

MUSIKK *og* TRADISJON

Tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans

Nr. 35, 2021

Fortsettelse av *Norsk folkemusikklags skrift*

Utgitt av Norsk folkemusikklag,
nasjonal avdeling av ICTM

Redaktør:
Karin Eriksson

Bjørn Aksdal, Trondheim
Sveinung Søyland Moen, Trondheim
Andrea Kasbo Rygh, Rauland

Tom Willy Rustad, Folkemusikkarkivet ved Gudbrandsdalsmusea, Ringebru
Siri Mæland, Norsk Senter for folkemusikk og folkedans, Trondheim (Sff)

Redaksjonsråd:

Anne Svånaug Blengsdalen, Universitetet i Sørøst-Norge (USN), Bø
Lene Halskov Hansen, Dansk Folkemindesamling – Det Kongelige Bibliotek,
København

Gediminas Karoblis, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU),
Trondheim

Niklas Nyqvist, SLS/Finlands svenska folkmusikinstitut, Vasa
Ingar Ranheim, Valdresmusea, Fagernes

Astrid Nora Ressem, Nasjonalbiblioteket, Oslo
Gunnar Ternhag, Høgskolan i Dalarna og Stockholms Universitet.

© Novus AS 2021

ISSN 1892-0772

ISBN 978-82-7099-933-0

Redaktør: Karin Eriksson

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

Grafisk utforming: Novus forlag, Oslo

Lasertrykk.no

Innhold

Forord 5

Artikler

Å male i blått – om måling av intonasjon på hardingfele 11
Per Åsmund Omholt

Rekonstruksjon og revitalisering av eldre svenske spelmanslåtar 43
Thomas von Wachenfeldt

Hedningarnas moraudd: innovation, fantasi och nygamla
musikinstrument 73
Daniel Fredriksson og Hållbus Totte Mattsson

Cylinderpositiv i Norge fram till 1850 – typer och traditioner 99
Mats Krouthén

«En Ridder saa bold og en Frøken saa grand»
– spøkelsesdikting i vers og på prosa 143
Olav Solberg

Bokanmeldelser

Egil Bakka, Theresa Jill Buckland, Helena Saarikoski & Anne von Bibra
Wharton (eds.), *Waltzing Through Europe: Attitudes towards Couple Dances
in the Long Nineteenth Century* (2020) 170
Siri Mæland

Owe Ronström & Dan Lundberg (eds.), <i>Sounds of Migration. Music and migration in the Nordic countries</i> (2021)	173
Thomas Solomon	

Rapporter

<i>31. symposiet til ICTM:s studiegruppe i etnokoreologi</i>	177
ICTMs navneskiftediskusjon og avstemming – Inkludere dans og skifte fra tradisjonsmusikk til musikktradisjoner?	179
<i>North Atlantic Fiddle Convention</i>	180
Ungt Forskerforum for Folkemusikk og Dans (UFFD).....	182
Sammendrag av folkemusikkrelaterede masteroppgaver	185
Redaksjonsråd og bidragsytere i dette nummeret	191
Norsk folkemusikklag, nasjonal avdeling av ICTM.....	196
Tidligere nummer av Norsk folkemusikklags skrift / Musikk og tradisjon.....	198
Krav til manuskriptene	204



Forord

Ytterligere et år i Coronaens tid har gått, og nå begynner samfunnet og kulturlivet sakte å åpnes opp igjen. Vi har vent oss til å treffes for å spille og danse, forske og undervise i digitale forum, eller via hybridløsninger både fysisk og på nett. Vi er mange som nå ser fram til å få treffes offentlig på kultur- og musikkarrangementer. Året har også vært preget av diskusjoner innad i folkemusikk- og folkedansmiljøet, hvor en større bevissthet rundt problemstillinger som omhandler likestilling gjeldende kjønn og etnisitet har blitt etterspurt. Diskusjonene har pågått både i utøverbiljøer og innen det akademiske forskningsfeltet, nasjonalt og internasjonalt. Det har vært et sterkt ønske om å sette søkelys på, kritisk reflektere over og synliggjøre hvilke verdier og holdninger vi bygger vår forskning og undervisning på, spesielt med fokus på å «avkolonialisere» fagdisiplinene («decolonialise musicology, ethnomusicology and dance studies»). Innenfor vår hovedorganisasjon, International Council for Traditional Music (ICTM), har vi kunnet følge og delta i intensive diskusjoner om et navneskifte; fra tradisjonsmusikk til musikktradisjoner, og også inkludere dansefeltet (se videre under «Rapporter»). Det har med andre ord vært et år som har vært gjennomsyret av refleksjon og samtaler om hva folkemusikk- og folkedansforskningen skal inneholde, for hvem den skal være til og hvordan vi arbeider inkluderende innen feltet og miljøet.

Denne utgaven av Musikk og tradisjon består av en samling frie artikler fra folkemusikkforskningen i Norden. Likevel har fire av artiklene nærliggende tematikk som på ulike vis omhandler musikkinstrumenter; relasjonen mellom instrumentet og utøveren, skapelsen av nye musikkinstrumenter og instrumentenes sosiale og kulturelle bruksområder i samfunnet. Tidsskriftets avsluttende artikkel har en litteraturhistorisk tilnærming og løfter fram problemstillinger i skjæringspunktet mellom muntlige og skriftlige tradisjoner.

I den første artikkelen «Å måle i blått» utforsker og problematiserer Per Åsmund Omholt intonasjonspraksiser og spillestil på hardingfela. Med utgangspunkt i arkivopptak av tradisjonell slåttemusikk, først og fremst med Tinn-spellemannen Johannes Dahle (1890–1980) fra Telemark, gjør Omholt akustiske målinger i programmet «Melodyne» som bearbeides statistisk og visuelt. Omholt viser hvordan det konvensjonelle diatoniske systemet er lite egnet til å forklare intonasjonspraksis innen sjangeren. Fra et utøverperspektiv presenterer han variable intonasjonsmønstre og argumenterer for at disse blir styrt av fysisk-motoriske forhold (som håndens posisjon, utforming og fingerplassering), akustiske faktorer og normative rammeverk. Omholt beskriver rammene som et *mulighetsrom*, der variabel intonasjon kan brukes som et ekspressivt verktøy – et estetisk valg som muliggjøres av en sjanger-spesifikk toleranse. Studien innbyr gjennom den metodiske framgangsmåten til flere sammenlignbare undersøkelser. Omholt viser innsiktsfullt hvordan slike studier av eldre arkivopptak kan åpne opp for andre typer av uttrykksunivers for dagens utøveres intonasjonspraksis.

Utøverperspektivet står også i fokus i Thomas von Wachenfeldts artikkel som omhandler et kombinert forsknings- og innspillingsprosjekt av spelemannsmelodier på fele fra Hälsingland i Sverige, med navnet «Brudlåtar» (2018). I artikkelen får vi følge Wachenfeldts kunstneriske prosess i tolkingen av spelemannsmusikken fra andre halvdel av 1700-tallet. Gjennom studier av framføringspraksisen innen tidlig musikk under senbarokken og rokokkoperioden, i kombinasjon med lydopptak og nedtegninger av spelemenn født på 1800-tallet, prøver forfatteren å revitalisere og rekonstruere de utvalgte spelemannsmelodiene. Med utgangspunkt i Paul Riceøurs (1984) mimesisteori om interpretasjon diskuterer Wachenfeldt de utfordringer, begrensninger og muligheter som arbeidet innebar, blant annet angående ornamentikk, toneforming og uttrykkssett. Han gir et verdifullt innblikk i kunstnerens møte med det musikalske materialet og viser hvordan forfatterens ulike roller som musiker, arrangør og forsker kan berike hverandre.

«Hedningarnas moraoud: innovation, fantasi och nygamla musikinstrument» er navnet på den tredje artikkelen i skriftet. Den er skrevet av

Daniel Fredriksson og Hållbus Totte Mattsson. Forfatterne undersøker oppkomsten og utviklingen av musikkinstrumentet *moraoud* – en hybrid mellom svensk moraharpa og arabisk oud. Instrumentet ble skapt av medlemmene i folkrockbandet Hedningarna, som har vært en del av folk- og verdensmusikkscenen i Sverige siden 1980-tallet. Studien bygger på forfatternes egne autoetnografiske refleksjoner, ettersom Mattsson spiller lutt i bandet og Fredriksson selv har erfaring med å spille moraoud. Autoetnografien ses i sammenheng med intervjuer med instrumentmakere og med diskusjoner som føres om instrumentet i sosiale medier. Inspirert av sosialsemiotisk teori betrakter forfatterne instrumentet som et ensemble av tegn som får mening i møtet med musikeren, og analyserer instrumentets meningspotensiale og «affordanser». Fredriksson og Mattsson løfter særlig frem den affektive imaginære kulturhistorien som moraoudens sammenflettinger av svenske og orientalske musikktradisjoner ga opphav til. Instrumentet ble en formidler av alderdommelighet, interkulturalitet og nordiskhet, noe som passet bra inn i den globale verdensmusikkscenen. Artikkelen gir et innsiktsfullt portrett av instrumentet og viser hvordan tilfeldigheter og fantasi kan ha stor betydning for skapelsen av nye musikkinstrumenter.

Instrumentenes materielle forutsetninger i relasjon til sosiale og kulturelle bruksområder er også et tema som behandles av Mats Krouthén i tidsskriftets neste artikkel. Krouthén ser nærmere på ulike typer dreiepositiv og instrumentets tradisjoner i Norge. Tidligere forskning om det musikkmekaniske instrumentet og betydelsen for musikklivet i Norge har fremfor alt fokusert på tiden etter 1850, og det såkalte «Steinkjerpositivet» med opprinnelse i Nord-Trøndelag. Krouthén retter i stedet søkelyset på tiårene før og prøver å kartlegge og beskrive de instrumenttypene som fantes, hvordan de ble brukt, i hvilke sammenhenger og av hvem. Det trengtes håndverkskunnskaper og kompetanse for å spille, reparere og programmere instrumentene, og forfatteren identifiserer sentrale tradisjonsbærere, instrumentmakere og formidlere. Basert på analyser av avisartikler og instrumentene i seg selv som kulturelle artefakter, skildrer Krouthén et levende og rikt kulturliv der instrumentene ble brukt til dans, sang og underholdning, med en overgang fra salongmiljøene til bygatene.

Krouthén viser hvordan nytt repertoar ble introdusert i Norge via dreiepositivene. Studien er detaljrikt og nøye gjennomført, og sammenfører musikkvitenskapelige og museologiske forskningstradisjoner.

I skriftens siste artikkel «En Ridder saa bold og en Frøken saa grand» – spøkelsesdiktning i vers og på prosa» tar Olav Solberg leseren med på en spennende reise og viser hvordan en tekst kan begynne å leve sitt eget liv og spres i ulike former. Solberg tar utgangspunkt i en kunstballade fra sent 1700-tall: «Alonzo the Brave and Fair Imogine» som inngår i den gotiske skrekkromanen *The Monk* (1796), diktet av den engelske forfatteren Matthew Gregory Lewis. Alonzo-balladen ble tidlig oversatt til svensk og dansk, men først senere til norsk («Lansens Vise»). Solberg ser nærmere på hva vi vet om «Lansens vise» som norsk skillingstrykk og tradisjonstekst, diskuterer eksempler, boktrykkere og geografisk spredning. Han viser hvordan balladen gjennom sitt dramatiske innhold har levd videre som dikt, vise og prosaberettelse i de nordiske landene. Solberg diskuterer hvordan det ikke har vært vanntette skott mellom visetradisjon og eventyr- og sagndiktning. Selve emnet var så fengslende, at om man ikke hadde tilgang til en sanger med godt minne eller et trykt eksemplar, for eksempel skillingstrykk, kunne en god forteller omskape diktet til et fascinerende eventyr.

Til slutt kommer faste poster som bokanmeldelser, der Siri Mæland og Thomas Solomon har levert leseverdige og gode bidrag, rapporter fra konferanser folkemusikk- og folkedansforskere har deltatt på det siste året, og sammendrag av folkemusikkrelaterte masteroppgaver fra 2021. Norsk folkemusikkklags eget seminar «Aktuell, tradisjonell og unik» ble i år dessverre avlyst på grunn av situasjonen med Coronapandemien og få påmeldte.

Norsk folkemusikkklag har i år hatt gleden av å inngå en langsiktig samarbeidsavtale med Norsk Senter for folkemusikk og folkedans (Sff). Samarbeidet har som mål å gjensidig styrke hverandres faglige arbeid for formidling, dokumentasjon og forskning på folkemusikk og folkedans samt utveksling av kompetanse, metoder, informasjon og ressurser. Avtalen sikrer NFL en fast økonomisk støtte til utgivelsen av Musikk og tradisjon, og Sff

bidrar med vitenskapelig kompetanse til redaksjonen.¹ Vi vil takke Sff for et fint samarbeid så langt, og ser fram til et fruktbart samarbeid også i fremtiden.

Tidsskriftet har i år et nytt redaksjonsråd med representanter fra folkemusikk- og folkedansområdet i Norge, Sverige, Danmark og Finland. Vi vil takke rådet for engasjementet, det gode samarbeidet, og spennende framtidsplaner (for beskrivelse av de enkelte redaksjonsmedlemmer se «Redaksjonsråd» i slutten av skriftet).

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

God lesning!

Karin Eriksson
Oktober 2021

1. Se lagets hjemmeside <<https://norskfolkemusikklag.wordpress.com/2021/03/04/samarbeidsavtale-mellom-sff-og-nfl/>>



Å male i blått

– om måling av intonasjon på hardingfele

Per Åsmund Omholt

This article investigates and discusses possible explanations for unconventional intonation practices in Norwegian Hardanger fiddle tunes. Software measurements of archive recordings, mainly of the Telemark fiddler Johannes Dahle (1890–1980), have given access to relevant visual and numerical data. The results show that the conventional diatonic system is not suitable as an analytical tool for intonation practices within this genre. The article presents examples of intonation patterns linked to a genre-specific tolerance and suggest that such patterns, which involves variability and step sizes between the whole step and the semitone, are governed both by the idiomatic left-hand technique, acoustic factors and by choices made possible by a normative and aesthetic framework, including expressive freedom.

Formål

Intonasjonspraksisen hos en del utøvere av norsk folkemusikk utfordrer både det moderne øret og konvensjonell musikkteori. Avvikene fra det vanlige, diatoniske systemet med hele og halve trinn har også stått sentralt i den akademiske tilnærmingen til sjangeren gjennom 1900-tallet og fram til i dag (Buvarp, 1952, Sevåg, 1993, Westman, 1998, Omholt, 2008 og 2015, Kvifte, 2012). Fenomenet er kjent som «skeive toner», «eldre tonalitet», «naturtoner», «svevende intervall» eller, med benevnning lånt fra andre sjangre, som «blåtoner». Til dels forteller de mange benevningene om ulik tilnærming til og forståelse av fenomenet. Fram til relativt nylig

har imidlertid formulerte forklaringsmodeller vært preget av mangel på håndfaste data om slik intoneringspraksis. Gjennom den digitale revolusjonen er tilgangen på slike data nå en annen. Denne artikkelen retter seg mot intonasjonspraksis på hardingfele, og tar sikte på, gjennom tekniske målinger med moderne teknologi, å bidra til dypere innsikt i denne materien gjennom å diskutere observerbare mønstre. Motivasjonen for dette er en sterk overbevisning om at avvikene fra konvensjonelle normsystemer representerer kvaliteter det er vel verd å løfte fram. Selv om det i hundre år har vært bevissthet rundt at «skeive toner» har vært en viktig del av uttrykket i folkemusikken, er det likevel mitt inntrykk at dagens utøvere ikke utnytter det mulighetsrommet som et rikt arkivmateriale kan fortelle om til fulle. Noe av årsaken til dette kan nettopp ligge i at vi fram til nå ikke har hatt særlig gode tekniske muligheter for å kunne kartlegge intonasjonspraksisen systematisk, og dermed har heller ikke diskursen omkring premisene på feltet hatt et tilstrekkelig empirisk fundament. Med mer kunnskap vil rammebetingelsene tre klarere fram i dagen.

Artikkelen presenterer observasjoner av den aktuelle intonasjonspraksisen og gir mulige forklaringer på slik praksis basert på målinger av innspilt materiale, fortrinnsvis med hardingfeleutøvere fra tidligere generasjoner. Data er hentet fra arkivopptak med ulike utøvere, men først og fremst fra Tinn-spelemannen Johannes Dahle (1890–1980). Verktøyet som er særlig egnet til å skaffe ny informasjon er en såkalt “polyphonic pitch detection function” i programmet «Melodyne» (<https://www.celemony.com/en/start>). Denne funksjonen gjør det mulig å studere intonasjonen i feleslåttene i visuell form samtidig som numerisk materiale blir tilgjengelig for statistisk bearbeiding. Slik sett kan denne artikkelen også leses som et forslag til en allment tilgjengelig metode for måling og kartlegging av intonasjonspraksis, og jeg vil forsøke å vise hva slags informasjon vi kan få ut av denne type tekniske tilnærming. Som et mer generelt perspektiv vil jeg dele noen refleksjoner omkring utøvernes normer og referanser, og omkring hva «nøyaktighet» betyr i denne konteksten.

Det er uunngåelig at refleksjonene i denne framstillingen hviler på at jeg har relativ lang fartstid både som utøver og pedagog innen denne sjangeren. På den ene siden krever dette selvsagt at jeg som både «insider»

og forsker, slik etnomusikologen Timothy Rice uttrykker det: «[...] undergo a productive distancing necessary to the explanation and understanding of their [my] own cultures» (Rice, 1994, s. 6). På den andre siden er det åpenbart at jeg kan trekke veksler på den kunnskapen praktisk og kroppslig tilnærming til musikken har gitt meg. Praktisk tilnærming åpner for refleksjon både gjennom og omkring utøvingen (Schön, 1995), og forståelsen av musikken henger nøye sammen med opplevelsen kroppen har via instrumentet (Malafouris 2013, 2008). Det er særlig på denne siste bakgrunnen jeg ønsker å argumentere for at intonasjon også kan handle om estetiske valg som muliggjøres av en sjanger-spesifikk toleranse. Her mener jeg det ligger et potensiale som fortjener mer bevissthet med tanke på dagens praksis.

Om teknisk måling i forskertradisjonen

Der er nå omtrent hundre år siden flere sentrale skikkelser kom på banen med ulike teorier som hadde til felles at den avvikende intonasjonspraksisen i norsk folkemusikk var en viktig del av det musikalske uttrykket. Synet på at irregulær intonasjon var et resultat av uskolerte musikere og derfor “feil”, ble dermed utfordret (Sandvik, 1921, Eggen, 1923, Groven, 1927). Med unntak av Eggens tilnærming til langeleiken, var disse teoriene i liten grad basert på empiri i form av fysiske målinger og hadde betydelige ideologiske slagsider (Omholt, 2008). For å kunne si noe mer eksakt om intonasjonspraksis, ble det på 1950-tallet gjort forsøk med tekniske målinger av intonasjon på det som da het Norsk folkemusikk-institutt under Universitetet i Oslo (Buvarp, 1952, Gurvin, 1953, Dahlback, 1958). Dette miljøet var inspirert av amerikanske og tyske forskere (Gurvin, 1953, s. 183), og anskaffet elektronisk utstyr som kunne vise målinger med visuelle grafer. Fokus den gang var på vokal musikk, og det ble fulgt opp utover på 60-tallet. Selv om denne innsatsen fikk en viss oppmerksomhet og førte til noen publikasjoner (Ledang, 1967), virker det i ettertiden som rammerverket for observasjonene ikke var tilstrekkelig utviklet. Det teoretiske paradigmet på denne tiden var trolig sterkt formet av Eivind Grovens inn-

flytelsesrike lære om seljefløyte, naturtoner og renstemming (Groven, 1927 og 1948). For øvrig ble det avdekket mange metodiske problemer og usikkerhet omkring kildematerialet, og forsøkene ble i liten grad fulgt opp før mer moderne teknologi har gjort tilsvarende målinger enklere (Omholt, 2015, s. 6).

Det viktigste bidraget fra denne forskningsinnsatsen var trolig etableringen av konseptet «svevende intervall» eller «svivetonar» (Ledang, 1967, s. 68), m.a.o. at intonasjonen på visse trinn hos sangerne ikke var fikserte, men framsto som konstant variable. Dette konseptet har senere vært sentralt i den akademiske diskusjonen videre, og bl.a. Reidar Sevåg legger vekt på denne dimensjonen i sine analyser av et større materiale av eldre langeleiker (Sevåg, 1993).

Mangel på fiksering av intervall er i høy grad også aktuelt for intonasjonspraksis på fele og hardingfele. Hans-Hinrich Thedens artikkel “Durifisering eller hva?” (2002) viser gjennom teknisk måling til slik praksis hos ulike utøvere, og det pekes på flere mulige årsaker; eksempelvis bevisst fargelegging og manglende dagsform. En slik betraktningssmåte er det all grunn til å merke seg: Kartlegging av intonasjonspraksis på hardingfele bør legge til grunn at flere faktorer virker sammen.

Noen arbeider i senere tid tangerer i noen grad de prinsipielle og metodiske aspektene som kommer fram i denne artikkelen, og for så vidt også til en viss grad resultatene. Sven Ahlbäck (Ahlbäck, 2010) dokumenterer den variable intonasjonen i en innspilling med den svenske utøveren Gössa Anders Anderson fra 1949, der intonasjonspraksisen blir diskutert opp imot transkripsjonen av slåtten i det svenske standardverket *Svenska låtar* (Andersson 1922). Han bruker samme teknologi som i det foreliggende arbeidet, og peker videre på mønstre i måleresultatene som er i overensstemmelse med deler av resultatene som presenteres her. Det samme er til dels tilfelle hos mine egne målinger av kvedaren Aslak Brekke (Omholt, 2015) og Watne og Nymoens målinger av Gro Heddi Brokke (Watne & Nymoen, 2018). Samtidig viser de sistnevnte arbeidene at vokalmusikken, særlig når den utøves solistisk uten støtte fra faste referansepunkter, trenger sin egen tilnærming.

Om det normative

Hvor betydningsfulle er nyansene og variasjonen i intonasjon i utøvelsen av slåttemusikk? Hvor bevisste er utøverne på dette? Hvordan svarer det til en norm? Slike spørsmål er ikke uten videre lette å svare på, men vi kan være rimelig sikre på at dagens unge utøvere befinner seg i en annen virkelighet enn de kildene vi lytter til gjennom gamle arkivopptak. Kvifte (2012) diskuterer dette, og antyder at utøverne «før» neppe var bevisste på nyanser i intonasjon slik vi er det i dag (s. 102-103, 106-108). Usikkert er det også hvorvidt det er mulig å begrepsfeste grenseverdiene for variabiliteten innen sjangeren. Man må videre spørre seg hvordan evne, intensjon og norm – og dette gjelder både utøver og lytter – henger sammen på et generelt nivå.

Vanlig, konvensjonell vestlig musikkteori, inkludert skalaer bygget på det diatoniske systemet, egner seg dårlig til å beskrive intonasjonspraksis i tradisjonelt slåttespill på hardingfele, og det er åpenbart at man orienterer seg mot en annen norm. Særlig eldre utøvere bruker trinn som ikke er kompatible med dikotomien i vår «vanlige» skala (hele og halve trinn). Dessuten, for en utøver som har hatt tradisjonell læring-ved-herming som metode for å tilegne seg stoff, vil det normative være knyttet til konkret, klingende materiale, til fraser og gestalter og ikke til abstraksjoner som en teoretisk skala. Så er det likevel overveiende sannsynlig at en rekke med posisjoner og trinn må ha relevans på en eller annen måte for en felespiller. Dette gjelder også for utøvere som ikke er notekyndige, i og med at den fysiske siden av tonetilfanget – fingre og strenger, både visuelt og taktilt – etter alt å dømme vil oppfattes som en slik rekke av fingerposisjoner.

Jeg deler for øvrig mange musikkpsykologers syn på persepsjon av trinn som noe kategorisk (Siegel & Siegel, 1977, Burns & Ward, 1978, Walker, 1990, Burns, 1999, Omholt, 2015), noe som innebærer at vi som lyttere hører intonasjoner som «rette» selv om målinger kan avsløre store avvik fra de aktuelle kategoriene vi abstraherer, eller at vi som utøvere intonerer variabelt innenfor det vi selv oppfatter som samme kategori. Likevel er det et tankekors at en del av de resultatene vi skal se gjør meg usikker på hvilke kategorier som egentlig gjelder. Samtidig er det utvilsomt krefter som

trekker i retning av fiksering av intervall, og både akustisk/fysiske (Westman, 1998a og b) og kulturelle/kognitive faktorer er trolig aktive i denne prosessen når vi utøver musikk.

For å snu litt på det innledende spørsmålet i dette avsnittet: Når og hvordan er nøyaktighet og variasjon hva gjelder intonasjon normativt og meningsfullt? Og, slik Tellef Kvifte peker på som et paradoks (2012, s. 96): Dersom normen er variasjon, hva er da nøyaktighet? Problemstillingene aktualiserer et prosessuelt syn på utøving og stil (Johansson, 2010, s. 29), der meningsproduksjon er en del av interaksjonen mellom musikere og mellom musikere og lyttere. Meningen bak intonasjonspraksisen er derfor ikke noe vi kan forklare uten referanse til tid og sted, men må søkes i konteksten av interaksjonen mellom samtidige aktører. Musikkanalytikeren må være seg dette bevisst: «Det å gripe tegnobjektets materielle side, eller lese dens sosiale definisjon, kan ikke utføres som to atskilte øyeblikk. Begge prosesser står i et gjensidig avhengighetsforhold» (Ruud, 2016, s. 262). Det å konstituere stil og produsere mening er to sider av samme sak, noe som gjør det vanskelig å forklare eller begrunne stilistiske detaljer dersom man ikke selv deltar i prosessen. Det er i så måte utvilsomt en fordel å selv være utøver på hardingfele når jeg går inn i dette materialet. Likevel utgjør et gap på to generasjoner mellom meg og Johannes Dahle en utfordring med tanke på å fullt ut forstå måten han uttrykker seg på, inkludert at jeg må ha takhøyde for at nyansene som her lar seg observere ikke hadde samme betydning som i dag.

Materialet

Sentrale trekk ved musikken og instrumentet

Selv om mange av leserne vil være kjent med sjangeren, hører det med en kort gjennomgang av noen sentrale trekk ved den materien som ligger til grunn her. For den som ønsker en mer detaljert og utfyllende beskrivelse av norsk slåttemusikk, viser jeg her til Aksdal/Nyhus, 1993 og de innledende artiklene i hardingfeleverket bind 6 og 7 (Blom/Nyhus/Sevåg, 1979-81).

På hardingfele, i noen grad mer enn på vanlig fele, er det vanlig med et polyfont lydbilde, og kanskje særlig i deler av det eldre gangar- og springarmaterialet kreves det gjerne en del øvelse å kunne skille ut melodilinjen i slåttene i fra det totale klangbildet. Det gripes ofte med to fingre på venstre hånd samtidig, og melodi-, bordun- og følgetoner («harmonisering») danner progresjoner av samklanger, der også lyden av understrengen spiller en viktig rolle. Dette stiltrekket understøttes av en flatt utformet stol og tilsvarende gripebrett. Repertoaret er organisert på ulike felestiller, altså måter å stemme instrumentet på, med sine mer eller mindre tydelige tonale sentra/grunntoner.

Ornamentikken er en viktig del av stilen og henger, siden det ofte dreier seg om toneansats, naturlig sammen med intonasjon og toneforming. Den kan være temmelig utpreget, men vil variere fra utøver til utøver og er med på å sette et personlig preg på uttrykket. I eldre slåttespill er det ikke vanlig å høre vibrato, noe som ellers er et sentralt element i toneformingen i ulike stiler på fele/fiolin.

Nesten alle eldre slåtter på hardingfele går i første posisjon, noe som betyr at venstre hånd ligger i en fast stilling og ikke beveger seg opp og ned langs halsen som i fiolinspill. Denne avgrensningen er ellers et viktig fundament for målemetoden i dette arbeidet. Eldre utøvere holdt vanligvis fela mot brystet med felehalsen hvilende mot håndleddet, som dermed gir en karakteristisk vinkel som skiller seg ut fra våre dagers skolerte fiolinteknikk.

Johannes Dahle

Johannes Dahle er betraktet som en av de mest sentrale kildene for dagens hardingfeleutøvere i Telemark med et betydelig materiale av slåtter etter seg i nedskrevet og innspilt form. Han er den utøveren på hardingfele som har flest opptak etter seg i NRK's folkemusikkarkiv. Mesteparten av repertoaret hadde han etter sin bestefar, legendariske Knut Dahle (1834 – 1922), som for mange vil være kjent som kilde for Edvard Griegs opus 72, «Slåtter». Både Knut og sønnesønnene Johannes og Gunnar (1902 – 1988) er kjent for å ha bevart materialet etter de store stilskaferne på 1800-tallet, Knut Lurås, Håvard Gibøen og Myllarguten, i sin originale form.



Figur 1. Johannes Dahle, Tinn (1890–1980) i godt strøk. Foto: Privat

Johannes Dahle var, på lik linje med et flertall av hardingfeleutøvere av sin generasjon, ikke notekyndig eller hadde noen form for formell musikkutdanning. Johannes levde hele livet i Tinn, der han ved siden av å være spelemann arbeidet som gårdbruker og husmaler. Han deltok på kappleiker, drev opplæringsvirksomhet, spilte i bryllup, til dans og på konserter og var aktiv i organisering av spelemannslag i lokalsamfunnet. Han fikk etter hvert mange priser og utmerkelser for sitt virke. Han er også kjent for å ha laget nye slåtter i gammel stil. Ved siden av å forvalte et stort repertoar var han kjent for sin karakteristiske intonasjonspraksis, og han er lett å vise til når eksempler på det som ofte kalles «eldre tonalitet» eller «skeive toner» er tema. Jeg har likevel et inntrykk av at måten han «fargelegger» på kan være utfordrende å ta helt inn over seg blant yngre utøvere som bruker dette repertoaret i dag. Anne Svånaug Blengsdalen og Bjørn Laupsa-Borge skriver bl.a. dette i forordet til bokinnlegget i CD-utgivelsen *Rjukanfossen* med arkivopptak med Johannes og Gunnar Dahle fra 2020:

Slåttespelet deira [Johannes og Gunnar Dahle, forf. anm.] gjev oss ein glytt inn i ei toneverd som kan verke framand i dag, men etter som du lyder så

kanskje det vil opna seg ei verd som du finn både interessant, spanande og utfordrande. (s. 2). [...] Tinn-tradisjonen er prega av ein sermerkt tonalitet som er sjeldan å høyre i dag (s. 5). (Dahle & Dahle 2020, teksthefte)

En springar

Den sentrale empirien i dette arbeidet er målinger av en springar (TFATr0708:4) på felestillet GDAE; med andre ord, vanlig fiolin stille eller «nedstilt bass», eller bare «nedstilt» i daglig tale i miljøet. Opptaket er hentet fra en stor lydbandsamling som Johannes Dahle spilte inn for Tinn Kulturråd (1954), og føyer seg inn i et knippe slåtter på dette stillet som framstår som særpregede, men likevel relativt ensartede i uttrykket tonalt sett.² Opptaket inkluderer en kort verbal introduksjon (14 sekunder) samt et «fyrspill» på 28 sekunder før selve slåtten starter. Denne har en varighet på 2 minutter og 22 sekunder. Springaren, som kan studeres i figur 2, er hentet fra det såkalte «Hardingfeleverket», den store standardsamlingen av norsk slåttemusikk (Blom, Nyhus & Sevåg, 1979, s. 107). Eivind Groven transkriberte slåtten omkring 1960, men den ble først trykket i 1979, i bind seks av denne første serien i feleverkene (se neste side).

Ut ifra notene, med tanke på frasering, melodisk struktur og kadenser- ing, gir slåtten et entydig inntrykk av vanlig durskala med G som åpenbar grunntone. Når man derimot lytter til innspillingen med Johannes Dahle, er opplevelsen definitivt mer tvetydig. Det er tydelig at notasjonen her ikke fanger opp en intonasjonspraksis som er markant hørbar.³ Det er særlig

2. Springaren, riktig nok et annet opptak av slåtten, sammen med flere andre slåtter på samme felestille kan høres på CD-utgivelsen *Rjukanfossen* (Dahle & Dahle, 2020), eller her: <https://open.spotify.com/track/3U3mGKneBYVzp9KptyjN7e?si=a775be2942eb4b0f>. Mine målinger ble foretatt før nevnte CD kom ut. Et annet godt eksempel er gangaren «Triløytningen» som er å høre på NRK og Grappas CD-utgivelser Norsk Folkemusikk 1 – 10, CD 6, kutt 15 (Dahle 1995).
3. Som vi ser, har ikke transkripsjonen såkalte diakritiske tegn som skulle indikere alternativ intonasjon. Slåtten framstår som «normal» diatonisk. Dette er påfallende, særlig fordi Groven, med utgangspunkt i sine teorier (1927, 1948) lenge før dette hadde introdusert bruken av diakritiske tegn i transkripsjonsarbeidet. Han bruker også slik tegnsætning flittig, noe som kommer til uttrykk både i håndskrevet og publisert materiale. I dette tilfellet er det ikke tatt i bruk, og man kan undre seg hvorfor. Et nærliggende svar er at Dahles intonasjon i dette tilfellet ikke passer inn i Grovens teoretiske konsepter, der naturtonerekkja og seljefløyta er referanser. Dahles irregulareteter kommer her på «feil» sted, og Groven ser ut til å velge å se bort ifra det han må ha hørt. Grovens håndskrevne manuskript er å finne på Nasjonalbiblioteket (<https://www.nb.no/nbsok/nb/9da972d91d24217e3b267e4327556da?index=255#160>), og har heller ikke diakritiske tegn.

476d

SPRINGAR

Etter Johannes Dahle, Tinn, Telemark. (G)

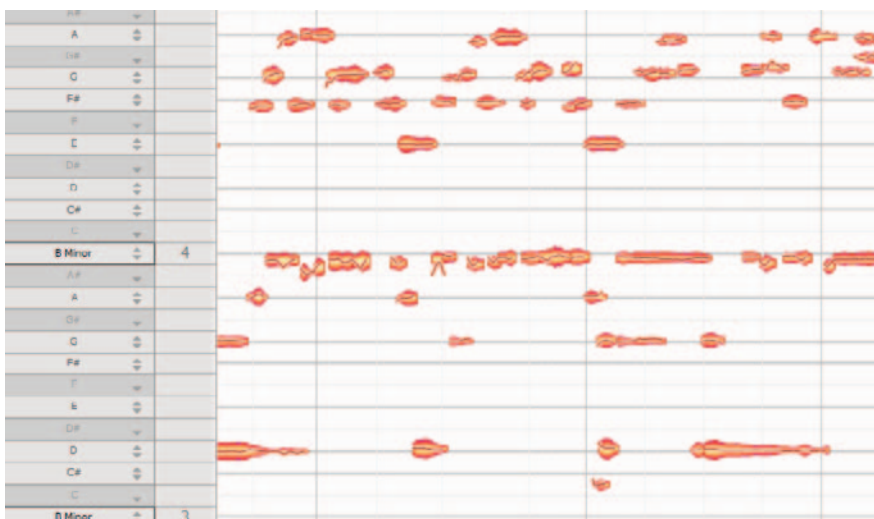
Figur 2. Den trykte versjonen av den målte springaren.

intoneringen med andre finger på E-strengen (g^{\flat}/g^{\sharp}) som pirrer øre og nysgjerrighet, og som vil få en del oppmerksomhet videre i teksten, også fordi dette trekket vanskelig lar seg passe inn i tidligere teorier på feltet.

Om den tekniske framgangsmåten

Måleverktøyet er programvaren “Melodyne” som i utgangspunktet ble designet for musikkstudioet med tanke på å redigere innspilt musikk. Det er eksempelvis svært effektivt for å rette opp utilsiktet intonasjon. Den grafiske løsningen og andre sentrale funksjoner gjør imidlertid programmet også svært velegnet til å studere nettopp intonasjon. Jeg har fulgt to hoved-

spor: Det ene handler om en statistisk tilnærming til numerisk materiale som lar seg lese ut av målingene, mens det andre er en mer kvalitativ visuell tilnærming. Det viser seg at intonasjonsmønstre som i liten grad er hørbare kommer til syne i programmets grafiske presentasjon av de målte frekvensene. I figur 3 ser vi de registrerte intonasjonene som gule og røde «bobler». Programmet definerer og separerer selv hver enkelt tone. Den horisontale linjen inne i boblene representerer den målte frekvensen («pitch»), altså grunnfrekvensen i den akustiske tonen (f_0). Nettverket av linjer bak representerer diatoniske trinn basert på likesvevende intervall (de horisontale) og tidsenheter (de vertikale).



Figur 3. En screenshot fra et utsnitt av Melodynes presentasjon av springaren etter Johannes Dahle.

Min undersøkelse retter seg mot den relative avstanden de fingrede intonasjonene seg imellom og mellom disse og åpne strenger. Når en innspilling studeres, og siden jeg er interessert i den relative avstanden og ikke den absolute frekvensen (Hz), gjør programmet det mulig å tilpasse innspillingen på den måten at jeg kan justere det diatoniske linjesystemet ved å

sentrere disse på de åpne strengene. Dermed utgjør disse faste punkter jeg kan «sikte etter».

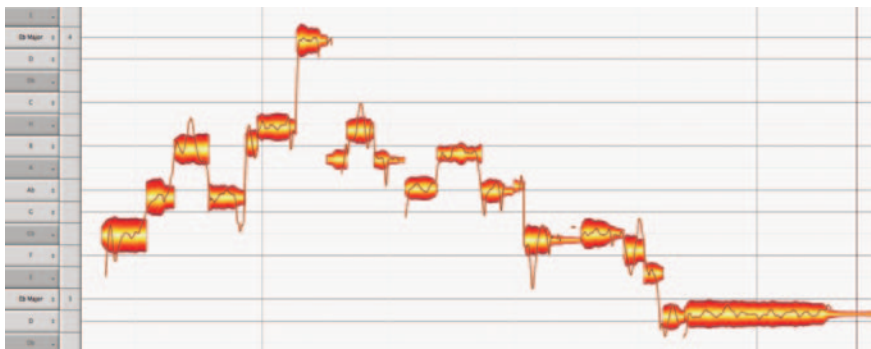
Når vi zoomer inn, kan vi tydelig observere at intonasjonene kan være temmelig ustabile:



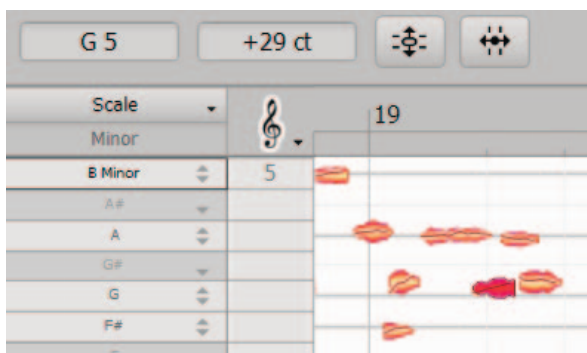
Figur 4. Eksempler på ustabile intonasjoner.

Det kan sikkert pekes på ulike årsaker til dette: fingre i bevegelse, ornamentikk, trykk med buen etc. På den annen side gir målinger av felemusikk med den polyfoniske funksjonen mer stabile og klart definerte intonasjoner enn de man får ved å bruke en “melodic detection tool” på vokalmusikk, der grafen konstant virker å være i bevegelse (se figur 5).

Ved å markere hver tone ved å venstreklikke på datamusen, vil tonens gjennomsnittlige centverdi, uttrykt som avvik fra nærmeste likesvevende, diatoniske intervall, oppgis (figur 6). Disse tallene har jeg så tatt inn i Windows Excel for videre bearbeiding. Melodyne har en funksjon som gjør det mulig å overprøve programmets definering av toner, altså at man manuelt kan gå inn og separere toner. I noen tilfeller, ved glidning på tonen og ved ornamentering, vil dette kunne gi avgrensninger som nok i mange tilfeller vil være mer i tråd med de tonene vi oppfatter. Dette vil selvsagt videre påvirke målinger som blir omgjort til numerisk materiale. For å unngå at subjektive oppfatninger skal påvirke denne delen av undersøk-



Figur 5. Ustabil pitch i vokal musikk ved bruk av Melodynes «Melodic detection»-funksjon. Omholt 2015.



Figur 6. Registrering av enkeltintonasjoner. Avvik fra likesvevende, diatoniske intervall oppgitt i cent.

elsen, har jeg valgt å ikke gjøre slike manuelle tilnærminger selv om dette kan oppfattes som en reell feilkilde.

Dette er utvilsomt et kritisk punkt i undersøkelsene: Dersom man ikke aksepterer disse tallene som valide data, konkret her gjennomsnitt av hver enkelt tones avvik fra et likesvevende, diatonisk rammeverk, blir det også vanskelig å feste lit til den statistiske delen av min tilnærming. Men min konklusjon er at intonasjonene relativt sett er stabile nok til å la tallene fortelle en historie.

Jeg har tidligere sjekket Melodynes målinger opp imot tilsvarende programvare med identisk resultat (Omholt, 2015, s. 39), og har derfor ingen

grunn til å tvile på den tekniske kvaliteten i programmet med tanke på måleresultatene.

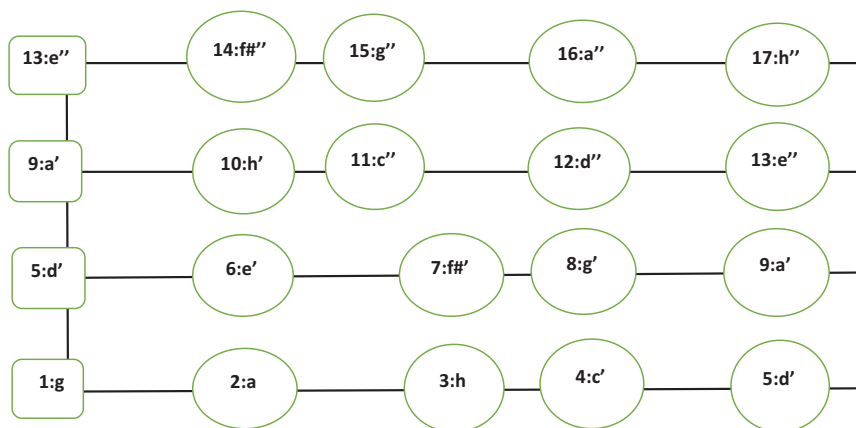
Selvfølgelig er ujevn båndhastighet på det originale opptaket et mulig og relevant problem med tanke på denne type målinger. Om opptaket jeg har brukt er det å si to ting: For det første virker det som om den generelle båndhastigheten er for lav, eller at opptaket har fått redusert hastighet gjennom kopiering. Målingene viser i utgangspunktet at A-strengen her ligger noen få cent over vanlig kammertone, mens et bredt opptaksmateriale forteller at spelemannen temmelig sikkert ikke stemte så lavt; normalt var han nærmere h', slik det er vanlig på hardingfele. I denne sammenheng er dette egentlig underordnet, i og med at jeg uansett justerer referansepunktene i målingene, slik jeg har forklart over. Et annet forhold er noe mer problematisk: Jeg har grunn til å tro at hastigheten på båndet øker ørlite ca. 10 sekunder ut i opptaket av springaren, siden observasjonene av de åpne strengene her i starten ligger omtrent 10 cent under de videre målingene, der alt virker stabilt. Det er ikke hørbart i mine ører, men betyr at et lite antall av mine registreringer i starten trolig er for lave. Jeg kan ikke se at dette skulle påvirke det overordnede resultatet her, men det er viktig å være klar over denne type metodiske utfordringer ved slik tilnærming.

Nok et problem er at programmet ikke ser ut til å fange opp alle tonene. Årsaken er ikke helt klar for meg, det kan være flere ting som spiller inn. I de fleste tilfellene handler det nok om at overtonespekteret er så framtreddende at en tone kan være gjemt i en målt frekvens en oktav over eller under, eller at det vi oppfatter som meloditone av programmet blir definert som en overtone (og omvendt). I dette lydbildet klinger mange, og i overtonespekteret nær beslektede toner, samtidig. Ofte snakker vi her om oktaver som faktisk også blir spilt, slik som åpen D-streng mot 3. finger på A-strengen eller åpen A-streng mot 3. finger på E-strengen.

Lyden fra understrengene spiller naturligvis også inn her og kompliserer målingene ytterligere. Imidlertid vil dette i stor grad gjelde de sentrale tonene som er representert med åpne (løse) strenger, og vil derfor ikke ha nevneverdig innvirkning på målingene av de "skeive" tonene, avvikene fra det diatoniske, som jo er det primære her.



Figur 7. Ofte spilte unisone oktaver på hardingfele.



Figur 8. Modell med plassering av finger / toneplasser med diatonisk G-dur som referanse.

Figur 8 illustrerer fingerposisjonene på de fire strengene med en G-durskala i første posisjon som referanse (folinhalsen peker til venstre). Jeg velger å bruke begrepet «toneplass», som i denne konteksten betyr forrådet av trinn som er tilgjengelig i første posisjon på dette felestillet. Toneplass 1 er løs G-streng, fjerde finger på E-strengen er plass nummer 17.

På en måte er toneplassene abstraksjoner – byggesteiner for melodien. På en annen måte, fra et pragmatisk og praktisk ståsted, kan vi betrakte fingerposisjonen som den fysiske siden av en toneplass. Under utøving må toneplassene realiseres gjennom konkrete intonasjoner. Det er overlapping: På denne felestemmingen representerer 4. finger samme toneplass som løs streng over. Hver finger har et felt, et potensielt område hvor fingeren blir satt ned; vi kan tenke på det som «intonasjonsfelt» som svarer til de normative rammebetingelsene. Figur 9 viser de 17 toneplassene i et notesystem:

Tone-
 plass: 1:g 2:a 3:h 4:c' 5:d' 6:e' 7:f#' 8:g' 9:a' 10:h' 11:c'' 12:d'' 13:e'' 14:f#'' 15:g'' 16:a'' 17:h''

Streng: G D A E

Finger: 0 1 2 3 0(4) 1 2 3 0(4) 1 2 3 0(4) 1 2 3 4

Figur 9. Toneplass 1–17 på felestemmingen GDAE.

De følgende presentasjonene må studeres med betenkningene ovenfor i bakhodet, og man bør være forsiktig med å tillegge små detaljer avgjørende vekt.

Resultater

En statistisk tilnærming til springaren

Følgende tabell gir en oversikt over tallmaterialet basert på målingene av de enkelte intonasjonene uttrykt i vanlige, statistiske termer:

Fingerposisjon, toneplass	Antall observasjoner	Gjennomsnittlig centverdi	Median centverdi	Variasjonsbredde	Standardavvik
1: g / løs G-streng	99	-0,47	-1	22 (-9 – 13)	3,55
2: a / første finger G-streng	4	-4,5	-7,5	21 (-12 – 9)	i)
3: h / andre finger G-streng	18	-6,55	-4,5	42 (-33 – 9)	11,68
4: c' / tredje finger G-streng	32	35,0	42	85 (-1 – 84)	19,83
5: d' / løs D-streng / fjerde finger G-streng	100	3,61	4	19 (-5 – 14)	3,56
6: e' / første finger D-streng	8	-6,13	-3,5	20 (-19 – 1)	ii)

7: f# ['] / andre finger D-streng	38	-21,21	-14	116 (-100 – 16)	25,15
8: g ['] / tredje finger D-streng	99	0,38	2	70 (-55 – 15)	10,60
9: a ['] / løs A-streng / fjerde finger D-streng	107	0,93	0	39 (-19 – 20)	7,51
10: h ['] / første finger A-streng	177	-31,42	-24	105 (-104 – 1)	20,22
11: c# ^{''} / andre finger A-streng	22	-35,59	-37	24 (-44 – -20)	6,07
12: d ^{''} / tredje finger A-streng	42	-1,83	-2,5	35 (-15 – 20)	7,13
13: e ^{''} / løs E-streng / fjerde finger A-streng	55	3,76	4	48 (-10 – 38)	6,95
14: f# ^{''} / første finger E-streng	87	-14,07	-14	53 (-37 – 16)	8,80
15: g ^{''} / andre finger E-streng	122	35,80	33,5	98 (-10 – 88)	18,07
16: a ^{''} / tredje finger E-streng	68	-9,35	-8,5	59 (-35 – 24)	13,13
17: h ^{''} / fjerde finger E-streng	23	-12,39	-13	45 (-26 – 19)	9,84

(i, ii = for få observasjoner)

Et grunnleggende trekk ved slåtten er selvfølgelig at enkelte toner forekommer oftere enn andre, slik vi kan lese ut av kolonnen for fordelingen av observasjoner på de ulike toneplassene. Som vi ser, varierer dette fra fire observasjoner på første finger på G-strengen (a, toneplass 2) til 177 på første finger på A-strengen (h', toneplass 10). De to løse, laveste strengene, g og d', peker seg ut med 99 og 100 observasjoner i det nedre spekteret, og dersom vi ellers vil definere tyngdepunkt, er det vanskelig å komme vekk i fra at dette utgjøres av G-ene sammen med første finger på A-strengen, altså h'.

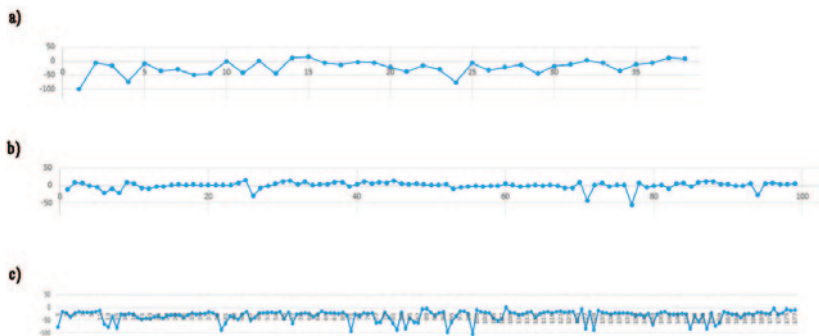
Så kan vi lese ut av tallene at fela til Johannes Dahle virker å være stemt noenlunde i rene kvinter som forventet, men med små avvik: Den gjennomsnittlige avstanden mellom toneplassene som representerer de to nederste strengene ($g - d'$) er 704,08 cent, mellom de to strengene i midten, ($d' - a'$), er det 697,32 cent, mens det mellom a' og e'' er en mer eller mindre helt ren kvint: 702, 83 cent⁴. Her er det slik at bruken av fjerde finger, som er unison med løs streng over, gjør at vi ikke kan fastslå helt nøyaktig hvordan de løse strengene er stemt i forhold til hverandre. Variasjonsbredden for toneplass 9 og 13 er tydelig større enn hva angår plass 1 og 5, noe som indikerer at nettopp bruk av fjerde finger destabiliserer til en viss grad. Plass 5 er med kun ett tilfelle intonert med fjerde finger på G-strengen.

Videre er det tydelig hvordan den gjennomsnittlige intonasjonen for enkelte fingre er temmelig langt fra de diatoniske intervallene; plassene 4, 10, 11 og 15 er alle mer enn 30 cent lavere (10 og 11) eller høyere (4 og 15).

Variasjonsbredden er klart større på noen toneplasser enn andre: Plass 7, andre finger på D-strengen og plass 10, første finger på A-strengen, varierer mer enn en halvtone. Plass 15, andre finger på E-strengen, ligger også nært oppunder en halvtone med 98 cent. Dette er oppsiktsvekkende, i og med at lav intonasjon av andre finger her, g'' , ville representere slåttens forventede grunntone. Standardavviket kan vi her se på som en indikasjon på at visse toneplasser er systematisk mer variable enn andre, altså at variasjonsbredde og gjennomsnittlig avvik ikke bare er utslag av enkelte og usystematiske utsving. Plass 4, tredje finger på G-strengen, plass 7, andre finger på D-strengen, plass 10, første finger på A-strengen og plass 15, andre finger på E-strengen peker seg ut i denne sammenhengen.

Ved å plassere de målte observasjonene i et diagram basert på den kronologiske rekkefølgen av intonasjonene utover i slåttens på de enkelte toneplassene, kan vi komplettere dette bildet. I figur 10 ser vi toneplassene 7,8 og 10:

4. Jeg regner slik: G-strengen er i gjennomsnitt 0.47 cent under den diatoniske referansen, D-strengen er 3.61 cent over. En likesvevende kvint er 700 cent, $700+0,47+3,61 = 704.08$. Den rene kvinten er på 702 cent.



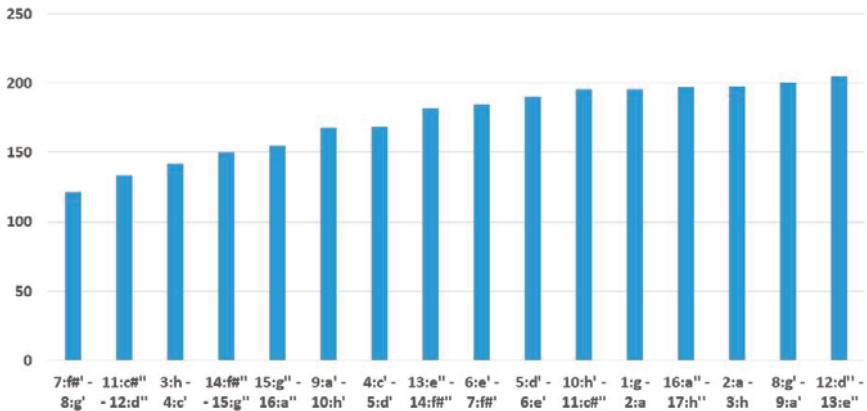
Figur 10. Intonasjoner på toneplass 7, $f\sharp'$ (a), 8, g' (b) og 10, b' (c) i kronologisk rekkefølge.

Plass 7 ser ut til å være svært ustabil med en variasjonsbredde på mer enn en halv tone (116 cent) og et standardavvik på 25,15. det er vanskelig å se et mønster, men hovedparten av intonasjonene er mellom null og -50 cent med det diatoniske intervallet som referanse (0).

Toneplass 8 representerer den forventede grunntonen, og profilen indikerer tydelig seksjoner med stabile intonasjoner avbrutt av enkelte særlig lave finger. Ved å ettergå disse tilfellene, er det tydelig at de lave utslagene dreier seg om ornamentale bevegelser. Det er dermed grunn til å argumentere for at Johannes Dahle foretrekker og tilnærmer seg en ren «G-oktav» i det nederste registeret. Fra tabellen ser vi for øvrig at både ut ifra gjennomsnittlig centverdi og median, så ligger forholdet mellom toneplass 1 og 8 svært nære en ren oktav. Også på den mest brukte toneplassen, plass 10, ser vi temmelig stabile seksjoner avbrutt av enkelte store variasjoner.

En annen interessant observasjon er at utøveren ser ut til å foretrekke sekundintervall som er mindre enn den vanlige, diatoniske sekunden, men ikke så små som den lille sekunden (se figur 11).

I figur 11 er alle sekundintervallene, uttrykt som den gjennomsnittlige avstanden mellom samtlige toneplasser, rangert fra minst til størst. Vi ser at avstanden mellom plass 7 og 8, mellom andre og tredje finger på D-strengen, er minst (121, 59 cent), mens det største er fra d'' , tredje finger på A-strengen, til løs E-streng/ fjerde finger A-streng (205,59 cent). Så

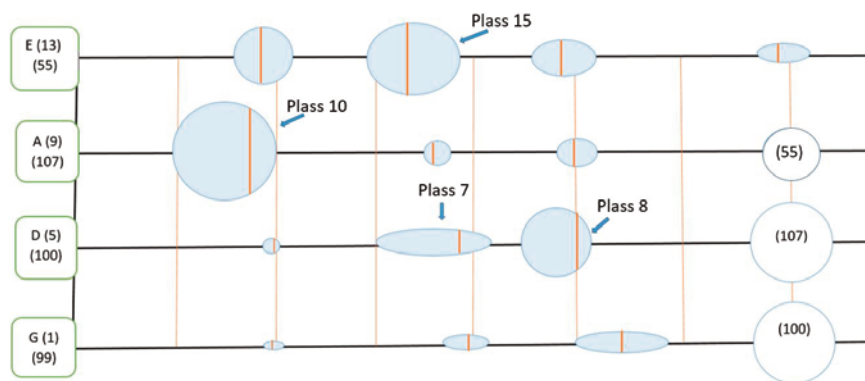


Figur 11. Gjennomsnitt størrelse sekundintervall i springar etter Johannes Dahle.

husker vi at det her dreier seg om gjennomsnitt, og enkelte av de faktiske intonasjonene danner sekunder som både er mindre enn halvtoner og større enn heltoner. Hovedinntrykket man får ut av disse tallene er likevel at dette ikke handler om hel- og halvtoner, men størrelser som plasserer seg gradvis imellom de to konvensjonelle intervallstørrelsene. Med andre ord: *Dette er ikke diatonikk*. Videre er det all grunn til å se disse målingene i sammenheng med Sevåg (1993) og hans studier av langeleiken. Hans konklusjoner på bakgrunn av målingene av avstanden mellom tverrbåndene på eldre langeleiker, går nettopp på at intervallene varierer fra omtrent heltoner og ned til litt mindre enn trekvarte trinn.

Figur 12 er basert på oversikten over fingerplasseringer i figur 8, og forsøker å inkludere flere av tendensene som lar seg lese ut av hovedtabellen. Den illustrerer distribusjonene av observasjoner på hver fingerplassering og hvordan intonasjonen varierer:

Jo høyere sirklene eller ellipsene er vertikalt, jo flere observasjoner er det på denne toneplassen. Den horisontale utbredelsen indikerer toneplassens /intonasjonsfeltets variasjonsbredde. Den tynne vertikale linjen over alle de fire strengene representerer de diatoniske halvtone; det er altså 100 cent imellom dem. De vertikale linjene gjennom “boblene” står for observasjonenes median. Som eksempelvis på plass 8 påvirkes gjennomsnittet av



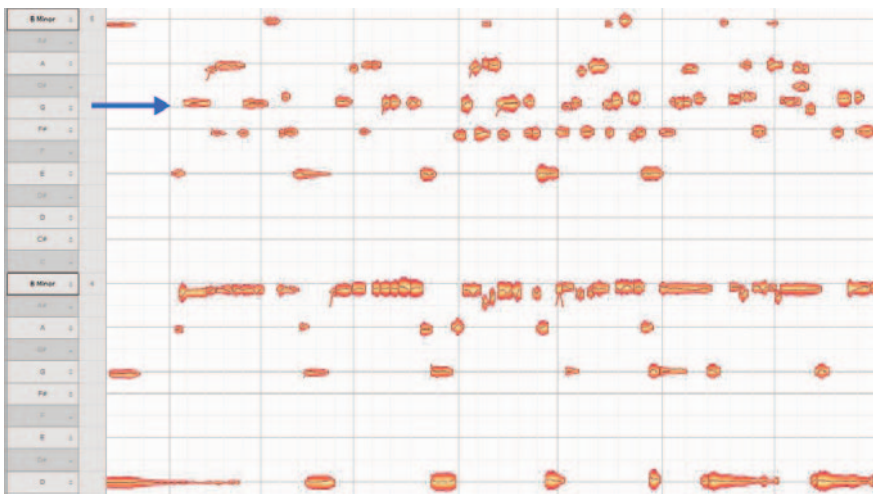
Figur 12. En oppsummerende modell for intonasjon og variasjon på toneplassene springer etter Johannes Dable.

noen store, usystematiske avvik, jamfør figur 10. Snittet vil ligge i midten av “boblen”, og medianen vil da følgelig være et bedre statistisk mål i dette tilfellet. På plass 10, første finger på A-strengen, ligger også medianen godt over midten / gjennomsnittet, noe som indikerer en preferanse for relativt høye intonasjoner på denne plassen. Plass 7 har samme tendens. Medianen på plass 8 er så å si på linje med det diatoniske intervallet, dvs. 2 cent over. Siden målemetoden ikke skiller mellom fjerde finger og løs streng over, har jeg valgt å ikke inkludere variasjonen på disse plassene i figuren (det går fram av tabellen). Fjerde finger på E-strengen er unntak.

En visuell tilnærming – strekking av oktaven

En stor fordel med en grafisk presentasjon som i Melodyne, er at mønstre og tendenser i intonasjonspraksisen kommer til syne rent visuelt. Noe av dette er tydelig å legge merke til også ved lytting, mens andre ting er vanskelig å observere auditivt. Nedenfor vil jeg presentere og diskutere noen tilfeller som jeg synes det er særlig grunn til å fokusere på. Som allerede nevnt tidligere i teksten, er det særlig en detalj i Dahles intonasjonspraksis som er bemerkelsesverdig her. Dette gjelder «strekkingen» av den forventede grunntonen i det øvre registeret på fela, et fenomen som også blir beskrevet i innledningen til «Griegslåttene» (Nyhus 1993, s. 8). Fenomenet blir i min

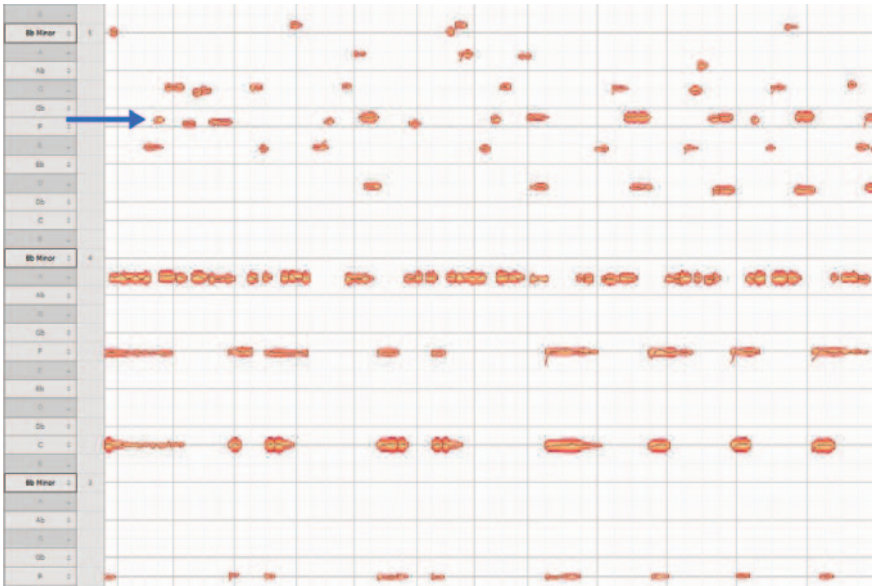
eksempelslått realisert gjennom at andre finger på E-strengen, plass 15, nærmest aldri er intonert som g”, men ligger og flyter mellom g” og g#”. I figur 13 ser vi løs D-streng i bunnen av utsnittet mens en svært klar bordun på h’, første finger på A-strengen, markerer seg i midten. Mot toppen, vist med en blå pil, ser vi den ustabile andre fingeren:



Figur 13. Et utsnitt av springar etter Johannes Dahle som vist i *Melodyne*.

Det andre eksempelet er hentet fra en springar på et annet felestille, nemlig det mer sjeldne FCAE. Slåttene er en av de kjente “Kivlemøy”-slåttene (TFATr0707:1), en av de sytten slåttene som er med i Griegs opus 72, og det er også «Kivlemøyane» Sven Nyhus viser til når han omtaler oktaven som «lyser enn ren» hos Johannes Dahle (1993, s. 8).

Det er all grunn til å anta at de polyfone strukturene som dannes av melodi- og understrenger i disse slåttene av de fleste vil oppfattes med et klart tonalt tyngdepunkt og med en durtreklang i sentrum (Omholt, 2009, s. 201–215). Så, først og fremst i det høye registeret, og særlig gjennom fingring på E-strengen, utfordres denne sentrale rammen av “alt for høye” intonasjoner; 20, 50, ja, opptil 70 cent over det diatoniske trinnet som skulle representere grunntonen. I springaren på GDAE danner de løse G-



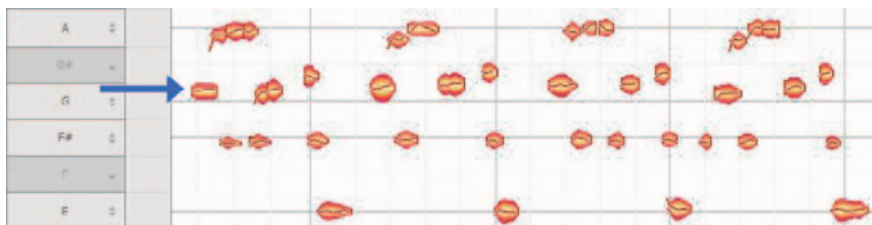
Figur 14. Et utsnitt fra «Kivlemøyane» med Johannes Dahle som vist i Melodyne.

og D-strengene sammen med første finger på A-streng (h') den tonale rammen. Dette danner en tydelig G-durtrekk i det lave registeret, og den forhøyede g"-en blir da særlig markant. I det andre tilfellet på FCAE i figur 14, ser vi tydelig hvordan de fire nederste tonene utgjør en ramme, og i dette tilfellet en svært tydelig F-dur⁵. På toppen ser vi første fingeren, også her markert med blå pil, bevege seg i området mellom f" og f#" . Igjen en «for høy» oktav. Det er grunn til å understreke at dette fenomenet er svært så hørbart hos Johannes Dahle. Også på det mest vanlige felestillet ADAE, der den store mengden av repertoar blir spilt, finner vi mange eksempler på at Dahle «strekker» i oktaven. Jeg kommer tilbake til dette trekket i den avsluttende diskusjonen, etter at vi har sett på en del andre interessante observasjoner.

5. F-en vi ser som tredje tone nedenfra, er enten lyden av en understreng eller en kombinasjon av denne og første overtone over den dype, løse basstreng. Melodyne, som kommentert tidligere i artikkelen, forveksler noen ganger basisfrekvensen f_0 med første overtone. Uansett, poenget her er at durtrekklagen klinger klart i det nedre spekteret.

Kontekstrelatert intonasjon

Den svenske forskeren Sven Ahlbäck har i flere publikasjoner beskrevet hvordan intonasjon er knyttet til melodisk kontekst.⁶ Eksempler på slike mønstre er temmelig lett å se i Melodyne, men – i alle fall i mine ører – slett ikke alltid hørbart. I figur 15 ser vi et utsnitt av “noe” som foregår med andre finger på G-strengen.



Figur 15. Et repetert mønster med kontekstbasert intonasjon.

Figuren viser et melodimotiv som blir gjentatt tre ganger i starten av slåttene. Den noterte versjonen av motivet vises i figur 16 (klippet fra Melodyne viser ikke h” i andre takt og tonene under løs E-streng):



Figur 16. Notert versjon av motivet i figur 15.

Vi observerer at andre finger på E-strengen har en stigende bevegelse i alle fire realiseringer av motivet. Jeg har ingen grunn til å tro at dette er noe utøveren gjør intensjonelt, og jeg tror heller ikke at den gjennomsnittlige

6. Ahlbäck har særlig pekt på en konkret melodisk bevegelse: Fallende sekund + ters, m.a.o. «det Griegske ledemotiv», se f.eks. Ahlbäck, 2010 s. 184–185. Se også Omholt, 2008 s. 46 og Westman 1998a.

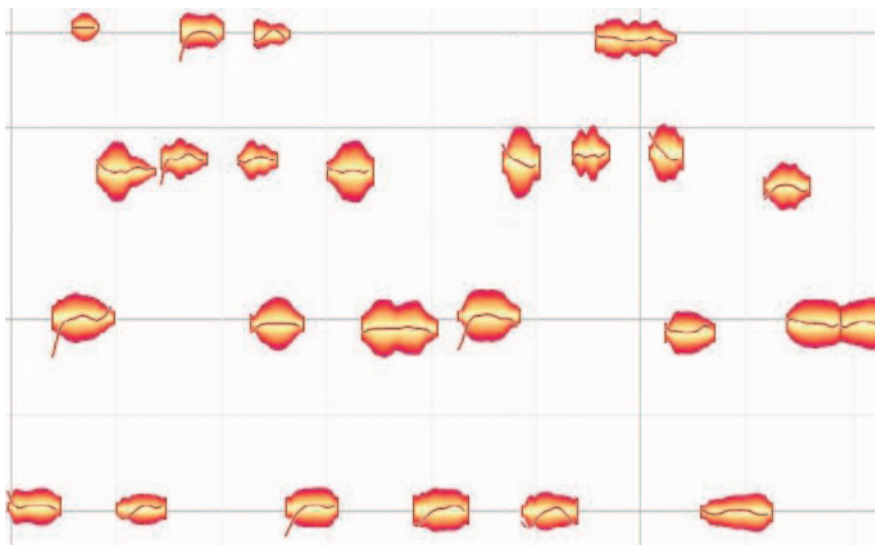
lytter klarer å høre dette variable mønsteret i detalj. Hvorvidt det blir persipert som signifikant er en annen historie, på den måten at små variasjoner «gjemt» i en motorisk-melodisk blokk godt kan være viktige når utøver og/eller lytter sanksjonerer et uttrykk, uten at det nødvendigvis foreligger full bevissthet omkring alle detaljene i det som foregår. Det som synes klart, er at mønsteret er knyttet til nettopp den melodisk-motoriske konteksten; det «bare skjer» når utøveren spiller vendingen. Rekkefølgen på fingerbevegelsene fremkaller mønsteret. Tilfeldige søk med *Melodyne* i et bredt slåttmateriale, både etter Johannes Dahle og andre utøvere, indikerer at dette er et temmelig vanlig fenomen.

Suksessivt minskende intervall

I figur 17 ser vi et utsnitt hentet fra en springar på felestillet ADAE (TFATr0706:17), der det kommer til syne et mønster som også lar seg observere i GDAE-springaren: Avstanden fra løs streng og opp til tredje finger ser ut til å fylles av gradvis minskende intervall. Første finger intonerer litt under et helt trinn opp i fra løs streng, avstanden fra første til andre finger er noe mindre, og fra andre til tredje finger er det et enda mindre sekundintervall.

Også her viser flere søk med *Melodyne* at et slikt mønster er et stadig tilbakevendende fenomen blant utøvere fra denne generasjonen. Det forekommer på flere av strengene og på ulike felestillter, slik at det vanskelig kan forklares som et intonasjonsmønster relatert til en grunntone. Jeg setter dette i sammenheng med håndstillingen i tradisjonell spilleteknikk: Venstre hånd ligger fast i første posisjon, gjerne med en typisk knekk i håndleddet. Fingrene faller ned på gripebrettet der det føles naturlig; et «behagelig-forhånden»-system for intonering som fungerer fint for solo slåttspill. Siden samspill med andre, tonearter og akkorder er irrelevant, er strekking av fingrene for å oppnå konvensjonelle, diatoniske størrelser, ikke nødvendig. Mønstret kan således beskrives som et resultat av samspillet mellom kropp, instrument og det musikalske uttrykket.⁷

7. Fenomenet er grundigere beskrevet og behandlet i en artikkel i *Studia Musicologica Norvegica* (Omholt 2021).



Figur 17. Et utsnitt fra «Springar etter Ole. H. Bernås» spilt av Johannes Dahle.

Rene terser?

Nok et trekk jeg vil kommentere er at Johannes Dahle mer eller mindre systematisk ser ut til å intonere første finger på både A- og E-streng (h' og f#') noe lavere enn det likesvevende diatoniske intervallet (jamfør figur 13, 15 og 17). Et aspekt ved Eivind Grovens teorier, men også et av Johan Westmans hovedpoeng i hans masteravhandling (1998a og b), er attraksjon mot renstemt intonering. Hos Westman tillegges dette akustiske og klanglige årsaker: Ei fele vil ha rikere klang når intonasjonene sammen med løse melodistrenger og understrenger er i overensstemmelse med frekvensene i overtonerekken. En følge av å strekke seg etter det klangrike, er at dette vil stabilisere enkelte toneplasser. Førstefingrene jeg har nevnt ovenfor, kan støtte en slik hypotese. Disse intonasjonene er ofte nære renstemt ters over de mest aktuelle tonale sentra G og D. Også her viser stikkprøver samme tendenser hos mange andre utøvere, også blant dagens unge felespillere. Særlig ser det ut som om F#, andre finger på D-strengen og første finger på E-strengen på felestillet ADAE, det som representerer tersen i forhold

til det tonale senteret D, svært ofte intonerer lavere enn likesvevende, m.a.o. i nærheten av renstemt ters. Imidlertid er ikke bildet entydig: Noen av de presumptivt «klangrike» toneplassene er slett ikke stabile med mine målinger, for eksempel toneplass 15 i GDAE-springaren som er hovedeksempel her.

Implikasjoner og mulige forklaringsmodeller

Målingene vist her peker på flere mulige faktorer som påvirker intonasjonspraksisen. Det er fremdeles uklart på hvilken måte intonasjonene representerer et normsystem, i den grad dette er mulig å beskrive innen en gehørsbasert tradisjon med få artikulerede begrep om slike forhold. Selvsagt spiller bevissthet om og tilknytning til et abstrakt referansesystem en rolle. Når det er behov for det, intonerer utøvere som har kunnskaper om begrepsfestede skalaer og trinn i pakt med dette. Målinger jeg har gjort av yngre utøvere viser at den typen fiksering kan være både imponerende presis og meningsfull.⁸ Tilpasningen til det diatoniske systemet kontrasterer likevel til de gradvis økende eller minskende størrelsene som preger mine måleresultater av de eldre utøverne.

Videre kan det argumenteres for at intonasjonen styres av et fysisk rammeverk på to måter. For det første: Det motoriske og taktile utgangspunktet, der resultatet av spilleteknikken, inkludert håndens posisjon og utforming, gir et intonasjonsmønster som kan beskrives som «suksessivt minskende». Når konteksten ikke krever fikserte, definerte tonehøyder, ser det ut til å være en tendens i retning av at utøverne plasserer fingrene der det er motorisk enkelt. Dette må ikke forstås som at det ikke betyr noe hvordan det låter, men at normen henger sammen med det motoriske utgangspunktet. Estetikk og kropp er forent, det både kjennes og høres riktig ut, riktig nok innenfor et variabelt rammeverk med betydelig toleranse og åpning for individuelle løsninger. For det andre: Det klingende resultatet kan kobles til akustiske lovmessigheter. Fiksering av intervall kan forklares

8. Omholt 2021

av en attraksjon for stor og rik klang, og visse intonasjoner på visse toneplasser vil derfor foretrekkes og lede til stabilisering.

Så er det et poeng at enkelte intonasjoner er nært knyttet til den melodisk-motoriske konteksten. Visse melodiprogresjoner påvirker motorikken på en måte som leder til observerbare mønstre. Det er diskutabelt hvorvidt dette er intensjonelt eller ubevisst. Alternativt kan det beskrives som element fra en utøvers verkstøyskrin som går ut på modellering av en helhetlig frase innenfor en ramme av toleranse, der bevisstheten omkring intonasjonen er knyttet til helheten og ikke til den enkelte fingerplassering. I en diskusjon omkring produksjon av lyd, kategorisk persepsjon og bevissthet omkring intonasjon er dette et eksempel på et fenomen som ytterligere forskning kunne si mer om.

Det at intonasjonene av G-ene i den målte springaren er temmelig stabile i nedre del av registeret, mens toneplass 15 nesten alltid (118 av 122 observasjoner) blir intonert «for høyt», reiser flere spørsmål. Plass 15 er den nest mest brukte toneplassen i slåtten, og det er vanskelig å forstå at ikke «strekkingen» oppover skulle være intendert fra utøverens side. Men hvorfor vil han ha det slik? Er ikke «tonalt senter» noe som er meningsfullt for Johannes Dahle, eller oppfattes G-en på øverste streng som noe annet enn de lavere? I forskningslitteraturen pekes det på at visse trinn ut ifra en grunntone eller rammeintervall, gjerne er mer variable enn andre (Sevåg, 1993, Ahlbäck, 1993). Ved å bruke G og/eller G-durskala i dette tilfellet – jeg kan ikke se hva som ellers skulle være relevant – gir ikke intonasjonsmønsteret i dette tilfellet støtte til en slik konklusjon. Kvarten (C/C#) er svært variabel på plass 4, tredje finger på G-strengen, men temmelig stabil på andre finger på A-strengen. Tersen, H, er temmelig variabel på alle tre plassene, men antall observasjoner og kontekst gjør disse vanskelig å sammenligne. I tillegg, når vi ser på intonasjonsmønsteret på plass 10 som framgår av figur 11, er inntrykket «intendert stabilitet». Mest av alt blir ideen om G-durtreklingen som ramme i dette tilfellet utfordret av den forhøyede og variable andrefingeren på A-strengen. En skalamodell ser bare ikke ut til å være gangbar som referanse.

Er det sånn at fingrene i noen tilfeller overstyrer øret? Kan det være at den forhøyede oktaven er et resultat av en «grepsvane» som Johannes Dahle

har med seg i fra annet repertoar på andre felestiller der grunntonen er en annen, fortrinnsvis det vanligste, ADAE (jamfør Thedens 2002, s. 48)? På ADAE er det tonale sentrum overveiende D, noen ganger A. I D vil andre finger på E-strengen, g"/g"#, representere kvarten, eventuelt septimen med A som grunntone. Både kvarten og septimen er ofte beskrevet som potensielt variable hos f.eks. Ahlbäck og Sevåg, og kvarten er typisk beskrevet som intonert høyere enn «vanlig», altså ren. Den ellefte tonen i overtonerekka har også vært brukt som referanse når kvarten har hatt fokus i slike sammenhenger, f.eks. hos Groven (1927). Det er ingen tvil om at Dahle nokså gjennomgående intonerer med temmelig høy og variabel andre finger i ADAE-materialet, så det er ikke vanskelig å argumentere for at dette er et motorisk mønster som farger over på slåtter på GDAE. Det låter kanskje rart for oss, men helt OK for ham. Men en slik konklusjon impliserer at han dermed ikke er så nøye med hvordan det klinger, og jeg klarer ikke helt å kjøpe en slik forklaring. Jeg har en klar følelse av at den forhøyede oktaven er meningsfull for Johannes på en annen måte. Denne (mage)følelsen bunner nok til dels i egen omgang med dette materialet som utøver.

Jeg mener det er grunn til å løfte fram at dette tonale språket har innslag av bevisst fargelegging. «Bevisst» her betyr ikke uten videre artikulert eller begrepsfestet, det handler kanskje heller om kunstnerisk intuisjon basert på erfaringskunnskap; en stil, en dåm, et uttrykk, men et valg. Det normative rammeverket, som også er basert på fysisk-motoriske og melodisk-kontekstuelle forhold, gir rom for (blå)toner og klanger som avviker fra det diatoniske systemet slik dette lar seg observere. Rammene for variabiliteten er ikke bare en passiv sum av x antall utøveres personlige uttrykk, men må beskrives som et *mulighetsrom* der variabel intonasjon kan brukes som et ekspressivt verktøy. Den «for høye» intoneringen av g" på E-strengen gir et eget, spesifikt estetisk uttrykk som er signifikant, men «innfor» i Johannes Dahles uttrykksunivers, samtidig som mange nok vil oppleve at det låter utfordrende i dag, slik det er beskrevet tidligere i teksten. Man kan derfor spørre seg om i hvilken grad dette rommet er tilgjengelig i dag.

Avrunding

Nå skal det sies at det er mange, også unge, utøvere i dag som utforsker slike rom i egen utøving, ikke minst gjennom eksperimentering og nyskaping. Men rommet burde være åpent for flere, også med tanke på videreformidling av det tradisjonelle slåttematerialet, der det nok i en del tilfeller kan være vel verdt å høre nøyere på opptak med tidligere generasjoner av utøvere, kanskje understøttet av den type målinger jeg har forsøkt å vise i denne artikkelen. Måleverktøy og aktuelt arkivmateriale er allment tilgjengelig for andre som vil gå dypere inn i dette spennende feltet. Det glade budskap på tampen i denne konteksten blir dermed: Malerskrinet står parat, det finnes et større rom for å pensle ut, for å «male i blått» som et estetisk valg, enda større enn det som lar seg høre på konserter, kapp-leiker, innspillinger og utgivelser i dag. Et konsept med åpning for alternative og lekende løsninger fundamentert i tradisjonen burde ha potensiale og kraft i seg til å være frigjørende for enda flere med tanke på utøving av slåttemusikken for utøvere i dag og i framtiden.

Referanser

- Ahlbäck, Sven. (2010). «Svenska låtar som musikalisk källa». *Det stora uppdraget. Perspektiv på Folkmusikkommissionen i Sverige 1908-2008*. Nordiska museets förlag, Svenskt visarkiv, 178–188.
- Ahlbäck, Sven. (1993). *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*. Kungliga Musikhögskolan. (upubl.)
- Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven. (1993). *Fanitullen*. Universitetsforlaget.
- Andersson, Nils. (1922). *Svenska låtar. Dalarna 1*. Nordsted.
- Blom, Jan-Petter, Nyhus, Sven and Sevåg, Reidar. (1979–81). *Norsk folkemusikk—hardingfeleslåttar*. Vol. 6 og 7. Universitetsforlaget.
- Buen, Knut. (1983). *Som gofa spölå*. Rupesekken.
- Burns, Edward M. (1999). “Interval, Scales and Tuning”. *The psychology of music – second edition*. Academic press series in cognition and perception, 215–264.

- Burns, Edvard M. & Ward, W.Dixon. (1978). "Categorical perception—phenomenon or epiphenomenon: evidence from experiments in the perception of melodic musical intervals". *The Journal of the Acoustical Society of America*, 63(2), 456–468.
- Buvarp, Asbjørn. (1952). «Studiet av folkemusikken. Problemer vedrørende det metodisk grunnlag». *Norveg*. Aschehoug & Co., 133–236.
- Dahle, G. & Dahle, J. (2020). *Rjukanfossen. Traditional Hardanger fiddle tunes from Tinn in Telemark* [Album]. Etnisk musikkklubb. (Slåttar innspelt 1942–1977).
- Dahle, Johannes. (1995). [Album] *Norsk folkemusikk 6*. NRK / Grappa Musikkforlag.
- . (1954). [spolebånd]. v/ Tinn Kulturråd. Folkemusikkarkivet i Telemark. TFATr0706-TFATr0708.
- Dahlback, Karl. (1958). *New methods in vocal folk music research*. Oslo University Press.
- Eggen, Erik. (1923). *Skalastudier*. E.B. Oppis Forlag.
- Groven, Eivind. (1948). *Temperering og renstemning*. Dreyers Forlag.
- . (1927). *Naturskalaen*. Norsk Folkekultur.
- Gurvin, Olav. (1953). "Photography as an aid in folk-music research". *Norveg*. Aschehoug & Co. (3): 181–196
- Haukjem, Steingrim & Juveli, Hellik. (1997). [Album] *Blåne bak blåne*. BFGD 1004. Numedal spel- og dansarlag / Folkemusikksenteret i Buskerud.
- Johansson, Mats. (2010). *Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music*. PhD-avhandling, Universitetet i Oslo.
- Ledang, Ola Kai. (1967). *Song, syngemåte, stemmekarakter*. Universitetsforlaget.
- Malafouris, Lambros. (2013). *How things shape the mind. A theory of material engagement*. MIT press.
- . (2008). «At the potter's wheel: An argument of material agency». *Material agency: Towards a non-anthropocentric perspective*. Springer, 19–36.
- Nyhus, Sven. (1993). *Griegslåttene*. Musikk-husets forlag A/S.
- Omholt, Per Åsmund. (2021). «Om det fysiske utgangspunktet for intona-

- sjon på fele». *Studia Musicologica Norvegica* (47:1), 7-26. ISSN Online: 1504-2960, DOI: <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2021-01-02>.
- . (2015). «Mælefjølvisa – toner i bevegelse. Om intonasjon i vokal folkemusikk». *Musikk og tradisjon*. Novus (29), 29–57
- . (2008). «På jakt etter folkemusikkskalaen – et overblikk». *NFL 60 år! Norsk folkemusikklags skrift* (22), 25–59
- Rice, Timothy. (1994). *May it fill your soul: experiencing Bulgarian Music*. University of Chicago Press.
- Ruud, Even. (2016). *Musikkvitenskap*. Universitetsforlaget.
- Scön, Donald A. (1995). *The reflective Practitioner: How Professionals think in Action*. Arena
- Sandvik, Ole M. (1921). *Norsk Folkemusikk*. KIRSTES Boktrykkeri.
- Sevåg, Reidar. (1993). «Toneartspørsmålet i norsk folkemusikk». *Fanitullen*. Universitetsforlaget, 342–376
- Sevåg, Reidar og Sæta, Olav. (1992–2012). *Norsk folkemusikk, slåtter for vanlig fele*. serie 2, bind 1–5. Norsk Folkemusikksamling / Universitetsforlaget
- Siegel, Jane A. & Siegel, William. (1977). “Categorical perception of tonal intervals: Musicians can’t tell sharp from flat”. *Perception and Psychophysics* 21(5), 399–407.
- Thedens, Hans-Hinrich. (2002). «Durifisering eller hva? Et eksempel fra Vest-Agder». *Tonaliteten i Folkemusikken. Norsk folkemusikklags skrift* (15), 28–49.
- Walker, Robert. (1990). *Musical Beliefs: Psychoacoustic, Mythical, and Educational Perspectives*. Teachers College Press.
- Watne, Åshild & Nymoene, Kristian. (2018). «Der æ so vent å Vestoheio – intonasjon i et gammelstev fra Setesdal». *Musikk og tradisjon*, Novus, (32), 7–30.
- Westman, Johan. (1998a). *Melodi—klang—intonation*. Masteravhandling, Universitetet i Bergen.
- . (1998b). «Klang, resonans och tonalitet i felespel». *Norsk Folkemusikklags skrift* (11), 45–62.



Rekonstruktion och revitalisering av äldre svenska spelmanslåtar

En studie om att utifrån interpretatoriska verktyg från äldre konst- och folkmusikaliska traditioner tolka spelmansmusik med rötter i 1700-talet

Thomas von Wachenfeldt

The present text describes a combined artistic research and recording project of fiddle tunes from the second half of the 18th century in the county of Hälsingland in Sweden. Through studies of older interpretative practices within art and folk music traditions, the project *Brudlåtar* (2018) was initiated to revitalize and reconstruct the performances of a selection of fiddle tunes. The tunes that were chosen have some common features with the violin sonatas from the baroque and classical periods and were put together into suites where a general bass part was added to strengthen the sound of the 18th century. The study draws on Paul Ricœur's (1984) mimesis theory and his ideas on transmission of tradition, revitalization and reconstruction. It discusses the various difficulties and opportunities that the interpreter encounters in relation to conventions and source material, and it shows how the cognitive achievements concerning interpretation from traditional music as well as early music, may enrich each other.

Inledning

För tjugotalet år sedan när jag studerade klassisk violin vid Bollnäs folkhögskola, deltog jag i en workshop med violinisten Kjell-Åke Hamrén som berörde barockinterpretation. Då jag själv har spelmansbakgrund, fångade

hans instruktioner kring hur vi kunde tolka sinfonior av J.H. Roman eller J.S. Bachs Brandenburgkonserter mitt intresse. Hamréns interpretationsförslag låg inte särskilt långt från de insikter jag hunnit erhålla om äldre spelmäns uppförandepaxis. Efter workshopen inhandlade jag tämligen omgående ett antal CD-skivor med barockmusik, framförd på ”tidstroga” instrument med så kallad ”historiskt informerad uppförandepaxis”. Där lade jag märke till att släktskapet mellan äldre konst- och folkmusik ej endast rörde särskilda melodiska formula och fraser, utan även interpretatoriska aspekter som tonbildning, frasering och ornamentik. Denna insikt var ingalunda något jag var först med, utan gedigna efterforskningar hade redan genomförts av bland andra spelmännen Anders Rosén och Ulf Störling, vilket resulterade i en rad utgåvor under 1980-talet (1985; 1988), där de framförde äldre spelmansmusik med en rekonstruerad interpretation på tidstroga instrument. Rosén producerade även två album med tidig musikensemblen *Convivium Musicum* (1985; 1988), under ledning av Sven Berger, vilka var två ljudande resultat av en mångårig och grundlig forskningsverksamhet som även inkluderade instudering av äldre tiders danser. Det var främst dessa utgåvor som på allvar tände min forskningsiver kring sambandet mellan äldre konst- och folkmusik. Sedan dess har det utkommit ett antal album med ansatsen att tolka 1700-talets folkliga musik – inte minst under det senaste decenniet där utövare inom folkmusikrörelsen (härefter FMR)¹ som *Höökensemblen* (1995; 2002), *Lisa Rydberg & Gunnar Idenstam* (2007; 2014) och *Lynx Ensemble* (2020) har uppmärksammat spelmanslåtarnas rötter i barock, rokoko och wienklassicism.

Under mina år på Musikhögskolan Ingesund, studerade jag förutom klassisk violin även tidig musik. På min fritid forskade jag i min hemtrakt Nordanstigs folkliga musik, dels genom att besöka äldre spelmän, dels genom att samla noter och inspelningar. Då min hembygd i nordöstra hörnet av Hälsingland genom åren befolkats av en hel del framsynta not- och inspelningskunniga personer, finns idag en mycket stor mängd melodier

1. Folkmusikrörelsen som begrepp används här i bred bemärkelse för hela folkmusikmiljön. Folkmusikrörelsen är ett komplext och diversifierat fält för kulturell produktion, vilket delvis har beskrivits i von Wachenfeldt (2015).

klar.² Även Matts Arnberg vid Sveriges radio samt sedermera Märta Ramsten och Klas-Göran Stridh från svenskt visarkiv genomförde från slutet av 1940-talet och fram till 1970-talet ett flertal inspelningar av vissångare och spelmän i nordanstigsocknarna. Det finns således ett rikt och mångfacetterat upptecknat och inspelat material att studera. Det jag redan tidigt slogs utav, var att det i många fall rörande folkmusikens beståndsdelar och idiom, i vissa avseenden – och särskilt bland de äldre spelmännen verksamma under 1800-talet och i inledningen av 1900-talet – rörde sig om en ”övervintrad” barocktradition. Mycket av det jag hörde rörande tonbildning, ornamentik och annat hos äldre spelmän som Lars-Erik Forslin (1885–1973) från Bergsjö, Jon-Erik Hall (1877–1948) från Hassela och Andreas Olsson (1894–1987) från Jättendal fanns beskrivet i violinskolor av bland andra Leopold Mozart (1756), Giuseppe Tartini (1771) och Fransesco Geminiani (1751). Mina studier av äldre uppförandepaxis inom spelmansmusiken har därför varit behjälpliga vid uttolkning av äldre konstmusik, vilket rört artikulation, tonbildning, agogik, inegalitet, ornamentik och frasering. Odlandet av min egen smak och spelstil har alltså haft två riktningar: interpretation inom äldre konstmusik och äldre interpretationspraxis inom spelmansmusik som korsbefruktat varandra.

Interpretation, revitalisering och rekonstruktion

I föreliggande artikel avser jag att beskriva ett kombinerat forsknings- och inspelningsprojekt av albumet ”Brudlåtar” (2018). Avsikten för projektet var att utifrån befintlig kunskap, samt mina egna erfarenheter rörande

2. Här bör särskilt de välbekanta spelmännen Jon-Erik Hall (1877–1948) och Pelle Schenell (1855–1946) nämnas. Förutom den repertoar som dokumenterades i Svenska låtar, fortsatte de sin uppteckningsverksamhet och vi har idag tillgång till hundratals melodier efter 17- och 1800-talens spelmän tack vare dem, vilket idag förvaltas av Hallkommittén, Nordanstigs Folkmusikarkiv och Institutet för språk och folkminnen i Uppsala. Från 1950-talet arbetade folkskolläraren och spelmannen Helge Nilsson (1905–1982) med både inspelning och nedteckning av låtar från byarna i nuvarande Nordanstigs kommun. Samtidigt med honom var en annan bergsjöspelman, Helmer Larsson (1909–1991), aktiv i att teckna ned låtar från byarna i främst nordvästra delen av Bergsjö socken. I närtid bör riksspelmännen O’Törge-Kaisa Abrahamsson (1959-) från Bergsjö och Lennart Eriksson (1935–2021) från Jättendal nämnas, vilka genomfört ett omfattande arbete för att bevara och vidareförmedla folkmusiken från Nordanstig.

svensk spelmansmusik och äldre konstmusik, försöka rekonstruera eller revitalisera interpretationen av svenska spelmanslåtar med ursprung i andra halvan av 1700-talet. Detta genom att undersöka hur insikter rörande uppförandep Praxis i äldre folkmusik och konstmusik kan erhållas genom att undersöka melodier som ligger i skärningspunkten mellan de båda stilarna. Det skall i sammanhanget påpekas att det under 1700-talet ingalunda fanns någon tydlig gräns mellan vilka melodier som spelades bland allmogen eller vid gods och gårdar.³ Det finns otaliga exempel på melodier som komponerats av musiker som kopplas till den konstmusikaliska sfären, vilka blivit populära bland allmogens spelmän.⁴ Anspråken med denna studie är alltså ej att finna specifika sakrosankta sanningar om hur det ”egentligen lät” när det så att säga ”begav sig” – dylika anspråk lämnar jag därhän då detta är ett fåfängt företag, ty ”dogmatism är sällan, om någonsin, lämpligt ifråga om musikaliskt framförande”⁵ (Brown 1999:1) och ingen kan med säkerhet veta exakt hur exempelvis hälsingespelmannen Hultkläppen eller den tyske tonsättaren ”Johann Sebastian Bach framförde sin musik (och på vilken dag?)” (Kuijken 2013:2). Studien skall snarast betraktas som ett försök att erhålla nya, eller kanske snarare revitalisera några sedimenterade verktyg för att vidga de musikaliska tolkningsmöjligheterna.

Syftet med föreliggande studie är att, utifrån delar av den interpretationspraxis som beskrivs i 1700-talets källor och som odlats inom tidig musikrörelsen (härefter TMR) under 19- och 2000-talen samt genom analys av äldre spelmän verksamma under 1800-talet och första halvan av 1900-talet, tolka spelmansmusik från andra hälften av 1700-talet. Utifrån syftet har följande

3. Uppdelningen mellan konst- och folkmusik påskyndades i Europa genom 1800-talets nationalromantiska strömningar. Intellectuella företrädare strävade mot att framhäva folklig musik som motsats till vad som ansågs vara en förkonstlad konstmusik – detta som en viktig ideologisk komponent i skapandet av den nationella berättelsen (Ronström 2014; von Wachenfeldt 2015).
4. Ett gott exempel är en välkänd polonäs som tillskrivits den tyskfödde violinisten Karl Michael von Esser (1736–1795) som återfinns i spelmäns repertoarer över stora delar av Sverige, bland annat hos hasselaspelmannen Jon-Erik Hall (1877–1948) där den kallas ”Lif Anders’ polska” (SvL, Häls. nr. 23). En spelkamrat till Esser var violinisten och hovkapellisten Anders Wesström (1720/21–1781) från Hudiksvall. Han var en av de tidigaste tonsättarna att använda svenska folkmelodier i sina kompositioner som exempelvis variationsverket ”Polonese Suezeso” som framfördes 1773 (Kjellberg & Ling 1991).
5. Samtliga citat i föreliggande text är översatta av mig.

forskningsfrågor preciserats: Vilka interpretatoriska verktyg hämtade ur uppförande av äldre konstmusik är gångbara i uttolkandet av äldre spelmansmelodier? Vilka interpretatoriska verktyg hämtade från äldre svensk spelmanstradition är gångbara i uttolkandet av äldre spelmansmelodier?

Revitalisering av konventioner inom två musikrörelser

Naturligtvis lever och verkar vi ej i ett vakuum. Det är ofrånkomligt att låta sig influeras av sin samtids smak och konventioner. Den svenska folkmusiken är i flera avseenden både rekonstruerad och revitaliserad – inte minst genom 1970-talets folkmusikvåg, vilken ibland benämns som en musikalisk ”revival” (Ronström 2014; von Wachenfeldt 2015). Några av tidens kännetecken hos det yngre avantgardet var en strävan att framföra låtarna med ett arkaiserat spelideal (Ramsten 1992). Detta idiom var delvis en motreaktion på att spelmännen under 1900-talet hämtat inspiration från samtida konst- och populärmusik samt från ett mer kammarmusikaliskt orienterat spel som kunde höras i form av ”städade” framföranden i radion från främst 1930-talet och framåt (Ling & Ramsten 1990). Arkaiseringen från 1970-talet tog sig uttryck i ett sökande efter en äldre repertoar och samtidigt, som nyss nämnts, en strävan efter ett mer ålderdomligt spelsätt genom att återinförliva eller förstärka konstnärliga finesser som mikrotonalitet (kvartstoner), dubbelsträngsspel och asymmetriskt polskespel. Det tog sig även uttryck genom att tidens folkmusiker återuppväckte inslurmrade folkliga instrument som säckpipa, vevlira och diverse folkliga flöjter.⁶

FMR:s revival sammanfaller delvis med TMR:s egen revival och det föreligger ett flertal avgörande likheter mellan dessa rörelser (Weman-Ericsson 2008). I min avhandling (von Wachenfeldt 2015) är *autenticitet* ett av de centrala begreppen som behandlas – det vill säga ett sökande efter vad Platon skulle benämna som *eidos* – den oförvanskade urformen. Detta koncept återfinns inom TMR, då tonsättaren Paul Hindemith 1950 vid högtidlig-hållandet av Johann Sebastian Bachs dödsdag 1750 menade att Bachs musik

6. Återuppväckande av äldre instrument skedde även inom TMR där stråkinstrument som gambafamiljen, äldre blåsinstrument som traversflöjt och äldre stränginstrument som torb, luta och barockgitarr redan kring förra sekelskiftet åter började konstrueras.

bör framföras utifrån den klangvärld han själv levde i (Hindemith 1996). Det vill säga att de instrument som används vid framförande av Bachs musik i bästa möjliga mån bör vara konstruerade på samma sätt som under hans levnad. Enbart genom detta förfarande kan vi, enligt Hindemith, uppnå en sann autentisk klang som motsvarar Bachs intentioner. Hindemiths förhållningssätt⁷ gjorde stort intryck på en av de mest betydande personligheterna inom TMR, pionjären Nikolaus Harnoncourt (1929–2016), som 1966 spelade in Johann Sebastian Bachs *Johannespassion* med en orkester bestående av musiker utrustade med periodinstrument. Harnoncourt förutspådde på albumets konvolut att ”vi en dag måste erkänna det faktum att viljan att höra gammal musik i en oredigerad form, så nära originalet som möjligt [...] kommer sätta igång en kedjereaktion [...] som är ostopparbar” (Harnoncourt 1966).

TMR växte fram delvis som en protest mot vad som av somliga ansågs vara ett förstelnat konstmusikaliskt etablisseman (Haynes 2007) och den inspelning som Harnoncourt genomförde tillsammans med sin orkester *Concentus Musicus Wien* satte mycket riktigt igång en kedjereaktion. Samtidigt utmanades vedertagna konventioner inom FMR av ett ungt avantgarde som strävade efter autenticitet.

Konventioner och trading

En notering som i sammanhanget bör göras är att rörelsernas konstnärliga visioner innebar ett brott mot en kontinuerlig tradition. Detta utifrån ett synsätt som Dahlhaus (1983) beskrev som att ”äldre tiders musik hör samman med nutiden såsom musik, ej som dokumentära vittnesmål” (Dahlhaus 1983:63). Exempelvis hade Beethovens symfonier aldrig slutat att framföras sedan den första hade sitt uruppförande år 1800. Detta blev

7. Detta är en föreställning som idag tas för självklar. Spotifyredaktionens egen redaktörslista ”Early Classical” bär följande beskrivning: ”50 splendid recordings of historically informed performance, which uses both period instruments and performance practice, in order to present music works faithfully, in the style of the era when the piece was originally conceived” (URL: https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DXbaZdHeCwI9C?si=_o2Cc5yKRBSgjE46n9jKuQ (hämtad 2020-03-10).

inledningen till en fortlöpande tradering under ett och ett halvt sekel med de idiomatiska förändringar det innebär över tid – såväl beroende på smak som instrumentkonstruktionsmässiga förändringar. Fortfarande görs nya framföranden och inspelningar av Beethovens symfonier, men idag har den tradition som kontinuerligt odlats fått sällskap av historiskt informerade tolkningar med tidstroga instrument.

Ett samlat intryck är att TMR haft ett betydande inflytande på interpretationen av äldre konstmusik även inom konventionell kontinuerligt traderad konstmusik. Detta gäller såväl inom utbildning som hos verk samma musiker, ensembler och orkestrar, då det idag generellt råder en konsensus kring vissa idiomatiska förhållningssätt. Några sådana exempel är: vibratofritt spel, hur ornamentik skall framföras och en mindre tät tonbildning och frasering – oavsett om musiken framförs på periodinstrument eller modernt uppställda instrument. Detsamma gäller den nutida svenska folkmusiken, vars utövare sedan folkmusikvågen under 1970-talet alltmer bröt med den ”kammarmusikaliska” uppförandep Praxisen och numera i stort antagit ett revitaliserat ålderdomligt spelsätt.

Detta fenomen, det vill säga traditionsförändringar och paradigmskiften har tidigare behandlats i min avhandling (2015:30–33; 104–118). Där har jag bland annat utifrån Ricœurs (1984) teori kring tradering beskrivit hur förhandlingar och strider mellan aktörer inom FMR utmynnar i vad som tillmäts värde och därmed tillfogas och vidareförmedlas – det vill säga traderas. Detta får då konsekvensen att andra aspekter eroderar (lämnas därhän) eller sedimenteras. Sedimentet utgör traditionens långsamt föränderliga grund som göds av traditionens aktörer och där individer med högst symboliskt kapital lämnar störst avtryck (von Wachenfeldt 2015: 21–30; 68–69). Dock kan vi även lägga märke till historiens cykliska processer där somliga ting åter, så att säga, ”kommer till heders” och grävs fram ur sedimentets djup. Dessa cykliska fenomen kan åskådliggöras med att exempelvis renässansen, likväl som klassicismen, är revitaliseringar av vetenskapliga, filosofiska och estetiska ideal med ursprung i antiken. Samma fenomen uppträdde alltså i FMR och TMR under andra halvan av 1900-talet, där kontinuiteten bröts och äldre instrument och stilmedel åter togs i bruk.

Men för att återgå till begreppet konvention. Det är, som inledningsvis nämnts, mycket svårt att verka utifrån ett konstnärligt tomrum. Vi är alla summan av våra erfarenheter, vilka ligger till grund för hur vi uppfattar och orienterar oss i vår omvärld. Inte minst gäller detta även estetiska överväganden. Min avsikt är därför att, utifrån de källor som står till buds, både förhålla mig till ett äldre konstmusikaliskt idiom, samt till inspelningar och nedteckningar efter äldre svenska spelmän från min hemtrakt i nordöstra Hälsingland. Utgångspunkten är den kunskap som finns tillgänglig kring uppförandep Praxis och smak från senbarocken och rokokon/gustavianismen. Materialet rör alltså ej endast konstmusikaliska källor – där jag främst nyttjat mig av skriftliga urkunder⁸ – utan även folkmusikaliska källor, vilka utgörs av ljudupptagningar med spelmän födda under 1800-talet samt även skriftliga källor. Med ödmjukhet inför det begränsade men likväl komplexa källäget rörande 1700-talets interpretation och en försiktighet i en alltför tvärsäker uttolkning av dessa, samt de konventioner som växt fram och odlats inom både TMR och FMR, är det sist och slutligen jag själv som utövande musiker med min egen förförståelse och erfarenhet som gör de estetiska övervägandena. Denna form av konstnärliga forskning är, som Kuijken anger, både ”subjektiv och kreativ” (xii) och ”[a]llt vi kan göra anspråk på är att finna en rimlig väg mellan sannolikhet och god smak” (2013:2). Även dessa spörsmål kopplade till tolkning eller interpretation behandlas av Ricœur (1984), som utifrån Aristoteles utvecklat en tredelad mimetisk process där den första fasen, *prefiguration*, beskriver uttolkarens förförståelse; den andra fasen, *konfigurationen*, är själva sammansmältningen av interpretens kontakt med materialet, exempelvis notbilden, och den tredje fasen, *refigurationen*, är själva utkomsten – syntesen mellan uttolkaren och den skrivna musiken.

8. Det finns även exempelvis pianorulleinspelningar från 1904 med pianisten Carl Reinecke (1824–1910) där han bland annat framför stycken av Wolfgang Amadeus Mozart på ett sätt som i mångt och mycket bekräftar ett flertal skriftliga källor från 1700-talet som berör inegalitet, agogik och ornamentik. Reinecke räknas till den klassiska traditionen efter Mozart och Clementi, snarare än den romantiska traditionen representerad av främst Liszt. Han verkade under hela 1800-talet för att bevara den wienklassiska traditionen och är den tidigast födda inspelade pianisten.

Urval och inspelning av Brudlåtar

I föreliggande text har jag, som tidigare nämnts, inhämtat stoff från såväl ljudande inspelningar som skriftligt material, vilket rört både textliga beskrivningar av interpretatoriska detaljer och beskrivande notbilder. Men inte minst har jag även, för att än en gång återknyta till begreppet konvention, även tagit intryck av tolkare inom TMR, såväl de äldre som Jordi Savall (1941-) och Elisabeth Wallfisch (1952-) som yngre musiker som Amandine Beyer (1974-) och Dimitri Sinkovski (1980-). Inom folkmusik har jag främst tagit intryck av äldre norrhälsingespelmän som Lars-Erik Forslin, Bergsjö, Andreas Olsson, Jättendal samt Jon-Erik Hall och Eskil Hagström (1885–1976) från Hassela, men även nu levande spelmän som tidigare nämnda Rosén och Störling. Anledningen att jag valt äldre spelmän är att de var verksamma i en tid då 1700-talets violinspelspraxis fortfarande lyser igenom i deras framförande. De hade inte heller påverkats av den omvälvning av spelstilen som tog sin början under folkmusikvågen på 1970-talet.

Albumet ”Brudlåtar” innefattar fyra sviter, med vardera fyra satser. Jag kommer dock i denna text av främst utrymmesskäl behandla genomförandet av projektet med ”Brudsvit III i d-moll”, vars låtar, liksom ”Brudsvit I i D-dur”, bär ett flertal karakteristiska som påminner om 1700-talets konst-



Figur 1a. Skivomslaget till albumet ”Brudlåtar” Senza Vib Konst & Musik AB (2018)



Figur 1b. Spelmannen, bokhållaren, folkskoleläraren, mystikern och folklivsupptecknaren Pelle Schenell (1855–1946) från Gällsta, Gnarps socken. Fotograf: okänd. Statens Musikverk, Sverige. Asseptionsnummer MM 0587. Foto: Wikimedia.

musik.⁹ Brudsvit II och IV har uteslutits på grund av sin mer modala och därmed mer traditionellt folkmusikklingande karaktär. Låturvalet som ligger till grund för den svit som presenteras i denna studie hämtades från ett tämligen avgränsat geografiskt område av två närliggande byar, Skesta och Gällsta, i Gnarps socken. Samtliga låtar är upptecknade av Pelle Schenell och röjer mycket få detaljer som ger någon vetskap om hur de framfördes vid uppteckningstillfället.

Det första urvalskriteriet var, som albumtiteln antyder, att låtarna skulle ha koppling till bröllop eftersom dessa låtar ofta bär en högtidlig och understundom även en ”högreståndsmässig” karaktär – det vill säga stilistiska drag som vittnar om släktskap med 1700-talets konstmusikaliska violinrepertoar. Med andra ord: att låtarna klingar likt den musik som ibland framfördes av exempelvis byorganisten eller av musikanter vid någon herrgård. Den låttradition som odlats i östra delen av Gnarps socken kan generellt betecknas som galant, vilket kan bero på att låtspelet kultiverades i en täm-

9. URL: https://open.spotify.com/album/0wlvAV0E4eO8zmZORXwEff?si=qn9xK7JvTIqeU0syGy5uVA&dl_branch=1

ligen rik jordbruksbygds mylla, där de stora hemman som än idag präglar landskapet påminner om hälsingsk bondeadel. Dessutom fanns i det omedelbara området en masugn i Sörfjärden med tillhörande herrgårdsmiljö, vilket gav förutsättningar för en kontakt med musik från den borgerliga kultursfären.

En av låtarna är efter spelmannen Kus-Nisse (Nils Nordén) som själv genomgick organist- och lärarutbildning i Uppsala under början av 1800-talet och dog endast 29 år gammal i rötfeber 1846. Övriga spelmän som är representerade är skomakaren Spel-Jante¹⁰ (Johan Johansson). Han skall ha varit eftertraktad som brölloppsspelman, då han ansågs spela mycket vackert. Enligt Schenell (1933) var Spel-Jante verksam som brölloppsspelman från 1845 och spelade på över 300 bröllop. Lars-Andersgubben (1769–1835), vilkens egentliga namn var Anders Larsson, skulle enligt samtida spelmän i Gnarp varit en beryktad polskespelare samt mästare på att spela dubbelgrepp och så kallade ”rullstråk”¹¹ (Schenell 1934b).

Sammantaget har dessa spelmän på olika sätt haft möjlighet att komma i kontakt med högreståndsmusik; Kus-Nisse genom sin utbildning i Uppsala och Spel-Jante genom sin idoghet som brölloppsspelman. Hur Lars-Andersgubbens införskaffat sina eleganta låtar är okänt men närheten till den gamla järnbruksam miljön i Sörfjärden har möjligtvis rönt inverkan på hans högreståndsmässiga repertoar.

För att i enlighet med 1700-talets sonat- och svitpraxis skapa musikaliskt väl sammansatta sviter använde jag mig av ett eget analys- och sorteringsförfarande som följde fyra nivåer: Den övergripande nivån, *Makronivån*, rör musikstyckets form. Nivån under, *Exonivån*, berör styckets ton- och taktart. Sedan följer fraser och perioder i *Mesonivån* och slutligen den minsta nivån, *Mikronivån*, som rör melodik och tematik. Urvalsprocessen inleddes med en strävan att låtarna formmässigt, motivistiskt och melodiskt skulle höra väl samman, men i enlighet med barockens sonat- eller svitform i taktart- och tempohänseende även fungera kontrasterande gentemot varandra. I en analys utifrån de två första nivåerna, *makro* och *exo*, valdes fyra

10. I Svenska Låtar, Hälsingland har Johan Johansson felaktigt blivit kallad för Spel-Jonte.

11. Detta är ett i främst hälsingsk låttradition mycket vanligt förekommande arpeggiert stråk över flera strängar som har sitt ursprung i barockens virtuosa violinrepertoar.

låtar ut där de tre första går i d-moll med en avslutande repris i parallelltonarten F-dur samt en coda i huvudtonarten d-moll. Polskan som sluter sviten går dock enbart i F-dur – detta efter en vanlig förekommande form i barocksonaten där den avslutande satsen ofta är kort och livlig. Låtarna som valdes till sviten är konsistenta rörande melodiska figurer och motivistiskt material och samtliga är symmetriskt konstruerade.

Arrangemangen och ackompanjemanget

Då endast melodierna finns bevarade, komponerade jag ett generalbasackompanjemang för att framhäva det harmoniska förloppet, men även för att förstärka 1700-talets klangvärld vilket underlättade det konstnärliga genomförandet. Även om sonater och sviter för soloinstrument utan ackompanjemang förekommer i tämligen rik omfattning från 1700-talet är det betydligt vanligare med sättningen soloinstrument och generalbas eller klaver. Arrangemangen följer den stil som är vanlig i solosonater från barocken – det vill säga en relativt självständig melodiförande basstämma där olika traditionella kontrapunktiska tekniker såsom *inversion*, *imitation*, *augmentation* och *diminution* används.

På albumet framför jag generalbasstämman på cembalo. Utifrån besiffringen har jag utarbetat en grundläggande realisering som jag enligt 1700-talets praxis (Keller 1721; Gasparini 1994) varierar utifrån hur jag framför melodistämman. I övrigt använder jag mig tämligen sparsamt av ornamentik utifrån devisen ”förnuftig foglighet” för att ”bistå” och ej ”förbrylla” melodilinjerna (Gasparini 1994:5).

Prefiguration – att förbereda interpretation

Grunden för interpretationen är vilket verktyg som används för att generera tonen. Vid denna inspelning användes ett så kallat periodinstrument; en violin byggd av Georg Klotz i Mittenwald 1732. Fiolen är uppställd med ospunna färtarmar på E- och A-strängarna och spunna färtarmar på D- och G-strängarna.¹² Stråken jag använder är en replik på en italiensk violinstråke från ca 1720, vilken är tillverkad i ormrä och väger 47 gram. Anledningen till detta är ej endast att närma sig den tidiga konstmusikens premisser rörande instrumentarium, utan att även möta de äldre spelmännens klangliga förutsättningar. De spelmän vars låtar är representerade levde under en tid då annat än tarmsträngar ej fanns att tillgå. Jag har tyvärr ej haft möjligheten att studera något av deras instrument. Dock har jag undersökt två violiner som brukats av Pelle Schenell, där en av dem var i originalskick från 1700-talet – alltså en så kallad ”barockfiol”.

Just dessa verktyg bildar den första grunden för vad Ricœur benämner som prefigurationen – det vill säga själva förutsättningen för tolkningen. Hade jag valt en modernt uppställd violin med tillhörande stråke hade tonansatsen låtit på ett annat sätt. En barockstråke betar sig annorlunda då den väger mindre än en modern stråke och har en annorlunda disponerad vikt där spetspartiet är lättare. Detsamma gäller tarmsträngarna, som svarar snabbare vid kontakt med stråken. Tarmsträngar är dessutom betydligt mer tryckkänsliga än moderna strängar av stål eller perlon, vilket medför att stråkföringen blir mindre tät.

Den huvudsakliga aspekten av prefigurationen är dock, som tidigare nämnts, uttolkarens förförståelse för materialet och förkunskaper rörande violinspel. Vi återkommer till tonbildningsfrågan under figur 7, efter en beskrivning av de huvudsakliga aspekterna av ornamentering.

12. Violinen är anskaffad, men har dock trots detta ej samma lutning på halsen som en modern violin. En av kännarna som undersökt violinen uppgav att anskaffningen möjligen kan ha gjorts i Sverige, då halsämnet liknande svensk lönn.

Att förhålla sig till konceptet God smak

En central idé under 1700-talet som försiktigt antytts i denna text är begreppet ”smak” – ett begrepp som under upplysningstiden hörde tätt samman med förnuftet (Gasparini 1994:5). Smak är dock ett lika svärgripbart och flyktigt koncept som interpretation och vidare i ett större perspektiv även estetikens grundläggande frågeställningar rörande *skönhet*.¹³ Vad som var god smak år 1700, var något annorlunda mot slutet av århundradet, vilket på ett tydligt sätt åskådliggörs av Zaslav (1996) i hans översikt av olika ornamenteringsförslag av Corellis 12 violinsonater (Op.5). Detta verk räknas än idag, sedan första utgåvan år 1700, som ett av violinlitteraturens centrala verk. Förutom 50 återpubliceringar innan seklet var till ända, genomfördes även bearbetningar av verket, såsom exempelvis i concerto grosso-form (H.132–143) av Francesco Geminiani (1687–1762), utgivna 1726. Corellis Op.5 finns även i ett flertal arrangemang för andra instrument än violin och generalbas. Men framförallt utgavs förslag på ornamentering av de lugna satserna i Op.5, vilka var de delar där improvisation och utsmyckning främst genomfördes. Det finns även en mängd otryckta manuskript bevarade runt om i olika bibliotek och arkiv, där bland annat Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek förvarar Johan Helmich Romans (1694–1758) förslag på utsmyckningar i Romansamlingen. Dessa gjordes med största sannolikhet under Romans tid i England och vissa av dem kan möjligen tillskrivas violinisten och kapellmästaren Matthew Dubourg.¹⁴ Zaslav har sammanställt en översikt över hur ornamenteringen blir mer och mer virtuos ifråga om tontäthet ju längre 1700-talet framskrider. En av teserna Zaslav driver är hur eleven ”ut-ornamenterar [orig. out-ornaments]” (Zaslav 1996:101) sin lärare ifråga om virtuositet. Detta kan exemplifieras genom följande notbild där man ser hur Dubourgs utsmyck-

13. Estetiken etablerades vid denna tid som egen filosofisk vetenskap som emanerade ur poetiken i och med Alexander Baumgartens avhandling ”Filosofiska meditationer gällande poesi [orig. Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus]” (1735), vilkens innehåll senare fördjupades i hans oavslutade verk ”Aesthetica” (två band, 1750 och 1758).

14. Matthew Dubourg (1703–1767) var en engelsk-irländsk violinist som bland annat studerade för Francesco Geminiani och ledde uppförandet av Georg Friedrich Händels (1685–1759) ”Messias”.

ning av Corellis melodi är tämligen riklig i förhållande till hans lärare Geminiani.

Figur 2. Archangelo Corelli: Op. 5, Sonat nr 9, sats 1 med tre olika exempel på utsmyckning av grundmelodin.

Musikhistorikern Sir John Hawkins (1719–1789) jämförde Dubourgs framförande av Corellis Op.5 som ”djärvt och hastigt” medan Geminianis var ”ömt och känslösamt” (Hawkins 1875:892). Detta virtuoseri mötte motstånd redan av sin samtid då både essäisten Roger North (1653–1734) och den flöjtspelande tonsättaren Johann Joachim Quantz (1697–1773) kritiserade de alltmer ymniga tonkaskaderna samt att en kontinuerlig puls negligerades till förmån för de virtuosa passagera. Även Leopold Mozart (1756 övers. 1985) berör detta då han menar att ”många som inte har någon insikt i vad god smak är behåller aldrig en jämnhet i tempot” utan ”strävar alltid efter att följa solisten. Dessa är ackompanjatörer för dilettan-

ter och ej för mästare” (1756/1985:223–224). Quantz ansåg även att ornamenteringen skulle ske först efter att melodin presenterats, då lyssnaren annars ”ej kunde veta om variationerna var närvarande” (Quantz 1752 övers. 1966:139).

Beskrivningen ovan är ett exempel på hur smaken under 1700-talet förändrades och hur diskussionerna om densamma fördes. Geminiani anför själv i sin ”A treatise of Good Taste in the Art of Musick” (1749) följande:

Det finns en föreställning hos många att god smak ej kan erhållas genom några konstnärliga regler, då det är en sällsam gåva från naturen, endast förbehållen den som begåvats med ett gott öra. Och då många smickrar sig själva med att äga denna förmåga, händer det följaktligen att han som sjunger eller spelar ej tänker på annat än att framföra några specifika inövade favoritlöpningar och utsmyckningar i tron att han genom detta förfarande kommer bli ansedd som en framstående artist – detta utan att förstå att ett framförande med god smak ej innebär att ideligen spela några förutbestämda löpningar, utan att med uttrycksfullhet genom styrka och delikatess framlägga kompositörens intention. Detta uttryck är vad alla bör sträva efter att uppnå, och det kan enkelt nås av vilken person som helst som ej är för betagen i sina egna åsikter och ej envist vägrar att inse kraften i den sanna evidensen... Jag vill bara hävda att en uppsättning regler är nödvändigt för ett måttligt geni och kan förbättra och hjälpa ett gott dito att nå perfektion (Geminiani 1749: 2).

Geminianis text är tidstypisk i sin tro på förnuftet och därmed en strävan efter universella lagar grundade i evidensbaserad kunskap, vilka sedermera kan fungera som ramverk för att frammana specifika estetiska kvalitéer. Det är även tydligt att Geminiani förespråkar ett tämligen moderat förhållnings-sätt vid utsmyckning av melodier och att dessa i första hand skall tjäna musiken. I stort sett följer Geminiani tre övergripande principer: 1) Att utifrån den underliggande harmonin och melodin utföra arpeggion, 2) Tillfoga diverse förslag och drillar och 3) Snabbare löpningar för att knyta samman toner i melodin (Pliler 1979:11).

Även Quantz förespråkar en försiktighet inför en alltför excessiv ornamentering och detsamma kan noteras i Gasparinis instruktioner över generalbasackompanjemang. Den mer virtuosa stilen, vilken Dubourg och andra odlade, ledde dock fram till romantikens virtuosa ideal vilket för-

kroppsligades av musiker som Franz Liszt (1788–1866) och Niccolò Paganini (1782–1840). Jag har dock i föreliggande projekt valt att följa den mer modesta linjen, då jag anser att de melodier som presenteras i denna studie bäst tjänas av en mild behandling.

Så hur ter sig ornamentiken i den folkliga musiken? De låtar som i föreliggande text behandlas är sparsmakat upptecknade och förutom några enstaka angivna appogiaturor (förslag) saknas helt ornament. Därför avser jag exemplifiera den folkliga ornamentiken genom ett par notbilder med musik från närområdet.



Figur 3. Gånglåten är efter spelmannen Per-Erik Svedin (1853–1910) från Gnarp. Han hade den i sin tur efter sin styvmorfar Ola Ersson (1811–1885) från Torrningen, Attmar socken. I låten finns ett flertal av de vanligt förekommande barockornamenten såsom förslag, efterslag, mordent och drill (SvL, Medelpad nr. 217).

Schenell anger tyvärr inte någonstans hur spelmännen utförde ornamenten och de flera hundra uppteckningarna han gjorde under sin levnad röjer mycket lite idiomatisk information. Dock har Schenell angett hur ”de gamla här på orten sjöngo koralmelodierna” (1934a) (figur 4).

Tonbildning och stråkarter

En av de spelmän födda på 1800-talet som finns väl dokumenterad i ljudande format är Lars-Erik Forslin. Forslin erhöll många utmärkelser såsom Zornmärket i silver 1927 och i guld 1965. Han placerade sig även väl i de

Var hälsad sköna morgonstund, som av profeters
helga mun är oss bebådad vor den!

Figur 4. Den välbekanta psalmen "Var hälsad, sköna morgonstund", författad av Johan Olof Wallin till musik av Philipp Nicolai. Melodin är rikt utsirad med förslag, efterslag och dubbelslag. Schenell beskriver hur tillvägagångssättet bland de äldre var vid psalmsången: "Jag har sjelv som ung flera gånger varit i kyrkan och hört de gamla sjunga och oaktat organisten spelade utdragna toner utan några drillar, så drillade ändå församlingsborna på varje ton utom vid (fermat) som alltid sjöngs utan drill." (Schenell 1934a).

spelmanstävlingar som hölls under början av 1900-talet. Forslin musicerade ofta tillsammans med Jon-Erik Hall och Thore Härdelin d.ä. och lärde sig traktera fiol av äldre spelmän i Bergsjö. Hans spel kan karakteriseras som ålderdomligt och tangerar i vissa avseenden de beskrivningar som finns i skrifter av barockens musikteoretiker och musiker. Bland annat är hans musikaliska utförande rikt i avseende på skiftande stråkarter och ornamentik samt med en utpräglad agogik och inegalitet, vilket utnyttjas av Forslin för att skapa ett variationsrikt spel. Ett av Forslins mest utmärkande kännetecknen är den mycket tydligt utmejslade artikulationen där han varvar korta toner med längre, samt även skiften mellan sextondelsunderdelning och triolunderdelning, vilket skapar ett betagande rytmiskt uttryck. Andersson & Andersson (1973) beskriver hans spel som "rent, kraftigt och brett samt i tämligen forcerat tempo då det gäller polskan" (82).

$\text{♩} = 144$

1. 3. 2. 4.

3 3

Figur 5. Polska efter Hägg-Erske "Stassviken" Sundell (1827–1911), Rexfors, Bergsjö socken.

Denna polska som Forslin har efter spelmannen Hägg-Erske är upptecknad efter en inspelning gjord 1955 av Torsten Karlsson från Sundsvall. Jag har i notbilden strävat efter att fånga en slags medelväg av hur Forslin spelar polskan. I polskans första och näst sista takt märks det typiska fördraget rörande åttondelsgrupperingar, där den första av de två kortas av, vilket skänker melodilinjen ett i det närmaste synkopierat uttryck. Lägg även märke till den inegala sextondelsfiguren i husen 1 och 2, vilken bland de äldre norrhälsingspelmännen är ett manér som även Nils Andersson lade märke till när han tecknade upp låtar efter Forslins spelkamrat Jon-Erik Hall. Andersson uppger att Hall ”spelar sina polskor på ett sätt som är gemensamt för de flesta av Medelpads och norra Hälsinglands spelmän... Enligt detta spelsätt få i en sextondelsfigur alla tonerna ej lika tidsvärde, utan första tonen hålles ut något längre, på de andras bekostnad, varigenom en dylik figur får ungefär följande utseende:



(Andersson & Andersson 1973:1)”.

Föreliggande polska efter Hägg-Erske utförs tämligen asymmetriskt men med en triolbaserad underdelning. Därför får de raka åttondelarna karaktär av duoler och sextondelsgrupperingarna ”den egendomligt jäktande rytm” som Andersson omskriver (Andersson & Andersson 1974:62). Detta spelsätt kan bland annat höras på de inspelningar som Hall gjorde tillsammans med Thore Härdelin d.ä. på 1910-talet under namnet ”Svenska Nationaltruppen” (1911; 1914a; 1914b; 1917a och 1917b).

Konfiguration – att genomföra interpretationen

Det som nyss anförts är ett mycket litet utsnitt ur det material som jag under många år studerat, men skänker ändå en inblick i vad som varit underlag för denna studie. Den första notbild som nedan följer är ett exempel

på hur jag utgått från bland annat de olika ornamenteringsexemplen av Corellis Op.5 som presenterats tidigare. Ett annat verk jag genom åren studerat är Georg Philipp Telemanns (1681–1767) ”12 Sonate Methodiche (TWV 41)” (Sonat 1–6 utgivna 1728 och Sonat 7–12 utgivna 1732), vilket är en samling sonater där Telemann själv ger förslag på hur man kan brodera ut de lugna inledningssatserna. Telemanns ornamentik skymmer aldrig grundmelodin och är tämligen strikt hållen. Detta är ett förhållningssätt jag försökt följa. Sammansmältningen av mediet och uttolkaren är vad utgör konfigurationen. Det vill säga att jag med min förförståelse samt mina erfarenheter och förkunskaper – vilka bildar grund för den konstnärliga intentionen (smak) – tar mig an notbilden och utifrån detta skapar en ljudande artefakt.

I notbilden (Figur 6) på Sats III (Brudmarsch efter Lars-Andersgubben) åskådliggörs den utsmyckning jag gjort på albumet (övre notsystemet). På ett grundläggande plan har jag anammat bland andra Quantz idé om att först presentera melodin tämligen sparsmakat – det vill säga efter kompositörens grundläggande intention. Själva genomförandet grundar sig i den strategi som exempelvis Geminiani använder sig av – det vill säga att 1) ornamentera utifrån den underliggande harmonin; 2) tillfoga diverse utsmyckningar som förslag, efterslag, mordenter och drillar och 3) löpningar för att knyta samman toner. Några exempel på hur jag använt den underliggande harmonin som stöd är i de arpeggierade ackorden i takterna 2, 5 och 41 samt enstaka ackordstoner som förslag i takterna 6, 9, 17, 23, 29 och 42. I låten används tre typer av förslag, dels vad Geminiani benämner som det ”överordnade förslaget”¹⁵ (4, 7, 12, 22, 23, 30, 31, 32 och 44) vilket är ett långt förslag som upptar minst hälften av det värde tonen den hör till innehar och som inleds på tonen över meloditonen. Närbesläktat med detta är det ”underordnade förslaget”¹⁶ (2, 24, 48 och 51) som även är ett långt förslag, men med start på tonen under (se även Quantz 1966:91–93; Mozart 1985:166–185). Just denna typ av förslag har försvunnit i svensk folkmusik, vilket även gäller 1700-talsbruket att framföra förslaget *på* slaget. Liksom inom konstmusikalisk uppförandep Praxis sedan

15. Orig. ”Superior apogiatura” (Geminiani (1749:2).

16. Orig. ”Inferior apogiatura” (Geminiani 1749:2)

Figur 6. Sats III, *Brudmarsch efter Lars-Andersgubben, Skesta, Gnarps socken, upptecknad av Pelle Schenell.*

1800-talets början spelas förslagen i spelmanslåtarna idag *innan* slaget. Detta förekom dock redan under 1700-talet (Quantz 1966:93; Mozart 1985:177–178) och kallas ”kontinuerligt förslag”, men tycks ha varit mindre vanligt än att framföra förslaget på slaget.¹⁷ De överordnade och underordnade förslagen, superior apogiatura och inferior apogiatura, har främst en dissonerande funktion som även kan skönjas lite varstans i de svenska spelmanslåtarna, dock ej som utskrivet förslag utan som melodinot. Ett exempel är takt 14 i Sats IV, som enligt 1700-talspraxis skulle skrivits ut som i figur notex 1. Schenell har dock tecknat ned den som i figur notex 2. De löpningar som jag använt i denna sats grundar sig främst i den underliggande harmoniska strukturen och används främst för att knyta samman toner och fraser.

17. Orig. ”Durchgehende Vorschläge” (Quantz 1966:93)



Figur notex 1: Superior apogiatura 1



Figur notex 2: Superior apogiatura 2

Följande notbild på Sats II (Figur 7), Brudpolska efter Kus-Nisse, åskådliggör i första hand de stråktekniska och rytmiska uttrycken jag använt mig av, men även ornament och löpningar.

The musical score for Figur 7 consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. It contains 30 measures of music, with various ornaments and runs indicated by numbers 1 through 30. The score includes a Coda section starting at measure 25. The notation features many sixteenth and thirty-second notes, often with grace notes, and various rhythmic patterns.

Figur 7. Notbilden visar några exempel på de utsmyckningar som kan höras i uttolkningen av brudpolskan efter Kus-Nisse.

I polskan efter Kus-Nisse har jag försökt sammanfoga både spelmanns-
siga och konstmusikaliska ornament och uttryckssätt. I enlighet med den
praxis som rådde under andra halvan av 1700-talet (ex Quantz 1966:134–
135) har denna Allegro-sats tillfogats betydligt mindre löpningar och or-
nament än de lugna satserna. Från spelmanstraditionen märks bland annat
behandlingen av sextondelsfigurerna i takt 1, vilkas inegala behandling be-
skrivits under figur 5. Ett annat förfaringssätt som inhämtats från låtspel-
straditionen är hur åttondelarna gestaltas i ovanstående polskas (Figur 7)

takter 2, 6, 7, 8, 10, 13, 18, 20–22 och 26–29 – det vill säga att den första av två förkortas. Detta sätt att utföra åttondelar kan ibland även höras i uttolkningar av konstmusik från 1700-talet. Andra gemensamheter mellan konst- och folkmusik är tonbildningen där tonerna inleds med en mjuk insvängning och avslutas med en avfrasering. Mozart (1985) anför att ”varje ton, även med den starkaste attack, har en liten om än knappt hörbar, mjukhet i inledningen av stråket; annars skulle det ej vara en ton utan ett oangenämt och obegripligt oljud” (97). Denna tonbildningsstrategi kan även noteras i otaliga inspelningar av äldre spelmän och faller sig tämligen naturligt vid bruk av en barockstråke med sina viktegenskaper där spetspartiet är lättare än på en modern stråke. Det är även värt att notera att vissa av de äldre spelmännen höll stråken en bit upp på stängen, vilket ger den en liknande viktfordelning som stråkar från 1700-talet och därmed snarlika egenskaper ifråga om tonbildning och stråktekniska spörsmål.

Här har alltså redovisats en liten inblick i de bevekelsegrunder och förutsättningar som föregick det projekt som utmynnade i albumet ”Brudlåtar” samt själva genomförandet. Som jag vid flertal tillfällen berört, är den tolkningshorisonten jag arbetat utefter ett resultat av mångåriga studier samt musikaliskt lyssnande och praktiserande. Detta gör det omöjligt att ange samtliga källor som ligger till grund för min egen förståelse – refigurationen. I enlighet med den hermeneutiska logiken uppenbarar sig många nya frågor, problem och möjligheter under processens gång, vilka jag i nästa avsnitt kommer att diskutera.

Refiguration och diskussion

Refigurationen (Ricoeur 1984:53–54) bildar den färdiga berättelsen, det vill säga utkomsten av konstnärens möte med det medierande materialet – i detta fall notbilderna. Som tidigare nämnts, är Schenells uppteckningar av spelmansmelodier tämligen sparsmakade. Schenell visste naturligtvis hur han skulle framföra låtarna på ett ”korrekt spelmansmässigt” sätt, då han var uppvuxen bland spelmän och därmed hade internaliserat de musikaliska konventioner som rådde i hans hemtrakt i Gnarp och däromkring. Därför

fann han säkerligen ingen anledning att teckna ned låtarna med någon större detaljrikedom. Hans bevekelsegrund var i första hand musikerns och inte forskarens även om han samlade ett stort material till bland annat Landsmålsarkivet (numera Institutet för språk och folkminnen) i Uppsala¹⁸ – däribland de låtar som varit föremål för undersökning i denna studie. Schenell blev aldrig upptecknad av exempelvis Nils eller Olof Andersson till samlingsverket Svenska Låtar, då han själv sände in uppteckningar av egna och andra spelmäns låtar. Det finns ej heller några inspelningar med honom. Nils Andersson var däremot tämligen detaljerad rörande rytmik och ornamentik då han nedtecknade spelmännen, vilket ger en viss uppfattning av hur exempelvis gnarpsspelmannen Per-Erik Svedin spelade (Andersson & Andersson 1974:135–151). Därför har jag studerat och utgått från de inspelningar och uppteckningar som gjorts av nämnda spelmän i de geografiskt och kulturellt närmast belägna grannsocknarna Jättendal, Bergsjö och Hassela.

Den spelstil som låter sig höras från äldre spelmän har idag i vissa avseenden sedimenterats och de särpräglade uttryck som kännetecknade deras respektive konstnärliga uttryck har fått ge vika för nu rådande konventioner. Det idiom som låter sig höras ur de 1800-talsfödda norrhälsingska spelmännens fioler skiljer sig tämligen mycket från dagens spelmansmässiga normer. Ett exempel på detta är då jag skulle lära ut låtar efter spelmannen Hultkläppen (1834–1898) vid en helgkurs i Stockholm. Jag presenterade då den första låten och framförde den på ett manér som var närliggande Lars-Erik Forslins ”stökiga” och mer ålderdomliga uttryck, då jag lärt mig låten från en ljudupptagning med honom. Det märktes tämligen omedelbart att låten ej så att säga ”föll i god jord” hos kursdeltagarna. Jag fann mig och berättade att detta var det gamla sättet att spela på och visade sedan hur vi brukade spela låten i Nordanstigs spelmanslag – det vill säga jämnare och med en mer modern folkmusikalisk interpretation. Genast lyste några ansikten upp och låten blev uppskattad. Liknande estetiska val kan noteras hos ett flertal av interpreterna inom TMR, där de medvetet förenar ett positivistiskt och källnära förhållningssätt med ett mer ”romantiskt” tolk-

18. Schenells landsmålsuppteckningar som behandlar allt möjligt från skrock och båttillverkning till musik har accessionsnumren: 08903, 09184, 09406, 09405, 09468, 06497, 06798:a, 06798:b, 06799, 07250:a, 07250:b, 07672, 06607, 08116, 07918, 07971 och 06217.

ningsförfarande (Ornoy 2008). Exempelvis hör man sällan verk från renässans och tidig barock framföras i medeltonsstämning, då klangen upplevs som främmande jämfört med den vältempererade stämning som varit i bruk sedan 1700-talet. Detsamma gäller orkestrars och körers sammansättning som i många fall påminner mer om 1800-talets orkesterbesättning än de ännu ej standardiserade ensemblerna under 16–1700-talen. I mitt eget fall har min strävan varit att – genom sammanfogning av stilmedel från äldre konst- och folkmusik – främst revitalisera, men även i viss mån rekonstruera tolkningspraxis av några spelmansmelodier. Utifrån undersökningen finner jag en viss slagsida åt de konventioner som växt fram inom TMR. Dock tycker jag ändå mig kunna finna en elasticitet i rytmbehandling som snarare står den svenska spelmanstraditionen nära.

Som jag redovisat under rubriken ”Urval och inspelning av Brudlåtar”, förelåg det svårigheter att tolka de mer modala melodierna i Svit II och IV med en barockt färgad interpretation. Likaså om jag närmade mig de galanta melodier som ligger till grund för sviterna I och III med ett mer konventionellt spelmansmässigt manér föll de så att säga ”i bitar” – oavsett om jag antog ett mer ålderdomligt spelsätt eller ett mer modernt. Prefigurationen, min förförståelse, korrelerade helt enkelt inte med den refiguration som blev utkomsten i konfigurationen – den färdiga berättelsen. Detta i sig är ett tänkvärt resultat och påvisar hur mediet, notbilden, i hög grad är medskapare av den färdiga konstnärliga artefakten. Samtidigt röjer denna mimetiska process hur utkomsten, refigurationen, aldrig kan bli densamma om två exekutörer tolkar samma notbild då förkunskaper och förförståelse skiftar från en individ till en annan. För att återknyta till Kuijkens citat i inledningen, kommer det heller aldrig bli en liknande tolkning om förutställningarna förändras för en och samma person.

En viss fara kan föreligga i att dra alltför långtgående slutsatser utifrån de begränsade källorna som står till buds. Trots att de musiker, teoretiker och tolkar som lämnat vittnesmål om äldre uppförandep Praxis mycket väl kan fungera som representanter för de normer och konventioner de levde och verkade inom, är de ändå individer med sina respektive individuella egenheter och uttryckssätt. Inte minst gäller det de sammanställningar av interpretation som sammanställts av tolkar som Brown (1999) där

val måste göras vad som uppvärderas och behandlas. Brown beskriver problematiken genom följande:

Att avgöra vilken notationspraxis, stil eller instrument som är lämplig för vilken musik är långt ifrån en enkel fråga. Området är mycket omfattande och komplext; det är också anmärkningsvärt fientligt gentemot att dra några långtgående slutsatser. Detta beror delvis på att mycket av informationen om specifika kompositörers avsikter är oåterkalleligt förlorat och dels för att det alltid legat i själva musikaliska framförandets natur att alltid uppmuntra en mångfald av tolkningsvariationer (Brown 1999: 2).

Det finns även en fara i att extrahera vissa musikaliska egenheter och framhålla dem som ovedersägliga sanningar och som representativa för en hel tradition oavsett om den må vara lokal eller gälla för ett större kulturområde. Samtidigt kan dylika egenheter vara komponenter som revitaliserar och eller till och med fungerar som medskapande stoff till nya traditioner. Detta finns det olika exempel inom den svenska folkmusiken som bodapolskan med sin långa tvåa, det rikt ornamenterade bingsjöspelet eller finnskogspolsen från nordvästra Värmland. Vad det gäller de spelmän, Eskil Hagström, Jon-Erik Hall, Lars-Erik Forslin och Andreas Olsson, vars spel främst användes som underlag till denna studie så delar de en hel del musikaliska uttryckssätt såsom korta utmejslade toner och ett agogiskt framförande. Framförallt spelar Forslin och Hall sextondelspolskorna med triolunderdelning samt med en förhållandevis sparsmakad ornamentering som dock är tydlig och markerar framförallt rytmiskt och melodiskt viktiga toner som markerade pulsslåg och inledning av nya fraser.

Ur ett konstnärligt perspektiv kan dock en alltför rigorös stiltrogenhet fungera som boja och traditioner riskerar att kvävas under sina konventioner. Min avsikt med denna studie var att revitalisera den norrhälsingska spelmanstraditionen, men även att vidga perspektiven för hur en sonat av Telemann kan framföras med inspiration från svensk traditionsmusik. Det är min övertygelse att det finns konstnärliga landvinningar att göra i och med detta. I förlängningen skulle språkvetenskapens komparativa metoder, med vilkas hjälp man rekonstruerat utdöda språk, kunna vara behjälpliga i att tillfoga ytterligare garn till den komplexa väv som utgör interpretation av äldre musik.

Referenser

Otryckta källor

- Schenell, Pelle 1933. Uppteckningar till Landsmålsarkivet, Uppsala (ULMA 6498).
- Schenell, Pelle 1934a. Uppteckningar till Landsmålsarkivet, Uppsala (ULMA 7477).
- Schenell, Pelle 1934b. Uppteckningar till Landsmålsarkivet, Uppsala (ULMA 7621).

Inspelningar

Namnlost rullband inspelat av Torsten Karlsson 1955

Fonogram

- von Wachenfeldt, Thomas 2018. Brudlåtar. Senza Vib Konst & Musik AB (CD och digital utgåva: https://open.spotify.com/album/0wlvAV0E4eO8zmZORXwEff?si=qn9xK7JvTIqeU0syGy5uVA&dl_branch=1)
- Convivium Musicum 1985. *Polskans historia I*. Folia KRLP-5 (LP).
- Convivium Musicum 1988. *Polskans historia II*. Folia KRLP-6 (LP).
- Harnoncourt, Nicolaus 1966. *J.S. Bach – Johannes Passion*. Telefunken SKH 19 (LP).
- Höökensemblen 1995. *Höök*. Drone DROCD007 (CD)
- Höökensemblen 2002. *Polski Dantz*. Drone DROCD026 (CD)
- Lisa Rydberg & Gunnar Idenstam 2007. *Bach på svenska*. Gazell Records AB GAFCD 1092 (CD)
- Lisa Rydberg & Gunnar Idenstam 2014. *Bach på svenska/Tyska klockorna*. Gazell Records AB GAFCD 1118 (CD)
- Lynx Ensemble 2020. *Baroque Tales*. Caprice CAP21930 (CD)
- Rosén, Anders; Störling, Ulf & Westling, Kjell 1985. *Kom du min Kesti – originalduetter från 1700- och 1800-talens spelmansböcker*. Hurv musik (LP).
- Rosén, Anders & Störling, Ulf 1988. *Dance minuets 1731–1801*. Hurv musik (kassett).
- Svenska Nationaltruppen 1911. *Mårten Anderssons vals, Hasselapolska och*

- Dellens vågor*. Gramophone 287921/287922 (78-varvare).
 Svenska Nationaltruppen 1914a. *Delsbo brudmarsch, Fjusnäsvalsen och Hultkläppens vals*. Gramophone 287917/287918 (78-varvare).
 Svenska Nationaltruppen 1914b. *From-Olles gånglåt, From-Olles polska och Polska efter Kus-Nisse, Gnarp*. Gramophone 287925/287926 (78-varvare).
 Svenska Nationaltruppen 1917a. *Delsbovalsen, ”gammal vals från 1600-talet”, Pelles rullstråkpolska och Gammal hälsingepolska*. Gramophone 287929/287930 (78-varvare).
 Svenska Nationaltruppen 1917b. *Urgammal bröllopsmarsch och Gammal vals från Hassela*. Gramophone 287938/287937 (78-varvare).

Tryckta källor

- Andersson, Nils & Andersson, Olof 1973. *Svenska låtar: Hälsingland*. Stockholm: Samfundet för visforskning & Bok och Bild.
- Andersson, Nils & Andersson, Olof 1974. *Svenska låtar: Medelpad*. Stockholm: Samfundet för visforskning & Bok och Bild.
- Brown, Clive 1999. *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. Oxford: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl 1983. *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gasparini, Francesco 1994. *En uti harmonie öfvad på clav-cymbal: reglor, anmärkningar och underrättelser at väl spela bas, och accompagnera på clav-cymbal, spinett och org-värk* [övers. J.H. Roman]. Stockholm: Musikaliska akademien.
- Geminiani, Francesco 1749. *A treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London: Egen utgivning.
- Geminiani, Francesco 1751. *The Art of Playing on the Violin*. London: Egen utgivning.
- Haynes, Bruce 2007. *The End of Early Music : A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Hawkins, John 1875. *A general history of the science and practice of music* (Vol. II). London: Novello, Ewer and Co.
- Hindemith, Paul 1996. *Johann Sebastian Bach : ett förplikande arv* (original:

- Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe 1950). Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Keller, Gottfried 1721. *A Compleat Method, for Attaining to Play a Through Bass Upon Either Organ, Harpsichord or Theorbo Lute*. London: R. Meares.
- Kjellberg, Erik & Ling, Jan (1991). *Klingande Sverige*. Göteborg: Akademiförlaget
- Kuijken, Barthold 2013. *The Notation Is Not the Music : Reflections on Early Music Practice and Performance*. Indiana: Indiana University Press.
- Ling, Jan & Ramsten, Märta 1990. Tradition och förnyelse i svensk spelmanstradition. Leksandsspelet förr och nu. I: Ronström, Owe (red.). *Musik och kultur*. Lund: Studentlitteratur. 211–246
- Mozart, Leopold 1985. *A Treatise on the Fundamental Principals of Violin Playing* [orig. Versuch einer gründlichen Violinschule (1756)]. Oxford: Oxford University Press.
- Ornoy, Eitan 2008. "In Search of Ideologies and Ruling Conventions among Early Music Performers". I: *Israel Studies in Musicology Online*. 6. 1-19. <https://www.researchgate.net/publication/258118362_In_Search_of_Ideologies_and_Ruling_Conventions_among_Early_Music_Performers> (Besökt 2020-02-07)
- Plier, Richard. A. 1979. *Matthew Dubourg: Corelli with a flourish, a lecture recital, together with three recitals of selected works* (diss.). Texas: North Texas State University
- Quantz, Johann Jochim 1966. *On Playing the Flute* [övers. av Edward R. Reilly Sorig. Orig. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752). New York, Schirmer Books, 1966.
- Ramsten, Märta 1992. *Återklang – svensk folkmusik i förändring 1950–1980*. Diss. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
- Ronström, Owe 2014. Traditional music, heritage music. I: Bithell, Caroline & Hill, Juniper (red.). *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford: Oxford University Press
- Ricœur, Paul 1984. *Time and Narrative. Volym 1* [övers. McLaughlin, Kathleen & Pellauer, David. Orig. *Temps et Récit vol. 1*]. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Tartini, Guiseppe 1771. *Traité des agrémens de la musique*. Paris: Egen utgivning.
- Weman Ericsson, Lena (2008). "...världens skridskotystnad före Bach". Diss. Luleå tekniska universitet.
- von Wachenfeldt, Thomas 2015. *Folkmusikalisk utbildning, förbildning och inbillning : En studie över tradering och lärande av svensk spelmansmusik under 1900- och 2000-talen, samt dess ideologier* (Diss.) Luleå: Luleå tekniska universitet.
- Zaslaw, Neal 1996. Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5 I: *Early Music, Vol. 24, No. 1, Music in Purcell's London II*. Oxford: Oxford University Press. 95-116. <<https://www.jstor.org/stable/3128452>> (Besökt 2020-04-17)



Hedningarnas moraoud: innovation, fantasi och nygamla musikinstrument

Daniel Fredriksson och Hållbus Totte Mattsson

The Swedish/Finnish folk- and world music group Hedningarna combined traditional music with an energetic, drone-based “mystical” sound. Throughout the band’s career¹, they would consistently use traditional acoustic “folk” instruments, with the acoustic sound typically amplified and modified. In this article we discuss the inception and development of one of their custom instruments, the *mora-oud*, which combined the body of a medieval style keyed fiddle (a mora-harp) with a fretless lute neck. The material (mainly interviews, auto-ethnographic descriptions and social media discussions) suggests that some of the mora-harps meaning potential, such as a sense of ancientness and “Nordic-ness”, followed into the mora-oud. This was combined with certain sonic and tonal resemblances with the Arabic oud, as well as its visual qualities and ease of amplification, to afford an instrument that fitted congenially with the global world music scene in which Hedningarna was a major player, especially during the 1990s. The instrument became an important part of the band’s sound as well as of their strategies to handle and sometimes link together their musical, cultural and political contexts, both on stage and in the studio. In the conclusion we discuss how *serendipity* and *fantasy* were important aspects in how the instrument was conceived and developed.

1. Hedningarna was formed 1986 and still exists as a band, even though they have not been active since 2016, when they released the compilation album “Kult” (Hedningarna, 2016)

Inledning

I den här artikeln undersöker vi ett musikinstrument som ytterst få individer har spelat, men som många har hört och sett. Det är ett instrument som är nära kopplat till den svenska folk- och världsmusikens sentida utveckling genom sin uppkomst och användning inom den kommersiellt framgångsrika musikgruppen Hedningarna. Instrumentets utseende, sound och historiska kopplingar aktualiserar frågor om tradition, innovation och fantasins roll i musikinstrumentens ”sociala liv” (Bates, 2012). Musikinstrumentet i fråga kallas *moraoud* och det existerar i nuläget 12 instrument. Fem eller sex musiker använder det regelbundet och det tillverkas av två instrumentbyggare. Instrumentets blygsamma spridning, men stora genomslagskraft, tillåter oss att på ett unikt sätt föra en detaljerad diskussion om dess ursprung, utveckling, meningspotential och affordanser.

Ena författaren till artikeln är Hållbus Totte Mattsson, lutspelare i Hedningarna, och den andra är Daniel Fredriksson som under senare år också har spelat *moraoud*. Vi har tillgång till flera olika exemplar av *moraouden* och har undersökt det praktiskt och konstnärligt som musiker i flera olika kontexter, från att det första instrumentet byggdes till att det används som ett ovanligt men återkommande inslag i dagens folkmusikvärld. Utgångspunkten för studien är det materiella objektet i relation till vårt eget musikskap och våra autoetnografiska reflektioner (Adams et al, 2014; Andersson, 2006) utgör därför en betydande del av materialet. Utöver detta så har vi studerat audiovisuellt material med instrumentet och för att få en djupare inblick i instrumentbyggerprocessen så har vi också intervjuat de två byggare som tillverkat detta instrument, Anders Norudde och Søren Vinther Røgen. Kompletterande material är också Facebook-gruppen ”Forum för knäppa folkmusiker” (2021) där vi både har initierat diskussioner om *moraouden* och tagit del av befintliga trådar om instrumentet.

De frågor som studien ämnar beröra är följande:

- Hur skapades detta instrument? Vilken motivation hade instrumentbyggare och musiker för att designa denna hybrid mellan en *mora-harpa* och en *oud*?

- Varför fortsätter byggare och musiker att intressera sig för instrumentet? Vilken *meningspotential* och vilka kreativa *affordanser* erbjuder moraouden?
- Hur kan ett musikinstrument som detta, med blygsam spridning men relativt stor genomslagskraft, förstås i relation till den samtid, musikgenre och sociala diskurs som det skapades inom?

Först situerar vi moraouden rumsligt och tidsmässigt som ett musikinstrument skapat av och för medlemmar i det ikoniska folkrock-bandet Hedningarna. Därefter undersöker vi vilka musikaliska möjligheter instrumentet för med sig enligt de som spelar på det. Detta görs utifrån ett multimodalt perspektiv där dess olika semiotiska resurser diskuteras. Utifrån både historiska och musikaliskt-praktiska aspekter undersöker vi i artikeln hur ett instrument som detta gjordes meningsfullt i den kontext som det skapades inom och som Hedningarna var en viktig aktör inom, nämligen den svenska/nordiska folk- och världsmusikscenen från 1980-talet och framåt, med tonvikt på 1990-talet.



Figur 1. Pressfoton till skivan "E" (Hedningarna, 2012). Foto: Peter Lloyd

Moraoudens affordanser och meningspotential

Artikeln knyter an till två av de spår inom musikinstrumentforskning som Markus Tullberg identifierar i sin avhandling om traversflöjten (2021). Dels

så beskrivs musikinstrument som *transformers of movement* (Aho, 2016), där fokus ligger på att utforska den intima relationen mellan musikern och musikinstrumentet. Vi intresserar oss i någon mån för detta närmast fenomenologiska förhållningssätt, men har en ambition att parallellt, och i någon mån synkront, belysa moraouden som en *kulturell artefakt* (Tullberg, 2021). Med bland andra Eliot Bates (2012) ser vi musikinstrument som sociala, kulturella och potentiellt politiska aktörer. De är “interaktiva entiteter” (Racy, 1994, s. 38) som tillåter musiker att inte bara skapa musik, utan också knyta an till såväl kontemporära som historiska sammanhang av social, politisk och kulturell art.

För att kunna diskutera dessa aspekter gemensamt så inspireras vi av ett socialsemiotiskt färgat affordansbegrepp. Vi utgår från James J. Gibsons (1986) begrepp *affordance*, som det använts i flera olika studier om musikinstrument (Nilsson, 2011; Tullberg, 2021) nämligen att begreppet betecknar handlingsmöjligheter som kan identifieras i en relation mellan ett subjekt och dess omgivning (Tullberg 2021:40). I det här fallet undersöker vi relationen mellan subjekten musiker/åhörare och instrumentet moraoud. Vi intresserar oss för moraoudens *meningspotential*, som enligt Theo van Leeuwen relaterar till hur ett fenomen har använts och tolkats tidigare, men också för dess *affordanser*², vilka han beskriver som mening som ännu inte har upptäckts (Van Leeuwen, 2005, s. 5). Per-Anders Nilsson kallar dessa oförutsägbarheter för *emergent affordances* (Nilsson, 2011, s. 255). Med Gunther Kress och van Leeuwen (2001, s. 4) betraktar vi instrumentet som en ensemble av tecken som blir meningsfull i relationen med instrumentets användare - både musiker och publik. Vi intresserar oss för instrumentets ljudalstrande möjligheter, dess tonalitet, stämning, omfång och klangfärg men i lika hög grad dess materialitet, dess form, färg och andra så kallade semiotiska resurser. Framför allt intresserar vi oss för vad dessa semiotiska resurser tillåter dess användare att göra, höra och uppleva.

2. Ibland översätts *affordance* med *meningserbjudande*, men vi använder i den här texten i första hand det försvenskade begreppet *affordans*.

Ett soundtrack för medeltiden

I mitten av 1980-talet möttes musikerna Hållbus Totte Mattsson, Anders Norudde och Björn Tollin på en ettårig kurs i folkmusikensemble vid Skinnskattebergs folkhögskola ledd av musikern Ale Möller. Vid den tiden hade Mattsson börjat undersöka spelmanstraditionen från sin hemort Mora, speciellt låtar efter spelmannen Ljuder-Anders. Dessa enkla och robusta bordunlåtar, oftast i dorisk tonart, passade speciellt bra för deras instrument: moraharpa, luta och tamburin. En vän till dem beskrev soundet som att “det låter hedniskt!” vilket senare blev det namn de tog sig som band – Hedningarna. Efter kursen fick Hedningarna anställning som musiker vid Folkteatern i Gävle i Peter Oskarssons föreställning *Den stora vreden* (1988–1989) efter Olof Högbergs roman (1906). Från teatern tog de med sig en idé om att göra sina konserter som teatraliska föreställningar fyllda med mysticism och arkaiska sound men också med rockmusikalisk energi. Hedningarna blev en av de mest kommersiellt framgångsrika musikgrupperna under det sena åttiotalet och nittioalets världsmusikvåg, med hundratusentals sålda album, grammisvinster, –nomineringar och konserter på stora festivalscener både i Sverige och globalt (Silence, u.å.). Bandet, vars musik beskrevs som “ett soundtrack för medeltiden” av musikjournalisten Lars Nylin i konvolutet till gruppens andra skiva *Kaksi!* (Hedningarna 1992), har också omskrivits akademiskt vid flertalet tillfällen (Kolltveit, 2009; Ternhag, 2006). Dan Lundberg et al beskrev Hedningarnas sound som “bordunrock” (Lundberg m.fl., 1996, 2000) och Juniper Hill har talat om bandet som förmedlare av ett slags transnationell pan-nordisk identitet (Hill, 2007, s. 57).

Hedningarnas multimodala koncept, med “ålderdomlighet” förmedlat inte bara ljudmässigt utan också visuellt, blev också en del i deras tankar om instrumentering. Anders Norudde, som är instrumentbyggare, beskrev hur han hela tiden letade efter unika sound och instrument:

När jag började spela folkmusik så blev jag helt besatt av alla märkliga instrument som jag upptäckte. Jag började bygga sälglöjter och stråkharpor och knockades av alla instrument med borduner. (Intervju med Anders Norudde, 19.03.19)

Instrumentet moraharpa, där ett ålderdomligt sound kombinerades med ett unikt utseende, blev ett centralt instrument för Hedningarna. Moraharpan är en äldre form av den mer välkända nyckelharpan. Namnet kommer av att "originalet", förlagan till den revitaliserade modellen, som instrumentbyggaren Leif Eriksson och andra utgått ifrån, finns på Zornmuseét i Mora. Originalen ägdes av Anders Zorn, men väldigt lite kunskap finns om dess ursprung och tidigare användning (se Ling, 1967; Allmo, 2016, 2019). Originalinstrumentet har en något osäker datering till 1526 och är inte i spelbart skick, då det saknar både strängar, nycklar och stråke så både stämning och spelteknik är skapat av dagens utövare. I Gunnar Ternhags artikel om moraharpan (Ternhag, 2006) beskrivs hur Hedningarna blev viktiga för instrumentets revival. Instrumentet spelade en stor roll både musikaliskt och visuellt under gruppens konserter, och i slutet av 1980-talet använde gruppen fem olika typer av moraharpor. Dessa olika versioner kom sig av att Norudde, som också är instrumentbyggare, gärna modifierade sina instrument för att möjliggöra olika tonaliteter. Exempelvis förlängdes ett av löven för att komma åt en låg inledningston. När han satte bassträngar på en av sina moraharpor och oktaverade ner den så hade den förvandlats till en "basharpa". Tollin, som annars var slagverkare i gruppen, började spela på basharpan och tillsammans med den «normalstämda» moraharpan blev det ett robust och färgstarkt sound. Mattssons luta hörde dock inte riktigt hemma i konceptet vilket ledde till att bandet internt började skämta om att han borde ha en "moragitar" istället - då skulle de kunna vara ett "äkta Mora-band"!

I teaterföreställningen *Den stora vreden* var en skolt-samisk ramtrumma ett viktigt visuellt och audiellt inslag. Detta ville bandet ta med sig till sina egna scenkonserter. När bandet i sin fortsatta karriär alltså behövde en egen trumma så beställde de en från en instrumentbyggare i Tammerfors, Finland. Norudde och Mattsson berättar om hur de inför resan till Finland, då de skulle hämta upp ramtrumman, byggde upp förväntningar på att en byggare av ett så "magiskt" instrument sannolikt måste vara lika magisk själv. Kanske föreställde de sig att en nåjd eller schaman skulle överlämna instrumentet. Men när de kom fram, så visade det sig dock att instrumentet var byggt i en modern musikinstrumentverkstad där en elgitarrbyggare till-

verkade dessa ramtrummor vid sidan om elgitarrerna. I mötet med denna instrumentbyggare så fick Norudde, utöver trumman, till skänks en bit cederträ som var för tunt för att bygga trummor eller elgitarrer av. Under hemresan, inspirerade av både upplevelsen i elgitarr- och trumbyggarens verkstad och av en bild av ett gammalt "fantasiinstrument" som de hade sett i Jan Lings avhandling "Nyckelharpan" (Ling, 1967:59), föddes idén om att bygga en moragitarr åt Mattsson, med den lilla biten cederträ som lockvirke (intervju Norudde, 19.03.19).



Figur 2. Nyckelharpa utan nyckelmekanism, ur *Nyckelharpan* (Ling 1967:59)

52. Nyckelharpa utan nyckelmekanism. Rudbeck
1850: 63.
52. Keyed fiddle without key mechanism. Rudbeck
1850: 63.

Bilden i Jan Lings avhandling är ett kopparstick från 1850 av topografen Thure Gustaf Rudbeck gjord i samband med hans besök vid Älvdalens porfyrvverk. Det avbildade instrumentet är enligt Jan Ling möjligen identiskt med ett instrument som idag finns i Nordiska Muséets samlingar, och ska ha tillhört "H.K.H. Hertigen af Uppland, Prins Gustaf" (Ling 1967:35). Det var ett mycket ofullständigt bevarat instrument där varken strängar, nycklar eller nyckellåda fanns kvar. Rudbeck använde flitigt sin fantasi och då formen för honom förmodligen gav associationer till en gitarr så ritade han dit greppband och givetvis måste en nyckelharpa spelas med stråke så även den samt en axelrem fick komplettera bilden. Denna bild av Rudbeck tolkades sedan i sin tur av Anders Norudde. Instrumentet som han tillverkade av lockvirket hade identisk kropp med moraharpan, men med en gitarrliknande hals precis som Rudbecks fantasifulla avbildning. Skruvhuvudet på den första moraouden har dock en sned skärningsvinkel

som kan föra tankarna till en elgitarrs huvud, även om det är oklart om inspirationen till det kom från den finske instrumentbyggaren eller ej. Ursprungstanken var också att som på bilden fästa greppband på instrumentet, men det blev av olika anledningar aldrig av att montera på banden från början. Efter att Mattsson hade spelat på det bandlösa instrumentet ett tag så fångades han, som lyssnade mycket på oud-spelarna Munir Bashir och Hamza El-din på den tiden, av ljudet som han upplevde påminde om klangen från en arabisk oud. De planerade greppbanden sattes därför aldrig dit, och instrumentet fick byta namn från moragitarr till *moraoud*.

Moraouden blev ett viktigt instrument i soundet för Hedningarnas musik. Den finns med på alla album från storsäljaren *Trä* (Hedningarna 1994) och framåt (Norudde, 2011). Den användes oftast som en melodidubning av lutan i studionproduktioner, men var också med i liveframträdanden som en del av det tidigare beskrivna “Mora-konceptet”. Fram till



Figur 3. Moraoud nr. 1 Foto: författarna.

nyligen så var moraouden ett instrument som i princip exklusivt användes av Hedningarna. Det senaste decenniet har Anders Norudde tillverkat över tio instrument och ett antal musiker från flera länder har börjat använda det, exempelvis Daniel Fredriksson, Albin Broberg, Oskar Reuter, Andreas Nordanstig, Anders Ström med flera. Musikern och instrumentbyggaren Søren Vinther Røgen har dessutom nyligen börjat bygga egna moraoud-instrument.

Vi kommer nu att fortsätta att beskriva moraouden utifrån dess meningspotential och affordanser, de olika betydelser och möjligheter som instrumentet gett och haft för Hedningarna och de efterföljande musikerna. Vi kommer att huvudsakligen fokusera på formfaktorer och symboler, tonalitet och klangfärg, materialitet och teknologi, och avslutar med en diskussion om instrumentets betydelse för Hedningarnas konsertframträdanden i relation till den historiskt-politiska miljö som bandet ingick i.

Hjärtats proveniens

Hur kommer det sig att det här lilla flatbottnade knäppinstrumentet uppfattas som en "ättling" till moraharpan? Ljudmässigt och spelmässigt ligger de långt ifrån varandra, även om båda instrumenten har en relativt ljudsvag output, och möjligheten till kraftfull elektrisk förstärkning, gemensamt. Men det är framför allt formfaktorer och symboler som skapar likheten. En aspekt är den bulliga, vagt gitarrliknande kroppsformen som överensstämmer med moraharpans. Men lockets ensemble av symboler är antagligen än mer omisskännlig: de fem små ljudhål som utgör ett "plustecken" i kombination med de två större hjärtformade ljudhålen kopplar moraouden direkt till moraharpan. Kroppen "är" en moraharpas främst på grund av dessa hjärtformade "negativa utrymmen". Men genom att hjärtana faktiskt inte sitter på ett stråkinstrument utan på ett knäppinstrument sker också en slags upplåsning, som skapar ytterligare meningspotential (Van Leeuwen, 2005). För en lyssnare som är bekant med västerländska stränginstrumenttraditioner kan andra instrument med hjärtformade hål komma i åtanke, till exempel den norska langeleiken eller den appalachiska dulcimern. Dul-



Figur 4. Moraharpa, dulcimer, moraoud. Foto: Niklas Roswall

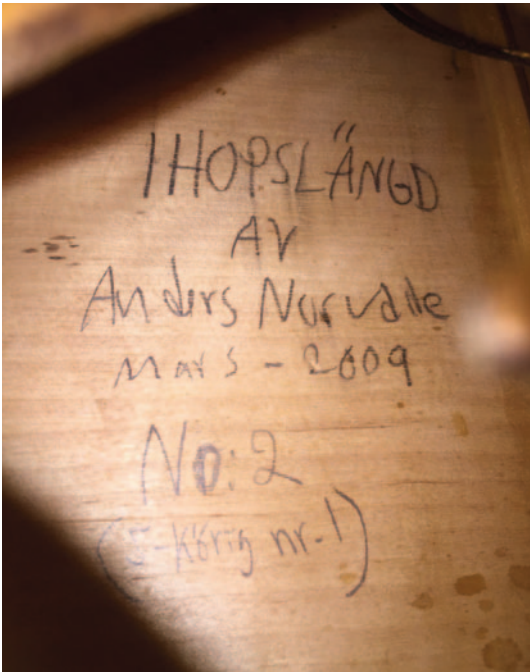
cimern har också en snarlik form som moraouden/harpan, även om den saknar en friliggande hals (Smith, 1980). Daniel Fredriksson har spelat och spelat in moraoud tillsammans med folksångerskan Ulrika Bodén som spelar just dulcimer på CD:n *Till Berga blå* (Ulrika Bodén 2016). Tillsammans med moraharp spelaren Niklas Roswall så har de vid något tillfälle skämt-

samt kallat konstellationen för ”kärlekstrion” (figur 4). Det är svårt att undvika att koppla moraoudens, moraharpans och dulcimerns hjärtformer till affekter av kärlek, och under de senaste åren har också valentindagen, den 14e februari, hyllats som ”moraharpans dag” av folkmusiker i sociala medier (Pettersson, 2020). Det kan dock vara intressant att nämna att formen rent historiskt inte alltid avsetts symbolisera hjärtan överhuvudtaget. Som en heraldisk symbol så brukar hjärtformen benämnas sjöblad eller näckrosblad och i vissa utformningar så kan meningsinnehållet förändras. Heraldiker har exempelvis hävdats att den italienska militärledaren Bartolomei Colleoni heraldiska vapen innehållande tre upp och nedvända hjärtan i själva verket skulle symbolisera hans tre (!) testiklar (Auda & Mac Dermot, 1993; Grundhauser, 2017).

Det är såklart få individer som tolkar moraoudens hjärtformade ljudhål som näckrosblad och än färre som genitalier, men samtidigt är det inte helt självklart att det är kärlek som den här kombinationen av tecken i första hand förmedlar heller. Kombinerat med de fem små hålen i en plusformation och moraharpans karakteristiska kroppsform förlämnar hjärtformen snarare moraharpans mest centrala egenskaper till moraouden: aspekter av *tid* och *plats*. Genom koppling till moraharpan, den äldsta formen av nyckelharpa som återfunnits i Sverige, uppfattas även moraouden som arkaisk, urgammal och med lång och spännande historik, även fast detta är ett instrument som uppfanns i början av 1990-talet. Moraharpan är vidare intimt knuten både till det lokala och det nationella. *Nyckelharpa* ses som ett instrument som är mer eller mindre unikt för Sverige, även om instrumentet också finns historiskt dokumenterade på andra platser i Europa (se exempelvis Preatorious, 1986), och det har flera gånger föreslagits och debatterats som ett potentiellt nationalinstrument (Eriksson, 2017, s. 149; Lundberg et.al., 2000, s. 241–242). Förleden ”Mora-” knyter å andra sidan an till lokalsamhället Mora i Dalarna där den ursprungliga moraharpan förvaras på Zornmuseet.

Beroende på kontexten och på mottagarens förförståelse kan alltså en sådan ensemble av tecken som här beskrivits, konnotera kärlek och förälskelse, eller knyta an till amerikanska folkmusiktraditioner. Men framför allt blir hjärtformen, i den avgränsade sociala kontexten kring svensk folk-

och världsmusik, en kraftfull semiotisk resurs som signalerar precis den typ av arkaiska nordiskhet som Hedningarna ville förmedla. När Hedningarna spelade in sitt senaste studioalbum, *♫* (Hedningarna 2012), byggde Anders Norudde flera olika fioler (vanlig fiol och oktavfiol), som alla hade de hjärtformade ljudhålen gemensamt, och till viss del moraharpan/moraoudens bulliga form. Hjärtformen lät alltså Hedningarna knyta an nya musikinstrumenten till den urgamla nordiskhet som blivit deras signum. Detta gjordes dock, liksom allt annat som Hedningarna tog sig för, med en stor dos humor. Norudde, som till vardags bygger fioler av hög kvalitet, valde att inte presentera sina mora-instrument på något "förfinat" sätt. Där ett högkvalitativt instrumentbygge ofta har instrumentbyggarens logotyp ingraverad, eller åtminstone en tryckt formgiven dekal på insidan av instrumentkroppen, så har Norudde på moraoudarna istället skrivit med blyertspenna direkt på kroppen, eller på en enkel papperslapp, något i stil med "ihopslängd av Anders Norudde" (se figur 5). Detta kan sägas visa på



Figur 5. Signatur moraoud nr.2. Foto: Albin Broberg.

en kontrast till den gängse bilden av instrumentbyggaren som en noggrann och seriös konstnär (jfr. Dudley, 2014), men det visar också på en speciell typ av *ömsint respektlöshet* gentemot koncept som tradition och "folklighet".

Fredriksson har i en annan artikel diskuterat konceptet "folklighet" (*folkiness*) som det används emiskt i folkmetal-communities på nätet. Det kopplas där till en specifik förståelse av autenticitet, som antyder en outtalad förståelse om att denna autenticitet i själva verket är fabricerad (Fredriksson, 2021, article in review). Gregory Bateson använder begreppet "play frame" eller lekram för att beskriva den typen av koncept som är på-låtsas-men-på-riktigt (Bateson, 1978). Något liknande sker i Hedningarnas relation till nordiskhet, tradition och historia. Det förefaller handla om en slags ömsidig överenskommelse mellan musikerna och dess publik, att allt detta är på låtsas, det är påhittat och skoj – men det är ändå ganska häftigt.

En liknande ramtrumma som hade byggts i Finland användes i scenframträdanden och i studioproduktioner, och finns fotograferad på skivomslaget till albumet *Trä* (Silence 1994), kan exemplifiera detta. Trumskinnen pryds av den hållristningsliknande avbildningen av Hedningarnas medlemmar som fungerade som en slags logotyp. Området runt denna bild är fylld med vad som vid en första anblick verkar vara ålderdomliga tecken, runor eller kanske magiska symboler, men i själva verket är det enkla små lustiga klotter-liknande teckningar: Saturnus, gubben-i-månen som röker pipa, en igelkott (?) som säger "Va?". Trolltrumman uppfattas i första hand som kopplad till samisk kultur, men kan också läsas som en slags ironisk distans till en allmän nordiskhet, som ett tydliggörande av en lekram. Detta lekfulla förhållande till anakronismer och moraoudens uppfattade ålderdom liksom antydningar om interkulturalitet har tillåtit kopplingar att göras till närliggande musiksammanhang, som när Mattsson 1998 gästade med sin moraoud på bandet Sorkar & Strängars skiva "*Statt opp å dänge*" (Sorkar & Strängar 1998). Sorkar & Strängar brukar beskrivas som ett "rollspelsband" och rör sig i gränslandet mellan *fantasy* och medeltidsmusik, med texter om en sagovärld. För Søren Vinther Røgen, så var det också just att instrumentet *kändes gammalt* som gjorde honom intresserad av moraouden, även fast han var fullt medveten om att det ur en aspekt kan ses som ett nyskapat instrument:



Figur 6. Hedningarnas 'troltrumma', skivomslag Trä (Silence 1994)

Jag spelar i ett medeltidsband, och det känns på något sätt som om man skulle kunna ta in [moraouden] i det bandet utan att det skulle vara konstigt, även om det inte egentligen är så gammalt. /.../ Det är en blandning av två gamla instrument. (Intervju med Søren Vinther Røgen 21.03.19)

Van Leeuwen kallar teckenkombinationers förmåga att bära med sig mening mellan olika kontexter för dess *proveniens* (Van Leeuwen, 2005, s. 191). Moraharpan och moraoudens hjärtan och plustecken är så tydligt igenkännbara att de blir användbara även ironiskt, eller med glimten i ögat: när en ombyggd klassisk gitarr skulle användas på skivan *Hippjokk* (Hedningarna 1997), uppstod ett smärre problem, då det inte passade in i konceptet med ålderdomliga instrument. Detta löstes dock genom att Norudde helt enkelt tog en tuschpenna och ritade dit de obligatoriska hjärtformerna och de fem små ljudhålen. Gitarren som strängats om och stämts i öppen stämning hade nu som genom ett trollslag förvandlats till en "morahum-



Figur 7. Prototyp morahummel.

fingersättning mellan de båda högre eller lägre strängparen (se till exempel Mattson 2017). Därmed kunde den traditionella samspelsformen “grovt och grant”³ lätt utföras med möjlighet att också kunna använda de lösa

mel”. Några år senare skulle Norudde bygga en “riktig” morahummel, som bland annat Mattsson använde vid en konsert tillsammans med Norudde och två andra moraharpsspelare vid det så kallade Gesundajubileet 2006 (Pettersson, 2011).

Tonalitet och klangfärg

Hedningarnas moraharpor spelades i ett fåtal tonarter, oftast d/g-dorisk eller d/g-mixolydisk med en bordunsträng stämd i D. Den första moraouden byggdes för att i första hand fungera som ett komplement eller “spegling” av moraharpan. Den första moraouden hade därför fyra körer med unisona strängar, som stämdes i D-A-d-a för att enkelt kunna spela tillsammans med moraharpan. Att instrumentet besträngades med unisona körer i varje strängpar istället för med oktaver, som är brukligt för lutor, var en lycklig tillfällighet som bidrog till den oudliknande klangen. Instrumentets stämning tillät musikern att enkelt oktavera melodispelet, då det räckte med att flytta vänsterhanden med samma

3. En term för unisont melodispelet i oktaver



Figur 8. Morahummel nr. 1.

strängarna som borduner. Då instrumentet var bandlöst så passade det också bra för att spela låtar med mikrotonalitet, så kallade ”kvarstoner”, vilket annars är ett problem för instrument med greppband som gitarrer, lutor och mandoliner.

Genom mikrotonaliteten aktualiseras också andra möjligheter för användarna, inte minst att spela orientalsk musik. Søren Vinther Røgen, instrumentbyggaren som börjat bygga morahoudar, berättade för oss att han fick sin första beställning från en bekant som sökte ett bandlöst instrument för att kunna ta lektioner i arabisk musik av en oud-lärare på den musikutbildning som han gick. Vidare finns exempel på att instrumentet använts för att spela bluesmusik och rootsmusik eftersom det gör ”blue notes” tillgängliga. Bandlösheten utgör dock också ett problem, som kanske i någon mån bidragit till dess blygsamma spridning. Ett bandlöst instrument som morahouden inför *intonering* som en nödvändig kunskap för en grupp musiker som sällan behövt fundera nämnvärt på det utöver stämning och instrumentvård. Detta kan vara problematiskt, men kan också

fungera för att locka fram nya sätt att komponera melodier. Musikern Albin Broberg berättar i en Facebook-tråd i gruppen ”Forum för ”knäppa” folkmusiker” om att han skaffade instrumentet för att han ville variera tonaliteten i sina kompositioner.

Jag skaffade den för att komplettera mina andra instrument eftersom jag har en tendens att hamna i joniskt och lydiskt när jag spelar och komponerar på tex 12:an eller cittern. För mig som inte lärt mig intonera ännu så tycker jag att sänkta toner är lite mer tacksamma att ”variera” så moraouden har fått bredda modusen som jag vandrar runt i. (Forum för knäppa folkmusiker, 2021)

Bandlösheten försvårade också moraoudens användning som ackordinstrument. När Daniel Fredriksson skulle använda instrumentet i teaterföreställningen ”Så gick det en tid och åter en tid” (2020), där hans uppmärksamhet på instrumentet skulle behöva vara begränsad, så tog han hjälp av Totte Mattsson för att sätta på senband för att kunna spela ackord och melodier utan att behöva fokusera på intoneringen. Nu hade alltså instrumentet band, såsom Anders Noruddes intention var från början - frågan är vad instrumentet då ska kallas, är det fortfarande en moraoud?

Elektrifierad uråldrighet

Gunnar Ternhag beskriver i sin artikel om moraharpan hur Anders Norudde utrustade sina instrument med mikrofoner. I teaterföreställningen ”Den stora vreden” hade de använt små membranmikrofoner, så kallade ”myggor”. Då Björn Tollin började experimentera med ljudstarkt slagverk, så fungerade dessa mikrofoner inte längre att använda på grund av ökade ljudnivåer. Därför förseddes alla instrument med kontaktmikrofoner och stallmikrofoner av piezotyp, vilket även möjliggjorde för bandet att spela på klubbar och rockscener. Ternhag karakteriserar denna mix mellan ”det gamla” och ”det moderna” som ”an electrified ancientness” (Ternhag 1989:6). När det gällde Mattssons lutinstrument fanns vissa problem: det vedertagna sättet att montera en stallmikrofon på en akustisk gitarr är att fälla in den under stallbenet så att strängarna kan trycka ner stallbenet mot piezo-elementen i mikrofonen. Detta var inte möjligt på renässanslutan då den inte har ett stall med ”nedsänkt stallben”. Spelmannen och instrumentfixaren Lars ”Linkan” Lindkvist utvecklade på uppdrag av Hedningarna ett innovativt system för Mattssons renässansluta, där den smala stallmikrofonen, av märket Fishman, istället placerades i en skåra som falsades ut i en

tunn platta vilken placerades direkt ovanpå stallet med strängarna knutna runtomkring för att ge ett tillräckligt tryck mot piezo-elementet. Ström-matningen monterades i en box utanför instrumentet.

Liksom moraharpan är moraouden också ett tämligen ljudsvagt instru-ment, med skillnaden att där moraharpans elektrifiering är en anpassning, så skapades moraouden av Anders Norudde med avsikten att förstärka den elektroniskt. Samtliga moraoudar som han byggt har alltså konstruerats med sådana inbyggda stallmikrofoner från början. Den är så att säga "född förstärkt". Stränginstrumentalisen Albin Broberg berättar i Facebook-foru-met att han noterat att moraoudens sound överlag passar bra att koppla till olika effektpedaler och att spela tillsammans med elektroniska instrument:

Sen är instrumentet väldigt fint att använda tillsammans med oktavpedaler eller synthar eftersom attacken ger en väldigt fin tydlighet. Kul att sampla också. (Forum för knäppa folkmusiker, 2021)

Att moraoudens klang fungerar så bra att modifiera med effekter som till exempel oktavpedal kan ha sin förklaring i den tydliga grundton som upp-står genom dess unisona strängpar, vilket ger en "ren" ton in i effektpedalen. Moraoudens lilla klanglåda och små ljudhål kan också spela in. Instrumen-tets blygsamma storlek gör att dess akustiska ljud är svagt och i de flesta sammanhang kräver förstärkning. En bieffekt av just dessa aspekter är också att den är relativt okänslig för rundgång, vilket i sin tur underlättar höga ljudvolymmer och effekter både på scenen och i studion (jfr Neuenfeldt, 1998, s. 7). Man kan helt enkelt kalla moraouden för ett halvakustiskt in-strument. Mattsson har tidigare diskuterat hur möjligheter till förstärkning av även andra ljudsvaga akustiska instrument också öppnat upp för en mångfald av nya klanger inom folkmusikscenen i stort (Mattsson, 2019).

Imaginär materiell kulturhistoria

Det är bara jävla fantasi det där... (Intervju med Anders Norudde 19.03.19)

Ternhags artikel om moraharpan är en del av forskningslitteraturen om folkmusikinstrument och revival. Owe Ronström har skrivit om revivalrörelsen kring ett annat instrument, den svenska säckpipan, där han teoretiserar hur revivalinstrument tydliggör hur begrepp som kultur och identitet i första hand är symboliska konstruktioner (Ronström, 1989). Detta gäller naturligtvis också för moraouden, men det måste tydliggöras att moraouden inte är ett återupplivat instrument, även om dess föregångare moraharpan var det. Man kan däremot se moraouden som ett slags förkroppsligande av en revival som aldrig inträffade. Ronström beskriver hur revivalkultur ”makes use of history” (1987, 2014), den använder sig av historia för att berätta nya berättelser. Det gjorde även Hedningarna med moraouden, men man kan i det fallet också argumentera för att det handlar om en *imaginär* historia, och snarare än användande av historia är det en slags affektiv fantasi om en historik *som kunde ha hänt* – för att parafasera Ronström (1987) så handlar det här om ”the making *up* of history”. Här blir det återigen viktigt att notera att detta är en historik som skapas inom en lekram med en överenskommelse om att historia alltid på olika sätt handlar om vilket perspektiv man har - en förståelse för det som Hobsbawn och Ranger (1983) kallar *invented traditions*. Att identiteter som nordiskhet, svenskhet, eller för den delen kosmopolitanism, aldrig är essentiella utan är symboliska eller sociala konstruktioner. Och just eftersom de är konstruerade, så kan vi *leka med dem* (jfr Bateson 1978). Tom Solomon har använt begreppet *historiska subjektiviteter* när han diskuterat den estetisering av historia som Thor Heyerdahls teorier om kopplingen mellan Norge och Azerbajdzjan gav upphov till. Historiska subjektiviter är “ways of inhabiting and performing history, of coupling up historical consciousness to a sense of identity through acts of performance” (Solomon, 2016, s. 117). Moraouden blir en artefakt som låter oss *fantisera* om kulturhistorier som inte har en motsvarighet i den verkliga världen, men som ändå kan vara meningsfulla och ha betydelse i densamma. Även fast denna fusion av orientalisk och nordisk musik- och

kulturhistoria som vi diskuterat var en fantasi som uppkom som en del av Hedningarnas koncept och Anders Noruddes instrumentbyggande, så är det inte längre bara fantasi. Genom att instrumentet finns, spelas på och fortsätter användas i olika sammanhang, exempelvis för att spela arabisk oudmusik, så skapas åtminstone i samtiden en reell fusion av dessa traditioner.

Den affektiva imaginära kulturhistoria (och möjliga framtid?) som mo-
raoudens hybridisering av svenska och orientaliska musiktraditioner antyder förefaller ha fyllt en viss funktion för gruppen Hedningarna under deras mest aktiva tid på 1990-talet. Under denna period ökade stödet för och förekomsten av ultranationalistiska och främlingsfientliga organisationer och åsikter i samhället, vilket även blev synligt i populärkulturen med grupper som Ultima Thule och den musikgenre som skulle komma att kallas för “Vikingarock”. Som Benjamin Teitelbaum har påpekat var intresset för folkmusik hos dessa rörelsers följare ytterst begränsat i praktiken, men det kan konstateras att det fanns en viss, om än liten, överlappning just i den “bordunrock” eller nordiska folkrock-genre som Hedningarna var en ledande aktör inom (Lundberg et. al, 2000, s. 155). Exempelvis berättar Mattias Karlsson, nuvarande chefsideolog hos Sverigedemokraterna, citerad i Teitelbaums bok om nationalistiska rörelsers musikanvändning, att musikgrupper som Hedningarna, Garmarna och Nordman fungerade som en “inkörsport” för honom till att uppskatta traditionell folkmusik (Teitelbaum, 2017, s. 101). Norudde och Mattsson diskuterar under vårt samtal om hur det under en period kring 1994 började dyka upp allt fler fans med högernationalistiska åsikter, och kommer specifikt ihåg en konsert i Bergen i Norge där detta hade varit extra tydligt, vilket upplevdes som obehagligt.

NORUDDE: Man hade i bakhuvudet hela tiden att det kunde vara nått
“brunt” ute i publiken... /.../

MATTSSON: Det var otäckt! Men då fick vi dem att droppa av genom
att berätta om alla turkar som lärt Björn att spela tamburin och så
där /.../

NORUDDE: Då tänkte man ‘haha! Där fick ni!’ /.../ (Intervju med
Anders Norudde, 19.03.19)

Det blev alltså av viss vikt för Hedningarna att göra sin ståndpunkt tydlig, samtidigt som de inte ville göra politiska uttalanden. De utvecklade on-stage strategier som innebar att tydligt presentera låtar med utomnordiskt ursprung, som att säga att "Björn lärde sig det här fantastiska tamburinspelet av en turkisk musikanter" till exempel. Även i musikproduktionsprocessen kunde sådana subtila markörer ha en viktig funktion. Norudde berättar för oss om hur de gärna tog med instrument med ursprung från andra kulturer i musiken, såsom de kinesiska instrumenten *souna* och *erhu*. De tog också inspiration från spelsätt och musikaliska motiv från utomnordiska instrument. I låten "Tuuli" (Hedningarna 1994) används exempelvis ett ostinato som enligt Norudde var inspirerat av ett fiol-liknande instrument från Tanzania, sannolikt *zeze*.

Användningen av utomnordiska instrument och ljudvärldar i Hedningarnas musik kan förstås som en slags distansering till och lek med den nordiskhet som hade blivit deras signum, samtidigt som det också var idiomatiskt för den globala världsmusikgenre som gruppen räknades som en viktig aktör inom. Här passade *moraouden* in kongenialt. Genom dess existens som materiellt objekt signalerade denna hybrid inte bara ålderdomlighet och nordiskhet utan blev simultant ett "där fick ni"-ögonblick gentemot de potentiella nationalistiska fansen.

Slutord

Vi har beskrivit olika aspekter av *moraouden* med avsikten att undersöka både hur instrumentet uppkom, vad det *möjliggör* och *erbjuder* (Kress & Van Leeuwen, 2004; Van Leeuwen, 2005) musiker att göra och publik att uppleva, samt hur instrumentet genom detta kan förstås i relation till sin kontext. *Moraouden* skapades som en del i ett koncept där både *tid* och *plats* förmedlades. Detta gjordes genom instrumentets sound, form, material och inte minst genom hjärtana och de fem små ljudhålen utskurna på instrumentkroppens ovansida. Det blev en viktig del i Hedningarnas sound och strategier för att hantera och ibland sammanlänka de skilda genremässiga, kulturella och politiska sammanhang som de ingick i, både på scenen

och i musikproduktionen. Vidare har instrumentet övertagits av nya generationer musiker som i någon mån tar fasta på samma semiotiska resurser (Van Leeuwen, 2005, s. 5) som Hedningarna: moraouden som förmedlare av ålderdomlighet, interkulturalitet och genom att det är ett instrument som är elektroniskt förstärkt “by design”. Samtidigt omtolkas dessa och får ny betydelse då instrumentet möter nya musiker och ny publik.

Instrumentbyggande kan betraktas som en medveten designprocess och/eller som en dialektisk relation mellan musiker, publik och instrumentbyggare. Men med den här artikeln vill vi snarare poängtera att det ibland är en mycket mer *stökig* process som snarare än att följa prydliga flowcharts, ibland rör sig oförutsägbart mellan olika sammanhang – diskurser, genrer, musikalisk praktik och inspiration, det privata och det offentliga, tillfälliga behov och långsiktiga drömmar, publiken och politiken. Två saker står ut för oss när vi betraktar moraouden: vikten av *den lyckliga slumpen* och *fantasin*. Att Norudde råkade få det där lockvirket av elgitarrbyggaren, eller att Totte aldrig orkade sätta på greppband på instrumentet, var oplanerade, slumpartade händelser som skapade kreativa affordanser och möjliggjorde estetiska val. Vi hoppas också att vi i någon mån kunnat antyda den betydelse som *fantasin* har, vare sig det handlar om att skapa fantasifulla instrument inspirerade av lika fantasifulla instrumentavbildningar, eller att inom en lekram knyta an till affektiva fantasier om vad folkmusik, tradition och kulturmöten skulle kunna vara – och som sedan kanske kan bli verklighet.

Referenser

- Adams, T., Jones, S. H., & Ellis, C. (2014). *Autoethnography*. Oxford University Press
- Anderson, L. (2006). Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, 35(4), 373–395. < <https://doi.org/10.1177/0891241605280449> >
- Aho, Marko. (2016). *The tangible in music: The tactile learning of a musical instrument*. Routledge.

- Allmo, P-U. (2004). *Den gäckande nyckelharpan: en studie i instrumentets tillkomst* Stockholm: Univ.
- Allmo, P-U. (2016). *Framlades then stora nycklegijga: en avhandling om den svenska nyckelharpans tillkomst*. Tullinge: Tongång
- Auda, D. ibn, & Mac Dermot, A. (1993). *REGIONAL STYLES OF HERALDRY*. World Heraldic Symposium.
- Bates, E. (2012). The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, 56(3), 363–395, < <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.3.0363> >
- Dudley, K. M. (2014). *Guitar Makers: The Endurance of Artisanal Values in North America*. University of Chicago Press. < <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226095417.001.0001> >
- Eriksson, K. (2017). *Sensing traditional music through Sweden's Zorn Badge: Precarious musical value and ritual orientation*. Acta Universitatis Upsalensis. < <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-319842> >
- Fredriksson, D. (2021) manuscript submitted for publication: "The Folk Metal Grove".
- Gibson, J. J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Grundhauser, E. (2017). *Heraldic Hearts Aren't Just for Love*. Atlas Obscura. < <http://www.atlasobscura.com/articles/heraldry-hearts-coats-arms-testicles-denmark-colleoni-coglioni>><http://www.atlasobscura.com/articles/heraldry-hearts-coats-arms-testicles-denmark-colleoni-coglioni> >
- Hill, J. (2007). "Global Folk Music" Fusions: The Reification of Transnational Relationships and the Ethics of Cross-Cultural Appropriations in Finnish Contemporary Folk Music. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 39, 50–83.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. O., 1983. *The invention of tradition*. Cambridge U.P.
- Högberg, O. (1906). *Den stora vreden: Nordsvenska öden ur häfvl och sägen*. I. C.E. Fritze.
- Kolltveit, G. (2009). Norden som folkemusikalsk region. *Norsk Folkemusikklags Skrift*, 27, 7–33.
- Kress, G. R., & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: The modes*

- and media of contemporary communication.* Arnold.
- Ling, J. (1967). *Nyckelharpan*. P.A. Norstedt & Söner. < <https://musikverket.se/svensktvisarkiv/publikationer/onlinepublikationer/nyckelharpan/> >
- Lundberg, D., Malm, K., & Ronström, O. (2000). *Musik, medier, mångkultur: Förändringar i svenska musiklandskap*. Gidlund i samarbete med Riksbankens jubileumsfond.
- Lundberg, D., Ternhag, G., & Ahlbäck, G. (1996). *Folkmusik i Sverige*. Gidlund.
- Mattsson, H. T. (2019). *Innovativ teknik i en akustisk värld*. *Folk Och Musik*. <https://doi.org/10.33343/fom.79528>
- Neuenfeldt, K. (1998). Notes on Old Instruments in New Contexts. *The World of Music*, 40(2), 5–8.
- Nilsson, P. A. (2011). *A field of possibilities: Designing and playing digital musical instruments*. ArtMonitor.< <http://hdl.handle.net/2077/2795> >
- Praetorius, M. (1986). *Syntagma musicum. II, De organographia, parts I and II*. Oxford: Clarendon
- Racy, A. J. (1994). A Dialectical Perspective on Musical Instruments: The East-Mediterranean Mijwiz. *Ethnomusicology*, 38(1), 37–57. < <https://doi.org/10.2307/852267> >
- Ronström, O. (1989). Making Use of History: The Revival of the Bagpipe in Sweden in the 1980s. *Yearbook for Traditional Music*, 21, 95. < <https://doi.org/10.2307/767770> >
- Ronström, O. (2014). Traditional Music, Heritage Music, I Bithell, Caroline & Juniper Hill (red.) *The Oxford Handbook of Music Revival*. New York & Oxford: Oxford University Press, s.43–59
- Solomon, T. (2016). “The Land of Our Origin”: Music and History in the Norway–Azerbaijan Connection. *Yearbook for Traditional Music*, 48, 115–135. < <https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.48.2016.0115> >
- Teitelbaum, B. R. (2017). *Lions of the north: Sounds of the new Nordic radical nationalism*. Oxford University Press.
- Ternhag, G. (2006). The story of the Mora-harp: Museumization and de-

museumization. I *STM-online: Vol. 2006(9)*. STM-online Svenska samfundet för musikkforskning, 1998-. < http://musikforskning.se/stmonline/vol_9/ternhag/index.php?menu=3 >

Tullberg, M. (2021). *Wind and Wood: Affordances of Musical Instruments: The Example of the Simple-System Flute*. Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet. < <https://www.lu.se/lup/publication/049c5337-3606-4f81-9c2d-2701ebff83b0> > [Hämtad 01.10.21].

Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Routledge.

Fonogram

Hedningarna. (1992). *Kaksi!* [CD]. Koppom: Silence Records.

Hedningarna. (1994). *Trä* [CD]. Koppom: Silence Records.

Hedningarna. (1997). *Hippjokk* [CD]. Koppom: Silence Records.

Hedningarna. (2012). *♫* [CD]. Göteborg: Border music.

Hedningarna. (2016). *KULT* [CD]. Koppom: Silence Records.

Sorkar & Strängar. (1998) "*Statt op å dänge*" [CD]. Gävle: Sorkar & Strängar.

Ulrika Bodén. (2016) *Till Berga blå* [CD]. Uppsala: Dimma.

Webbsidor

Forum för knäppa folkmusiker (2021, 26 mars). *Forum för knäppa folkmusiker* < <https://www.facebook.com/groups/512906538744677> >

Silence. (u.å.). *Hedningarna mer läsning | Silence Records & Studio*. Hämtad 08 september 2021, från <https://silence.se/artister/hedningarna-boket/>

Mattsson, T. (2017, 18 september). *Hedningarna Hedna*. < <https://www.youtube.com/watch?v=KuK6KPoc92E> >

Norudde, A. (2011, 27 maj). *Vargtimmen Hedningarna*. < <https://www.youtube.com/watch?v=ow712WkL6HA> >

Pettersson, D. (2011, februari 19). *Moraharpkonsert från Gesundajubileet 2006*. < <https://www.youtube.com/watch?v=C87IIMOVq40> >

Pettersson, D. (2020, februari 14). *Moraharpa, the instrument of love*. Facebook. < https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=7974

11604086601&id=194838627677238 >

Fotografier

Samtliga fotografier tagna av författarna om ej annat anges.

Intervjuer

Norudde, A. (19.03.19). *Intervju med Anders Norudde* (H. T. Mattsson & D. Fredriksson)

Vinther Røgen, S. (21.03.19). *Intervju med Søren Vinther Røgen* (H. T. Mattsson & D. Fredriksson)

Cylinderpositiv i Norge fram till 1850 – typer och traditioner

Mats Krouthén

The article is the first comprehensive study that explores different types of barrel organs before the production of cylinder barrel organs started in the village of Steinkjer in Norway in the 1850s. The first reported performance of barrel organs took place in the homes of the bourgeoisie in the second half of the 18th century, and later from the 1830s increasingly more often in public places. In contrast to these instruments, owned by travelling Italian performers, a few rather expensive imported English church and chamber barrel organs are now part of the collections in Norway. The article shows that these instruments had a varied repertoire: hymns, older and contemporary dance melodies. In addition, the smaller bird organ, (French, *serinette*), with a repertoire predominantly of marches, dances, and songs from operas was also imported and used in Norway in this period. The article investigates and gives an overview of various organ builders, artisans and clockmakers that cared for the instruments. It also demonstrates the different uses and functions of the performed music. Thus, this study of the instruments, repertoires and culture is relevant to gain a further understanding of the later emergence of the Steinkjer barrel culture in the second half of the 19th century.

Inledning

1849 flyttade urmakare Thomas Fosnæs (1813–1870) från Beitstad in till centralorten Steinkjer. Där kom han att sätta upp en verkstad för bland annat produktion och reparation av cylinderpositiv som kunde användas

till dans, sång och förströelse. I dag ses Fosnæs som urfadern till det så kallade ”Steinkjerpositivet”, en tradition av produktion och bruk som spände över en tidsrymd av sjuttio år och som kom att få stor betydelse för det regionala musiklivet i mellersta och efterhand i norra Norge ända fram till efterkrigstiden (1945).

Steinkjerpositivets historia, utbredning och betydelse är väl dokumenterad (Bratsberg 1996; Gotaas 2002).¹ Instrumentet och dess efterföljare kopplas oftast ihop med traditionsmusik. Betoningen i framställningarna ligger på lokal produktion (Graff 2002; Fiskvik 2005; Jøsevold 2017) eller på lokala utövare (Aksdal 1988, 1997; Grundström 1999). Forskningen på det norska fältet har således fokuserat på cylinderpositiv knutet till *den folkliga kulturen* samt till tiden efter 1850. Tiden *före* Fosnæs etablering är inte underlagd någon helhetlig systematisk genomgång. Närmast kommer Gotaas (2002) populärvetenskapliga översikt av *lirendrejerer* – musikern – i Norge samt Bratsbergs uppsats där förhållanden i Trøndelag översiktligt behandlas (1996:32–33).

Det behövdes kunskaper för att spela, programmera, reparera och tillverka cylinderpositiv, kunskaper som bör ha byggt på kännedom om och tillgång till tidigare instrument, utövare och fackmän. Här uppstår en rad frågor: Hur har denna traderingsprocess har gått till? Vilka varianter av liknande instrument fanns och hur användes de? Och vem kan ha besittit kunskap i produktion, reparation och underhåll av instrumenten? Går det att tala om traditioner av kunskap eller handlade det om små öar av bruk och tekniskt kunnande? Svaren på dessa frågor kommer att undersökas i det norska musikmekaniska landskapet, för att visa på de *materiella förutsättningarna* för kompetens och hantverksskunnighet inom fältet i decennierna *före* 1850.

För att närma sig dessa frågor är det fundamentalt att definiera de musikinstrument som kan ha relevans för steinkjerpositivets framväxt. Jag kommer därför i det följande huvudsakligen att tala om *cylinderpositiv* i en vidare bemärkelse oavhängig av socialt användningsområde.² Med termen

1. Se också *Steinkjerpositiv. Digitalt museum for Steinkjerpositivene, positivmakerne og spillets utbredelse* (2019/2020).

2. Termen är tagen från en tesauros över musikinstrument, fastställd av Scenkonstmuseet, Stockholm, i ett internationellt samarbete (se MIMO). Den norska motsvarande termen

menas ett blåsinstrument med pipor, bälg, luftverk och mekanik som på en orgel men med en träcylinder istället för klaviatur. På cylindern finns islaget små stift och bryggor som motsvarar de toner som skall spelas.³ Instrumentet kan därmed sägas vara *programmerat*. Gemensamt för alla cylinderpositiv är vidare att de drivs med en handvev. Storleken på instrumentet varierar.

Jag avgränsar mig i arbetet till att huvudsakligen beröra positivspelarens positiv, kyrko- och salongspositiv samt mindre cylinderpositiv hos borgerskapet, såsom exempelvis den så kallade fågelorgel.⁴ Gränserna mellan kategorierna är dock flytande. Metodiskt avser jag att ur ett socio-historiskt perspektiv redovisa och diskutera tidningsmaterial, genom sökningar i skandinaviska biblioteksdatabaser över digitaliserat tidningsmaterial i kombination med en fördjupad föremålsanalys av bevarade instrument, vad gäller sociala, ekonomiska, kulturella och musikaliska faktorer i relation till aktörer som utövare, lyssnare, instrument och instrumentmakare. På så sätt kombinerar jag musikvetenskapliga och museologiska forskningstraditioner.

Artikelns övergripande syfte är därmed att kartlägga och beskriva cylinderpositivkulturers användningsområden och betydelse i Norge i generationerna *innan* de fick fäste i norra Trøndelag, vad gäller bruk, reparation och produktion. Det innebär således att jag kommer att beskriva och analysera hur instrumenten såg ut, hur de användes och av vem, samt vilken musik som instrumentet var bärare av. Det blir också möjligt att undersöka förändringar av instrumentets användningsområden över tid. I artikeln berörs först de materiella förutsättningarna för en cylinderpositivkultur, sor-

³ "dreiepositiv" används vanligen i norsk facklitteratur från 1980-tal och framåt (Kjeldsberg 1981; Aksdal 1993).

3. Enskilda stift är till för korta toner. Bryggor, som kan liknas vid stiften på en häftapparat, är till för längre toner.
4. Jag har valt termen positivspelare. Den norska termen "positivspiller" finns belagd från 1830 och ser de följande åren ut att ha varit en formaliserad titel i exempelvis passjournaler för kringresande musiker med cylinderpositiv. Spelur, d.v.s. klockor med tillhörande spelverk (orgelverk, klockspel etc) som drivs av lod eller fjäder, har oftast en stiftvals och en liknande mekanik och kommer därför också att beröras. Automatiseringen medförde dock att musiken reproducerades utan närmare mänsklig inblandning (Hocker 1996:1710). Detsamma gäller speldosor med stålkam, också med programmerade stiftvalsar, men med lameller som klingar.

terade efter angivna instrumenttyper. Därefter undersöks i vilka olika sammanhang instrumenten användes, varpå skilda traditionsbärare (brukare, reparatörer, förmedlare etc.) identifieras inom det musikmekaniska landskapet decennierna före 1850.

Positivspelaren, publik och instrument

Rötterna till den programmerade roterande stiftvalsen går tillbaka till 800-talets Bagdad från vilken tid det finns beskrivet hur en stiftvals med programmerad information skulle kunna fungera ihop med ett musikinstrument (Langwill & Ord-Hume 2001). I början av 1700-talet etablerades den moderna formen av cylinderpositivet för portabelt bruk i södra Europa (Zeraschi 1976). Instrumentet blev ett populärt inslag i gatubilden i städer och byar. Frågan uppstår om det går det att bestämma när instrumentet kom till Norge? I det följande skall jag se på några olika ingångar och förklaringar, som tidsmässigt tillsammans kan ringa in en etableringsfas för positivspelmannen.

Tidiga arenor

Gotaas menar att det är *möjligt* att positivspelare följde med olika internationella artister som besökte Christiania under 1750- och 1760-talen: skådespelartrupper, lindansare, pantomimartister m.fl. (2002:22–23). Øisang skriver i sin teaterhistorik om Trondheim att ”positurmester Johannes Grieg” under sitt besök i staden 1730 hade tillstånd att ”gi forestillinger og vise sine exercitier” (1941:58). Denna uppgift har tagits till intäkt för att ett cylinderpositiv kan ha funnits i Norge vid denna tidpunkt. Øisang frågar sig om Grieg möjligen kan vara ”lirekassespiller”.⁵ Aksdal förstärker denna bild i sin framställning om folkmusiker i Trondheim: ”Det er grunn til å tro at det dreier seg om en eller annen form for lirekasse eller positiv, som denne Johannes trakterte” (1997:50). Argumentationen repeteras av Gotaas, men han lägger till: ”men sikre er vi ikke” (2002:23). Berg, å sin sida,

5. ”Lirekasse” är en dansk-norsk term för ett cylinderpositiv som kommit att bli en folklig generisk term.

skriver i en teater-historik från 1994: ”Trolig var han [Grieg] linekunstner eller ekvilibrist”, och nämner inget om eventuell musikutövning (1993:58).

Termen ”positur” är problematisk. Övrigt bruk av ordet under 1700-talet visar snarare släktskap med ordet *kroppspostion* än med ett musikinstrument. ”Exercitier” kan på samma sätt kopplas till *övningar*. Jag menar därför att termen ”positurmester” inte skall förknippas med positivspelare. Det kan likväl inte uteslutas att de akrobatiska övningarna ackompanjerades av musik, men upplysningen om en positivspelare måste likväl ses som högst osäker, och bör enligt min syn snarare avskrivas.

Den tidigast kända förevisningen av ett sannolikt vevpositiv med rörliga figurer är nära fyrtio år yngre. I Christianiatidningen Norske Intelligenz-Seddelar stod 1769 att:

Italieneren Penalia bekiendtgjør, at hvo som vil see hans Mechaniske Figurer og store Positiv=Orgelværk, kan altid faae dem at see i hans Logis hos Sr. Ole Leuthen, da paa ingen anden Maade nogen bliver opvartet (NIS 1769.10.18; jfr Gotaas 2002:23).⁶

Notera att förevisningarna sker *hemma hos* ”Ole Leuthen”. Annonserna är en av fem kända, vilka omtalar kringresande musiker, vilka uppträdde med cylinderpositiv i Norge fram till 1830. Nästa annons, kronologiskt sett, återfinns år 1800. Här framgår att Marthinus Berlie, under vintern hade vistats i Bergen för att ge återkommande föreställningar med ”Puppespil” och ”Positiv” (BAE 1800.01.11; 1800.03.22). Också i denna annons betonas att utövaren kommer *hem* till de som beställer hans tjänst. Målgruppen är också tydlig: ”Herrskaper og borgerlige Familier”. Detsamma gäller för den danska artilleristen Qvists föreställningar i Christiania 1806 (NIS 1806.11.07). De två sista annonserna, 1827 och 1829, handlar om liknande erbjudanden i Bergen respektive Trondheim (av ”Angelini” BAE 1827.11.17; ”Wolff” TBRAPACE 1829.06.30).

De fem annonserna vittnar om en speciell användning av positiven. De handlar om en slags föreställning, gärna med visuella inslag av förhållande rörliga figurer, att servera magi och underhållning på ett mekaniskt instru-

6. Angelo Penalia reste runt i andra länder med olika föreställningar, t.ex. i Göteborg 1778 och 1782 (GA 1782.11.19).

ment vilket ägdes och förevisades av en utländsk ägare på resa i Norge. Publiken bestod av en skara betalande människor. Gemensamt för annonserna är att föreställningarna vände sig till borgerskapets familjer och skedde i privata inomhusmiljöer.⁷ Vidare visar genomgången av norska tidningar att dessa först på slutet av 1830-talet har *frekventa notiser* som redogör för positivspelare på marknader och andra utomhusmiljöer i utlandet (se till exempel SB 1837.06.08; DC 1841.07.04). Det finns också rikhaltigt med rapporter från 1840-talet om förhållanden i Norge (CSP 1840.05.25; DC 1842.02.06; DNR 1844.06.24). Källmaterialet antyder således att positivspelaren i den offentliga norska miljön etablerades först efter 1830.

Tolkning av termer och begrepp

Det måste understrykas att journalistiken i de så kallade *adresseaviserna*, vilka dominerade tidningsutgivningen under unionstiden med Danmark fram till 1814, inte var inriktad på reportage i modern mening. Tidningarnas primära uppgift var då att trycka annonser och kungörelser. Läsekretsen var tämligen begränsad. Censur rädde från den danska statsmakten, senast manifesterad via 1799 års *Forordning som nærmere bestemmer Trykkekfrighetens grændser*. Också efter att den nya unionen Sverige-Norge ingåtts var vecko- och dagstidningar belagda med viss censur (Ringvej 2014). Nystartade tryckerier såg tidningsutgivning som en viktig form av extrainkomst (Solheim & Syvertsen 2019). En mängd nya tidningar startades under unionens första decennier. Det är därför troligt att när tidningsmassan ökade uppstod det ett behov av att fylla tidningarna med mer stoff, något som ledde till att rapporter från utlandet ökade, oftast direkt översatta notiser från utländska tidningar. Med tiden syns allt fler längre beskrivningar av aktuella händelser och företeelser inom nationen. Tiden sammanfaller med ett nyvaknat norskt sökande efter en nationell identitet. Tidningsmaterialets bevakning av positivspel antyder således att spelet på gator kan ha *tagit fart* först omkring 1840. Sannolikt gick dock kringresande musiker runt med sitt positiv och spelade för allmänheten långt innan detta uppmärksammades i tidningarna (se vidare nedan).

7. En senare konsertannons omtalar gips- och stenarbetaren Ludovico Pera, som i Trondheim 1833 framförde ”italiensk Sang og Positivmusik.” (TAA 1833.08.16).

Ett annat källmaterial som hjälper oss att belägga när begrepp används i kulturen är samtida dansk-norska ordböcker. En genomgång av utgivet material 1770–1850 visar några tydliga fynd. I Grønbergs ordböcker (1824/1826) respektive (1836/1839), är det tyska sökordet ”*Drehorgel*” frånvarande i den första upplagan, men finns med i den andra upplagan, översatt till ”Haandorgel, Positiv”. (Grønberg 1836:108). Denna bestämning kan vara den tidigaste lexikala översättningen av ett cylinderpositiv, som avser dess spelsätt, att veva, (*drehe*n, ty.)⁸ Begreppet ”dreielire” kom länge i norsk-danska ordböcker att stå för just *vevlira*, det vill säga ett stränginstrument, där ett roterande friktionshjul, istället för en stråke, sätter strängarna med en eller flera borduntoner i basen, i rörelse. Utövaren spelar melodistämman på en typ av tangenter (se till exempel Dansk Ordbog 1820:151). När Mollbech 1833 gav ut en ny dansk ordbok, illustreras där på ett utmärkt sätt förändringen av ordet ”lire” från stränginstrument till orgelinstrument:

Lire, en, pl.-r. (Lat Lyra) Egentlig en Strängeleg, Harpe (hvorfor Digtere bruge ordet Lyre); men bruges mest om et slags smaa Orgeler m. Kasse, der omdreies v. et haandgreb. = Liredreier, en, den, der gaaer omkring m. en lire og gjør Musik (1833:664).

Mollbechs definition sammanfaller i tid med Grønbergs dansk-tyska lexikon, vilket förstärker antagandet att *orden ”positiv” och ”lire” i mening handdrivna orgelinstrument etablerades i lexikalisk mening under 1830-talet.*⁹ I det följande skall jag flytta fokus till den utövande musikern, för att undersöka när i tid uppgifter om denne dyker upp i källorna.

8. Grønbergs ordböcker ingick t.ex. i Søren Kirkegaards bibliotek! (Nun & Schreiber 2016).
9. Under 1830-talet övergick ”lire” till att vara en morfologisk del av det norska språktecknet för ”lirekasse”. Det har delvis behållit den sociala hemvisten att kopplas ihop med kringresande, ofta arma, musiker (en utövare ”der gaaer omkring m[ed] en lire og gjør Musik” för att använda Mollbechs ord), samt grundtekniken att snurra runt en vev. Men lirekassen har med sin automatisering ändrat speltekniken radikalt, medfört en totalt annorlunda klang (orgelpipor), textur och idiomatik, och ser designmässigt helt annorlunda ut!

Om den kringresande positivspelaren

I tidningarnas rapporteringar över resande omnämns positivspelare från slutet av 1820-talet. Personerna angavs sällan som musiker. Genom att pussla ihop olika rapporteringar och sortera dem efter namn, framträder några mönster. Gotaas nämner en ”orgelspiller Giovanni Battisto Getti” som enligt passjournalerna skall ha kommit till Christiania sommaren 1824 (2002:25). Getti är sannolikt densamme som sångaren/skådespelaren Giovanni Battisto Cetti (1794–1858), anställd vid Det kongelige Teater i Köpenhamn 1809–1823 (Jensen 2020). Sommaren 1824 uppträdde han på norska scener i Christiania och Bergen (MB 1824.06.18 och BAE 1824.07.21). Exemplet visar hur uppblandade de sociala mönstren kan ha varit för positivspelare; en sångare med i rötter i operalitteraturen sökte extrautkomster som ”orgelspiller” i Norge när tiderna blev kärva. Ett annat namn är Joseph Angelini, som framträdde i Bergen hösten 1827 (se ovan). Han återfinns i rapporter om resande vid flera tillfällen: ”Orgelspiller Joseph [Angelini]” (DT 1828.06.23; 1829.02.12), och som ”Gibs-Arbeider” *J. Angelini*” (MB 1829.01.22). Beteckningen gipsarbetare är inte en helt ovanlig beskrivning av migrerande arbetare från Italien.¹⁰ Andra områden där positivspelare kunde söka försörjning kunde vara inom garveri, skomakeri eller som gårdsarbetare (Gotaas 2002). Möjligheterna att säkra en inkomst förbättrades om man kunde erbjuda olika tjänster. Möjligen var detta också en förutsättning för att undgå att bli anklagad för lösdriveri och tiggeri. Fenomenet sammanfaller med skråväsendets avreglering (se nedan).

Ser vi till sannolik geografisk bakgrund för de resande utövarna, bekräftar inrikes passprotokoll att resande musiker på 1830-talet främst hade italienskklingande namn. I källor från 1840-talet dyker utövare med norska, svenska eller tyskklingande namn upp.¹¹ Materialet är tunt, men det går ändå att ana en succesiv spridning av utövarens härkomst över tid. Som de flesta mekaniska instrument, var positiv kostbara instrument. Det omtalas

10. Många invandrade musiker anses komma från Lucca-området (Gotaas 2002:38); också känt för sin tradition av att tillverka gipsfigurer. Utanför staden Lucca finns för övrigt ett museum för gipsfigurer och emigration(!).

11. T.ex. omtalas resande ”Positivspiller Petersen” (TBRAPACE 1843.06.08) och resande ”positivspiller A. Andersen” (BST 1846.08.06), samt en svensk ”mekanikus J. Nilson” (CIS 1843.08.02).

hur någon sov med benen fastbundna vid positivet. Ingen skulle stjäla le-
vebrödet! (Gotaas 2002:3) Målet var att klara av att köpa sig ett eget in-
strument, tjäna ihop en pension och sedan dra sig tillbaka.¹² Vid mitten av
århundradet fanns det som framgått gott om positivspelare med olika na-
tionaliteter, de flesta mångsysslare eller säsongarbetare. Etableringsbilden
stämmer överens tidsmässigt med den ovan skisserade utifrån tidningsno-
tiser, -annonser samt genomgången av skandinaviska ordböcker. Men hur
kan tidpunkten för denna blomstring av positivspelare, med start i det sena
1820-talet, förklaras?

Etableringen av färjelinjer, bl.a. med ångbåtarna *Constitutionen* och *Prinds
Carl* 1827, förstärkte infrastrukturen i Norge avsevärt och underlättade kon-
takterna med övriga Skandinavien och Europa. Arbetsvandringarna ökade ge-
nerellt över stora delar av hela Europa speciellt efter napoleonkrigen. En ofta
åberopad milstolpe utgör den tysk-romerska kejsarinnan Maria Theresias
(1717–1780) lag om att förse skadade och arbetsoförmögna soldater med ett
positiv som en slags invaliditetspension (Zeraschi 1976). Kan förändrings-
processen i tillägg förklaras med det norska skråväsendets upplösning?

Stadsmusikantordningen var utbredd mest under 16- och 1700-talen.
Men ända fram till början av 1800-talet kunde lokala fiolspelmän köpa sig
tillstånd av stadsmusikanten, för att få spela vid större begivenheter (Volls-
nes 2000:114) Det ser ut som om stadsmusikantordningen fick mindre be-
tydelse under 1800-talet, även om stadgan formellt fanns kvar som skrå
ännu några år. Efter en kunglig förordning 1800 hade inte längre stadsmu-
sikanten *ensamrätt* till att framföra musik mot betalning (Herresthal
2000:219). Generellt sett hade dock systemet, i jämförelse med andra län-
der i norra Europa, aldrig varit särskilt utbrett i Norge, och upphävdes for-
mellt 1839.¹³ Som bland annat en följd av stadsmusikantväsendets
upphörande ändrades förutsättningarna för utövande musiker. Efterhand
migrerade även musiker, mindre och större ensembler till Norge, kafélivet
exploderade i städer vilket var en av flera orsaker till att arbetsmöjligheterna
för musiker ökade (ibid.:239ff).

12. I europeiska städer kunde utövare ”leasa” ett instrument, men ett liknande förfarande har
jag inte kunnat belägga i Norge (jfr Zeraschi 1976).

13. Det levde dock kvar några decennier i den gamla Hansastaden Bergen.

Bevarade instrument

De bevarade positiven på norska museer härrör nästan undantagslöst från tiden *efter* 1850, men cylinderpositiv med *rörliga figurer* har sannolikt funnits i Norge från ca 1830. Musikern J. A. Wolff annonserade om försäljning av sitt ”Positiv med fulde Stemmer, som spiller 8 Stykker og forestiller et Værelse, hvor flere med Figurer taktmæssig dandse” (TAA 1831.11.22). Traditionen att kombinera automatisk musik med mekaniska figurer går långt tillbaka till medeltidens stadshus- och kyrktorn i Centraleuropa, vilka kunde vara utrustade med såväl klockor som figurer föreställande apostlar, bibliska personer eller mytologiska händelser.¹⁴ Figurpositiven såldes över hela Europa och till Amerika. Wulfs instrument rör sig möjligen om ett instrument från den tongivande orgelbyggarfamiljen Bruder i Waldkirch. I Norge finns tre kända instrument med rörliga figurer bevarade på museer. Alla tillskrivs Bruderfamiljen men de är sannolikt alla från 1850-talet.¹⁵

Vilka modeller som de utländska positivspelarna hade med sig till Norge under de första decennierna av 1800-talet är sålunda inte känt. Det kan dock antas att de ej avsevärt avvek från de samtida cylinderpositiv som användes på kontinenten (se exempelvis foton, återgivna av Ord-Hume 2007:227, 249; och ikonografi hos Zeraschi 1976:55ff). Förklaringarna till denna frånvaro av föremål kan vara många. De få museer som fanns i Norge under 1800-talet var så kallade patriotiska universalmuseer.¹⁶ När *folkemuseene* etablerades vid sekelskiftet 1900 kom insamlingsfokus att ligga på lokala kulturuttryck. Därvidlag har lokal hantverksproduktion haft en stark position. Man hade särskilt stark fokus på regional folklig kultur som till exempel traditionsmusik. En annan orsak kan vara att de dyra positiven var nödvändiga för musikernas yrkesutövning och därför inte kunde avyttras. För något bemedlade människor var det däremot ekonomiskt möjligt att skänka kulturföremål. De bidrog till att institutioner och museer kunde skapa samlingar av nationalskatter (se nedan, engelska salongspositiv och fågelpositiv). I motsats var de allra flesta av de berörda musikerna inte bo-

14. Under 1700-talet fördes traditionen vidare till golvur i hemmen med inbyggda figurpositiv.

15. 1850, Ringve (RMT 76/3); 1851, Ringve (RMT 2017/01), Maihaugen [till Norge ca. 1900-1915] (SS.14718).

16. Etnografi och antikviteter som samlingsfält kom långt senare in i bilden, t.ex. Etnografisk museum, Oslo, 1851 (Eriksen 2009).

fasta (migranternas kultur har inte prioriterats förrän under vår tid). Frågan måste också ställas om det handlade om så *frå* utövare att tanken bland samtidens museipersonal att införskaffa musikernas positiv sällan eller aldrig ens uppstod.

Kyrko- och salongspositiv

Under 1700-talet var det i Storbritannien ovanligt att landsortskyrkor var utrustade med orglar. Både Langwill (1970) och Ord-Hume (2001) pekar på detta som en viktig orsak till att det i landsortskyrkorna växte fram en tradition med bruk av cylinderpositiv. Med London som nav, där ett femtiotal orgelbyggare höll till som mest, ökade produktionen till tusentals instrument med en rik export som följd (Ord-Hume 1978:80; Hemsley 2005:190ff, 373ff). I valet mellan en orgel med klaviatur, som vid denna tid var det vanliga i de större katedralerna, framhövdes det billigare cylinderpositivets möjlighet att framföra musik i paritet med levande musiker (Ord-Hume 1978:34). Samma typ av instrument kom också att stå i medelklassens salonger, på värdshus och andra publika lokaler, men då med annat innehåll på stiftvalsarna (1978:33ff samt 77). Medan kyrkopositivens design och storlek anpassades till kyrkorummet, uppvisade salongspositiven en tämligen enhetlig stil (Langwill 1970:2–8; Ord-Hume 1978:81f; Boeringer 1983:62–73; Wilson 2001:67f, 84–91). Gemensamt är att de alla är betydligt större men därmed mindre transportabla än positivspelarens instrument. Frågan uppstår om detta instrument importerades till Norge samt i så fall i vilka sammanhang och inom vilka grupper de användes.¹⁷

Om vi startar med kyrkopositiv, omtalas att prästen och pedagogen *Hans Jacob Grøgaard* (1764–1836) uppfann en slags ”Drei=Orgler, der uden synderlig Bekostning kunde anskaffes for Kirkene paa Landet, og da, i Mangel af fuldstændigere Orgler, der fordre en øvet Spiller, styre Sungen ordentlig og taktmæssig” (Neumann 1836:27). En plan för att förverkliga idén skall ha sänts till Kyrkodepartementet (*ibid.*). Några instrument tillverkade av

17. I Frankrike och Tyskland fanns det vid denna tid andra typer av cylinderpositiv, vilka dock, såvitt känt, inte fick någon inverkan på norska förhållanden.

Grøgaard finns dock inte bevarade. Företeelsen var uppe till diskussion i Drammens Tidende 1852, varför fenomenet med självspelande orglar i kyrkan vid denna tid måste anses att ha varit känd (DT 1852.01.17).

Nedanstående annons suddar delvis ut en konstruerad genregräns mellan kyrko- och salongsmusik och -instrument, för övrigt den tidigast funna explicita försäljningsannonsen av cylinderpositiv i Norge:¹⁸

Hvor et Pedahl Claveer med fuldkomne store Octaver, og et Dreye=Orgel, hvorpaa kan spilles 12 Stykker, deels Menuet og Polonese, og deels Kirke=Sange, er at faae tilkiøbs, anviises fra Adresse=Contoiret (TAKPACE 1771.08.16).

Detta instrument bör i högre grad ses som ett instrument för ett borgerskap än som ett instrument för folkligt bruk. Dels är det utannonserat samtidigt som ett pedalklavikord, vilket antingen var heminstrument för de bildade, eller ett övningsinstrument för organister, dels består repertoaren av sällskapsdanser.

Förutom denna annons ger arkivmaterialet inga andra explicita belägg för cylinderpositiv av detta slag på nära femtio år. Det ser dock ut att ha skett en förändring ca. 1820. I det ännu knapphändiga materialet beskrivs instrumenttypen med specificeringen att det handlar om en stor orgel med valsar: "Auction [...] over [...] et stort Positiv med tvende Valser, hver Vals med 15 forskjellige Stykker, der spilles firestemmig" (TBRAPACE 1820.08.15), samt "Et stort Orgel med to Valtser og 26 Stokker er insadt til Salg" (MB 1823.02.07). Ämbetsmannastabens möjliga större cylinderpositiv kan därför dölja sig bakom olika termer. Ett *tydligt* undantag, där det framgår vilket instrument det rör sig om, utgör dock följande auktionsannons, som definitivt hör hemma i högreståndsmiljö: "[...] vil i Auctions-loalet blive solgt et Huus=Positiv i Mahogni Kasse, af fiint engelsk Arbeide, med 3de Valser, og som spiller 30 Stykker" (CIS 1839.12.06).

18. I annonser står det vanligen angivet "orgel" eller "positiv", vilket försvårar tolkningen av vilken typ av instrument det handlar om. Genomgången av dansk-norska ordböcker visar därtill att de generellt saknar sök- eller översättningsord för mekaniserad orgel respektive positiv före ca 1835. Dessa förhållande gör att det är svårt att säga något entydigt om vad orden "positiv" och "orgel" står för.

Bevarade salongspositiv

På norska museer finns sammanlagt fem bevarade större cylinderpositiv, som alla kan placeras in under de engelska termerna *church barrel* eller *chamber barrel organ*; kostbara och stationära inomhusinstrument som sannolikt alla tillhört familjer inom det översta samhällsskiktet. Dessutom har ytterligare ett instrument i norsk privat ägo undersökts (Figur 1). Nedan följer en jämförelse dem sinsemellan framförallt med avseende på möbel, musikaliska parametrar, ägarhistorik och repertoar.

Fem instrument är tillverkade efter en och samma grundtyp,¹⁹ två *gothic style organ* (BM, NF) och tre *classical style organ* (HF, PÄ, VF) medan en *cabinet organ* (DM) avviker på flertalet punkter. Likhetera mellan de fem förstnämnda kan beskrivas enligt följande:

- instrumenten har en solid bottenplatta (vilken definierar layouten på orgelns delar), solida hörnpilare, speglar (sido- front och bakpaneler) samt en benställning med förvaring av två stiftvalsar (en lucka på vänster kortsida frilägger dem). Antagligen fanér av mahogny. Fronternas utformning varierar, dock alla med ett eller två set med blindpipor.
- drivmekanik med vevknopp av trä, månskäreformad vev på fronten, samt drivaxel av metall, reciprokerer av trä.
- luftsystem med två timglasformade pumpbälgar (><), ledade i mitten, samt väderlåda bakom stiftvalsens.
- pipverk på pipstock bakerst i instrumentet, fallande längd på pipor från vänster räknat, med tre baspipor till höger i varje stämma, för att uppnå en viktbalans i instrumentet och med registerdrag på fronten.
- tonförrådet omfattar två diatoniska skalor, men med varierat antal toner.
- percussionsregister består som regel av trumma och triangel, bägge med två klubbor var och musiken läses alltid av på två spår längst till höger på stiftvalsens.

19. Typindelning efter möbelstil, se Wilson (2001:67f).



Figur 1. Bevarade salongspositiv i Norge, övre rad från vänster (foto: författaren, om inget annat anges): Dobson & Munro, Telemark museum (BM); Eveleigh, Norsk Folkemuseum (NF), foto: Jette Pedersen; Astor & Co, Randsfjordsmuseet (HF); nedre rad från vänster: Astor & Co, Privat ägo (PÅ); Osignerat, Vestfoldmuseene (VF), foto: Me-konnen Wolday; Longman & Co, Drammens museum (DM).

- tangentdesign: metalltangenter av järn/mässing monterade på en metallstång med främre styrlist av järn/mässing. Justerskruvar för luft (tryckpunkt) på toppen av tangentramen. Tryckpinnar av trä fästade bakerst på tangenten med axel av pergament/skinn, etc).²⁰
- en melodi varar ett varv på stiftvalsens. Melodibyte-mekanik: en kniv, med överliggande längsgående lås, fixerar mässingsstång med hack för varje melodi.
- enhetlig design av slåde (stativ) för stiftvalsarna, som alla är tillverkade av flera sammansatta brädor, pluggade i ena änden och med drivkugghjul i den andra.

Däremot skiljer sig dimensionerna för de 5 instrumenten för stiftvalsar, spår och slädarm varför stiftvalsarna inte fungerar ömsesidigt på mer än ett instrument (Figur 2).

Omfång, toner:	16+2 (3 instrument) 20+2 (1) 15+2/20+2 (1)
Antal melodier:	10 (4 instrument) 11 (1 instrument)
Bredd mellan tangenter/toner:	individuellt 24,0 – 26,7 mm
Höjd på slåde+cylinder (18 toners):	182, 190, 198 mm

Figur 2. Specifikation av essentiella data för stiftvalsar och slädar (ställning för vals).

Utöver möbelstilen avviker DM-instrumentet från de andra på flera punkter. Det har en annan bälgtyp, totalt annorlunda melodibytesmekanik och ett annat omfång (23 toner). Dessutom har det ett klockspel med 13 skålar, integrerat i ton-uppställningen, samt bara åtta melodier per vals. Melodiväljaren skiljer sig också åt i sin pedagogiska tydlighet. Med en siffra indikeras vald titel som motsvaras av titeln skriven på melodikortet vid sidan (Figur 3).²¹ Likheter i konstruktion med de övriga är ändå många: tan-

20. Undantag är ett instrument (HF) som har fågelorgel-mekanik (trätangent med metallstift) på tangentram av ek, möjligen en ombyggnad av Gornæs (se nedan).

21. På de två andra instrumenten med melodikort, liksom är fallet också för Steinkjerpositiv, måste utövaren räkna antal hack på melodiväljarstången, något som inte är helt enkelt.



Figur 3. Longmans patent för melodiväljare. t.v. lodrät rad med siffror. T.h. en handskriven spellista. Foto: författaren.

gentram och övrig mekanik, disposition av orgelregister och uppsättning av dessa.

De olika stämmorna (orgelregistren) på alla sex instrument följer ett mönster i namn och plats (Figur 4). *Diapason* [4^{te}] består av ett täckt (gedakt) träpipsregister längst bak, och med en *principal* [4^{te}] av metallpipor framför. Fem av sex instrument har både en kvintstämma, *twelfth* [2 2/3^{te}], och en oktavstämma, *fifteenth* [2^{te}], framför (öppna metallpipor). Dessa stämmor valdes ofta av engelska orgelbyggare som en fundamental bukett av klangval (Boeringer 1983:62, 73). Undantaget bland de bevarade instrumenten är ett cylinderpositiv (HF), som har fem stämmor. Originalen antas att vara *fifteenth*.

		Diapason [4"]	Principal [4"]	Twelfth [2 2/3"]	Fifteenth [2"]	Bells	Drum	Triangle	Toner	Melodier
BM.1915.13	Dobson & Munro	X	X	X	X		X	X	22	10
NF.1934-0718	Eveleigh	X	X	X	X		X	X	18	10
HF. 03718	Astor & Co	X	X		X?		X	X	17	10/11(!)
PÄ.	Astor & Co	X	X	X	X		X	X	18	10
VF.06991	Osign.	X	X	X	X		X	X	18	10
DM. 04624	Longman & Co	X	X	X	X	X	X		36	8

Figur 4. Register, toner och melodier på bevarade engelska cylinderpositiv.²²

Alla bevarade trummor och trianglar har olika storlek, vilket indikerar att det inte fanns någon standardmodell för perkussionen. Trumman i (NF) är rektangulär. Denna form verkar vara den för trumman avsedda, och är möjligen ett patent. *Trumman är sålunda tillverkad direkt för cylinderpositivet.* Det omvända förhållandet gäller för trumman inne i (BM). Den är dekorerad och var sannolikt initialt tillverkad för ett annat bruk.

Nummer	Producent	Prod. Ort	Datering	Ägare i Norge -ca1850	Placering – ca 1850
BM.1915:13	Dobson & Munro	London	ca1799-1812	Niels Aall (1769-1854)	Søndre Brekke gård, Skien, Telemark
NF.1934-0718	Eveleigh	London	ca1808-1829	Jacob Aall (1773-1844)	Nes Jernverk, Vestfold Efter 1845, antagligen Stokke eller Tønsberg
HF.03718	Astor & Co	London	1801-1815/25	Osäkert	Sannolikt Hadeland, Buskreud
PÄ.	Astor & Co	London	1801-1815/25	Osäkert	Möjligen Tønsberg, Sannolikt Vestfold.
VF.06991	Osignerat	[Storbritannien]	[1800-1840]	Osäkert	Sannolikt Vestfold.
DM.04624	Longman & Co	London	1801-1816	Nicolai Scheitelie (1753-1824)// Mathea Hals f. Scheitelie (1801-1868)	Kollen gård, Drammen, Buskerud Efter 1824: Sørum gård, Ringerike

Figur 5. Proveniensen och ägarhistorik.

Om proveniens och ägarhistorik

Av 18 bevarade tillhörande stiftvalsar har några en produktionsetikett. Det går att urskilja åtminstone fem omstiftade eller sekundära valsar. De kända

22. HF innehåller valsar både med 10 och 11 melodier (före respektive efter ombyggnaden av Gommæs 1876).

producenterna vara alla verksamma i London under samma tid (Figur 5). Deras instrument kan dateras till ett spann på trettio år (1799–1829), sannolikt mindre. Detta är under den mest produktiva perioden av engelska positiv. Det finns ytterligare registrerade instrument av dessa producenter i andra museisamlingar. Det är anmärkningsvärt att majoriteten av de tidigare ägarna till dessa bevarade instrument kan spåras till Vestfold och Telemark. Möjligen fanns det någon gemensam nämnare i regionen i form av importör, inspiratör eller liknande. Vi måste samtidigt ta höjd för att salongspositiv bör ha varit spridda också till Oslo, samt till Bergens- och Trondheimsområdena, något som framgår av det skriftliga källmaterialet, samt till regionen Buskerud väster om Oslo (HF.03718). Samtliga tre ägare som kan spåras tillbaka till början av 1800-talet var alla så kallade Eidsvollsmän.²³ Frågan uppstår: spreds idén om det engelska salongspositivet i pauser och sociala sammankomster under den långa tid som konstitutionen formulerades? Innehållet i de funna annonserna och de sannolika ägarna till instrumenten antyder således *att det engelska cylinderpositivet hade blivit något av ett mode inom norska högreståndsmiljöer*. Familjen Schjetlies salongspositiv är stilistiskt sett en *cabinet organ*, medan gemensamt för bröderna Aalls salongspositiv är den gotiska stilen på korpus.²⁴ Niels Aalls instrument är något mer omfångsrikt (22 mot 18 toner). Det ser också ut som om en av stiftvalsarna på hans instrument kan innehålla psalmer (se nedan), medan alla övriga bevarade stiftvalsar har en annan typ av repertoar, till vilken vi nu skall komma in på.

Repertoar

Repertoaren på stiftvalserna beskrevs ofta i form av spellistor, skrivna för hand på melodikort inne i instrumentet (Figur 3). Langwill har gjort en inventering av repertoaren i 73 instrument i Storbritannien. Inventeringen baserades primärt på nedskrivna titlar. Fokus låg på stationära cylinderpo-

23. De ingick bland delegaterna till den första riksförsamlingen 1814. Se nedan för en eventuell koppling mellan Jacob Aall och Grøgaard.

24. Producenterna Dobson & Munro var grannar och konkurrenter till Eveleigh på Swan Street. En produktionsetikett berättar lakoniskt: ”Dobson, Organ Builder and Pianoforte Manufacturer, No 22 Swan street, [...] NB! No communications with No 21 next door.” (Langwill 1970:50)

sitiv i landsortskyrkor. Repertoaren presenteras i en slags tio-i-topp-lista på totalt 400 psalmtitlar (1970:21–30).²⁵ Författarna presenterade också en separat lista med över 1200 *tunes on secular organs*. (1970:30–41). Jag väljer i det följande att kalla denna lista *Langwills Secular Organ Tunes*, (LSOT). Bakom samma titel kan det dölja sig olika melodier, och omvänt, olika titlar kan syfta på samma melodi, vilket är ett metodiskt problem som författarna tillstår. Listorna kan ändå tjäna som en slags referensram över musik som arrangerades för cylinderpositiv. Repertoarlistorna är *ett* tecken på vad som var populärt i Storbritannien i perioden 1775–1850. På stiftvalsarna på såväl de kyrkliga cylinderpositiven som de för de privata hemmen listades psalmer och mer profan musik om vartannat.

I vårt bevarade material är samtida melodikort funna för tre instrument: Longman & Co (DM), Astor & Co (PÄ) och det osignerade (VF). Melodikorten avser tre stiftvalsar var. Totalt omfattar listorna 84 melodier, varav tre oläsliga/inte identifierade. Materialet är alltför tunt för att dra några generella slutsatser om repertoaren på engelska cylinderpositiv i Norge, men ger ändå vissa antydningar.

Det handlar således om titlar, vilket inte är detsamma som att ha identifierat själva de klingande melodierna. Det framgår att det i stort sett handlar om engelska, skotska och irländska sånger samt danser som *reel* eller *hunt*, *stratshpey*, *marsch*, *hornpipe* och *vals*.²⁶ 50 av valsarnas titlar (61%) återfinns i LSOT. Majoriteten av melodimaterialet kan därför karakteriseras som populära brittiska melodier. Några av titlarna: *Happy were the days*, *Jars of the Victory*, *Yellow-haired Laddie* och *Lord Cornwall's March* (PÄ, VF) samt *Sir David Hunter Blair* (DM, VF) förekommer på flera instrument.

Vidare kan de 81 titlarna grovt indelas i *danser*, *sånger* och *psalmer*.²⁷ På stiftvalsarna blandas genrerna tämligen fritt. Det gäller också angivna dans-

25. Författarna utgår från kategorierna ”*sacred*” och ”*secular*”.

26. Stratshpey en 4/4 dans från Skottland, är egentligen en långsam reel. Det finns även några ovanliga danstitlar som *Monterine* (VF 1:9) som enligt samtida källor var en dans från Lombardiet/Piemonte (Fétis 1839). Jag har i olika källor funnit historiska referenser till ytterligare tretton titlar. Det kvarstår dock 18 titlar på melodier som uppenbarligen funnits under samtiden men som ännu inte kunnat spårats i övriga källor.

27. Klassifikationen är överlappande. Några titlar kan både tolkas som dans och sång, exempelvis kan *The Bluebells of Scotland* betecknas som antingen en polka eller som en folksång.

typer.²⁸ Bland de sångtitlar som också har återfunnits i något referensmaterial återfinns *Happy were the days*, (PÅ 1:2, VF 3:6 – sannolikt en variant av *Auld lang syne*) och *Yellow-haired Laddie* (PÅ 1:3, VF 3:9). Bland psalmer och hymner återfinns tre kända: *God save the King* (VF 3:1)²⁹, *Sicilian Mariners* (VF 3:10) samt *Portuguese hymn* (SS 1:5).³⁰

Delas materialet upp ytterligare efter orden i titeln uppstår ett mönster med olika fenomen (se liknande indelning hos Aksdal 1993:149–150):

- hyllningar till kända, adliga personer antingen med eller utan själva danstypen: *Duches of Yorks Strathspey*, *Lady Charlotte Campbell* (den mest frekventa typen av titel).³¹
- personer omtalade i meloditexterna: *Andrew Carey* eller *Morgiana*; den sistnämnde en figur i sagan Ali Baba från Tusen och en natt.
- spelmän: *Niel Gow*.
- exotiska platser eller latinska uttryck: *Buenos Ayres* [sic!], *Caro Dolce*.
- dagliga aktiviteter: *Speed the Plough*.
- regionala symboler: *Tartan Plaidie*. (DM 2)
- närliggande geografiska platser: *Turnpike Gate* (DM 2).
- samtida operor: *Gypsy Prince*, (DM 1:7) Komisk opera av Thomas Moore/Michael Kelly
- samtida kända händelser: *The O. P. Dance*.

Den sistnämnda melodin *The O. P. Dance* (VF 1:1) liksom *The O. P. Favorite* (VF 2:1) hänsyftar båda till konflikten *The O.P. Riots* (*The old prize riots*), en tre månader lång konflikt i London hösten 1809, då den ledande teatern Covent Garden under stora protester chockhöjde sina biljettpriser (se vidare

28. Det motsatta gäller för steinkjepositiv, som vanligen sorterar melodier i 2/4- respektive 3/4-takt för sig.

29. NB! Melodin bygger på en fransk menuett, och kan på 1800-talet ha uppfattats som en danslåt! (muntligt meddelande Björn Aksdal, dec 2019). Melodin användes under hela 1800-talet till den norska *Kongesangen*, med text av N. Vogtmann ca. 1800.

30. *Portuguese hymn* är vanligen ett annat namn för *Adeste Fideles* eller *O come all ye faithful*.

31. Lady C. Campbell, flitigt förekommande i LSOTs material, något som indikerar hennes popularitet (Langwill 1970:31) Den avsedda, Charlotte Susan Maria Bury f. Campbell (1775-1861), var en känd skotsk författare.

Appleton 2015:103). Det är dock knappast troligt att man i en norsk miljö förknippade melodierna med denna händelse.

Efter denna beskrivning av positivspelare och de engelska positiven, skall betydelsen av de mindre cylinderpositiven inom den norska miljön tas upp till behandling.

Fågelorgel

Under 1700-talet utvecklades i Frankrike en liten variant av cylinderpositiv, fågelorgel, (*serinette*, /fr./, vilket betyder liten siska - en fågel).³² Namnet kommer av dess tidigaste angivna funktion: att lära fåglar sjunga. Redan i början av 1700-talet fanns ett kontinentalt mode att försöka lära burfåglar att sjunga melodier, komponerade av människan (Zeraschi 1976:103f).³³ Det finns bevarade instrument och avbildningar från 1740-talet (ibid.:106, 115). Fågelorgeln fanns i olika storlekar och tonhöjd, utrustade med ett till tre register. Modellen var relativt standardiserad och förblev oförändrad mellan ca 1760–1860, med vev, bälg, placerad bakom mekanik och stiftvals, i sin tur bakom pipstock och pipor (se bild 3). Oftast hade instrumentet tio toner och varje vals åtta eller tio melodier.³⁴ I likhet med de engelska vevpositiven byttes melodin genom att lyfta en kniv som spärrar melodiväljaren (en metallstång med hack i) och skjuta den till en ny position. Produktionscentra för fågelorgeln var de franska städerna Mirecourt, Nancy och Paris (Bratsberg 2014:14)

I 1773 års upplaga av ett fransk-danskt lexikon stod att läsa:

Serinette, s. f. Sisgenqvæd, er et Instrument indsluttet i en Budike eller Æske, hvorpaa spilles ved at drejee det med en Vejv eller Haandgreb. Dette Redskabs

32. Den svenska facktermen är ”Fågelorgel” (MIMO 2009–2011) På norska har oftast termen ”serinette” använts i facklitteratur (Bratsberg 1996, 2014).

33. Notböcker i ämnet blev utgivna, bland annat *The Birds Fanciers Delight* av John Walsh (1714) där lämpliga melodier presenterades i skilda kapitel för varje fågelart. För varje fågeltyp anvisades passande bläsinstrument (blockflöjt, flageolette m.fl.).

34. En jämförelse gjord av 43 bevarade fågelorglar på europeiska museer (MIMO, genomgången 19.08.26)

første Brug var at lære Sigsen eller Canariefugle til at synge og qvæde (von Aphelen 1773:450).³⁵

”Sisgenqvæd” kan ha varit en tillfällig term, kanske direktöversatt av samtidens framstående lexikograf Hans von Aphelen (1719–1779) till en musikalisk verklighet som ännu inte var väletablerad i Norge (Bondevik 2009). Istället översattes det franska ”serinette” 1805 till just ”fugleorgel” i en dansk-fransk ordbok (Hasse 1805). Längre in på 1800-talet kom ordet att översättas både till nämnda ”fugleorgel” (Tauschnitz 1843: 342) och till ”fuglepositiv” (Meyer 1844:539).³⁶

I de norska tidningarna uppmärksammades fågelorgeln från slutet av 1700-talet, under nämnda termer samt som ”Fugle-Spil” (NIS 1793.11.20),³⁷ främst i sälj- och köpanonser. t.ex:

Et nyt og meget godt Fugle=Positiv af den dobbelte Sort, med 2de Valser til, er til Kiøbs for billig Priis, og anvises fra Bogtrykkeriet. (NIS 1794.10.01)

”[A]f den dobbelte Sort” indikerar att instrument var större än vad som ansågs normalt, möjligen med två register, något som sannolikt var känt bland användare. Från 1820-talet ökade annonseringen om fågelpositiv (tillika om fåglar och fågelburar), något som pekar på att fågeltämjning av kanariefåglar var på modet. Christiania var platsen för de flesta sälj- och köpanonser om instrumentet. Minuthandlare Donato Brambani (1800–1842) annonserade om ”Fuglebuur og Fuglepositiver af forskjellige Sorter” vilket visar att kopplingen till fågeltämjning höll i sig in på 1840-talet (till exempel CIS 1842.04.16). Modet ser ut att avta efter ca 1850 då bara ett fåtal annonser har återfunnits. Detta tycks ligga i linje med den internationella utvecklingen (Zeraschi 1976:118).

35. Motsvarande uppslagsord ”Sisgenqvad” översätts till ”(Instrument) serinette” i den dansk-franska delen (von Aphelen 1775:615).

36. Det kan inte uteslutas att bakom termer som ”positiv” eller ”orgel” i de danska och norska tidningarna också döljer sig begreppet fågelorgel.

37. Senare under 1800-talet kom dock *fuglespil(l)* att betyda en typ av kortspel.

Bevarade fågelorglar

På norska museer återfinns idag tre bevarade franska fågelorglar. Även om instrumenten kan dateras till sannolikt före 1850, finns inga säkra upplysningar om den tidiga ägarhistoriken. Storleken på det större instrumentet (DHS-SF), antyder att den i Frankrike kan ha sålts under termen *perroquette*.³⁸ Det är signerat av Louis Dumont-Parizot, verksam som orgel- och serinnetmakare i Mirecourt på 1800-talet, möjligen också under 1700-talets sista hälft. Instrumentet har 13 toner samt tre register för metallpipor (Figur 6).³⁹



Figur 6. Fågelorgel, Louis Dumont-Parizot (DHS.00164). Foto: De Heibergske Samlinger - Sogn Folkemuseum, Musea i Sogn og Fjordane (DHS-SF).

På en etikett på lockets undersida presenteras melodierna för tre tillhörande stiftvalsar. Repertoaren består av 25 melodier, fördelade på de tre valsarna.

38. Se motsvarande instrument på *Musical Instrument Museum Online* (besökt 2019.08)

39. För en detaljerad beskrivning av instrumentet, se <https://digitaltmuseum.no/011025066994/dreipositiv> för möjliga tidigare ägarskap, se Moen 2021.

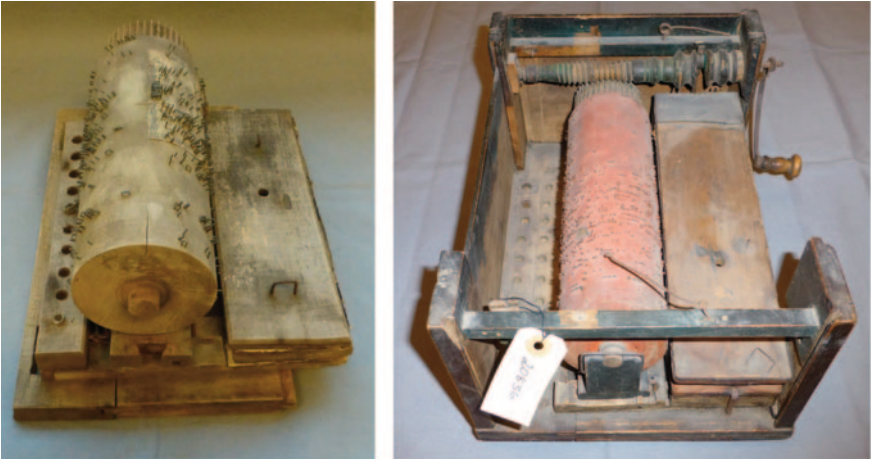
Titlarna på det bevarade melodikortet beskriver olika danstyper (vals, allemande, anglais, kontradans m.fl.) och till samtida populära visor. Repertoaranalysen pekar mot att instrumentet med dess stiftvalsar tillverkades ca. 1795/1815–1840.⁴⁰

De två andra instrumenten är bara delvis bevarade (Figur 7). Instrumentet (VF2), på Vestfoldsmuseene, är signerat J. B. Rolin-Thomassin, verksam i Mirecourt. Det är av den enklare modellen byggt för tio toner med metallpipor och med åtta melodier. Av produktionsetiketten framgår att firman sålde instrument på export.⁴¹ Fågelorgeln kan grovt dateras till 1780–1840. Den tredje bevarade fågelorgeln, (SS) saknar också tangenram med tangenter, pipverk och lock. Också detta instrument har tio toner, men två register med metallpipor. Till instrumentet hör två rödmålade stiftvalsar, varav den ena ligger i en separat låda, bägge programmerade med tio melodier. Den kan grovt dateras till 1800–1860. (SS) är osignerat. På *Nordenfeldske Kunstindustrimuseum*, slutligen, finns ett *bordsur* signerat Boucher Frères a St. Quentin, med en figur i form av en dam som spelar på fågelorgel och med en burfågel vid sidan av, daterad av museet till 1810, Frankrike (NK 1907-078). Ägarhistoriken är osäker, men ger ännu en indikation på att fågelorglar var på modet under tidigt 1800-tal i Norge.

40. *Vive Henry quatre* var en gammal melodi, som infördes i en opera av Charles Collé, *La Partie de chasse av Henri IV*, med premiär 1770 och populär under tidigt 1800-tal. Det är okänt hur spridd sången var vid premiären 1770. Sitt verkliga genombrott skall låten ha fått 1814 i samband med återinförandet av monarkin i Frankrike, då sången började att framföras offentligt (se fr.wikipedia.org). *La Molinara* (Mjölnerskan) är med största sannolikhet en melodi från operan ”*L’amor contrastato, ossia La molinara*”, i 2 akter av Giovanni Paisiello (1740–1816) från 1788. Operan var vida spridd över Europa. Med premiär 1788 i Neapel, sattes den upp i Paris 1795 och även 1809 under namnet *La molinarella* (Lazarevich 1992).

La Corbeille de Fleure utgavs i Frankrike 1841 som ett pianoarrangemang som *Quadrilles de Contredanses* (Maurel & Escudier 1841:48). Titeln allmängiltighet skapar dock osäkerhet om det verkligen åsyftas samma melodi. Den gemensamma titeln för de två inledande melodierna, *Mon Sérène*, efterföljs av en handskriven kommentar. Moen tolkar dem till ”Hamburger”, d.v.s. *polka*, respektive ”Vals” (2021). Möjligen var detta en sekundär anteckning av ägaren och brukaren för att ange vad som kunde dansas.

41. Det finns ett bevarat positiv i salongsmodell, betydligt större med 19 toner och tre register pipor, på *Musée de la lutherie et de l’archèterie françaises*, Mirecourt (CM:0857141).



Figur 7. T.v. Fågelorgel (VF); t.h. (SS) Foto: författaren.

Cylinderpositivets sociala användningsområden

Steinkjerpositivens repertoar i tiden *efter* 1850 är känd och bestod huvudsakligen av dansmelodier (vals, mazurka, polka och schottis (*reinlender*)). Några belägg finns för samspel med andra instrument, exempelvis fiol. Enstaka instrument innehåller också psalmer eller visor (Bratsberg 1996). Nämnade genrer är ingalunda exklusiva. Det går självfallet att sjunga till en vals, och omvänt! Frågan uppstår vilka tidigare traditioner denna repertoar bygger på? Och går det att läsa ut andra sociala användningsområden för det tidigare instrumentet?

Repertoaranalysen av bevarade stiftvalsar på engelska cylinderpositiv i Norge visar på en total dominans av dansmelodier. Hedwall (1995) har målande refererat till livet på värmländska herrgårdar i decennierna runt 1800. Där intog återkommande baler en central plats i sällskapslivet. Industri- och ämbetsmän som bröderna Aall och Schjetlie varvade intellektuell fördjupning i salongens lyssnarkultur med rörelseglädje. Inger Aall (1774–1856), syster till de två nämnda positivägarna, hade en klavernotbok, daterad 1791 vari hon skrev ned ”en halling eller to mellom varias-

jonsverker av Ch. P. E. Bach og menuetter av Kirnberger.” (Gorset 2001:247), vilket visar på repertoarbredden, och dansivern, hos den bildade befolkningen. Det är emellertid på exemplarnivå svårt att fastställa ifall det dansades till ett positiv. Frågan är primärt inte *vad* som spelades, utan *hur* det spelades.⁴² Utövare av dansmusik på steinkjerpositiv idag poängterar vikten av att ”dra till” med veven på första slaget i takten m.m. för att skapa ett sväng i låten, en teknik som *kan* ha sitt ursprung i 1800-talets baler. I analysen är vi dock utelämnade till en analys av titlar.

Repertoaren visar en slagsida åt *turdanser*, det europeiska dansmodet med *kontradanser*,⁴³ där gruppformationerna utgjorde huvudidén. Det kan antas att dessa spreds med kringresande danslärare. På ett ideologiskt plan kan kontradanser kopplas till den borgerliga kulturen. Dansen var tätt förknippad med ordning och reda och fast struktur. Ling skriver:

Dansen blev ett viktigt uttryck för en social gemenskap i borgerlig miljö [...] Alla baler med anspråk på att presentera det nyaste inleddes just med kontradanser [...] Kontradanserna var en slags symboler för det borgerliga samhället med dess fasta normer. När sedan pardanser av skilda slag bröt igenom blev man uppbragt och beklagade ett tilltagande moraliskt förfall. (1989:238–239)

Av de brittiska kontradanserna var *feier* och *engelskdans (anglais)* spridda i Norge under 1800-talets första hälft (Aksdal 1993:150ff; Bakka 1993:126). *Anglais* återfinns i fågelorgel-repertoaren. Brittiskbesläktade *reel* och *hornpipe* var även populära runt norska kusten och förekommer rikligen i salongspositivsmaterialet (Aksdal 1993). Det skall inte uteslutas att impulser till att dansa *reel* i Norge *också* kom via borgerskapet och cylinderpositiven.⁴⁴

En av de bevarade fågelorglarna är, som framgått ovanligt stort och har därtill en 4”-stämma med fyllig klang. Kanske var det tillräckligt för att kunna dansa till; melodi-titlarna är till dels dansrepertoar. Det är förstås uppenbart att ägare till positiv och fåglar inte hade som mål att lära sina

42. Tack till Mats Nilsson för fyndigt påpekande.

43. Ordet kontradans kommer från engelskans *country dances*, folkliga engelska danser, i ring, rad eller fyrkant. Speciellt danser på rad spred sig som modedanser i Europa på 1700-talet (se ex. Wolf 1801)

44. En framtida analys eller avläsning av stiftvalsmaterialet med sitt specifika arrangement skulle förhoppningsvis lyfta fram cylinderpositivens stiftvalsar som unikt turdans-slättermaterial.

fåglar *alla* 25–30 melodier på instrumentet. Vi måste därför föreställa oss alternativa användningsområden. Generellt kom instrumentet med tiden att användas av bredare samhällsskikt och kunde därmed få nya tillagda funktioner. Instrumentanalysen visar tecken på att produktionen efterhand rationaliserades och standardiserades, något som gjorde instrumenten billigare, som därmed kunde nå en ny målgrupp.

Frågan om cylinderpositivet användes till att man samtidigt sjöng med är svårbesvarad. Ett av syftena till att uppfinna det engelska cylinderpositivet var som tidigare nämnt att underlätta församlingssång i landortskyrkor (Langwill 1970). I vilken utsträckning de norska familjerna med positiv i salongen var förtrogna med texterna till instrumentets psalmer skall vara osagt. De *kan* ha sjungit med i *Sicilian Mariners* (VF 3:10) (*Oh, du fröliche* /tysk text 1816 med norsk *Å du Heilage*, först i 1971/). I Langwills undersökning över vanligen förekommande psalmer var detta den 7:e populäraste melodin på engelska instrument (1970:19), så den bör ha varit vida spridd under 1800-talets första hälft, i alla fall i England! De *kan* också ha sjungit med i *Portuguese hymn* (PÅ 1:5) eller *Adeste Fideles*, men den psalmen översatt till *Oh come all ye faithful* först 1852 och fick norsk text först på 1900-talet (Holter 2019). Vidare är det osäkert om ägarna hade någon relation till engelska sånger som *The yellow-haired Laddie* eller *Happy were the days*, eller till franska dito på de fågelorglar som nämnts ovan. Lika osäkert är positivspelarens användning av instrumentet till att ackompanjera till sång på allmän plats. Vi kan bara anta att det uttryckssättet från kontinenten i varierad grad spreds till Norden (Zeraschi 1976).

Cylinderpositiven är som exklusiva instrument också en attraktion i sig. Från slutet av 1830-talet beskrevs i tidningarna hur någon spelade på ett positiv på marknaderna, främst med syfte att förstärka intrycket på en föreställning. Det kunde dels fungera som en kraftfull signatur, att locka in besökare till en bod eller ett tält, där någon underhållning serverades. På så sätt kan instrumentet knytas till dramaturgiska grepp för att förhöja spänning, underhållning eller attraktionsvärdet. Vidare argumenterade säljaren av ett cylinderpositiv i en Londontidning från 1810 att instrumentet ”[w]ould be a great ornament to any Gentleman’s Hall as it may be played by a servant during dinner.” (The Times, 20.12.1810, cit. i Langwill

1970:41) Instrumentets underhållningsvärde var således inte att förringa samtidigt som det var en vacker möbel. Bara själva automatiseringen av musik sågs som en framgångsfaktor i det sociala livet, överraskningsmoment att imponera på besökare, på bjudningar etc.

Ser vi på de mekaniska musikinstrumentens funktion från ett högre samhällsligt perspektiv står det klart att det fungerade som ett statusföremål och manifesterade den senaste och goda smaken. Den avgränsade ägarna nedåt och var ett medel en social konkurrens inom samhällshierarkin (Bourdieu 1984). Jacob Aalls instrument uppgavs vara köpt begagnat på en auktion 1844 för inte mindre än 400 Spd. (Fett 1904:32). Summan motsvarade då en årslön för en lägre tjänsteman. Att kunna visa upp omkringresande musiker och magiker i sin salong med dessa instrument var också ett inslag i samtidens kultur. Positivägare som Penalia, Berlie och Wolff ingick tillsammans med sina instrument alla i en kontinental tradition där adel och borgerskap lät sig imponeras av musikens både tekniska och konstnärliga färdighet (se Edström 1989:100). Eftersom samma instrument kunde användas både i kyrkan och på värdshuset kan vi inte utesluta att en kyrklig kontext gjorde att musiken fick andra s.a.s. högre funktioner (se ovan).

Cylinderpositiven kan därför ingått eller ha varit en del inom den sociala process där objektens bruk och status förändrades, vilket också speglas av att utseendet på instrumenten ändrades. Nya former uppstod med rikt utsmyckade positiv. Därvid förändrades de synbara intryck som instrumentens användning möjliggjorde inom de sociala skikt där cylinderpositiven förekom. Vi skall inte glömma att för virtuoserna och magikerna var instrumentet ett ovärderligt arbetsredskap, en förutsättning för att överleva. Samtidigt presenterades fågelorgeln i andra änden av spektret av bruksområden som en leksak, "Kinderspielzug" (Zeraschi 1976:118).

Tradering av produktion och programmering 1750–1850

Vilka grupper av hade kunskap om programmering och produktion av cylinderpositiv före 1850? Hur hade steinkjermakarna lärt sig yrket? Gotaas har sammanfattat början till ett tänkbart svar på denna fråga:

Som urmaker og spillemann hadde han [Fosnæs] de beste forutsetninger for dette kompliserte håndverket. Han kan også ha innhentet tips. Det var et faktum at utlendinger oppsøkte norske orgelmakere. I sin nød banket de på døra til tusenkunstner Fosnæs. Slik fikk de hjelp, samtidig som trønderen fikk innsikt i en ny type av mekanikk. (2002:49)

Citatet sammanfattar många tänkbbara rötter till Fosnæs kunskap. Även Bratsberg resonerar om behovet av att programmera ny musik på stiftvalsarna, inte minst hos de resande musikerna som försökte att möta önskemål från lyssnarna (1996:59–61). Men det finns säkert fler argument att tillägga. De mekaniska musikinstrumenten hade som framgång en lång historia i Norge före 1850, och måste anses som tämligen utbredda vilket medförde ett behov av att kunna reparera olika typer av cylinderpositiv. För dessa ändamål kan enskilda händiga och uppfinningsrika personer ha tillskansat sig en autodidaktisk kunskap, som sedan traderades vidare. Därför är det naturligt att leta efter eventuella traditionsbärare av liknande kompetenser inom såväl orgelbyggeri som urmakeri. Kopplingen mellan orgelbyggare och cylinderpositiv-kultur är uppenbar. Endast principen för uppspelning, stiftvals versus klaviatur, skiljer dem åt och det verkar som om begreppsmässigt ses de som två varianter av samma sak. I det engelska språket talades det under 1700-talet om *finger* respektive *barrel* organ (Ord-Hume 1978:36, 84f). Instrumentmakarna presenterade ofta sig själva som *facteur d'Orgues et Sérinettes* (se etiketter på instrument av Poirot, Henry, Boban m.fl). Ett tydligt exempel på en orgelbyggare med kunskap om stiftvalsproduktion är Anders Jacobsen (ca. 1801–1839). Som organist i Tjølling sedan 1827 (Kolnes 1987:144) erbjöd Jacobsen 1832 en orgel med 10 stämmor. 1837 satte han in en längre annons i två olika tidningar där han erbjöd sig framställa orgelverk på 7–12 stämmor med mekanisk bälge, registerdrag ("Stemmetræk") samt utföra reparationer av orglar och positiv:

Skulde Nogen ønske Reparationer eller Stykker indsatte paa Bommer i saadanne Positiver, der trekkes med Veiv, da er jeg ogsaa villig til at overtage saadant, og er da ansvarlig for, at Instrumentet skal komme til at spille den Takt, det almindelig pleier at spille. Hvorvidt Vedkommende selv isaafald vilde sende Noder til Stykkets Affattelse, berorer naturligviis paa deres eget Forgodtbe-

dende. [...] Hybbestad i Thjølling=Sogn, den 18de Marts 1837.//Anders Jacobsen. (MB 1837.03.19)

Notisen är upplysande då den beskriver processen med att beställaren kan sända noter på det som önskas inprogrammerat. Notisen är också ett unikt dokument över språkbruk vad gäller programmering. Av speciellt intresse är den i tidningarna så ofta annonserande Peder Nilsen Qvarme (1795–1853) från Voss. Qvarme var gårdsbrukare, men också verksam i Bergen (Kolnes 2001:118–124). Där erbjöd han sig i lokaltidningen 1823 ”at stemme og reparere Klaverer, og Pianofter, samt at stemme, reparere og renovere smaa og store Positiv og flere saadanne Instrumenter.” (Kolnes 1987:192) De sistnämnda inbegriper både cylinderpositiv och spelur. Annonserna återkom under flera år, explicit nämnt ”dreiepositiv” (1837) och ”spilleuhre” (1845). Det är dock oklart var han har lärt sig detta hantverk. Kolnes betecknar honom som autodidakt.⁴⁵ Ännu en orgelbyggare som säkert har känt till cylinderpositivets anatomi och möjligen som ung, och som *kan* ha börjat att reparera cylinderpositiv före 1850 var Anders Gulbransen Gommæs (1821–1885), från Hønefoss. Enligt Lund skall Gommæs ha reparerat många cylinderpositiv åt kringresande musiker (Lund 1980:42). Två bevarade positiv med Gommæs’ signatur (1853 och 1854) styrker detta.⁴⁶ I en annons från 1860 efterlyste Gommæs ägaren till ett inlämnat cylinderpositiv (DNR 1860.08.18,20). Han har även tillskrivits ha byggt kyrkorglar (se Kolnes 1997:190–192). Slutligen, Christian Minde (ca 1773–1843) från Bergen titulerade sig för ”Mucichus” [sic!] och ”Instrumentmager”.⁴⁷ Han erbjöd sig i en annons att tillverka eller reparera ”Fuglespil og Dreie=Orgelee” (BAE 1800.08.30).

Förutom dessa fyra personer är det sannolikt att en och annan tillresande hantverkare med kunskaper om cylinderpositiv under kortare eller längre

45. Ingstad omtalar ett speciellt ur i Vossbygden på 1820-talet. Detta ur *kan* Qvarme ha känt till: ”i overstykket var det flere figurer som ble drevet av verket: en som slo på tromme, en annen som leiet en bjørn og flere som danset omkring” (1980:340).

46. Ytterligare två cylinderpositiv, med hans signatur finns bevarade: ett från 1877 (i privat ägo) samt ett på Scenkonstmuseet i Stockholm. Det finns i tillägg en mindre så kallad husorgel tillskriven Gommæs, från 1875 (se commons.wikimedia.org, jfr. Lund 1980:40–43).

47. Statsarkivet och Riksarkivet, Bergen.

tid bodde i Norge. Exempelvis verkade på 1840-talet i Christiania mekanikus J. A. Nilson, urmakare och orgelbyggare ursprungligen från Malmö. Han annonserade för ”[f]orfærdigelse af Orgler, Positiver og Spilledaaser, samt ethvert Slags Reparationer paa nævnte Gjenstande, ligesom andre mechaniske Arbeide” (CIS 1843.08.02, 07).⁴⁸ Som ett exempel på det omvända – norrmän som bidrog med sin mekaniska kompetens utomlands – kan nämnas Hans Edvard Petersen (1823–1907), som kom till Köpenhamn 1847. På Nationalmuseet finns ett engelskt salongspositiv bevarat, med två extra stiftvalsar signerade ”H. Petersen//fra//Trondhjem”, daterade till efter 1846, respektive ”Hans Petersen, Trondhjem”, efter 1849 (Bergström 2010). På valsarna finns två kompositioner av Petersen: ”Charlotte Vals” och ”Viner Valz”. Petersen var aktiv i bildandet av Den norske forening i Köpenhamn, där han omtalades som ”orgelbyggeren” (Schulerud 1963). Samma titel har han i de lokala kyrkoböckerna i Fredriksberg. Det är också möjligt att det kan vara samma H. Petersen som gav namn åt ”H. Petersen Orgelfabrik” som producerade cylinderpositiv i staden mot slutet av seklet.

Hans Jacob Grøgaards ideer om konstruktion av en ”*dreieorgel*” har tidigare nämnts. Som Eidsvollsmän skall Grøgaard ha rest till förhandlingarna 1814 tillsammans med industrimannen Jacob Aall, och besökt denne i hemmet på Næs Jernverk i mars på resan till Eidsvoll (Dahl 1972:104). Det är troligt att Aall hade ett engelskt salongspositiv vid den tidpunkten. Möjligen kan det ha fungerat som inspirationskälla för att tillverka ett eget cylinderpositiv.

Urmakare kan på motsvarande sätt kopplas ihop med valsstiftaren för spelur med klockspel, orgelverk eller stränginstrument. Av norska urmakare finns det belagt nära trettio stycken i tiden före 1850, vilka monterade in ett mekaniskt orgelverk eller klockspel i uret, de tidigaste redan runt ca 1750 (se Krouthén 2018, 2021). Det är förvisso inte säkert att de alltid *själva* programmerade stiftvalsarna, men Christopher Larsen Lund (1729–1786) i Christiania och Lars Olsen Granøien (född efter 1777–1829) från Trøndelag, som bägge har tillverkat ur med orgelverk, bör räknas till de invigdas skara. Detsamma gäller de urmakare som samtidigt var organister samt den första generationen urmakare i Norge, vilka också placerade in

48. 1863 dök Nilsson upp i Göteborg där han förevisade en automata i form av en manshög docka spelandes musik på en riktig fiol, ”Violinautomaten”, en apparat som skall ha uppfunnits ett decennium tidigare (GP 1863.08.08.).48.

cylinderdrivna klockspel i golv- och bordsur: Nøttestad, Smebyh, Langland mfl, (Ingstad 1980; Krouthén 2021). Även om de inte alltid tillverkade spelmekaniken, så är det sannolikt att de kände till hur de fungerade. Det är sedan tidigare känt att verktyg för att mäta upp positioner för utskärning av tänderna på kugghjul – en delningsskiva – också kan användas för att indela tidsvärden på en stiftvals.

Vi finner också att urmakaren i Bergen, Ole Olsen (ca 1803–e. 1850) ursprungligen från Njøs i Leikanger, 1830 satte in en annons om försäljning av ”Et Positiv med 2de Valser, som spiller 24 Stykker” (BAE 1830.08.14). Han annonserade också om försäljning av positiv 1844 (BAE 1844.08.14). Olsen annonserade flitigt under perioden 1834–1849, om försäljning av ”musikdaaser” och ”spilledaaser”. Dessa instrument var vanligtvis cylinderinstrument utrustade med stålkam istället för pipor, men programmeringsprincipen var densamma som för cylinderpositiv.⁴⁹ Mot slutet av sin aktiva period annonserade han också om import av speldosor. Han representerar därmed övergången från hantverkaren till handelsmannen (importören). Här återfinns också omnämnde Brambani som i sin minuthandel, åtminstone från 1835 sålde diverse musikinstrument över disk, bland annat ”Fugle=Positiver” (DC 1838.12.08). Handlare och importörer efter 1850 erbjöd ofta tjänster om reparation.

Ett exempel på mångsysslare med italienska rötter är Giacinto Bernardino Guidotti (1802/1803–1878) från Coraglia, norr om Lucca i Italien. Han migrerade till Norge ca 1828, tillsammans med sin bror (CIS 1828.09.11). Brødrene Guidotti kom bägge att gifta sig med norska kvinnor, samt att etablera sig att bli stilbildande och kända gipsfigurmakare. Giacinto arbetade en vinter bland annat i Drammen hos kopparslagare Erichsen för att, i tillägg till gipsarbetena reparera ”Fugleorgler” (DT 1830.02.15). I en rättsak i Christiania kallas käranden ”Orgelspiller Guidotti” (DNR 1831.02.14), vilket i sammanhanget bör betyda att han spelade på cylinderpositiv på gatan.⁵⁰ Som nämnts spelade hans bror Pietro till dans

49. Generellt började annonser om cylinderspeldosor att florera i norska tidningar omkring 1820.

50. Till den varierade yrkesutövningen hörde också Giacinto Guidottis vaxkabinett, berömda figurer i naturlig storlek, vilka förevisades på marknader etc i åren runt 1840 (DC 1838.01.06; TAA 1840.04.11).

på baler i Christiania (Skramstad 1901). Det fanns sannolikt fler italienska kringresande musiker i landet. Det går visserligen inte att utgå från att alla musikerna hade kunskap i hur ett instrument fungerade eller hur det gick till att programmera valsen. Det är likväl sannolikt att de, för att klara sitt uppehälle har haft grundläggande kunskaper i skötsel, smörjning, finjustering av tangentramen etc. Det skall lite till för att ändra på de känsliga inställningarna av valsen. Många behärskade ju också andra hantverk.

Kunskap om tillverkning och programmering av instrumenten spreds också via litteraturen. Ett centralt verk av Dom Bédos de Celles (utgivet 1766–1778) blev känt genom danska tidningar 1780. I notisen ”Om Orgelværker uden Organist”, argumenteras för bruk av orgel med stiftvals och utan organist, avsett för landsortskyrkorna. ”Hvorledes dette skulle skee og lærres, kan man læse sig til i en Bog, kaldet L’art du facteur d’orgues par D. Francois Bulos [sic!] de Celles etc.” (KPOACE 1782.11.22). Andra teoretiska beskrivningar i urmakarlitteratur m.m. kan ha funnits tillgängliga, även om hantverket bör anses som primärt traderat genom kunskap i handling i första hand.

Därmed har vi bekantat oss med de olika kompetenser personer inom olika yrkesgrupper i varierande grad kan ha haft. Dessa personer kan räknas som traditionsbärare inom konstruktion, reparation, programmering och skötsel av cylinderpositiv. Genomgången visar att personer som vanligen förs in i ett enda yrkesfack – orgelbyggare, urmakare, mekanikus, handlande etc. – mycket väl kunde besitta kunskap om att bygga, reparera och programmera cylinderpositiv. Som framgått är källorna få och ge inte sällan en fragmentarisk och oskarp bild. Orgelbyggare som Christian Minde och Anders Jacobsen kan eventuellt ha varit gesäller eller lärlingar. De har emellertid inte lämnat efter sig några kända färdiga orglar. Andra personer som urmakaren Peder Nielsen Qvarme nämns med en kort notis i standardverket *Norsk Urmakerkunst*. Vi känner likaså till kringresande musiker, som bedrev en mängd olika parallella sysslor för sin överlevnad. Den sammanlagda bild som kan sättas ihop av dessa olika pusselbitar antyder likväl att kunskap fanns om både produktion och programmering av musik för cylinderpositiv i Norge före 1850.

Sammanfattande diskussion

I ett försök att få en klarare bild av olika mekaniska musikinstrumentkulturer i Norge fram till 1850 har jag ställt en rad frågor om cylinderpositivens mångfaldiga typer, bruksområden och repertoar samt om traderingsprocesser inom utövning, konstruktion och underhåll (reparation, programmering etc.) av instrumenten. Jag har på bred front gått igenom skriftligt källmaterial och bevarade föremål. Vilka slutsatser kan dras från detta material?

Det finns inget som pekar på att det tidigare, likt senare i Steinkjer från 1850-talet, har funnits andra *centra* i Norge med någon omfattande produktion av positiv. Men det har funnits en spridd kompetens på olika platser i Norge. Den kompetens som olika personer hade beträffande produktion, programmering och reparation av positiv har sannolikt varierat. Som visats fanns det en varierande kompetens bland olika yrkeskategorier som urmakare, orgelbyggare, mekanikus och kringresande musiker besatt sammantaget tillräckligt tekniskt kunnande för att förstå de skilda aspekter av positivens bruk och vård som här beskrivits. Medan urmakarkunskapen går tillbaka till 1750-talet, har det framgått att en bredare kunskapsstillväxt inom andra yrkeskategorier ökade från omkring 1830 (Figur 8).

Begreppen om de olika termerna för olika cylinderpositiv går ofta in i varandra, men det går att skönja några förändringar över tid. *Fågelorgeln*, återfinns tidigt i skriftligt material (von Aphelens lexikon, 1773) och i norska tidningar från 1790-talet. Dessa termer används sällan efter 1850. *Positiv* omtalas i norska tidningar redan på 1770-talet. Det *engelska salongspositivet* hade sin blomstringsperiod under perioden ca. 1800–1840.

Att framföra musik, det vill säga veva på positiv på marknader och på gator och gårdar i Norge ser ut att ha tagit fart omkring 1830. Samtidigt formaliseras några termer inom fältet cylinderpositiv: det tyska ”Drehorgel” översätts till ”haandorgel” och ”positiv” (Grønberg 1836), ”lire” omnämns som ”Orgeler m. Kasse, der omdreies v. et haandgreb” (Mollbech 1833). Övriga överraskande nog införlivades ”dreieorgel” i dansk-norska ordböcker först 1851 (Hansen) och ”lirekasse” ännu senare. Men termerna har alla haft en

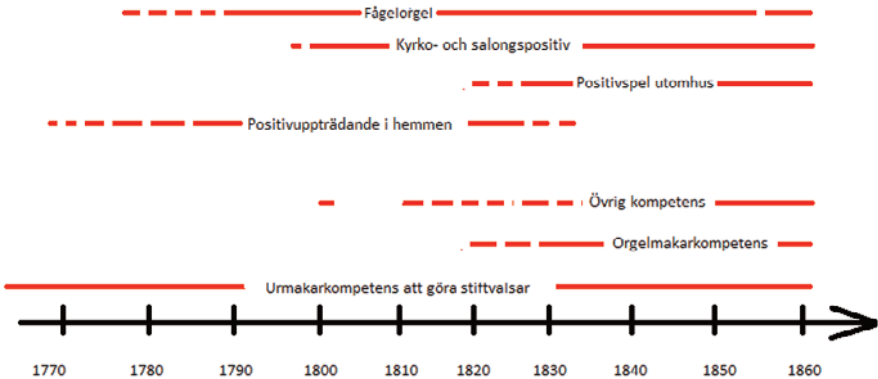
längre tradition i olika dags- och veckotidningar. Det tyder därför på att positivspelare i någon grad kan ha funnits i Norge redan i slutet av 1700-talet.

Det sker sannolikt en förändring över tid: hemma-hos-konserter hos de borgerliga familjerna avtog efter 1830-talets början, medan den offentliga miljön blev alltmer viktigare vid samma tid. Samtidigt har vi sett exempel på musiker som tjänat båda arenorna (italienarna Pera och Cetti). Oavsett, kan figurpositiven tjäna som symbol för cylinderpositivens *övergång från salong till gata!* Det växte således fram en ny ekonomi omkring utövare av mekaniska musikinstrument. I de tidigaste exemplen ser det ut att lyssnaren behöva betala en fast summa för att få höra och se föreställningen. Med tiden publicerades det fler och fler berättelser om positivspelare där publiken gav en allmosa, efter eget tycke. De två sätten verkar dock länge att ha levt parallellt med varandra. Som samverkande viktiga orsaker till att såväl utövande som tekniskt kunnande kraftigt ökade på 1830-talet återfinns skråväsendets avvecklande, att censuren upphörde samt att det skedde en allmänekonomisk uppblomstring inom det norska samhället.

Gemensamt för alla typer av cylinderpositiv är den rika floran av ny musik som kom till Norge med de nya instrumenten. Det kan uttryckas som att musiken kom med på köpet. Repertoaren till bevarade fågelorglar visar att det med instrumentet också följde en export av musik från Frankrike av mer eller mindre kända danssatser och melodier. I dessa fall ser inte repertoaren ut att ha varit specialbeställd för konsumenter i Norden. Till exempel ingår *Marche de Roi*, en melodi som ingick i M. D. J. Engramelles instruktioner för programmering från 1760-talet i en fågelorgel, nu bevarad på Scenkonstmuseet (M22277, Bratsberg 2014). Den brittiska dansmusiken (i klingande betydelse) spreds dock bland norska ämbetsmän- och borgerliga familjer under 1800-talet, men några melodier påverkade säkerligen folkmusikens *reels* och *anglaiser*.

Frånvaro av bevarade äldre positiv för marknad- och gatubruk gör emellertid att vi idag inte har tillgång till denna repertoaren. Att positiv omstiftades i Norge, är således ett bevis för att smaken ändrades, eller aldrig godtogs (Bratsberg 1996). Annonsmaterialet pekar också på att enskild

Kompetenser och instrument över tid



Figur 8. Översikt av olika kompetenser och vevpositivtyper över tid.

kunskap funnits under hela 1800-talet om hur man slog in nya melodier i stiftvalsen mer relevant för bruksområdet.

Användningen av en melodi och betydelsen av dess titel måste ha förändrats i sin nya norska miljö. Konnotationer till melodiernas engelska titlar på salongspositiven var i de norska miljöerna antagligen svaga eller kanske obefintliga. Men musiken från positiven kan likaväl ha fungerat ypperligt som exempelvis dansorkester på balerna. De nya instrumenten väckte med sin teknologi och design uppmärksamhet. De var en attraktion i sig, och stod väl snarare för framtiden än det förgångna.

Referenser

Litteratur

- Aksdal, B. (1988). *Fosentonar – musikktradisjoner i trøndersk kystmiljø*. Fosen historielag.
- . (1993). Dansemusikken. I Aksdal & Nyhus (red.) *Fanitullen – Innføring i norsk og samisk folkemusikk*: 130–160. Universitetsforlaget.

- . (1997). *Fra birfedlere til spelmannslag : Trondheim og folkemusikken gjennom 300 år*. Ringve Museum.
- Appleton, A. (2015). *In Search of an Identity: The Changing Fortunes of Liverpool's Theatre Royal, 1772 – 1855*. [Diss.], School of English Royal Holloway, University of London.
- Bakka, E. (1993) Danseformene. I Aksdal & Nyhus (red.) *Fanitullen – Innføring i norsk og samisk folkemusikk*: 101–129. Universitetsforlaget.
- Berg, T. (1993). Teaterliv i Trondheim på 1700-tallet. I Garberg, Gjelsvik & Gullikstad (red.) *Trondheim på 1700-tallet*: 57–66. Trøndelag folkemuseum.
- Bergstrøm, T. (2010). Musikalske valseværker. I *Meddelelser fra Musikmuseet XI 2007 – 2009*: 73–87. Musikmuseet (København). https://natmus.dk/fileadmin/user_upload/Editor/natmus/musikmuseet/Dokumenter/musikalske_valsevaerker27.pdf [september 2021]
- Boeringer, J. (1983). *Organa Britannica: Organs in Great Britain 1660-1860* (vol. 1). Bucknell University Press.
- Bondevik, J. (2009). Hans von Aphelen. I *Store Norske Leksikon*, https://nbl.snl.no/Hans_Von_Aphelen [maj 2019]
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.
- Bratsberg, B. A. (1996). *Steinkjerpositivet, et trøndersk bidrag til lirekassetradisjonen*. [Hovedfagsoppgave] Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- . (2014). *Progammet interpretasjon. Serinetten som kilde til 1700-tallets musikalske fremførelsespraksis*. [Lic.-avh.] Göteborgs universitet.
- Dansk Ordbog*. (1820). (Band III) Popp, Møller og Kiøpping.
- Edström, O. (1989). ”Vi skall gå på resturang och höra på musik” – Om reception av restaurangmusik och annan ”mellanmusik”. I *Svensk tidskrift för musikforskning*, 71 (1989): 77–112.
- Eriksen, A. (2009). *Museum. En Kulturhistorie*. Pax forlag.
- Fétis, F. J. (1839). *La musique mise à la portée de tout le monde*. Hauman et Cie.
- Fett, H. (1904) *Musik-instrumenter*. [Museikatalog temporär utställning] Norsk folkemuseum.

- Fiskvik, J.-M. (2005) Restaureringsrapport av dreiepositiv tilhørende Kåre Bergsli. I *Kumur, årsskrift for Snåsa historielag*, 26 (2005): 62–67.
- Gorset, H. O. (2001) Håndskrevne notebøker. I Vollsnes (red.). *Norges musikkhistorie*. Band I (2001): 243–51. Aschehoug.
- Gotaas, T. (2002) *Lirendreiere og lurendreiere*. Aschehoug.
- Graff, O. (2002) Det ”positive” Helgeland – om positiver og positivbygging i søndre Nordland. I *Ottar* 5(243), (2002): 45–52. Tromsø museum.
- Grundstrøm, G. (1999). Anna Lovise Andreasdatter (”Kallvass-Lovise”) – siste bosetning i Kallvattnet. I *Årbok for Rana med omliggende distrikter*. XXXII. (1999): 93–101. Rana Museums- og Historielag.
- Grønberg, B. C. (1824/1826). *Tydk-dansk og dansk-tydk Haand-Ordbog*. (Vol. I–II) Gyldendal.
- . (1836/1839). *Tydk-dansk og dansk-tydk Haand-Ordbog*. (Vol. I–II) (Andra uppl.). Gyldendal.
- Hansen, M. C. (1851). *Fremmed-Ordbog*. Tønsberg forlag.
- Hasse, L. (1805). *Nouveau Dictionnaire de poche francois-danois et danois-français*: A. & S. Soldin
- Hedwall, L. (1995). ”*En öfversigt af musiken inom Wermland*”: bidrag till belysningen av det sena 1700-talets svenska musikliv. [Diss.], Stockholms universitet.
- Hemsley, J. D. C. (2005). *Henry Bryceson (1832–1909) Organ-BUILDER and Early Work in the Application of Electricity to Organ Actions*. [Diss.], University of Wales.
- Herresthal, H. (2000) Underholdningsmusikken. I Vollsnes, (red.). *Norges muikkhistorie*. Band II. (2000): 239–256. Aschehoug.
- Hocker, J. (1996). Mechanische Musikinstrumente. I Finscher (red.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 2; andra uppl. (1996): 1710–1742. Metzler.
- Holter, S. W. (2019). Adeste Fideles. I *Store Norske Leksikon* https://snl.no/Adeste_fideles [2020.02.26]
- Ingstad, O. (1980). *Urmakerkunst i Norge*. Gyldendahl.
- Jensen, N. (2020). Giovanni Battista Cetti. I Jensen (red.) *Dansk Forfatterleksikon*. [databas] <http://danskforfatterleksikon.dk/1850r/personnr80.htm> [02.06.2020]

- Jøsevold, M. (2017). Positivmusikken på Helgeland. I *Årbok for Helgeland 2017*. (2017): 61–68. Helgeland Historielag.
- Kjeldsberg, P. A. (1981) *Musikkinstrumenter ved Ringve museum*. Andra uppl. Ringve Museum.
- Krouthén, M. (2018). Ikke bare tikk-takk. Om spilleur, makt og prakt i det norske lydlandskapet 1700–1900. I Meyer (red.), *Norges lyder. Stabursklokker og storbypolyfoni*. Skrifter fra Norsk Lokalhistorisk Institutt/Nasjonalbiblioteket nr. 45. (2018): 43–63.
- . (2021). A Private Playlist? Repertory on Norwegian eighteenth century Musical Clocks. I Selvik & Skagen (red.), *Relevance and Marginalisation in Scandinavian and European Performing Arts 1770–1860*. (2021): 128–155. Routledge.
- Kolnes, S.-J. (1987) *Norsk orgelkultur*. Samlaget.
- . (2001). Orgelbyggjartradisjonen på Voss. I *Gammalt frå Voss*. (2001): 118–124. Voss Folkmuseum.
- Langwill, L. G. & Ord-Hume, A.W.J.G (2001). The Barrel Organ. I *Grove music online* <https://doi-org.ezproxy.ub.gu.se/10.1093/gmo/9781561592630.article.02111> [April 2019]
- Langwill, L. G. (1970) *Church and Chamber Barrel-Organs. Their origin, makers, music and location*. [I samarbeide med the Late Canon Noel Boston] (andra uppl.). Lyndesay G. Langwill.
- Lazarevich, G. (1992). La Molinara. I *Grove Online* <https://doi-org.ezproxy.ub.gu.se/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009564> [2020.02.18]
- Ling, J. (1989). *Europas musikhistoria. Folkmusiken*. Esselte Studium.
- Lund, T. (1980). Gornæs: Miljøet, Musikere og Komponister. I *Ringerike*. Häfte nr. 52. (1980): 39–43. Ringerikes museum.
- Maurel & Escudier (red.). (1841). *La France musicale*. Volum 4. Cesar Bajat.
- Meyer, L. (1844). *Fremmedordbog*. Schuboes Boghandling.
- Moen, S. S. (2021.03.05) Å læra fuglar å synga. *Digitalt museum*. <https://digitaltmuseum.no/021189518711> [mars 2021]
- Mollbeck, C. (1833). *Dansk Ordbog indeholdende det danske Sprogs Stammeord*. Band I. Gyldendahl.

- Neumann, J. (1836). *Hans Jacob Grøgaard : et Mindeskraft*. Bergen : Chr. Dahl.
- Nun, K, & Schreiber, G. (2016). *The Auction Catalogue of Kierkegaard's Library*. Vol. 20. Routledge.
- Ord-Hume, A. W. J. G. (1978). *Barrel Organ: The Story of the Mechanical Organ and its Repair*. A.S. Barnes.
- . (2007). *Automatic Organs*. Schiffer.
- Ringvej, M.R. (2014). Trykkefriheten i 1814 – det opplyste eneveldets demokratiske arv. I *Historisk tidsskrift* 93/01, (2014): 67-93.
- Schulerud, M. (1963). *Nordmenn i København*. J. W. Cappelen's forlag.
- Solheim, J. & Syvertsen, T. (2019). Norsk presses historie. I *Store Norske Leksikon* https://snl.no/norsk_presses_historie [2020.05.13]
- Tauchnitz, K. (1843). *Nouveau dictionnaire portatif Francais-Danois Et Danois-Francais*.
- Vollsnes, A. O. (2000). *Norges muikkhistorie* (Band I) Aschehoug.
- von Aphelen, H. (1773) *Dictionnaire royal: Anden Tome. Fransk og dansk : L – Z*. Møller.
- . (1775) *Dictionnaire royal. T. 3 : Dansk og fransk*. Møller.
- Walsh, J. (1714). *The Birds Fancyer's Delight*.
- Wilson, M. I. (2001). *The Chamber Organ in Britain*. Ashgate.
- Wolf, G. F. (1801). *Kortfattet musikalsk Lexikon*. E. F. J. Haly's Forlag.
- Zeraschi, H. (1976). *Drehorgeln*. (Första uppl.) Koehler & Amelang.
- Øisang, O. (1941) *Teater i Trondheim gjennom 125 år*. F. Brun

Databaser

- Det Kgl. Biblioteks mediesamlinger* <http://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/> [mars 2020]
- Kungl. Biblioteket, svenska dagstidningar*. <https://tidningar.kb.se/> [2019.09.15 ff]
- MIMO, Musical Instrument Museum Online*, <https://mimo-international.com/MIMO/about-mimo.aspx> [2017–2020]
- Nasjonalbiblioteket, nettbibliotek* <https://www.nb.no/search> (tidigare www.bokhylla.no) [2017–2020]

Steinkjerpositiv. Digitalt museum for Steinkjerpositivene, positivmakerne og spilllets utbredelse. Red. Harald Sakshaug, (2019/2020), i samarbeide med Steinkjer Museumslag, koordinerad av Svein Karlsen <http://www.steinkjerpositiv.no> [2020.03.15 ff]

Tidningar

(se respektive databas)

BAE – Bergens Adressecontours Efterretninger

BST – Bergens Stifttidende

CIS – Christiania Intelligenssedler

CSP – Christiansandsposten

DC – Den Constitutionelle

DNR – Den Norske Rigestidende

DT – Drammens Tidende

GA – Götheborgs Allehanda

GP – Göteborgs-Posten

KPOACE – Kongelig privilegerede Odense Adresse-Contours Efterretninger

MB – Morgenbladet

NIS – Norske Intelligenz-Seddeler (Norske Intelligenssedler)

SB – Statsborgeren

TAA – Trondhjems Adresseavis

TAKPACE – Tron[d]hjems allene kongelig privilegerede Adresse-Contours
Efterretninger

TBRAPACE – Trondhjems borgerlige Realskoles kongelig privilegerede
Adresse-Contours Efterretninger

Otryckt material

Museiarkiv

De Heibergske samlinger – Sogn Folkemuseum – DHS.00164

Drammens Museum – DM 04624.

Maihaugen – SS.20836 och SS.49271

Norsk Folkemuseum – NF 1934-0718

Randsfjordsmuseet – HF-03718

Ringve Musikkmuseum – RMT 76/3 och RMT 2017/01

Telemark museum – TGM-BM.1915:13

Vestfoldmuseene – VF.06991 och VF.8664ab

Riksarkivet

Folketellingen 1801, Bergen, i ”Rentekammeret inntil 1814”, (RA/EA-4070/J/Jd/L0043)

Statsarkivet i Bergen

Undersøkelseskommisjonens rulle over sjømannskap i Bergen 1804–1805
Kyrkjebøker, Ministerialbok for Nykirken prestegjeld 1833–1850 (SAB/A-77101.)

Artefakter

Figurpositiv

[attribuerat Bruder] ca. 1850, Maihaugen, Lillehammer (SS.14718)

Xaver Bruder, 1851, Ringve musikkmuseum (RMT 76/3)

Wilhelm Bruder, 1850 Ringve musikkmuseum (RMT 2017/01)

Fågelorgel

De Heibergske Samlinger - Sogn Folkemuseum (DHS.00164)

Maihaugen (SS.20836 med vals SS.49271)

Vestfoldsmuseene (VF.8664ab)

Fågelorgel, referenser

Poirot-l'ainé, 1780-talet, Scenkonstmuseet (N22277); J. B. Rolin-Thomasin. Musée de la lutherie et de l'archèterie françaises, Mirecourt, (CM:0857141)

Husorgel, referens

Anders Gudbrandsen Gomnæs 1875, Bye gård (se https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2004.06.06_Gomn%C3%A6sorgelet_p%C3%A5_Bye_g%C3%A5rd_I.JPG)

Salongspositiv

Astor & Co, Privat ägo (PÄ)

Astor & Co, Randsfjordsmuseet (HF-03718)

Dobson & Munro, Telemark museum (TGM-BM.1915:13 => ”BM”)

Eveleigh, Norsk Folkemuseum (NF.1934-0718)

Longman & Co, Drammens museum (DM 04624).

Osignerat, Vestfoldmuseene (VF.06991)

Salongspositiv, referenser

Astor & Co, reparerat av Roland Koch, Goetze & Gwynn, 1996; Astor & Co, *The Music House Museum* (North Williamsburg, MI, USA); Dobson & Munro: *The Murtoogh D. Guinness Collection at Morris Museum* (Morristown, NJ, USA); Eveleigh, *Horniman Museum & Gardens* (London); Longman & Co: *The Scott Polar Research Institute, Cambridge*: se Holland/Hill, 1972:413–414.

Övriga cylinderpositiv, referenser

Anders Gudbrandsen Gomnæs 1853; 1854; 1877 (privatägda); Scenkonstmuseet, Stockholm (M104.2)

Övriga artefakter

Bordsur, tidigt 1800-tal. Nordenfeldske Kunstindustrimuseum (NK 1907-078).



«En Ridder saa bold og en Frøken saa grand» – spøkelsesdiktning i vers og på prosa

Olav Solberg

The publication of Thomas Percy's anthology *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) not only marked a new interest in the old medieval ballads themselves, but provided contemporary writers with dramatic literary motifs. Especially erotic ghost stories became fashionable. One of the most prominent ghost story writers was Matthew Gregory Lewis. In 1796 he published what was to become one of the most influential Gothic novels at the time, *The Monk*, containing several ballads of Lewis' own creation. One of these, «Alonzo the Brave», became a classic. Almost immediately it was translated to Swedish and Danish. In Sweden, the ballad about the bold warrior Alonzo and his fiance Imogine became immensely popular as a broadside ballad (skilling ballad). Later it was translated to Norwegian, where the text was shortened and in some ways simplified. It seems that the ballad collector Sophus Bugge was the first to come across the ballad in Norwegian oral tradition. This was in the 1860s, but probably the translation was made quite a few years before that. Furthermore, in some cases the ballad story was transformed to a prose tale. Especially the prose tale told by Inger Marie Fallet from Sørumsø is of high quality, showing that there was no unsurmountable distinction between tales in verse and prose.

Skrekk og gru

Trua på spøkelse – gjengangarar, dauingar, draugar, gastar, skrømt – har vist seg å vera seigliva. Det same gjeld viser og forteljingar om slike figurar, både i den eldre tradisjonen med røter i mellomalderen, og i den nyare, lit-

terære. Den sistnemnde byrjar med Ossian-diktinga og Thomas Percys innhaldsrike antologi *Reliques of Ancient English Poetry* (1765). Percys bok inspirerte til nye viser, såkalla kunstballadar, og til prosahistorier, som bygde på og førte vidare den gamle spøkelsesdiktinga. Av viser og prosaforteljingar om folk som av ulike grunnar gjekk att, fanst det mange slag i tradisjonsdiktinga. Det var i stor grad tradisjonsdikting med erotiske motiv kunstballadediktarane forelska seg i.

I denne artikkelen tek eg utgangspunkt i ein berømt tekst frå romantikken, nærmare bestemt 1790-åra. Det dreiar seg om den engelske forfattern Matthew Gregory Lewis' kunstballade «Alonzo the Brave and Fair Imogine». Denne balladen kom til å leva sitt eige liv og fara vidt, jamvel om den opphavleg stod i Lewis' gotiske skrekk- og kultroman *The Monk* (1796). Nedanfor skriv eg kort om Lewis og presenterer hovudverket hans, som mange kjenner av omtale men færre har lese. Alonzo-balladen vart tidleg omsett til svensk (1799), og i Sverige vart den straks ein stor suksess som skillingstrykk. På denne tida var det lite interesse både for tradisjonsballadar og kunstballadar blant norske forfattarar. Dei fleste sokna til Norske Selskab i København, og her dominerte sansen for fransk klassisisme. Romantisk og ikkje minst skrekkromantisk dikting måtte derfor importerast frå Sverige og Danmark (Solberg 2020: 291–293, 295–300). Derfor tok det ei viss tid før Alonzo-balladen vart omsett til norsk (dansk-norsk). På norsk grunn fekk balladen tittelen «Lansons vise».

I det følgjande tek eg sikte på å leggja fram det vi veit om «Lansons vise» som norsk skillingstrykk. Kor mange eksemplar av norske visetrykk er dokumentert? Kva for boktrykkarar trykte visa? Kva med geografisk spreiding? Dette er det vanskeleg å svara uttømande på, først og fremst fordi det er gjort så lite grunnlagsarbeid med det norske skillingsvisematerialet (Brandtzæg 2018: 93–97, 106–107). Det kan elles verke som om norsk skillingsviseforskning har vore meir oppteken av nyhendeviser og sentimentale kjærleiksviser enn av opphavleg romantiske kunstballadar. I nordiske litteraturhistorier står det lite eller ingen ting om den romantiske kunstballade-diktinga med skrekk- og gru-preg, noko som etter alt å dømme heng saman med berøringsangst overfor ei dikting som braut med tradisjonelle litterære forventningar.

I artikkelen analyserer eg Lewis' kunstballade, og eg drøfter nokre av dei endringane som skjedde med teksten då visa vart omsett til svensk og norsk, særleg forkortingar og forenklingar for den norske tekstens vedkomande. Vidare diskuterer eg «Lansons vise» som munnleg tradisjonstekst. Balladesamlaren Sophus Bugge skreiv i 1860-åra opp «Lansons vise» frå munnleg visetradisjon, språkleg sett i dårleg forfatning – men interessant likevel, nettopp på grunn av det. I den norske tradisjonen vart «Lansons vise» dessutan laga om til eventyr (noko som også skjedde med Gottfried August Bürgers «Lenore»). Eg drøfter i artikkelen særleg eventyrforma etter Inger Marie Fallet (1835–1909) frå Sørum. Det er interessant å sjå korleis denne gode og språkleg bevisste forteljaren tilpassar skillingsviseteksten til sin eigen munnlege forteljestil, og dessutan justerer tematikken slik at den blir meir i samsvar med folkeleg sunn fornuft og truleg det ho sjølv kunne stå inne for.

Skillingsvisa om den riddaren Alonzo og kjærasten hans har vore sunge til ein lyrisk mollmelodi. Som illustrasjon inneheld artikkelen to note-eksemplar – eitt svensk og eitt norsk – som viser kontinuiteten på det musikalske området.

Dette er ein litteraturvitskapleg og litteraturhistorisk artikkel der eg følger ein opphavleg engelskspråkleg grøssar- og skillingsvisetekst i svensk og mest i norsk litteraturhistorie. Nærmare bestemt er tilnærminga nyhistorisk. Det er vesentleg for meg at den litterære teksten alltid må vurderast i høve til historia i vid forstand, til tida og samfunnet. Sidan undersøkinga bl.a. gjeld norsk munnleg eventyrtradisjon, gjer eg dessutan bruk av ei folkloristisk tilnærming til emnet. Dette er også naturleg sidan føresetnaden for Lewis' kunstballade i stor grad ligg i den gamle munnlege spøkelsesdiktinga frå mellomalderen.

Matthew Gregory Lewis

At Matthew Gregory Lewis (1775–1818) skulle bli forfattar og samtalemenn i litterære krinsar over heile Europa, må ha kome som ei stor overrasking på dei som kjende Lewis og familien. Eigentleg var det meininga

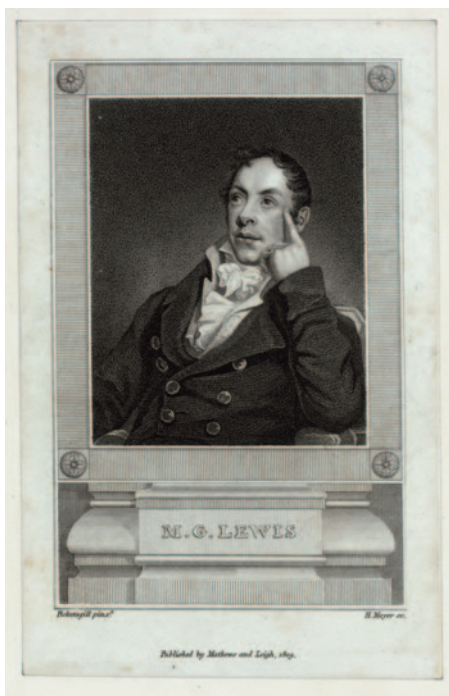
at han skulle inn i diplomatiet, og etter å ha teke mastergrad ved Universitetet i Oxford, vart han som ung mann send til Paris for å lære språk. Han hadde då gjort nokre litterære forsøk. Truleg var det impulsane frå den musikkalske og litterært interesserte mora, Frances Maria Sewell, som inspirerte han til å bli forfattar.

Førebels var det likevel ikkje tale om å vraka diplomatiet, og ein diplomat måtte i tillegg til fransk lære seg tysk. I Weimar vart Lewis kjend med Goethe, og seinare kom han i kontakt med fleire engelske litterære stjerner, blant dei Walter Scott, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley og Mary Wollstonecraft Shelley. Skrekkromanen hennar, *Frankenstein* (1818), høyrer heime i same selskap som Lewis' eiga gotiske forteljing *The Monk* (1796). Lewis hadde lese *Frankenstein* og andre kjende gotiske forteljingar. Han la ikkje skjul på at han hadde lånt ting derifrå, medvite og umedvite (Peck 1961: 20–23). Det heitest at Mary Shelley og Lewis fortalde spøkelseshistorier til kvarandre.

Som person skilde Lewis seg frå dei fleste. Han var småvaksen, nærsynt og ekstremt sjølvoppteken (i følgje Byron), snakka ustansleg og var umogeleg å få ut av huset når han først var komen innanfor dørene. Likevel sakna Byron venen då han uventa døydde, og skreiv dei følgjande linjene:

I would give many a sugar cane,
Monk Lewis were alive again!

Byron siktar her til dei to sukkerplantasjane på Jamaica som Lewis hadde arva etter faren, med meir enn 500 slavearbeidarar. Han drog på inspeksjonsreise dit to gonger, og siste gongen kom han ikkje attende med livet i behald, men døydde av gulfeber og vart gravlagd til sjøs. Men vektene som skulle tyngje den seglduksklede kista, var dårleg feste og sokk. Resultatet vart at kista dreiv av. For mannskap og passasjerar syntest det som om den døde diktaren siglde av stad på eiga hand, i retning Jamaica. Alle om bord vart skremde av denne påminninga om kven den døde var, ein av dei fremste skaparane av moderne spøkelsedikting (Railo 1927: 82, 97, 116, 131).



Figur 1. Matthew Gregory Lewis (1775–1818) måla av Henry William Pickersgill (1809). Diktarens positur er romantisk, vi anar at inspirasjonen strøymer på. Gravør: Henry Hoppner Meyer (1783–1847). The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, The New York Public Library.

The Monk

Den fullstendige tittelen på Lewis' mest kjende verk er *The Monk. A Romance* (1796). Forutan hovudverket skreiv Lewis bl.a. skodespel, blant desse er truleg spøkelsesdramaet *The Castle Spectre* (1798), som foregår i Wales i mellomalderen, det mest kjende. Vidare kan nemnast dikt- og visesamlingane hans *Tales of Wonder* (1801) og *Romantic Tales* (1808). Kunstballaden «Alonzo the Brave and Fair Imogine» står både i *The Monk* og i *Tales of Wonder*.

Munken Ambrosio er hovudpersonen i *The Monk*. Han er i utgangspunktet eit lysande førebilete på korleis ein katolsk prest og klosterabbed skal stå fram, kysk, from og tilsynelatande utan synder av noko slag, lærd, veltalende – ja, folk flest held han for å vera ein helgen. Så er han då også

oppkalla etter Ambrosius, ein av kyrkjefedrane, biskop og helgen. Det knyter seg rett nok ei gåte til bakgrunnen hans. Ambrosio vart funnen som spebarn utanfor kapusinarklosteret i Madrid, det er her handlinga føregår, og har seinare knapt sett foten sin utanfor klosterdørene. Denne mannen er 30 år gammal når handlinga byrjar, jamgammal med Jesus då han steig fram. Dette er knapt tilfeldig, for folk flest ser ein ny Jesus-figur i klosterabbeden.

I løpet av forteljinga viser det seg at Ambrosio ikkje greier å leva opp til forventningane som stillest til han, og heller ikkje har kraft til å motstå freistingane når dei melder seg. Ambrosio gjer seg skuldig både i drap, valdtekt, svik, trolldom – ja, til slutt skriv han under ein kontrakt med djevelen og sel sjela si til han. Djevelen bergar han frå inkvisisjonen og ut av fengselscella, men munken er likevel fortapt i all æve og lir ein forferdeleg død.

Det finst fleire hovudtema i forteljinga, og ikkje minst handlingstrådar og bipersonar. Erotikk av det tvilsame og ofte syndefulle slaget står sentralt, vald og misbruk av uskuldelege personar florerer, magi-, djevel- og gjengangarmotiv dukkar opp rett som det er, antikatolisisme går som ein raud tråd gjennom forteljinga. Forteljinga er ikkje heilt utan humor, men det skremmande, blodige og valdelege dominerer. Lewis har plassert fleire balladar eller dikt på ulike stader i forteljinga, og «Alonzo the Brave og Fair Imogine» er ein slik innskoten tekst. Det heiter at balladen om Alonzo og Imogine står i ei bok med gamle spanske viser.

Den unge jenta Antonia kjem nokså tilfeldig til å lesa balladen i midnattstimen og blir livredd. Så høyrer ho ein lyd – det er eit spøkelse som viser seg, den døde mor hennar, Elvira. Vi møtest igjen om tre dagar, seier spøkelset. Elvira er eigentleg *mor* både til munken Ambrosio og Antonia. Tidlegare har Ambrosio drepe Elvira då han prøvde å valdta Antonia – og Elvira forsvara dotter si. Nå – tre dagar seinare – valdtek han Antonia og drep henne etterpå. Sterke saker!

Balladen om Alonzo har ein viss samanheng med handlinga i romanen og innleier dei siste valdshandlingane munken gjer seg skuldig i, og vidare det endelege oppgjeret. Kontrakt-, gjengangar-, døds- og hemnmotivet har balladen til felles med romanen. Dessutan skaper balladen ei dyster, mørk stemning, som kan gjera inntrykk på nokon kvar. Handlinga i *The Monk*

går for det meste føre seg i eit realistisk miljø, om enn nokså spesielt – men med mange fantastiske, overnaturlige innslag. I følgje Tzvetan Todorov høyrer Lewis' roman til den gruppa av fantastiske romanar der det overnaturlige blir ståande som noko lesaren må godta – («the marvelous»). I romanar av forfattarar som Clara Reeves og Ann Radcliffe blir overnaturlige, uhyggelege og angstskapande innslag derimot forklarte – («the uncanny») (Todorov 1989: 41–42).

Alonzo the Brave and Fair Imogine

Som fleire andre kunstballadar av same type – deriblant den tyske diktaren Gottfried August Bürgers «Lenore» (1773) som Lewis utan tvil har kjent, spelar *krig* ei rolle i balladehandlinga. Krig som motiv dukkar ofte opp i tidlege kunstballadar. I Alonzo-balladen skil krigen dei to kjærastane frå kvarandre, for Alonzo skal til Palestina og slåst, blir det fortalt. Han ottast for kva Imogine vil ta seg til når han er borte. Kanskje vil ho gløyme han og velja ein rikare friar? Då er det Imogine frivillig avlegg eid på at ho vil vente, uansett. Om han lever eller døyr, spelar inga rolle, ho vil ikkje ha nokon annan. Skulle ho likevel gløyme han, skal han ha full rett til å straffe henne. Då må han gjerne koma attende som eit spøkelse og sitja ved festbordet i bryllaupet:

«If e'er I by lust or by wealth led aside
 Forget my Alonzo the Brave,
 God grant, that to punish my falsehood and pride
 Your Ghost at the Marriage may sit by my side,
 May tax me with perjury, claim me as Bride,
 And bear me away to the Grave!»
 (*Four Gothic Novels* 1994: 362–363).

Så går det som vi kan vente oss. Etter eit år kjem det ein friar til Imogines dør, ein rik baron som laver av gull og edle steinar. Snart er Imogine forhekka av all rikdomen, bryllaupet blir fastsett, presten velsignar brureparet,

gjestene sit benka ved det overdådige festbordet, latter og glede fyller salen. Då slår slottsklokka eitt, midnattstimen er ute. Imogine oppdagar brått at det sit ein framand ved sida hennar, ein skræmeleg skapnad i svart rustning som ikkje seier eitt ord, berre nistirer på brura med visiret nede. Snakk og ståk tagnar, hundane kryp under bordet. Lysa i festsalen brenn blått, det er dødsfargen.

His wizer was closed, and gigantic his height;
 His armour was sable to view;
 All pleasure and laughter were hushed at his sight;
 The Dogs as They eyed him drew back in affright;
 The Lights in the chamber burned blue!

Vi får ikkje vita om Imogine forstår kven som sit ved sida hennar. Kanskje gjer ho det, ho må i alle fall seia noko, for ingen andre får fram eit einaste ord. Ho ber riddaren ta av seg hjelmen og delta i bryllaupsfeiringa. Ei slik avsløring ventar både ho, gjestene og lesaren på. Det er ikkje noko lysteleg syn som openberrar seg, eit beinrangel med ein hovudskalle der det kryp åmer og makk. Men stemme har beinrangel-riddaren Alonzo, og godt minne. Han siterer bortimot ordrett Imogines lovnad, grip så den falske kjærasten og saman forsvinn dei i eit veldig gap som opnar seg i jorda.

Her kunne balladen ha slutta, men i sluttstrofene får vi vita at Imogine har blitt spøkelse og gjengangar sjølv. Fire gonger i året syner ho seg ved midnatt, framleis kledd i den kvite bryllaupskjolen sin, og i følgje med beinrangel-riddaren. Dei drikk blod av hjernesallar, nyleg henta frå kyrkjegarden, og dansar rundt med eit følgje av hylande spøkelse. Desse skrik ut eit forferdeleg og ironisk omkvede, der eitt poeng er at *the Fair Imogine* nå blir kalla *the False Imogine*:

While They drink out of skulls newly torn from the grave,
 Dancing round them the Spectres are seen:
 Their liquor is blood, and this horrible Stave [refreng]
 They howl. – «To the health of Alonzo the Brave,
 And his Consort, the False Imogine!»

Balladen har eit veldig episk driv, stort tempo, og lesaren blir dregen med i handlinga, uansett kva ein måtte meine om spøkelse. Grunnlaget i tradisjonsdiktinga er tydeleg, at kjærasten dreg i krigen og ikkje kjem attende, kjæraste-kontrakten som blir inngått, kontraktbrotet, bryllaupsfeiringa, spøkelsesmotivet. At nettopp kontrakten mellom krigaren og jomfrua er heilt avgjerande, blir markert formelt ved at dei to strofene som gjeld kontrakten, har *seks verslinjer*, ikkje fem som dei andre strofene. Mengda av groteske detaljar er på eit heilt anna nivå enn det folketradisjonen kan stille opp med. At Lewis sjølv ikkje går god for balladehandlinga, er ei anna sak. I alle høve publiserte han i *Tales of Wonder* ein parodi på Alonzo-balladen, i same versemål. Her er riddaren blitt til ein apotekar som heiter Giles Jollup the Grave, den vakre jomfrua Imogine er syerske og heiter Brown Sally Green, mens baronen er ein vanleg ølbryggjar. At spøkelsesballade-diktarar kunne skrive ironisk og med dobbeltperspektiv om dei groteske emna sine, ser vi også hos Anna Maria Lenngren (1754–1817), ein av dei fremste svenske poetane i si tid.

Omsetjingar til svensk og dansk

Det tok ikkje lang tid før balladen om Alonzo og Imogine vart omsett til nordiske språk, saman med andre populære spøkelsesballadar. I Sverige omsette Anders Karlsson (Carlsson) af Kullberg både Gottfried August Bürgers «Lenore» og «Des Pfarrers Tochter von Taubenhain» («Prestens Dotter i Taubenhain») av same forfattar, og Alonzo-balladen av Lewis. Kullbergs omsetjing av Lewis' populære spøkelsesviser vart trykt så tidleg som i 1799, og alt året etter vart den utgjeven som skillingstrykk. Kullberg vart i løpet av karrieren biskop i Kalmar stift, innvald i Svenska Akademien og statsråd, og altså omsetjar og diktar. Året etter at Kullberg hadde omsett Alonzo-balladen, vart han tildelt «the Lundblad Prize» av Svenska Akademien. Men Kullberg hadde ikkje gjort merksam på at teksten han leverte inn til tevlinga, var ei omsetjing (Railo 1927: 375–376, Ramsten 2015: 128–131). I 1816 gav Kullberg ut *Poëtiska försök* i to band, og her finn vi i ei avdeling romansar (band I) både «Alonzo den Tappre och skön Imogine» – og vidare

«Prestens Dotter i Taubenhain» og «Leonora». Ved dei to Bürger-tekstane opplyser Kullberg at det er den tyske diktaren som har skrivne originalteksten, men omsetjinga av Lewis' tekst framstår som ein original ballade av Kullberg.

Kullbergs tekst ligg nær opp til Lewis' original både når det gjeld handling og versemål. Ei formell forbetring i den svenske teksten er bruk av kvinnelege rim i linjene to og fem, noko som tilfører teksten variasjon, og dessutan assosierer språkleg til dei gamle folkevisene. Hos Lewis blir Alonzo, den mannlege helten, kalla *a warrior so bold* – mens kjærasten Imogine blir karakterisert som *a virgin so bright*. Kullberg har funne gode erstatningar for desse karakteristikkane. Slik byrjar den sytten strofer lange spøkelsesballaden på svensk (same lengd som Lewis' ballade):

En Krigsman så bård och en Fröken så grann,
De suto tillhop i det gröna.
De sågo med ömma begär på hvarann.
Alonzo den tappre, – så kallades han,
Och hon, – Imogine den sköna
(Kullberg 1816, hefte 1: 70–73).

Den første spøkelsesballaden på svensk hadde sett dagens lys nokre år tidlegare. Teksten var ei omsetjing av Jens Baggesens danske «Ludvigs Gienfærd» (1791) som på svensk vart heitande «Fredrics Wålnad» (1793). Omsetjar var lyrikaren og kritikaren Johan Henric Kellgren (Johansson 1912: 7–10). Begge desse balladane var førte i pennen av skribentar på høgt nivå, noko som då også går fram av tekstane sjølve. Det hindrar ikkje at dei er fulle av sentimentalitet, utrop og andre dramatiske effektar – som når Baggesens ballade begynner med at Marie bråvaknar ei natt ved at den knirkande døra går opp og den døde kjærasten, kald og bleik, brått står framfor henne. Baggesen lar karakteristikken *arme* (elendige) bli eit slags refreng i første del av teksten:

Marie foer af Sengen op,
O! Jesu! frels mig arme!

Koldt svedte hendes spæde Krop,
Da Døren knagende gik op –
Det Gud sig mildt forbarme!

Der stod han kold, og bleg og lang
I Gravens Dragt, den Arme!
Hvis spildte Suk, hvis spildte Sang
Forkortede ham Livets Gang
I uopløslig Harme
(Baggesen [1791] 1808: 154–159).

Baggesen opplyser at han har «Ideen af det Skotske». Til grunn for «Ludvigs Gienfærd» ligg då også den skotske gjengangarballaden «Sweet William's Ghost», trykt bl.a. i Thomas Percys *Reliques of Ancient Poetry* (1765). Men som Johan Viktor Johansson skriv, minner fleire detaljar i Baggesens ballade om Bürgers «Lenore» (som den danske lyrikaren omsette til dansk), jf. Baggesens opningslinje,

Marie foer af Sengen op,

med tilsvarende opning i Bürgers ballade:

Lenore fuhr um's Morgenrot
Empor aus Schweren Träumen.

Baggesens mest levedyktige kunst- og spøkelsesballade er truleg «Agnete fra Holmegaard» (1808). Her byggjer forfattern på danske bergtakingsviser og segner med liknande innhald.

Av Hanna Enefalks studie av svenske skillingstrykk, basert på materiale i Uppsala universitetsbibliotek, går det fram at Alonzo-balladen har vore svært populær, og har hevda seg i toppen blant dei skillingsvisene Enefalk kallar «ryrsare och snyftare». Dette er viser «som beskriver kusliga eller hjärtknipande stämningar utan att egentligen säga något om rätt och fel». Balladen om Alonzo og Imogine finst i minst 55 trykk i Uppsala

universitetsbibliotek, i perioden fram til 1875, og det er rekord blant skrekk- og gru-visene, knapt føre «Hjalmar och Hulda» med 52 trykk, og eit stykke framom «Prästens Dotter i Taubenhain» med 39 trykk (Enefalk 2013: 83–84). Det er liten grunn til å tru at Alonzo-balladen skulle ha vore mindre populær i andre delar av Sverige, noko som tyder på at visa har vore ein tidleg Svensktopp-vinnar.

Melodien til Alonzo-balladen

Det går fram av termen *skillingsvise* at viseteksten skulle syngjast. I mange høve er det skrive i klartekst på visetrykket, når det blir vist til andre (skillings)viser som melodimønster. Eitt eksempel er skolelæraren Adam Adamsen Nedrebergs åndelege vise, trykt i Volda (1810). Meloditilvisninga er her «Min yndige Bergen, du deylige Plan» – førstelinja i Peter Dass' «Andet Plaster til det brændte Bergens Saar», skriven etter bybrannen i Bergen i 1702. Peter Dass hadde – og har framleis – eit stort namn som salme- og visediktar, svært mange nordmenn kjende til dei åndelege visene hans. Eit glansnummer var lenge visa om Jefta, helten i Domaranes bok – «Det hended sig Jephtha, den Gileads Mand» (ofte sunge på melodien til «No koma Guds englar»).

Men det var minst like vanleg med uforpliktande formuleringar av typen «Synges med sin egen vel bekiendte Melodie», eller – som det heiter om ei udatert «smuk [og] ærbar Kiærligheds Viise» – «kand siunges under Melodie af En bekiendt Menuet» (Solberg 1996: 31, 38, 56–62). At produsentane av skillingsviser kunne tilby lesaren notar til teksten, var svært uvanleg. Dels var berre eit fåtal av dei som trykte skillingsviser notekunnige, dels ville notetrykk bety større kostnader ved produksjonen, dels kunne knapt nokon av dei som kjøpte skillingstrykk, lesa notar uansett.

Unntak finst det likevel. I studien *De osynliga melodierna. Musikvärldar i 1800-talets skillingstryck*, gjer Märta Ramsten greie for eit system for notegjengjeving til skillingsviser, som vart brukt i svenske trykkeri. Notane vart trykt i såkalla *sifferskrift*, og var knytt til det enkle men effektive einstrengsinstrumentet salmodikon (Ramsten 2019: 31–33). Sifferskrifta vart utar-

beidd av presten Johannes Dillner. Hovudprinsippet er at talet 1 svarar til første tone i skalaen, talet 2 til andre tone, talet 3 til tredje tone etc. Dette vil igjen seia at i ein C-durskala blir talet 1 = C, talet 2 = D, talet 3 = E – etc.

Ramsten kjenner til 57 svenske skillingsviser med melodi i sifferskrift, særleg frå Åkerbloms boktryckeri i Falun, aktivt i ein tiårsperiode (1841–1851). Åkerblom hadde gjeve ut ei sifferkoralbok til den svenske salmeboka og var altså vel heime i korleis melodiar skulle siffernoterast. Ein av dei melodiane Åkerblom trykte, var nettopp tonen til spøkelsesballaden om Alonzo og Imogene. I følgje Ramsten har denne melodien «følgt visan frå 1820-talet till in på 1900-talet och även varit melodiångivelse för andre gengångar- och spøkvisor (Ramsten 2019: 49–50). Det dreiar seg om ein

Alonzo den tappre och skön Imogene

En krigs-man så bård och en frö - ken så grann, de
 sut - to till - ho-pa i det grö - na. De så - go med öm - ma be -
 gär på hvar - ann'; A - lon - zo den tapp - re så kal - la - des
 han och hon I - mo - ge - ne den skö - na.

Figur 2. Melodi A «Alonzo den tappre och skön Imogene» er henta frå August Bondesons visbok I (*Samlade Skrifter*, 6, s. 259). August Bondeson (1854–1906) er kanskje mest kjend for den satiriske romanen *Skollärare John Chronschougs memoarer*. Men han gav også ut folkelege prosaforteljingar, og ikkje minst er August Bondesons *Visbok* (1901–1903) blitt ein svensk viseklassikar.

Lansons vise

En rid - der så bold— og en frø - ken så grann, de
 sat - te seg ned i det grøn - ne. De
 ta - le - de om kjær - lig - hets er - klæ - ring til hin - ann, den
 tap - re skjønn Lan - son, så - le - des he - der han. Og
 hun Mag - no - li - na, den skjøn - ne. Og
 hun Mag - no - li - na, den skjøn - ne.

Figur 3. Melodi B «Lansons vise» er norsk, finst i NRK's notearkiv, truleg oppskrivnen i 1950- eller 1960-åna, etter Åse Reiersdotter Skjønnelien Haugen (1899–1978) frå Numedal. Ho voks opp i ein musikalsk familie der både systera og broren var songarar. Også ektemannen var musikalsk, og dei to opptredde gjerne saman med trekkspel, langeleik og visesong. Åse Haugen song på ein alderdommeleg måte, heiter det om henne.

lyrisk mollmelodi, typisk for folkelege viser frå første del av 1800-talet, kanskje med tyske røter (Ramsten 2015: 133). I *August Bondesons visbok* er det denne melodien som er oppført til Alonzo-balladen.

For Noregs del kan det nemnast at Olea Crøger skreiv opp melodiar både med vanlege notar og sifferskrift, og ho brukte dessutan salmodikon når ho underviste i song. Den norske musikkpedagogen Lars Roverud (1776–1850) utvikla sitt eige siffer-notesystem, og han reiste rundt i landet for å undervise lærarar i song, siffernotering og bruk av salmodikon. Men eg kjenner ikkje til at noko norsk trykkeri brukte sifferskrift systematisk ved gjengjeving av melodiar til skillingsviser.

Dei to notetrykka, figur 2 og figur 3, illustrerer til ein viss grad kontinuiteten når det gjeld melodien til Alonzo-balladen.

Alonzo går igjen som herr Lanson

Det ville vore underleg om ei så populær og dramatisk vise som Alonzo-balladen ikkje vart importert til Noreg. Det vart den då også, etter alt å døme frå Sverige. I følgje Rikard Berge var det Sophus Bugge som først råka på visa i munnleg tradisjon, og han kallar henne «Lansons vise». Dette var i 1860-åra, i Telemark. Bugge skreiv ikkje teksten opp, men noterte at den var «meget moderne» – noko visa sjølv sagt var, jamført med mellomalderballadane som Bugge var på jakt etter. Innhaldet var, skriv Bugge: «Kjæresten tog Jomfru Maria til Vidne for at hun ikke [skulde] svige ham. Hun blev røvet af den døde» (Berge 1925: 8). At namnet *Alonzo* kunne bli til *Lanson* er ikkje svært vanskeleg å tenkje seg, Lanson-namnet assosierer til det svenskspråklege utgangspunktet. Men som norskprodusert skillingstrykk har nok alltid teksten vore dansk (dansk-norsk).

Sjølv skreiv Berge opp «Lansons vise» ein einaste gong, etter den kjende Bykle-songaren Svein Tveiten. Oppskrifta er svært mangelfull jamført med originalen, med berre ni til dels uheile strofer. Berge refererer dessutan eit brev frå arkitekten Wilhelm Swensen, som kan fortelja at syster hans hadde høyrte same vise på Borge prestegard i Lofoten kring 1890. Swensen minnest handlinga, ei strofe eller to og ein stump av melodien.

Kva veit vi elles om Lanson-visa i norsk tradisjon? Dette er det uråd å seia sikkert, slik situasjonen er når det gjeld det norske skillingsvise-materialet. Men nedanfor fører eg opp det eg kjenner til. Hanna Sofie Molde

nemner i katalogen *Skillingsviser 1558–1951* fem forskjellige trykk av «Lansons vise», tre med Kristiania som trykkestad, to framstilte i Tromsø. Kristiania-trykkeria er dei følgjande: F. Steens Enke, Georg Bernhard Strøm og H. E. Larsen. I Tromsø har M. Urdal og G. Kjeldseths Bogtrykkeri stått for produksjonen. Tittelen er «En Ridder saa bold og en Frøken saa grand», mens den vanlege meloditilvisninga er førstelinja i Jens Baggesens dikt «Alf og Lyna» (1791): «Midnattens Maane gik Skyen forbi» (Molde 1981: 153). Ingen av trykka er daterte, strofetalet er dessutan redusert frå sytten til fjorten. Det ser ut til at dette er regelen i den norske tradisjonen. Dei tre strofene som ikkje er med i norske variantar, høyrer til siste del av visa. Det er vidare verdt å merke seg at dei avgjerande *kontraktstrofene* som skil seg ut ved å ha seks verslinjer både i originalteksten og i den svenske tradisjonen, jf. ovanfor, ikkje blir markert særskilt på norsk. Stilistisk er dette sjølsagt eit minus.

Nasjonalbibliotekets visetrykk-samling i Oslo inneheld etter det eg veit, to eksemplar av «Lansons vise». Begge er trykte i Kristiania, det eine hos F. Steens Enke, det andre hos G. B. Strøm, og er på fjorten strofer. Desse trykka skriv seg frå H. C. Albrechtsons visesamling som han i si tid gav til Universitetsbiblioteket (Nasjonalbiblioteket). Det eldste av dei to trykka er elles gjengitt i Reidar Christensens artikkel «Albrechtsons visesamling» (Christiansen 1932: 111–113). I Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketonar finst det såvidt eg kan sjå, to oppskrifter av «Lansons vise». Begge er skrivne opp i 1866 under Lindemans innsamlingsferd på Romerike, etter songarane Ingeborg Jørgensdotter Grindstugun (Grindstua) frå Løten, og Borger Simonsen Hestnæs frå Morskogen. Kor mykje dei kunne av visa er uvisst, Lindeman har – slik han oftast gjorde – berre skrivne ned opningsstrofene (Gaukstad 1997: 275, 696, 705).

Frå nyare tradisjon kjenner eg ei oppskrift etter Åse Reiersdotter Skjønelien Haugen frå Numedal. Ho kunne berre dei to første strofene, som ho song til ein særmerkt melodi, jf. ovanfor. Den vakre jomfrua heiter *Magnolina* i Numedals-tradisjonen:

En ridder så bold og en frøken så grann,
 de satte seg ned i det grønne.
 De taledе om kjærlighets erklæring til hinann,
 den tapre skjønn Lanson, således heder han.
 Og hun Magnolina, den skjønne
 (Blengsdalen [utg.] 2020: 170–171).

Vi må kunne gå ut frå at dei nemnde visetrykka berre er ein del av det som har funnest av Lanson-visa her i landet. Truleg vil ein gjennomgang av det norske skillingsvisematerialet avdekkje langt fleire trykk, og like eins fleire trykkestader. Det er heller ikkje usannsynleg at tradisjonsamlingar kan innehalde enkeltstrofer – og kanskje meir – av «Lansons vise».

Lanson-visa som eventyr

I august 1920 fekk Rikard Berge, konservator for Fylkesmuseet for Telemark og Grenland, eit brev frå ei ukjend kvinne. Ho heitte Anna Marie Petersen Monrad, var fødd i 1886, og hadde vakse opp hos mormor og morfar sin på Romerike. I 1911 emigrerte ho og ektemannen Trygve Monrad til Amerika, Creston, Illinois. I brevet spør ho om Berge er interessert i dei eventyra ho minnest frå barndomen. Dei har ikkje vore publiserte i Asbjørnsen og Moes samlingar. Berge svara ja til tilbodet, og fram til 1925 sende så Anna Monrad tre skrivebøker i A 4-format til Berge, med kring 160 eventyr- og tradisjonstekstar på Romeriks-mål, alt medrekna. Berge trykte 15 av Anna Monrads eventyr i *Norsk sogukunst* (1924), og blant dei er «Lansons vise» i eventyr-utforming. Teksten nedanfor er ikkje henta frå Berges bok, men frå *Anna Monrads fortellinger* (2017), ei fin, illustrert utgåve som inneheld alle tradisjonstekstane etter Romeriks-kvinna:



Figur 4. Anna Marie Monrad (1886–1929) vart fødd på Romerike og voks opp på plassen Tangen hos besteforeldra sine. Dei var husmannsfolk under Tomter, ein av Hvam-gardane. Anna Marie gifte seg med Trygve Monrad. Dei emigrerte til Amerika i 1911, og fekk ein stor familie der. Fotoet av Anna Monrad og eitt av barna hennar er henta frå Rikard Berges bok Norsk sogukunst ([1924] 1976).

«Ridder'n som kom att etter han var dau»

Det var en gong ei ung, vakker jomfru som var forlove med en ridder, som båtte [både] var vakker og en uredde kar, men me' dom levde som løk'ligst og tenkte minst på det som fare var, kom det landet dom bodde ti, i ufre' me et an't land, og denna ridder'n måtte med dei andre soldat'ne dra ut i kria [krigen]. Dette vart stor sørj [sorg] båtte for ridder'n og jomfrua; men begge lova å væra tru og itte bry seg om noon [nokon] a'en. Håssen det enn gikk, da dom møttes for siste gongen før han drog, sa hu at om han vart dreft [drepn] i kria, vill 'a ældri ta noen an' heller. «Enten du lever heller døyer; min tru den du har», sa jomfrua [...].

Så drog'n av ste' og hu satt hime og vente, men tel sist kom det bø' [bod, melding] at ridder'n var blitt dreft i kria. Da vart jomfrua fælt uta seg og sørje båtte natt og dag, så det var ingen som kunne trøst'a med noen ting. Men etter som tida gikk, bynte sørja å døyves meir og meir, så da hu en gong vart bedt å et stort gjestebu' gikk a dit, for hu tenkte de itte lenger kunne gå an å sitta slik og sture, men tru vill'a væra mot han som var dau, for det om hu gikk dit.

Men ti de gjestebu' traff a en staut og vakker ridder som hu ældri hadde sett maken tel før. Klæa hass var ta fløn [fløyel] og silke, og dom lyste og glitre bätte ta gull og sølv, og spjutet hass var ta bare gull. Denna ridder'n tätte godt om [tykte godt om] jomfrua, med det samma han såg a så bynte'n å tala tel a og gjøra seg tel åt a, men hu høltdt seg stø og ville itte ha noe med han å gjøra. Da dom en an' gong var i hoppeltes i et gjestebu', fridde'n tel a, men hu svara nei. Så fortælde a hå hu hadde lova kjæresten sin som vart dreft i kria, men detta tätte ridder'n at det itte var noa gjerd på [ikkje noka greie på], at hu skulle hølde et slikt løfte nå da han var dau. Og så gromt tala'n for seg, og så gildt la han ut om æll den stas og herlighet hu skulle få hos han, at hu tel slutt lova å gifte seg me'n [...].

Så var det om brølløpskveld'n da løsti'heta var på det høgste, det vart bätte søngi og spelt me' gjest'ne satt tel bords og åt. Rett som det var fekk dom høre et hardt toreskrall og mellom gjest'ne ved bordet fekk dom se en skikkelse som var som en skygge. Han satt uten lemmer, han satt uten ord, hass auer var verken på gjester eller bord – dom hadde'n feste på brura. Folk satt som vett-skremte, men brura skjønte straks det var den daue kjæresten [...] som var komin for å ta a med seg under jorda for det hu hadde brøti løftet sett. Så stod a opp og kaste seg innått skikkelsen og sa: «Å, Lanson, å, Lanson, min kjæreste venn!» Da fór brurgommen opp og ville kjøre spjutet sett i gjønno'n, men da vart bätte brura og den daue bråborte, og så hørte dom igjen et hardt toreskrall som vart lognere og lognere lengre dom kom ner under jorda – så vart det stilt.

Etterpå detta hadde hendt var det ingen som brau seg [brydde seg] meir om verken mat eller drikke, men drog hår tel sett. Sea såg folk jomfrua hår mi'natt [kvar midnatt] sveve omkring i snøhvite klær på det ste' hu hadde sagt farvel tel den fyste kjæresten sin, med ei stor jønnskål [jernskål] ti den eine nævan som hu støtt drakk ta. Så hørte dom'a sukke og klaga med seg sjøl: «Vé meg og vé meg, min Lanson je sveik, je blod må tur jønnskåla drikke» (Ruud Skedsmo [utg.] 2017: 126–127).

Det var av mormor si Anna Monrad hadde lært alle eventyra ho kunne. Mormora heitte Inger Marie Henriksdotter Fallet og kom frå ein husmannsplass under garden Borgen i Sørum. Ho vart fødd i 1835. Inger Marie Fallet må ha vore ein eventyrforteljar i særklasse, det forstår vi av kva Anna Monrad skriv:

Men hu bessmor hadde den vanan h ar dag   fort elja meg  ventyr så tel sist t tte je dom var like så n vendige for meg som mat og drikke. Je kan komma ihau je gr t tel hu m tte byne   fort elja, n r a av og tel sjøl itte var hugall på [lysten på] det, n r je ville høre. Men det var itte så ofte je beh vde   gråte for   få a tel, hu var liks  glad ti  ventyr hu som je. Ja, det var kvinfolk som kunne fort elja, je satt reint og skalv me' a h ldt på, og t tte je såg b tte nisser og hulder og store berjtr ll rundt omkring meg (Ruud Skedsmo [utg.] 2017: 14).



Figur 5. Inger Marie Henriksdotter Fallet (1835–1909) blir karakterisert som ei av dei siste store eventyrforteljarane på Romerike. Ho kom frå husmannsplassen Fallet i Sørum. På framsidebildet i Anna Monrads fortellinger (2017), rikt illustrert av Kjersti Vatnan Ekman, ser vi Inger Marie og dotterdottera Anna Maria på veg inn i eventyrskogen.

Vi kan sjølvsagt ikkje vita om Inger Marie Fallet fortalde alle eventyra sine til barnebarnet. Kanskje minst ho ikkje alle ho ein gong hadde lært, kanskje minst heller ikkje Anna Monrad alle ho hadde hørt. Likevel seier dei omlag 160 tekstane i repertoaret mykje om kva for eventyr Inger Marie Fallet sette pris på. Det ser ut til   ha vore sp kelseshistorier i ei eller anna form som særleg fengsla fantasien. Ikkje så få er litterære, som «Prinsesse Gresilla og ridder Vedervang». Dette er eit sjeldant eventyr på norsk, men inga sp kelseshistorie, det byggjer forresten på mellomalderforteljinga om den tålmodige Griseldis. Elles kan det nemnast at Inger Marie songfortalde

ei forteljing ho kalla «Alvilde hun går fra sin faders borg». Til grunn for denne teksten ligg ei skrekkromantisk vise («Nattevandrerinden») av liknande kaliber som Lanson-balladen, skriven av den danske salmediktaren Bernhard Severin Ingeman. I dag er han meir kjend for salmane «I Østen stiger Solen op» og «Deilig er Jorden».

Når ein kjenner Lanson-balladen, er det lett å sjå konkrete spor av den i Inger Marie Fallets eventyrtekst, som i omtalen av Lanson som hennes kjæraste ven og i motivet med å drikke blod av *jønnskåla* – ille nok – men skillingsviseteksten som eventyret byggjer på, har den groteske formuleringa *hjerneskiller*. Til jamføring siterer eg dei to siste strofene frå eit av dei to skillingsstrykka i Albrechtsons visesamling, jf. ovanfor:

Hvert Aar fire Gange hun sees der igjen.
 Naar Midnat har lagt sine Vinger;
 Hun danser i brudelig Smykke saa peen,
 Og raaber: Hr. Landzon, min kjæreste Ven,
 Og Løftet som jeg haver brydet.

Ja der dandser Spøgelse i græsselig Skraal,
 Som Blodet av Hjerneskiller drikker,
 De drikker da sammen med muntert Skraal,
 Og raaber: hr Landzon, vær tapper i dit Skjold
 Og Skaal for din troløse Pige
 (Christiansen 1932: 113).

Eventyrformuleringa *min tru den du har*, svarar til skillingsvisetekstens uttrykk *min Haand den du har* (strofe 3). Skildringa av gjengangaren som *satt uten lemmer, han satt uten ord, hass auer var verken på gjester eller bord – dom hadde'n feste på brura* – gjengjev presist mesteparten av strofe åtte i skillingsvisa (Christiansen 1932: 111–113). Eventyret inneheld elles alle dei vesentlege motiva i skillingsviseteksten, men manglar som nemnt kontraktstrofer med seks verslinjer. Det som elles slår lesaren, er noko av det same som ein gong gjorde så sterkt inntrykk på småjenta Anna Monrad. Eg tenker på framstillinga, seiemåten på Romeriks-mål og i gammal eventyrstil.

Dramatikken i skillingsviseteksten er ivareteken, men enkelte grufulle trekk i skillingsvisa er justert, som den nemnde endringa av *hjerneskalles* til *jernskåler*, og elles i omtalen av gjengangaren.

Ein annan viktig skilnad ligg i moralen. Mens skillingsvisa insisterer på at jomfrua er bunden av den overmodige og kanskje lettsindige lovnaden ho ein gong gav, hevdar eventyret i tråd med sunn fornuft at ein slik lovnad er heilt urimeleg. Den nye kjærasten argumenterer følgjeleg med at «det itte var noa gjerd på, at hu skulle hólde et slikt løfte nå da han var dau». At den døde kjærasten dukkar opp som gjengangar, er derimot noko eventyret aksepterer, slik er det berre, og jomfrua må svi for den tåpelege lovnaden til evig tid. Men den høgstemte og dramatisk-romantiske erotikken blir avvist som menneskefiendsleg.

«Ridder'n som kom att etter han var dau» kan jamførast med ei forteljing frå Nordland, som museumsmannen, læraren og arkeologen Olaus Nicolaissen skreiv opp. Nicolaissen kallar forteljinga «Gjengangeren», treffande nok, for denne Nordlands-teksten byggjer på ein skrekkromantisk kunstballade av same type som Alonzo-balladen. Det dreiar seg om «Lenore» (1773) av Bürger. I Bürgers ballade kjem den døde kjærasten – tilsynelatande – attende frå krigen for å hente Lenore, og dei rir i rasande fart i mørker og månelys mot kyrkjegarden. Men det viser seg å vera Døden sjølv som hentar Lenore, ektesenga er grava der den døde kjærasten ligg. Det heile endar i kaos og tragedie.

I forteljinga frå Nordland heiter jenta Karen. Ho syrgjer dag og natt over den døde festemannen og kjem seg ikkje vidare i livet. Seint ein kveld bankar det på døra, det er den døde som er komen for å hente henne. Glad stig ho på opp den svarte hesten, og i månelysset rir dei mot kyrkjegarden. «Jeg rider sagte, og maanen skinner saa silde, Karenmor, er du ræd?» spør festemannen. «Nei», svarede pigen, og mere blev der ikke talt». Når dei kjem fram, bind festemannen hesten i ein gravkross og gjev seg til å spa opp grava. Men då angrar jenta, ho spring til likhuset like ved og låser døra etter seg. Der inne ligg det rett nok eit lik som ventar på å bli gravlagt!

Da hun havde siddet en stund, kom fæstemanden og bad hende lukke op. Men det gjorde hun ikke, for nu havde hun mistet lysten at dø. Han raabte da til den døde i lighuset: «Du bror, som inde er, luk op,» men fik til svar: «Aanei,

jeg kan ikke staa op, for de har vendt hovedet mit til døren.» Saa maatte pigen sidde i lighuset, til det blev morgen; men siden sørgede hun ikke paa en saa ufornuftig vis over sin afdøde fæstemand (Nicolaissen 1887: 26–27, Solberg 2020: 276–280).

Eit spørsmål som melder seg, er om eventyrforteljarar omforma skillingsviser som Alonzo-balladen til prosa som ei slags naudløysing, fordi dei ikkje kunne minnast viseteksten. Det kan sikkert ha skjedd, av Anna Monrads presentasjon av mormora går det fram at ho (sjølv sagt) ikkje alltid minst enkelte detaljar. På det andre sida verkar det sannsynleg at talentfulle eventyrforteljarar brukte stoff dei kom i kontakt med, som råmateriale for den type tradisjonsformidling som dei likte best. Sidan vi har bevart så mykje av Inger Marie Fallets eventyr-repertoar, og kjenner litt til henne som forteljar, kan vi truleg rekne med at skillingsviser og andre viser ikkje har vore hovudsaka for henne. Det var eventyr- og historieforteljar ho helst ville vera.

I den norske eventyrtradisjonen har det funnest eit tredje eventyr som høyrer til same grunntype (AT 365). Såvidt eg veit har dette aldri vore trykt, og eg gjengjev det derfor nedanfor. Det vart oppskrive av Rikard Berge (1913) etter husmannskona Guro (Gro) Knutsdotter Fossjord frå Morgedal i Telemark:

De va' ei gjente som ikkje va' rædd nokkon ting, aa sò va' 'o fòrlóva. Ho ha' vòre borte ei ti, aa mæ ho va' borte, ha' kjærasten henas døtt [døydd], men ho visste kje om de. Paa heimvegjen kaam der ein rianes [ridande] ett' 'o paa ein blakk'e hest. «Vi' du kje rie mæ meg?» sa 'n. Jou, ho takka, aa sette seg uppaa. Men sò rei 'n sò ulikleg fort:

Maanen skjinn'e klart
døen ri'e bratt,
æ du kje rædd, allerkjærasten min!

sa 'n. «Nei, eg æ kje rædd naar eg rie mæ deg,» sa 'o. Sò rei dei att, fortare hell før.

Maanen skjinn'e klart
døen ri'e bratt,

æ du kje rædd, allerkjærasten min!

sa 'n. Ho svara sitt sama [det same]. Sò rei dei att trie venda, sò hardt de va harast av alt. «Jøsse namn [Jesu namn], at du rie!» sa 'o, men daa va' 'o eismall [aleine] paa vegjen mæ ein gaang.

Andre kvellen banka de paa heime hjaa 'o, daa ha 'o spurt døarore [dødsordet, dødsmeldinga]. Daa blei 'o sò rædd, 'o torde kje ut. «Jòu, du kann a gange ut,» sa 'o, mo' henas, «men by 'n deg haandi, sò tak mæ deg veaskjio [vedskia] aa fli [gjev] 'n den,» sa 'o. Sò gjor' 'o de, flidd' 'n veaskjio. Daa krøsta 'n 'o ti berre fòsk [fausk, mørken ved]. Aa daa blei 'n borte.

(Dæ va' sò, 'o ha' bedregje 'n [svike han], visst)

(NFS. Norsk Folkeminnnesamling, UiO. Berge 245, s. 140–141).

Vi kan sjå at både Lewis' og Bürgers ballade ligg til grunn for eventyret, særleg den sistnemndes. Motivet med dei to kjærastane som rir på same hest, og at det går så «ulikleg fort» skriv seg frå «Lenore». Bürgers «Lenore» inneheld formuleringane *der Mond scheint hell* og *die Todten reiten schnell* – desse er omsette og har fått plass i eventyret. Så er det i tradisjonen laga ei ny avslutning, der vi kjenner att to vanlege hjelperåder mot vondskap. Å nemne Jesu namn får alltid det vonde til å vike, og ein skal aldri gje handa til nokon som kan vise seg å vera ein fiende. Den siste setningen om at jenta visstnok hadde svike kjærasten, går truleg attende på Lewis' ballade.

Sluttrefleksjonar

Av artikkelen går det fram kor stor gjennomslagskraft skrekballaden «Alonzo the Brave and Fair Imogine» fekk både i Sverige og Noreg. Det tyder på stor dramatisk kraft i forteljinga, og stor slitestyrke, og det illustrerer dessutan korleis ein ballade i ein roman kunne løyse seg frå den opphavlege samanhengen og leva vidare som enkelt-tekst og skillingsvise. Den svenske omsetjinga av balladen (1799) vart ein stor suksess. Kor lang tid det tok før balladen om Alonzo og Imogine vart omsett til norsk (dansk-norsk) skillingsvise, er eg ikkje sikker på. Det *kan* ha vore i 1830- eller 1840-åra då interessa for norske folkeviser var på frammarsj. Den norske

teksten er forkorta med tre strofer og forenkla språkleg-stilistisk. Tittelen på norsk vart «Lansons vise».

I Noreg vart skillingsviseteksten teken opp i den munnlege song- og visetradisjonen, Sophus Bugge skreiv såleis opp ein variant i 1860-åra. Truleg har det ikkje vore enkelt å halde fast ein såpass språkleg komplisert og detaljrik tekst som «Lansons vise» i minnet, utan støtte i skrift. Allment er det grunn til å tru at lange viser med innfløkt handling rett og slett har vore vanskelege å handtere i munnleg tradisjon – særleg når språket skilde seg frå songarens språk. Tradisjonelle episke og ornamentale balladeformlar gjekk vanskeleg i hop med emnet, og utan støtte i formlar fekk songaren problem. Dersom ein ikkje hadde skillingsviseteksten for handa, evt. ei avskrift, måtte ein kanskje nøye seg med to-tre strofer frå byrjinga. Det kan mange ha gjort. Ei anna sak var det når ein god og kreativ eventyrforteljar som Inger Marie Fallet brukte skillingsviseteksten som råmateriale for eit spøkelseseventyr. Prosaforma var smidigare og tillet forteljaren å forme ut teksten meir i samsvar med holdningar ho eller han kunne stå inne for. Dermed vart det skrekkromantiske eit stykke på veg tona ned til fordel for ei jordnær og praktisk-realistisk innstilling. Det har altså ikkje vore vasstette skott mellom visetradisjon og eventyr- og segndikting.

Takk!

Takk til Anne Svånaug Blengsdalen, Line Esborg og Astrid Nora Ressem for opplysningar om skillingsvisetekstar og visetrykk. Mange takk også til Sven Ohrvik for noteteikning og transkripsjon av dei to melodioppskriftene av Alonzo-balladen.

Bibliografi

Baggesen, Jens. [1791] 1808. *Nyeste Blandede Digte*. København. Fr. Brummers Forlag. Kalliope.

- Berge, Rikard. 1925. «Lansons vise omgjort til eventyr». *Norsk Folkekultur*, hefte 1. Risør. Erik Gunleikson.
- Berge, Rikard. [1924] 1976. *Norsk sogukunst*. Oslo. Noregs Boklag.
- Blengsdalen, Anne Svånaug [utg.]. 2020. *Ord og tonar. Folkesong i Numedal*. Oslo. Novus.
- Bondeson, August. 1901–1903. *August Bondesons visbok I*. (Samlade Skrifter, 6). Stockholm. Bonnier. (Projekt Runeberg).
- Brandtzæg, Siv Gøril. 2018. «Skillingsvisene i Norge 1550–1950. Historien om et forsømt forskningsfelt». *Edda*, nr. 2. Universitetsforlaget.
- Christiansen, Reidar. 1932. «Albrechtsons visesamling». Francis Bull & Roar Tank [utg.]. *Festskrift til Den norske avdeling ved Universitetsbiblioteket*. Oslo. Steenske Forlag.
- Enefalk, Hanna. 2013. *Skillingstryck! Historien om 1800-talets försvunna massmedium*. Uppsala. Uppsala universitet. Opuscula Historica Upsaliensia 51.
- Gaukstad, Øystein. 1997. *Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse toner*. Oslo. Novus / Instituttet for sammenlignende kulturforskning.
- Hodne, Ørnulf [utg.]. 1984. *The Types of the Norwegian Folktale*. Oslo-Bergen-Stavanger-Tromsø. Universitetsforlaget.
- Johansson, Johan Viktor. 1912. «Den förromantiska balladen i Sverige». Göteborg. Meddelanden från Göteborgs Högskolas Litteraturhistoriska Seminarium. *Göteborgs Högskolas Årsskrift*. Wettergren & Kerber.
- Kullberg, Anders Karlsson (Carlsson). 1816. *Poëtiska Försök*. Stockholm. Kongl. Ordens-Boktryckeriet. Project Runeberg.
- Midbøe, Hans. 1946. *Romantikkens balladediktning*. Oslo. Gyldendal.
- Molde, Hanna Sofie. 1981. *Skillingviser 1558–1951*. Trondheim. Det Kgl. Norske Videnskabers Selskabs Bibliotek.
- Nicolaissen, Olaus. 1887. *Sagn og eventyr fra Nordland*. Anden samling. Kristiania. Malling.
- Peck, Louis F. 1961. *A Life of Matthew G. Lewis*. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press. Haiti Trust Digital Library.

- Railo, Eino. 1927. *The Haunted Castle. A Study of the Elements of English Romanticism*. London & New York. Routledge & Sons, LTD. / E. P. Dutton & Co.
- Ramsten, Märta. 2019. *De osynliga melodierna. Musikvärldar i 1800-talets skillingtryck*. Stockholm. Svenskt visarkiv / Statens musikverk.
- Ramsten, Märta. 2015. «Spökbullader. Exempel på interaktion text-musik i skillingtryck». Märta Ramsten, Karin Strand & Gunnar Ternhag [utg.]. *Trycta visor. Perspektiv på skillingtryck som källmaterial*. Uppsala. Svenskt visarkiv / Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur.
- Ruud Skedsmo, Astrid [utg.]. 2017. *Anna Monrads fortellinger*. Museene i Akershus. Romerike historielag.
- Solberg, Olav. 2020. *Harpe og sverd. Litteraturhistoriske essay om den norske balladen*. Oslo. Cappelen Damm Akademisk.
- Solberg, Olav. 1996. «O Sörgelig' Tider! O Trængende Stand!» *Krigsviser og andre skillingsviser frå Stryn*. Oslo. Aschehoug / Norsk Folkeminnelag.
- Todorov, Tzvetan. 1989. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, New York. Cornell University Press.
- Walpole, Horace, Beckford, William, Lewis, Gregory Matthew & Wollstonecraft Shelley, Mary. 1994. *Four Gothic Novels. The Castle of Otranto, Vathek, The Monk, Frankenstein*. Oxford & New York. Oxford University Press



Bokanmeldelser

Egil Bakka, Theresa Jill Buckland, Helena Saarikoski & Anne von Bibra Wharton (eds.), *Waltzing Through Europe: Attitudes towards Couple Dances in the Long Nineteenth Century*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2020, <https://doi.org/10.11647/OBP.0174>

Siri Mæland

Waltzing through Europe er ei redigert samling med valse- og polkaartiklar frå medlemmar av ICTMs studiegruppe i Etnokoreologi (International Council for Traditional Music's study group on Ethnochoreology). Dei har samla seg i ei understudiegruppe for runddanstradisjonen som oppstod på 1800-talet, og dei har halde på med forskingssamarbeidet sidan 2003.

Professor emeritus ved NTNU, Egil Bakka er leiar for understudiegruppa, og er også hovudredaktør og med sine fem artiklar den som har skrive flest i boka. Hans fire innleiande artiklar viser at Nordisk forening for folkedansforskning sitt forskingsarbeide som vart publisert i boka *Gammaldans i Norden* (Urup et al., 1988) er unikt i Europeisk samanheng. I denne nye publikasjonen vert dette arbeidet hovudsakleg sett i samanheng med forskning frå tyskspråkleg område. Sjølv om runddansparadigmet kan seiast å ha eit tysk og slavisk opphav, er forskarane i denne publikasjonen meir opptekne av å sjå på fenomenet ut frå sjølve danseformene, struktur og organisering, enn opphav eller musikalsk sjanger.

Publikasjonen omhandlar haldningane til, reaksjonane og samværsdansinga av pardansane vals og polka i ulike Europeiske område: Böhmen, Tsjekkia, Ungarn, Slovenia, Kroatia, Estland, Finland, Sverige og Norge både i øvre og lågare klassar. Ein artikkel omhandlar også valsen sin status

i dei ulike Europeiske hoffa på 1800-talet, og ein artikkel omhandlar Johann Strauss den eldre si internasjonale spreiding av vals som dansemusikk i storbyane, både gjennom store turnear og notar. Alle artiklane har historiske komponentar, medan nokre få omtalar runddansen som fenomen i dag. Det er ei interessant spennvidde i artiklane. Sjølv om ein på den eine sida kunne ønska at den same haldinga til fenomenet vals og polka vart undersøkt i ulike regionar i Europa, gjev denne antologien på den andre sida ei spennvidde av ulike haldingar knytte til runddansfenomenet med tema som nasjonalsymbol og patriotisme, (ungdommeleg) dansemote i bygd og i ballsalar, og djevlesk synd og forbod. Her er mykje tematisk inspirasjon å hente for dei som ønskjer å skrive fortidig eller samtidig rundanshistorie.

Publikasjonen peiker framover. Dette er første bokprosjektet om runddansen fullført frå ICTMs studiegruppe i etnokoreologi, som fortsett arbeidet etter denne publikasjonen. Kanskje bryllaupsvalsen som for dei fleste Europearar er eit kjent fenomen, men som også er eit verdsomspennande samtidig fenomen, kunne fortent si eiga bok? Dette fenomenet får lite plass i denne boka, eit fenomen som kunne blitt samanlikna mellom landegrensene ved artiklar liknande den danseforskarer Inger Damsholt har gjort for bryllaupsvalsen i Danmark (Damsholt, 2020). Koreomusikalsk forskning – forskning på forholdet mellom musikken og dansen, musikk og dans som eit einskapleg fenomen er i vinden for tida. I denne samanhengen kunne dei musikalske parametrane sett i samanheng med dansen vore spennande å utforska, eit tema dei også peiker på sjølve. Med det sagt, ei bok som omhandlar sjølve dansen og dansinga av dansekunnige skribentar er sjeldan vare og bør dyrkast i seg sjølve. Mykje av europeisk historie handlar om politisk og industriell historie, landområde, krigar og om kjente personar og årstal. Denne boka er dagsaktuell i historieforståinga av at historia bør skrivast om «vanlege folks» gjøren. At dansen har betydd, opprørt og engasjert vanlege folk (låg som høg) i Europa, viser denne boka til fulle.

Å lesa og forstå ei bok som handlar om rørsler kan vera krevjande, men her vert lesaren godt ivareteken. Boka er godt illustrert og QR-kodar og nettlenker vert brukt gjennomgåande slik at lesaren kan sjå film av dansane som vert omhandla. Boka er godt organisert, oversiktleg og det engelske

språket er lettest. Lesaren vert godt ivareteken også når det gjeld definisjonar og forklaringar på fagtermar. Alle kapitla og artiklane har underoverskrifter som organiserer kvar artikkel og dei har alle ei oppsummering til slutt. Boka er i tillegg lett tilgjengeleg, publisert som ho er på *Open Book Publisher* sine nettsider. Boka kan lastast ned gratis som pdf, eller kjøpast i fysisk bokformat. Denne meldaren rår å gjera det eine eller andre.

Referanser

- Damsholt, Inger. (2020). The Brudevals, 'Danishness' and lived reality. *Nordic Journal of Dance*, 11(1), 16–27.
- Urup, Henning, Sjöberg, Henry & Bakka, Egil. (1988). *Gammaldans i Norden. Rapport frå forskningsprosjektet Komparativ analyse av ein folkeleg dansegenre i utvalde nordiske lokalsamfunn*. Nordisk forening for folkedansforskning.

Owe Ronström & Dan Lundberg (eds.), *Sounds of Migration. Music and migration in the Nordic countries*. (Acta Academiae Regiae Gustavi Adolphi CLXI/Publications from Svenskt Visarkiv 49.) The Royal Gustavus Adolphus Academy for Swedish Folk Culture, Uppsala & Stockholm, 2021. 202 pp.

Thomas Solomon

This book is an output from a conference held in Stockholm in April 2019 that brought together researchers, primarily ethnomusicologists, from various countries in the Nordic region and beyond that have worked on music and migration in different Nordic settings. The conference was specifically oriented toward revisiting and “taking stock” of previous research and updating it. The resulting book consists of nine chapters by researchers based in Sweden, Finland, Norway and Bosnia and Herzegovina, though the bulk of the chapters present the results of studies conducted in Sweden. Some chapters revisit older research from the 1980s and 1990s, while others report on research conducted more recently by a new generation of scholars working on the topic since around 2000. A few chapters are primarily oriented to theory, but most use ethnographic and/or archival material as a starting point for engaging with theoretical issues related to music and migration.

The opening chapter “Revisiting the sounds of migration in the Nordic region” by the two co-editors serves as a suitable introduction to the book. Here Lundberg and Ronström provide a broad overview of research in the field of music and migration, focusing on various theoretical concepts and approaches that have informed this work such as ethnicity, place, translocality, diversity, and (especially) the role of institutions, while referring when relevant to the chapters that follow. In the following chapter Pekka Suutari revisits his research on music of the Sweden-Finns in Gothenburg in the 1990s. He concentrates largely on dance events arranged by Finnish associations, giving a historical overview and presenting empirical material on dance bands and their repertoires. In his analysis Suutari makes good use

of theory from Stuart Hall on the processes of identification and from Simon Frith on how social groups “get to know themselves” through cultural activity (page 54).

Co-editor Owe Ronström also contributes a chapter with a retrospective view of his research in the 1980s on music and dance among Yugoslavs in Stockholm. Ronström discusses how sound and movement styles are “ascribed status as national or ethnic symbols” (page 77), highlighting the role of non-verbal communication and the body in the creation and maintenance of community. Sarajevo-based Jasmina Talam discusses in her chapter how the musical genre *sevđalinka* (traditional urban love songs that highlight the expression of sorrow, melancholy, and longing) serves as a symbol of cultural and national identity among Bosnian migrants in Sweden. The chapter is rich in descriptive historical information, though rather less ambitious in its engagement with theory than the other contributions to the volume. Johannes Brusila contributes a brief but useful metatheoretical overview of concepts and questions related to music and identity more broadly. Brusila shows how debates over essentialism vs. constructivism in regard to the nature of identity have developed over time and are still relevant today. Brusila’s chapter helps set the other chapters more specifically on music and migration within a larger humanistic and social scientific perspective.

For me, the high point of the book is Tormod Wallem Anundsen’s chapter on immigrant performers’ strategies for negotiating multicultural expectations in Norway. The chapter uses data from ethnography (participant observation at events and interviews with performers) as a starting point for the discussion, employing a grounded theory approach that takes seriously participants’ own experiences and their explanations of them. Anundsen presents a nuanced analysis of how well-meaning policies designed to promote multiculturalism in the Norwegian context can have unintended consequences, as immigrant musicians from different countries in Africa have to learn how to work within the dominant, often essentializing discourse as they maneuver within institutional structures, for example when applying for support from the government-funded Norwegian Arts Council. Anundsen takes a broadly postcolonial approach in analyzing the dilem-

mas and contradictions immigrant musicians negotiate as they work to make a living from their art.

Jill Ann Johnson adopts an explicitly comparative framework in a chapter that draws upon her research among immigrant groups in three different sites in Sweden and the USA. Johnson thus describes how these different groups – Chileans in Stockholm, second-generation immigrants from the Macedonian republic in Yugoslavia living in Gothenburg, and Croatian immigrants in Washington state – each used music and/or dance to “create cultural space” in their adopted homelands.

Co-editor Dan Lundberg’s chapter, “Migration in Archives,” draws on his long association with *Svenskt visarkiv*, a major research archive located in Stockholm. He discusses four different collections containing “immigrant music” in the archive, focusing on the processes and mechanisms behind the collecting, and offering some cogent reflections on the role of music archives in documenting and promoting the musics of migrant groups. Lundberg notes a change in attitudes in cultural heritage institutions in Europe since the 1980s regarding which kinds of cultural expression are considered appropriate to be collected and preserved, as institutions such as *Svenskt visarkiv* have moved from a focus on the “primary cultural heritage of the nation” (i.e., native national traditions) to a recognition of diversity and inclusiveness of cultural expressions brought to the country by immigrants (page 153).

The book’s final chapter by Sverker Hyltén-Cavallius on Swedish *progg* fits in rather awkwardly with the rest of the book. *Progg* (from “progressive”) was a mostly local alternative music movement in Sweden in the 1960s and 1970s that since the 1990s has found new life through the transnational circulation of re-issues. The author explains that he “approach[es] not so much people in migration as music that has migrated, with the aid of both media and people, from a certain time and place to many other times and places” (page 172). He develops his analysis through the closely related concepts of “fragments” and “retrologies.” But the extension of the migration concept to include the travels of *progg* through time and space seems a bit forced and disconnected from rest of the book’s clear focus on the place of music in human migration. A 5 ½-page bibliography on Nordic research

on music and migration rounds out the volume, listing resources published from the late 1980s up to 2020.

This book provides a useful overview of research past and present on music and migration in the Nordic countries, though the term “Nordic” in the title is perhaps a bit of a misnomer, since the emphasis is clearly on the Scandinavian peninsula, especially Sweden. The book does not include any research from Denmark, and while Suutari’s chapter covers Finnish migrants in Sweden, there is no chapter on migrants in Finland itself. Nevertheless, despite the uneven geographical coverage, the book will be useful to researchers, and especially to students, who want a relatively concise introduction to the topic and an overview of different theoretical and methodological approaches that have been used in research on it.

The volume is available both for purchase as a printed book and as a free, open access download from the website of Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur at <<https://kgaa.bokorder.se>>.

Rapporter



31. symposiet til ICTM:s studiegruppe i etnokoreologi, 12.-18. juli 2021, Klaipeda, Litauen

Siri Mæland

12.–18. juli 2021 ble det 31. symposiet til etnokoreologi-studiegruppa gjennomført som en hybridløsning. Det vil si at konferansen foregikk både fysisk i Litauen og digitalt på Zoom. The Study Group on Ethnochoreology er ICTMs største tverrfaglige studiegruppe med over 200 medlemmer fra

54 land. I ICTMs studiegruppe møtes verdens fremste danseforskere innenfor tradisjonsdans, og disse har en sterk interesse for praksis. Derfor samler studiegruppemøtene også sentrale folkedanspedagoger og -formidlere og studenter. Her dannes et internasjonalt nettverk, og symposiet er en god arena for diskusjon, idéutveksling, og dans. Symposiet gjennomføres annethvert år. Alle er ventet å delta hele uka, høre på hverandre og diskutere. Det er ingen parallelle sesjoner.

Årets to tema var dans og økonomi, og dans og tradering (transmission). Se programmet her: <http://ictmusic.org/group/ictm-study-group-ethno-choreology/post/2021-symposium-klaipeda-31st>. Dette var to tema som førte til mange spennende innlegg og diskusjoner. For eksempel under temaet dans og økonomi ble forholdet mellom arbeid som «ork» og arbeid som «glede», og ulik grad av dans som byttehandel og for penger i ulike tradisjonsmiljø. Fra Færøyene ble det reist eksempel på at tradisjonsdansen (færøydansen) ikke bør inn i skolen og traderes for enhver pris, mens fra Hellas fikk vi gode eksempler på tradering i tradisjonsmiljø, i dagens flyktningeleire og hvordan den Ungarske «Tanzhouse»-modellen har gitt inspirasjon til kurs og samværsdans av Gresk tradisjonsdans i parker og åpne plasser i Athen.

Fra Norge var vi seks deltakere, tre fra NTNU og tre fra Norsk senter for folkemusikk og folkedans (Sff): Gediminas Karoblis, Anne Fiskvik og Egil Bakka (NTNU), Magni Røsvold, Ulf-Arne Johannessen og undertegnede Siri Mæland (Sff). Vi fem sistnevnte deltok digitalt og holdt en digital rundeborddiskusjon der andre deltakere ble invitert til å delta. Innleggene våre handlet om diskusjoner i folkedansbevegelsen knyttet til uskrevne regler som finnes for god tradisjonsdans, og da spesielt stil og estetikk knyttet til utøvelsen av halling. Det ble tatt utgangspunkt i diskusjoner om dømming av halling på kappleik, tradisjonsdans-videoklipp fra arkivet, forskning, og hvordan det i Bygda dansar-prosjekter må foretas stilistiske og estetiske valg i undervisningen.¹ Innleggene vekket stor nysgjerrighet blant de andre deltakerne spesielt omkring kappleiken som fenomen i Norge, og dilemmaene knyttet til tradering når noen aktivt endrer tradisjonen, eller har sterke meninger om «de rette» bevegelsene.

1. Se prosjektets hjemmeside: <https://www.bygdadansar.no/>

Symposiet skulle egentlig ha blitt gjennomført i 2020, men ble utsatt til i år 2021. Som vi nå vet hadde koronaen enda ikke sluppet taket sommeren 2021, og derfor var det bare 18 deltakere som deltok fysisk i Litauen, mens de andre 55 deltakerne deltok i nettmøte. Dette ble en utfordrende løsning. Vi fikk til lite kontakt mellom gruppene – de fysiske deltakerne som var i mindretall satt egentlig og så på et nettmøte en hel uke, og det ble vanskelig for dem å bli med på diskusjonene. De som var digitale deltakere opplevde også situasjonen som krevende, men var mere delaktige i diskusjonen og *Breakoutrooms* fungerte ypperlig i pausene for mer uformelle diskusjoner i små grupper. Alle gleder seg nå til å delta fysisk på symposiet i Slovenia som blir gjennomført allerede til neste år 29. juli – 5. august 2022.

Årsmøte: Under symposiet hadde studiegruppa årsmøte. Det formelle årsmøtet ble gjennomført digitalt i fjor i tidspunktet for når konferansen var planlagt. Da var det valg av nestleder, og undertegnede Siri Mæland var bæret av å bli valgt som nestleder for fire år i studiegruppa. Årets årsmøte var et ekstraordinært møte for å informere om aktiviteten som skjer i studiegruppa, men ble i stor grad preget av ICTMs årsmøte noen uker senere og avstemmingen om ICTM skulle gå inn for et navneskifte der dansen blir inkludert. Se saken om ICTMs navnediskusjon.

ICTMs navneskiftediskusjon og avstemming - Inkludere dans og skifte fra tradisjonsmusikk til musikktradisjoner?

Siri Mæland

Som nestleder i ICTMs studiegruppe for etnokoreologi ble navneskifte-avstemmingen og diskusjonen i hovedorganisasjonen vår svært arbeidsom og nervepirrende. Organisasjonen vår ble stiftet av danseforskere, og danseforskning har alltid vært en viktig del av organisasjonen. Det var derfor mange som mente at det var på tide med et navneskifte for at dansefeltet også skulle bli inkludert i selve navnet. Se saken s 7-9 i Aprilutgaven 2021 i *Bulletin*: <http://ictmusic.org/sites/default/files/documents/bulletins/146->

ICTM-Bulletin-Apr-2021-better.pdf. I studiegruppas för etnokoreologi ble det oppdagat allerede før avstemmingen på det digitale årsmøtet 24. juli 2021 at valgsystemet ville gjøre det svært krevende å få gjennom en navneendring – og derfor ble det mange diskusjoner om vi kunne klare å stemme taktisk. Det viste seg at våre mistanker ble bekreftet. Selv om tre-fjerdedeler av deltakerne på ICTMs årsmøte stemte for et navneskifte, ble likevel det gamle navnet stående. Dette skjedde fordi styret hadde lagt opp til at medlemmene kunne stemme for navneskifte på to navn. Medlemmene kunne stemme mellom International Council for Traditional Music and Dance og International Council for Music and Dance Traditions. Ingen av disse to oppnådde tre-fjerdedels flertall, og International Council for Traditional Music ble stående selv om under en fjerdedel stemte på å beholde navnet i første avstemmingsrunde. På det digitale årsmøtet ble *Chatten* overstrømmet av skuffede medlemmer av studiegruppas i Etnokoreologi som mente at måten stemmeavgivningen foregikk på slo beina av navneendringen. Den påtroppende nye lederen i ICTM, Svanibor Pettan, lovt at saken ikke var avgjort, og at det ville bli satt ned et utvalg for å sørge for at navnediskusjonen ble tatt opp igjen på neste årsmøte i organisasjonen.

North Atlantic Fiddle Convention 2021, 23–26 juni, University of Limerick, Irland.

Karin Larsson Eriksson

North Atlantic Fiddle Convention – eller Nafco – arrangerades 2021 av University of Limerick. Som så mange andra konferenser och seminarier de senaste åren, var den egentligen tänkt att genomföras redan 2020 på plats i Limerick, men sköts upp och gavs till sist online. Grundkonceptet för Nafco har sedan starten 2001 varit en kombination av konferens, workshops och konserter, en tredelning som även onlineversionen försökte bibehålla. Utöver konferensdelen, som den här rapporten kommer fokusera på, gavs även lunch- och kvällskonserter och workshops med begränsat antal deltagare via Zoom.

Konferensen ges på olika ställen vid varje tillfälle, men har sin hemvist vid Elphinstone Institute, University of Aberdeen. I fokus på Nafco är fiolmusik från områdena runt Atlanten. I praktiken innebar detta 2021 dock ett starkt fokus på framförallt forskning om traditionell musik från brittiska öarna, USA och Kanada. I de senare fallen dessutom i princip enbart forskning på musiktraditioner med rötter till de brittiska öarna. Därutöver fanns några presentationer som behandlade andra områden inom det geografiska området, däribland keynoteföredraget ”We hear what we know” av Sven Ahlbäck som bland annat diskuterade svensk folkmusik, metrisk struktur och tonalitet. I några presentationer diskuterades också dans, även om dessa enbart utgjorde en mindre del av bidragen.

Presentationerna var indelade i tematiska sessioner vars titlar skvallrar om att även studier av något som kan verka som ett snävt forskningsområde – fiolmusik runt Atlanten – knyter an till flera av de frågor som också är aktuella inom såväl musiketnologisk som humanistisk forskning i stort. Så som: genusperspektiv, relationen lokalt–globalt, frågor om traditioner och kulturarv, konstnärliga perspektiv, globalisering och estetik. Mer specifikt för Nafco, vilket jag tycker jag mer sällan stöter på i andra sammanhang, var dessutom sessioner med forskning om specifika regioner och platser, dessutom en hel session enbart vikt till skotska fioltraditioner.

Av särskilt intresse ur ett svenskt perspektiv var sessionen ”National melodies, global harmony? Identity, agency, and youth cultural production at Ethno-world camp” med presentationer från forskningsprojektet Ethno research som utforskar det internationella ungdomsmusiklägret Ethno (för mer information om detta projekt, se www.ethnoresearch.org/). Projektet genomförs av personer från flera olika länder, såsom Storbritannien, Kanada, Kroatien, Portugal och Sverige. Även närvaron av konstnärlig forskning var märkbar om inte omfattande. Detta gällde särskilt sessionen ”Musical experience” i vilken bland annat frågor om konstnärligt utforskande ihop med andra musiker samt konsertverksamhet under Covid-19 diskuterades.

För mig var Nafco ett kärt återseende efter många års frånvaro. Då – första halvan av 2000-talet – reagerade jag på att en hel del av den forskning som presenterades ofta var fallstudier av specifika spelmän, låtar och/eller

mindre geografiska områden. Detta fanns fortfarande representerat vid 2021 års konferens, men i betydligt mindre utsträckning och med ett betydligt starkare inslag av de teoretiska perspektiv som också genomsyrar musiketnologisk och humanistisk forskning i stort. Istället speglades ett forskningsområde som både lyckas presentera detaljer och i de allra flesta fall sätta in dem i vidare perspektiv relevanta även för den som inte exakt känner till just den spelmannen eller just den repertoaren. Samtidigt saknades de fortlöpande diskussionerna under sessionerna och i pauserna som i vanliga fall kännetecknar goda konferenser; en baksida som nog många fler än jag upplevt när konferenserna digitaliserats.

Avslutningsvis vill jag dock också påpeka att jag upplevde en tydlig uppdelning mellan forskare aktiva på brittiska öarna, i USA och i Kanada och forskare från andra områden. I sin enkelhet illustrerat av att många presentatörer verkade ta förgivet att det i auditoriet fanns en delad kunskap om specifika irländska eller skotska fioltraditioner och -repertoarer. För mig försvårade det ibland förståelsen av det som diskuterades markant. Samtidigt kan jag inte låta bli att tänka att detta kanske delvis möjliggjordes av den nästan totala frånvaron av forskare från andra områden runt Atlanten. I relation till sammansättningen av deltagare vid de inledande Nafco-mötena under 2000-talets första år, var frånvaron av exempelvis forskare från de skandinaviska länderna vid Nafco 2021 iögonfallande.

Ungt Forskerforum for Folkemusikk og Dans (UFFD)

Isa Holmgren

Medlem i styret och projektledare UFFD 2022

Ungt Forskerforum for Folkemusikk og Dans (UFFD) har som mål att bli ett nationellt forskarforum för masterstudenter inom folkmusik och dans i Norge. Vi i UFFD vill bygga en miljö för unga forskare i folkmusikfältet som kan inspirera och utveckla de olika masterprojekten samt skapa möjligheter för teoretiska och konstnärliga forskningssamarbeten, institutioner och discipliner emellan. Under forumet kan deltagare som går en master-

utbildning presentera sina masterprojekt och även ta del av presentationer av examinerade masterprojekt samt projekt på doktorandnivå. Detta för att ge studenter, men även andra deltagare, en möjlighet att blicka framåt och inspireras såväl konstnärligt som akademiskt.

UFFD har arrangerat forskarforum sedan 2019 då forumet ägde rum på Nationalbiblioteket i Oslo. Årets forum, i april 2021, genomfördes digitalt på grund av den sociala nedstängningen. Att hålla ett forskarforum digitalt i en tid då mångas arbete redan genomförs via videomöten är naturligtvis en utmaning och vi beslutade därför att förkorta programmet till en halvdag. Detta medförde att det fanns plats för färre punkter i programmet som i år bestod av presentationer av pågående masterprojekt, samtal om UFFD:s roll och deltagarnas förväntningar på årets och framtida forskarforum samt en presentation om Musikk og tradisjon med Karin Eriksson. Samtidigt som en digital träff inte kan ersätta ett fysiskt forum så finns det även fördelar, årets forum var på ett sätt mer tillgängligt då det till exempel inte innebar resor för deltagarna. Det blev emellertid svårare att stämna av intresset hos nya masterstudenter som vill bli aktiva i arbetet med UFFD. Då forumet uppstod utifrån ett behov och initiativ från studenterna inom fältet är det viktigt för oss i UFFD att bevara den drivkraften. Desto fler studenter från olika institutioner och utbildningar inom folkmusik vi får med i arbetet med UFFD, desto lättare når vi förhoppningsvis ut till nya studenter på de olika masterprogrammen.

Ett återkommande tema under diskussionen på årets digitala träff var värdet i att få träffa andra studenter, utövare och forskare inom sitt fält, särskilt under en tid av social nedstängning. Masterstudenter som även under vanliga omständigheter kan uppleva ett visst mått av ensamhet i sin process kan genom initiativ som UFFD, dela med sig av sitt arbete med andra studenter som befinner sig i en liknande process. Att under varje forumträff återkoppla till diskussionsfrågorna om UFFD:s roll och vad deltagarna har för förväntningar på forumet är ett sätt att stämna av så att arbetet med forumet verkligen är förankrat bland deltagarna. Det utgör i sig en möjlighet att lära känna varandra och bidrar till att utveckla kommande träffar.

Möjligheten att få feedback på sitt arbete av en grupp som är väl insatt i ens arbetsområde lyftes också fram under diskussionen. I synnerhet då

man som student inom folkmusik ofta är i minoritet på sitt lärosäte. Att forumet är öppet för andra deltagare gör att masterstudenter kan presentera sina arbeten och knyta kontakter med forskare inom fältet. Det är viktigt att masterstudenter har ett sammanhang där det de gör har ett värde och där ett masterprojekt blir en del av en större forskningsmiljö.

Tack vare ett fantastiskt samarbete med Nationalbiblioteket och med hjälp av bidrag från CEMPE (Centre for Excellence in Music Performance Education) på Norges Musikkhøgskole i Oslo har vi planerat ett innehållsrikt program för det kommande UFFD forumet den 25–27 mars 2022. Vi i UFFD ser fram emot att mötas på plats för givande diskussioner och presentationer av såväl resurserna på Nationalbiblioteket som deltagarnas forskningsprojekt och arbeten.

Inför kommande års forum kan den som är intresserad ta del av information om UFFD:s verksamhet i Facebookgruppen “Ungt Forskerforum for Folkemusikk og Dans”.



Sammendrag av folkemusikkrelaterede masteroppgaver

Are August Flannagan Furubotn: *Slåttemusikkens undertekst, undersøkingar av språket kring slåttemusikken*. Masteroppgåve i tradisjonskunst, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, Universitetet i Sørøst-Noreg, 2021.

Masteroppgåva undersøker korleis språk kan vera med på å forma forståinga og opplevinga av slåttemusikken. Tre nøkkeltekstar fungerer som utgangspunkt for undersøkingar av språkets kraft. Første nøkkeltekst er ei albumskildring skriva av Erlend Apneseth (2013), andre nøkkeltekst er eit munnleg utsegn gjeve av Håkon Karlsen i dokumentaren Skjoldmøyslaget (1988), tredje nøkkeltekst kjem frå ein akademisk avhandling av Morten Levy (1974). Analysane av nøkkeltekster fører mellom anna til diskusjonar om kva for perspektiv ulike aktørar har på improvisasjon i slåttemusikken, korleis språkbruk, dvs. retorikk både kan framandgjera og skapa intimitet med slåttemusikken, på kva måte soger kan rettleia lyttinga av slåttemusikk, i kva grad kunnskap er naudsynleg for å oppleve slåttemusikken som meiningfull, og kva rolle det autobiografiske spelar for aktørar på slåttemusikkfeltet.

Tittelen på masteroppgåva, *Slåttemusikkens undertekst*, spelar på idéen om at det finst noko på baksida av eller utanfor slåttemusikken, noko som musikken isolert sett ikkje gjer greie for, noko ikkje-musikalsk som er med på å forma tonekunsten og opplevinga av slåttespelet, på å lada musikken med meining, og på å koda eller kryptifisera slåttemusikken. Nærlesingane i masteroppgåva søkjer å synleggjera slåttemusikkens undertekstar, og å spora kva for nokre mekanismar han opererer gjennom, og dannar eit bilete på kva slåttemusikken er. I tillegg, som ei praktisk tilnærming til dei språk-

lege analysane, inneheld masteroppgåva tre skjønnlitterære nyskrivne teksttar. Dei er korte mytar om opphavet til tre fiktive slåttemelodiar, og utforskar og leikar med slåttesogenes verknad.

Eit tema som masteroppgåva fester seg ved er korleis språket kring slåttemusikken kan vera prega av innforståtte referansar og kodar. Ei nærlesing av ein albumtekst skrive av Erlend Apneseth (2013) viser at aktørar med folkemusikalsk bakgrunn nyttar seg av retoriske figurar som er sediment av institusjonaliserte og innarbeidde talemåtar. Aktørar nyttar seg av ord som har intern folkemusikalsk bakgrunn og historikk, noko ein til dømes kan oppdaga når aktørar talar om improvisasjon, eller om relasjonen mellom slåttemusikk og natur. Ein slik språkbruk kan på ein og same tid vera fellesskapsdannande, og årsak til utanforskap og ekskludering i eit hypotetisk folkemusikkmiljø.

Masteroppgåva viser òg at språk framstiller slåttemusikken på ei rekke forskjellige måtar. Frå eit perspektiv kan slåttemusikken representera stabilitet og tryggleik, frå eit anna verkar han mytisk og vill. Aktørar posisjonerer slåttemusikken ulikt, noko som tener ulike formål, og har innverknad på korleis slåttemusikken blir lytta til og forstått. Den språklege innramminga av slåttemusikken kan tilføra spenning, fylla slåttemusikken med ei kraft som peiker utover seg sjølv, og opphøge slåttemusikken.

Eit anna funn i oppgåva er at ein diffus omgrepsbruk kan vera med på å verna om slåttemusikken. Svevande og fleirtydige omgrep plasserer slåttemusikken i ein språklaus sfære. Vage omgrep fråskriv slåttemusikken figur og form, dei av-assosierer slåttemusikken frå spesifikke tilsynkomstar og konkrete lydbilete slik at slåttemusikken blir skjult, mystisk og heilag. Abstraheringa av slåttemusikken skapar såleis ein slags immunitet av han: Slåttemusikken kan ikkje gripast med ord og kan ikkje definerast. Nett det ubegripelege er – i følge somme aktørar – det essensielle ved slåttemusikken, og det bidreg til å verna om han. Samstundes er det som eit tveigga sverd: På den eine sida kan abstraheringa gjera slåttemusikken til objekt for dyrking, undring og refleksjon, på den andre sida framandgjerast, tåkeleg-gast og mystifiserast slåttemusikken. Dette kan gjera slåttemusikken mindre tilgjengeleg for potensielle tilhengarar og lyttarar.

Referanser

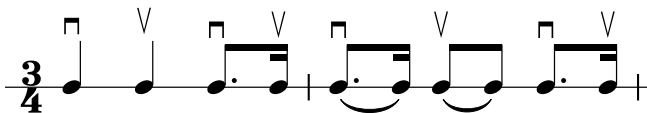
Apneseth, Erlend. 2013. Blikkspor [album]. Heilo.

Levy, Morten. 1974. *Den sterke slått: om magisk musikk fra sagatiden og dens genklang hos norske spillemænd*. Høbjerg: Wormianum.

Film: *Skjoldmøyslaget*. 1988. NRK. <<https://tv.nrk.no/program/FUHA06004588>>.

John Ole Morken: *På tvers av taktslagene – Om en type buestrøk i rørospolsen som gikk av moten*. Masteroppgave i tradisjonskunst, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, Universitetet i Sørøst-Norge, 2021.

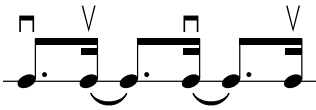
Denne oppgaven er en gjennomgang og en undersøkelse av bueføringen i tradisjonelt felespill fra Rørosdistriktet, konkret et bestemt fraseringsmønster, en såkalt strøkfigur, som nesten har gått ut av bruk. Enkelt forklart kan en si at i dette fraseringsmønsteret kommer buestrøkene på tvers av taktslagene, og at denne måten å binde tonene sammen på, bryter med de ordinære buestrøkene som en finner i dagens pols-spell i Rørosdistriktet.



Ordinære pols-strøk.

Problemstillingen for oppgaven ble delt i fire deler:

1. Å dokumentere utbredelsen av strøk på tvers av taktslagene i Rørosdistriktet i tilgjengelig arkivmateriale.
2. Å finne ut hvordan strøkfiguren opptrer i slåttene og i arkivmaterialet.
3. Å gi forklaringer på hvorfor strøkfiguren har gått ut av bruk.
4. Å prøve ut strøkfiguren i egen utøving.



*Buestrøk på tvers av
taktslagene.*

Målet med oppgaven har vært å søke i kildemateriale etter eksempler på denne måten å binde tonene sammen på, si noe om hvor stor utbredelse den har hatt i Rørosdistriktet, om hvordan den opptrer i feleslåttene, og noe om hvorfor dette fraseringsmønsteret nærmest ble borte. I oppgaven pekes det også nærmere på en rekke hendelser og forandringer i samfunnet som mulige årsaker til at dette fraseringsmønsteret nærmest ble borte.

Oppgaven inneholder også en analyse av fire slåtter som forteller noe om hvordan denne måten å binde sammen tonene på opptrer i en feleslått. I eksemplene observerer en noen mønster:

Buestrøk på tvers av taktslagene forekommer på visse typiske steder i progresjonen, helst der det er åttendelsbevegelser, og opptrer oftest i en eller to takter etter hverandre, og en sjelden gang over tre takter. Buestrøk på tvers av taktslagene virker å bli utført på ulike måter, en med felebuen liggende på strengen og en mer spretten måte der buen nærest «danser» over strengene.

Buestrøk på tvers av taktslagene er knyttet til både melodisk og rytmisk kontekst.

Buestrøk på tvers av taktslagene virker å være knyttet til bestemte generasjoner i kildematerialet.

Gjennom å ha undersøkt et stort og omfattende kildemateriale fra Rørosdistriktet, viser det seg at denne måten å binde tonene sammen på, var hyppigere brukt i tidligere tider. Noen av spellmennene som bruker dette fraseringsmønsteret ofte i arkivopptak er: Peder J. Østeng (Ålen), Olav og Solan Renolen (Ålen), Jenny Grønli Farestveit (Ålen), Anders J. Reitan (Ålen), Jørgen J. Kverneng (Røros), Henning Ingebrigtsvold (Brekken). I eldre notesamlinger finnes det også eksempler på fraseringsmønsteret. Blant annet i slåtter nedtegnet av Olav Haugen etter etter Henrik Mølmann (Glåmos) og nedtegninger gjort av Anders Haugen (Ålen).

Som en del av oppgaven har Morken arbeidet med dette fraseringsmønsteret i egen utøving. Oppgaven har som hensikt å skape bevissthet og interesse rundt denne måten å binde tonene sammen på, og at den kan vise til et stiltrekk som har vært brukt i rørospolsen, men som i dag er sjeldent å høre.

Marianne Tovsrud Knutsen: *Kor, kveding og improvisasjon; Arbeid med stiltrekk i norsk vokal folkemusikk med metodikk fra konseptet «The Intelligent Choir».* Masteroppgave i tradisjonskunst, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, Universitetet i Sørøst-Norge, 2021.

Masterprosjektet dreide seg om mitt eget utøvende korlederarbeid med folkemusikk. Utgangspunktet var norsk vokal folkemusikk og fokus på arbeid med spesifikke stiltrekk gjennom metodikken «*The Intelligent Choir*» (TIC); et musikkpedagogisk konsept innen studiet «Innovative Choir Leadership»/Rytmikskorledelse ved The Royal Academy of Music i Aalborg, Danmark. Denne metodikken tilegnet jeg meg da jeg studerte ved Royal Academy of Music (RAMA) i Aalborg i 2015–2018. Konseptet er forankret i et helhetlig musikalitetssyn og korsangerne inviteres til å ta medansvar for den musikalske prosessen gjennom improvisasjon som pedagogisk verktøy. TIC-metodikken kan brukes på alle nivå, den skal styrke korsangernes musikalske ferdigheter og gjøre dem tryggere på sin egen musikalske kompetanse. Jeg undersøkte om dette kunne være en hensiktsmessig metodisk tilnærming i detaljarbeid med folkemusikkens stiltrekk og bidra til økt kvalitet både i øvingsprosessen og den estetiske formidlingen. Inngangsporten til valg av tema var at jeg svært ofte grep til mitt eget repertoar av vokal folkemusikk når jeg skulle jobbe med TIC-metodikk i kor.

Forskningsprosjektet besto av to faser; én innsamlingsfase med kartlegging av kriterier og stiltrekk i folkemusikk og én utøvende fase med sangere, der jeg jobbet med fokus på aktuelle stiltrekk som stemmeklang, framdrift, (rubato) rytmikk, ornamentikk og tonalitet/intonasjon ved hjelp av TIC-metodikk. Praksiskoret mitt var godt kjent med metodikken fra før. Jeg startet prosjektperioden med å gjennomføre et kvedarkurs med koret med

Anne Gravir Klykken som kursholder. Ut fra dette valgte jeg 5 ulike slåttestev og folkeviser som jeg arbeidet målrettet med. Underveis dokumenterte og analyserte jeg mine egne arbeidsmåter gjennom loggføring, lydopptak og filmopptak av øvelser, intervjuer av tradisjonsutøvere og spørreundersøkelse av sangere.

Formålet med prosjektet var å prøve ut, systematisere og løfte fram en metodikk som et relevant og matnyttig bidrag til en «idébank» for kordirigenter og musikk lærere. Det vil alltid være behov for kompetanseheving med fokus på funksjonell metodikk. Jeg ønsket også å inspirere og bidra til å gi korledere verktøy til selv å ta i bruk vokal folkemusikk og formidle den på en mest mulig troverdig måte, sett ut fra sjangerens egenart. Korgruppen og hver enkelt sangers progresjon sammen med korsangernes positive tilbakemeldinger bidro ytterligere til å styrke argumentasjonen om at metodikken var hensiktsmessig. Det var svært lærerikt å gå spesifikt inn i utforskning av folkemusikkens stiltrekk på denne måten, og spørsmålet om autentisitet ble også diskutert. Som en slags fortsettelse ville det vært spennende å gjennomføre dette som et «ekte» *kvedarkor*-prosjekt med sangere som behersker sangstilen godt.

Jeg tenker også at helhetlige tilnæringsmåter som dette kan være hensiktsmessige i forhold til å gjøre vokal folkemusikk tilgjengelig for flere. Jo mer innholdsrik musikalsk og pedagogisk verktøykasse, desto flere muligheter har man som korleder til å styrke musikalsk formidling, kvalitet og motivasjon, og dermed også sangglede og fellesskap. Dette prosjektet har dessuten stor overføringsverdi i forhold til arbeid innen *alle* sjangre.

Masterprosjektet er avsluttet, men arbeidet med vokal folkemusikk og TIC-metodikk utvikles videre; jeg fletter korimprovisasjon inn i arrangerte korsatser og sammen med andre musikk sjangre. For å ivareta kvaliteten i formidling, ikke minst på konserter, vil jeg også fortsette å samarbeide med dyktige tradisjonsutøvere.

I løpet av prosjektperioden oppsto det mye *fin musikk i øyeblikket*. Selv om det meste vil forbli akkurat det, har også noen av improvisasjonene dannet grunnlag for nye nedskrevne korsatser. Musikken utvikles videre.

Redaksjonsråd og bidragsytere i dette nummeret

Redaksjonsråd

Anne Svånaug Blengsdalen er professor emerita i musikkformidling og musikkhistorie ved Universitetet i Sørøst-Norge, med kompetanse innen norsk musikkhistorie på 1600- og 1700-tallet og norsk folkemusikk, utøvende på hardingfele, i kveding og dans. PhD med avhandlingen *Med Spil at betiene Alle og Eenhver. Stadsmusikantordningen i Norge i perioden 1660 – 1800, med særlig vekt på Kongsberg og Skien*, NTNU (2015).

Lene Halskov Hansen er mag.art i Folkloristik og arkivar og projektforsker på Dansk Folkemindesamling/Det Kgl. Bibliotek, København. Hendes fagområde inkluderer ballader, betydning og performance; kædedans; folke-musikkbevægelser; almuens humor i skæmteviserne; samt auditiv kildekritik. Forfatter til bl.a. “Popular Humour in Nordic Jesting Songs of the Nineteenth and Twentieth Centuries: Danish Recordings of Oral Song Tradition” i Daniel Derrin og Hannah Burrows (red.): *The Palgrave Handbook of Humour, History, and Methodology*, s. 383–404. Palgrave macmillan (2020); “Forflytning af folkemusik fra ’gulv til gulv’. En dansk folkemusikkbevægelse i 1970–80’erne” i www.Danishmusicologyonline.dk, særnummer 2018, *Musikkens institutioner*, s. 161–179 (2018); og *Balladesang og kædedans. To aspekter af dansk folkevisekultur*. København (2015).

Gediminas Karoblis is Professor in Ethnochoreology (NTNU) and Choreomundus Erasmus Mundus 2020–2025 Convener. He is a member of international associations in dance, heritage and philosophy. His research interests include modern ballroom dance history and heritage, dance and

movement analysis, phenomenology and motion capture. He is an author of 'Productive kinaesthetic imagination' (2018), 'Dance and Communism(s): how deep does it go' (2016), 'Philosophy of sviikt-analysis' in *Festschrift in Honour of Egil Bakka* (2014), 'Dance, Love and National Awakening in Late Nineteenth-Century Lithuania' (2013), 'Ballroom Dance – the Spectre of Bourgeois in a Communist Society' (2010), co-authored 'Writing a dance: Epistemology for Dance Research' (2010), 'Cross-cultural study of a movie Shall we dance?' (2010).

Niklas Nyqvist är fil. dr. från Åbo Akademi där han disputerade 2007 i ämnet musikvetenskap med en avhandling om Otto Andersson och formandet av finlandssvensk folkmusik. Han har även gitarrlärarexamen från Åbo konservatorium. Mellan åren 1998 och 2008 jobbade han som assistent i ämnet musikvetenskap vid Åbo Akademi. Från 2008–2018 var han institutschef vid SLS/Finlands svenska folkmusikinstitut där han för tillfället jobbar som producent för folkmusikinstitutets utgivning och publika verksamhet. Nyqvist har jobbat som forskare vid de SLS finansierade projekteten *Finlandssvenskhet framställd genom musik* och *Den medeltida baladen i Finlands svensksbygder (MBF)*.

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.

Astrid Nora Ressem er forskningsbibliotekar ved Musikkseksjonen i Nasjonalbiblioteket (NB). Hun har jobbet på Norsk visearkiv og har publisert flere bøker og artikler både som forfatter og redaktør om folkeviser, ballader, skillingstrykk og eldre populærmusikk som hawaiiislager. Ressem var redaktør for firebindsverket *Norske middelalderballader. Melodier* (2011–2016) og var også med på å gi ut tobindsverket *Olea Crøger: Lilja bære blomster i enge* (2004). I 2016 tok hun initiativ til at NBs store skillingstrykksamling skulle gjøres lettere tilgjengelig. Hun jobber for tiden med denne samlingen.

Gunnar Ternhag är professor em. i musikvetenskap, verksam vid Uppsala universitet, Åbo akademi, Högskolan Dalarna och Stockholms universitet. Musiketnolog och musikhistoriker. Som musiketnolog har han behandlat både vokal och instrumental musik, och genomfört både samtida och historiska studier. Ledamot av Kungl. Musikaliska akademien och Kungl. Gustav Adolfs akademien, vars sekreterare han var 2015–2021. Korresponderande medlem av Svenska litteratursällskapet i Finland.

Bidragstare

Karin L. Eriksson är docent i musikvetenskap vid Linnéuniversitetet, Växjö, Sverige. Hennes forskning är främst inom det musiketnologiska forskningsområdet med fokus på traditionell musik i historiska och nutida perspektiv. Hon är särskilt intresserad av relationen mellan praktik–ideologi och har de senaste åren framför allt utforskat låtkurser i svensk folkmusik.

Daniel Fredriksson är universitetslektor i Ljud- och musikproduktion vid Högskolan Dalarna. Efter avhandlingsprojektet om musik- och kulturpolitik i Dalarna så har han i flera mindre forskningsprojekt undersökt musik i relation till bland annat integration, teater, genre och liveness.

Isa Holmgren är folkmusiker och dansare. Hon är vice ordförande i Folk You, en riksorganisation som riktar sig till ungdomar som verkar inom folk- och världsmusik, -dans och hantverk i Sverige. Utöver att verka som musiker och pedagog inom den svenska och norska folkmusikscenen arbetar hon som projektledare och arrangör. Hon studerar för närvarande en master i folkmusik på musikhögskolan i Oslo och driver utöver UFFD även AEC Master Forum for Traditional World and Folk Music.

Mats Krouthén har siden år 2000 arbetet som konservator på Ringe Musikkmuseum i Trondheim. Han er spesialisert på klaver- og mekaniske instrumenter, og har i tillegg publisert artikler om felebygger Lars Hoem, om Ole Bulls relasjon til sine fioliner, samt en museologisk artikkel om inn-

samlingsstrategier. Forskningsperspektivet er bredt, gjerne i skjæringspunktene mellom utøvere, repertoar, teknologi og samfunn. Krouthén har kuratert tallrike utstillinger på Ringve med musikkinstrumenter og instrumentbygging som utgangspunkt for ulike temaer innenfor tradisjonsmusikk, populærkultur, tidig musikk, med mere. For tiden arbeider Krout-hén med en doktorgradsavhandling med arbeidsnavnet *Människor, musik och mekaniska musikinstrument i Norge 1750–1930* ved Göteborgs universitet. Den aktuelle artikkelen er en del av dette prosjektet.

Hållbus Totte Mattsson är konstnärlig professor i Ljud- och musikproduktion vid Högskolan Dalarna. Med bakgrund i ett pionjärbete med historiska instrument och musikteknik i musikgruppen Hedningarna är forskningen idag fokuserad på interaksjon mellan artist och teknik på live-scenen og spørger kring hur man med hjälp av audiovisuell teknik kan gestalta ett kulturarv.

Siri Mæland er førsteamanuensis i folkedans ved Norsk senter for folke-musikk og folkedans (Sff). Ho er nestleiar i ICTMs studiegruppe i etno-koreologi med over 200 medlemmar frå 54 land, styremedlem i Nordisk foreining for folkedansforskning, og med i forskarnettverk i koreomusikologi som i 2020 publiserte to spesialutgåver om temaet i *The world of music* (new series). Mæland har landets første doktorgrad i folkedans med avhandlinga *Dansebygda Haltdalen Knowledge-in-dancing in a Rural Community in Norway: Triangular interaction between dance, music and partnering* (NTNU, 2019).

Per Åsmund Omholt er professor i folkemusikk ved Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk ved Universitetet i Sørøst-Norge på Rauland der han underviser i både praktiske og teoretiske emner. Han har publisert flere arbeider om tonale og rytmiske forhold ved slåttemusikken på fele og hardingfele ved siden av å være utøver på flere instrument som hardingfele, sjøfløyte og gitar samt i kveding/sang.

Olav Solberg er professor emeritus i nordisk litteratur ved Universitetet i Sørøst-Noreg. Han har arbeidd med sentrale forfattarar som Ibsen, Undset og Vesaas, og er ekspert på mellomalderlitteratur og folkedikting. Solberg var medredaktør av den norske vitskaplege balladeutgåva i regi av Nasjonalbiblioteket (2016). Sist utjevne bok er *Harpe og sverd. Litteraturhistoriske essay om den norske balladen* (2020).

Thomas Solomon is Professor of Musicology in the Grieg Academy – Department of Music at the University of Bergen. He has previously taught at New York University, University of Minnesota and Istanbul Technical University. He has done field research in Bolivia on musical imaginations of ecology, place and identity, and in Istanbul on place and identity in Turkish hip-hop. His publications include articles in the journals *Ethnomusicology*, *Popular Music*, *European Journal of Cultural Studies*, and *Yearbook for Traditional Music*, as well as numerous papers in edited volumes. He is also editor of *Music and Identity in Norway and Beyond: Essays Commemorating Edvard Grieg the Humanist* (2011) and *African Musics in Context: Institutions, Culture, Identity* (2015), and co-editor of *Ethnomusicology in East Africa: Perspectives from Uganda and Beyond* (2012).

Thomas von Wachenfeldt är lektor i Pedagogiskt arbete vid Institutionen för estetiska ämnen, Umeå universitet och Musik- och ljudproduktion vid Högskolan Dalarna samt gästlektor i Musikvetenskap vid Uppsala universitet. Han är även verksam som musiker, tonsättare, arrangör och producent inom främst svensk folkmusik, konstmusik och extrem hårdrock.

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 vitenskaplege 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 2021 er:

Bjørn Aksdal, Trondheim (leiar)

Sveinung Søyland Moen, Trondheim (nestleiar, kasserar og nettredaktør)

Tom Willy Rustad, Ringebru (seminaransvarleg)

Andra Kasbo Rygh, Rauland (medlemskontakt)

Karin Eriksson, Røros (redaktør for tidsskriftet)

Tidligere 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 sider.

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

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 sider.

Nr. 34/2020 (red. Karin Eriksson). Bidrag av Egil Bakka, Hans Olav Gorset, Ragnhild Knudsen, Bjørn Sverre Kristensen, Ingar Ranheim, Olav Solberg og Hans-Hinrich Thedens. 168 sider.

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

Tidlegare og nye nummer kan tingast frå Novus forlag:

novus@novus.no

www.novus.no

tlf: (+47) 22 71 74 50

Krav til manuskriptene

Musikk og tradisjon ønskjer å presentera breidda i norsk og skandinavisk folkemusikkforskning, og tar imot artiklar med ulike perspektiv på tradisjonell musikk og dans som eit breitt definert felt. Artikkane 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 artikkane. Fagfellane vil òg tilrå om artikkane skal trykkast eller ikkje.

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

Standard for teksten

Teksten kan vera på nynorsk, bokmål, svensk, dansk eller engelsk. I tillegg til sjølve teksten skal manuskriptet til ein artikkel innehalda følgjande: tittel, engelsk samandrag (ca. 10–15 linjer), referanseliste/kjeldeliste, eventuelle fotnotar og forfataropplysningar (namn og kort biografi på 50–100 ord). Manuskriptet bør ikkje vera på meir enn 6000 ord når alt er medrekna. Eventuelle unntak må avtalast med redaksjonen.

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

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

Bruk berre rett venstremarg, ikkje orddelingsfunksjon eller faste sideskift.

Bruk maksimalt tre tittelnivå: hovudtittel og undertitlar.

Avsnitt skal markerast med dobbelt linjeskift.

Bruk færrest mogleg formateringar, i tillegg til kursiv og feit skrift.

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

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

Fotnotar og referansar

Det er ønskeleg med så få og korte fotnotar som mogleg. Desse skal plasserast som fotnotar. Referansar/litteraturtilvisingar skal stå i sjølve teksten, med forfattarnamn, publiseringsår og eventuelle sidetilvisingar i parentes. Bruk referansestil *APA/American Psychological Association* 7th og kildekompasset.no for rettleiing.

Illustrasjonar

Det er alltid ønskeleg med gode illustrasjonar, og me vil oppmoda forfattarar til å finna bileststoff som kan supplera teksten. Me kan ta imot bilete skanna, helst i svart/kvitt som tif/jpg med ikkje mindre enn 1 MB i filstorleik, 240 dpi, eller slik at dei er klare til å verta skanna. Marker tydeleg kor illustrasjonane skal plasserast i teksten. NB! Alle illustrasjonar må sendast som eigne filer. Det same gjeld noteeksempel. Det er òg viktig at alle filnamn er tydelege slik at illustrasjonane lett kan identifiserast. Alle illustrasjonar skal merkast med namn "Figur 1", "Figur 2", osv. Desse namna skal setjast inn i teksten for å markera kor illustrasjonane skal inn. Figurtekstane skal stå same stad og byrja figurnamnet slik: "Figur 1: Ungdomsbilete av Olaf G. Helland."

Artikkelforfattarane har sjølv ansvar for å innhenta løyve frå eventuelle rettsinnehavarar til illustrasjonane.

Og heilt til slutt ...

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

Manuskript skal sendast til redaktøren. **Manusfrist: 1. april.**

Velkomen som bidragsytar i Musikk og tradisjon!

Karin Eriksson, redaktør

E-post: eriksson.karin@gmail.com

Tlf: (+ 47) 46 23 47 06