



MUSIKK *og* TRADISJON

Tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans

Nr. 36, 2022

Fortsettelse av *Norsk folkemusikklags skrift*

Utgitt av Norsk folkemusikklag,
nasjonal avdeling av ICTM

Redaktør:

Bjørn Aksdal

Redaksjon:

Bjørn Aksdal, Trondheim

Sveinung Søyland Moen, Trondheim

Andrea Kasbo Rygh, Rauland

Angun Sønnesyn Olsen, Bergen

Tom Willy Rustad, Sør-Fron

Siri Mæland, representerer 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, Högskolan i Dalarna og Stockholms Universitet.

© Novus AS 2022

ISSN 1892-0772

ISBN 978-82-7099-941-5

Redaktør: Bjørn Aksdal

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	7
Artikler	
Petter Dass: «Du skal ikke slå i hjel» – En folkemelodi med livskraft gjennom flere århundrer	11
Ola Graff	
Kveding av setesdalsstev og irsk/skotsk <i>sean-nós singing</i> – Opplevingar av musikalsk fellesskap med vekt på stil	47
Ragnhild Furholt	
Felemakeren Anders Heldal – Hans virksomhet og plass i hardingfelas historie	75
Bjørn Aksdal	
Estlandssvenskar på Sverigeturné med körsång och ett bondbörlöpp på Skansen – En analys av en svenskspråkig minoritets musikaliska bilder av sin kulturella tillhörighet under mellankrigstiden	111
Sofia Joons Gylling	
Kva kan dansehistoria fortelja om røtene til bygdedansen?	135
Egil Bakka	
Bokanmeldelser	
Siv Gøril Brandtzæg og Karin Strand (red.), <i>Skillingvisene i Norge 1550–1950. Studier i en forsømt kulturarv</i> (2021)	176
Mathias Boström	

Bjørn Aksdal & Elisabeth Kværne: <i>Langeleiken – heile Noregs instrument</i> (2021)	179
Gunnar Ternhag	
Annbjørg Lien: <i>RETUNE A toolbox for composing – based on Hardanger fiddle music from Setesdal</i> (2019)	182
Liz Doherty	
Dag Vårdal: <i>Samværsdansen i Christiania på 1800-tallet. Del 1–3.</i> (2019)	187
Anne Fiskvik	
Konferanserapporter	
ICTM World Conference 2022	193
Ein danseforskar og ein etno-koreomusikolog sitt blikk på to ICTM-konferansar	195
32nd Symposium of the Study Group on Ethnochoreology	197
XXXVII European Seminar in Ethnomusicology	200
Nordisk forum for folkemusikkforskning og -dokumentasjon (NOFF)	204
Ungt Forskerforum for Folkemusikk og Dans	206
Sammendrag av folkemusikk- og folkedansrelaterte doktoravhandlingar og masteroppgaver	
Kjersti Marie Seiersten: <i>Fra kildebruk til personlig tolkning</i>	210
Isa Holmgren: <i>Takt, sväng och timing. Att tolka asymmetrisk pols med utgångspunkt i traditionerna från Västra Värmland, Finnskogen och Røros</i>	213

Birgit Haukås: En dialog mellom dans og spel - en kvalitativ studie av diskursen rundt kommunikasjonen mellom bygdedans og bygde- dansspel	216
Redaksjonsråd og bidragsytere i dette nummeret	219
Norsk folkemusikklag, nasjonal avdeling av ICTM.....	226
Tidligere nummer av Norsk folkemusikklags skrifter / Musikk og tradisjon.....	228
Krav til manuskripta.....	234



Forord

I løpet av dette året har samfunnet og kulturlivet åpnet opp igjen, og det har igjen blitt vanlig å møtes fysisk på konferanser, seminarer og andre arrangementer hvor folkemusikk- og folkedansforskere deltar for å utveksle erfaringer og legge fram ny kunnskap og nye perspektiver på faget. Innad i folkemusikk- og folkedansmiljøet har også dette året vært preget av diskusjoner hvor en større bevissthet rundt problemstillinger som omhandler likestilling når det gjelder kjønn og etnisitet, har blitt etterspurt. Det er også et sterkt ønske om fortsatt å rette søkelyset mot, diskutere og synliggjøre de verdiene og holdningene som vi bygger forskningen og undervisningen vår på.

Innenfor vår hovedorganisasjon, International Council for Traditional Music (ICTM) har det i år vært arrangert verdenskonferanse i Lisboa. Vi har i delen med konferanserapporter denne gang tatt med to ulike rapporter fra konferansen i Lisboa. I tilknytning til sin rapport har Siri Mæland formulert noen tanker om en utvikling som bekymrer henne innen organisasjonen: «(...) Splitt mellom musikk- og danseforskning, at danseforskerne går ut av ICTM, at norske og nordiske forskarar ikkje ser ut til å delta like aktivt (verken i NFL, eller i ICTM), at tradisjonsmusikk ikkje lenger er berre 'in' i ICTM, men på vikande front i ei retning mot global, pop etc.» Dette er viktige innspill som styret i Norsk folkemusikklag både vil merke seg og drøfte i tiden som kommer.

Denne utgaven av Musikk og tradisjon består av en samling med fem frie artikler fra folkemusikkforskningen i Norden. To av artiklene har et større geografisk og kulturelt perspektiv gjennom å ta for seg henholdsvis den svenskspråklige minoriteten i Estland og et mulig musikalsk fellesskap mellom norsk og irsk/skotsk vokal folkemusikk. Vokalmusikken er også temaet for en artikkel som ser nærmere på ulike varianter av en eldre folkemelodi, mens de norske instrumenttradisjonene er viet opp-

merksomhet gjennom en artikkel om en sentral, men noe omstridt felemaker. Skriftet inneholder også en viktig dansefaglig artikkel, som drøfter hvordan danseformer har spredt seg opp gjennom historien.

I den første artikkelen tar Ola Graff for seg melodien som har blitt benyttet til sangen som Petter Dass skrev omkring 1690 om det femte bud, «Du skal ikke slå i hjel». Han analyserer mange av variantene av denne melodien, som det eksisterer rundt hundre ulike versjoner av i de norske folkemusikkarkivene. Derimot er den ikke kjent verken i Sverige eller i Danmark. Det er mulig å følge denne folkemelodien i muntlig tradisjon gjennom 1700- og 1800-tallet og helt fram mot våre dager. Graff diskuterer blant annet hvor gammel melodien kan være og åpner for at den kan føres helt tilbake til Petter Dass sine dager, om ikke enda tidligere.

Ragnhild Furholt har i sin artikkel valgt en noe mer komparativ tilnærming til norsk folkemusikk ved å intervjuet et utvalg irske og skotske musikkforskere, musikere og sean-nós sangere om hvordan de opplever relasjonene mellom kvedingen av setesdalsstev og den tradisjonelle irsk-skotske sean-nós syngingen. Sentrale spørsmål som blir berørt er hvordan disse informantene responderer på framføringen av et utvalg setesdalsstev, både «live» og ved hjelp av lydopptak, samt hvilke likheter eller forskjeller mellom de to tradisjonene som eventuelt blir identifisert og beskrevet av informantene. Disse tilbakemeldingene blir i neste omgang brukt som basis for en sammenligning og analyse av ulike stiltrekk.

Også i denne utgaven av Musikk og tradisjon finner vi en artikkel som fokuserer på instrumenttradisjoner innen folkemusikken. Bjørn Aksdal har tatt for seg felemakeren Anders Heldal (1811–1897), som det meste av livet virket i Bergen. Han var regnet som den fremste felemakeren på Vestlandet på 1800-tallet og hadde en stor produksjon av hardingfeler, i tillegg til fiolinbyggingen. Heldal har gjerne vært regnet som en viderefører av felene til Isak Botnen (1669–1759) fra Kvam i Hardanger. På grunn av at han ofte brukte deler av eldre feler som utgangspunkt for sitt eget felemakerarbeid, har det imidlertid vært noe utfordrende å kunne bestemme hva som karakteriserer hardingfelene hans. På bakgrunn av en undersøkelse av 26 feler, som enten er signert av Heldal eller tilskrevet ham, har forfatteren prøvd å gi svar på hva som er typisk for felene hans. Han konkluderer med

at på visse områder representerer instrumentene til Heldal en tydelig videreføring av Isak Botnens feler, selv om det også finnes klare forskjeller mellom de to felemakerne. Artikkelen diskuterer også Heldals betydning når det gjelder hardingfelas utvikling på 1800-tallet.

I Sofia Joons Gyllings artikkel rettes søkelyset mot den kulturelle og språklige minoriteten som estlandssvenskene representerte i Estland i mellomkrigstiden. Forfatteren tar for seg en spesiell hendelse som fikk stor betydning for utviklingen av deres kulturelle identitet; en Sverigeturné med Ormsö sångkør som blant annet inneholdt en forestilling på Skansen i Stockholm, hvor stykket *Ett bondbröllop från Wormsö* ble framført. Gylling konkluderer med at den estlandssvenske identiteten som ble presentert gjennom korets Sverigeturné kan kategoriseres som henholdsvis den pansvenske identiteten og den estlandssvenske identiteten. Den førstnevnte kategorien bygger på en forestilling om et større internasjonalt svensk kulturelt fellesskap, mens den andre bygger på oppfatningen at det eksisterer en lokalt forvaltet tradisjonell kultur blant de svenske innvandrerne i Estland.

I den siste artikkelen drøfter Egil Bakka hvordan danseformer, og spesielt bygdedansene, har spredt seg opp gjennom tidene. I motsetning til mye tidligere dansehistorisk forskning, retter Bakka fokuset mot dansene som bevegelsesmønstre, i stedet for å vektlegge i hvilken kontekst de opptrer. Som en følge av dette, diskuterer han de metodiske grepene som kan brukes når man har et slikt fokus. Han tar først for seg skildringer i tekst og bilde, spesielt fra renessansetiden. Deretter ser han nærmere på hovedelementene i den norske bygdedansen, dels i lys av forholdet mellom dansen og musikken. Bakka presenterer her en ny tilnærming til dansehistorien: Ideen om den generative kraften til de enkle grunnelementene som går gjennom mange danser. Med generativ kraft eller potensial mener forfatteren egenskapen til et element til å kunne «føde» nye varianter av seg selv. I dansene han tar for seg, er det særlig parvendingene som legger grunnlaget for tilnærmingen gjennom det generative. Bakka sammenligner grunnelementer i danser som ligner på hverandre og prøver å vise hvordan det bare skal en liten endring av det ene grunnelementet til for at vi får det andre.

Til slutt kommer faste poster som bokanmeldelser, der Mathias Boström, Gunnar Ternhag, Liz Doherty og Anne Margrete Fiskvik har levert gode og svært leseverdige bidrag, rapporter fra konferanser folkemusikk- og folkedansforskere har deltatt på det siste året, og sammendrag av folkemusikkrelaterte masteroppgaver fra 2022. Norsk folkemusikklags eget seminar høsten 2021, «Aktuell, tradisjonell og unik», ble dessverre avlyst på grunn av situasjonen med koronapandemien og for få påmeldte. I 2022 er imidlertid laget tilbake med et seminar på Ringve museum i november med tittelen «Blås i folkemusikken», hvor de folkelige blåseinstrumentene står i fokus.

Norsk folkemusikklag har inngått 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. Vi vil takke Sff for et fint samarbeid så langt, og ser fram til et fruktbart samarbeid også i fremtiden.

Skriftet fikk i fjor 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 enkelte redaksjonsmedlemmer se «Redaksjonsråd» i slutten av skriftet).

Stor takk også til artikkelforfatterne, de anonyme fagfellene, bokanmelderne, de som har levert konferanserapporter eller sammendrag av masteroppgaver, redaksjonen, Novus forlag og alle andre som har bidratt til skriftet!

God lesning!
Bjørn Aksdal
Oktober 2022



Petter Dass: «Du skal ikke slå i hjel» – En folkemelodi med livskraft gjennom flere århundrer.

Ola Graff

In this article I will analyse the variants of the melody used for the song Petter Dass wrote around 1690 about the 5th commandment. There exist about 100 variants of this melody in different archives in Norway, but not in Sweden or Denmark. It is possible to follow the melody in oral tradition through the 19th and 18th centuries. We don't know if the melody dates back to Petter Dass himself, but it is possible. In that case there are reasons to assume that the melody was well known already then, which means it must be even older. So the melody seems to be an old Norwegian melody used in oral tradition for hundreds of years.

Petter Dass (1647–1707) var født på Helgeland og ble prest, først i Rana og så i Alstadhaug hvor han var sogneprest til han døde. Han ble en mektig kulturimpuls i norsk kulturliv, og diktet en rekke sanger som ble populær over hele landet. Folkemusikkforskeren Catharinus Elling mener at «Næst Brorson er Petter Dass den Digter, som stærkest har tiltalt den religiøse Følse og som har foranlediget den største musikalske Produktion» (Elling 1927 s. 27). «Hans Bibelsk Visebog, hans Evangeliesange, men fremforalt hans Katekismussange har været særdelse yndede» (Elling 1922 s. 124). «... af Melodiernes Antal fremgaar ialfald ett: at Petter Dass mere end nogen anden norsk Digter har sunget sig ind i Folkets Hjerter» (ibid. s. 125). Folkloristen Rikard Berge skriver i bygdeboka for Vinje og Rauland om den store utbredelsen av Dass' sanger i Vest-Telemark: «Ingen diktar kom likevel

upp imot Peder Dass ... serleg *Kakjisme-song ...*» (Berge 1973 s. 224). O.M. Sandvik skriver at «Petter Dass, den berømte prest på Alstadhaug i Nordland, ble mer populær enn noen annen salmedikter» (Sandvik 1960 s.12). Musikkhistorikeren Asbjørn Hernes sier det så sterkt at «Alstadhaug-presstens heim vart frå 1700 det viktigaste folkelege musikkcentrum i landet» (Hernes 1952 s. 100f).

Man regner med at katekismesangene ble skrevet på 1690-tallet, etter at han i 1689 hadde etablert seg som sogneprest på Alstadhaug. Det er flere vitnesbyrd om at Petter Dass' dikt og sanger ble spredt i avskrifter. Den eldste kjente avskriften er datert til 1698. Men sangene ble trykt første gang i 1715, flere år etter hans død. *Katekismesangene* ble en av Danmark-Norges aller mest utbredte bøker på 1700-tallet. Den ble trykt bl.a. i 1728, 1732, 1736, 1742 og 1753.

Sangene til Petter Dass fikk likevel liten plass i de offisielle salmebøkene. Den første salmeboka hvor han kunne ha vært representert, var *Kingos salmbog* fra 1699. Men Kingo har neppe kjent til nordlandsprestens diktning. Salmebøkene til *Pontoppidan* (1740), *Guldberg* (1778) og *Evangelisk Kristelig Salmebog* (1798) bygger på andre trosoppfatninger enn den som Petter Dass representerte. Landstad ble den første som tok med 7 salmer av dikterpresten i *Kirkosalmebog* fra 1869. Tekstene ble tilpasset kirkelig bruk både ved gjendiktning og forkorting av sangene.

Elling listet i 1927 opp en oversikt over 237 innsamlete Petter Dass-melodier fra hele landet (Elling 1927 s. 27). I løpet av de hundre år som er gått etter det, er det samlet inn mange flere.

Jeg vil vurdere alle versjoner og varianter av Femte Bud-melodien som det har vært mulig å finne tak i etter å ha undersøkt i de fleste store musikkarkiv i Norge, samt i Sverige og Danmark. Jeg har i tillegg gått gjennom en rekke salme- og sangbøker. Resultatet er rundt 100 ulike versjoner i form av notenedtegnelser, tekster og opptak. Gjennom en sammenlignende analyse vil jeg prøve å se hvilke konklusjoner det er mulig å trekke av dette materialet, og se hvorvidt det er mulig å følge melodien bakover i tid.

Utgangspunktet vil være semiologisk-strukturell analyse. Melodien finnes i en rekke ulike utforminger, hvor folketradisjonen gjennom tida har skapt ulike varianter. Oversikt over alle melodivariantene viser melodisk

likhet, men også til dels store melodiske forskjeller. Men under de melodiske forskjellene finnes likhetstrekk. Det er mulig å peke på dypereleggende strukturer som bevares. Slik forstått vil en melodi kunne forstås på to ulike plan samtidig, både som en konkret melodisk utforming med særegenheter (varians), og som en mer fast, underliggende struktur (invarians). Identiteten til en melodi kan derved forstås på flere plan. Folk vil selvsagt oppfatte og forholde seg til begge. Men to slike plan vil likevel ha en bevissthetsmessig nivåforskjell. Den konkrete melodiske utforminga vil være det bevissthetsmessige sentrale, det man oppfatter umiddelbart, der man har fokus. Strukturnivået vil være som en mer umarkert del av oppfattelsen, noe som er bevissthetsmessig perifert (men ikke ubevisst). Forholdet mellom dem vil ligne forholdet mellom forgrunn og bakgrunn. Man ser begge delene, men det er forgrunnen som er i fokus.

Ideen om to ulike plan i analysen knytter seg til semiologisk-strukturell flernivå-tenkning, hvor tanken er at folkelige omforminger skaper nye versjoner, men at dette gjerne skjer på et mer stabilt fundament som ikke endres så lett. Et problem vil være at andre melodier kan ha noen av disse trekkene, for eksempel taktarten eller formstrukturen, likevel uten å være variantmelodier. Strukturanalyse kan være et godt verktøy. Men for å fastslå slektskap mellom melodier, må nok analyse av stabile trekk kombineres med sammenlignende melodisk analyse. Identiteten til en melodi vil være bestemt av den totale variasjonsbredden.

I denne artikkelen gjengis rundt 20 ulike melodivarianter. Der det finnes flere varianter av en sang, har det viktigste utvalgskriteriet vært at melodiene skal være mest mulig ulike og vise bredden i variasjonene.

Sangen om Det Femte Bud

Det finnes i Norge innsamlet totalt 10 versjoner av «Sangen om det Femte bud», fra Nord-Norge, Trønderlag og Vestlandet.¹ Sangen finnes ikke

1. Elling kjente i 1927 til 5 versjoner av «Fang an».

dokumentert verken i Sverige eller Danmark. Selve melodien synes heller ikke å være kjent i nord-samiske miljø.²

En av disse versjonene ble skrevet ned av Catharinus Elling på den første innsamlingsturen hans til Nordland i 1917.

Sunget av Jakob Rabliäsen, Korgen 1917. Nasjonalbibloteket Ms. 2867/232

Fang an, vi vil med Her-rens Naa-de det fem-te Bud be - trag - te vel, Hvor-le-des og paa hvad slags
Maa-de En Mand sin Bro - der slår i - hiel. Naar mand skal ta - le ret af Grun-den, Da skeer et
Mord paa tre Ma - neer, En-deel med Haand, en-deel med Mun-den En-deel og u - di Hier-tet skeer.

Tonalitetsmessig vil melodien kunne forstås på to ulike måter. Det kan være A-moll, men da med stor sekst og stor septim. Med den sterke dominansen som tonen e har, kan det være like rimelig å se det som E-durtonalitet med lav sekst og lav septim, forskjellig fra alle kirketoneartene. Melodien har uansett veksling mellom dur-tetrakord i A-delen og og moll-tetrakord i B-delen. Denne flertydigheta i tonalitet er noe som gjelder mange varianter. Formen på melodien er AABA.

Elling har også skrevet ned sangen fra Mo i Rana. Tonen er melodisk ulik, men gjenkjennelig som variant av den samme melodien:

Sunget av Peder Bang, Mo 1917. Nasjonalbibloteket Ms 2867/232.

Fang an, vi vil med Her-rens Naa-de, det fem - te Bud be - trag - te vel, hvor-le-des
og paa hvad Slags Maa-de, en Mand sin Bro - der slår i
2.
hjel. Naar man skal ta - le ret af Grun-den, da sker et Mord paa tre Ma -
ner, en - del med Haand, en - del med Mun-den, en - del og u - di Hjer-tet sker.

2. Den er f.eks. ikke brukt som melodihenviising i den åndelige sangboka *Vuoinaš Lavllagak* (1955). Flere informanter jeg har snakket med, kjente heller ikke melodien.

Melodien har E- frygisk tonalitet.³ Formen er AABA.

En utbrodert variant finnes fra Nordfjord, opptegnet av Ola Ryssdal.

Sunget av Ellen Tevik. Nasjonalbiblioteket a2284/1058:



Fang an, vi vil med Herrens Naade. Det femte bud be- tra- gte vel paa hvil- ke og paa hvad slags maa- de En mand sin bro- der slaar i hje. Naar man skal ta- le ret af grun- den da sker et mord paa tre ma- ner. En del med haand en del med mun- den En del ig u - di hjer- tet sker.

Melodien bruker D-moll skala, men med flere innslag av dur. Formen er AA'BA''.

Ole Tobias Olsen har en spesiell versjon fra Rana fra ca 1870:



Fang an, vi vil med Herrens Naade. Det femte bud be- trag- te vel. Naar man skal ta- le ret af Grun- den, Da sker et Mord paa tre ma- neer, En- deel med Haand, en- deel med Mun- den, En- deel og u - di Hjer- tet sker.

Melodien har E-tonalitet, men skifter mellom dur, moll og frygisk skala.⁴ Formen er AABC. Den siste formdelen er blitt så ulik A-delen at det er blitt et eget melodisk tema. Det er sjeldent.

3. En molltoneart. Verken Cdur eller Amoll synes å gripe tonaliteten i melodien.
4. Notene er etter en kladdenote i Nasjonalbiblioteket (NB) Mus. 2456/311. Når Olsen seinere reinskrev notene for utgivelse, var både det frygiske og dur-innslaget samt forsiringstonene borte. Dette har nok vært gjort for å tekkes et "dannet" publikum. Finnes også hos L.M. Lindeman NB Mus.ms 2456/203.

Sammenligner man tonaliteten i disse opptegnelsene, synes det mest rimelig at grunntonen må forstås som den lave siste-tonen. Noen ganger er melodien i moll, noen ganger i dur og noen ganger frygisk. Det er variasjoner av denne melodien som brukes over hele Norge, så langt vi kjenner.

Det finnes bare én annen melodi som er brukt til denne sangen. Fra den samme personen, Martin Hundvik, har vi både en notenedtegnelse gjort i perioden 1942-45 og et lydopptak fra 1955:

Melodien går i dur. Formen er AABA.

Sunget av Martin Hundvik, Elsfjord. Nedskrevet av Erling Nordli ca 1942. Tromsø museums samlinger.

Fang an, vi vil med Her-rens nå-de det fem-te bud be-trag-te vel, hvor-le-des og på hva slags må-de en mann sin bro-der slår i-hjel. Når man skal ta-le rett fra grun-nen da skjer et mord på tre ma-ner, en-del med hånd, en-del med mun-nen, en-del og u-ti hjer-tet skjer.

Dette er den eneste versjonen av denne Femte bud-melodien som er kjent. Opptakene med Martin Hundvik begynner med at Rolf Myklebust fra NRK sier: «Ja, Martin Hundvik. Vi er altså interessert i å høre gamle melodier, folketonen» (TsM B 32). Melodien er derved trolig en lokal melodi som har vært brukt i Elsfjord.

Gjør godt mod dem

Landstad brukte noen vers fra «Sangen om det Femte bud» og lagde en ny salme som han kalte «Gjør godt mot dem». Han brukte halvparten av vers 16 og halvparten av vers 17 som sitt nye vers 1, og så vers 23-28 som vers 2-7. Salmen ble utgitt i *Landstads salmebog* i 1869 (nr. 218), men tatt vekk igjen i *Landstads reviderte salmebok* fra 1924. Blom Svendsen skriver at «Jeg har aldri oplevet at den nogensinne er blitt sunget. Den gjør seg ikke som

kirkesalme» (Blom Svendsen 1933 s. 122). Han mener grunnen er at «Å gjøre Petter Dass til en pyntelig salmedikter, er det samme som å tvinge ut av hans produksjon noget annet enn det som virkelig foreligger. Selv en salme som L. 218 «Gjør godt mod dem, som dig mon hade», hvor flere vers er tatt like ut av Petter Dass's sang om det femte bud, mister sin virkning, fordi versene er tatt bort fra en større sammenheng, og har tapt sitt miljø. Den er blitt en død salme» (ibid. s. 121f).

Det ble komponerte flere toner til «Gjør Godt mod dem», både av L.M. Lindeman (*Koralbog* 1877 Nr. 15b) og Erik Hoff (*Melodibog* 1878 Nr. 37). Begge disse melodiene har vært nye, og derved uten innflytelse på den folkelige melodien. De komponerte melodiene ble ifølge Blom som sagt, knapt sunget. Det er mulig at folk var så fortrolig med den gamle tonen, at de nye melodiene ikke vant innpass. Til gjengjeld ble «Gjør godt mod dem» med den gamle folkelige tonen som melodi, en del utbredt utenom kirka. Det finnes rundt 15 nedtegnelser av salmen fra store deler av landet, nesten alle med Femte bud-melodien. Det kan altså se ut til at bruk av denne melodien gjorde at «Gjør godt mod dem» slo gjennom i folkelig bruk.

O.M. Sandvik noterte ned sangen under en innsamlingstur til Rana.

Sunget av Gjertrud Ravnå, Rana 1948. Nasjonalbiblioteket Ms. a 2182/1055.

Gjør godt mod dem, som dig mon ha-de, Vel-sign dem, som for-band-de dig! Hans Ban-den kan dig in-tet

ska-de, Den Stund du le - ver fre-de - lig. Den Mand er ster-ker', som be - tvin-ger Og vin-de

kan sit e-get Sind, End den, der o-ver Mu-ren sprin-ger, Og ta-ger he-le Ste-der ind.

Melodien går i E-frygisk toneart. Formen er AABA.

Det er mulig at «Sangen om Det femte bud» ble mindre aktuell å synge etter at den nye salmen kom inn i salmeboka, at «Gjør godt mot den» så å si overtok noe av plassen som den gamle Petter Dass-sangen hadde hatt. Dette kan kanskje være med å forklare hvorfor det finnes relativt få ned-

tegnelser av «Sangen om Det femte bud» (10 stk.), til tross for Katekismesangenes angivelige popularitet.

I *Landstads salmebok* (1869) oppgis «Du høie Fryd for rene Sjæle» som melodi til salmen «Gjør godt mod dem». Salmen skal være diktet av den tyske presten Gottfred Arnold, hvor den eldste kilden til denne teksten er fra 1702. Melodien finnes i Breitendichs *Choral-Bog* fra 1764:

Du Hier-tens Fryd for ree - ne Sin-de ...

Denne melodien har ikke noen slektskap med den folkelige melodien. «Du høie Fryd» og «Fang an» har vært to ulike toner, men kunne brukes om hverandre. Vi finner at Breitendichs melodi noen ganger har vært brukt i folketradisjonen. Det har også skjedd at sangen «Du høye fryd» har vært sunget med «Fang an»-tonen.

Karakteristiske trekk ved den folkelige melodien

Noen av de stabile kjennetegnene synes å være:

* Melodien har formen AABA. Siste A-del kan være variert, slik at formen blir AABA'. Hver av formdelene er sammensatt av to halvdel, enten som identisk repetisjon, som repetisjon med ulik videreføring, eller som to deler med musikalsk utvikling i forhold til hverandre.

* Melodien har oftest en molltonalitet, men med innslag av dur. Eller melodiene går i dur med innslag av moll. Melodiene har derved ofte en dobbelthet med både dur- og moll-tonalitet.

* Hele melodien anvender bare ett enkelt rytmisk motiv i to rytmiske basisvarianter:



Tonelengdene kan variere innenfor dette mønsteret. Over den rytmiske grunnstrukturen kan man også legge ulike forsiringer.

* Taktarten er 3/4 eller variasjon, gjerne ved rytmisk forkorting:



* A-delen begynner nesten alltid enten rundt tersen eller rundt kvinten. Den melodiske utvikling følger to hovedretninger:

- Melodien begynner rundt tersen og er fallende til grunntonen i første lille motiv:

Sunget av Kristian Åsmundstad, Nord-Fron. Opptak NRK 1954. Norsk folkemusikksamling (NFMS) 26054.



- Melodien begynner rundt kvinten og er fallende til grunntonen etter to motivlengder:

Sunget av Oskar Arntsen, Verdal. Opptegnet av Paul Okkenhaug. Nasjonalbiblioteket a 6098



* A-delen slutter med lav grunntone. B-delen slutter nesten alltid på en tone høyere enn grunntonen, vanligst er kvinten eller tersen.

* B-delen står i kontrast til A-delen som en melodigang med et lysere preg. Dette gjøres på flere ulike måter, hvor de viktigste er:

- B-delen kan være høgere:

Sunget av Jakob Rabliåsen, Korgen. Opptegnet av Catharinus Elling 1917. (Se A-delen over):

Naar mand skal ta - le ret af Grun - den, Da skeer et Mord paa tre Ma - neer,

- B-delen kan gå over i parallelltonearten i dur:

Sunget av Kristian Åsmundstad, Nord-Fron. Opptak NRK 1954. NFMS 26054.

Gjør godt mot dem som deg__mon ha - te, vel - sign dem som for - ban - ner deg.
Den__mann er ster - ker som be - twin - ger og tem - me kan sitt__ e - get sinn

- B-delen kan innføre en dominantisering:

(Kilde ikke oppgitt. Nedskrevet av Olav Sande fra Kvamsøy. Nasjonalbiblioteket Ms 622)

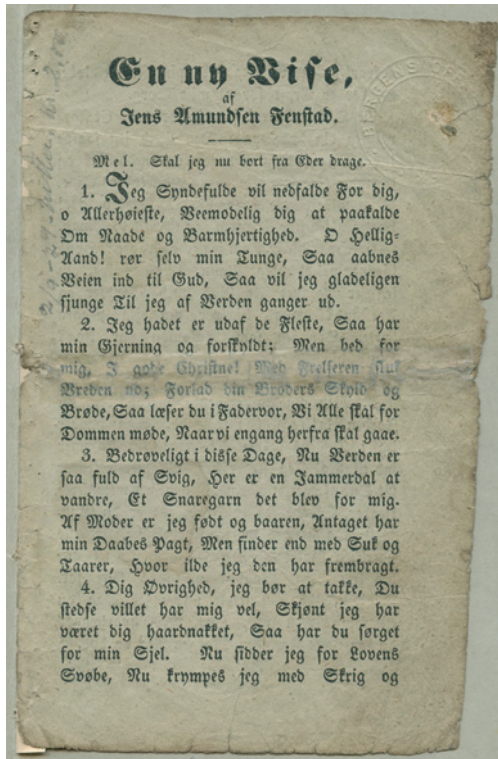
Fang an vi vil med Her - rens Nå - de, det fem - te Bud be - trak - te vel.
Når man skal ta - le rett av Grun - den da skjer et Mord på tre Ma - ner.

* Alle melodiene har (selvsagt) samme verserytme og verselengde.

Disse trekkene ved melodien er gjennomgående. Likevel finnes det variantmelodier hvor selv noen av disse grunntrekkene er endret. Men det ser ut til at det bare er mulig å endre noen få slike fundamentale trekk, hvis det fortsatt skal kunne regnes som samme melodi.

Fenstad-visa

Jens Fenstad fra Stadsbygd ved Trondheimsfjorden hadde drevet som falsk-mynter, noe som var ansett som en grov forbrytelse og som det var dødsstraff for. Han ble henrettet i Bergen i 1825, etter først å ha blitt benådet av kong Carl Johan tre ganger tidligere. Han diktet visa «Jeg syndefulle vil nedfalle» om sin skjebne, også kalt «Fenstad-visa». Denne visa ble mektig populær over hele landet. «Fenstad-visa ... har vore mykje sunge i Valdres» (Hermundstad 1955 s. 173), «Fenstadvisa ... vart mykje sunge på Vestlandet» (Fet 1955 s. 241).



Fenstadvisa utgitt som skillingstrykk. Slike trykk var med å spre visa til et stort publikum. Stavanger 1856. Bergen offentlige biblioteks samlinger.

Den melodien som går igjen over hele landet, er melodien til «Sangen om Det femte bud»:⁵

Sunget av Robert Husbyn, Stjørdal. Fra Dillan: *Folkemusikk i Trøndelag V* (1982).

O Syn-de - ful - de jeg vil ned - fal - de for dig, O Al - ler - høi - es - li - gen at paa - kal - de Om naa - de og Barm-hjer - tig - te, Ve-mo-de - hed; O Hel - lig - aand vær selv min læ-ge, Da aab-nes Vei - en ind-til Gud, Saa vil jeg gla - de - li - gen sjun - ge Til jeg af Ver - den gan-ger ud.

Melodien kan forstås både som A-moll-tonalitet med både høg og lav ledetone og stor sekst, eller E-dur med flere innslag av moll både i form av lav ters, sekst og septim. Formen er AABA. En utbrodert variant er den følgende:

Sunget av Edvard Ruud, Elgsnes. Opptak Ola Graff 1997. TsM B 1997/14.

Jeg syn ³ di-ge nu vil ned - fal - de for deg O al - ler høy - est - e be - dro - ve-lig deg at på - kal - de om nå - de og barm - hjer - tig - het. O hel - lig - ånd rør selv min tun - ge så åp - nes vei - en frem ³ til Gud da vil ³ jeg gla - de - lig - en sjun - ge når jeg av ver - den fa - rer ut.

Melodien går i moll, med dominatisering i B-delen. Formen er AABA.

5. I et gammel visetrykk (gjengitt i Dybdahl 1985) oppgives «Skal jeg nu bort fra Eder drage» som melodihenvising. Dybdahl skriver også at Fenstadvisa var tatt med i visebok *Den sjungende mann på sjø og land* som ble utgitt i Chicago i 1893, hvor sangen har melodihenvisinga «Fang an vi vil».

Det finnes noen nedtegnelser av «Fenstadvisa» hvor melodigangen har et eget preg:⁶

Sunget av Per Aarviknes, Volda. Oppskrevet av Ragnar Ørstadvik. Folkemusikkarkivet for Møre- og Romsdal.



Jeg syn-de-ful-de vil ned-fal-de for Dig, o al-ler høi-es-te. Ve-
mo-de-lig Dig at paa-kal-de om Naa-de og Barm- - - -

-hjer-tig-hed. O Hel-lig Aand rør selv min Tun-ge, saa aab-nes Vej-en ind til

Gud. Saa vil jeg gla-de-li-gen sjun-ge til jeg af Ver-den gan-ger ud.

Melodien skifter mellom frygisk og moll. Formen er AABC. Den siste formdelen er blitt så ulik A-delen at det er blitt et eget melodisk tema. Det er sjeldent.

En spesiell melodi er fra Nordmøre, samlet av Edvard Bræin, i mellomkrigstida:

Fra Frei. Oppskrevet av Edvard Bræin. I *Bræin* (1980).



Jeg syn-de-ful-de vil ned-fal-de, o Al-ler-høi-e-ste! Ve-
mo-de-lig dig at på-kal-de om

nå-de og barm-hert-tig-hed. O Hel-lig-ånd rør selv min Tun-ge, så åb-nes vei-en

ind til Gud, så vil jeg gla-de-li-gen sjun-ge til jeg av Ver-den gan-ger ud.

Melodien skifter mellom D-dur og D-moll, med lav septim. Formen er AA'BA'. Den første A-delene er forkortet i forhold til det som er vanlig. Det finnes bare nedtegnet to versjoner av melodien med fire-takt. Dette er den ene.

6. Trykt i Dybdahl: *Jens Fenstad –falskmynter på sin hals* (1985).

En spesiell versjon er fra Sunnfjord:

Fra Naustdal, Sunnfjord. Opptegnet av Arne Bjørndal 1917. Bjørndalsamlinga 1131.

Jeg syn - de - ful - de vil ned - fal - de for dig, o al - ler -
mo - de - lig jeg dig på - kal - der om nå - de og for -

- hel - dig - ste, ve - bar - mel - se. O hel - lig - ånd rør selv min tun - ge, -
så op - nes vei - en mig til Gud, så gan - ger ud.
ge til jeg av ver

Melodien kan tolkes som G-moll med både stor og liten septim, eller eventuelt D-dur og D-moll med lav sekst og stor septim. Melodien er stigende i første takt. Det er utypisk. Dette er den eneste kjente versjonen hvor repetisjon av B-delen erstatter den siste A-delen, slik at formen blir AABB. Dette er den andre melodien med fire-takt.

En annen spesiell melodi er den følgende:

Sunget av Elisabeth Ubostad, Grindheim, Vest-Agder. Opptak ved Karl Dahlback 1956. NFMS 1056

Jeg syn - de - ful - le vil ned - fal - le for deg O al - ler høy - est -
e. Ve - mo - de - lig deg å på - kal - le om nå - de og barm - hjer - tig -
het. O hel - lig - ånd rør selv mitt hjer - te så åb - nes vei - en inn - til
Gud, så vil jeg gla - de - li - gen syn - ge til jeg av ver - den gan - ger ut.

Melodien er i moll med bruk av både stor og liten sekst og lav septim. Formen er AA'BA'. Melodien begynner stigene. Det er sjeldent. B-delen er

som vanlig høgtliggende, men har et uvanlig tonevalg. Siste A-del begynner uvanlig høgt.

Jeg kjenner til godt over 40 versjoner av sangen «O syndefulle» fra store deler av landet. Det finnes noen versjoner som bruker andre melodier, bl.a. en versjon fra Vestnes som bruker melodistoff fra Marseillasen. Men melodiene er i de aller fleste tilfellene varianter av tonen til «Sangen om Det femte bud». Vi vet ikke hvilken melodi Fenstad sjøl tenkte på. Men folketradisjonen har vært ganske samstemt i at det var denne melodien. Melodiene viser ganske store ulikheter i det konkrete melodialget, mens de strukturelle forholdene for det meste er intakte.

Det finnes en sang som heter «O Kone kjær, jeg dig forlader». Det er egentlig det 5. verset i Fenstadvisa, men synes å ha levd som en selvstendig sang. Den finnes nedtegnet i fire-fem versjoner fra hele landet.

Det finnes også ei vise som heter «Bedrøveligt i disse dage». Det er egentlig det andre verset av Fenstadvisa, men har også levd som en selvstendig sang. Det finnes et par opptak av denne sangen.

Alle versjonene av disse to variant-visene bruker Femte bud-melodien.

Sangervisa

«Sangervisa» ble diktet av Per Davesa, Elsfjorden (ca 1695-1775). Presten hadde spurt om han kunne dikte en sang som en preken. Han dikta da en sang på 120 vers om alle i Bibelen som hadde sunget, først fra den gamle testamentet, så fra det nye. Visa skal ha vært den mest kjente av de sangene Per Davesa diktet.

Sunget av Martin Hundvik, Elsfjord. Opptak NRK og Tromsø Museum 1955, TSM B 32.

O kjæ-re sjel som Guds ånd gi - ver et vit - ne om En som sin
tid sin sang for - dri - ver og har en lett sang - fer - dig

2.
munn. Stem opp en sang, en sang om san - ge som gjen-nem skrif - ten helt mon gan - ge.

Melodien går i moll. Formen er AA^BC. Melodien er i slekt med melodien til «Sangen om Det femte Bud». Det største særtrekket er formstrukturen hvor de to siste motivene B – C er forkortet til det halve og sammendradd, og hvor den siste delen ikke er repetisjon av A-delen, men er blitt et eget musikalsk motiv. Det er også svært utypisk at første motiv A slutter på underkvinten, og at melodien bare er i moll hele tida. Melodien er ganske mye endret, men likevel gjenkjennbar som variant av Femte bud-melodien. Det finnes to opptak av denne visa. Den andre versjonen anvender en helt annen melodi.

Birthe-sangen

Birthe Olsdatter fra Malangen ble henrettet i 1741 fordi hun hadde slått i hjel mannen sin etter et ulykkelig ekteskap (se Graff 2005 s. 45ff). Mens hun satt fengslet, skreiv hun ifølge folketradisjonen ei vise om den ulykkelige skjebnen sin. Sangen har vært sunget i Malangen i to hundre og femti år, og tradisjonen ville ha det til at hun diktet sangen til en salmetone.

Sunget av Olav Lorentzen, Målsnes 1990. Opptak v/ Hans Haug. TsM B (Tromsø Museum) 1990/68.

I al - le mi - ne ung - doms - da - ge da tenk - te jeg dog minst der -
 på, at dis - se skul - le meg så pla - ge og at det med meg så skul - le
 gå. Nu bun - det er jeg med hår - de len - ker, for syn - dens skyld jeg li - de
 må. Hva kan vel du min Je - sum ten - ke som ser og vet hvor - dan all - ting går.

Melodien går i D-moll. A-temaet lar seg lettest tolke som F-dur, mens B-delen og slutten tydelig etablerer D-moll som skala. Formen er AABC hvor C-delen er i slekt med A-delen.

Man kan stille spørsmål om hvorvidt denne tonen virkelig er en variant av «Sangen om Det femte bud», fordi tonene er ganske mye forskjellige fra hverandre. Men vi finner alle de karakteristiske trekkene igjen:

- forminndeling AABA'.
- melodien går i moll, med partier som heller mot dur.
- melodien har det grunnleggende rytmiske motivet gjennom hele melodien.
- taktart $\frac{3}{4}$.
- Det første motivet har den typiske fallende bevegelsen. Utypisk nok slutter ikke den andre A-delen på grunntonen, men den siste A-delen gjør det.
- en B-del som er høyereliggende i forhold til A-delen.
- samme verselengde og verserytme som «Femte bud»-sangen

Det er altså neppe tvil om at melodien er en variant av Femte bud-melodien. Det er en fristende spekulasjon å tenke seg at Birthe valgte denne melodien fordi den var kjent som melodien til sangen om budet «Du skal ikke slå i hjel». Birthe hadde drept mannen sin og var dømt for det. Å bruke nettopp denne melodien, kunne bli en botsøvelse for henne, en slags bønn om tilgivelse, samtidig som hun derved også erkjente sin brøde.

Det finnes bare ett opptaket av denne sangen som nå synes å ha dødd vekk fra folketradisjonen. To hundre og femti år etter Birthe visste folk at det var en salmetone hun hadde brukt, men man visste ikke lenger hvilken salme det var.

Fra Vuggen indtil Gravens Bolig

Vinteren 1872/73 dreiv seks norske fartøy fangst på nordkysten av Spitsbergen og ble innefrosset. Et par av båtene kom seg laus og kom tilbake til Norge. Skipperen på ei av de andre skutene og kokken hans overvintret under en hvelvet lettboat. De fikk skjørbuk og døde. Resten av mannskapet,

17 mann, rodde langs kysten til et lite fangsthus inne i Isfjorden. Antakelig fikk de skjørbuk, men de kan også ha vært blyforgiftet. Det ble gjort flere forsøk fra Norge på å berge dem, men da havet endelig ble isfritt, slik at det ble mulig å nå fram, var alle døde.

Hendelsen gjorde et voldsomt inntrykk, og det ble diktet to sanger om ulykka. Den ene ble utgitt som skillingstrykk på Urdals forlag i Tromsø i 1875 hvor det fortelles om alle som omkom, en for en. Som melodihenvisning på visetrykket står «Jeg Syndefulde vil nedfalde». Det finnes to opptak av sangen (fra den samme kilden), og det viser seg å være den melodien som er vanlig over hele landet til «Jeg syndefulle».

Sunget av Alfred Olaisen, Helgøy 1978. Opptak v/ Ola Graff. TsM B 1987/56



Fra Vug-gen ind-til Gra - vens Bo-lig, er Skjæb-nens Vei - e tidt u - lig. Den e-nes Vei hen-rin - der
ro - lig, den An-dens gaar saa sør-ge - lig. Mens Nog - les Vil - kaar sy - nes bli-de, Ja som hans
Vei var blomster - strodt, maa An-dre haardt og bit - tert stri-de, med Kamp og Fa - rer for sit Brød.

Melodien går i D-moll, men med den typiske dominatiseringa i B-delen. Formen er AABA.

Avskjedssalmer

Salmen «Farvel, farvel jeg eder byder» er skrevet av den danske legpredikanten Jens S. Dyrholm i 1852. Det finnes nedtegnet litt over 20 versjoner fra hele Norge. Det er flere ulike melodier som har vært brukt, flere av dem i dur, bl.a. Breitendichs melodi «Du høie fryd» (se over). Men en del versjoner anvender Femte bud-melodien:

Sunget av Rachel Thomassen. Opptak NRK 1956. Nasjonalbiblioteket.



Far - vel, far - vel jeg e - der by - der Far - vel med hjer - te hånd og munn.
 Det ord har me - get at be - ty - de for kris - tne i skills - mis - sens
 stund. Kun den som går på her - rens vei - e og hvi - ler i sin frel - sers
 skjød, kun den kan få - re vel og ei - e hans sø - de fred i liv og død.

Sangen går i moll, mens B-delen lettest lar seg tolke i parallelltonearten i dur. Formen er AABA. Melodien er i begynnelsen stigende. Det er sjelden, men finnes i noen versjoner (jfr. over).

Sangen har vært brukt i mange gravferder. Det fortelles at da Lars Olsen (Rustad) i 1869 dro til Amerika, sang han denne salmen fra båten til de mange vennene som hadde samlet seg på brygga i Kristiania (Haugli 1990 s. 95). I de fleste sangbøker står teksten uten melodihenvvisning.⁷ Melodien finnes i *Melodibog* av Erik Hoff (1878), men her med en tone som Hoff sjøl komponerte. I *Evangelistens Toner* (1900) står «Egen melodi eller: Framåt, framåt på Ljusets Bana»⁸, i *Vekter-ropet* (1977) står melodihenvisninga «Du høie fryd for rene sjele», mens i *Aandelig Sangbok* (1950) angis «Jeg syndefulle vil nedfalle».⁹ Det er altså flere ulike toner som kunne brukes.

7. Salmen er tatt inn i *Psalmebog af A. Hauge* (1876, men ikke i 1863-utgaven), *Kjernen. En salmebog til Guds Ære* (1879), *Den aandelige Røst* (1880), *Aandelig Harpe* (1880), *Sannhets røst* (1895), *Kirkeklokken* (1890), *Tornebusken* (Minneapolis 1897), *Evangelistens Toner* (1900), *Aandelig Sangbok* (1919), *Vekterropet* (1977), og *Salmebok for kirke og hjem* (1995). Salmen finnes verken gjengitt i *Melodiboken* (1987), eller omtalt i *Norsk salmehistorie* (1880), i *Nytt norsk salmeleksikon* (2011) eller i *Lundes Sang og salmeleksikon* (1997).
8. «Framåt, framåt» er en komponert melodi helt ulik Femte Bud-melodien. Se bl.a. *Sångbok för svenska flottan*.
9. Noter på denne finnes både i *Det gamle Vekter-rop* (1993) og i *Melodibok For sangboken «Det gamle Vekter-rop!»* (1999).

Salmen «En kjærlig avskjed vil jeg tage»¹⁰ bruker tonen til «Sangen om Det femte bud». L.M. Lindeman har en versjon fra Hallingdal.

Sunget av Knud Knudsen Grønna 1862, Nes i Hallingdal. NB. Ms 2465/203.

En kjæ - lig Af - sked vil jeg ta - ge med e - der al - le stor og smaa, og
 ons - ke at vi al - le Da - ge i Aan - den sam - men - bin - des maa, og
 her i Ti - den lov - lig stri - de saa vi kan sei - ers - kro - nen faa.

Melodien kan tolkes som Amoll med både stor og liten septim og stor sekst, eller som en Edur tonalitet med liten sekst og septim. Formen er ABA'. Siste tekstlinje i verset skal være «og stilles ved den høyre side, når vi for Herrens dom skal stå». Den er falt ut her. Det gjør at den andre tekstlinja som skulle hatt et A-tema, har fått et B-tema, mens tredje linje som skulle hatt et B-tema, har fått et A-tema. Her står vi altså overfor en omsynging som skyldes hukommelsesfeil. Det første A-temaet begynner uvanlig på oktaven.

Andre sanger

Melodiene «Fang an vi vil» og «Jeg syndefulle vil nedfalle» er brukt som melodi eller melodihenvisning til en rekke andre sanger:¹¹

- En sørgelig, men sandferdig Vise om det ynkelige Mord, som Natten imellom den 29de og 30te Juli 1806 blev begaaet på Gaarden Garnæs i Værdalen.

10. Salmen omtales verken i *Norsk salmehistorie* (1879-80), *Nytt norsk salmeleksikon* (2011) eller i *Lundes Sang og salmeleksikon* (1997). I *Kjernen. En salmbog* (1879) angis melodihenvisninga: «Du Hjertens Fryd for rene Sjæle»

11. Dette er de sangene jeg har oversikt over. Det kan være flere.

Melodi oppgis som «Du høie Fryd for rene Sjæle» eller: «Fang an, vi vil med Herrens Naade». Trykt af T.A. Høeg Trondhjem 1821.¹²

- *To smukke Sange. Den første i Anledning af den ulykkelige Begivenhed, der tildrog sig Natten til den 10de September 1855 i Nærheden af Oxø Fyr ved Christiansund, idet Jern-Dampskibene «Norge» og «Bergen» stødte sammen ... af Ole Røe, Skolelærer.* Melodi «Fang an, vi vil med herrens Naade» eller «Skal jeg nu bort fra Eder drage». Trykt af Selmer, Lillehammer.

- *En meget sørgelig beretning. Om den ulykkelige Hændelse med Peder Nilsen Brandsø i Bjørnør som med sine fem kamarater, den 17de februar 1871, seilede paa Havet ...* Mel: «Fang an vil vil med Herrens Naade». Udatert trykk.

- *En Klagesang over Manden Carolius Pedersen Sædsø af Hillesø Sogn, Lenvik Præstegjeld; han omkom paa Søen i Vinteren 1853.* Melodi: «Jeg syndefulle maa nedfalle». Forfattet efter Enkens Begjær af O.J. Olsen, kirkesanger i Hillesø. Trykt og forlagt af H.M. Høegs Enke i Tromsø.

- *En Sang til Minde om de mange Dødsfald, som indtraf i Hamerø i Vinteren 1875. Hvoraf 4 Mænd omkom i Vestfjorden.* Mel: «Jeg syndefulle vil nedfalle». Trykt ved M. Urdals Forlag.

- *En Sørgesang om 3 Mand, som omkom ved en uheldig Kobbefangst tæt ved Landet i Løgvig, i Tromsøsundets Præstegjæld d. 27de Januar 1882, hvoraf 2 bortkom, den tredie bjergedes død og 2 blev reddet.* Mel: «Jeg syndefulle vil nedfalle». Trykt ved M. Urdals Forlag, Tromsø 1888.

- *Levnet af O.S. Kortfattet og enfoldigt fremstillet i en Sang til Advarsel og Formaning for Andre.* Trykt i Vaagen 1862. Melodi «Jeg syndefulde vil nedfalle». Sangen er diktet av Ole Sivertsen før han ble henrettet i Kabelvåg 1862.

12. Visa er også gjengitt i *Verdalsboka* (1931), i *Folkemusikk fra Trøndelag I* (1979), og i romanen *Gjennom grenseskog* (1969) hvor det står at «ho gammel-Beret» sang den med tonen «Fang an, vi vil».

- *Afskeds-Sang. av Ole Siversten. I En Faders Erinding til sine Børn af Ole Sivertsen, Vaagens Arrest 1862.* Tromsø 1862. Forlagt og tilkjøps hos M. Urdal. Melodi «Jeg syndefulde vil nedfalde». Sangen er diktet av Ole Sivertsen før han ble henrettet i Kabelvåg 1862.

- *Afskeds-Sang af Ole Siversten. Vaagen Arrest. 1862. Jeg er nu bort fra Venner faren.* Tromsø 1862 Forlagt af M. Urdal. Melodi: «Jeg syndefulde vil nedfalde». Sangen er diktet av Ole Sivertsen før han ble henrettet i Kabelvåg 1862.

- *En kjær Ynglings Mindesang (Af en af hans Venner).* Trykt ved M. Urdals Forlag, Tromsø. Melodi: «Jeg syndefulde vil nedfalde».

- *En ægtemands Bøn ved sin Kones bortgang til Døden.* Mel. «Jeg syndefulde vil nedfalle.» Trykk uten datering.

- *Svartbakkvisa.* Vise om et mord på en ung gutt. Sunget av Jørgen Talbak, Løten. Opptak Arne Møller 1977. NFMS 31650. Skal angivelig være utgitt som skillingstrykk.

- *O menneske i verdens bolig.* Trykt i *Aandelig Visebog* eller *Kristelige Sange.* Christiansund 1862. Mel: «Jeg syndefulde vil nedfalle».

- *Vise om en bryllupstragedie i Hemne 1848.* Sunget av Selma Gåsland, Bjerkreim, Rogaland. Opptak Rachel Thommasen 1961. NFMS 6686.

- *Omspendt av tvil.* Sunget av Johanna Rismo, Kåfjord. Opptak Yngvar Mejland 1964. TsM B 1986/1.

Lista viser et spesielt trekk. Alle disse er sanger om død, elendighet eller avskjed. Det gjelder også de fleste av de foregående sangene vi har sett på, både «Sangen om Det femte bud», «Fenstadvisa» og avskjedssalmene. Selve melodien ser ut til å ha vært assosiert med døden, eller mer allment med tunge følelser, sorg og avskjed. Grunnen til dette kan være melodiens sterke

tilknytning til «Sangen om Det femte Bud» som handler om drap, og seinere også visa om Fenstad som ble henrettet. Det kan tyde på at disse to sangene har vært godt kjent over hele landet med denne melodien. I folketradisjonen har dette vært den melodien som hørte til disse to sangene.

I O.M. Sandvik: *Østerdalsmusikken* (1943) finnes to versjoner av en annen salme «Nu er det gamle aar forsvundet med all sin glæde, sorg og nød». ¹³ Melodien er tydelig Femte bud-melodien.

Fjernere melodier – Merravisa

Skjemtevisa «Merravisa» var diktet av Per Davesa (d. ca 1775, se over) på elsfjorddialekt. Den handler om en bonde som lånte ei merr hos naboen, og kjørte den forderva, så de måtte slå den i hjel. De hentet en bonde i nærheta til å slakte dyret.

Sunget av Martin Hundvik, Elsfjord. Opptak NRK og Tromsø Museum 1955 (TSM B 32 nr. 3).



Så hend-te det han Mjøl-ka-lid, den vel-be-kjen-te ma-n', at han sku
kom og flå i belg den kvi-te det-mar-skal

1.

2.

len. Han stakk åt mær-ræ fint og svor, om du ha vø-re nok-så

stor, så ska e stekk og du ska sprekk og ko-kest i mi gry-ta.

Melodien kan forstås som Amoll med forstørret kvart og stor septim. Men jeg vil heller se det som E dur med bruk av moll sekst. Formen er AABA.

Melodien passer med de fleste strukturelle kriteriene for Femte Bud-melodien: $\frac{3}{4}$ -takt, dobbelthet med moll og dur, formstruktur AABA og det rytmiske basismotivet med variasjoner. B-delen består av to nær identiske

13. Salmen omtales ikke i Skaar: *Norsk salmehistorie* (1879-80), *Lundes Sang og salmeleksikon* (1997) eller *Nytt norsk salmeleksikon* (2013).

halvdeler med ulike slutt-toner. Denne strukturen i B-delen er kjent fra noen versjoner av «Det Femte Bud»-melodien, bl.a.:

Sungnet av Oskar Arntsen. Ms Paul Okkenhaug, Nasjonalbiblioteket a 6098.

Naar man skal ta - le ret af grun - den, da sker et Mord paa tre Ma - ner,

Men Merravisa er avvikende på flere punkter i forhold til Femte bud-melodien. Det siste motivet i A er forkortet. B-delen er ikke lysere eller høyereliggende, men tvert om lavere, selv om den utgjør en kontrastdel som slutter høyere enn A-delen. Selve melodigangen er også ganske forskjellig. Det gjør at slektskapet kan betviles. Det blir derfor et spørsmål om man kan påvise slektskap gjennom også å se på melodigangen gjennom melodisk sammenligning. Jeg har prøvd å gjøre dette gjennom en analytisk framgangsmåte hvor jeg har sammenlignet melodigangen for hvert av de fire, små motivene i hver formdel A_1 A_2 A_3 A_4 og B_1 B_2 B_3 B_4 med andre versjoner av melodien til «Sangen om Det femte bud»:

Motiv A_1 :

Så hend - te det

Nesten samme melodigang finne vi i følgende:

Fra Land. Norsk musikk-samling a 2038/1052

Gjør_ godt mod den som dig mon ha - de, vel-sign dem som for-ban - de dig.

Motiv A_2 :

han Mjøl - ka - lid

Det er svært sjelden at melodigangen i element nr. 2 er stigende. Men ei

lignende stigende melodilinje finnes bl.a. i følgende versjon:

Sunget av Paul Berstad, Selje. Opptak NRK 1962.

Jeg syn - de - ful - le vil ned - fal - de for deg O al - ler høy - es - te.

Motiv A₃:

den vel - be - kjen

Her finnes nesten identisk melodigang for eksempel i følgende versjon:

Sunget av Elisa Søre, Øygarden. Opptak Trygve Fischer 1958. NFMS 3007.

Jeg syn - de - ful - le vil ned - fal - le for deg O al - ler høy - es - te

Motiv A₄:

- te ma - n'

Det skjer nesten ikke at avslutninga på siste grunntone i formdel A kommer fra under-septimen. Men det finnes et par eksempler, bl.a.:

Sunget av Vilhelm Rogno, Øygarden. Opptak Trygve Fischer 1958. NFMS 2987.

du der-med kan din Næs - te dræ - be, det er for Gud et skjen - digt Mord.

Motiv B₁:

Han stakk åt mær

En slik melodigang finnes ikke i noen kjent nedtegnelse av melodien. Men en versjon av Fenstadvisa har en melodigang fra ledetone til grunntone:

Sunget av Anna Fuglesteg, Valdres 1967. Opptak NRK.

O hel - lig - ånd rør selv min tun - ge, så sy - nes vei - en inn - til Gud

Motiv B₂:

- ra fint og svor_

Nesten den samme melodigangen finnes i følgende versjon:

Sunget av Anne Tjønn, Telemark. Opptak Inger-Johanne Jore 1981. NFMS 35431.

O her - re Gud_ rør selv min tun - ge så åp - nes vei - en inn - til Gud

Motiv B₃:

om du ha vø -

Nøyaktig en slik melodigang finnes ikke i noen kjent versjon. Men det finnes versjoner med melodigang fra tersen til grunntonen:

Sunget av Robert Husbyn, Stjørdal. I Dillan 1982.

Hel - lig - aand vær selv min læ - ge, Da aab - nes Vei - en ind - til Gud,

Motiv B₄:


- re nok - så stor_

En slik melodigang finnes ikke i noen kjent versjon. Men det finnes fallende melodigang til ters:

Sungnet av Jakob Rabliåsen, Korgen. opptegnet av Catharinus Elling 1917. Nasjonalbiblioteket Ms 2867/232.

Naar mand skal ta - le ret af Grun - den, Da skeer et Mord paa tre Ma - neer,

En analysemåte som dette mister den melodiske helheta. Likevel viser den at de små, melodiske motivene har likhet med tilsvarende motiv i andre kjente varianter av melodien. Denne detaljert gjennomgang av melodien avslører et tydelig slektskap til Femte bud-melodien. Når avvikene likevel er såpass mange, kan det tyde på at melodiene har skilt lag langt tilbake i tid. Melodien kan derved ha levd i muntlig tradisjon i Elsfjord som en egen melodi i over 200 år.

Ideen bak denne framgangsmåten er at man samler alle melodier som er utvetydige varianter av den samme melodiformen. Disse utgjør det man kan kalle en *referansemengde*. For Femte bud-melodien gjelder det rundt 100 nedskrifter og opptak. Her vil man kunne se den totale variasjonsbredden for melodien. Analysen benytter så de minste musikalske motivene som analyseenhet. Femte bud-melodien er bygd opp med det rytmiske motivet  som den minste rytmiske enheten. Det melodiske motivet bygd over denne enheten blir følgelig den minste naturlige musikalske bestanddelen i melodien. Det begrunner at man kan dele melodien opp i slike små, analytiske enheter. På den måten følger man melodians egen-strukturering i analysen.

I møte med en melodi hvor det er tvil om den virkelig er variant av melodien eller en egen melodiform, vil sammenligning med referansemengden være med å gi svar (sammen med analyse av de basale trekkene). Melodien kan så eventuelt inkluderes i referansemengden, slik det skjer i dette tilfellet.

Melodien til «Merravisa» brukes også til visa «I verden er en møysom gange» som Martin Hundvik synger (TsM B 32). Disse to har en tekstlengde som gjør at melodien ikke er utbyttbar med «Sangervisa» (se over). Det at Martin Hundvik bruker samme melodi til de to ulike tekstene, viser at han tenker denne melodien som en egen enhet, en egen melodiform. For Martin Hundvik er «Merravisa» og «I verden er» vs. «Sangervisa» to ulike melodi-former, to selvstendige melodier. Men analysene viser at

begge melodi-formene er varianter av Femte bud-melodien.

En melodi som ligner «Merravisa» finner vi i Petter Dass-salmen «Hvad tegn som skulle» fra Evangeliesangene. Denne melodien finnes opptegnet både fra Mo og Saltdal:

Kilde ukjent. Nedskrevet av Ole Tobias Olsen fra Mo.

Hvad Tegn som skul - le fö - re - gå Je - ru - sa - lems U - lyk - ke. Os
der - om Chris - tus læ - rer så, det vi og må sam

tyk - ke. Han si - ger at man vist skal se På hel - lig sted at stan - de. Ty -

ren - nens sto - re Bil - le - de, med sin för - gyl - te Pan - de.

Melodien går i E-moll. Formen er AABA. Rytmen er noen steder sammentrukket i forholdt til Femte bud-melodien. A-delen ligner A-delen hos Paul Berstad, Selje (se over). B-delen mangler den typiske kontrasten til A-delen. Men B-delen har likehtstrekk med en B-del fra Valdres av Fenstadvisa:

Sunget av Anna Fuglestad, Valdres. I *Anna. Tradisjonssong frå Valdres* (1995).

O hel - lig - ånd, styr selv min tun - ge da åp - nes vei - en inn til Gud

Ole Tobias Olsen har også skrevet ned denne melodien som tone til Petter Dass-sangen om «Det 8. Bud». Hos Petter Dass er tonen oppgitt som «Mig tychis at verden er underlig». Denne salmen finnes i Thomissøn: *Den danske Psalmebog* (1569). Men melodien her er helt anderledes, og har ingen forbindelse med den folkelige melodien.¹⁴ Heller ikke denne kirkemelodien har vært opphav for den folkelige tonen.

14. Schjørring sier det samme: «Lindeman bringer mel. fra Mo, der ikke synes at kunne føres tilbake til den gamle Thomissønmelodiform» (1950 Bind I, s. 255). Når Gaukstad hevder at sangen «hører til dei mange variantane til "Mig tyckis at Verden er underlig"» (Gaukstad 1982 Nr. 40), kan han ikke sikte til selve melodien.

«Siungis under sin egen Melodie»

I førsteutgaven av Katekismussangene fra 1715 oppgis at sangen om Det femte bud skal «siungis under sin egen Melodie». I alt 20 av katekismesangene har denne henvisninga.

Det har vært diskutert hva uttrykket «siungis under sin egen Melodie» kan bety. Catharinus Elling mener at Petter Dass har benyttet en melodi fra folkelig muntlig tradisjon: «Man ser meget ofte opgivet «Egen melodi», hvad der altsaa betyder Folkemelodi» (Elling 1922 s. 115). Asbjørn Hernes representerer det motsatte standpunktet: «Om vi slår på at Petter Dass sjølv har laga tonane som ligg bak ordlaget «Sjunges under sin egen Melodie», har vi søkt den næraste forklåring på uttrykket» (Hernes 1952 s. 102). I *Salmediktingi i Noreg* uttrykker Rynning den samme tanken: «Petter Dass hev ikkje berre nytta andres syngjeformer. Ofte vart det slik for honom, at tekst og tone sprang fram i hugen hans samstundes. Soleis hev 12 av katekismesongane hans originale tonar, t.d. 'Fang an, vi vil med Herrens Naade'» (Rynning 1954 s. 114). Ivar Roger Hansen som har studert melodibruken hos Petter Dass, konkluderer med at melodiene må være lagd av Petter Dass sjøl eller andre i hans nærhet, eller at det kan dreie seg om instrumentale melodier uten noen tittel (Hansen 1986 s. 127). Jon Haarberg har diskutert spørsmålet i en artikkel: *Siungis under sin egen Melodie* (Haarberg 1997). Tolkningen at Petter Dass sjøl har lagd melodiene, kaller han «Trubadurteorien». Men han påpeker at det å utgi sanger med nye, ukjente melodier, ikke er noen god ide. Haarberg antar at melodiene som er angitt som «egen Melodie», sannsynligvis er verdslige sanger som var kjent i samtida. Jeg anser det som en rimelig slutning.

I en utgave fra 1721 har én av de 20 katekismesangene fått en melodiangivelse. Det kan derved se ut som om melodihenvisning delvis beror på utgiveren. Det finnes et håndskrift fra 1705 (som ikke er fra Petter Dass si hand) hvor 19 av katekismesangene har melodihengivelser. Med ett unntak dreier dette seg om verdslige sanger. Haarberg mener det er sannsynlig at forleggeren i 1715 har byttet ut disse melodihenvisningene med formuleringen «siungis under sin egen Melodie». Han mener at grunnen kan

være at forleggerne ville unngå å bruke for mye verdslige melodier til religiøse sanger.

Dette kunne føles som et problem. Salmedikteren Thomas Kingo kommenterte sin egen bruk av verdslige melodier til salmetekstene. Han så for seg at noen ville kunne reagere på at han brukte melodier som «ellers af mange siungis med forfængelig Ord». Begrunnelsen var at «Jeg haver der med vildet giort de velklingende og behagelige Melodier saa meget meere himmelske, oc dit Sind ... dismeere andægtigt» (Sibbersen 1931 s.12). Petter Dass nevner ikke dette problemet. Så vi vet ikke hva han tenkte.

I hanskriptet fra 1705 oppgis at «Sangen om Det femte bud» synges til melodien «Bedrøvelig Er at beklage» (Haarberg 1977). Dette er en melodi som ikke finnes noen andre steder hos Petter Dass som melodihenvisning. Denne sangen ble trykt og utgitt i 1724. Den gang var det «En Ny Aandelig Vise». Tyve år tidligere ble den brukt som melodihenvisning. Den må altså ha vært kjent og utbredt allerede i 1705.



Jeg har ikke funnet denne melodien noe sted.¹⁵ Men tonen til denne visa har vært eldre. På trykket står det at den «Siunges under den bekjendte Melodie: *Hvad kand jeg meer end mig beklage*». Heller ikke denne melodien finnes omtalt hos Schiørring.¹⁶ Vi vet ikke hvilken melodi dette har vært, men den har vært «bekjendt».

«En Ny Aandelig Vise», «Bedrøveligt er at beklage», ble trykt i 1724. Dansk Folkemindesamling Z, 336/860.

15. Dansk folkeminnesamling har ikke melodien. Den finnes heller ikke i Norsk folkemusikk-samling, Oslo. Melodien finnes ikke omtalt i verket *Det 16. og 17. århundres verdslige danske visesang* (Schiørring 1950).

16. Eller ved Norsk folkemusikksamling.

Vi vet ikke hvilken melodi Petter Dass sjøl hadde i tankene, men folketradisjonen ser ut til å ha vært samstemt i hvilken tone det var. Det kan altså ha vært denne tonen Petter Dass brukte. Han benyttet trolig en verdslig tone som var godt kjent, og som derved må ha levd på folkemunne en stund.

Konklusjon

Jeg har i denne artikkelen prøvd å undersøke hva man kan finne gjennom analyse av samtlige kjente melodivarianter fra hele landet. Ved å se det totale bildet av innsamla melodier, er det mulig å trekke interessante konklusjoner. Catharinus Elling målbar et stikk motsatt syn av dette. «Nu skulde jeg have Lyst til at vide, af hvad Betydning det vilde været, om jeg havde skrevet op alle disse daarlige Former. For det første er vi nu ikke tjent med daarlige Melodier og for det andet: der vilde ikke fra alle disse forskjellige Former være kastet Spor af Lys over den gode Melodi ... Jeg tror den skjønnsomme Læser vil forstaa, at dette Snak om varianternes betydning for Folkemelodiernes Vedkommende kunde man spare sig. Det er muligt, man finder en tilfredsstillelse i ved denslags Hokusfokus at give sig et Skin af Videnskabelighed» (Elling 1922 s. 146f). Synspunktet som er ganske usaklig, støttes neppe av noen i våre dager.

De fleste melodinedtegnelsene av Femte Bud-sangen stammer fra 1900-tallet. Den eldste nedtegnelsen av melodien er fra ca 1870. Er det mulig å følge melodien lenger bakover i tid? Det første man merker seg, er at folketradisjonen har vært temmelig samstemt i hvilken melodi som ble brukt til Femte Bud-sangen.

Salmen «Gjør godt» kom i 1869 og er skapt fra noen vers på Femte Bud-sangen, men med en helt annen melodi. Folketradisjonen har likevel gjerne brukt Femte Bud-melodien, og altså holdt på den melodien som var benyttet til Petter Dass-salmen.

Fenstadvisa stammer fra 1820-tallet. Visa har vært kjent over hele landet, og det er i stor grad den samme tonen som brukes i ulike variasjoner. Vi vet ikke hvilken tone Fenstad sjøl tenkte på. Men folketradisjonen har vært

ganske samstemt i tonevalget over hele landet, at melodien var Femte Bud-melodien.

Fra ca. 1870 stammer Ishavsvisa med Fenstadvisa som melodihenvisning. Opptaket hundre år etter viser at melodien oppfattes som i resten av landet, som Femte bud-melodien. Melodihenvisning til både Fenstadvisa og Femte Bud-sangen finnes på flere visetrykk gjennom 1800-tallet. Alt tyder på at dette var oppfattet som samme melodi, og at det er Femte Bud-melodien som er tenkt på hele tida.

Fra midten av 1700-tallet stammer både Sangervisa og Merravisa som bruker fjernere varianter av den samme melodien. Melodiopptak er gjort 200 år seinere. Melodiene ble da presentert som «gamle melodier, folketoner». De ble altså på 1900-tallet oppfattet som melodier som hadde levd en lang stund i miljøet.

Fra ca. 1740 stammer Birthe-sangen som bruker en variant av Femte Bud-melodien. Opptaket av sangen er gjort 250 år seinere og gjør det vanskelig å vite om dette er den originale melodien. Men for det første har folketradisjonen holdt på at tonen som Birthe brukte, skal ha vært en salmetone. For det andre tror jeg at det å bruke Femte Bud-melodien var et bevisst valg av Birthe. Så det er meget mulig at det var denne melodien Birthe sjøl kjente og brukte.

Catharinus Elling karakteriserer Femte Bud-melodien slik: «.. hele 3 fra Nordland¹⁷ ... Hvorvidt nogen af de 3 gaar tilbage til den Tone Dass tænker paa, er jo ikke godt at vide; de har imidlertid alle 3 et gammel, ærværdigt folkelig Præg» (Elling 1927 s. 35).

Vi kan ikke vite hvilken tone Petter Dass brukte til sangen. Men folketradisjonen viser en sammenhengende bruk av Femte bud-melodien gjennom flere hundre år. Det er store ulikheter mellom mange av variantene. Det kan ses som et argument for at melodien har levd lenge i den muntlige tradisjonen og kan tyde på høg alder.

Det er altså mulig å anta at den melodien som er behandlet i denne artikkelen, virkelig er den melodien som Petter Dass hadde i tankene når han skreiv sangen om det femte bud. O.M. Sandvik tror også at det er

17. Han sikter nok til oppteignelsen av O.T. Olsen og sine egne to. Alle tre er varianter av den samme tonen.

mulig å spore originalmelodier: «Er det mulig idag å finne spor av dikterens originalmelodier? Jo, det synes virkelig å være så»¹⁸ (Sandvik 1960 s. 13).

Petter Dass-sangen stammer fra 1690-tallet. Det er grunn til å anta at melodien han brukte, var en gammel, verdslig tone som kan ha vært godt kjent. Det betyr at melodien må ha eldre røtter. Hvor langt tilbake i tid melodien strekker seg, vet vi ikke. Men hvis det har vært en forholdsvis kjent melodi på slutten av 1600-tallet, er det rimelig å tenke tilbake til tidlig 1600-tall, og gjerne enda eldre.

Vi står overfor en gammel, norsk melodi som har vært i folkelig bruk og tiltalt mennesker gjennom flere århundrer, og som fortsatt evner å tiltale oss i våre dager.

Opptak av melodiene i denne artikkelen kan høres på: <http://uit.no/folkemusikk>

Litteratur

Andersens Forlag, 1880: *Aandelig harpe*. Horten.

Berge, Rikard, 1973: *Vinje og Rauland I*.

Blom Svendsen, H., 1933: *Norsk salmesang II. Landstad og Hauge*. Bergen.

Brecken, Thomas (red.), 1897: *Tornebusken. En samling af kristelige Sange*.

Minneapolis.

Breitendich, F.C., 1764: *Choral-Bog 1764*. Faksimileutgave, København 1970.

Bræin, Edvard, 1980: *Folkemusikk fra Nordmøre*. Norsk musikkforlag.

Bræin, Ola & Sommerro, Henning, 1990: «*Nu rinner solen opp*». *Folkemusikk fra Edvard Bræins etterlatte samlinger*. Norsk musikkforlag.

Den luthersk-læstadianske Menighet, 1977: *Vekter-ropet*. Tromsø.

Den læstadianske menighet i Hammerfest, 1919: *Aandelig Sangbok*. Hammerfest.

Dillan, Helge, 1982: *Folkemusikk i Trøndelag*. Band V.

18. Når derimot Sandvik skriver om Petter Dass at "Melodiene han bruker, tilhører ... en ny tid" (Sandvik 1960), synes dette ikke å være riktig for denne melodien. Femte bud-melodien synes å være en gammel melodi.

- Dybdahl, Audun, 1985: *Jens Fenstad – falskmynter på sin hals*. Nidaros forlag.
- Elling, Catharinus, 1909: Petter Dass og folkemelodien. *Maal og minne*, Oslo.
- Elling, Catharinus, 1922: *Norsk folkemusik*. Kristiania.
- Elling, Catharinus, 1927: *Vore religiøse folketoner*. Oslo.
- Esbensen, Andreas (red.), 1977: *Vekterropet*.
- Fet, Jostein, 1955: *Lesande bønder*. Oslo.
- Fuglestad, J., Hemsing B.I., Ranheim I., Skarstad G., 1995: *Anna. Tradisjonsong frå Valdres*. Fagernes.
- Gaukstad, Øystein, 1973: *Toner fra Valdres*. Valdres bygdeboks forlag.
- Gaukstad, Øystein (red), 1982: *Ole Tobias Olsen. Folketonar frå Nordland*.
- Graff, Ola, 2005: *Av det raudaste gull. Tradisjonsmusikk i nord*. Stamsund.
- Hall, Birger, 1890: *Kirkeklokken: aandelige sange*. Kristiania.
- Hansen, Ivar Roger, 1986: *Sangeren fra Alstahaug. Om musikalske sider ved Petter Dass sin diktning*. Hovedoppgave i musikk, høsten 1986, Musikkvitenskapelig Institutt, Universitetet i Trondheim.
- Heggelund, K., Apenes I., 1980: *Petter Dass samlede verker*. Oslo.
- Hauge, A., 1876: *Psalmebog for Kirke og Hus*. Christiania.
- Haugli, Vidkun, 1990: *Målselv bygdebok. Bind III*. Målselv kommune.
- Heggelund, Kjell & Apenes, Sverre (red), 1980: *Petter Dass samlede verker*. Oslo.
- Hermundstad, Knut, 1955: *I kveldseta*. Oslo.
- Hernes, Asbjørn, 1952: *Impuls og tradisjon i norsk musikk 1500-1800*. Skrifter utgitt av Det norske videnskaps-akademiet i Oslo.
- Hoff, Erik, 1878: *Melodibog til samtlige autoriserede Salmebøger*. Kristiania.
- Haarberg, Jon, 1997: «Siungis under sin egen Melodie». Katekismesanger, filologi og parodi. *Hymnologiske Meddelelser* nr. 26, 1997.
- Haarberg, Jon, 2013: *Petter Dass: Katekismesanger. Tekstkritisk utgave*.
- Haavik, Å., Hovland E., Lammetun J., Øien A. (red), 1985: *Norsk Koralbok*.
- Jensen, Gustav: M.B., 1924: *Landstads kirkesalmebok. Revidert og forøket*.
- Kingo, Thomas, 1736: *Den Forordnede Ny Kirke-Psalme-Bog*. København.
- Kristne menigheter, 1993: *Det gamle Vekter-rop*.

- Lagström, Hugo, 1928: *Sångbok för svenska flottan*. Stockholm.
- Landstad, M.B., 1869: *Kirkesalmebog*.
- Langeland, Ole (red.), 1895: *Sannheds Røst: utvalgte salmer og sanger*. Kristiania.
- Lindeman, Ludv. M., 1877: *Norske folketoner med underlagt Tekst til Petter Dass*. Kristiania.
- Lindeman, Ludv. M., 1877: *Koralbog til Landstads Salmebog*. Kristiania.
- Lindeman, Ludv. M., 2003: *Norske folkeviser og religiøse folketoner. 2: Noter*. Institutt for sammenlignende kulturforskning, Oslo.
- Læstadianske menighet, Den, 1950: *Aandelig sangbok*. Hammerfest. *Melodibok. For sangboken «Det gamle Vekter-rop og et utvalg melodier fra Gamle Landstads salmebok.»* Birtavarre 2000.
- Norske Misjonsselskap, Det (red), 1987: *Melodiboken*.
- Musum, Einar, 1931: *Verdalsboka*.
- Myhreboe, H.J., 1879: *Kjernen: en Salmebog til Guds Ære*. Kristiania.
- Olsen, Edvard (red.), 1900: *Evangelistens toner: udvalgte Sange og Salmer*. Bergen.
- Holter, S.W., Grøm, R., Øystese, V.B., 2011-2018: *Nytt norsk salmeleksikon* Trondheim.
- Paulsen, K., Mikalsen K.A. (red), 2001: *Melodier for Vekter-ropet*. Alta.
- Raadal, Anders Nilsen, 1880: *Den aandelige Røst. En Samling af Sange*. Sarpsborg.
- Rynning, P.E., 1954: *Salmediktingi i Noreg*. Oslo.
- Rø, Mads Andreas Ingebrigtsøn, 1862: *Aandelig Visebog eller Kristelige Sange*. Samlede og udgivne af. Femte forøgede udgave. Christiansund.
- Salmelid, Tobias (red), 1997: *Lundes sang- og salmeleksikon*.
- Sandvik, Ole M. (red), 1926: *Koralbok for den norske kirke*.
- Sandvik, Ole M., 1943: *Østerdalsmusikken*. Oslo.
- Sandvik, Ole M., 1960: *Norske religiøse folketoner I*. Oslo.
- Schiørring, Nils, 1950: *Det 16. og 17. århundres verdslige danske visesang*. København.
- Sibbersen, A.E. (utg.), 1931: *Thomas Kongos Aandelige Siunge-Koor*.
- Skaar, J.N., 1879-80: *Norsk salmehistorie*. Bergen.
- Thomissøn, Hans, 1569: *Den danske Psalmebog*. Kiøbenhaffn.

Urdal, M. (forl.), 1875: *Vise om de 17 Mands ulykkelige Overvintring i Isfjorden og Skipper Matillas og hans Koks sørgelige Endelig i Grey-Huk paa Spitsbergen.* Tromsø.
Vuoinalaš Lavllagak. Oslo 1955.



Kveding av setesdalsstev og irsk/skotsk *sean-nós singing*

– Opplevingar av musikalsk felleskap med vekt på stil

Ragnhild Furholt

The point of departure for this article has been personal experiences and feedback from Irish and Scottish researchers and traditional musicians that the Norwegian traditional singing, *kveding*, resembles sean-nós singing. I have met traditional musicians, singers and researchers in Ireland and Scotland who compare selected melodies from Setesdal, Norway to the “old style” of singing in these countries. The research questions have become: How do the informants respond to performances of a selection of *setesdalsstev*, and how do they describe these experiences? What eventual similarities between kveding of *stev* from Setesdal and sean-nós singing are identified by the informants?

The research is based on empirical material consisting of videotaped interviews with Irish and Scottish researchers, traditional singers and musicians. Audio material from archives, commercial recordings, transcriptions and literature on the subject also form part of the material. The methodological approach has been a presentation of *stev* from Setesdal via live performance and sound recordings. Participant responses to *stev* melodies form the basis for a comparison and analysis of different stylistic traits. The responses refer to special traits of kveding of setesdalsstev which are also found in Irish and Scottish sean-nós song.

Innleiing

Det var «stinn brakke» på festivalområdet etter kveldens konsertar, og musiserande og syngjande folk overalt. Vi var ein gjeng nordmenn i lokalet, og der og då var det rette stemninga for å *kvede stev*. Etter første stevet blei det stille rundt meg, og etter andre stevet kom det eit svar frå ei kvinne i rommet, såpass langt unna at eg ikkje kunne sjå kven det var. Slik heldt det fram med to-tre stevmelodiar, og denne kvinna svarte med ein song som minna om min, på skotsk gælisk, eller det kunne vere irsk. På grunn av ein heller høg «festivalfaktor», greidde eg ikkje finne igjen kvinna som song.

Opplevinga under ein Edinburgh Folk Festival på midten av 1990-talet er ei av fleire liknande opplevingar med tilbakemeldingar om at den norske tradisjonelle songen - og spesielt stevkvedinga - lyder veldig kjent; «it sounds so familiar», «it is precise like the sean-nós singing!»¹ Reaksjonar elles frå festivalar i Europa er heller det motsette, at det norske lyder framandt og eksotisk.

Opplevinga i Edinburg har blitt utgangspunktet for eit prosjekt med samanlikning av vokaltradisjonen i Irland, Skottland og Noreg. Studien er første fase i eit prosjekt der målsetjinga er å få djupare innsikt i korleis forholdet mellom desse songuttrykka opplevast og blir artikulert av informantar med bakgrunn i irsk og skotsk tradisjonssong. Studien som ligg føre er såleis med på å leggje grunnlaget for ei meir omfattande og systematisk undersøking av evt. musikalske slektskap. Korleis responderer informantane på kveding av eit utval setesdalsstev, og korleis blir desse opplevingane skildra? Kva for eventuelle likskapar mellom kveding av setesdalsstev og sean-nós singing blir identifiserte av informantane?

Metoden eg har brukt er kvalitative intervju med *ein* engelsk, seks irske og fire skotske folkesongarar/-musikarar, -forskarar og -pedagogar, samt gruppeintervju med irske pdh-stipendiatar og masterstudentar (Ryen, 2002, Thagaard, 1998).

1. Lenkene er eksempel på *sean-nós singing*. Frå Skottland: [Online:] *I Ho Ro's Na Hug Oro Eile* <https://music.apple.com/au/album/celtic-women-from-scotland-songs-of-love-reflect-ion/410398742> (Stewart, 2006) Frå Irland: *Tomás Bán Mac Aogáin* <https://www.youtube.com/watch?v=T3U3b3AzSTA> (Ó Catháin, 2010). [Henta 09.10.2022]

Utvalet er strategisk. Det er flinke fagfolk eg kjenner til gjennom eige nettverk som songar og akademikar, og dei er valde med utgangspunkt i at dei kjenner til eit stort repertoar- og er bevisste på stiltrekk i den tradisjonelle songen i deira respektive land (Ryen, 2002, s. 84-85). Ca. halvparten av informantane er både irsk-/skotsk-gælisk- og engelsktalande.

I forkant av intervjuva blei det sendt eit introduksjonsbrev der eg gjorde greie for kva prosjektet dreidde seg om, og at utgangspunktet var å lytte til- og kome med assosiasjonar til eit utval norsk tradisjonell song.² Intervjuva var semi-strukturerte. Det var viktig at informantane opent kunne kommentere opplevingane av det dei hørde, og at eg ikkje styrte assosiasjonane i ei bestemt retning. Kjennskap til- og karakteristikkar av begrepet sean-nós singing har vore ein føresetnad (jfr. avsnitt om sean-nós singing, McCann, 1998, s. 1), og nettopp det kan verke inn på kva informantane lyttar etter. Eit av spørsmåla mine var derfor: «Is there anything very different about it compared to sean-nós singing»? Det er også tradisjonar på kva ein ser på som signifikant, så sjølv om eit stiltrekk får lite merksemd er det ikkje dermed sagt at det ikkje finst.

Det kan vere eit dilemma at stoffet, setesdalssteva, og spørsmåla kan bli stilte på ein måte som ikkje gjer bakgrunnen nøytral nok. Informantane kjende til at eg var norsk, og songmaterialet likeså. Dersom informantane ikkje hadde visst dette, kunne kanskje svara ha vore annleis, men karakteren på svara gir meg likevel trua på at dette ikkje er tilfelle.

Som førebuingar til intervjuva, og for å sikre meg nødvendig oversikt over sean-nós singing, har eg gjennom litteratur- og lydstudiar gjort meg kjent med særtrekk i stilen. Bl.a. har det skotske arkivet *Kist O Riches* ved University of Edinburgh³ og *Irish Traditional Music Archive* (ITMA) i Dublin⁴ vore til stor hjelp.

2. Det kunne vore freistande å nemne stiltrekk ein vanlegvis forbind med kveding/folkesong som er nedfelt i forskingslitteraturen i Norden (Ekgren 1983, Horvei 1998, Kvifte 2005, Rosenberg 1996, Åkesson 2007) og den nemnde litteraturen om sean-nós singing, men det blei ikkje gjort.
3. Nettstaden inneheld opptak frå 1930-talet av skotsk munnleg tradisjon; song, musikk, historier, poesi og faktainformasjon. Arkivet har i dag nærmare 50000 opptak.
4. ITMA er det offentlege nasjonale arkiv og ressurscenter for irsk tradisjonell musikk, song og dans. Samlingar med lydopptak, bøker, videoar, manuskript og bilete er digitaliserte og gjort tilgjengelege.

Eg valde setesdalsstev som eksempel fordi det var spesielt desse eg fekk dei nemnde reaksjonane på. Det kunne ha vore valt andre vokale sjangrar som stilmessig høyrer inne under den tradisjonelle norske vokale folkemusikken, innan den såkalla *kvedinga*.⁵ Stevformene, *nystev* og *gamlestev*, som litterær- og musikalsk sjanger har fått merksemd frå tidlegare forskarar i samband med nettopp norske/skotske relasjonar, (Bø, 1977, Eggen, 1928, Liestøl, 1946, Sandvik, 1940, 1952), derfor valde eg å halde fast ved desse. Det er ikkje noko mål med studien å undersøke om norske stev har påverka irsk og skotsk songtradisjon eller vise versa. Det er informantane sine opplevingar og respons med vekt på *stil* (her i tydinga framføringspraksis) som har hovudfokus i artikkelen - sjølv om evt. fellestrekk kan peike på ein samanheng som kan utforskast i seinare studiar. Spørsmål om *stev* som sjanger har blitt stilt når informanten har gitt uttrykk for kjennskap til særtrekk i form og metrikk. *Stevteksten* som *einstrofing* - dvs. at kvar tekststrofe gir ei sjølvstendig mening - blir ikkje diskutert, og har heller ikkje innverknad på sjølve kvedinga. Respons på *melodiar* blei naturleg nok ein del av samtalen, men blir i mindre grad omtalt.

Bakgrunn og sentrale begrep.

Det er ein viss forskningstradisjon, helst frå mellomkrigstida, som går på kulturelt samkvem mellom Noreg, Irland og Skottland. Det er spesielt «keltiske» og norrøne relasjonar det har blitt forska på. Carl J.S. Marstrander forska på mengde av norske ord i irsk språk, folkloristen Reidar Th. Christiansen har undersøkt folketradisjonen i Irland og Alexander Bugge har skrive mykje om kultursambandet mellom Noreg og Dei britiske øyene i mellomalder og vikingtid. Knut Liestøl skreiv i 1946 om likskapar innan tekstar til skotske og norske balladar («Scottish and Norwegian Ballads»). Desse forskarane høyrer til same generasjonen, har samarbeidd og hatt innverknad på kvarandre.

5. *Kveding* blir innan folkesongen idag brukt synonymt med å synge a capella med eldre karakteristiske stiltrekk. Begrepet har helst blitt brukt i Setesdal og Telemark [Online] <https://snl.no/kveding>. [Henta 11.03.2021].

Musikkforskarer Erik Eggen skreiv om korleis handelen med Skottland førte med seg nye impulsar. Han nemner spesielt hardingfela og «slåtte-rima» til dei nye instrumentale dansemelodiane der *nystevforma* i litt rask takt passar godt til springaren (Eggen, 1928, s. 359-361). Seinare har også den svenske viseforskarer Bengt R. Jonsson framheva sambandet mellom Bergen og Skottland under 1200-talet vedrørande spreinga av balladane i Skandinavia (1989, «Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56»).

Det er spesielt Ole Mørk Sandvik som har vore viktig for forskinga på den vokale folkemusikken. Reisa hans til Irland og Hebridane i 1927 resulterte i ei samling med artiklar, manuskript, notenedteikningar, fotografi og voksrullopptak. Han søkte bl.a. etter parallellar til nystevet i Skottland. Den irske folkloristen Séamas Ó Catháin har i boka *Gaelic Grace Notes* (2014) kome med ein grundig presentasjon av Sandvik si forskning på irsk og skotsk tradisjonell song. Ó Catháin tar i liten grad opp kritiske syn til dei heller romantiske haldningane til Sandvik og hans samtidige om å identifisere spor av norrøn påverknad frå vikingtid i gælisk musikk og song.

Folkloristen Olav Bø skreiv i innleiinga til *Norsk Folkedikting. Stev*, ein teori om *opphavet* til stevet (den lyriske einstrofingen), og relaterer førebiletet til «den norrøne firlina strofa» til eit romansk firelinja vers med enderim, kjent frå Normandie allereie på 900-talet. Diktinga skulla raskt ha kome til Dei britiske øyene der nordmenn fekk kjennskap til dette (Bø, 1977, s.7-8).

Frå irsk og skotsk hald har eg ikkje funne forskingslitteratur om relasjonen irsk/skotsk og norsk *vokal*tradisjon.⁶

6. Det er rett nok mykje forskning gjennom nettverket North Atlantic Fiddle Convention (NAFCO), men det meste her dreier seg om fele- og dansestudiar frå områda kring Nord-Atlanteren. Korleis desse tradisjonane evt. har påverka kvarandre har ikkje fokus i denne artikkelen, men det er påfallande at det heller ikkje finst tidlegare forskning som omtalar stilistiske likskapar mellom dei. Anne Murstad sin artikkel *Circulation and Signification of Celtic Voices: Singing as a changing of cultural practice* peiker på at bruken av mikrofon og ny innspelingsteknologi har forandra stemmeideal og tankar om det autentiske i Skottland. Dette kan ein også sjå andre stader.

Sean-nós singing

Det finst mykje litteratur om sean-nós song. Nemnast kan *Bright Star of the West. Joe Heaney, Irish Song Man* av Sean Williams og Lillis Ó Laorie (2011), *The Melodic Tradition of Ireland* av James R. Cowdery (1990), *Music in Ireland* av Dorothea E. Hast og Stanley Scott, *Sean-nós in Donegal* av Julie Henigan (1999) og *Sean-nós song. A Bluffers Guide* av Anthony McCann (1998).

Begrepet *sean-nós* er gælisk og betyr direkte omsett «gamal stil» - av song eller dans. Det er det same på irsk og skotsk-gælisk, og som uttrykk for tradisjonell song er det forholdsvis nytt. Begrepet blei visstnok brukt første gong i 1904 ved den viktigaste årlege språkfestivalen på Irland, *Oireachtas*, som inkluderer konkurransar på tvers av mange fagdisiplinar. Sean-nós er ei omsetjing fra det engelske «traditional singing (in the old style)», for å skilje det frå den meir utbreidde «parlour-room vibrato style» - den meir klassiske stilen ein høyrde i salongane. Tilknytning til ein landleg idyll og underforstått «ektheit» gav assosiasjonar til den romantiske gæliske rørsle:

Its obvious association with a pastoral nostalgia and an implied 'authenticity' would suggest some association with the romantic zeal of the Gaelic Revival⁷ (especially post-1893), a term applied 'from without' by English-speaking, urban-based enthusiasts who required a label, a frame of reference with which to juxtapose their modernised, 'sophisticated', 'nos nua'/'new way' existence. The popularity of the west of Ireland in the revival and the largely accepted association of 'sean-nos' with Connemara would support this, if tentatively (McCann, 1998, s. 1).

Seinare blei sean-nós etablert som sjanger i 1940 eller 1941 på denne årlege festivalen *Gaelic League Oireachtas* for tradisjonell song og historiefortelling (Henigan, 1999, s. 1).

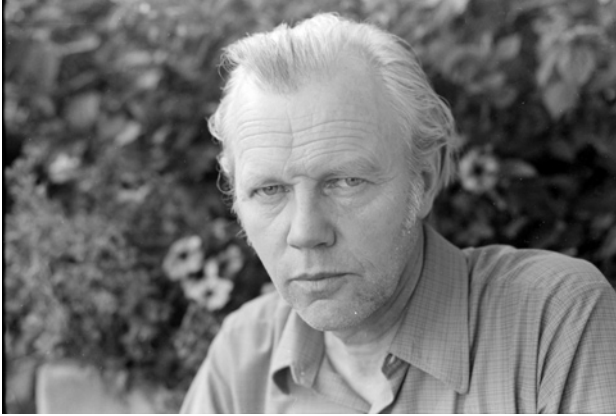
Begrepet har skiftande definisjonar og karakteristikkane kan nyanserast. At ein del særtrekk varierer frå stad til stad er nokon av dei årsakene som gjer vektlegginga av reglar om særtrekk vanskelege (Williams & Loire,

7. I Skottland blei den romantiske gæliske rørsle etablert med organisasjonen An Communn Gàidhealach (An Communn) i 1892 – i dag mest assosiert med the Royal National Mòd.

2011, s. 54). Sean-nós stilen har blitt overbevisande redusert av akademikarar som spesielt Sean O Riada i 1962 og Seoirse Bodley i 1972 står bak, og i lista over særtrekk under er utgangspunktet godt dokumenterte eigenskapar hos sean-nós songarar (McCann, 1998, s. 1). Dei følgjande punkta er slåande like karakteristikkar av *kveding* eller å synge med alderdomelege stiltrekk (Stubseid, 1993, s. 200-202), og kunne såleis ha vore eit grunnlag for samanlikninga, men her er dei først og fremst tatt med for å vise kjenneteikn ved sean-nós singing:

1. A bare voice (not ‘sweet’, with a certain ‘natural fierceness’).
2. No vibrato.
3. No dynamic. (loud/soft)
4. Emotion is expressed through the use of vocal ornamentation, which varies from singer to singer.
5. Free, non-metronomic rhythm used by the singer.
6. The meaning of the words dictates singing from the heart, with ‘soul’. (Without dynamic - see above).
7. Often there is an emphasis on the consonants l, m, n, r to facilitate the free rhythmic pulse and to create a drone effect.
8. Occasional nasalisation.
9. Music takes precedent over the lyric.
10. Often extra meaningless syllables are introduced, e.g., “Thug (a) me”.
11. The use of the glottal stop/dramatic pause.
12. It’s unaccompanied.
13. The melody varies from one verse to the next, and from one performance to the next. This is often referred to as the ‘variation principle’.
14. And last but not least, the singing is in the Irish language.

Kvedarane



Figur 1: Bilete av Torleiv H. Bjørgum, 1977. Fotograf: Olav Ulltveit-Moel/Agder folke-musikkarkiv.

Begrepet kveding tyder i norrønt «å seie fram dikt rytmisk og på ein høg-tideleg måte», i dag mest brukt om ein solistisk, folkeleg måte å synge på (Stubseid, 1993, s. 201). Tekstuttale og språkrytme er tydeleg (deklamatorisk) og blir som oftast framført med eit fleksibelt metrum. Andre stiltrekk er bruken av naturleg stemmeklang og -leie (ofte brå skifte mellom t.d. brystklang og hovud-klang), særprega ornamentikk, variasjonar innan melodi, rytme og ornamentikk, og å synge på halvkonsonantane l, m, n, ng. Mange kvedarar brukar også irregulære tonesteg som skil



Figur 2: Bilete av Torbjørg Aamlid Paus, 1992. Fotograf: Leonhard B. Jansen/Setes-dalsmuséet

seg frå det tempererte systemet. Det er stort rom for personleg utforming i kvedinga.

Songkjeldene/kvedarane eg spelte opptak med var Torbjørg Aamlid Paus (1923-2000) frå Valle/Kristiansand og Torleiv H. Bjørgum (1921-1990) frå Rysstad. Desse personane høyrer til same generasjonen, begge er frå Setesdal og har vakse opp med stevtradisjonen. Utvalet av songkjeldene og stevmelodiane burde vere representative for stilen (-ane) i Setesdal. Eg song sjølv to gamlestev, og opplevde det som ei fin tilnærming til informantane.

Det empiriske materialet er for stort til å kunne presenterast fullt ut i denne artikkelen, og eg har derfor konsentrert meg om seks stevmelodiar. Tilbakemeldingane går på stil, geografisk plassering, meir generelle ting om melodiane og litt om form og metrikk. Nedteikningane av stevmelodiane under er gjorde av forfatternen. Markeringane under trykktunge stavingar, «_», viser dei to pulsslaga i «takten» som blir skildra lenger bak. Informantane blei ikkje introduserte for notene.

Stevmelodiane og informantane sine tilbakemeldingar

Nr. 1 Dæ så umogeleg hugjen vende, nystev

Torbjørg Aamlid Paus. Frå cd-en «Slåttar og stev frå Setesdal»

<https://www.youtube.com/watch?v=diGfOWYJlj4>



Informantane blei ivrige og nyfikne etter å ha høyrte steva. Dei kom spontant opp med kommentarar om stil eller melodiar frå repertoaret sitt. Eitt av spørsmåla til informantane var om dei drog kjensel på forma og metrikken i steva dei høyrde? Assosiasjonane til sjølve forma blei i liten grad kommentert, men ein skotsk musikar og forskar meiner at det er same metrum og liknande melodiar frå vestkysten av Skottland og på Hebridane. Han er mest opptatt av det rytmiske i framføringa og føler at «stevrytmen» gir fem pulsslåg eller betoningar. Han ville ikkje ha gjort det slik som eg markerer betoningane med foten på dei tunge stavingane i teksten - slik kvedarane gjer det:

Dæ / så u-mog-e-leg / hu-gjen ven-de som / ven-de O-tre der / stri ho ren-ne

1 2 1 2 1 2 1 2

Han presiserer at dersom han skulle ha markert metrumet i denne melodien, ville han ha markert fem pulsslåg. Det vil seie at for han gir alle stavingane i teksten, tunge som lette, kjensla av pulsen.

Dæ / så u-mog-e-leg / hu-gjen ven-de som / ven-de O-tre der / stri ho ren-ne

5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4

Ein irsk songar reagerer på at ordet *stev* (eng. *stave*) er velkjent, men det skrivest *stéimh* på irsk. Han forklarte bruken utifrå *The Oxford English Dictionary* som: «A 'verse' or stanza of a poem, song, etc. [...] It seems to be of Germanic origin". I flg. Olav Bø skriv ordet seg frå verbet «å stave» eller substantivet «stav» som har å gjere med talet på tunge stavingar i strofa (Bø, 1977, s. 7-8).

Ein annan amerikansk/skotsk forskar og musikar legg først og fremst merke til *tonaliteten* i denne stevtonen og meiner at songen er ulik det skotsk-gæliske pga. «mikrotonaliteten». Han kjenner til at bl.a. songaren Allan MacDonald syng songar som er «mollaktige» og «duraktige» på tredje steget, men elles er semitonalitet sjeldan. Han føyer til at basismelodien kan ein nok finne i gælisk tradisjon. Også måten folk kan synge meir fritt på verkar likt.

Ein irsk forskar og musikar kjenner ein del til norsk musikk. Han synes det låter norsk, men det låter også skotsk for han, men absolutt ikkje irsk! «Nokon av dei skotske sjømennene syng slik som det. Bestemt meir skotsk!»

Nr. 2. Mæ ljós blá augo og dokk i háka, nystev

Torbjörg Aamlid Paus. Frå cd-en «Sláttar og stev frá Setesdal»

<https://youtu.be/diGfOWYJlj4?t=159>

Mæ ljós blá au - go á dokk i há - ka, sá æ han la - ga den eg hev lo - va. Mæ

5
ljós - blá au - go, rau - leit - te kinn, sá veit du vel kvæ æ gu - tenmin.

Den britiske viseforskaren synes det liknar på skotsk balladesong: «Stilen er ikkje ulik. Det er *deklamasjon*, uttalen synest distinkt, det er ikkje fort og ikkje sakte heller, liknar på ein del skotske songarar».

Den amerikanske/skotske forskaren seier at dette stevet er meir som ein skotsk-gælisk melodi, og at dei melodiske motiva er meir like med dei du finn i gæliske kjærleikssongar. Ein annan skotsk forskar, musikar og innsamlar seier at det læt tradisjonell skotsk-gælisk. Informanten understreker elles *pentatonikken*, og at gælisk musikk skil seg frå annan skotsk song i moduset og *måten ting blir sunge på*.

Ein irsk forskar og musikar seier at det læt som ein skotsk songar, Belle Stewart (1906-1997) som var reisande, og at det læt meir som songen til «Scottish travelling singers», med *nasal* klang. Han nemner også den skotsk gæliske songaren og sekkepipemusikaren, Allan MacDonald, som syng i

den stilen, med nasal klang. Ein annan irsk songar seier at stemma til Aamlid Paus kjennes så kjent, som om ho har høyrte det før. Det minner mykje om den engelske folkesongaren Annie Briggs.

Nr. 3. Dæ stundom elskjen æ tunge bere, nystev
 Torleiv H. Bjørgum. Frå cd-en «Bjørgumspel Vol. 1»
<https://www.youtube.com/watch?v=VtWPTO1duyE>

Dæ' stun-domels - kjen æ tun - ge be - re, dæ' tun - ge tan - ka å u - ro gjæ-re Men

5
 hel - le el - ske å li - devondt, for æ hjar - ta kald-t så æ li - ve tomt.

Ein skotsk- og ein irsk songar og musikar blei intervjuet samstundes, og etter stevet over reagerer begge på at det stilmessig er typisk «sean-nós frå Connemara». Begge blir veldig opptekne av nettopp denne melodien, og begynner å synge både irske og skotsk-gæliske songar der både melodiar, form og metrikk liknar. Den skotske songaren seier at linjene/strofene er veldig like - metrumet og ABAB-form slik som i nystev - sjølv om det kan vere fleire verselinjer, dobbelt så langt.

Ein irsk forskar og songar slår ut med armene når ho høyrer stevet til Torleiv H. Bjørgum: «Oh my God! Det er bare uttalen/fonema eller språket som skil det frå irsk sean-nós synging. Også temperamentet i det narrative, måten det blir sunge på, er veldig likt». Ei gruppe irske studentar reagerer spontant over at dette opplevast som velkjent. Ein doktorgradsstipendiat kommenterer korleis ein betonar stevrytmen og legg det framme i munnen.

Veldig likt stilen i nord (på Irland). Ein annan student nemner også forslaga, og opptakten som veldig typisk sean-nós synging. Stipendiaten forklarar at ornamentikken er meir «krullete» i denne delen av Irland (Limerick), meir på kvart ord, og at det er veldig mykje mindre ornamentering i Donegal der ho er frå. Slik sett liknar dette stevet på songen hennes. Ho forklarar også at dei ofte gjer «lukkingar på konsonantane», dvs. syng på «halvkonsonantane».

Den irske songaren og folkloristen kommenterer tendensen med å understreke ord slik dei gjer det i heimeområdet hans, Munster. Han seier at teksten og melodien skal ha jamvekt, vere likestilte, og at orda er veldig viktige. Han høyrer at visse ord blir understreka, og det er kjent i irsk song. Ein understreker innhaldet i songen. Han synest han kunne høyre det sjølv om han ikkje forstod det.

Nr. 4. Faremoen va' god ti' fele, nystev
Torleiv H. Bjørgum. Frå cd-en «Farkadden»
https://www.youtube.com/shorts/Y_627x0_ikg

Fa - re - mo - en va god te fe - le og lik - så go sill han

4
 ver ti be - le. Lik - så go sill han ver te fr - ei som han va te klon - ke på

8
 fe - lon si.

Den irske forskaren og musikaren kommenterer at det er lettare å høyre likskap når ein kjenner ein person som har lik stemme - her mellom Bjørgum og ein mannleg person frå Donegal. Denne stemmeklangen synest han liknar sean-nós songen der. Han understreker også likskapen i orna-

mentikken: «Generelt er dekorasjonen ein del av melodien, melismar og forslag. Donegalstilen er meir strengt». Han seier også at songar på engelsk (i Irland) ikkje er så dekorerte, men songane i sødre delen av Irland på irsk er veldig dekorerte, kanskje meir nå enn før. Det er ein moderne trend».

Ein irsk songar trekker fram særpreget med dei lange tonane utan ornamentering som det finst mykje av i munstertradisjonen søraust i Irland. Det er vanleg i songar som går sakte. Songaren samanliknar stilen til Bjørgum med stilen til ein kjent irsk songar frå det området, og kommenterer både uttale og det fleksible i metrumet:

Songen minna meg om ein flott songar herifrå, Diarmund Ó Súilleabháin, som hadde ein veldig distinkt stil. Han hadde ein tendens til å bremse og bøye tonane og forlenge dei ved å legge vekt på bestemte ord i forhold til historia i songen. Han klypte også nesten over orda og nesten «overuttalte» dei - slik som eg kunne høyre Torleiv H. Bjørgum gjere det.

Denne typen av konkrete eksempel på likskapar og parallellar som informanten peiker på, kan med fordel bli forska vidare på i ein meir musikk-analytisk detalj i seinare studiar.

Nr. 5. Der æ so vent å vesteheio, gamlestev
 Gro Heddi Brokke. Frå cd-en «Folkemusikk frå Agder»
<https://www.youtube.com/watch?v=jkmU3k-Srus>

Der æ so vent å ves-te - hei - o so om midt - sum - mårs - ti - i - i.

5
 My - ran æ kvi - te av fiv - el - blo - ma å lau - ve ly - ser i li - i.

Eg presenterte dette gamlestevet sjølv - i form etter Gro Heddi Brokke. Den skotske forskaren og innsamlaren kommenterer: «Lik sean-nós synging

med forslagstoner. Melodien følgjer same mønster. Modalt kjennes kjent, spesielt slutten. Ordlydene høyrst like ut, men det er ulike språk. Denne høyrst meir skotsk ut».

Den irske forskaren og musikaren seier at det er noko med frasene som er forskjellig frå det sørlege Irland. Han relaterer også dette til den skotske songaren Allan MacDonald, og til skotske reisande. Han seier at «balladestruktur» (lik gamlestev) ikkje er vanleg i Irland.

Nr. 6. *Ko ska eg gjere a live mitt, gamlestev*

Ragnhild Furholt etter Svein Hovden



Den skotske forskaren og innsamlaren meiner at denne melodien har ein heilt annan karakter enn den første gamlestev-melodien. Den siste høyrst meir irsk ut, den første høyrst meir skotsk ut.

Den irske læraren og songaren spør om det er eit repertoar med «frytme». Eg demonstrerer korleis ein kan variere eller vere fleksibel i forhold til det rytmiske. Ho nikkar og seier at det er veldig sean-nós synging. Læraren synest også at ordlydane i enden liknar på kvarandre sjølv om det er to forskjellige språk. Ein student forklarar litt om variasjon mellom strofene i sean-nós synging, og spør om det også blir variert når ein syng stev? Eg nemner at variasjonar kjem spontant dersom du er «steeped in tradition» som dei seier på Irland, og også at nokon planlegg variasjonane. Læraren konstaterer at sånn er det på Irland også. Ho kommenterer at siste gongen eg song stevet markerte/betonte eg meir enn første gongen: «Det er ei handsaming av tekst som er veldig sean-nós».

Eit forsøk på å systematisere responsen frå informantane

Assosiasjonane til informantane går i første hand på gjenkjenning av melodiformlar og karakteristikkar som dei forbind med sean-nós synging. Tilbakemeldingane er veldig klare vedrørande relasjonen til eit geografisk område. Fleire av dei følgjande karakteristikane under blir nettopp knytt til stader, og slik sett er det som i Noreg der ulike stader har sine særtrekk og ideal. Melodimaterialet blir i endå større grad knytte til land, men blir i liten grad tatt opp her.

Form og metrikk

Sjølv metrikken og *stevforma* fekk mindre merksemd, bortsett frå hos den skotske musikaren og forskaren som kommenterer metrikken i stev nr. 1. Denne informanten høyrde på nysteva utan å forstå språket, men fraseringane i melodien var klare. Sjølv om ein kan sjå gjennom engelske omsetjingar av irske og skotsk-gæliske tekstar at *stevforma* finst i både Irland og Skottland, kan uttrykksformene vere ulike spesielt i forhold til oppfatninga av puls. Den markeringa kvedaren gjer med kroppen, føter eller hendene, ligg ikkje nødvendigvis nedfeldt i utøvinga av stev sjølv om vi lett kjenner den når vi *les* teksten. I stevtradisjonen generelt kan kveding av stev oppfattast som både 2-delt, 3-delt og 4-delt takt. Groven skreiv at han helst ville notere nysteva i 2,5/4-takt eller 5/8-takt (Groven, 1971, s. 95). I dei fleste tilfella kan det vere vanskeleg å presse melodiane inn i ein bestemt taktart, men i setesdalstradisjonen er dei to markeringane viktige i forhold til kjensla av puls/takt, og viktige for fraseringa. Derfor set eg markeringar over/under notene.

Den skotske songaren og musikaren kjenner melodiar med liknande metrum frå hans heimeområdet på vestkysten av Skottland og på Hebridane. Han song fleire melodiar med karakteristiske *nystevmetrum* (lengda på nokon av melodiane tilsvarte rett nok lengda til to nystev). Melodien under «A' Choille Gruamach» er eit døme på det, og finst i mange versjonar. Ein av dei irske songarane kom også med ein song som er ein irsk variant av melodien under, «Táim Sínte Ar Do Thuama» («I Am Stretched

On Your Grave») sungen av Diarmund Ó Súilleabháin (<https://youtu.be/4Y2O42Bg6q4>).

A' Choille Gruamach

Sandvik trekker fram nettopp denne metrikken når han samanliknar melodirytmen til nystevet «Ola, Ola min eigen unge» med den skotsk-gæliske songen «Màiri Bhòidheach» («My pretty Mary») i *Setesdalsmelodier* (1952). Det er det same rytmiske mønsteret som går igjen i begge, og metrumet er som i nystev. Sandvik nemner også 11 melodiar i boka til Alfred Moffat: *The Minstrelsy of the Scottish Highland* (1916) - der han ord for ord får norske nystev til å passe inn i metrikken (Sandvik, 1952, s. 21-22). Melodien over finst bl.a. hos Moffat i ein annan versjon under tittelen «Coire-Cheathaich» («The Misty Dell»). Begge har den karakteristiske opptakten med tre åttedelar, den opptakten som Erik Eggen meinte var så karakteristisk for dei nysteva som ein lett kunne få til å bli ein springar: «Prøv kven du vil av dei nye stevtonane og du hev eit vek av – *springaren!*» (Eggen, 1928, s. 360).

Språkrytme og deklamasjon

Både dei irske og skotske informantane har alle uttrykt at kvedinga dei har høyrte absolutt liknar på den gamle stilen i heimeområda deira. *Språkrytmen* er forskjellig, men dei karaktertrekka ein vanlegvis relaterer til sean-nós synging er veldig like. Det liknar meir på det gæliske- enn det engelsk språklege.⁸ Ein skotsk songar og musikar refererer til kjelder som ikkje kan skilje rytmen og språket, det heng så nøye saman. Også i det irske språket er språkrytmen bunden til songen. Ein har betoning på den første stavinga i kvart ord, og derfor blir engelske ord - som vanlegvis er ubetonte på første stavinga - betonte hos irske som syng engelsk (Williams & Ó Laoire, 2011, s. 50). I Noreg har vi også for det meste betoning på første stavinga i ordet, og melodirytmene i kvedinga er i stor grad underlagt språkrytmen. Fleire av informantane kommenterte spesielt korleis Bjørgum betonte visse ord i teksten veldig sterkt, og korleis *deklamasjonen* likna på stilen hos songarar dei kjente til. Den sterke deklamasjonen blei også kommentert vedrørende Aamlid Paus, spesielt i stev nr. 2, «Med ljós blá augo». Det blei vist til at det også er viktig å fokusere på teksten i sean-nós synging. Ein av dei irske informantane kommenterte at; «om ein ikkje hadde høyrte at det var eit språk ein ikkje forstod, kunne ein tru det var naboene som song». At ordlydane likna på kvarandre sjølv om språka var heilt forskjellige blei nemnt av fleire. Nettopp det blir kanskje forsterka når ein syng på «halvkonsonantane» l, m, n, ng, r - noko som er vanleg både i kvedinga og sean-nós songen.

«The locking stop»

Korleis Bjørgum held visse tonar lengre enn andre og at han brott kuttar av tonen og luftstraumen i enden av ein frase, nemnt som «the locking stop» (glottal stop), blei også samanlikna med eldre stilelement hos nokon sean-nós songarar. Det gjeld spesielt siste tonen i andre tekstlinje (*fig. 10, 11c*). Denne brå avslutninga av tonen liknar på stilen til Diarmuid Ó Súilleabháin som er nemnt under stev nr. 4.

8. Sjølv om språket blei endra på 1700-talet og engelsk overtok som daglegtale mange stader, heldt songstilen seg. Dei engelske songane er for det meste eit eige repertoar, men stilen kan likevel bli overført i f. g. ein irsk folklorist.



Figur 10.

Det blei også gitt fleire eksempel på songarar som gjorde nettopp det. To irske songarar nemnde dei same kjeldene frå Muskerry i Cork, brørne Danny Maidhcí O Súillabhain (<https://www.youtube.com/watch?v=eFD-qeL0NV0c>) og broren Eoiní (uttalast *Áni ...*) Maidhcí O Súillabhain. Disse kjeldene hadde «the locking stop» i både rolege og meir kvikke songar.

Ornamentikk

Frekvensen og tettleiken av melodisk *ornamentikk* brukt innan utøving, varierer frå ein region til ein annan på Irland. I Skottland er ornamentikken ikkje spesielt utprega, men meir lik dei regionane med lite ornamentikk på Irland - som Donegal. Sidan melismatisk song kom til å bli sett på som ein spesiell irsk eigenskap, har det blitt ein tendens til å belønne dette framfor andre ornamentale eller variable trekk (Henigan, 1999).

Ornamentikken i stev nr. 3 til Bjørgum blir både av irske og skotske informantar samanlikna med stilen i Connemara, men også med stilen i Munster. Det blei spesielt nemnt desse raske «etterslaga» som beveger seg nedåt eller oppåt etter ein lang tone (*fig. 11b*).

Enkle forslag foran ei betont tone (ikkje notert i notene) og dei doble forslaga som vekslar med nabotonen over, er også den vanlegaste måten å ornamentere på (*fig. 11a*).

11a 11b

The figure shows a single line of musical notation on a treble clef staff. The notes are G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Below the staff, the lyrics 'Dæ' stun-domels - kjen æ tun - ge be - re, dæ' tun - ge tan - ka å u - ro gje - re Men' are written. The music ends with a double bar line.

Det fjerde stevet, «Faremoen va' go ti' fele», har ikkje desse doble forslaga og etterslaga. Denne blei samanlikna med stilen i Donegal som er meir rett

fram utan annan ornamentikk enn enkle forslag. Her er «melismane» meir ein del av melodien. Munsterstilen søraust på Irland blir også nemnt, og at der finst det mykje lange tonar utan ornamentering. Ein sakte *rubato stil* - eit friare forhold til metrumet/pulsen - gir rom for melismer og ornamentikk, men ein song framført i ein meir regulær taktart kan likevel vere sean-nós song.

Songen til Torbjørg Aamlid Paus blei ikkje kommentert i forhold til ornamentikk, som det er lite av. Metrumet er også meir regulært enn hos Bjørgum. Generelt kan ein seie at stilen til Bjørgum vedrørende ornamentikken blei av dei fleste informantane relatert til *irsk* sean-nós.

Stemmeklang og stemmeleie

Samanlikninga av Bjørgum sin song med sean-nós song galdt også *stemmeklangen*. Den irske forskaren og musikaren trekte fram ein songar frå Donegal som minna om stemma til Bjørgum som har ein «open» klang. Julie Henigan skriv i ein artikkel om at sean-nós songarar i Donegal ofte brukar ein open tone og ofte høgt stemmeleie, mens i sør (Connemara) er det meir karakteristisk å leggje stemmeleie lågare og klangen er meir nasal (Henigan, 1999, s. 3).

Slik er det også i kvedinga, at visse stader understreker ein det nasale og andre stader gjer ein ikkje det. *Nasalization* er eit trekk som gjerne blir om- talt både i den irske og skotske sean-nós songen. Diskusjonen om å synge nasalt eller ikkje kjenner ein igjen frå Noreg. Å synge nasalt har like mykje å gjere med personleg stemmeklang og dialektar som med tradisjon. I Noreg som i Irland og Skottland har «gode songkjelder» som syng nasalt påverka på disiplane sine, og det er heller ikkje noko i vege for at ein kan *velje* å synge nasalt dersom ein ønskjer det. Bjørgum syng ikkje nasalt, men informantane oppfattar at Aamlid Paus gjer det. Den skotske forfattaren Craig Cockburn skriv om skotsk-gælisk song: «Lots of people think that a nasal style is the only way to do authentic Gaelic singing, particularly for men. I disagree. A nasal style is a valid style but so is an open style» (Craig, 1997, s. 4). Både nasal- og open stemmeklang er vanleg innan sean-nós song, og det kom også fram hos informantane.

To av dei skotske informantane presiserer at det er store skilnader i stemmeleie mellom songarane på øya Lewis nord på Hebridane og hos songarar på dei sørlegaste øyene South Uist og Barra. På Lewis blir det nasale knytt opp mot den høge «pitchen»: «Folket på Lewis har ein annleis nasal passasje i skallen, og forskjellen i tonehøgde mellom nord og sør er temmeleg merkbar. Mykje lågare generelt på dei sørlegaste øyene». Den skotske innsamlaren meiner at det låge stemmeleiet og brystklangen på Barra kan ha å gjere med at ein måtte bruke kraftigare stemme for å bli høyrte når ein song «waulkingssongs». Desse skotske informantane tala også generelt om kontakten mellom Lewis og Noreg, at songen der var annleis, at språket og kulturen elles var meir prega av den norske busettinga som var spesielt stor der frå vikingtida og framover. Dette blei derimot ikkje knytt direkte til nokon av steva dei høyrde.

Toneomfanget i stevmelodiar er ofte stort og verkar inn på stemmeleiet, og ein vekslar gjerne mellom brystklang og hovudklang. Likevel er det skilnad på kva for stemmeleie folk *vel*. Eit høgt stemmeleie og ein «pressa» stemmeklang kan vere eit ideal hos nokon. Torbjørg Aamlid Paus fortalde meg ein gong at idealet hennes var å syngje «mjukt» - som kan hende går meir på uttrykket. Elles blei karakteristikkar av stemmeklangen hennes for det meste relatert til skotske songarar og det nasale.

Informantane relaterte stemmeklang og stemmeleie helst til eldre kjelder, men det er fleire «moderne» songarar som syng på irsk og skotsk-gælisk som kallar seg sean-nós songarar, som likevel har eit anna stemmeideal. Som nemnt har Anne Murstad skrive om korleis musikkteknologi har ført til endringar i tankar om songstemma, men det er ikkje desse songarane som blir trekte fram av informantane her.

Tonalitet

Bare eit par gonger blei irregulære tonesteg kommentert. I stev nr.1 med Aamlid Paus blei det nemnt at mikrotonaliteten var ulikt det skotske. Det blei likevel sagt at det finst songar med variasjonar på tredje tonesteg i skotsk song. Det blei også nemnt at det er noko som liknar på «kvarttoner» i Connemara. Høyrer ein på eldre arkivopptak, er det ikkje vanskeleg å finne eksempel på irregulære tonesteg som skil seg frå den diatoniske skalaen, men

generelt er det eit stiltrekk som får lite merksemd frå både irske og skotske songarar og forskarar både på Irland og Skottland. I Noreg er nettopp det sentralt når ein drøftar alderdomelege trekk. Det er ikkje dermed sagt at det ikkje er irregulære tonesteg i sean-nós songen.

Oppsummering og diskusjon

I innleiinga stilte eg spørsmåla: Korleis responderer informantane på kveding av eit utval setesdalsstev, og korleis blir desse opplevingane skildra? Kva for eventuelle likskapar mellom kveding av setesdalsstev og sean-nós singing blir identifiserte av informantane?

Begrepet sean-nós singing varierer frå stad til stad og er derfor vanskeleg å definere. Sean O Riada og Seoirse Bodley har kokt ned ulike definisjonar til ei liste over karakteristikkar (McCann, 1998, s. 1). Karakteristikkar av kveding er slåande lik punktlista over sean-nós singing. Kategoriane gir rom for personlege og geografiske skilnader.

Informantane kommenterte kveding av stev med nokon element som kategoriane under er baserte på:

- Stil knytt til geografiske område
- Språk i forhold til metrum, deklamasjon
- Synge på «halvkonsonantane» l, m, n, ng
- Brå stopp av tonen / «the locking stop»
- Ornamentering
- Stemmeklang og stemmeleie
- Tonalitet

Utifrå responsen opplevde informantane at dei nemnde stiltrekka i desse kvedartradisjonane har slåande likskapar med irsk og skotsk sean-nós song. Fleire gav uttrykk for at dei var overraska over at det var så likt. Informantane var veldig klare på når steva t.d. let skotsk og *ikkje* irsk. Det hadde å gjere med avslutningsfrasene i melodien eller stilistiske trekk som ein gjerne knyter til tradisjonar i spesielle område som t.d. mykje melismer sør og vest på Irland.

Skal ein tale om eit element som i liten grad blir kommentert, noko som ikkje liknar, må det vere det som går på *irregulære tonesteg*. Det blir stort sett ikkje kommentert bortsett frå hos eit par av informantane som meiner at det er veldig sjeldan hos dei.

På eit meir generelt plan er det ikkje vanskeleg å relatere stiltrekk ein forbind med kveding med annan folkesong. Det finst t.d. fleksibelt metrum og ornamentikk også andre stader. At det også finst likskapar mellom norske og andre skandinaviske eller europeiske tradisjonar gjer likevel ikkje opplevingane av eit musikalsk felleskap mindre. Det som gjer informantane sine opplevingar spesielt interessante er samanfallet i kommentarane og karakteristikkar av stiltrekk som ein ikkje finn så mange stader. Ein del stiltrekk finst i meir eller mindre grad i nesten all folkesong, og også i andre musikalske sjangrar, men det er dei små nyansane som her gir dei store «aha-opplevingane». Kveding med den «slingen» som Bjørgum har, høyrer ein sjeldan andre stader enn i Setesdal. Den karakteristiske måten han bryt tonen på, «the locking stop», er typisk for han og kanskje nokre få andre setesdølar, men eit uvanleg stiltrekk elles. Likeså er dei raske «etterslaga» etter ein lang tone - slik Bjørgum gjer - uvanleg her heime, men blir brukt av sean-nós songarar på Irland. Stilen blir oppfatta som gamal her heime. Stevmelodiane og songuttrykka til Aamlid Paus og Bjørgum har ulik karakter sjølv om dei er frå same området. Slik blei det også karakterisert av informantane. Skildringane av korleis dei relaterer kvedinga til Aamlid Paus og Bjørgum til ulike kjerneområde for sean-nós songen, styrkar trua på at ytringane om det som opplevast som kjent, er karaktertrekk som er signifikante for stilen og styrkar kjensla av eit musikalsk felleskap. Opplevingar av eit slektsskap knytt til *form*, var først og fremst hos ein av dei skotske informantane. Dei litterære formene som vi Noreg kallar nystev og gamlestev finst i Skottland og Irland som mange andre stader i Europa. Dei firlinja mellomalderballadane (utan omkvede) har same metrum og rim som gamlestevet. Irland har ikkje det same balladestoffet som Skottland og Skandinavia, men «gamlestev-forma» finn ein likevel. Det som var ulikt blei i liten grad kommentert, bortsett frå det som gjekk på språkrytmen og irregulære tonetrinn. I tilfelle der eg synest tilbakemeldingane var overveldande med tanke på likskapar, kan ein lure på om informantane var for imøtekomande?

Eg vel å tru at dei med solide forankringar i sine tradisjonar har prøvd å gje så truverdige tilbakemeldingar som mogleg, men sjølv sagt kan ønske om å finne likskapar vere så stor at ein gløymer å kommentere det som er ulikt. Slik eg tolkar samanfalla i materialet, styrkar det trua på at dei ikkje har snakka meg etter munnen.

Det blei presisert at samla sett er det norske materialet meir likt det gæliske enn det engelske. Dette styrkar teoriane til Sandvik og hans samtidige forskarar om at *det sterke sambandet* mellom irske, skotske og norrøne tradisjonar har sett spor. Eg spurde eit par av informantane kva dei meinte om Sandvik sine teoriar om musikalske spor? Svaret kom tørt: «Det ville vere veldig rart om det ikkje var noko!» Det er ikkje dermed sagt at påverknadene kjem frå det norske! Teoriane blir ytterlegare styrka når stevtradisjonen (melodiane) som blir oppfatta som noko av det mest «arkaiske» innan norsk tradisjonssong, først og fremst får treff i det gæliske materialet. Ein analyse av informantane sine kommentarar av sjølve melodimaterialet og samanlikningar med irske og skotske songar, vil kunne fortelje meir om eventuelle likskapar mellom utvalde norske, skotske og irske songtradisjonar. I tillegg er spesielle særtrekk innan ornamentikken detaljar som kan vere interessante å forske vidare på.

Ein av dei irske songarane reagerer veldig kjenslemessig når han høyrer det siste gamlestevet, og eg synest orda hans passar godt som ei avslutning på denne artikkelen der utgangspunktet var kjensla av eit felleskap:

Vakkert! Dette talar igjen til meg om ein skotsk-gælisk tradisjon. Eg forstår musikken/songen veldig lett. Det er nesten nifst kor velkjent den er for meg! Det er ekstremt morosamt for meg å høyre at det er så kjent og at det kjem langt borte frå. Eg kan relatere til denne stilen veldig lett. Eg kan setje pris på det du gjer og korleis du syng, utan å forstå eit ord, på ein måte som eg ikkje ville setje pris på kanskje ein musikk som er geografisk mykje nærmare meg.

Referansar

- Brokke, Gro Heddi. Der æ så vent å vesteheio, [Online] *Folkemusikk frå Agder. NRK Folkemusikkredaksjonen*. Grappa Musikkforlag. <https://www.youtube.com/watch?v=jkmU3k-Srus> [Henta 01.10.2019]
- Björgum, Torleiv H. Dæ stundom elskjen æ tunge bere, [Online] På *Björgumspel vol.1*. <https://www.youtube.com/watch?v=VtWPtO1duyE> [Henta 01.10.2019]
- Björgum, Torleiv H. Faremoen va' og ti' fele, [Online] På *Björgumspel vol. 1*. <https://www.youtube.com/watch?v=blN0ot5g49I> [Henta 01.10.2019]
- Bø, Olav (1977). *Norsk folkedikting. Stev*. (3.utg. Bd. 5). Det Norske Samlaget
- Cockburn, Craig (1997). *Traditional Gaelic song and singing sean-nós*. [Online] <https://www.siliconglen.scot/culture/gaelicsong.html> [Henta 04.02.2020]
- Cowdery, James R. (1990): *The Melodic Tradition of Ireland*. The Kent State University Press, Kent, Ohio.
- EGGEN, Erik (1928). Litt um ny-stevet. *Syn og Segn* (1928), s. 359-361.
- Ekgren, Jacqueline Pattison (1983). *Aslak Brekke og visune hans*. Aschehoug.
- Groven, Eivind (1971). Musikkstudier. I Olav Fjalestad (Red.) *Eivind Groven. Heiderskrift til 70-årsdagen 8. oktober 1971* (s. 95). Noregs Boklag.
- Henigan, Julie (1999). Sean-nós in Donegal. Første gong utgitt i: [Online] *Ulster folklife* No 37 (1991) s. 97-105. <http://www.mustring.org.uk/articles/sean-nos.htm> [Henta 04.02.2020]
- Horvei, Reidun (1998). *Folkesongar i Hordaland*. Det norske samlaget.
- ITMA, Irish Traditional Music Achive, Dublin: www.itma.ie [Henta 23.02.2021]
- Jonsson, Bengt R. (1989). Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56. *Sumlen 1989*.
- Kist o Riches / Tobar an Dualchais: <https://www.ed.ac.uk/about/gaelic/gaelic-collections/kist-o-riches-tobar-an-dualchais> [Henta 23.02.2021]
- Kvifte, T. (2005). «Fleksibelt metrum» – noen refleksjoner med utgangspunkt i norsk vokal folkemusikk. I A.N. Ressem, E.H. Edvardsen, H.H.

- The dens & R. Kvideland (Red.), *Balladar & Blue Hawaii*. (s.199-206). Novus forlag.
- McCann, Anthony (1998). Sean-nós song. A Bluffers Guide. [Online] I: *The Living Traditions, folkmusic.net*. <https://www.folkmusic.net/html/files/inart378.htm> [Henta 20.02.2020]
- Moffat, Alfred (1916). *The Minstrelsy of the Scottish Highlands*. London: Bayley:&Ferguson
- Murstad, Anne (2010). Circulation and signification of “Celtic” voices: Singing as a changing cultural practice. *Studia Musicologica Norvegica* 01/2010 (Volum 36).
- Ó Catháin, Darach (1975). Tomás Bán Mac Aogáin [Online] På *Darach Ó Catháin*. Gael Linn Released 2010-03-05. Tomás Bán Mac Aogáin - YouTube [Henta 11.03.2021]
- O’ Catháin, Seamas (2014). *Gaelic grace notes. The musical expedition of Ole Mørk Sandvik To Ireland and Scotland*. The Institute for Comparative Research in Human Culture. Novus Press.
- Ó Súilleabháin, Diarmuid: *Táim Sínte Ar Do Thuama* [Online] <https://youtu.be/4Y2O42Bg6q4> [Henta 01.02.2020]
- O Súillabhain, Danny Maidhcí og Eoiní Maidhcí [Online] <https://www.youtube.com/watch?v=eFDqeL0NV0c> [Henta 01.10.2019]
- Paus, Torbjørg Aamlid: Nystev [Online] <https://www.youtube.com/watch?v=diGfOWYJlj4> [Henta 01.10.2019]
- Rosenberg, Susanne (1996). Med blåtoner och krus. *Norsk Folkemusikklags skrifter* 1996.
- Ryen, Anne (2002): *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til metode*. Fagbokforlaget.
- Sandvik, Ole Mørk (1935). Folkemusikkstudiet hjemme og ute. Norge ligger langt tilbake. *Dagbladet*, (1935, 29.juni), s. 5-6.
- Sandvik, Ole Mørk (1927). Mus.ms.a 5878 Sandvik: Nedtegnelser fra Irland etc. [Online] <https://www.nb.no/nbsok/nb/3539c6522faa0af5c5e5f73b53948d11?index=20#0> [Henta 01.05.2019]
- Sandvik, Ole Mørk (1928). Md.fol 3972 «Irland og irsk musikk (med eksempler)». [Online] Foredrag <https://www.nb.no/nbsok/nb/ee39638dc4308b650a730f035e6e8dcd?index=28#0> [Henta 01.05.2019]

- Sandvik, Ole Mørk (1928). Fra Irland I: *Oslo Aftenavis*.
- Sandvik, Ole Mørk (1940). Keltiske melodier og norsk folkemusikk. I: *Norsk musikkgransking. Årbok*. 1940, (1941) s. 91-93.
- Sandvik, Ole Mørk (1952). «Setesdalsmelodier». I *Norsk folkemusikklags Skrifter*, 1999. (NFL skrift nr. 12b. 2).
- Stewart, Margaret (2006). I Ho Ro's Na Hug Oro Eile. [Online] https://www.amazon.com/dp/B004GFD8V8/ref=dm_ws_tlw_trk13 På *Celtic Women From Scotland. Songs Of Love & Reflection*. Greentracks recordings. [Henta 12.03.2012]
- Stubseid, Gunnar (1993). «Vokalmusikken». I Aksdal, Bjørn og Sven Nyhus (Red.), *Fanitullen*. Universitetsforlaget.
- Thagaard, Tove (1998). *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. Fagbokforlaget.
- Williams, Sean & Lillis Ó Laoire (2011). *Bright Star of the West. Joe Heaney, Irish Song-Man*. Oxford University Press.
- Åkesson, Ingrid (2007). *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida, svensk folkmusik*. Svenskt visarkivs handlingar.

Intervju

- Forskar/songar; Newcastle 30.09.2019
- Ein songar og ein forskar/musikar/songar; Edinburgh 06.10.2019
- Forskar/songar; Edinburgh 07.10.2019
- Forskar/innsamlar; Glasgow 08.10.2019
- Songar; Glasgow 09.10.2019
- Forskar/musikar; Dublin 21.10.2019
- Forskar/songar; Cork 23.10.2019
- Forskar/songar; Cork 23.10.2019
- Gruppe med forskarar, lærar og studentar; Limerick 25.10.2019
- Irsk songar; Skype 28.01.2020



Felemakeren Anders Heldal

– Hans virksomhet og plass i hardingfelas historie

Bjørn Aksdal

Anders Heldal (1811–1897) has been regarded as the foremost fiddle maker in Western Norway in the 19th century. He had a large production of Hardanger fiddles and has been considered a continuator of the fiddles made by Isak Botnen (1669–1759). In addition, he repaired and rigged fiddles for many of the leading musicians and violinists of the time. In connection with repairs, he often assembled parts from various instruments, used parts from older instruments in his own fiddles or made new parts for older fiddles, without this being stated on the repair note. To try to describe what characterizes Heldal's Hardanger fiddle production, I have reviewed and examined a larger selection of fiddles that were either signed by Heldal or were considered Heldal fiddles in connection with the Hardanger fiddle project in 1990s. I have measured and examined the size and shape of his fiddles, described important aspects of the construction of the fiddles, as well as identified and classified key decorative elements. On this basis, I have tried to find out and describe to which extent his fiddles continued the 18th century Hardanger fiddle types from Western Norway and especially Isak Botnen's fiddles. Finally, I have discussed what place Anders Heldal deserves in the historical development of the Hardanger fiddle in the 19th century.

My conclusion is that Anders Heldal in several areas represents a clear continuation of the Hardanger fiddles made by Isak Botnen. Heldal's fiddles are most similar to Isak Botnen's fiddles in the decor, especially when it comes to the fiddle head, the lines on the edges, the use of a center rose on the top, and the design of the fingerboard and string holder. If, on the other hand, we look at the size, shape and construction, the fiddles made by Johannes Bårdsen Tveit (1786–1847) have as much in common with Isak Botnen's fiddles as Heldal's instruments.

Innledende betraktninger

Anders Heldal (1811–1897) har av mange vært ansett som den fremste felemakeren på Vestlandet på 1800-tallet. Han hadde en stor produksjon av hardingfeler og bygde også fioliner. I tillegg reparerte han og rigget feler for mange av våre fremste spelemenn og fiolinister.

Mange har først og fremst sett på Heldal som en viderefører av felene til Isak Nielsen Botnen¹ (1669–1759) fra Kvam i Hardanger. Dette synet fikk også langt på vei støtte fra det store nasjonale Hardingfeleprosjektet² som ble gjennomført på 1990-tallet, og som konkluderer: «Mens Johannes Bårdsen Tveit i stor grad bygde på Tronda-felene som modell for sine instrumenter, er felene til Anders Heldal noe mer lik instrumentene til Isak Botnen i formen» (Aksdal 2009:149). Tronda-feler er en vanlig benevnelse på felene til Isaks Botnens sønn, Trond Isaksen Flatebø (1713–1772).

I vurderingen av Anders Heldals hardingfeleproduksjon, støter man imidlertid stadig på utfordringen å kunne fastslå hva som er Heldals arbeid og hva som er hentet fra andre instrumenter. Hardingfeleprosjektet oppsummerer dette slik: «Det kan synes som om han har brukt deler av eldre feler som utgangspunkt for flere av sine egne instrumenter, og da snakker vi særlig om Isak-feler og i noen grad også Tronda-feler (...) Hvorfor han har gjort dette, kan vi bare gjette, men det skaper utvilsomt en del problemer når man skal karakterisere Heldals produksjon» (op.cit. s. 149).

Ifølge den muntlige tradisjonen skal Heldal ha reparert og restaurert svært mange Isak- og Tronda-feler³, i tillegg til feler av Johannes Bårdsen Tveit (1786–1847). I forbindelse med disse og øvrige reparasjoner må han trolig flere ganger ha brukt deler fra eldre instrumenter i felene sine eller lagd nye deler til eldre feler, uten at dette er blitt skrevet på navneseddelen. Arne Bjørndal skriver: «Men han hadde det laget at han sette namnesetelen

1. Han ble født på fjellgården Skaar, og brukte selv navnet Isak Nielsen Skaar i ulike sammenhenger.
2. Du kan lese mer om dette i Aksdal 1999 og Aksdal 2009.
3. Felene til Isak Botnen, Trond Isaksen Flatebø og Johannes Bårdsen Tveit omtales i hardingfelemiljøet gjerne som Isak-feler, Tronda-feler og Tveita-feler.

sin utanpå den opphavelge, so det ofte var vandt å finna ut, kven meisteren var; men kjennarane såg det sjølv sagt» (Bjørndal 1949:3).

Målsetning

De spørsmålene som først og fremst søkes besvart i denne undersøkelsen er følgende: Hva er det som karakteriserer Anders Heldals felemakervirksomhet, i hvilken grad kan vi betrakte ham som en viderefører av de eldre vestlandsfelene, og særlig Isak Botnens feler, og hvordan kan vi plassere instrumentene hans når det gjelder utviklingen av hardingfela på 1800-tallet?

Undersøkelsen vil være et viktig bidrag til å skape en større helhet når det gjelder historien og utviklingen til hardingfela, samt til å belyse virksomheten til en svært produktiv og sentral felemaker, hvor vi tidligere har hatt lite empirisk forskning å støtte oss til. Samtidig har undersøkelsen en metodeutviklende betydning ved å bygge på og videreutvikle Hardingfeleprosjektets forskningsmetoder.

Det metodiske grunnlaget

For å beskrive hva som karakteriserer Heldals hardingfelebygging, og beskrive hvilken plass han har i hardingfelas utvikling, har jeg valgt å undersøke et større utvalg feler som enten er signert av Heldal eller ble tilskrevet ham av Hardingfeleprosjektet på 1990-tallet (Aksdal 1999 og 2009:15ff).

Som nevnt bygger undersøkelsen på den analysemetoden som jeg utviklet i forbindelse med Hardingfeleprosjektet og som er gjort rede for i boka *Hardingfela – felemakerne og instrumentets utvikling* (Aksdal 2009). I tillegg presenterte Asbjørn Storesund en metode for utregning av felenes overflatemål i en artikkel om trekk ved utviklingen av hardingfela i Telemark fram til 1870-årene (Storesund 1999).

Jeg har undersøkt hardingfelene til Heldal med tanke på størrelse og form, konstruksjon og dekor. For å angi størrelsen har jeg tatt utgangspunkt i lengden på felekroppen, overflatestørrelsen til felelokket, strengemensuren,

samt lengden på gripebrettet og strengeholderen. Formen er undersøkt ved å angi bredden (oppe, midten, nede), totalhøyden og hvelvingen på felekroppen. Når det gjelder selve konstruksjonen har jeg valgt å spesielt se på antallet strenger, lydhuslens utforming og plassering, samt skjefting, listing og utforming av bassbjelken. For å beskrive dekoren, har jeg konsentrert meg om felehodet, samt dekoren på gripebrettet, strengeholderen og felekroppen.

Denne metoden viste seg å fungere svært godt for det store materialet som ble undersøkt av Hardingfeleprosjektet. Erfaringene derfra tilsier derfor at metoden også bør kunne gi rimelig signifikante svar når det gjelder felene som er bygd av eller tilskrevet Anders Heldal. Den eventuelle svakheten ved metoden ligger først og fremst i at det i enkelte tilfeller kan være vanskelig å fastslå om det utelukkende er Heldals eget arbeid som ligger til grunn for ei fele, eller om det også handler om deler fra instrumenter bygd av andre felemakere. En slik usikkerhet bør imidlertid kunne fanges opp gjennom den kvalitative vurderingen av hardingfelene, med utgangspunkt i Hardingfeleprosjektets grundige analyser og vurderinger av dette materialet. På denne bakgrunn mener jeg at de 26 hardingfelene som enten er signert av eller tilskrevet Heldal, bør representere et tilstrekkelig materiale til å kunne anvende denne formen for kvantitativ metode med oppmålinger og detaljerte beskrivelser av felene som to sentrale punkter, nettopp fordi det i bunnen også ligger en grundig kvalitativ vurdering av hvert enkelt instrument.

I tilknytning til den komparative analysen er det også gjort nye undersøkelser av hardingfelene til andre felemakere. Dette gjelder først og fremst instrumentene til Isak Botnen og Johannes Bårdsen Tveit. I tillegg er en god del opplysninger om felene til et utvalg øvrige felemakere hentet fra registreringer og vurderinger gjort av Hardingfeleprosjektet på slutten av 1990-tallet (se Aksdal 2009).

Hvem var Anders Heldal?

Anders Askildsen Heldal var født 11. oktober 1811 i Hosanger på Osterøy, noen få mil nordøst for Bergen. Allerede 12 år gammel skal han ha lagd

seg ei lita fele og lærte deretter å spille av spelemenn i hjembygda. Denne fela ble ifølge Arne Bjørndal senere benyttet av spelemannen Martinus J. Gjelsvik (1826–1887) fra Lindås, en av de fremste felespillerne i Nordhordland. Fela ble deretter gitt videre til sønnen Isak Gjelsvik, som igjen ga den videre til sin sønn, Johan Gjelsvik (Brun Larsen 2011:48). Det er imidlertid lite som tyder på at Heldal kan ha lagd denne fela allerede i 1823.

Da Heldal var 15 år gammel dro han til Bergen og begynte som læresvenn hos «Violinmager» Rasmus Cornelius Andersen Kleive (1798–1833) i Rentesmuget, sønn av felemakeren Anders Rognaldsen Kleive (1761–1807). Etter at Rasmus Kleive døde i 1833, startet Anders Heldal en egen forretning i lokalene. Arne Bjørndal skriver: «Det gjekk snart gjetord om felene hans. Etter kvart fann dei fleste felespelarane på Vestlandet vegen til Anders Heldal. Men felone hans for og til Telemark og Valdres. Ein telemarking tinga eingong heile seks instrument av Heldal. Ikke so fåe av felone hans kom til Amerika» (Bjørndal 1949:3).

Det beste markedet til Heldal var likevel Vestlandet, hvor de fleste spelemennene ifølge Arne Bjørndal skal ha eid Heldal-feler (ibid.). Selv om dette sannsynligvis er en overdrivelse, er det liten tvil om at mange spelemenn i Vestlandsbygdene skaffet seg ei Heldal-fele. Spesielt fant mange av felene hans veien til Sunnfjord og Sogn, men en god del ble også solgt til Voss, Hardanger og Nordhordland. Som regel kostet Heldal-felene en til to spesidaler, mens noen gikk billigere (ibid.).



Anders Heldal. Foto: Arne Bjørndals samling, UiB.



Peder Straumen. Foto: Arne Bjørndals samling, UiB.



Hardingfele, Anders Heldal 1870. Foto: Hardingfeleprosjektet.

Anders Heldal var selv en meget habil spelemann. Blant dem som lærte flere slåtter av ham, var spelemannen Peder Straumen (1854—1944) fra Solund i Sogn (op.cit. s. 6). Mange mener at springaren *Heldalen*, som særlig har vært mye brukt i Sogn, Sunnfjord og Nordhordland, har sitt navn etter felemakeren (op.cit. s.9f). Slåtten er nedtegnet i Hardingfeleverket etter Lars Rongved (Band IV, nr. 70). I Hardingfeleverket finnes det også en halling i 2/4 etter Ola Ådnekvam i Masfjorden med navn *Heldalen* (Band

III, nr. 155k). Ifølge Arne Bjørndal har også denne slått en navnet sitt etter felemakeren (Bjørndal 1949:235).

Den senest daterte Heldal-fela vi kjenner til, stammer fra 1895, da han var 84 år gammel. I folketellingen for Bergen i 1891 er han titulert «Fiolmagermester», mens han i de tidligere kildene er benevnt som «Violinmager» eller «Fiolinmager». Heldal døde i Bergen i 1897, 86 år gammel, og ble begravd fra Domkirken.

For ytterligere biografiske opplysninger om Anders Heldal viser jeg til min artikkel i bladet Folkemusikk nr. 3/2022, hvor jeg har skrevet en populariserende framstilling av Heldals virksomhet og plass i hardingfelas utvikling.

Heldals feler – en gjennomgang av undersøkelsen

Som jeg har redegjort for tidligere har jeg undersøkt instrumentene til Anders Heldal med tanke på størrelse og form, konstruksjon og dekor. Det er undersøkt totalt 26 hardingfeler og en fiolin av ham. Noen få av hardingfelene mangler imidlertid enkelte mål og beskrivelser fordi de enten er blitt registrert av andre personer eller er beskrevet med relativt få opplysninger i en museumskatalog. Disse felene representerer kun et lite mindretall av hele materialet. I tillegg kjenner vi til minst syv andre Heldal-feler, hvorav tre er omtalt i museumskataloger uten ytterligere opplysninger (Halle, Basel), en er rapportert som tapt (Brussel), og fire er i privat eie i Norge eller USA. Seks av 26 hardingfeler er ikke signert og datert, men er vurdert som Heldal-feler av Hardingfeleprosjektet på 1990-tallet.

De daterte felene strekker seg over perioden fra 1850 til 1895, da han var hele 84 år gammel. Datering på fela fra 1850 er imidlertid litt usikker, fordi årstallet inne i fela muligens kan leses som 1830, selv om dette er mindre trolig. Det er litt overraskende at ingen andre av de undersøkte felene hans er datert tidligere enn 1850. Arne Bjørndal skriver at det skal finnes ei fele av Heldal datert 1839 i Universitetsmuseet i Bergen (Bjørndal 1949:3), men Hardingfeleprosjektet fant ingen Heldal-fele med en slik datering da vi undersøkte hardingfelene i museet på 1990-tallet.

Det skal imidlertid finnes en Heldal-fele i privat eie i Wisconsin, USA som skal stamme fra 1840-årene. I tillegg hadde musikkinstrumentmuseet i Brussel en Heldal-fele datert 1851 som ble registrert tapt i 1980, mens Händel-museet i Halle i Tyskland har ei fele fra 1853. Den ene fiolinen vi kjenner til fra Heldal er datert 1856.

Fordelingen av felene til Heldal etter byggeår, er følgende:

<i>Periode</i>	<i>Reg. feler</i>	<i>Ureg. feler</i>	<i>Fioliner</i>
1840—1849	0	1	0
1850—1859	2	2	1
1860—1869	4	0	0
1870—1879	2	0	0
1880—1889	6	2	0
1890—1897	6	1	0
Udaterte	6	2	0

Felenes størrelse og form

Størrelsen

Total lengden på felene til Heldal varierer mellom 55,7 og 59,1 cm, med 57,4 cm som gjennomsnitt. Felene fra 1850-årene har kortest gjennomsnittslengde (55,7 cm), mens instrumentene fra 1890-årene er lengst (58,1 cm). Han ser ut til å øke lengden på felene sine fra ca. 1860. Deretter er lengden stabil på ca. 57,5 cm fram til 1890-årene, da lengden igjen øker. Lengst er ei fele fra 1895 (59,1 cm), mens to de to eldste instrumentene fra 1850 og 1851 og en av de udaterte felene er kortest (55,7 cm)

Lengden på selve felekroppen varierer mellom 33,3 og 36,3 cm, med 34,7 cm som gjennomsnittslengde. Også her finner vi de korteste kroppene på felene fra 1850-årene (33,9 cm), mens de lengste kroppene opptrer både i 1870- og 1890-årene (35,2 cm). Det ser ut til at det først og fremst er halsen, og ikke selve felekroppen, som gjør at total lengden på felene øker fram til 1890-årene. Det er spesielt ett instrument som gjør at gjennomsnittslengden på felene fra 1850-årene blir såpass kort. Dette gjelder den

omtalte fela fra 1850, som eventuelt kan være datert 1830 (33,3 cm). Den andre fela fra dette tiåret er 34,4 cm lang og ligger nært opp mot gjennomsnittslengden. Lengst felekropp har ei fele datert 1894 (36,3 cm).

Når vi snakker om størrelse på et instrument, er det ikke bare lengden, men også bredden som vil være en relevant faktor. Felekroppen er imidlertid konstruert slik at bredde ikke er noe entydig begrep, fordi fela både har et største øvre og et største nedre breddemål, samtidig som innsvingingen av kroppen på midten, den såkalte c-buen, skaper et tredje, minste breddemål. Forholdet mellom de tre breddemålene er først og fremst et spørsmål om form, mens summen av de tre breddemålene er et kriterium for størrelse. Derfor har jeg etablert følgende metode for å sammenligne størrelsen på hardingfelene: Vi summerer de tre breddemålene og dividerer summen på tre for å få fram et gjennomsnittlig breddemål. Så multipliserer vi breddemålet med lengden på felekroppen og får fram et overflatemål. Denne metoden for utregning av overflatemål har ved kontrollmålinger (Storesund 1999) vist seg å gi et resultat som vil ligge ca. 5 % for høyt, og overflatemålet er derfor korrigert ned med denne prosentsetsatsen. Formelen blir da slik: *Breddemål (øvre + midtre + nedre): 3 x korpuslengde x 95 % = overflatemål*

Overflatemålet på hardingfelene til Heldal angitt i cm² varierer fra 456 (1850) til 528 (1895), med 490 som et gjennomsnitt. Lavest gjennomsnittsmål finner vi på felene fra 1850-årene med 472, mens felene fra 1890-årene ligger høyest med 504. Nok en gang ser vi en økning i størrelsen fra 1850- til 1860-årene, før overflatemålet stabiliserer seg og øker først igjen i 1890-årene.

Når det gjelder strengemensuren forholder det seg stort sett på samme måte, men her øker ikke mensurlengden i 1890-årene. Mensuren ligger derimot omtrent på samme nivå (ca. 27 cm) i perioden fra 1860 til 1897. Kortest mensur har ei fele fra 1868 (25,8 cm), mens den lengste strengelengden finner vi på et instrument fra 1862 (28,4 cm).

Gripebrett og strengeholder

Av de 26 Heldal-felene som er med i denne undersøkelsen, er lengden på gripebrettet oppgitt på 22 av instrumentene og strengeholderen på 21 instrumenter. Hovedårsaken til dette er at noen av Hardingfeleprosjektets re-

gistreringer, som ble utført av flere ulike personer, ikke inneholder disse målene. I tillegg er målene på to av museumsinstrumentene ikke oppgitt i museets registreringer.

Lengden på gripebrettet forholder seg stort sett på samme måte som mensuren. De undersøkte gripebrettene varierer fra 18,3 til 22,1 cm, med 19,7 cm som gjennomsnittsmål. Kortest er gripebrettene fra 1850-årene (18,7 cm) og 1860-årene (19,4 cm), mens de senere brettene ligger på rundt 20 cm i gjennomsnittslengde.

Strengeholderne er noe mer problematiske å vurdere siden enkelte av dem kan være byttet ut på et senere tidspunkt. Lengden på strengeholderne spenner fra 11,3 til 13,8 cm. Lengst gjennomsnittslengde har strengeholderne fra 1890-årene (13,2 cm), mens strengeholderne på felene fra perioden 1850 til 1890 jevnt over ligger på drøyt 12 cm.

Formspørsmålet

Et viktig kriterium for formen til ei fele, er relasjonen mellom lengden og bredden på felekroppen. Dette gjelder både bredden i forhold til lengden og det innbyrdes forholdet mellom de tre breddemålene som er vist ovenfor: største øvre breddemål, minste breddemål ved midten, og største nedre breddemål. For Anders Heldals hardingfeler er den relative bredden på felekroppen uttrykt i breddetall, dvs. prosenttallet av lengden på felekroppen, slik:

<i>Datering</i>	<i>Øvre breddemål</i>	<i>Midtre breddemål</i>	<i>Nedre breddemål</i>
1850-årene	43	31	57
1860-årene	44	30	55
1870-årene	41	31	54
1880-årene	43	31	54
1890—1897	43	31	54
Udaterte	43	32	54
Gjennomsnitt	43	31	55
Variasjon	40–45	28–33	52–56

Tabellen viser at breddemålene er relativt stabile fra 1850 og helt fram til 1897, bortsett fra den nedre bredden, som er noe større på de eldste felene

enn dem fra etter 1870. Også den øvre bredden er litt større i denne perioden, men er klart minst på felene fra 1870-årene. Formen på Heldal-felene har med andre ord endret seg relativt lite over tid, men viser en liten utvikling i retning av feler som er litt smalere i formen, spesielt nederst.

Høyde og hvelving

Et annet viktig kriterium for formen på felene er i hvor stor grad lokket og bunnen er hvelvet. Ved observasjon får man et klart inntrykk av at de gamle hardingfelene er atskillig høyere hvelvet, dvs. rundere i formen, enn de moderne hardingfelene. For å kunne få mer objektiv informasjon om hvelvingen, har jeg etablert to måter å regne ut det jeg betegner som relativ hvelving. Først beregner jeg hvelvingen på fela ved å måle den maksimale høyden fra lokk til bunn og deretter trekke fra sarghøyden. Men fordi hvelvingen også må ses i forhold til størrelsen på fela, vil den relative hvelvingen beregnes ved å dividere overflatemålet med hvelvingshøyden. Formelen blir da slik: *Overflatemål/hvelving (total høyde - sarghøyde midten) = formtall 1*

Desto lavere formtall 1 er, desto større er hvelvingen på lokk og bunn i forhold til lokkets overflatemål. Her elimineres altså sargen som kriterium for hvelving. Men fordi også sarghøyden kan spille en viktig rolle for vår oppfatning av felas form, har jeg etablert en alternativ formel: *Overflatemål/total høyde = formtall 2*

Jo lavere formtall 2 er, jo større er felas totalhøyde i forhold til lokkets overflatemål (uavhengig av sarghøyden). Et relativt avvik mellom formtall 1 og formtall 2 vil derfor innebære at sargen utgjør en større eller mindre andel av felas totalhøyde.

<i>Datering</i>	<i>Formtall 1</i>	<i>Formtall 2</i>
1850-årene	12,3	8,2
1860-årene	14,9	7,8
1870-årene	14,4	7,3
1880-årene	14,9	7,3
1890—1897	14,9	7,1
Udaterte	15	7,8
Gjennomsnitt	14,4	7,4
Variasjon	11,7–18,7	6,5–8,6

Lavest formtall 1 (høyest relativ hvelving) har tre feler fra 1850 (11,7), 1865 (12,1) og 1884 (12,4), mens tre instrumenter fra 1881 (18,7), 1862 (17,2) og 1894 (17,2) har den laveste hvelvingen, dvs. at de er flatest i formen. Ser vi materialet under ett, ser vi at hvelvingen er relativt konstant, med unntak av felene fra 1850-årene, som er noe høyere hvelvet.

Når det gjelder formtall 2, er det de samme instrumentene som skiller seg ut med høyest og lavest relativ hvelving, men her har felene byttet innbyrdes rangering med fela fra 1864 som den høyest hvelvete og felene fra 1862 og 1894 som de med lavest hvelving. Det er som nevnt de ulike sarghøydene som fører til denne forskjellen.

Ser vi kun på høyden, varierer Heldals hardingfeler fra 60 til 74 mm, med et gjennomsnitt på 66,3 mm. Høyest er felene fra 1850-årene, med 68 mm. I 1860-årene ligger gjennomsnittshøyden på 67,3 mm, men reduseres deretter til ca. 66 mm.

Noen enkeltinstrumenter skiller seg ut ved å være ekstra høye eller veldig lave. De høyeste felene er datert 1865 (74 mm), 1884 (71 mm) og 1850 (70 mm), mens de flateste felene er fra 1862, 1881 og 1894 (alle 60 mm). I tillegg er tre av de udaterte felene svært lave med en høyde på 60–62 mm.

Materiale

Lokket på felene til Heldal er lagd av furu, mens bunnen vanligvis er lagd av svartor eller noe sjeldnere av bjørk eller rogn. Til sarger og hals brukte Heldal gjerne bjørk eller hassel.

Felenes konstruksjon

Antall strenger

Av de 26 undersøkte hardingfelene har 20 feler fire understrenger. Fire feler har fem understrenger, hvorav ei av disse på et senere tidspunkt har fått tilført en sjettestreng (udatert). De tre øvrige felene med fem understrenger er datert 1850, 1868 og 1890. Ei fele har seks understrenger (udatert), og ei har hele syv underliggende strenger (udatert). Ingen av hard-

ingfelene til Heldal har færre enn fire understrenger. Det kan ikke spores noen utvikling over tid når det gjelder antallet strenger.

Lydhullenes utforming og plassering

For mange er lydhullene et viktig kriterium for vurderingen av ei fele. Det handler både om selve utformingen, men også hvordan lydhullene er plassert på felelokket. Vi skal først se litt på utformingen av lydhullene på Heldals hardingfeler.

<i>Datering</i>	<i>Lydhullenes lengde i mm</i>	<i>Lydhullets høyde i mm</i>
1850-årene	91	10
1860-årene	83	7,5
1870-årene	78	8
1880-årene	78	9
1890—1897	85	7,3
Udaterte	83	8,3
Gjennomsnitt	83	8,4
Variasjon	73–91	5–12

Som vi ser varierer lenden på lydhullene fra 73—91 mm, med et gjennomsnitt på 83 mm, mens lydhullåpningen på bass-siden (venstre side)⁴ varierer mellom 5 og 12 mm, med et gjennomsnitt på 8,4 mm. Vi ser at lengden på lydhullene er størst i 1850-årene, for så å minke gradvis fram til 1870- og 1880-årene. Men så øker lengden igjen i 1890-årene.

Når det gjelder høyden til åpningen på lydhullet, er denne størst på felene fra 1850-årene, mens den er aller minst i 1890-årene.

Plasseringen av lydhullene er beskrevet ut fra to kriterier. Jeg har først målt avstanden fra lydhullets begynnelse opp til øvre kant av lokket. Her har jeg valgt å operere med avstanden fra høyre lydhull (diskantsiden) på felene, selv om kontrollmålinger har vist at avstanden kan avvike noe ned til høyre og venstre lydhull. I tillegg har jeg målt minste (øverste) og største (nederste) avstand mellom de to lydhullene for å kunne beskrive lydhullenes vinkling.

4. Høyden på lydhullåpningen på bass-siden regnes å være den mest stabile.

<i>Datering</i>	<i>Lydhull - kant</i>	<i>Øvre avstand</i>	<i>Nedre avstand</i>
1850-årene	124	35	127
1860-årene	135	43	125
1870-årene	136	44	125
1880-årene	137	40	123
1890—1897	134	40	127
Udaterte	134	42	126
Gjennomsnitt	133	41	126
Variasjon	123–141	30–46	121–130

Når det gjelder plasseringen, er lydhullene gjennomsnittlig skåret ut 133 mm ned på lokket målt fra øvre kant. Men på felene fra 1850-årene er avstanden opp til kanten i gjennomsnitt kun 124 mm. Det er felene fra 1880-årene som har lydhullene plassert lengst ned på lokket.

På felene fra 1850-årene ser vi at den øvre avstanden mellom lydhullene er atskillig mindre enn på de senere felene. Nederste avstand er imidlertid stort sett den samme, noe som betyr at lydhullene på de eldste felene til Heldal skrår mer utover, mens de på de senere felene ligger noe mer parallelt. Dette gjelder aller mest felene fra 1870-årene. Vi kan også fastslå at avstanden mellom lydhullene varierer noe mer øverst enn nederst.

Skjefting, listing og bassbjelke

Alle de undersøkte felene er skjeftet med en tunge som løper fra halsen og ned i bunnen av fela. På ei av de udaterte felene er det i tillegg innlagt en form for halskloss, men denne er trolig limt inn på et senere tidspunkt, helst under en reparasjon. Alle felene til Heldal har bassbjelken skåret ut av lokket og ikke som en separat innlimt del.

Hele åtte av de 22 instrumentene hvor dette er undersøkt, har innlagte lister langs kantene, mens 14 av felene mangler slike lister. Felene med listing er datert 1850 —1892, mens tre av dem er udaterte. De er grunn til å bemerke at alle de fire eldste felene har listing, mens det kun er ei fele datert senere enn 1865 som har lister. Dette er en sterk indikasjon på at listene må være tilført på et senere tidspunkt, trolig ved ulike reparasjoner. Til sammenligning listet ikke den kjente felemakeren Knut Ellefsen Stein-

tjønndalen (1850–1902) fra Bø i Telemark noen av instrumentene sine, og listing av hardingfeler var generelt svært sjeldent før nærmere 1900.

Hardingfeledekoren

Felehodene

Hele 21 av de undersøkte Heldal-felene har snekke som ender i en skroll. Fem av felene har et kvinnehode på enden av snekka. Disse felene er fra henholdsvis 1862, 1865, 1884 og 1892, mens en er udatert. I tillegg har jeg fått tilsendt bilder fra Minnesota, USA av ei Heldal-fele med kvinnehode. Disse felehodene sprer seg over en periode på hele 30 år fra 1862 til 1892 og opptrer tilsynelatende noe tilfeldig i materialet. De representerer således ikke noe han gjorde i en spesiell periode. Kvinnehodene på Heldal-felene representerer to forskjellige stiler, noe som kan styrke mistanken om at enkelte av dem kan være hentet fra feler bygd av andre felemakere. Det er spesielt Isak Botnen som har vært kjent for å utstyre mange av felene sine med kvinnehoder.



*Kvinnehode i Isak-stil, Anders Heldal
1884. Foto: Bjørn Aksdal.*



*Atypisk kvinnehode, Anders Heldal
1892. Foto: Bjørn Aksdal.*

Gripebrett og strengeholder

I boka *Hardingfela – felemakerne og instrumentets utvikling* redegjorde jeg for hovedtypene av dekor på gripebrett og strengeholder på de eldre hardingfelene. I tillegg har vi en kategori med udekorert eller påmalt gripebrett og/eller strengeholder (Aksdal 2009:190ff).

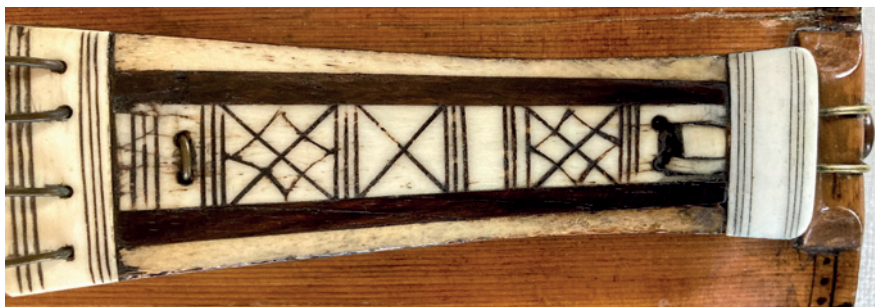
Type 1a: Gravert hel beinplate

Denne typen gripebrett benytter gravering som teknikk og hel beinplate som materiale. De inngraverte motivene består hovedsakelig av geometriske motiver som kryss, sirkler, trekant, spydmotiver, romber, kryssdekor, rute-motiver, tverrstreker eller geometriske border.

Blant Heldals hardingfeler finner vi kun ett instrument som har denne dekorformen både på gripebrett og strengeholder. Det dreier seg om ei av de udaterte felene. Gripebrettet har en blanding av inngraverte romber og kryss, mens strengeholderen har inngraverte sirkler med seksbladrosen inni.

Type 1b: Gravert beinplate med innlagte kantfelter

Denne typen representerer en variant av forrige kategori. På mange av felene hvor motivene er gravert inn, dekker ikke beinplaten hele gripebrettet, men opptrer som midtfelt. Det er i tillegg lagt inn materiale på begge sidene, gjerne i form av større langsgående felter. Disse er vanligvis gjort i mørkt tre eller horn, men også perlemor er av og til brukt når sidefeltene er mer sammensatt. Også når beinplaten fungerer som midtfelt, er det de geometriske figurene som dominerer.



Strengeholder type 1b, Anders Heldal 1892. Foto: Bjørn Aksdal

Denne dekortypen er den klart vanligste på Heldals hardingfeler og opptrer på hele 17 av de 24 instrumentene hvor dette er undersøkt. Disse har dateringer fra 1850 til 1894. 15 av felene har denne dekoren både på gripebrett og strengeholder, ei har den kun på gripebrettet, mens ei har den bare på strengeholderen. På ei fele datert 1860 består gripebrett og strengeholder av en blanding av denne og den neste kategorien dekor.

Type 2: Mosaikk innlagt på tresokkel

Denne kategorien gripebrett/strengeholder har vanligvis en treplate som sokkel. Oppå treplaten er det bygget opp en overflate ved å lime sammen små biter av bein, tre eller perlemor som mosaikk som skaper ulike geometriske figurer. Dette handler helst om lange rektangler, sjakkbrettmønstre, vifter eller avlange trekanter i spydform.



Gripebrett type 2, Anders Heldal 1894. Foto: Bjørn Aksdal.

På Heldals hardingfeler finner vi denne dekoren på syv instrumenter. Fem av disse har den både på gripebrett og strengeholder, ett instrument har dekortypen kun på gripebrettet, mens ei fele har den bare på strengeholderen. Dateringene på felene med denne dekoren strekker seg fra 1860 til 1895.

Type 3: Nedfelling i tre eller horn

Denne formen for dekor på gripebrett/strengeholder har små biter av perlemor, bein, tre eller horn nedfelt i en plate av hardt tre eller horn. Bitene er satt sammen slik at de danner forskjellige figurer, som regel blomster eller bladfigurer. Vanligst er utvilsomt åttebladrosen, men vi finner også nedfelte rankemotiver og geometriske figurer.

To av de undersøkte Heldal-felene har denne dekoren, en av dem både på gripebrett og strengeholder, og en kun på strengeholderen. De to felene er datert 1862 og 1884.

Type 4: Udekorert eller påmalt gripebrett

Udekorerte eller påmalte gripebrett opptrer gjerne i kombinasjon med en av de tidligere nevnte dekortypene og representerer som regel halve gripebrettet. Det dreier seg nærmest alltid om den nedre delen av brettet (nærmest sadelen) og opptrer her i form av en beinplate eller en malt treplate.

Heldal har ett instrument med denne typen gripebrett. Nærmest stolen er det her innfelt små trekanter i perlemor. Strengeholderen på denne fela, som er datert 1862, er av type 3.

På fela datert 1884 er gripebrettet og strengeholderen neppe gjort av Heldal, og må trolig være lagd i Telemark. Det samme gjelder strengeholderen på fela fra 1862, mens gripebrettet mest sannsynlig er av noe nyere dato.



Gripebrett, trolig uoriginalt, Anders Heldal 1884. Foto: Bjørn Aksdal.

Felekroppen

De aller fleste av Heldals hardingfeler har ytre kantstreker påtegnet med tusj som dekor både på lokk og bunn. Når det gjelder lokket, finnes kantstreker på hele 23 av de 24 undersøkte felene, hvorav 16 har to parallelle streker med et felt mellom som enten er utfylt med strek- eller prikkdekor utført med tusj (14) eller har små innlagte trekantbiter av perlemor (2). Slike finner vi på felene fra 1862 (lokk), 1870 (bunn) og 1876 (lokk) og

kan godt være gjort originalt av Heldal, selv om dette ikke finnes på de øvrige felene hans.

De samme 23 felene som har kantstreker på lokket, har tilsvarende på bunnen, og hele 18 av disse har to parallelle kantstreker med utfylte felt mellom. På to av disse er det lagt inn perlemor i feltene. Ei fele har innlagt perlemor i kantene både på lokk og bunn, mens to feler har perlemorinnlegg enten på lokk eller bunn. 12 av felene til Heldal er utstyrt med en



Kantdekor uten utfylling, Anders Heldal 1894. Foto: Bjørn Aksdal



Kantdekor med utfylling, Anders Heldal 1890. Foto: Bjørn Aksdal.



Midtrose, Anders Heldal 1894. Foto: Bjørn Aksdal.



Felekropp med Telemark-rosing, Anders Heldal 1884. Foto: Bjørn Aksdal.

karakteristisk midtrose på lokket, mens ingen har dette på bunnen. Noen ytterligere dekor finner vi vanligvis ikke på felekroppene hans.

Ei fele, datert 1884 skiller seg klart ut ved å ha en form for Telemark-rosing i moderne stil både på lokk og bunn, samt på sargene, som ellers er udekorert på Heldal-felene. Mye kan tyde på at dette kan være et instrument som Heldal har hatt til reparasjon, men likevel har satt inn navneseddelen sin i.

Det er hovedsakelig i dekoren på Heldal-felene at vi kan finne avvik som tyder på at deler av disse kan være hentet fra instrumenter bygd av andre felemakere. Forskjellene i konstruksjon skyldes nok heller at felene har gjennomgått reparasjoner eller oppgraderinger på et noe senere tidspunkt.

Heldals fiolinbygging

Som tidligere nevnt, kjenner vi kun til en eneste fiolin fra Heldals hånd. Dette instrumentet er datert 1856. Sammenligner vi fiolinen med Heldals hardingfeler, ser vi at han skiller klart mellom de to instrumenttypene i felebyggingen sin. Fiolinen er skjefitet med en halskloss limt sammen med halsen, den er listet og bassbjelken er innfelt på undersiden av lokket, slik det var vanlig å bygge fioliner på denne tiden. Derimot er kroppslengden kun 34,9 cm, noe som faktisk er noe kortere enn på hardingfelene han bygde i 1870- og 1890-årene, og bare 2 mm lengre enn gjennomsnittslengden til hardingfelene hans.



Fiolin, Anders Heldal 1856. Foto: Bjørn Aksdal.

Ser vi på breddemålene, er fiolinen noe bredere ved skuldrene, en tanke smalere ved midten (c-buen) og ganske lik eller en tanke bredere på nedre del. Overflatemålet til fiolinen er 507 cm², mens gjennomsnittsmålet på hardingfelene hans ligger på 489 cm². Fire av hardingfelene hans er imidlertid større enn fiolinen (515–528 cm²).

Som ventet viser formtallene at fiolinen til Heldal er en god del mindre hvelvet enn de aller fleste hardingfelene hans. Men her varierer tallene en god del, og fem av hardingfelene har en ganske lik eller enda mindre hvelving enn fiolinen. Høyden på fiolinen er noe mindre enn på hardingfelene,

men seks av disse felene er tilnærmet like lav som fiolinen. Fiolinens sarger har relativt lik eller litt lavere høyde enn på hardingfelene.

Lydhullene på fiolinen er skåret ut 150 mm ned på lokket målt fra øvre kant. Hardingfelene har lydhullene plassert noe høyere på felekroppen og begynner gjennomsnittlig 133 mm ned på lokket. Lengden på fiolinens lydhull er 82 cm, noe som er tilnærmet det samme som på hardingfelene (83 cm). Høyden på lydhullene er imidlertid langt mindre på fiolinen (2 mm) enn på hardingfelene (84 mm), noe som er en normal forskjell mellom en fiolin og en hardingfele.

På hardingfelene er den øvre avstanden mellom lydhullene gjennomsnittlig 41 mm (30–46 mm), mens den på fiolinen er 39 mm. Nederste avstand er henholdsvis 126 mm og 130 mm (121–130 mm). Vinklingen på lydhullene er derfor relativt lik på fiolinen og de fleste av hardingfelene hans.

En komparativ analyse med utgangspunkt i Heldal-felene

Som tidligere nevnt, har Heldal vært regnet som en viderefører av felene til Isak Botnen. I følge tradisjonen skal han også ha reparert og restaurert en rekke Isak- og Tronda-feler, og av og til skal han også ha benyttet deler fra disse felene i sine egne signerte instrumenter. For å kunne vurdere sannhetsgehalten i disse teoriene, har jeg oppsummert en del aspekter ved Heldals feler og deretter sammenlignet disse med Isak Botnens feler. I tillegg har jeg til en viss grad trukket inn felene til Trond Isaksen Flatebø og spesielt Johannes Bårdsen Tveit i disse sammenligningene. For noen av stiltrekkene har jeg også sett nærmere på felene til to andre felemakere på Vestlandet omkring 1800, Anders Leite og Anders Kleive, samt til Erik Johnsen Heland fra Bø i Telemark, som startet opp med felemakervirksomheten sin i løpet av 1830-årene. Dette har jeg gjort for å kunne plassere Anders Heldals instrumenter i en større sammenheng når det gjelder utviklingen av hardingfela.

Størrelse og form

Undersøkelsen min viser at lengden på felene til Heldal varierer mellom 55,7 og 59,1 cm, med 57,4 cm som et gjennomsnitt. Felene fra 1850-årene har kortest gjennomsnittslengde (55,7 cm), mens instrumentene fra 1890-årene er lengst (58,1 cm). Han synes å øke lengden på felene fra ca. 1860, men holder deretter lengden stabil på ca. 57,5 cm helt fram til 1890-årene, da lengden igjen øker.

Ser vi kun på selve felekroppen, varierer lengden mellom 33,3 og 36,3 cm, med 34,7 cm som gjennomsnittslengde. Også her finner vi de korteste kroppene på felene fra 1850-årene (33,9 cm), mens de lengste kroppene finnes både fra 1870- og 1890-årene (35,2 cm). Det ser derfor ut til at det først og fremst er halsen og ikke selve felekroppen som gjør at totallengden på felene øker fra 1860- og fram til 1890-årene.

Korpuslengde i cm

<i>Felemaker</i>	<i>Gjennomsnitt</i>	<i>Variasjon</i>
Isak Botnen (1669–1759)	34,4	30,4–35,6
Trond Flatebø (1713–1772)	33,8	32,3–35,5
Johannes B. Tveit (1786–1847)	34,4	33,4–35,5
Anders Heldal (1811–1897)	34,7	33,3–36,3
Erik J. Helland (1816–1868)	34,3	30,9–37,0

Tabellen viser at Heldals hardingfeler har en gjennomsnittlig kroppslengde som ligger så vidt over lengden på felekroppene til Isak Botnen, Johannes B. Tveit og til en viss grad også Erik Johnsen Helland, mens felene til Trond Flatebø gjennomsnittlig er noe kortere. Gjennomsnittslengden på Heldals feler fra 1850-årene er derimot kortere enn tilsvarende lengde på Isak Botnens feler. Vi ser at det finnes relativt store variasjoner i lengden hos de enkelte felemakerne, og spesielt hos Isak Botnen og Erik Johnsen Helland.

Overflatemålet på hardingfelene til Heldal angitt i cm² varierer fra 456 til 528, med 490 som et gjennomsnitt. Lavest gjennomsnittsmål finner vi på felene fra 1850-årene med 472, mens felene fra 1890-årene ligger høyest

med 504. Vi ser en økning i størrelsen fra 1850- til 1860-årene, før overflatemålet stabiliserer seg og øker først igjen i 1890-årene.

Overflatemål i cm²

<i>Felemaker</i>	<i>Gjennomsnitt</i>	<i>Variasjon</i>
Isak Botnen	470	378–513
Trond Flatebø	460	408–507
Johannes B. Tveit	480	425–518
Anders Heldal	490	456–528
Erik J. Helland	481	448–529

Her ser vi at felene til Heldal er størst, mens Tronda-felene er de minste. Igjen ser vi størst variasjon i størrelsen hos Isak Botnen, mens Heldals felar har minst variasjon.

Breddenålene til Heldal er relativt stabile, med unntak av den nedre bredden, som synes å være noe større på de eldste felene enn på de som er lagt etter 1870. Også den øvre bredden er litt større i den tidligste perioden, og er klart minst hos felene fra 1870-årene. Formen har med andre ord endret seg relativt lite over tid, men viser en tendens til utvikling i retning av felar som er litt smalere i formen, spesielt på nedre del.

Ser vi hele materialet under ett er hvelvingen relativt konstant, med unntak av felene fra 1850-årene, som er noe høyere hvelvet.

Formtall 1

<i>Felemaker</i>	<i>Gjennomsnitt</i>	<i>Variasjon</i>
Isak Botnen	133	90–162
Trond Flatebø	125	105–160
Johannes B. Tveit	131	114–158
Anders Heldal	144	117–187
Erik J. Helland	143	125–172

Formtall 2

<i>Felemaker</i>	<i>Gjennomsnitt</i>	<i>Variasjon</i>
Isak Botnen	71	57–83
Trond Flatebø	68	58–75
Johannes B. Tveit	72	65–78
Anders Heldal	74	65–86
Erik J. Helland	74	66–85

De to tabellene viser at felene til Trond Flatebø er høyest hvelvet, mens Heldal og Helland har de flateste felene. Vi legger også merke til at Tveits feler ligger en del nærmere opp til Isak-felene enn instrumentene til Heldal. Dette gjelder særlig når vi ekskluderer sarghøyden (formtall 1), noe som betyr at Tveit gjennomsnittlig har høyere sarger enn Heldal. Ved å ta med sarghøyden (formtall 2) blir forskjellene mellom disse felemakerne atskillig mindre, mens Tronda-felene fortsatt er de som har høyest hvelving.



Hardingfele, Trond Isaksen Flatebø 1760. Foto: Hardingfeleprosjektet.

Ser vi størrelse og form under ett er det særlig lengden på felekroppen som viser et visst samsvar mellom Isaks og Heldals feler. Når det gjelder overflatemål er Heldals feler noe større, noe som hovedsakelig skyldes at de er noe bredere. Heldal-felene er normalt en del mindre hvelvet enn Isaks feler, men de har høyere sarger, slik at forskjellene blir mindre om vi også inkluderer sarghøyden.

Materiale

I likhet med de aller fleste felemakerne på Vestlandet fram til 1900-tallet, brukte Heldal furu til lokket på felene sine. Dette skyldes trolig først og fremst at det på denne tiden nesten ikke fantes naturlig gran på Vestlandet sør for Romsdalen. Det var vanligvis gran som ble benyttet både til fiolinlokk og til lokket på hardingfelene fra Telemark og de fleste andre områdene på Østlandet. Når det gjaldt bunnen, brukte de fleste felemakerne på Vestlandet bjørk eller svartor. Materialet til sargene varierte atskillig mer, og her kunne man bruke både hegg og bjørk, som Heldal, men også selje eller frukttre. Til halsen var bjørk det vanligste materialet.

Antall strenger

20 av hardingfelene til Heldal har åtte strenger, mens fire feler har ni strenger, hvorav ei av disse på et senere tidspunkt har fått tilført en sjettede understreng. Ei fele har ti strenger, og ei fele har hele elleve strenger. Det kan ikke spores noen utvikling over tid når det gjelder antallet strenger.

Antall strenger

<i>Felemaker</i>	<i>Antall</i>	<i>5</i>	<i>6</i>	<i>7</i>	<i>8</i>	<i>9</i>	<i>10</i>	<i>11</i>
Isak Botnen	20	1/1	3/0	1/2	12/13	1/1	2/3	-
Trond Flatebø	24	1/-	6/1	4/5	10/13	-/2	3/3	-
Joh. B. Tveit	19	-	-	1/-	13/13	1/-	4/6	-
Anders Heldal	26	-	-		20/20	4/3	1/2	1
Erik J. Helland	43	-	-	-	38/36	4/5	1/2	

Tallene viser henholdsvis det originale antallet strenger (til venstre for skråstrekken) og antallet slik felene framstår i dag etter at enkelte instrumenter har fått tilført ekstra strenger (til høyre).

Prosentandel

<i>Felemaker</i>	5	6	7	8	9	10	11
Isak Botnen	5/5	15/0	5/10	60/65	5/5	10/15	-
Trond Flatebø	4/-	25/4	17/21	42/54	-/8	13/13	-
Joh. B. Tveit	-	-	5/-	68/68	5/-	21/32	-
Anders Heldal	-	-		77/77	15/12	4/8	4/4
Erik J. Helland	-	-	-	88/84	9/12	2/5	-

Som tabellen viser, har alle felemakerne flest feler med fire understrenger. Lavest andel har Trond Flatebø (42 %) og Isak Botnen (60 %). Hverken Anders Heldal eller Erik Helland har feler med færre enn fire understrenger. Heldal skiller seg ellers ut ved å ha flest feler med originalt fem understrenger (15 %), mens Tveit har flest instrumenter med seks understrenger (21 %).

Øvrig konstruksjon

Alle felene til Heldal er skjeflet med en tunge som løper fra halsen og deretter er limt fast i bunnen av fela. På ei av de udaterte felene er det i tillegg plassert en form for halskloss, men denne ser ut til å ha vært limt inn på et senere tidspunkt, trolig ved en reparasjon.

Når det gjelder *skjefting*, er alle felene til Anders Heldal, Isak Botnen og Trond Flatebø skjeflet med en tunge inn i bunnen, mens 15 av Tveits 16 feler har denne formen for skjefting.

Hardingfelene til Heldal har alltid *bassbjelken* skåret ut av lokket, og ikke som en separat innlimt del. Det samme gjelder felene til Isak og Trond. Hos Tveit gjelder dette kun ti av felene, mens seks feler har *bassbjelken* innfelt i lokket.

Hele åtte av de 22 felene til Heldal hvor dette er undersøkt, har innlagte *lister* langs kantene. 14 av felene mangler slike lister. De er grunn til å bemerke at de fire eldste felene alle har listing, mens det kun er ei fele datert senere enn 1865 som har lister. Dette kan som tidligere nevnt indikere at listene må være tilført på et senere tidspunkt, trolig ved ulike reparasjoner.

Når det gjelder Tveits feler, har halvparten av instrumentene listing, men også her er listene trolig lagt inn senere. Ingen av felene til Isak og Trond har opprinnelig hatt listing.

Felehode

Hele 21 av felene til Heldal har snekke som ender i en skroll, mens fem av felene er utstyrt med kvinnehode. I tillegg finnes et slikt hode på en uregistrert fele i privat eie i Minnesota, som jeg har fått tilsendt bilder av. Denne fela er tatt med i tabellen under.

Felene utstyrt med kvinnehode strekker seg over en periode på 30 år fra 1862 til 1892 og opptrer tilsynelatende ganske tilfeldig i materialet. Dette er derfor ikke noe han gjorde i en spesiell periode. Hodene på Heldal-felene representerer som nevnt en viss forskjell i stil, noe som kan styrke mistanken om at ett eller flere av hodene kan være hentet fra feler bygd av Isak Botnen.

Felehodet hos utvalgte felemakere på Vestlandet

<i>Felemaker</i>	<i>Årstall</i>	<i>Antall</i>	<i>Menneske</i>	<i>Grotesk/dyr</i>	<i>Løve</i>	<i>Skroll</i>
Isak Botnen	1669–1759	20	12	1	-	7
Trond Flatebø	1713–1772	24	3/4	9	-	11
Anders Leite	1761–1834	3	-	-	-	3
Anders Kleive	1761–1807	3	-	-	-	3
Johannes B. Tveit	1786–1847	19	-	-	-	19
Anders Heldal	1811–1897	26	6	-	-	20

Vi ser at seks (23 %) av Heldals hardingfeler har menneskehode, mens hele tolv (60 %) av Isak Botnens feler har et slikt hode. Bortsett fra ei enkelt fele av Trond Flatebø, som har et mannshode øverst på snekka, er alle menneskehodene i dette materialet utformet som kvinnehoder. Tveits feler har utelukkende skroll. Det samme gjelder felene til Anders Leite og Anders Kleive, mens Trond Flatebøs hoder varierer mellom menneske (17 %), dyr/grotesk (38 %) og skroll (46 %).

Det karakteristiske kvinnehodet på Isaks feler har vært regnet som et viktig kjennetegn på hans felemakerarbeid. Når det opptrer et lignende hode også på andre feler, har dette gjerne blitt tolket slik at snekka og felehodet trolig må være hentet fra ei Isak-fele. For å kunne si noe om dette har jeg sett litt nærmere på kvinnehodene på felene fra Botnen i Hardanger og Anders Heldals hardingfeler.

Typer kvinnehode

<i>Felemaker</i>	<i>«Isak-hode»</i>	<i>Atypisk hode</i>	<i>Ubestemt type</i>
Isak Botnen	10	1	1
Isak Tronsen	1	-	-
Trond Flatebø	3	1	-
Anders Heldal	5	1	-



Kvinnehode, usign. Isak-fele. Foto: Hardingfeleprosjektet.

Blant Isak Botnens tolv feler med kvinnehoder, finner vi det karakteristiske Isak-hodet på ti av felene. Ei fele har et noe annerledes kvinnehode, mens det på ei fele foreligger for dårlige fotografier til at dette lar seg bestemme.

Ser vi på kvinnehodene hos Trond Flatebø, har tre av de fire felene i store trekk det samme hodet som vi finner hos Isak. Det er vanskelig å si om dette er hoder som opprinnelig er lagd av faren, eller om Trond har prøvd å kopiere farens felehoder. Ei av felene til Trond Flatebø har et noe annerledes felehode, men dette er ikke likt det avvikende kvinnehodet vi finner hos Isak. Også ei fele signert Isak Tronsen

1756, som trolig kan være et instrument som Isak lagde til sitt barnebarn med samme navn, har det karakteristiske Isak-hodet.

Fem av hodene på Heldals feler er mistenkelig lik Isaks karakteristiske kvinnehode, mens hodet på ei av felene har en noe avvikende utforming.

Denne skiller seg likevel en god del fra de to annerledes hodene til henholdsvis Isak og Trond. Det er nærliggende å tolke dette slik at det kan være hoder fra Isak-feler som Heldal har benyttet på fem av felene sine, mens den sjettede fela med kvinnehode kanskje representerer hans eget forsøk, eller forsøket til en treskjærer han har samarbeidet med, på å skjære ut et lignende hode.

Gripebrett

Som jeg tidligere har vist, har ei av Heldals feler gripebrett av hel beinplate med inngraverte geometriske motiver (type1a). 16 av felene har gripebrett av hel beinplate med inngraverte geometriske motiver som midtfelt, men i tillegg langsgående felter av horn, tre eller perlemor på begge sidene (type1b). Seks av felene har gripebrett med mosaikk sammensatt til ulike geometriske figurer av små biter av bein, hardt tre eller perlemor, innlagt på tresokkel (type2). To av felene har biter av perlemor, bein, tre eller horn nedfelt i en plate av hardt tre eller horn, hvor bitene er satt sammen slik at de danner forskjellige figurer, som regel blomster- eller bladfigurer (type3). Ei fele har helt udekorert gripebrett, men med små trekanter i perlemor innfelt ved enden (type4).

Gripebrett hos felemakere på Vestlandet - antall (prosent)

<i>Felemaker</i>	<i>Antall</i>	<i>Type1a</i>	<i>Type1b</i>	<i>Type2</i>	<i>Type3</i>	<i>Type4</i>
Isak Botnen	19	-	12 (63)	7 (37)	-	-
Trond Flatebø	24	-	9 (38) ⁵	18 (75)	-	-
Anders Leite	3	2 (67)	1 (33)	-	-	-
Anders Kleive	4	2 (50)	-	2 (50)	-	-
Joh. B. Tveit	17	2 (12)	10 (59) ⁶	3 (18)	1 (6)	3 (18) ⁷
Anders Heldal	25	1 (4)	16 (64) ⁸	6 (24)	1 (4)	1 (4)

5. Tre av felene har todelt gripebrett av henholdsvis typ1b og typ2 og følgelig registrert i begge kategoriene.
6. To av felene har todelt gripebrett av henholdsvis typ1b og typ4.
7. Ei av felene har innfelt en blomst nederst på det udekorerte gripebrettet (typ4).

Sammenligner vi med et utvalg andre felemakere på Vestlandet, ser vi at Heldal har omtrent samme prosentandel gripebrett av type1b som Isak Botnen, og at dette er den klart vanligste typen hos begge. Det samme gjelder i stor grad Johannes B. Tveit, som likevel ligger litt lavere i prosentandel. Hos Trond er derimot gripebrett type2 klart vanligst, mens Anders Kleive og Anders Leite skiller seg noe ut ved å ha henholdsvis to av tre og to av fire gripebrett av type1a. Her må det imidlertid understrekes av vi kun har bevart et fåtall feler av disse to felemakerne.

Dekor på felekroppen

Doble kantstreker på lokk og bunn påført med tusj finnes på hele 23 av Heldals feler. På 16 av felelokkene og 18 av bunnene er feltet mellom kantstrekene utfylt med en prikk- eller strekdekor. Ei fele har felt med innlagte trekantbiter av perlemor både på lokk og bunn, mens to har perlemorinnlegg enten på lokk eller bunn. Halvparten av felene har i tillegg en midtrose tegnet på lokket, mens slike ikke finnes på bunnen. På ei av felene (1862) er midtrosen noe mer rombeformet, og den er utformet ved at perlemor er nedfelt i lokket.

Ei fele skiller seg klart ut ved å ha en form for Telemark-rosing i moderne stil både på lokk og bunn, samt på sargene, som ellers er udekorert på Heldal-felene. Det er svært tvilsomt om denne fela, som også har gripebrett og strengeholder av nyere telemarkstype, opprinnelig er lagd av Heldal.



Usign. Isak-fele. Foto: Hardingfeleprosjektet.

Sammenligner vi med felene til Johannes B. Tveit, bruker Heldal noe oftere utfylling mellom kantstrekene både på lokk og bunn. Mens Heldal har en midtrose på lokket på halvparten av felene, har Tveit dette på knapt en firedel av sine feler. Ingen av dem benytter midtrose på bunnen.

Bruken av midtrose på lokket er et stiltrekk som synes å være arvet fra felene til Isak Botnen og Trond Flatebø, som hadde slike på lokket på mange av instrumentene sine. For Isak gjelder dette ca. halvparten av de undersøkte felene, mens andelen hos Trond ligger noe lavere.

Sammenfattende vurderinger



Tunge inn i bunnen, Isak Botnen 1720. Foto: Hardingfeleprosjektet.

Undersøkelsen min viser at flere stiltrekk er relativt felles hos Anders Heldal og Isak Botnen, men samtidig er det også noen klare forskjeller mellom felene deres. Det er særlig når det gjelder dekoren at vi finner flest fellestrek mellom de to felemakerne. Hos begge to finner vi som regel doble og ofte utfylte kantstreker både på lokk og bunn og gjerne en midtrose på lokket, mens bunnen ellers er helt udekorert. Felehodet består enten av et kvinnehode eller en skroll. På Heldals feler kan felehodet i flere tilfeller også være hentet fra opprinnelige Isak-feler. Gripebrett av type1b er den klart vanligste typen hos begge, og både Botnen og Heldal har oftest fire understrenger på felene sine.

Når det gjelder konstruksjonen, bruker både Heldal og Isak tunge fra halsen og inn i bunnen som skjefting, bassbjelken er skåret ut av selve lokket, og

felene har ikke listing. Dette er imidlertid mer allmenne stiltrekk som karakteriserer det aller meste av hardingfelebyggingen fram til første halvdel av 1800-tallet.

Ser vi på størrelsen og formen, er det særlig lengden på felekroppen som er relativt lik, men Heldals feler er noe bredere i formen. Felene hans også er en del mindre hvelvet enn Isak-felene. Inkluderer vi sarghøyden blir hvelvingen likevel atskillig mer lik.

Det som først og fremst skiller de to felemakerne er at Heldals feler er noe bredere og har høyere sarger. Dette gjelder hovedsakelig for felene han bygde etter 1860. Fem av Isaks feler (25 %) har færre enn fire understrenger, mens Heldal har ingen slike feler.

Det synes likevel å være en rimelig dekning for å kunne hevde at Anders Heldals felemakerarbeid på en del områder representerer en videreføring av felene til Isak Botnen. Men Heldal har gradvis videreutviklet felene når det gjelder størrelse og form, samt til en viss grad standardisert antallet understrenger til fire, selv om 20 % av felene hans har fem eller flere understrenger.

Samtidig må det understrekes at noen av de nevnte fellestrekene også gjelder Johannes Bårdsen Tveits feler. Når det gjelder lengden, størrelsen og hvelvingen ligger Tveits feler til og med nærmere opp til Isak enn Heldals instrumenter, mens antallet strenger er relativt likt. Men på Tveits feler finner vi verken kvinnehode eller midtrose på lokket, og han bruker noe



Usign. fele av Johannes B. Tveit. Foto: Hardingfeleprosjektet.

oftere enkle kantstreker. I tillegg finner vi langt oftere listing og innfelt bass-bjelke hos Tveit, men dette kan godt være gjort på et senere tidspunkt.

Konklusjonen må derfor bli at både Heldal og Tveit på flere områder representerer en ganske tydelig videreføring av vestlandsfelene slik de ble utviklet hovedsakelig av Isak Botnen og Trond Flatebø. Heldals feler er mest lik Isak-felene i dekoren, spesielt når det gjelder felehodet, kantstrekene, bruken av midtrose på lokket og utformingen av gripebrett og strengeholder. Ser vi derimot på størrelsen, formen og konstruksjonen, har Tveits feler like mye til felles med felene til Isak Botnen som Heldal-felene.

Vestlandsfelenes svanesang

Gjennom felemakervirksomheten til Johannes Bårdsen Tveit og Anders Heldal fikk Vestlandet på 1800-tallet videreført en felemodell som på mange måter bygde på Botna-felene og spesielt felene til Isak Botnen. Noe av det samme skjedde i Valdres med Botna-felene, men her var det først og fremst de høyhvelvete, ofte litt mindre og noe annerledes dekorerte Trondafelene som felemakerne videreførte fram til midten av 1800-tallet (Aksdal 2009:123f). I tillegg tyder mye på at flere av disse felene som fant veien østover, ble dekorert av lokale rosemalere i Valdres (op.cit. s.181f). I tillegg til Valdres, ser vestlandsfelene også ut til å ha hatt et nedslagsfelt i Numedal og spesielt Sigdal, der feler i eldre vestlandsstil ble bygd langt utover på 1800-tallet av felemakere som Jakob Torgersen Mobråten (1826–1891) og Elling Hansen (1818–et.1849).

Vestlandsfelene framsto lenge som et klart alternativ til den moderne Telemarks-fela som ble fullt utviklet av brødrene Erik Johnsen Helland (1816–1868) og Ellef Johnsen Steintjønndalen (1821–1876) i Bø ved midten av 1800-tallet. Som vi tidligere har vist til, foretrakk mange spelemenn fra Vestlandet Tveita- og kanskje særlig Heldal-feler. Men utenfor Vestlands-bygdene fikk disse felene neppe noen vesentlig utbredelse. Arne Bjørndal skriver riktignok at Heldals feler også ble solgt til Telemark og Valdres, og at en telemarking en gang bestilte hele seks feler av ham

(Bjørndal 1949:3). Det er imidlertid dokumentert relativt få spor av Heldal-feler på Østlandet.

Selv om både Tveit og spesielt Heldal til en viss grad videreutviklet vestlandsfelene, representerte denne utviklingen en svært moderat fornying i forhold til det som skjedde med hardingfela i Telemark. Mens man på Vestlandet holdt på den stort sett udekorerte felekroppen, begynte man i Telemark å produsere feler med kroppsrosing inspirert av motiver kjent fra norsk folkekunst. I tillegg hentet man inn det aller mest nasjonale symbolet, Den norske løve, som felehode, og man forlot samtidig de karveskurd-inspirerte geometriske motivene på strengeholder og gripebrett og la i stedet inn blomstermotiver i noe forskjellige varianter, ofte i form av roser. Den nye hardingfeletypen som ble utviklet i Telemark var på denne måten langt mer i pakt med de sterke nasjonale strømningene som karakteriserte den nasjonalromantiske perioden. Samtidig var denne felemodellen noe større og flatere, med mindre åpninger til lydhullene, og følgelig mer lik den europeiske fiolinen i utforming. På denne måten ble hardingfela også mer attraktiv som et instrument benyttet av fiolinister.

Vestlandsfelene ble gradvis mer og mer utfordret av Telemarks-felene, og omkring 1900 ser vi klare tendenser til at telemarksmodellen er på vei inn også på Vestlandet. Til tross for at den eldre vestlandsfeletypen ble videreført av felemakere som Knut Nilsen Øvretveit (1846–1924) fra Lindås og Knut Myrland (1851–1947) fra Samnanger, var tiden snart ute for disse hardingfeletypene, og telemarksfelene tok nå helt over markedet både på Vestlandet og i østlandsbygdene (Aksdal 2009:147f).

Litteratur

- Aksdal, Bjørn (1999): «Hardingfeleprosjektet: Mål – metoder – materiale», i Hans-Hinrich Thedens (red.): *Norsk folkemusikklag. Skrift nr. 12 - 1999*. Oslo.
- Aksdal, Bjørn (2005): «Isak-feler og Tronda-feler – felemakerne fra Botnen i Hardanger», i Hans-Hinrich Thedens (red.): *Norsk folkemusikklag. Skrift nr. 18 - 2004*. Oslo.

- Aksdal, Bjørn (2007): «Den norske hardingfela – dokumentation och forskning kring ett musikinstrument», i Stefan Bohmann, Dan Lundberg & Gunnar Ternhag (red.): *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning i dag*. Gidlunds förlag. Stockholm.
- Aksdal, Bjørn (2009): *Hardingfela – felemakerne og instrumentets utvikling*. Tapir akademisk forlag, Trondheim.
- Aksdal, Bjørn (2022): «Signert Anders Heldal», artikkel i *Folkemusikk nr. 3/2022*. Utgitt av FolkOrg, Oslo.
- Bjørndal, Arne (1949): «Felemakar Anders Askildson Heldal», i *Frå Fjon til Fusa. Årbok for Nord- og Midthordland sogelag 1949*. Bergen.
- Brun Larsen, Christian (2011): «Ole Bulls gode venn. Felemaker Anders A. Heldal, 1811–1897», i: *Bergensposten nr. 2, juni 2011*. Statsarkivet i Bergen.
- Gurvin, Olav (red.) (1960-1963): Norsk folkemusikk. Serie I. Hardingfele-slåttar. Band III–IV. Universitetsforlaget, Oslo.
- Storesund, Asbjørn (1999): «Noen trekk ved utviklingen av hardingfela i Telemark fram til 1870-åra», i Hans-Hinrich Thedens (red.): *Norsk folkemusikklag. Skrift nr. 11 - 1999*. Oslo.



Estlandssvenskar på Sverigeturné med körsång och ett bondbröllop på Skansen

– En analys av en svenskspråkig minoritets musikaliska bilder
av sin kulturella tillhörighet under mellankrigstiden

Sofia Joons Gylling

This article discusses the formation of Estonia-Swedish musical self-images during the interwar period. The question that is raised is what influence the relation between a cultural minority, Estonia-Swedes, and its historical land of origin, Sweden, had on the minority's image-creation. The case-study analyses the first Sweden tour ever with an Estonia-Swedish music group. The tour consisted of performances both in churches and in the open-air-museum *Skansen* in Stockholm among a couple of other places. At *Skansen*, the choir performed the play *Ett bondbröllop från Wormsö* (*A Farmers' Wedding from Ormsö*) that was written specially for the tour. The research material consists of archive material with the musical expressions used on stage, articles in newspapers about the performances and other texts related to the persons and organisations behind the arranging of the tour. Seen as a whole, the tour expresses two cultural belongings: the pan-Swedish and the Estonia-Swedish. Pan-Swedishness focuses on bounds with an imagined pan-Swedish community expressed by spritual and patriotic songs in standard Swedish. Estonia-Swedishness, on the other hand, is based on a revived repertoire of wedding songs and dances from the mid-19th century that expresses uniqueness using a well-known cultural mould – the farmers' wedding.

Mina farföräldrar flydde till Sverige från Estland under Andra Världskriget. I samband med att Estland återfick sin självständighet 1991 aktualiserades

mina kopplingar till Estland och 1994 flyttade jag dit för att studera språk, folkmusik och kulturhistoria och blev kvar i närmare tjugo år. Min farfarsmor kom från en svenskspråkig familj bosatt på ön Nargö vilket bidrog till att jag även intresserade mig för den svenskspråkiga befolkningsgruppens musik. I likhet med många andra som intresserat sig för estlandssvenskars musiktraditioner (se Lepasson 2007 och Kreintaal 2011) rekonstruerade jag en repertoar med band till 1800-talets allmogekultur för scenbruk. Repertoaren jag skapade bestod bland annat av folkliga koralmelodier, dansmusik spelad på stråklarpa och kortare dansvisor med text på dialekt, många med anknytning till bröllop. En fråga jag och andra folkmusiker då inte lyfte var hur musiken som till den större delen tecknats ned decennierna efter 1900 användes och vilka funktioner den hade när den tecknades ned. Vi följde upptecknarens pekfinger som visade mot 1850 och såg varken sagespersonen eller det lokala samtida kulturlivet. Vi glömde ställa frågor om varför personen i fråga kunde den här musiken, vad hen haft för minnen med den, vad den spelat för roll i hens liv och vad allt detta säger om forrådet av kulturella identiteter och symboler under 1900-talets första hälft.

Under repertoarbygget fick jag ta del av estlandssvenskars musikrelaterade minnesberättelser. En gång fick jag höra att en av svenskarna som stannat i Estland under Andra Världskriget, Oskar Friberg, för ett tjugotal år sedan visat hur man dansat på bröllop förr i tiden på ön Ormsö. Enligt den finlandssvenska musikvetaren Otto Andersson hade det äldre traditionella bröllopsfirandet ersatts av nya sätt att fira bröllop redan i slutet av 1800-talet (Andersson 1904), något som även den estniska kulturvetaren Jaanus Plaat uppmärksammat i en artikel om de kristna väckelserörelsernas inverkan på esternas och estlandssvenskarnas folkkultur och kultur (Plaat 2009). Frågan jag ställde mig var vad det var Friberg mindes? Samma fråga dök upp när jag bekantade mig med en inspelning av estlandssvenska visor från 1963 (Arnberg 1963). På inspelningen medverkar bland annat Lars Broman som är född och uppväxt på Ormsö. Jag lyssnar noga på hur Broman svarar på inspelaren Matts Arnbergs frågor. Det slår mig att han och de andra medverkande verkar ha gemensamma minnen av visorna. Efter att ha läst en artikel om hur Ormsö sångkör besökte Sverige 1930 i tidningen *Kustbon*

(Weesar 2013: 10–13) insåg jag att två saker. Dels att förmedlarnas minnen troligen är kopplade till en lokal revival av bröllopsmusiken på Ormsö i slutet av 1920-talet, och dels att detta torde vara första gången estlandssvenskar själva gestaltade sin kultur och historia på scen för en publik i Sverige. Ett av deras två scenprogram var *Ett bondbröllop från Wormsö*. Föreställningen byggde på bröllosseder från Ormsö¹ och innehöll både sång och dans. Utförarna var ett trettio-tal medlemmar ur Ormsö sångkör. Det andra scenprogrammet bestod av andliga och patriotiska sånger både från Sverige och Svenskfinland. Uppträdandena i Stockholm ägde rum i Seglora kyrka på Skansen och i Storkyrkan.

Syftet med denna artikel är att undersöka bilden av estlandssvenskhet som förmedlades genom Ormsö sångkörs turné i Sverige på 1930-talet. Bilden kompliceras genom att den sönderfaller i två versioner eller två perspektiv som jag valt att kalla pansvenskhet och estlandssvenskhet. De frågor jag lyfter är i vilka sammanhang idén till turnén och det för turnén framtagna scenprogrammet *Ett bondbröllop från Wormsö* föds, vilka slags kontaktytor som finns mellan de medverkande aktörerna i Sverige, Finland och Estland, vilken musik som används i gestaltningen av estlandssvenskarna och avslutningsvis vilka bilder av estlandssvenskarna gestaltningarna återspeglar eller ger upphov till.



Artikeln grundar sig på en kvalitativ analys av material med nära koppling till scenprogrammen samt tidningsartiklar och andra texter med information om hur turnén kom till stånd, hur föreställningen *Ett bondbröllop från Wormsö* togs fram och hur Ormsöbornas framträdanden återspeglades i media. Scenprogrammen analyseras som möten mellan estlandssvenskar och sverigesvenskar där musiken och dess

Illustration 1: Reklam för "Ett bondbröllop från Wormsö" i Aftonbladet 28 juni 1930.

1. Ormsö är öns officiella namn, men tidigare har även namnformerna Wormsö och Vormsö använts. Det estniska namnet på ön är Vormsi.



Illustration 2: Under mellankrigstiden bodde cirka 8 000 estlandssvenskar i Estland varav cirka 3 000 bodde på ön Ormsö.

utförare kommit att uppfattas som kulturella symboler och representanter för en svenskspråkig grupp i utlandet.

Identitetsförmedlande scenframträdanden med musik

Ett av de två scenprogrammen, *Ett bondbröllop från Wormsö*, är sammansatt av insamlade bröllopsånger och -danser från Ormsö. Scenframträdanden med folkkulturella element och dess kopplingar till kulturell identitet är ett fenomen som intresserat kultur- och musikvetare en längre tid. Bo Lönnqvist har uppmärksammat hur folkkultur genom systematisk insamling först bidrar till definiering av gruppen och senare via scenframträdanden som till exempel folkkulturföreningen Brages programnummer *Österbottniskt bondbröllop* återupplivar kulturen inom den svenskspråkiga befolkningen i Finland (Lönnqvist 1983: 179, Lönnqvist 2006: 160–162). En sådan förändring där musiken gått från att användas som en oreflekterad del av bröllopsfirande till att framföras på scen kan definieras med Thomas Turino's begreppspår *participatory* och *presentational music* (Turino 2008: 90). I det första fallet används musiken inom en grupp och i det andra för att presentera gruppen för andra. Anders Hammarlund för ett liknande resonemang när han skiljer på musikens *emblematiska* och *katalytiska* funktioner (Hammarlund 1990: 93), där den katalytiska funktionen syftar på musikens användning i gruppen. Musik är något man samlas runt, som

skapar sammanhållning. Den emblematiske funktionen fyller behovet att visa upp sin kultur inför andra i offentliga sammanhang. Musiken fungerar som då som symboliska kännemärken som särskiljer olika kulturella grupperingar från varandra.

I studier av folkmusik som identitetsgrundande musiktraditioner har Jan-Petter Blom beskrivit hur det uppstår en dynamisk *kontrollmekanik* inom och mellan grupperingar när traditioner används som identitetsgrundande symboler (Blom 1993: 14). I processer med kulturella minoriteter inblandade är en intressant aspekt vem det är som kontrollerar traditioner, någon inom den kulturella gruppen eller någon utanförstående. För att greppa kontrollmekaniken kring Ormsöbornas framträdanden i Sverige måste inte bara aktiva folkkulturaktivister tas med i analysen, utan även det *organisationskulturella sammanhanget*, som bland annat Vesa Kurkela uppmärksammat kring musikfolklorism i Finland, där musiken får en instrumentell roll och sätts att tjäna organisationers syften och mål (Kurkela 1989: 398).

Ormsö sångkörs uppträdanden beskrevs ett flertal gånger i svensk dagspress där de uppvisade folkkulturella materialen ses som symboler för svensk kultur i utlandet. Artiklarna innehåller även redovisningar av vilka *föreställda gemenskaper* (imagined communities) (Anderson 2016: 5–7) musiken koplades samman med eller särskildes från. Sociologen Rolf Lidskog har lagt fram att diasporisk identitet bara är en av flera tillhörigheter individer som lever utanför ett kulturellt ursprungsland kan känna. Detta eftersom de står i kontakt med flera kulturella centrum och skapar sin identitet under inverkan av flera olika kulturer och sammanhang (Lidskog 2017: 26).

Olikheter mellan kulturellt närliggande grupper, som rikssvenskarna, estlandssvenskarna och finlandssvenskarna, förklaras ofta av att perifera kulturer utgör äldre kulturella skikt i ett bredare sammanhang som till exempel det svenska eller nordiska. En anledning som brukar läggas fram som förklaring till att estlandssvenskarnas kultur konserverats är att de på grund av det geografiska läget levit isolerade från andra svenskspråkiga (se Lundberg 2004: 48 och Andersson 1904: 167–168).

Sverigeturnén bestod av en serie möten med publik där den estlandssvenska kulturen både presenterades som en del av ett bredare svenskt kul-



Illustration 3: Ormsö sångkör 1930. Kören bildades på Ormsö i början av 1920-talet. Ormsö har på 1920-talet en befolkning på ungefär 3 000 personer, varav majoriteten är svenskspråkig. Tomas Gärdström står som tredje person från höger. Foto: Svenska Odlingens Vänners arkiv

turrum – ett *panetniskt kulturmöte* – och en självständig hembygdskultur – ett *interetniskt kulturmöte*. Fallstudiens Sverigeturné består både av scenframträdanden som presenterar *kulturell likhet* genom körens kyrkokonserter och *kulturell särart* genom bondbröllopet. Dessa två olika scenformat har som fallstudien visar kopplingar till olika föreställda gemenskaper och kulturella centra.

Bakgrunden till Sverigeturnén

Förhistorien till fallstudien utspelas decennierna runt 1900 som i Estland präglas av nationella rörelser. Parallellt med esterna börjar även Estlands svenskspråkiga befolkning, i artikeln kallad ”estlandssvenskarna”, mobilisera sig som en kulturell minoritet. Det som utlöser rörelserna är den centraliseringspolitik som förs i det ryska kejsardömet från Finland i norr till

Ukraina i söder som bland annat innebar att det ryska språket favoriserades i utbildningssammanhang. De estlandssvenska aktivisterna har kontakter i Sverige som stöttar deras verksamhet. Viktiga plattformar för kontakt och stöd utgörs av föreningarna Svenska Odlingens Vänner (SOV) som bildas i Estland 1909 och Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet (Riksföreningen) som bildas i Sverige 1908². Riksföreningen har av historikern Bengt Kummel beskrivits som en panrörelse grundad på kulturnationalism (Kummel 1994: 5–6).

Tanken att bjuda in Ormsö sångkör till Sverige föds enligt en artikel i tidningen *Kustbon* redan 1928, när kören De Svenske, känd i Riksföreningssammanhang, är på turné i Estland. Kören uppträder på den estniska sångfesten i Tallinn och besöker även Hapsal, där de uppvaktas av Ormsö sångkör, vars ”enkla sång till det svenska modersmålet av landsmän härute rörde Stockholms sångare till tårar” (Blees 1928: 56–57).

Sommaren 1930 äger den tredje Stockholmsutställningen rum som visar upp ny funktionalistisk svensk konstindustri, konsthantverk och hemslöjd och som samtidigt blir en folkfest (Rudberg 1999: 31). Mitt på utställningsområdet finns trevåningspaviljongen *Svea rike*. Där presenteras statistik om Sverige där Sveriges och svenskarnas utveckling från forntid till nutid med betoning på den industriella eran (Rudberg 1999: 137). Idén bakom *Svea rike* harmoniserar till en viss del med Riksföreningens grundläggande tankar om bevarande, spridande och utvecklande av svensk kultur i utlandet. Riksföreningen har stora planer för påverkansarbete i samband med Stockholmsutställningen, men dessvärre får föreningen avslag på flera ansökningar. Detta gör att påverkanssatsningen begränsas till ett informationskontor på utställningsområdet och ett scenprogram på Skansen med gäster från Estland (Ahlström 1930: 129–130, 142).

En central person i länken mellan Ormsö och Riksföreningen är språkvetaren Gideon Danell (1873–1957) som tidigt intresserat sig för estlandssvenska dialekter. Under sitt första besök i Estland 1900 knyter Danell band

2. Riksföreningen och SOV samverkar främst kring utbildningsprojekt i Estlands svenskbygder, som får nya utvecklingsmöjligheter i den nybildade republiken Estland efter 1918. Riksföreningens verksamhet i Estland har tidigare analyserats främst som ett bildningsprojekt (Ahlund & Åkerlund 2009) och som en del av den allsvenska rörelsens utrikespolitiska och internationella verksamhet (Kummel 1994).

med estlandssvenska kulturaktivister som senare grundar kulturföreningen Svenska Odlingens Vänner (SOV) 1909 (Nyman 2010: 67). På 1920-talet är Danell rektor för och lärare i svenska vid Folkskoleseminariet i Uppsala, aktiv medarbetare på Uppsala Landsmålsarkiv (ULMA), nuvarande Institutet för språk och folkminnen, och en pådrivande kraft bakom Riksförningens utbildningsåtgärder i Estland. Under 1920-talet figurerar även en lärarstuderande från Ormsö i dessa sammanhang, Tomas Gärdström.

Identitetsbyggaren Tomas Gärdström

Tomas Gärdström (1905–1942) från Ormsö studerade till folkskollärare i Sverige 1923–1927. 1925 fick han i uppgift att lära studiekamraten Nils Tiberg estlandssvenska dialekter och följa med som ledsagare till Estland (Tiberg 1968: 167). Gärdström besöker då även sin hemö, där han samlar in 31 visor och tre ordspråk som han översätter till standardsvenska (Gärdström 1925). De nedtecknade visorna är utan undantag *laikar* (på standardsvenska ung. lekar eller dansvisor).³ Därefter får Gärdström i uppgift av Gideon Danell att översätta 17 laikar till standardsvenska som denne själv tecknat ned på Ormsö 1922 (Danell 1922a, 1922b).

När Gärdström samlade in laikar sågs de som halvt bortglömda sånger från förr och inte som kulturella symboler för den estlandssvenska gruppen. Laikarna beskrivs första gången 1855 i Carl Russwurms⁴ verk *Eibofolket – oder die Schweden an den Küsten Ebstlands und auf Runö* (Eibofolket eller svenskarna på Estlands kuster och på Runö, författarens översättning). Russwurm ansåg att de gamla folkvisorna dött ut och att ”de enda folkliga visorna som fortfarande sjungs /—/ är små bröllopsvisor” (Russwurm 2015: 464, författarens översättning). Närmare femtio år senare befinner sig den finlandssvenske musikvetaren och folkmusikaktivisten Otto Andersson på

3. Laikar (*leikar*, *laikiar* eller *läikar* på olika estlandssvenska dialekter) är enstrofiga visor med stadels bestående av fyra versrader och sjungna till melodier på åtta takter i $\frac{3}{4}$ -takt.

4. Russwurm var från Tyskland och arbetade som lärare och skolinspektör i Hapsal i Estland 1841–1868. Vid sidan om sitt ordinarie arbete samlade han in all sorts information rörande estlandssvenskarnas kultur.

Ormsö. I en artikel om insamlingsresan från 1904 beskriver Andersson de enstrofiga laikarna som ”fyrradigar” och ”danspoesi”, det vill säga ”melodier i förening med korta lyriska strofer, vilka användts till beledsagande af dansen”. Denna danspoesi anser Andersson höra till folkkaraktärens mest primitiva uttryck som ”öfvriga skandinaver för länge sedan lämnat bakom sig”. Andersson kategoriserar laikarna som en vistyp från ett äldre kulturskikt, som knyter an befolkningsgruppen i Estland med ett förmedeltida Sverige. Därmed tilldelas laikarna en kulturhistorisk betydelse (Andersson 1904: 167–168).

Nu tillbaka till Tomas Gärdström som under åren 1925–1939 lämnar in 62 materialsamlingar till ULMA. I accessionerna daterade till 1925–1931 återfinns en stor mängd laikar, varav 40 har kopplingar till frieri och bröllopstraditioner. Gärdström kallar först visorna ”laik”, ”visa”, ”dansvisa” och ”bröllopsvisa”, men i accessioner daterade till 1930 och 1931, tiden när bondbröllopet sätts upp, benämner han dem ”folkvisor” (Gärdström 1930a). Detta antyder att Gärdström ser laikarna som en potentiell symbol för ett folk, den svenskspråkiga befolkningsgruppen på Ormsö. Termen ”folkvisor” har senare satts inom parentes och ersatts med ”dansvisor”, ”lekar” och ”enstrofiga dansvisor”, av Nils Tiberg. Dessa benämningar överensstämmer med Otto Anderssons ovan nämnda språkbruk och definitioner. Kommunikationen i visuppteckningen visar både hur definitionen av

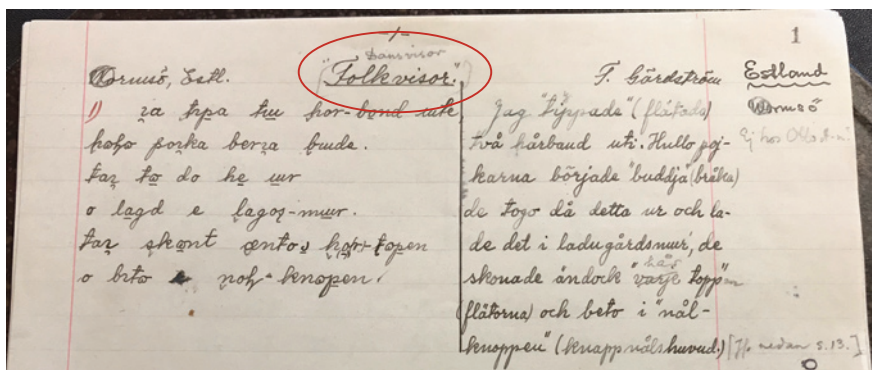


Illustration 4: Tomas Gärdström benämnde laikarna ”folkvisor” 1930, men detta korri-gerades senare på ULMA.

den estlandssvenska musiken förändrats över tid och att finlandssvenska, svenska och estlandssvenska aktörer varit inblandade.

Det är rimligt att anta att studierna i Sverige och samarbetet med ULMA och Riksföreningen gör att Gärdström är väl insatt i de tankar och värderingar som bär upp dåtidens svenska kulturminnesinstitutioner. Det är också troligt att Gärdström uppfattas som en representant för Sverige i Estland och som en representant för estlandssvenskarna i Sverige.

Gärdström var även en uppskattad diktare under pseudonymen Per Bonde, vars dikter ofta tillägnades den egna hembygden (Lagman 1947: 6). Vid slutet av 1920-talet uppgår den estlandssvenska befolkningsgruppen i Estland till ca 8 000 personer. Frågan är hur anonymt det gick att verka där ens under pseudonym. Antagligen är Per Bonde snarare ett artistnamn som åtskiljer den vetenskapsbaserade läraren och dialektinsamlaren från den mer fantasifulla Per Bonde. Som Per Bonde skriver Gärdström dikter, kåserier, insändare till den inhemska svenskspråkiga tidningen *Kustbon* och pjäser. Den första scenproduktionen han skriver är *Ett bondbröllop från Wormsö*.

Föreställningen *Ett bondbröllop från Wormsö*

Att sätta ihop scenproduktioner utgående från folkliga bröllopstraditioner är inte något nytt i Sverige 1930. En i Sverige välkänd sångcykel är *Ett bondbröllop*, komponerad för manskör av August Söderman 1868. I Riksföreningssammanhang figurerar även *Österbottniskt bondbröllop*. Scenprogrammet har premiär i Finland 1907 och är Otto Anderssons stora genombrott som folkvisearrangör (Häggman 1996: 33). Föreställningen framförs första gången i Sverige 1908 i samband med ett stormöte med finska och svenska nykterhetsförbund i Stockholm (*Aftonbladet* 7 juli 1908). I Riksföreningens årsbok för 1909 beskrivs scenprogrammet som "en präktig folkklifsbild" med "verklighetstroga scener" (Pontán 1909: 41). *Österbottniskt bondbröllop* framförs andra gången i Sverige 1923 som en del av Riksföreningens utlandssvenska program under Göteborgs Jubileumsutställning (*Göteborgs Aftonblad* 16 augusti 1923).

Gärdström benämner sin föreställning ”ett kulturhistoriskt skådespel i tre akter” (Skansen 29 juni 1930). Framträdandet inleds med att Gärdström berättar för publiken att truppen kommer framföra ett bondbröllop i ”fullkomligt original till tal och kläddräkt och sed” (Schmidt 1930). Skillnaderna mellan Gärdströms och Brages bondbröllop är att Brages föreställning innehåller nya sångtexter skrivna till gamla melodier, att föreställningen är framtagen för en publik i hemlandet och att rollerna utförs av föreningsmedlemmar (Häggman 2006: 58). I fallet med *Ett bondbröllop från Wormsö* är det visserligen orsbor på scenen, men det är deras engagemang i organiserad körverksamhet som ligger bakom deras medverkan. Det faktum att föreställningen tas fram för att framföras på friluftsmuseet Skansen förstärker de folkkulturella elementens emblematiske funktion och utförarnas roll som representanter för ett folk och en kultur.

Gärdströms föreställning har ingen fixerad titel. I svensk dagspress kallas den ett bondbröllop *på* eller *från* Ormsö, Wormsöbornas bröllop (*Aftonbladet* 30 juni 1930) och ”Wormsöbröllop” (Schmidt 1930). När Gärdström/Per Bonde skriver om sångarfärden i *Kustbon* 24 juli 1930 benämner han föreställningen ”ett vormsöbröllop” och i sin dagbok över resan ”gammaldags bröllop” (Gärdström 1930b). Skälet till det föränderliga namnet på föreställningen beror troligen på att Gärdström relaterat till andra bondbröllop när han skapade föreställningen, men att han när han presenterar stycket och berättar om det utanför scen använder sig av andra namnformer. Detta kommer sig antagligen av att förledet ”bond-” har en specifik funktion att särskilja folkliga bröllopsceremonier från andra samhällsklassers bröllop i Sverige och Finland. I Estland var däremot majoriteten av den svenskspråkiga befolkningen bönder och fiskare vilket gjorde att det inte fanns andra samhällsgrupper att särskilja sig från. Då kan i stället det mer tidsbestämmande ”gammaldags bröllop” eller geografiskt särskiljande ”vormsöbröllop” ha varit mer betydelsefullt.

I tidningen *Tidevarvet* ges en målande beskrivning av Tomas Gärdström, som ”har rikssvenskt uttal ungefär som en smålänning eller något bättre”, ”en profil som tolfte Karl” och ”en stämma som är på en gång skälmtig och smålustig och kraftigt ljudande”. Danserna som nämns är ”gammelvåls och polka och en dans som inte vi utomstående känner namnet på”

(Schmidt 1930). Musikinstrument nämns inte, i stället finns det tecken på att danserna framförts till sång⁵.

Laikens kompakta format i kombination med vistexter på dialekt kan ha förorsakat att recensenten inte uppfattade dem som visor på en svensk dialekt, utan ”ordstäv på estniska”. Övrig kategorisering av föreställningen utförs med hjälp av allmänt vedertagna nationella stereotyper. Därmed är elementen ”ryska”, ”estniska” eller ”svenska”. En fjärde kategori bygger på en negation, ”icke-svensk”, och det är intressant att inte något benämns som ”estlandssvenskt”.

Efter gästspelen i Sverige skriver Gärdström en artikel om traditionellt bröllopsfirande på Ormsö. De musikrelaterade element som nämns i artikeln är sjungna och dansade laikar som del av ceremonier, psalmsång, musik och dans i bakgrunden, dragspel och tallharpospelaren. Den sistnämnde är en musiker som spelar ett stråkinstrument som på standardsvenska kallas tagelharpa eller stråkarpa.

Tidsmässigt har det beskrivna bröllopsfirandet starka kopplingar till decennierna runt 1850, när ormsöborna allmänt sjöng laikar och så gott som varenda man på ön kunde spela stråkarpa (Russwurm 2015: 427, 646). Något som passar sämre in i 1850-talets folkkultur är dragspelet som enligt Gärdström spelades när man nalkades brudens hem (Gärdström 1932: 43). Detta eftersom dragspelet togs i bruk först vid sekelskiftet 1900 i Estland. Det betyder att Gärdströms artikel och föreställning troligtvis grundar sig på tidigare traditionsuppteckningar som kombinerats med Gärdströms och hans sagespersoners egna minnen av bröllopsfiranden i början av 1900-talet.

Två svenskheter på turné

För att finna svar på forskningsfrågan vad det är för sorts identitetskonstruktioner som förmedlas med musik i mötet mellan estlandssvenskar och

5. En av danserna som nämns i *Tidevarvet* är ”Ludansen”. ”Ludansen” är en laik som finns med bland Gärdströms insamlade visor från Ormsö. Enligt Gärdströms anteckningar dansades ”Ludansen” när brudkronan togs av och ersattes av den huvudbonad (kallad för ”lu” på dialekt) som gifta kvinnor bar till vardags.

sverigesvenskar placerar jag fokus på den framförda musikens ursprung, sångarnas roller på scen och vilka kulturella centra framträdandena hänvisar till. Det som då framkommer indikerar att det är två olika identitetskonstruktioner som är aktuella. I den här artikeln kallar jag dem *den pansvenska* och *den estlandssvenska*.

På 1920-talet finns det plattformar för kontakt och kommunikation inom den estlandssvenska gruppen. En av de viktigaste är kulturföreningen Svenska Odlingens Vänner och dess tidning *Kustbon*. Det skriftliga språket som användes var till en början standardsvenska men 1925 börjar texter på estlandssvenska dialekter återges i tryck. När detta kritiserar i tidningen *Kustbon* stiger Gideon Danell in i diskussionen. Han stöttar bruket av dialekter i tryck och beskriver 1920-talet som en brytningstid. I sådana lägen anser Danell att det är viktigt att ”det värdefulla nya” inte ”sopar undan gammalt gott, som kanske våra efterkommande med smärta skulle sakna” (Danell 1925: 76). I det sammanhanget är det intressant att Ormsö sångkör framträder både med sånger på standardsvenska och dialekt under sin Sverigeturné 1930.

Pansvenskheten är en identitetskonstruktion med Sverige som både historiskt och samtida centrum där svenskbygden i Estland ingår i en den brogiga gruppen av svenskar bosatta i utlandet. *Pansvenskheten* bygger på

	<i>Pansvenskhet</i>	<i>Estlandssvenskhet</i>
Scenprogram	Ormsö sångkörs program för kyrkokonserter	”Ett bondbröllop från Vormsö”
Språk	Standardsvenska	Ormsödialekt
Sångrepertoar	Andliga och patriotiska sånger	Dans och musik med katalytisk funktion på Ormsö decennierna runt 1850
Sångarnas roller	Körsångare och svenskar i utlandet	Bröllopsfirande Ormsöbor från förr
Kulturella lån	Sångrepertoaren	Bondbröllopet som en kulturell schablon
Kulturella centrum	Sverige sett som ursprungsland och ett samtida kulturellt centrum	Sverige som ursprungsland och den egna hembygden som samtida centrum
Identitetstyp	Identitet som delas av en större föreställd gemenskap	Unik identitet

Illustration 5: *Pansvenskhet och estlandssvenskhet*

gemensamma kulturella nämnare av vilka det standardsvenska språket är den viktigaste. Den ideala pansvensken i Estland är en framtidsvision av en bildad och utvecklingslysten person, som behärskar standardsvenska och sjunger fosterländska i betydelsen kulturnationella sånger vänd mot Sverige.

Ett exempel på hur bandet mellan estlandssvenskarna och Sverige gestaltas och bilder av ursprunglig samhörighet frammanas är mottagningen av den svenska kungen i Tallinn 1929. Kungen möts i kyrkporten av kyrkoherden, en estlandssvensk parlamentsledamot och två präster som representerar varsin ö med svenskspråkig befolkning. I den rikssvenske kyrkoherdens välkomsttal nämns att estlandssvenskarna utgör ”en fylking av den åldriga svenska stammen” och att estlandssvenskarnas tanke gått till Sverige när de under historiens gång ”befunnit sig i trångmål och varit nära att förkvävas”. Den estlandssvenske riksdagsmannen tillägger att estlandssvenskarna ser Sverige som ”sitt uråldriga hemland”, som i nöd och trångmål räckt en hjälpande hand, för ”fast de politiska banden ha brustit, ha de kulturella hållit och växt sig starkare.” (*Aftonbladet* 28 juni 1929)

Pansvenskheten gestaltad med andliga och fosterländska sånger representerar den upplysta svenskheten. Musiken som tas upp i Ormsö sångkörs repertoar bidrar i sammanhanget till utveckling av de medverkandes språkkunskaper och stimulerandet av en pansvensk självbild. Det program Ormsö sångkör framför under sitt Sverigebesök består av psalmer, ett körstycke av Beethoven, två visor ur Brages repertoar (”Över bygden skiner sol” och ”Slumrande toner”) samt sången ”Ljusa skyar segla” av den svenska kompositören Gunnar Wennerberg. På Tärna folkhögskola framförs även ”Modersmålets sång”, som ursprungligen lånats in i den estlandssvenska repertoaren från finlandssvenskt håll. Sången sågs som en ”nationalsång” för estlandssvenskarna och den sista raden som i den finlandssvenska versionen lyder ”i tusen sjöars land” har skrivits om till ”i våra faders land”. Redigeringen av ”Modersmålets sång” slutrader förtydligar att det som för enar svenskar runt Östersjön är språket, sett som det främsta kulturella arvet, medan deras olika fosterländer skiljer dem åt. Det faktum att det musikaliska materialet härstammar från Sverige och Svenskfinland, gör att det lilla ordet *också* anas. Estlandssvenskar kan *också* sjunga i kör och de behärskar *också* standardsvenska. Den kulturella periferin tar lärdom från

ett högkulturellt centrum och gestaltar med sin sång bandet mellan periferin och centrum.

Den *estlandssvenskhet* som förmedlas genom *Ett bondbröllop från Wormsö* utgår från ett band mellan befolkningsgruppen och platsen den anses ha hemortsrätt till. Den estlandssvenska arketyp som gestaltas i föreställningen behärskar utöver den egna dialekten standardsvenska och känner sin hemorts förflutna som identitetsstimulerande hembygdshistoria.

Före *Ett bondbröllop från Wormsö* har Ormsös kultur beskrivits och definierats främst av kulturvetare från Sverige och Finland, som närmat sig Ormsöborna och estlandssvenskarna över lag som ett *annat* folk med en *annorlunda* kultur. Framtagandet av föreställningen innebär att estlandssvenskarna presenteras som ett *vi* och kulturen som *vår* kultur inför publiken i Sverige. Betoningen ligger på utförarnas egen koppling till de presenterade kulturelementen. Bandet med det kulturella centrumet, ”moderlandet”, ingår som en ramberättelse om ursprung och framkommer i introduktioner och intervjuer, medan föreställningen i sig hänvisar till ett nytt kulturellt centrum: den egna hembygden.

Det bondbröllop som äger rum på scen uppfattar jag som ett hembygdsnarrativ med drag av både fakta och fiktion. Detta i sin tur tolkar jag som en förklaring till varför Tomas Gärdström som manusförfattare använder sig av artistnamnet Per Bonde. Bröllopsvisorna, laikarna, kan i det sammanhanget liknas vid ett ankare framtaget av folkloreinsamlaren Gärdström som författare Bonde kastar ut för att binda fiktionen vid 1800-talets mitt när laiken utgjorde ett oreflekerat inslag i det lokala kulturlivet (se Russwurm 2015: 464). Som tidigare lyfts fram benämnde Gärdström laikarna ”folkvisor” 1930. Detta ser jag som ett tecken på att laiken genom föreställningen fått en emblematisk funktion och därmed blivit jämförbar med andra kulturella grupper folkulturella symboler.

I en intervju använder Gärdström det mycket centrala personliga pronomenet *oss*. Han förtydligade att man inte längre firar bröllop så här på Ormsö men att ”det är gamla, traditionsmättade seder, som det varit *oss* angeläget att rädda undan glömskan” (Aftonbladet 30 juni 1930). Uttalat på scenen kan *oss* uppfattas innefatta de utförare som deltar i uppsättningen eller ännu vidare estlandssvenskar som ett kollektiv. *Oss* betonar det kol-

lektiva i processen, vilket gör att föreställningen kan tolkas som en process där ett insamlat och standardiserat kulturellt uttryck införlivas i det lokala musiklivet. Detta är något som påminner om den växelverkan mellan musikkarkiv och levande repertoarer som musiketnologen Dan Lundberg kallar arkivloop (2017: 63).

Den presenterade estlandssvenskheten bygger på ett historiskt narrativ som sträcker sig fram till 1870-talet. Därpå följer en lucka i historien. Flera kulturvetare har uppmärksammat att den religiösa väckelserörelse som drog fram över västra Estland och Ormsö under 1870-talet introducerade nya kulturella uttryck som gjorde att tidigare allmänt spridda sång-, musik- och danstraditioner förlorade sin plats i kulturlivet (Andersson 1923: 126 och Plaat 2009). Med ett snävt fokus på det som utspelar sig på scenen och organisationen av Sverigeturnén kan Gärdströms arbete uppfattas som ett revival-projekt initierat av Riksföreningen för museiscenen Skansen. I ett lokalt sammanhang på Ormsö kan föreställningen även tolkas som en lokal process där olika folkkulturella uttryck som väckelsen trängt ut aktualiseras, omdefinieras och återanvänds emblematiskt inom ramen av ett hembygds-narrativ.

”Främlingar och dock fränder”: En kombination av två svenskheter

De två olika programmen, *det pansvenska* och *det estlandssvenska*, presenteras i Tärna efter varandra och i en artikel i tidningen *Tärna* utgiven av Tärna folkhögskola presenteras framträdandena som en helhet:

De sjöngo sitt hemlands sånger på gammal svensk dialekt. Det var egendomligt och gripande att höra dem sjunga Modersmålets sång och Slumrande toner. Trohjärtat, enkelt och innerligt kommo ord och toner. Det var som en hälsning från längesedan svunna generationer, från ett släkte under hårdare villkor och tystare kamp för tillvaron än vår tid. (*Tärna* nr 4–5 1930)

Här uppkommer en ny variant på kategoriseringen av laikarna på dialekt, ”sitt hemlands sånger på gammal svensk dialekt”, där ”sitt hemland” beto-

nar bandet mellan sångarna, sångerna och hembygden. Troligen är det laikar och inte nykomponerade sånger som uppfattas som ”en hälsning från längesedan svunna generationer”. De pansvenska delarna av programmet, ”Modersmålets sång” och ”Slumrande toner”, uppfattas som ”egendomliga och gripande” eftersom de framförs ”trohjärtat, enkelt och innerligt”. Därefter följer ett par meningar som bygger upp en dynamik mellan närhet och distans, likhet och särart.

”Rektor Danells ord om språket som band över land och vatten blefo levandegjorda i deras sång. Det var främlingar och dock fränder. Det var ett annat lands människor och dock landsmän.” (*Tärna* nr 4–5 1930)

En tolkning är att det är laikar på dialekt, det estlandssvenska, som gör att sångarna uppfattas som ”främlingar” och ”ett annat lands människor”, medan de pansvenska elementen gör att de istället beskrivs som ”fränder” och ”landsmän”.

Ett gemensamt drag för de båda svenskheterna är att de bygger på rötter. I fallet med pansvenskheten är rötterna ”uråldriga” från tiden innan estlandssvenskarna utvandrade och omnämns i historiska källor 1294 och i fallet med estlandssvenskhet är rötterna ”gamla” från århundradena efter omnämmandet. Laiken fungerar som symbol inom båda dessa svenskheter. I ett pansvenskt sammanhang närmar sig kulturvetare som till exempel Otto Andersson 1904 laikarna utgående från tanken att geografisk isolation bidrar till att musiktraditioner konserveras. Laikarna kan då liknas vid en dörr in i ett tidigare okänt musikhistoriskt skede. Det centrala är inte vad laikarna säger om estlandssvenskarna, utan vad de säger om den svenska kulturen vid tiden när de första svenskarna flyttade österut. I fallet med estlandssvenskhet poängteras däremot att det handlar om en viskategorier som bevarats inom den estlandssvenska gruppen under lång tid i hembygden i Estland.

En anledning till att de två svenskheterna kombinerades under turnén grundar sig troligen i att Tomas Gärdestrom har personliga erfarenheter av 1920-talets kulturliv i Sverige och bland annat är bekant med både Nordiska museets och Skansens verksamheter och ideologi. Han är även insatt i tankarna bakom ULMAs samlingsarbete av dialekter och folkminnen

och Riksföreningens arbete för bevarande och utvecklande av svenskheten i utlandet. Han har med andra ord den bas som behövs för att gestalta en estlandssvenskhet grundad på Nordiska museets motto ”känn dig själv” och den kulturella schablonen ”bondbröllop”. Sammanfattningsvis kan man säga att det mest moderna Ormsö sångkör framförde under Sverigeturnén 1930 var bilden av sin egen kultur som säregen, avlägsen och ålderdomlig.

Slutsatser

Fallstudien visar att kontakten mellan Sverige via Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet och den estlandssvenska befolkningsgruppen i Estland hade en identitets-stimulerande inverkan. De bilder av estlandssvenskhet som visas upp i Ormsö sångkörs Sverigeturné kategoriseras i artikeln som den *pansvenska* identiteten och den *estlandssvenska* identiteten. Den första bygger på en föreställd internationell svensk gemenskap och den andra på föreställningen om en lokalt förvaltd traditionell kultur i Estlands svenskygder. Den första använder sig av kulturella uttryck som ses som gemensamma för alla svenskar i världen. I Ormsö sångkörs repertoar återfinns detta i programmet med andliga och patriotiska sånger på standardsvenska som framförs i kyrkor. Den andra bygger å andra sidan på tanken om en kulturell och musikalisk särart som presenteras med hjälp av en scenisk schablon, bondbröllopet, som är välkänd i Sverige och bland Riksföreningens medlemmar.

Ormsö sångkörs Sverigeturné bygger på personliga band mellan Riksföreningen och estlandssvenskarna genom rektorn och språkvetaren Gideon Danell och folkskolläraren, turnéledaren och upphovspersonen Tomas Gärdström. Tillsammans besatt dessa nyckelpersoner en mängd olika roller och positioner inom Uppsala Landsmålsarkiv (nuvarande Institutet för språk och folkminnen) utbildningsinstanser i Sverige och Estland samt Riksföreningen. Framtagningen av *Ett bondbröllop från Wormsö* kan beskrivas som ett revival-projekt där ett insamlat material introduceras till en grupp lokala utförare. I dessa processer skönjs kontakten mellan Danell och Gärdström i insamlingen av laikar, översättningen av laikarna till standard-

svenska, kontextualiseringen av laikarna med bröllopstema, framtagandet av en scenproduktion och presentationen av estlandssvenskarna i samband med föreställningarna i Sverige. Språk- och musikvetare i Sverige och Finland, som till exempel Otto Andersson, hade tidigare definierat musiken som uttryck för en annorlunda svenskhet utanför den egna, men framförd av Ormsöbor omvandlas den till en symbol för utförarnas band med sin hembygd i Estland.

Estlandssvenskheten innebär att en del av de symboliska band med Sverige som framhävs i fallet med den pansvenska identiteten tonas ned. Detta gör att estlandssvenskheten kan uppfattas lösgöra folkgruppen och dess identitet från Sverige sett som kulturellt centrum. Dynamiken mellan de båda identitetskonstruktionerna finns inbyggd i den pansvenska organisationens namn: "Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet". Pansvenskheten bygger på ett bevarande av svenskheten genom utveckling, vilket inlånad körrepertoar på standardsvenska från Sverige och Svenskfinland är exempel på. Estlandssvenskheten bygger däremot på "bevarande i utlandet" som tolkas som att det är 1800-talets lokala särarter, som till exempel bröllopstraditioner, som ska bevaras inte bara för en föreställd pansvensk gemenskap, utan för kommande generationer estlandssvenskar.

Fallstudiens resultat väcker nya frågeställningar som rör estlandssvenskarnas identitetsbygge under mellankrigstiden. Ska estlandssvenskheten förstås som ett embryo till en självständig identitetskonstruktion i Estland som utgår från den lokala kulturhistorien eller är det snarare ett tjugosjätte svenskt landskap som *Ett bondbröllop från Wormsö* målar upp? Skälet till att de här frågorna lämnats obesvarade grundar sig på fallstudiens avgränsning till kulturmöten mellan sverigesvenskar och den svenska minoriteten i utlandet. För att få en bättre och mer mångfacetterad bild av estlandssvenskarnas identitetsbygge med musik under mellankrigstiden borde även kulturmöten inom den egna gruppen och möten med andra grupper i Estland undersökas.

Referenser

Otryckta källor

- Andersson, Otto 1903. *Ord till folkmelodier*. Svenska Litteratursällskapet i Finland. SLS 95_handskrift_2.
- Danell, Gideon 1922a. *Visor från Ormsö, Estland*. (renskriven och försedd med översättning av T. Gärdröm 1927). Institutet för språk och folkminnen. Acc.nr 1366:6.
- Danell, Gideon 1922b. *Bröllopsvisa och andra visor samt namn på dagarna i påskeveckan* (med översättning av T. Gärdröm 1927). Institutet för språk och folkminnen. Acc.nr 1366:9
- Gärdröm, T. 1925. *Visor och ordspråk från Ormsö, Estland*. Institutet för språk och folkminnen. Acc.nr 1154:6.
- Gärdröm, Tomas 1926. *Visa och visfragment o.d. från Ormsö, Estland*. Institutet för språk och folkminnen. Acc.nr 1367:2.
- Gärdröm, T. 1930a. (*Folkvisor*) *Dansvisor. Laikar, "lekar" mm*. Institutet för språk och folkminnen. Acc.nr 2696:1.
- Gärdröm, Tomas 1930b. *Wormsö sångkörs Sverigeresa 1930*. Dagbok. Svenska Odlingens Vänner.
- Gärdröm, Tomas 1931a. *Bondbröllop på Ormsö*. Institutet för språk och folkminnen. Acc.nr 4167.
- Gärdröm, T. 1931b. *Dansvisor, vaggvisor*. Institutet för språk och folkminnen. Acc.nr 3213:3.
- Kreintaal, Karoliina 2011. *Diplomikontsert*. Skriftlig del av diplomarbete i form av konsert. Tartu Universitets Viljandi Kulturakademi.
- Lepasson, Kadri 2007. *Pakri pillimeeste mängust tehtud salvestuste andmebaas*. Diplomarbete. Tartu Universitets Viljandi Kulturakademi.

Inspelningar

- Arnberg, Matts & Olrog, Ulf Peder 1963. *Estlandssvenska visor*. Sveriges Radio. 10 januari 1963.

Tryckta källor

Böcker och vetenskapliga tidskrifter

- Ahlström, Frans H. L. 1931. «Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet och Stockholmsutställningen 1930». *Årsbok 1930*: 129–140. Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet.
- Ahnlund, Karl & Åkerlund, Andreas 2009. «Svenskhetens bevarande som bildningsprojekt», i: A. Falk & H. Enefalk (red.), *Det mångsidiga verktyget – elva utbildningshistoriska uppsatser*: 137–153. Opuscula Historica Upsaliensia 39.
- Anderson, Benedict 2016. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Andersson, Otto 1904. «Bland Estlands svenskar». *Förhandlingar och uppsatser* vol. 18 SLS 68 (1904): 155–177.
- Andersson, Otto 1923. *Stråkharpnan. En studie i nordisk instrumenthistoria*. Stockholm: Föreningen för svensk kulturhistoria.
- Blom, Jan-Petter 1993. ”Hva er folkemusikk?” i Bjørn Aksdal & Sven Nyhus (red.) *Fanittullen. Inføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget. s 7–14.
- Danell, Gideon 1922. *Svenskar i Estland*. Särtryck ur RIG – Kulturhistorisk tidskrift. Vol 5 nr 1–2 (1922): 17–41.
- Gärdström, Tomas 1932. «Ett bondbröllop på Ormsö». *Meddelanden från institutet för nordisk etnologi vid Åbo Akademi*, nr 8–10 (1932): 41–55.
- Hammarlund, Anders 1990. «Från gudstjänarnas berg till Folkets hus. Etnicitet, nationalism och musik bland assyrier/syrianer», i O. Ronström (red.), *Musik och kultur*: 71–96. Lund: Studentlitteratur.
- Häggman, Ann-Mari 2006. «Brage och den finlandssvenska sången», i: B. Lönnqvist, A. Bergman, Y. Lindqvist (red.), *Brage 100 år. Arv – Förmedling – Förvandling*: 48–65. Sektionen för folklivsforskning.
- Kummel, Bengt 1994. *Svenskar i världen förenen eder! Vilhelm Lundström och den allsvenska rörelsen*. Åbo Akademis förlag.
- Kurkela, Vesa 1989. *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3.

- Lidskog, Rolf 2017. «The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review». *The Authors International Social Science Journal*, Oxford: John Wiley & Sons Ltd., s. 23–38.
- Lundberg, Dan 2004. «"Det vore i hög grad önskligt att hela detta insamlade material bleve publicerat". Folkliga koraler som nationellt projekt», i: M. Boström, M. Jersild, D. Lundberg, I. Åkesson (red.) *Gamla psalm-melodier*: 35–57. Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 19, Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Lönnqvist, Bo 1983. «Folkkulturen i svenskhetens tjänst», i: M. Engman, H. Stenius (red.) *Svenskt i Finland 1. Studier i språk och nationalitet efter 1860*: 178–205. Svenska Litteratursällskapet.
- Lönnqvist, Bo 2006. «Bondbröllopet som programnummer», i: B. Lönnqvist, A. Bergman, Y. Lindqvist (red.) *Brage 100 år. Arv – förmedling – förvandling*: 159–170. Brages årsskrift 1991–2006.
- Nyman, Elmar 2010. «Lånebibliotek och Nuckö nykterhetsförening», i: S. Salin (red.) *Hans Pöhl – Estlandssvenskarnas hövding*: 65–76. Estlandssvenskarnas kulturförening Svenska Odlingens Vänner.
- Plaat, Jaanus 2009. »Kristlike usuliikumiste mõju eestlaste ja eestirootslaste rahvakunstile ja kultuurile», *Mäetagused* nr 42 (2009), s. 7–32.
- Pontán, Einar 1909. «Föreningen Brage i Finland». *Årsbok 1909*. Riksföreningen för svenskhetens bevarande i utlandet.
- Rudberg, Eva 1999. *Stockholmsutställningen 1930 - Modernismens genombrott i svensk arkitektur*. Stockholmia förlag.
- Russwurm, Carl 1855, nyutgåva 2015. *Eibofolke ehk rootslased Eestimaa randadel ja Ruhmus*. MTÜ Eestirootsi Akadeemia.
- Tiberg, Nils 1968. «Estlandssvenska Upsalaundersökningen», i: E. Nyman (red.) *Estlands svenskar 25 år i Sverige*: 159–227. Stockholm: Kulturföreningen Svenska Odlingens Vänner.
- Turino, Thomas 2008. *Music as Social Life. The Politics of participation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Tidskrifter och dagstidningar

- Aftonbladet 1908. «Det finsk-svenska ungdomsbesöket». *Aftonbladet* 7 juli 1908, s 5.

- Aftonbladet 1929. «Konung Gustafs Estlandsbesök». *Aftonbladet* 28 juni 1929, s 7.
- Aftonbladet ”zor.” 1930. «Wormsöbornas bröllop blev stor succé». *Aftonbladet* 30 juni 1930.
- Blees, Nikolaus 1928. «Sångsällskapet ”De Svenskes” från Stockholm besök i Estland». *Kustbon* nr 14/15 (1928): 56–57.
- Bonde, Per 1930. «Vormsöborna på Sverigebesök». *Kustbon* nr 14 (1930): 53–54.
- Danell, Gideon 1925. «Birkas och språkfrågan». *Kustbon* nr 20 (1925): 75–76.
- Lagman, Edvin 1947. «Svensk dikt i Österväg», *Kustbon* nr 1 (1947): 6.
- Schmidt, Eva 1930. «Wormsöbröllop». *Tidevarvet* nr 34 (1930): 5.
- Skansen 1930. «Nytt från Skansen». *Aftonbladet* 28 juni 1930.
- Skansen 1930. «Skansen lördagen den 28 juni kl. 7». *Aftonbladet* 28 juni 1930.
- Tärna 1930. «Tärna-nytt». *Tärna* nr 4–5, oktober (1930): 70–71.
- Weesar, Lena 2013. «Ormsö Sångkör på Sångarfärd till Sverige den 21 juni–3 juli 1930». *Kustbon* nr 4 (2013): 10–14.



Kva kan dansehistoria fortelja om røtene til bygdedansen?

Egil Bakka

This article discusses how dance forms have developed and spread through the ages and works in particular with the genre that we in Norway call regional dances. In contrast to much other research into dance history, it is the dances as movement patterns that I focus on, rather than their context. Therefore, I will also discuss methodological approaches suitable for such a focus. The conventional method is to study old sources in both writing and images and compare them with dance in the present, Film and video recordings of dance from the last hundred years or so can also be used to make hypotheses about connections. A less common approach, that I have used before, is to build on theories about diffusion processes and the spread of dance forms and dance elements (Bakka, Aksdal & Flem 1992, Bakka 2012). Finally, I present an approach that I believe is new in dance history, although Lisbet Torp did an ethnochoreological description of chain dances somewhat related (Torp 1990). It is the idea of the generative power of the simple basic elements that runs through many dances. By generative power or potential, I mean the property of an element to be able to “give birth” to new variants of itself. In the dances with which we work here, it is especially the couple turnings that provide the basis for the approach through the generative. I compare basic elements in dances that are similar to each other and try to show how it only takes a small change of one basic element for us to get the other. It is similar to what biologists call mutation. I imagine that a basic element that becomes popular and has generative power will develop new variants based on certain fundamental principles laid down in humans. I think it is processes of this kind that have created most of the variety, in the regional as well as in the round dances. We cannot know for sure when the development starts, or in what order the variants

come into being, if we cannot date certain variants from other kinds of historical sources.

Utgangspunkt og avgrensingar

Eg har skrivt om dansehistoriske emne før. I Norske dansetradisjonar drøfta eg opphavet til norsk folkedans med ei heller generell tilnærming men der dansehistoriske forklaringar vart flittig brukte (Bakka 1978). I Europeisk dansehistorie skreiv eg om allslags norsk dans sett i lys av Europeisk dansehistorie, men jamvel her var breidda viktigare enn djupna (Bakka 1997a). Begge desse var populærvitskaplege arbeid, noko som diverre ikkje tillét akademisk kjeldetilvising.

Eg har fundert over og leita etter samanhengar mellom det norske og det europeiske opp gjennom åra, leita etter materiale som likna på det norske dansematerialet i arkiva i andre land, intervjuva kollegaer med djup kunnskap om dansen i eigne land, og notert meg slikt eg har sett dansa på festivalar og konferansar, ja, dei seinare åra også på internett. Slik har eg notat, intervju og idear som eg hadde tenkt eg skulle nå å arbeida gjennom på grundig vis før eg skriftfeste resultatet. Eg ville også jamføra det systematisk med andre lands faglitteratur. Begge desse prosessane er så tidkrevjande at eg knapt trur eg kan nå det. Difor prøver eg her å få sett på papiret noko av det eg ser som hovudlinjer i det eg har sett, høyrte og lese opp gjennom åra. Artikkelforma set rammer for kor langt eg kan gå i detaljdiskusjonar, og tida hindrar meg i å jamføra inngåande med andre lands faglitteratur. Slik er eg vel vitande om at skissene mine blir hypoteseprega og til dels breie generaliseringar som burde ha vore betre underbygde. Eg brukar mange illustrasjonar frå internett for å gjera det mogleg å følgja argumentasjonen min om former, utan at eg kan gå god for kjeldeverdien i alle av dei.

Grunnsyn på dansehistorisk hendingssgang

Mange av dei som har fundert på og skrivt om korleis nye dansar blir til, har arbeidd ut frå det eg kallar idé 1: På ein stad i Tyskland med ei kopar-

gruve brukar dei ein dans som heiter X. Så kom det bod frå Noreg at det var behov for fagfolk på gruve drift der, og eit par tyske familiar flytte dit. Dei hadde med seg dans X og lærde han bort til nordmennene så dans X blir nå dansa i begge land.

Ut frå denne tankegangen har ein ofte leita etter like dansar og spekulert på kven det var som kom utanfrå og hit til landet og bar dansane med seg.

Eg trur meir på det eg kallar idé 2: I norske bygder fanst gamle dansar. Gjennom hundreåra skylde det stadig motebølgjer inn over landet med musikk, danseelement og danseteknikkar. Desse impulsane spreidde seg som bølgjer i vatnet frå bygder og byar i utlandet til byar og bygder i Noreg og frå byar til bygder her til lands. Ei ny musikkform vart teken opp og kanskje tilpassa det gamle her, ein danseteknikk påverka der. Slik fekk vi dans og musikk som var ulike i somt og like i anna.

Etter mi røynsle finn vi få døme på idé 1 i dansehistoria. Når vi finn dansar som er like, finst dei ofte over store område. Det er helst fordi dei har blitt spreidde av danselærarar, i alle fall i første omgang. Det visse former som har blitt spreidd slik, t.d. runddans heller enn bygdedans. Det er variantar av idé 2 som er typisk for korleis vi har fått nye dansar. Det har vore folkelege motestraumar av dans og musikk som har spreidd seg mellom folk flest. Dette kan vi ikkje lesa om i bøkene til danselærarane. Dei underviste dansar frå overklassen sine motar, og somme av desse kan både ha kome frå folket og kome tilbake til folket, men særleg i renessanse og barokk var det få av hoffdansane som blei tatt opp av folket, i alle fall her i landet. Så har det vore mange dansar brukte av dei lågare klassane, som danselærarane ikkje har vilja ta opp eller læra bort. Det ser særleg ut til å ha vore dansar med snøgg sning (Urup, Sjöberg, Bakka 1988 282).

Metodikk for dansehistorie

Utgangspunktet for denne artikkelen var at folk som praktiserer lokale springarformer i Hallingdal var interesserte i kva kunnskap som finst om historia til dansen. Når eg nå skulle forma ein artikkel om emnet ut frå innlegget eg heldt i mars 2022, fann eg at eg måtte sjå på korleis vi meir analytisk kan arbeida fram dansehistorisk kunnskap. Ut frå arbeidet mitt med å læra bort dans, og få gamle dansar i bruk att ved hjelp av film, har eg ei

særleg interesse for dans som rørslemønster. Det gjer at eg gjerne vil forstå korleis desse mønstra vart til og kor dei kom frå. I denne artikkelen ønskjer eg med andre ord å skriva om *dansane* si historie heller enn om miljøa der dansane levde, og om korleis folk der såg på dei og brukte dei. Det siste er noko eg har skriva om andre stader (Bakka et al. 2020).

I samandraget ovanfor nemner eg først tilnærminga med studium av gamle kjelder. Mange har skriva om ikonografisk arbeid og kjeldekritikk, som er viktig for metodikken i slikt arbeid, så eg går ikkje inn på det her (Adshead-Lansdale and Layson 1994, Brooks 1986, Seebass 1991). Eitt grunnlag for dansehistorisk arbeid er også at vi frå konkret røynsle veit at danseelement, danseteknikkar og dansemusikk spreier seg og blir tatt i bruk på nye stader ofte ved at dei blandar seg med slikt som finst før.¹ Studiet av diffusjonsprosessar og av utbreiingsmønstra til kulturelement er velkjent og har stått sentralt i europeisk etnologi (Gjessing 1962, Kolsrud 1973). Den disiplinen var eit viktig grunnlag for den europeiske etnokoreologien både i sentraleuropeiske land og i Norden. På same tid har diffusjon som forskingsgrunnlag vore møtt med skepsis i antropologien som gav premisane til danseantropologien. Det skuldast mellom anna den ekstreme diffusjonismen som gjorde diffusjon til ein overordna forklaringsmodell for kulturendring, og som laga teoriar om diffusjon mellom gamle verdskulturar som antropologane tilbakeviste (Erickson and Murphy 2008:58). I ei bok av den franske antropologen Jean-Pierre Olivier de Sardan er det eit avsnitt som heiter «Er ein antropologi om inovasjons mogleg?» Han argumenterer han for diffusjon som ein forståingsmodell, men då med eit døme frå dei nord-amerikanske urfolka og spreinga av «soldansen» (De-Sardan 2008:92). Etnologien har hatt interesse for gjenstanden, medan antropologien har vore interessert i samfunnet. Eg arbeider med dans på ein måte som liknar gjenstandsforinkinga, eit felt den nordiske etnologien ikkje er så interessert i lenger, men som arkeologien framleis treng. I ein artikkel om etnologen Mats Rehnberg, som også skreiv om dans, fortel Mats Hellspong om Rehnberg si doktorgradsavhandling (Rehnberg 1965):

1. Om vi tek valsen som døme, så er den så særmerkt at han knapt kan ha oppstått frå grunnen fleire plassar. Gjennom mange kjelder kan vi sjå korleis både dansen og musikk spreier seg. Om kvar enkel opplysning om når det nye kom ikkje er presis og verifiserbar, er hovudtrekka i biletet vi får utvilsamt.

Man kan saga att Ljusen på gravarna representerar ett slutskede i den diffusionistiska forskningens historia inom svensk etnologi, en historia som börjar kring eller strax efter första världskriget. Man visste det inte 1965, men Mats Rehnbergs innovativa studie skulle inte få några efterföljare. I det mediasamhälle som vi lever i dag sker spridning på ett så explosivt sätt att geografiskt upplagda spridningsstudier inte blir särskilt meningsfulla. När Rehnberg planlade sin avhandling på 1940-talet representerade en innovationsstudie något dynamiskt och nydanande inom ämnet, men när den till sist lades fram 1965 hade intresset för att kartera folkulturens utbredning hunnit börja svalna. Diffusionistiska problem skulle forlora sin attraktionskraft på en ny generation etnologer (Hellspong 2010:248).

Eg har med utgangspunkt i diffusjon sett på utbreiingsmønster for visse sider ved dans. Målet var ikkje å studera diffusjonsprosessane, men å bruka utbreiing til å laga hypotesar om historisk handlingsgang. Det er laga mange store etnografiske atlas som viser utbreiinga av kulturelement i Europa. Den Slovakiske etnokoreologen Stanislav Dúžek skriv om det enorme atlaset for Slovakia som har 535 kart og store mengder metadata. Det vart laga ved hjelp av spørjelister semde ut i tida 1970–75 (Dúžek 1991). Han samantfattar det atlaset har om utbreiinga av ulike danseformer men viser også at materialet knapt har vore brukt til forskning på dansehistorie. Det gjeld truleg for dei fleste av denne typen atlas.

I Noreg har vi grunnlagsmateriale til å laga eit atlas for utbreiinga av danseformer, utan at det er gjort systematisk og gjennomgåande. Dei karta eg har laga viser oss korleis impulsar utanfrå kan ha spreidd seg, og fortel slik om kva som er eldre og yngre lag av norsk dansetradisjon. Vi har også fleire døme på at folk har opplevd og skildra ei grense mellom noko eldre og noko yngre, og kan sjå korleis ei bølge av nytt har stoppa opp langs visse grenser. Fleire informantar har fortalt om korleis eintaktssnuen vart tatt opp i polkamasurkaen indre Sogn under namnet Valdrespolka (Bakka 1991 181). Spesielt dei indre bygdene i Sogn var ein stad der eintaktssnuen framleis spreidde seg som noko nytt i det som var manns minne under innsamlingsarbeidet mitt på nittansytti- og åttitalet.² Den tredje metodiske til-

2. Det finst fleire kjelder for dette, men eg ikkje har ikkje hatt høve til å finna dei fram til denne artikkelen.

nærminga eg brukar kallar eg analyse av generativ kraft. Den gjer eg greie for lenger ute i artikkelen.

Så vil eg gjerne seia at er lei meg for å ikkje kunna skriva like mykje om alle delar av landet. Når det er bygdedansane vi skal arbeida med kjem vi ikkje utanom at dei eldste dansetradisjonane vi kjenner i dag har ein større rikdom i variasjon sør for Dovre. Difor er det mest å seia om dei, og vi kan vanskeleg unngå å skriva mest om materialet frå denne delen av landet.

Gamle kjelder til pardans i nokre sentral-europeiske område

Om vi skal sjå etter gamle kjelder frå Europa som kan kasta lys over bygdedansen, så får vi dei første kjeldene om pardans på fjortan- og femtanhundretalet. I denne perioden, som vi kallar renessansen, er det eit rikt materiale. Vi har kjelder om pardansen som noko nytt, vi har skildringar frå danselærarane og vi har eit eineståande biletmateriale. Utover på sekstanhundretalet blir kjeldene færre og seier lite om folkeleg pardans. Så på syttanhundretalet får vi dei første tynne skildringane av pardansen som folkedans, og dei aukar på på attanhundretalet og kan greitt knytast saman med det store materialet av folkedans som vart samla inn og ført vidare av folkedansrørsla på nittanhundretalet. I det følgjande skal eg sjå særleg på renessansematerialet.

Pardansparadigma i renessansedansen

Pardansen har ulike former ute i Europa i renessansen på fjortan- og femtanhundretalet. Eg foreslår å dela dei i tre grupper, som eg vil kalla danseparadigme (Bakka 2005). Eg kallar dei *prosesjonspardans*, *figureringspardans*, og *omdansingspardans*. Dei kan vera vanskelege å skilja frå kvarandre, og sidan eg ikkje har gjort omfattande og systematiske samanlikningar blir inndelinga meir som ein freistnad. Vi etablerte eit slikt skilje i den nordiske folkedanstypologien, men har ikkje døme på prosesjonspardansen der (Bakka (red) 1997b).

Figureringspardansane er dansar der dansarane stort sett ikkje held i kvarandre, men berre dansar framfor og rundt kvarandre. I *prosesjonspardansen*

held gut og jente kvarandre i ei hand og dansar steg i ei kolonne, særleg framover og bakover. Til sist finn vi dansar der para ofte ordnar seg i ring. I *omdansings-pardansen* held gut og jente kvarandre, oftast med ei hand, men svingar rundt kvarandre og rundt med kvarandre og dessutan held dei rundt kvarandre og svingar rundt i lag. Det er denne tredje typen som er mest interessant for nordisk dansehistorie.³

Skriftelege kjelder

Dei skriftlege kjeldene vi har for dansen i renessansen delar seg i to hovudgrupper: Vi har skildringar av pardans frå italienske og franske danselærarar alt frå fjortan- og femtanhundretalet (Guillaume le Juif og Sparti 1993, Scholderer (Toulouze) 1936). Det var særleg hoffdansar og det er vanskeleg å sjå nokon samanheng mellom desse og norske bygdedansar. Det var til dømes bassedanse, gaillarde og courante. Sidan dei tyske språkområda ikkje hadde danselærarar på denne tida, kom heller ikkje slike dansar dit. Eit anna problem er at bøkene frå danselærarane i stor grad synest å vera koreografiar for bruk ved hoffa, og i mindre grad samværsdansar. Koreografiane vart laga for å visast fram og bli sedde, og vi må rekna med at dei var meir komplekse medan samværsdansane kunne vera enklare, særleg i formasjonane. Koreografiane var dessutan gjerne kortliva, eit hoff skulle gjerne ha nye dansar for kvar sesong. Vi kan jo rekna med at det er samværsdansane som mest sannsynleg kunne bli tekne opp av folket og bli haldne i bruk som folkedansar, så det er slike vi ser etter.

Den andre hovudgruppa er omtale av dans med andre formål enn opplæring, tilfeldig omtale i reiseskildringar, topografiske skildringar eller i religiøse skrifter mot dansen. Dei er gjerne tynne og upresise, laga av folk som ikkje kunne eller kjende dansane og difor vanskelegare å tyda.

Prosesjonspardansen frå Arbeau

Paradigmet *prosesjonspardans* kan illustrerast med dansen Allemande som den franske presten under psevdonymet Arbeau skildrar i boka si frå 1588. Arbeau skriv ikkje primært om hoffdansar, men mest om dansar det franske

3. Denne inndelinga er gjort etter forfattaren sitt skjøn heller enn etter systematiske samanliknande studiar av renessanseskjeldene.

borgarskapet brukte. Han seier til eleven sin: «Allemanden er ein banal dans av måteleg interesse, velkjend for tyskarane»⁴. Han forklarar korleis fleire kan dansa han i lag, og at par etter par stiller seg etter kvarandre i ei kolonne og dansar framover, og om ein vil, jamvel bakover. Når dei kjem til endes i salen, snur dei utan å sleppa dama. Dei andre dansepara gjer det same når dei kjem til endes. Det må helst forståast som at første pare gjer ein skarp sving og dansar tilbake mot andre enden av salen langs eine sida av kolonna dei har etter seg, og at alle i kolonna følgjer dei (Arbeau 1972:67). Forklaringa til Arbeau er kort og litt uklar, men kan passa med inntrykk frå biletmaterialet. Prosesjonen av dansarar lagar ingen ring, men finn løysingar for å utnytta salen dei dansar i, ved å snu på ein eller annan måte når dei kjem endes i salen. Dei kan også gå i prosesjon rundt salen utan å forma heil ring, men heile tida bli i ei tydeleg kanskje halvsirkelforma kolonne. Dette finst i ungarske folkedansar.⁵

Lyd 1 Florilegio Ensemble spelar Allemande frå Arbeaus Orchésographie:
<https://www.youtube.com/watch?v=AVjfHJ6BmWE> &tab_channel=Florilegio-Ensemble-Topic

Tilfeldig omtale av dans

Det var ikkje danselærarar i Tyskland på fjortan- og femtanhundretalet. Folk der hadde sine egne dansar, som vi veit svært lite om, men der var pardansar, og dei var ut frå reiseskildringar å døma ulike frå fransk og italiensk dans i samtida. Den franske forfattaren Michel de Montaigne (1533–92) som i 1580–81 gjorde ei reise gjennom Tyskland og Sveits til Italia skriv om dans han såg i Augsburg, som berre var tysk og ukjend for han : «Sidan la dei handa under armholet, omfamna dei og sette kinna mot kvarandre, og damene la den høgre handa si på skuldra deira».⁶ Kanskje kan dette ha vore pardans med snuing, kanskje ikkje, men vi skal merkja oss omfamninga.

4. Omsett frå fransk av Egil Bakka.

5. Etter minne frå diskusjonar med Ernö Pesovar under gjennomgang av filmar i folkedanssamlinga i det Ungarske vitskapsakademiet i Budapest.

6. Omsett frå fransk av Egil Bakka.

Meistersongaren Kunz Has i Nürnberg klagar rundt 1525 over den ville «Weller» eller «Spinner» som blir dansa no for tida. Dette kan vel og mest truleg tolkast som ein dans med parvis snuing. Ei krønike frå Nord-Tyskland av presten Neocorus hevdar at pardansen, der ein dansar to og to, var noko som kom dit etter krigen i 1559, og som da var nytt og ukjent. Tidlegare dansa ein berre ulike kjededansar, hevdar presten (Bakka 1997a:69).

Religiøs fordømming

Presten Florian Daul som brukar ei heil bok på å fordømme den nye dansen i samtida. Den lange tittelen er «Dansedjével: Dette er mot den lettferdige og uforskamma verdslege dansen, og særleg mot nattdansane, der ein gløymer både gudstukta og det å vere ærbar.»

Her får vi truleg ei skildring av folkeleg dans i landsbyen Schnellewalde ved Neustadt i Oberschlesien, der Daul budde, frå året 1569:

... at dei ofte går og spring om kvarandre utan orden, som kyr plaga av kleggen, kastar og svingar seg og snur rundt utan måte. (Dette kallar dei med eit nytt namn som er å sjekke eller lokke.) På den måten driv dansedjævlane no ei skjenkelig og uforskamma svinging, kasting, måtelaus snuing og sjekking. Det går like snøgt og høgt opp i lufta som når bonden svingar sliulen, og slik at kleda stundom flyg over belta, ja, jamvel over hovudet på jomfruer, jenter og tauser. Dei kastar seg til og med slik at begge fell på golvet, og da fell gjerne mange fleire som kjem springande og rennande etter dei, snøgt og uforsiktig, og alle blir liggjande i ein dunge.

Dei som set pris på desse utuktige tinga, liker svært godt slike svingingar og det at kleda flyg. Dei ler og er lystige over det at ein til og med lagar mest som eit fint italiensk belvedere for dei (fint utsyn, eigentleg eit lysthus i Roma, bak pave-palasset). Den karen som no ikkje er flink å svinge og lokke og sjekke jentene, med han dansar ingen gjerne. Dei kallar han ein tufs og stivpinn som ikkje har okle. Mang ein kar gjekk og med reint sinn på dans og let sjekkinga vere. Kunne da ikkje tausene dåre han til kasting og svinging, så kasta og svinga dei karane når karane var for late til det. Og der karar og sveinar tidlegare dansa jentene føre (det var betre om du verken hørde eller såg under), dansar no tre-fire jenter føre for gutane. Skikkelege folk, derimot, spyr og kjenner stor

motvilje mot det. Fy deg, du skjendige, uforskamma dansedjevel» (Daul 1978/1569).⁷

Skildringa til Daul er den mest inngående vi har frå Tyskland på denne tida. Sjølv om skildringane ikkje er så presise, så er det pardans Daul skriv om, og truleg er det parvis sning der også.

Biletkjelder

Dei siste åra er tilgangen til gamle biletframstillingar revolusjonert. Vi kan søkja på nettet og finna store mengder av godt dokumenterte bilete, og eg har nytta meg av det når eg skreiv dette avsnittet. Ein nøkkel til å lukkast med slik søking er sjølvstøtt søkjeorda. Søk etter ein kombinasjon av tittel- og emneord har fungert godt. Eg har fått særleg mange treff på bilete frå renessansen ved å søkja med ordet «bondedans» (Yeazell 2015). Nå var det sjeldan eller aldri målarane sjølve som gav bileta sine namn på denne tida, men heller kunsthandlarar eller folk i galleri og samlingar når bileta kom dit, langt seinare.⁸ Difor kan titlane på verka gjerne vera på språket dei brukar i landet der biletet finst, og dei fortel knapt noko om kva dansen som er framstilt heitte på den tida og staden som biletet framstiller.

Målarkunsten i Flandern og sør-Tyskland

Dei treffa eg fekk var mest berre bilete frå Flandern og til dels sør-Tyskland på fjortan- og særleg femtanhundretalet. Det er ei påfallande mengde frå eit geografisk område og ei tid. Dette er renessansen, og han reknast å ha starta i Italia men også å ha blitt tatt opp tidleg i Flandern og Sør-Tyskland. Kunsthistorikaren Patricia Emison peika på korleis renessansens skildringar av bondestanden er eit nordeuropeisk prosjekt. Skildringar av dei lågare klassane er i det heile uvanlege i italienske renessanse-bilete og dermed finst det heller ikkje danseskildringar av det slaget (Emison 2013 IXI). I andre land, som til dømes Spania og Frankrike var denne slags målarkunst ikkje

7. Omsett frå tysk av Egil Bakka.

8. Søkjemotorane krev engelsk for å få maksimalt mange treff så eg brukte peasant dance. Peasant er folk av låg stand, og kunne kanskje heller omsetjast til husmann. Vi finn tilsvarande term på nederlandsk Boerendans, på tysk Bauertanz og på fransk La Danse villageoise (landsbydans) alt etter språket i landet der biletet er.

utvikla så tidleg. Slik fortel mengda av denne slags dansebilete frå eit geografisk område ikkje at denne slags dans var vanlegare her enn elles i Europa. Mengda fortel meir om utviklinga av målarkunsten og om kva som var populære motiv.



Bilete 1 Kart som viser kva som vart rekna til Fladern i 1512

Flandern var eit senter for måling og teikning i renessansen, det viktigaste nord for Alpane (Nuttall 2019:209). Folkelivsskildringar der vi ser festar med dans finst i massevis frå både kjende og mindre kjende målarar. Den pardansen vi ser skildra i så mange målarstykke ⁹ finst det i dag så vidt eg veit ingen minne av i Belgia og Nederland der Flandern var i renessansen. Det ligg utanfor rammene av denne artikkelen å gå djupt inn i ikonografi. Vi kan likevel nemna nokre spørsmål i den lei. Det er mellom anna kor mykje av biletinnhaldet er noko målarane sjølve har sett og kor mykje av det som er ein kopi frå andre sine verk. Det er tydeleg å sjå at svært likt ut-sjåande personar i same posisjonane går att i fleire bilete. Likevel må vi kunna tru at dette veldige materialet samla gir eit truverdig bilete av pardans

9. Mitt inntrykk frå leiting før internett er at det i tillegg også finst langt meir i gamle kunstbøker og i kunstsamlingane.

over større delar av sentral-Europa på denne tida (Heck et al. 1999, Seebass 1991). Det ville vera eit interessant å laga eit oversyn over dette materiale.

Renessansens pardansparadigme i biletkunsten

Vi har både skriftlege kjelder og biletkjelder til prosesjonspardans-paradigmet, og vi brukte Arbeau si skildring av Allemande som døme på ei skriftleg kjelde. I biletkjeldene kan vi sjå gode døme på kolonneformasjonen som i eit målarstykke av flamske Marten Pepijn (1575–1643) kalla *Ballet ved hoffet* (Weller 2021). Dansehistorikarar har tolka det som Pavane noko som synest rimeleg. Pavanen var typisk for prosesjonspardans-paradigmet.



Bilete 2 Målarstykke av flamske Marten Pepijn (1575–1643) kalla Ballet ved hoffet.

I motsetnad til dei skriftelege kjeldene viser biletmaterialet jamvel dansen til dei lågare stendene. Eit døme på ein folkeleg versjon av prosesjonspardansen er eit koparstikk av tyske Daniel Hopfer frå omkring 1500. Det viser ein landsbyfest, og vi ser ei kolonne av dansarar midt på høgre bladet. Dei formar ikkje ring, men det er eitt av para som held om kvarandre som i omdansings-pardansane. Kanskje er dei ikkje med i dansen, men berre står og kosar seg på same vis som paret nedst til venstre på det same bladet og paret nær bordet i venstre bladet. Kanskje kan vi rekna Polonesen, den polske nasjonaldansen som den russiske Tsaren, Alexander I stadig leia under Wienerkongressen i 1814 som den mest kjende og utbreidde prosesjonspardansen (Bakka et al 2020:96).



Bilete 3 Prosesjonspardansen på landsbyfest i eit koparstikk av tyske Daniel Hopfer frå omkring 1500.

Film 1 Den russiske gruppa for historisk dans Vento del tempo viser prosesjonspardansen Pavane og figureringspardansen Galliard med musikk frå ensemblet for tidleg musikk Reditus

https://www.youtube.com/watch?v=BXZrT4fMgFk&ab_channel=ElGato1704

Figureringspardansen

Eit døme på figureringspardansen der dansepåret i liten grad held i kvarandre finn vi i menuetten, men også i mange andre dansar som den franske bourréeen, i spanske dansar som Jota og i dansen i Resiadalen. Desse er dei dansane som står fjernast frå den norske bygdedansen, så vi går ikkje vidare inn på dei. Likevel har det vi ser som omdansingspardans, der partnarane held i kvarandre og gjerne snur rundt også lausdans, så det er rett vanskeleg å skilja. Kanskje er det heller ikkje grunnlag for det. Tydelegaste skilnaden er kanskje at figureringspardansarane ordnar seg i rekke når mange par deltar. Dette ser vi tydeleg i folkedansformene av den finske og danske menuetten. I omdansingspardansen ordnar ein seg gjerne i ring og dansar motsols.

Film 2 Bourrée-dansarar på bourréedagen 2014. Dansen er ein tradisjonsdans frå Auvergne i Frankrike som eg reknar til figureringspardansane.

https://www.youtube.com/watch?v=5034hb2A9dU&list=RDQMttz4dPJFkJM&index=4&ab_channel=15Musette

Film 3 Guillermo Tajada og Lorena Vicioso dansar Jota de Andorra. ein spansk figureringspardans https://www.youtube.com/watch?v=N-aRxqHwKTW&ab_channel=GuillermoTajada

Film 4 Figureringspardans frå Resiadalen i Slovenia

https://www.youtube.com/watch?v=qddorb41XGo&ab_channel=coccobellobell
o

Film 5 Lappfjärds menuett med polska i Borgå, Finland. Figureringspardans i

rekke. https://www.youtube.com/watch?v=cxyqANoj85M&ab_channel=pargasit

Film 6 Valdresspringar – Norsk omdansingspardans i ring.¹⁰

https://www.youtube.com/watch?v=Ijq5RYxIGz4&ab_channel=LarsRAMundsen
n

Omdansingspardansen

Biletet nedanfor, kalla Peasants dancing, er måla av flamske Jan van Wechelen som levde omlag 1530–1570. Der ser det ut å vera ein ring av dansarar på graset litt under midten av biletet. Alle para held kvarandre i ei hand på nær eitt som held om kvarandre. Para ordnar seg ikkje presist etter retninga på ringen, men det kan kanskje tolkast som dei svingar rundt med kvarandre, framover eller bakover eller at kunstnaren er opptatt av å visa para framifrå eller bakanfrå heller enn frå sida. Ei anna forklaring kan sjølv sagt vera at para oftast dansa fritt i høve til kvarandre utan tydeleg formasjon. Det er i alle fall teknisk krevjande å visa ein heil dansering, det kan også vera ein grunn til at det ikkje er så mange bilete av det. Ein viser heller par utan at ein plasserer dei i ein tydeleg ring. Vi har også mange døme på

10. Frå Landskappleiken på Fagernes 2015. Opplasta av Lars R Amundsen



Bilete 4 Peasants dancing, av flamske Jan van Wechelen (1530–1570).

at dansepar blir framstilte eitt og eitt utan å bli sett i nokon kontekst. Når det gjeld handtaka, held alle dei tre karane bak han som rører i gryta kvar si kvinne med høgre handa kvinna si venstre, som er det vanlegaste i ein norsk springar. Paret som synes å vera på veg inn i dansen på høgre sida held motsett, og paret lengst ut til venstre, ser ikkje ut til å halda i kvarandre.

På neste side ser vi Pieter Brueghel de Jonge (1564–1638) sitt målarstykke *Boerenbruiloft*, som er nederlandsk for bondebryllaup. Det finst på Noordbrabants Museum 's-Hertogenbosch. Det viser fire tydeleg dansane par, første paret frå venstre syns å vera på veg inn i dansen, og karen dansar føre og dreg med seg kvinna, venteleg med si høgre i hennar venstre hand. Dei synest å ha ekstra fart fordi skautet hennar synest å løfta seg. Den neste karen dansar vend mot kvinna med høgre handa hennar i si venstre. Det kan synast som han er i ferd med å byta hand, og kanskje dansar han bakover. Bakarste karen held også kvinna si høgre hand i si venstre, og ho svingar motsols under armen hans. Paret fremst til høgre held ikkje i kvarandre, men figurerer mot kvarandre, begge med hendene på hoftene. Ho har oppskjorta ytterstakk. Handtaka her er motsett av det vanlegaste i norsk springar, men ein kan nok finna døme på samdansmotiv der para har slike tak.



Bilete 5 Pieter Bruegel de Jonge (1564–1638) Boerenbruiloft (bondebryllaup). Noord-brabants Museum's-Hertogenbosch, Nederland.

Den største skilnaden er at vi ikkje ser vendingstak, der paret held kvarandre med begge hender og heller ikkje nokon tydeleg samdandsdel. Det vi ser er heller famntak i utkanten av dansen enn samdanstak, Det gjeld ikkje berre for desse bileta, men for svært mange andre også frå denne tida. Det er godt med slike par på bondedansebileta frå denne tida, og når slike par er nær eller mellom dansarane kan det vera vanskeleg å vita om dei dansar, eller berre tek om kvarandre, kanskje til eit kyss.

Det er interessant at i heile det store filmmaterialet eg har samla har eg så vidt eg minnest berre eit tilfelle der karen tar omkring partnaren for å gi kyss på kinnnet medan han står på staden og trør frå side til side. Vi ser det i eit filmopptak med Ole Kjørlien frå Vang i Valdres, f. ca. 1885. Han hadde sett Jan Henrik Kvam¹¹ dansa bonde og freista å etterlikne det. Dansaren

11. (Bjørndal og Alver 1966:60,85) viser til same mannen som Johan Henrik Vang (1850-1948), det er truleg rette namnet hans.

og spelemannen Gullik Kirkevoll som samla tilfang og skreiv om dansen i Valdres har sett eit av den flamske renessansemålaren Pieter Breughel sine bilete av *bondedans* i ei bok og spør om det kan vera nokon samanheng til bondedansen i Valdres (Kirkevoll 1975). Som vi har sett kom nok namnet på bilete knapt frå utøvarmiljøet i Flandern, men ei austeriksk utlegging om dansenamnet Ländler gir ein interessant vinkel på spørsmålet. Her seier forskarane at Ländlernamnet var overklassen og byfolka sitt namn på dansen «frå landet» og at namnet så vart overteke av bygdefolk (Derschmidt og Deutsch 1998 18). Då kan vi spørja om dansenamnet i Valdres også kan ha kome frå bymiljøet og det difor ikkje fått den lokale dialektforma av ordet bonde.



Bilete 6 Adriaen van Ostade – Uregjerlege bønder på eit vertshus frå omlag 1632–1635.



Bilete 7 Adriaen van Ostade Bondedans i lóa 1635.

Bygdedanssnu

I leitinga etter bilete som meir tydeleg viser snuing heller enn berre ei omfamning kom eg over nokre bilete av den nederlandske målaren av Adriaen van Ostade (1610–1685). Her synes eg det ser ut som at para dansar rundt ved sida av kvarandre som i ein bygdedanssnu. Eg syns dette minner særleg ein type snuing som er vide spreidd i europeisk folkedans, og som også finnst i andre danseformer enn dei vi kan seia liknar på vår bygdedansen. Vi ser at begge dansarane langar godt ut med eine foten og held seg på sida av kvarandre. Det er sjølvsagt usikkert korleis steget dei brukar kan ha sett ut, men vi skal testa ideen i høve til utbreiinga av denne snuinga. Sjå drøf-tingar lenger ned under Bygdedanssnu – Ländring.

Snuingar i omdansingspardans

Tysk inndeling av snuingar

I tida omkring 1800 finn vi omtale av tre former for dansing, knytt til parvis snuing i Tyskland:

Ländlern – ländring – kan truleg svara til bygdedanssnu

Drehen – dreiring (norsk versjon av same ordet) svarar til eintaktssnu

Walzen – valsing svarar til totaktssnu

Ländring kan gjerna vera eldre former for parvis snuing som, utan at vi veit det sikkert, kan gå tilbake femtan- og sekstahundretalet. Det er grunn til å tru at i alle fall fleire former for ländring har levd vidare i europeisk folkedanstradisjon. Så er det interessant å diskutera kva for former det kan vera.

Valsinga var ei ny form omring 1760, og ho spreidde seg ut over Europa stadig raskare fram til dei første tiåra på 1800, og mange variantar oppstod. Valsinga spreidde seg med god hjelp frå danselærarane, og det står mykje om det i bøker og hefte som danselærarane skreiv.

Dreiinga kan vera om lag like gammal som valsinga, men danselærarane syns dreiinga var for voldsom, så dei verken underviste eller skreiv om henne. Difor veit vi langt mindre om kva tid dreiinga etablerte seg i folkeleg krinsar i ulike land og korleis alle dei ulike variantane vart til.

Desse tre formene for parvis snuing gir grunnlag for ein svært stor del av den parvise snuinga i folkedansformene i Europa. Vi skal prøva å sjå kva variantar vi finn i Noreg og nabolanda. Det er viktig å merka seg at det er fleire former for både Dreher og Walzer, det er ikkje ei form, men teknikkar for snuing som kunne dansast til ulike slags musikk, både todelt og tredelt.

Norsk inndeling av snuingar i pardans

Alt lenge før eg for nokre få år sidan vart merksam på denne tyske inndeling, hadde eg laga ei inndeling av snuingar i runddans og bygdedans og svarar presist til den tyske:

Bygdedanssnuar der gut og jente dansar ved sida av kvarandre. Kan svara til Ländlern
 Runddanssnuar der gut og jente vender rett mot kvarandre og det er to typar
 Eintaktssnu som svarar til Drehen
 Totaktssnu som svarar til Walzen

Den generative krafta i pardanssningane

Her går eg no djupare inn i ideen om generativt potensiale på eit meir generelt grunnlag. Generativ grammatikk er, som nemnt tidlegare, ein teori om grammatikk, først utvikla av Noam Chomsky på 1950-tallet. Den er basert på ideen om at alle menneske har ein medfødd språkkapasitet og at det finst grunnleggjande prinsipp som styrer all språkproduksjon. Dei grunnleggjande prinsippa avgjer kva språklege uttrykk ein tek i bruk, og set dermed rammer der somt fell utanfor (Nordquist 2020). Desse ideane synes å få støtte frå ei ny undersøking av hjerneaktivitet hjå folk som talar ulike språk (Malik-Moraleda et al. 2022). Eg ser enkle element i mengdene av europeiske danseformer som finst i tallause likearta variantar. Likevel er ikkje alle tenkelege variantar realiserte. Det får meg til å vilja testa teoriar om medfødd kapasitet for rørsle, liknande den for språk. Nå har ikkje grunnhypotesen for generativ grammatikk i språk kunna bevisast, og det kan nok endå mindre ein for rørsle. Omgrepa og grunnideane gir oss likevel reiskap til å kunna analysa og betre forstå formutvikling i dans. Då set eg eit skilje mot medviten koreografering, som reiser heilt andre problemstillingar. Eg brukar omgrepet generativ kraft om enkle dansemønster som har potensiale til å utvikla seg slik at vi får fleire avleia nye mønster. Det er det enkle mønsteret med ei gruppe på to eller tre trinn, som, fordi det har generativt potensiale kan tilpassa seg til mange ulike danseformer og musikkformer. Eg ser det generative potensialet som grunnleggjande for å forstå korleis nye danseformer oppstår. Det gir eit viktig perspektiv på dansehistoria. Det kjem nye danseteknikkar og ny musikk til eit område, og gammalt og nytt kjem i samspel. Slik blir gammalt endra og nytt oppstår i det

som ligg til rette for «mutering». Vi ser korleis dette spelar seg ut i alle dei sningane vi har snakka om, og skal sjå meir direkte på kvar sningstype

Bygdedansnu – Ländring

Vi har få haldepunkt for kva danselæraren Kattfuss kan ha meint med uttrykket Ländring då han brukar uttrykket i danseboka sin frå år 1800. Han seier at ‘*Walzen, Drehen, Ländern*’ ikkje er ulike når det gjeld steg, men han skildrar så berre valsing (Kattfuss 1800 149). Eg vil tolka det dit at Ländring er sningane som fanst i Ländler og i det som vart kalla tysk dans før valsing og dreining kom i bruk. Det har nok vore fleire slag, men om vi leitar i folkedansmateriale i Austerrike er dei ei pregnant form som skil seg ut, det dei kalla Fürizwänger (Wolfram 1951:147). Eg tenkjer at det kan vera denne forma vi finn i bileta eg viser av Adriaen van Ostade. Dette steget vi finn variantar av i mange slags dansar, mange stadar i Europa. Eg ser bygdedansnuen i polsen på Røros som ein mutasjon av denne typen. Den enkle forma finn vi som hurretrin i Danmark og som polska i den svenske delen av Finland og som swing your partner i britiske og nordamerikanske kontradansformer. Sninga i den ungarske czardas høyrer også til den enklare forma, sjølv om det finst mengder av variantar i utføringa. Forma er bygd på at danseparet dansar ved sida av kvarandre, og dei set eine foten fram, gjerne med eit S-trinn og den andre inntil gjerne med eit T-trinn.

Film 7 Karelian Wedding, Den enkle finske polskasnuen er blanda inn i kvadriljen, som svært korte element t.d. frå 01:06.

https://www.youtube.com/watch?v=254dsgA-P0Y&t=8s&ab_channel=EthanEnoch

Eg ser bygdedansnuen i polsen på Røros, stegvals stigar, svensk bakmes, og Fürizwänger i Austerrike som slektningar eller mutasjonar den enklaste forma. Her er den enklaste forma som berre går rundt framover utvikla slik at ein trør eitt totrinnssteg framover og neste bakover. På Røros er stega endå meir komplisert, men grunnlaget skin framleis gjennom. Desse steget kan dansast både i todelt og tredelt takt. I dei udelte springarane finn vi også enkelte døme på stegvals-prinsippet, utan at det er eit vanleg motiv.¹²

12. Ein eldre kvinneleg dansar frå Eidfjord brukar dette steget når ho viser springar i Rff 8mm film 31,3.

Litt vanlegare er sninga på 4-trinnssteg der ein tek eitt av trinna i kross bakom for kvart steg.

Film 8 Stegvals dansa av folkedansgruppa Springar'n (2017) ¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=5BLkV4nCW-M>

Film 9 Ausseer Landler Füriszwängersninga er å finna frå ma. 1:40, https://www.youtube.com/watch?v=wgNuieN8d8&ab_channel=AndreasNeuhold

Film 10 Hurretrinn i dansk folkedans frå 0:38 https://www.youtube.com/watch?v=6Vk3IvV_BRw&t=151s&ab_channel=GuidanceforGraduates

Film 11 Hungarian Scouts Folk Ensemble Czardas Dance. Sninga frå m.a. 04:32 https://www.youtube.com/watch?v=aWCU2xYREp0&t=474s&ab_channel=DanHanson

I Sverige og Finland har totrinnsteget mutert ved at det har blitt blanda med to gåsteg og blir til totrinnsteg ST og to gåsteg S S. som blir brukt i svensk slängpolska og den finske polskaen som er etterdans til menuetten, jamvel i den norske austlandsmasurka og i nokre springarar, der dei helst blir dansa sidesvis

Film 12 Lappfjärds menuett med polska i Borgå, Finland 26.01.2013 polska frå 4:15 https://www.youtube.com/watch?v=cxyqANoj85M&t=289s&ab_channel=pargasit

Dette enkle stegmønsteret i totrinnsteget VS – HT er eit døme på eit steg med det eg kallar generativ kraft. Det har fødd alle desse variantane ved å tilpassa seg ulike dansar og ulik musikk. Bygdedanssnuane våre har i stor grad vore berre at eit par dansa rundt ved sida av kvarandre vende kvar sin

veg med dei same stega ein brukar elles i dansen eller med totrinnssteg som ikkje liknar i utføring, td. Ss.

Totaktssnu – valsing

Totaktssnuen eller valsinga var den einaste av dei tre sningstypane danse-lærarane skreiv om. Frå omkring 1800 var valsen i sine ulike former sentrale i mange dansebøker. Det finst totaktssnu i nokre bygdedansar, men det er ikkje brukt i så mange. Mest typisk er han kanskje for springaren i Hal-lingdal og Valdres, og i skotska springar i Numedal og Aust-Telemark men og i rundom i Trysil. Grunnteknikken med dei tre trinna er så tilpassa svik-ten og stilen i kvar enkelt bygdedans. Det er likeeins vanleg i rull, då i todelt takt. I runddans hadde ein den ordinære valsen i $\frac{3}{4}$ takt, men det var også “hopvals”, “skotsk vals”, og “hamburger vals” i todelt takt. På 1840-talet vart ein variant av $\frac{2}{4}$ valsen presentert som ny dans, nemleg polka, og den fekk ein variant i $\frac{3}{4}$ kalla polka mazurka.

Film 13 Runnom, Jordet i Trysil. Elise Nordgård (mannsrolle) og Mette Øvergaard dansar og Hans Kveen spelar. Her ser vi ei rekke av korte dansar etter kva-randre, og i tredje dansen dansar paret totaktssnu tilpassa svikten og den asymmetriske takten i dansen.¹⁴ <https://youtu.be/CIIWHz6pfS0>

Eintaktssnu – dreiging

Dreiinga, eller det som vi på norsk kallar eintaktsnu, har fått ei toppunkt i utviklinga si i den norske bygdedansen og i svensk polska. Her ser vi den største variasjonsrikdomen av denne grunnideen.

I Tyskland skiljer ein mellom Zweischrittdreher og Dreischrittdreher (tostegsdreiar og trestegsdreiar). Den første er ei enkel snuing ved vanleg gåing, to trinn (S S) for kvar heile snuing som går over to taktslag. Snoa i Sverige, Svejtrit i Danmark og snuen i parisarpolka er døme på denne forma i dei nordiske landa. Den andre tyske forma går over tre taktslag, og har ein ekstra svikt på annakvart trinn (S Ss). Dansa i todelt takt brukar steget halvannan takt for kvar snuing, vi kallar det halvannantaktsnuing. Eit dansk døme er Sønderhoning og eit norsk er halvrund polka. I Polen finst det

14. Rff 16mm film 582,1, Opptak ved Egil Bakka frå 15.10.1978.

som powolniak. Det oppstår ei spenning mellom stegmønsteret som går over tre taktslag og musikken som har taktar med to slag i denne dansen.

Film 14 Poschata Zwoaschritt – Steirischer rundtanz. Dansen startar med tostegsdreiar. https://www.youtube.com/watch?v=H-w5qqfvi44&t=15s&ab_channel=AndreasNeuhold

Film 15 Fränkische Tänze – Dreischrittdreher Sjølve snuinga kjem frå 04:41- https://www.youtube.com/watch?v=Y39JqKs7KQE&t=11s&ab_channel=StefanZiel

Film 16 Jysk polonese, De små sorte, MVI 1889. https://www.youtube.com/watch?v=rTRwgk3ynig&t=105s&ab_channel=J%C3%B8rgenAndk%C3%A6r

Den store revolusjonen kom likevel når ein tok til å dansa Dreischrittdreher i tredelt takt. Ein har gjort det i Tyskland og, t.d. i Bayern¹⁵, men i Norden vart det den vanlegaste forma. Vi finn det i Danmark, mellom anna som jydsk polonese (jydsk på næsen), men framfor alt i eintaktsnuinga i svært mange norske springarar og polsdansar og likeeins i svensk polska. Eg vil sjå tostegsdreieren som den enklaste av dreiarformene, og meiner ho hadde generativ kraft til å føda trestegsdreieren i fleire variantar. Så vil eg sjå på korleis trestegsdreieren har fødd endå fleire variantar, og eg skal arbeida rett mekanisk. Ser vi på eintaktssnuen i tredelt takt kan steget skrivast som tre element til dømes VS s HS. Rekkefølgja på desse elementa kan bytast om, og gir då mange versjonar, og det er berre steget til eine dansepartnaren. Den andre parten har same steget og då får vi 6 symbol som kan kombinere på 36 måtar. Eg fekk Siri Mæland og Sigurd Johan Heide til å dansa alle dei 36 variantane, og det var mogleg, men mange av dei var ikkje gode å dansa. Så har eg gjort ei førebels undersøking av kor mange variantar det finst i norske dansar og også sett på litt svensk materiale. Eg fann sju versjonar som er brukte i ulike dansar, av dei trettiseks. Reint teknisk kunne truleg fem til vore tekne i bruk, slik at vi kunne fått 12 dansbare variantar, det vil seia ein tredjedel av dei trettiseks. Så blir det interessant å sjå på kva

15. Rff Vå 98 film 1995-08-22. Intervju med den tyske danseforskarer Wolfgang Meier, München. Opptak: Egil Bakka.

som skil dei sju som er brukte frå dei fem som kanskje kunne brukast og kva som skil dei tolv mot dei tjuetv fire «ubrukeleg». Slik kan vi forstå korleis den generative krafta i eit element fungerer og kor ho stoppar.

Tre hovudbøljer av impulsar i Norsk bygdedans

Vi har sett på kva gamle europeiske kjelder fortel om hovuddraga i pardansen i renessansen og på dei samdanstaka biletkjeldene viser, og har prøvd å systematisera. Vi har også sett på sningane i norsk bygdedans kan inndelast og korleis vi har ein parallell i ei tysk inndeling. Kan vi så få eit vidare grep om impulsane som har kome ved hjelp av den tankegangen vi har brukt og då inkludera musikk? Om vi ser på det norske bygdansmaterialet synes eg det er tre hovudprinsipp i musikk som vi kanskje kan føra attende på impulsar vi har fått inn utanfrå. Eg ser for meg tre hovudbølger av impulsar.

Den udelte takta

Vi kan kanskje tru at pardansen kom til landet på femtan eller sekstahundretalet, sidan han synest å ha vore vel etablert i Flandern og tyskspråklege område utpå femtanhundretalet. Den norske kunsthistorikaren Robert Kloster har skrivne mange interessante artiklar om folkekunst, og i ein av dei samanliknar han Vestlandet og Austlandet og skriv at Vestlandet er prega av Renaissance medan Austlandet er prega av Barokk-Rokokko når det gjeld byggeskikk, interiør, dekor i husa og på gjenstandar (Kloster 1975).

Robert Kloster analyserer skilnaden ut frå teoriar om at eit geografisk område var meir mottakeleg for impulsar utanfrå i tider med økonomisk oppgang enn i nedgangstider og Vestlandet hadde særleg sterke oppgangstider i renessansen. Den norske renessansen blir rekna å vera frå reformasjonen i 1527 til om lag 1650 (Renessansen 2022).

Det kraftige renessansepreg vestenfjells kan vi således se som en direkte følge av det økonomiske oppsving i renessansetiden. Med byenes vekst og de økende handelsmuligheter fikk den lett tilgjengelige vestlandsskogen verdi som handelsobjekt. Samtidig gjorde vannsagen det mulig å utnytte skogen til siste

flis. Renessansetiden ble derfor vannsagen og tømmerhandelens gylne jobbetid for Vestlandet. Dermed var denne inntektskilde tømt. Men som enhver jobbetid fulgtes også denne av et kraftig tilbakeslag, den lite drektige vestlandsskogen ble rovdrevet og delvis uthugget. (...) På samme måte kan vi se den rike utfoldelsen østpå som utslag av en jevn økonomisk utvikling. Folkeøkningen kunne der møtes med nyridding, de gamle storgårder forble udelte og dannet en solid bakgrunn for de rike tradisjoner. Storskogen hadde heller ikke vært utsatt for en slik påkjenning som den tømmerhandelen og vannsagen hadde gitt skogen vestpå. (...) Vi kan derfor gå ut fra at begrepene fattigdom og rikdom dekker visse trekk i skillet mellom østnorsk og vestnorsk folkekunst fra nyere tid (Kloster 1975 28–29).

Mange vil kanskje i dag stempla Kloster si djerne skisse bygd på eit langt livs rike røynsler med folkekunsten og 1970-talets grep på kulturhistoria som for enkel og dermed kanskje utdatert. Når vi no skal samla argument i dansehistorisk gissing, gir skissa likevel eit utgangspunkt. Om vi skal flytta over Klosters idé til dansen, så burde vi også finna dei eldste pardansformene på Vestlandet, der dei kunne vera spor etter renessanseimpulsar. Kva har vi så i dansefeltet som kan underbygga dette? Vestlandet mellom Rogaland og Nordfjord er det einast området i landet som har fenomenet udelte springar, i resten av landet er springaren nokså eintydig tredelt. Nordfjord er også, så vidt eg veit den einaste staden i landet der ein dreg eit tydeleg skilje mellom ein gammal springar og ein ny springar, og der begge former har vore i bruk så langt fram i tid at vi har kunna dokumentera dei som både dans og musikk. I Nordfjord er det ei tydeleg meining om at den udelte gammalt-forma er eldre enn den tredelte springaren. Det er eit argument for at den udelte springaren i vest generelt er eldre enn dei tredelte formene i aust og nord. Ut frå denne argumentasjonen held eg den udelte springaren som den eldste springartypen i landet.

Folkemusikksamleren Ola Rysstad (1872–1963) frå Gloppen fortel oss gjennom det han skriv at det var eit medvit om springarar av ulik alder mellom spelemennene då han dreiv innsamling.

I bandet for Nordfjord i verket Norsk folkemusikk 2 finn vi følgjande:

De 9 gamaltslåttene Ola Ryssdal har tegnet opp (a-2259), utgjør en beskjeden del av hans samlede slåttemateriale. Det forteller nok at dansen gamalt, og

dermed slåttene. helst var lite i bruk også i Gloppen ved århundreskiftet. Men ukjent var den altså ikke, og Ryssdals oppfatninger bør veie spesielt tungt, med hans inngående kjennskap til disse tradisjonene. Ved noen av slåttene kalt “Gammalt”, har han i tillegg skrevet “springar”, åpenbart for å sortere dette som en gammel springartype, presisert ved betegnelsen “Gammalt”. Han skriver også i si upubliserte samling fra ca 1905–10: “Gammalt var gamlespringaren i motsetnad til nye springaren som kom fyrst på 1800-talet.” Dansen hadde “heilt jamne trinn og kunne like godt noterast i 2/4 som i 3/4 takt. Den heng i hop med Jølstringen og på Breim vert han kalla Jølstring. På Jølster hev dei trinn som krev 3/4 takt helst” (Sevåg og Sæta red. 1995:39).

I gammalt finn vi spesielt utprega former av det vi kallar den udelte springaren, musikken som høyrer til kan gå heilt over i det todelte. La oss gå ut frå det materialet eg med god hjelp frå mange andre samla inn i tida frå midt på nittansekkstialet og til slutten av nittanåttialet. Det syner at den udelte springaren hadde levd opp til vår tid i ei rekke bygder frå Rogaland til og med Nordfjord. Då har eg definert udelte ut frå tilhøvet mellom dansen og musikken, og ikkje meint det som ein term for musikkformer åleine. Dei slåttane som synest mest i samsvar med dansen kan opplevast som at dei har både det todelte og det tredelte. Vi har enkelte slåttar som synest reint todelte (Sevåg og Sæta 1995: Gamalt nr. 2), andre som har både tredelte og todelte taktar eller dei kan sveva mellom det todelte og det tredelte slik at vi kan høyra dei på ulike måtar (Sevåg og Sæta 1995: Gamalt nr. 3a og 11). Nokre folkemusikkgranskarar meinte at den langt på veg todelte gammalt var ei gangarform (Bjørndal og Alver 1966:99), men når ein ser dansen, som er «springande og hoppande», så ser ein at det er springarformer. Gangar og halling er «gåande».

Film 17 Tradisjonell musikk og dans i Setesdal – sjå Gangar dansa tidleg i filmen <https://ich.unesco.org/en/RL/practice-of-traditional-music-and-dance-in-setesdal-playing-dancing-and-singing-stev-stevjing-01432>

Film 18 Gamalt, springar i udelte takt. Breim i Nordfjord. Nordbygda spel- og dansarlag dansar og Arne Sølvyberg spelar.¹⁶

<https://www.youtube.com/watch?v=C4GsyQUwH08>

For nyespringaren i Nordfjord Sjø Film 25

Kor plasserer så halling- og gangarformene seg i dette biletet? Først treng vi å seia at desse «gåande» pardansane som har todelt musikk kan heita både halling og gangar. Dei er parallelle til springarane når det gjeld tak og vendingar, og kan vel og ha likskap i stegmønster. Viktigaste skilnaden er, som alt sagt, at grunnmønsteret i springaren er springande, medan halling og gangar er gåande. Vi har så langt eg kjenner til ikkje presise parallelle til denne kombinasjonen av former som finst både som springande og gåande i annan europeisk folkeleg pardans. Vi har den kroatisk Lindo-dansen som har ein tydeleg todelt takt, og med ei insistering på kvart taktslag og eit tempo som kan minna om det udelte. Stegmønster vil eg ut frå eit laust inntrykk seia ligg nærare det springande enn det gåande. Samdansmotiva og strukturen i dansen kan ofte liggja nært opp til ein norsk springar eller gangar med vendingsdel, lausdans og samdansdel. I ein lokal turistbrosjyre heiter det: «Dansen er særleg interessant på grunn av polymetri mellom tre-takt i dansesteiga og totakt i det musikalske akkompagnementet».¹⁷

Film 19 Ein form av Lindo-dans frå Dubrovnik 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=VaRin32ucwv>

På ein konferanse nyleg presenterte min greske kollega Giorgos Fountzoulas ein pardansversjon av Syrtos frå den greske øya Kythnos. Her ser vi og fel-
lestrekk med den eldre norske bygdedansen.

Film 20 Syrtos-Ballos, dansa som pardans på ein dansefest på øya Kythnos i Hellas https://www.youtube.com/watch?v=wL7A2OaXsFE&ab_channel=avpz

16. Opplasta av til YouTube av Jostedalsvideo.

17. «The dance is particularly interesting because of polymetry between the triple-meter dance steps and two-meter musical accompaniment.» (*Dance Lindo* 2013)

Så vidt eg veit er der likevel ingen parallellversjon i ein annan takt eller rørsletype i desse dansane. Det er det heller ikkje til Ländleren i Austerrike. Musikken til den folkelege dansen i Resia-dalen i Slovenia, på grensa til Italia verkar også snarlik ein udelt springar, men her er dansen ein figureringspardans. Sjå Film 4.

Så er det eit anna fenomen som står svært sterkt i gammalt notemateriale, og som mellom andre Asbjørn Hernes har drøfta (Hernes 1952 182). Det er slåttar og dansar som har delar både i todelt og tredelt takt, ein føredans og ein etterdans. Den tredelte etterdansen er då ofte berre ei omskriving av den todelte melodien til ein tredelt versjon. Eg syns det er vanskeleg å sjå nokon klar samanheng mellom føredans- og etterdanskoplekset og det norske dansematerialet. Jamvel om Hernes og andre har vist til nokre døme, så eg drag det ikkje inn i drøftingane her.

Det er freistande å tenkja seg at sentral-Europa har hatt ein folkeleg musikk som kan ha likna den udelte med ei sterk vekt på kvart einskilt taktslag, og der taktslaga ikkje var så tydeleg inndelte i grupper på to eller grupper på tre. La oss seia at denne slags musikk har vore brukt til pardans, og at det er denne vi høyrer minne av særleg i gammalt-slåttane og i den kroatiske Lindo-dansen. På eit reint praktisk plan har merka meg at slåttar som svevar mellom todelt og tredelt godt kan gåast etter. Det vil seia at i springaren kan springast med eit trinn per takt, og gangaren gåast slik at kvart trinn tar to taktar. Det går greitt å gå til slike slåttar spela til springar, og om spelemannen legg om trykket litt får ein direkte ein gangar eller halling. Dette kan lesaren lett prøva ut på filmoppptaket frå Viksdalen nedanfor.

Film 21 Springar, Viksdalen Ole Hetle og Anna Hestebeite dansar og Johannes Holsen spelar. Dette er ein typisk udelt springar.¹⁸
<https://youtu.be/WHRufZEU79I>

Den asymmetriske takten

Eit viktig særtrekk med bygdedansen som har interessert norske folkemusikk-forskarar og -samlarar like frå 1800-talet er det vi på norsk kallar asymmetri, det at taktslaga i ein tredelt takt ikkje er like lange. Eg foreslår også

18. Rff 16mm film 424,1. Opptak ved Egil Bakka frå 10.07.1977.

at vi tek med her at dansesteg i tredelt takt ikkje kjennest like lange i høve til ein musikk med jamne lengder på taktslag. Eg meiner då særleg at T-trinn på nedtur gir ei slik kjensle i fleire bygdedansar på Nordvestlandet og i Nordland. Eg har ikkje kunna finna litteratur om liknande fenomen i europeisk musikkhistorie, der blir termen asymmetri brukt om andre tilhøve.

Eg foreslår at vi kan tenkja om asymmetrien som ei form for manierisme, ei overdriving av visse drag i framføringa og slik som noko variablelt, fleksibelt og kanskje individuelt i uttrykket.¹⁹ Ut frå ei slik tilnærming vil eg prøva å dra linjer til eit par fenomen i Europa som kan ha samanheng.

Viss den udelte springaren er eit renessanseuttrykk, ligg det nært for hand å rekna klart tredelte og gjerne asymmetriske slåttar til impulsar som kom med barokken i Noreg rekna frå 1595–1750 og rokokko-perioden 1750 til 1780. Dei tredelte formene høyrer jo heime i aust og nord, og asymmetrien i hovudsak i aust, og det passar slik med modellen til Kloster. Skal vi så kunna forventa å finna spor etter asymmetri i musikk- og dansehistorisk kjeldemateriale eller ein tydeleg auka popularitet for den tredelte takten ute i Europa i denne perioden? Eit første moment i dette er at fråstanden mellom folkeleg dans og musikk og det vi finn i historiske kjelder kan vera særleg stor i nettopp i denne perioden, i alle fall i dei fokuserte landa i vest- og sør-Europa. Det andre er at om vi ser asymmetri som manierisme, noko som ligg i ein framføringpraksis blei det knapt skriftfesta. Kanskje kunne det heller ikkje skriftfestast ut frå tilgjengelege metodar. Vi har døme på at folkemusikksamlarar har notefesta det (Halbakken 1997), men i hovudsak har ein sett på det som framføringspraksis som det ikkje var tenleg å gi att i noteskrifta²⁰. Kanskje kunne det spesielle fenomenet der ein legg ein pause i på første slaget i starten på eit vek også forståast som slik manierisme. Vi finn det i dei såkalla «gammelpolsan» på Røros, og fleire

19. Manierisme er ein stilperiode i italiensk målarkunst vaks fram ca. 1515–1520. Typiske drag ved denne kunsten var overdriven perspektivbruk, langstrekke figurar, overfylte scenar og langt drive artisteri. Eg meiner ikkje at asymmetrien i musikk og dans har nokon samanheng med det. Eg ser det meir som eit prinsipp for å leggja overdrive eller overraskande uttrykk i mange slags former, som ei forståingsramme som understrekar at det ikkje er snakk om stramt føreskrivne normer.

20. Dette gjeld for heile det store verket med Norsk folkemusikk for hardingfele og for fele.

folkemusikkforskarar har beskrive det, mellom andre Bjørn Aksdal (Aksdal 1988:20f) og Eva Hov (Hov 1994).

Difor vender vi attende til dansen, og ser etter fenomenet der, og vi ser former som vi kan samanlikna med i Austerrike og Polen, jamvel om dei ikkje der snakkar om asymmetri. Eg gir att ei populær og tilsynelatande folkeleg forklaring frå Austerrike:

Landleren i øvre Austerrike vert oftast spela på ein forreven måte, den tredje takt delen blir strekt ut. I Mühlviertel har Landleren framleis den vanleg tredelte takten, men dess sørlegare ein kjem dess meir blir den tredje takt delen strekt. I Traunviertel and Mostviertel som ligg ved sida, berre litt, i Innviertel blir det alt ein 7/8-takt av det, og i Salzkammergut blir det alt ein ekte fire firedelstakt av det, ofte notert i to firedelstakt. Dei gamle spelemennene spelar også i Salzkammergut etter notar i trefjerdelstakt, men trass i det [spelar dei] liketaktig (Fuchs 2022).²¹

Film 22 Meggenhofer Landler. Dansinga med ujamn eller asymmetrisk takt tek til på 00:21

https://www.youtube.com/watch?v=W4utehb4jR0&ab_channel=Dancilla

Dette er eit velkjent og mykje omskrive fenomen i austerriksk folkedans- og folkemusikkforskning, og har nettopp det maneristiske preget. Det bandsterke folkemusikkverket for Austerrike stadfester den enkle og konkrete forklaringa ovanfor (Derschmidt og Deutsch 1998:35).

Polen er det landet ein oftast viser til når det gjeld eldre nordisk folkedans, og vi har mykje særleg svensk litteratur som drøfter samanhengar og likskapar mellom den nordiske polsdansen og likearta polske musikkformer i Polen (Norlind 1911). Mitt inntrykk er at det eldste av dette materialet knyter seg til dei eldre polskaformene i Sverige og Finland som ikkje har danseparallellar i Noreg. Det var før dei tyske dreiarformene kom omkring 1800, gjerne under namn som hamburska, og vart dominerande form for polska i Sverige. Ernst Klein peika på skilnaden mellom gamle og nye polskaformer og på tydinga av ordet hamburska, men ikkje på at namnet peikar mot Hamburg og tyske former (Klein 1937). Eg har hatt vanskar med å

21. Omsett frå tysk av Egil Bakka.

finna folkeleg dans i Polen som liknar den norske bygdedansen. Eg meiner at polsk Powolniak og eintaktsnuane i norske og svensk bygdedans har fellesrot i den tyske dreieren og at dei nordiske formene slik ikkje har noko opphav i Polen.

Film 23 Polsk Powolniak

https://www.youtube.com/watch?v=Vy3mxGQBhiM&t=10s&ab_channel=DomTa%C5%84ca

I leitinga etter polsk dans som har likskap med norsk bygdedans, så er det i ein av nasjonaldansane, Mazur eg klart finn noko av interesse. I Polen er ikkje nasjonaldans ei nemning for folkedans. Den polske danseforskeren Tomasz Nowak peikar på korleis polsk aristokrati valde ut dansar som representerte den polske nasjonen alt først på 1700-talet.²² Sidan desse dansane fekk ein særleg status så tidleg, kan vi tenkja oss at dei også fekk rimelege fast grunnmønster utover på 1700-talet. Tidleg på 1800-talet finn ein skildringar som viser at dansen nå er ein formasjonsdans i overklassen. Nowak reknar formasjonane som påverknad frå kontradansane. Det er rett tydeleg at det er overklassedansen - etablert tidleg på 1800-talet - som vi ser hjå profesjonelle ensemble av i dag. Grunndragga har endra seg lite sidan då. I polsk folketradisjon er det lite å finna som minner om norsk bygdedans. Alt i 1829 skriv den polske forfattaren Kazimierz Brodziński at Mazurek, som dansen heitte i bygdene i stor grad var blitt ein «klønete» vals påverka av tyskarane (Nowak 2021:26). Vi kan framleis sjå at nasjonaldansen Mazur og nokre former for norsk bygdedans har visse element som liknar kvarandre påfallande.

Eg har sett fleire opptak der dansegrupper dansar nasjonaldansen Mazur. Av dei som er tilgjengelege på nettet har eg valt eit med det nasjonale polske folkedansensemblet Mazowsze. Der ser vi at heile dansen er basert på eit tretrinnssteg to sviktar som startar med T på nedtur, og karane har eittrinnssteg over ein heil takt. Nokre steg er gjennomgåande, nokre kjem i korte se-

22. Polen har 5 nasjonaldansar, mellom dei er formasjonsdansen Mazur. Dei var overklassen sine dansar utvikla frå dansane i polske regionar, så termen nasjonaldans er ulik den termen vi hadde for norske bygdedansar på 1800-talet til han vart utskift av det svenskinspirerte bygdedans på 1920-talet.

kvensar her og der og er vanskeleg å sjå godt. Om vi ser litt forbi ballettstilen, så ser vi også at begge desse stega er dei same som vi finn i stegmønstra til nye-springaren i Nordfjord både i svikt og struktur. T-trinnet på nedtur finn vi både i polsdansen frå Todalen på Nordmøre, i polsdansen i Drevja, og i jentesteget i bygdedanssnuen i polsen i Rørosområdet. Likskapen er så tydeleg og kompleks og særdraga er så vidt uvanlege at det knapt er nokon tilfeldig likskap. Musikken til desse formene er, etter mitt inntrykk, jamn. Det er særleg stega med T på nedtur som skaper eit inntrykk av det ujamne eller asymmetriske.

Film 24 Det statlege folkedansensemblat Mazowsze dansar Mazur.

https://www.youtube.com/watch?v=PRo0xXWlPps&ab_channel=MazowszeMatiecznik

Film 25 Springar, Nordfjord, Arne Sølvberg og Silje Sølvberg, Audun Sølvberg og Asbjørg Sølvberg dansar, Vidar Underseth spelar.²³

<https://youtu.be/MDK2Qed49Qk>

Film 26 Polsdans Drevja. Torvald Enge og Lina Karlsen dansar og Ivar Rognrygg spelar.²⁴ <https://youtu.be/ITFPE3GUVUg>

Eva Hov gjer ein avansert og kompleks analyse av rytmiske hovudtypar norske bygdedansslåttar, Ho drøfter også kjelder i andre Nord-Europeiske land. Eg kan ikkje gå inn i Hovs analyser, men nemner det interessante skillet hennar mellom tysk og polsk taktoppfatting. Dette stemmer god saman med mine tankar om at asymmetrien, særleg i dei vestvende austlandsdalane i sør, og særleg i Telemark (Hovs tyske takt) er ulik frå assymetrien i nord og aust, ikkje minst Røros (Hovs polske takt) (Hov 1994). Assymetrien i dei vestvende austlandsdalane liknar meir på det vi ser i den austerrikske landlerdansen. Så er det eitt fellesdrag som er særleg påfallande mellom delar av den norsk og den austerriksk tradisjon. Det er kjerneideen om å halda saman med begge hender med likehandstak, på norsk kallar vi det vendingstak. Partnarane held saman med venstre i venstre og høgre i høgre

23. Rff DV 2008-11-18, Opptak ved Sjur Viken

24. Rff 8mm film 871,1 Opptak ved Egil Bakka frå 23.08.1968.

men plasserer seg på ulike vis i høve til kvarandre. Den grunnideen har hatt ei stor generativ kraft og skapt ei mengd ulike samdansmotiv både i ein del av dei norsk springarformene og i austerriske landlerformer. Slike element ser vi ikkje i Mazur, og det er heller lite av dei i nye-springaren i Nordfjord og polsdansane i det heile, med unntak frå den på Nordmøre. Nett slike motiv finn vi att i ein fransk motedans kalla Allemande (tysk [dans]).²⁵

Vi finn ikkje særleg spor etter vendingstaka i renessansekjeldene, men om dei blir presenterte som fransk motedans på 1700-talet, kan dei likevel ha funnest folketradisjonen i renessansen, knytt til ein udelt takt og slik vore del av impulsane særleg Vestlandet fekk på den tida. Det er også verdt å merkja seg at tohandstaka kjem att i den kroatisk Lindo-dansen og den greske pardansversjonen av Syrtos.

I artikkelen sin om Europeiske spor i hardingfelespringaren stiller Aanon Egeland spørsmål ved vurderinga mi om at «rytmisk asymmetri i springar/pols er eldre enn den jamne takten (Bakka 1978). Han meiner at «det er mange indikasjonar på det motsatte». Hovudpunktet hans er at asymmetrien ikkje er omtala før fram mot midten av 1800-talet. Nå trur eg jo at vi hadde udelt takt lenge før asymmetrien, det er jo i høgste grad jamn takt med innslag av det tredelte. Spørsmålet blir då kanskje heller om vi hadde ein overgang frå udelt til konsekvent tredelt takt ein gong på 1700-talet eller om det tredelte var der heile tida. Vansken er jo at vi har så få presise kjelder på 1700, så det er lite grunnlag for å seia mykje til eller ifrå. Nå har eg også eit mykje større vurderingsgrunnlag enn i 1978, og eg ser at korkje austerriske eller polske forskarar har grunnlag for å seia at Mazur eller den forrevne måten å spela på går langt ned på 1700-talet. Kanskje fekk vi begge desse impulsane først på 1800-talet. Likevel vart det slåttematerialet som knyter asymmetri til seg alt då sett på som eldre enn den springdansen som kom med runddansteknikken. Egeland ser kanskje ikkje at det er den siste eg omtalar som yngre enn asymmetrien. Dei slåttane har eit heilt anna musikalsk preg (Bakka, Aksdal og Flem 1992).

25. Det er verdt å merka seg at det i fransk mote har vore fleire generasjonar av Allemande som var rett ulike kvarandre. Den vi viser til her er berre ein av dei. (Guillaume 1770).

Den enkle springdansen og eintaktssnuen

Eg trur den siste impulsbølgja kom med den tyske dreischriftdreheren. Han vart spesielt viktig i Noreg og Sverige som eintaktssnu i tredelt takt. Han kom med, eller vart kobla saman med ein enklare symmetrisk musikk og eg vil tru at han såg ut som den enkle springdansen som vi finn både på det flate Austlandet og i store delar av Trøndelag med rein runddansoppbygging. Det finst også versjonar der denne dansen har samdansmotiv som ein bygdedans, som til dømes Nordlandspols.

Film 27 Polsdans, Steinkjerområdet, fleire dansepar, Jarle og Josefa Råen spelar. ²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=46ZVPn8g7Ak>

Film 28 Nordlandspols, Lofoten og Vesterålen Sigurd Johan Heide og Anne Berit Heide dansar.²⁷
https://www.youtube.com/watch?v=urgQ8LLAfdA&ab_channel=Anbj%C3%B8rgMyhraBergwitz

Dei fleste stadene der vi finn han i typisk bygdedans vil eg tru at han tok plassen til ei eldre form for bygdedanssnu.

Film 29 Springar, Hallingdal Håkon Tveito og Gunlaug Lien Myhr dansar og Egil Syversbråten spelar.²⁸
<https://youtu.be/L1Jag-eP-Bg>

Sjå Film 6 for døme frå Valdres og Film 12 for døme frå Trysil.

Det var berre i øvre Telemark, og på Indre Agder at eintaktssnuen ikkje trengde inn i den asymmetriske springaren. I området av den udelte springaren påverka han berre indre Sogn.

26. Rff 16mm film 389 Opptak ved Egil Bakka frå 17.01.1979.

27. Frå Landskappleiken 2010. Opplasta til YouTube av Anbjørg Myhra Bergwitz.

28. Frå Landskappleiken i Rauland 1994 Opptak Norsk senter for folkemusikk og folkedans.

Film 30 Springar Edland, Telemark, eit typisk døme på asymmetrisk springar med bygdedanssnu. Knut Midttveit og Brita Bratland dansar, Tarjei Romtveit spelar.²⁹ <https://youtu.be/b4VKI-amM38>

I forma kalla skotska springar i Aust-Telemark og Numedal ser vi at dansen berre har runddansmotiv, gjerne både totaktsksnu, truleg det som gav namnet skotsking og eintaktsnu; alle samdansmotiva vi ser i annan bygdedans er borte.

Film 31 Skotska springar, Jondalen i Buskerud Konrad Stordalen og Anna Loft-hus, Bjarne Dahle og Tone Buen dansar, Hauk Buen spelar.³⁰

Rullen på Voss og i Hardanger er ei form av den enkle eintaktsnudansen i todelt takt. I Jondalen i Numedal hende det også at dei skotska til halling eller gangarslåttar, og resultatet vart då nærast identisk med rullen. Slik ser vi, at det eg vil kalla den siste bygdedansimpulsen som kom utanfrå kom til å påverka dei tredelte byggedansformene i storparten av landet.

Film 32 Rull, Voss, Hordaland. Amy og Håkon Dregeli dansar, Arne Anderdal spelar.³¹

Konklusjon

I denne artikkelen har eg prøvd å peika på hovudtrekka i det kjeldematerialet eg trur kan ha relevans for historia til bygdedansen. Det er først skildringar i tekst og bilete, særleg frå renessansetida. Dernest har eg sett på hovudelementa i den norske bygdedansen, slik som stegformene, samdans-

29. Rff 8mm film 361,1. Opptak ved Egil Bakka frå 06.07.1970.

30. Rff 16mm film 335,2. Opptak ved Egil Bakka frå 26.05.1976.

31. Frå landskappleiken i Vågå 2002. Opptak Norsk senter for folkemusikk og folkedans.

motiva og lausdansen og særleg den parvise snuinga. I tillegg har eg sett på tilhøvet mellom musikken og dansen. For kunna bruka element frå dette til å gi ei tolking av den historiske hendingsgangen har eg tre metodiske grep: 1) eit kjeldekritisk arbeid med tekstar og ikonografi, 2) ei systematisering av diffusjonsprosessar og av utbreiingsområda for ulike danseelement og 3) ei identifisering av det eg meiner er element med generativ kraft, og den variasjonsrikkdomen mutasjonar frå desse elementa har gitt. Til sist har eg gitt hypotesar om impulsar eg meiner vi har fått når det gjeld tilhøve mellom dans og musikk, og har då vist til døme på likearta tilhøve i europeisk dans. Ei hovudlinje i hypotesane er at den udelte springaren og kanskje todelte parallellformer er minningar om visse former for renessansedans ute i Europa. Den tredelte og gjerne asymmetriske springaren minner om fenomen kanskje frå barokk og rokokko. Den austeriske asymmetrien som synest styrd frå musikken og den polske mazur-asymmetrien, skapt særleg av dansen har påverka kvart sitt område: den første austlandsdalane og den andre Nordfjord og område lenger nord. Ei siste impulsbølge kom med runddansen, truleg med symmetrisk tredelt takt, rein runddansoppbygging, og med runddansnuane, og her synest sør-Tyskland å vera viktigaste impulsskaparen.

References

- Adshead-Lansdale, J. & Layson, J. (1994). *Dance history. An Introduction. London/New York*.
- Aksdal, B. (1988). *Spelemann og smed: Smed-Jens fra Røros 1804–1888: et bidrag til forståelsen av rørosmusikkens historie på bakgrunn av hans håndskrevne notebok*. Tapir.
- Arbeau, Thoinot. (1972). *Orchésographie: méthode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre à danser, battre le tambour*. Editions Minkoff.
- Bakka, E., Buckland, T. J., Saarikoski, H. & von Bibra Wharton, A. (2020). *Waltzing Through Europe: Attitudes towards Couple Dances in the Long Nineteenth-Century*. Open Book Publishers.

- Bakka, E. (1978). *Norske dansetradisjonar*. Samlaget.
- Bakka, E. (1991). Folkedansen som kjelde for og emne for dansehistorie . Paper presented at the *Kolle Kolle Rapporten 1990: Rapport Fra Det Nordiske Danseforskningsseminar på Kolle Kolle 19.-21. Oktober 1990; Udgivet Af Nordisk Forum for Danseforskning, NOFOD*, København. 178–184.
- Bakka, E. (1997a). *Europeisk dansehistorie, for VK 1 og VK 2*. Gyldendal undervisning.
- Bakka, E. (Ed.). (1997b). *Nordisk folkedanstypologi: En systematisk katalog over publiserte nordiske folkedanser*. Rådet for folkemusikk og folkedans.
- Bakka, E. (2005). Dance Paradigms: Movement Analysis and Dance Studies. In Dunin, Elsie Ivancich, Von Bibra, Anne, Felföldi, László (Ed.). *Dance and society: dancer as a cultural performer: re-appraising our past, moving into the future: Proceedings from the 40th anniversary of Study Group on Ethnochoreology of International Council on Traditional Music* (Nitra ed.). Akadémiai Kiadó.
- Bakka, E. (2012). Rise and fall of dances. In E. I. Dunin, D. Stavělová & D. Gremlicová (Eds.), *Dance, gender, and meanings: Contemporizing traditional dance. Proceedings from the 26th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology 2010* (pp. 274-280). Akademie Ved České Republiky (Etnologický Ústav).
- Bakka, E., Aksdal, B., & Flem, E. (1992). *Variasjon, dialekt og alder i springar og pols. Rapport frå metodeutviklande forprosjekt til Tradisjonstrukturar og historisk lagdeling i den eldre norske pardansen :forskningsprosjekt under NAVF*. Rådet for folkemusikk og folkedans, Rff-sentret.
- Bjørndal, A., & Alver, B. (1966). “-og fela ho let”: *Norsk spelemannstradisjon; With an English summary*. Universitetsforlaget.
- Brooks, L. M. (1986). Dance history: Coming of age. *Journal of Aesthetic Education*, 20(3), 39-48.
- Dance Lindo. (2013). *Dubrovnik Digest Visitor's Guide to Dubrovnik*, <http://dubrovnikdigest.com/en/interesting/dance-lindo>
- Daul, Florian, & Petermann, Kurt. (1978/1569). *Tantztzeuffel, das ist wieder den leichtfertigen, unverschempten Welttantz und sonderlich wieder die Gottßzucht und ehrvergessene Nachttantz*. Zentralantiquariat der DDR.

- Derschmidt, Volker, Deutsch, Walter. (1998). *Der Landler, Corpus musicae popularis Austriae* 8. Österreichischen Volkliedwerkes.
- De-Sardan, J. O. (2008). *Anthropology and development: Understanding contemporary social change*. Bloomsbury Publishing.
- Dúžek, S. (1991). Dance in the Ethnografic Atlas of Slovakia. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 33 (Fasc. 1/4), 285–294.
- Emison, P. (2013). *Low and High Style in Italian Renaissance Art*. Routledge.
- Erickson Paul, A., & Murphy, L. D. (2008). *A History of Anthropological Theory*.
- Fuchs, F. (2022). *Volksmusikschule: Rhythmen in der Volksmusik*. <https://www.volksmusikschule.at/rhythmus.htm>
- Gjessing, G. (1962). Forord. In A. M. Klausen (Ed.), *Kultur og Diffusjon. Foredrag på Nordisk etnografmøte, Oslo 1960* (pp. 7). JSTOR.
- Guillaume le Juif, & Sparti, Barbara. (1993). *De practica seu arte tripudii*. Clarendon Press.
- Guillaume, S. (1770). *Almanach dansant, ou Positions et attitudes de l'allemande. Avec un discours préliminaire sur l'origine et l'utilité de la danse. Dédié au beau sexe par Guillaume, maître de danse, pour l'année 1771, ou se trouve un recueil de contredanse et menuets nouveaux*.
- Halbakken, S. (1997). *Så surr nå, kjæring!: musikk-og dansetradisjoner i Sør-Østerdal og Våler*. Blåmann Musikkforlag.
- Heck, T., Heck, T. F., de Vries, L., Erenstein, R., Smith, A. W., Peeters, F., & Katritzky, M. (1999). *Picturing performance: the iconography of the performing arts in concept and practice*. University Rochester Press.
- Hellspong, M. (2010). Mats Rehnberg (1915–1984). In M. Hellspong, F. Skott & N. Bringéus (Eds.), *Svenska etnologer och folklorister* (pp. 245–252). Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur.
- Hernes, A. (1952). *Impuls og tradisjon i norsk musikk, 1500–1800*. J. Dybwad.
- Hov, E. (1994). *Når gammellekan set dansaran på prøve : Om tvetydig takt i polspel i Rørosområdet*. Rff-sentret.
- Kattfuss, J. H. (1800). *Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes*. Gräff.

- Kirkevoll, G. (Torsdag 29.05.1975). Dansen bonde m.m. *Valdres*, pp. 2.
- Klein, E. (1937). Om polskedanser. *Svenska Kulturbilder. Ny Följd*, 269–288.
- Kloster, R. (1975). Norske folkekunst. Hovedproblemet: Er skillet mellom Østland og Vestland opprinnelig? *Tradisjon og impuls. Festskrift til Robert Kloster 8. mars 1975* (pp. 26–40). Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring Grøndal & Søn.
- Kolsrud, K. (1973). On cultural boundaries as an ethnological problem. *Ethnologia Scandinavica: A Journal for Nordic Ethnology*, 5–29.
- Malik-Moraleda, S., Ayyash, D., Gallée, J., Affourtit, J., Hoffmann, M., Mineroff, Z., Jouravlev, O., & Fedorenko, E. (2022). An investigation across 45 languages and 12 language families reveals a universal language network. *Nature Neuroscience*, 1-6.
- Nordquist, R. (2020). Generative grammar: definition and examples. *Tought Co*,
- Norlind, T. (1911). Zur Geschichte der polnischen Tänze. *Sammelbande Der Internationalen Musikgesellschaft*, 501–525.
- Nowak, Tomasz M., Fundacja “Memo”. (2021). *Mazurek*. Fundacja “Memo”.
- Nuttall, P., & Richard, W. (2019). Art and Architecture in Flanders and Beyond. *The Oxford Illustrated History of the Renaissance*, 207.
- Rehnberg, M. (1965). *Ljusen på gravarna och andra ljusseder: nya traditioner under 1900-talet* (Doktorgrad).
- Ranheim, I. (2020). 'Frå pardans og laus til tur og orden: om den norske hallingdansen', *Musikk og Tradisjon*, 34: 27–27
- Renessansen*. (29. jun. 2022). [#Norsk_renessanse](https://no.wikipedia.org/wiki/Renessansen)
- Scholderer, Victor, Royal College of Physicians of London. (1936). *L'art et instruction de bien dancer (Michel Toulouze, Paris); a facsimile of the only recorded copy*. Printed for the Royal College of Physicians of London.
- Seebass, T. (1991). Iconography and dance research. *Yearbook for Traditional Music*, 23, 33–51.

- Sevåg, Reidar, Sæta, & Olav (Eds.). (1995). *Norsk Folkemusikk. Serie 2: Slatter for vanlig fele. Bind 3: Nordfjord. Halling – Gamalt – Springar – Marsj*. Universitetsforlaget.
- Torp, L. (1990). *Chain and round dance patterns: a method for structural analysis and its application to European material*. Museum Tusulanum Press.
- Urup, H., Sjöberg, H., & Bakka, E. (1988). *Gammaldans i Norden: Komparativ analyse an ein folkeleg dansegenre i utvalde nordiske lokalsamfunn – Rapport fra forskningsprosjektet*. Nordisk Forening for Folkedansforskning Dragvoll, Norway.
- Weller, P. (2021). *Note to Twelfth Night, 5.1.200, "Then he's a rogue, and a passy-measures pavin"*. https://shakespeare-navigators.com/TN_Navigator/5_1_200.html#:~:text=200%2C%20%22Then%20he's%20a%20rogue,dress%20his%20wound%20very%20soon.
- Wolfram, Richard. (1951). *Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa*. O. Müller.
- Yeazell, R. B. (2015). *Picture titles: how and why western paintings acquired their names*. Princeton University Press.



Bokanmeldelser

Siv Gøril Brandtzæg og Karin Strand (red.), *Skillingvisene i Norge 1550–1950. Studier i et forsømt kulturarv*. Scandinavian Academic Press, 2021.

Mathias Boström

Skillingstrycken tillhör ett av de mest spännande materialen som kan belysa äldre tiders musikliv. Dessa vanligtvis enkla och billiga vistryck band på olika sätt samman länder (såväl mellan som inom nationer), städer och landsbygd, olika sociala grupper och en skriftlig/visuell och muntlig/aural kultur. Dessutom var skillingtryck ett viktigt medium under en väldigt lång tid: från 1500-talet och in på 1900-talet. Skillingtryckens visor (andliga eller världsliga, av väldigt varierande slag) kunde vara internationella visor på vandring eller författade av kända diktare, likaväl som de kunde vara anonyma eller ha en väldigt lokal inriktning och räckvidd. En del visor, hela eller som fragment, har levt vidare in i vår tid, ibland med hjälp av nyare medieformat som fonogram, radio och Internet.

Skillingstrycken har under lång tid varit ett kulturarv utan särskilt hög status, men under de senaste decennierna har det märkts ett ökande forskningsintresse för skillingtryck och dess olika internationella motsvarigheter. Det är därför mycket glädjande att ett stort steg framåt i forskningen kring skillingtryckens historia i Norge har tagits i och med publiceringen av antologin *Skillingvisene i Norge 1550–1950* (även fritt tillgänglig on-line). Den omfattande antologin (drygt 670 sidor!) är resultatet av ett forskningsprojekt vid NTNU, som även resulterat i en syskonbok som undersöker

spåren av skillingtrycksvisorna i modernare sånglyrik: *Arven fra skillingsvisene: Fra en sal på hospitalet til en sofa fra IKEA.*

Forskningsprojektet hänger också samman med digitaliseringen av skillingtryck i norska arkiv och bibliotek – flera av antologins bidrag behandlar även mer specifikt minnesinstitutionernas samlingar av skillingtryck och deras hantering av materialet.

Som bokens titel antyder är det huvudsakligen norska och norsk-danska skillingtryck som står i fokus här. Unionen med Sverige resulterade intressant nog inte i en gemensam bokmarknad på samma sätt som den tidigare relationen till Danmark medförde, samtidigt som norsk-svenska kontakter (exempelvis i samband med järnvägsbygge) kunde avspegla sig i språket i visor som dök upp i skillingtryck – två insikter från bidrag i antologin. Ett tydligt undantag från det norska fokuset i antologin är ett bidrag som behandlar ett svenskt skillingtryck från 1600-talet. Den artikeln är skriven av Karin Strand, chef för Svenskt visarkiv i Stockholm, som varit knuten till forskningsprojektet som professor II och även är en av bokens redaktörer.

Antologin är indelad i två avdelningar: ”Skillingsvisenes tekter” respektive ”Skillingsvisenes kontekster”. Bokens författare har skiftande vetenskapliga bakgrunder, men det finns tyngdpunkter i språk- och litteraturvetenskap samt (idé)historia. Bidragen är genomgående intressanta och belyser på olika sätt hur skillingtrycken och dess innehåll kan användas för en stor mängd varierande undersökningar: exempelvis enskilda visor och visgenrer i skillingtryck, behandlingen av naturkatastrofer och kometer, brottslingar och de kulturellt andra, samt de olika aktörerna som var inblandade i skillingtryckens produktion, distribution och konsumtion.

Som musikforskare saknar jag emellertid bidrag som närmare hade behandlat de mer musikaliska aspekterna av visorna i skillingtrycken. I sin artikel om visan om ”riddar Brynning” undersöker exempelvis Anne Sigrid Refsum ifall de bevarade melodivarianterna avspeglar repetitioner av delar av vistexten. Läsarna får dock inte ta del av notexempel, vilket hade varit välkommet för förståelsen av inte bara den specifika detaljen utan också beträffande den undersökta visans spridning och popularitet. Anledningen till att musikforskare varit sällsynta i forskningsprojektet som resulterat i antologin är okänt för mig, men det finns moderna musikvetenskapliga

undersökningar av skillingtrycksvisor som hade kunnat fungera som inspiration, exempelvis av Margareta Jersild och Märta Ramsten i Sverige. Forskningsprojektets ledare Siv Gøril Brandtzæg diskuterar dock förtjänstfullt olika musikaliska aspekter kring skillingtrycksvisorna i sin inledning till antologin.

Med *Skillingvisene i Norge 1550–1950* har forskningsfronten kring skillingtryck flyttats framåt rejält inom flera områden och boken kan varmt rekommenderas. Nu finns källmaterialet lättillgängligt digitalt och en bra kunskapsgrund att bygga vidare på – det är bara att fortsätta utforska de fascinerande skillingtrycken, deras innehåll och användning!

En bra webbadress för att hitta digitaliserade norska skillingtryck är: <https://www.ntnu.no/ub/bibliotek/gunnerus/samlinger>

Bjørn Aksdal & Elisabeth Kværne: *Langeleiken – heile Noregs instrument*. Oslo: Instituttet for sammenlignende kulturforskning/Novus forlag, 2021.

Gunnar Ternhag

Folkmusikens traditionella instrument kan nästan ingen undgå. Också den som aldrig lyssnar på folkmusik, möter instrumenten vid nationella samlingar, i medier som nationella symboler, på frimärken och andra laddade sammanhang. Instrumenten är ofta mer synliga än hörbara – eller rättare sagt är det paradoxalt nog viktigare att de syns än att de hörs.

Till synligheten bidrar också bokutgåvor. Langleiken har nu fått sin egen slutgiltiga bok, så ambitiös och så omfattande att ingen på minst en mansålder kommer att ge ut något liknande. En i flera avseenden tung bok – i det närmaste två kilo på vågen! Författarna torde vara de allra lämpligaste: Bjørn Aksdal som är Norges främsta kännare av folkmusikens instrumentarium och Elisabeth Kværne som är en ledande utövare på instrumentet, därtill folkmusikarkivarie vid Valdresmuseet.

Boken har en förhistoria som bör nämnas. På 1990-talet ledde Bjørn Aksdal det så kallade hardingfeleprosjektet som innebar ett systematiskt inventerings- och registreringsarbete vilket också sträckte sig utanför Norges gränser. Resultatet av denna organologiska forskning redovisade han i boken *Hardingfela – felemakerne og instrumentets utvikling* (2009) och i ett antal artiklar i inhemska och utländska tidskrifter. Metodiken från detta projekt har tillämpats på langeleiken. Aksdal och Kværne har således spårat langeleikar i museer och i privat ägo, inom och utom landet. De har mätt och registrerat dem, dessutom fotograferat dem ur alla upptänkliga vinklar. Sammanlagt har författarparet mätt, fotograferat och registrerat 306 instrument som således utgör den grund på vilken boken är byggd. Denna korpus av påträffade instrument förtecknas för övrigt i en avslutande bilaga.

Organologin är starkt förknippad med den instrumentsystematik som i början av 1900-talet skapades av tyskarna Erich von Hornbostel och Curt

Sachs. Denna systematik skymtar bara i den aktuella boken, men är ändå indirekt närvarande i den tydligt systematiska dispositionen.

Efter ett inledande kapitel om idéerna bakom boken följer ett kapitel om hur en langeleik ska definieras – folkliga musikinstrument har aldrig enhetliga former. Därefter sker en genomgång av den existerande litteraturen om instrumentet, varpå följer ett kapitel om de äldre langeleikarna. (Författarna delar in instrumentkorpusen i äldre och nyare instrument.) Nyare langeleikar behandlas därefter i ett eget kapitel under den talande rubriken ”Serieproduksjon og historiske kopior”. Langeleiken som folkkonst får ett kapitel, liksom de speltekniker som är knutna till instrumentet.

Kapitel nio beskriver langeleikens plats i samhället. Följande kapitel rör något säreget, nämligen de ”dansedokker” som kan ställas upp framför instrumentet och vars rörelser genom en tråd styrs av spelarens högerhand. Langeleiken i dagens (norska) folkmusik behandlas i ett följande kapitel, varefter den beskrivande texten avslutas med ett kapitel om besläktade instrument i andra länder – där den amerikanska dulcimern är mest känd. Bokens sista kapitel är egentligen en exkurs: en typologi över greppbrädes-cittrornas former. (Här går organologins förkärlek för instrumentsystematik i dagen.) En generös sammanfattning på engelska följer därefter.

Tyvärr saknar boken register, vilket känns märkligt med tanke på de många person- och ortnamn som förekommer på sidorna.

Till bokens förtjänster hör inte minst de slösande rika illustrationerna, återgivna på bästa tryckpapperet. För den som älskar att fördjupa sig i instrumentdetaljer finns här mycket att hämta. Stämskruvar i närbild, karvsnitt i hög upplösning, dekorelement efter dekorelement. Samspelet mellan text och bild är föredömligt.

Det kan inte finnas mycket om langeleikens historia som gått författarna förbi. Till synes alla omnämmanden, alla belägg, allt känt om instrumentet har hamnat på boksidorna. Nackdelen med detta fullständighetstänkande är att läsare med ljumt intresse kan drunkna i den enorma textmängden.

Boken är alltså historiskt inriktad. Instrumentets moderna historia behandlas dock lika utförligt som langeleiken i äldre tider. Här kan vi läsa om hur eldsjälar tagit upp tillverkning och spel, och många gånger dessutom

lärt ut sina kunskaper i skolor och på kurser. Folkmusikens organisationer på lokal, regional och nationell nivå har också haft betydelse för instrumentets förekomst. Samma har turismen på vissa orter som givit spel- och synlighetstillfällen. Till instrumentets moderna historia hör också uppbyggnaden av en egen infrastruktur: förening för utövare och byggare, särskilda stämmor, särskild klass i kappleikar, hemsidor, webforum och så vidare. På denna punkt liknar langeleikens samtida utveckling det som hänt med många andra folkmusikinstrument.

Om boken myllrar av faktauppgifter, är det glesare mellan övergripande resonemang och slutsatser. Låt mig komma med en iakttagelse: langeleiken är påfallande lite förändrad under sin moderna epok – detta i jämförelse med dulcimern och till exempel nyckelharpan. Båda de senare instrumenten har på några decennier utvecklats till oöverblickbara instrumentfamiljer. Några få försök att tänka nytt kring både konstruktion och funktion (se kapitel 6) förhindrar inte intrycket av langeleikens enhetlighet. Det verkar som om langeleiken är kringgårdad av starka föreställningar om vad som definierar instrumentet och i vilka musikaliska sammanhang det hör hemma. Uppfattningar av det slaget hämmar de vildhjärnor som annars skulle bryta sig ut ur sådana burar. Det borde annars ligga nära till hands att utveckla instrumentet mot en genremässigt bredare användning och mot en bättre anpassning till dagens studio- och PA-teknologi.

När jag snart satt punkt för min anmälan, kommer att jag kila in boken om langeleiken i min bokhylla. Där kommer den under många år vara ett användbart referensverk vad gäller både text och illustrationer. Det är inte utan att den digra boken liknar ett monument.

Annbjørg Lien: *RETUNE A toolbox for composing – based on Hardanger fiddle music from Setesdal*, PhD, Faculty of Fine Arts, Specialisation in Popular Music Performance, University of Agder, 2019.

Liz Doherty

For fiddle players the world over, Norway's Annbjørg Lien needs no introduction. Since recording her first album as a teenager she has developed a stellar reputation for her work celebrating and championing the hardanger fiddle tradition. In particular, she is recognized for relentlessly breaking new ground and exploring the possibilities of Norwegian folk music through collaborations with other folk musicians as well as with others representing different genres and nationalities. From winning multiple awards at the Norwegian National Contest for Traditional Music, to working with Norway's Bukkene Bruse, Ireland's The Chieftains, America's Bruce Molsky, and the international, supergroup, String Sisters, Lien's musical journey has been one characterized by curiosity and courage. It should be no surprise then that this hungry learner would find herself drawn to the burgeoning opportunities for practice-based and practice-led research for folk musicians available within higher education institutions and wanting to pursue her voyage of discovery within the framework of a doctoral programme.

The late Mícheál Ó Súilleabháin, Emeritus Professor of Music at the University of Limerick and Founder/Director at the Irish World Academy of Music and Dance, often drew upon the words of Irish Nobel Poet Laureate Seamus Heaney in referencing the traditional musician-researcher/academic, where "two orders of knowledge" are present within the individual, the "practical" and the "poetic."

I wanted to affirm that within our individual selves we can reconcile two orders of knowledge which we might call the practical and the poetic; to affirm also that each form of knowledge redresses the other and that the frontier between them is there for the crossing. (Heaney 1995:203, from Ó Súilleabháin, 2018:2)

This results in what Ó Súilleabháin refers to as “an organic transformative interplay between the imaginative internal experience of practice and the external scientific application of logical thought”. (Ó Súilleabháin, 2018:3) The doctoral thesis, *RETUNE A toolbox for composing – based on Hardanger fiddle music from Setesdal*, by Annbjørg Lien, represents this “interplay”. With no previous background in academia, her choice to step into what, for her, was unfamiliar territory, is a reminder of the artistic courage that has coloured her career to date. The opportunity to deepen her journey into hardanger fiddle music within the context of an academic study is testament to Lien’s passion for lifelong learning.

The thesis constitutes a monograph organized into eight major chapters plus acknowledgements, an abstract, a list of contents, abbreviations, introduction, references, and appendices A-G. Enclosed with the thesis is a CD and DVD of recordings/footage of the music of Setesdal Hardanger fiddle master, Andres Rysstad (1893–1984), the analysis of which forms the basis of this study. Another CD presents a suite of 8 newly composed pieces by Lien, emerging from and testing the findings of this analysis.

The text is divided into two clear sections and explores the core research question – How can characteristics of Hardanger fiddle music from Setesdal be described as compositional tools? The first, ‘scientific’ part, examines and analyses the music of hardanger fiddle music from Setesdal, a region whose traditional music and dance was inscribed on the Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2019. The text offers a short introduction to the region of Setesdal before exploring the hardanger fiddle as an instrument, including its historical development, a comparison between violin and hardanger technique, and a focus on aspects of the music, specifically rhythm and melodic structure. To further interrogate the style, two pieces performed by hardanger fiddle master, Andres Rysstad – *Skjoldmoyslaget* and *Reisaren* – are transcribed and analysed using a multi-method approach (technology, staff notation, tablature, diagrammatic representation, and thick description). This generates a body of evidence-based data that is distilled into a series of eight compositional ‘tools’ identified as: strangle grip, intertwined fingering, rhythmic figures, core unit, skeleton, finger patterns, continuous variability, bow units. The second, ‘artistic’ part

of the thesis illuminates how these specific tools can inform contemporary practice and be harnessed as part of the compositional process. The researcher presents 8 newly composed pieces, each one inspired by, and aligned to, one of these tools. The new works are professionally recorded and presented as part of the final work. The written text concludes with a summary of the work and reflections on the process, the impact of the findings, and the potential for future research in this field.

Lien's doctoral project demonstrates an expert knowledge of the hardanger fiddle, both as a well-known artist and performer, and also as a composer of folk music. It makes a significant contribution to the understanding of hardanger fiddle music, in particular through Lien's efforts to find words for what might often be considered the deep, "wordless" knowledge of the folk musician. In many ways her work might be considered an exercise in "transforming experiential and tacit knowledge into principled explicit knowledge ... for the purpose of improvement" (McAlpine & Weston, 2002, p. 69). Lien set out to interrogate and illuminate the significance of certain elements of hardanger fiddle playing, under the broad labels of rhythm and melodic structure. By drawing on her experience as a practitioner, and mining this to unpack what might previously have been considered tacit knowledge, she has made significant strides in offering new perspectives and insights into this musical style, not least in relation to the possibilities within fingering (which she refers to as "finger talk") and *tak* (which she defines as "a meaningful musical entity related primarily for fingering operations; it does not have to include rhythm. (p. 82)). Furthermore, she highlights how specific elements of traditional fiddle playing, once isolated, identified and explained, can be intentionally used to inform and inspire the composition of new music, both instrumental and vocal. She presents this clearly in a "toolbox" of 8 elements. And she demonstrates how this toolbox can be engaged in practice, testing each individual 'tool' by using it as the basis for a new composition. This body of 8 new works was later released on a commercial CD entitled *Janus*, which appropriately reflects the simultaneous looking back-and-looking forward perspectives encapsulated in her research. By presenting (part) of the outcome of her work in this way, it also serves to close the loop on the performer-researcher-

performer learning journey she has embarked on here and cements the value and the possibility of that “interplay” referred to by Ó Súilleabháin, between practice and science.

The title of this PhD project is *Retune*, meaning to tune (something) again or differently. (p. 7) Lien reflects on how the academic process and environment have impacted her and supported this personal “retuning”:

As an artist ... I often head directly towards what I think is the right way, rather than fully considering the alternatives or listening to the objections of others. Research demands an effort to understand the diversity in a field and receive disagreements and critique without resentment. Such a ‘lifted eye’ can lead to experimentation outside one’s signature method, and even outside one’s artistic comfort zone. This particular process of retuning is healthy for a performer ... (p. 195)

Lien’s contribution offers us new insights and perspectives on the hardanger fiddle tradition; it offers a body of new work and, significantly, a clearly presented “toolbox”, now available to others who may wish to intentionally draw on hardanger fiddle characteristics as part of their own creative, compositional process; it amplifies the value of the performer’s lived experience and perspective when it comes to unpacking and articulating what is generally accepted as tacit knowledge in folk music practice; it reinforces the value and possibility of practice-led and practice-based research in this field; and it reminds us all of the importance of embracing learning for life and of staying alert, curious, open to possibilities ... and of always engaging the “lifted eye.”

References

- Doherty, L. (2021) The TradLABB: A Framework for the Lifelong Learning Journey of the Irish Traditional Musician in *All Ireland Journal of Higher Education*. Volume 13, Number 1 (pp. 1–15)

- Lien, A. (2019). *RETUNE A toolbox for composing – based on Hardanger fiddle music from Setesdal*, PhD, Faculty of Fine Arts, Specialisation in Popular Music Performance, University of Agder.
- McAlpine L. & Weston C. (2002). Reflection: Issues Related to Improving Professors' Teaching and Students' Learning. In N.Hativa & P. Goodyear(eds.) *Teacher Thinking, Beliefs and Knowledge in Higher Education*. Dordrecht: Springer.
- Ó Súilleabháin, M. (2018). The Redress of Music: Music, Mediation, and Parity of Esteem. *Yearbook for Traditional Music*, 50, 1–14. doi:10.5921/yeartradmusi.50.2018.0001

Dag Vårdal: *Samværsdansen i Christiania på 1800-tallet*. Del 1–3. Kultivator, Vågå 2019.

Anne Fiskvik

Dag Vårdal har laget et fyldig verk i tre deler om det offentlige danselivet i Christiania rundt 1800–1900. Det inneholder en stor mengde materiale som vil være til glede og nytte for alle som er opptatt av dans og dansekunst i et historisk perspektiv.

Boka er gitt ut på Kultivator forlag; et forlag som eies og drives av hans familie. Forlaget har, ifølge nettsiden som mål å utvikle og formidle kulturproduksjon og formidling i folkelig tradisjon (<https://www.kultivator.no>). Boka er utgitt med støtte fra SFF, Kulturrådet og Bergesenstiftelsen.

Verket er delt inn i tre deler, det første er utgitt i «hardback» og det tar for seg «Dansemiljø og Danseopplæring». Del to tar for seg «Dansene» og del tre omhandler «Dansemusikken». Vedlagt er også tre CD-innspillinger av musikk til dansene.

Innledningsvis forteller Vårdal at han har arbeidet med folkedans og folkemusikk i over 40 år, og at han har hatt det som interesse og hobby. Han har deltatt i en rekke prosjekter og innsamlinger, han har vært med å dokumentere, publisere og formidle norsk folkelig dans og musikk. Hans interesser har vært å formidle fagkunnskap på en pedagogisk måte.

Og det er nettopp i det pedagogiske at verket har sin styrke gjennom at det inneholder rike beskrivelser av hvordan danselivet så ut i Christiania. Vårdal forteller detaljert om dansearenaene og gir beskrivelser av de ulike stedene der det ble danset, han forteller om dansemiljøet som klubbelskap, organisering av ball, skikk og bruk. Videre er nesten halvparten av bind 1 viet danseopplæring, danselærere og informasjon om ulike dansebøker som ble utgitt (som regnes som pedagogiske bøker).

Verket gir således leseren en omfattende innføring i den sosiale konteksten rundt dansen, tillegg til en opplisting av aktuelle danser gjennom perioden 1770 til 1900. Det er virkelig en imponerende mengde med informasjon som leseren kan få her. Jeg gleder meg over detaljer omkring

danselivet og danseformer, ikke minst om hvordan man burde oppføre seg på ball. Leseren får eksempler på balletikette på sidene 238–240 (bind1), når Vårdal viderefremidler informasjon fra en artikkel skrevet av Erik Oluf Mevold (Vårdal siterer her Mevolds artikkel fra tidsskriftet *St. Hallvard nr.3/2002*). Verket er også gjennomgående godt illustrert, blant annet med kopier av avisannonser og informasjon fra ulike dansebøker, og illustrasjonsfoto og notemateriale.

Stort sett har verket en god struktur, men innimellom hoppes det litt frem og tilbake i informasjonen, noe som til tider kan være forvirrende for meg som leser. Dette skyldes vel først og fremst at det er mange ulike tematikker som dukker opp, og at Vårdal ikke har spesifikke problemstillinger han vil ha svar på, hans formål er å formidle det vi kan kalle «fakta-kunnskap».

Vårdal oppgir seg selv som forfatter, men gjennomgående anvender han «vi» eller «vårt» I CD-innspillingene er det tydelig hvem «vi» er: Vårdal oppgir på side 55 (bind 2) som sentrale musikere Vegar Vårdal fele og piano, Patrik Andersson Tidman (fele) og Hilde Sørnæs (piano). Innspillingene av de ulike dansene som presenteres og gjennomgås i bind 2 og 3 fungerer godt som et pedagogisk hjelpemiddel med sin stødige rytme og takt. Om man får lyst til å danse noen av nedtegningene, er dette fullt mulig slik Vårdal har organisert og spilt inn materialet.

For resten av bøkene er det langt mer utydelig hvem som omfattes av flertallspronomenet, for eksempel når Vårdal skriver i bind 1 «(...) ut fra vårt avisutvalg (...)» (s. 40) eller «Vi kjenner igjen en del elementer fra dansesusstriden inne i byen å 1840-tallet» (s. 61). Denne bruken av pluralpronomen er for meg som leser forvirrende; hvem omfattes av «vi», har han medforfattere som burde vært nevnt? Tenker Vårdal at «vi» omfatter andre forfattere som har arbeidet med samme periode og samme tematikk? For Vårdal er noe unnvikende når det gjelder å angi en del av sine kilder – kanskje tenker han da at bruken av «vi» omfatter andre danseforskere? Ikke vet jeg, men dette bringer meg over på det som jeg finner er hovedutfordringen med dette verket: En inkonsekvent gjengivelse av kildematerialet.

Kildemateriale og etterrettelighet

Vårdal presiserer at han ikke publiserer verket som en akademiker:

Hensikten med å skrive denne boka har ikke vært av akademisk art, men mer å publisere en grunnforskning i fortellende form som kan gi et glimt inn i 1800-tallets danser og dansemiljø i hovedstaden vår (Vårdal, 2019, s. 5, bind 1).

Jeg vurderer at han her posisjonerer seg som en amatørforsker, selv om han ikke selv anvender den beskrivelsen på eget arbeid. Han fraskriver seg ansvar som akademiker, men skriver likevel at han gjør grunnforskning. Det er kanskje uheldig at Vårdal anvender ordet grunnforskning, fordi det signaliserer større ambisjoner enn formidling av fakta og ikke minst etterrettelighet i kildebruk.

For en akademisk forsker er kravet til å tydeliggjøre når eget arbeid lener seg på tidligere forskning og andres kildemateriale absolutt. Sett fra et akademisk ståsted som mitt, vurderer jeg det som problematisk at Vårdal ikke i større grad oppgir kildene sine, selv om han ikke definerer seg som akademiker. Hovedproblemet er at henvisninger til andres arbeid varierer så mye. Vårdal er for eksempel meget etterrettelig når det gjelder å angi dato og år for aviskilder. Vårdal angir disse som hans viktigste kilder. Utover dette angir han i bind 1 følgende andre kilder: Dansebøker utgitt i Christiania, Memoarlitteratur, Skjønnlitteratur, Lokalhistorisk litteratur, Ballkort, Noter, Illustrasjoner og Danselitteratur fra vår tid (s. 9–10). Problemet er at det ikke alltid er tydelig om eller når Vårdal bruker egen eller andres forskning i videre bearbeidelse av hva kildematerialet kan bety.

Det finnes en litteraturliste som angir kilder på slutten av bind 1, men som leser kan jeg i veldig mange tilfeller ikke vite når Vårdal bruker disse, eller når noe er hans originale «funn». Noen ganger oppgir han sine kilder på en etterrettelig måte, og tydeliggjør at han bruker andres vurderinger, som i eksemplet jeg nevner over der han anvender informasjon fra Erik Oluf Mevold. På side 11 er informasjon fra Egil Bakka og også til Henning Urup angitt. Her er Vårdal tydelig på at han lener seg på andre forskeres

tidligere arbeid. Mange andre ganger er det uklart om han funnet informasjonen andre steder, eller når noe er originalt hans. Som et eksempel på at det ved flere tilfeller er uklart hvor Vårdal henter informasjon fra kan jeg bruke eksempler fra mitt eget arbeid. I 2015 utga jeg artikkelen «Information uti Dands i Christiania 1769–1773» (publisert i antologien *Liden-skap eller levebrød. Utøvende kunst i endring rundt 1800.*) Jeg forklarer i artikkelen hvorfor jeg starter i 1769; det er en rik tid hva gjelder informasjon i aviser, det kommer flere dansemestere til Christiania i denne perioden. Alle dansemestrene jeg nevner, nevnes på samme måte i Vårdals gjennomgang av dansemestere. Så langt så greit, fordi Vårdal har funnet de samme annonsene som meg. Mer diffust blir det når Vårdal fremhever den samme disputten mellom dansemestrene Haneman og Brandt som jeg beskriver, og når Vårdal bruker samme kilder som meg for å si noe om hvordan Conradine Dunker så på sin danseopplæring. Sammenfallet kan være tilfeldig. Jeg velger å tro det, selv om min artikkel ble publisert fire år før hans verk. Vårdal har ikke oppgitt andre av mine publikasjoner i litteraturlisten heller. Mine artikler om Johannesénfamilien kunne nyansert noe av det Vårdal skriver om deres virke (Vårdal skriver om dem på s. 312). Jeg velger som sagt å tro at han ikke har kjennskap til dem. Likevel: dersom man driver med grunnforskning, er det helt «grunnleggende» å sjekke hva andre har gjort på feltet.

Mangelen på etterrettelighet i kildebruk er særlig uttalt når det gjelder doktoravhandlingen til Elizabeth Svarstad, *Aqqratesse i alt af Dands og Triin og Opførsel. Dans som sosial dannelse i Norge 1750–1820*. Denne ble publisert i 2017, et par år før Vårdals verk, Det er uklart for meg hvordan Vårdal forholder seg til Svarstads avhandling; den inneholder altfor mye informasjon som sammenfaller med det Vårdal presenterer til at jeg vurderer det som tilfeldig. Det er ikke er mulig at Vårdal ikke har sjekket ut hennes materiale. Svarstad er oppgitt i den generelle litteraturlisten, så jeg vet at Vårdal kjenner til hennes arbeid. Svarstads presenterer omfattende forskning omkring de samme kategorier og tematikk som Vårdal, så ut fra dette burde avhandlingen vært omtalt allerede i starten av Vårdals verk som en kilde han forholder seg til. Jeg har ikke funnet et eneste eksempel på at hun oppgis direkte som kilde.

Jeg noterer meg at det i Svarstads avhandling framkommer en god del materiale som sammenfaller med Vårdals. For eksempel ligner opplistingene av dansemateriale og dansebøkene fra dansemester Walcke i Vårdals verk (s. 352–353) på Svarstads oversikter, uten at dette tematiseres eller oppgis. Men kanskje er oppstillingenes likhet tilfeldig? Problemet er at leseren ikke kan vite når Svarstads arbeid er direkte kopiert eller anvendt, eller bearbeidet, eller brukt som inspirasjon, eller ikke brukt i det hele tatt. Om opplistingens sammenfall er tilfeldig, burde dette i det minste vært tydeliggjort fra Vårdals side.

Et annet (av mange) eksempel når jeg blir usikker på hvor kunnskapen kommer fra, er i omtalen av danseboken *Characteristiske Engelske Dandse*. Vårdal omtaler den på side 348. Han sier at boken trolig er en avskrift/oversettelse av en tysk dansebok. I Svarstads avhandling kommer det frem at hun gjennom omfattende søk fant den tyske boken i universitetsbiblioteket i Tyrol. Hun skriver at denne koblingen mellom den norske og tyske boken sannsynligvis ikke er gjort tidligere. Hennes funn er bemerkelsesverdig, original og ikke tidligere kjent, og det er derfor uheldig at Vårdal ikke krediterer Svarstad for dette.

Nok et eksempel er Vårdal behandling av dansemester Walcke (fra side 265), der rekkefølgen på beskrivende sitater fra flere ulike memoarer er påfallende lik den i Svarstads avhandling. Nå ser det ut som om det er Vårdal som har gjort sammenstillinger og analyser av et materiale. Og om han har det, helt på egen hånd og kommet til samme resultat, hadde det vært etterrettelig å nevne at Svarstad har lignende sammenstillinger i sin avhandling.

Så kan man spørre seg, er dette så problematisk? Skulle det ikke være greit å gjenbruke andres materiale, så lenge det ikke er snakk om en akademisk tekst? For Vårdal skriver jo at hans formål er pedagogisk og ikke akademisk (s. 5). Vårdal har tilsynelatende ikke akademiske ambisjoner og det er riktig at det ikke stilles samme krav til etterrettelighet med kilder for populærlitteratur. Jeg mener det er problematisk at Vårdal ikke er gjennomgående etterrettelig i sin angivelse av det som er eget og det som er hentet fra andre forskere. Dette kan ikke en leser om ikke er kjent med materialet gjenkjenne. Problemet er at Vårdal er etterrettelig mange steder,

og viser at han kan oppgi kilder på akademisk vis. Da er det lett å tro at alt annet er Vårdals eget. Det synes som inkonsekvensen særlig gjelder samtidige danseforskere har arbeidet med samme periode og materiale.

Kort oppsummert, så gleder meg som danseforsker over Vårdals verk, jeg har funnet mye som er spennende og nytt for meg, jeg ser også nye innfallsvinkler til mitt eget arbeid. Men akademikeren i meg protesterer på den skiftende og uklare måten Vårdal omgås sine kilder på. Min anbefaling er at leseren, danseentusiasten så vel som forskeren, gleder seg over det rikholdige verket. Ved gjenbruk av materialet fra Vårdals verk bør både primær- og sekundærkilde-situasjonen kartlegges og tydeliggjøres.



Konferanserapporter

46th World Conference, International Council for Traditional Music, Lisboa, Portugal 21.– 27. juli 2022

Daniel Fredriksson

Efter ett ovanligt utdraget uppehåll på grund av pandemin, var det till sist dags för musiketnologisk världskonferens i Portugal, Lissabon, med nästan 800 medverkande forskare. Konferensen hölls i fysiskt format på universitetet *Universidade Nova de Lisboa*, men också online. På grund av risken för kvarvarande restriktioner hade konferensen nämligen ett hybridformat, där en betydande andel av presentatörerna medverkade på distans i Zoom. Även om det hade gjorts gedigna förberedelser och tekniken i huvudsak var fullt fungerande, så genomfördes hybridformatet med lite skiftade kvalitet där det exempelvis kunde vara svårt att höra vissa av de som medverkade online.

Som vanligt fanns ett antal relativt löst hållna teman för konferensen. Ett spår handlade om musikens och dansens koppling till klimatkrisen och planetens och mänsklighetens hälsa, bland annat med en session om ”ekologiskt lyssnade” där Tima K Ramnarine presenterade ett projekt som berörde skogens och naturens ljudvärldar och dess hälsofrämjande effekter. Ett annat tema berörde dansens och musikens funktion inom människors rörelser och aktivism. En session på detta tema berörde olika typer av *displacement*, där Thomas Solomon i sitt paper problematiserade och redogjorde för olika begrepp kopplade till displacement-studier, exempelvis *migration*, *flyktingskap*, *diaspora* och *exilskap*. Arkivpraktik var ett tydligt tema som genomsyrade flera sessioner. Bland annat undersöktes personarkiv, Facebook och andra sociala medier som arkiv och dekoloniala

praktiker i relation till arkiv. En välbesökt plenary session benämndes ”Music, research and war at home”, där bland annat den ukrainska musikforskaren Olha Kolomyets gav sina perspektiv på musikens roll i krigsdrabbade Ukraina. Flera sessioner berörde musikindustrier, bland annat i relation till länderna Irland, Bali, Colombia, Korea med mera, men också ur transnationella och globala perspektiv. Ett tema berörde olika typer av kosmopolitanism och ett annat benämndes ”ocean trajectories and land routes”. Själv gjorde jag en presentation som lite på omvägar kan sägas beröra sådan mobilitet. Jag redogjorde för mitt ”coronaprojekt”, som var en livestreamad musik- och storytellingföreställning där en folklig berättelse om en amerikaresa framfördes av undertecknad tillsammans den amerikanske musikern Chris Rippey, men från olika sidor av atlanten med delad skärm.

Ett stormöte under titeln ”What (all) is in a name?” hölls angående den diskussion om namnbyte som under det senaste året diskuterats vid seminarier och i ICTMs mailinglista. Processen med namnbytet påminner om den tidigare förändringen som klubbades 1949, då det tidigare namnet ”International Folk Music Council” (IFMC) byttes till nuvarande International Council for Traditional Music (ICTM). Två huvudargument ges för ett namnbyte denna gång – dels att *dans* i nuläget saknas i namnet, dels att begreppet *traditional music* inte självklart återspeglar de musikformer som undersöks av organisationens medlemmar. Exempelvis genomfördes flera presentationer om olika klassiska musiktraditioner samt olika typer av populärmusikformer. Ett förslag, som verkade ha relativt stort bifall vid mötet, var att välja namnet ”International Council for Music and Dance Traditions”, och därmed undvika problematiken. Det är i skrivande stund oklart när och hur ett eventuellt namnbyte kommer att beslutas om definitivt, men helt säkert kommer diskussionen att vara levande vid nästa världskonferens.

Eftersom pandemin fördröjde den här konferensen ett år, så kommer nästa konferens att hållas redan 2023, för att återgå till traditionen med världskonferens på ojämna år. 13–19e juni 2023 inbjuds därför alla ICTM:s medlemmar till *University of Ghana*, i Ghanas huvudstad Accra. Deadline för abstracts var 29:e september i år.

På det stora hela så var det en mycket trevlig konferens, med fina musikframträdanden. Vi bjöds på konserter med lokala musiker inom fado och hiphop (med rapp på olika portugisiska dialekter och språk), men också internationella inslag som en rubab-ensemble från Afghanistan, och en batuque-ensemble från Kap Verde, workshops i traditionell musik från den japanska ön Amami, bland mycket annat. På konferensen visades också många filmer med musiketnologisk tematik, men dessvärre var filminslagen listade i ett separat program, vilket gjorde det lätt att missa de audiovisuella bidragen i det späckade schemat.

Flera fina utflykter anordnades, såsom sensorisk vandring genom Lisabon och en utflykt till Lissabons LGBTQ+ kulturscener. Dessa blev snabbt fullbokade, och undertecknad följde istället med på en bussresa till palatset Mafra, en halvtimme utanför staden. Där bjöds det på portvin, snacks och en fantastisk konsert med barockmusik på sex kyrkorglar, som spelade simultant. En mäktig upplevelse!

<https://www.ictm2022.org/>

<https://ictmusic.org/ictm2023/>

Ein danseforskar og ein etno-koreomusikolog sitt blikk på to ICTM-konferansar i 2022

46th World Conference, International Council for Traditional Music, Lisboa, Portugal 21.– 27. juli 2022

Siri Mæland

Endeleg fysiske verdskonferansar att! Etter 2 års internasjonalt fråvære vart brått ICTM si verdskonferanse heldt same året som ICTM si danseavdeling, studiegruppa i etnokoreologi, hadde sitt symposium. Det var med forventning og ei viss spenning eg reiste for å delta på konferanse og symposium i 2,5 veker! Og veit de – eg vart skikkeleg inspirert. Det var sikkeleg godt å møta kollegaer frå heile verda, og høyre kor mykje som bind oss

saman på trass av ulike kontinent eller forskingsområde. På verdskonferansen i Lisboa vart eg spesielt inspirert av to tema. Det eine var dei mange arkivinnlegga, metodane og forskinga på arkiv. Arkiv var eitt av hovudtemaa, og det var også under dette temaet eg heldt innlegget mitt: *Ideologies in the Folk Dance Archive Dissemination*. Ein annan inspirasjon kom frå musikkanalyseforskarane, og musikk- og danseanalyseforskarane. Eg vil her trekke fram vår nye kollega Rayner Polak på UiO sitt panel *Empirical research in rhythm performance and perception*.

Musikken og dansen høyrer saman – det var gjennomgangstonen på verdskonferansen i Lisboa. ICTM si historie, synleggjort med den nye publikasjonen *Celebrating the International Council for Traditional Music: Reflections on the First Seven Decades*. Boka viser i klårtekst ein organisasjon som i utgangspunktet vart stifta for både folkemusikken, folkedansens og -songens fremme. Presidenten i ICTM, Svanibor Pettan presiserte dette i opningstala si. Styret var svært delaktige også på opningsbanketten for å dra opp stemninga på dansegulvet der levande dansbar musikk var hyra inn. Bakteppet er fjorårets fadese der stemmegjevinga på det digitale årsmøtet viste eit klårt 3/4-fleirtal for inkludering av dansen i namnet, men på grunn av måten stemminga vart lagt opp til, likevel ikkje vart inkludert i namnet. For mange danseforskarar, spesielt i Asia og Afrika betyr dette at dei ikkje får støtte til å reise til ICTM sine konferansar, då dans ikkje er i namnet på organisasjonen. Dette vart poengtert mange gonger i rundebordet *The name of the council: What (all) is in a name*. Dei hevda at no, når mange organisasjonar spissar fokuset sitt, og fleire danseorganisasjonar har oppstått vis a vis – så håpar ein på musikkforskarane si støtte til å endra namnet, slik at organisasjonen kan fortsette den tette dialogen mellom musikk- og danseforskarane som har kjenneteikna ICTM – kanskje då til eit ICTMD?

Ein annan ting som underteikna undra seg over var kor få forskarar det var frå dei Nordiske landa, og endå færre som representerte den nordiske folkemusikk- og folkedansforskinga på konferansen. Kor er folkemusikk- og folkedansforskarane som studerer musikk- og dansetradisjonane «her heime»?



Figur 1: Gruppa som skal rådgje styret i ICTM om namneendring: Catherine Foley (University of Limerik), Beatriz Herrera Corado (MULTÍLOGOS), Don Niles (Institute of Papua New Guinea Studies), Marcia Ostaszewski (Cape Breton University), Marie Agatha Ozah (University of Port Harcourt), Mayco Santaella (Sunway University), Urmimala Sarkar Munsri (Jawaharlal Nehru University), Kendra Stepputat (University of Music and Performing Arts Graz)

Eg anbefaler alle medlemmer av Norsk folkemusikklag å engasjere seg internasjonalt i ICTM, moderorganisasjonen til Norsk folkemusikklag. Dra på konferansar, eller på symposium, eller treff gode kollegaer som driv på med det same som deg i mange av studiegruppene til ICTM. For all del – sjekk alle moglegheitene på ictmusic.org!

32nd Symposium of the Study Group on Ethnochoreology, Brezice, Slovenia 29. juli–5. august 2022

Siri Mæland

Etter Lisboa var me cirka ti personar som fløyg direkte frå Lisboa, via Zagreb, til symposium i etnokoreologi i Brezice i Slovenia.

Studiegruppa i etnokoreologi er den største studiegruppa i ICTM. Dette gjev oss nokre fordelar – til dømes oppdagar fleire og fleire musikkforskarar som driv med dansemusikkforskning gruppa og kjem til symposia for å diskutere musikk-dansforskning. Dette er høgst ønskeleg og vert sett stor pris på! Kom, kom alle folkemusikkforskarar i Noreg som forskar på dansemusikken vår. Underteikna lover god mottaking! Sjekk <http://ictmusic.org/group/ethnochoreology>.

Det spesielle med dette symposiet som vert heldt anna kvart år er at alle høyrer på alle, ingen parallelle sesjonar – her skal me tenkja og diskutera saman, og på kvelden skal det dansast, syngast og spelast – både blant oss, men også helst eit feltarbeid saman til eit miljø eller ei gruppe som vil danse og spele saman med oss. Ein av kveldane fekk me faktisk oppleve bygdefest i ein av nabolandsbyane. Her var orkesteret i folkedraktar, og spelte ei blanding mellom poplåt, foxtrot og polka. Brannmennene arrangerte – noko som tydeleg har vore tradisjons ei stund – ein familiefest med dans på kvelden til inntekt for brannstasjonen.



Figur 2 og 3: Til venstre vart me overraska av ein duo av akkordeon og tenorhorn som spela polkamusikk, ei svært populær musikk- og danseform på bygda i Slovenia. Til høgre viser borggården i Brezice slott kor me vart invitert med på fantastisk dansekonsert med visesongaren Robert Petan og musikkgruppa Grajski Kvintet. Dei spela populær- og dansemusikk av svært høg kvalitet både som lydbilete og dansemusikk.

I år var det to tema som stod på diskusjonsarenaen: 1) *Reconsidering knowledge production in dance research*, og 2): *Inclusion/exclusion in dance communities*. Desse temaa førte til utruleg mange gode innlegg om dagsaktuelle tema innafor etnokoreologien. Våre dansekolleagaer ved NTNU, professor

Gediminas Karoblis, professor emeritus Egil Bakka og Dr Ronald Kibirige var først ut med panelet *Dance as personal data: ethnographic research in the digital age* og kom med knusande kritikk av korleis etiske retningslinjer for personvern ikkje berre hindrar etnografisk forskning, men korleis dei også kan vera uetiske for folka eller folkegruppene det gjeld. Underteikna, i sitt innlegg (som i si opprinnelege form skulle vera ein del av eit større panel frå Norsk senter for folkemusikk og folkedans) vektla kva rolle nye generasjonar danseforskarar også har mot nye generasjonar tradisjonsutøvarar når dei går bakover i tid for å analysere innsamla arkivmateriale kor dei sjølve ikkje er innsamlarar.

Innlegget hadde tittelen: *Renewal of applied ethnochoreology in Norway – a case study*. UNESCO sin 2003-konvensjon om immateriell kulturarv



Figur 4: Symposiet vart heldt i staselege lokaler i ridderhallen i Brezice slott. Arrangør var Rebeka Kunej og hennar kollegaer ved ZRC SAZU, Insitute of Ethnomusicology, Ljubjana, Slovenia.

vektlegg tradisjonsberarane si unike rolle, og viktigheita av at initiativ kjem nedafrå, men også at ekspertseier som Norsk seier for folkemusikk og folkedans bør ha ei fasilitatorrolle og agera som bindelekk mellom utøvarmiljøa og myndigheitsnivået. I dette perspektivet er forskning og utdanning viktig.

Dekolonisering var også eit viktig tema som vart teken opp i fleire innlegg – og som viser klare trekk mot vårt felt folkemusikken og folkedansen. I Noreg har me ei stolt forskingstradisjon at forskarane også er utøvarar. Dette har gitt inspirasjon til eitt av panela «*Insider» dance research: an African perspective*. Nye afrikanske etnokoreologar ønskjer å få fram insideperspektivet blant anna i eit bok-prosjekt som skal gje eit oversyn over forskning gjort av afrikanske forskarar i eige land. For å få fornya pensum, er det viktig at desse forskingsstemmene når ut til eit internasjonal publikum av utdannarar, kor, inntil nå, stort sett Europeiske og Amerikanske antropologar sine stemmer har blitt høyrte. Eit anna høgaktuelt tema er kva dansetradisjonar som «eigentleg» vert formidla når ein pratar og skriv om dans, og når dansebøker eller dansepensum vert skrivne. Jeanette Mollenhauer viste i eit australsk døme at all diversitet av innfødde og innvandra folkedanstradisjonar anten ikkje vert omtala, eller får ein liten del av eit kapittel, medan balletten, moderne og samtidsdansen får hovudrolla i ei bok om dansen i Australia. Ordbøker om dans har mykje av den same skeivheita. I panelet *Linguistic choreographies: motifs of exclusion* med Mollenhauer, Williams, Smith og Gonzalez hadde dei mange døme på at hegemoniet til vestleg teaterdans / scenisk dans viser seg att i dansepensum stort sett over heile verda, også i bøker som utgjer seg for å gje eit heilskapleg bilete.

XXXVII European Seminar in Ethnomusicology 12.–16. September, University of Music and Performing Arts, Graz.

Karin Eriksson

European Seminar in Ethnomusicology [ESEM] är ett internationellt musik- och dansetnologiskt forskarnätverk som årligen träffas på olika platser i Eu-

ropa. Den 37:e sammankomsten hölls vid University of Music and Performing Arts i Graz i Österrike. Seminariet har inga parallella sessioner, vilket medför att alla deltagare i princip kan ta del av varandras presentationer. Mötet genomfördes i hybridform med möjlighet att delta digitalt via Zoom, även om majoriteten av deltagarna var på plats i Graz. Det är tydligt att covid-pandemin har skapat ett uppdämt behov av att få träffas fysiskt igen och föra konstruktiva samtal om aktuella projekt och forskningsfrågor. I år deltog ca. 50–60 forskare från omkring tjugo olika länder, de flesta inom Europa men även från Brasilien, USA, Vietnam, Japan och Malaysia. I likhet med tidigare år betonade flertalet av inläggen idén om deltagarna som en «stor familj» där öppenhet, inkludering och dialog eftersträvades i seminariet. Vikten av dessa idéer lyftes även fram av Kendra Stepputat som var värd och lokal arrangör i Graz och av Ewa Dahlig-Turek i egenskap som president.

Inkludering och samverkan var även del av temat för årets seminarium: «Joint Knowledge Production and Collaboration in Research», där frågor om kunskapsproduktion och forskningssamarbeten stod i fokus. Detta avsåg både samarbeten mellan forskaren och de individer och gemenskaper som vi forskar om och med, och samarbeten mellan olika inter- och transdisciplinära akademiska forskningsmiljöer. Inläggen diskuterade potentiella möjligheter med sådana samarbeten men också de svårigheter och begränsningar som de kan medföra. Presentationerna behandlade därtill alternativa förhållningssätt till historiska metoder av kunskapsinsamling och arkivering, samt uppmuntrade till reflektion kring olika former för publicering och kommunikation av forskningsresultat. Film som musiketnologisk forskningsmetod tilldelades särskild uppmärksamhet.

Årets «John Blacking Memorial Lecture» hölls av Tan Sooi Beng från Universiti Sains Malaysia och introducerade fint tematiken med presentationen: «Democratizing Collaborative Research: Socially Inclusive, Equitable and Critical Approaches». Med exempel från egna fältarbeten i Sydöstra Asien, och särskilt ett samarbetsprojekt med utövare av dockteatern *Ombak Potehi*, argumenterade hon för en alternativ inkluderande metod av horisontalt samarbete («horizontal collaborative research»). Genom att skapa en gemensam plattform för kunskapsutbyte och låta ut-

övarna själva identifiera sina behov, kan forskaren stödja dem i att skapa en bärande miljö, där de själva kan producera, representera och sprida sin konst och traditionella kunskap. Sooi Beng problematiserade därtill större frågor om hur och för vem musiketnologisk forskning bedrivs? Hur kan vi förhandla och dekonstruera maktrelationer mellan forskarvärlden, universitetet och de vi forskar om? Dessa frågor behandlades även i panelen «Participatory Research in Ethnomusicological Refugee Studies. Critical Inquiries» där Marko Kölbl, Ioannis Christidis och Ursula Hemetek diskuterade hur musiketnologisk kunskap kan hjälpa och vara användbar för människor på flykt och i kontexter av tvångsmigration. Anja Brunner och Cornelia Gruber tog diskussionen ett steg vidare i presentationen «Centering Migrant's Knowledge Production in Collaborative Research – Towards A Reverse Ethnomusicology?». De presenterade idéer om att omvända «den etnografiska blicken» och vidga perspektiven till att lära av migranternas och flyktingarnas egna upplevelser och erfarenheter av att vara musiker och expressiva specialister i nya kontexter. Och att även betrakta dem som en slags «musical ethnographers». Brunner och Gruber försökte genom diskussionen bidra till att dekolonialisera forskningsdisciplinen och kritiskt reflektera över rollen som «musiketnolog»: Vem skriver egentligen om vem, och vem anses ha särskild kunskapsexpertis, och varför?

Flera forskare deltog från Skandinavien. Jag presenterade projektet: «Ways of Knowing Traditional Music: An Ethnographic Case Study of the Norwegian Academy of Music». David Hebert från Universitetet i Bergen medverkade i två presentationer. I «Harmonizing Across a Divide: The Music Confucius Institute» behandlade han och Marianne Jakobsen musikaliska utbyten inom högre musikutbildning mellan musiker från Peking och Köpenhamn. I «Devising an "Artistic Research" Approach for Decolonized Ethnomusicology» diskuterade Hebert frågor om konstnärlig forskning, utifrån arbete med en svensk-vietnamesisk musikensemble, tillsammans med Than Thuy Nguyen och Stefan Östersjö från Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Dan Lundberg och Karin Strand deltog från svenskt visarkiv med presentationen: «Sounds of Meaning: Reflections on a Multi-Disciplinary Understanding of Historical Ballads» och diskuterade analytiska utmaningar och tolkningsmöjligheter i sina nutida musikaliska

interpretationer och tonsättningar av historiskt källmaterial i form av skiljetryck.

Seminarier präglades överlag av en glädje över att få återse kollegor efter pandemiären och att skapa nya bekantskaper. Intensiva och entusiastiska samtal fördes både under och mellan sessionerna. Samtidigt fanns det en påtaglig sorg och oro bland deltagarna över det kritiska och prekära läget i Europa och särskilt kriget i Ukraina. Detta blev extra märkbart vid Viliina Silvonen och Emmi Kuittinens presentation: «An Artist and a Researcher in Cooperation in the Field of Laments» som behandlade den muntliga traditionen *Kyynelkanavat* (gråtkväde) i finska Karelen och Ingria regionen. Utifrån sensoriskt perspektiv och genom samarbetet som folklorist och folkmusiker diskuterade de förändringar i genren; från gråterskornas historiska funktion i rituella sammanhang till nutida framträdanden på folkmusikens scener i Finland. De lyfte även exempel på de svårigheter de stött på under sitt arbete som bland annat innefattade kritiska röster om kulturell appropriering av vissa aktivister inom miljön (vem har rätt att utföra traditionen och hur?). Åhörarna fick också uppleva sångens affektiva potential då Kuittinen framförde en egenkomponerad *Kyynelkanavat* för krigets offer i



Folkloristen Viliina Silvonen och folksångerskan Emmi Kuittinen från Finland presenterar sitt paper på ESEM i Graz. Foto: Karin Eriksson.

Ukraina. Det lämnade deltagarna starkt känslomässigt berörda, då vi var många som fick torka tårarna.

Vid sidan av de vetenskapliga samtalen bjöds deltagarna in till sociala aktiviteter och musikevenemang som en workshop i jodddling, olika framträdanden av traditionell musik från Österrike, filmvisning, besök på en vingård med magnifika naturomgivningar och en guidad tur genom gatorna i den vackra och historiska staden Graz. Nästa ESEM-seminarium hålls i Palermo, Italien. Hela seminarieprogrammet finns att läsa här: https://ethnomusikologie.kug.ac.at/fileadmin/03_Microsites/01_Kuenstlerisch_wissenschaftliche_Einheiten/01_Institute/Institut_13_Ethnomusikologie/Veranstaltung/ESEM_2022_Program_full_version.pdf

Nordisk forum for folkemusikkforskning og -dokumentasjon (NOFF), Nasjonalbiblioteket, Oslo

Anne Svånaug Blengsdalen

Onsdag 1. og torsdag 2. desember 2021 var det endelig mulig å arrangere et *fysisk* seminar i regi av Nordisk forum for folkemusikkforskning og – dokumentasjon (NOFF). NOFF-seminaret ble holdt i Nasjonalbibliotekets vakre lokaler i Oslo. Deltakerne kom fra Island, Danmark, Sverige og Norge og representerte museums- og universitetssektoren. På grunn av smittesituasjonen måtte noen av deltakerne og innleiderne melde avbud. Arrangører var Hans-Hinrich Thedens og Astrid Nora Ressem, begge ansatt ved Nasjonalbiblioteket (NB). Seminaret representerte en kjærkommen mulighet for forskere til å møtes.

På seminarets første dag presenterte Hans-Hinrich Thedens prosjektet *Mirage*, som er forkortelse for *A Comprehensive AI-Based System for Advanced Music Analysis*. Mirage er et samarbeid mellom Universitetet i Oslo ved RITMO-senteret og Nasjonalbiblioteket. Prosjektet handler om å utvikle avansert datateknologi som kan gjenkjenne og visuelt beskrive musikk på et detaljert nivå. På sikt skal denne teknologien anvendes på NBs folkemusikkarkiv og komme brukere til nytte.

Med tittelen «Skillingstrykk fra 1600-tallet møter digital humaniora» tok Astrid Nora Ressem og resten av arbeidsgruppa for skillingstrykk ved NB for seg *Peder Rafns visebok*, publisert i København 1617–1634. Viseboka var en gave til tidligere lagmann i Bergen og i Stavanger, Peder Rafn, da han besøkte København i 1641. Et tverrfaglig team har undersøkt viseboka fra ulike perspektiv, som skillingstrykkenes funksjon i samtida, tegnlære, den historiske konteksten m.m.

Av særlig interesse for en som har arbeidet med gotisk håndskrift, var orienteringen om *Transkribus*, en plattform utviklet for tekstgjenkjenning, transkripsjon og søk i historiske dokumenter. Plattformen ble opprettet i sammenheng med de to EU-prosjektene tranScriptorium og READ.

Ivar Håkon Eikje presenterte arbeidet med digitalisering og tilgjengeliggjøring av 78-plater med norske artister fra NBs rikholdige arkiv. Utvalget omfatter rene diskografiske oversiktsverk i tillegg til historiske og tematiske utgivelser. Dette dekker ulike deler av de norske 78-platenes periode 1905–1958, samt opplysninger og bakgrunnsinformasjon om utgivelsene.

Fra Svenskt visarkiv deltok Wictor Johansson og Madeleine Modin. Johansson orienterte om det svenske visearkivets digitale tilgjengeliggjøring av sine lydsamlinger og juridiske, tekniske og etiske aspekter i den forbindelse. Tema for Modin var «Immateriellt instrumentbyggande som folkmusikalisk materialisering – förhandlingar kring olika sorters autenticitet och produktutveckling för en levande musiktradition».

Seminarets dag startet med en runde der deltakerne orienterte om og presenterte respektive institusjoner og prosjekt. Stikkord fra denne runden er WebbFIOL, Norsk folkemusikksamlings nettkatalog for folkemusikk- og folkedansopptak, Hanske, NBs privatarkiv med landets største samling av arkiv etter forfattere, kunstnere, forskere m.m. Videre, antologien *Skillingvisene i Norge 1550–1950*, med Siv Gøril Brandtzæg og Karin Strand som redaktører. Her har 17 forfattere bidratt med artikler om skillingsvisenes tematikk, opphav og bruk.

Etter lunsj var det lansering av boka *Langeleiken – heile Noregs instrument*, skrevet av Elisabeth Kværne og Bjørn Aksdal, samt CD-en «Høyre du, mann!» med 42 historiske feltopptak av langeleik utgitt av NB. Boka baserer seg på langeleikmateriale fra hele landet og handler ikke bare om

musikken, men like mye om selve håndverkstradisjonen knyttet til bygging og kunstnerisk utforming. Gjennom et omfattende feltarbeid har Kværne og Aksdal dokumentert et mangfold i konstruksjon og utforming, dekorasjon og stil. CD-en «Høyre du, mann!», presentert av Hans-Hinrich Thedens er en dokumentasjon av opptak som viser utviklingen i folkemusikktradisjonen gjennom flere generasjoner. Langeleikinnspillingene er gjennomført i perioden 1955 til 1983 i tradisjonsområda Valdres, Hallingdal, Telemark og Gjøvik. En konsert med Elisabeth Kværne i samtale med Thedens ble gjennom streaming i sanntid til glede både for seminardeltakerne og øvrige som deltok digitalt.

Siste del av seminaret handlet om å presentere forskning fra utøverperspektiv. «Din tonalitet er ikkje min tonalitet» var en praktisk-teoretisk presentasjon ved cellisten Marianne Baudouin Lie fra NTNU og sangeren Unni Løvlid fra Norges Musikkhøgskole. Kjell Tore Innervik og Håkon Høgemmo fortalte om «Craftmanship», et treårig kunstnerisk utviklingsprosjekt der et knippe musikere, dansere og forskere skal utforske tradisjonelle slåtter fra Vestlandet. Målet er å finne fram til et begrepsapparat som kan beskrive de håndverksmessige ferdighetene som folkemusikeren har, og hvordan den overføres fra musiker til musiker eller fra musiker til danser og omvendt. Prosjektet ledes av Kjell Tore Innervik (perkusjon), øvrige deltakere er Unni Løvlid (sang) og Håkon Høgemmo (hardingfele) samt av folkedanseren Silje Onstad Hålien, folkemusiker og tidlig-musiker Claire Salaman og designer Maziar Raein. Prosjektet er et samarbeid med KHiO, Royal College of Music og kulturskoler i Sogn og Fjordane fylkeskommune og Lærdal kommune.

UFFD sitt forumtreff i Oslo mars 2022

Andrea Kasbo Rygh

Ungt forskerforum for folkemusikk og folkedans (UFFD) er et student-drevet forum som ble startet opp i 2019. Målet deres er å bli et nasjonalt

forskerforum for masterstudenter innen folkemusikk og folkedans. De skriver på sin Facebookside at de ønsker å bygge miljø for unge forskere i folkemusikkfeltet, og slik utvikle og styrke utdanningen sin. De ønsker også å samle unge forskere som er knyttet til ulike institusjoner med folkemusikk og folkedans som fellesnevner.

25.–27. mars 2022 hadde UFFD sitt andre forumtreff i Oslo, og master- og doktorgradsstipendiater fra hele landet bidro som innledere og foredragsholdere. Forumet som ble startet i 2019 hadde i 2020 et digitalt treff, men i mars var det igjen tid for å kunne samles i Oslo. Isa Holmgren var prosjektleder for forumtreffet, og med seg i arbeidsgruppen hadde hun masterstudent Sivert Holmen, leder ved folkemusikkutdanningen ved Norges musikkhøgskole (NMH) Unni Løvlid og ansvarlig for masterutdanningen i tradisjonskunst ved Universitetet i Sørøst-Norge (USN) Mats Johansson. Forumtreffet var støttet økonomisk av CEMPE, Centre for Excellence in Music Performance Education.

Den første dagen var lagt til Nasjonalbiblioteket, og startet opp med en presentasjon av biblioteket og arkivet der ved Ingrid Romarheim Haugen, Astrid Nora Ressem og Hans-Hinrich Thedens. Isa Holmgren og initiativtaker til forumet Sigrid Stubsveen presenterte UFFD. Videre presenterte Sveinung Søyland Moen og Andrea Kasbo Rygh Norsk folkemusikklag og tidsskriftet Musikk og tradisjon, og la også frem utkastet til en samarbeidsavtale mellom Norsk Folkemusikklag og UFFD.

Innleiderne var fra nylig oppstartet mastergradsstudenter til doktorgradsstipendiater som hadde jobbet noen år med sine prosjekt. Først ut var Sigrid Stubsveen som presenterte sin masteroppgave fra NMH «En skulle levd før og en skulle levd nå», med både foredrag og utøving av feleslåtter knyttet til kildene hun har jobbet med. Sturla Eide, masterstudent ved NTNU, presenterte så sitt pågående arbeid med slåtter fra Setesdal der han fokuserer spesielt på rytmikken og sammenhengen mellom tramping og buestrøk. Eide er en erfaren pedagog og tar med seg sin lange fartstid både som utøver og felelærer inn i arbeidet. Isa Holmgren, masterstudent ved NMH, presenterte sin masteroppgave om musikk fra de norsk-svenske grenseområdene fra Västra Värmland, Røros og Finnskogen. Det er spesielt rytmikken og samspillet med danserne som har vært fokus i hennes arbeid

med slåttetralling. Fredagens rekke av foredrag ble avsluttet med en konsert fremført av Folk Chamber med Bjørn Kåre Odde som musikalsk leder. Hans masteroppgave ved NMH utforsker repertoar og samspill i grenselandet mellom folkemusikk og klassisk musikk.

På kvelden var det konsert i et lokale på Chateau Neuf ved NMH. Det var masterstudent Ingeborg Ulberg Sommer ved NMH som var først ut med en solokonsert, og Anders Røine, doktorgradsstipendiat ved USN, som fortsatte med sitt «One man forskarshow». Røine formidlet med både ord og toner det han jobber med i sin ph.d. ved Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk på Rauland.

Dagen etter var forumet flyttet til NMH og startet med Olof Misgeld som hadde tatt turen helt fra Stocholm for å være med på forumtreffet. Han presenterte sitt ph.d.-prosjekt «Oral Music Theory, music theoretical tools for preformance expression in folk music», der han fokuserer på interaksjonen mellom dans og spill i svensk folkemusikk med mål om å utvikle musikkteoretiske verktøy for artistisk og pedagogisk praksis. Martin Lee Thomson, som er student på jazzutdanningen ved NMH, og Isa Holmgren presenterte et utdrag fra sitt utøvende samarbeid GLISK. Dette var en foto- og lydinstallasjon med musikk fra nordøstre Skottland og Sverige. Gro Marie Svidal har et kunstnerlig utviklingsarbeid som ph.d.-prosjekt ved NMH der hun tar utgangspunkt i hardingfela når hun undersøker en musikalsk praksis med fokus på improvisasjon. I presentasjonen forklarte hun først litt om bakgrunnen for sitt prosjekt, og framførte så musikk fra sitt utøvende arbeid sammen med musiker og trompetist Hilde Marie Holsen.

Siste rekke med foredrag startet med Ingunn Stræte som for tiden er ph.d.-stipendiat ved NMH. Hun presenterte sitt arbeid med trekkspillet og grammodfonen som materielle formidlere av immateriell kultur. Også Ingunn spilte noen slåtter på trekkspill som del av sin presentasjon. Sivert Holmen var nestemann ut og han presenterte sitt masterprosjekt «Lyden under lyden». Ottar Kåsa har nylig tatt en mastergrad ved USN Campus Rauland der han bygde en hardingfelebratsj. På forumet forklarte han om ulike utfordringer ved byggingen, og om de ulike refleksjonene som oppstod underveis i byggeprosessen relatert til den tause kunnskapen i fele-

makerfaget. Dagen ble avsluttet med kaffe og debatt under introduksjon og ledelse av Synnøve Sætre Hveem (NMH) og Mats Johansson (USN).

Hele forumtreffet var godt planlagt, men samtidig hadde arrangørene fått til en avslappet og inkluderende stemning. Det var inspirerende å høre på foredragsholderne som var i ulike faser av sine prosjekt, og det fungerte svært godt at de ulike foredragene var både masterstudenter og ph.d.-stipendiater. Forumet var godt besøkt, selv om det også ville vært plass til flere.



*Mats Johansson (USN) og Synnøve Sætre Hveem (NMH) leder debatten lørdag.
Foto: Isa Holmgren.*



Sammendrag av folkemusikk- og folkedanserelaterte masteroppgaver

Kjersti Marie Seiersten: *Fra kildebruk til personlig tolkning*. Masteroppgave i tradisjonskunst, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, Universitetet i Sørøst-Norge, 2022.

Sentralt i masteroppgaven står et analytisk innstuderingsarbeid av tradisjonelt materiale etter kvederen Margit Finnekåsa fra Gransherad. Videre undersøker masteroppgaven hvordan en slik innstuderingsprosess virker som metode for utvikling av personlig kunstnerisk uttrykk. Oppgaven utforsker hvordan man kan sette ord på og formidle prosessen. I siste fase av prosessen framstår arbeidet med personlig tolkning som et viktig element. Oppgaven forsøker dermed å synliggjøre noen konkrete arbeidsteknikker for utvikling av kunstnerisk uttrykk gjennom innstudering og personlig tolkning av tradisjonsmateriale.

Innstuderingsarbeidet tar utgangspunkt i Sven Ahlbäck sin metode for modal analyse (1985), og Jaqueline Ekgrens trampeteori og metode for rytmisk analyse (1981). Ahlbäck's metode går ut på å definere et funksjonelt toneforråd, eller *modus* for å oppnå større forståelse for tonespråket i sangene. Her skiller det både mellom de ulike toneplassene og de ulike intonasjoner av toneplasser. Deretter analyseres melodiske strukturer i en toneplassgraf, hvor man kan betrakte melodien fra et modalt perspektiv.

Eksempel på oppsett av funksjonelt toneforråd til sangen *No Vil Eg Tilspørjå Forstandige Menn*:



Ekgrens metode går ut på å identifisere korte og lange slag/betoning eller tramp, og grupperinger av korte og lange slag. På denne måten kan man se rytmiske mønstre i sanger med stev-rytmikk eller fri metrisk puls.

Eksempel på rytmisk analyse etter Ekgrens metode, hvor T1 markerer kort betoning, og T2 markerer lang betoning:

```

På legd eg ligg, så dit det bar
  T1  T2  T1  T2
Eg miste born, eg miste gard og alt gjekk ut
  T1  T2  T1  T2  T1  T2
Eg miste alt som kjært meg var
  T1  T2  T1  T2
Ja, storegut
  T1  T2

```

Arbeidet synliggjør også behovet for utvikling av et begrepsapparat for beskrivelse av stiltrekk og detaljer i den nordiske folkesangen, og henter begreper fra blant andre Susanne Rosenberg og Ingrid Åkesson. Et sentralt begrep som framheves i analysene av Margit Finnekåsa sin syngemåte, er begrepet *sammenbindingsteknikker*, etter Gunnlaug Lien Myhr. Med dette menes alle de ulike måtene en sanger binder sammen ordlydene i sangen på, også henger nært sammen med melodiføring, tekstuttale, språk og dialekt.

Sammenbindingsteknikk handler både om teknikk og estetikk, og er med på å gjøre enkle melodiske ideer og strukturer til estetiske opplevelser. Måten man binder sammen ordlydene på, påvirker oppfattelsen av troverdig uttrykk og formidling, klangfarge og autentisitet. Eksempler på sammenbindingsteknikker kan være ansatser, forslagstoner, opphentninger og klingende konsonanter.

Arbeidet med personlig tolkning og stilutvikling bygger på teorier om folkelig sangstil som prosess, og som gjenskapende, omskapende og nyskapende fenomen, hvor Ingrid Åkesson (2007) sine teorier har stått sentralt.

Kort fortalt kan resultatet av forskningen best beskrives gjennom ulike bevisstgjøringsprosesser som aktiveres av arbeidet. Bevisstgjøringsprosessene dreier seg rundt blant annet:

- Innlæringsmåte og traderingsprosess; hvordan det å lære gjennom lytting av opptak påvirker innstilling, oppfatning og innlæring, i forhold til å lære gjennom direkte traderingsprosesser, slik Margit Finnekåsa gjorde.
- Transkripsjon av folkesang – utforskning av metoder for å skrive opp det man hører; det finnes ikke én fasit, men mange muligheter
- Virkningen av et grundig innstuderingsarbeid – å gå dypere inn i det tradisjonelle materialet gjennom ulike arbeidsteknikker gir et tydeligere og stødigere grunnlag for å gjøre personlige tolkninger.
- Funn og oppfatninger som springer ut av de stilmessige, rytmiske og modale analysene er ikke nødvendigvis en sannhet som beskriver Margit Finnekåsa sin sang og stilmessige identitet, men en måte å formidle en innstuderingsprosess på.
- Forhandlinger når det kommer til balansen mellom kontinuitet og personlig uttrykk, og spenningsfeltet mellom helhetsbildet og den stilmessige verkøykassen. (Åkesson, 2007)

Gjennom den konkrete metoden for utvikling av eget kunstnerisk uttrykk som oppgaven presenterer og utforsker, vil også øre for detaljer utvikles, og både analytisk og musikalsk formidlingsevne vil styrkes. Arbeidet vil også kunne gi større forståelse for og innsikt i hva det vil si å være en del av en tradisjon, og hva det vil si å være en tradisjonsbærer.

Referanser

- Ahlbäck, S. (1995). *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*. (s. 1–23) Not & bok.
- Ekgren, J. P. (1981). *The Norwegian 'nystev' and the 'thump-theory' – three methods of 'nystev' melodic classification*. *Studia Musicologica Norvegica* (SMN), 7, 9–28.
- Åkesson, I. (2007). *Med rösten som instrument: Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik* (Doctoral dissertation, Svenskt visarkiv).

Isa Holmgren: *Takt, sväng och timing. Att tolka asymmetrisk pols med utgångspunkt i traditionerna från Västra Värmland, Finnskogen och Røros*. Norges musikkhøgskole, 2022.

Bakgrund

Min ingång till folkmusiken var genom folkdansen både som dansare och som dansmusiker på sång, slåttetrall. Som folkmusiker har jag fördjupat mig i dansmusiken från Västra Värmland och Finnskogen med särskilt fokus på den asymmetriska polstraditionen och samspelet mellan dansare och dansmusiker.

I mitt masterprojekt har jag utforskat olika stilar av dessa polstraditioner i samarbete med andra utövare, arbetat med uppteckningar och arkivmaterial och tittat på ett större geografiskt traditionsområde. Målet har varit fördjupa mig musikaliskt, utvidga repertoaren samt även hitta vägar för att ersätta kommunikationen mellan mig och dansarna på dansgolvet i ett konsertsammanhang med sittande publik.

Denna kunskap om traditionerna och mångfalden i varje tradition och stil vill jag använda för att i ögonblicket variera svänget och timingen i möte med åhörare och dansare. Jag vill vara fri i mitt musicerande och i kommunikationen med publiken.

Denna text är en bearbetad version av projektbeskrivningen av mitt masterarbete som finns publicerad på plattformen Research Catalogue, där finns även ett flertal video- och ljudexempel.

Inledning

Det musikaliska materialet jag har arbetat med kan delas in i taktarterna kort etta och kort trea, former av asymmetrisk tretakt där taktslagen är olika långa i motsats till symmetrisk, rak tretakt. I arbetet med materialet har jag fokuserat på timingen av taktslagen, längden av taktslagen och betoningen av taktslagen. Sväng tänker jag mig som en sammanfattning eller ett resultat

av timing, längd och betoning, framförallt inom ramarna för det här arbetet.

Det har varit rytmiken och svänget som har inspirerat mig i det här materialet. Men frågan är om jag i mitt projekt lika gärna hade kunnat fokusera på timing och betoning i melodirytmik och den melodiska frasens längd för att nå samma mål. För mig känns det naturligt att fokusera på just taktslagets timing, längd och betoning. Jag kopplar dansens rörelser och behov av svikt och riktning det vill säga acceleration genom tung kontra lätt betoning till stegen och därigenom takten. Tre slag, tre steg, eller i varje fall dansteg som förhåller sig till tre slag.

Arbetsprocess och metod

Jag har arbetat med att praktiskt analysera olika typer av låtar med asymmetrisk tretakt från Røros, Västra Värmland och Finnskogen. Under lektionerna som jag har haft med mina lärare har jag, tillsammans med dem, analyserat låtmateriale från deras olika traditionsområden och spelstil samt arkivmaterial. Vi har diskuterat likheter och skillnader mellan traditionerna och stilarna, musikens koppling till dansen, rollen som dansmusiker och framförallt asymmetrisk takt. Det här uppfattar jag som centralt för utövare inom liknande traditionsområden, det vill säga att gemensamt sätta ord på, reflektera och diskutera kring stildrag och detaljer när kommer till takt och sväng.

Under första året av min masterprojekt, hade jag lektioner med Ingeborg Ulberg Sommer och John Ole Morken. Vi jobbade med instudering av repertoar och analys av spelstilar, arkivmaterial samt i viss mån inspelningar av andra utövare från Røros. I projektet var den här delen av arbetet var mer av en metod än eget mål. Det handlade inte om att jag skulle lära mig en tradition som sedan skulle bli en del av min repertoar som utövare. Målet var istället att bli medveten om nyanser och detaljer i takten och på det sättet få en större praktisk kunskap om asymmetrisk tretakt. Metoden har varit att arbeta med och jämföra timing, betoning och frasering av takten

mellan materialet från Røros och det låtmaterial jag hade med mig från Värmland som även det har en taktart med ett kort första slag.

Under det andra året av mitt masterarbete har jag fokuserat på låtar med den asymmetriska taktarten kort trea och det materialet utgjorde även större delen av programmet på min examenskonsert. Här är det viktigt att understryka att jag inte har gjort ett undersökande arbete med syfte att finna «det rätta sättet» att tolka eller spela kort trea. I mitt arbete har jag fokuserat på att analysera och inspireras av ett urval av utövare och stiler av polsdanser med taktarten kort trea.

En av de första detaljerna som jag fastnade för när jag mötte nya stilar av polsdanser med kort trea var att det för mig lät som om låten växlade mellan olika sorters tretakt. Jag upplevde det som att taktarten inom låten kunde variera, grovt räknat mellan tre varianter. Från kort trea, med olika längd och betoning på slagen; en relativt rak och symmetrisk tretakt; samt kort etta. I mitt arbete med materialet har jag i vissa fall omvärderat mina första intryck medan det i andra fall har varit något som står fast även efter att jag har jobbat in låten och gjort min egen version av den.

Sammanfattning

Innan jag påbörjade masterarbetet spelade jag med förändring i dynamik i de melodiska fraserna i större utsträckning än variation av timing, längd och betoning i de rytmiska fraserna. Det senare uppfattar jag idag som en sorts rytmisk dynamik; att takten blir dynamisk på samma sätt som en melodi kan vara det. Det som tidigare saknades i mitt spel var inspiration till att variera den rytmiska dynamiken, när jag inte spelade till dans eller hade dansare med på scen. Samspelet mellan mig och dansarna var det som gjorde materialet levande och varierat. Som jag nämnde tidigare är det takten som inspirerar mig i det här materialet och när jag spelar till dans är det takten jag, eller snarare vi, leker med.

Ett av målen med arbetet var att hitta vägar för att ersätta kommunikationen mellan mig och dansarna på dansgolvet i ett konsertsammanhang med sittande publik. Under större delen av masterarbete

har jeg på grund av pandemien ikke kunnet arbeide aktivt med dansere. Jeg inser nu hvor verdifullt det hadde vært å ha dansen mer integrert i min forskning.

Dansen var et viktig verktøy for meg allerede før mitt masterarbeid, ettersom min bakgrunn er som dansemusiker og folkedansere. Da jeg i dette arbeidet undersøkte hvordan jeg kan erstatte den inspirasjonen jeg får fra samspelet med dansere, hadde det vært verdifullt å definere hva det samspelet er, såvel utifrån en danseres perspektiv som mitt eget.

Under mitt masterarbeid har jeg, gjennom praktisk analyse av ulike typer materiale, fått et større vokabular av variasjoner i timing, betoning og frasering av takten og de rytmiske frasene. Jeg opplever at jeg nå har et musikalisk forråd basert på mine studier av ulike tradisjoner og spillestiler. Forenklet skulle jeg kunne beskrive det som at jeg har samlet variasjoner av rytmisk dynamikk som jeg kan bruke for å i øyeblikket variere svang og timing. Det er naturligvis en forskningsoppgave i sin egen rett å forene en dyplodende teoretisk analyse av sådan kunstnerlig prosess. Som jeg påpeker i min forteckning over handledere og inspiratører (nedan) har jeg fått stor nytte av Mats Johannsons avhandling for min tankeprosess. Skulle jeg få mulighet å forskere videre er det en gitt utgangspunkt.

Birgit Haukås: *En dialog mellom dans og spel – en kvalitativ studie av diskursen rundt kommunikasjonen mellom bygdedans og bygdedansspel.* Masteroppgave i tradisjonskunst, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, Universitetet i Sørøst-Norge, 2022.

Masteravhandlingen handler om diskursen rundt kommunikasjonen mellom bygdedans og dansespel. Oppgavens problemstilling deles inn i to der det først undersøkes hvilke elementer diskursen består av, og deretter hvordan en kan la seg inspirere av diskursen i egen utøvelse. Motivasjonen bak avhandlingen ligger i en opplevelse av at temaet er underkommunisert innen folkemusikkmiljøet, at det er vanskelig å beskrive hva som skjer, og at det har gjort det til et interessant felt å fordype seg i. Undersøkelsen baserer seg på sju dybdeintervjuer med utøvere, både dansere og spellemenn,

som har erfaringer og tanker om teamet. Videre deler jeg mye av mine egne tanker og erfaring som utøver til å diskutere funnene, og til å finne ulike metoder å tolke diskursen sett gjennom en spelemanns perspektiv, og en dansers perspektiv.

Med utgangspunkt i de sju dybdeintervjuene, tar oppgaven tak i de elementene som informantene la mest vekt på, og som jeg selv syntes var de mest interessante. Som i tittelen på avhandlingen «En dialog mellom dans og spel», kommer det fram at dette helt klart er et samspill, en toveis kommunikasjon, et rom der en tar og gir, en dialog som foregår begge veier mellom utøverne og deres materiale. Det er helt klart begges ansvar å holde dialogen i gang, og det er begges ansvar å lytte, se og respondere på hverandres gester. Dialogen tolkes som at den består av to hoveddeler som i praksis henger tett sammen, der de påvirkes av hverandre hele veien. Den ene retningen handler om det rent fysiske vi utøver, som i dette tilfellet er dansen og slåtten, men også danseren og spelemannen. Den andre retningen handler om det psykiske som foregår inne i oss når vi opplever dansen og slåtten, og danseren og spelemannen.

Innunder det fysiske blir det snakket om og diskutert rundt danseslåtter og ulike slåttetyper. Det var de gamle, små og kortere slåttetyperne som var mest populære hos informantene, men med noen selvfølgelig unntak. Videre handler det om ulike metoder å tolke danseslåttene på, der en kan bruke motivene og vekene, noe som faller innenfor det «å følge slåtten». Her kommuniserer en gjennom de store gestene, der en på den ene siden kan snu på motivene til hverandre, men også forsøke å finne motiv som speiler hverandre uttrykksmessig. «Å følge spelet» handler om de mindre gestene, der kan en uttrykke seg på utrolig mange måter ved at utøverne legger til effekter i dansen og slåtten. «Å følge spelet» er delt inn i tre underkategorier. Denne inndelingen tar utgangspunkt i hvordan gestene framtrer hos en utøver, og er «anløpende», «eksplosive» eller «kontinuerlige». Anløpende gester handler om gester som bygger seg opp over tid. Dette kan være dynamikk, der vi varierer intensiteten i dansen og spelet på ulike måter. Eksplosive gester fremtrer som svært spontane, plutselige effekter som utøverne legger til i dansen og slåtten for å fremheve takten eller rytmen. Dette kan være sprett med buen, en betoning, eller trampe-

markering på et taktslag. Den siste inndelingen med kontinuerlige gester tolkes som at de er knytt mer opp mot det melodiske og mot danse-motivene. Dette kan være triller, forslag, ristetak, riste på hode eller veive med en arm. Gester som tilfører en effekt i det melodiske eller i dansen som litt ekstra energi, på et vis.

På den andre siden har vi det psykiske, og den delen tar for seg tre følelser som er viktig for opplevelsen og resultatet i situasjonen. Dette handler om motivasjon og inspirasjon der informantene la vekt på at en har et valg om hva en har lyst til å kommunisere rundt, som for eksempel valg av danseslått. En kan også velge hvem en har lyst til å samhandle med, som dansepartner og dansespelemann. Deretter mente mange av informantene at erfaring og nivå er en viktig faktor. Dette går på slåttekunnskap, danse-kunnskap og ikke minst det å ha en trygghetsfølelse rundt utøvingen. Den siste følelsen handler om danseglede og spelglede, at situasjonen oppleves som artig. Alle disse følelsen er knyttet opp mot siste del som er en tilstand en kan oppnå ved å føle på alle disse følelsene, en flyt som kan være et mål i utøvingen for å kjenne på den optimale opplevelsen.

Avhandlingen er innom mange faktorer som spiller inn i kommunika-sjonen mellom dans og spel, der det fysiske og det psykiske går hånd i hånd. Avhandlingen viser til mange ulike elementer som utøvere kan bli mer be-visst på. I tillegg foreslår den ulike metoder på hvordan en kan tolke materialet, og som en kan la seg inspirere av i egen utøving. Det viktigste er at vi opplever, tolker og responderer ut ifra våre erfaringer og preferanser. Det et ønske og et mål at denne avhandlingen kan belyse dette temaet, og fungere som et verktøy for den som ønsker inspirasjon til sin dans, eller sitt dansespel.

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 gitarrlärorexamen 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 bal-laden 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 musikkvetenskap, verksam vid Uppsala universitet, Åbo akademi, Högskolan Dalarna och Stockholms universitet. Musikketnolog och musikkhistoriker. Som musikketnolog har han behandlat både vokal och instrumental musikk, och genomfört både samtida och historiska studier. Ledamot av Kungl. Musikkaliska akademien och Kungl. Gustav Adolfs akademien, vars sekreterare han var 2015–2021. Korresponderande medlem av Svenska litteratursällskapet i Finland.

Bidragssytere

Bjørn Aksdal arbeider i dag som uavhengig musikkforsker, skribent og forfatter. Han var i over 30 år ansatt ved Norsk senter for folkemusikk og folkedans som seniorforsker og musikkfaglig ansvarlig. I tillegg var han i ti år ansatt som høgskoledosent II ved Høgskulen i Telemark. De siste årene har han arbeidet som høgskolelektor ved Norges musikkhøgskole. Han har en omfattende publikasjonsliste og har særlig forsket på norske instrumenttradisjoner, bl.a. hardingfela, langeleiken og klarinetten. Siden 2013 har han vært leder for Norsk folkemusikklag, det siste året også som redaktør for skriftet Musikk og tradisjon. Aksdal har mottatt flere utmerkelser for sitt arbeid, bl.a. en pris fra Kungliga Gustav Adolfs Akademien og Egil Storbekkenens musikkpris. Han er medlem av Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab.

Egil Bakka er professor emeritus i dansevitenskap ved Noregs teknisk-naturvitenskapelige universitet i Trondheim, og tidlegare direktør ved Norsk senter for folkemusikk og folkedans. Han har leia mange forskings- og utdanningsprosjekt, og arbeidd med UNESCO om immateriell kulturarv. Mellom dei nyare publikasjonane hans er Bakka, E., (2021). *Transcription and Description. Tasks for Dance Research*. In K. Stepputat, & B. Diettrich (Eds.), *Perspectives in Motion: Engaging the Visual in Dance and Music* (pp. 67). Berghahn. og Bakka, E., et al. (2020). *Waltzing Through Europe: Attitudes towards Couple Dances in the Long Nineteenth-Century*. Open Book Publishers.

Mathias Boström är chef för Smålands Musikarkiv i Växjö, och vice VD för Musik i Syd, den regionala musikinstitutionen för Skåne och Kronoberg i södra Sverige. Han är även doktorand i musikvetenskap vid Uppsala universitet och tidigare forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv. Boström har givit ut flera utgåvor med traditionella visor och låtar, exempelvis *Sven Donats notbok* (2017, tillsammans med Magnus Gustafsson), samt i flera arbeten behandlat folkmusikinsamlingens historia, såsom i antologin *Spelmansböcker i Norden* (2019, redaktör tillsammans med Märta Ramsten, Karin L. Eriksson och Magnus Gustafsson).

Liz Doherty (Dr.) is a fiddle player, teacher, and arts education consultant from Co. Donegal, Ireland. Liz has recently founded *I Teach Trad*, an organisation offering training and professional development for teachers of Irish traditional music. Her academic credentials include a PhD on the fiddle music of Cape Breton Island, Nova Scotia, Canada; she published *The Cape Breton Fiddle Companion* in 2015. She lectured in traditional Irish music at University College Cork (1994–2000) and at Ulster University (2007–2020) and she was recognised with a National Teaching Fellowship for her work in teaching and learning in 2019. Liz has taught Irish fiddle music at events around the world and has performed/recorded with artists such as Fiddlesticks, Nomos, Bumblebees, Mícheál Ó Súilleabháin and the National Symphony Orchestra.

Karin Eriksson är vikarierande universitetslektor i musikvetenskap vid Uppsala universitet och i ljud- och musikproduktion vid Högskolan Dalarna i Sverige och har tidigare varit redaktör för *Musikk og tradisjon* (2020–2021). Hennes huvudsakliga forskningsområde är traditionell musik i Norden och gränsöverskridanden mot populärmusik. Hon har framförallt behandlat frågor om kulturell tillhörighet, musikaliska värderings- och institutionaliseringsprocesser samt immateriellt kulturarv.

Anne Margrete Fiskvik (Dr.art) arbeider som professor og programrådsleder ved Program for dansevitenenskap ved NTNU, Institutt for musikk, Trondheim. Fiskvik har særlig interessert seg for og publisert en rekke ar-

tikler innenfor norsk dansehistorie, koreomusikalsk analyse og praksis(er) og dans i populærkulturer. Se: <http://www.ntnu.edu/employees/anne.fiskvik> for mer info om forskningsgrupper/publikasjoner

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.

Ragnhild Furholt er førsteamanuensis ved Universitetet i Sørøst-Noreg (USN) og har vore tilsett ved «folkemusikkstudiet i Rauland», ved Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, sidan 1989. Ho har fagleg bakgrunn innan nordisk, folkloristikk og musikkvitskap, og mastergrad i kulturstudiar med oppgåva: *Kor er du fødd og kor er du boren. Mellomballaden i bruk etter innsamlinga* (2006). Furholt er også ein aktiv utøvar av vokal folkemusikk og har deltatt på konsertar i inn- og utland, fått tildelt Statens kunstnarstipend i to periodar og vunne Landskappleiken fleire gonger. Ho har gitt ut fleire cd-ar, og fekk *Spellemannsprisen* for albumet *Segner syng* (1997). Furholt har publisert artiklar og gitt ut bok- og cd-prosjektet *Folkesong i Vest-Agder* (2016).

Ola Graff er professor emeritus ved Norges arktiske universitetsmuseum (Tromsø Museum) hvor han har vært bestyrer av Nordnorsk folkemusikksamling. Han har arbeidet med både norsk, samisk og kvensk musikktradisjon. Han tok doktorgraden på ei avhandling om sjøsamisk joik. I 2022 fikk han årets pris fra Norsk senter for folkemusikk og folkedans.

Sofia Joons Gylling är doktorand i musikvetenskap vid Åbo Akademi. Hennes avhandlingsprojekt går under arbetstiteln *Estlandssvensk identitet i behysning av tre visrepertoarer från 1900-talets början*. De visrepertoarer som åsyftas är vispoeten Mats Ekmans visor, visor i estlandssvenskars handskrivna visböcker och den repertoar med bröllopsvisor från Ormsö som ingår i den här artikelns fallstudie. Under åren 1994–2013 var Sofia Joons

Gylling bosatt i Estland. Där ägnade hon sig bland annat åt estlandssvensk folkmusik både som soloartist och i musikgruppen *Strand...Rand* där hon sjunger och spelar fiol och stråkarpa.

Birgit Haukås kommer fra Tinn i Telemark, og har siden 2014 vært en aktiv utøver innen folkedans og hardingfelespel. Hun er en ivrig kappleiks-deltager, og har jobbet mye med opplæring i dans ved siden av studiene på Rauland. Dansespel har hatt stort fokus hos Birgit de siste årene. I forbindelse med dansekurs og fest, både lokalt og flere ganger internasjonalt, har hun spilt mye til dans.

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 tok i våres en master i folkmusik på Musikhögskolan i Oslo. Hon driver både UFFD och även AEC Master Forum for Traditional World and Folk Music.

Andrea Kasbo Rygh jobber som Instituttneleder ved Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk ved USN, Campus Rauland. Hun har tidligere jobbet som lærer i grunnskolen og kulturskolen, og som kulturskolerektor og DKS- ansvarlig i Vinje kommune. I sin master i tradisjonskunst har hun undersøkt eldre notemanuskript fra tidligere Østfold fylke og analysert springdansmaterialet i manuskriptene.

Siri Mæland er seniorforsker i folkedans ved Norsk senter for folkemusikk og folkedans (Sff). Ho er nestleiar i ICTMs studiegruppe i etnokoreologi 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 Nor-*

way: Triangular interaction between dance, music and partnering (NTNU, 2019).

Kjersti Marie Seiersten er utdannet innen utøvende sang, populærmusikk, blues og folkemusikk fra Universitetet i Sørøst-Norge og NISS (Westerdahls). Hun har tatt mastergrad i tradisjonskunst fra USN og tar videreutdanning i musikkproduksjon og komponering for scene, film og TV ved Nord universitet. Hun arbeider også som sanglærer og kursholder.

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 vitskapelege perspektiv på dette fagfeltet. I tillegg til å vera ein organisasjon for forskarar og andre fagleg tilsette rekrutterer NFL medlemmer blant studentar, utøvarar og andre som er generelt interesserte i kulturhistorie og folkemusikk.

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

Norsk Folkemusikklag, som vart grunnlagt av O.M. Sandvik i 1948, er den norske nasjonalkomiteen av International Council for Traditional Music (ICTM). ICTM har som føremål å fremja studiar, praksis, dokumentasjon, vern og 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.norskfolkemusikklag.no

Styret i 2022 er:

Bjørn Aksdal, Trondheim (leder og konstituert redaktør)

Sveinung Søyland Moen, Trondheim (nestleder, kasserer og nettredeaktør)

Tom Willy Rustad, Sør-Fron (seminaransvarlig)

Andra Kasbo Rygh, Rauland (medlemskontakt)

Angun Sønnesyn Olsen, Bergen (konstituert styremedlem)

Tidligere utgaver 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 HARDINGFELETRADISJONENE, 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: JUBILEUMSSEMINARET 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.

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 Nymoen, 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.

Nr. 35/2021 (red Karin Eriksson). Bidrag av Per Åsmund Omholt, Thomas von Wachenfeldt, Daniel Fredriksson, Hållbus Totte Mattsson, Mats Krothén, Olav Solberg, Siri Mæland og Thomas Solomon. 205 sider.

Utførlige innholdslistor finner du på nettsiden vår:
www.norskfolkemusikklag.no

Tidlegere og nye utgaver kan bestilles fra Novus forlag:
novus@novus.no
www.novus.no
tlf: (+47) 22 71 74 50

Krav til manuskripta

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

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

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

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 ønskjeleg 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 ønskjeleg med gode illustrasjonar, og me vil oppmoda forfattarar til å finna bilestoff 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!

Bjørn Aksdal, redaktør

E-post: bjornaksdal@gmail.com

Tlf: (+ 47) 951 02 003