGO-representantane var aktive og var leiarar for faggrupper. Etiopia inviterte alle deltakarane til strålende opnings- og avslutningsfestar, der landet sin immaterielle kulturarv, særleg i musikk og dans vart presentert. Ved opninga tala presidenten i landet til forsamlinga, og kulturministeren var med på fleire av tilstellingane.



Den norske delegasjonen i Addis Abeba etter at Oselvarverkstaden vart inkludert i «Register of Good Safeguarding Practices». Foto: Meg Nömgård.

Samandrag av folkemusikkrelaterte masteroppgåver og doktoravhandlingar

Bjørn Aasheim: *Om klangen i durspillet. Durspilletts historie og konstruksjon. Samtaler med musikere, instrumentmakere og andre om hvorfor instrumentet klinger som det gjør.* Masteroppgåve i tradisjonskunst, Institutt for folkemusikk og tradisjonskunst, Høgskolen i Sørøst-Norge, 2016.

«Rør æiller verket...»

I sin mastergradsavhandling går Bjørn Aasheim (f. 1951) til bunns i et spørsmål som har interessert ham lenge: klangen i durspillet. Hvordan oppstår den, og hva kjennetegner god durspillklang? Hva sier musikerne, og hva sier instrumentmakerne?

Tittelen på avhandlingen er:

«OM KLANGEN I DURSPILLET. DURSPILLETS HISTORIE OG KONSTRUKSJON. SAMTALER MED MUSIKERE, INSTRUMENTMAKERE OG ANDRE OM HVORFOR INSTRUMENTET KLINGER SOM DET GJØR.»

Og problemstillingen:

«HVA 'LAGAR LÅTEN' I ET DURSPILL?»

Ordene i overskriften og deler av problemstillingen er hentet fra de to første verselinjene i siste strofe av Alf Prøysens dikt «Spelldåsen»: *Rør æiller verket som lagar låten / nei, slike ting har vi ittno med...* De nevnte linjene inneholder en dyp sannhet. Men hva slags «verk» var det egentlig Prøysen siktet til?

Med utgangspunkt i Prøysens dikt skiller Aasheim i sin avhandling mellom særlig to typer «verk»: 1) Det fysiske instrumentet og 2) Den personlige klangopplevelsen. Det siste «verket» er blant annet uttrykk for det som den

tyske fysikeren Hermann von Helmholtz kaller for «fysiologisk akustikk», som bestemmes av fysiologiske prosesser i lytterens/utøverens indre øre. I tillegg kommer de «sjelelige» prosesser, preferanser, følelser m.m. som gjør at vi liker en bestemt klang eller klangfarge. Det er trolig dette «verket» Prøysen sikter til. Det fysiske instrumentet har selvsagt også betydning, men det er viktig å være klar over at klang også har en personlig side, som gjør at en klang eller klangfarge kan oppleves ulikt fra person til person.

Avhandlingen tar for seg klanglige aspekter ved begge de nevnte «verkene». Det praktiske arbeidet gikk ut på å intervjuet et antall musikere og instrumentmakere for å høre hvilke faktorer som etter deres mening er viktigst for klangen i instrumentet. I tillegg gis en fremstilling av historien til durspillet og det tilhørende fritungeprinsippet, som er det klangprinsippet som durspillet (og trekkspillet) bygger på. Også durspillet hovedkomponenter og instrumentets konstruksjon blir grundig beskrevet.

De som deltok i intervjuundersøkelsen var profilerte utøvere på durspill/trekkspill i Norge, 5–6 kjente durspillmakere /-produsenter i inn- og utland, to akustikere, to felemakere, en pianoprodusent, samt «noen andre» med interesse for og/eller kunnskaper om instrumentet, i alt ca. 25 personer. Med informantenes tillatelse er de viktigste uttalelsene gjengitt i avhandlingen.

Spørsmålene til musikerne og instrumentmakerne var flere, men kan sammenfattes i ett spørsmål:

Hva er etter din mening de viktigste faktorene som bestemmer klangen i et durspill/trekkspill?

Den litt overraskende konklusjonen var at det hersker til dels svært divergerende oppfatninger mellom særlig musikere på den ene siden og durspill-/trekkspillmakere på den andre om hva som er årsaken(e) til klangforskjeller mellom ulike durspill. Uenigheten gikk særlig på to forhold: 1) treverkets betydning for klangen og 2) betydningen for samme av vibrasjoner/ resonans i instrumentets ulike deler. Musikerne mente stort sett at type treverk i durspillkasse (chassis), tonebunn og stemmestokker har en hørbar innvirkning på klangen, mens de fleste durspillmakerne mente at treverket ikke

har noe å si, og at man like gjerne – ofte med fordel – kan benytte plast i vitale komponenter.

Avslutningsvis inneholder avhandlingen noen refleksjoner rundt hvorfor særlig musikerne mener som de gjør. Hovedkonklusjonen var at durspillet, som et typisk er et masseprodusert industriprodukt, ikke tilfredsstillende utøvernes oppfatning om hva et folkemusikkinstrument etter deres mening skal eller bør være.

Med utgangspunkt i generell kommunikasjonsteori, med vekt på fenomenet *essensialisme*, ble det forsøkt vist at durspillet bryter med folkemusikkens «identitetsparadigme», illustrert ved følgende «dikotomier», der selve det norske folkemusikkinstrumentet per se – nemlig fela – representerer den ene siden og durspillet den andre:

håndverksproduksjon vs. industriproduksjon;
 folkekultur vs. industrikultur;
 naturlige materialer vs. industrielt fremstilte komponenter;
 naturmystikk vs. vitenskap og teknologi.

Folkemusikere vil aller helst identifisere seg med den naturmystikken og samhörigheten med naturen som kommer til uttrykk i for eksempel dette utdraget fra Knut Hamsuns roman *Pan*:

Der stod en Sten utenfor min Hytte, en høi, graa Sten. Den hadde et uttryk av Venligsindethet mot mig, det var som om den saa mig naar jeg kom gaaende og kjente mig igjen. Jeg la gjerne min Vei forbi denne Sten naar jeg gikk ut om Morgningen og det var likesom jeg efterlot en god Ven der som ville vente paa mig til jeg kom tilbake.

Fordi durspillet så åpenbart bryter med folkemusikkens «identitetsparadigme», var konklusjonen at det for mange utøvere er fristende å tillegge instrumentet egenskaper som det ikke har, men som man gjerne vil at det skal ha, for at det skal stemme overens med oppfatningen av ens egen folkemusikalske identitet.

Rebecca Egeland: «*I steva ligg hjarta til setesdølen*». *Masteroppgåve om dagens nystevtradisjon i Hylestad*. Masteroppgåve i tradisjonskunst, Institutt for folkemusikk og tradisjonskunst, Høgskolen i Sørøst-Norge, 2016.

Oppgåva mi har vore å gjere greie for nystevtradisjonen i Hylestad i Valle kommune. Her har fokuset mitt vore på kva virke denne tradisjonen har i dagens Hylestad og kva som kan vere årsak til at nysteve har slått så sterk rot i bygda.

Det har spesielt vore eit ynskje for meg å sjå på kva forhold dei som ikkje er folkemusikarar har til nysteve, samt å sjå på kva virke nysteve har i sosiale samband. Målet for oppgåva har vore å få svar på mi hypotese om at nystev er såpass kvar dagsleg i Hylestad at «alle» har eit forhold til det.

Arbeidet mitt har grunn i innsamling gjort på 1800- og 1900-talet samt eigen innsamling. Mi innsamling i høve dette prosjektet har gått ut på å intervju eit knippe folkemusikkutøvarar om korleis dei opplever at nystevtradisjonen i bygda har utvikla seg frå 1960-, 1970- og 1990-talet fram til slik tradisjonen er i dagens Hylestad.

For å kome nærmare inn på bygdefolket sitt forhold til nystev har eg hatt spørjeundersøking som har vorte retta mot dei i bygda som ikkje er folkemusikkutøvarar. Målet med denne undersøkinga har vore å finne ut om nystevtradisjonen i Hylestad er noko andre enn folkemusikarar bryr seg om.

Ei anna del av oppgåva går ut på å vise fram nystevfenomenet med å samanlikne kveding av nystev frå Hylestad framført av Torleiv H. Bjørgum, Gro Heddi Brokke, Kim André Rysstad og Sigrid Bjørgulvsdotter Berg som representerer eldre og yngre kvedarar frå bygda.

Med denne oppgåva ynskjer eg å få fram kva plass nysteve har hatt og framleis har hjå Hylstringen. Eg har valt å sjå på dette med utgangspunkt i nystev som ein del av det sosiale samveret.

Mads Kuraas: *Tri spellmenn, tri grena. En systematisk undersøkelse og sammenligning av tre stilbærende spellemenn fra Brekkenområdet*. Masteroppgåve i tradisjonskunst, Institutt for folkemusikk og tradisjonskunst, Høgskolen i Sørøst-Norge, 2016.

Denne oppgaven er en systematisk undersøkelse og sammenligning av tre spellemenn fra Brekkenområdet. Folkemusikktradisjonen i Brekken består av flere grener som først og fremst blir forankret til områdene Brekken, Tamneset og Feragen. Spellemennene som er valgt ut er Anders Sjøvold, Jørgen Tamnes og Annar Sundt, som står som sterke representanter for hvert av disse områdenes stil. Målet med oppgaven er å finne forskjeller og likheter mellom hver av de tre grenene i Brekkentradisjonen, og elementene som er vurdert, og ligger til grunn for diskusjonen rundt stilforskjeller, er strøk, flerstrengsbruk, rytmiske figurer, takt, tempo, ornamentikk og tonalitet. Resultatene innen hvert element er tilnærmet i oppgaven ved hjelp av analyser, faglitteratur, muntlige utsagn, egen utøving og diskusjoner. Det blir diskutert rundt temaet stilforskjeller. Hvilke forskjeller som blir tillagt en verdi og hvilke som kan observeres, er noe av det som blir diskutert. Lydmaterialet som er analysert består utelukkende av polser, og blir presentert gjennom transkripsjoner og lydopptak. Oppgaven har som hensikt å skape bevissthet og interesse rundt forskjellige stiler i et tradisjonsområde som Brekken.

Opgaven er delt inn i seks kapitler, innledning, historisk bakgrunn, metoder, resultat, sammenfattende analyse, diskusjon, oppsummering og sluttord. Den starter med en introduksjonsdel hvor motivasjonen og formålet bak en slik oppgave blir lagt fram, og hvor sentrale begrep blir diskutert. Denne delen blir etterfulgt av et historisk kapittel som forteller om Rørøshistoria, spellemenn tilknyttet Brekken, og en presentasjon av de tre utøverne. Etter historiekapitlet presenteres metodene som er brukt i denne avhandlingen. I methodedelen forklares framgangsmåtene som er benyttet for få resultatene som blir lagt fram i kapitlet etter. Resultatene som følger etter metodene er i hovedsak delt opp i fire deler. Den ene består av takt og asymmetrianalysene, den andre består av tonalitetsanalysene, den tredje av ornamentikk og den fjerde av strøk-/flerstrengsbruk og rytmiske figurer.

Her blir figurer og diagrammer presentert, som et hjelpemiddel for å visualisere forfatterens oppfatninger av det analyserte materialet. De øvrige stilparameterne denne oppgaven omhandler, er hentet fra transkripsjonene man finner som vedlegg bakerst i oppgaven. Etter resultatene kommer en del med sammenfattende analyse og diskusjon rundt resultatene. Dette er i stor grad en sammenligning av resultatene og stilmarkørene som er presentert i analysene. Til slutt kommer en oppsummering av hver spellmann og stil, etterfulgt av en diskusjon rundt elementer som stilangivende forskjeller.

Bidragsytarar i dette nummeret

Bjørn Aksdal (f. 1953) er for tiden uavhengig musikkforsker, forfatter og skribent. Han var tidligere ansatt ved Norsk senter for folkemusikk og folkedans (Rff-sentret) som seniorforsker, musikkfaglig ansvarlig og rådssekretær. Aksdal har utgitt en lang rekke bøker og artikler på flere språk, bl.a. *Fanitullen* (1993), *Hardingfela* (2009) og *Musiken i Norden* (medforfatter, 1998). Han har laget utredninger om bl.a. de norske folkemusikkarkivene, folkemusikk og folkedans i kulturskolen og de norske instrumentbyggetradisjonene. Aksdal var leder for Hardingfeleprosjektet og har sittet i styringsgruppen for en rekke andre prosjekter. Han har også vært nestleder i ICTM's studiegruppe for historiske kilder til folkemusikken, og han har sittet i styret i European Seminar in Ethnomusicology. Aksdal har vært leder i Norsk folkemusikklag siden 2013 og var også leder i laget fra 1988 til 1992.

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. Hoppu (Red.), *Nordic Dance Spaces. Practicing and Imagining a Region* (pp. 129–158) Ashgate 2014.

Anne Svånaug Blengsdalen er professor ved BA i kulturledelse, Høgskolen Sørøst-Norge, og utøvende musiker (hardingfele) og danser. Blengsdalen har skrevet mye om norsk folkemusikk, blant annet monografien *Takt og tonar, Soga om folkemusikken og folkedansen i Numedal* (2011). Hun dispu-

terte ved NTNU i 2015 med avhandlingen *Med Spil at betiene Alle og Eenhver. Stadsmusikantordningen i Norge 1660–1800 med særlig vekt på Kongsberg og Skien.*

Anon Egeland er høgskolelektor ved Institutt for tradisjonskunst og folke-musikk ved Høgskolen i Sørøst-Norge. Han har drevet med folkemusikk-utdanning på heltid fra 1988: først ved folkemusikklinja på Fagernes vidaregåande skule og siden 1999 ved sin nåværende arbeidsplass i Rauland. Han har tidligere publisert artikler i tidsskrift og bøker. Som utøver på hardingfele, fele og munnharpe har han satt sitt preg på et drøyt dusin fonogramutgivelser. Fire av disse tar for seg materialet i handskrevne notebøker fra 1700-tallet, først og fremst norske, men også svenske, danske og baltiske. E-post: Anon.Egeland@usn.no.

Karin L. Eriksson (f. 1974) är docent i musikvetenskap och företrädare för Centrum för ämnesdidaktisk forskning vid Linnéuniversitetet. Hennes forskning bedrivs främst inom det musiketnologiska forskningsfältet med fokus på svensk och nordisk traditionell musik i ett historiskt och nutida perspektiv. De senaste åren har hennes forskningsfokus varit på pedagogiska situationer inom svensk folkmusikmiljö med fokus på låtkurser för vuxna amatörer.

Tone Honningsvåg Erlien arbeider som fagkonsulent i dans og prosjektledelse 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 innen tradisjonsdans, swingformer og pardans generelt.

Ingrid Gjertsen var fra 1980 til 2010 faglig leder for Arne Bjørndals samling, Griegakademiet – Institutt for musikk, Universitetet i Bergen, der hun var ansatt som amanuensis, senere førsteamanuensis i folkemusikkvitenskap. Hun har vokal folkemusikk som spesielt forskningsfelt og har publisert en rekke artikler og boken *Kom du min Sulamith – sang og mystikk i haugiansk fromhet* (2009) om emnet.

Thomas R. Hilder is Postdoctoral Fellow in Musicology at the Grieg Academy – Department of Music, University of Bergen, with training in ethnomusicology at Royal Holloway, University of London (PhD, MMus). Focusing on popular music repertoires of Northern Europe, his interdisciplinary research responds to current debates in postcolonialism, digital media studies and gender and queer theory. He is author of *Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe* (2015) and lead editor of the volume *Music, Indigeneity, Digital Media* (2017).

Anne Murstad er folkesanger og etnomusikolog, med utdanningsbakgrunn fra Høgskolen i Telemark og Ole Bull-Akademiet. For tida er hun bosatt i Uppsala, og skriver om musikk og representasjon i norsk misjonslitteratur.

Per Åsmund Omholt er førsteamanuensis ved folkemusikkstudiet på Rauland (Høgskolen i Telemark), hvor han har vært tilsatt siden 1993. Han underviser blant annet i musikkteori og hørelære samt praktiske disipliner. Han er etnomusikolog med norsk slåttemusikk som spesialfelt. Omholt har publisert flere artikler, og doktorerte i 2009 på avhandlingen *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk – en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv*.

Thomas Solomon is Professor in the Grieg Academy-Department of Music at the University of Bergen. He has previously taught at New York University, University of Minnesota and Istanbul Technical University. He has done field research in Bolivia on musical imaginations of ecology, place and identity, and in Istanbul on place and identity in Turkish hip-hop. His publications include articles in the journals *Ethnomusicology*, *Popular Music*, *European Journal of Cultural Studies*, and *Yearbook for Traditional Music*, as

well numerous chapters in edited volumes. He is also editor of *Music and Identity in Norway and Beyond: Essays Commemorating Edvard Grieg the Humanist* (2011) and *African Musics in Context: Institutions, Culture, Identity* (2015), and co-editor of *Ethnomusicology in East Africa: Perspectives from Uganda and Beyond* (2012).

Marit Stranden er direktør ved Norsk senter for folkemusikk og folkedans 2013–2018. Hun var medredaktør av boka «(Re)Searching the Field – Festschrift in Honour of Egil Bakka» (2014). I 2011–2013 vikarierte Stranden som undervisningsleder i folkedans/førsteamanuensis og ved senteret/Dansevitenskap, Institutt for Musikk, NTNU og foreleste ved Bachelor i dansevitenskap. Hun er UNESCO instruktør i 2003 konvensjonen om immateriell kulturarv. Stranden er Dr. scient. i nevrovitenskap med 13 års erfaring fra forskning og undervisning i fysiologi.

Sjur Viken er amanuensis i folkemusikk ved Norsk senter for folkemusikk og folkedans. Han har en mastergrad i tradisjonsmusikk fra Høgskolen i Telemark – avdeling Rauland der han skrev om spellemannen Ola Nerlo med hovedblikk på tonalitet. Viken har utdanning i pedagogikk, og har jobbet som felelærer i Trondheim kommunale kulturskole, kulturskolen i Oppdal samt på høgskolenivå. Han har også jobbet som produsent for CD-utgivelser. Han er UNESCO-instruktør i 2003-konvensjonen om immateriell kulturarv. Viken var forfatter av utredningen *Fremtidens folkemusikkarkiv – digitale utfordringer*.

Stephen J. Walton (f. 1958) er forfatter og professor i tverrfaglege kulturstudiar ved Høgskolen i Sørøst-Noreg i Bø. Han held på med to seksualitetsprosjekt. Det eine handlar om kjønn og genus i Istmo de Tehuantepec i Mexico, og det andre tek for seg historia til den vestlege mannlege homoseksualiteten sett i forhold til genusinversjon.

Norsk folkemusikklag, nasjonal avdeling av ICTM

Norsk folkemusikklag (NFL) har som føremål å inspirera til forskning, dokumentasjon og formidling av kunnskap om folkedans og folkemusikk. NFL vil vera ein møteplass og eit fagleg forum for dei som til dagleg arbeider med folkemusikk og folkedans, og for alle andre som er nysgjerrige på vitskaplege perspektiv på dette fagfeltet. I tillegg til å vera ein organisasjon for forskarar og andre fagleg tilsette rekrutterer NFL medlemmer blant studentar, utøvarar og andre som er generelt interesserte i kulturhistorie og folkemusikk.

NFL arrangerer eit årleg fagseminar med presentasjon og diskusjon av aktuelle faglege tema. NFL gir òg ut skriftet Musikk og tradisjon, som er eit framhald av Norsk folkemusikklags skrift. Musikk og tradisjon inneheld innlegg frå fagseminara til Folkemusikklaget, andre forskingsbaserte artiklar og rapportar frå internasjonale konferansar. Her finst òg bokmeldingar og samandrag av masteroppgåver og doktoravhandlingar.

Norsk Folkemusikklag, som vart grunnlagt av O.M. Sandvik i 1948, er den norske nasjonalkomiteen av International Council for Traditional Music (ICTM). ICTM har som føremål å fremja studiar, praksis, dokumentasjon, vern og spreining av tradisjonsmusikk og dans i alle land. Laget har òg ein rådgivande funksjon overfor UNESCO. ICTM arrangerer verdsomspennande konferansar, og gir ut Yearbook for Traditional Music. I tillegg til dei nasjonale komiteane har ICTM studiegrupper i emne som folkemusikkinstrument, historiske kjelder, dans, musikk og minoritetar, musikkarkeologi og anna. Fleire av medlemmene i NFL er aktive i det internasjonale forskingsmiljøet gjennom studiegruppene og konferansane til ICTM. Dersom du ønskjer meir informasjon, sjå nettsidene til ICTM www.ictmusic.org. Norsk Folkemusikklag si nettside er

folkemusikklag.no. Drifta av laget vert støtta av Stiftinga for folkemusikk og folkedans.

Styret i 2016 er:

Bjørn Aksdal, Trondheim (leiar)

Maj Vester Larsen, Trondheim/Danmark (nestleiar og sekretær)

Per Åsmund Omholt, Rauland (seminaransvarleg)

Sveinung Søyland Moen, Suldal (redaktør for tidsskriftet)

Anne Svånaug Blengsdalen, Kongsberg (styremedlem)

Tidlegare nummer av Norsk folkemusikk- lags skrifter / Musikk og tradisjon

Nr. 1 (red. Ingrid Gjertsen). Bidrag av Ola Kai Ledang, Astri Luihn, Audun Skjervøy, Bjørn Aksdal, Jon Egil Brekke, Tove Karoline Knutsen og Arild Hoksnes. 83 sider, Bergen 1984.

Nr. 2 (red. Ingrid Gjertsen). SEMINARENE PÅ FAGERNES 1985, FLESBERG 1985 OG OSLO 1986. Bidrag av Elisabeth Kværne, Agnes Buen Garnås, Ingrid Gjertsen, Egil Bakka, Wigdis J. Espeland, Sverre Heimdal, Even Tråen, Per Midtstigen og Bjørn Aksdal. 86 sider, Bergen 1986.

Nr. 3 (red. Bjørn Aksdal). SEMINARET I BERGEN 24.–25. JANUAR 1987. Bidrag av Bjørn Aksdal, Dag Vårdal, Ivar Schjølberg, Anne Svånaug Haugan, Ruth Anne Moen, Ivar Ingar Ranheim, Egil Bakka og Jan-Petter Blom. 48 sider, Trondheim 1987.

Nr. 4 (red. Bjørn Aksdal). SEMINARET I TRONDHEIM 16.–17. JANUAR 1988. Bidrag av Sven Ahlbäck, Jan Petter Blom og Henning Urup. 52 sider, Trondheim 1989.

Nr. 5 (red. Bjørn Aksdal). SEMINARET PÅ LYSEBU 1989 OG PÅ VOSS 1990. Bidrag av Egil Bakka, Rolf Karlberg/Ingar Ranheim, Bjørn Aksdal, Chris Goertzen, Magne Myhren, Ruth Anne Moen og Bjørn Aksdal. 52 sider, Trondheim 1990.

Nr. 6 (red. Bjørn Aksdal). TREKK VED POLSTRADISJONEN I DREVJA, hovedoppgave i musikkvitenskap av Ove Larsen, samt innlegg

fra seminaret på Fagernes 1991, med bidrag av Tellef Kvifte og Hilde Bjørkum. 112 sider, Trondheim 1991.

Nr. 7 (red. Frode Nyvold). DE ULIKE FELESTILLE I HARDINGFELE-TRADISJONENE, hovedoppgave i musikkvitenskap av Bjørn Anmarkrud, samt innlegg fra seminaret på Røros 1992, med bidrag av Rolf Karlberg. 155 sider, Rauland 1992.

Nr. 8/1994 (red. Frode Nyvold). FOLKEDANS, DISIPLINERING OG NASJONSBYGGING, hovedoppgave i historie av Ingar Ranheim, samt innlegg fra seminaret i Bergen, med bidrag av Magnus Bäckström og Egil Bakka. 112 sider, Rauland 1993.

Nr. 9/1995 (red. Frode Nyvold). MUNNHARPAS TIDLIGE HISTORIE I SKANDINAVIA, hovedoppgave i musikkvitenskap av Gjermund Kolltveit. 157 sider, Rauland 1996.

Nr. 10/1996 (red. Frode Nyvold). FRA SEMINARENE PÅ RAULAND 1995 OG HUNDORP 1996. Bidrag av Susanne Rosenberg, Ingrid Gjertsen, Olav Sæta, Gunnar Ternhag, Bjørn Aksdal og Hans-Hinrich Thedens. 57 sider, Rauland 1997.

Nr. 11/1997 (red. Hans-Hinrich Thedens). NFL 50 ÅR. Bidrag av Ruth Anne Moen, Hans-Hinrich Thedens, Ragnhild Knudsen, Ole Henrik Moe, Johan Westman, Gunnar Stubseid, Torleiv Hannaas (faksimile) og Erik Eggen (faksimile). 141 sider, Oslo 1998.

Nr. 12/1998 (red. Hans-Hinrich Thedens). Bind 1: JUBILEUMS-SEMINARET PÅ VOSS. Bidrag av Egil Bakka, Bjørn Aksdal, Hans-Hinrich Thedens, Asbjørn Storesund, Jaqueline Ekgren og Martin Myhr. 117 sider, Oslo 1999. Bind 2: SETESDALSMELODIER av O. M. Sandvik (faksimile). 62 sider, Oslo 1952/1999.

Nr. 13/1999 (red. Hans-Hinrich Thedens). DE REISENDES MUSIKK. Bidrag av Bente Ingholm Hemsing, Ragnhild Schlüter, Mary Barthelemy,

Ånon Egeland, Gunnar Stubseid, Vidar Lande, Jostein Mæland, Reidar Sevåg, Ingrid Gjertsen og Liv Greni (faksimile). 166 sider, Oslo 2000.

Nr. 14/2000 (red. Hans-Hinrich Thedens). GENRE FAMILIER BEGREP. Bidrag av Leif Rygg, Hans-Hinrich Thedens, Ingrid Gjertsen, Hilde Sørnæs, Sigbjørn Apeland, Gunnar Ternhag, Dagmara Lopatovska og Stein Versto. 166 sider, Oslo 2001.

Nr. 15/2001 (red. Hans-Hinrich Thedens). TONALITET I FOLKEMUSIKKEN. Bidrag av Ingar Ranheim, Carl Petter Opsahl, Herdis Lien, Hans-Hinrich Thedens, Ånon Egeland, Johan Westman, David Loberg Code og Eivind Groven (faksimile). 152 sider, Oslo 2002.

Nr. 16/2002 (red. Hans-Hinrich Thedens). FOLKEMUSIKKINNSAMLING. Bidrag av Velle Espeland, Bjørn Aksdal, Sigbjørn Apeland, Dan Lundberg, Astrid Nora Ressem, Arnfinn Stølen, David-Emil Wickström, Julane Beetham og Jon Storm-Mathisen. 154 sider, Oslo 2003.

Nr. 17/2003 (red. Hans-Hinrich Thedens). STIL OG UTVIKLING. Bidrag av Jan Sverre Knudsen, Gunnar Ternhag, Eiliv Groven Myhren, Sverre Halbakken, Vidar Lande, Olav Sæta, Mats Johansson og Kari Margrete Okstad. 153 sider, Oslo 2004.

Nr. 18/2004 (red. Hans-Hinrich Thedens). REVITALISERING AV TRADISJONER. Bidrag av Ruth Anne Moen, Atle Lien Jenssen, Stein Villa, Trine Svennerud Melby, Wigdis Espeland, Bjørn Aksdal og David Emil Wickström. 133 sider, Oslo 2005.

Nr. 19/2005 (red. Hans-Hinrich Thedens). 1905–2005: NASJONAL OG LOKAL KULTUR. Bidrag av Ruth Anne Moen, Wigdis Espeland, Bodil Haug, Anne Murstad, Merethe Jørgensdottir Reinskås Olav Sæta og Reidar Sevåg. 174 sider, Oslo 2006.

Nr. 20/2006 (red. Hans-Hinrich Thedens). MUSIKK OG DANS SOM VIRKELIGHET OG FORESTILLING. Bidrag av Per Åsmund Omholt,

Ingrid Åkesson, Anna-Marie Nielsen, Vidar Lande, Olav Sæta og Steinar Ofsdal. 156 sider, Oslo 2007.

Nr. 21/2007 (red. Astrid Nora Ressem). Bidrag av Tellef Kvifte, Einar Sandvik, Ola Graff, Velle Espeland, Per Åsmund Omholt og Hans-Hinrich Thedens. 126 sider, Oslo 2008.

Nr. 22/2008 (red. Astrid Nora Ressem). NFL 60 ÅR! Bidrag av Sven Nyhus, Séamas Ó Catháin, Ole Mørk Sandvik, Catharinus Elling, Per Åsmund Omholt, Gjermund Kolltveit, Anne Margrete Fiskvik, Velle Espeland og Bjørn Aksdal. 176 sider, Oslo 2008.

Nr. 23/2009 (red. Astrid Nora Ressem). Bidrag av Gjermund Kolltveit, Mats Johansson, Lene Halskov Hansen, Anne Murstad, Ruth Anne Moen, Hans-Hinrich Thedens, Bjørn Aksdal, Bjørn Sverre Hol Haugen, Ingrid Gjertsen og Astrid Nora Ressem. 218 sider, Oslo 2009.

Musikk og tradisjon

Nr. 24/2010 (red. Gjermund Kolltveit). Bidrag av Olav Tveitane, Tellef Kvifte, Mats Johansson, Anne Svånaug Haugan, Ola Graff, Per-Ulf Allmo, Bjørn Aksdal, Per Åsmund Omholt, Gunnar Stubseid, Sven Ahlbäck, Karin Eriksson og Jarnfrid Kjøk. 216 sider.

Nr. 25/2011 (red. Gjermund Kolltveit). Bidrag av Atle Lien Jensen, Per Åsmund Omholt, Nils Øyvind Bergset, Margunn Bjørnholt, Ove Larsen, Sigbjørn Apeland, Alf Arvidsson, Ola Graff, Hans-Hinrich Thedens, Vidar Lande og Dag Vårdal. 201 sider.

Nr. 26/2012 (red. Gjermund Kolltveit). Bidrag av Ragnhild Furholt, Angun Sønnesyn Olsen, Per Åsmund Omholt, Tellef Kvifte, Hans-Hinrich Thedens, Ola K. Berge, Mats Johansson og Anne Murstad. 184 sider.

Nr. 27/2013 (red. Gjermund Kolltveit). Bidrag av Olav Sæta, Ragnhild Knudsen, Tellef Kvifte, Ola Graff, Ove Larsen, Karin Eriksson og Ingrid Gjertsen. 143 sider.

Nr. 28/2014 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Tellef Kvifte, Mari Romarheim Haugen, Thomas von Wachenfeldt og Bjørn Sverre Kristensen. 173 sider.

Nr. 29/2015 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Tone Honningsvåg Erlien, Per Åsmund Omholt, Mats Johansson, Tellef Kvifte, Knut Tønsberg og Egil Bakka. 208 sider.

Utførlege innhaldslistar finn de på nettsida vår:
www.norskfolkemusikklag.no

Tidlegare og nye nummer kan tingast frå Novus forlag:
novus@novus.no
www.novus.no
tlf: (+47) 22 71 74 50

Rettleiing for artikkelforfattarar

Musikk og tradisjon ønskjer å presentera breidda i norsk og skandinavisk folkemusikkforskning, og tar imot artiklar med ulike perspektiv på tradisjonell musikk og dans som eit breitt definert felt. Artiklane kan vera musikkvitenskaplege i tradisjonell forstand, eller ha eit kultur- eller samfunnsvitenskapleg utgangspunkt. Dei kan vera historisk orienterte eller setja søkjelys på samtida, og leggja til grunn empiriske og/eller teoretiske perspektiv.

Musikk og tradisjon er eit fagfellebasert vitenskapleg tidsskrift. To eksterne fagfellar går gjennom tekstane for å sikra den faglege kvaliteten. Dei gir tilbakemeldingar til forfattarane for eventuelt å vidareutvikla artiklane. Fagfellane vil òg tilrå om artiklane skal trykkast eller ikkje.

Ta gjerne kontakt for spørsmål eller informasjon om aktuelle artiklar. Manuskripta må sendast til redaktøren innan 1. april.

Krav til manuskriptet

Teksten kan vera på nynorsk, bokmål, svensk, dansk eller engelsk. I tillegg til sjølve teksten skal manuskriptet til ein artikkel innehalda følgjande: tittel, engelsk samandrag (ca. 10–15 linjer), referanseliste/kjeldeliste, eventuelle sluttnotar og forfattaropplysningar (namn, e-postadresse og kort biografi). Manuskriptet bør ikkje vera på meir enn 6000 ord når alt er medrekna. Eventuelle unntak må avtalast med redaksjonen.

Manuskripta skal sendast som vedlegg i e-post. Det er viktig at me òg får teksten i pdf-format eller som utskrift send i posten. Slik sikrar me at me får med alt forfattaren ønskjer av teiknsetjing, kursivering og liknande.

Standard for teksten

Skriv i Word-format, helst med fonten Times New Roman, 12 punkt, med dobbel linjeavstand.

Bruk berre rett venstremarg, ikkje orddelingsfunksjon eller faste sideskift.

Bruk berre to tittelnivå: hovudtittel og undertittel.

Avsnitt skal markerast med dobbelt linjeskift.

Bruk færrest mogleg formateringar.

Utheving av ord skal gjerast med bruk av kursiv, ikkje understreking.

Sitat skal merkast med hermeteikn og ikkje stå i kursiv. Lengre sitat skal skiljast frå teksten med eit innrykk frå venstre marg pluss blank linje over og under.

Fotnotar og referansar

Det er ønskjeleg med så få og korte fotnotar som mogleg. Desse skal plasserast som fotnotar. Referansar/litteraturtilvisingar skal stå i sjølve teksten, med forfattarnamn, publiseringår og eventuelle sidetilvisingar i parentes, som i desse døma:

«Som også tidligere forskning har vist (Blom 1969) ...»

«... som viser en tydelig forbindelseslinje (Omholt 2009: 294–297).»

«... i tillegg til andre spredningsmønstre (ibid.).»

«Dette stemmer også med undersøkelsene til Ramsten (1992).»

Liste over litteraturreferansar skal samlast til slutt og skal ordnast alfabetisk i følgjande format:

Bok/monografi:

Graff, Ola 2005. *Av det raudaste gull: Tradisjonsmusikk i nord*. Stamsund: Orkana forlag.

Artikkel i tidsskrift:

Gjertsen, Ingrid 2001. «Et enkeltbidrag til belysning av slektskapet mellom etnisk minoritet og majoritet i tradisjonell sang». *Norsk Folkemusikkklags skrift* 14 (2000): 12–22.

Rice, T. 1987. «Toward the remodeling of Ethnomusicology». *Ethnomusicology* 31/3: 469–488.

Artikkel/kapittel i bok:

Sevåg, Reidar 1993. «Toneartsspørsmålet i norsk folkemusikk», i B. Aksdal og S. Nyhus (red.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*: 342–376. Oslo: Universitetsforlaget.

Internett:

Kvernberg, Jorun Marie, og Frode Rolandsgard 2006. *Folkemusikken og Tono*. [Online] Ballade. MICs nettavis. URL: <http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2006030708343782379034> [Hentet 1.9.2009].

Fonogram:

Garnås, Agnes Buen 1992. *Draumkvedet*. Kirkelig kulturverksted, FXCD 83.

Illustrasjonar

Det er alltid ønskjeleg med gode illustrasjonar, og me vil oppmoda forfattarar til å finna biletsstoff som kan supplera teksten. Me kan ta imot bilete skanna, helst i svart/kvitt som tif/jpg med ikkje mindre enn 240 dpi i rett storleik, eller slik at dei er klare til å verta skanna. Marker tydeleg kor illustrasjonane skal plasserast i teksten. NB! Alle illustrasjonar må sendast som eigne filer. Det same gjeld noteeksempel. Det er òg viktig at alle filnamn er tydelege slik at illustrasjonane lett kan identifiserast. Artikkelforfattarane har sjølv ansvar for å innhenta løyve frå eventuelle rettsinnehavarar til illustrasjonane.

Og heilt til slutt ...

Forfattarar får tilsendt tre eksemplar av skriftet. I tillegg kan dei tinga fleire eksemplar til redusert pris.

Manuskript skal sendast til redaktøren.

Manusfrist: 1. april.

Velkomen som bidragsytar i Musikk og tradisjon!

Sveinung Søyland Moen, redaktør

E-post: sveinung.s.moen@gmail.com

Telefon: (+ 47) 975 94 932