



MUSIKK *og* TRADISJON

Tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans

Nr. 34, 2020

Framhald av *Norsk folkemusikklags skrift*

Utgitt av Norsk folkemusikklag,
nasjonal avdeling av ICTM

Redaktør:
Karin Eriksson

Redaksjon:
Bjørn Aksdal, uavhengig forskar og forfattar, Trondheim
Per Åsmund Omholt, Universitetet i Sørøst-Norge, Rauland
Sveinung Søyland Moen, Førde
Andrea Kasbo Rygh, Rauland

Redaksjonsråd:
Egil Bakka, NTNU, Trondheim
Jan-Petter Blom, Universitetet i Bergen
Tellef Kvifte, Universitetet 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 2020

ISSN 1892-0772

ISBN 978-82-7099-929-3

Redaktør: Karin Eriksson

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

Grafisk utforming: Novus forlag, Oslo

Lasertrykk.no

Innhald

Forord 5

Artiklar

Frå pardans og laus til tur og orden – om den norske hallingdansen .. 9
Ingar Ranheim

Multi-Track Practices and Linearisation.
Safeguarding Variability or Authorised Versions. 37
Egil Bakka

Arne Garborg og Fela 59
Bjørn Sverre Kristensen

Møter gjennom folkemusikk; fellesskap og særtrekk. Om Nordtrad
og det årlige treffet for folkemusikkutdanningar i Norden og
Baltikum..... 85
Ragnhild Knudsen

Bokanmeldelser

Märta Ramsten, Mathias Boström, Karin L. Eriksson, Magnus Gustafsson
(red), *Spelmansböcker i Norden. Perspektiv på handskrivna notböcker* (2019)
Hans Olav Gorset..... 117

Eva Danielson: *Skillingstryckarna. Skillingstrycksproducenter under det långa
1800-talet* (2019). Märta Ramsten: *De osynliga melodierna. Musikvärldar i
1800-talets skillingtryck* (2019). Karin Strand: *En botfärdig synderskas sva-
nesång. Barnamord i skillingtryck mellan visa och verklighet* (2019).
Olav Solberg..... 127

Gjermund Kolltveit and Riitta Rainio (eds): <i>The Archaeology of Sound, Acoustics and Music: Studies in Honour of Cajsa S. Lund</i> (2020). Hans-Hinrich Thedens	136
Samandrag av folkemusikk- og folkedansrelaterte doktor- avhandlingar og masteroppgåver	144
Bidragstytarar i dette nummeret	157
Norsk folkemusikklag, nasjonal avdeling av ICTM	159
Tidlegare nummer av Norsk folkemusikklags skrifter / Musikk og tradisjon	161
Rettleiing for artikkelforfattarar	167



Forord

2020 har på utallige vis demonstrert hvor viktig musikk- og kulturlivet er for oss mennesker. Coronapandemien lamslo verden og stilte oss overfor vanskelige utfordringer med kaos, isolasjon og sjukdom. Vi står fremdeles midt oppi denne pandemien og vet enda ikke hva fremtiden har å bringe. Til tross for alt dette så fortsetter hverdagen og yrkeslivet. Vi fortsetter å danse og synge i stua, spille på kjøkkenet, holde konserter og dansearrangement via sosiale medier, samt å undervise og forske i en stadig mer digitalisert verden.

Denne utgaven av Musikk og tradisjon er en samling frie artikler som viser en rik tematisk variasjon innen den norske folkemusikk- og folkedansforskningen.

Ingar Ranheim åpner dette nummeret og tar oss med på en spennende reise gjennom den norske hallingdansens historie. I fokus står problemstillingen: «I kva grad kan eit studium av detaljar, som stega i ein dans, gjie innsikt i samanhengar som kan føre til ny kunnskap, ev. stadfeste eller avkrefte teoriar om endring over tid?». Ranheim diskuterer hallingdansen ut i fra tre perioder: pardansen på 1700-tallet, den individuelle lausdansen på 1800-tallet og moderne versjoner introduserte av Sevat Tveito (Hallingdal) og Gullik Kirkevoll (Valdres) på 1900-tallet. Basert på detaljerte analyser av et omfattende arkivmateriale av filmopptak og erfaringsbasert kunnskap som danser, ser Ranheim i materialet et nytt steg og mønster stige fram, noe han omtaler som «linkedans». Han viser også gjennom undersøkelser av turene i 1900-tallsdansen paralleller til pardansen på 1800-tallet og argumenterer for hvordan nye idealer rundt kroppsholdning og armbruk har blitt introdusert gjennom Tveito og Kirkevoll.

I neste artikkel «Multi-Track Practices and Linearisation. Safeguarding Variability or Authorised Versions» diskuterer Egil Bakka epistemologiske spørsmål rundt kroppslige praksiser som det å danse, spille musikk, gå på

skøyter eller lage mat. Bakka tar utgangspunkt i metodologien rundt UNESCOs konvensjon for vern av den immaterielle kulturarven og problematiserer hvordan den tenderer til å trigge en mekanisme han omtaler som «linearisation». Begrepet brukes for å fange tendensen til strømlinjeformingen av praksiser som kan oppstå når den uformelle læringen går over til formell og systematisert pedagogisk opplæring. Bakka presenterer et antall strategier for å motvirke dette og i stedet fremme og bevare praksisenes varierte og mangesidige uttrykk («multi-track practices»).

Bjørn Sverre Kristensens artikkel handler om den norske forfatteren Arne Garborg (1851–1924) som gjennom sin litterære produksjon ble ansett som en av sin samtids fremste intellektuelle, både i Norge og Europa. Kristensen løfter her fram en annen side av Garborgs kunstnerskap; nemlig som en hengiven utøver på både hardingfele og fele. Basert på kilder fra samtiden, blant annet tidsskrifts- og avisartikler, diskuterer Kristensen hvilken rolle folkemusikken hadde for Garborg. Kristensen framhever hvordan musikken, spesielt slåttemusikken fra Telemark, og hardingfela som instrument ble viktige kulturelle og ideologiske redskaper for Garborg og hans engasjement i Norsksdomsrørsla.

I den siste artikkelen i tidsskriftet tar Ragnhild Knudsen for seg de årlige Nortrad-treffene som er et nettverk av folkemusikkutdanninger i Norden og Baltikum. Knudsen spør hvilken betydning disse treffene har for studenter og lærere, og diskuterer hvilken funksjon de fyller innen de ulike folkemusikkutdanningene. Hun viser hvordan Nortrad utgjør en sentral møteplass for nettverksbygging, utveksling av repertoarer, idéer og holdninger rundt folkemusikk som i sin tur bidrar til å forme følelsen av en felles folkemusikkidentitet. Artikkelen bidrar med et interessant innside-perspektiv og er basert på intervjuer med deltakere, dokumentstudier og Knudsens egne erfaringer som lærer innenfor nettverket i flere år.

Etter artiklene kommer faste poster som bokanmeldelser, der Hans Olav Gorset, Olav Solberg og Hans-Hinrich Thedens har levert gode bidrag, og sammendrag av folkemusikk- og folkedansrelaterte doktoravhandlinger og masteroppgaver fra 2019 og 2020. Rapporter fra konferanser eller seminarer har dessverre utgått i denne utgaven, noe som i stor grad skyldes at det meste har blitt innstilt eller framflyttet til neste år på grunn av coronapandemien.

Etter at tidsskriftet i 2018 havnet i en utfordrende økonomisk situasjon pga. redusert støtte fra tidligere faste tilskuddsgivere, spurte laget institusjonsmedlemmene om et bidrag til en økonomisk støttedugnad for skriftet. Av de 13 som støttet skriftet i 2019, vil vi med dette få takke følgende institusjoner som også har bidratt med økonomisk støtte i 2020:

FolkOrg – Organisasjon for folkemusikk og folkedans
Agder folkemusikkarkiv
Folkemusikkarkivet for Telemark
Valdresmusea
Folkemusikklinja ved Vinstra vidaregåande skule

2019-utgaven av Musikk og tradisjon var den tiende utgaven av skriftet etter at det fikk nytt navn. Med det har også redaksjonsrådet som ble oppnevnt i 2010 sittet i 10 år. Denne utgaven er den siste med nåværende redaksjonsråd og vi vil varmt takke rådet for det fine samarbeidet med skriftet.

Stor takk også til artikkelforfatterne, de anonyme fagfellene, bokanmelderne, redaksjonen, Novus forlag og alle andre som har bidratt til skriftet!

Til slutt vil jeg spesielt takke forrige redaktør, Sveinung Søyland Moen, som med stor entusiasme og engasjement har gjort en fantastisk jobb med skriftet de siste årene. Jeg er også svært takknemlig for inspirerende guiding, gode tips og en uvurderlig støtte i overgangsperioden. Det skal bli spennende å fortsette arbeidet med skriftet sammen.

Norsk folkemusikklag følger også med stor interesse arbeidet med den nasjonale strategien for folkemusikk og folkedans, som kommer til å prege feltet framover.

God lesning!

Karin Eriksson
November 2020



Frå pardans og laus til tur og orden – om den norske hallingdansen

Ingar Ranheim

Abstract

This article discusses the history of hallingdansen, by tracing it back to three periods: The couple dance halling in the 18th century, the individual lausdansen in the 19th century and the modern version taught by Sevat Tveito (Hallingdal) and Gullik Kirkevoll (Valdres) in the 20th century. Previous research has described the 19th century dance as a totally unorganized dance. However, by studying details in video tapes of dancers in the 20th century, this article finds remnants of a structure. This structure is being referred to as linkedans, and describes a fundamental step which is possible to vary in many ways, enabling dancers to combine different elements of the dance. Furthermore, by systematically going through turane (the standardised motifs) in the dance in the 20th century, parallels are found to the couple dance halling in the 18th century. The upright dance style with lifted arms and well-planned acrobatics, which are typical of modern dance, are argued to be a feature introduced by Tveito and Kirkevoll.

Bakgrunn

Den fyrste kappleiken i norsk hallingdansen vart skipa av Vestmannalaget i Bergen i 1898. Det vart nok ikkje den manifestasjonen av urnorsk bondekultur som mange sikkert hadde venta. Vinnaren kom rett nok frå Lærdal

i Sogn, men han var ingen rotfast kar. Han hadde farta omkring og kunne reknast både som nordfjording og bergensar, og altså sogning. Namnet bar heller ikkje bod om norsk odelsjord. Han heitte Matteo Pisani og farfaren var flyktning frå Napoleonskrigane i Italia (Bjørset u. å.). På 1900-tallet vart det fast kappleik annakvart år, og frå 1903 kom det også folk austfrå. John Dale frå Valdres vann føre Svein Nestegard frå Hallingdal. Nestegard vann dei tre neste kappleikane. Hallingdal og Valdres etablerte seg som kjerneområda for hallingdansen på 1900-talet, og det er ikkje overraskande at det var nettopp her det vart laga opplæringsformer for dansen.

Sevat Tveito (1889–1953) heldt kurs i lausdans i Ål på 1920-talet. Han leverte i 1930 ein lapp med oppskrift på dansen til etterkomaren sin, Tor Underberg. Oslo-valdrisen Gullik Kirkevoll (1895–1978) heldt kurs i halling i Oslo på 1950-talet og 1960-talet og skreiv ein artikkel om turane i hallingdansen (Kirkevoll 1972). Både Tveito og Kirkevoll lærte bort hallingdansen som ei veksling mellom «turar» og «avslutningar». Turane var faste steg som vart dansa fleire gonger etter kvarandre. Avslutningane var karstykkje som vart brukte berre ein gong, gjerne som avslutning av ein tur.

I boka *Norske dansetradisjonar* skriv Egil Bakka at dansen på 1800-talet må ha vore ei mykje meir laussleppt hending enn denne stiliserte 1900-talsdansen (1978: 85). Bakka siterer mellom anna frå bygdebokskrivar Hans Flaten frå Hemsedal og forfatternen Olav Sletto frå Ål, men har nok inntrykket frå mange kjelder. I hovudfagsoppgåva mi i historie, trykt i 1993, skreiv eg litt om hallingdansen som del av den folkelege dansetradisjonen i Valdres (Ranheim 1993: 48) og litt meir om Gullik Kirkevoll og hallingdansen (Ranheim 1993: 70f). Her skriv eg også litt om den manglande tradisjonsbakgrunnen særleg for turane i 1900-talsdansen.

Vinteren 1969–70 var det kurs i halling etter Kirkevoll også i Valdres, og eg vart med. Etter kvart fekk eg brukbart tak på det, og det vart kappleikar og oppvisningar av mange slag. Frå omkring 1975 begynte eg å halde kurs, fyrst lokalt, etter kvart omkring i landet og litt i utlandet.

Sjukdom gjorde det slutt på denne aktiviteten for min del rundt år 2000. På same tid braut Hallgrim Hansegard frå Øystre Slidre med den systematiske oppbygginga av dansen. Han lyfta også akrobatikken opp til eit høgare nivå, og drog med seg fleire gjennom dansegruppa FRIKAR og

FRIKAR-akademiet som han danna i Aurdal.¹ Det førte til ein meir spektakulær dans, som snart vart dominerande på scenen, men element frå kursdansane levde og lever også vidare, både i og utanfor FRIKAR.

At tradisjonen var så tynn bak kursdansen på 1900-talet, gjorde meg som historikar lite motivert til å dykke ned i dansen. I 2017 tok eg likevel på meg å skrive ei oversikt over namn på turane i halling. Eg måtte gå gjennom så mykje materiale for å koma til botnars, at eg fann ut at eg like gjerne kunne skrive ein rapport frå heile virket mitt med hallingdansen. Dette arbeidet ligg til grunn for denne artikkelen, men vart så omfattande og detaljert at det berre er for spesielt interesserte. Rapporten er lagt ut på heimesidene til Valdresmusea.²

Vegen vidare

Den detaljerte gjennomgangen gav meir kunnskap og betre forståing både om danseforma etter Kirkevoll, arven frå 1800-talet og hallingdansen i det heile. Det var fristande å gå vidare. Eg ville prøve ut i kva grad arbeid med detaljar kunne føre til nye tankar om samanheng, og kanskje gje grunnlag for ny kunnskap, også der ein trudde det ikkje var meir å finne.

Det var tre spørsmål om den norske hallingdansen som sto utan gode svar:

1. Kvifor samsvarar ikkje skildringane av hallingdans på 1800-talet og den dansen me kjenner på 1900-talet?
2. Korleis vart hallingdansen eller lausdansen utført på 1800-talet, samanlikna med den me kjenner frå 1900-talet?
3. Og når turane samlaren Gullik Kirkevoll hadde funne og lært bort, ikkje kom frå nokon eldre mannsdans, kor kom dei frå då?

1. Sjå Frikars heimeside: <http://www.frikar.com/no/>

2. Ranheim 2020.

Eg arbeidde vidare med utgangspunkt i følgjande problemstilling: *I kva grad kan eit studium av detaljar, som stega i ein dans, gje innsikt i samanhengar som kan føre til ny kunnskap, ev. stadfeste eller avkrefte teoriar om endring over tid?*

Før eg går i gang med dette, trengst det eit par kommentarar om terminologi:

Det er vanleg å notere takta i halling som 2/4 eller 6/8, men særleg Rolf Karlberg (1931–2014) argumenterte sterkt for at takta er udelt (og burde noterast³ ¼ eller 3/8). Eg brukar «takt» i samsvar med dette. Det gjorde Kirkevoll også.

Fagterminologien skil mellom trinn og steg slik at det er fleire trinn i eit steg (Bakka 1970a: 12). Eit steg er ei eining som kan dansast fleire gonger etter kvarandre. Kirkevoll brukar steg både om trinn og steg. I denne teksten betyr elles ein H åleine høgre foten, V betyr venstre foten, og B betyr bae. Ein S inntil H betyr svikt på høgre foten (bøying og strekking), ein S inntil V betyr svikt på venstre foten. Ein liten s betyr at eit trinn blir teke ein gong til. T betyr tyngdeoverføring,^h er hopp og x på huk.⁴

Kursdansen i Hallingdal og Valdres

Gullik Kirkevoll dreiv systematisk innsamling av opplysningar om gamal kroppskultur frå Valdres gjennom mange år, og let etter seg eit omfattande arkiv som dokumentasjon (Kirkevoll VFF/280). Han skreiv også solide artiklar om dansen i Valdres (Kirkevoll 1963 og Kirkevoll 1972).

Under arbeidet med den før nemnde rapporten om mitt virke med halldansen, såg eg ein del likskapar der det er mest vanleg å fokusere på

3. Karlberg, som eg har arbeidd saman med på Valdres Folkemuseum (no Valdresmusea) har skrivne ein manus om dette, men det er førebels ikkje trykt.
4. Den norske metodikken i folkedans er i aller hovudsak utarbeidd av Jan-Peter Blom og Egil Bakka. Det er gode innføringar både i *Songdansar* (1985) og *Turdansar* (1991) av Klara Semb. Systemet har ikkje noko teikn for å sitte på huk, men eg har take i bruk x som i Laban-notasjon (etter forslag frå Siri Mæland).



Gullik Kirkevoll (1895-1978) samla opplysningar om «gamal kroppskultur frå Valdres» gjennom eit langt liv. Han var også spelemann, og merka seg ut på grunn av ein spesiell teknikk: Han snudde på fela medan han spelte, og heldt bogen i ro. Foto: G. Lund, 17 mai 1962, Valdresmusea.

forskjellar, og eg sette opp eit felles skjema for lausdansen i Hallingdal og hallingdansen i Valdres. Eg gjekk gjennom artikkelen Kirkevoll skreiv om hallingdansen i 1972, arkivet hans (VFF/280), filmene av elevane som Egil Bakka tok opp i 1970 (Bakka 1970b) og eit TV-opptak med meg sjølv frå 1975 (NRK 1975). Opptaket er gjort på den tida eg begynte å halde kurs.

Dei skriftlege kjeldene eg kjenner for dansen i Hallingdal er to artiklar frå *Spelemannsbladet*: Tor Underberg (etter oppskrift frå Tveito) frå Ål i nr. 2 1985 og Hans Lien frå Gol i nr. 10 i 1995. Oppskriftene er ganske like, men oppskrifta etter Sevat Tveito er mest systematisk, så eg har nummerert etter den. Til venstre ser vi Tveito, i midten Kirkevoll og til høgre har eg prøvd å forklare steget med ord.

	Tveito/Underberg/Lien	Kirkevoll	
1	Gå-turen	Sviktgongsteg	Diagonal gåing
2	Sidelengsturen	Krossteg m/ hopp	Hopping sidelengs
3	Huketuren	Knebøyingar	Annakvar takt på huk
4	Snu på rettkant	Snu på ein fot, kviletur	Snuing, medsols

5	Hælturen	Tåtur II	Snuing, motsols ⁵
6	Kvile-turen	Attoversteg	Danse baklengs
7	Elketuren		
8	Kruketurnen	Krukedansen	Krukedansen
9		Rebnestaket	Steg frå ril
10		Gå på hendene.	
11		Enkelsveipen ⁶	
12		Medsveipen	
13		Halvsveipen	
14		Dobbeltsveipen	
15		Motsveipen	
16		Tåtur 1	Frå miljøet i Røn?
17		(Fotkross og ryggspenn)	Nyare samansetjing
18		Forenkling av snuskværna	Laga av G. Kirkevoll

5 6

Avslutningar

19	Spenne seg i nakken	Ryggspenn.	
20	Nakkespretten	Nakkespretten	
21	Stupe hovudkrune	Kaste seg over hovudet	
22	Korkjetrekkaren	Myretrillen	
23	Kaste seg over begge hender	Slå stiften	
24	Kaste seg over på ei hand	Eihandsstift	
25	Hoppe gjennom foten	Heldehøpp	
26	Sprette opp att	Fiskespretten	
27	Saltomortale (slå salto)		
28	Bøygja seg atti	Rengji stålbøge	
29	Hovudturen (Hans Lien)	Snuskvedne	
30		Pjåtetaket	

5. Hælturen og tåtur II er heilt ulike steg, men dei tilsvarer kvarandre.

6. Tur 11–15 ser eg som ei systematisering av steg med snuing på huk.

31		Storsveipen	
32		Kvednakallen	
33		Stupe kråke	
34	Rundkast (hallingkastet)	Rundkast (hallingkastet)	

Eg vil ta opp tre moment utifrå desse oppskriftene. Det første momentet er hallingen som ein del av bygdedanstradisjonen (sjå avsnittet «Turane i pardansen»). Tur 3–6 går att i mange bygdedansar, særleg i lausdansdelen (dei eldste bygdedansane hadde oftast tre delar: Vendingsdel, lausdans og samdans). At turane også er med i båe opplæringstradisjonane på 1900-talet, er klart eit argument for å sjå hallingen som ein del av bygdedanstradisjonen. Hoppinga sidelengs (nr. 2), derimot, som var nesten einerådande som fyrste tur i hallingdansen på 1900-talet, synes saman med krukedansen å vera særleg knytt til hallingdansen.

Det andre momentet gjeld armbruken (sjå avsnitta «Kroppshaldning og armbruk» og «Hans Flaten»). Under arbeidet med den før nemnde rapporten, fann eg bra samsvar mellom dei utvalde kjeldene for hallingdansen etter Gullik Kirkevoll: Danseforma han skreiv ned, dansen han lærte bort, dansen elevane hans lærte bort og det eg sjølv lærte bort, er temmeleg likt. Største avviket er armbruken. I artikkelen frå 1972 nemner Kirkevoll aldri armar som er høgre enn «hendene i skulderhøgd». Elevane hans dansar gjerne med overarmene horisontalt og underarmene i rett vinkel oppover. «Det var han som lærte oss det slik», sa Anders Anmarkrud i ei telefonsamtale i mars 2020, og fekk støtte av Boye Wangensteen ei veke seinare.⁷ Sjølv brukte eg ei noko friare armføring enn dette.

Begge desse momenta vil eg greie meir ut om seinare i artikkelen, men først vil eg diskutere det tredje momentet: Elketuren.

Då egling vart til dans!

Sjølv om samlaren Kirkevoll naturleg nok har ein del fleire turar enn Sevat Tveito, manglar det ein, og det er elketuren. Å «elke» er det same som å

7. Samtaler over telefon med Anders Anmarkrud og Boye Wangensteen 22. og 29. mars, 2020.

egle, by opp til slagsmål. Namnet får ein til å tenke på 1800-talet: «Det er vel kjent at hallingen ofte drog slagsmål med seg» (Bakka 1978:85). Eller som spelemannen Magnus Daleng fortalde i eit intervju: «Det var ein del av spelemannsjobben, det, å slutte før dei tok til å slåst. Ein måtte følge med, og når ein såg at det var noko på gang, var det berre å hogge av låtten, elles var slagsmålet i gang.»⁸

Under arbeidet såg eg ein heil del gamle filmar med hallingdans, og det slo meg at eg stadig trefte på eit steg eg hadde vorte merksam på omkring 1990. Eg visste det var mykje brukt, og dei siste åra eg underviste på folkedansstudiet (første del av den seinare bachelorutdanninga ved NTNU i Trondheim),⁹ brukte eg å seia at dersom «dansen på golvet» hadde noko grunnsteg, måtte det vera dette. Steget er enkelt og lett å lære, og kan broderast ut i ei mengd variantar. Bruken har auka frå 1990-talet av, utan at eg har kjennskap til korleis det har spreidd seg. Steget er ikkje omtalt av verken Sevat Tveito eller Gullik Kirkevoll.¹⁰ Likevel ser eg det no overalt, både på gamle filmar og på notidsscenen. Kanskje er det dei mange variantane som er skuldige i at det kan vera vanskeleg å få auge på. Kvart steg kan utførast og blir utført på så mange og ulike måtar at det er lett å miste strukturen av syne, og då blir alt berre eit mylder.

Etter mi forståing er steget bygd rundt ein fri og ledig fot som ein m.a. kan bruke til å egle opp andre dansarar. For å få fordelt belastninga best muleg, må ein skifte fot, og det gjer ein annakvart steg. Takta innimellom må difor vera eitt eller fleire trinn som fører til at ein får skifta fot. Dersom me kallar mellomtrinna «skift», får ein fire grunnleggjande mønster, alt etter kor ein vel å begynne (les vertikalt):

8. Spelemannen Magnus Daleng intervjuar av Ingar Ranheim i 1992. Intervjuet er ikkje publisert.
9. Eg var ein av fem lærarar utanfrå som var med på heile fyrste året på Folkedansstudiet, eit 10 vekttals (30 stp.) emne ved NTNU i 1989. Folkedansstudiet vart seinare til eit mellomfag og ein bachelorgrad i dansevitenenskap. Eg var timelærer også utover 1990-talet og til 2013 då studiet vart lagt ned. Eg hadde heile tida undervisning om hallingdansen saman med Egil Bakka.
10. Hans Lien har ei forklaring på steget i elketuren, men den er ikkje så enkel å forstå. Han skriv sjølv om steget: «Han er vanskeleg å forklare» (Lien 1995: 14)

1	2	3	4
V	H	skift	skift
skift	skift	H	V
H	V	skift	skift
skift	skift	V	H

«Skift» kan vera eit hopp til på same foten, (V eller H) ei tyngdeoverføring (HTV eller VTH), svikt eller hopp på baa (BS og B^h) eller nede på huk (Bx). Sju variantar og gange med dei fire ovanfor gjev 28. Når ein står eller hoppar på den eine foten, blir den andre ledig og fri, og kan brukast til å sparke høgt opp i lufta og gjerne slå på taa, rett fram eller diagonalt, sparke borti nokon (elke/egle), «vinke» til andre dansarar, spelemannen eller andre, leike med rytmen og halde seg lett krøkt slik at ein kan klappe hendene saman under kneet, eller ha foten bak slik at ein kan slå seg på hælen eller prøve å sparke seg opp i ryggen. Dette er ti variasjonar til, og gangar me dei med dei 28, blir det 280. Om ein tek med at ein kan danse både fram-over og baklengs, eller svinge frå side til side, blir det 840. Dette er likevel berre teori, for alt kan ikkje varierast med alt. Likevel er talet på variantar skyhøgt over det nokon kan halde greie på.

Linkedans

For å diskutere det, trengst eit utvitydig namn, og fleire har knytt det til uttrykket «å linke seg». Det betyr noko slikt som å danse spontant, laust og ledig, og eg kjenner det særleg gjennom springdansaren Knut Steinsrud frå Øystre Slidre. «Å linke seg» famnar rett nok vidare enn dette steget i halling, men ved å knyte det til uttrykket «linking» får ein fram at det ikkje er noko steg som dei andre i dansen, men eit meir sponant og vidtfamnande fenomen. Eg nemner det også linkedans, som ein parallell til krukedans, og ein kan sjå det slik at hallingdansen har tre opphav: Krukedansen frå mellomalderen, bygdedansen (pardansen halling) frå 1700-talet og linke-dansen frå 1800-talet. Eg brukar dessutan ofte «mønster» i staden for «steg», for å understreka den frie strukturen. Eit linkemønster med tallause variasjonar er som skapt for dansarar som vil utfalde seg i dans, og synest det

er artig å prøve seg på ting dei ikkje har prøvd før, og heller ikkje tenkt på, før dei dansar det.

Eg lærte meg som sagt etter kvart å kjenne steget så snart eg såg det, og det ante meg at det var mykje meir utbreitt enn eg hadde trudd. Men brukar dei steget i Hallingdal? Er det dette steget som kan gøyme seg bak elketuren? Fasiten er å finne på film.

Egil Bakka gjorde filmopptak med fem lausdansarar, mellom anna stordansarane Ola Guroplass, Tor Underberg og Knut Buset frå Ål i Hallingdal i 1974 (Bakka 1974a). Tor Underberg kjem inn litt seinare enn dei andre, og då er alt fyrste eglinga over. Ein meddansar kjem for tett innpå Guroplass idet han snur motsols, og Guroplass slår mot handa hans. Meddansaren svarar med same mynt, båe stoppar opp rett mot kvarandre og slår begge armene langt ut og opp, før dei dansar vidare. Guroplass skiftar steg med ein gong situasjonen oppstår. Idet dei slår nevene mot kvarandre, går han over frå snuing til:

V ^h	H framom	
HTV	Baklengs	Armane høgt i veret
H ^h	V framom	
VTH	Baklengs	Armane høgt i veret
V ^h	H framom	Motsols

Dette er V skift H skift, der skift er ei tyngdeoverføring (HTV/VTH). Dei dansa altså linkesteg i Ål også, og det kom så fort det vart egling!

Så var det Tor Underberg: Han begynte som vanleg med gåsteg og sidelengs hopping, deretter litt snuing motsols (hælturen) og nokre gåsteg, før han snudde sju gonger medsols med ei fin avslutning. Så skifta han steg, og såg seg om for å sjå om det var nokon å egle på. Han dansar:

Bx	
H ^h	V framom
Bx	Motsols
V ^h	H bak Slår på høgre hæl

Dette er linkesteget skift H skift V, og «skift» er ei takt på huk. Han dansar fire slike steg (16 takter), med ledig fot i blant framfor, i blant bak den andre, og eit slag på hælen no og då. Så dansar han 10 takter med same steget, men med ei tyngdeoverføring (HTV/VTH). Det er ikkje mindre enn 26 takter linkesteg. Dansaren Knut Buset dansar mange takter linkesteg før han slår om til medsols snuing i det han nærmar seg Tor Underberg. Dei dansar same steget nokre takter, men så slår Tor Underberg om og dansar på staden inntil dei kjem så nær at elketuren ikkje er til å unngå. Eg set dei inn ved sidan av kvarandre.

	Tor Underberg		Knut Buset
VS ^h	H framom. Slår på høgre kne	VS	H bak Medsols. Høg armføring
HTV	Medsols	HS	Ansikt til ansikt
HS ^h	V framom (ganske høgt)	VS	V bak Medsols
VTH		HS	
VS ^h	H framom. Slår på høgre hæl	VS	H bak Medsols
HTV		HS	
HS	V framom. Dansar inni kvarandre	VS	Dansar inni kvarandre
Bx	Knuffing	BS	Knuffing
HS	Bli dytta, men gjer eit byks	BS	Dyttar den andre

Tor Underberg dansar linkesteget V skift H skift der «skift» er eit hopp på vekselvis V eller H. Linkesteget i Ål er med dette godt dokumentert, om enn ikkje av Sevat Tveito.

Kva så med grannebygdene? Egil Bakka tok opp tre filmar på Gol i 1975 (Bakka 1975). Eg hadde brukt dei i undervisninga og sett dei fleire gonger, utan å legge merke til noko linkemønster. No såg eg ei stadig veksling mellom turar og linkedans. Konrad Fauske, med opphav i Hemsedal, dansa nesten ein tredjedel av dansen sin i linkemønster. Stildansaren Thomas Stensgård brukte det også, særleg i samband med egling. På den eine filmen ser ein korleis Thomas slår over frå stildans til linkedans med ein gong han merkar at nokon (les: Konrad Fauske) kjem for å egle. Endringa i steg ser ut til å påverke rytmen, men dette har eg ikkje sett nærare på. Her ligg det mangt å forske i for den som har lyst til det.

I Hemsedal er det også mykje linkedans, og aller mest hjå Ola Fauske (bror til Konrad) (Bakka 1974b). Under filmopptaket var det to jenter som plutselig kasta seg med i dansen og dansar krukedansen kvar for seg. I Hol heldt dansarane seg nær kursforma (Bakka 1974c), men det var nokre innslag av linkedans der også. Kursforma dominerer i Hallingdal, men ein finn likevel linkemønsteret «overalt».

Numedal

I Numedal sto hallingdansen svært sterkt i eldre tid, og i den såkalla «Laa-gendalsfilmen» (Norsk filminstitutt 1926) er det med eit opptak av tre som dansar halling. Eg hadde sett filmen fleire gonger, utan å få noko særleg ut av det, men no såg eg den med nye augo. Den eldste av dansarane, Kittil Dyrebu, dansar f.eks. ein klart strukturert dans dei 21 fyrste taktene fyrste gongen han blir fanga av kamera.

1	HS	Vanlege gåsteg	
2	VS	Ganske oppreist, tyngda ganske langt bak. (Sjå dansar	
3	HS	Underarmene svingar litt ganske fritt	
4	VS		
5	HT/	Bytomfotsteg, og så går han til med stor og bestemt	
6	V	Motsols snuing	H bak V
7	s		
8	H	Motsols snuing	H framom
9	s	Begynner å danse baklengs	
10	V ^h	Baklengs	H bak
11	s	Dansar baklengs, med store sprang.	
12	H ^h		V Framom
13	s	Baklengs	
14	V ^h		H framom V
15	s	Baklengs	
16	H ^h		V framom
17	s		

18	V ^h		H framom
19	s		
20	H ^h	Baklengs	V framom
21		Ut av biletet	

Han går fyrst fire gåsteg, så eit bytomfotsteg før han tek sats og slenger seg ut i dansen med 16 takter i linkemønster, fyrst litt medsols, så baklengs, utan å kaste eit blick i danseretninga. Det blir ikkje like mykje linkesteg resten av dansen, men eg synest desse fyrste taktene set til side all tvil. Kroppsspråket fortel tydeleg at han går i gang med dansen, slik han meiner den skal dansast. Linkemønsteret er grunnsteget i hallingdansen til Kittil Dyrebu.¹¹

Tre studentgrupper ved folkedansstudiet ved NTNU i Trondheim har kome fram til at eit steg over to takter er det vanligaste steget i dansen. Geir Myhr og Steinar Krogstad (2003) skriv at det er tottrinnssteget Sh sh (t) Sh sh (t) som «benyttes klart mest i dette opptaket»¹² og Anna Gjendem, Torill Steinjord og Magni Rosvold (2010) kallar tottrinnssteget Sh Sht\ for eit «grunnsteg». Kenneth Lien og Maria Värendh (2011) har notert tottrinnssteget SsSs som «det vanligste steget i dansen».

Dei har rett. Men det har eg også. Studentane og eg talar om same steget, men dei noterer det som eit steg over to takter og eg som eit steg over fire. Eg meiner vekslinga mellom H og V er så sentral at det må koma fram i notasjonen av steget, steget kan ikkje delast i mindre einingar utan å miste ei vesentleg forståing av korleis det fungerer. Lien og Värendh er inne på det når dei skildrar steget med start på H, og legg til at: «Sedan görs oftast samma steg med V» (Lien og Värendh 2011: 8). Det har dei rett i, men dei har ikkje lagt merke til at det i lange sekvensar ikkje er *oftast*, men *alltid* det same på andre foten. Tottrinnssteget er ufullstendig. Det treng eit steg på andre foten.

11. Klara Semb har eit steg frå halling i *Songdansboka* (Semb 1985: 86 og 181). Det er eit hopp på bae og eitt på H. Det blir brukt berre ein gong, så ho slapp bry seg med at steget må koplust til eit liknande steg på andre foten for å kunne dansast fleire gonger.

12. Dei har analysert Eivind Rabben, som synest å vera den av dei tre som brukar linkemønsteret minst.

Myhr og Krogstad er egentleg klare over dette. Dei skriv at det er ei eining på «fire trinn [venstre begge høyre begge] før vi er tilbake til utgangspunktet og sekvensen begynner på nytt. Derfor er dette et firetrinnssteg» (Myhr og Krogstad 2003: 7f). Her er me heilt på linje, men studentane trekkjer seg li-kevel tilbake til tottrinnssteget og kallar det «eit alternerande tottrinnssteg».

Valdres

Kva så med Valdres? Midt på 1970-talet kom eg i kontakt med Egil Bakka, som eg fekk eit svært godt samarbeid med på fleire felt i åra som kom. I 1978 samla eg ein del eldre hallingdansarar på Fagernes, og venta mange interessante opptak (Bakka og Ranheim 1978). Det vart det ikkje. Dei dansa berre nokre få takter, og gjekk og sette seg. Me spurde kor lang dansen brukte å vera, og dei svara at dei dansa så lenge spelemannen spelte. Me tolka dette til at dei hadde dansen i kroppen, og når kroppen ikkje lenger kunne danse, var dansen borte.¹³

Knut Steinsrud (1921–1990) frå Øystre Slidre var mest kjent som springdansar, men hadde meiningar om hallingen også. Han var kritisk til Kirkevollforma, og tala heller om «linke seg». Eg har alltid gått ut frå at me tala om det same, men kunne ikkje vera sikker, for eg fekk aldri tala med han om dette. Eg vart difor både glad og spent då det dukka opp eit film-opptak frå 1985, der Knut Steinsrud var med og dansa halling. Etter nokre gästeg framover dansa han:

VS	Snur seg eit tre kvart kast motsols	H framfor V
HS	Dansar baklengs	
S	V framfor H	
VS		
S	H framfor V	

Eg kan puste letta ut. Det er same steget.

13. I tråd med den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty: «Det er kroppen, der får fat i, og «forstår» bevægelsen.» (Merleau-Ponty 1994: 97)

Filminga i 1985 kom i stand for å få opptak av Einar Sebu frå Skrautvål (Bakka og Ranheim 1985). Sebu begynte med sidelengs hopping, med svært store utslag med armane. Etter eit medsols hallingkast og litt meir sidelengs kjem to lange linkemønster, og til slutt fire hopp på V med den ledige foten i fire ulike posisjonar utan å vera nedi bakken. Det kan sjå ut som ein «kreativ variasjon»¹⁴ av linkemønsteret, men går utover det. Ein kan vanskelig sjå det som noko anna enn improvisasjon. Sebus steg får stå som ein verdig avslutning på denne dokumenteringa av linkedans på 1900-talet.

Kroppshaldning og armbruk

H	Motsols
s	H bak. Slag på høgre hæl
VS	
s	H strak på skrå nedover framfor V, til foten er berre 20 cm over bakken, motsols
s	H på skrå framom V, omtrent ein halvmeter over bakken, motsols
s	H på skrå i lause lufta framfor V omtrent ein halv meter over bakken
Gåsteg	

Den beste kjelda til kroppshaldninga og armbruk på 1800-talet er ei plansje av kunstnaren August Schneider (1842–1873), trykt i det danske *Illustreret Tidende* i 1869. Dansarane er her teikna to og to. Det kan vera fordi kunstnaren oppfatta det slik, eller det kan også ha vore ein kunstnarleg effekt. Det er mykje som ser kjent ut her, men med fare for å overfortolke det som ein kjenner, oppfattar eg teikningane slik: Dei to fyrste går litt forsiktig inn i dansen, dei to neste er i gang med litt egling og i tredje paret er det ein som slår seg på høgre fot med venstre hand. Nummer fire ligg litt bakpå. Til høgre er det ein som kastar seg over hovudet. I andre rekka ser me to som dansar mot kvarandre, og dei dansar ganske krøkt. Til høgre ein som kastar seg over hovudet, medan ein annan i linkepositur ser på. På midten

14. Eg nyttar her og seinare i artikkelen begrepet «kreativ variasjon», ei justering av Peter Burkes begrep «kreativ rekombinasjon», frå hans bok *Popular Culture in Early Modern Europe* (1978), som ein måte å forstå improvisasjon i folkekulturen på. Sjå også avsnittet «Kreativ variasjon».

trur eg me ser to dansarar. Den eine sit på huk, den andre ser me i tre posisjonar i eit hallingkast: i satsen, i lufta og i nedslaget. Nest nedst er det ein som dansar krukedansen, og på den nedste rekka ser det ut til at kunstnaren har samla uttrykka over.



Plansje med hallingdans, teikna av kunstnaren August Schneider (1842-1873), trykt i det danske Illustreret Tidende i 1869, Universitetsbiblioteket, Oslo.

«Laagendalsfilmen» (1926) er også ei god kjelde til kroppshaldning i dansen slik den var før kursdansen vart dominerande. Dei før nemnde studentane har sett på kroppshaldning og armbruk i filmen, og har gjort ein del observasjonar som eg deler. Dei skriv at Kittil Dyrebu er ganske «rak, sjølv om han nokre gonger er litt framoverbøyd i overkroppen. Tyngda har han over fremre del av foten når han dansar, og hovudet vekslar mellom å sjå ned og å sjå på dei andre to dansarane» (Gjendem, Steinsjord og Rosvold 2010: 9).

Dei har merka seg den ledige foten, som «beveges med kneløft (...) enten forover eller bakover, noen ganger bare hengende i lufta, andre ganger med fine sirkelbevegelser, eller løftes tett opp til setet. Motivene blir utførte fullt ut, med livatte og kraftfulle bevegelser» (Krogstad og Myhr 2004: 9). Armane heng «ned langs kroppen, eller holdes litt bøyd foran kroppen». (Krogstad og Myhr 2004: 9). «Av og til løftes albuene litt mer oppover» (Krogstad og Myhr: 2004: 9). Studentane har også merka seg at det blir dansa mykje med ryggen i danseretninga (Gjendem, Steinsjord og Rosvold 2010: 7 og Lien og Värendh 2012: 10). «Flere ganger sletter de seg så løs at de mister balansen et kort øyeblikk» (Krogstad og Myhr 2004: 9).

På YouTube dukka det for nokre år sidan opp eit privat filmopptak frå Nord-Amerika frå 1939 (TalikNorway 2008). Den utvandra valdresspelemannen Oscar Hamry sat ute og spelte og det vart dansa både springar og halling. Dansemåten og klesdraktene viser at det er valdrisar som dansar springaren. Det er vel då også truleg at det er to valdrisar som slengde seg med i hallingen.



Video med spelemannen Oscar Hamry, opplasta på YouTube av Talik-Norway, 27 april 2008.

<https://www.youtube.com/watch?v=VTDQvV6QKwg>

(henta 14.09.2020)

Den lengste dansaren hadde hendene sine i skulderhøgde, slik Gullik Kirkevoll skreiv (men ikkje lærte bort). Den andre kjem inn med eit svært høgt spark med den ledige foten. Han held armane høgt, med spisse olbogar, og brukte dei til kraftige markeringar av rytmen på ein måte eg ikkje har lagt merke til tidligare. Til slutt tok han eit bra hallingkast, og då kjende eg att

armføringa. Han brukte armane i dansen akkurat som han gjorde i kastet. I eit hallingkast fører du armane nedover for å få godt feste i golvet og musklane i press for å få ein best muleg sats. Han kasta seg rundt og brukte armane som om han skulle spenne eit hallingkast, men så dansa han berre vidare. Satsen vart brukt som ein effekt og armbruken er av som Einar Sebu brukte, og som svært forsiktig blir brukt i «Laagendalsfilmen» (TalikNorway 2008).

Det finst også eit bitte lite filmopptak av Gullik Kirkevoll som dansar halling. Klippet er omtrent eit halvt minutt av spelefilmen *Kristine Valdresdatter* frå 1935, der han dansar saman med Eivind Ton frå Skrautvål (Frikar u.å.). Etter å ha sett denne filmsnutten om att og om att mange nok gonger, såg eg plutselig kor gjennomført ulikt dei dansar. Dei dansar ikkje forskjellig, dei «driv med kvar sin idrett»!

Eg noterer dansane til Kirkevoll og Ton vertikalt ved sida av kvarandre.

		Gullik Kirkevoll		Eivind Ton
1	HS	Klappar under kneet	B	Framoverbøygd, ser ned (3–16)
2	VS	Går	V ^h	Armane litt ut frå sida (3–16)
3	HS	Går	H ^h	V kjapt bak H, snur motsols
4	VS	Går	H ^h	Armane litt krøkte
5	HS	Går	V ^h	V framom H, sning motsols
6	V ^h	Motsols	HS	
7	V ^h	Slår på H hæl	VS	Går
8	H ^h	Ny sats	HS	Går
9	V ^h	Slår på H hæl (høgt)	VS	Går
10	H ^h		H	Motsols
11	V ^h		V ^h	
12	H ^h		V ^h	Motsols
13	V ^h		H ^h	Snuinga avslutta med spesielt hopp
14	HS		H ^h	
15	VS		V ^h	Går
16	HS		HS	
17	Bx	På huk	VS	Går

18	HS		HS	
19	Bx	På huk	VS	
20	VS		Bx	På huk
21	Bx	På huk	HS	
22	HS		Bx	På huk

Gullik Kirkevoll dansar med hovudet høgt og blikket fritt, med oppreist og ganske strak kropp. Han dansar ein godt planlagt, strukturert hallingdans, med planlagde hopp og støe landingar. Eivind Ton er litt framoverbøyd og slenger seg i veg utan å ha lyfta blikket. Han ser ned eller på dei andre dansarane. Markeringa med armene går nedover.

Hans Flaten

Hans Flaten frå Hemsedal skildrar byrjinga av lausdansen slik: «Gutten tar i med langsomme sving og sleng. Saa en sleng – ser ut som anlæg til haltingkast» (Bakka 1978: 84). Sitatet er interessant på to måtar. For det eine, kvifor kallar han det «sleng»? Eg har stussa på dette ordvalet frå fyrste gongen eg las det. Eg kjenner ikkje slik bruk av ordet frå Valdres. Men om ein tenkjer etter, fins det ein klar skilnad på f.eks. sleng og hopp. Å slenge seg er kaste seg bortover, f.eks. etter ein ball, utan å ha planlagt nedslaget. Å hoppe (f.eks. over ein bekk), er å sjå seg ut ein plass å lande på, og gjera eit planlagt nedslag.

Kirkevoll og Tons måte å danse på viser godt kva eg meiner har endra seg frå 1800-talet til 1900-talsdansen. Tveito og Kirkevoll har innført det oppreiste, strake kroppsidealet og planlagde hoppa i god balanse. Armene er oftast haldne i faste stillingar, gjerne med hendene høgare enn hovudet. Dersom rytmen blir markert ekstra, er det oppover i takt med strekkinga i dansesteget, noko som forsterkar inntrykket av ein lett og spenstig dans.

Denne endringa frå sleng til hopp kan sjåast som ein flik av den store sivilisasjonsprosessen i Europa (Elias 1969). Å slenge seg inn(e) på eit fullt dansegolv med ryggen i danseretninga er usivilisert, og i strid med målet i

skulen om at elevane må lære å ta ansvar for handlingane sine. (Gullik Kirkevoll lærte halling av skulelæraren sin, Jon Wangensteen Holden.)¹⁵

Det andre interessante poenget med sitatet frå Flaten er at han skriv: Det «ser ut som anlæg til hallingkast» (Bakka 1978: 84). Satsen i eit hallingkast er eit hopp motsols på V, og ei tyngdeoverføring. Med andre ord halvparten av linkesteget V skift H skift. Kanskje er det dristig, men linke-mønstret *kan* ha opphav i dette. Karane som vart åleine på dansegolvet ein gong sist på 1700-talet, måtte ta i bruk alt dei kunne, og var det noko dei kunne, så var å spenne rundkast. Dei hadde øvd seg når dei gjekk etter vegen og fylt opp alle ledige stunder når dei var med i slåtten. Kastet var rytmisk og passer godt inn i lausdansen. Eg er usikker på om ein kan seie at heile linkemønsteret med sine tallause variantar har vokse fram av dette vesle steget, men eg kan eigentleg ikkje sjå nokon god grunn til at det ikkje skulle kunne vera slik.

Linkesteget er ikkje nemnt av verken Tveito eller Kirkevoll, og dansen deira samsvarer heller ikkje med det me veit om 1800-talsdansen. Det er det fleire grunnar til, blant anna armbruken og kroppsføringa. Den mest tydelege forskjellen er turane. I og med at dei blir dansa fleire gonger i slengen, dominerer dei synsinntrykket i 1900-talsdansen. På 1800-talet blir dei ikkje nemnde. Eg er ikkje sikker på om Tveito og Kirkevoll trudde at det var så mange turar i den gamle dansen, men dei hadde eit overordna mål om struktur, og då måtte det turar til.

Svaret på det fyrste spørsmålet i innleiinga blir difor: Skildringar av dansen på 1800-talet samsvarar ikkje med dansen på 1900-talet fordi aktørane på 1900-talet ville ha ein annleis, meir strukturert dans.

Turane frå pardansen

Gullik Kirkevoll trudde han hadde funne dei eldste minna etter mannsdansen halling, men slik var det ikkje. Spørsmålet blir då, kva var det han fann? Kor hadde han turane frå? Og kvifor hadde Tveito nesten akkurat dei same turane?

15. Sjå også Ranheim 1993.

Inntil for få år sidan var det vanleg å skrive at hallingdansen var ein svært gamal dans, som gjekk tilbake minst til mellomalderen.¹⁶ Krukedansen kan vera både så gamal og eldre, men det er nok som sjølvstendig dans. Resten av hallingdansen synest å vera i slekt med norske bygdedansar. Egil Bakka har peikt på at lausdansen halling kan ha eit opphav i pardansen med same namn. Han byggjer dette mellom anna på eit dokument med plan for steinarbeidet i parken ved Nordmandsdalen ved Fredensborg slott i Danmark. Postfører Jørgen Garnås frå Nes i Hallingdal hadde skore ut figurar i elfenbein som statuane skulle lagast etter, og det må også vera han som har gjeve opplysningane i skriftet. Frå heimbygda hans, Nes i Hallingdal, var det eit dansepar, og om desse står det: «Dette par forestilles at dandse den, hos dem bekiende, meget konstige Bonde-Dands, Halling Dands kaldet, hvortil stor Legems Færdigheder udkræves. Bønderfolkene i denne Egn holdes for de bedste Dandsere af Bondestanden i Norge» (Bakka 1997: 131).

Denne teorien om opphav i pardansen har vore kjent i mange år no, men ingen har reflektert noko over kva følgjer dette i så fall må ha hatt. Men no begynte eg å tenkje. Ville ein kunne finne ut noko om samanhenget om ein gjekk meir detaljert til verks? Dersom lausdansen på 1800-talet har opphav i pardansen, må det bety at lausdansen ikkje begynte på tomt golv, men hadde med seg tak og turar frå pardansen. Mange av dei som dansa dei fyrste åra, må ha hatt mannsrolla i pardansen å gå ut frå. Kva veit me om korleis pardansen vart dansa? Heldigvis er han ikkje heilt borte. Egil Bakka gjorde opptak av pardansen halling også, bevarte heilskaplege dansar frå Telemark og Sunnfjord.

I Telemark har dei ein levande dansetradisjon både i springar og gangar, og hadde det også i pardansen halling, men denne kom litt bort etter som folk «lærte» at halling berre var for menn. Brita Bratland og Knut Midttveit frå Edland dansa likevel både springar og halling for Bakka i 1970 (Bakka 1970c).

Springaren og hallingen deira har stort sett dei same taka og vendingane. I lausdansen går karen nokre steg, snur medsols eintaktssnu (kvileturen), går att, vender seg og tek saman att, og har nokre høge spark, minst i bryst-

16. For eksempel Kirkevoll 1972. Eit veldig klart eksempel er hallingdansprogrammet på NRK i 1971, «Spela spelemann, lat fela låte» (NRK 1971).

høgd. Han slepper seg ned på huk og går opp att på høgre foten, med V framfor seg, tre rundar motsols. Så slår han seg på høgre tå att, og dansar eit par steg baklengs. Det som skil dei to dansane er hukung og dei mange høge sparka med ledig fot i hallingen. Knut Midttveit dansar halvsvaip, hukung, snu medsols, snu motsols, bakover, litt egling/linking og kruking. Det er nesten likt med mi oversikt over turar i hallingdansen på 1900-talet i starten av denne artikkelen, berre hoppinga sidelengs manglar.¹⁷

I Sunnfjord fekk Egil Bakka fleire opptak med Bendik Skadal (Bakka 1982). I ei av desse framføringane dansar han med Anna Hestbeit og opnar dansen med sidelengs hopping. Det er vel strengt teke ein mellomting mellom gåing og hopping, men i såpass høg alder er det rimeleg å sjå det som ei utgåve av hopping. I ei pause dansar dessutan også Anna Hestebeit sidelengs, og ho dansar i alle fall same steget som blir brukt i lausdansen! Derksom ein ser litt romsleg på det, dansar Anna Hestebeit og Bendik Skadal alle turane i lausdansen på 1900-talet, og hoppinga sidelengs etablerer eit direkte samband mellom pardansen og lausdansen halling.

Det er klart at kvinnfolkhallingen kjem i eit heilt nytt lys dersom lausdansen har vakse ut av pardansen, for der hadde kvinnfolka sin sjølvsgde plass. Jenter har dessutan kruka heilt opp til vår tid, og me kjenner til i alle fall ei som til og med kruka åleine på 1700-talet.¹⁸

Teorien om opphav i pardansen tilbyr sjølvsgt ei god forklaring på at turen går nettopp sidelengs: Det har vore ein dansepartner der. Og ikkje berre der. Karane dansar sidelengs nede på huk også, og dei dansar sidelengs i ein tur der dei går ned på huk på annakvar takt. Når ein fyrst ser det, ropar desse turane at her manglar det noko. Og teorien om opphav i pardansen er vel åleine om å ha eit godt svar.

Eg trur difor me har svaret på det tredje spørsmålet i innleiinga også: Då Kirkevoll samla turar, trudde han det var restar etter ein eldre manns-

17. I programmet «Spela, spelmann» i NRK hausten 1971 dansar Aslak Høgetveit, også frå Vinje, gangar saman med Maria, dotter si. Her er med både halvsvaip, hukung, hukung nede (med annakvart kne i golvet), krukedans, linkedans, sning motsols med fot som pendlar inntil (kvileturen), dansing bakover og – heilt på slutten, seks steg hopping sidelengs! Det må vera ein halling, om han blir kalla gangar aldri så mykje.

18. I ei rettsak i Sigdal står det i Tingboka at: Eivind Hoffart hadde vært i Reistad en søndagskveld i slåtten. Han så da ei jente som dansa krukedansen, men han kunne ikke hugse at noen karer dansa (Eiker, Modum og Sigdal sorenskriveri, tingbok nr. III 5).

dans han fann. Det var det ikkje. Han fann turane i ein pardans (pardansen halling, som var eldre enn lausdansen, men det visste han ikkje).

Dette fører til ei viss oppreising av både Gullik Kirkevoll, Sevat Tveito og miljøet kring dei. Turane var reelle nok og til og med eldre enn lausdansen. Dette gjer det meir interessant å arbeide med dansen deira att, men han må forståast i lys av dei grunnleggjande endringane dei la inn i vidareføringa av dansen.

Kreativ variasjon

«Hallingdansen på 1800-talet hadde ikkje noka fast oppbygging», skriv Egil Bakka (Bakka 1978: 84). Han fortset: «Men som Flaten seier, må det også ha vore mykje «efter egen komposition i Øieblikket». Dei har sikkert improvisert ein god del både når det gjeld steg og kast» (Bakka 1978: 84). Eg kjenner litt atterhald mot uttrykket improvisasjon, mellom anna på grunn av den britiske historikaren Peter Burke, som i boka *Popular Culture in Early Modern Europe* (1978) hevdar at improvisasjon var noko framandt i den gamle folkekulturen i Europa. Han brukar heller omgrepet «kreativ re-kombinasjon». Dette har eg oppfatta som litt for snevert, så eg har brukt omgrepet «kreativ variasjon», og det vil eg halde fast ved. Heile linkedansen kan vel eigentleg stå fram som ein dokumentasjon av kreativ variasjon.

I denne artikkelen meiner eg å ha vist at ein ved å studera og notera ned detaljar som steg og stegmønster, kan koma fram til tydelege strukturar i det som tidligare har vore oppfatta som ustrukturert. Strukturen eg har oppdaga har eg kalla «linkedans», med steg og stegmønster i svært mange variasjonar. Eg tenkjer på det som eit grunnsteg som legg til rette for å kombinere forskjellige element av dansen, eit verktøy for kreativ variasjon. Eg finn difor noko meir struktur i 1800-talsdansen enn det ein får inntrykk av i *Norske dansetradisjonar* (Bakka 1978). Oppbygginga i dansen skjedde i augneblinken med linkemønsteret som ramme. Svaret på det andre spørsmålet i innleiinga blir difor at hallingdansen på 1800-talet vart utført som ein kreativ og variert linkedans, i hovudsak utan turar og i tråd med den

armbruken og kroppshaldninga me ser hjå numedølane, Eivind Ton og Einar Sebu.

Under detaljstudiet av turane i 1900-talshallingen, vart også likskapen med turane i pardansen halling tydeleg. Bakka har argumentert for noko liknande ut frå dokumentet som skildrar statuen av danseparet i Nordmandsdalen, Danmark, men det var fyrst då eg gjekk nærare inn på pardansen halling i Telemark og Sunnfjord at eg såg at hypotesen til Bakka ga forklaring på kvifor turane i hallingoppskriftene til Gullik Kirkevoll og hallingdølene vart slik dei vart. Nærstudiet av kroppshaldninga og armbruken kaster også nytt lys over disiplinerings- og siviliseringsdiskursen frå hovudfagsoppgåva mi (Ranheim 1993).

Håpet mitt er at eg med dette arbeidet har lagt eit grunnlag for endå større variasjon i den norske hallingdansen, der alt kan sjåast som ressursar til eit stort, variert heile.

Nokre avsluttande ord: Eg har skrive om pardansen og solodansen halling som eintydig ulike einingar. Det treng ikkje vera sant. Krukedansen kunne dansast både åleine og to og to saman, og karane kunne ta saman nokre takter i lausdansen også. Det er difor nærliggjande å tru at det har vore stor variasjon.

Takk til alle eg har diskutert deler av denne artikkelen med, eller som har hjelpt meg på anna vis. Alt kom godt med, men eg håpar de har forståing for at eg berre nemner nokre få med namn: Sjur Viken, som ordna tilgang til alle videoane eg bad om, Egil Bakka, for samtalar både om dette og mangt anna gjennom mange år, Ragnild Lome, som har lese og kommentert manuset hans far fleire gonger, og ikkje minst dr. Siri Mæland, for grundig, fagleg og kritisk støtte og motbør, akkurat slik eg ville ha det. Leve kritikken! Til sist: Takk til Valdresmusea og direktør Ole Bråten for all hjelp og støtte, og for at eg fekk bruke tid til å få fullført prosjektet.

Referanseliste

- Bakka, Egil 1970. *Danse. Danse, lett ut på foten*. Oslo: Det norske samlaget
- Bakka, Egil 1978. *Norske dansetradisjonar*. Oslo: Det norske samlaget
- Bakka, Egil 1997. *Europeisk dansehistorie*. Oslo: Gyldendal undervisning
- Bjørset, Synnøve u. å. «Kappleikar og kappdansar i Vestmannalaget». Kulturhistorisk leksikon, levert av Fylkesarkivet i Vestland. URL: Folkedans.com/folkemusikk/kappleikar_vestmannalaget.htm [henta 4.4. 2020]
- Burke, Peter, 1978. *Popular Culture in Early Modern Europe*, Farnham: Ashgate
- Elias, Norbert 1969. *The Civilizing Process. The History of Manners* [1939]. Oxford: Blackwell
- Kirkevoll, Gullik 1963. «Valdres-springar». *Tidsskrift for Valdres historielag*: 35–58
- Kirkevoll, Gullik 1972. «Litt om turar i lausdans i Valdrestradisjon m m». *Årbok for Valdres*: 81–113.
- Lien, Hans 1995. «Turane i hallingdansen». *Spelemannsbladet* nr 10: 13–15
- Merleau-Ponty, Maurice 1994. *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax
- Ranheim, Ingar, 1993. «Folkedans, disiplinering og nasjonsbygging. Diskursen om dans i Valdres omkring 1905». *Norsk folkemusikklag skrift 8* av Magnus Bäckström, Ingar Ranheim og Egil Bakka, 17–112. Rauland: Norsk folkemusikklag
- Ranheim, Ingar 2020. «Hallingdansen etter Gullik Kirkevoll». Rapport på <https://valdresmusea.no/hallingdansen-etter-gullik-kirkevoll>
- Semb, Klara 1985. *Norske folkedansar. Songdansar*. Oslo: Det norske samlaget
- Semb, Klara 1991. *Norske folkedansar. Turdansar*. Oslo: Det norske samlaget
- Schneider, G. A. 1869. «Hallingdansen». *Illustreret Tidende*: 247–249, 250
- Underberg, Tor 1985. «Lausdans og tradisjon». *Spelemannsbladet* nr 2: 20–21

Wangensteen, Boye 1974. «Folkedansen i Valdreslaget». *Valdreslaget i Oslo 1899–1974* av Nils Oddvar Bergheim, 186–205. Fagernes: Valdres historielag

Studentoppgåver:

Krogstad, Steinar og Geir Myhr 2003. «Laushalling-Flesberg 1926». Hovuddansoppgåve i emnet Tradisjonskunnskap, Folkedansstudiet, BA i dansevitenskap, NTNU.

Gjendem, L., Torill Steinjord og Magni Rosvold 2010. «Halling-Flesberg 1926». Hovuddansoppgåve i emnet Tradisjonskunnskap II, Folkedansstudiet, BA i dansevitenskap, NTNU.

Lien, Kenneth og Maria Värendh 2011. «Halling/Laus etter opptak med Kjetil Dyrbø, Flesberg 1926». Hovuddansoppgåve i emnet Tradisjonskunnskap II, Folkedansstudiet, BA i dansevitenskap, NTNU.

NRK-opptak/YouTube/Vimeo:

Frikar u.å. «Hallingdans 1935». Utdrag frå spelefilmen *Kristine Valdresdatter* [1935]. URL: <https://vimeo.com/channels/frikarevent/26814006> [henta 11/9-2020]

NRK 1975. «Folkemusikk i Valdres». Sumarkveld på Valdres folkemuseum

NRK 1971 «Spela spelmann, lat fela låte». Serie i seks deler om norsk folkedans

TalikNorway 2008. *Oscar Hamry, 1939*. <https://www.youtube.com/watch?v=VTDQyV6QKwg> [henta 14.09.2020]

Arkivmateriale:

Bakka, Egil 1970b. «Halling med Boye Wangensteen, Reidar Bakken, Anders Anmarkrud». *Tradisjon frå Valdres filma i Oslo 22/11-70*. Arkivfilm hos Norsk senter for folkemusikk og folkedans: Rff 8mm 424–426, 427,2, 429.

Bakka, Egil 1970c. «Halling med Brita Bratland og Knut Midttveit». *Tradisjon frå Edland, Telemark 6/7-70*. Rff 8 mm 364.

Bakka, Egil 1974a. «Halling med Tor Underberg». *Tradisjon frå Ål, Hallingdal, 19/5-74*. Arkivfilm hos Norsk senter for folkemusikk og folkedans: Rff 16mm 34.

- Bakka, Egil 1974b. «Laus med bl.a. Ola Fauske». *Tradisjon frå Hemsedal, Hallingdal, 11/6-74*. Arkivfilm hos Norsk senter for folkemusikk og folkedans: Rff 16mm 81.
- Bakka, Egil 1974c. «Laus». *Tradisjon frå Hol, Hallingdal, 29/5-74*. Arkivfilm hos Norsk senter for folkemusikk og folkedans: Rff 16mm 71.
- Bakka, Egil 1975. «Laus med bl.a. Tomas Stensgård og Konrad Fauske». *Tradisjon frå Gol, Hallingdal, 23/5-74*. Arkivfilm hos Norsk senter for folkemusikk og folkedans: Rff 16mm 41, 47 og 48.
- Bakka, Egil 1982. Halling med Bendik Skadal og Anna Hestbeit. *Tradisjon frå Sande i Dalsfjorden, Sunnfjord 18. september 1982*. Arkivfilm hos Norsk senter for folkemusikk og folkedans: Rff 16mm 872.
- Bakka, Egil og Ingar Ranheim 1978. «Halling». *Valdres Folkemuseum, Fagernes 3/11-78*. Arkivfilm hos Norsk senter for folkemusikk og folkedans: Rff 16mm 583–587.
- Bakka, Egil og Ingar Ranheim 1985. «Halling med Einar Sebu og Knut Steinsrud». *Valdres Folkemuseum, Fagernes 16/9-85*. Arkivfilm hos Norsk senter for folkemusikk og folkedans: Rff 16mm 985.
- Kirkevoll, Gullik VFF/280. Privatarkiv, Valdres Folkemuseum
- Norsk filminstitutt 1926. «Halling. Tradisjon frå Flesberg, Numedal». *En tripp gjennom Laagendalen*. Arkivfilm hos Norsk senter for folkemusikk og folkedans: Rff 16mm 440.

Tlf:

Anders Anmarkrud, 22. mars, 2020.

Boye Wangensteen, 29. mars, 2020.



Multi-Track Practices and Linearisation

Safeguarding Variability or Authorised Versions

Egil Bakka

Abstract

This article discusses aspects of the epistemology of practice. It defines the term practice to mean bodily actions, that usually have names and are considered as repeated or reoccurring in society and often based upon advanced skills. Examples could be ice skating, playing a fiddle tune, braiding hair, making a vegetable soup or dancing the waltz. The article addresses the methodology in the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage at one narrow, specific and concrete point; a mechanism I call linearisation. I oppose this to practices that are not regulated into an authorised form but often has many alternatives in its structure; points where the practitioner can choose between several options. I call this a multi-track practice. What I discuss is how the multi-track practices tend to be linearised into one line of elements in a fixed order.

Introduction

Since the article addresses methodology in the safeguarding of Intangible Cultural Heritage¹ at one narrow, specific and concrete point it does not intend to address the overwhelming play with and interpretation of words and terms, that are so plentiful in broad discourses on heritage. To avoid

1. Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, <https://ich.unesco.org/en/convention> (accessed 10/08/2017)

misunderstandings, let me stress that the long “folklorismus” discussions on dance from the late 1920s onwards and many similar debates in the field of folklore will not be revisited here. The difference between “folklig dans og folkdans” (Klein 1927: 19–35), “erstes und zweites Dasein” (Hörburger 1968: 30–32, Nahachewsky 2001: 17–28), and folkeleg tradisjon og opplæringstradisjon (Bakka 1970: 5) just to mention a few from dance, do not need to be repeated. These broader discussions are a backdrop for, but not a part of the present argumentation.

The article takes its point of departure in the field of specialisation, Dance studies. Still, I hope that it can shed light on the epistemology of practice on a more general level, even if the scope does not allow more than a cursory discussion of empirical material from other kinds of ICH. It will focus on a limited and specific mechanism that tends to be triggered when transmission of what we now call Intangible Cultural Heritage changes from informal learning to formal educational methods. For the sake of this article, I will define linearisation² as a process whereby a practice allowing substantial variation turns into one line of elements in a fixed order, so that the alternative elements allowing for variation does not function as such any more. The article is, therefore, an attempt to discuss an actual mechanism at play in concrete transmission processes. My point of departure is that tools, ideals and methods in organised teaching tend to change the variability of practices that are marked by informal learning processes.

It claims that linearisation is a major factor to formalise, simplify and freeze open-ended and vibrant learning. Still, we can reduce or avoid it if its mechanisms are understood and counteracted. That does not mean that all ICH have substantial variation. For some practitioners, the unchangeable character of their ICH is vital, and the Convention’s stress on creativity and recreation may harm ICH that is particularly stable. It is, as the Convention also stresses, the practitioners who should decide how they want to deal with variability. Still, as we know, external experts tend to advise and even settle such matters. This article is addressing the latter and not the practitioners. We, as external experts need a careful analysis of the epis-

2. I am aware that linear and linearisation have complex meanings in fields of science and technology, but I do not relate to that, only to the root of the term; line and the meaning of putting elements into a line.

temology of practice, and methodologies developed for the purpose as the basis for our advice. This article hopes to give a contribution to one concrete epistemological point and to open a discussion.

The 1972 UNESCO Convention³ sees heritage as objects, monuments and sites. The aim is to secure and keep this material intact so that it can remain available in the future. Knowledge about the heritage is therefore documented, that is, fixed to a medium, such as paper, tapes or datafiles and in this way made material, so that it can be kept intact and available in the same way.

When the 2003 UNESCO Convention on the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage defined its new strategy, it shifted the focus to practices. The point is to support and help people who maintain a practice to continue their practice, to sing the song, to dance the dance, to build the boat or to bake the bread. The material products, including documentation, are now tools needed for the practice or they are products coming out of it. The material objects do not have the focus, and are not Intangible Cultural Heritage on their own, but will be, as part of a practice. The Convention did not invent the idea of safeguarding, but named, defined and recognised activities which had gone on for a long time. These were more often activities among amateurs than in the museums and among researchers.

Multi-Track and Linear Practices

A practice that is not regulated into an authorised form often has many alternatives in its structure; there are points where the practitioner can choose between several options. I call this a multi-track practice. The girl can turn clockwise or counter-clockwise under the boy's arm in a couple dance, and the cook can use water, whey or milk in the bread. When the girl dances the dance several times, she will turn clockwise in one dance, and the next time perhaps the other way. Still, she considers it to be the same dance. For

3. Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage <http://whc.unesco.org/en/conventiontext/> (accessed 10/08/2017)

one bread baking the baker will use water, and the next time perhaps they or milk, but the baker might still think about it as the same bread.⁴ The multi-track practitioner will keep each realisation within a specific frame to which he or she relates as a norm. He or she would say that she is doing the same dance or the same bread baking over and over again. Still, it is rarely essential that it is totally the same from one realisation to the next; on the contrary, traditional dancers may say that they should dance a bit differently from time to time. The dancer is taking slightly different tracks between elements, using different alternatives. The same will be the case with other kinds of practices such as singing songs or telling stories. This is not to say that all practices are multi-track nor that they are more valuable than less variable ones. The point is only that the multi-track ones represent a particular challenge for the safeguarding of ICH.

When the transmission changes into systematic teaching, the spectre of alternatives tends to be reduced to one single line of elements coming in a fixed order. The girl is taught to turn only clockwise every time, and a formal recipe prescribes 5 decilitres of milk only. This reduction of options is a specific mechanism rather than an intended strategy, which this article will discuss under the term linearisation. It is of course not possible to distinguish informal learning processes and organised transmission in any precise way; they are different tendencies in a continuum, rather than clear opposites. They will not be analysed here; it would be beyond the scope of this article.

Characteristics of Traditional Transmission

Academics have investigated and described transmission processes within folk or traditional culture. Researchers have asked how boat builders learned their craft (Planke 2001: 136), how musicians learned to play (Stubseid 1992), how dancers learned to dance (Bakka 1978a: 3) and how housewives

4. I use this example from cooking, because it so clearly shows how the selection of alternative elements can be the result of availability and how it influences the result; be it the baker's intention or due to the restraints in availability. This is not so easy to demonstrate when the result of a realisation is immaterial such as with dance or music.

learned to prepare food in the traditional societies where little or nothing of this was taught in organised ways (Sutton 2014). Many answers would summarise that people who were to learn just took part in the practice, imitating the more knowledgeable. Some skills needed close and intensive guidance, but learning by doing seems to have been a general tendency across many fields.

Characteristics of Teaching or Organised Transmission

The main point here is to discuss the process of linearisation in relation to the intentions of the 2003 UNESCO Convention. Linearisation is, however, a mechanism that is triggered in most cases when somebody wants to teach, in a systematic and organised way, a process that was earlier learned by doing. Much of what is today learned in school has been through this process, and I would argue that it might be worthwhile looking at whether the teaching of strictly linearised practices is always beneficial in education. Systematic and organised teaching resulting in linearisation is not brought about by the 2003 Convention, but can probably be traced centuries back in time. Similar claims are well known from an old, and extensive discussion connected to pedagogy and education often labelled experiential learning. It is about learning through experiencing or doing and has been discussed through the 20th century by many outstanding researchers such as John Dewey, Kurt Lewin and Jean Piaget. The American educational theorist David A. Kolb developed it into a recognised theoretical framework (1974), which offers a valuable resource for developing methodology on the safeguarding of ICH.

Now, what is happening when a process of organised teaching or heritagisation starts? Many agents have described various kinds of changes of mentality towards the safeguarded elements. There are, however, also many processes that tend to bring about apparent changes in the practice – changes caused by safeguarding measures. If safeguarding is all in the hands of the practitioners and their communities and if outsiders such as authorities, experts, NGOs and other activists do not influence the practice, there

is little point in evaluating changes. It remains the privilege of the practitioners and their community to choose how to manage their ICH. This is according to the UNESCO Convention, so we are not talking about interfering, where no advice or help is asked for.

The situations discussed here is how state authorities, experts, teachers of ICH, cultural brokers and NGOs are influencing through their advising, awareness-raising, documentation, revitalisation efforts, teaching or staging. These safeguarding measures may strongly influence how ICH develops, and when administered from the outside one would expect that the outside experts base their advice on advanced analysis and careful consideration of their effects.

Paradoxically, the so-called freezing, which the Convention portrays as the most significant threat, is in itself a change that stops further change. Indeed, there is a tendency to consider any kind of change as better than “freezing”. The contention here is that processes, which for instance simplify, distort or trivialise ICH are just as harmful to safeguarding as “freezing”, and that there is no contradiction between counteracting freezing and counteracting inappropriate changes put in place by outsiders. The intuitive reaction of practitioners is, in most cases, that their heritage should stay as it is and not be changed, whatever that may mean in real life.

In any case, when value is added to an ICH, measures for safeguarding are often put in place. The Convention asks for inventory making, which preferably should include documentation. Often the documentation is then used for the publishing of books with descriptions, as well as for sound or even film/video publications. Teaching programmes and staging can also be part of such efforts. All this have in common that it is most often done by experts or people given authority over the productions. They will be inspired by the ruling conventions for making such productions, which calls for limitations of size and clarity of presentation, which has a strong leaning towards linearisation.

Added Value and Heritagisation

The UNESCO Convention on the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage aims at helping practices to continue. When, however, a practice is selected for the status as ICH, a value is added most often for insiders as well as for outsiders. The adding of value is not something new that came with the concept of ICH. When somebody from the outside, perhaps even from the inside started pointing out that a specific element of popular or traditional culture was rare or unique or was having a value beyond its everyday function, some kind of value was added to it. I would question if the so-called heritagisation is always such a radical change in the understanding of elements of practice as the discourse of heritage has claimed (Bendix 2009: 263, Kuutma 2009: 7). Members of the local communities have appreciated talented painters, woodcarvers, musicians or dancers. How is this different from the appreciation signalled through heritagisation by a nomination for the UNESCO lists? A skilled practitioner was often noted outside her or his region, perhaps by people of the elite, long before the term heritagisation was coined. The basis for the Convention is that practitioners value their heritage and that they want to state that, by proposing it for the lists. It is, however, a paradox that already heritagised culture may seem less attractive in this context. The practitioners may already have discovered that their practice has importance, without calling it heritage, and they may already have dealt with it accordingly. It is no longer “pristine” as not heritagised, and due to this, it risks being considered trivialised and frozen. The claim that heritagisation is a new and radical change in the understanding of an element could be construed as an unwillingness to let go of ideas of the pristine and authentic, even if these words have been discarded.

The Mechanism of Linearisation

According to my experience, advanced analysis is needed to achieve sustainable safeguarding with help from the outside (Bakka 2015: 135–169).

The following is an attempt to analyse this specific process type, for which I above proposed the term linearisation. It is a process that is not necessarily intended, but that happens due to strong conventions in fields such as education and staging. Due to a lacking analysis of the epistemology of practice, linearisation happens through unnoticed and unquestioned processes. The core of the mechanism is that a spectre of alternatives that is contained in many practices are reduced into one authorised line.

A practice can only be observed in its primary form (Bakka & Karoblis 2010: 109–135), when it is realised or enacted, that is when somebody sings the song, dances the dance, bakes the bread or builds the house. I will here use the term *realise* to avoid connotations towards acting or performance. A realisation can be a performance, but more often, it is not. An individual's realisation of his or her (part of a) practice is linear in the sense that it is one sequence of actions coming in an order. A point of alternatives is a set of variations or different choices of which the practitioner can choose only one for each realisation to fill a step in the practice. When making food, a point of alternatives can be to add 1) butter or 2) cream or 3) no butter or cream or 4) butter as well as cream. The reason for choosing differently can, for instance, be if you have butter and/or cream at hand, if the cream needs to be used before it is spoiled or if you should skip fat because of dietary restrictions. If you are making the dish as a free practice, all versions may be equally eligible but give different results in the finished product. If you work from a fixed recipe which offers only one alternative, you will see it as an error or the last resort solution to choose another option. The conventional recipe builds upon the idea that there is one way of achieving the ultimate product. A specific consistency of the dough, for instance, is achieved by precise measuring up the flour and the liquid. An experienced practitioner who is not working from a fixed recipe will perceive when the consistency is right, and he or she can manage without measuring, and just by estimation. I would contend that most conventional recipes are documentations of linearised practices, as are usual folk music notations or folk dance descriptions. Such kinds of documentations have been criticised, but tends to be seen as the only practical solution (Kvifte 2007: 25). The American dance anthropologist Adrienne Kaeppler explains this way of thinking:

Tongan musicians believe that the music of the lakalaka cannot be written down. Notation could be made (with difficulty) by listening to a tape recording and writing down what occurred on a specific occasion. But this does not cover the possibilities of how a lakalaka could or should be sung. Each time a lakalaka sung speech is performed, it is performed differently and each rendition is “correct”. Indeed, the music can only be perpetuated through the oral tradition—both for known historic lakalaka, and the structure and strictures of lakalaka composition (Kaeppler 2004: 3).

This film was made when Lakalaka was inscribed on UNESCO’s representative list of Intangible Cultural Heritage in 2008. https://ich.unesco.org/en/RL/lakalaka-dances-and-sung-speeches-of-tonga-00072?include=film_inc.php&id=41755&width=700&call=film (Accessed 18/19/2020).



Tellef Kvifte promotes a similar idea:

Preserving variation in the tradition is to a large extent a question of the transmission of processes rather than of products. As is argued here, archives tip the scales in the direction of products rather than processes for several reasons, partly because of the more or less pronounced heritage from the national romantic view of art where products in the form of works of art are more important than the creative process, and partly because variational processes are not very well documented in the archives (Kvifte 2014: 300).

My claim is that there are ways to understand, describe and teach complex multi-track material, in contrast to the doubts voiced by Kaeppler and Kvifte. Skilled pedagogues who know the multi-track way of realising such a material can analyse, describe and teach it without changing it into a linearised version. Due to earlier written descriptions that have almost always been simple and unsophisticated in their approach, teachers have seen them as authoritative norms that cannot capture multi-track material. As a response to Kvifte, I would say that, yes, if the results he is referring to are authorised and linearised tunes in standard music notation, then they do not help variational processes. On the other hand, the result of playing a



Lakalaka from Kanokupolu for the 70th birthday of the king of Tonga; princess Pilolevu Tuita as vāhenga. Lakalaka, dances and sung speeches of Tonga was proclaimed as Oral and Intangible Heritage of Humanity in 2003, and moved to the Representative list in 2008. Photo: James Foster 1988 (Copyrighted Free Use, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lakalaka.jpg>).

tune is, after all, also a product. As I see it, the only way of accessing and evaluating creative transmission processes in terms of historicity is to study such results. If historicity is an interesting topic nowadays is another question, not to be discussed here.

An Example of Linearisation in Dance – Vestlandsspringar

Einar Bø, an enthusiastic teacher, started giving courses in the improvised old Norwegian couple dance the *Springar* in Bergen around 1900. He was brought up in the city of Bergen but went to the teachers training seminar at Stord, a school in the countryside south of Bergen. There he learned the springar by his landlord and the landlord's daughter so that he could dance it together with the countryside youngsters at the school, many of them knew it from their home places. The dance was still known at least by the older generation in many rural communities, and their dancing was full of variations and alternatives, even if each realisation could be short and straightforward. When Einar Bø came back to Bergen, an organisation



The teacher Einar Bø, mentioned in the text, stands alone at the back to the left. A dance group of children in folk costumes are showing motives from springar, presumably Vestlandsspringar. The picture is taken by Otto Borgen in 1907, promoting a performance at a "fair" raising money for Nynorsk, one version of written Norwegian language. Sitting at the right is the fiddler and folk music collector Arne Bjørndal. Photo: Otto Borgen. Billedsamlingen, Universitetsbiblioteket i Bergen.

asked him to teach the dance. His main concern was that the riches of variations and alternatives should not be forgotten and lost. Therefore, he taught the dance as a long, fixed order into which a considerable number of motives and alternatives of the dance were all included. He did not see how he could handle variations as alternatives in an open form.

The dance is a typical example of a linearisation process, based on the understanding and practice available rather than upon a wish to change. It can also be seen from the end of the process. After having taught the students a fixed form, which he saw as the basis, he told his students to loosen it up again and dance a bit differently each time they realised the dance. Even if variation was an expressed ideal, the pedagogical method was not sufficient to transmit it, because the students did not get any guidance to the rather complex conventions for variation, and they were therefore mostly holding on to the fixed form. In the author's experience, it is hardly

possible to restore patterns of variation back into a fixed form without precise knowledge about the conventions that competent practitioners would follow (Bakka 1972: 16, Bø no year, Bø & Bakka 1966).

Hordaringen, a Norwegian dance group based in Oslo, performs on July 11 at Nordlek 2012. This video contains these dances: Reinlender, Vestlandsspringar and Polka Potpourri. Posted by Alix Cordray, July 24, 2012 on YouTube. The second dance Vestlandsspringar starts at time code 00:59. https://www.youtube.com/watch?v=7Y4KJvdyDeo&ab_channel=AlixCordray (Accessed 05/09/2020)



Variability and Constraints

This brings us to the point that variation or improvisation, in this context does not mean to choose any anatomically possible alternative, but to select one of those that are most suitable in the actual setting and which is acceptable in the community. If you are making an embroidery upon a red cloth you may – according to the custom – select between several colours for the thread, but not red, because it would not stand out sufficiently. If you do a dance where you change between holding your partner with one hand and both hands, there can be many ways to do the changes. But the dancers do not do the change in any possible way. There are conventions to follow, often offering alternatives. It may also be usual to adapt a bit to the circumstances, for instance, when changing hands. There may be a way most suitable when the dance floor is very crowded, and another way which looks great when you have ample space.

There is a discrepancy between ideas of improvisation as doing something new, that you have not done before, something you invent on the spot and improvisations as a virtuosic choosing between alternatives that you all master excellently rarely including something totally new. The first idea seems to be particularly strong in modern and contemporary dance. Even if Susan Leigh Foster posits the surprise in improvisation as the interface between the “known” and “unknown” (Gere 2003 XIII) the new-made aspect of it seems most important. The choosing between alternatives is typical for social

and traditional dance, and even improvisatory music. The Norwegian Jazz musician Bjørn Alterhaug points to his fellow musician saying “They know that there is no musical activity, which requires greater skills and devotion, preparation, training and commitment” [than improvisation.] (2004: 104). The idea is, in other words, not to invent something on the spot.

The Term: Recreate and the Continued Practice

The 2003 UNESCO Convention on the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage uses the term “recreate”. Most practices we humans do, we can classify by names⁵, and we consider most of our actions to be realisations of a particular reoccurring practice. In my opinion, it would be helpful and close to the intention of the Convention to understand the term recreate as meaning to realise. To repeat the practice in what the practitioners conceive as the same way as before is in itself a recreation. There is no call for intentional changes that are not necessary, due to specific circumstances. The realisation of a practice goes on in the same way with all its variations, as long as that works well.

Practices can be placed on a line between the most fixed and regulated and the loosest and most open. When someone wants to teach or write down a practice that is located close to the most fixed and regulated, it might suffice to work with one realisation only. The variations might be too modest to be dealt with. Such practices would be easy to work with and were attractive to folk dance revival movements. Still, there may be small, almost subtle variations in style or details at the micro-level. Organised teaching or staging will very quickly linearise those.

Gammal reinlender has been a popular dance in the organised folk dance movement. It is a good example of a dance with a linear structure in the meaning that there is one line of couple elements and steps coming in a fixed order, having elements of fixed duration. The result is that the dancers

5. Springar is the name for a dance practice that can be observed when it is realised and which is reoccurring with variations. If we ask a person doing some kind activity what he is doing, he will most often have a name for it.

dance the same way at the same time. The dance was probably made to be linear, as choreographies by dancing masters would usually be.

The folk dance club Springar'n, located in Follo, Norway, dances one of the standard dances of the Norwegian folk dance movement, Gam-mal reinlender. Posted by Svein Arne Solvberg, February 4, 2016, on YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=CKbjwUPAmus&t=54s> (Accessed 05/09/2020).



How to Safeguard without Unintentional Linearisation

As a consequence of the above, there is a need to discuss how those who want to safeguard variable Intangible Cultural Heritage and the qualities of informal learning can work to avoid linearisation. This will be different according to which safeguarding tools being used.

Documentation

The first step in safeguarding processes will often be inventory making and documentation. Documentation can easily be the decisive first step in a linearisation process. First, there is the idea that a practice has an ideal version, which brings about a search for this one perfect form. Then you may document many versions, only to discard all except what is considered the best one. This one is later published and promoted for transmission, and voila! You have a “frozen” linearised version.

Therefore, a method to counteract linearisation would be to document a broad selection of realisations in detail and in such a way that we can see how realisations would vary. It is also quite a significant difference between documenting the functions and meaning of a practice, and to record all the concrete actions that make up the realisation. The first way is the most usual in documentaries, and tend to show only short and incoherent pieces of the action that can serve as an illustration to interpretations of meaning, and then close-ups of facial expressions or other body parts combined with interviews or voice-overs. It is often very demanding to document in the

second way, and it is also in many ways contrary to film or record making. Whereas the final product of the first idea is a publication, the second way depends on an archive to keep available the vast and multifaceted material which would come out of a professional documentation of a practice, and which is not suitable for publication in its totality.

Recording Practices

Systems for recording human expressions and practices are best adapted for recording one realisation at a time. Writing is primarily a linear recording of verbal utterances from speech or thoughts. Music notation is primarily recording a linear sequence of music-making, and movement notation a linear movement sequence. It is, of course, possible to give alternatives to an element of a sequence in the recording systems above⁶, but it is not convenient, usual nor easy.

If we compare two or more realisations of a practice, we will usually find that they are not identical. In most cases, there will be differences. Bakka (2007: 103) has proposed that there is a source of skill, knowledge and understanding, which practitioners have acquired when learning their practice. This source is often more or less shared by practitioners who practice together, and Bakka (2007: 104) has proposed to call this source the concept (i. e. a dance concept, such as the concept of the dance *halling*). In this way, a realisation springs from a concept, and the concept is expressed through realisations. When a person is dancing a halling many times, he is considering it to be the same dance every time. Every realisation will still be a bit different from other realisations, so in this understanding, it is not the same every time. This is because of the accepted and available alternatives that create variation from realisation to realisation. According to the terms used here, it is a multi-track practice.

Now, the term “concept”, as opposed to realisation, is the basis and source for practices; this source needs to be acquired by anyone who wants to become a competent practitioner. The concept is mainly available to us through realisations, but will usually contain much more than one realisa-

6. It is in other words possible to put a comment to a note character, for instance that this quarter note is sometimes performed as two-eighth notes, or that this element in a movement notation has two more alternatives.

tion shows. The fundamental epistemological question then becomes: How can the concept of a specific practice be documented, analysed and transmitted and acquired by the new practitioner through systematic teaching or education? The traditional way the beginner learned a concept was by participating in many realisations. In this way, the learner absorbed the conventions, ideas and skills of the practice, which enabled him or her to establish a concept of his/her own, which then would usually have a multi-track form.

Learning only one realisation, repeated without variations or alternatives could be compared to learning ready-made sentences from a Phrasebook; “May I have this dance?” you would not have the skill or knowledge to modify it so that it fits other situations than just the one it was made for (“Shall we ...? May I have the next dance?”). Learning the concept can be compared to learning a language.

Analysis

In standard processes of analysing the practice of folklore material before sound recordings or films were available would be to write down on paper the story or the song or the melody or the dance. To achieve this, the collectors depended upon having the practitioners stop and repeat piece by piece, some collectors did notice and put in notes about variations. Still, most of them simply chose the variation that they like most or find to be most typical, which is then already a linearisation. Some collectors would perhaps take a story, song, melody or dance only once, from one person, but many of them would bring home several versions, for instance the two Norwegian pioneers and collectors Magnus Brostrup Landstad (1802–1880) and Sophus Bugge (1833–1907) (Blom 1982: 15).

This brought about the heavily debated ideas about restitution of ballads and fairy tales. One singer of a ballad may have ten strophes, another one eight and yet another two. To be able to present as much of the material as possible, publishers would piece all of this into one extended version. The idea could also be that the song “originally” was long and sung with same strophes by everyone. In any case, the solution to analyse realisations as

pieces from one long and complete “original”, is a well-established way of linearising multi-track folklore material.

Later on, critical editions of folklore material have been published where each transcription from a folklore collector is published as it came from the folklorist’s hand, representing a multi-track approach. This is true for text material, and less for music or dance notation.

Transmission

When I discussed the transmission of traditional material with colleagues in the field of music, they often claimed that a multi-track analysis and notation is so complicated that it does not work in their context. They would argue that a linearised and perhaps simplified form needs to be presented. Then the learners need to pick up the way to producing variations, that is multi-track musicking intuitively. That assumes that publications to support transmission will only be on one level, the level that learners’ access. Then the role of pedagogy seems to be forgotten, and that there can be many levels of expertise: There is the researcher who analyses and explains a phenomenon in its complexity. Then the researcher ideally teaches new researchers and university teachers. Then, to transmit it to non-specialists and learners at less advanced or elementary levels, there is the need to develop teaching methods adapted to learner’s levels. Particularly, when it comes to practices mostly based on learning by doing and not on theoretical learning, the pedagogical part is vital. There is a tendency that it all ends up in a vicious circle: The multi-track material is too complex to be transmitted, so the researchers publish simplified versions of the material, based on their intuitive analysis. The pedagogues take the material, and they may have the idea that there should be variations, but have little knowledge of how it works.

Folk culture and its transmission mode produce multi-track material; careful studies will reveal the principles for how it is produced, which in each individual can be reasonably simple. The pedagogues can develop teaching methods that transmit at least some of these principles. Some people may claim that this approach will freeze the material. This article argues that such an approach will keep the material in constant movement be-

tween variations, as learners learn, not to produce linearised versions, but rather multi-track practice. The main principles may well be simple, even if the analysis of its results can be extremely complicated.

Some of the springars danced in undivided metre in the South-Western regions of Norway have a footwork where a basic principle is to mix running (stepping on each quarter note (R)) and jumping (taking two-quarter notes for each step (JJ)). There would be periods of R R R R R R in the dance, may periods of JJ JJ JJ, but also R JJ or JJ R or R R JJ JJ, other words many possible ways of combining the patterns. A move towards linearising would be to teach the students to do 6 Rs 3JJs 4 R JJs in unison and make this into a fixed pattern to be used always. The way we teach a multi-track solution would be, first to teach the Rs, then the JJs and then ask the students to mix them freely. When the teacher(s) also dance this free mixture, the students pick it up and get used to making up their footwork independently from the fellow dancers. The man's dance in this video clip shows the principle. His footwork is, however, nuanced through dynamics, the degree of elevation or lack of elevation in the JJs and he may add additional patterns.

Torkjell Lunde Børsheim and Eli Børsheim Kvåle from Hardanger dances Springar from Ulvik at the Norwegian National Competition Landskappleiken in 2015. Posted by Atle Utkilen, August 24, 2015 on YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=G9oM2a2szTQ> (Accessed 05/09/2020)



The same kind of springar also has alternative motives. When the teacher transmits alternative motives from the very beginning, and tell the students, to pick any of them for each realisation, then the students get used to making their individual multi-track decisions.

This springar from Valdres is a typical multi-track form. It is danced at the Norwegian National competition Landskappleiken at Fagernes in 2015. Posted by Lars R Amundsen, December 24, 2015 on YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Ijq5RYxIGz4> (Accessed 05/09/2020).



Conclusions

This article has proposed and discussed the terms linearisation and multi-track practices. They are meant as ways to improve the understanding of some aspects of the epistemology of practice. It suggests that formal, organised teaching tend to lead to linearisation, whereas intuitive and informal learning tends to result in multi-track practices. Most kinds of Intangible Cultural Heritage seem to be multi-track. Still, when safeguarding leads to unsophisticated organised teaching, a linearisation tends to result and to bring about static, fixed forms. The idea that might arise is that variation and change should be brought back into such static forms. Such attempts could quickly destroy the identity and value of the ICH in question if it cannot build upon an understanding of and a precise knowledge of the variability that was there before linearisation.

In this article measures to avoid linearisation were drafted, proposing that documentation should include many realisations of the same practice, which should be archived for further analysis. In teaching, the pedagogy should then as much as possible imitate the processes happening in informal learning, so that a multi-track version of ICH, could be the result.

A practice learned informally can often be very complex to explain theoretically because of its variability, but it can be easy for learners to pick up because it allows the individual to find slightly different solutions since the norms are more open. A formalised and linearised practice can be simple to explain or verbalise but can be demanding for learners to master because the norms often are narrow. In both cases, the level of skills can be very high, but while the first ideal can be more coloured by personality, the second can be more coloured by the pointed norm.

The author would suggest that a pedagogy imitating informal learning processes should be made part of organised teaching. The welcoming of personality in the expression of practice could also be valuable contributions in education in general, and not only in the safeguarding of Intangible Cultural Heritage. The vast field of experiential learning offers essential resources for such a development.

References

- Alterhaug, Bjørn 2004. "Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication." *Studia Musicologica Norvegica* 30/3: 97–117.
- Bakka, Egil 1970. *Danse, danse, lett ut på foten, folkedansar og songdansar*. Oslo: Noregs boklag.
- 1972. "Vestlandsspringar Sørlandsspringar Austlandsspringar." *Spellemannsbladet* 6: 16–17.
- 1978a. *Norske dansetradisjonar*. Oslo: Samlaget.
- 1978b. *Springar, gangar, rull og pols. Hovudliner i eldre norsk folkedans-tradisjon*. Trondheim: Rådet for folkemusikk og folkedans.
- 2007. "Analysis of traditional dance in Norway and the Nordic countries" in Adrienne L. Kaeppler and Elsie I. Dunin, (eds). *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*: 103–111. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- 2015. "Safeguarding of intangible cultural heritage – the spirit and the letter of the law." *Musikk og Tradisjon* 29: 135–169.
- Bakka, Egil and Gediminas Karoblis 2010. "Writing a Dance: Epistemology for Dance Research." *Yearbook for Traditional Music* 42: 109–135.
- Bendix, Regina 2009. "Heritage between Economy and Politics: An Assessment from the Perspective of Cultural Anthropology" in Laurajane Smith and Natsuko Akagawa (eds.), *Intangible Heritage*: 253–269. London: Routledge Falmer.
- Blom, Ådel G. 1982. *Norske mellomalderballadar: Legendeviser*: Universitetsforlaget.
- Bø, Einar O. No year. "Noko um arbeidet med å arbeide fram att dei nasjonale dansar på Vestlandet."
- Bø, Einar O. and Egil Bakka 1966. "Sound recorded interview on Vestlandsspringar." *Norwegian Centre for Traditional Music and Dance*.
- Gere, David 2003. "Introduction" in Ann C. Albright (ed). *Taken by surprise: A dance improvisation reader*. Wesleyan University Press.
- Hoerburger, Felix 1968. "Once Again: On the Concept of 'Folk Dance'." *Journal of the International Folk Music Council* 20: 30–32.

- Kaeppler, Adrienne 2004. "Safeguarding intangible cultural heritage. The Tongan lakalaka: Sung speeches with choreographed movements" in *Regional Meeting on the Promotion of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage for countries of Europe and Northern America, 15–17 December 2004*. UNESCO.
- Klein, Ernst 1927. "Folkdans och folklig dans" *Hävd och hembygd* 2: 19–35.
- Kolb, David A. and Ronald E. Fry. 1974. *Toward an applied theory of experiential learning*: MIT Alfred P. Sloan School of Management Cambridge, MA.
- Kuutma, Kristin 2009. "Cultural Heritage: An Introduction to Entanglements of Knowledge, Politics and Property." *Journal of Ethnology and Folkloristics* 3/2: 5–12.
- Kvifte, Tellef 2007. *On Variability in the Performance of Hardingfele Tunes and Paradigms in Ethnomusicological Research*: Oslo: Taragot Sounds.
- Kvifte, Tellef 2014. "Traditions, archives and change" in Anne M. Fiskvik and Marit Stranden (eds) *(Re)Searching the field: festschrift in honour of Egil Bakka*: 289–300. Bergen: Fagbokforlaget.
- Nahachewsky, Andriy 2001. "Once Again: On the Concept of 'Second Existence Folk Dance'". *Yearbook for Traditional Music* 33: 17–28.
- Planke, Terje 2001. *Tradisjonsanalyse: en studie av kunnskap og båter*. Diss. Universitetet i Oslo.
- Semb, Klara 1991. *Norske folkedansar. Turdansar*. Oslo: Noregs boklag.
- Stubseid, Gunnar 1992. *Frå spelemannslære til akademi: om folkemusikk-opplæring i Noreg, med hovudvekt på slåttemusikken på hardingfele*. Bergen: Forlaget Folkekultur.
- Sutton, David E. 2014. *Secrets from the Greek kitchen: cooking, skill, and everyday life on an Aegean Island*. University of California Press.



Arne Garborg og fela

Bjørn Sverre Kristensen

Abstract

The Norwegian author Arne Garborg (1851–1924) was one of Europe's foremost intellectuals with a production of novels, short stories, poetry and articles, covering many fields and with a vast number of readers both in Norway and elsewhere. As a young man Garborg had learnt to play the fiddle. Later on, he learnt to play the Hardanger fiddle. The Norwegian public debate at the turn of the previous century witnessed a polarization between rural and urban ideological values, and Arne Garborg became the main spokesman for the rural part. The article raises two questions: What does one actually know about Arne Garborg's fiddle playing? In what ways did the (Hardanger) fiddle and folk music influence Garborg's life and ideological standpoints?

This article follows two perspectives. First; music and fiddle playing seems to have been Garborg's lifelong companions. Secondly; the *Norwegianism* movement, which Garborg became the main spokesman for, became a leading factor in the Norwegian public debate more or less at the same time as the Hardanger fiddle gained status as Norway's national instrument. Drawing on different types of sources (written, graphic, and eye-witness), this article investigates the presence of music in Garborg's life and shows that he can be regarded as a good amateur musician capable of expressing himself on both the fiddle and the Hardanger fiddle, and with a solid knowledge of Norwegian folk music. This opens for reflections regarding to what extent Arne Garborg may have looked upon folk music, folk dance, fiddle and Hardanger fiddle playing as vital parts of rural values worth pursuing for the Norwegianism movement.

Innleiing

Arne Garborg (1851–1924) blir rekna som ein av si samtids førande intellektuelle med ein litterær produksjon som femna mange felt og med ein stor lesarkrins både i Noreg og i Europa elles. I ei tid i Noreg med polarisering mellom rurale og urbane verdiar posisjonerte han seg som talsmann for bygdekulturen. Garborg hadde i unge år lært å spele fele. Seinare lærte han seg hardingfele, og hadde eit visst repertoar av slåttar. Artikkelen reiser følgjande spørsmål:

Kva veit ein om felespelet til Arne Garborg? Kva for plass kan fela og folkemusikk ha hatt hjå Arne Garborg?

Desse spørsmåla kan vere relevante for forståinga av kva musikk kan ha betydning for Arne Garborg. Musikk og felespel er omtala både av Garborg sjølv og av mellom andre fleire av biografane hans. Spørsmåla kan òg vere interessante i samband med folkekulturens posisjon i norskdomsrørsla, som Garborg blei ein av dei fremste forkjemparane for.

Nokon forskingslitteratur om Arne Garborg og spelet hans har eg ikkje funne. I den til no siste bibliografien om Arne Garborg, (Hodne og Haugstad, 2014) finn ein ikkje forskning på dette emnet. Eg har heller ikkje funne fagfellevurderte artiklar som eksplisitt tek for seg koplinga Arne Garborg, norskdomsrørsla og (harding)fela. Eg vonar at artikkelen, med sine avgrensingar, likevel kan bidra til å kaste ljøs over ei side ved Garborg som ikkje har vore særleg omtala før, og kan hende bidra til ny forskning.

Eg har lagt an to perspektiv. Det første er korleis musikk og felespel fylgde Arne Garborg gjennom store delar av livet hans. Det andre perspektivet har med samtidas kulturelle straumar i Noreg å gjere: Norskdomsrørsla.

Kjeldene eg har funne fram til er både primær- og sekundærkjelder. (Kjeldstadli 2019: 177–178.). Som primærkjelder kan ein rekne sjølvbiografiske skriftsstykke, artiklar skrivne av Garborg, samt augevitneskildringar (Garborg 1980, Garborg i Bjorvatn, 2009, Line, red. Taksdal, 1994). Som sekundærkjelder kan reknast tidsskrifts- og avisartiklar, samt biografiske

skriftsstykkje (Jonsbråten 1979, Obrestad 1991, Thesen 1945, Jonsbråten 1979, Sørbø 2015, Line, red. Taksdal, 1994, Nordbø 1952, Nordbø, 1954, Hovet, 1979, Storesund, 2012, Andersen, 1945). I ein passasje frå *Knudatheibrev* som Garborg utgav i 1904, fortel han om korleis han streva med felespelet då han gjekk i lære hjå spelemannen Andreas Solberg medan han i ungdommen var lærarseminarist. Venen og sambygdingen Jon Line har nedfelt nokre betraktningar og minne frå samvær med Garborg når fela var framme. Ein artikkel som Garborg publiserte i avisa ”Verdens Gang” i 1883 om spelemannen Hallvard Lie frå Telemark kan gje haldepunkt i retning hardingfela og norskdomsrørsla. Vidare finst fem ulike artiklar, nokre av dei utgjevne på 1950-talet i ”Spelemannsbladet”, medlemsbladet til Landslaget for spelemenn. Desse handlar om kontakten mellom Garborg og Lie med fokus på kva Garborg *kan* ha lært av Lie. Dei er ikkje frå Garborgs samtid. Mykje av det som kjem fram er noko ein går ut frå, så desse kjeldene er nokså tynne når det kjem til verifiserbare opplysingar. Dei bør sjåast i samheng med kva for motiv forfattarane kan tenkjast å ha hatt med skriftsstykkja. Den metodiske tilnærminga til kjeldene vil difor vere kritisk tekstanalyse slik han blir praktisert i historiefaget (Kjeldstadli 2019).

Garborg og norskdomsrørsla

Norskdomsrørsla blei etter kvart ein tonegjevande faktor i den norske verdidebatten, samstundes som hardingfela oppnår status som nasjonalinstrument. Sidan Myllarguten, Torgeir Augundsson (1801–1872), assistert av fiolinvirtuosen Ole Bull (1810–1880), spelte hardingfelekonserter i Logens festsal i Christiania i 1849, hadde hardingfela fått ein stadig sterkare posisjon innan kulturlivet, og med dette kom spurnaden etter fleire feler. Enkelte felemakarslekter, som Sandland, Helland og Steintjønndalen, etablerte storproduksjon. Til dømes produserte Sandland-slekta på eit snautt hundreår frå om lag 1875 innpå eitt tusen hardingfeler som stort sett blei selt pr. postordre til mange lutar av landet, også til landslutar som tradisjonelt ikkje er å rekne som ”hardingfeleområde” (Kristensen: 2014 og 2017). Arne Garborg skreiv primært på landsmålet (nynorsk), som Ivar Aasen

(1813–1896) hadde grunnlagt, og arbeidde aktivt for å gje landsmålet ei nasjonal forankring. I 1857 skreiv Aasen artikkelen ”Dannelsen og Norskheden”. Her gjer han seg til talsmann for eit dannelsingsomgrep der norskdom let seg sameine med europeisk danning om ein berre skrellar vekk den ytre forma:

Man elsker Norskheden, men man elsker også ”Den europeiske Dannelsen”, og man troer at disse to Ting ikke kunne forliges, hvilket og paa en Maade kan være sandt, naar man ved Dannelsen kun tænker paa en vis Maneer eller ydre Form, uden at erindre sig dens egentlige indre Væsen (Aasen, Ivar i *Folkevennen*, hjå Slagstad, 1998: 95).

Tanken på bygdekulturen som dannelsingsfaktor kan soleis ha vore ei drivkraft som førte Garborg inn i norskdomsrørsla. Norskdomsrørsla var nærast ei ideologisk retning som spegla iveren etter å setje norsk folkeleg kultur som dannelsingsideal i høgsetet under nasjonsbygginga, særleg i kjølvatnet av unionsoppløysinga i 1905 og hundreårsjubileet for Grunnlova i 1914. Denne rørsla sto i opposisjon til Bjørnstjerne Bjørnson (1858–1910), som i 1899 skapa omgrepet *riksmål* og som ynskte ein nasjonal kurs der den urbane intelligentsiaen stod ved roret, og der eit språkleg fellesskap med Danmark skulle gje «grunnlag for kulturell kommunikasjon mellom landene» (Hodne 1995:130). Arne Garborg og kona Hulda (1862–1934) blei leiar-skikkelsar i norskdomsrørsla. Deira fremste sak var målsaka. I ein artikkel med tittelen ”Vår nasjonale situasjon” som Arne Garborg i 1900 fekk publisert i tidsskriftet *Samtiden*, går han kraftig i rette med Bjørnsons haldning til målsaka og hans ynske om å halde på dei kulturelle banda til Danmark. I valet mellom ein kultur med sterke band til den danske eller ein kultur tufta på folkemålet, og der tradisjonslinene klårt førte inn i samtida, gjekk Garborg med tyngd inn for det siste:

Ved de tider, da den gamle norrøne digtningen afblomstrede og døde som overforkunstedt hofpoesi, gjenomstod den i ny og enklere skikkelse i det vi nu kalder folkedigtning. [...] Om dens rigdom kan vi danne oss en idé ved at tænke paa, hvor meget der endnu i vor tid har været at finde af dens frembingelser; og endnu lever den. I Telemarkens og Sætersdalens stevdiktning skylder den sine friske skud lige ind i vor tid, – og fortsætter saa gennem Vinje og Aasen ind i

«Maal-literaturen». Som form for denne nationale digning fortsatte ogsaa det gamle sprog sin uafbrudte udvikling. (Hodne 1995:130).

Hulda Garborg var òg forfattar. Som ektemannen var ho òg aktiv på fleire felt. I 1910 grunnla ho *Det norske spellaget*, som seinare blei til *Det norske teatret*. Ho arbeidde med utbreiing av den norske folkedansen, mellom anna som kurshaldar, og gjorde reiser til Færøyane for å studere den gamle songdansen der. Ho hadde òg interesse for folkedrakter, noko som seinare gav opphavet til ulike bunadsmodellar. For Arne og Hulda var bygda den viktigaste beraren av det norske. Dette blir reflektert mellom anna i Arnes roman *Bondestudentar* (1883) der kontrastane mellom urban og rural mentalitet kjem til uttrykk.

Eit visuelt døme på koplinga Arne, Hulda og fela finst i biletet *Gamlestua på Kolbotn* (1896) av den norske målararen Harriet Backer (1845–1932).



Harriet Backer: *Gamlestua på Kolbotn* (målarstykke), 1896, Nasjonalgalleriet, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Det syner Hulda og Arne i stova på eigedomen deira i Østerdalen. Arne har ei fele i fanget og det kan sjå ut som at han stemmer ho.

Oppvekst

Garborg gav i 1904 ut *Knudabeibrev*. Der fortel han mellom anna om sine røynsler med musikk og om forholdet til fela. Korleis den unge Arne kom til å bli bergtatt av fela og korleis fela kom til å representere ei positiv kraft hjå han, gjev følgjande skildring eit bilete av:

Tvo vonde ting hindra meg frå å koma ut i det som verre kunde vore. Den eine av desse vonde ting var ein god ting. Det var fela. Den hadde lokka meg frå mi fyrste tid. Eg hugsar det enno: ikkje stort meir enn ei neve stor sat eg i danseleikar og bryllaup og klengde meg inn til spelemannen, reint ør, burte frå alt, trolltekin av fela. Ein ung spelemann tente hjå han Aasmund Garborg eit bil i mine fyrste år; han hadde fela si hengjande på stoguveggen der; og det var ikkje mange dagar i den tidi at eg heldt meg; eg måtte inn-um hjå 'ann Osmonn og "sjå felo" (Garborg 1980: 237).

Det Garborg meiner med at fela var "ein vond ting" som òg var "ein god ting", kan ha å gjere med den kritiske haldninga enkelte religiøse miljø som pietismen og haugianarrørsla hadde til fela og det som følgde med i form av fest, dans, og drikking (Stubseid 1993: 246). Den sterke dragninga mot fela og spelet kan ikkje berre ha vore noko som forløyste musikken i han, men kan òg ha vore kimen til den seinare frigjeringa frå den strengt religiøse livsstilen som prega delar av barndomen hans. Læraren til Arne, Torkell Mauland, skreiv soleis om spelhugen og innlevinga hans, noko som òg kan peike i retning av denne dragninga:

Han hadde slik hug til å spela paa fela. Han kunde sitja halve dagarne attunder husveggjerne og gnura paa ei fela; det var ein fjøl-ende med nokre "tasasnorer" yver til strengjer. Hadde han ikkje strengjer, so bruka han eit trebrett til fela og ein kjepp til boge; det gjorde same gagne, for tonen tralla han sjølv med munnen (Jonsbråten 1979: 6).

Då faren Eivind i 1859 omvende seg til pietismen, kom det inn eit strengt syn på musikk, andre jordiske nytingar og daglege rutinar. Dette gjekk mellom anna ut over felene som familien åtte:

Etterkvart kom han (faren) til at det verdslege livet truga på alle hald. Felene i heimen vart knuste, kaffikoppen som Ane Oline (mora) unte seg kom han over og slo kaffien på mittinga, på søndagen skulle dei ikkje arbeida, så kyrne fekk ikkje stell (Obrestad 1991: 29).

Ifylgje Obrestad var det altså fleire feler i heimen, noko som peikar mot at det opphaveleg rådde ei positiv haldning til musikk og kan hende eit aktivt musikkliv der. Rolv Thesen hevdar at ”fela som Arne Garborg hadde hatt glede av vart oppbrend” (Thesen 1945: 29). Dette kan tyde på at den unge Arne alt hadde prøvd seg på fela og fått til å spele på ho. At faren ved innføringa av eit fromt regime gjekk til det skritt å øydeleggje felene kan ha vore ei vond røynsle for gutungen Arne. Etter konfirmasjonen var motivasjonen sterk for å skaffe seg eiga fele, men speleverksemnda måtte haldast løynd, slik lesinga òg måtte haldast løynd:

Etter konfirmasjonen var det vel noko-so-nær mitt fyrste ”vaksne”-verk å få lure til meg – ho mor hjelpte meg visst – ei gamal skarvefele, som eg sidan gøynde der eg fyrr hadde gøynt romanbøkene; sat så sidan i buakammerset og knega på den, når det var ”trygt”, liksom eg fyrr hadde lesi ”Paris’s Mysterier” (Garborg 1980: 237).

Det kan altså ikkje ha vore enkelt å glede seg med fela under slike strenge tilhøve, sjølv med ei mor som ”alliert”.

Opplæring

I 1868 reiste Garborg til Holt utanfor Tvedestrand for å gå på lærarseminar. I tida som lærarstudent komponerte han musikk mellom anna for kor, og vurderte ein karriere som kyrkjeorganist.

Det bliver mer og mer klart for mig, at mit egentlige Kald er at ofre mig for Musikken (c: nemlig at blive en Stump Organist el. Lign.) – nemlig paa Grund af, at jeg til alt andet duer mindre end dette (Garborg i Bjorvatn, 2009: 22).

Ein kan lese ut av denne teksta at den unge Arne har eit lågt sjølvbilete, og at ein karriere innan musikken der og då synest å vere ”siste utveg”.

Allegro. No. 8. Solskinsvisa.

og ka-om kje-nd du det og fri-dad skinn! – "ho' saggene er daa mer

Allegretto

Byrva ei? – det skinn! – by ma' det Byrvege for a-ben skinn, by-lykka by
(A.) by ma' det Byrvege for a-ben

skinn by haa ein Gans, byr det skinn, det skinn – by-lykka by
stans, for i – dag kan eg, ful-ka og haa ein Gans, for det skinn, det skinn, det skinn!

”Solskinsvisa”, korsong i firstemd sats av Arne Garborg, frå då han studerte ved lærarseminaret på Holt (Garborg i Bjorvatn 2009: 23).

Som seminarist trong han ikkje å halde felespelet løynt lenger, og 17 år gamal byrjar han i lære hjå spelemannsgrannen Andreas Solberg. Det er ikkje mykje ein veit om Solberg. ”Truleg var han gardbrukar og hestehandlar” (Obrestad 1991: 40). Han er ikkje å finne i noko folkemusikkarkiv, og berre nokre få slåttar finst att etter han, noko som kan tyde på at han ikkje hadde særleg stort nedslagsfelt som spelemann. Solberg var fødd same år som Garborg, i 1851, og døydde i 1926 (Lilleholt 1951: 217).

Gunnar Gladstads reinlender

Kilde: Sigurd Fjeldstad (1903–1984), Tvedestrand, Agder

"Nå har e hanla hest igjen med gamle Gonnæ Glasta
 Å denna gongen kan e seie at e ikkje blei bedrat
 For den hesten som han fekk a me den ville ikkje dilte
 Å ikkje vill' 'an springe å ikkje vill' 'an dra."

© Anon Egeland 2020

Reinlender etter Andreas Solberg med tilhøyrande slåttesteiv om ein hestehandel med Gunnar Gladstad, Agder folkemusikkarkiv.

I læretida hjå Solberg ser det ut til at felespelet går trått sjølv om han øver jamt og trutt, så trått at han avseier ein moralsk dom over fela; sjølv om det var tungt, og fela var ein ”vond ting”, hadde ho sine gode sider òg. Her fortel teksten om felespel med vekslande entusiasme, og til tider liten framgang:

No var eg vaksin kar og ”fri”; fekk meg då fele so snart som eg berre kunde. Han Andreas Solberg, næraste grannen, og sjølv spélemanns-emne, vart læraren min; han kunde eit utal med dansar, vals og hamborgar, rilar, turar og kva det alt heitte. So sat eg med fela og gnog jamt og samt. Lærde kje stort, sumla burt mykje tid; fela var soleis for meg ein ”vond ting”; men ho heldt meg burte frå mangt som verre kunde vori (Garborg 1980: 237).

Som ung har Garborg truleg plukka opp melodiar og spelt dei etter gehør. Seinare, som spelesvein hjå Andreas Solberg, kan han etter same ha fått med seg noko av repertoaret hans. Men det var visst ikkje berre greitt å få seg eiga fele og gå i spelelære; motivasjonen var nok vekslande. All øvinga og tida som blei ”sumla burt” på fela var ”den vonde tingen”, men fela var trass alt ikkje vondare enn at ho heldt han frå å kome ut for verre ting, i ”den glade ungdomstida”. Dommen han i ettertid feller over spelinga og øvinga, syner at han ofra mykje tid på fela. Men om det var at øvinga som ikkje fort nok førte til høyrleg resultat, repertoaret som kjeda han, eller lærarens pedagogiske evner som ikkje strakk til, veit ein ikkje.

Utøving

Tidleg i året 1866 tok Garborg eit to månaders lærarkurs. Hausten same året fekk han lærarpost på Haualand i Riska, Rogaland. Lærer Henrik Sandal skriv om korleis Arne Garborg som lærar nytta musikk i skulearbeidet til glede for elevane:

Han var ein morosam fyr [...] Godsleg og flink til å få borna til å læra, endå så ung han var. Og så var han så flink til å spela og syngja! Når borna tok til å verta trøytt, let han dei syngja, eller song sjølv for dei, og så heldt han fram med undervisninga igjen (Jonsbråten 1979: 6).

Det er tydeleg at lærar Sandal var imponert over dei gode musikalske evnene til Garborg. Om det var den gamle «skarvefela» han nytta, lyt ein tru at tida han bruka i barndomsheimen på å «knega» på den hadde bore frukter.

Då Garborg var ved lærarseminaret på Holt fekk han melding om farens sjølv-mord. Denne hendinga er fleire gonger omtala i litteraturen om Gar-

borg, men lite dokumentert informasjon er å finne om ho. Obrestad skriv at "Han stengde seg inne og spela fele i tre døgn" (Obrestad 1991: 42), medan Jan Inge Sørbo omtalar tida Garborg spelte som "ei lang stund":

Då han såg kva som stod i det (brevet med bodskapen om farens død), gjekk han inn i eit anna rom, tok fram fela si, og ei lang stund høyrde dei i nabo-rommet eit meir og meir intenst spel (Sørbo 2015: 7).

Øyvind Bjorvatn skriv:

Då brevet med det svarte lakkseglet kom frå soknepresten i Time, stengde Garborg seg inne på romet sitt og spelte fele i tre døger, blir det fortalt. Til slutt måtte dei andre elevane bryte seg inn til han og få han ut (Bjorvatn 2009: 13).

Det er lite truleg at Garborg spelte fele i heile tre døgn. Kven som har fortalt at han spelte så lenge, skriv verken Obrestad eller Bjorvatn noko om. Kor lenge han faktisk spelte, er det òg usemje om, men reaksjonen på farens død utløyste utvilsamt ein sterk trong til å spele. Rolv Thesen har kan hende den minst spektakulære versjonen av kva som hende. Her står det verken noko om at Garborg stengde seg inne eller at nokon måtte bryte seg inn til han:

[...] Han las brevet, og kameratane trudde det var ei god tidend han hadde fått; for han sette seg til å spela. Men han tala ikkje, og ville ikkje ha mat. Då forstod dei at det var nok ikkje so god ei tidend han hadde fått, og dei prøvde å hjelpe han. Men det var fyrst då ein av lærarane, Arnesen, kom og tala med han at han kvikna til att (Thesen 1945: 46).

Her kjem det fram at det var andre i rommet, og at ein namngjeven lærar snakka med han og soleis fekk han ut av den vonde sinnsstemninga. Om også denne skildringa er fri dikting eller ikkje, er ikkje godt å seie, men her går det òg fram at Garborg greip til fela. Kva han konkret spelte i denne lagnadstunge stunda, veit ein ikkje, men uansett kva han spelte; spelte han truleg intenst, etter skildringane å dømme.

Ein kan ikkje la fela liggje for lenge for då forvitrar både teknikk og repertoar. Det er difor nærliggjande å tru at Garborg har spelt ein del i dei

15 ára frá tida hjá Andreas Solberg på Holt til han i Christiania møtte meisterspelemannen Halvor Jørgensen Li (1858–1905) frá Telemark. I 1879 budde dei båd på same adresse; Pilestredet 100. ”Dei to spela slåttar saman, [...]” (Obrestad 1991: 80). Ifylgje ein del av kjeldene, særleg dei som vart publiserte i Spelemannsbladet, skal dei ha ”funne tonen”, både personleg og musikalsk, noko ein ikkje skal sjå bort ifrå. Fleire av kjeldene postulerer at Garborg lærte slåttar av Lie, men kva for slåttar rår det usemje om. Det var truleg på denne tida at Garborg fekk seg hardingfele. Kvifor Garborg fekk seg hardingfele, kan ha fleire forklaringar. Begeistringa over spelet til Lie kan ha vekt Garborgs speletrong; han kunne jo frå før av traktere vanleg fele. Men begeistringa hjá Garborg var kan hende òg av kulturell art. Hardingfelas aukande popularitet og veksande status innan kulturlivet på denne tida, gjorde at mange, både musikkamatørar og etablerte spelemenn på vanleg fele, skaffa seg hardingfele.

Jon Line (1862–1949) var lærar, forfattar og bonde, busett på Jæren, og ven av Arne Garborg. Etter han finst det eit handskrive manuskript. Premissen teksten byggjer på peikar i retning av å vise venskapen mellom dei to, medan formålet er å skrive ned minne frå stunder dei hadde saman. Fele spelte dei båd og hadde spelestunder saman dei sumrane mellom 1892 og 1923 då Garborg vitja Jæren, altså etter at han hadde treft Halvor Lie.

Han (Jon Line) hørde mykje song og felespel i oppveksten, i motsetnad til vennen Aadne (Garborg) utan hindring. Som vaksen åtte han fleire feler og brukte dei flittig og kyndig, også saman med Aadne når dei treftest (Line, red. Taksdal, 1994: 2).

Som Garborg hadde Line òg skaffa seg hardingfele. Som ein kan sjå på biletet, åtte han tre hardingfeler og to vanlege feler. Men Line var jo som Garborg frå ein landslut der hardingfela ikkje var utbreidd, så også han har truleg skaffa seg felene seinare i livet. Line gjev denne skildringa av Garborg som utøvar:

Ei tid i ungdomen drog han på fela. I seminardagane brukte han mykje fela, både til tidtrøyte og hugnad. Men seinare slutta han med felespelet, han tottast ikkje koma nokon veg. Likevel var han ikkje so verst etter mi meining. Hallingen og springaren strauk han rett godt, og gamle jærdansar med. [...] (Line, red. Taksdal, 1994: 14).

folkekunnslikt, jærsk folkekunnslikt, som ennå var levande. Jan, musikken hatt dei saman. Blant anna viste Garborg Line korleis ein kunne *trollstilla* ei fele.



Eit musikkrykke av Garborg nedteikna av Jon Line.

Kva betyr eigentleg å trollstilla? Først orienterte eg meg i mine framifrå ord-bøker. Dei kunne ikkje svara meg, bortsett frå at ei pelka på at ein stille understrengene på hardingfela slik at ein kunne nå dei underjordiske med spelet. Derfor *haldrestilla*. Men kva meir? Eg ringde min venn Arve Tellefsen, men han kunne ikkje hjelpe. Han sende stafetten vidare til Knut Buen. Buen kom med ei lang utgreiing og sende kopiar frå mange bøker. Det begynte å gå opp for meg at eg bevega meg inn i eit okkult landskap med mange akrorar og mangslangne aktoran. Sierlig var eg tenk då Knut begynte å greia ut om å *grålysingstilla*. Med det meina han at når spelemennene hadde spela helle natta til det begynte å lysna og dei begynte å bli edru, stilte dei om understrengene på felene for å kunna spela vidare. Kva dei gjorde? Det var noko med ein oppstemt ters og ein nedstemt kvint.

Og då han begynte å snakka om ulike bygdenorske vendingar og ulike tradisjonar, og at Garborg visdeleg måtte ha stremt fela slik telemarkingen og grannen i Nordlaha Bruns gate, spelemannen Halvor Lie, hadde lært han, då gikk det opp for meg at det var snakk om ein efemer kunnskap, skapt i augneblinken og etter sinnsstemninga. Trollstilla viser ikkje til noko fast, men noko som i sin natur er omskifteleg.

Så var dei to komponisane med felene sine, stente dei, uttala litt med ei flaske og spela jærsk folkekunnslikt. Dette dikta Jon på og skreiv ned, og dette er igjen med på å urvida bileter av Garborg, dei gjer han hellare.

Mange fortel at Jon Line spela til dans. Han kunne sitja på den store steinen i Line-krossen og spela. Om han grålysingstente fela for å kalla til seg dei underjordiske, veit me ikkje.

~ 32 ~

Kjærleik og død



Felene til Jon Line på vegg i Time bygdemuseum. Foto: Tor Obrestad.



Den gamle felespelaren på ein spikar i Time bygdemuseum. Foto: Tor Obrestad.

~ 33 ~

Til høgre ser me bilete av felene til Jon Line. Til venstre: Ein polkett som Jon Line har skrive ned etter Arne Garborg. Notasjonen er ikkje rytmisk rett (kjelde: Obrestad 2015: 33).

Det kan tyde på at Garborg hadde eit variert repertoar, mellom anna bygdedansar; kan hende nokre som han hadde lært av Halvor Lie, og slåttar frå Rogaland. Runddansar hadde han òg med i repertoaret, nokre truleg frå Andreas Solberg, samt "gamle jærdansar". Noko underleg i dette sitatet er påstanden om at han seinare slutta med felespelet, for kva kan definerast som "å slutte"? Garborg har tydelegvis ikkje heilt "slutta" med å spele. Kan hende har han trappa ned og berre tatt fram fela no og då og halde seg til dei slåttane og melodiane han kunne og ikkje lært deg nytt stoff? Om Garborg si felekunne skriv Line:

Eg har jamnast hatt fleire feler hengande. Og Garborg hadde sakte hug til å prøva dei. Det var han som lærte meg å stilla understrengen på hardingfela, og likeins trollstillinga. Mange gongar når han vitja meg om sommaren tok me

fram felene og spela. Han var smålåten av seg som mange spelemenn er. Men jamen spela han dansande godt, når han rett kom i laget (loc. cit.).

Garborg kunne fleire stille på hardingfela; trollstillet nemner Line mellom anna, og korleis ein skal stille understrengane etter dei, noko som Line tydelegvis ikkje kunne. Dette kan Garborg ha lært av Halvor Lie. Line fortel òg om kor gripen Garborg kunne bli av musikken når han var i rette laget:

Eg gløymer aldri ein gong. Han hadde spela seg opp og tok til med ein vill slått. Den kunne eg ikkje rett, og laut slutta. Eg sat der og lydde og stirde på han. Villare og villare vart spelet. Eg la merke til at han dikta til somt innimellom. Sjølv vart han vill. Dei store augo som elles var so blide og rolege, brann og gneista. Og andletet fekk eit svip av noko vilt og sterkt. Det sat ein vill-viking framføre meg, beintfram ein berserk. Han spelte seg inn i livsens strid og store kampar. Men spelet spakna, og skifte. Det kom eit rolegare drag over han. Andletet ljosna, augo vart milde som hjå eit barn. Han smilte attimellom! Men smilen døydde. Lippene vart så underleg strame, dei tok til å bivra. Augo vart våte. Så seig det ei tåre nedetter kinnnet. Han spela mildt og mjukt. Fleire tårar rann. Kva var det no han spela? Eg visste det, kjende det, såg det. Det var som sjela hans opna seg. No spela han barndomen sin, og ungdomen. Han var lik som i lag med ungane, gutar og jenter. Dei leika og var glade og gode mot kvarandre. Det tok meg slik, spelet og alt, at eg måtte venda meg bort. Eg var på gråten eg au, og smaug meg ut. Då eg om ei stund kom innatt (sic), hadde han lagt fela frå seg og var blid og roleg att som vanleg. ”Det er liksom i gamle dagar på Jæren i dag!” sa han (Line, red. Taksdal, 1994: 15).

Denne skildringa har ein intimitet og nærleik til situasjonen som gjer henne til sterk lesnad, og ut frå teksten kan ein gjere seg tankar om kor mykje Garborg kan ha betydd for Line. Ein kan forstå Line slik at Garborg gjennom spelet tolka ”livets store tema”. Skildringa av Garborgs sterke innleving kan gje lesaren assosiasjonar til hendinga på Holt då han fekk meldinga om farens sjølv mord. Garborg har truleg spelt seg ”varm” på ulike slåttar, før han tok til med den ”ville slåtten” som dei tydelegvis byrja på saman. Kva for slått det var, nemner ikkje Line, men fortel at spelinga auka i intensitet. At Garborg ”dikta til innimellom” kan tyde at han forma slåtten på sin eigen personlege måte anten som nye variantar av veka eller at han laga heilt nye vek, eller at han endra på rytmen eller bogestroka. At Garborg

verkeleg ”dikta til somt innimellom”, syner at han hadde god speleteknikk, og at han var kunnig med slåtteforma. At andletsuttrykket til Garborg endra seg i takt med intensiteten i spelet får ein til å tru at Garborg levde seg meir og meir inn i slåtten; kan hende blei det eit vekselspel mellom sinnstemning og spel som gjorde at han stod fram i Lines auge som *ein berserk*? Kommentaren til Garborg om at ”Det er liksom i gamle dagar på Jæren i dag” kan tolkast som at Garborg gjennom spelet gav liv til minna om barne- og ungdomstida.

I ”Spelemannsbladet” frå 1952 finn ein artikkelen ”Frå Myllarguten til Garborg”, av Olav Nordbø (Nordbø 1952: 14f). Olav Nordbø var sonen til spelemannen og folkemusikksammlaren Gregar Nordbø (1856–1940) frå Bø i Telemark. Formålet med artikkelen er å vise korleis fela har vore som medium til å lyfte opp folkemålet. Sentralt i artikkelen er møtet mellom Garborg og Halvor Lie som hadde lært slåttespel av Halvor Flatland (1853–1929) og Leiv Sandsdalen (1825–1896). Korleis Garborg gjennom møtet med Lie har blitt medveten om telemarkskulturen, synast å vere premissen med artikkelen:

Slåtten var nykkjelen, sesam, som opna til Telemark, til folkevisa, til midlands-målet, til eventyret kvardagslivet, til den prinsessa ein kan kalla folkehjarta, og som alltid har vore den kjæraste (Spelemannsbladet nr. 4, årgang 1952: 14 f).

Artikkelen er i stor grad halden slik i tidas høgstemte stil. Ifølgje Nordbø var det Flatlandsslåttane i Lies repertoar som synte Garborg ”vegen til Telemarkskulturen” (ibid.) og til slåttetradisjonen etter Myllarguten. I spørsmålet om kva for slåttar Garborg høyrde Halvor Lie spele, formulerer Nordbø seg soleis:

Det kan ein vita så noko til løytes. En (sic) kjenner repertoaret åt Halvor Flatland og dermed og åt Halvor Li, som lærde av Flatlanden og av far min, Gregar O. Nordbø. [...] (Spelemannsbladet nr. 4, årgang 1952: 15).

Så å ramsar Nordbø opp ei heil rad med slåttar, dei fleste telemarksslåttar, men òg nokre vestlandsslåttar. Det er nærliggjande å tru at Halvor Lie har spelt desse slåttane for Garborg; Ein avisartikkel Garborg i 1883 skreiv om

Lie gjev òg støtte til denne påstanden. Truleg må dei som naboar ha hatt ein del spelestunder saman, og då kan dei ha rokke gjennom ein stor mengde slåttar. Dette går Nordbø nærast ut ifrå, noko som setninga i innleiinga til avsnittet, ”Det kan ein vita så noko til løytes”, peikar i retning av. Om Garborg berre var lyttar eller om han hadde med seg fele og lærte seg slåttane, omtalar Nordbø på ein diffus måte: ”Desse slåttane var det Garborg saug i seg, om han ikkje plent lærte dei.” (Loc. cit.) Nordbø framstiller nærast Lie som den som gjev Garborg nykelen til slåttemusikken frå Telemark og dermed til ein stor del av telemarkskulturen.

Artikkelen ”Arne Garborg og Telemark”, òg skriven av Olav Nordbø, stod opphavleg i utgjevnaden ”Jol i Telemark” 1954. Som den førre, er også denne artikkelen eit noko laust komponert skriftsstykkje. Formålet med artikkelen er å vise korleis telemarkskulturen kom til å påverke Garborg både i målarbeidet og i sitt kunstnarlege virke gjennom møtet med Hallvard Lie. Her er det òg sparsame opplysingar om spelet til Arne Garborg, men det går i det minste fram at Garborg og Lie etablerte ein venskap, og at dei spelte saman. Ut frå det sluttar Nordbø at Garborg og Lie hadde dagleg omgang, med mange høve til spelestunder og at Garborg soleis må ha lært seg delar av Lies repertoar. Kva for slåttar han kan ha lært seg, er derimot ikkje enkelt å fastslå.

I 1954 kjem Nordbø med nok ein artikkel i ”Spelemannsbladet”; ”Arne Garborg og Halvor J. Li” (Sic.), (Nordbø, 1954: 15f.). Sjølv om artikkelen inneheld mange påstandar som ikkje er dokumenterte, er den prega av ein større grad av detaljrikdom enn dei to tidlegare. Her får lesaren til dømes vite at skule- og målmannen Severin Eskeland (1880–1964) fortalde at han ”hørde Garborg spela ein gong, det var 2 slåttar han spela: Nøringen og Siklebekken” (loc. cit.), og at Siklebekken hadde han lært av Halvor Jørgensen Lie, som igjen hadde den frå Halvor Flatland (loc. cit.). Flatland hadde ifylgje Nordbø lært slåtten av broren sin, Vesle-Hans, som igjen hadde lært den av Myllarguten. Kva form som Lie nytta, veit Nordbø ikkje sikkert av di ”Li var mykje saman både med Gregar Nordbø (som òg hadde lært slåtten av Vesle-Hans) og Halvor Flatland” (loc. cit.). Om det var reint Myllarspel som Garborg stifta kjennskap med, er soleis uklårt. Nordbø skriv vidare om Garborg og Lie at ”Garborg hadde elles lært nokre slåttar av H.

J. Lie, mill.a. (sic.) Førnesbrunen, [...]” (loc. cit.). Dette kan vere mogeleg, sjølv om ein ikkje konkret veit kva for slåttar han lærte, bortsett frå ”Førnesbrunen”. Nordbø nemner ein episode frå tida då diktaren budde på Kolbotn: Garborg spelte ”Førnesbrunen så mykje at (teneste)gjenta sa opp” (loc. cit.). Om det var noko i måten han spelte denne slåttan på, om han la mørke hugstrok i spelinga, undrar Nordbø seg: ”Og hushjelpa på Kolbotn tykte vel det same, spør eg. Garborg la vel sitt temperament i Førnesbrunen som bar lik på ryggen i svartedaud-tida” (loc. cit.). No veit ein ikkje sikkert om det var ovmykje spel av denne slåttan eller andre grunnar som gjorde at tenestegjenta sa opp, men slike historier har i alle høve to i seg for å utvikle ein Garborg-mytologi.

I ”Spelemannsbladet” frå 1979 finn ein artikkelen ”Det løynde band mellom diktning og musikk”, skriven av forfattar og gardbrukar Svein Hovet (1907–1982) (Hovet, 1979: 4f). Hovudtemaet i denne artikkelen er korleis musikk og diktning, dersom dei i om lag same monn er til stades i eit kunstnarsinn, tykkjest å kjempe om plassen, og om korleis dei gjensidig kan stimulere til kunstnarens tilfang av indre bilete i skaparprosessen. Dei to kunstnarane Hovet tar for seg er diktaren, spelemannen og bonden Sven Moren (1871–1938) frå Trysil, og Arne Garborg. Hovet skriv at ”Garborg ei tid var svært opptatt av fela, og det såg mest ut som han ikkje tenkte på anna enn å bli ein god spelemann” (Hovet, 1979:4). I artikkelen gjer Hovet seg tankar om Garborg som felespelar og hans evne til å leve seg inn i musikken. Han kjem inn på den tragiske stunda på Holt der Garborg skulle ha spelt seg opp i veldig ekstase og ”kunne la fela tolke dei kjensler han hadde i seg” (loc. cit.).

I utgjevinga ”Flatlandspelet – arven etter Myllarguten” av Asbjørn Storesund (Storesund, 2012: 111) finn ein fleire opplysingar om spelfellesskapet mellom Arne Garborg og Halvor Jørgensen Lie; mellom anna at Garborg spelte fele, men at han nå ville spele hardingfele, som Lie måtte få tak i for han, at dei spelte saman, og at Garborg lærte slåttar av han.

Det kan godt tenkast at det var Lie som skaffa Garborg hardingfele. Lie var jo trass alt spelemann frå Telemark og hadde truleg kontaktar blant hardingfelemakarane. Storesund skriv:

Garborg skal ha sagt at ein av slåttane Halvor Jørgensen lika best å spele, var Kivlemøyane. Og den kan han ha fått av Leiv Sandsdalen, for det var truleg ingen andre som på den tida spelte Kivlemøyane (ibid.).

Kor Garborg skal ha sagt dette, opplyser Storesund ikkje om. Storesund refererer vidare frå Nordbøs artikkel om kva for slåttar Garborg lærte av Lie, likeins forteljinga om tenestejenta på Kolbotn som sa opp. Storesund gjer seg òg tankar om Garborgs dugleik på hardingfele. ”Arne Garborg må ha vore ganske god på hardingfele, og det han spela, må han truleg ha fått av Halvor Jørgensen” (Storesund 2012: 112).

Desse artiklane er mykje prega av refleksjon rundt spelestundene Garborg og Lie hadde saman og om kva for slåttar dei kunne ha spelt. Sjølv om artiklane nemner slåttar som òg Garborg nemner i artikkelen han skreiv om Lie, representerer dei eit kjeldekritisk problem; korleis skal ein tolke dei? Dei er sekundærkjelder, nokre skrive 30 år etter at Garborg døydde. Samstundes har opphavspersonane ei fagleg tyngde som ein ikkje kan nekta for.¹ Der dei primære kjeldene anten ikkje finst eller at situasjonane (spelestundene Garborg og Lie hadde saman) ikkje er betre dokumentert til dømes gjennom augevitneskildringar, lyt ein likevel ta bakgrunnen til opphavspersonane med i vurderinga. Ei opplysing som må rangerast som ei primærkjelde, er augevitneskildringa til Severin Eskeland der Garborg spelte slåttane ”Nøringen” og ”Siklebekken”. Kan artiklane då sjåast på som primærkjelder (Kjeldstadli 2019: 178)? Ei tolking av desse kjeldene er at dei freistar å dokumentere spelestundene Garborg og Lie hadde saman, samstundes som dei botnar i eit ynske om å halde fram for lesaren telemarkskulturen og kva den kan ha hatt å seie for Garborg, ikkje berre som felespelar, men òg som førande skikkelse for norskdomstanken, sjølv om norskdomsrørsla ikkje eksplisitt er nemnd i artiklane.

1. Halvor G. Nordbø frå Bø i Telemark, til dømes, hadde ein solid lokalhistorisk og akademisk bakgrunn. Han utdanna seg til cand. philol. i 1925 og publiserte i 1928 avhandlinga ”Ættesogor frå Telemark”.

Verdens Gang.

No. 53.

Udleveres 3 Øreng pr. Hæfte, og sælges for 1 R. 50. Cts. Kvartals- og halvårsvis.

Torsdag, 12te Mæi 1883.

Stemmenævnets bet. Udvalgte 3. Del, og her tilkaldet af Det. V. Forsamlings. Meddelt af Sprog. 3.

16. Marts.

En „Meistarspilemann“.

Hv Altsammen er det bestemt længe. Her er lært sig alle de uventede det. Her er lært sig alle de uventede det. Her er lært sig alle de uventede det.

En her omstændigheder har de i de fleste af dem. De har alle de samme. De har alle de samme. De har alle de samme.

Selv om det er det bedste. Det er det bedste. Det er det bedste. Det er det bedste. Det er det bedste.

Altsammen er det bedste. Det er det bedste. Det er det bedste. Det er det bedste. Det er det bedste.

Den her omstændigheder har de i de fleste af dem. De har alle de samme. De har alle de samme.

anden end at spille, og han havde jo lidt lidt øvelse. Men 12 Mæi gik ind på den anden side, og den her har han lært det.

Det var været Spillemand i det her. Det var været Spillemand i det her. Det var været Spillemand i det her.

Den her omstændigheder har de i de fleste af dem. De har alle de samme. De har alle de samme.

Omstændigheder har de i de fleste af dem. De har alle de samme. De har alle de samme.

Den her omstændigheder har de i de fleste af dem. De har alle de samme. De har alle de samme.

Den her omstændigheder har de i de fleste af dem. De har alle de samme. De har alle de samme.

Omstændigheder har de i de fleste af dem. De har alle de samme. De har alle de samme.

Den her omstændigheder har de i de fleste af dem. De har alle de samme. De har alle de samme.

Den her omstændigheder har de i de fleste af dem. De har alle de samme. De har alle de samme.

Den her omstændigheder har de i de fleste af dem. De har alle de samme. De har alle de samme.



Dollward Her.

Garborg, Arne: "En Meistarspilemann". Artikel i avisa Verdens Gang laurdag 12. mai 1883, Nasjonalbibliotekets mikrofilmarkiv.

Arne Garborg skriv om Halvor Lie

Laurdag 12. mai 1883 prenta avisa "Verdens Gang" ein artikkel av Garborg om spelemannen Halvor Jørgensen Lie, med overskrifta "En Meistarspilemann" (Andersen, 1945.)

Artikkelen er skriven på riksmål med nokre ord på landsmålet. Det følgjande er eit samandrag: I innleiinga blir den norske folkemusikken omtala som ei kjelde til åndeleg rikdom, og om korleis mange tonekunstnarar har starta å "lære efter "Fossegrimen"", dvs. lært seg slåttar på gehør og soleis skaffa seg større medvit om folkemusikkarven. Vidare blir det skrivi om innsamlingsarbeidet, og at mykje slåttemusikk står att å bli samla inn, men at det ikkje er like enkelt å sette slåttar ned på papiret, det vil seie å notere dei på ein fullgod måte; at sjølv spelemåten er noko ein ikkje kan skrivi opp. Deretter blir det fortalt om bygdelag der det tradisjonelle felespelet framleis lever, og der det blir skapt nye slåttar i tradisjonen. Her blir Telemark halde fram som den staden i Noreg som er like rik på felekunst som på poesi, der slåttemusikken herskar "med fuldt Vælde, og der er Spille-mænd snart sagt i hver Bygd". Det blir òg hevda at landsluten så å seie er sjølvforsynt med feler, og at det framleis blir laga slåttar der "i den gamle Stil". Oppkomst av ""Meistarspilemenn", eller hvad Byfolk paa sit Maal kalder "Virtuoser", "storspilarar"" skjer frå tid til anna. Bø blir halde fram som den viktigaste bygda både når det gjeld spelemenn, med Myllarguten, som opphavleg var frå Sauherad, og felemakarar som Jon (1845–1902) og Knut E. Steintjønndalen (1850–1902). Så fylgjer ein presentasjon av spelemannen Halvor Lie, at han som ung gut fekk seg hardingfele og korleis det seinare gjekk, at han til slutt selde garden og blei spelemann på heiltid. Frå repertoaret til Lie reknar ein mellom anna opp slåttane "Kivlemøyane", "Fanitullen", "Førnæsbronnen", og "Nordfjordingen", vidare den sjølvkomponerte slåtten "Gullfakse", som blir karakterisert som sterk og livfull, og at "der er meget i den". Slåtten "Gaukjen", som Lie hadde frå spelemannen Peter Weum, blir vigd særleg merksemd, og at Lie har lagt noko av sitt eige i slåtten, det vil seie at Lie har komponert eigne slåttetak. Dette forklarar Garborg for lesaren slik:

Saadant hører nu paa en Maade med til Maneren. Der digtes til og tages ifra, og der varieres og improviseres i det uendelige. Man hører vanskelig en Slaatt spilles to Gange lige ens. Men derfor heder dette Slags Spil ”Villspil”.

Ein kan ta Garborgs ord om villspel og improvisasjon som ein indikasjon på at han er kunnig i slåttospel, ved at han anten har høyrte mykje slåttospel, eller spelt slåttar sjølv. Garborg skriv vidare om då Lie spelte i Det Norske Studentersamfund og på Tivoli, om korleis publikum og avisene fagna hans ”fine, ildfulde Spil”. Mot slutten følgjer ein karakteristikk av Lie:

Han er en frejdig og frisk Natur, aldrig forsagt, - ægte norsk. Den ejendommelige nedretelemarkiske Dragt klæder ham fortrinligt, og han taler sit Telemaal hugheilt og smugt.

Hardingfela til Lie, *Trollet*, laga av Knut Steintjønndalen, får så ei kort omtale, før artikkelen endar med at:

(...) det er en Nydelse af Rang at høre ham foredrage de gamle Slaatter med al deres bundne Hulken og vilde, nisseagtige Glæde, der slaar over i Vemod eller i Sorg. Men denne Musik er frisk som den Luft, i hvilken den er vokset; der er ikke Sentimentalitet skabt (?) i den.

Denne avsluttinga med den noko merkelege karakteristikken av slåttene med sin ”bundne Hulken og vilde, nisseaktige Glæde” kan forståast som eit forsøk frå Garborg på å formidle noko av innhaldet av folkemusikken til den «ikkje-informerte lesaren». Avsluttinga står i skarp kontrast til refleksjonsnivået og innsikta Garborg serverer lesaren elles i artikkelen. At innsamlingsarbeidet ennå ikkje er over tek forfattaren som eit teikn på at dei folkemusikalske kjeldene ikkje har tørka ut. Utsegna om at det ikkje er enkelt å notere slåttar på ein dekkande måte på grunn av spelemåten, og at spelemannen varierer slåttene med nye tak og improvisasjon syner òg det same høge refleksjonsnivået. Forfattaren er tidleg ute med å peike på notasjonsproblem slike som til dømes Tellef Kvifte skriv om i artikkelen ”Hva forteller notene?” meir enn 90 år seinare (Kvifte, 1985: 4).

Artikkelen ”En Meisterspilemann” rommar stor innsikt og eldhug over musikkforma og kulturen ho spring ut frå. Forfattaren nemner bygder i Te-

lemark med sitt rike tilfang av spelemenn, felemakarar og av slåttemusikk som ei kjelde av nasjonal kultur som i heile sitt uttrykksspekter kan famne det store spennet i dei menneskelege kjenslene. Eit perspektiv utover det reint informative i artikkelen synest vere å gje lesaren ei kjensle av byrgskap over den norske folkelege kulturen. Med Garborgs femning av norskdomsrørsla, danninga som Ivar Aasen i si tid skreiv om, og tanken om bygda som kulturelt kraftsentrum, kan møtet med Halvor Lie ha vore ei stadfesting av dette tankegodset, ”ei kjelde til åndeleg rikdom” som han skriv i innleiinga, som han ynskjer å gje vidare til eit større publikum.

Avslutting

Mine viktigaste funn i dette arbeidet, er at Arne Garborg truleg har vore ein habil fele- og hardingfelespelar med eit visst repertoar av slåttar og melodiar. I tillegg har han gjennom åra tileigna seg ein del kunnskap om slåttespel; artikkelen han skreiv om Halvor Lie, og nokre av skildringane til venen Jon Line peikar i denne retninga. Garborg rekna seg vel ikkje som profesjonell spelemann, men fela kan ha vore ein fylgjesvein i store delar av livet med både musikalske opp- og nedturar. Augevitneskildringa til Severin Eskeland fortel noko om det: ”Han høyrde Garborg spela ein kveld på Labråten i 1904, og då var han ikkje så flink lenger” (Jonsbråten i Time og Lejon, 1981:224). Garborgs forhold til fela kan kanskje samanliknast med det forholdet mange har til gitaren i vår tid: Mange kan kompe seg sjølv til visesong for heimebruk eller spele i band utan at dei av den grunnen kallar seg for trubadur eller gitarhelt. Mange musikkglade på Garborgs tid skaffa seg òg fele eller hardingfele for å kunne dra nokre slåttar og melodiar i lystig lag eller aleine på kammerset. Garborg kan, slik kjeldene for denne artikkelen framstiller spelet hans, truleg plasserast i denne kategorien av musikkamatørar.

Eit anna sentralt funn i dette arbeidet meiner eg er korleis felespelet til Garborg fekk eit anna tilfang etter at han trefte Halvor Lie og dei byrja å spele saman. Garborg hadde som felespelar gode føresetnader for å gje seg i kast med hardingfela og tileigne seg slåttar, noko kjeldene viser. Slåttemu-

sikken frå Telemark kan for Garborg truleg ha vore ei stadfesting av potensialet til bygdekulturen som markør i det nasjonale dannelsingsprosjektet som norskdomsrørsla var. Her kjem òg artikkelen han skreiv om Lie inn i biletet. Lie blir portrettert som ein stolt representant for ein levande folkeleg musikktradisjon med røter langt attende i tid. Tankar om at slike kulturtradisjonar framleis finst og at dei kan ha appell i Garborgs samtid finn me att i artikkelen ”Vår nasjonale situasjon” som Garborg publiserte i 1900, 17 år etter artikkelen om Halvor Lie. Der grunnjev Garborg argumenteringa for folkemålet med at det òg er uttrykk for ein kultur med sterke tradisjonslinjer som fører inn i samtida.

Med tanke på bygdekulturen som drivande faktor i utforminga av ein norsk identitet kan slåttemusikken og fela både for Arne og Hulda svært truleg ha vore viktige delar av det kunstnarlege og ideologiske innhaldet i norskdomsrørsla. Deira samtid var ei tid med sterk fokus på nasjonal kultur. Hardingfela blei emblematiske for dette fokuset, eit symbol på norsk kulturarv, og soleis ein manifestasjon av bygdekulturen som låg i føresetnadene for norskdomsrørsla.

I ei tid der kampen om kven som skulle stå ved roret i den unge nasjonen Noreg; representantar for den urbane eller den rurale kulturen, kan soleis fela, hardingfela, slåttespelet og dansen ha vore viktige brikker i arbeidet for å gje Noreg si eiga kulturelle stemme, brikker som både Arne og Hulda hadde eit nært forhold til. Ei undersøking av tilsvarende fenomen i andre land og deira tilnærming til feltet nasjonal identitet/musikkinstrument i eit ideologisk perspektiv kunne ha kasta ytterlegare ljøs over tema i denne artikkelen. Her ligg det utvilsamt ei oppgåve og ikkje minst, eit tema for ein ny artikkel.

Litteratur

- Andersen, Thor M. 1945. *Garborg-litteratur 1866–1942, ein bibliografi*: Særprent i 50 eksemplar or Norsk Bibliografisk Bibliotek III. 5.
- Bjorvatn, Øyvind 2009. *Garborg i Holt og Tvedestrand (1868–1873)*. Historielaget for Dypvåg, Holt og Tvedestrand.

- Garborg, Arne 1980. *Knudaheibrev* (1904) i Arne Garborg, Verk 9, s. 139–304: Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Hodne, Bjarne 1995. *Norsk nasjonalkultur, en kulturpolitisk oversikt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjeldstadli, Knut 2019. *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lilleholt, Halvor 1951. *Holt – en bygdebok, Tilføyelser og rettelser av den i 1940 utkomne bygdebok* (utgjeve av ei nemnd).
- Obrestad, Tor 1991. *Arne Garborg, ein biografi*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Slagstad, Rune 1998. *De nasjonale strateger*. Oslo: Pax forlag A/S.
- Sørbø, Jan Inge 2015. *Arne Garborg frå bleike myr til alveland*. Oslo: Samlaget.
- Thesen, Rolv 1945. *Ein diktar og hans strid*. Oslo: H Aschehoug & Co, 2. utgåve.

Andre trykte kjelder (artiklar i tidsskrift, aviser, etc.)

- Garborg, Arne 1883. "Ein Meistarspilemann". Artikkel i avisa *Verdens Gang* laurdag 12. mai, 1883: Nasjonalbibliotekets mikrofilmarkiv.
- Hodne, Astrid Kristine Fyilling og Haugstad, Eli Dallavara 2014. *Ein bibliografi om Arne Garborg*. Bacheloroppgåve i bibliotek- og informasjonsvitenskap, Høgskolen i Oslo og Akershus, institutt for arkiv-, bibliotek- og informasjonsfag.
- Hovet, Svein 1979: "Det løynde band mellom dikting og musikk" i *Spellemannsbladet*: 4–5.
- Jonsbråten, Magnus 1981. "Garborg og musikken." Artikkel i *Time*, Sveinung og Lejon, Egil (red.): *Aadne Garborg – "Sandheden – Sandheden, om den saa skal føre til Helvede!"* s. 219–227. Oslo: Noregs Boklag.
- Jonsbråten, Magnus 1979. "Arne Garborg og musikken". Artikkel i *Jærbladet* 31.08.1979, s. 6.
- Kristensen, Bjørn Sverre 2014: "Hardingfelene på Sandland". *Musikk og tradisjon* 28: 84–122.
- Kristensen, Bjørn Sverre 2017. "Hardingfeleverkstadene på Sandland – ei

lokal næringsverksemd.” *Musikk og tradisjon* 31: 81–110.

Line, Jon 1994. ”Han Aadne og eg.” Manuskript tilrettelagt av A. Taksdal, Jærbladet.

Nordbø, Olav 2012. ”Arne Garborg og Telemark”, i R. Lurås (red.), *Jol i Telemark*. Telemark Mållag.

Nordbø, Olav 1952. ”Frå Myllarguten til Garborg”, i *Spelemannsbladet*: 14–15.

Nordbø, Olav 1954. ”Arne Garborg og Halvor J. Li” i *Spelemannsbladet*: 15–16.

Obrestad, Tor 2015. ”Jon Line – kulturberar og posør”. Sandnes: Commentum forlag A/S.

Storesund, Asbjørn 2012. ”Flatland-spelet – arven etter Myllarguten”, i Bø Museum – Årsskrift nr. 10: 110–112.

Stubseid, Gunnar 1993. ”I kvardag og fest”, i B. Aksdal og S. Nyhus (red.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*: 234–253. Oslo: Universitetsforlaget.

Internettkjelder

Kvifte, Tellef 1985: ”Hva forteller notene?” (9 s.) I B. Alver (red), *Arne Bjørndals Hundre årsminne*. Bergen, Forlaget Folkekultur. URL: <https://www.uio.no/studier/emner/hf/imv/MUS1301/v11/undervisningsmateriale/Hvafortellernotene.pdf> [Henta: 01.09.2020.]

Bilete

Harriet Backer: ”Kolbotnstua” (1896). URL: https://no.wikipedia.org/wiki/Fil:Harriet_Backer-Kolbotnstua.jpg [Henta: 19.02.2020.]



Møter gjennom folkemusikk; fellesskap og særtrekk

Om Nordtrad og det årlige treffet for folkemusikkutdanninger
i Norden og Baltikum

Ragnhild Knudsen

Abstract

The Nordtrad network was established in 1999 and has since 2000 arranged an annual gathering for students and teachers from the higher educations of folk/traditional music in the Nordic and Baltic countries. This article investigates how the participants experience these gatherings. Do they have impact on the repertoires or playing styles among the young traditional players in our countries, or are other aspects more important when it comes to what is achieved? The article draws on interviews with teachers and students, document studies and my own experiences as a participant through many years. It shows how these gatherings have become important places for participants to meet and exchange musical ideas and tunes, and to raise knowledge of how folk music is performed in the different countries. The Nordtrad network also contributes to a collective sense of belonging across geographies and cultures. Folk- and traditional music is in many ways defined by history and tradition. In light of Nordtrad I reflect upon the genre specific aspects and the choices that have been made when building higher educations in folk/traditional music.

Innledning

Nordtrad er et nettverk av folkemusikkutdanninger i Norden og Baltikum og hører inn under Nordisk Ministerråds utdanningsprogram Nordplus.² Nordtrad-konferansen arrangeres årlig, og samler ca. 110–130 studenter og 20–30 lærere, og vertskapet ruller mellom utdanningsinstitusjonene i Nordtrad-nettverket. Her møtes studenter og lærere fra utdanningsinstitusjoner innen tradisjonsmusikk i de nordiske og baltiske landene til fem dager med samspill, konserter, workshops og seminarer.

Dette har blitt en viktig begivenhet for studenter og lærere tilknyttet folkemusikkutdanningene. Vertsskolen bestemmer profil på konferansen, velger innledere og kursholdere samt tema for diskusjoner, kurs og konserter. Ofte har konferansen en tittel eller et overordnet tema. Deltagerne blir presentert for lokale tradisjoner, og det holdes kurs og workshops der en kan prøve seg i praksis på disse. Et fast punkt i programmet i Nordtrad-uka er de såkalte «mixed ensembles». Der blir studentene satt sammen i grupper på 8–12 studenter på tvers av institusjonene. Aktiviteten er uten lærerinnblanding, og studentene finner selv ut hvordan de bruker tiden, fordelt på å lære låter av hverandre, arrangere dem for gruppa, improvisere og bestemme hva av det de har gjort som skal presenteres på en felles konsert i slutten av uka. Nordtrad-uka er noe studentene setter høyt, og det er som oftest flere som vil være med enn den kvoten vertsskolen kan ta imot.

Som lærer ved folkemusikkstudiet i Rauland siden 1999 har jeg fulgt både Nordtrad og folkemusikkstudenter tett. Studiestedet har alle år siden oppstarten deltatt med studenter og lærere, som oftest med mellom fem og fjorten studenter og to lærere. Folkemusikkstudiet i Rauland har vært vertskap for konferansen to ganger, i 2004 og i 2014. De siste årene har jeg også vært del av arbeidsutvalget som holder i trådene for nettverket.

I denne artikkelen søker jeg svar på hvordan disse treffene påvirker studentene og deres oppfatning av egen og andres folkemusikk. Har de vært med på å prege samspilltrender blant unge musikere, eller er det vi ser på

2. Hjemmeside Nordplus, <http://www.nordplusmusic.net/index.php?id=161> (besøkt 15.08.2020)

Nordtrad uttrykk for en allmenn utvikling innen tradisjonsmusikken? Hva betyr det for studenter og lærere å være med på den årlige konferansen, og hva er det som gjør den viktig for dem? På hvilken måte inngår Nordtrad-uka i folkemusikkutdanningene?

Studentenes egen musisering, dansing og opplevelser i kommunikasjon med andre i ulike folkemusikksettinger preger studiene deres innen fagfeltet tradisjonsmusikk. En viktig motivasjon for arbeidet med denne artikkelen har dermed også sammenheng med spørsmål jeg stiller meg omkring hvordan vi best kan bygge folkemusikkutdanning framover. Så vidt jeg vet er det ikke forsket på eller skrevet utførlig om Nordtrad før. Artikkelen er på den måten et pilotprosjekt, og kan også sees som et bidrag til forskning på folkemusikkutdanning fra deltagerperspektiv.

For å undersøke dette har jeg gjort et strategisk utvalg av lærere og studenter som har deltatt flere ganger og gjort intervjuer. I tillegg til disse semistrukturerte intervjuene bygger artikkelen på min egen deltagende observasjon, samtale med en av initiativtakerne, samt dokumentstudier.



Gangarkurs, Syddansk Musikkonservatorium i Esbjerg. Foto: Nordtrad 2013.

Å studere folkemusikk

Innledningsvis vil jeg si litt om bakgrunnen for Nordtrad-nettverket. Å studere folkemusikk og folkedans innebærer som oftest et fokus på tradisjoner knyttet til geografi og historikk. Studentene velger å fordype seg i stoff tilknyttet egen bakgrunn, og ofte er dette i tråd med studieprogrammenes ideologi. Samtidig ser vi på dagens arena også mange unge utøvere som velger å fordype seg i tradisjoner de selv ikke har geografisk eller familiær tilknytning til. Det utvikles også ny musikk, med basis i en eller flere tradisjoner og stiler. Et særtrekk ved sjangeren er at det er fokus på å lære på øret; den muntlig traderte musikken og dansen utgjør vanligvis kjernerepertoaret i tradisjonsmusikken, og vektlegges i utdanningene. Studentene jobber med å tilegne seg og fange opp både låter og stiltrekk på øret. Den muntlige traderingen er ikke bare en måte å lære på, men henger sammen med oppfatninger om hva musikken «er» og hvordan den brukes (Knudsen 2013).

I Norge var det diskusjoner underveis om det var riktig å institusjonalisere sjangeren ved å opprette formelle utdanninger, og hvilken innvirkning det kunne få på musikken. Sosialantropolog og professor ved Universitetet i Bergen, Jan-Petter Blom, var med på å utforme planene for studiet i Rauland som startet i 1987. Han understreker ansvaret for videreføring av denne delen av kulturarven, og konkluderer med at «Veien å gå må (...) være å etablere en formell kompetansegivende utdanning i folkemusikk på universitets- og høgskolenivå» (Blom 1987: 45).

Knut Tønsberg peker i artikkelen «Akademiseringen av norsk folkemusikk, jazz og populærmusikk i Norge – the same story?» på mange likheter, bl.a. motstand både fra sjangrenes egne kretser og fra institusjonene, men nevner også pådrivere i begge leirene. Han skriver også om tre elementer som hadde betydning ved opprettelsen av utdanning i folkemusikk i Norge:

(1) Bare en av tre utdanninger i Norge foregår på institusjoner der det også undervises i andre sjangre; (2) det har vært uttrykt bekymring om formell utdanning ville føre til et for «klassisk preg» med for mye note-lære;

og (3) at ønsket om statusheving for sjangeren var et sentralt argument da utdanningene ble opprettet (Tønsberg 2015: 131).

Dette er interessant når vi ser på Nordtrad. Når det gjelder det første punktet er de fleste folkemusikkutdanningene i Nordtrad-nettverket³ på institusjoner der det undervises i andre musikkjangre også. Tønsbergs poeng er at utdanningen ved Ole Bull Akademiet, under Universitetet i Bergen, og i Rauland, nå under Universitetet i Sørøst-Norge *fysisk* holder til i lokaler der det ikke undervises i andre sjangre. Den tredje er Norges musikkhøgskole, der det undervises i mange sjangre. Ofte er folkemusikkavdelingen ved musikkhøgskolene liten i forhold til avdelingen for klassisk musikk. Ved universiteter med hovedsakelig teoretiske studier er ikke alltid utøving noen selvsagt del av studiet. Både diskusjonen om klassisk preg og ønsket om statusheving kommer jeg tilbake til senere i artikkelen.

Thomas von Wachenfeldt tar i sin Ph.D avhandling *Folkemusikalisk ut- bildning, förbildning och inbillning* for seg historikk og ideologi innen tradering og opplæring i svensk spelemannsmusikk. Han skriver om latente og manifeste ideologier innen feltet folkemusikkopplæring (Wachenfeldt 2015: 85). De manifeste ideologiene er de som kommer til syne skriftlig, mens de latente er «det som alle er enige om», og foranderlig over tid. Dette begrepsparet, hentet fra Sven-Eric Liedman, kan være nyttig i folkemusikkfeltet; ideene om og begrunnelsene for hvordan og hvorfor vi lærer henger ofte sammen med latent ideologi. Hvordan du presenterer at du lærer, og av hvem, er en del av kulturen og ofte viktig for troverdigheten som utøver i deler av miljøet.

I en annen av artiklene som inngår i avhandlingen undersøker han ideologien omkring folkemusikkundervisningen på en folkehøgskole. Han påpeker her hvordan ensemblespilling har blitt sentralt i undervisningen i folkemusikk (Wachenfeldt 2014: 38). Interessant er også diskusjonen omkring det han ser som to typer utøvere; de han kaller *spelman* og de han kaller *folkemusiker*. De sistnevnte har utdanning i faget og virker som profesjonelle utøvere og lærere. Han spør seg om folkemusikken ved disses dominerende rolle på feltet mister sin rolle som folkebevegelse (Wachenfeldt 2014: 39). Selv om det han beskriver handler om Sverige har problemstillingen

3. For liste over institusjoner i Nordtrad-nettverket, se referanser.

relevans for de andre landene i Nordtrad-nettverket også. Lærerne er for det meste det som kan kalles *folkemusikere*, samtidig som alle henter stoff og dyrker ideer fra de folkelige utøvermiljøene.⁴ Min erfaring er at folkemusikkutdanningene ofte idealiserer og dyrker tidligere «amatør» utøvere samtidig som vi utdanner profesjonelle. Dette henger sammen med sjangerens latente ideologi; ideen om folkemusikk som identitetsmarkør.



Oud og Kantelespiller i samspill i «mixed ensemble», Jazeps Vitols Latvian Academy of Music i Riga. Et eksempel på horisontal tradering. Foto: Nordtrad 2010.

Folkemusikkstudenter lærer seg tradisjonsmusikk, og på Nordtrad-treffet lærer de den også av andre i samme generasjon. Bertil Rolf understreker at

4. Ved opprettelsen av studiene i Rauland ble målsettingen i forhold til de folkelige utøvermiljøene presentert slik: «Me skal ikkje 'lage' folkemusikarar, men være et sted for folkemusikarar og dansarar som ynskjer ei formell utdanning i samsvar med interessene sine.» (F.Nyvold i Varden 1987).

tradering må skje over tre generasjonsledd for å kalles en tradisjon. Han nevner også begrepet *horisontal tradering*, som kan sies å være kunnskaps-overføring innenfor samme generasjon (Rolf 1991). Robert Hosfield klassifiserer ulike traderingsmønstre innenfor håndverk. I sin oversikt over ulike moduser for kulturell overføring beskriver han *vertikal tradering* som bl.a. overføring fra foreldre til barn, eller fra en generasjon til den neste. Horisontal overføring er fra fagfeller og individer fra andre sosiale enheter og fremmede profesjoner. Han skriver også om at tradisjoner kan være *både* vertikalt og horisontalt tradert; de blir modifisert, påvirket av og låner fra samtidige tradisjoner (Hosfield, 2009: 46).

Oppstart av utdanninger i folkemusikk

De første utdanningene på høyere nivå på feltet i Norden startet for over 40 år siden. Ved Kungliga Musikhögskolan (KMH) i Stockholm, Sverige ble starten et felekurs med folkemusikkretning for lærere i 1977. Sibelius-Akademiet (SibA) i Helsinki, Finland startet sin folkemusikkutdanning i 1983. Folkemusikkstudiet i Rauland var først ute i Norge med ettårig tilbud fra 1987. Claus Jørgensen, som var på besøk på Ole Bull Akademiet og i Rauland i 1995, mente at man ved bruk av erfaringer fra Norge samt oppbygging av et rytmisk musikk-studium i Silkeborg har et godt utgangspunkt for å starte en slik utdanning (Jørgensen 1995). Folkemusikkstudiene ved Syddansk Musikkonservatorium åpnet i 1998 som det første i sitt slag i Danmark.

Landene i nettverket har ulik historikk og ulike løsninger på hvordan en utdanning innen denne sjangeren ser ut. Lager man en utdanning bygget på konservatorium/musikkhøgskole-modeller, eller går man andre veier, inspirert av sjangerens egen kontekst og miljøer, dens historikk, læringsmetoder og bruksområder? Det må tas valg på mange områder; hvilken musikk det skal undervises i, hvilke metoder og hvilken musikkteori som skal brukes, hvordan man forholder seg til nyskapning, samspill, og de respektive landenes folkemusikkmiljø, i den grad det finnes et slikt miljø. Alt dette er etter min erfaring løst på forskjellige måter ved de ulike institusjonene.

Det ene ytterpunktet er utøverutdanningene, som ofte holder til på store institusjoner der det utdannes musikere i mange sjangre, og folkemusikerne utgjør et mindretall. Eksempler her er KMH i Stockholm, NMH i Oslo og SibA i Helsinki. Det andre ytterpunktet er når tradisjonsmusikken studeres i et kulturhistorisk og etnologisk perspektiv, hvor studentene oppfordres til å være utøvere innen tradisjonsmusikk og -dans på fritida, men utøvingen ikke har hovedfokus i utdanningen. Ikke alle utdanninger har egen linje for utøvende tradisjonsmusikk (se hjemmeside for respektive institusjoner).

Min erfaring er at studiene også har store forskjeller knyttet til de respektive landenes kulturpolitiske ideologi og utdanningstradisjoner. Førsteamanuensis ved Universitetet i Sørøst-Norge (USN), Frode Nyvold, var med på å starte Nordtrad-nettverket og har deltatt på mange av samlingene. Han understreker hvordan noen land bruker studiet av lokal folkemusikk aktivt i byggingen av nasjonal identitet, som i de baltiske landene etter oppløsningen av Sovjetunionen. Andre steder kan interessen for andres tradisjoner bli en politisk begrunnet aktivitet med annen ideologisk bakgrunn, f.eks. på studiesteder i store byer der det er mye innvandring. I Finland, der den aktive folkemusikkbevegelsen var relativt liten da utdanningene startet, har de gått langt i retning av eksperimentell utøving, og fokuset har vært på det musikalske i større grad enn på det nasjonale og lokale (Nyvold 2019).

Motivasjonen for aktiviteten og holdningen til tradisjonsmusikken hos deltakere ved Nordtrad kan derfor oppleves som svært ulik. Hva som legges vekt på varierer, og henger sammen med (uttalt eller uuttalt) kulturpolitisk bakgrunn og kontekst for studiene samt lærernes bakgrunn (jfr. Wachenfeldt 2015).

Opprettelsen av Nordtradnettverket

På slutten av nittitallet ble det arrangert møter for utdanningene, først i Stockholm og deretter i Oslo. I oktober 1999 inviterte Institutt for folkekultur i Rauland ved Frode Nyvold til seminar om oppretting av et nordisk nettverk for folkemusikkutdanninger innen Nordplus-systemet.

Seminar deltakerne kom fra Finland, Sverige, Estland, Danmark og Norge. Hovedmålene for nettverket ble skissert slik (ført i pennen av Sven Ahlbäck, KMH):

- Att förstärka de nordiska folkmusikutbildningarna och en gemensam nordisk profil genom utökat samarbete, både vad gäller ämnesutveckling och utvecklade kontakter på student- och lärarnivå.
- Att utveckla ämnesområdet inom högskoleutbildning så att de nordiska folkmusik-traditionernas speciella pedagogiska och konstnärliga kvaliteter kommer till sin rätt och kan berika såväl pedagogiska institutioner som nordiskt kulturliv (Hefte om Nordtrad, ca. 2000–2002).

Nyvold ble utnevnt til nettverkskoordinator, og Institutt for folkekultur i Rauland var i mange år koordinerende institusjon. Latvia og Litauen kom med etter hvert, og folkemusikkstudiet i Viljandi, Estland var vertskap for Nordtrad-konferansen i år 2000.⁵ Nordtrad har pr. 2020 15 medlemsinstitusjoner fra de nordiske landene og Baltikum. I tillegg til den årlige konferansen, arbeider Nordtrad med lærer- og studentutveksling innunder Nordplus.

Om intervjuene

Jeg har brukt kvalitativ metode og semistrukturerte intervju. Tove Thagaard skriver om kvalitative metoder at de egner seg godt til studier på temaer det er lite forskning på fra før, og hvor det derfor stilles særlig krav til åpenhet og fleksibilitet (Thagaard 2018: 12). Deltagende observasjon og intervju nevnes av henne som naturlige metoder i tilfelle der forskeren er på innsiden av feltet, og disse metodene gir en mulighet for informasjon som ikke kommer fram på andre måter. Som deltager gjennom mange år vet jeg mye om Nordtrad. Det er ikke til å unngå at mine egne erfaringer preger hva jeg spør etter, og utgjør bakgrunn for samtalene.

5. I 2008 kunne endelig de baltiske landene også få økonomisk støtte gjennom NORDPLUS programmet, selv om det var mulig for dem å være medlemmer før den tid (Viljandi Kultuuri College var vertskap for Nordtrad-konferansen «RING» i 2000) (min oversettelse) <http://www.nordplusmusic.net/index.php?id=161>, (besøkt 15.10.2020).

Jeg ville ha mange land representert, og intervjuet fire lærere som underviser i henholdsvis Sverige, Latvia og Finland. Jeg sendte samme spørsmål til en lærer i Danmark, uten å få svar. Jeg valgte lærere jeg visste var positive til å uttale seg. I utvalget av de to studentene ønsket jeg noen som hadde deltatt flere ganger. Jeg fikk tips fra andre lærere om den finske, og den norske hadde jeg kjent i flere år. Alle informantene hadde deltatt flere ganger, og tre av lærerne hadde også deltatt da de var folkemusikkstudenter.

Alle informantene undertegnet en avtale der jeg beskrev prosjektet. De kunne trekke seg når som helst.⁶

Dette er en kvalitativ studie med få informanter, der noen av deres synspunkt og tanker reflekteres over. Det begrensede utvalget kan ha gitt et skjevt bilde, og en vurdering av resultatene må ta høyde for dette (Thagaard 2018).

Før intervjuet startet presenterte jeg følgende to spørsmål: Hva ser du som det viktigste ved Nordtrad-konferansen? Tror du konferansene har påvirket repertoar og spillestil hos unge utøvere? Tanken var å begynne med et åpent spørsmål som ga informantene anledning til å velge hva de ville fokusere på. For det meste utviklet samtalen seg naturlig til å handle om tema de syntes var vesentlige ved Nordtrad og ved utdanningene.

Jeg har kjent lærerinformantene i flere år; vi har deltatt i diskusjoner på lærermøter under konferansene og tilbragt tid sammen sosialt. Tre av lærerne har også sittet i *working group*; et arbeidsutvalg med en representant fra hvert land, der jeg har representert Norge de siste 8 åra. Ved intervjuer med folk man har snakket mye med før er det en fare for at man tar ting for gitt, og snakker sammen ut fra underforstått felles bakgrunn. Spørsmålene mine var åpne, nettopp for å fange opp det informantene hadde lyst til å ta opp. Samtalene utviklet seg ikke til diskusjon; det var informantenes fortelling og refleksjon som fikk ta plass.

Begge spørsmålene mine var ganske vide, og jeg ser i ettertid at særlig det andre spørsmålet kunne vært bedre formulert. Hvorvidt Nordtrad har vært med på å prege hva som spilles og hvordan, er vanskelig både å måle og å definere. Og vi vet ikke hvordan det hadde vært om ikke Nordtrad

6. Informantene godkjente også valget jeg tok om å skrive *lærer* eller *student* og *land* under sitatene, og *lærer 1* og *lærer 2* når det gjaldt Sverige, der jeg hadde to lærerinformanter. De har også lest gjennom artikkelen og godkjent sitatene og hvordan de er brukt.

hadde eksistert. Spillestil er et vidt begrep, og ble ikke spesifisert. Men spørsmålet utløste noen interessante kommentarer som jeg diskuterer nedenfor. Jeg har valgt å oversette både svenske og engelske svar til norsk. Noen nyanser kan gå tapt, men til gjengjeld vil det styrke fokuset på innholdet i situatene at de er på samme språk (Thagaard 2018: 206).

Deltagernes Nordtrad-opplevelser

Intervjusvarene i følgende del er delt inn i tre deler etter tema. Den første delen knytter seg til *stoffrepertoar og spillestil*, som var et av spørsmålene jeg stilte til alle informantene. Deretter tar jeg for meg svar som omhandler informantenes opplevelse av konferansens bidrag til *utveksling av erfaringer*, og opplevelse av *forbrødring og sjangerglede*. Det siste temaet jeg tar for meg er *studentenes nettverksbygging for framtidig yrkesutøving*, noe flere nevnte som et vesentlig utbytte av konferansene.

1: Om repertoar og spillestil

Tradisjonsmusikken i de ulike landene har likheter i oppbygging og form, og selv om ulike tradisjoner har sine særtrekk finnes det også mange fellestrekk innen tradisjonsmusikken i Norden og Baltikum. Studentene kan ofte kjenne seg hjemme i musikken fra de andre landene, og dermed ha noen «knagger å henge det på», og et kognitivt apparat å lære musikken med:

For min del har det betydd veldig mye å skape en forståelse for de ulike folkemusikk-tradisjonene i Norden og Baltikum og hvordan de hører sammen, det finnes jo så mange både musikalske og historiske koblinger, og at man forstår hvorfor det finnes likheter og forskjeller mellom de ulike baltiske og nordiske tradisjonene og hvor mye de har påvirket hverandre gjennom generasjonene (Lærer, Sverige, 1).

Her nevnes introduksjon til og orientering om andre lands musikk som vesentlig. Da kan de sammenligne musikken de kjenner med den de møter.

Sett fra Latvia er ofte Nordtrad det første møtet med skandinavisk tradisjonsmusikk:

Jeg regner med at for de fleste av mine studenter er dette virkelig en introduksjon til nordisk folkemusikk. Vi vet veldig lite om skandinavisk folkemusikk, og jeg er ganske sikker på at for mine studenter er dette den første erfaringen med den lokale tradisjonen. Jeg tror også det er veldig viktig både for meg og for studentene mine at vi får kjennskap til den lokale tradisjonen der hvor den årlige konferansen holdes. [...] Jeg tror vi får de fleste av de skandinaviske låtene våre fra denne konferansen. I studieprogrammet vårt er det stemmen som er hovedinstrumentet. Så for instrumentalistene er dette den første og eneste kilden til nye låter. Og faktisk, for forståelsen av hvordan den skandinaviske folkemusikken fungerer, en skandinavisk låt sammenlignet med baltisk musikk (Lærer, Latvia).

En av studentene svarer at noe av det man får på Nordtrad definitivt er en større palett, en større verktøykasse. En lærer svarer slik på spørsmålet om Nordtrad har påvirket unge musikeres repertoar og spillestil:

Absolutt, det tror jeg, har man først som student og felespiller hørt hardingfele så er det klart at det påvirker at det finnes flere verktøy i verktøykassa som man kan bruke, og spille et annet slags repertoar, en annen måte å bygge opp musikken sin.

Og på spørsmålet om Nordtrad reflekterer endringer som foregår allikevel sier samme informant:

Det gjør det sikkert også. Jeg tror at Nordtrad, og alle Etno-leirene⁷ som har begynt, at de fyller en lignende funksjon i at ungdommer i denne regionen treffes og spiller sammen. Begge deler tror jeg skaper et sånt nettverk, i hele verden på en måte, men først og fremst innen denne regionen der man kjenner hverandre (Lærer, Sverige, 1).

7. Etno-kursene i «world music» er for ungdom mellom 17 og 25 år arrangeres etterhvert i mer enn 20 land. De er tilknyttet organisasjonen Jeunesse Musicale, (JM) international. Grunnidéen er at unge utøvere fra ulike land skal lære av hverandre. <http://www.ethno-world.org/> (besøkt 15.10.2020).



Studenter og lærere i samspill og sosialt samvær, Jazeps Vitols Latvian Academy of Music i Riga. Foto: Nordtrad 2010.

Nordtrad nevnes altså som *ett av flere* arrangement som bidrar til at ungdom møtes og spiller sammen. Det er vanskelig å gi noe totalbilde av hva som blir spilt og hvordan, og vurderingene bygger ofte på egne erfaringer:

Ja, jeg tenker jo at man påvirkes så klart hele tiden av alle man møter og alle ulike påvirkninger man får, så da tror jeg man gjør det av Nordtrad også, som er intensivt. Om det kan påvirke spillestilen veldig mye, det vet jeg ikke, men jeg tror absolutt det åpner øynene for nye veier å gå. For egen del var det jo min første gang på Nordtrad i 2001 som gjorde at jeg reiste til Voss som utvekslingsstudent, og det har påvirket både mitt repertoar og måte å synge på.

RK: Så det var rett og slett litt styrende for hvilken vei du gikk videre med vokalutøving?

Ja, og sånn tror jeg det kan være for flere også, det kan jo holde med at man treffer en person når man er på Nordtrad, og tenker; oi, kan man gjøre sånn! Og så tar man en ny retning.

På spørsmålet om Nordtrad har påvirket trender i spillestil og repertoar, eller bare reflekterer trender som allerede finnes, svarer samme informanten:

Nei, jeg tror kanskje ikke Nordtrad påvirker det mer, sammenlignet med andre ting, men jeg tenker at alle sånne anledninger der mennesker møtes og får komme med sine ulike erfaringer kommer man ikke upåvirket fra (Lærer, Sverige, 2).

Kanskje de ikke lærer seg nytt repertoar som endrer eget spill, men utvider sin horisont, og tilegner seg kompetanse på hva som er forskjellene. Lærerne kan også være opptatt av at studentene får den samme kunnskapen de har selv:

Så er det jo også mange ting jeg tar for gitt, jeg har jo skaffet meg kompetanse i de ulike nordiske musikkstilene, det er jo sånt som studentene ikke vet om, de har ingen aning om at musikken låter på en bestemt måte i Norge, at man spiller annerledes der, og de har aldri hørt litauisk musikk og hvordan den kan være, jeg tror de oppdager mange spennende ting (Lærer, Sverige, 1).

Flere framhever møtet med andre måter å jobbe på som det mest vesentlige. Den latviske læreren er opptatt av at studentene får inspirasjon til å tenke nytt og jobbe internasjonalt:

Jeg kan ikke si noe spesielt om noen teknikker, men jeg tror de er mer åpne for å ta utfordringer, til å prøve ut nye ting, og også til å jobbe internasjonalt, og jeg tror det er veldig viktig å få dette mens du ennå studerer, fordi hvis du er frilansmusiker så er det der du kommer til å være. Du må være i stand til å jobbe i et internasjonalt miljø.

RK: Så, er det vi ser påvirkning, eller en refleksjon av det som foregår uansett?

Jeg tror det går begge veier, hver skole deler sine erfaringer på skolens presentasjonskonsert, og så har vi lærermøter, vi snakker mye om det, men jeg tror det

også er omvendt, konferansen, det holder seg høyt en stund, emosjonene, og ja, det går virkelig begge veier (Lærer, Latvia).

Jeg fikk også noen eksplisitte kommentarer om endring i spillestil:

Å endre spillestil er en langsom prosess og ting forandrer seg ikke fort. Så det er litt usannsynlig at den ene uka har en veldig sterk påvirkning på noens spillestil med en gang. Hvis du mener mindre musikalske detaljer, f.eks. frasering og buebruk, kan påvirkningen bli mer direkte. Men: som resultat av Nordtrad-inspirasjon og nettverket reiser studentene på utveksling for lengre perioder, folk begynner å spille sammen osv. Så indirekte kan påvirkningen være virkelig stor, på enkelte musikers spillestil og til og med på framtidige yrkeskarrierer, men jeg tror dette varierer veldig.

Det samme gjelder for repertoar; i løpet av Nordtrad spiller folk låter fra forskjellige land, mulig noen av dem forblir i «hverdagsrepertoaret», og de fleste ikke. Men om noen folk ender opp med å spille mer sammen blir selvsagt påvirkningen stor. Den største betydningen av Nordtrad er noe annet enn endringer i repertoar eller spillestil (Lærer, Finland).

For den finske studenten var det også andre ting enn *repertoaret* fra Nordtrad-uka som var det vesentlige:

Jeg husker ikke om jeg har tatt noen låt, men sikkert inspirasjon, små idéer, og når man tenker på mixed ensembles; mange små idéer.

RK: Så du tenker ikke at det er selve musikken du tar med deg, men like mye ideene om hvordan man kan lage ting sammen?

Ja. Å vite hvordan man jobber i andre land, eller at det er veldig ulike måter å jobbe på. Og også for eksempel pedagogisk, om man er i mixed ensembles, man lærer seg hvordan andre lærer bort, så kan man se; «Å, gjør han sånn» (Student, Finland og Nordic master).⁸

Informanten sier også at mixed ensembles ikke er det viktigste på Nordtrad, og framhever at undervisning og workshop er like interessante deler av

8. Nordic master er et samarbeid mellom Sibelius Akademiet, Syddansk musikkonservatorium, KMH Stockholm og Ole Bull Akademiet. Studentene oppholder seg et semester ved hvert studiested. Studiet er utøvende, går over 2 år. De tar opp studenter hvert annet år.

treffet. For å oppsummere: svarene ovenfor viser hvordan deltagerne på Nordtrad møter andre tradisjoners strukturer, lyd og bruksområder. Informantene nevner praktisk erfaring og refleksjon over andre måter å jobbe på som et vesentlig utbytte. Hvordan denne erfaringen *brukes* avhenger av ideologisk ståsted og deltagerens idéer om egen folkemusikkutøving.



Fra «mixed ensemble-konserten» Alle gruppene fikk navn etter lokale dyr, og noen av dem brukte det scenisk. Her: «The Seals», Syddansk Musikkonservatorium, Esbjerg. Foto: Nordtrad 2013.

Om lokal spesialisering og samspill på tvers

Både spørsmålet mitt og svarene kan sees i sammenheng med ideer knyttet til folkemusikkstudiene på høyere nivå i de nordiske landene. Målet for utdanningene var ofte i starten at de skulle gi studentene en mulighet til å spesialisere seg på egen lokal tradisjon eller eget lands musikk. Samtidig vil

erfaringsmessig et treff mellom musikere fra ulike land føre til at man har lyst til å spille sammen. Enkelte lærere var i starten skeptiske til samspill på tvers av land og tradisjoner; frykten var at alt skulle røres sammen til en udefinerbar masse, og at meningsfulle særtrekk i lokale og nasjonale tradisjoner skulle forsvinne. Forståelsen av dette og problematikken rundt har endret seg mye siden da, men noe av tankegodset møter vi fortsatt, og diskursen omkring repertoar hos utdannede folkemusikere kontra spellemenn er stadig aktuell (Wachenfeldt: 2014: 27–28).

Studentene som skal reise på treffet øver inn musikk, som oftest fra eget land, som de skal presentere på en konsert en av de første dagene, der skolene presenterer seg. Noen steder får studentene en generell forhåndsorientering om folkemusikken i vertslandet, særlig om det er et land de ikke kjenner. Etter det jeg vet jobber ikke utdanningene konkret med lesing eller skriving av oppgaver omkring emner som kan knyttes til Nordtrad-treffet. De siste årene har det vært foreslått på lærermøtene at man burde



Møte med lokale vokale tradisjoner og folklore ensemblet «Laukis», Lithuanian Academy of Music and Theatre i Vilnius. Foto: Nordtrad 2019.

ha slike oppgaver, og flere lærerplanlagte og etterprøvbare aktiviteter i forbindelse med treffet.

Deltakerne kan også møte eksempler på hvordan man kan fremme og arbeide med lokal musikk. De kan få et inntrykk av hvordan folkemusikkmiljøet og kulturmyndigheter i det aktuelle landet ser på sine ulike lokale stiler, og hvilke konsekvenser det har. En kan bli oppmerksom på hierarkier innad i miljøet i ulike land, og hvordan musikken blir brukt politisk. I hvilken grad deltagerne er bevisste på dette er likevel vanskelig å kartlegge.

Horisontal tradering og medskaping

Øvingene i «mixed ensembles» er uten lærerstyring, og et eksempel på det som Rolf kaller *horisontal tradering* (Rolf 1991). Studentene møtes og lager musikk sammen, de tilpasser, eller eventuelt spisser uttrykket sitt for å ha en framføring sammen med utøvere fra mange land. Her kan de i beste fall utvikle forståelse for og kunnskap om for dem ukjent folkemusikk fra de forskjellige landene, sett gjennom øynene til utøvere i samme generasjon. De må finne løsninger i praksis. Om kveldene er det jam, og man hører en annen type repertoar; et sett med låter som det er lett å spille sammen uten nøye forhåndsplanlegging. Dette er ikke nødvendigvis en type repertoar det formelt legges vekt på i utdanningene, men det er ofte viktig repertoar for studentene. Ikke minst er det en viktig aktivitet der det lekes med virkemidler og der «reglene» lages av de medvirkende der og da.

I Rauland ble det starta en stor folkemusikkgruppe som kalte seg Myllargutens gammaldansorkester (MGO), der flere studenter bl.a. fra Estland, Litauen og Sverige som var bekjentskap fra Nordtrad og/eller utvekslingsstudenter ble med. Dette hadde innvirkning på gruppas repertoar og spillestil. MGO opptrådte i noen av landene i nettverket, og benyttet seg av bekjentskap fra Nordtrad. For disse studentene har nok Nordtrad og følgene av treffene der påvirket repertoaret, og også gitt dem erfaring med ulike spillestiler.

På Nordtrad presenteres musikk i en annen kontekst enn sin opprinnelige, og mange av mottakerne har ikke samme kjennskap til bakgrunn og stilkriterier. En norsk felespiller vil ha andre referanserammer og tolk-

ningskriterier enn f.eks. en student fra Finland ved lytting til en norsk slått fra en bestemt region. Dette vil kunne virke inn på hvordan slått brukes; det følger ingen bruksanvisning med om du bare hører lyden. Dette kan gi stor frihet, eller mulighet for «mistolkning», alt etter hvordan man ser det.

Mats Johansson skriver om stilkategorier og hvordan oppfatningen avhenger av mottakeren. Oppfattelsen av stilkategorier ligger ikke i musikken, men hos lytteren. Man kan snakke om en slags kontrakt mellom spesialister på bestemte områder; for dem blir visse detaljer viktige. For de med en annen forståelsehorisont oppleves musikken helt forskjellig. Samtidig er stilkategorier og kriterier under kontinuerlig omforming (Johansson 2009: 52).

Tønsberg nevner i forbindelse med oppretting av utdanningene i Norge at det finnes skepsis i folkemusikkmiljøet mot klassisk profil. Man var redd for å miste folkemusikkens særmerkte stiltrekk og tradisjon. Årsaken til en eventuell slik klassisk profil er ifølge ham manglende akademiske tradisjoner i folkemusikksjangeren. Det har vært bevissthet om dette, og blitt jobbet med å gjøre folkemusikkstudiene mindre klassisk-teoretiske (Tønsberg 2015: 125–126). Det er interessant å se hvordan Nordtrad-treffene i sin praksis er sentrert rundt muntlig tradering og aktiv deltagelse. Uten at det sies eksplisitt er dette en måte å ta vare på en av de sjangerspesifikke sidene, der *hvordan* det formidles er et vesentlig aspekt som har tett sammenheng med *hva* som formidles.

For å oppsummere temaet *repertoar og spillestil* var det ifølge informantene ikke bare kjennskap til musikken fra de ulike landene som kunne være utbyttet på Nordtrad. Flere nevnte det som vel så viktig å bli presentert for *flere verktøy* man kunne bruke. Dette reflekterer en aktiv holdning til stoffet; utøverne ser seg selv som medskapere i selve musikken. Men ordet verktøy betyr slik jeg tolker det ikke bare instrumenter og andre musikalske elementer de kunne bruke i sin utøving, men også andre måter å undervise på, og andre måter å forholde seg til musikken/dansen på. Slik blir de også medskapere i sjangeren.

2: Erfaringsutveksling, forbrødring og sjangerglede

Historisk sett har folkemusikken ofte vært *identitetsmarkør* for folk bosatt i bestemte geografiske områder, eller som Jan-Petter Blom skriver: «et sett av musikalske normer [...] som har en særlig verdi i kraft av særpreg som gjør dem til *bærere av meddelelser om etnisk, nasjonal og lokal identitet* (min uth.).»⁹ På Nordtrad er det ofte andre sider ved musikken som får fokus og som synes avgjørende for studentenes valg. Man kan også snakke om dyrking av en felles folkemusikkidentitet som ikke er definert av geografi; der det er andre parametere som definerer felles identitet (jfr. Johansson 2009: 58).

Erfaringer med å bruke musikk som har vært/er identitetsmarkør er likevel felles, samt erfaringen med å fremme folkemusikken på musikk-utdanningsinstitusjoner der en kan oppleve seg som underlegen i forhold til mer etablerte musikkjangere. Ønsket om statusheving for sjangeren er også noe av det man har til felles når man samles på Nordtrad-treff. (Jfr. Tønsberg 2015)

Deltagere kommer fra forskjellig utdanningskultur, men opplever likevel å være en del av et interessefellesskap. Dette kan være viktig for studentene, men er også noe av bakgrunnen for at Nordtrad-uka kjennes viktig for lærerne, som ofte har det til felles at de føler at de må sloss for «sin sjanger» ved institusjonen de jobber ved. Generelt er min erfaring at utdanningene innen nettverket er igangsatt og drives av ildsjeler for sjangeren, som ofte også er dyktige utøvere. Dette er med på å prege Nordtrad.

Det blir arrangert lærermøter under konferansen, og både innhold og omfang kan variere fra år til år. I tillegg til å informere hverandre om studieplaner og forskningsprosjekt kan det være spesielle ting som påvirker hverdagen i de forskjellige studiemiljøene som diskuteres. Ofte blir vi minnet om hvor ulike rammevilkår studiene og lærerne har. Særlig forskjellen mellom de baltiske landene og de nordiske landene; både økonomi,

9. «Folkemusikk blir etter dette en del av det totale musikkinventar i et samfunn, det vil si et sett av musikalske normer (sjangere, former og utførelser) som har en særlig verdi: 1) i kraft av å være tradisjon 2) i kraft av særpreg som gjør dem til bærere av meddelelser om etnisk, nasjonal og lokal identitet og uten hensyn til yrke, klasse, alder eller kjønn, og 3) som direkte og/eller indirekte kontrolleres av individer og grupperinger som deler disse verdiene» (Blom: 1993:14).

studentmengde og anseelse innen utdanningsfeltet er svært ulik. Ved tradisjonsmusikkstudier på universiteter i nettverket kan den utøvende delen være vesentlig mindre enn lærerne ønsker.

Lærermøtetiden brukes også til samspill, og lærerne har ofte en egen konsert med solo og samspill i løpet av uka. Muligheten til å møte lærere i same situasjon understrekes av alle som noe positivt:

Og så er det jo et fantastisk nettverk for erfaringsutveksling, man strever jo ofte med lignende problemer, og hver skole finner ulike løsninger, og det kan være inspirerende å snakkes om de ulike; sånn gjorde de i Gøteborg, og sånn gjorde de i Oslo, eller sånn gjør de på Sibelius, det synes jeg er veldig interessant utbytte herfra (Lærer, Sverige, 1).

På spørsmål om hva som er det viktigste ved Nordtrad er det flere av informantene som nevner møtet med andre som jobber eller studerer ved folkemusikk-utdanninger:

Jeg tror det er å møte andre studenter, fra nordiske land og Baltikum. Det er veldig viktig at vi kan treffes, som mennesker, mennesker som jobber med samme sak, høre og lytte til hva de gjør. En ting som jeg merket, tidligere, det er at det er forskjellige måter å gjøre [ting] på, det er viktig fordi det er så like utdanninger i hele verden, vi er mange nordiske, fra et lite område, og via Nordtrad får vi muligheten til å vite hva de andre gjør. De har samme utdanning, de jobber med omtrent samme sak (Student, Finland og Nordic master).

Gjennom hele livet når man spiller folkemusikk så er man en minoritet på en måte, på de respektive universitetene og musikkhøgskolene så er man en liten gruppe, så det er noe veldig voldsomt med å komme sammen i en stor gruppe, der vi alle er ulike, men vi er alle sammen i samme verden liksom, at man forstår at det finnes folk i hele denne regionen som holder på med denne musikken (Lærer, Sverige, 1).

Flere av informantene hadde lignende oppfatninger. Deling av informasjon om konkrete endringer av mer overordnet art, eller nedskjæringer, har også ført til konkrete tiltak og resolusjoner som har blitt sendt.

Og også styrke til å kjempe for saker innenfor egen institusjon, hvis det er behov for det. [...] Bli oppmerksom på generelle trender; hva skjer? Er det behov for å reagere på noe, utdanningsmessig eller pedagogisk? (Lærer, Finland)

Disse møtene kan bidra til forståelse av at den måten egen institusjon nærmer seg faget på bare er en av flere. Samtidig er møtene en arena for å vise seg fram og fronte det ens egen institusjon driver med. Utveksling framheves nå som en svært viktig del av et utdanningsløp innen høyere utdanning. I denne sammenhengen blir det viktig å reklamere for egen institusjon, og institusjonene konkurrerer til en viss grad om de samme studentene.

3: Nettverksbygging for studentene, framtidig marked

Det viktigste er selvfølgelig å møte studentene og lærerne her, og en annen viktig ting er nettverksbygging, vi vet at nettverket vi bygger mens vi studerer blir nettverket vi har livet ut. Det er også veldig viktig, og jeg oppmuntrer studentene mine til å prate med andre studenter, og ikke nøle med å spørre lærerne om gode råd eller hva som helst. Jeg synes atmosfæren er veldig åpen, og alle er veldig åpne og villige til å snakke og til å dele ideer (Lærer, Latvia).

Flere av informantene nevner nettverksbygging som vesentlig, både konkret kontakt med personer man kan ha samarbeid med i framtidig yrkesutøving, men også trening i prosesser som fører til slike kontakter; man øver seg på å prate med folk fra andre land og med ulik bakgrunn. Framtidige spillejobber er en viktig problemstilling i en folkemusikkutdanning:

Og også det at Norden på visse måter er et felles musikkmarked, det er vanskelig å bare turnere i ett av de nordiske landene, det finnes for lite spillemuligheter, så det er ganske vanlig både at svenske artister turnerer i Norge eller Danmark, men også at man samarbeider, mellom artister fra våre land, nettopp for å nå ut til de markedene, og mange av de ideene tror jeg kommer fra Nordtrad. Der treffes studenter på en annen måte, og tenker: kan ikke vi starte en gruppe sammen? (Lærer, Sverige, 1).

Konferansen gir erfaringer utover det den enkelte institusjon kan gi, og som ikke er så lett å beskrive i en emneplan. Samtidig er dette aktivitet som lærerne ser som vesentlig:

Jeg vil si, i alle fall for mitt land, vi kan selvsagt se etter andre sjanser på egen hånd, men dette er den eneste muligheten eller måten - om du vil kan du finne en måte å bli kjent med andre folk, men som studenter på en skole, er dette den eneste måten å oppleve dette. De ser selv forskjellen, og vi har også mange ting til felles, jeg synes det er veldig viktig (Lærer, Latvia).

For studenter kan det være inspirerende å se at det finnes andre måter å jobbe med tradisjonsmusikk på:

Jeg tror jo det [Nordtrad] var en veldig stor del av grunnen til at jeg endte opp med å studere folkemusikk så lenge. Særlig med tanke på hvordan første året er strukturert her, det kan jo være en veldig fin måte å løfte blikket på slutten, første året er det mest spissa, veldig mye norsk tradisjonsmusikk, og så bang! på Nordtrad, hvor veldig mye er helt annerledes (Student, Norge).

Oppsummering og tanker om videre utvikling

Hvilken rolle har så den årlige Nordtrad-uka for studenter og lærere, og hvilken rolle har den i folkemusikkstudiene? I lys av samtaler, egne erfaringer og teoretiske perspektiv presentert i starten av artikkelen, vil jeg forsøke å oppsummere og tenke framover.

Spørsmålet om endring i trender innen spillemåter og repertoar viste seg vanskelig å besvare, selv om Nordtrad og andre treff nok spiller en rolle (jfr. Kolltveit 2009, Johansson 2009). Informantene framhevet derimot andre aspekter ved konferansen som vesentlige; utveksling av ideer, holdninger og ikke minst nettverksbygging for studenter og lærere. De snakket om utviding av verktøykassa, og om å møte andre måter å gjøre ting på.

En felles folkemusikkidentitet?

Lærerinformantene var opptatt av at studentene skulle få møte tradisjoner i andre land. De var også opptatt av den læringen som foregår når studentene må kommunisere på tvers av landegrenser og lokale tradisjoner, men innenfor en felles folkemusikkoverbygning. Både lærere og studenter var opptatt av at konferansen gir en mulighet til å styrke den folkemusikalske identiteten på tvers av landegrensene. Spesielt gjaldt dette på institusjoner der folkemusikkutdanningen var liten, i forhold til f.eks. klassisk musikk, eller en liten avdeling på et stort universitet. Ønsket var å kunne høyne bevisstheten omkring dyrking av de spesifikt folkemusikalske ideene, og diskutere folkemusikkens innhold, læremåter, motivasjon og funksjon, og hvordan dette forholder seg innbyrdes.

Det er satt av mye tid i Nordtrad-uka til studentenes samspill og læring av hverandre, bl.a. i de før omtalte «mixed ensembles». Den *horisontale traderingen* gis mye plass, og prosessen er vel så viktig som å lære nytt repertoar. Og væremåter smitter. Dette kan sees som en folkemusikalsk måte å forholde seg til musikken på; den læres på øret og brukes der og da. Det skapes musikk som blir markør av en kollektiv identitet; i dette tilfellet ikke for folk tilknyttet et spesifikt geografisk område, men for «Nordtrad-gruppen», eller nordiske og baltiske folkemusikkstudenter (Jfr. Johansson 2009, Hosfield 2009, Rolf 1991).

Studentene på Nordtrad står i sine respektive utdanninger i en historisk, vertikal tradert musikk/danse-tradisjon. Samtidig lærer de av og utveksler impulser med folk i samme generasjon, fra eget og andre land; horisontal tradering (Hosfield 2009). Også i den horisontale kulturoverføringen kan opplæringen være mer eller mindre formell; man kan se for seg en avtalt en-til-en opplæring hvor man lærer en låt av en i samme generasjon, eller en sosial setting som for eksempel en jam, der fokuset ikke er på den enkelte og hva den lærer; men hvor man plukker opp låter ved å høre, se og prøve å spille med. Låtlæring er her ikke nødvendigvis målet, men et biprodukt av aktiviteten.

I en sjanger der deltagerne selv i såpass stor grad er med på å forme selve musikken vil aktivitetene ved et slikt treff involvere den enkelte utøver på en annen måte enn ved spilling av ferdig komponert musikk etter noter,

og en kan snakke om en deltakerkultur. Resultatet er ikke gitt, og deltagerne produserer musikk som ingen tidligere har hørt.



Dansekurs, Lithuanian Academy of Music and Theatre i Vilnius. Foto: Nordtrad 2019.

Møteplass for idéutveksling, refleksjon og synliggjøring

Informantene nevnte også Nordtrad-uka som et sted å jobbe med emner som hver skole ikke får satt på planen alene, som å samhandle gjennom musikk og prat med studenter fra andre land, og muligheter for refleksjon omkring disse prosessene. For folkemusikere handler det ofte om å skape sitt eget marked, men også for mange om å skape sin egen musikk, eller sin egen tolkning av tradisjonsmusikk. Det finnes ikke orkesterjobber, og det er svært få faste stillinger for folkemusikere. Derfor må utøverne også finne sine presentasjonsmåter og sin ideologi, finne sin image som folkemusiker. Nordtrad kan gi en erfaring i å iscenesette seg selv. Eller som

Frode Nyvold formulerte det: «*Presentation of self* er viktig for de unge utøverne, og Nordtrad er en typisk scene hvor sånne ting foregår.» (Nyvold, 2019).

De må samtidig forholde seg til det folkemusikkmiljøet som finnes, og betydningen av nettverksbygging og kjennskap til et marked går igjen i samtalene. Man opererer i en musikktradisjon som folk har sterke meninger om, du finner for eksempel folk som dyrker en lokal tradisjon, og oppfatter den som *sin*. Ofte er disse miljøene en del av studentenes framtidige arbeidsgivere, både som kursholdere, organisatorer og utøvere.

Man kan lære mye av å måtte utøve og kommunisere omkring utøvingen sin i andre settinger enn de som tilbys på studiestedet man studerer ved. Dette handler om praktisk øvelse i å ta kontakt, kommunisere, tørre å være synlig og nysgjerrig. Bygging av selvtillit og mot til å stå fram og utvikle musikalske ideer i samspill med folk du ikke kjenner ble av informantene framhevet som noe positivt. Dette kan være alt fra å lære konkrete musikk/danse-faglige elementer, til diskusjoner om ideer og ideologi omkring tradisjonsmusikken i samtid og fortid. Med sitt fokus på muntlig tradering, sosialt samvær og horisontal tradering og de medskapende element i tradisjonsmusikken og dansen får treffet en helt spesiell betydning innenfor utdanninger i vår sjanger, og Nordtrad får en viktig plass i studie-løpet for mange.

Den årlige Nordtradsamlingen fungerer også som et utstillingsvindu for utdanningene ved at studenter og lærere fra de ulike institusjonene møtes. Lærerne er som oftest også selv aktive folkemusikere i eget og i andre land. Dette fører i mange tilfelle direkte til utveksling og studieopphold for både studenter og lærere. Ved flere tilfeller har studenter som har blitt kjent på samlingen fortsatt å jobbe sammen, og lærere som har møttes på Nordtrad har utviklet samspill og også gitt ut innspillinger.

Om utdanningene; rammer og valg

Ved oppstarten av utdanningene hadde man mulighet for å bryte med en lang (klassisk) musikkutdanningstradisjon, og anledning til å gå egne veier. Diskursen om hva folkemusikk er, og hvordan en utdanning i sjangeren bør være er fortsatt aktuell. Flere av studiene foregår som nevnt på institu-

sjoner som også underviser i andre musikkjangre (Tønsberg: 2015). Her kan ulike rammer, som undervisningskultur, hvordan studiene forventes å være strukturert, krav til evalueringsformer og dokumenterbar kunnskaps-tilegnelse hos studenten prege innholdet i studieløpet. Folkemusikkutdanningene har måttet velge om de skal ha de samme fagene på planen bare med et annet (folkemusikalsk) fortegn, eller om man skal bygge studiene på en helt annen måte, med bakgrunn i folkemusikkens egen historikk, traderingsmåte og bruksmiljø. Løsningene varierer, og er ofte «ja takk, begge deler», og preget av de respektive institusjonenes systemer og muligheter. Men inntrykket mitt er at utdanningene egentlig ikke ønsker å lage en ny versjon av en tradisjonell musikkutdanning, der en bare erstatter det musikalske innholdet men beholder rammene, som f.eks. navn på fag og emner. Det finnes et ønske om å bygge en musikkutdanning som på ulike måter er preget av musikkformens indre struktur og dyrkingsmiljø, og som tar både sjangerens historikk og dagens arenaer på alvor. Skal man utdanne *folkemusikere*, som kan mye forskjellig, eller *spelemenn*, i en tradisjon? I tillegg til pensum kan man snakke om et skjult pensum (Wachenfeldt: 2015). Lærernes holdninger til fagområdet har stor betydning.

Lærebøker har vært og er en mangelvare. Det har vært et ønske ved flere institusjoner å utvikle en egen folkemusikkteori slik at man kan utvikle studiene på sjangerens egne premisser. Dette er i tråd med Nordtrad-stat-



Vi møtes og setter spor. Ved Totak, Rauland. Foto: Nordtrad 2014.

uttene.¹⁰ Selv om utøving ofte står sentralt er det et mye bredere spekter de folkemusikkutdannede ender opp i enn å være utøvere; de blir arkivarbeidere, lærere, arrangører, produsenter og forskere for å nevne noe. Utdanningene er brede og sjelden spissa inn mot et av disse yrkene. Nordtradnettverket kan være en arena for diskusjon om hva en slik utdanning kan være. Utdanningsfeltet er fortsatt i støpeskjeen.

Avrunding

Til slutt en liten historie fra en Nordtradkonferanse som sier noe om spennet i motivasjon man kan møte:

Så skulle vi skrive på en lapp hvorfor gjør vi det her, driver med folkemusikk, – og da var det en som skrev: Jeg vil forandre verden!

Og en annen skrev: Jeg vil finne ut av den forbaska korte treeren!
(Student, Norge)

Nordtrad-uka er med på å prege oppfatningen av og kunnskapen om folkemusikk og hvordan den formes og utøves i ulike land. Den er også med på å prege folkemusikkutdanningene, fordi deltakerne møtes, diskuterer og blir kjent med andre måter å løse utfordringer på. Nordtrad har bidratt, sammen med andre aktiviteter unge musikere er med på, til nettverksbygging og kunnskap, som i neste omgang er viktig både for jobber og utviklingen av studentene som musikere, og ikke minst som mennesker. Et av spørsmålene mine var om konferansen preger hva som blir spilt. Svarene viste at møtet mellom studenter og lærere handler vel så mye om utveksling av ideer om hvordan man forholder seg til musikken. Dette er vanskeligere å sette fingeren på, men handler kanskje om en måte å spille sammen på, eller dypere sett en måte å *være* sammen på. Kanskje kan vi snakke om en folkemusikalsk måte å forholde seg til eller leke med musikken på. Da blir ikke de konkrete låtene eller innlæringen av dem det

10. Nordtrad arrangerte 28.09 –1.10 2010 en konferanse i Finland om folkemusikkteori for lærere. Tilbakemeldingen var at det var nyttig, og det er snakk om å lage en ny lignende konferanse.

sentrale, men prosessen eller aktiviteten. Fokuset på låter og stiltrekk blir bare et middel, en katalysator for samvær.

Referanser

- Ahlbäck, Sven, og Nyvold, Frode et. al. [uten årstall]. *Nordtrad, nettverk for høgare utdanning*, infoskrift om Nordtrad (ca. 2000–2002) Stokketrykk, 9 s.
- Blom Jan-Petter. 1987. «Folkemusikk og folkedans i høyskolesystemet: Synspunkter i tilknytning til årsstudium ved Akademiet i Rauland/Notodden lærerhøgskole» *Norsk folkemusikklags skrift* 3 (1987): 44–48.
- 1993. «Hva er folkemusikk?» i B. Aksdal, og S. Nyhus (red.), *Fanitul-len. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*: 7–14. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fjørtoft Trondsen, Styrk 1987. «Reinspikka folkemusikk og dans på Akademiet frå hausten av!» intervju med Frode Nyvold. Avisartikkel i *Varden* 29.06.1987.
- Hosfield, Robert 2009. «Modes of transmission and material culture patterns in craft skills» i Stephen Shannon (red.) *Pattern and process in Cultural Evolution*, Berkeley: University of California Press.
- Johansson, Mats 2009. «Nordisk folkemusikk som stilkonsept». *Musikk og Tradisjon* 23 (2009): 34–65.
- Jørgensen, Claus 1995. «Folkemusikkuddannelse i Norge...og forhåpentlig også snart i Danmark» *Hjemstavnsliv* nr. 5 (1995): 10–12.
- Kolltveit, Gjermund 2009. «Norden som folkemusikalsk region» *Musikk og tradisjon* 23 (2009): 7–33.
- Knudsen, Ragnhild 2013. «Lære på øret.» Om muntlig tradering i folkemusikk og i andre sjangere *Musikk og tradisjon* 27 (2013): 32–46.
- Rolf, Bertil 1991. *Profession, tradition och tyst kunskap: en studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension* Nya Doxa AB: Övre Dalkarlshyttan.

- Thagaard, Tove 2018. *Systematikk og innlevelse, en innføring i kvalitative metoder*. 5. utgave, Bergen: Fagbokforlaget.
- Tønsberg, Knut 2015. «Akademiseringen av norsk folkemusikk, jazz og populærmusikk i Norge – the same story?» *Musikk og Tradisjon*, 29 (2015): 107–133.
- von Wachenfeldt, Thomas. 2015. *Folkemusikalisk utdanning, förbildning och inbillning En studie över trädning och lärande av svensk spelmansmusik under 1900- och 2000-talen, samt dess ideologier*
- Ph.D. oppgave, Institutionen för konst, kommunikation & lärande: Luleå Tekniska Universitet.
- von Wachenfeldt, Thomas 2014. «Praxisgemenskap och ideologi bland elever och lärare på en folk- och världsmusikutbildning.» i J. Derkert, T. Lund, E. Wallrup (red.). *Svensk tidskrift för musikkforskning/ Swedish Journal of Music Research/STM-SJM* 96/2: 23–41.

Intervjuer og samtaler

- Lærer, Sverige 1, lærer Sverige 2, lærer Latvia: intervjuet i april 2018, på Voss.
- Lærer Finland; intervju på e-post, april 2018
- Student, Finland; Vilnius april 2019.
- Student, Norge; Rauland oktober 2019.

Samtale med Frode Nyvold, Rauland 16.10.2019

Internett

- Hjemmeside for Etno: *Ethno-world*, organisasjon tilknyttet organisasjonen Jeunesse Musicale, (JM) international. Grunnidéen er at unge utøvere fra ulike land skal lære av hverandre.
- Hjemmeside URL:<http://www.ethno-world.org/> [Hentet 1.10.2020]
- Nordplus, Hjemmeside URL: <http://www.nordplusmusic.net/index.php?id=161>

Medlemmer av Nordtrad-nettverket**Danmark:**

The Danish National Academy of Music, Esbjerg. Hjemmeside, URL:

<https://studyindenmark.dk/portal/danish-national-academy-of-music>

The Royal Academy of Music, Aarhus/Aalborg. Hjemmeside, URL:

<https://musikkons.dk/en/>

Estland:

Estonian Academy of Music and Theatre, Tallinn. Hjemmeside, URL:

<https://eamt.ee/en/>

Viljandi Culture Academy, University of Tartu. Hjemmeside, URL:

<https://www.kultuur.ut.ee/en/>

Finland:

Centria University of Applied Sciences. Hjemmeside, URL:

<https://web.centria.fi/en>

University of the Arts, Sibelius Academy, Helsinki. Hjemmeside, URL:

<https://www.uniarts.fi/en/units/sibelius-academy/>

Latvia:

Jazeps Vitols Latvian Academy of Music, Riga. Hjemmeside, URL:

<http://www.lmuza.lv/Academy/>

Litauen:

Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius. Hjemmeside, URL:

<https://lmta.lt/en/>

Norge:

Norwegian Academy of Music, Oslo. Hjemmeside, URL: <https://nmh.no/>

University of Bergen, Ole Bull Academy, Voss. Hjemmeside, URL:

<https://olebull.no/>

University College of Southeast Norway, Rauland. Hjemmeside, URL:

<https://www.usn.no/>

Sverige:

Karlstad University, Ingesund School of Music. Hjemmeside, URL:

<https://www.kau.se/en/ingesund-school-music>

Lund University, Malmö Academy of Music. Hjemmeside, URL:

<https://www.mhm.lu.se/>

The Royal College of Music in Stockholm. Hjemmeside, URL:
<https://www.kmh.se/>
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg. Hjemmeside,
URL: <https://www.gu.se/en/music-drama>
[Alle hjemmesider hentet: 15.10.2020]



Bokanmeldelser

Märta Ramsten, Mathias Boström, Karin L. Eriksson, Magnus Gustafsson (red.) *Spelmansböcker i Norden. Perspektiv på handskrivna notböcker*. Kungliga Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, 2019. 233 s.

Hans Olav Gorset

Dette er en antologi som er preget av dens opprinnelige utgangspunkt, en rekke konferanseforedrag som delvis omhandler det samme notematerialet. Konferansen fant sted på Linnéuniversitetet i Växjö 21.–23. november 2017. Det er ikke til å unngå at forfatternes bakgrunn og interesser farger fremstillingene, men det kan også sies at nettopp dette stimulerer oss til nye tanker om gammelt repertoar. Dette repertoaret blir brukt i dag, både av forskere og musikanter, og kan kalles «nytt»: Interessen for notebok-musikk har vokst, og vokser fortsatt. Som redaktør Mathias Boström skriver i sin innledning: «Under 2000-talet har låtar ur spelmansböcker fått en alltmer framträdande plats i folkmusik- och tidig musikmiljöer. Not- och skivutgåvor med material ur spelmansböcker har blivit så pass många att ens ett försök att överblicka dessa faller utanför omfånget för denna inledning» (s. 14). Innledningen er god og oversiktlig, og Boström trekker tråder mellom ganske så forskjellige innlegg.

De tre første artiklene har imidlertid mye til felles: De langt på vei lykkes med å gi oss et overblikk over et ekstremt variert materiale som både kan nytes, bearbeides og forskes på, både som folkemusikk og som kunstmusikk. Men stopp: Hva legger vi så i disse begrepene? Allerede her støter vi på problemer (heldigvis problemer av den stimulerende sorten). For selv om vi etter hvert er vant til å problematisere begrepet «folkemusikk», eller

i det minste sette det i anførselstegn, er det kanskje ikke like innlysende at begrepet «kunstmusikk» også kan omfatte mange slags musikk, ikke bare den høyt verdsatte klassiske musikalske kanon. Tenk bare på notebøkene til Bach og Mozart, som inneholder akkurat samme type repertoar som omtales i denne antologien. Jeg ser derfor ikke bort fra at ulike tolkninger av disse begrepene kan bidra til både forvirring og inspirasjon. At «spelmansböcker» gjerne assosieres med folkemusikk gjør at en stor del av musikken vi synes er passende plassert i disse håndskrevne notebøkene dessverre faller utenfor.

Mer problematisk er beskrivelsen av selve manuskriptene som her presenteres og studeres. Allerede i antologiens innledning ser Boström seg nødt til å presisere at det ikke finnes noen felles nordisk betegnelse på denne typen materiale. De tre første artiklene handler da også mye om definisjon, opprinnelse og innhold. De er skrevet av tre eksperter og ildsjeler som har holdt på med dette i mange år, Jens Henrik Koudal (DK), Bjørn Aksdal (N) og Magnus Gustafsson (S).

«Kärt barn har många namn» skriver Magnus Gustafsson i sin artikkel *Spelmansböcker i Sverige* (s. 88). Og det har han rett i. Ser vi nærmere på beskrivende titler som dukker opp i de originale kildene og i ulike bibliotekskataloger, finner vi ord som spellemansböcker, repertoarbøker, notebøker, dansebøker, menuettbøker, polskebøker, stemmebøker samlebind og herskapsnotebøker (og sikkert mange fler). Jeg toner flagg like godt først som sist: Den mest nøytrale betegnelsen, som også bør kunne omfatte de fleste aktuelle sjangre og formater, er og blir: Notebok.

Notebøker er altså fysiske objekter (musikkmanuskripter) som gjerne dokumenterer en eller flere utøvers personlige repertoar. Vi som forsker på dette, i alle fall artikkelforfatterne i denne antologien, er enige om at disse noteheftene (enda en betegnelse!) er håndskrevne. Noen av oss ønsker at det skal være et innslag av dansemusikk i dem, men de kan heller ikke være rene dansebøker med noter på den ene siden og koreografi på den andre. Andre velger å se bort fra bøker som inneholder primært religiøse salmer og sanger, og som kan ha vært brukt i kirker og forsamlinger. Melodiene kan også være samlet over tid og skrevet ned av flere notekyndige

eiere. Likevel regnes bøkene som personlige, siden de som regel er «skreddersydd» til formålet, nemlig å ta vare på favorittmelodier. Forvirret? Dette hører også til den stimulerende sorten av problemer. Likevel: Nå som disse kildene spiller en stadig større rolle i et levende musikkliv, kunne vi ha ønsket oss en større grad av enighet, uten dermed å gå glipp av musikkens fascinerende mangfold.

Gustafsson begrenser sitt materiale i denne oversikten til å omfatte kilder fra ca. 1640 til ca. 1880, uten at han gir oss åpenbare grunner til denne avgrensningen. Koudals «håndskrevne dansenodebøger» fra Danmark stammer fra perioden 1700 til 1950. Bjørn Aksdal, som redegjør for notebokmaterialet i Norge, skiller mellom «spelmansbøkene og de andre håndskrevne notebøkene» (s. 65), men det fremgår ikke hvorfor. Aksdals eldste norske kilder er datert 1676 og 1679 (dette siste året vurderes som tvilsomt), og de yngste stammer fra 1900-tallet.

Så hva gjør vi med alle disse notebøkene og alle melodiene? Aksdal supplerer oversiktsartikkelen sin, «Det norske notebokmaterialet», med en interessant fortsettelse, en typologisk tilnærming til et utvalgt repertoar. Han har valgt ut 23 notebøker fra Trøndelag, nedskrevet mellom ca. 1750 og 1900. Kildene, deres funksjon og deres innhold tilordnes ulike kategorier. Det er et omfattende arbeid som gir oss mye informasjon, men noen små forbehold dukker likevel opp. Det vil føre for langt å gå i detaljer, men det kan naturligvis diskuteres om en samler/nedskriver hører hjemme i kategorien «spelemenn» eller i «militære». Dessuten opererer Aksdal med et forholdsvis høyt tall i kategorien «ukjent bakgrunn», noe som svekker poenget ved en slik undersøkelse.

Han fortsetter med å diskutere notebøkernes kildeverdi. Hva kan de fortelle oss? Er de representative? Aksdal opererer med tre hovedtyper av representativitet og ser om ikke en undersøkelse av noteboka etter Smed-Jens (1800-tallet, Røros) kan gi resultater. Dette virker overbevisende, og det er et spennende verktøy han har funnet frem til. Slike metoder bør utvikles videre og brukes på flere kilder. Innvendingen er at både typologiske undersøkelser og hypoteser som gjelder representativitet er avhengige av informasjon om samler/opphavsmann, kildenes herkomst og rimelig nøyaktig datering, noe som dessverre ikke alltid er tilgjengelig.

Gustafsson, i sitt bidrag «Spelmansböcker i Sverige», er også interessert i notebøkernes opphav og innhold, og etter en fin diskusjon om hva «barnet skal hete» setter han opp tabeller av ulike slag. Siden han har et relativt stort materiale å benytte seg av, trer konturene av ulike opphavsmenn rimelig tydelig frem. Særlig interessant er diskusjonen om klokkere, kantorer og organister som mulige formidlere av spellemannsmusikk. Som Aksdal spør Gustafsson om representativitet og stiller spørsmålet: «[...] speglar böckerna verkligen den gängse dansrepertoaren?» (s. 92). Det vil vi aldri få vite, naturligvis. Former som menuett (som oftest to-delt, ev. pluss trio) er like anvendelige som «lyarslåtter» som til dansemusikk. Så enkle kan de være at det ble utgitt mer eller mindre kunstnerisk akseptable tabeller og terningspill fra 1700-tallet som oppmuntret borgeren (og kanskje også organisten og klokkeren) til å komponere sine egne menuetter på minutter.

Notebøkene inneholder ikke bare noter. Etter flere interessante tabeller, som kan sies å representere en slags objektiv virkelighet, viser Gustafsson oss personlige og subjektive godbiter fra notebøkernes verden. Inskripsjoner av ulike slag, fra det komiske til det besvergende, gir oss kjærkommen historisk innsikt: «Den som denna bok napper // skall utför helfvetets trapper» (s. 100). Vi kan kvittere med en norsk innskrift: I Bragernes skrev Truels Johannesson Hvidt i 1722: «Her Er Een Note bog, paa fløytes Lyd og Spild, // for den, som den forstaar, er denne meget snild». Gustafsson følger opp med refleksjoner over repertoaret i de svenske bøkene og drøfter utbredelse av ulike melodityper og danser.

Artikkelen avsluttes med (slik jeg ser det) et forsøk på å komme nærmere musikkens vesen ved å studere harmoniske og melodiske strukturer som brukes som byggesteiner. På samme måte som de tidligere omtalte menuettene kan polskar/poloneser «dekonstrueres», plukkes fra hverandre og settes i sammen igjen på nye måter, og vips: en ny polska (eller pols, polonesse, eller kort og godt «Pol» eller «P») blir til. Dette er en prosess som lett kan forveksles med nødvendige erstatninger av glemte godbiter, for når musikerens hukommelse svikter tar kreativiteten over. Kanskje er det dette som er grunnen til at reinlenderen og engelskdansen «Fetter Mikkel» bare i Norge har tre eller fire ulike B-deler?

Noteeks. av Hans Olav Gorset

Jacob Mestmachers notebok (1755?) Rep. A-del

Israel Gottlieb Wernicke 1794(?) Rep. A-del

Hilmar Alexandersen (1900-tallet) Rep. A-del

Knut Juveli (1900-tallet)

The image shows four staves of musical notation in G major and 2/4 time. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first staff is for Jacob Mestmachers notebok (1755?), the second for Israel Gottlieb Wernicke 1794(?), the third for Hilmar Alexandersen (1900-tallet), and the fourth for Knut Juveli (1900-tallet). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. The fourth staff ends with a first ending bracket and a repeat sign.

Denne melodien, som også fant veien fra Europa til USA, hvor den fikk navnet «The Turks March» (!) og ble brukt i militærmusikken, nevnes også av Jens Henrik Koudal i hans fine gjennomgang av «Spillemandsbøger og andre personlige dansenodebøger fra Danmark». I likhet med Gustafsson og Aksdal er Koudal opptatt av kategorier og tabeller. Notebøkene kommer fra – og ble brukt i – mange slags miljøer. Det er derfor viktig å gå «socialt på tværs i samfundet» for å forstå innholdet i bøkene, skriver Koudal (s. 36). Han deler inn sitt utvalg notebøker i åtte kategorier og illustrerer med fyldige kommentarer. Så følger et overblikk over bøkens innhold, som også illustreres med tabeller og prosentar. Ser vi litt stort på det, hersker det stort sett enighet om kategorier og repertoar blant de tre skandinaviske forskere. Men hvordan står det til med Norden? Dessverre mangler denne antologien tilsvarende oversiktsartikler over finske notebøker, så her innfris ikke helt det tittelen lover.

Koudal omtaler videre musikklivets organisering og dets konsekvenser for bøkens innhold og eierens notekyndighet. Systemet med privilegier, profesjonelle stadsmusikanter og deres forpaktere (og deres rivaler «fuskere og bierfidlere») finner vi igjen på norsk grunn, og Koudals bemerkninger er da også svært relevante for oss. Mange av notebøkene, også de norske, inneholder bittesmå innledninger om elementære musikalske regler, noe som tyder på at de også ble brukt til undervisning. Datoer og signaturer

viser også at bøkene har hatt flere eiere over flere år. Her blir Koudals innspill ekstra interessant, for notebokeierens forhold til noter kan også diskuteres: Spilte spillemennene etter noter, eller fungerte bøkene som et slags personlig «arkiv»? Notekyndigheten synes iallfall å tilta på 1800-tallet. Det ser ut til at det var relativt få av Koudals «landsbyspillemenn» rundt 1830 som behersket kunsten, «men i 1880'erne kunne de fleste læse noder og lærte deres stykker etter dem; de spilte dog alltid uten ad, nar de optradt» (s. 31).

Märta Ramstens (S) fascinerende innlegg, «Hur formas bilden av en spelmans repertoar genom bevarade notböcker?» handler også, iallfall indirekte, om notebøkernes eventuelle arkiv-funksjon. Etter noen innledende bemerkninger hvor hun sammenligner visebøker og spellemannsbøker, undersøker hun to svenske notebøker og deres innhold. Hun peker på nødvendigheten av å bruke kildekritiske metoder for å nærme seg dette materialet på nye måter. Ny kunnskap dukker opp, og gir oss nye perspektiver på gamle kilder. Det vil si, særlig når det gjelder studiet av den ene boka, er det vel heller Ramstens nitidige detektivarbeid som bidrar til ny innsikt. Etter hennes redegjørelse kan ikke «Snickar Eriks notbok» (en samling med 24 polskor publisert i samlingen *Svenska låtar*), lenger kobles direkte til spellemannen snekker Erik (1824–1905). Denne kilden endrer dermed status. Den avspeiler ikke lenger snekker Eriks personlige repertoar (eller arkiv), men reduseres (?) til å bli en ukjent dansebok fra 1800-tallet.

Kildekritikk er også stikkord i beskrivelsen av den andre boka Ramsten beskriver, Per Erik Ohlssons «Gammal dansmusik». Utvalgte låter herfra er representert i *Svenska låtar*, men Ramsten er kritisk til nettopp dette utvalget. Hun ser nærmere på originalmanuskriptet etter Ohlsson, som nå er tilgjengelig på internett, og konstaterer at hans repertoar er betydelig større og mer variert enn det vi får inntrykk av når vi blar i *Svenska låtar*. Det ser ut til at bokas 188 låter er musikk han har hørt, nedtegnet og sannsynligvis brukt gjennom et langt spellemannsliv i sin hjembygd.

Kildekritikk er spennende, men også avhengig av fantasi og forestillings- evne. Her ligger også spiren til mulige innvendinger mot denne metoden: For å fylle ut plagsomme hull i argumentasjonen må den samvittighetsfulle

forsker ty til det lille ordet «kanskje». Det er en balansegang: Ramsten bruker det nesten for ofte, selv om hun er sikker i sin sak og presenterer gode argumenter. (Men jeg kjenner flere forskere som burde bruke det oftere.)

Karin L. Eriksson (S) forteller i sin artikkel «Från handskrift till låtkurs» om hvordan notebøker brukes i det hun kaller folkemusikkpedagogiske situasjoner. Tidligere har hun dokumentert virksomheten til tolv lærere og elleve låtkurser, og nå bruker hun deler av dette materialet som utgangspunkt for å skrive om notebokrepertoarets resepsjon i vår egen tid. Hvordan blir musikken mottatt i dag? Hun beskriver «låtkurs» hvor repertoar fra notebøkene velges ut, tolkes, bearbeides og gis videre til nye spillemenn, gjerne via gehørspill. Hva skjer så med melodiene på veien fra noteboknedskrifter til levende musikk? I de gamle opptegnelsene er det mye som mangler, og kurslederen må legge til finurlige detaljer «enligt eget huvud» før han lærer dem bort. Eriksson gir oss en liste med musikalske verktøy som flertallet av lærerne benytter for å gi låtene «liv». Her inngår naturligvis tempo, frasering og strøk, utsmykning og mange flere, men overraskende nok gjøres det også ofte endringer i melodiens form. En lærer skriver at grunnen til at han doblet andrerpreisen i en bestemt låt var at «Den är så kort. Tycker jag.» (Som et apropos: Se ovenstående noteeks. av reinlenderen, som kanskje kan legitimere en slik praksis.)

I sin oppsummering peker Eriksson på at valget av musikk i slike låtkurs påvirkes av flere faktorer. På den ene siden kan låter fra spellemannsbøkene bidra til å utvide repertoaret hos aktive folkemusikere, men samtidig er det fristende for lærerne å trekke frem låter som ligner mer på musikk utøverne allerede kjenner, og som kan spilles til dans. Dette kan vel forenes: Det er ikke akkurat noen mangel på polskor i de gamle notebøkene.

Mathias Boström (S) skriver om en stor samler og en betydelig personlighet i svensk musikkliv, Nils Dencker (1887–1963), i artikkelen «Bra saker, en gang nödvandiga för dem, som skall söka utreda våra polskmelodier». Tittelen er hentet fra et brev hvor Dencker selv understreker verdien av sitt store samlararbeid. Og Dencker fikk rett: Dagens folkemusikkforskere og

utøvere kan takke ham for et rikholdig materiale som fortsatt inspirerer til lignende studier.

I en tid hvor det nasjonale ble prioritert høyt, seilte Dencker på sett og vis mot strømmen: Han var opptatt av internasjonale forhold, særlig folkelige melodiers vandring og utbredelse, både når det gjelder tid og sted. Han gjennomførte åtte studieturer til arkivene i Tyskland, Baltikum, Nederland, Belgia, og Norden hvor han kopierte for hånd omlag tusen melodier som kunne vise slektskap med svenske dansemelodier. Boström skildrer på en medrivende måte en entusiastisk samler som «gladde sig som ett barn åt de fynd, och de voro många», som Boström siterer fra en minnetale: «Mitt uppe i sina forskningar var han glad som en spelman» (s. 210). En forbilledlig holdning. Og når det gjelder videre forskning: Vi kan jo glede oss over å finne igjen en av illustrerte polonessene fra Tyskland i to norske notebøker, bl.a. i Hans Nielsen Balteruds notebok (påbegynt 1758, fra Aurskog)!

Jeg må tilstå at jeg er mer begeistret for Boströms fine Dencker-portrett og den tilhørende informasjon om kilder og litteratur enn hans ekskurs til antropologen Bruno Latours verden. Her handler det om hvordan kunnskapsproduksjon blir til i praksis. Denckers reiser til kontinentet plasseres i Latours kretsloop, hvor Denckers innsamlingsresultat synes å være en følge av faktorer som legitimering, finansiering, publikasjon av mindre artikler, og sammenligning/bearbeidelse av stoffet osv. Det er gode resonnementer, som sikkert kan utvikles og bidra til å gi oss et nyansert bilde av Denckers arbeid i et historisk/biografisk perspektiv.

Eva Hovs (N) «Glömnda kvinnoliv från tre sekler» må leses flere ganger. Det er en ekstremt tett tekst med nesten forvirrende mange fakta. Hun beskriver og undersøker tre musikkmanuskripter som har vært brukt eller eid av kvinner med tilknytning til Trondheim, og har funnet spennende forbindelser mellom dem. Disse bruker hun til å fantasere (dette er positivt ment!) rundt disse kvinnes liv og deres forhold til musikk. Innhenting av fakta og kontekster skaper nærhet til musikken: «Innsikt om människors liv hjälper oss att förstå musiken» (s. 152). Det som først slår oss er hvordan Hovs tre kilder skiller seg ut fra «spelmansböcker» flest. Det er muligens

bare hennes eldste kilde som strengt tatt svarer til forventningene, men bare når det gjelder repertoaret. Manuskriptet, datert 1676, har vært i søstrene Ellen og Birgitte Schøllers eie, og da blir det enda vanskeligere å kalle dette en spilleMANNsbok. Denne betegnelsen kan faktisk bidra til å skjule kvinnelig musikalsk aktivitet.

Søstrene Schøllers bok inneholder dansemusikk av mange slag og en sang eller to. Melodiene er skrevet ned for «Claver» i tabulatur, ikke som vanlige noter. Enkelte er kjent fra lignende klaverbøker i Holland og Sverige, og noen av dem passer til tekster av Thomas Kingo og Dorothe Engelbretsdatter. Dette er en viktig og foreløpig nesten oversett kilde. Hov har gravd dypt i arkivene og funnet flere konkordanser, men jeg har på følelsen at det er enda mer å gruble over. Igjen kan det diskuteres hvordan musikken ble brukt. Danset man virkelig allemander, couranter og galliarder i Norge, eller var de helst brukt til «fornøyeelig tiids-fordriv»?

Hov har så funnet navnet Elisabeth Schøller på omslaget til et eksemplar av stadsmusikant Johann Daniel Berlins trykte lærebok «Musicaliske Elementer» fra 1744. Dette er bundet sammen med et stort manuskript med musikk for «Claver». Elisabeth Schøller (1744–1763) var i slekt med de tidlige nevnte Ellen og Birgitte Schøller, og takket være Hov vet vi nå mer om eieren til dette spennende samlebindet. Foruten læreboka i musikkteori inneholder det en versjon av Berlins Sonatine, utvalgte småstykker av kjente og ukjente komponister og et variert utvalg av dansemusikk fra 1700-tallet. Hov argumenter godt for at det kan ha vært Berlins datter som skrev en del av notene i manuskriptet. Så kunne familien Berlin selge det hele som en pakke: En trykt tekst med «Anledning til Forstand paa De første Ting udi Musiquen» og et tilhørende skreddersydd repertoar for «honette» borgere. Kan dette så kalles en «spelmansbok»?

Hovs tredje kilde, fra 1830-tallet, som også har forbindelse med Schøller-familien, er av et helt annet format, både når det gjelder utseende og innhold. Den har tilhørt Mary Ann Allingham fra Ballyshannon i Irland. I hennes visebok er det 60 sanger med melodier til. Tekstene er sannsynligvis hennes egne, og hun gir oss dessuten navn og noter på melodier som passer til. Syv av dem er norske, og særlig en peker seg ut: «Awake My Lyre – Norwegian Air – A Poltz Dance». Polsmelodien kan ha røtter i

Trondheim, men Mary Ann har skrevet en engelsk tekst til den. Det ser ikke ut til å være en vanlig pols, og det er kanskje ikke så rart: I et forord klager Mary Ann over sine manglende musikalske ferdigheter, og hennes til dels ukonvensjonelle noteskrift må tolkes og redigeres. Her har Hov hjulpet komponisten litt, og gir oss her en av flere mulige transkripsjoner.

I sine sammenfattende funderinger reflekterer Hov over glemte kvinneliv og deres musikk fra tre århundre. Hun dikter videre der det er hull i historiene og presenterer musikken og sangene i plausible kontekster. Skulle man ønske seg noe, kunne det være et nærmere blikk på enda en musikalsk Trondheimskvinne som også hadde familiære bånd med Schøller-familien, nemlig Karen Angell (1732–1788). Etter henne har vi en notebok med tittelen «Musicalisk tidsfordriv».

Denne antologien er et spennende vitnesbyrd om pågående forskning, og bør kunne stimulere til videre arbeid. For å få et enda bedre overblikk trenger vi flere konferanser, festivaler og påfølgende artikkelsamlinger, og dessuten tre ting som Koudal ønsker seg: «En registrant over spillemandsbøger, en registrant over et udvalg af melodier og en database med digitale kopier af udvalgte nodebøger på Internettet. Er det mon realistisk at stræbe efter?» (s. 56). Dette vil kunne sikre oss mot enkelte unøyaktigheter. Det er jo litt forvirrende at en tredelt norsk notebok bok påbegynt i 1679 kalles Peter Bangs notebok fra Oslo av Aksdal (s. 68 og s. 74), mens samme notebok omtales av Koudal som Iver Moes notebok fra Bergen ca. 1820 (s. 50). Kanskje vi (sammen med Finland) også kunne bli enige om hva det «utvidede notebokbegrep» skal inneholde?

- Eva Danielson: *Skillingstryckarna. Skillingstrycksproducenter under det långa 1800-talet*. Svenskt visarkiv/Statens Musikverk, 2019. 276 s.
- Märta Ramsten: *De osynliga melodierna. Musikvärldar i 1800-talets skillingtryck*. Svenskt visarkiv/Statens Musikverk, 2019. 216 s.
- Karin Strand: *En botfärdig synderskas svanesång. Barnamord i skillingtryck mellan visa och verklighet*. Gidlunds förlag/Svenskt visarkiv, 2019. 276 s.

Olav Solberg

Er skillingsvisene i ferd med å få ein renessanse? Interesse for denne tradisjonelt nedvurderte songlyrikken har vel aldri vore heilt borte, men utgjeving av bøker og artiklar og satsing på større prosjekt tyder på at noko nytt er i ferd med å skje nå. I 2019 vart det bl.a. publisert tre interessante svenske bøker om skillingsviser/skillingstrykk, og det er desse eg skriv om her.

Dei tre bøkene representerer ulike innfallsvinklar til skillingsvisestudiet og kastar lys over forskjellige tema. Eva Danielson, etnolog og i mange år medarbeidar ved Svenskt visarkiv i Stockholm, skriv om eit emne dei færreste vel kjenner særleg til – skillingstrykk-produzentane, dei som trykte visene, gav dei ut og bl.a. bestemte kor stort opplaget skulle vera. Märta Ramsten, dosent i musikkvitskap, tidlegare medarbeidar og leiar ved Svenskt visarkiv, skriv om skillingsvisemelodiane. Dette er også eit relativt lite kjent fagfelt. Ramstens bok er ein antologi. Den tredje boka er ein historisk-litterær studie av barnemord-framstillingar i skillingstrykk. Eit uhyggeleg og dramatisk emne. Boka er skriven av Karin Strand, litteraturvitar og nåverande leiar (arkivchef) ved Svenskt visarkiv. Boktittelen assosierer til den barokke språkbruken i skillingsvisene.

Dei tre forfattarane skriv om svenskspråklege skillingsviser, men bøkene er (sjølv sagt) også nyttige for lesarar frå andre land. Skillingsvisene er i stor grad nordisk, og ikkje sjeldan europeisk fellesstoff.

Skillingstrykk-utgjevarane

Den første boktrykkaren i Sverige heitte Johan Snell og var typisk nok, med tanke på kvar boktrykkarkunsten vart oppfunnen, ein tyskar, nemnd i kjeldene i 1483. Snell kom til Sverige frå Danmark. Om han trykte skillingsviser er uvisst, men *det* kom ei mengd andre boktrykkarar til å gjera. Boktrykkarane produserte alle slags trykksaker, skillingsvisene var berre ein del av alt dette. Kven var dei menneska som trykte skillingsviser i Sverige? I kva for byar heldt dei til? Kva slags skillingstrykk og andre trykksaker produserte boktrykkarane? Å skaffe fram all den informasjonen som Danielsons bok inneheld, er ein stor prestasjon. Resultatet har blitt ein imponerende og detaljert dokumentasjon i form av ein katalog over byar med trykkeri og skillingsviseproduksjon. Katalogen, som eg kjem tilbake til, blir uunnverleg for framtidige forskarar på skillingstrykk i Sverige.

Boka byrjar med ei innføring i trykkerifaget. Vi får vita korleis arbeidet i trykkeriet gjekk føre seg, der lærlingar, setjarar og trykkarar hadde forskjellige oppgåver i trykkeprosessen – og der ein såkalla *konstförvant* (faktor, typograf) stod i spissen for arbeidet. Dette var teknisk krevjande, ikkje minst i den eldste tida då trepresser var i bruk. Danielson gjer greie for utfordringane med å skaffe nødvendige ingrediensar som trykksverte, linolje, papir og mangt anna, og gir eit innblikk i økonomiske forhold. Både i starten og seinare var dei fleste boktrykkeria som trykte skillingstrykk, små. Nokre typografar flytte ofte, og boktrykkarane, dvs. dei som åtte trykkeria, var også stadig på flyttefot. Ikkje alle i denne kategorien hadde typografisk kompetanse. Fleire trykkerieigarar var *enker*, noko Danielson forklarar med at koner ofte var yngre enn mennene sine. Dessutan var arbeidsmiljøet i trykkeria usunt, tuberkulose var ein vanleg yrkessjukdom.

Dei fleste svenske skillingstrykk var på åtte sider, med eller utan vignett. Men det fanst viser som var så lange at det trongst eit heilt ark (folio) – som den gamle nordiske balladen «Axel och Valborg». Som i andre nordiske land skjedde det ein overgang frå fraktur- til antikvaskrift på 1800-talet, men ikkje før heilt på slutten av hundreåret slo antikva gjennom i avisene. Om lag samstundes vart antikva vanleg i skillingstrykk. Det tok altså tid før allmugen – vanlege folk – lærte seg den nye skrifta.

Kven var nå egentleg dei som særleg kjøpte og brukte skillingsviser, tok vare på dei, batt dei inn i enkle viseutgåver, skreiv dei av i egne «poesibøker»? Danielson drøfter dette interessante emnet, som vel må vera vanskeleg eller uråd å koma til botnar i. Det fanst i alle fall ikkje så få halvprofesjonelle oppkjøparar som bestilte skillingstrykk i eit eller anna trykkeri og vidare-selde dei til mannen i gata – og ikkje minst på landsbygda. Men – «den vanligaste och slutliga kunden var ändå en privatperson som helt enkelt tyckte det var roligt att sjunga och köpte visor för nöjes skull,» skriv Danielson (s. 90), og siterer fleire utsegner som tyder på nettopp dette.

I følgje Danielsons katalog fanst det frå slutten av 1700-talet til innpå 1900-talet skillingsviseproduksjon i 55 svenske byar og småstader, alfabetisk ordna frå *Arboga* til *Östersund*. I *Falun* kom det første trykkeriet i gang i 1786, og i alt nemner Danielson 4 trykkeri som dreiv aktivt i denne byen. Eitt av desse var *Åkerbloms tryckeri* (1841–1852) som er interessant fordi Åkerblom trykte ein serie skillingsviser med siffermelodiar, jf. omtalen av Ramstens bok nedanfor. Åkerblom var redaktør i *Stora Kopparbergs Läns Tidning*, og han var dessutan både lærar og prest. Heilt utenkjeleg er det vel ikkje at interessa hans for melodiar kan ha samanheng med den yrkesfaglege bakgrunnen hans? Det var nemleg mykje vanlegare i Sverige med melodiopplysningar til religiøse og åndelege skillingsviser enn til såkalla «verdslege» viser, (jf. Ramstens bok).

Men det var rimelegvis i Stockholm dei fleste trykkeria fanst, såpass mange at Danielson ikkje har eksakte tal. Lista over Stockholms-trykkeri er likevel imponerande lang, den inneheld heile 60 trykkeriverksemder, av svært forskjellig karakter. Eit trykkeri som dreiv stort i skillingsvisebransjen – men ikkje over så lang tid – var *Elmén och Granberg* (1810–1848). Carl Elmén og Per Adolf Granberg starta dette trykkeriet i Gamla Stan, og etter at Elmén døydde, dreiv Granberg vidare – til han i 1872 selde det heile til faktoren sin, Ludvig Öberg. Trykkeriet gav bl.a. ut ein serie Bellman-viser med tresnitt-illustrasjonar, og fleire viser om mord og andre skandalar, (jf. omtalen av Karin Strands bok nedanfor).

Dei usynlege melodiane

Märta Ramstens artikkel-antologi har altså skillingsvisemelodiane på 1800-talet som gjennomgangstema. Med referanse til musikkforskarer Margareta Jersild definerer Ramsten til å begynne med begrepet *melodivärldar* (jf. undertittelen), som *nettverk* av melodiar, eit nettverk som kjem til syne i melodiopplysningane som visetekstane er utstyrte med (noko som slett ikkje alltid er tilfelle). Kva for melodiar var i omlaup i svensk skillingsvisemateriale på 1800-talet?

Med grunnlag i George Stephens' visesamling i Växjö stiftsbibliotek – som rett nok berre representerer ein liten del av dei svenske skillingsvisene – kan Ramsten konstatere at ikkje meir enn om lag 10 % av skillingstrykka med såkalla «verdsleg» tematikk inneheldt melodiopplysningar. Resten av melodiane var altså usynlege. Eit så lågt tal som 10 % er atskillig lågare enn det dei fleste har tenkt seg, seier Ramsten. Ramsten drøfter moglege årsaker til det beskjedne talet – som står langt tilbake for meloditilvisingar til religiøse eller åndelege songar. Kanskje var det slik at ein i visse trykkeri rett og slett slutta med å gje melodiopplysningar? Kanskje vart mange visetrykk selde i samband med song og musisering, slik at melodiopplysningar ikkje trongst? Eit anna viktig poeng når det melodistoffet på 1800-talet, er det markante stilendringa som skjer ved midten av hundreåret. Nå blir mollmelodiane færre, i staden kjem moderne og lystige dur-melodiar med slagrepreg, jf. populære viser som «Alperosen» og «Hjalmar og Hulda» (s. 22–23).

Ingen skillingsvisetrykk inneheld musikknotar, dei ville tatt for stor plass. Dessutan var dei færraste brukarane notekunnige. Men særleg eitt bestemt trykkeri gav kring midten av 1800-talet ut ikkje så få trykk med melodi i såkalla *sifferskrift*, fortel Ramsten. Dette var *Åkerbloms tryckeri* i Falun. Sifferskrifta var eit notenoteringssystem som bygde på det enkle – men effektive – instrumentet *salmodikon*. (I Noreg gjekk salmodikonet gjerne under namnet «salmedunk» eller ev. «sørgmodikon» – truleg fordi det oftast vart brukt til innlæring av salmemelodiar, og hadde form av ei avlang trekasse (med ein streng), og fordi tradisjonelle salmemelodiar knapt var eigna til å skapa særleg lystig stemning.) Ramsten gjer fint greie for pres-

ten Johannes Dillners (1765–1862) system for siffernotering, der talet 1 svarar til første tone i skalaen, 2 til andre etc. I ein C-durskala blir følgjeleg talet 1 lik *c*, 2 lik *d*, 3 lik *e*, 4 lik *f*– etc.

På bakgrunn av siffermelodiane kan Ramsten setja opp ei datert liste over 57 skillingstrykk, transkribert til vanleg noteskrift. Her kan ein bl.a. merke seg «En krigsman så bald och en fröken så grann», som går tilbake på ein kunstballade av engelskmannen Matthew Gregory Lewis. Balladen stod opphavleg i Lewis' gotiske skrekkroman *The Monk* (1796) og hadde tittelen «Alonzo the Brave and Fair Imogine». Teksten, som tidleg vart omsett til svensk av biskopen og statsråden Anders Carlsson af Kullberg, kom til å bli eit glansnummer blant spøkelsesballadane, ikkje berre i Sverige men også i Noreg. På svensk er teksten registrert som skillingsvisetekst i 1808, melodien 10–15 år seinare. Det dreiar seg om ein lyrisk moll-melodi. Ramsten skriv at denne melodien har følgt visa til innpå 1900-talet (den står i August Bondesons visebok). Men i alle fall i den norske folketradisjonen har det sikkert blitt brukt andre melodiar til teksten. Märta Ramsten har forresten nyleg skrivt ein artikkel om denne og andre spøkelsesballadar (2015).

I ein artikkel i antologien om soldat- og krigsviser 1848–1865 skriv Ramsten om korleis skillingsviser vart tekne i bruk under skandinavismen. Sett frå svensk synsstad hadde desse visene eit anna formål og eit anna preg enn tradisjonelle krigsviser, for her galdt det ikkje fedrelandet, men eit anna land – Danmark, som vart hardt pressa militært av Tyskland. Skillingsvisene dreiv ivrig propaganda for at svenske menn burde slutte seg til den danske hæren som frivillige, men med dårleg resultat reint talmessig.

Det er velkjent at mange ulike slags tekstar kunne lanserast som skillingsviser, deriblant dikt av etablerte forfattarar som Bellman, Tegnér, Atterbom og Lenngren. I artikkelen «Skillingstrycken och teatern» drøfter Ramsten samanhengen mellom operette-ariar og skillingsviseproduksjon. Såleis vart ariar frå Mozarts *Tryllefloyten* brukt som skillingsviser. Ramsten peikar på at det i teater- og lystspeloppsetjingar ofte vart valt melodiar som det var grunn til å tru at publikum kjende. Desse melodiane fekk då nye tekstar, og så kunne desse tekstane seinare lanserast som skillingstrykk.

Denne forma for gjenbruk illustrerer skillingsvisenes store slitestyrke og tilpassingsevne.

Endeleg nemner eg artikkelen om satire i skillingsviser. Her trekker Ramsten fram språk- og musikkformelen *Alt väl – Ni förstår mig väl*. Dette er ein degraderande formel som går tilbake til 1700-talet, og som bl.a. Bellman gjorde bruk av. Sitat frå ei rekke 1800-talsviser gjer det tydeleg at formelen insinuerer at noko ikkje er som det skal, skriv Ramsten. Utan at det blir sagt direkte, formidlar viseteksten ei form for kritikk, og dette er såpass graverande at det ikkje kan seiast i klartekst. Ramstens velskrivne bok bidrar på ein fin måte til at skillingsvisemelodiane er mindre usynlege enn dei var.

Barnemord i skillingsviser

Karin Strands bok om barnedrap i skillingstrykk byggjer på visetekstar med handling frå Stockholm, i stor grad 1700-talstrykk. Vi er altså midt i Bellmans verd – Bellman som ofte skildrar stockholmsk fattigdom og elende:

Ja, jag har gett henne skänker och gull
på barnhuset skaffa jag barnet.
Barnet det dog; med kalas på dess mull
jag söp dödgrävarn full» –

heiter det i *Fredmans Epistlar* (nr. 35). Bortsetjing av barn (mot betaling) på waisenhus eller barneheimar var på 1700- og 1800-talet ein relativt utbreidd metode for å kvitte seg med foreldreansvar, men var av fleire grunnar risikabel. Barn kunne rett og slett bli drepne, direkte og indirekte, det siste ved utsvelting og generelt manglande omsorg.

Denne typen barnedrap, bortsetjing av barn i barnehus, er *eitt* av tre felt eller område Karin Strand tar for seg. Dei vanlegaste barnedrapa skjedde likevel ved at ei ugift mor tok livet av sitt eige «uekte» barn etter fødsel i dulsmål. Vidare skjedde det såkalla *suicidalmord*, dvs. at ei kvinne drap barnet sitt med det formålet sjølv å bli dødsdømt. Denne typen drap var vanlegare enn ein kanskje kunne tru. Rimelegvis var det deprimerte og einsame

menneske som gjorde seg skuldige i slike ugjerningar. Tankegangen – om det kan seiast slik – bak denne typen drap skal ha vore at det drepne barnet uansett ville koma til himmelen sidan det var uskuldig, mens drapskvinna ville få høve til å angre synda og få syndsforlating, og sjelefrelse i neste omgang. Når det gjeld nettopp denne typen barnedrap viser Strand bl.a. til den danske forskaren Tyge Kroghs studie *A Lutheran Plague. Murdering to die in the eighteenth century* (2012) og stør seg så vidt eg forstår til hans hovudtese når det gjeld dei grunnleggjande årsakene til suicidaldrap. Etter mitt syn står denne tesen sterkt. Det var luthersk teologi som låg bak denne typen drap, den personlege angeren opnar hos Luther for syndsforlating og frelse uansett kor grov synda og brotet var. I katolske land derimot, kunne ikkje presten lova meir enn eit langt opphald i skirselden.

Det er skillingsvisetekstane som står i sentrum i Strands bok. Kva er den verkelege historia bak visetekstane, så langt den kan rekonstruerast? På kva måte fortel visene om dei kvinnelege barnemordarane? Korleis er tilhøvet mellom opplysningane som kjem fram i rettssaker og andre kjelder, og visene, som tok sikte på eit breitt publikum? For å kunne svara på desse og andre spørsmål må Strand skaffe seg innsikt ikkje berre i skillingsviser som byggjer på barnedrapssaker, men også historiske og rettshistoriske kjelder. Når det gjeld skillingsvisene, er hovudmaterialet henta frå Kungliga Biblioteket (KB) si store samling, der talet på visetrykk om særskilde brotsmenn og -kvinner ligg på om lag 460, mange i fleire opplag. Kvantitativt utgjer viser om brotsverk og utøvarar av brotsverk berre ein liten del av materialet i KB, men at slike viser og ikkje minst avrettingane av dei dømde gjorde inntrykk, kan vi rekne som sikkert. I større byar som Stockholm høyrde avrettingar til dei mest populære underhaldningsinnslaga.

En botfärdig synderskas svanesång er som nemnt tittelen på Karin Strands bok. Det er også første titteldel av ei av dei skillingsvisene Strand løfter fram: «En botfärdig synderskas söta tårekjälla». Visa vart trykt 17. juli 1734, etter at barnedrapskvinna Annika Larsdotter, fattig tenestejente i Stockholm og innflytt frå Sörmland, hadde kvelt det «uekte» barnet sitt og kasta det på sjøen. For drapet vart ho dømt til døden og halshoggen på nemnde dato, av den tyskfødde stockholmsbøddelen Kristian Helmschläger, på avrettings-

plassen i byen. Visa er lang, på heile 22 strofer, og Strand siterer fleire, deriblant opningsstrofa (s. 80):

Jag syndige slaf,
 Som mig hel och hållen til fienden gaf,
 At tiena i synder och odygder mång;
 Ty giör nu mit samwet mig oro och bång,
 Thet trycker mig neder och bråkar min ben,
 Som en tunger sten, Som en tunger sten.

Strand går ikkje nærmare inn på meloditilvisingar og melodistoff, noko som truleg ville gjort boka altfor lang og omfattande. I samband med den siterte skillingsvisa blir det vist til Margareta Jersilds avhandling om skillingstrykk: *Skillingstryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800* (1975) – det dreiar seg om den svenske meloditypen er «Far världen farväl». Her kunne det vore nemnt at det eigentleg dreiar seg om Thomas Kingos store barokksalme «Far, verden, far vel» (1681) som fungerer intertekstuel i høve til «En botfärdig synderskas söta tårekjälla» Kingos salme stiller antitetisk opp det jordiske livet, meiningslaust, mørkt og fullt av freistingar i form av rikdom, gull og kjødets lyst – mot det himmelske livet som ventar i kraft av Jesu frelse, «i Abrahams Skiød». Skillingsvisa låner all si tekstlege kraft av Kingos salmetekst, noko vi ser av innhald, oppbygning, strofeform og detaljar i biletspråket. Det kan knapt vera nokon tvil om at nokon med teologisk kompetanse har skrive skillingsvisa.

Det er heller ikkje utan interesse at ei av strofene Strand siterer (s. 83), inneheld ein referanse til katolsk kristendom. Det må definitivt kallast eit brot med luthersk lære å ta helgenskaren inn i varmen slik det blir gjort her. Kanskje betyr denne teologisk ukorrekte strofa at diktaren ikkje er nokon vanleg prest, og vidare at det breie publikumet i Stockholm ennå ikkje hadde gløymt barnelærdomen, dvs. den katolske tradisjonen?

Jag hörer och ser än mer,
 huru liufligt sig JESUS betar:
 Han ropar til Änglar och Helgonen all.

Och biuder dem siunga med frögd och högt skall:
 Wårt får är genfunnit, som borttappat war,
 Från de sällas skar, Från de sällas skar.

Samanfattande vil eg seia at Karin Strand på ein glimrande måte lykkast med å løfte fram fattige og på fleire vis vanlege Stockholms-kvinner på 1700- og 1800-talet. Metoden består ikkje minst av grundig og systematisk gransking av arkivmateriale, noko det blir gjort fint greie for i bibliografien. Resultatet er blitt ein serie detaljerte og ofte gripande presentasjonar av dei kvinnene som står i sentrum i studien og som vart dømde for barnedrap, men også av andre aktørar omkring dei. Strands stil er kjøleg og nøktern, noko som kler det dystre emnet og står i effektiv kontrast til den barokke skillingsvisestilen. Slik fortel Strand om Anniken Larsdotter i morgontimane etter barnedrapet (s. 78):

Vid fyratiden på morgonen svepte hon in barnet i lakanet och bar ner det til sjön. Hon kastade kroppen i vattnet och stod kvar tills den hade sjunkit till botten. Med lakanet återvände hon sedan hem och gick och lade sig men kunde inte sova «för sitt samvetes orolighet och ängslan». I stället steg hon upp och började att ta itu med sina morgonsysslor, bland annat att hämta vatten från den sjö hon just hade återvänt ifrån.

I drapssaka mot Annika Larsdotter sannsynleggjer Strand at barnefaren var ein viss bakarmeister Herbst. Annika – som hadde født eit «uekte» barn heime i Sörmland – hadde vore amme for Herbsts yngste barn då ho kom til Stockholm, men hadde ei anna teneste då ho sette det nye barnet til verda. Bakarmeisteren nekta for å ha hatt omgang med henne og slapp unna, trass i at det altså var i hans hus Annika Larsdotter hadde tent. Som Strand skriv, var Annika Larsdotter «en ogift tjänstepiga inflyttad frå landsorten, Herbst en etablerad bagarmästare och familjefar med et stort socialt nätverk av släktingar och vänner i staden med omnejd» (s. 93).

Strands tekstanalysar er også gode og presise, og boka er godt disponert. Og ikkje minst velskriven, i større grad enn dei fleste fagbøker.



Gjermund Kolltveit and Riitta Rainio (eds): *The Archaeology of Sound, Acoustics and Music: Studies in Honour of Cajsa S. Lund*. Ekho Verlag, 2020. 368 s. 86 illustrasjoner og 6 tabeller.

Hans-Hinrich Thedens

Boken som er redigert av Gjermund Kolltveit og Riitta Rainio er nok en konferanserapport, men samtidig en fin form for et festskrift til Cajsa Lund og tegner et omfattende bilde av henne som pioner innen faget musikkarkeologi og hennes arbeid med arkeologiske funn fra Nord-Europa. Gruppen som kom sammen for konferansen i Växjö i februar 2016 er forskere som har samarbeidet i mange år, i noen tilfeller i mange tiår. Alle sammen har sin historie med Cajsa Lund som kollega og/eller mentor og boken begynner da også med fire små hilsener heller enn artikler.

Allerede disse fire tekstene fungerer for denne anmelderen som en første innføring i fagets historie, metode og mål. Jeg traff selv Cajsa Lund på min aller første internasjonale konferanse, men har ikke hatt kontakt med henne eller musikkarkeologi siden.

Etter hilsenene gir redaktørene en kort beskrivelse av Lunds virksomhet. Hun introduseres som en kjendis og pioner. De viktige stasjonene går igjen gjennom hele boka: Hennes arbeid med funn som ikke i samme grad som i middelhavskulturene kan underbygges av ikonografi og skriftlige kilder, hennes eksperimenter der hun lager musikk på kopier av instrumenter, særlig den banebrytende platen «Fornnordiska klanger» fra 1984, den svenske «Riksinventeringen» av musikkfunn, Lunds rolle i grunnleggingen av ICTMs studiegruppe for musikkarkeologi og ledelsen av det europeiske EMAP-prosjektet. Og ikke minst hennes metodologiske grep der hun stadig har utvidet forskningen fra rene musikkinstrumenter til alle slags lydredskaper og deres bruk og kontekst.

Så følger en oversikt over artiklene, som redaktørene deler i flere bolker. Den første tar for seg faget generelt, mens de senere omhandler enkelte instrumenttyper.

Artiklene

Rupert Till skriver nettopp om utvidelsen av feltet i rammen av hele arkeologien. Arkeologien inkluderer nå mye mer enn selve funnene og deres detaljer. Den prøver å belyse selve levemåten til folk som har etterlatt seg det vi studerer. Till ser Cajsja Lund som en pioner som begynte med slikt for lenge siden ved å konstruere hele lydlandskap. Med dette fulgte spørsmål om musikkens posisjon og rolle i fortiden. Hvordan ble disse instrumentene spilt på? Hva slags toneforråd benyttet musikerne seg av? Eller var ikke musikk blitt så spesialisert og atskilt fra annen lyd? I dag er det på den ene siden mulig å lage 3D-trykk av skannede funn istedenfor å bygge kopier, men samtidig er det mye vanskeligere å komme til klare slutninger og å ha vitenskapelig autoritet når rekonstruksjonen av fortiden ofte er prisgitt amatørernes tolkninger og meninger.

Frances Gills artikkel forteller både hennes personlige historie med Cajsja Lund, ikke minst som rollemodell av en kvinnelig forsker som utvikler *genusarkeologi*, men går også inn på den teoretiske utviklingen. Hun gjengir Lunds modell, omtalt som «teorihjulet», som anskueliggjør forholdet mellom funnet, teorier og alt forskerne gjør i forhold mellom disse to. Etter dette presenterer Gill to av sine egne arbeider med arkeologi og eksperimentell musikk, noe som tar Lunds klassifisering av muligheter i en gjenstand langt videre, men som også gir eksempler på valg man kan eller må ta i rekonstruksjonen av fortidens musikkinstrumenter. Lund har også kalt det forskerens «plikt» å få instrumentene til å gi lyd igjen, noe som Gill tar videre til prosjekter med iscenesettelse av lyd fra ikke bare instrumenter, men utgravingssteder.

De to artiklene til Stefan Hagel og Timo Leisiö viser hvor langt og i hvilke retninger man kan dra teoretiseringen ut fra arkeologiske funn. Hagel setter sammen kilder om tidlig musikk og musikkteori med funn av instrumenter. Han identifiserer den «nordeuropeiske lyre» med seks strenger som kilde for mye musikk vi i dag beskriver som «keltisk», der melodier gjerne harmoniseres basert på grunntonen og heltonen under. Hans svøpende og betagende teori tar lite hensyn til annen nordeuropeisk musikk. Den er nok interessant og kanskje overraskende, men for denne leseren virker det som om Hagels materiale også vil kunne tolkes på andre måter.

Timo Leisiö går fra gamle nordeuropeiske lyrer og psalter rett til hjerneforskning. Som Hagel prøver Leisiö å forklare hvordan ulike stiler eller tonale repertoarer har blitt til gjennom historien. Han presenterer en teori om hvordan hjernen oppfatter tonehøyder gjennom måten neuroner blir aktivert av akustiske signaler på. Dette settes i forhold til hvordan gamle strengeinstrumenter kan ha vært stemt. Han prøver å forklare hvorfor tysk folkemusikk samlet på 1800-tallet i overveldende grad er i dur, mens islandsk har store innslag av moll. Han finner at de seks modi som Gábor Lükő fant i 1964 bekrefte av Gerald Langners teori om neuronenes rolle i tonehøydeopplevelse.

Videre nevner Leisiö hvordan etymologien kan sannsynliggjøre forbindelsen mellom jernvinning og teknologi, instrumentet lyre og dens stemminger. I sammenheng med kantele/kanklè nevner han også hardingfela. Dens stemminger skal svare til Lükós modi.

Anders Söderberg og Dorota Popławska, Andrzej Janowski og Stanisław Mazurek skriver om funn som kan ha noe med tangentfeler (som *nyckelharpan* i svenske Uppland) å gjøre. Her får vi et inntrykk av den motsatte siden av de store teoriene. Forskerne går inn i funnenes minste detaljer. Söderberg skriver om fire uavhengige funn i Sigtuna, som alle kan identifiseres som stemmeskruer. Objektene ble funnet i ulike utgravninger og sjelden identifisert som noe annet enn «objekt». Da må man prøve å forstå hva de ble brukt til og videre på hva slags instrument. På ett av disse er det en innrissing av runer som staver «harpa». Selv om en slik stilleskrue ligner sterkt på den på moderne nøkkelharper, er ikke dette nok for å slå fast noe, når instrumentet ellers først er dokumentert 150 år senere.

Popławska, Janowski og Mazurek skriver om et objekt funnet i havnen til byen Wolin, en plate av furu. Den ble undersøkt med alle mulige metoder, datert til slutten av 1300-tallet. For musikalsk interesserte mennesker vil objektet umiddelbart virke som lokket til et strengeinstrument. Også tykkelsesmålingene tyder på det. Men så ligner ikke formen på noen andre kjente instrumenter fra perioden. Der lyrene har en åpning der strengene kan knipses og/eller forkortes, er denne platen solid. Da kan det være en siter, men den likner heller ikke på slike fra perioden, men heller på en litauisk *kanklè* fra så sent som 1900. Og så mangler akkurat tykkelsesmøn-

ret fra funnet på sitere. Konklusjonen blir da at funnet kunne være lokket på en nøkkelharpe, men igjen er dette svært tidlig i forhold til andre funn. (Denne leseren sitter igjen med spørsmålet hvorfor bare lokket i et slikt instrument ville overleve, når de aller fleste strengeinstrumentkroppene lages av harde treslag som burde kunne overleve lettere enn et lokk av furu.)

Med Simon Wyatts artikkel forlater vi strengeinstrumentene og Nord-Europa. Artikkelen viser umiddelbart hvor stort spenn faget har. Her beskrives det trommer fra flere tusen år tilbake. Wyatt skriver om trommer av keramikk som ble lagt i graver i *Trichterbecher*-kulturen. Trommene var knyttet til ritualer, ikke minst begravelser og knyttet til kobber som ble funnet og bearbeidet i denne kulturen i Midt-Tyskland. Dermed fantes det også en sterk forbindelse til bruken av ild. Wyatt følger begravelsesritene og trommenes rolle gjennom de ulike periodene i denne kulturen.

Artiklene til Annemies Tamboer, Raquel Jiménez Pasalodos og Riitta Rainio handler alle om «mulige musikkinstrumenter» som hører hjemme i kategori 5 in Lunds klassifikasjonssystem av funn. Her er det igjen trommer og trommestikker som er tema. Trommeskinn er aldri bevart og trommerammer kun i sjeldne tilfeller. Jimenez og Rainio ser på objekter i Nord-Europa og Sibir som kunne ha vært brukt til å slå på trommer med. For å finne ut noe om selve praksisen i fortiden, må de se på mulige køller eller stikker i museer. Fra museumsgjenstandenes tilstand må de gjette seg til hvordan de har blitt brukt og hvordan lyden kan ha vært. Noe kan også avledes av hvordan sjamaner i Sibir har brukt lignende trommer i nåtiden. Likhetene er der mellom det prehistoriske og det tradisjonelle, men de finner at dimensjonene faktisk var større i steinalderen. Disse er nesten vanskelige å tromme med for dagens mennesker. Tamboer tar for seg krukker som «kunne» ha vært brukt som friksjonstromme i «Rommelpot»-tradisjonen ved nordsjøkysten i Holland og Friesland. Tamboer spør hvordan krukker funnet i utgravninger kan identifiseres som deler av slike trommer, men gir ikke et direkte svar. Isteden nevner hun tilfeller da objekter ble identifisert feil. Balkåkra-gongen ble først identifisert som lydsskapende før man fant at steinen opprinnelig var festet i en ramme, noe som hindret klangen som steinen ga når den sto fritt.

John Purser gir først en oversikt over forskningen i musikkarkeologien i Skottland, dvs. han ramser opp funnene som mer eller mindre sikkert har noe med musikk å gjøre. Dette kunne godt gjøres for tilfellet Norge på en liknende måte. Funnene er ikke mange og er blitt beskrevet mange ganger i ulike sammenhenger, men så vidt meg bekjent aldri samlet. Så kommer Purser til et nytt funn som kunne være en strengestol, og diskuterer så tilstand og mulig formål.

Joachim Schween er arkeolog, ikke spesialist på musikk, men ser på funnene av bronselurer fra Nordvest-Europa. Han går inn på produksjonsprosessen av slike instrumenter fra bronsealderen, som han kan se spor av på instrumentene. Det samme gjelder reparasjoner. Noen av funnene var blitt beskyttet av organisk material som never. Han finner felles trekk i dekorasjonene, ikke bare på de sterkt ornamenterte skivene rundt instrumentenes munning. Hans konklusjon er at selv ved godt dokumenterte instrumenter som bronselurene vil det alltid kunne stilles nye spørsmål og instrumentene interpreteres i nye kontekster. Og hele tiden venter man på et nytt funn som måtte dukke opp.

Samlet gir disse artiklene – og dermed konferansen – et fascinerende innblikk i faget og dets mange retninger, og tydeliggjør det overveldende lange tidsperspektivet. Men de to hovedingrediensene i denne retten er nok bidragene fra de to nestorene, Graeme Lawson og Cajsa Lund selv:

Nestorenes bidrag

Graeme Lawson tar for seg intet mindre enn musikkens rolle, betydning og viktighet: Han begynner med å beskrive hvor underkjent musikk er – også innen arkeologien. Arkeologien var lenge ikke særlig interessert i å ta inn musikk i sitt indre, noe som også gjelder andre felt som f.eks. teknologi. Lawson følger nettopp tilvirkningen av instrumenter man kan finne spor av i mange slike funn.

Han ser så på de tidligste verktøyene mennesket utviklet og deres klang-

lige potensial. *Om* de ble brukt til å lage lyd, er umulig å bevise, men det er påfallende at steinene som ble brukt til å lage verktøy av, alle sammen har gode akustiske egenskaper. Fonolitter, altså klangsteiner er kjente i mange kulturer. Flere funn av fløyter gir et bilde av ikke bare byggeprosessen, men av utprøving av instrumentet og hvordan makerne kastet emner når plasseringen av fingerhullene ikke var tilfredsstillende.

Så presenterer Lawson noen eksempelstudier som viser at tilvirkningen av musikkinstrumenter er noe spesielt: En elfenbenfløyte fra Blaubeuren i Sør-Tyskland ble gjort i en teknikk som må ha vært toppen av det mennesket kunne få til for 40 000 år siden. Makerne skar først et emne ut av mammuttann, delte det i to og skar ut røret. Lawson tolker det slik at musikkinstrumenter var en spydspiss i teknologiutviklingen.

Bronselurene fra Nord-Europa er like avanserte. Støpningen er svært nøyaktig med tynne vegger og perfekt utforming av røret. Disse var så å si forut for sin tid. Eneste motstykket Lawson kan komme på er klokker fra Kinas jernalder. Disse er støpt i ett og den største er like høy som en mann. Og de gir ikke bare to nøyaktig stemte toner hver, dette er også beskrevet i innrissinger på instrumentet. Ikke bare det å fremstille disse var krevende, men også det å spille dem korrekt.

Panfløyter blir gjerne fremstilt som enkle gjeterinstrumenter, men funnene viser hvor nøyaktig disse ble stemt, både de som ble laget av leire og de som ble laget av tre. Særlig boringen i tre må ha vært ekstremt krevende. Siste eksemplet er de nyere lyrene fra vikingtiden og hundreårene før. Det mest kjente funnet er lyren fra Trossingen. Her er det virkelig snakk om eleganse og trearbeid av høyeste klasse. Og ikke minst var produksjonen av metallstrengene i ulike tykkelser en bragd.

Lawson konkluderer med at eksemplene passer svært dårlig med musikkarkeologiens stemoderlige behandling fra moderfaget. Ikke bare var instrumentmaking noe av det mest avanserte i disse ulike periodene og kulturene. Det viser også musikkens viktige rolle i religion, politikk og dagliglivet. Tilsvarende skrev han i 1999 en artikkel sammen med en musikkpsykolog der de spør «Er musikk det viktigste vi noen gang har gjort?»

Lunds egen fortelling

I bokens siste del beskriver Cajsja Lund selv hvordan hun og særlig Graeme Lawson kom i gang med sitt musikkarkeologiske arbeid, ikke minst inspirert og motivert av Ernst Emsheimer i Stockholm og Reidar Sevåg i Oslo. Hun ble fortalt at det ikke fantes noen funn av musikkinstrumenter utenom de allerede godt utforskete bronselurene, men hun satte frem hypotesen om at mange gjenstander bare ikke ble erkjent som musikkinstrumenter og derfor feilregistrert. Hennes aha-opplevelse for dette var en «vase» i fugleform på det arkeologiske museet i Stavanger - som fungerte utmerket som okarina.

Men så møtte hun en litt transsynt forestilling om hva som kunne kalles musikk. Derfor begynte hun å bruke begrepet lyd isteden. Hun ble inspirert av Murray Schafers besøk og hans arbeid med lydlandskaper, samt av instrumentforskeren Laurence Picken.

Men fortsatt var det ingen som brukte begrepet Musikkarkeologi. Men i annen halvdel av 1970-tallet var hun med på å skape det og det ble raskt antatt av fagmiljøet – som om det var noe man hadde ventet på. Hun traff også Mantle Hood som var en av pionerene i den amerikanske *ethnomusicology* og oppmuntret sine studenter til selv å lære og utøve musikken de studerte – noe som også ble viktig for musikkarkeologene, bare at de måtte gjette seg til hvordan musikken kunne ha vært.

Hun beskriver sine to veiledere som kom fra ulike retninger i arkeologien. Den ene forholdt seg til funnene, den andre til funnenes kontekst og problemstillinger rundt disse. Lunds tilnærming flyttet seg sakte mot den mer problemorienterte, men i riksinventeringen brukte hun både induksjon (fra data til teori) og deduksjon (fra teori til data) og fulgte slik begge sine veiledere. Her utviklet hun sin sannsynlighetsmodell med 5 klasser av gjenstander fra helt uanfektete musikkinstrumenter til mulige klangverktøy.

I sitt arbeid har hun alltid prøvd å tale til et større publikum, inkludert barn. Et formål var også å kunne få tilgang til informasjon om mulige funn som ikke var blitt kjent for forskere. Hun gikk ut til skoler i Sverige og Norge.

Eksperimentering er også alltid et helt nødvendig element. Eksemplet

er å bygge replika av en antatt surre (bullroarer) og å finne ut at den ikke fungerer til det formålet. Samtidig kan mange uidentifiserte gjenstander fungere som slike. Det er bare å teste! Lund avslutter med å nevne at hun i 2015 var med på å identifisere et norsk blåseinstrument i bronse som ble funnet i en innsjø.

Boken avsluttes med en liste over Lunds publikasjoner. Kolltveit og Rainio har satt sammen en imponerende publikasjon og strukturert teksten på en givende måte. Det eneste man kunne utsette er at illustrasjonene i boken er ujevnt fordelte. Lawsons og Tills artikler har mange, mens de mangler i flere andre.



Samandrag av folkemusikk- og folkedansrelaterte doktoravhandlingar og masteroppgåver

Siri Mæland: *Dansebygda Haltdalen – Knowledge-in-dancing in a Rural Community in Norway: Triangular interaction between dance, music and partnering*. Doctorial theses, Norwegian University of Science and Technology, NTNU, Faculty of Humanities, Department of Music – Dance Studies, 2019: 39.

Doktorgradsavhandlingen gir et sammensatt og mangefasettert bilde av samværsdansen og dansingen i Haltdalen som er en bygd i Holtålen kommune i Trøndelag fylke. Mitt primære mål med studiet var både å forske på samværsdans, danserepertoaret og de enkelte samværsdanserens dansekunnskap. Jeg utviklet begrepet kunnskap-i-dansing (*knowledge-in-dancing*) for å understreke at dansing inkluderer kunnskap, praktisk kunnskap som er tilgjengelig når vi beveger oss, men som er vanskelig å verbalisere.¹

I avhandlingen starter jeg på makronivået og beskriver Haltdalen og dens innbyggers oppbygging av en organisasjons- og samværskultur, deres strev og engasjement for en bærekraftig bygd. Jeg ender på mikronivået i spesifikke dansesituasjoner. Jeg beskriver bygdefesten og samværsdansen som del av bærekraften, og viser hvordan enkeltpersoners verbaliseringer om deres kunnskap-i-dansing og gleden med å danse blir avgjørende for å forstå makroperspektivet.

1. Denne tilnærmingen er inspirert av blant annet antropologen Brenda Farnells begrep om danseren som en *moving agent*, en handlende person i bevegelse (1994), og antropologen Tim Ingolds (2010) kritikk mot bruk av begrepet *transmission* og hans alternative begrep *knowledge growing* eller *becoming knowledgeable*.

Avhandlingen er metodisk nyskapende i danseforskningsøyemed og i den begynnende etno-koreomusikologiske (musikk-dans) forskningstradisjonen. Jeg kombinerer antropologiske metoder som dybdefeltarbeid, og jeg tar i bruk en spesialisert intervjueteknikk, *the explicitation interview*, for første gang i etnokoreologisk forskning. Teknikken er en form for ledet retrospektiv introspeksjon utviklet av den franske kognitive psykologen Pierre Vermersch, og i stadig videreutvikling i hans tverrfaglige forskningsgruppe GREX. Jeg foreslår en triangulering, en kombinasjon av etnokoreologisk metode, explicitation-intervjueteknikken og min egen første-persons tilnærming: deltakende observasjon, mine deltakerferdigheter, egen kunnskap-i-dansing, og teoretisk kunnskap. Kombinasjonen av metodene er undertegnedes, men inspirert av forskningsgruppene ved NTNU og Université Clermont Auvergne i Frankrike som jeg var en del av i doktorgradsperioden med mine veiledere Egil Bakka og Georgiana Gore. Med disse metodene bestrider jeg den metodiske snuen i forskningen som gjør bruk av forskerens egne kroppslige sansning som hovedmetode for kunnskap om kroppslig erfaring.

I bygda Haltdalen eksisterer det, og har historisk eksistert en festkultur som involverer sosiale sammenkomster hvor folk på tvers av generasjoner og sosiale miljø møtes for å ha det artig. Jeg har forsket på kontinuiteten av denne festkulturen gjennom årene 2012–2015. En slik festkultur har vært vanlig over hele Norge, men at det ennå eksisterer en slik festkultur med levende musikk og pardans for en bygds innbyggere på tvers av generasjoner i dagens globaliserte Norge er derimot ganske unikt. I hjertet av denne festkulturen er interaksjoner mellom musikken og dansen i skjæringspunktet mellom det som ofte blir kalt trønderrock, danseband, gammeldans og folkedans/tradisjonsdans.

Avhandlingen føyer seg inn i en akademisk forskningstradisjon som undersøker og tar på alvor gleden og velværet som en viktig del av menneskers liv. Jeg konkluderer derfor med at bygdefestkulturen slik jeg ble kjent med den i Haltdalen bør bli definert som en viktig faktor for eksistensen av et sunt bygdeliv, og for individuelt velvære. Folk trenger en pause fra hverdagslivet. Festing, musikkfellesskap og dansing er en måte å få utspring for disse behovene, ikke ved å være passive konsumenter, men at folk selv aktivt

tar del i å skape deres sosiale gledes-felleskap på tvers av generasjoner, familier og yrker.

Jeg viser i avhandlingen at bygdefesten sørger for videreføring av danse-tradisjoner som sving, pols og vals (gammeldans). Samværsdansen har betydning for mange. Jeg viser at foreldregenerasjonens og skolens engasjement forsterker dansekunnskapen i ungdomsgenerasjonen, eller hindrer den. Kunsten å danse var på vikende front i 2012–2015, men jeg fant at dansen var mere tilstedeværende som taus kunnskap-i-dansing blant mange på tvers av generasjoner, mere enn det jeg ble fortalt av bygdas innbyggere. Mange av de unge jeg møtte ønsket å danse, og danset også, men mange hadde få ferdigheter fra skole, foreldre eller eldre ungdommer, noe som var helt motsatt i generasjonen over.

Jeg vier de tre siste kapitlene i avhandlingen til danserepertoaret og selve dansingen i Haltdalen slik det ble danset av innbyggerne som var tilstede på de offentlige festene fra 2012–2014. Det ble arrangert flest fester i forbindelse med jul, påske og i sommerhalvåret. Sving ble danset av alle generasjoner på alle festene, mens pols ble danset i generasjonen 30+ på gammeldansfestene. Gammeldansfestene ble arrangert to ganger i året. Vals, reinlender og polka ble også danset på disse festene, men det var pols av rørsopolstypen og sving som var de to mest populære dansetyperne. Jeg var nysgjerrig på om det var noe typisk *haltdalsk* med disse. I avhandlingen nær-analyserer jeg noen spesifikke pols- og svingopptak, og sammenligner disse med et stort spekter av realiseringer i Haltdalen og nærområdet. Jeg fant at to forskjellige dansetyper blir i Haltdalen omtalt som sving. Det ser også ut som at svingdansingen under armene, det vi i dag vil kalle for svingtypen, har utviklet seg svært forskjellig i de ulike generasjonene med til dels helt ulike ideal. For polsen sin del føyer dansingen seg inn i det store bildet av endring beskrevet i tidligere forskning. Jeg argumenterer for at Haltdalen og Ålen som er nabobygder og tilhører samme kommune bør sees på som ett tradisjonsområde, et tradisjonsområde som fortsatt er i gradvis endring.

Det er i avhandlingens siste kapittel jeg for fullt viser potensialet i *explicitation*-intervjuet og metodetrianguleringen. Mine analyser av dansingen i Haltdalen viser hvordan danserne forener melodien, rytmen, dansestrukturen og partneren i dansen. Jeg foreslår i avhandlingen at dette er en delt

kompetanse, en triangulær interaksjon mellom dansen, musikken og partnern. Hva modne og dyktige dansere og dansepar deler er en total tillit til hverandre og deres felles evne til koordinasjon i bevegelse. Men, tillit er ikke nok, ei heller å ha gode tekniske ferdigheter og å være i stand til å utøve varierte og dynamiske bevegelser, eller handlingen å frigjøre seg fra kontroll. Til slutt er det dansernes dyktighet til å forene alle disse ferdighetene, dansernes dyktighet til å bli ett i dansen ved å lytte til hverandre som skaper nytelses- og gledesøyeblikkene i dansingen. Danserne i Haltdalen danser aktivt den rytmiske musikalske melodien med deres partnere for å skape samhold og velvære. Mange av danserne, også de aller beste omtaler seg selv som festdansere, og dansingen som noe de bare gjør uten stor betydning, mens det jeg observerte blant de dyktige var dansekunstnere.

Cecilie Authen: *Norsk folkemusikk, et fotohistorisk portrett 1840–1940*. Masteroppgave i tradisjonskunst, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, Universitetet i Sørøst-Norge, 2020.

Fotografiets evne til å presentere oss for det faktiske gir oss unektelig et sterkt avtrykk av et frosset øyeblikk. Et øyeblikk som i ettertid både kan gi bevis, tolkes eller reise spørsmål. Fotografen betrakter, iscenesetter og tilegner seg kunnskap om det fotograferte. Så produseres et fotografisk avtrykk for ettertiden. Prosessen er kompleks og inneholder mange ulike elementer og påvirkning, både teknisk, kulturelt, sosialt og estetisk. Folkemusikktradisjonen er minst like sammensatt. Musikk har blitt utøvet, opplevd, utviklet og tradert i generasjoner. Tonene, slik de skal plasseres i forhold til hverandre, har fått leve videre, og gir også på denne måten et avtrykk.

Avhandlingen søker i hovedsak å kartlegge fotografi som visuelt er knyttet til norsk folkemusikk i perioden 1840–1940. Perioden danner fotografiets første 100 år i Norge. Betydningen av begrepet folkemusikk spenner vidt, og avhandlingen tar for seg hvilken avgrenset definisjon som legges til grunn for begrepet folkemusikk når det skal knyttes til et visuelt fotografisk arbeide. Undersøkelsene gransker i hvilket omfang

musikkulturen er dokumentert fotografisk, ved å kartlegge definert fotomateriale, samt materialtyper og antall bevart relevant fotomateriale ved større norske profesjonaliserte arkiv og bevaringsinstitusjoner, alle norske fylker inkludert.

Studiene gransker fremtredende visuelle trekk som utspiller seg i fotografiene og på hvilken måte musikkulturen visuelt er skildret i fotografiene fra perioden, tatt vår fotohistorie i betraktning. Hvilken estetikk vises i bildene, hva dokumenteres og hvordan? Kan en lære noe nytt ved å forske på folkemusikkens visuelle avtrykk fra perioden? Til sist kommenteres hvordan et fotografi som representerer musikkulturen kan se ut i vår tid, og diskuterer fenomenen knyttet til tema, basert på avhandlingens empiri.

Undersøkelsene, resulterte i 1492 funn bevart fotografisk materiale, basert på feltarbeid utført ved 92 arkivinstusjoner, over hele landet. Sammenlignet med bevaring av annet lignende kulturarvsmateriale fra perioden, viser funnene at folkemusikk er relativt beskjedent registrert, bevart og dokumentert i norske fotoarkiv og bevaringsinstitusjoner. Det eldste bevarte fotografi som skildrer musikkulturen, samtidig norsk musikkultur generelt, er etter alt å dømme et daguerreotypi fra Agder, fotografert i 24. august 1852. Overordnet viser det seg å være store fotosamlinger og generelt mye bevart fotomateriale som kan knyttes til norsk folkemusikk i fylker som Agder, Telemark og Hedmark, og sentrale bevaringsinstitusjoner i Oslo. Derimot finnes svært lite fotomateriale bevart i nordområdene.

Avhandlingen gransker de visuelle meningsbærerne i fotografiene kartlagt fra perioden, som eksempelvis oppstilling, iscenesetting, bekledning, sosial kontekst og musikkulturens generelle estetikk. Feltarbeidet avdekket svært mye fotografisk materiale avfotografert utendørs, gjerne med noe «tilfeldig oppstillet» karakter, selv om mange utøvere også er portrettert i fotografenes atelier.

En personlig ambisjon har vært å belyse om fotografiene vil kunne fortelle oss flere historier og mulige fenomen musikkulturen har hatt ved seg, men det må også understrekes, at kartleggingen har sine begrensninger, da den tar for seg de dominerende trekk knyttet til spørsmålsformuleringen. Avslutningsvis håper jeg ydmykt at undersøkelsene og funn i avhandlingen

kan resultere i, eller være relevante for, videre forskning knyttet til folkemusikkens visuelle kulturarv og norsk fotohistorie.



Folkedans ved Sundsli, Fyresdal. Foto: Bendik Taraldlien, Telemark Museum.

Lisa Biktjørn G. Haugeland: *Trygve Eftestøl og det gamle spillet – Om spillestil og et blick mot «det gamle».* Masteroppgave i tradisjonskunst, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, Universitetet i Sørøst-Norge, 2020.

Denne masteroppgaven har to deler med en mer eller mindre glidende overgang mellom disse. Den første tar for seg spillestilen til felespilleren Trygve Eftestøl (1901–1993) fra Fjotland i Vest-Agder. Trygve er det siste leddet i ei lang slekts-rekke med spillemenn fra Fjotland, og også den siste spilletmannen det finnes opptak med i levende tradisjon herfra. Trygve har en karakteristisk stil, og denne er interessant med tanke på eldre spill på vanlig

fele. Målet har vært å peke på viktige elementer i spillet hans som gjør stilen til det den er, og som er viktige elementer for videre utøving og formidling av denne musikken.

Utgangspunktet er video- og lydopptak med Trygve som er å finne hos Agder Folkemusikkarkiv og Nasjonalbiblioteket. Utvalget av elementer er blitt gjort på grunnlag av intervju med andre musikere og min egen erfaring som utøver og tolkning av denne stilen. For å studere stilen til Trygve har jeg lært meg flere av slåttene etter arkivopptak – både lydopptak og video. Jeg har transkribert deler av materialet og satt meg inn i bueteknikk og ornamentikk hos spillemannen. De aktuelle elementene er plukket ut etter hva som har fått størst fokus hos informantene, inkludert meg selv.

Flere av elementene som blir sett på som viktige for stilen til Trygve, blir også av flere kilder påstått å være alderdommelige og til dels lite brukt av folkemusikere i dag. Del to av oppgaven forsøker derfor å finne svar på følgende spørsmål: *Hvor gammelt er det? Hvor kommer det fra? Hvorfor er det så lite brukt i dag? Hvorfor er «det gamle» så viktig for oss?* Stilelementene blir forklart, diskutert og visualisert gjennom hjelpemidler som håndskrevne transkripsjoner og musikkprogrammet *Melodyne*, for så å gli inn i del to av oppgaven med fokus på «det gamle», der det diskuteres rundt tidligere nevnte spørsmål. Hva som blir definert som gammelt er «skeiv» tonalitet, rytmikk, bueteknikk, bordunspill og ornamentar som triller og forslagstøner, glissando og dobbeltgrep.

Med Trygve Eftestøl i fokus, har hensikten med dette prosjektet vært å fremheve en del av et tilsynelatende «øde» område på folkemusikkartet i Norge, men også å kaste lys over en «eldre» måte å spille på, samt finne mulige svar på hva dette «gamle» egentlig innebærer og hvorfor «det gamle» for mange er et kvalitetstegn på folkemusikken.

Andrea Kasbo Rygh: *Springdans og pols i Østfold. – En studie av springdans- og polsmelodier i håndskrevne notebøker fra Østfoldområdet. Masteroppgave i tradisjonskunst, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, Universitetet i Sørøst-Norge, 2020.*

I dette masterprosjekt undersøkte jeg det eldre notematerialet fra det tidligere fylket Østfold. Jeg samlet inn og registrert notekilder på pols- og springdansmelodier i ulike håndskrevne notebøker og notesamlinger fra området, hovedsakelig fra 1800-tallet. For å se hva kildene kunne fortelle, gjennomførte jeg en sammenlignende analyse av materialet og satte det i sammenheng med kilder om springdansen og polsdansens historie. Hensikten var å få mer kunnskap om kildene, om utviklingen av pols- og springdans i området og å undersøke hva kildene sa om tolkningsmuligheter. Problemstillingen var: *Hva finnes av notenedtegnelser av pols-/springdansmelodier fra Østfold, og hva forteller disse kildene om utbredelse, historiske lag og musikalske tolkningsmuligheter?*

Før jeg startet på oppgaven kjente jeg til ca. 30 nedskrevne pols- og springdansmelodier fra Østfoldområdet fra 1821–1940-tallet. Melodiene var tatt i bruk på ulike kurs og seminar, og prøvd ut til springdansen som har overlevd i levende tradisjon. Jeg ønsket å se om det var mulig å finne flere melodier ved å kontakte ulike arkiv, museum og privatpersoner. Ved å søke i notesamlinger fra nærliggende områder, ville jeg se om hver melodi hadde flere varianter. For å definere variantene, utviklet jeg en modell for grad av likhet basert på Magnus Gustafssons modell for varianter med fire nivåer av likhet. Jeg registrerte også kadensformelen i de ulike melodiene for å drøfte rytmisk utforming, og jeg brukte Gustafssons polsketyptologi for å si noe om ulike historiske lag i materialet.

Registreringen av melodier viste 69 pols- og springdansmelodier i notesamlinger fra Østfold, inkludert 15 melodier etter Christian Dahlbak fra Aremark (f. 1830– utvandret til Amerika i 1879). Melodiene etter Dahlbak er nedtegnet i svenske notekilder, og ble derfor behandlet noe annerledes i analysen. De 69 melodiene har varianter både i tidl. Vestfold, nedre Buskerud, Akershus, Värmland, Dalsland og Bohuslän. Særlig Dalsland pekte seg ut som et område med mange varianter av melodiene fra Østfold. En-

kelte av melodiene har svært mange varianter, som blant annet Paalsdans No. 102 i Schodsbergs notebok (1821) med 13 varianter, mens andre har ingen varianter, som de 6 Polskdansmelodiene i Gudmund Kraugeruds notesamling (datert 1851–1890).

Melodimaterialet viser trekk fra ulike historiske lag i Gustafssons modell. Melodiene har både eldre trekk fra 1600-tallsmateriale, impulser fra menuetten fra rundt 1700 og nyere 1800-tallsmelodier med påvirkning fra runddansmelodier som kom rundt 1850. Analysen av kadensformel viser at en stor del av melodiene (61%), har tysk kadensformel der triolen eller åttendelene er plassert på tredje taktslag i sluttsekvensen, og det lange taktslaget på 1. og 2. taktslag i siste takt. 8 % har polsk kadensformel og 21 % har jeg definert med uklar kadensformel. Dette kan tyde på at melodiene kan ha blitt spilt asymmetrisk med kort tre. Det er imidlertid flere usikkerhetsmomenter ved en slik analyse ut fra et notemateriale, blant annet knyttet til at det er flere ukjente notenedskrivere. Vi vet lite om hvilken kjennskap de hadde til musikkformen, og hvordan de oppfattet rytmen.

Samlet sett viste analysen at mange av melodiene fra 1800-tallet har varianter i notesamlinger fra området, og ingen av variantene er noterette kopier. Melodiene viser trekk fra ulike stadier i polsdansens utvikling, og kan på den måten representere ulike historiske lag i materialet. Når det gjelder tolkningsmuligheter, kan den samlede analysen av noterte elementer som triller, forslag, dobbeltgrep, kadensformel og flere varianter av samme melodi, kunne gi inspirasjon til tolkning i dag.

Sissel Klohs: *«Di var fele te danse springdans før!» En ny studie av kildematerialet til springdansen fra Vestfold.* Masteroppgave i tradisjonskunst, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, Universitetet i Sørøst-Norge, 2020.

I denne avhandlingen undersøkte jeg kildematerialet som omhandler springdansen i Vestfold, og kilder fra begynnelsen av 1800-tallet og frem til i dag som forteller om bygdedans i samme område. Målet med undersøkelsen var at flere skal bli kjent med springdansen generelt og at flere kan

få glede og nærhet til lokale dansetradisjoner. Dansen var en viktig del av det sosiale samværet og et sentralt møtepunkt i lokalsamfunnet fram til runddansene ble populære fra midten av 1800-tallet. Endringer i samfunnet gjorde også at bygdedansen nesten ble borte, det berøres også i studiet. Det samlede inntrykket som kommer fram i bygdebøker, intervju og filmopptak gir et viktig og interessant bilde av plassen dansen hadde i livet til folk. Kildematerialet gir utfyllende opplysninger om hvordan og hvor springdansen ble danset, og betydningen bygdedansen hadde.

Ved å undersøke filmopptak av bygdedanser fra området, er det gjort funn som belyser dansen bedre. Hvordan de kan ha danset springdans, er mulig å skissere. Her er det funn som kan belyse både steg, svikt og motiv. Opptak av Anton Svendsen Myrvoll (1895–1986) forteller om en dans med høyt tempo, men på dette området må det mer forskning til. Mange spellemenn i fylket levde av musikken, ved at de spilte til dans for flere sosiale lag i samfunnet. Noen hadde også i perioder av livet musikk som levevei i etablerte orkester, notebøkene etter noen av dem viser også dette. Dette er noe jeg så vidt berører, men som også er verdt å undersøke nærmere.

Under nasjonsbyggingen var interessen for de nasjonale dansene på slutten av 1800-tallet økende. Fokuset endret seg etter hvert mot å finne og dokumentere det lokale særpreget i dansen. I Vestfold skjedde dette i 1927. På samme tid flyttet folk på seg og tok med seg egne dansetradisjoner og musikkinstrumenter til Vestfold.

Kildematerialet viser at steget i dansen har vært en utfordring, og at dette ble problematisert alt for 30 år siden. I et samarbeid med Rådet for folkemusikk og folkedans ble det etablert en enighet om at steget skulle ha et kort trinn på den korte treeren og at det kunne ha to eller tre svikter.

Hvordan springdansen danses nå er med andre ord et produkt av mange påvirkninger. Derfor har det vært viktig å granske kildematerialet for å få svar på hva slags påvirkninger bygdedansen fra Vestfold har vært utsatt for.

Karolina Westling: *En vise jeg nu synge vil – Medieringsprosess fra note til viseframføring med fokus på rytme.* Masteroppgave i tradisjonskunst, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, Universitetet i Sørøst-Norge, 2020.

Mitt masterarbeid gikk ut på å prøve noen ulike metoder som kunne hjelpe meg å finne flere tolkningsmuligheter av en notenedtegnning og større variasjon i det rytmiske uttrykket i medierte viser. (*Mediering* = å lære en vise fra en notenedtegnning eller et opptak). Jeg jobbet med viser fra Ludvig Mathias Lindemans (LMLs) samling i Vestfold (1868–1869). Oppgaven hadde utøverfokus og egen kunstnerisk utvikling som mål.

Jeg hadde funnet en begrensning hos meg selv når det gjaldt å tolke et notebilde og variere det rytmiske uttrykket i viser som jeg tilegnet meg fra notenedtegnninger. Jeg følte meg ofte låst til en rigid form som jeg ikke klarte å variere, og jeg var ofte usikker på om det kanskje fantes andre måter å tolke det rytmiske i notebildet på. I tillegg ville jeg undersøke selve medieringsprosessen og sette søkelyset på hvordan vi utøvere egentlig tenker i møtet med en notenedtegnning. Jeg var nysgjerrig på hvordan andre utøvere løste eventuelle problemer de støtte på i notebildet og hvilke tanker de hadde gjort seg om LMLs notenedtegnninger.

Datamaterialet i oppgaven ble innhentet gjennom tre kvalitative intervjuer med utøvere og analyser av tre opptak samt opptak/video av egen prosess og dagboksnotater i etterkant av ulike utprøvinger. De tre opptakene var av kilder som sang viser som var varianter av tre viser jeg ville jobbe med i LMLs samling fra Vestfold. Opptakene ble analysert med følgende tre fokusområder:

- 1: Betoningsmønster
- 2: Frasering: delfraser og ornamentikk
- 3: Transkripsjon

Funnene fra analysene brukte jeg for å se på LMLs noter med nye øyne og til å prøve ut ulike rytmiske uttrykk på melodiene i LMLs samling. Jeg intervjuet to utøvere fra Agderområdet: Ragnhild Furholt og Olaf Moen,

og en utøver fra Vestfold: Tone Krohn. I de tre intervjuene kom det blant annet fram at alle tre utøverne brukte sin kunnskap om framføringspraksisen i området hvor de virket. Både som en hjelp i medieringsprosessen, men også som et rammeverk. De to utøverne fra Agder var mindre fornøyde med LMLs måte å notere det rytmiske i visene på (de nevnte dette i forbindelse med stev de hadde jobbet med), mens utøveren fra Vestfold var mer fornøyd (hun hadde jobbet med ballader).

I intervjuet med Ragnhild Furholt fikk jeg tips på hvordan jeg kunne jobbe med mediering uten å bruke noteverdiene som var notert. Ved kun å ta ut meloditonene og jobbe med teksten og språklydene og stavelsene i ordene, kunne jeg jobbe fram det rytmiske uttrykket. Denne metoden førte til at rytmisk utprøvning og eksperimentering ble en naturlig del av medieringsprosessen, og derfor opplevde jeg meg mindre bundet til notebildet. Jeg erfarte at det var utfordrende å intervju om rytme. Jeg opplevde usikkerhet på om vi egentlig forstod hverandre fullt ut og vi brukte alle tre litt ulike ord og uttrykk for å beskrive det rytmiske i visene. Dette førte til at jeg var usikker på hvordan jeg skulle uttrykke meg for å komme til bunns i enkelte spørsmål. Ta for eksempel uttrykket *form*. Hvilke komponenter består en vises form av?

I arbeidet med å overføre funn fra analysene av opptakene til visene i LMLs samling, ble det klart for meg at alle tre kildene som sang på opptakene brukte betoningsmønstre aktivt som en formidlingsteknikk, noe som gjorde at teksten ble veldig tydelig. Å tenke betoningsmønstre i møtet med en notenedtegnning, ble fruktbart da det gav meg et verktøy til å prøve ut noen ulike betoningsmønstre dersom det dukket opp rytmiske ting i notene som umiddelbart virket ulogisk. Det overordnede teoretiske perspektivet i oppgaven var blant annet *Den reflekterende praktiker og handlingsbåren kunnskap*.

En av mine refleksjoner var om det egentlig var mulig å finne spor av sang over betoningsmønstre i LMLs notenedtegnninger. En annen var hvor mye rytme har å si for hvilke viser i en notesamling jeg velger å lære meg. Analysene av opptakene førte til at jeg fant fram til flere ulike tolkningsmuligheter av et notebilde. De har også gitt meg større handlingsrom med tanke på hva jeg kan gjøre rytmisk med en vise. Spesielt nyttig var fokuset

på betoningsmønstre og hvordan ulike betoningsmønstre påvirker rytmen i en framføring.

Jeg konkluderte med at vi trenger å snakke mer om rytme i den vokale folkemusikken. Både for å skape en felles språkplattform som muliggjør samtaler om rytme, siden rytme oppleves og tolkes subjektivt av utøver og mottaker, men også for å synliggjøre og kartlegge hvordan vi jobber med rytmen i visene når vi synger. Mitt inntrykk var at rytmen ofte havner i en slags felleskategori som ble kalt for sangstil og personlig uttrykk, mens det kan se ut som om tonaliteten lenge har stått mer sentralt i forskningen på den vokale folkemusikken. Rytmen i den vokale folkemusikken er en viktig kvalitet i sjangeren, og fortjener etter mitt syn større oppmerksomhet.

Bidragstatarar i dette nummeret

Egil Bakka, professor emeritus of Dance Studies, Norwegian University of Science and Technology, Trondheim, Norway and retired director at the Norwegian Centre for Traditional Music and Dance. He has chaired many research projects, and worked with UNESCO on Intangible Cultural Heritage. His latest publication is Bakka, Egil and others, *Waltzing through Europe: Attitudes Towards Couple Dances in the Long Nineteenth-Century* (Open Book Publishers, 2020).

Hans Olav Gorset er professor ved Norges musikkhøgskole, hvor han underviser i musikkhistorie, historiske fløyter og oppføringspraksis. Han har forelest og undervist i Europa og USA og tok doktorgraden i 2011 med avhandlingen «*Fornøynelig Tids-fordriv*» *Musikk i norske notebøker fra 1700-tallet*. Ved siden av en aktiv karriere som fløytist og ensembleleder har han gitt ut CD-er med fransk, norsk og skandinavisk musikk. Han er blitt nominert til Spellemannspris og Folkelarmpris. I en årrekke laget han programmer om tidligmusikk for NRK P2. Han bygger også historiske fløyteinstrumenter og har mottatt Kongens Fortjenstmedalje. Se www.hansolavgorset.com

Ragnhild Knudsen har fireårig musikkutdanning fra konservatoriet i Bergen og hovedfag i musikkvitenskap fra Universitetet i Oslo. Hun er førstelektor og har siden 1999 vært ansatt ved folkemusikkstudiet i Rauland, Universitetet i Sørøst-Norge. I tillegg er hun fiolin- og hardingfelelærer i Seljord kulturskule. Som utøver er hun aktiv i flere sammenhenger, bl.a. i folkemusikktrioen Glima som del av duoen Knudsen & Syrjälä, (hardingfele og kantele). Hun har skrevet flere artikler, bl.a. om muntlig tradering.

Bjørn Sverre Kristensen er førstelektor i musikk ved lærerutdanningen ved Høgskolen Innlandet hvor han underviser i global musikk og norsk folke-musikk, arrangering og komponering. Han har slagverk som hovedinstru-ment med fokus på norske trommeslåtter og slagverkspill fra ulike kulturer. Mangeårig kappleiksdeltaker både som utøver og som dommer. Spiller også fele, hardingfele, bratsj og viola d'amore.
<https://www.bjornsverre.com>

Ingar Ranheim er folkedansar og historikar, og heldt kurs i hallingdans i fleire deler av landet på 1970-1990-talet. Som historikar har han tidligare arbeidd med nasjonalisme, folkedans og lokalhistorie generelt. Han har vore tilsett som konservator ved Valdresmusea, men er no pensjonist.

Olav Solberg er professor emeritus i nordisk litteratur ved Universitetet i Sørøst-Noreg. Solberg har publisert ei rekke arbeid om viser og balladar, deriblant doktoravhandlinga *Den omsnudde verda. Ein studie i dei norske skjemteballadane* (1993) og var med i redaksjonen som gav ut den vitskap-lege norske balladeutgåva *Norske Mellomalderballadar* (2016). Vidare har Solberg arbeidd med og publisert artiklar og bøker om sentrale norske for-fattarar, som Ibsen, Undset og Vesaas. Han arbeider nå med skillingsviser.

Hans-Hinrich Thedens jobber som forskningsbibliotekar i musikkseksjo-nen på Nasjonalbiblioteket der han har ansvar for Norsk folkemusikksam-ling. Han har undervist i norsk folkemusikk og dens historie, etnomusikk og musikkulturforståelse på Universitetet i Oslo og Norges Musikkhøg-skole. Han har drevet forskning om felemusikken og springardansen i Agder, folkemusikkfestivaler, tradisjonsmusikkmiljøer i Norge og USA, og ledet NFRs delprosjekt om de reisendes musikk. Fra 1998 til 2007 var han redaktør for *Norsk folkemusikklags skrift*.

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 studantar, 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 spreing 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 www.norsk-folkemusikklag.no.

Styret i 2020 er:

Bjørn Aksdal, Trondheim (leiar)

Per Åsmund Omholt, Rauland (nestleiar og seminaransvarleg)

Sveinung Søyland Moen, Førde (kasserar og nettredektør)

Andra Kasbo Rygh, Rauland (medlemskontakt)

Karin Eriksson, Røros (redaktør for tidsskriftet)

Tidlegare nummer av Norsk folkemusikklags 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, Bjørn Sverre Kristensen, Gunnar Ternhag og Jarnfrid Kjøk. 173 sider.

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

Nr. 30/2016 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Karin L. Eriksson, Ånon Egeland, Anne Svånaug Blengsdalen, Bjørn Aksdal, Stephen J. Walton og Ingrid Gjertsen. 151 sider.

Nr. 31/2017 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Ola Graff, Ottar Kåsa, Asbjørn Storesund, Bjørn Sverre Kristensen, Bjørn Aksdal, Ånon Egeland og Per Åsmund Omholt. 189 s.

Nr. 32/2018 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Åshild Watne, Kristian Nymoen, Bjørn Sverre Kristensen, Anne Svånaug Blengsdalen, Bjørn Aksdal, Sveinung Søyland Moen og David G. Hebert. 222 s.

Nr. 33/2019 (red. Sveinung Søyland Moen). Bidrag av Cecilie Authen, Anne Svånaug Blengsdalen, Siri Dyvik, Kjetil Landrog, Sveinung Søyland Moen, Per Åsmund Omholt, Astrid Nora Ressem, Thomas Solomon, Marit Stranden, Hans-Hinrich Thedens og Marit Vestrum. 170 s.

Utførlege innhaldslistar finn de på nettsida vår:
www.norsksfolkemusikklag.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 folkemusikkkforskning, og tar imot artiklar med ulike perspektiv på tradisjonell musikk og dans som eit breitt definert felt. Artiklane kan vera musikkvitskaplege i tradisjonell forstand, eller ha eit kultur- eller samfunnsvitskapleg 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 vitskapleg 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

Retninglinjene for 2021-skriftet er under revisjon. Ver venleg å sjå heimesida til Norsk folkemusikklag for oppdatert informasjon: www.norskfolkemusikklag.no.

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!

Karin Eriksson, redaktør

E-post: eriksson.karin@gmail.com

Tlf: (+ 47) 46 23 47 06