



# MUSIKK *og* TRADISJON

Tidsskrift for forskning i folkemusikk og folkedans

Nr. 38, 2024

Utgitt av Norsk folkemusikklag,  
nasjonal avdeling av ICTM

Redaktør:

Tone Erlien Myrvold.

Redaksjon:

Tone Erlien Myrvold, Trondheim

Sjur Viken, Trondheim

Laura Ellestad, Rauland

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

© Novus AS 2024

ISSN 1892-0772

ISBN 978-82-7099-945-3

Redaktør: Tone Erlien Myrvold

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

Grafisk utforming: Novus forlag, Oslo

Lasertrykk.no

# Innhald

Forord .....	5
--------------	---

## Artikler

Samværsdans i lærerutdanningen – et inkluderende og bevegelig sammentreff .....	9
Av Stig-Ivan Nygård og B. Solveig Fretheim	

“Han kun int spela sôm I sang” .....	39
Av Kristin Jonzon	

Nye slåtter på sjøfløyta .....	65
Av Per Åsmund Omholt	

Den norske cisteren .....	91
Av Tom Willy Rustad	

## Bokmelding

Kristen Sass Bak, under medvirken af Lene Halskov Hansen: <i>Ballader, skæmt og skillingstryk. Fortællinger om dansk sanghistorie fram til 1900.</i> (Vitencenter for Song. Sangens Hus. 2021) .....	128
Av Angun Sønnesyn Olsen	

## Konferanserapportar

Forumtreff for Ungt Forskerforum for Folkemusikk og Dans 15.–16. mars 2024, Norges Musikkhøgskole, Oslo .....	134
Av Bjørnhild Eskeland Wesenberg	

#### 4 INNHOLD

Nordisk instrumentseminar, 8.–10. november 2023, Valdres Folkemuseum, Fagernes .....	136
Av Sveinung Søyland Moen	
Musical Instrument Making between Tradition and Innovation: Workshops and Lectures between Practice and Science, 7.–10. mars 2024, WHZ – University of Applied Sciences Zwickau, Department of Musical Instrument Making, Markneukirchen, Tyskland .....	139
Av Sveinung Søyland Moen og Iris Verena Barth, Ringve Musikkmuseum	
<b>Samandrag av folkemusikk- og folkedansrelaterte masteroppgåver</b>	
Å lære seg en ny tradisjon .....	141
Av Sturla Eide	
Redaksjonsråd og bidragsytarar i dette nummeret .....	144
Norsk folkemusikklag, nasjonal avdeling av ICTM .....	149
Tidlegare utgåver av Musikk og tradisjon .....	151
Rettleiing for artikkelforfattarar .....	157



## Forord

Det går ei bølge gjennom landet, kan man lese i små og store lokale aviser og tidsskrift i Norge for tida. Det som skrives om er folkedansbølga.

Og gledelig er det! Det trekkes fram at ungdom har blitt glade i å møtes i dansen igjen, og at dansefesten slik vi kjenner den tar nye veier i fasong og innhold, men kjennes likevel igjen som den møteplassen mange generasjoner i Norge har vokst opp med. Dansemusikken skal ljome i mørket og kompet mikkes opp, og det skal battles mellom tradisjonsområder.

På samme måte kan det i et ungarsk dansehus midt i Budapest spilles dansemusikk og danses i tre saler parallelt, med tradisjoner fra rumenske Moldva, Transilvania og Bulgaria. Alle salene er fylt med svette, intense dansesteg i sirkler og par. Samtidig kan man oppleve 500 dansere i en idrettshall i Mechelen i Belgia, en ukedag i januar, hvor en enkelt trekkspiller, også oppmikket, beveger vanlige danseglade fra alle generasjoner i energifylte rekker fram og tilbake, gjennom danseledelse i felleseuropeiske dansetradisjoner. Her danses det mangfoldige schottiser, riler og kvadriljer i dansegledens sterke rus.

Beskrivelsene her er fra hverdagslivets dansefester, for befolkninga i lokalmiljøet. Men likeså betydningsfullt er disse dansefestene eksempler på et felles europeisk, ja globalt, behov i å møtes i mangfoldet, i dansemusikken og i dansens kraft. Møtes lokalt og nært, men inkluderende. Gledelig er det at man inspireres av det som skjer globalt, og kan bygge på popularitetsbølger lokalt. Er også den norske folkedans- og musikkbølga vi ser tydelige tendenser til nå en del av et internasjonalt behov, et behov om å komme sammen i postkoronatid, møtes i flokken og ta vare på hverandre og delta i fellesskapet? Jeg håper Musikk og Tradisjon fortsatt kan binde sammen generasjoner og befolkning i historiene og forskninga om fellesskapet i tradisjonsdansen og -musikken. Dette er viktig å ta med oss i tida vi står i nå, som beredskap for framtida. Gjennom dokumentasjon, forskning, muntlige historier og kroppslig videreføring til nye generasjoner og nye landsmenn.

Veldig gledelig er det å kunne få presentere fire nye artikler i årets skrift. Dette er fire unike artikler som på hver sin måte forteller historier og formidler kunnskap som er viktig å løfte fram til dagens folkemusikk- og folkedansinteresserte. Felles for artikkelforfatterne er at de gir oss kunnskap, tar oss med inn i sitt felt og setter igjen spørsmål til videre undring. Og, som danseforsker selv er det gledelig at en av fire forskningsartikler handler om dansens kraft.

Danseartikkelen i årets skrift tar oss inn i undervisninga sammen med studenter på et lærerutdanningsløp, da i faget kroppsøving. Stig-Ivan Nygård og B. Solveig Fretheim ser på hvordan deltakelse og mestring i sosialdans beriker en lærerstudents appetitt på å undervise og da undervise sosialdans spesifikt. Forfatterne bringer oss, gjennom et dog utradisjonell men engasjerende forskningsnarrativ, inn i timene og inn i møtet med dansen. Som leser får man gode diskusjoner rundt den krafta dansen i et klasserom kan ha, i å gi et fellesskap, med medstudenter, med lærere og med medelever.

Et spennende tilskudd til de tre norske artiklene i årets skrift er Kristin Jonzons svenske artikkel om multimodal modell for analyser av vokalteknikk. Hun problematiserer interessante temaer i folkemusikkforskning og -praksis tonalitet, klang, persepsjon, og hvordan se det hele i sammenheng. Artikkelen foreslår og ønsker å illustrere nytten av en ny måte å forstå på, gjennom verktøyet multimodal modell. Fokuset i artikkelen ligger på melodiske bevegelser og tonehøydekategorier som «byter plass» og analysene bygger på en tankestruktur som skiller seg fra abstrakte a priori tonale strukturer.

To av artiklene tar utgangspunkt i instrumentkunnskap og instrumentutforskning. Først ut er Per Åsmund Omholt som skriver om nye slåtter på sjøfløyta. Han tar utgangspunkt i felerepertoar fra Gudbrandsdalen, og ser praktisk på hvordan et slikt repertoar overføres til sjøfløyta. Omholt gir også gode refleksjoner rundt hvilke faktorer som er tilstede når man skal opparbeide kredibilitet på et tradisjonsmateriale på et nytt instrument, hva er førende og hva er innovasjon?

Tom Willy Rustad har samlet opp egne erfaringer og tidligere forskning på den norske cisteren, og beskriver hvordan han har jobba med

revitaliseringa av dette instrumentet. Rustad spør hvorfor det er så få i Norge som har spilt og spiller cister. Han tar oss med i gjenoppbygginga av en cister og i prosessen det er å overføre, også her, et repertoar fra feletradisjoner fra Gudbrandsdalen til cisteren. I artikkelen ser vi også hvordan korte avstander til det europeiske kontinentet har gjort seg utslag i fellestrekk med flere europeiske instrumenter.

Årets skrift har også flere spennende kortere innslag. Sturla Eide har tatt en helt utøvende master på NTNU, hvor masteroppgaven handler om å lære seg en ny tradisjon. Hele tre konferanserapporter forteller oss at det finnes tilbud for den kunnskapstørste på folkemusikk-og folkedansfeltet. En nydelig bokmelding tar oss til Danmarks sangtradisjoner, og inspirerer til å lese hele boka.

Å sette sammen årets skrift har vært en veldig lærerik og inspirerende prosess. Først og fremst har den handla om å ha kontakt med menneskene bak ordene i tekstene. Jeg setter pris på alle som jeg har vært i kontakt med dette året! Dere gjør en fantastisk innsats, og sammen har vi fått til en god utgave av Musikk og Tradisjon! Tusen takk til alle artikkelforfattere, bokmelder, konferansereportere, redaksjonsrådet, Novus forlag og alle fagfellene.

Takk for samarbeidet i redaksjonen, Laura Ellestad og Sjur Viken! Vi har hatt gode diskusjoner og det er godt å se at vi ofte er enige i vurderinger også! Takk til tidligere redaktører for hjelp når spørsmålene har vært spesielt vanskelige. Takk til NFL- styret som har hørt på statusmeldinger og spurt klargjørende og gode spørsmål til innholdet, og veileda i vanskelige spørsmål. Vi har også benytta mange anledninger til å diskutere skriftets framtid! Er tida der for en betimelig endring snart? Kjære potensielle artikkelforfattere, ta gjerne kontakt om skrivekløa er der, så finner vi veien fram mot forskningsartikler sammen! Har man et folkemusikk -og folkedansbudskap, ja, da trengs det formidles.

God lesing, Tone Erlien Myrvold, oktober 2024







# Samværsdans i lærerutdanningen – et inkluderende og bevegelig sammentreff

Stig-Ivan Nygård og B. Solveig Fretheim

## Abstract

In this article we are curious about what social dance can offer student teachers in physical education. What might form and enrich their educational journey so they can feel competent and empowered (Rustad, 2017) to teach dance? How can social dance enhance excitement and develop an appetite for teaching (Biesta, 2017), in order to move, flourish and exist *as* teachers? The study is placed in the generous categorization of practice-led research (Barret & Bolt, 2009), with educational experiences. Adopting a duoethnographic methodological approach (Norris & Sawyer, 2012) we investigate how social dance unfolds in the field of physical education. In addition to the teaching perspective, we base our data material on the students' experiences with the social dance sessions, followed up in interviews of six students. We use thematic analysis (Braun & Clarke, 2006) to interpret the data material. We lean on Biesta's (2014, 2017) educational theories, Bandura's (1997) theory of 'self-efficacy' and Bresler's (2018, 2019) ideas on beginner's mind and ways of knowing. We draw attention to the experiences of engaging, embodied and collective learning processes. Our findings support that participation in the social dance (here with a focus on linedance, reinlender, and bachata) was an enriching experience and contributed significantly to a wider perspective on physical education and embodied leadership, a sense of community and companionship in the dance space.

Med New Balance joggesko og bevegelige klær tar Stig imot en gruppe på 24 lærerstudenter som skal ha en innføring i dans som en del av emnet Mennesket i bevegelse. I de neste 20 undervisningstimene skal kroppen få øve seg på å danse, og studentene befinner seg i et annet rom enn der de til vanlig har fysisk aktivitet. Han kobler seg til musikkanlegget, småprater vennlig med studentene og starter med økta; prøver å få dem til å puste ut og senke skuldrene. De er i gang. Hvilke nye bevegelsesmønstre skal de lære? Hvordan er det å danse sammen med andre til musikk? Får de det til? Hvordan er stemningen i rommet? Er det tegn til bevegelsesglede? Hvordan kjennes det ut i kroppen? Tør de å holde sammen? Tør de å lære det videre til andre? Will he leave them crying for more?

Autonarrativ av Solveig

## Innledning

I denne artikkelen er vi nysgjerrige på hva samværsdansen kan tilby kroppsøvlingslærerstudenter, som kan forme og berike deres (ut)danningsreise og gi dem selvtilitt (Rustad, 2017) og lyst til å undervise i dans. Vi legger artikkelens grunnstein: Dans *skal* spille en viktig rolle i kroppsøvlingsfaget i skolen som en aktivitetsform som fremmer positive bevegelsesopplevelser og god helse, og i tillegg bidra til utviklingen av sosiale ferdigheter, kreativitet og estetisk erfaring (Utdanningsdirektoratet, 2020). Dans har likevel en svak posisjon i kroppsøvlingsfaget og lærerutdanningen (Rustad, 2017). Vi stiller dermed følgende forskningsspørsmål: Kan samværsdans være et verktøy for å innfri læreplanens intensjoner og bidra til bedre sammenheng mellom skole og utdanning? Kan samværsdans bidra til studentenes «apetitt for undervisning» (Biesta, 2017, s. 96), og få erfaring med hvordan det er å bevege seg, blomstre og eksistere *som* lærer?

Som forskere og undervisere innen kroppsøving og musikk, presenterer vi våre tanker og perspektiv enten enkeltvis fra våre respektive fagfelt eller samlet som lærerutdannere. Førsteforfatter i denne artikkelen, Stig, underviser i kroppsøving og har blant annet dans som kompetansefelt innenfor faget og har arbeidet med høyere utdanning i 26 år. Han er generelt opptatt av bevegelse og å utfordre kroppens muligheter gjennom varierte aktivitetsformer, kroppsdannelse gjennom mestring, og særlig det å fremme beveg-

elsesglede. Den andre stemmen holdes av kollega, Solveig, med tilsvarende erfaring og nedslagsfelt, men da med musikk som utgangspunkt. Solveigs stemme i teksten beveger seg litt utenfor selve dansegulvet, med en slags *refleksiv polyrytme*, som en måte å undersøke dansens og pedagogikkens kompleksitet. Solveig går inn i materialet med «a creative soul and performative tools» (Winther, 2018, s. 3). Denne dueoetnografiske metodologiske tilnærmingen (Adams et al., 2015; Norris & Sawyer, 2012; Sørly & Blix, 2017) inviterer til å undersøke dansepraksisen fra våre ulike posisjoner og initiativ, noe som også innebærer å «let others see into the [confidential and intimate] teaching space» (Winther, 2018, s. 7). Samværsdansen åpner for mulighet til å oppleve en gledesfylt nærhet til andre mennesker og å kunne trygt gi seg hen til musikk og bevegelse. Denne opplevelsedimensjonen holder på fortellinger og opplevelser som er i berøring med utdanningens vidunderlige risiko (Biesta, 2014). Likeledes innebærer alltid personlige fortellinger i og som forskning en personlig, relasjonell og etisk risiko (Adams et al., 2015, s. 6). Vi skriver studentenes individuelle stemmer inn i teksten med pseudonym, fiktivt fornavn. Videre lytter vi til studentenes refleksjoner rundt danseundervisningen og deres erfaringer fra praksis ute i skolen med elever og trekker veksler på Albert Banduras (1997) teori om *self-efficacy* eller mestringstro som Berntsen og Kristiansen (2021) benytter. Liora Breslers (2018, 2019) innsiktsfulle perspektiv på *beginner's mind* og *knowing-unknowing* tilbyr for oss et meningsfullt teoretisk bakteppe for hvordan kroppsøvingslærerstudentene trer inn i et transdisiplinært rom som nybegynnere innenfor dans med mulighet for nye koblinger. Vi benytter oss av ulike narrativer (Ellis, 2004; Sørly & Blix, 2017) underveis i teksten, hvor vi beveger oss litt på siden av en akademisk standardrytme, med erfaringsbaserte fortellinger, refleksive betraktninger og dialoger som har oppstått i forsknings- og skriveprosessen. La oss bevege oss nærmere inn på samværsdans.

## Fellesskap i bevegelse: En introduksjon til samværsdans

I verket *Om diktekunsten* hevder Aristoteles (ca. 335 fvt./2004) at all kunst er en form for mimesis, eller imitasjon, og at danserne etterligner både «karakterer, følelser og handlinger.» (Aristoteles, ca. 335 fvt./2004, s. 24). Menneskets evne og trang til å etterligne er medfødt, som en måte å tilegne seg kunnskap. Og interessant nok løfter Aristoteles frem at «alle mennesker føler også glede ved efterligninger» (Aristoteles, ca. 335 fvt./2004, s. 27) Selve imitasjon kobler dermed utformingen av bevegelse tett sammen med den sosiale konteksten i dans og er grunnleggende for samværsdansens eksistens og utvikling. Å danse sammen er en måte å være sammen på, der læringen av danseformene innbefatter viktige egenskaper som inkludering, deltakelse, timing og kommunikasjon. I en utvidet forståelse kan man si at all dans har en sosial dimensjon, tett vevd sammen med kultur og samfunn. Dans kan ha positiv innvirkning på helse og livskvalitet, og vår relasjonelle kompetanse, men det krever at vi verdsetter dansens betydning. I denne forbindelse utgjør det sosiale i dansen en viktig rolle hvis hensikten med dansen skal definere sjangeren. Sosialdans, også kalt samværsdans, er en form for dans som utføres i par eller grupper, der danserne har fysisk kontakt med hverandre, og brukes der mennesker samles for å ta del i hverandres selskap og ha det hyggelig sammen (Bakka, 2023). Noen eksempler på kategorier som benyttes litt om hverandre innen samværsdans er folkedans, tradisjonsdans, pardans og danser fra ulike kulturer. Hovedformålet med samværsdans er altså deltakelse og interaksjon med andre, snarere enn å fremføre dansen for et publikum (Bakka, 1999).

## Samværsdans som innsteg til dans i kroppsøvingslærerutdanningen

Ved Lektorutdanning i kroppsøving og idrettsfag ved Nord universitet, campus Levanger, er dans en del av det obligatoriske emnet Mennesket i bevegelse. I danseøktene med studentene blir de introdusert for danseformer som reinlender, polka, hasaposervikos (gresk folkedans), bachata

(latin), swing, stroll og linedance, samt skapende dans med utgangspunkt i improvisasjon og kreativitet. Kroppsøvingslærerstudenter blir introdusert for et bredt spekter av kroppslige ferdigheter og aktiviteter som kan tilpasses elever med ulike interesser og forutsetninger. Dette inkluderer bruk av bevegelsesoppgaver og undervisningsstrategier for at alle elever kan utvikle ferdigheter, utfordre seg selv, og oppleve mestring og glede i bevegelse. Ved å utfordre studentene med ukjente danseformer, kan man oppmuntre til en dypere forståelse av bevegelse og kroppslig uttrykk, utfoldelse og selvutforskning, uavhengig av deres idrettslige bakgrunn. Dette kan bidra til å utvikle en helhetlig og opplevelsesbasert tilnærming til læring, utvikling av eierskap, og hvor deres personlige oppdagelser skjer i samhandling med lærer og medstudenter. Slike metoder forbereder studentene på å bli reflekterte og tilpasningsdyktige lærere.

Danseundervisning har ulike formål til enhver tid og modeller for danseundervisning endres og påvirkes av ideologier og politikk. Opplæring i dans har dessverre lenge vært ansett som en motpol til *det akademiske*, hvor dansens nytte for noe annet (ofte pedagogisk) har vært i fokus, fremfor hva en lærer om og gjennom dans (Kipling Brown, 2014; Stinson, 2005). Bandura (1997) fremmer at det er særlig troen på, snarere enn de faktiske ferdighetene, som er avgjørende og som motiverer individet til å utføre en handling. Gjennom undervisning som legger til rette for positive bevegelseserfaringer, i fellesskap med andre, kan en således styrke mestringstroen knyttet til å lære bort dans, støttet av Bandura (1997). Mulholland og Wallaces (2001) understreker viktigheten av erfaringsbasert læring, hvor nye lærere bygger sin mestringstro gjennom praktisk erfaring i klasserommet og spiller en kritisk rolle i utdanning av nye lærere. Fong (2002) fremhever lærernes mestringstro som en avgjørende faktor i undervisningen av folkedans, som blir instruert av kroppsøvingslærere.

Vi samhandler mindre kroppslig enn tidligere. Med større kroppslig avstand forsterkes også behovet for nærhet, gledesfylt og taktfullt samvær i lærerutdanningssammenheng. En slik samværsform gjennom dans tilbyr en performativ tilnærming i utdanningen, som gir en kroppslig kunnskap om hvordan mennesker kan leve godt i og med verden, individuelt og kollektivt (jf. Østern & Knudsen, 2019). Myrvold (2024) løfter frem

samværsdansens estetiske potensial i utvikling av lederskap, hvor en kan lære om seg selv og utvikle relasjonelle egenskaper som god ledelse fordrer. Denne artikkelen argumenterer for at det også er overførbart til skolen, hvor samværsdansen har mye å tilby innen kroppslig pedagogisk ledelse, og dermed underbygger dens plass i utdanningen av kroppsøvlingslærere.

## Fra papir til praksis: Dansens plass i læreplanen

I overordnet del i LK20 står det at: «Elevene dannes i møte med andre og gjennom fysisk og estetisk utfoldelse som fremmer bevegelsesglede og mestring». Det står også mer spesifikt om vår kroppsdanning at: «Elevenes identitet og selvbylde, meninger og holdninger blir til i samspill med andre» (Utdanningsdirektoratet, 2020). Dans er også i berøring med tverrfaglige temaer som livsmestring og demokrati, temaer som er politisk drevet frem i lys av samfunnsmessige og globale forhold. Helse knyttes videre til en avgjørende forutsetning om at elevene utvikler et «positivt selvbylde og en trygg identitet» i barne- og ungdomsårene (Sæle & Hallås, 2020). Gjennom blant annet Dubergs omfattende forskning på dans og helse har hun gjennom flere studier (Duberg, 2013, 2016, 2020) vist at dans kan være et effektivt tiltak for å forebygge og behandle psykiske lidelser i unge menneskers liv, og at skolen kan være en egnet arena. Dans kan potensielt også være en motvekt til stillesitting og økt skjermbruk, som ifølge Paulich et al. (2021) er negativt forbundet med kroppslig samhandling, helse, og skoleprestasjoner. I henhold til læreplanen bærer kroppsøvlingslærere et betydningsfullt ansvar for å fremme elevenes fysiske, psykiske og sosiale helse. Dette ansvaret ligger også hos lærerutdanneren, som må være bevisst på sin rolle i å styrke disse dimensjonene. Vi vil nå se nærmere på hvordan samværsdansen kan tilby et mulighetsrom i kroppsøvlingsfaget.

## Med forskerblick på samværsdansen

Forskningsarbeidet ledes ut av en sammensatt dansepedagogisk praksis i en lærerutdanningskontekst, og benytter Barrett & Bolts (2009) praktiskledet forskningstilnærming. Metodologien baserer seg på at praksis utgjør selve kunnskapsproduksjonen med vektlegging av prosesser som genererer innsikt og dypere forståelse. Forskeren er posisjonert i praksisen og i tillegg til den duoetnografiske tilnærmingen (Norris & Sawyer, 2012; Ellis, 2004) drar vi veksler på erfaringsbasert kunnskap, og den som ligger i å danse, å undervise i dans, å forske gjennom dans. Intensjonen med arbeidet er å løfte frem den kroppslige kunnskapen som en motvekt til lærerstandens verbale autoritet (Kipling Brown, 2014). Ifølge Synnøve Haugen et al. (2005) er det kroppslige blitt nedtonet i pedagogiske sammenhenger, til fordel for det verbale. Hun bygger mye av sin tenkning på Merlau-Ponty der det først og fremst er kroppen, ikke tankene, som gjør at vi opplever å være til. Ved å gå dypere inn i danselærerens performativitet, her uttrykt gjennom *lærer kroppen* (Østern, 2017) og kroppslig ledelse (Myrvold, 2024; Winther, 2018), utforsker vi hvordan den *erfares og utøves* i rommet i samspill med studentene. Samværsdansen kan være forenende og inkluderende, og tilbys her som en kroppslig strategi for inkludering, slik Woodcock m.fl. (2021) etterlyser, som noe mer kraftfullt enn kognitiv kunnskap *om* inkludering. En kollektiv værensform. Samværsdansen inviterer til, ja krever, at de dansende deltar sammen, selv om det ikke nødvendigvis innebærer en likeverdig måte. Dette samhandlende potensiale i samværsdansen har også paralleller til *community dance*, og Wise et al. (2019) løfter frem *community dance* som en demokratisk dialog, som en inngang til å fostre demokratiske verdier gjennom en styrkende kollektiv bevegelse. Wise et al. (2019) benytter inkludering, deltakelse og selvstyrking, *embodiment*, som gjeldende prinsipper for demokrati. Bresler (2018) fremhever også kunstfagenes potensiale for å være pedagogisk kraftfulle. Gjennom danseøktene med lærerstudentene, som også utgjør vårt datamateriale, har vi blitt nysgjerrige på betydningen av samværsdansens sansende og samhandlende sammentreff, på hvordan det *føles* (både for lærer og student), og hvordan det får *studentene* til å føle, som en opplevelse *utover* en trinnvis opplæring.

Kanskje sammentreffet også handler om noe *ultrakroppslig*, noe utover det fysiske, følte og sanselige, et mer ontologisk bidrag inn i danseforskning i lærerutdanningen, hvor kroppsovingsfaget som oftest handler mest om dansens fysiske og bevegelsesmessige dimensjoner og ferdigheter. Vi stiller oss åpne til å undersøke hva dette sammentreffet tilbyr, samtidig som vi spesifikt er nysgjerrige på studentenes opplevelse med samværsdanser og hva som styrker troen på dem *selv* som danselærere.

## Forskningsmetode og design

Det som gjorde at vi bestemte oss for å forske på samværsdansen, var trigget av det studentene delte fra deres egne praksiserfaringer i skolen, at faktisk samtlige studenter selv valgte og hadde *lyst* til å undervise i dans som aktivitetsform. I datamaterialet ble særlig (spoiler alert!) forholdet mellom ferdigheter og mestringstro (*beginner's mind*, Bresler 2018), musikkens funksjon i dansekonteksten (*the sound of music*), og risiko som sentral del av læreprosessen (*the beautiful risk of education*, Biesta 2014), en appetittvekker for oss for å retente undervisning. I det videre forteller vi hvordan vi tenkte og hvorfor «The story of the interview process becomes part of the story told» (Ellis, 2004, s.73).

Vi gjennomførte seks semistrukturerte kvalitative intervjuer (Kvale & Brinkmann, 2015) på Zoom, basert på en intervjuguide. Vi ønsket å høre studentenes egne stemmer om hva som gjorde dem i stand til å igangsette og lede danseaktivitet, og med hvilket driv og selvfølelse, ja nesten selvfølge (!), de gikk inn i det. Intervjuene ble innledet med en gjennomgang av hvordan vi ville behandle dataene og samtykke, etterfulgt av en uformell samtale. Vi la vekt på å skape en vennlig, åpen og trygg atmosfære der studentene kunne føle seg ivaretatt og at deres bidrag var viktige i vår forskning. Avslutningsvis ble studentene spurt om de følte de hadde fått sagt alt de ønsket, om det var noe de ville legge til, og om de var åpne for å bli kontaktet igjen. Spørsmålene vi stilte var rettet inn mot deres opplevelse av danseundervisningen, deres erfaringer fra praksis med elever og om





Vi sanket og puslet med ord fra datamaterialet og begreper hentet fra teori i tillegg til det vi anså som relevant fra vårt profesjonelle rammeverk, med mantraer, kjepphester og «levd undervisningsliv» (Fretheim & Fosshei, 2021). Vi skjenet også til Helga Eggebøs (2020) kollektive kvalitative analysemetode, med en interesse for kreative og dialogiske måter å angripe datamaterialet. Det var vanskelig å avgjøre hva det i hovedsak handlet om, hva som var tyngden i hvert tema. Må det være tungt? Er 'inkludering' tyngre enn 'glede'? Er det sant at intimitet er mer fremtredende i bachataen enn i reinlender? Handler alt om lærerrollen? Vi måtte lytte til ordene og bevegelsene fra studentene, lene oss på hverandre, som i dansen. Selv om denne prosessen er strukturert, er den samtidig fleksibel, noe som ga oss som forskere en frihet og mulighet til å tilpasse strukturen til våre forskningsspørsmål om samværsdansen.

Jeg leser Mellor – han skriver om 'data as stepping stones' (Mellor, 2001, s. 473), og det popper opp et bilde av en sherpatrapp i hodet mitt! Jeg leser litt om sherpatrapp og blir ivrig: metaforen gir en retning og resonnerer med det studentene trakk fram om den trinnvise tilnærmingen i danseundervisninga. Og utdanningsreise. – Jeg lufter sherpa-idéen med Stig, som liker den – det sammenfaller med hans pedagogiske ideologi; trinnvis progresjon, struktur, mestring, utvikling, trygghet og ferdigheter.

– Jeg må ha steiner! Jeg henter frem ulike steiner jeg har samlet fra fjern og nær.

Autonarrativ av Solveig

Vi skrev ordene på lapper som vi festet til steinene. Vi diskuterte intenst mens vi flyttet rundt på lappene og snudde hver stein. Begrepene fikk ulik tyngde og størrelse, og Stig foreslo at noen ord måtte få større skriftstørrelse, tre frem som hovedkategorier, som for eksempel inkludering. Vi lurte på hvordan vi skulle begynne og hva vi kunne kalle startblokka. Og videre, hva kunne bli en hensiktsmessig rekkefølge for de neste kategoriene for å svare ut hva samværsdansen kunne tilby studentene? Apropos steinblokker; sherpatrapp er skånsomt utformet for å passe naturlig inn i terrenget. Den er laget på beste vis for å imøtekomme folkene som skal opp trappa, og den er holdbar, robust og jordnær med trinnene godt forankret. For å ta hensyn til ulike utfordringer er noen av trinnene med lavere stigning for



**Figur 2.** Gruppering av koder til potensielle temaer. Fra steinrøys til steintrapp, 'stepping-stones'. Foto: Solveig og Stig.

å ikke være for anstrengende. Med dette i tankene, fungerte sherpatrappen som et bilde på undervisningsforløpet, men samtidig som temaer i analysen og *stepping stones* (Mellor, 2001) inn i diskusjonen. Den duoetnografiske metodologien tillater oss underveis å beskrive fundamentet, trække på teoretiske begreper, pause og reflektere, samtale, tegne, kjenne på følelsen av å gå sammen og til og med snuble. Vi som forskere blir *skjerpa*, landskapet formes. De nye temaene ble etter hvert tydeligere og flere sammenhenger trådte frem.

I den avsluttende delen av analysen utarbeidet vi en strukturert tilnærming til innholdet i de enkelte trinnene, ved å definere et klart tema som reflekterte temaets kjerne. I denne prosessen hentet vi også inspirasjon fra hvilke danseformer studentene særlig hadde referert til i intervjuene. Med utgangspunkt i disse danseformene, organiserte vi nøkkelbegreper eller



**Figur 3.** Navngiving av trinn. Identifisering og strukturering av (analysens) hovedtema.  
Foto: Solveig.

‘steiner’ som vi ønsket å koble sammen innenfor samme trinn. Denne tilnærmingen tillot oss å skape en integrert og tematisk sammenhengende struktur, som fremmet vår forståelse av de ulike temaene. Til slutt definerte vi fire hovedtemaer som våre *steppingstones*:

- |   |                      |
|---|----------------------|
| 1. trinn: <i>Beginner's mind</i> , glede og demokrati   | #L i n e d a n c e   |
| 2. trinn: stemming, vi-følelse og inkludering           | #R e i n l e n d e r |
| 3. trinn: nærhet, kropp og intimitet                    | #B a c h a t a       |
| 4. trinn: nå skal vi danse! Dansepraksis på trygg grunn |                      |

Når vi skriver sammen oppleves dialogen dynamisk, og får også fart fra teori, og vi stiller oss undrende til hva som trer frem i vår skriveprosess (Østern & Knudsen, 2019; Ellis, 2004; Eggebø, 2020) og erkjenner at forskningsprosessen er *messy* (Mellor, 2001). Som utdanningsforskere og lærerutdannere prøver vi å stille oss kontinuerlig kritiske til praksisen, vårt *virke*, som er basert på en kompetanse som er bevegelig og kumulativ. Det ligger kanskje i læringens og lærerens natur å innta en reflektiv holdning, og ville videreutvikle, ikke bare endre men aller helst forbedre (Biesta, 2014), gå mer i dybden (Bresler 2018; Fretheim og Fosshei, 2021). Samtidig får vi lyst til å omfavne det at vi begge elsker (muligens en overdrivelse) å undervise! Av og til kan vi kjenne følelsen av samvær, glede og mestring i undervisning, som noe utover en akademisk forpliktelse – en meningsfylt og gledesfylt tilværelse.

## Analyse og diskusjon

Trinn 1: *Beginner's mind*, glede og demokrati. #L i n e d a n c e

Studenter kan føle seg usikre, være spente og sjenerte, likeså gjerne som forventningsfulle og energiske. Det er derfor viktig at alle føler seg velkommen, at rommet oppleves behagelig og levende, og at alle blir møtt og sett av både lærer og medstudenter på en vennlig måte.

Autonarrativ av Stig. Tilnærmingen i linedance.

Jeg starter alltid dansetimene med innlæring av linedance. Dansen har mange fordeler i startfasen hvor «ikke-dansende» skal introduseres for dans og få en opplevelse av kroppslig mestring. Linedancen er koordinativt enkel, involverer mest ben (steg), og gjøres alene.

Studentene finner sin plass i rommet, alle står på rekker med samme retning i rommet. Jeg står foran slik at alle ser. Trinnene gjennomgås grundig uten musikk. Etter hvert som helheten utformer seg, legges det til fengende og taktfast countrymusikk i passende rolig tempo. Shania Twain. Jeg liker å være tydelig med kropp og stemme; jeg bruker rytmiske bevegeselsord som «ut-kryss bak, ut-og-hæl!



En-yo!-to-knips-tre-bak!» i stedet for å strukturere bevegelser i åttete, noe som gir lite mening for en ikke-dansende student. Progresjonen er tydelig og trinnvis, noe som forenkler både innlæring og studentenes forståelse av metoden. – Dansen er i gang.

I flere av intervjuene fortalte studentene at de hadde lave forventninger og følte seg ukomfortable med å delta i danseaktiviteten, blant annet på grunn av tidligere danseerfaringer fra skolen (se også Rustad, 2017). Noen antok at alle var nybegynnere, ettersom ingen danset på fritiden. Studentene vektla at opplevelsen av å være på samme nivå bidro til å skape trygghet i gruppa, og ga studentene et trygt rom for å utforske de ulike dansene de ble introdusert for. Som Daniel uttalte: «Jeg synes det var en klein aktivitet, siden man ikke vet hvor gode de andre er. Men så ble det trygt, fordi det viste seg at det var ingen som var dansere i klassen».

Vi synes det var interessant at studentene ga uttrykk for større trygghet i dans sammenlignet med flere andre aktiviteter, især fotball. De uttalte at selv om de var dyktige fotballspillere, følte de seg mindre trygge i fotball enn dans dersom de skulle undervise. At det kunne være en fordel å være nybegynner bemerket også Daniel, som ble spurt om hvordan det var å bli trukket frem for å demonstrere:

«Det synes jeg er helt greit [...] Det er bedre å bli trukket fram i dans enn i f.eks. fotball. For det er litt sånn når alle vet at du ikke har noen forutsetning til å være god, så er det mindre skummelt».

Bresler (2018) har et interessant perspektiv på behovet for å innta en *beginner's mind*-holdning, og *knowing/unknowing* (Bresler, 2019), beslektet med Hannah Arendts (1958) natalitetsbegrep, om å fristille seg fra det man kan, for å slippe til noe nytt. Bresler (2018) skriver om hvordan det å være en *unknower* var frigjørende! Biesta (2014) skriver om å stille tomhendt. Det å gi seg hen, slippe seg løs og ikke minst ha det gøy, eller føle glede, er åpenbart drivkrefter når vi lærer, men dessverre opptrer de for sjelden i samme vending som *akademisk*, viktig eller seriøst (Kipling Brown, 2014). I Stinsons artikkel *A Question of Fun* (1997) vier hun oppmerksomhet til 'gøy/artig/det som gir glede' [fun] som essensielt viktig i hennes studie av

danseundervisning for ungdommer, men som tok henne tid å vedkjenne. Det faktum at flere studenter (og lærer!) opplever danseundervisninga som gøy er en verdi i seg selv. En slik glede kan danne grobunn for et inspirerende og positivt læringsmiljø, og utvikle en sterkere tilknytning til både fellesskapet og selve dansen. Wise et al. (2019) diskuterer også begreper som *happiness*, *attitude* og *fun* som virksomme i danserelasjonene. Så klasserommet må kanskje også være opplyst av noe så *banalt* som glede!

Intervjuene viste også at studentene fremmet linedance som en danseform som bidro til ekstra trygghet i gruppa og påvirket studentenes mestringstro. Emil opplevde det slik: «I dansetimen lærte jeg at jeg var mye flinkere enn jeg trodde». Mange studenter fremhevet at danseformer med faste mønstre, som linedance, skapte forutsigbarhet og en følelse av mestring. De erfarte at det å øve på samme sekvens flere ganger var verdifullt for læringen.

Flere studenter la vekt på at dansen inviterte til økt samhandling, uten fokus på teknikk og prestasjon, i andre rom enn den ordinære kroppsovingsundervisningen. Sæle og Hallås (2020) viser til at mye av undervisningens innhold fortsatt er konsentrert rundt ballidretter, og som regel foregår i en gymsal. Gymsalen er ofte det fysiske klasserommet for kroppsoving, noe som understreker visse særtrekk ved rommet og utstyret som brukes (Berg, 2021). Som også Rustad (2017) beskriver, ser vi at dansen gir studentene en forfriskende mulighet til å tre ut av gymsalen, gjerne inn i dansesalen, og rette fokus mot samhandling, mestring av kroppens muligheter og bevegelsespotensiale, snarere enn selve prestasjonen.

Trinn 2: Stemning, vi-følelse og inkludering.

#R e i n l e n d e r

Autonarrativ av Stig. Tilmærmingen i reinlender.

Reinlender og linedance er de danseformene jeg opplever gir best stemning i rommet. Som tradisjonsdanser er reinlender en av mine favorittdanser! Den utføres med lekenhet og letthet i grunnsteget, og musikken inviterer til at danseren kommer 'opp' fra gulvet. Dansen får ofte frem smilet og glimtet i øynene hos danserne. I metoden kan steg læres på rekker 'over gulvet' (mye brukt i jazzballett),

og jeg inviterer til samarbeid gjennom firemanns reinlender, selv om dette er en runddans og pardans.

Solveig bryter inn:

Men hva med svikten, er ikke det alle folkedansere er opptatt av?

Stig sier:

Shhh... – svikten er jo selve kvaliteten på en folkedanser (jf. nytradisjonistisk tankegods, Bakka, 2007; Mæland, 2014) – men jeg tar en omvei, som å banne i kirka; jeg lurer den inn med et vanlig springsteg, der jeg dropper svikten, for den kommer etter hvert av seg sjøl. Det er litt av greia. I folkedansmiljøet får man gjerne den metodiske innlæringa av steg med svikt samtidig.

Intervjuene viste at dansen bidro til en annen dynamikk i gruppa, som skilte seg fra interaksjon i annen fysisk aktivitet, og krevde andre former for samarbeid, også mellom kvinner og menn. Studentene opplevde en god og uformell atmosfære, med lite fokus på prestasjoner, noe som bidro til god stemning i rommet. De reflekterte også over hvordan dansetimene med reinlender ga dem innsikt i betydningen av å glede seg i et bevegelsesfelleskap, og å tilføre positiv energi til hverandre. Som Tuva sa:

«Jeg likte at det var litt uhøytidelig og ikke noe konkurransepreg, at det kommer tydelig frem hvem som er best. Det handlet bare om at vi skulle lære oss reinlender og ha det artig imens. Mestring av dansen var veldig positivt for stemninga og for hele klassemiljøet».

Myrvold (2024) viser til hvordan opplevelsen av å være i danseundervisninga med en spesiell stemning gjorde noe med dem som gruppe. Samværsdansens potensial for å skape stemning er basert på at dansen blir oppfattet som noe uhøytidelig, en aktivitet som gir positiv energi i en uformell ramme, hvor det å danse oppleves som *free space*. Daniel påpekte: «Jeg føler man blir mer fri når man får dansa, får uttrykka følelser på en litt annen måte. Og så får jeg glede andre med energien min».



Musikkens bidrag til stemninga i klassen ble fremmet som avgjørende av flere, og Tuva la til: «Det skjer noe med stemninga i rommet, når man er mange i lag òg setter på musikk. *Det* var veldig positivt for stemninga og for hele klasse miljøet». Bresler (2019) skriver fint om å «illuminate classroom life» (Bresler, 2019, s. 83), der en estetisk benyttelse kan bidra til et rikt, romslig og levende miljø og også virke inn i en studiehverdag. Bare «at det var musikk», som Tuva uttrykte entusiastisk, viser hvor ekstraordinært det opplevdes for studentene. Svært relevant her, og ofte brukt i musikkpedagogisk kontekst, er samhandlingen med musikk mellom mennesker, eller *musicning* (Small, 1998), som selvsagt og er virksomt i dans. I denne sammenhengen er det mulig å dra vekslar på det studentene har med seg i egen ryggsekk, som preferanser, musikksmak og kule *mooves*. Ved å anvende musikk og bevegelser som ligger nærmere ungdomskulturen, er sjansen større for å påvirke stemninga og lysten til å øve bevegelsene (Nygård, 2015, 2018). Et slikt syn fører oss inn i et spenningsfelt rundt hvorvidt opplæringen skal følge normene i tradisjonsdansen eller ha frihet i bruk av musikk og bevegelse. Arnestad (2001) konkluderte med at folkedansen må fornyes i den forstand at gleden, kreativiteten og improvisasjonen, gjerne også flørt og erotikken, må få komme sterkere til uttrykk i dansen, på bekostning av fremvisningsestetikken, de rette stegene og den kollektive disiplineringen. Dette vil også eventuelt innebære at en tenker mer i retning av nye og annerledes former for danseopplæring, for eksempel ved å ta i bruk andre musikkformer enn den tradisjonelle reinlendermusikken. Bjørndal og Alver (1985) skriver, her fritt omskrevet i poetiske linjer:

Vi skal koma i hug;  
 Tradisjonen vert alltid oppløyst og omskapt.  
 Det er tradisjonen sitt liv.  
 Tradisjonen er ein organisme som ikkje kan stengjast inne.  
 Han er ikkje i ei fastlegen form.  
 Han vil alltid sprengja dei grensene han lever innanfor.  
 Tradisjonen søkjer nye former og virkemiddel.

Trinn 3: Nærhet, kropp og intimitet.

#B a c h a t a

Som lærere vil vi skape et rom som studentene opplever som trygt, siden den kroppslige erfaringen er «the most intimate location» (Hestad Jensen, 2022), og hvor det relasjonelle bidrar til «emotional literacy» (Rouhiainen & Härmäläinen, 2013). Vi fornemmer hvordan de beveger seg alene og sammen med andre i rommet, og vil ta vare på hver enkelt. Når selve kroppen er det nærmeste, må vi øve oss sammen, slik at vi daglig styrkes og blir modige til å tre inn i verden som den vi er.

Tilnærmingen i bachata. Autonarrativ av Stig.

Som avslutning på innlæring av samværsdansene ønsker jeg at studentene skal få utforske danseformer hentet fra andre kulturer enn den norske, som tilbyr variasjon i bevegelsesmønster og det musikalske uttrykket. Bachata er en romantisk pardans fra Den dominikanske republikk i Karibia, med sin opprinnelse i barer og bordeller. Jeg ble først introdusert for danseformen i Lofoten(!) av en kubansk danser, har siden jeg var ungdom danset latindanser, men ikke denne - og falt pladask! Musikken har et rolig preg og danses med myke hoftebevegelser, flyt og følelser. Her handler det om å få kontakt med gulvet, mer horisontale bevegelser, tett på en partner – holde sammen, holde blikket.

Som vist i «trinn 1» reflekterer studentene over hvordan samværsdansen skiller seg fra lagidretter, spesielt når det gjelder fysisk kontakt og samarbeid. Studentene opplevde også bachataen som «tett på» og krevde en fysisk kontakt som kjentes litt uvant. Det er fint å se hvor fort studentene følte denne nærheten som naturlig og uanstrengt: Sanna sier: «Mellom dansene sto jeg og holdt i handa til en annen, men tenkte ikke over det». Å holde sammen i hendene er en tillitsfull handling, som gir et bilde på den nærheten og intimiteten studentene blir del av i dansesettingen. En fordel med praktiske læringsformer og dans spesielt er at kommunikasjonsregisteret er svært utvida sammenlignet med når vi sitter på rekke og rad ved pult og pc. Celina sa:

«Å danse bachata er veldig annerledes fra å sitte i klasserommet. Man blir jo mye nærmere både læreren og medstudentene. Du kan ikke ha en danselærer som bare står på siden og sier 'gjør sånn'. Du må vise deg sjøl og tørre å ta rommet».

Å *by på seg selv* handler om å tre frem som den man er; om å være kroppslig aktiv, tilstede, gjerne leken og livfull og ikke minst oppmerksom ovenfor de andre. Denne type engasjement var noe studentene trakk frem i flere sammenhenger, i tillegg til å ikke være redd for å tabbe seg ut, som Tuva nevner:

«Lærer må også tillate litt tull og tøys. At man er litt uhøytidelig og byr på seg sjøl som lærer, det gjør at elevene òg tør å gjøre det. Jeg liker også når jeg får vise og er i øvingsbildet sjøl. Det syns jeg er kjempeviktig og gir inspirasjon».

Danselæreren har altså en *multidimensjonal* rolle der læreren kan bidra til et miljø preget av humørforbedring, mestringsfølelse, trygghet, fellesskapsfølelse og sosialt ansvar for hverandres læring (Domene & Lawson, 2019). Winther (2018, s. 4) referer til «the energizer» som en av lærerens danseroller. Lærerens entusiasme bidrar åpenbart til å motivere studentene (Lineberger, 2021), men den er avhengig av å spre om seg, smitte over på andre. Dansen blir et kroppslig quickstep inn i det relasjonelle og affektive, som gir en følelse av nærhet både til læreren og medstudenter under dansingen. Flere studenter ga uttrykk for at den kroppslige nærheten i dansen hadde bidratt til å bedre klassemiljøet. Henrik sa:

«Jeg føler at vi som klasse kom litt nærmere på hverandre når vi danset Bachata. Dansen bidro til mer samhold i gjengen i og med at du må gå litt utenfor komfortsonen og tørre å slippe deg mer løs og være mer åpen».

Firing og Fauskevåg (2018) fremmet at fordelene med å være i en felles modus, å være avstemt på et relasjonelt nivå, kan bidra til å endre stemning både i gruppa og hos den enkelte. Rouhiainen og Hämäläinen (2013) viser til at når man deler stemning med noen andre så begynner man å observere og relatere til verden på en lik måte, som kan forbedre samholdet og gi en

opplevelse av å være følelsesmessig tilknyttet. Å tre inn i det ubehagelige, det ukjente og kjenne på motstand involverer risiko (Biesta, 2014). Cook-Sather (2016) understreker at 'brave space' fremfor 'safe space' nettopp krever at du tør, er modig, og forberedt på både risiko og ubehag, men at 'brave space' oppfordrer og forventer en måte å delta på, som er aktiv og modig. Tuva fremmer et modent perspektiv på det å oppleve ubehag:

«Jeg er veldig opptatt av det at det ikke er farlig å ha det ubehagelig heller. Det er ofte vi vokser når vi har det ukomfortabelt. Så lenge det ikke blir en traumatisk opplevelse der man føler at man dummer seg ut, kan det være en positiv erfaring».

Trinn 4: «*Nå skal vi danse!*» Dansepraksis på trygg grunn.

En vesentlig del av undervisningen i etterkant av det kroppslige arbeidet er å legge til rette for en dialog mellom studentene. Dette gir mulighet til å kunne åpne et meningsfylt rom for refleksjon over egne erfaringer, forstå andres perspektiver, og en dypere innsikt i danseopplevelsen og metoden (jf. Kipling Brown, 2014; Mainwaring, 2010; Myrvold, 2024). Slik aktiveres oppmerksomhet og bevissthet, både kroppslig og følelsesmessig. Studentene fremmet at denne kunnskapen og erfaringen gjorde dem godt forberedt til praksisfeltet, der de fikk anledning til å prøve seg fullt ut som lærere, med hele lærerkroppen. Dette sammenfaller med Trine Ørbæks (2018) forskningsfunn, hvor hun påpeker viktigheten av å bevege seg vekk fra en tradisjonell fagorientert undervisningsform og «instruktørrolle» og mot en mer deltakende og demokratisk lærerrolle. I vårt materiale ga noen studenter uttrykk for å være «komfortable» [Celine] med undervisningsformen, mens andre ville utfordre seg i lærerrollen, bidra mer i timen og ikke bare være en igangsetter av aktivitet. Henrik la også til:

«Jeg hadde lyst til å prøve det på nytt etter å ha lyktes med danseundervisning i tidligere praksis. Den ene gangen i en idrettsklasse der det var veldig høyt nivå, så jeg hadde lyst til å utfordre dem ekstra. Så endte det jo opp med å bli så vellykket. De beste timene jeg hadde i praksis, var jo dans».

Tuva sa: «Jeg valgte å undervise i dans på grunn av de positive erfaringene vi som klasse hadde med denne aktiviteten. Jeg ønsket at elevene også skulle få muligheten til å oppleve dette, da det også kan styrke klassemiljøet.»

Gjennom dansetimene fikk studentene innlæring av både samværsdans og kreativ dans, og kunne dermed utforske spennet mellom struktur og kreativitet. Studentene viste til gode opplevelser med den kreative dansen, men følte seg likevel usikre i å lede denne danseformen. Fra et pedagogiske perspektiv er dette noe overraskende, siden den kreative tilnærmingen nettopp åpner for utforskning og setter til side ideen om rett og galt. Danseformen inviterer med dette til mestringsopplevelser og følger prinsipper om tilrettelagt undervisning og et inkluderende kroppsøvingfag. Studentene ble derfor bedt om å utdype sin kompetanse og selvtillit til å undervise i samværsdans sammenlignet med kreativ dans. De løftet frem den konkrete tilnærmingen i danseformer med et fast mønster, som bachata og reinlender, som ga en følelse av kompetanse og forutsigbarhet. Selv om flere påpekte verdien av å utfordre seg selv og trå utenfor komfortsonen i kreativ dans, beskriver studentene at de foretrekker danseformer med faste koreografier, Tuva sier:

«...legger jo ikke skjul på at pardansene er det som har festa seg best hos meg. Jeg syns det var kjempeartig med den skapende dansen, men trivdes nok best med samværsdansen. Jeg tror det handler om at du må by litt mer på deg sjøl når det kommer til skapende dans, og må være enda mer kreativ. Mens når det kommer til samværsdansen, så er det jo en koreografi og struktur som gir trygghet».

Henrik uttrykker at «det følte seg egentlig ikke som vi dansa når vi hadde sånn kreativ dans. Jeg syns det er litt vanskelig å kalle det dans. For meg så var det reinlender, og kanskje firemanns reinlender jeg likte best». Henrik, som hadde reinlender med en idrettsklasse på vg3 sa videre:

«Elevene var glade, de flirte og smilte hele tida. Du merka at de var engasjert. De ville ikke ha noen pause, og var motivert til å prøve og prøve hele tida. Noen av elevene ble jo kjempeslitne, de ble jo litt *for* gira og tok opp tempoet veldig høyt. Det var kjempestemning og veldig moro».

Studentene ble også spurt om hvordan de vurderte sin evne til å undervise i dans i skolen, sammenlignet med andre aktiviteter de hadde lært i utdanningen. Flere vektla at dans var aktiviteten de hadde minst erfaring med, men som på tross av det følte de hadde best forutsetningene for å undervise i. Dette begrunnet de delvis i at elevene hadde lave ferdigheter i dans sammenlignet med andre aktiviteter. Sanna påpekte at «når det gjelder fotball, derimot, som jeg har spilt i 14-15 år, blir jeg litt mer nervøs fordi det er mange andre som også kan det godt.»

Opplevelsen av å være i *brave space* (Cook-Sather, 2016) gjennom dansen kan relateres til en episode Sanna erfarte, som spontant grep muligheten til å undervise i dans i en uforutsett time med elevene:

«Det var faktisk en gang vi egentlig ikke skulle ha timen. Plutselig sto det en klasse helt uten lærer. Vi spurte om de ville spille fotball, håndball eller kanonball. Men så fikk vi øye på en høyttaler! Vi så bare på hverandre og var sånn [...] Nå skal vi danse! Det ble så vellykket, og elevene hadde det *så gøy*».

En slik spontan situasjon og valget om å improvisere med å undervise i dans, kan tolkes som lysten til å gjenskape et *bevegelig øyeblikk* – en estetisk opplevelse – kombinert med nødvendig tro på egen mestring. Samværsdansen kan være en inngang til *empowerment* i følge Tuva: «Hvis jeg tør å stå i spotlightsen i dansing, så skal jeg tørre å stå i spotlightsen i klasserommet òg».

## Avsluttende betraktninger og fremtidig utsikt

Studentene har vist engasjement for samværsdansen og tilegnet seg kroppslig kunnskap, utviklet sin egen performative lærerrolle gjennom å lede danseaktivitet og kjent på nærhet til elevene. Den kroppslige kunnskapen, som en essensiell, ektefølt *way of knowing*, her erfart gjennom samværsdansen, blir en *stepping stone* inn i den pedagogiske forståelsen. Det bør ikke være motsatt. Pedagogisk teori kan ikke, og må ikke, alene forstås som en grunnstein, heller ikke limet i utdanningen! Biesta (2014) er opptatt av

«berettigelse av lærerens posisjon» (Biesta 2014, s. 70), som innbefatter noe mer enn å legge til rette eller støtte. Det liker vi godt; en som er tilstede, samhandlende, dansende (!) og som *kan noe* og som tilfører noe som ikke var der fra før, noe som kommer «utenfra og tilfører noe radikalt nytt» (Biesta, 2014, s. 77). Denne kunnskapsformidlingen, denne handlingen, bør komme foran en utelukkende, utenforstående teoretisk pedagogikk, som heller ikke kan være en erstatning for vektleggingen av verbal refleksjon, på bekostning av kroppslig kunnskap. Altså, ikke sammenheng mellom teori og praksis, men *fra praksis til praksis*. En kompetent lærer i samværsdans må ha kunnskap om det som gjerne refereres til som tekniske aspekter, men der det også handler om å skape et *pulserende* fellesskap, vise engasjement for ulike danseformer og oppleve danseglede, som må være et læreransvar og dermed et lærerutdanningsansvar. Utdanningssektorens økende fokus på effektivisering og kostnadskutt, i retning av *robuste* studieenheter, store forelesningssaler og digitale undervisningsformer, står i sterk kontrast til en praksisnær lærerutdanning. Som (danse)lærer kan man legge til rette for modig deltakelse, engasjement gjennom energi, humør og vennlighet, og en ansvarlig tilstedeværelse for hverandre. Å bygge samvær gjennom dansen der alle inkluderes, eller kan holde sammen med en partner; må føre og følge, gi og ta (plass), holde og bli holdt, kan tilby enhver nybegynner en *stepping stone*. Dans blir en arena hvor studentene kan finne sin plass og bli verdsatt for den man er. Å danse kan motvirke følelsen av å være alene, utenfor eller kroppslig utenforskap og gi en følelse av å være del av noe større, et kroppslig *innenforskap*. Samværsdansen kan oppleves og presenteres som en kollektiv værensform i tid og rom, på gulvet - en dyptgående, inderlig human måte å lære og være sammen.

I denne studien har vi undersøkt på hvilke måter samværsdansen kan være gledesfylt, fremme vi-følelse og ikke bare livslang bevegelsesglede, men en «livsvid læring, det vil si læring som griper inn i alle aspekter av livet» (Biesta 2014, s. 85). Samværsdansens kroppslige og samhandlende potensial løftes frem i denne teksten som en verdifull del av studentens *common educational journey* (Biesta 2014; Winther, 2018), hvor utdanning mer enn individualistisk læring er i sving. Vi forstår det slik at kommunikasjonen og samhandlingen som kreves gjennom samværsdansen er en måte å få

kunnskap på som baserer seg på en «skapende, deltakerbasert prosess der ting skapes i fellesskap» (Biesta, 2014, s. 70). Et dansefellesskap drevet av felles bevegelser, rytme og samstemthet kan fremstå som et ørlite bidrag inn i demokratisk tankegang, der de dansende opplever at de holder en viktig posisjon *i rekka*.

Er vi muligens litt for optimistiske med hva samværsdansen kan tilby? Flere kvaliteter ved samværsdansen som vi her berører vil selvsagt også kunne gjelde for andre aktivitetsformer i kroppsoving, der både glede, inkludering og mestring fremmes. Likevel, i den totale utdanningskonteksten kan vi forsvare det vi anser som særlig pedagogisk kraftfullt med dansen og dens særegne posisjon i kroppsovingsfaget. Vi må også håpe at studentene bevegges til videre kritisk tenkning omkring dansens potensiale i utdanningsløpet.

Artikkelen har tatt for seg samværsdansens rolle innenfor en kroppsovingskontekst og viser til eventuell videre forskning for å vurdere dens betydning i andre utdanningsområder. Et interessant forskningsspørsmål ville være å undersøke samværsdansens potensielle bidrag i andre praktisk-estetiske utdanninger, slik som musikkutdanning, hvor kroppslighet, nærhet og fellesskap vektlegges ulikt. I et utvidet perspektiv vil det også være interessant hvordan samværsdans kan fungere som et pedagogisk verktøy i utdanningssystemer med ulike styringsdokumenter, eller i andre kulturer og samfunn der oppfatningene av kroppslighet og læring er forskjellige fra de norske.

Biesta (2014) er tydelig når han vil vektlegge opplevelsen av å bli undervist, og da i «bestemte ting [...] noe som transcenderer det de allerede vet» (s. 73). Vi mener samværsdans kan være en bestemt ting. Samværsdansen *kan* så være et verktøy for å innfri læreplanens intensjoner og bidra til bedre sammenheng mellom skole og utdanning. Å danse sammen kan gi mulighet for et kraftfullt sammentreff av glede, vi-følelse, inkludering og mestring. I tillegg kan samværsdansen styrke studentenes «apetitt for undervisning» og erfaring med hvordan det er å bevege seg, blomstre og eksistere *som* lærer.



## Referanser

- Adams, T.E, Holman Jones, S. & Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. Oxford University Press.
- Arendt, H. (1958). *The human condition*. University of Chicago Press.
- Aristoteles. (2004). *Om diktetekunsten* (S. Ledsaak, Overs.). Cappelen Damm. (Opprinnelig utgitt ca. 335 fvt.)
- Arnestad, G. (2001). Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert opppløyst og omskapt... Om folkemusikk og folkedans i det senmoderne Norge. Norsk kulturråd.
- Bakka, E. (1999). «Or shortly they will be lost forever»: Documenting for revival and research. I T. J. Buckland, *Dance in the Field: Theory, methods and issues in dance ethnography* (ss. 71-81). Macmillian.
- Bakka, E. (2007). Folkedansrørelsen. Innledning. I E. Bakka & G. Biskop (Red.), *Norden i dans. Folk – Fag – Forsking*. (pp. 301-306). Oslo: Nordisk Forening for Folkedansforskning. Novus Forlag.
- Bakka, E. (2023). *Samværsdans* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 5. mai 2024 fra <https://snl.no/samv%C3%A6rdsdans>
- Barrett, E. & Bolt, B. (2009). *Practice as research. Approaches to creative arts inquiry*. Tauris.
- Bandura, A. (1997). *Self-efficacy: The exercise of control*. Freeman.
- Berg, E. (2021). Et inkluderende kroppsøvingsfag - ulike forståelser og praksiser. I E. Berg, *Kroppsøving – med rom for alle* (s. 9–32). Fagbokforlaget.
- Berntsen, H. & Kristiansen, E. (2021). *Idrettspsykologi - motivasjon, ledelse og prestasjon*. Universitetsforlaget.
- Biesta, G. J. J. (2014). *Utdanningens vidunderlige risiko*. Fagbokforlaget.
- Biesta, G. J. J. (2017). *The rediscovery of teaching*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315617497>
- Bjørndal, A. og Alver, B. (1985). – *og føla ho lét*. Norsk spelemannstradisjon. Universitetsforlaget. 2. utgave.
- Bresler, L. (2018). Aesthetic-based research as pedagogy. The interplay of knowing and unknowing toward expanded seeing. I Leavy, P. (red.), *Handbook of arts-based research*. Guilford.

- Bresler, L. (2019). Wondering in the dark: The generative power of unknown in the arts and in qualitative inquiry. In *Qualitative inquiry at a crossroads* (1. utg., vol. 1, ss. 80–95). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429056796-7>
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research In Psychology*, 3(2), 77–101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Cook-Sather, A. (2016). Creating brave spaces within and through student-faculty pedagogical partnerships. *Teaching and Learning Together in Higher Education*: Iss. 18 <http://repository.brynmawr.edu/tlthe/vol1/iss18/1>
- Domene, P., & Lawson, C. (2019). Salsa dance and perceived mental health benefits: A servant leadership theory-driven study. *Central European Journal of Sport Science and Medicine*. Vol.28 (4), ss. 107–118. <https://doi.org/10.18276/cej.2019.4-10>
- Duberg, A., Hagberg, L., Sunvisson, H., Möller, M. (2013). Influencing self-rated health among adolescent girls with dance intervention: a randomized controlled trial. <https://doi.org/10.1001/jamapediatrics.2013.421>
- Duberg, A., Möller, M., Sunvisson, H. (2016). "I feel free": Experiences of a dance intervention for adolescent girls with internalizing problems. <https://doi.org/10.3402%2Fqhw.v11.31946>
- Duberg, A., Jutengren, G., Hagberg, L., Möller, M. (2020). The effects of a dance intervention on somatic symptoms and emotional distress in adolescent girls: A randomized controlled trial. <https://doi.org/10.1177/0300060520902610>
- Ellis, C. (2004). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. AltaMira Press.
- Enggebø, H. (2020). Kollektiv kvalitativ analyse. *Norsk Sosiologisk Tidsskrift* 4 (2): 106–122.
- Fretheim, B. S. & Fosshei, K. (2021). #livet#døden#kjærligheten – et narrativ av vevd og levd undervisningsliv. I B.-T. Bandlien, I. O. Olaussen, M.-A. Letnes & E. Angelo (Red.), *MusPed:Research: Bd. 3. Utdanning i kunstfag: Samarbeid, kvalitet og spenninger* (Kap. 13, s. 335–

- 355). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.152.ch13>
- Firing, K., & Fauskevåg, O. (2018). Human Interaction: A Mood-Based Perspective. In G.-E. Torgersen (Red.), *Interaction: 'Samhandling' Under Risk. A Step Ahead of the Unforeseen* (s. 91–106). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.36.ch5>
- Fong, Y. (2002). Teacher's self-efficacy: The determining factor for Hong Kong folk dance teaching. EdUHK Library. <https://bibliography.lib.eduhk.hk/en/bibs/a10530ca>
- Jenssen, R. (2022). The voice lessons. *Scriptum: Creative Writing Research Journal*. 9 (2). <https://doi.org/10.17011/scriptum/2022/2/3>
- Kipling Brown, A. (2014), 'A model for dance education: Promoting personal voice and communal learning', *International Journal of Education through Art* 10: 2, s. 179–188. [https://doi.org/10.1386/eta.10.2.179\\_1](https://doi.org/10.1386/eta.10.2.179_1)
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal akademisk.
- Lineberger, M. B. (2021). Don't say the «d» word! «Dance» in college and middle school. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 92(9), 3–4. <https://doi.org/10.1080/07303084.2021.1979871>
- Haugen, S., Løkken, G. & Røthle, M. (red). (2005). *Småbarnspedagogikk: Fenomenologiske og estetiske tilnærminger*. Cappelen akademisk.
- Mainwaring, L. M., Pysch, C. & Krasnow, D. H. (2010). Teaching the dance class: Strategies to enhance skill acquisition, mastery and positive self-image. *Journal of Dance Education* 10(1):14–21. University of Toronto. <https://doi.org/10.1080/15290824.2010.10387153>
- Mellor, N. (2001) Messy method: The unfolding story, *Educational Action Research*, 9:3, 465-484, <https://doi.org/10.1080/09650790100200166>
- Moen, K. M. & Rugseth, G. (2018). Perspektiver på kropp i kroppsøving-faget i skolen og i faglærerutdanningen i kroppsøving. *JASED Journal for Research in Arts and Sports Education*. Vol. 2, 2018, pp. 154–168. Cappelen Damm Forskning. <https://doi.org/10.23865/jased.v2.1052>
- Mulholland, J. & Wallaces, J. (2001). Teacher induction and elementary science teaching: Enhancing self-efficacy. *Teaching and Teacher Education* 17(2):243–261. [https://doi.org/10.1016/S0742-051X\(00\)00054-8](https://doi.org/10.1016/S0742-051X(00)00054-8)

- Myrvold, T. E. (2024). Med samværsdansen som ledestjerne. Kvalitativ studie av samværsdansens potensial i lederutviklingsprosesser. Masteroppgave i Organisasjon og ledelse, spesialisering i relasjonell ledelse. NTNU
- Mæland, S. (2014). Tradisjonsdans som universitetsstudium? Prøveordning med utøvarstudium i tradisjonsdans (2009–2012) i Stranden & Fiskvik (red.), (Re)searching the Field. Festschrift in Honour of Egil Bakka (91–106). Fagbokforlaget.
- Norris, J., & Sawyer, R. D. (2012). Toward a dialogic methodology. I J. Norris, R. D. Sawyer, & D. Lund (red.), *Duoethnography: Dialogic methods for social, health, and educational research* (pp. 9–40). Left Coast Press.
- Nygård, S-I. (2015). Dans i skolen. I Sigmundsson, H. & Ingebrigtsen, J.E., *Idrettspedagogikk*. Universitetsforlaget.
- Nygård, S-I. (2018). Bevegelseslek med musikk og rytme. I Sandseter, E.B., Hagen, T.L. & Moser, T. *Kroppslighet i barnehagen – pedagogisk arbeid med kropp, bevegelse og helse*. Gyldendal Forlag.
- Paulich, K.N., Ross, J.M., Lessem, J.M., & Hewitt, J.K. (2021). Screen time and early adolescent mental health, academic, and social outcomes in 9- and 10- year old children: Utilizing the Adolescent Brain Cognitive Development<sup>SM</sup> (ABCD) Study. PLoS ONE 16(9): e0256591. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0256591>
- Rustad, H. (2017). Dans og kroppsøvningsfaget. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 1(3), 61–74. <https://doi.org/10.23865/jased.v1.576>
- Rouhiainen, L., & Hämäläinen, S. (2013). Emotions and feelings in a collaborative dance-making process. *International Journal of Education & the Arts*, 14(6).
- Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Standal, Ø. F. & Rugseth, G. (2021). *Inkluderende kroppsøving* (2. utgave.). Cappelen Damm akademisk.
- Stinson, S. (1997). A question of fun. *Dance Research Journal*. Vol. 29, No. 2, pp. 49– 69.

- Stinson, S. (2005). Why are we doing this? *Journal of Dance Education*. Vol. 5, Nr. 3.
- Sørly, R. & Blix, B. H. (Red.). (2017). *Fortelling og forskning. Narrativ teori og metode i tverrfaglig perspektiv*. Orkana Akademisk.
- Sæle, O.O & Hallås, B.O. (2020). *Kroppsoving i femårig lærerutdanning*. Gyldendal Akademisk.
- Utdanningsdirektoratet. (2020). *Læreplan i kroppsoving (KRO01-05)*. <https://www.udir.no/lk20/> Fastsatt som forskrift. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020. <https://www.udir.no/lk20/kro01-05>
- Wise, S., Buck, R., Martin, R., & Yu, L. (2019). Community dance as a democratic dialogue. *Policy Futures in Education*, 18(3), s. 375-390. <https://doi.org/10.1177/1478210319866290>
- Woodcock, S. et al. (2022). Teacher self-efficacy and inclusive education practices: Rethinking teachers' engagement with inclusive practices. *Teaching and Teacher Education*, volume 117, Australia. <https://doi.org/10.1016/j.tate.2022.103802>
- Winther, H. (2018). Dancing days with young people: An art-based co-produced research film on embodied leadership, creativity and innovative education. *International Journal of Qualitative Methods* 17 (1).
- Ørbæk, T. (2018). *Å skape dans i kroppsovingslærerutdanning – studenters erfaringer*. Doktorgradsavhandling fra Norges Idrettshøgskole, Oslo.
- Østern, A.-L. & Knudsen, K. N. (2019). *Performative approaches in arts education. Artful teaching, learning and research*. Routledge.
- Østern, T.P. (2017). Norske samtidsutdanninger i spennet mellom modernisme og postmodernisme – tidligere dansestudenters refleksjoner over påvirkningen av en danseutdanning.
- Østern, T.P. & Engelsrud, G. (2014). Læreren-som-kropp. Kontakt, kommunikasjon og ledelse som lærerkropp. I Østern, A.L. (Red.) *Dramaturgi i didaktisk kontekst*. Fagbokforlaget.





# ”Han kun int spela sôm I sang.”

Kristin Jonzon

“He could not play the way I sang” is what Dansar Edvard Jonsson (1893-1976), Malung, Sweden, told the fieldworker Gertrud Sundvik when he performed together with a fiddler.<sup>1</sup> The quote encapsulates a traditional singer’s take on the Scandinavian tradition of trying to demonstrate that the intonation patterns in what we today call traditional singing are hardly arbitrary. The purpose of this article is to illustrate the utility and implications of the Multimodal Model, with a specific focus on melodic movements and pitch categories which “swap places”. This will be done through an analysis of the intonation in three recordings each of two songs with Dansar Edvard. The model is innovative in three ways; it implies a descriptive approach that does not presuppose any stipulated intonation pattern, the attention to intonation as something which emerges throughout a performance, and a focus on the phrase instead of the tones. The contribution is thus built on a thought structure which radically differs from those relying on abstract *a priori* tonal structures. This forms an attempt to look beyond norms derived from mathematical perfection.

## Inledning

Denna artikel är en vidareutveckling av avhandlingen *Tuning the Human Voice: A New Model of Tonality Based on the Voices of Northern Singers, Past and Present* (Jonzon 2023), som mynnade i en teori om att sångares tonalitet

1. DMBA004206, 00:49.

inte finns på förhand. Istället är det ett flerdimensionellt dynamiskt kontinuum, som skapas genom sjungandet och som visar sig i intonationsmönster vilka saknar förhandsregler (Jonzon, 2023, s. 221). Därmed är fortlöpande intervall, skapade av människokroppen i ett socialt sammanhang, viktigare än tonplatser. Utifrån ambitionen att utforska intonation från ett sångarperspektiv utvecklade jag min egen multimodala forskningsmetod samt den deskriptiva Multimodala Modellen (Jonzon, 2023, s. 151-166). Den baseras på övertygelsen att en ökad förståelse för sångintonation nås genom att fokusera på fler dimensioner än tonhöjd, eftersom människor samtidigt är både musikinstrument och sociala varelser. Modellen bygger på de mönster som uppstod när fältarbete bland sångare i Norge, Skottland, Polen och Sverige jämfördes med mina egna sångerfarenheter, samt en detaljanalys av 75 arkivinspelningar med Dansar Edvard Jonsson. Inledningsvis förväntade jag mig att diskutera intonation och tonalitet som kulturella förhandlingar hos sångare, men ju längre arbetet framskred desto mer pekade resultaten på generella sångaraspekter. Fältarbetet fick mig att välja ett långt mer dynamiskt perspektiv, eftersom det kort sagt inte finns något i människokroppen som antyder att vissa tonplatser borde vara mer stabila än andra. Jag använde modellen till att belysa det problematiska med att beskriva oackompanjerad folklig vissång utifrån fasta referenstoner, och därmed kunde jag påvisa generella brister i tidigare tonalitetsforskning (Jonzon, 2023, s. 197-199).<sup>2</sup> Min uppfattning är att dessa dimensioner - musikaliskt sammanhang, den kroppsliga sångarupplevelsen och datoriserade mätningar - behövs för att kunna ringa in fenomenet intonation i oackompanjerad folklig vissång. Därför förenas perspektiven i modellen, vilken gör det möjligt att beskriva intonationsmönster vars absoluta tonhöjd stiger eller sjunker, och som därmed inte passar in på modala eller funktionsharmoniska beskrivningar.

Mitt forskarperspektiv är därmed bredare än vad som är vanligt i folk-musikforskning. Det påminner om den svenske psykologiprofessorn Berndt Brehmers begrepp "riktad grundforskning" vilket används i studier av hur

2. Jag använde Reidar Sevågs två exempel på typiskt norsk intonation, nämligen Ragnar Vigdals Jesus din søte forening å smake, samt Åvold Byklums Ak Fader, lad dit Ord, din Ånd dog ret få Overhånd, i Fanitullen, innføring i norsk og samisk folkemusikk, (s. 342-376), B. Aksdal & S. Nyhus (red.) Universitetsforlaget AS, från 1998.



människor fattar beslut när förutsättningarna för besluten fortlöpande ändras (Johansson & Sahlin, 2015, s. 28). För sångaren ändras förutsättningarna rent akustiskt för varje ton eftersom intonationsreferensen skapas av hennes eget sjungande. Detta betyder att om en ton intoneras högre eller lägre än förväntat, oavsett skälet till det, kan det påverka intonationsreferensen för resten av framförandet.

Eftersom detta på ett grundläggande vis avviker från gängse tonalitetsforskning även ur ett internationellt perspektiv visar jag i denna artikel hur den Multimodala Modellen kan användas, och jag gör det genom att särskilt fokusera på melodirörelser och tonplatser som ”byter plats”. Detta görs genom intonationsstudier av tre inspelningar var, av två visor med Dansar Edvard. Åkesson (2017, s. 191) beskriver hur Dansar Edvard via traditionsmusikens institutionalisering blivit en av de största förebilderna för vad som idag förstås som ett äldre sångsätt. En viktig utgångspunkt för artikeln är att hans sång svårigen kan beskrivas utifrån på förhand definierade tonala system och ändå är en av de mest använda förebilderna inom högre utbildning i svensk traditionsmusik. Ännu en anledning är att man inom musikvetenskapen fokuserat långt mer på lyssnar- än på sångarupplevelsen. Kanske har detta bidragit till att tonalitet ofta verkar diskuteras utifrån premissen att sjunga ”rent” och ”falskt” objektivt sett *skulle kunna finnas*. Att istället som i min studie använda en teori som baseras på sångarerfarenheter av intonation, och därför fungerar beskrivande oavsett musikaliskt sammanhang, stöds av studier som Phillips & Browns (2022a). Det verkar som att forskarens eget sjungande kan erbjuda mer generella aspekter än lyssnandet kan, vilket för tanken till den amerikanske språkfilosofen Donald Davidsons tes om att det är skillnad mellan att uppfatta och att förstå (1997, s. 22).

Med tanke på hur klang (språk och uttal) och pitch (tonhöjd) vävs samman för sångaren i den intonationsreferens hennes eget sjungande skapar (Sundberg, 2001, s. 207), är den amerikanske musikteoretikern Daniel Waldens (2019, s. 4/33) iakttagelse relevant, att västerländsk musikvetenskap har undervärderat klang till förmån för tonhöjd. Även om tonhöjd och klangparametrar, exempelvis formanter kan mätas separat, blir det ur ett sångarperspektiv missvisande att betrakta dem som självständiga. I en

skandinaviskt sammanhang liknar detta Borgeheds studier av folklig vissång (2011, s. 88), vilka utvecklades hos Omholt (2015).

## Den Multimodala Modellen

I följande text beskriver jag de olika forskarperspektiven och den Multimodala Modellen som jag ser som nyskapande på tre sätt: 1) den kan beskriva alla sorters intonationsmönster, 2) den betraktar intonationsmönster som något som skapas i ett framförande, och 3) den fokuserar på fraser istället för på toner. I korthet går metoden ut på att forskaren lyssnar på inspelningen, sjunger med, och för hand transkriberar sångtexten och vad hon uppfattar som melodin, i form av tonplatser. Dessa *upplevda* toner är de vars tonhöjd datorn senare mäter. Dessutom antecknar hon allt annat som eventuellt hörs på inspelningen, samt information om inspelningsstillfället. Först när forskaren utifrån sin sångarfarenhet gjort detta, och därmed bestämt vilka toner som skall analyseras, laddas inspelningen upp i ett data-program. Att på detta vis analysera hela sångframföranden, och frikoppla tonhöjd från tonplats, leder till en innehålls- och begreppsmässig utveckling (jämför Phillips & Brown 2022b, s. 263). Liksom människorösten själv behöver skapa olika tonsteg har modellen ingen förutbestämd gräns där en ton övergår i nästa. Det finns heller ingen "naturlig" uppsättning "mikrotoner" en upplevd ton kan delas in i. Tvärtom kan en given tonplats hypotetiskt intoneras hur som helst. Detta gör det viktigt att forskarens sångarfarenhet får avgöra *vad* som är en ton, och vilken tonplats den har, innan hon sett datorns läsning.

Sång är speciellt då människokroppen samtidigt skapar spelplanen socialt, musikaliskt, kroppsligt och akustiskt; vokala uttryck kommer från en kropp i socialt samspel med andra kroppar vilka kan känna hur ljuden produceras (Kluth 2014). I ett sammanhang där sångare (producent) och lyssnare (konsument) delar musikförståelse kan lyssnarna i förlängningen betraktas som tysta medsångare. Således kan vi med dagens teknologi mäta intonationsmönster i inspelningar av sångare vi hittat i folkmusikarkiven, men ändå aldrig veta vilken intonation sångaren *avsåg*, eller hur den *upp-*

*levdes* i sitt sammanhang (jämför med Johanssons rytmforskning 2009, s. 27). Ämnet intonation i folklig vissång är komplicerat, inte enbart på grund av vaga begreppsdefinitioner, utan för att det rör både mätbara och upplevda ljudaspekter, vilka i sin tur påverkas av situationen de framförs i.

Medan musikinstrument på olika sätt erbjuder stabila intonationsreferenser kan man föreställa sig närmast oändliga intonationsvariationer för sångaren. Idén om att varje människa hör sin egen röst på ett exklusivt sätt var rimligen otänkbar innan det blev möjligt att spela in tal och sång, och därför utgör tonhöjdmätningar (här i dataprogrammet Melodyne), etnografi som fokuserar på inspelningssammanhanget, och forskarperspektivet “den sjungande forskaren” nödvändiga komplement till varandra. När forskaren låter tondefinitionen utgå från sina kroppsliga erfarenheter av att med rösten “kopiera” de inspelningar som analyseras, undersöks sångarens två akustiska rum: dels det inre rum genom vilket sångaren exklusivt hör sig själv, dels det yttre rum vi alla delar.

Den breda infallsvinkeln jag använt innebär att intonation och klang behandlas som akustiska fenomen, kulturell kommunikation och kroppsliga erfarenheter. Detta är grundläggande eftersom ingenting i en arkivinspelning “väntar” på att analyseras, forskaren måste själv avgöra vad som skall mätas. Dessutom kan sångarperspektivet och förståelse för sjungandets sociala sammanhang visa andra typer av stabilitet än de datorer kan mäta. Då en musikstils kognitiva kategorisystem omfattar både motorik och uppfattningar om ljud bör sångarupplevelsen inkluderas i stilbeskrivningen. Det är viktigt eftersom ett fokus på allmänna kroppsliga aspekter av musiskapande, i sitt sammanhang, har potential att nå bortom kulturella aspekter av tradition. Utifrån synen på folklig vissång som en del av en genre i utveckling, institutionalisering och därmed formalisering, utgör detta ett intressant perspektiv.

Att forskaren använder sina kroppsliga sångarerfarenheter istället för att lyssna efter “kvartstoner” på vissa förväntade tonplatser blir en metod som minskar subjektiviteten. Även om örat kanske inte uppfattar att ett framförande stiger i tonhöjd så kan värdefull information komma ur att det inte nödvändigtvis *känns* fysiskt likadant att stiga i tonhöjd som att sjunga i

samma läge. Likaledes kan forskarens sångerfarenhet belysa att olika språkljud och fraseringar känns olika att sjunga.

Modellen jag tagit fram är uppbyggd av flera steg, vilka förklaras närmare i nästa delkapitel. För denna artikel användes delar av modellen, då flera inspelningar med samma visor studeras. Utöver de kroppsliga och mätbara aspekterna understryks värdet av att beskriva inspelningssammanhanget, vilket motverkar att hela musikframföranden reduceras till ljud (Cancino-Chacon et. al. 2018). Detta visade sig viktigt i tidigare analyser av Dansar Edvard, eftersom han steg i tonhöjd under de fraser han sjöng när köksklockan slog (Jonzon, 2023, s. 174). Likaså fanns antydningar till att hans intonationsmönster påverkades av vem som spelade in honom (Jonzon, 2023, s. 195). Försök att bortse från sådan "yttre påverkan" riskerar därmed att skymma faktorer som kan ha påverkat de intonationsmönster som vi kan höra, uppleva och mäta.

Att beskriva tonalitet utifrån sångarupplevelsen kan betraktas som ett sätt att transkribera vad folksång *gör* med dynamik och intensitet, inte bara vad det *är*. Att sjungandet som en kommunikativ handling placeras i centrum av analysen möjliggör dynamiska tolkningar av klang, intonation och tonalitet, inte bara som fenomen, utan också som aspekter som visas i sångframförandet, bredvid eller i relation till aspekter av anatomi, mikrotonalitet och sångstil.

Det verkar ligga i tiden att studera tonalitet och klang som något sammanvävt. I en nypublicerad artikel kritiserar Marjeh et al. (2024) den västerländska tanken på ett konsonansbegrepp som något enbart matematiskt. Deras beteendestudie bygger på nära en kvarts miljon lyssnaråsikter bland deltagare i Sydkorea och USA. De fann att klangändringar på ett betydande plan kunde ändra uppfattningen om konsonans mellan olika samtidigt klingande toner (Marjeh et al., 2024, s. 1). Att konsonans därmed är kopplat till klang istället för frekvensrelationer motsäger de fundament inom såväl psykologi som västerländsk musikvetenskap som behandlar klang och tonalitet separat. Forskarna ser därför störst potential i studier av icke-västlig musik (Marjeh et al., 2024, s.11). Dock antyder föreliggande artikel att oackompanjerad folksång i Skandinavien har mycket att tillföra global musikpsykologi. Eftersom solosångaren sjunger en ton i taget finns inga

akustiska samklangskrav. Detta pekar på en mer generell musikskaparnivå (Phillips & Brown, 2022b, s. 263).

Arbetet med avhandlingen (Jonzon 2023) tydliggjorde behovet av att blicka bortom toner eftersom de verkade subjektiva och därmed opålitliga på grund av sina ömsesidiga relationer till tonstyrka, frasering, klang (uttal) och tonhöjd. Melodyne (se Omholt, 2015) identifierar toner och mäter för varje ton tre tonhöjdsparametrar: pitch center, modulation och pitch drift. Toner kan delas, slås ihop, och flyttas runt manuellt, med bibehållna övergångar till omgivande toner. Jag jämförde och justerade Melodynes föreslagna algoritmvärden efter sångarupplevelsen (ibland läser Melodyne en oktav fel), så att antalet toner, samt deras plats längs tidsaxeln, stämde med transkriptionen för hand. Detta var viktigt eftersom “den sjungande forskarens” tolkningar tidvis stod i bjärt kontrast till Melodynes analys av såväl *hur* som *när* tonerna avgränsades från varandra. Melodyne illustrerade att vad en lyssnare kan identifiera som en stavelse eller en ton egentligen består av kombinationer av olika språkljud och frekvenser, i ett spektrum och med en dynamisk riktning. Detta förklarar varför mätbara tonhöjdsskillnader vid lyssning kan döljas av uttal, intensiteten i sångarens textförmedling, eller frasering.<sup>3</sup> Exempelvis kan en vokal som sjungs på en given tonplats ändra tonhöjd utan att detta nödvändigtvis uppmärksammas av örat. Likaså kan Melodyne dela upp vad jag som sångare upplevde som *en ton* och *ett språkljud/stavelse*. Exempelvis blev ordet “han” uppdelat i [ha:] + [n:], där intonationen av [ha:] var lägre än [n:]. Att alla språkljud heller inte ger en mätbar ton är en sorts förståelse som kräver att forskaren använder sin utövarerfarenhet i analysen. Eftersom datorn föreslog ibland fler och ibland färre toner än sångarupplevelsen fanns en risk att en undersökning byggd på enbart software hade mätt toner vilka de facto aldrig sjungits. Dessutom möjliggjorde denna metod ett radikalt förhållningssätt till hur tonplatserna förhöll sig till varandra rent tonhöjdsmissigt. Att forskaren för hand transkriberar en melodi till tonplats 1 följt av 2 innebär med denna metod inte automatiskt att tonernas uppmätta tonhöjder ökade. Exempelvis kunde det *uppmätta* värdet för tonplats 2 vara lägre än för tonplats 1, medan de *upplevda* värdena var de omvända.

3. Hos Jonzon, 2023, s. 155 finns filmer som illustrerar detta.

Istället framstod frasen, indelad efter sångarens inandning, som den minsta enheten. Dessutom verkade den vara långt närmare själva sjungandet som performativ handling. Frasen har tidigare lanserats som en äldre sorts formel (Jersild, 2009, s. 193). Under ett andetag kontrollerar sångaren luftflödet på ett dynamiskt vis, och oavsett om hon är medveten om det eller inte förhåller hon sig till den energi hennes eget sjungande skapar, i en socialt sammanhang. Definitionen av fraser är långt mindre subjektiv än definitionen av toner.

## Analysen

Utifrån mina erfarenheter av att härma inspelningarna, transkriberade jag för hand:

- \* melodierna i form av tonplatser, där referenston är 1, tonen över 2, sedan 3 etc. Tonen under 1 blir -2, följd av -3 etc. En tonplats representerar det upplevda utrymmet och innefattar därmed alla dess intonationer
- \* det melodiska ramverket från lägsta till högsta tonplats
- \* sångtexterna, samt antalet verser och fraser

För att ge varje inspelning ett etnografiskt sammanhang skrev jag in all tillgänglig information om inspelningstillfället och inspelningen, inte bara datum, plats och fältarbetarens namn, utan även lyssnarobservationer som "i fras ett, vers tre slår köksklockan". Slutligen mättes, i Melodyne:

- \* framförandets tidslängd
- \* tonhöjden för vad jag *upplevde* var varje fras första och sista ton, samt varje gång tonplats 1 sjöngs

Avslutningsvis knöts alla data till varandra, och fraserna färgkodades enligt dynamiken i intervallet mellan varje fras första och sista ton. Detta gjordes enligt centsystemet där skillnaden mellan två närliggande halvtoner är 100

cents. Tanken på dynamiska intervallstorlekar innebär att en fras som sjungs upprepade gånger, på exempelvis ett kvartintervall, kan omväxlande vara större och mindre än 500 cents.

Mörkgrön: Frasen stiger 100 cents eller mer.  
 Ljusgrön: stiger 1-99 cents.  
 Mörkgul: sjunker 100 cents eller mer.  
 Ljusgul: sjunker 1-99 cents.  
 Blå: ingen rörelse.  
 Röd: något oförklarligt.

*Fig. 1: Enligt ovanstående system färgades fraserna efter att intonationen på intervallet mellan frasens första och sista ton jämförts.*

En ters mitt emellan moll och dur färgas således grön i stigande intervall och gul i fallande. Därmed visar färgerna variation också i samma framförande. Samtliga färger utom blå indikerar en tonal förskjutning av frasen som helhet. Liksom melodin utgörs av successiva intervall utgör även frasens första och sista ton ett intervall, vilket indikerar eventuella tonhöjdsändringar för framförandet som helhet. Intonationen av successiva intervall kan förflytta hela frasens absoluta tonhöjd nedåt genom antingen små stigande melodirörelser, eller stora fallande. Motsvarande kan stora stigande och små fallande melodirörelser bidra till att höja frasens tonhöjd. En mindre avvikelse hade knappast hörts när någon sjunger solo (20 cents brukar anses vara det mänskliga örats förmåga i successiva intervall). Detta betyder att intonationen på intervallet en enstämig melodis första och andra ton kan avvika 20 cents uppåt eller nedåt utan att en person utan absolut gehör uppfattar det. Detsamma gäller för intonationen av intervallet mellan melodins andra och tredje ton. Hypotetiskt sett kan därmed en ”avvikelse” på 40 cents ha skett redan efter tre toner, utan att det hörts. Det är detta som gör intonationsreferensen dynamisk, räknat utifrån uppmätta tonhöjder. Eftersom successiva intervall finns enbart i minnet (för dem utan absolut gehör) är intervallstorlekarna subjektiva. Således kan en fras som börjar och slutar på samma tonplats färgas med samtliga sex färger. Här följer en nyckel till modellen, följd av analysen.

<b>RIC</b>	Intonationsspännet för tonplats 1, mätt i cents.
<b>M</b>	Rörelse av hela framförandets tonala ramverk.
<b>APW</b>	Fraser som stiger minst 100 cents.
<b>DPW</b>	Fraser som sjunker minst 100 cents.
<b>APN</b>	Fraser som stiger mindre än 100 cents.
<b>DPN</b>	Fraser som sjunker mindre än 100 cents.
<b>P</b>	Ingen rörelse.
<b>I</b>	Något oförklarligt.

Sång	RIC	M	APW	DPW	APN	DPN	P	I
<b>O sommartid så skön och kär</b>								
Gertrud Sundvik, 1969, DMBA004301	207	129		6	26	28		
Märta Ramsten, 1970 SVABA088821	164	57	3	3	8	18		
Hars Åke Hermansson, 1975, Hars01106	222	129	3	11	16	31		
<b>Trött av resans mödor och besvär</b>								
Hugo Gustafsson, 1966, 66MU608820	340	241	3	1	8	20		1
Märta Ramsten, 1970 SVABA088823	229	129	3	5	9	24		1
Hars Åke Hermansson, 1975 Hars0103	249	187	3	8	7	21	1	1

Fig.2: Analysmodellen och sammanställning över inspelningarna.<sup>4</sup>

För detta material ger informationen om inspelningssituationen inga ledtrådar till frasernas sinsemellan olika intonationer. Detta betyder inte att inspelningssituationen var oviktig för den tonalitet som kan studeras i respektive framförande, utan att de utommusikaliska faktorer som kan ha påverkat resultatet inte fastnade på ljudinspelningen (Jonzon, 2023, s. 201).

## O sommartid

Visan handlar om kärleken till somrarna på fåboden. För Ramsten berättar Dansar Edvard att den sjöngs i hans hem liksom "överallt". Det översta cirkeldiagrammet visar att samtliga inspelningar stiger. De undre

- Jag har avstått konventionell nottranskription av ovan beskrivna skäl. Via "Sångarporträtt : Dansar Edvard Jonsson, Malung" (Svenskt visarkiv, 2009) kan läsaren bilda sig en uppfattning om hans sångstil. O sommartid: <<https://open.spotify.com/track/2TrxfpboBVW0JKPz360OOA?si=73fda4ed90a44c21>>. Trött av resans mödor: <<https://open.spotify.com/track/6AvegtYr1iqdu9yezUJZKR?si=d5272ee836e54ab6>>.



diagrammen över (fr. vänster) Sundviks, Ramstens och Hermanssons inspelningar visar att samtidigt som framförandena som helhet stiger så sjunker de flesta fraser. Detta är möjligt då varje fras betraktas som en enhet, och varje framförande som ett komplext dynamiskt system.

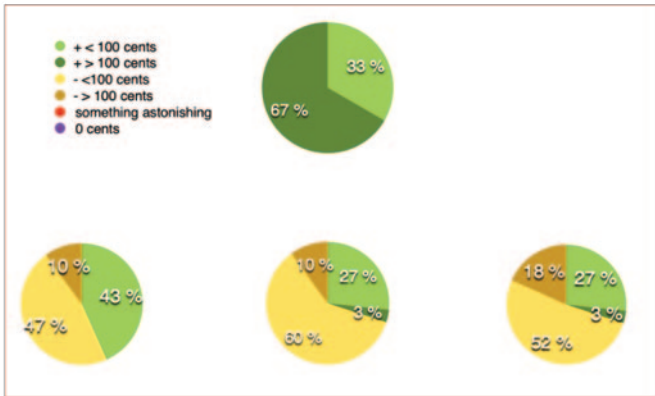


Fig. 3: Intonationen på inspelnings- och frasnivå. Det gröna diagrammet visar att samtliga inspelningar som helhet stiger i tonhöjd. De gula fälten i de undre diagrammen visar att detta sker samtidigt som de flesta fraser sjunker.

Medan texterna i Sundviks och Hermanssons inspelningar är snarlika sjunger han för Ramsten endast de fem första verserna. Min upplevelse från fältet är att Ramstens inspelning kommit att representera “Dansar Edwards intonation” bland samtida utövare, och att detta speciellt gäller fras tre i vers ett där den höga intonationen av tonplats 7 ofta understryks (Jonzon, 2023, s. 184). När de tre inspelningarna jämförs genom att de tre första frasernas texter presenteras bredvid varandra syns inga samband mellan intonation och text; den absoluta tonhöjden förskjuts åt olika håll.

För att istället belysa relationen mellan intonation och melodirörelser sammanställs härnäst alla versers motsvarande fraser så att texterna stämmer överens. Melodin i fras 1 börjar nästan genomgående på tonplats -4, stiger till tonplats 5 och faller sedan till 1. Det enda tillfälle där fras 1

Sundvik	Ramsten	Hermansson
Å sommartid så skön å tsär	Å sommartid så skön å tsär	Å sommartid så skön å kär
man på besök i Norden är	man på besök i Norden är	du på besök i Norden är
Att liv å glädje sprida	Att liv å glädje sprida	Att liv å glädje sprida

Fig. 4: Jämförelse av intonationen i de första fraserna av *O sommartid*.

börjar på tonplats -2 stiger frasen mer än halvton. Fras 1 sjunker oftast. Fras 2 börjar konsekvent på tonplats 2 (dess lägsta ton) och slutar på 5. Medan både fras 1 och 2 har en stigande kvart som ramintervall stiger fras 2 betydligt oftare. Färgkoderna illustrerar därmed det för sångare problematiska antagandet att “en kvart” alltid är lika stor, och att en kvart mellan två givna tonplatser, tex 3 och 6 därmed motsvarar en kvart mellan tex tonplats -4 och 1.

	Sundvik	Ramsten	Hermansson		Sundvik	Ramsten	Hermansson
v 1, f1	-4 1 2 3 5 2 -2 1	-4 1 2 3 5 3 2 1	-4 1 2 3 5 2 -2 1	v 1, f2	2 3 3 5 5 4 4 4 5	2 3 3 5 5 4 4 4 5	2 3 3 5 5 4 4 4 5
v 2, f1	-4 1 2 3 5 3 2 1	-4 1 2 3 5 3 4 2 -2 1	-4 1 2 3 5 4 2 -2 1	v 2, f2	2 3 3 5 5 4 4 5	2 3 3 5 5 4 4 5	2 3 3 5 5 4 4 5
v 3, f1	-4 1 2 3 5 3 2 1	-4 1 2 3 5 4 2 -2 1	-4 1 2 3 5 4 2 -2 1	v 3, f2	2 3 3 5 5 4 4 5	2 3 3 5 5 4 4 5	2 3 3 5 5 4 4 5
v 4, f1	-4 1 2 3 5 3 2 1	-4 1 2 3 5 3 2 1	-4 1 2 3 5 4 2 -2 1	v 4, f2	2 3 3 5 5 4 4 5	2 3 3 5 5 4 4 5	2 3 3 5 5 4 4 5
v 5, f1	-4 1 2 3 5 3 2 1	-4 1 2 3 5 4 3 2 1	2 -4 1 2 3 5 4 2 -2 1	v 5, f2	2 3 3 5 5 4 4 5	2 3 3 5 5 4 4 5	2 3 3 5 5 4 4 5
v 6, f1	-4 1 2 3 5 3 2 3 2 1		-4 1 2 3 5 5 4 2 -2 1	v 6, f2	2 3 3 5 5 4 4 5		2 3 3 5 5 4 4 5
v 7, f1	-4 1 2 3 5 2 2 1		-4 1 2 3 5 4 2 -2 1	v 7, f2	2 3 3 5 5 4 4 5		2 3 3 5 5 4 4 5
v 8, f1	-4 1 2 3 5 3 2 3 2 1		-4 1 2 3 5 4 2 -2 1	v 8, f2	2 3 3 5 5 4 4 5		2 3 3 5 5 4 4 5
v 9, f1	-4 1 2 3 5 3 2 3 2 1		-4 1 2 3 5 4 2 -2 1	v 9, f2	2 3 3 5 5 4 4 5		2 3 3 5 5 4 4 5
v 10, f1	-4 1 2 3 5 3 2 1		-4 1 2 3 5 4 2 -2 1	v 10, f2	2 3 3 5 5 4 4 5		2 3 3 5 5 4 4 5

Fig. 5: Illustration över intonationen i fras 1 och 2. Ordet vers förkortas till “v” och fras till “f”. Mörkgrön: Frasen stiger 100 cents eller mer. Ljusgrön: stiger 1–99 cents. Mörkgul: sjunker 100 cents eller mer. Ljuskul: sjunker 1–99 cents.

Fras 3 börjar övervägande på tonplats 5 och går sedan upp till 7, i de fall den börjar på 3 blir den inledande rörelsen 3-5-7. Högsta tonplats är 7, lägst är 2, och frasen slutar genomgående på 3. Fras 3 stiger i de flesta fall. Fras 4, vilken oftast sjunker, börjar på tonplats 4 och slutar på 2. Dess

högsta tonplats är ömsom 3 och 4, med frasens lägsta ton, -2, i mitten av frasen.

	Sundvik	Ramsten	Hermansson		Sundvik	Ramsten	Hermansson
v 1, f3	575423453	575423453	575423453	v 1, f4	4321-213432	4321-213432	4321-213432
v 2, f3	575423453	575423453	575423453	v 2, f4	4321-2132	4321-213432	44321-2132
v 3, f3	575423453	575423453	575423453	v 3, f4	4321-2132	4321-213432	4321-2132
v 4, f3	575423453	575423453	575423453	v 4, f4	4321-213432	4321-213432	4321-213432
v 5, f3	575323453	575323453	575323453	v 5, f4	432321-2132	4321-212342	4321-212312
v 6, 3	575423453		575423453	v 6, f4	432321-213432		4321-213432
v 7, f3	575423453		575423453	v 7, f4	4321-213432		4321-213432
v 8, f3	575423453		575423453	v 8, f4	4321-2132		4321-21342
v 9, f3	575323453		575323453	v 9, f4	4321-2132		4321-21342
v 10, f3	575423453		575423453	v 10, f4	4321-2132		4321-2132

Fig. 6: Fras 3 och 4.

Fras 5 sticker ut då den konsekvent sjunker. Melodin faller från 5 ner till -2, vilka utgör de högsta respektive lägsta tonplatserna. Fras 6 går från tonplats 5 till 1, sjunker oftast, förutom hos Sundvik.

	Sundvik	Ramsten	Hermansson		Sundvik	Ramsten	Hermansson
v 1, f5	553321321-2	5431321-2	553321321-2	v 1, f6	54342-4-221	54342-4-22321	5432-4-2211
v 2, f5	5431321-2	5321321-2	5532134321-2	v 2, f6	5432-4-221	54342-4-22321	5432-4-221
v 3, f5	54313212-2	54313212-2	553134321-2	v 3, f6	54342-4-221	54342-4-22321	54342-4-221
v 4, f5	5433134321-2	532134321-2	55331321-2	v 4, f6	54342-4-22321	545321-2-41	545211-2-41
v 5, f5	5431321-2	534213212-2	5443321321-2	v 5, f6	54342-4-22321	54342-4-22321	54342-4-221
v 6, f5	5431321-2		35432134321-2	v 6, f6	54232-4-221		54232-4-221
v 7, f5	5422134321-2		55321321-2	v 7, f6	54232-4-22321		554232-4-221
v 8, f5	5431321-2		5531321-2	v 8, f6	54342-4-22321		54342-4-221
v 9, f5	543132121-2		5431321-2	v 9, f6	54342-4-22321		54342-4-2211
v 10, f5	543134321-2		5432134321-2	v 10, f6	54342-4-22321		54342-4-22321

Fig. 7: Fras 5 och 6.

Denna översikt, särskilt illustrerad av fras 5 som genomgående sjunker oavsett sångtext, antyder svårigheter att koppla intonationsrörelser till händelser i sångtexten för detta urval. Istället antyds påverkan av melodirörelse och muskelarbete kopplat till sjungandet.

## Trött av resans mödor och besvär

Denna sorgliga visa handlar om en man som efter lång frånvaro återvänder till sin fästmö, som gift om sig. Samtliga inspelningar stiger mer än en halvton medan fraserna samtidigt sjunker (fr. vänster) Gustafsson, Ramsten och Hermansson:

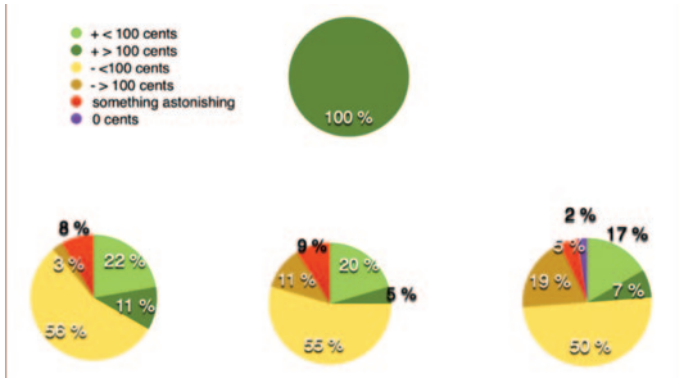


Fig.8: Intonationen på inspelnings- och frasnivå.

I vers ett följer Gustafssons och Ramstens inspelningar ett liknande intonationsmönster. Även Hermanssons inspelning påminner om dem, men med än tydligare energiriktningar. Den sista frasen sjunker så mycket att tonplatsernas frekvenser «byter plats». Antalet verser varierar mellan inspelningarna, och överensstämmande textverser står bredvid varandra.

Fras 1 som består av en stigande rörelse från tonplats -4 till 1, stiger i övervägande fall. I Hermanssons inspelning finns undersökningens enda blåfärgade dvs exakta intervall! Fras 2, som faller från -2 och avslutas på 1, sjunker oftast. De rödmarkerade fraserna behandlas längre fram i texten.

Fras 3 går från tonplats 3 ner till 1, och sedan upp till 5 innan den sjunker till -3. I Ramstens vers 10, fras 6 börjar Dansar Edvard på tonplats -4, vilket sammanfaller med att han tar om slutet på visan. Nästan hälften av fraserna sjunker mer än en halvton. I fras 4 sjunker omkring två

tredjedelar av fraserna, vilka oftast börjar på -2 och slutar på 1. Fyra fraser är rödmarkerade.

Gustafsson	Ramsten	Hermansson
Trött av resans mödor och besvär	Trött av resans mödor och besvär	Trött av resans mödor och besvär
syns en vandringsman på vägen där	syns en vandringsman på vägen där	syns en vandringsman på vägen där
efter många långa flydda år	efter många långa flydda år	efter många långa flydda år
han sin hembygd åter skåda får	han sin hembygd åter skåda får	han sin hembygd åter skåda får

Fig. 9: Intonationen på inspelnings- och frasnivå.

Gustafsson	Ramsten	Hermansson	Gustafsson	Ramsten	Hermansson				
v 1, f1	4-134323-4-1	v 1, f1	4-134323-4-1	4-1343233-1	v 1, f2	2-3-4-4-44321	v 1, f2	2-3-4-4-443221	2-3-4-6-343221
v 2, f1	4-133323-4-1				v 2, f2	2-3-4-4-44321			
v 3, f1	4-133323-4-1	v 2, f1	4-1334323-4-1	4-13343233-1	v 3, f2	2-3-4-5-4432321	v 2, f2	2-3-4-4-3453231	2-3-4-6-3432321
v 4, f1	4-134323-4-1	v 3, f1	4-134323-4-1	4-1333233-1	v 4, f2	2-3-4-4-4432321	v 3, f2	2-3-4-4-3432321	2-3-4-6-34321
v 5, f1	4-134323-4-1	v 4, f1	4-134323-4-1	4-1343233-1	v 5, f2	2-3-4-4-44321	v 4, f2	2-3-4-4-445321	2-3-4-6-34321
v 6, f1	4-134323-4-1	v 5, f1	4-1335323-4-1	4-1333233-1	v 6, f2	2-3-4-4-44321	v 5, f2	2-3-4-6-34321	2-3-4-6-34321
v 7, f1	4-41343233-1	v 6, f1	4-4134323-4-1	4-41343233-1	v 7, f2	2-3-4-4-44321	v 6, f2	2-3-4-6-34321	2-3-4-6-34321
		v 7, f1	4-13343243-4-1	4-13343233-1	v 8, f2	2-3-4-4-4432321	v 7, f2	2-3-4-4-445321	2-3-4-6-343221
		v 8, f1	4-1334323-4-1	4-13343233-1	v 9, f2	2-3-4-4-3432321	v 8, f2	2-3-4-6-34321	2-3-4-6-34321
v 8, f1	4-4134343-4-1	v 9, f1	4-1343233-4-1	4-13432233-1	v 10, f2	2-3-4-6-3432321	v 9, f2	2-3-4-6-34321	2-3-4-6-34321
v 9, f1	4-134323-4-1	v 10, f1	4-1334323-4-1	4-413343233-1					

Fig. 10: Fras 1 och 2.

Gustafsson	Ramsten	Hermansson	Gustafsson	Ramsten	Hermansson				
v 1, f3	315354321-3	v 1, f3	315354321-3	345354321-3	v 1, f4	21-4-4-3432321	v 1, f4	21-4-6-345321	21-4-6-343221
v 2, f3	315354321-3				v 2, f4	31-21-4-6-44323221			
v 3, f3	315354321-3	v 2, f3	315354321-3	315354321-3	v 3, f4	31-21-4-6-44323221	v 2, f4	31-21-4-6-44345321	31-21-4-6-343221
v 4, f3	315354321-3	v 3, f3	315354321-3	345354321-3	v 4, f4	21-4-6-3432321	v 3, f4	21-4-6-345321	21-4-6-34321
v 5, f3	315354321-3	v 4, f3	315354321-3	345354321-3	v 5, f4	21-4-6-4-3432321	v 4, f4	21-4-6-4-34321	21-4-6-4-34321
v 6, f3	315354321-3	v 5, f3	315354321-3	315354321-3	v 6, f4	21-4-4-34321	v 5, f4	21-4-6-3432321	21-4-6-3432321
v 7, f3	315354321-3	v 6, f3	315354321-3	315354321-3	v 7, f4	21-4-6-3432321	v 6, f4	21-4-4-345321	21-4-6-34321
		v 7, f3	3153543211-3	3153543211-3	v 8, f4	31-21-4-6-345321	v 7, f4	31-21-4-4-34321	31-21-4-4-34321
		v 8, f3	31535434321-3	31535434321-3	v 9, f4	21-4-6-345321	v 8, f4	21-4-6-345321	21-4-6-34321
v 8, f3	315354321-3	v 9, f3	315354321-3	315354321-3	v 10, f4	21-4-4-3432321	v 9, f4	21-4-6-4-345321	21-4-6-4-34321
v 9, f3	31554321-3	v 10, f3	345354321-3	345354321-3	v 10, f5	4-34532321	v 10, f5	4-34532321	21-4-4-3432321
		v 10, f5		4-135454321-3	v 10, f6	2134	v 10, f6	2134	
		v 10, f6	4-13554321-3		v 10, f8	4-3432321	v 10, f8	4-3432321	

Fig. 11: Fras 3 och 4.

Avslutningsvis riktas ljuset på de rödmarkerade fraserna, vilka illustrerar artikelns fokus på tonplatser som “byter plats”. I detta material rör det sig uteslutande om melodier som börjar på -2 eller -3, vilka intonerats högre än frasens avslutande tonplats 1. Melodirörelsen går i samtliga fall utom ett ned mot -4 eller -6. I den fras som är väsentligt kortare än de andra är -2 lägre än -4. Jag vill påminna om att samtliga framföranden som helhet stiger mer än en halvton. Detta trots den extrema sänkning av den absoluta tonhöjden som upprepade gånger sker på frasnivå (skillnaden mellan -3 och 1 “borde” enligt vedertagen notation vara 300 cents, eller en mollters, och motsvarande skillnad mellan -2 och -4 “borde” vara 400 cents, en durters).

v 1, f4		v 1, f4	2 1 -4 -6 -3 4 3 2 2 1
v 2, f4	3 -2 1 -4 -6 -4 3 4 3 2 3 2 1		
v 4, f2		v 3, f2	2 -3 -4 -6 -3 4 3 2 1
v 6, f2	2 -3 -4 -4 -4 4 3 2 1	v 5, f2	
		v 8, f2	2 -3 -4 -6 -6 -3 4 3 2 1
v 8, f2	2 -3 -4 -4 -3 4 3 2 3 2 1	v 9, f2	2 -3 -4 -4 -3 4 5 3 2 1
v 8, f4		v 9, f4	2 1 -4 -6 -4 -3 4 5 3 2 1
v 9, f4		v 10, f4	2 1 -4

Fig. 12: Rödmarkerade fraser där tonplatserna “byter plats”.

## Avslutande diskussion och framåtblick

Samtliga framföranden stiger i tonhöjd trots att de flesta fraser sjunker, och de färgglada analyserna visar den grundläggande skillnaden mellan att höra flera olika inspelningar jämfört med att höra bara en. Tonplats 1 har störst centvariation (340) i Gustafssons inspelning av *Trött av resans mödor*, och minst (164) i Ramstens inspelning av *O sommartid*. För att illustrera betydelsen av detta kan vi översätta det till notlinjer eller pianots tangenter, och utgå från tonen C. Intonationsvariationen för tonplats 1 motsvarar därmed som minst skillnaden mellan C och en tonhöjd emellan Db och D, och som mest skillnaden mellan C och en tonhöjd mellan Eb och E.

Att den absoluta tonhöjden förskjuts såväl uppåt som nedåt antyds av att det tonala ramverket, skapat av varje framförandes första och sista ton, stigit i samtliga fall, men varierat mindre än tonplats 1. Resultaten antyder att det är troligare att fraser som cirklar runt tonplats 4 och 5 stiger, medan de som sjunker rör sig om lägre tonplatser. Samtliga rödmarkerade fraser återfanns i samma visa, och i melodirörelser under tonplats 1. Sammantaget utmanar detta tanken på att vissa tonplatser skulle vara mer stabila än andra.

Att just variabiliteten tycks vara ett långt bättre signum på “Dansar Edwards tonalitet” än modala och mikrotonala förklaringar som blickar bakåt i tid (Åkesson, 2017, s.191) påvisar svårigheten att lära sig “någons intonationsmönster” genom enbart studier av mätbara tonhöjdsmonster i specifika inspelningar. Variabiliteten syns först när olika inspelningar jämförs, och det krävs förståelse för sammanhang för vad som kan ha bidragit till att skapa den. Man vågar tro att gränsen för hur mycket man kan lära sig nås fortare för den som betraktar intonationsmönster som texter att minnas, än för den som söker mekanismerna bakom mönstrens tillkomst. Det verkar som att intonationen av en given ton påverkar intonationen av påföljande ton, vilket gör intonationsreferensen dynamisk. Därför skapas det mönster, vilket en lyssnare kan uppfatta som en kontrast till västerländsk konstmusik, gradvis. Att själva tonproduktionen skulle kunna vara vad som skapar denna tonalitet kan betraktas som ett uttryck för en inre logik; intonationsmönster som de som presenterats ovan är svåra att minnas utifrån på förhand bestämda skalor. Istället är intonation ett exempel på något som inte kan reduceras till notskrift (Kvifte, 2012, s. 97). Tvärtom kan notlinjerna försvåra förståelsen av dynamiska sångkvaliteter då de ger illusionen att toner har en egen geografisk plats. Även Walden (2019, s. 10/33) ser pianobaserade förklaringar falla platt när sång skall återges, på grund av pianots begränsade urval av tonhöjder.

Från en analysynpunkt vore det lockande att betrakta röda, mörkgröna och mörkgula fraser som mer signifikanta, eftersom de konkret motsäger notlinjernas vedertagna tvådimensionella notationsmöjligheter. Det finns dock två problem med detta. För det första riskerar det att skymma dynamiken - även om en tonhöjdsändring på ett par cents kanske inte hörs så kan det inte uteslutas att den bidrar till att påverka intonationsreferensen.



För det andra gör antalet variabler som kan påverka intonationen att det verkar lönlöst att försöka avgöra vad som var avsett, eller var en följd av något annat. Detta på grund av antalet variabler som knappast kan mätas som annat än upplevelser av akustiska eller kommunikativa händelser. Vi som inte var med vid inspelningstillfället kan inte säkert veta att en stor tonhöjdsändring tillskrevs mer värde än en liten.

Att samtliga inspelningar stiger kan hypotetiskt förklaras med att visornas längd gör det svårt att orka hålla tonhöjd, eller med att berättandets intensitet medför tonhöjdsstigning. Intonationsrörelserna på frasnivå speglar heller inte framförandena som helhet. Detta illustreras tydligast i de rödmarkerade fraserna, vilka sjönk såpass att tonplatserna "bytte plats" samtidigt som framförandenas tonhöjder som helhet steg. För de här sex inspelningarna antyds att trots tecken på att färgerna överlappar på frasnivå kan melodirörelserna inte förklara hela intonationsdynamiken. De rödmarkerade fraserna antyder att det krävs ytterligare förklaringar, en slutsats som stärks av att såväl stigande som fallande melodirörelser kan färgas både gula och gröna.

Att forskarens tonalitetsförståelse ändras i takt med ökad förtrogenhet med en viss inspelning är på ett övergripande plan en styrka i tolkningen av arkivmaterial. Eftersom man omöjligt vet när ens egen tolkning är närmast föregångarens finns inga perfekta transkriptioner. På samma sätt som olika forskares analys av samma inspelning kan se olika ut kan resultaten variera mellan olika tillfällen hos samma forskare. Därför är det värdefullt att låta den kroppsliga sångerfarenheten identifiera de toner som datorn sedan mäter; sångarens uppfattning om såväl toner som sammanhang är i ständig förändring medan datorns läsning är konstant. Eftersom Dansar Edvard och jag aldrig har mötts kommer våra begrepps- världar aldrig att överlappa, det finns alltså ingen ömsesidig förståelse oss emellan (McKernan, 2007, s. 172).

Inom västerländsk konstmusik finns ett rådande antagande att vokal- uttalet (klangen) får anpassa sig efter en verklig eller tänkt stabil intonationsreferens. Kort sagt hade det inte fungerat att olika språkljud sjöngs med olika intonation. Därför innebär formell sångskolning att sångaren övar på att separat kontrollera andning, tonbildning och uttal



(Sundberg, 2001, s. 77). Detta gör det möjligt att sjunga valfri tonhöjd utan att volym, klang och intonation påverkas. Det kan därmed inte förutsättas att alla som sjunger har övat detta, även om det i formell mening gör dem till ”icke-sångare” (”non-singers», Jonzon, 2023, s. 16). Vidare är det inte alldeles enkelt att genom lyssning uppfatta vare sig när eller hur ”icke-sångaren” medvetet eller omedvetet ändrar volym, klang (uttal) eller tonhöjd. Det är intressant då mätbar dynamik i tonhöjd eller uttal kan gå obemärkt förbi såväl sångaren som dennes åhörare. Man kan tänka sig att en sångteknik som skänker sångaren en fysiskt stark intonationsreferens inte bara uppskattas av de stiltförtrogna lyssnarna, utan att de kanske också ”känner” sången i sina egna kroppar. I förlängningen kan man då kanske säga att deras kroppar transkriberar musiken. Sådana resonemang inbjuder till att betrakta intonation som ett förkroppsligat kulturarv, eftersom kroppen (hos dem utan absolut gehör) inte kan förväntas relatera till frekvensstabla referenstoner. Istället kan man leka med tanken att socialt samspel var viktigare än vokalproduktion. Kanske var intonationsmönstren i de sångframföranden som analyserats i denna artikel delvis en konsekvens av inspelningssituationen! Om så är fallet kanske den lyssnare som hör mycket mikrointonation därmed också antyder att hon missat andra kvaliteter (Jonzon, 2023, s. 222). Trots att vi aldrig får veta avsikterna med de intonationsmönster som ovan illustrerats antyder min sångerfarenhet att det verkar orimligt att melodierna verkade såhär komplexa för Dansar Edvard själv. Likaså verkar det osannolikt att han medvetet skulle ha kontrollerat successiva tonhöjdsförskjutningar på enbart ett par cents, liksom att dessa genomgående var avsedda som just sådana, och inte konsekvenser av annat.

Om sjungandets sociala inramning därmed får en styrande roll, vilken ”matematiken” i form av skalor antagligen inte kan leva upp till, kanske lyssnarnas förmåga till vad den amerikanske folkloristen Barre Toelken kallar ”gleaning” (2003, s. 194), dvs vad de lyckas ”utvinna” ur ett framförande, kan påverka intonationsmönstren. Sångaren kommunicerar inte bara med sång, utan även med mimik, kropps rörelser och artikulation. I en situation där kommunikationen med lyssnarna blir intensiv kanske sångaren artikulerar och gestikulerar mer, vilket skulle kunna öka intonationsvari-

ationen om sångaren inte aktivt kompenserade för det. Tanken på en sorts kroppslig stabilitet fungerar bättre än tonhöjd även etnografiskt. Eftersom rösten inte har några färdiga tonsteg verkar det orimligt att förvänta sig att uppåt- och nedåtgående intervall skulle vara symmetriska. Lika orimligt verkar det att intervallstorleken hos sångare skulle vara opåverkad av sammanhang, språkljud, och frasering. Det kan verka pedagogiskt att beskriva mikrotonalitet i arkivinspelningar utifrån tonplatser med olika grad av förväntad stabilitet. Dock riskerar det att förminska framförandet till de ljudaspekter av musiken vilka kan upplevas "utifrån", i ett annat sammanhang där sångare och lyssnare inte kommunicerar med varandra. När energivariabilitet lyfts fram inom västerländsk konstmusik (Sundberg, 2001, s. 63, 67) är det gärna i form av huruvida sångtekniken räcker för att hålla en stabil tonhöjd. Variabiliteten och det kroppsliga förknippas knappast med konstnärliga möjligheter, utan snarare med intonationsrisker. Kanske har det bidragit till att ändringar av framförandens absoluta tonhöjd exemplifierar en folklig sång-aspekt som har tonats ned inom högre utbildning. Att sångstilen heller inte fungerar ihop med instrument som saknar röstens intonationsflexibilitet reflekterade ju Dansar Edvard själv kring. Gällande sitt musikaliska möte med fiolspelaren konstaterade han att "*han kun int spela sôm I sang*".

Även om fokus legat på melodirörelser pekar den övergripande tankestruktur som förenar resultaten på ömsesidiga förhållanden mellan intonation och kroppen som musikinstrument, sångteknik och språkljud, samt inspelningssituationen. Detta är vad som bidrar till de mätbara intonationsmönstren, och teorin om ett dynamiskt kontinuum som visar sig i intonationsmönster vilka saknar förhandsregler (Jonzon, 2023, s. 221). Sammanhanget sången framförs i blir viktigt eftersom mekanismerna för vad som skapar intonationsmönster hos den ackompanjerade solosångaren endast delvis kan kontrolleras medvetet.

Kanske kan man söka likheter i det talade språkets blandning av kontrollerade och okontrollerade mekanismer? Processen att inleda respektive avsluta en fras kan inte jämföras i form av vare sig muskelarbete eller retorik. Eftersom sångaren utgör sitt instrument kan ansiktsuttrycket, vilket speglar såväl språkljud som känslor, ändras efterhand. För icke-notläsande sångare

får man dessutom tänka sig en musikalisk verklighet som rör ett kontinuum. Därför verkar sångarupplevelsens dynamiska inifrånperspektiv fungera bättre som utgångspunkt än idén att ospecificerade solosångare ”förr” medvetet separerade tonbildning från uttal, och dessutom kände till och aktivt använde tonalitet, klang och referenstoner som enskilda ”kryddor”. Även ur ett interkulturellt perspektiv verkar det klokt att utgå från (gemensamma) kroppsliga sångupplevelser och musikaliskt beteende, istället för att ljud filtreras genom olika teoretiska kulturella tonala system. Eftersom folkmusikdiskursen länge tycks ha lästs genom ett förromantiskt filter och associerat ljud till plats är detta är ett välkommet bidrag. Även om analysen pekar på sångartonalitet som något dynamiskt kan vi inte förutsätta att alla intonationer hade fungerat lika bra vid ett givet tillfälle. Det är våra nuvarande tolkningar som påverkar vad vi fastnar för i en arkivinspelning.

Eftersom solosångarens melodier består av intervall i ordningsföljd, möjliggör en processbaserad syn på intervallstorlek att intonationen av samtliga tonplatser kan bidra till att förskjuta framförandets absoluta tonhöjd. Extremfallet är när melodin tycks oförsvagad av att tonplats 1 får en lägre tonhöjd än tonplats -2. Att övergången mellan fraserna bör vara logisk (Jersild, 2009, s. 181-196) rimmar väl med att en given tonhöjd motsvarar ett visst muskelarbete. När sångarens inandning bryter luftströmmen blir det *minnet* av den sista tonhöjden före inandning som jämförs med den första tonen efter inandning, inte tonernas *mätbara* tonhöjd. Betydelsen av smidiga frasövergångar framhöll även Krumhansl et al. (2000, s. 37) i sin jojkstudie. De noterar att många jokkar stiger (2000, s. 20) och föreslår att det kan vara ”emotionally conditioned” eftersom sångaren börjar försiktigt och sedan fortlöpande ökar tonhöjd och volym. Detta återknyter till västerländsk konstmusik, i vilken sångarens volym och tonhöjd kontrolleras separat (Sundberg, 2001, s. 77), medan det för en ”icke-sångare” verkar logiskt att tonhöjden kan öka i takt med volymen. Oavsett Krumhansls (2000, s. 48) forskarlags noggranna metodologi ligger fokus på ljudet *i sig*. Detta försvårar diskussioner om ”behavioral responses” (Krumhansl et al., 2000, s. 50) då möjlig påverkan av språkljud, poesi, relationen mellan fältarbete och sångare, eller utommusikaliska aspekter nedtonas.

Intonationsmönstren hos sångare som sällan eller aldrig kompenserar för de klangskillnader som är inbyggda i uttalet av olika språkljud är olösligt kopplade till ljudproduktionen. Därmed kan ett fokus på kroppsliga aspekter av traditionsuttryck, inklusive det talade och sjungna språket, bidra till att minska den moderna splittringen mellan producent och konsument. Ett dynamiskt och mångsidigt tillvägagångssätt adresserar den inbyggda logiken i muntliga traditioner vilken kopplas till upprepningar (se Marandas studier av sångintonation hos Bedzan-pygméerna, 2003, s. 39). Det verkar otroligt att en matematisk idévärld skulle kunna övertrumfa sångarens akustiska verklighet, som i varje intonation kan påverka den påföljande. Under ett sångframförande är kroppens dynamiska arbete i form av andning och rörelser i och kring mun och stämband svåra att uppfatta (Jonzon, 2023, s. 203). Tanken att stilförtrogna lyssnare tar in musiken via mer än öronen (Kluth 2014) och att mikrovariation därmed är en sorts kroppsligt kulturarv (“embodied legacy”, Jonzon, 2023, s. 220) stöds av Krumhansl et al. (2000, s. 49), vilka fann att “Finally, as in the earlier studies, non-expert listeners were apparently largely able to suppress their knowledge of Western music”.

Utöver att det tycks finnas nödvändiga dimensioner att studera närmare, i och utanför musiken, verkar det relevant att i framtida forskning ta till språkvetenskapen och studier av var i munnen språkljud produceras, liksom örats förmåga att uppfatta tonhöjd kontra uttal (se Jonzon, 2023, s. 155-157). Exempelvis kan en vokalfyrstid jämföras med den psykoakustiska Bark-skalan vilka åskådliggör lyssnarens uppfattning om vokalskillnader (Riad, 2013, s. 19-22, 41). Man kan anta att melodier kan följa eller gå emot de intonationstendenser som är inbyggda i språkljuden, och som verkar påverka intonationen i varje given stund (Jonzon, 2023, s. 204). Kanske kan man säga att Dansar Edvard delvis ger prov på en sångstil i vilken man ger efter för vad språket föreslår, via såväl konstnärligt berättande som språkljudens inneboende intonationstendens. Beskrivningar av att han verkar sjunga för sig själv (Åkesson, 2017, s. 191) kan jämföras med hans deklamerande sångstil i vilken språkljuden mejslas fram. En sådan sångstil kräver troligen en bättre tonhöjdskontroll (Sundberg, 2001, s. 64-67, 98, 155) om resultaten inte skall bli som i denna artikel.

Jag vill härmed slå ett slag för vidare intonationsstudier i den Multimodala Modellen, och ett ökat fokus på variation i språkliga ljudegenskaper (prosodi) samt grammatik (Riad, 2013, 265-269) vilket kan belysa såväl betoningar som vokallängd. Man kan tänka sig jämförande studier inom en traditionslinje, eller inspelningar av samma visa på olika nordiska språk. En första hypotes för vidare studier är att intonationstendenser i ackompanjerad folklig vissång kan knytas till både sociala sammanhang, melodirörelser, vokalskiften och vokallängd, och att den sorts analys som denna artikel ger prov på möjliggör kartläggning av signifikanta mönster.

## Arkivinspelningar

Gustafsson, Hugo 1966: 66MU608820

Hermansson, Hars Åke 1966: Hars0103, Hars0106

Ramsten, Märta 1970: SVABA088821, SVABA088823

Sundvik, Gertrud 1969: DMBA004301

## Litteratur

Borgehed, Kristin (2011). *Klang i folklig vissång – tolkningar av arkivmaterial och perspektiv på nutidapraxis*. Masteroppgave i tradisjonskunst. Høgskolen i Telemark, Institutt for folkekultur, Rauland.

Cancino-Chacon, Carlos E., Grachten, Maarthen, Goebel, Werner, & Widmer, Gerhard (2018). Computational Models of Expressive Music Performance: A Comprehensive and Critical Review. *Frontiers in Digital Humanities*, Sec. *Digital Musicology*, 5(25). <https://doi.org/10.3389/fdigh.2018.00025>

Davidson, Donald (1997). Seeing through language. *Royal Institute of Philosophy Supplements*, 42(1), 15–27. <https://doi.org/10.1017/s135824610001016x>

- Fillmore, John Comfort (1895). What do Indians Mean to Do When They Sing and How Far Do They Succeed?, *The Journal of American Folk-lore*, 8(29), 138–142.
- Jersild, Margareta (2009). Frasen som formel – spør av en gammel variationsteknikk?. I L. Halskov Hansen, A. N. Ressem, & I. Åkesson (red.) Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiska studier i stabilitet og forandring, gjentagelse og variasjon (s. 181–196). Novus AS, Oslo.
- Johansson, Gunn & Sahlin, Nils-Eric (2015). Särtryck ur Årsbok, Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien. [www.vitterhetsakademien.se/download/18.2d6c6cbb1702e00f745cdfd3/1582035816917/Brehmer.pdf](http://www.vitterhetsakademien.se/download/18.2d6c6cbb1702e00f745cdfd3/1582035816917/Brehmer.pdf), Stockholm.
- Johansson, Mats (2009). *Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music*, PhD Thesis, Department of Musicology, The University of Oslo.
- Jonzon, Kristin (2023). *Tuning the Human Voice: A New Model of Tonality Based on the Voices of Northern Singers, Past and Present*, PhD Thesis, The Elphinstone Institute, The University of Aberdeen.
- Kluth, AJ (2014). *Accounting for Meaning in Improvisation: Embracing New Research in Embodiment*, <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/accounting-meaning-improvisation-embracing-new-research-embodiment>.
- Krumhansl, Carol L., Toivanen, Pekka, Eerola, Tuomas, Toiviainen, Petri, Järvinen, Topi, Louhivuori, Jukka (2000). Cross-cultural music cognition: cognitive methodology applied to North Sami yoiks, *Elsevier, Cognition* 76, 13–58. [https://doi.org/10.1016/s0010-0277\(00\)00068-8](https://doi.org/10.1016/s0010-0277(00)00068-8)
- Kvifte, Tellef (2012). *Svevende intervaller – og svevende begrep*, i Kolltveit (red.) *Musikk og tradisjon nr 26*.
- Marandola, Fabrice (2014). Expressiveness in the Performance of Bedzan Pygmies' Vocal Polyphonies. When the Same is Never the Same. I D. Fabian, R. Timmers & E. Schubert (red): Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures, (s. 201-217) Oxford Scholarship Online). <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199659647.003.0012>

- Marjeh, Raja., Harrison, Peter. M.C., Lee, Harin., Deligiannaki, Fotini & Jacoby, Nori (2024). Timbral effects on consonance disentangle psychoacoustic mechanisms and suggest perceptual origins for musical scales. *Nature Communications* 15, artikkelnummer 1482. <https://doi.org/10.1038/s41467-024-45812-z>
- McKernan, John Francis (2007). Objectivity in accounting. *Accounting, Organizations and Society* 32, 155–180. <https://doi.org/10.1016/j.aos.2006.03.008>
- Omholt, Per Åsmund (2015). Mælefjollvisa – toner i bevegelse – om intonasjon i vokal folkemusikk, *Musikk og tradisjon nr 29*.
- Phillips, Elizabeth & Brown, Steven (2022)a. Vocal imprecision as a universal constraint on the structure of musical scales, i *Nature Scientific Reports*, 12, artikkelnummer 19820. <https://doi.org/10.1038/s41598-022-24035-6>
- Phillips, Elizabeth & Brown, Steven (2022)b: Beyond Harmonicity: Toward a Vocal-Melodic Theory of the Origin of Musical Scales. I J. L. Friedmann (red.) *Music in Human Experience – Perspectives on a Musical Species*. (Chapter 13, s. 247–276). Cambridge Scholars Publishing.
- Riad, Tomas (2013). *The Phonology of Swedish*. Oxford University Press.
- Sundberg, Johan (2001). *Röstlära. Fakta om rösten i tal och sång*. Proprius, Stockholm.
- Toelken, Barre (2003). Epilogue: “Gleaning” and the Active Audience. I *Anguish Of Snails - Native American Folklore in the West*. University Press of Colorado, Utah State University Press.
- Walden, Daniel K. S. (2019). Pitch vs. Timbre. E. Dolan & A. Rehding (red.) *The Oxford Handbook of Timbre* (s. 641–675). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190637224.013.33>
- Åkesson, Ingrid (2017). From Archival Recording to Aesthetic Ideal – How Individual Performers Have Influenced Style. I S. Ziegler, I. Åkesson, G. Lechleitner & S. Sardo (red.) *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate* (s. 184–201). Cambridge Scholars Publishing.







# Nye slåtter på sjøfløyta

Per Åsmund Omholt

This article describes how a traditional fiddle repertoire can be adapted and applied to the recorder flute. The starting point is practical, where a springleik material in Gudbrandsdalen has been transferred to the recorder, or “Sjøfløyte”, as the instrument is often referred to in the folk music genre. The article, which has a practical-pedagogical purpose, addresses specific issues related to the relationship between the technical side of the instruments and the musical framework set by tradition, but thus has relevance beyond the regional and organological delimitation that the starting point would indicate. With a sideways look at affordance theory, I show how the music in Gudbrandsdalen can largely be adapted to the flute and visa versa, while culturally based barriers can create resistance in such a process. I discuss how and with what credibility a repertoire can be transferred and designed for recorder flute and what factors play a role. The article argues that such transfer is both a continuation on the genre’s terms and a significant innovative element embedded in the process. Methodologically, the approach is practice-based, founded on many years of practical experience with transferring tunes, preferably from fiddle to flute.

## Innledning

I denne artikkelen vil jeg beskrive hvordan jeg tilfører nytt repertoar til blokkfløyte (sjøfløyte, bygdefløyte), fortrinnsvis med utgangspunkt i felerepertoar. Formålet er i første rekke praktisk-pedagogisk. Repertoaret jeg konsentrerer meg om, er springleiker fra Gudbrandsdalen. Denne geografiske og sjangermessige avgrensningen er på en måte noe tilfeldig og av-

speiler mest et musikalsk interessefelt jeg har fordypet meg i i det siste. Utover at springleikene viser seg å ligge godt for fløyta, er det også et poeng at det nettopp er i Gudbrandsdalen vi særlig finner en tradisjon for fløytemakeri her til lands. Av ulike årsaker gjenspeiles ikke dette i den høyst levende folkemusikken i dalen i dag. Fele- og vokaltradisjoner står sterkt, mens fløytespill fra Gudbrandsdalen er lite framme på kappleiker eller i andre fora i miljøet.<sup>1</sup> Et ønske om å kunne bidra til at flere får ta del i dette musikalske landskapet har vært en klar motivasjon i det foreliggende arbeidet, ved siden av ren musikalsk nysgjerrighet. I tillegg er det et viktig poeng å flagge det kreative, innovative og skapende potensialet som ligger i det å overføre slåttemusikken vår fra ett instrument til et annet. Mange i dagens folkemusikkmiljø har vært opptatte dette, og av god grunn. Dette gjelder også blokkfløyte, for eksempel Tellef Kviftes utgivelser.<sup>2</sup> Mange av de instrumentene som definerer den instrumentale folkemusikken i Norge i dag har, på ulikt vis, til ulik tid og med ulikt geografisk nedslagsfelt, vært igjennom både nyskapende og revitaliserende prosesser, der repertoarbygging har vært en viktig del. Her kan vi nevne langeleik, munnharpe, trekkspill (durspill) og for den saks skyld, gitar.

Samtidig har vi gode, historisk-empirisk fundamenterte argumenter for å betrakte slåttemusikken som et fellesrepertoar som kan realiseres på tvers av instrumenter (Kvifte, 2015, s. 90; Røine, 2024<sup>3</sup>). Det kan slik sett være et poeng at «revitalisering» og «overføring» bør ses på som moderne konsepter som kanskje har rot i et slags kappleiksparadigme med klasseinndeling og regelverk omkring instrumenter som styrende for handling, eller oppfattelser om sjangre med tilhørende uformelle regelverk om hva man skal eller ikke skal spille på. Man skulle kanskje kunne tenke seg at man i tidligere tider i større grad kunne gripe til det man hadde tilgang på for å spille den musikken man kjente til, uten at det forelå så mange føringer, eller i det minste at føringene var annerledes enn i dag?

1. Et fint eksempel på slåttespill på fløyte fra Gudbrandsdalen, er «Springleiken hass Anders Haugli» spilt av Reidar Svare på gammeldansgruppa Nye Ringnesin sin utgivelse «Leik» fra 1999.
2. Kvifte, 2016
3. Anders Røines doktorgradsarbeid fra 2024 utdyper hvordan repertoaret henger sammen gjennom en felles fraseringspraksis.

Uansett, bevisstgjøring omkring muligheter for nytt repertoar og/eller felles repertoar på tvers av instrumenter er i våre dager en viktig plattform for arbeidet med opplæring i og formidling av folkemusikktradisjonene våre. Som et fundament i en slik argumentasjon, kan det også vises til praksisteoretiske perspektiver på skapende prosesser som en konstituerende kraft med tanke på estetisk praksis:

[...] de skapende prosessene er med å forme forståelsen av praksisen, dens resultater, og etter hvilke kriterier disse skal vurderes. Det samme kan sies om den større diskursen rundt skapende praksiser innen folkemusikkfeltet, dvs. at også disse forstås som konstituerende og som et nav i utviklingen av sjangeren. (Bok-asp, Omholt, Johansson & Knudsen, 2024).

Metodologisk har artikkelen en praksis- og erfaringsbasertbasert tilnærming. Kunnskapen som legges til grunn for å definere et mulighetsrom for å spille springleik på blokkfløyte, er basert på årelang bruk av både fløyte og andre instrument – først og fremst hardingfele – i musisering og pedagogisk virksomhet, og på mange forsøk med repertoarbygging i tilknytning til dette. I forbindelse med dette prosjektet har denne kunnskapen blitt noe mer systematisert og artikulert.

## Blokkfløyte

I vid forstand kan man forstå «blokkfløyte» som en spaltefløyte (kjerne-spaltefløyte), en endeblåst fløyte bestående av et sylindrisk eller konisk rør med en tilvirket blokk i blåseenden som leder luften gjennom en kanal (spalte) mot lydhullet og labiet, den skarpe kanten som splitter luftstrømmen og danner svingninger, dvs. lyd. Instrumentkategorien finnes over store deler av verden, har vært brukt i alle samfunnsmessige lag, forekommer i mange ulike størrelser og har et variabelt antall fingerhull. I dag møter vi instrumentet som moderne skoleblokkfløyter av plast, både nyproduserte og historiske blokkfløyter dreiet og boret i tre, beinfløyter etter eldre modeller og, som navnet tilsier, «tin-whistle» laget av metall.



*Figur 1: Sjøfløyter (foto: privat)*

Det praktiske utgangspunktet for denne artikkelen er spill på blokkfløyter med sju fingerhull på oversiden og ett på baksiden, altså slik vi normalt møter blokkfløyta, for eksempel i skolen. I folkemusikkmiljøet brukes gjerne betegnelsen «tussefløyte» eller «sjøfløyte», men man finner også navn som «prillarfløyte», «langfløyte» i kildematerialet osv. (Aksdal, 1993, s. 50; Sevåg, 1973, s. 83ff). Disse betegnelse, med ulike historisk-regionale opphav, viser alle til den vanlige blokkfløyta. Instrumentene markedsført og solgt som tussefløyter i norske musikkforretninger i moderne tid er, som skoleblokkfløyta, sopranmodeller av blokkfløyte produsert i Tyskland etter initiativ fra Egil Storbekken (1911–2002), mens sjøfløyte oftest blir brukt om fløyter av altblokkfløyte-størrelse, både eldre, importerte instrumenter og nyere kopier av disse (Aksdal, 1993, s. 47–52; Sevåg, 1973, s. 85–87). I det siste har også betegnelsen «bygdefløyte» begynt å bli brukt om lokalt tilvirkede fløyter, fortrinnsvis av sopranstørrelse (Aksdal, 1993, s. 48f; Sevåg, 1973, s. 85f).

Rent empirisk finnes det riktig nok fløyter med ulikt antall hull, utforming og benevning i det dokumenterte norske instrumentariet, men poenget

her er at med både sjøfløyte, tussefløyte og blokkfløyte i denne artikkelen menes samme instrument; blokkfløyter med sju + ett fingerhull i ulike størrelser.

## Blokkfløyta = enkel?

Blokkfløyta er billig og lett tilgjengelig, og «lett» å bruke i den forstand at instrumentet ikke krever forkunnskaper for å lage lyd. Alle som har observert små barn med en slik fløyte i hendene, ser det umiddelbare og intuitive i å skape lyd og få fram ulike toner på instrumentet. Det er en åpenbar og nær relasjon til grunnleggende kroppsfunksjoner som pust og enkel fingermotorikk koblet til et visuelt logisk system. Slik sett burde instrumentet ligge godt til rette for å være en naturlig innfallspport til musikalsk utfoldelse, også med tanke på tradisjonsmusikken. Instrumentet har videre, som vi skal se, tekniske rammebetingelser som matcher den sjangeren denne artikkelen konsentrerer seg om, altså slåttespill fra Gudbrandsdalen. Slik sett er instrumentet «på tilbud-sida» for meg og min agenda, med referanse til den amerikanske psykologen J.J. Gibsons affordance-teorier (1979). Dette teorifeltet handler om hvordan persepsjonen av våre omgivelser leder til bestemte handlinger, og er tatt i bruk av musikkforskere som er opptatte av forholdet mellom kropp og instrument/teknologi (eks. Kvifte, 1989; Tullberg, 2021; Røine, 2024). I mitt tilfelle vil det dreie seg om hva jeg oppfatter at fløyta kan «tilby», hva som framstår som aktuelle eller mulige handlinger i møte mellom teknologi, kropp og motorikk i denne konkrete, musikalske settingen.<sup>4</sup> Imidlertid vil «tilbudet» omfatte mer enn det senso-motoriske, for opplevelsen av aktuelle og mulige handlinger når kropp møter instrument bunner i flere forhold. Mats Johansson tydeliggjør i artikkelen “On the relationship between technique

4. Forholdet mellom kropp, instrument og musikk kan beskrives ut ifra flere perspektiver. Et begrep som ligner affordance er materiell agens, (Malafouris, 2008) at det fysiske miljøet, teknologien, eller mer konkret i dette tilfellet, en fysisk gjenstand i form av et musikk-instrument, får en egen agenda i samspillet mellom kropp og teknologi. Det blir uklart, eller flertydig «hvem som har styringen» under interaksjonen. Det er, ut ifra erfaringen med å spille og øve på fløyta (eller andre instrument), lett å kjenne seg igjen i en slik tankegang. Opplevelsen av at instrumentet er med å ha styringen i prosessen, er helt reell.

and style: The case of the violin” (2015) hvordan et instrument som fele (fiolin) blir spilt på på svært ulike måter rundt om i verden med svært ulike klingende resultater. I mitt tilfelle vil slåttetradisjonen, både instrumentalmusikken i Gudbrandsdalen og det vi har dokumentert av fløytespill andre steder ifra, også sette rammer for uttrykket. Det er altså åpenbart at tradisjon og sjanger, sammen med personlige preferanser, legger føringer i produksjonen av et estetisk uttrykk på et gitt instrument; ulike utøvere opplever «tilbudet» helt forskjellig ut ifra den enkeltes musikalske ståsted selv om instrumentet i utgangspunktet er det samme. Nå skulle jo ikke sjangerpreferanser være noe hinder – snarere en ressurs – med tanke på at lokal musikk fra Gudbrandsdalen burde kunne praktiseres på fløyte. Men så er det ytterligere andre forhold som kommer inn i bildet ved grenseoppgangen av mulighetsrommet, forhold som til dels skaper motstand.

Lyden av blokkfløyte ser generelt ut til å ha vært tillagt visse kontroversielle egenskaper. Den nederlandske musikeren og komponisten Kees Boeke (f. 1950) beskriver et elsk-hat-forhold, og antyder at lyden har visse fysiske og psykiske effekter:

Yet, at the level of professional performance today, it is successfully played by only a handful of people. For audiences, people interested in music, and musicians alike, there seem to be two distinct responses to the recorder [den engelske betegnelsen for blokkfløyte<sup>5</sup>, forf. anm.] and its sound. Either it repels, with an intensity approaching physical loathing; or it exercises a fascination bordering on addiction. The violence of these reactions is explained when one considers the nature of the recorder's tone quality, and its effects both physical and psychological upon the listener. Frans Brüggeren has described the recorder's sound as having a nominally 'innocent' quality that can incite feelings akin to guilt or vulnerability in the listener. In my experience, however, perhaps a more accurate assessment of the tone and its effect is to be found in the notion of its 'purity'. (1982, s. 7)

Noen av oss i den litt eldre generasjonen minnes nok med gru musikkundervisning i barneskolen med blokkfløyter i gruppe, der ulyd og frekvenser på avveie skapte til dels fysisk ubehag og derigjennom, for mange, varige aversjoner mot instrumentet. Trolig vil mange forbinde blokkfløyte med

5. Alternativt «duct flute» eller «fipple flute», «fipple» = blokk

barn og nybegynneropplæring i musikk. I forordet til «Spilleboka – metodisk blokkfløytebok for de 5 første år i folkeskolen» sier forfatteren Ketil Vea:

Sopran-blokkfløyta er et både hendig og musikalsk fullverdig hjelpeinstrument i musikkarbeidet. Det er vel også som et allment hjelpeinstrument den fortsatt vil ha størst betydning. (Vea, 1963)

Blokkfløyta kom inn i skoleverket i etterkrigstiden etter modell fra England, og ble planfestet som et pedagogisk verktøy i musikkundervisningen på 1960-tallet og forble obligatorisk i bruk til ut på 1980-tallet. I en del sammenhenger, eksempelvis i korpsopplæring, ble blokkfløyte brukt som et «innføringsinstrument», et steg på veien mot det «ordentlige» instrumentet i skolekorpsset, den ordentlige musikken (Strand, 2021). Det er sånn sett ikke uten grunn at blokkfløyte til dels har vært et mobbe-objekt i diverse sammenhenger.<sup>6</sup>

Med blokkfløyta plassert som et pedagogisk hjelpeinstrument, et lav-status-instrument, for ikke å si «ikke-instrument», med en bakvegg av skepsis, blir det klart at dette instrumentet ikke uten videre kan «tilby» hva som helst.

I sin artikkel om å skape en sekkepipetradisjon i Norge – sekkepipa har inntil nylig ikke vært en del av det norske folkemusikkinstrumentariet – sonderer Tellef Kvifte (2015) potensialet for å innføre et «nytt» instrument (altså sekkepipe). Artikkelen er basert på en praktisk tilnærming over flere år. Blokkfløyta (tussefløyte, sjøfløyte) er ikke et nytt instrument i norsk tradisjon, men perspektivene Kvifte trekker fram, er likevel relevante i denne sammenhengen. Et av spørsmålene Kvifte stilte tidlig i prosessen var bl.a. hva som skal til for at et nytt instrument skal bli «godkjent» som et folkemusikkinstrument. Her er det også relevant å skjele til perspektiver fra semiotikken. I sin artikkel om det ny-konstruerte strengeinstrumentet «moraoud» betrakter Daniel Fredriksson og Hållbus Totte Mattsson musikkinstrument som «sociala, kulturella och potentiellt politiska aktörar»

6. Som da komiker Dagfinn Lyngbø på talkshowet «Lindmo», der han var fasinert over menneskehetens muligheter for å reise til Mars, fikk spørsmål om hva han IKKE ville ha med på en slik reise. Svar: «Blokkfløyte» (Lindmo, 11. september 2020)

(2021), med referanse til Bates, 2012, s. 374<sup>7</sup>. Sekkepipe, blokkfløyte eller Hedningarnas moraoud kan m.a.o betraktes som «tegn» som sier noe, som har et budskap, en agenda, et sosialt liv, en kulturell mening, noe som gir oss assosiasjoner og som vi tar stilling til.

Fløyta er tilsynelatende stueren i folkemusikk-kretser, eksemplifisert gjennom egen klasse på landskappleik under overbygningen «eldre folkemusikkinstrument» og da gjerne nevnt som sjøfløyte, bygdefløyte eller tussefløyte. At jeg likevel – i visse settinger – opplever en viss reservasjon mot instrumentet, kan handle om selve benevnningen «blokkfløyte» og de eventuelle assosiasjonene ordet bærer med seg. Et annet moment kan kanskje være, særlig dersom vi sammenligner med «nasjonalinstrumentet» hardingfele og kanskje langeleik, at et instrument som må betraktes som felles europeisk og som samtidig har vært en del av en kunstmusikalsk tradisjon<sup>8</sup>, i mindre grad har potensiale som et objekt for dyrking av det lokale og særnorske. Særlig vil dette være aktuelt der fløyta ikke har noen synlig posisjon i tradisjonen. Nå kan man umiddelbart argumentere mot et slikt syn, i og med at eksempelvis vanlig fele (fiolin) står i samme situasjon. Samtidig har fiolin en lang historie her til lands og er bærer av et bredt spekter av kontrasterende, lokale musikalske uttrykk på en måte som fløyte ikke kan tangere.

Det generelle poenget her er at det fløyta «tilbyr» når vi vil utforske nytt materiale, handler om både kroppslige, tekniske, kulturelle og sosiale forhold, herunder hvordan blokkfløyta som en «kulturell gjenstand» har en type signaleffekt. Disse fysiske og sosio-kulturelle dimensjonene som da vil legge føringer for et musikalsk uttrykk kan gjøres generelle for et gitt musikkinstrument og dets utøvere i en situasjon der nytt land skal utforskes. Dette kan beskrives gjennom følgende modell:

7. I artikkelen “The Social Life of Musical Instruments”, *Ethnomusicology*, høst 2012: “Musical instruments [...] are intertwined in myriad forms of social relations, and instrumentalists and audiences often have distinctively intimate affective relations with them.”

8. Jamfør Kvifte, 2015, s. 91





Figur 2: Faktorer som definerer musikalsk mulighetsrom for et gitt instrument.

## Den norske blokkfløyta

En del eldre, bevarte importerte instrument viser sammen med lokalt tilvirkede instrument at blokkfløyter må ha vært et relativt velkjent instrument både i bygd og by på 17- og 1800-tallet. Det er ikke entydig hvor langt bakover en norsk blokkfløytetradisjon strekker seg. For det første har det vært laget og spilt på enkle blokkfløyter av bein, kjent som beinfløyte eller saueleggpipe. Hvor langt bakover denne kunnskapen strekker seg, er umulig å si; for fløyter generelt snakker vi om eldre steinalder (Aksdal, 1993, s. 48). For det andre hadde blokkfløyter av tre sin storhetsperiode i europeisk musikkliv mellom 15- og 1700, og det er veldokumentert at slike fløyter har hatt utbredelse i et folkelig segment senere. Det er grunn til å tro at importerte blokkfløyter har vært relativt tilgjengelige som handelsvarer i fra 1700-tallet av (Sevåg, 1973, s. 85), og særlig i Gudbrandsdalen har flere generasjoner med lokale håndverkere laget blokkfløyter (Aksdal, 1993; Sevåg, 1973). Hvor utbredt, hvor kjent og hvor populært sammenlignet med andre instrument er likevel noe vi neppe kan detaljert oversikt over. Flesberg i Numedal er i så måte unntaket, der lokale omstendigheter, med

tråder til det organiserte musikklivet på 1700-tallet (Ofsdal og Midtstigen, 1989; Aksdal, 1993, s. 48–51; Haugan 2011, s. 315–325), danner utgangspunkt for en særegen tradisjon i dag. Materialet fra Numedal står også i sentrum for en betydelig (re)vitalisering av blokkfløyta på folkemusikkfeltet etter 1980-tallet, først og fremst kjent som sjøfløyte, med utøvere som Per Midtstigen, Steinar Ofsdal, Ånon Egeland og Tellef Kvifte i spissen.

Det eldre, dokumenterte repertoaret på blokkfløyte er relativt begrenset. I en del notesamlinger finnes enkelte slåtter som er nevnt som fløyteslåtter eller koblet til fløytespillere. I O.M. Sandviks *Folkemusikk i Gudbrandsdalen* (1919) finnes eksempelvis et lite knippe slåtter/gjetermelodier som skal ha vært spilt på fløyte<sup>9</sup>. Klingende arkivmateriale med eldre utøvere begrenser seg til noen titalls melodier, der Herleik Stuvstad (1897–1985) og Knut Juveli fra Flesberg (1865–1956) i Numedal står i sentrum, i tillegg til et fåtall opptak med utøvere fra litt ulike steder, eksempelvis Sveinung Bamble i Heddal og Syver Einarsen fra Hallingdal.<sup>10</sup>

Egil Storbekken fra Tolga i Østerdalen har, særlig gjennom sine populære komposisjoner på tussefløyte, hatt stor betydning. Musikken hans, der vi også finner eldre tradisjonsmateriale, ble gjort kjent gjennom noteutgivelser og på radio fra 1960-tallet (Gynnild, 1994). Hans popularitet lå også til grunn for produksjon og formidling av fløyter, slik som nevnt tidligere.

I nyere tid har også utøvere som Geir Egil Larsen fra Verdalen og Mary Barthelemy fra Røros brukt blokkfløyta til pols- og runddansmateriale, til dels i samspillsammenheng, på kappleiker, konserter og til dans. I tillegg må det nevnes at den litt enklere blokkfløytetypen, som de fleste vil assosiere med britisk tradisjonsmusikk, nemlig blikkfløyta eller «tin-whistle», også i noen grad har og har hatt en viss posisjon. Vi finner enkelte belegg for at slike fløyter har vært brukt også før den mer moderne påvirkningen fra det britisk/keltiske, bl.a. pryder et bilde tatt i 1955 av en eldre utøver på blikk-

9. Sandvik viser her til det han kaller «Tysfløite», og beskriver dette som et gjeterinstrument med fem fingerhull. Se for øvrig Sevåg, 1973, s. 101, som mener Sandviks beskrivelse er misvisende, all den tid bevarte trefløyter fra Gudbrandsdalen har 7+1 hull som standard. At hullene i stor grad synes å være plassert etter et dekorativt prinsipp, og at mange av instrumentene dermed ikke uten videre har den fleksibiliteten som muliggjør realisering av et større repertoar, er en annen sak. Noe av årsaken til at fløytespillet i dalen ikke har vært så mye framme, kan nok ligge her.

10. Opptak finnes i henholdsvis Telemark folkemusikkarkiv og Bygdearkivet i Ål i Hallingdal

fløyte, Karl Marvoll fra Saltstraumen ved Bodø, forsida på Ola Graff sin bok om tradisjonsmusikken i Nord-Norge, *Av det raudaste gull* (Graff, 2005).

## Et felles repertoar

Det norske folkemusikkrepertoaret er mer «instrumentoverskridende» enn man kanskje er klar over. Det er liten tvil om at fele og hardingfele står i sentrum og bærer det store volumet av det eldre slåttematerialet, men studerer man for eksempel langleik- og munnharperepertoaret, viser det seg at man kjenner igjen svært mye av stoffet fra felematerialet. Hva angår akkurat disse to alderdommelige instrumentene, virker det å være en vanlig oppfatning at de har bidratt med repertoar inn i feletradisjonene etter hvert som disse etablerte seg rundt om i norske bygder. I bunnen ligger en felles estetisk praksis, der et formelspråk i form av melodikk, fraseringsmønstre og «groove» er signifikante og identifiserbare stiltrekk på tvers av instrumentariet (Røine, 2024). Samtidig finner man at repertoaret er tilpasset det respektive instrument. I Hallingdal ble det overført en god del hardingfeleslåtter til durspillet (en- og torader) når dette instrumentet ble populært mot slutten av 1800-tallet (Faukstad, 1978). Mange av disse slåttene har antatt en form i pakt med trekkspilletts spilletekniske muligheter og logikk som avviker temmelig sterkt fra feleversjonene – noen slåtter er knapt til å kjenne igjen. Jeg slutter meg definitivt til Tellef Kvifte, som i sin utgivelse «Slåttespill for blåsere» sier: «Alt slåttespill skal i utgangspunktet være behagelig på instrumentet, og bygge på de naturlige egenskapene til instrumentet» (Kvifte, 1999, s. 14). Med andre ord, den norske slåttemusikken er bærere av en felles musikalsk identitet samtidig som instrumentenes idiomatikk legger føringer. Det betyr at en pragmatisk tilnærming med øre for gode og effektive kompromisser kan være en klok strategi når man søker å utvikle repertoar på et instrument.

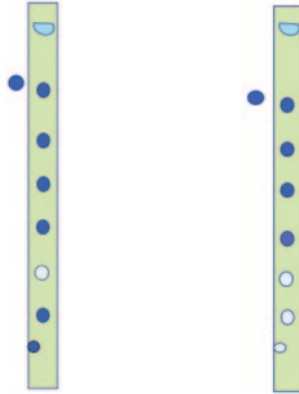
## Teknologiske rammer og valg

Som antydnet i forrige avsnitt, vil uttrykket styres av både fysiske og mer kulturelle faktorer. Man kan derfor vanskelig beskrive hva som er «tilgjengelig» rent fysisk på fløyta, eller sagt på en annen måte, de fysiske rammefaktorene fanger ikke opp hva som faktisk kommer ut til slutt. Det er på det rene at fløyte spilles med to hender<sup>11</sup> og at pust og fingre er vesentlige faktorer rent kroppslig sammen med tunge, som er viktig med tanke toneansatser og frasering. Samtidig setter den fysiske utforminga av fløyta rammer med tanke på omfang, toneforråd og tonekvalitet.

Fingringen, eller grepsystematikken som blokkfløyter er konstruert over i dag, er vanlig å beskrive som to system, sk. «tyske grep» og «barokkgrep», der det siste er det opprinnelige sett i perspektiv av en kontinental musikktradisjon. «Tyske grep» er resultatet av et forsøk på å gjeninnføre blokkfløyta i musikklivet i Tyskland på 1920-tallet (Hunt, 1954), og er det systemet vi kjenner fra skoleblokkfløta. Her, på sopranmodeller, framkommer en C-durskala ved at fingrene løftes suksessivt fra heldekket fløyte (7+1 hull) og til grepet for C i neste oktav. Forskjellen på dette nyere systemet og «barokkgrep», er at tonen F på fløyter med barokkgrep, gripes med et sk. «gaffelgrep» (figur 3). Blokkfløytene markedsført som «tussefløyter», og som har vært salgsvare i norske musikkforretninger i nyere tid som en følge av Egil Storbekkens popularitet på 1960- og 70-tallet, har det tyske systemet. Selv om det tyske systemet rent intuitivt virker enklere for en begyner, er det helt klart min erfaring at barokkgrep er langt mer hensiktsmessig dersom man vil gå i dybden på det norske slåttematerialet.

De eldre importerte, historiske fløytene som har blitt brukt i tradisjonen, har barokkgrep. I dag er det i tillegg vanlig at fløyter lages med to hull ved de to nederste fingerposisjonene for å muliggjøre kromatikk. Selv om dette prinsippet har vært kjent langt tilbake, ser det ikke ut til å gjelde det materialet som f.eks. Reidar Sevåg referer til i sin gjennomgang av bevarte importerte 17- og 1800-tallsfløyter (Sevåg, 1973).

11. Enhåndsfloyter er velkjente andre steder, for eksempel i Spania.



Figur 3: *F med barokkgrep*    *F med tyske grep*

Blokkfløyte har i kunstmusikksammenheng et omfang på litt over to oktaver, der den øvre framkommer ved overblåsing med litt andre grep i tillegg. For folkemusikkutøvere har et så stort omfang i mindre grad vært relevant, delvis på grunn av ikke-funksjonelle instrument, delvis med rot i begrensninger i relevant teknikk. For eventuelt å snu på det, så kan man beskrive hovedårsaken som at det ikke har vært nødvendig å ta hele omfanget i bruk. Herleik Stuvstad (1897–1985), den mest sentrale kilden for stilen på sjøfløyte, benytter seg bare av én oktav pluss en tone, dvs. at han ikke overblåser. Han opplevde at det ikke var nødvendig, jfr. affordance-perspektivet og faktisk mulighet.

Èn oktav med et par toner i tillegg viser seg i praksis å være tilstrekkelig for å fange store deler av felerepertoaret, i og med at det melodiske stoffet, organisert gjennom fraser, setninger og motiver, i liten grad overskrider et slikt omfang (Omholt, 2009; Kvifte, 2015, s. 103; Jernberg & Ahlbäck, 1986). At det melodiske materialet faktisk blir spilt i et større omfang på fele, handler i stor grad om oktivering/transponering eller at vekene (delene) kontrasterer gjennom å benytte denne muligheten som fela «tilbyr». Min påstand er at frasene, takene, motivene som sådan i hovedsak

kan realiseres innen et mindre omfang uten at en slåtts identitet mistes.<sup>12</sup> Jeg er klar over at dette er til dels subjektivt og diskutabelt, og at det er lett å finne unntak. Denne måten å tenke på kan likevel begrunnes gjennom det felles repertoaret vi finner på ulike instrument og vokale versjoner av instrumentalmusikk; det er ikke meningsfullt å underkjenne munnharpe-, seljefløyteslåtter og sungne slåttestev som av tekniske forhold må forholde seg til et mindre omfang enn fela. Oktavering og kvint-forflytning kan hevdes å være fele-idiomatiske fenomen, der nettopp mulighetene som oppstår gjennom fire strenger i ulik høyde, tilbys.<sup>13</sup>

For å ytterligere beskrive organiseringen innenfor det nevnte toneforrådet, vil det være hensiktsmessig å ta i bruk begrepet *modus* (Jernberg & Ahlbäck, 1986; Omholt, 2008, s. 48). Det kan beskrives som et «funksjonelt toneforråd» med et bestemt omfang, et definert sentrum og et forråd av toner(toneplasser) som ligger fast eller intonerer variabelt. To sentrale, funksjonelle modus vil favne om store deler av den norske slåttemusikken, og er samtidig nærliggende å bokstavelig talt gripe til på fløyta:

1. 5-6(8), altså fra underkvinten til seksten, ev. oktaven over grunn-tonen. Dette favner slåtter som det er hensiktsmessig å spille med grunntone på trefinger-grepet, g-grepet på en sopranmodell. Det kan derfor, for enkelthets skyld, være greit å kalle dette for «g-modus».<sup>14</sup> Her vil det i noen grad være bruk for toneforrådet i den øvre, overblåste oktaven.

*Lydeksempel:* <https://www.youtube.com/shorts/7d1T9A9cs5I?feature=share>

2. 7-8, fra underseptimen til oktaven; dette er det omfanget som Herleik Stuvstad ofte benytter i sine versjoner av numedals-repertoaret. Enkelte slåtter vil også ha bruk for en del av den øvre oktaven, gjerne oversekunden, en i enkelte tilfeller opp til kvinten i

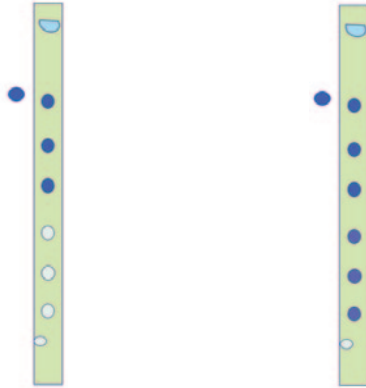
12. Slik Tellef Kvifte også argumenterer for i hans arbeid med å overføre slåtter til sekkepipe (2015)

13. Helt konkret er det ingen av de slåttene jeg har overført til fløyte som overskrider oktav + sekst; så får andre mene noe om hvor vellykket det er.

14. Referansen er altså g-grepet, tre-finger-grepet på sopranblokkfløyte, men brukes her relativt i forhold til fløyter av ulik størrelse og klingende grunntone.

øvre oktav. Grunntonen vil her være hensiktsmessig å plassere på seksfinger-grepet, eller d-grepet<sup>15</sup>, altså «d-modus».

Lydeksempel: <https://youtu.be/8jWHWFuXW7E>



Figur 4: Grunntone «g-modus» og «d-modus».

Det meste av repertoaret vil fungere greit på disse to modi. I noen tilfeller, der melodien innbefatter tersen i underoktaven (3-5(6)), vil det kunne være hensiktsmessig å ha tofinger-grepet som grunntone («a-modus»):

Lydeksempel: <https://youtu.be/L7I8Z9UPHnA>

Her understrekes det at dette er mine løsninger, og at andre sikkert ville kunne foretrekke andre måter å tolke melodimaterialet på.

Når det gjelder intonasjon, har på den ene siden ei fløyte fikserte intervall som bestemmes av fløytemakeren gjennom hullenes plassering og størrelse, men både blåsestyrke og variasjon i grep muliggjør samtidig til dels betydelig variabilitet. Det er derfor langt på vei mulig å tilnærme seg intonasjonspraksis slik denne eksempelvis kan høres på fele- og hardingfele,

15. Eller oktaven over, altså på helt åpen fløyte, slik mine sjøfløyter er stemt. Se også Sevåg, 1973, s. 90–91, 104



Figur 5: Grunntone «a-modus», «tofinger-grepet».

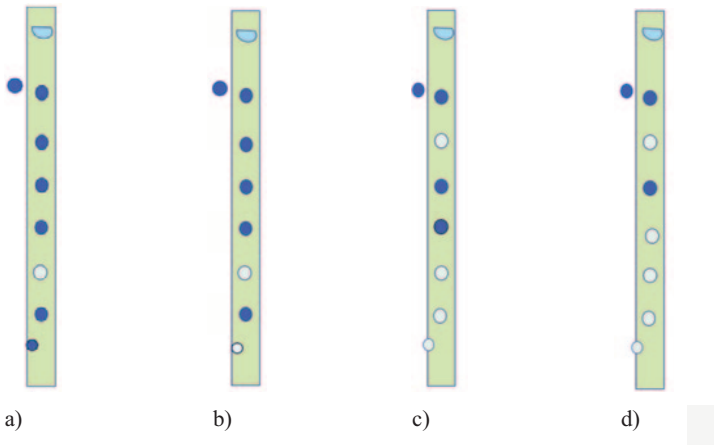
selv om vi spiller på profesjonelt tilvirkede instrument som tar utgangspunkt i en moderne diatonisk skala-tenkning.

To «modifiserte» grep som kan illustrere hvordan jeg tilnærmer meg et intonasjonsregime i tråd med folkemusikkens framføringspraksis, er toneplassene for f og Bb, der jeg mer eller mindre konsekvent velger å gripe litt annerledes enn normen i offisielle grepstabeller, slik at disse toneplassene klinger litt høyere enn det «vanlige» diatoniske intervallet. I praksis bruker jeg en finger mindre på begge plasser. f blir til en litt høyere tone ved å la være å gripe med lillefinger på høyre hånd, Bb blir litt høyere ved å la være å bruke pekefinger (se fig. 6 motstående side).

Når d er grunntone, d-modus, vil det «modifiserte» f-grepet representere en ters litt høyere enn moll, og det samme er tilfelle når g er grunntone og jeg griper det modifiserte Bb-grepet; det vil klinge en litt høy mollters. Samtidig vil «firefingergrepet» på ei fløyte med barokkgrep, altså det som på en fløyte med tyske grep er en f, utgjøre en tone som ligger et sted omtrent midt mellom f# og f, kanskje noe nærmere f#. I d-modus er dette da en nøytral eller litt lav durters og i g-modus en litt lav septim. Alle disse eksemplene er elementer i et mulighetsrom for å tilnærme seg folkelig intonasjonspraksis, der de nevnte deviasjonene fra diatoniske tonetrinn vil være typiske.<sup>16</sup>

16. For eksempel Sevåg, 1993





Figur 6: a) f etter normert grepstabell med barokkgrep, b) en intonasjon litt høyere enn f, c) Bb etter normert grepstabell med barokkgrep, d) en intonasjon litt høyere enn Bb.

Pust, sammen med tunge- og fingeransats, danner utgangspunkt for rytmisk frasering. Med Herleik Stuvstad som stilreferanse, skal strømmen av luft – og toner – komme mer eller mindre kontinuerlig med legato-preg, altså uten tungeansats på hver tone. Tungeansats brukes i kombinasjon med fingeransatser på strategiske, la oss si fraseringsmessig gunstige, steder i forløpet. Vi finner en klar parallell i feleteknikk: Strøkskifte, altså skifte av retning med buen, skaper fraseringsmønstre i feleslåttene. Ansatsene innebærer aktivering og reaktivering av tonen, slik Røine definerer det: «...et øyeblikks opphør av lyd, eller en tydelig reduksjon i melodivolum» (Røine, 2024, s. 71). Disse ørsmå stoppene, øyeblikket der buen snur på fela eller tunga stopper luftstrømmen, danner grunnlaget for sjanger-egne fraseringsmønstre som bygger opp under det rytmiske livet i slåttene. På både fele og fløyte understøttes dette av en rik flora av ornamentale ansatser med fingrene, noe som da også indikerer slektskap i teknikk og gode muligheter for å fange det rytmiske preget i et felerepertoar på fløyte.

## Overføring av et materiale

Musikktradisjonene i Gudbrandsdalen har jeg hatt et forhold til lenge. Et lite knippe slåtter har vært på fløyterepertoaret mitt i flere år, men det er særlig de siste par årene jeg har jobbet spesielt med springleikmaterialet som ligger til grunn for denne artikkelen. I løpet av høsten 2022 og våren 2023 øvde jeg inn og spilte inn i overkant av femti springleiker.<sup>17</sup> Som sagt er det noe tilfeldig at det nettopp er dette stoffet som har kommet i søkelyset, men det henger sammen med en gryende oppmerksomhet på hvor godt jeg opplever at stoffet egner seg på fløyte, et generelt behov for å utvide eget repertoar og i tillegg ønsker fra studenter som vil lære repertoar fra denne regionen. Videre, som påpekt innledningsvis, er Gudbrandsdalen et særlig interessant område i denne sammenhengen, i og med fløytemakertradisjonene i dalføret.

Springleikstoffet kan gis noen generelle karakteristikk:<sup>18</sup> Formmessig handler det i overveiende grad om det vi ofte kaller «regelmessig to-veksform» (Kvifte 2000, s. 12; Aksdal, 1993, s. 136–137; Omholt 2009: 21ff), der firetaktige perioder er det dominerende formbærende elementet. Videre har repertoaret i Gudbrandsdalen, sammenlignet med andre kjerneområder for slåttespill, et relativt høyt innslag av det vi vil oppfatte som moll. Det er mye trinnvis bevegelse, ofte i form av trioler i stigende eller fallende forløp. Metrisk sett plasserer stoffet seg i det som normalt grupperes som asymmetrisk trettakt med «kort éner», men med betydelige innslag av variasjon, også knyttet opp til melodifigurer og frasering (Sevåg/Sæta 1992, s. 33–34). Til sammen kan dette være viktige insitamenter for en (subjektiv) opplevelse av at stoffet passer på fløyte, uten at jeg fullt ut er i stand til å forklare hvorfor. Sangbare strofer, mye trinnvis bevegelse og opplevelse av å kunne tøye og strekke i fraseringen, er i så fall noe jeg kan nevne eksplisitt.

Slåttene er i stor grad hentet fra de to første bindene i verket «Norsk folkemusikk, Serie II, Slåtter for vanlig fele» (Sevåg/Sæta, 1992–2012) som tar for seg Gudbrandsdalen, og ifra innspillinger fra arkiv og publisert lydmateriale. Tilnærmingen har vært både intuitiv, pragmatisk og relativt usystematisk, der jeg i ledige stunder har bladd i verket, hørt på musikk, spilt

17. Se [https://www.instagram.com/usn\\_tradisjonskunstfolkemusikk/](https://www.instagram.com/usn_tradisjonskunstfolkemusikk/)

18. Basert på en statistisk tilnærming i Omholt, 2009.

og forsøkt å finne ut om slåttene passer på fløyte. Det er et klart poeng at prosessen har følt enklere etter hvert som repertoaret har blitt større. Dette henger selvfølgelig sammen med økende mestring av idiomatiske grepskombinasjoner og en (forhåpentligvis) økende grad av nærhet til definerende metriske forhold i springleiken. På en måte kan man beskrive dette som at slåttene er sine egne etyder. Samtidig assosierer jeg prosessen med den hermeneutiske sirkel. Økt ferdighet genererer økt kunnskap og ny forståelse, og åpner opp for flere og flere mulige løsninger. Slåtter jeg i starten opplevde som vanskelige å overføre til fløyte, har senere vist seg å fungere bra.

Noen prinsipper har likevel vært styrende i prosessen. Toneart/grunntone bestemmes av hvor på fløyta melodien oppleves å «ligge best». Dette handler først og fremst om fingersetting, i noen grad om klang, dvs. høyt eller lavt leie. Den originale grunntonen eller felestille har slik sett ingen betydning, det er fløytas størrelse og stemming som styrer hvor den klingende grunntone blir liggende.

Jeg forsøker videre å få tak i den melodiske kjernen i slåttene, og med fele som referanse betyr det at eksempelvis oktavtransponering av motiv og fraser, som på ei fele er sentralt i stilen og enkelt å utføre, ikke uten videre følges opp. Deler av melodien kan likevel bli flyttet opp eller ned i oktav dersom det oppleves funksjonelt og hensiktsmessig på fløyta.

Et eksempel på dette kan være «Garmostræ'in», springleik nr. 3 i første bind i verket for vanlig fele (Sevåg/Sæta, 1992). Slåtten er nedskrevet i forskjellige varianter; jeg har brukt mest Hans Brimis versjon:

3b Garmostræ'in

Hans W. Brimi, Lom

Eksempel 1: *Garmostræ'in* etter Hans Brimi notert for fele av Olav Sæta (Sevåg og Sæta 1992, s. 111)

Det er i og for seg kurant å spille hele forløpet på fløyte uten å transponere; den kan spilles «slik den står», altså at a = «tofingergrepet» på fløyta (figur 5).

Jeg opplever imidlertid at tonekvaliteten på de lyseste tonene ikke er helt tilfredsstillende, og synes slåtten får et mye mer klangmessig fullverdig uttrykk ved å la underkvinten ligge på seksfingergrepet, så grunntone blir på trefingergrepet, «g-modus». En fløyteversjon i forenklet notasjon vil da kunne se slik ut:



*Eksempel 2: Fløyteversjon av «Garmostræ'in», delen i klamme er transponert en oktav opp jamfør feleversjonene.*

Konsekvensen blir altså at siste slag i andre takt og takt tre og fire i første vek blir transponert en oktav opp jamført med den originale feleversjonen (markert med klamme). Dermed kan jeg spille hele slåtten på det nedre registeret på fløyta, eksempelvis i tråd med Herleik Stuvstads materiale i Numedal. Dette grepet har jeg gjort i mange tilfeller, og ofte er slik forflytning i oktav helt nødvendig med tanke på å få med et forløp, siden fela ofte(st) utnytter et større omfang enn det som er tilgjengelig for fløyta.

*Lydeksempel: <https://youtu.be/tXqw5YbcSLg>*

I noen tilfeller, der en enkelt tone eller et fåtall toner ikke er tilgjengelig på fløyta øverst eller nederst i det melodiske forløpet, bytter jeg disse ut med alternativer som etter skjønn høres stilriktige ut, og uten at det går på bekostning av det jeg opplever som den melodiske identiteten. Et eksempel

her kan være springleik 57a etter Kristen Vang i verket for vanlig fele, der innledningsfrasen ser slik ut i feleversjonen:



Eksempel 3: Innledningen på springleik 57a i *Sevåg/Sæta*, 1992, s. 232.

Min fløyteversjon starter slik, notert en kvint lavere ut ifra hvordan jeg griper på fløyta:



Eksempel 4: Alternativ innledning på springleik 57a.

Her er tone nummer 2–4 endret som en følge av at jeg ikke får med den nederste f#-en i feleversjonen (3. tone) dersom jeg, slik jeg ønsker, velger at starttonen ligger på seksfinger-grepet, «d-grepet». Dermed må jeg lage en bevegelse i melodien som avviker litt fra originalen, men låter noenlunde innafør i mine ører.

*Lydeksempel:* <https://youtu.be/mqLfxU5Rrks>

Som beskrevet tidligere henger ornamentikk og frasering sammen, og tilnærmingen til denne materien er klart pragmatisk. Den fysiske sida ved fløyta + kropp legger på den ene siden føringer hva angår triller, forslag, finger- og tungeansatser samt fraseringsmønstre basert på pust, samtidig som ansats- og fraseringsregimet i fra feleslåttene er en klar referanse, der groove-definerende elementer ønskes videreført for at resultatet skal bli troverdig. I noen grad har det derfor vært hensiktsmessig å forsøke å følge buemønsteret, strøkfigurene, slik disse framkommer i kildematerialet. Imidlertid oppleves det fort unaturlig å gjøre dette helt slavisk, særlig i partier der strøket er mye oppdelt – altså at det er bare én eller få toner pr. buestrøk.

Det er også tydelig der det foreligger flere versjoner av slåttene, at ulike spellemenn har hatt ulike løsninger hva angår buebruken. Dermed blir resultatet preget av prøving og feiling og en god porsjon magefølelse. Så ligger det føringer i det tradisjonelle fløytematerialet, fortrinnsvis med utgangspunkt i Herleik Stuvstad sine innspillinger. Han sa også i et intervju gjort av Rolf Myklebust i NRK i 1957 at «slåtten skal komme trillandes fram», noe som åpenbart viser til kombinasjonen legato-frasering og den rike ornamentikken som er så typisk for disse opptakene.<sup>19</sup>

Slik sett vil det nok være noe mer av både legato og ornamentikk i mange av mine fløyteversjoner av Gudbrandsdalslåttene enn i kilde-materialet, og trillene vil være plassert og utført annerledes. Et konkret eksempel på hvordan de fysiske forutsetningene nærmest tvinger ornamenteringen i en annen retning, er når høy kvart opp fra grunntonen blir utført med ornament på oversekunden i feleslåttene. På fela, ikke minst i d-toneart på vanlig felestille, er dette vanlig og relativt enkelt å utføre hurtig; tonen gripes med andre finger og ornamentene utføres med tredje finger. På fløyta, med g-grepet som grunntone, havner denne tonen på tommelen på hullet bak med ellers åpen fløyte, og tommelen er ikke særlig medgjørlig med tanke på å utføre hurtig ornamentikk. Det er ellers vanskelig å gi en uttømmende beskrivelse av hvordan ornamentering, pust, tungeansatser og frasering konkret arter seg; mye skjer ubevisst, intuitivt og i øyeblikket, og neppe likt fra gang til gang en slått eller en frase blir framført. Det blir en iboende del av spillestilen, opparbeidet i muskelminnet over lang tid. Så kan man sikkert innvende at stilpreferansene fra Numedal ligger nærmere et hardingfelerepertoar og dermed er preget av mer ornamentikk enn det vi normalt hører i vanlig fele-repertoaret i dag<sup>20</sup>, men min opplevelse er likevel at slåttene mister troverdighet dersom graden av ornamentikk reduseres vesentlig.

19. F. eks: [https://open.spotify.com/album/3wJuZQNeC5xrRualoJGKif?si=YEpROJzVSze9\\_-vsmIRKDA](https://open.spotify.com/album/3wJuZQNeC5xrRualoJGKif?si=YEpROJzVSze9_-vsmIRKDA)

20. Det er en vanlig oppfatning at hardingfelas tynnere strenger og flatere gripebrett legger til rette for en mer detaljrik ornamentikk enn hva tilfellet er for vanlig fele, men en bred tilnærming til eldre kildemateriale gir neppe støtte til at man kan snakke om et systematisk skille på dette punktet.

## Noen sluttpoenger

For å vende tilbake til modellen som ble presentert tidligere i artikkelen (figur 2): Det musikalske mulighetsrommet for å kunne spille (mer av) den norske slåttemusikken på fløyte bør definitivt være til stede. Jeg er rimelig sikker på at den tilnærmingen jeg har beskrevet her kan brukes på lokalt repertoar de fleste steder i landet, noe som for så vidt kan leses som en oppfordring til andre om å gjøre tilsvarende. Å spille slatter på blokkfløyte er i seg selv ikke noe nytt, men å arbeide med repertoar som normalt blir spilt på andre instrument er en innovativ og kreativ prosess som oppleves svært meningsfull og lærerik.

Den fysiske dimensjonen handler om kropp og instrument, og kan kokes ned til det å ha et instrument som fungerer teknisk og som man trives med, samt den øvingen og tålmodigheten man må spandere på ethvert musikalsk prosjekt. Det finnes ingen snarveier til å mestre et instrument, selv om tilgjengeligheten til mestring sikkert oppleves forskjellig for den enkelte og fra instrument til instrument. Med en overkommelig porsjon øving og et velfungerende instrument er de rent fysiske rammebetingelsene til stede for å kunne spille store deler av det kjente slatterepertoaret.

Den sosio-kulturelle dimensjonen handler om repertoarkunnskap, nærhet til den lokale tradisjonen og mestring av de utfordringene som ligger i selve transformeringsprosessen slik som beskrevet her. Videre handler det om å kunne forholde seg til den kulturelle signaleffekten fløyta kan mistenkes for å være bærer av. Utfordringen da er å produsere noe som blir oppfattet som troverdig nok for et til tider kresent og kritisk miljø og publikum. Det siste er nok det største hinderet her, spesielt dersom man i utgangspunktet står på utsiden av et lokalt miljø. «Troverdig nok» her vil bety å beherske stil-definerende elementer innen frasering, intonasjon og groove i en gitt tradisjon. I tillegg vil dette også handle om formidling; posisjonering med tanke på hvor og hvordan man velger å presentere stoffet sitt; kappleiker, dansefester, i en opplærings situasjon, innspilling, i sosiale medier osv.

Så er det, slik det antydes innledningsvis, all grunn til å stole på at praksis kan og vil formes av praksis. Ny praksis vil vurderes og sanksjoneres, ak-

septeres eller avvises, men vil over tid virke konstituerende med tanke på videre estetisk praksis innenfor et gitt felt. Både nye og eldre instrumenter finner sin plass i et levende folkemusikkmiljø, repertoar videreføres og nytt repertoar kommer til. Det er slik sett lov å tro at blokkfløyta på sikt kan bli en sterkere aktør i det norske slåttelandskapet.

## Kilder

- Aksdal, B. (1993). Instrumentene. Typologi og historikk. I B. Aksdal og S. Nyhus, *Fanitullen* (s. 15–67). Universitetsforlaget.
- Aksdal, B. (1993). Instrumentalmusikken. Dansemusikken. I B. Aksdal og S. Nyhus, *Fanitullen* (s. 130–160). Universitetsforlaget.
- Bates, E. (2012). The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology* (Vol. 56) (3). (s. 363–395)
- Boeke, K. (1982). Recorder now. *Early Music*, 1982, (Vol. 10, (1), (s. 7–9). <https://doi.org/10.1093/earlyj/10.1.7>
- Boksasp, U., Omholt, P.Å., Johansson M., Knudsen, R. (under utgivelse). «Å lage en slått er jo litt frekt nesten, veit du!». *Skapende praksiser i musikk*. Kulturdirektoratet.
- Faukstad, J. (1978). *Ein-raderen i norsk folkemusikk: historikk, bruk og repertoar*. Universitetsforlaget.
- Fredriksson, D. og Mattson, H.T. (2021). Hedningarnas morauod: innovation, fantasi och nygamla musikinstrument. *Musikk og tradisjon*. Novus (s. 73–98)
- Gibson, J.J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Routledge.
- Graff, O. (2005). *Av det raudaste gull*. Forlaget Orkana.
- Gynnild, A. (1994). *Egil Storbekken: bygdekunstner og komponist*. isbn 82-03-26057-8
- Haugan, A.S. (2011). *Takt og tonar*. Folkemusikksenteret i Buskerud.
- Hunt, E. (1954). Recorder. I Blom (red.) *Grove's dictionary of music and musicians*. Vol. 7, (s. 73–78).
- Jernberg, A. & Ahlbäck, S. (1986). *Jernbergslåtar*. Länsmuseet i Gävleborgs län.



- Johansson, M. (2015). On the relationship between technique and style: the case of the violin. *Music Education Research*. Vol. 17 (2) (s. 127–140). <https://doi.org/10.1080/14613808.2014.930114>
- Kvifte, T. (2016, 29. juli). *Tellefs sjøfløyte*. [Digitalt album]. Taragot Sounds. <https://tellefkvifte.bandcamp.com/album/tellefs-sj-fl-yte>
- Kvifte, T. (2015). Den norske sekkepipa: Historien om et prosjekt. *Musikk og tradisjon*. Novus. (s. 83–105).
- Kvifte, T. (2000). *Musikkteori for folkemusikk – en innføring*. Norsk Musikkforlag.
- Kvifte, T. (1999). *Slåttespill for blåsere*. Norsk Musikkforlag.
- Kvifte, T. (1989). *Instruments and the electronic age*. Solum
- Lindmo, A. (Programleder). (2020). [Talkshow, episode 11./9.]. Redaktør: Vibeke Fürst Haugen. *Lindmo*. NRK.
- Malafouris, L. (2008). At the potter's wheel: An argument of material agency. *Material agency: Towards a non-anthropocentric perspective*. Springer. (s. 19–36).
- Myklebust, R. (1957). Intervju med Herleik Stuvstad i NRK radio. NRKM 1895 :11
- Nye Ringnesin. (1999). *Leik*. [Album]. Nye Ringnesin. (<https://open.spotify.com/track/4C0ibBEWcsBQZsacWL5ZrF?si=1f4baf1030244a8a>)
- Ofsdal, S. og Midtstigen P. (1989). *Sjøfløyta*. [CD-plate]. Heilo.
- Omholt. P.Å. (2009). *Regional og typologisk variasjon i norsk slåttemusikk – en kvantitativ tilnærming med et historisk perspektiv*. [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Bergen.
- Omholt.P.Å. (2008). På jakt etter folkemusikkskalaen. *NFL 60 År!* (22). Novus
- Røine, A. (2024). *Rytmske strukturer i norsk slåttemusikk*. [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Sørøst-Norge.
- Sandvik, O.M.(1919). *Folke-musik i Gudbrandsdalen*. Cammermeyer.
- Sevåg, R. og Sæta, O. (1992–2012). *Norsk Folkemusikk. Slåtter for vanlig fele*. Universitetsforlaget/Novus.
- Sevåg, R. og Sæta, O. (1992). Notasjon. *Norsk Folkemusikk. Slåtter for vanlig fele*. Universitetsforlaget. (s. 27–34).

- Sevåg, R. (1993). Toneartspørsmålet i norsk folkemusikk. I B. Aksdal og S. Nyhus, *Fanitullen* (s. 342–376). Universitetsforlaget.
- Sevåg, R. (1973). *Det gjallar og det lèt*. Det norske samlaget.
- Strand, H.K. (2021, 1. januar). *Lyd og ulyd*. Krohno.no, <https://krono.no/lyd-og-ulyd/539007>
- Tullberg, M. (2021). *Affordances of musical instruments: Conceptual consideration*. [Doktorgradsavhandling, Lund Universitet] (<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2022.974820/full>).
- Vea, Ketil (1963). *Spilleboka- Metodisk blokkfløytebok for de første 5 år i folkeskolen*. Norsk Musikforlag



# Den norske cisteren

Eit revitaliseringsprosjekt

Tom Willy Rustad

There are many astonishingly beautiful and rare citterns exhibited in Norwegian Museums. The Norwegian cittern maker Amund Hansen (1734 – ca.1812) and his signature model, wich in the corpus design combines the shape of a bell and a pear, is the most famous of them all. The citterns by Hansen are made by the highest quality of craftsmanship and esthetical details. Even though Hansens popularity was highly acclaimed in his contemporary life, there are surprisingly few people in Norway that plays the cittern today. This article focuses on the creative approach where I try to revitalize the Amund Hansen cittern as a Norwegian folk music instrument. The first part focuses on how to make two new Hansen instruments, and the need for some stabilizing improvements. And the second part presents the process where I transform fiddle repertoire from Gudbrandsdalen over to the cittern. The imitation of the stroke patterns in the fiddle bow and other idiomatic technical elements, are important in the transformation process. You can hear the recordings at: [DigitaltMuseum.no](http://DigitaltMuseum.no), [cister/audiofiles](#).

## Innleiing

Instrumentssamlinga etter Trygve Lindemann og Olav Gurvin på Musikkhøgskolen i Oslo har ein innhaldsrik, verdifull og spanande kolleksjon av antikvariske instrument frå

asiatiske, afrikanske og europeiske land. I samlinga finst det òg fleire strengeinstrument med namnet *cister*, eller *engelsk gitar*, og ein av dei er laga av Amund Hansen (1734 – ca.1812) frå Fredrikshald.



*Fig. 1, cister laga av Amund Hansen. Foto: Anne-Lise Reinsfelt / Norsk Folkemuseum.*

Dette er eit instrument som med si klokke-/pæreform er heilt ulik både lutt og gitar, og med vakre forfylte ornamentskiver i dei tre lydhol. Det finst fleire instrument av Amund Hansen i norske museum som er publisert i *Digitalt Museum*, men også i København, Stockholm og Leipzig. Ut frå

handverket og det relativt store talet på bevarte instrument, må Hansen ha vore ein betydeleg og akseptert instrumentmakar i si samtid. Dette er fyldig omtala av Bjørn Aksdal (1982), Vidar Parmer (1961–62) og Benjamin Rygh (2012). Det var også cister Johann Nordahl Brun (1745–1816) tenkte på da han skreiv det som seinare vart Bergens nasjonalsang: «Jeg tog min nystemte Cithar i Hænde» (Brun, 1791, s. 271). Det finst også fleire manuskript frå 1700-talet som er skrivne for cister, eller har anna informativ relevans knytt til repertoar eller spelemåte. Nokre av manuskripta har koblingar til norske folkemelodiar frå Gudbrandsdalen utan at ein implisitt kan påvise at dei var skrivne for cister.

*Kvifor er det ikkje fleire som spelar cister i Noreg når det finst så mange spor i fortida?*

Dette spørsmålet har vore drivkrafta for meg, både fordi eg har bakgrunn som klassisk gitarist og er ein aktiv folkemusikkutøvar på ulike instrument. Det synte seg å vere fleire instrumentmakarar som har bygd kopiar av Hansens signaturmodell klokke-/pæreform. Eg høyrde Ånon Egeland<sup>1</sup> spelte på ein Hansen-modell laga av Salve Håkedal. Dette inspirerte meg til å kjøpe min eigen cister laga av Terje Nylund. Dette er ein kopi av ein Amund Hansen-modell frå 1795. Klangen og handverket i instrumentet var av høgste kvalitet og ganske annleis enn andre strengeinstrument eg hadde spelt på før. Strengene i jern og messing var historisk korrekte og tilpassa cistermodellar frå 1700-talet. Overraskinga var derfor stor da det synte seg å vere veldig vrient å halde instrumentet stemt, og den korte smale halsen gjorde det vanskeleg å plassere fleire fingrar på gripebrettet på ein gong. Det gjekk etter kvart opp for meg at teksta til Nordahl Brun: «Jeg tog min nystemte Cithar i Hænde», ikkje var tilfeldig. Gleda over ein nystemt «cithar» var heller kort. Dette var ikkje feilen til instrumentmakaren, men det hadde meir å gjere med den grunnleggjande konstruksjonen av instrumentet med ufunksjonelle strenger. Det harde strengespennt som pressar stolen ned på øvre lokket krev ein solid bjelkekonstruksjon på innsida av lokket. På *Digitalt Museum* kan ein studere bilete av originale Amund Hansen-cisterar,

1. Egeland, Ånon, «Ånon», CD-innspeling 1999. Heilo Plateselskap.

og enkelte eksemplar syner sprekkar i lokket på kvar side av stolen, der pres-set truleg har vore størst.

*Den portugisiske gitaren: ei inspirasjonskjelde til eigen utforsking*

Cisteren har ein slektning i den portugisiske gitaren som er uløyseleg knytta til *fado*, den verdskjende tradisjonsmusikken frå Portugal. Instrumentet har historisk sett hatt likskapar med den norske cisteren både når det gjeld konstruksjon og repertoar. På 1700-talet var repertoaret på bae instrumenta brukt blant borgerskapet til å spele populære dansemelodiar som til dømes vals, menuett og marsj (Dedekam, 1799 og Leite, 1796). Medan cisteren i Noreg meir eller mindre gjekk ut av bruk i byrjinga av 1800-talet (Aksdal, 1982, s. 36), så fant portugisarane nye bruksområder for instrumentet, og den vart særleg nytta som akkompagnementsfølge til tradisjonelle portugisiske folkesongar. I løpet av 1800-talet utkrystalliserte dette repertoaret seg til det som vart *fado* (Cristo, 2014, s.133). Frå 1920-talet og framover vart det gjort større endringar i instrumentkonstruksjonen, noko som igjen ga utøvarane nye utviklingsmoglegheiter i repertoar og spelestil (Cristo, 2014, s.134). Eg har eit ønske om å få den norske cisteren fram i ljuset att. Transformasjonsprosessen til den portugisiske gitaren er ein inspirasjon i så måte, der eg utforskar moglegheitane for at den norske cisteren i Amund Hansens modell kan transformerast til eit folkemusikkinstrument. Ikkje berre som eit musealt objekt, men som eit levande og brukande folkemusikkinstrument slik som den portugisiske gitaren.

Dette prosjektet fekk eg høve til å vidareutvikle da eg fekk eit stipend frå Kulturrådet i 2021.

Element som eg tek med meg vidare i prosjektet: Noreg har hatt ein internasjonal kjend cistermakar, Amund Hansen. Han er kjent for sin eigen norske signaturmodell med klokke-/pæreform. Mykje tyder på at fleire av dei eldre verdslige manuskripta i Noreg kan vere for cister. Enkelte av manuskripta inneheld melodiar som er velkjende i folkemusikkrepertoaret, blant anna i Gudbrandsdalen. Den portugisiske gitaren er eit ikonisk folkemusikkinstrument knytta til fadotradisjonen i Portugal,- spelemåte og den historiske transformasjonen er ein inspirasjon i denne samanhengen.

*Forskingsspørsmål, mål og metode*

På bakgrunn av desse punkta ville eg utforske følgjande problemstilling:

Korleis kan cisteren brukast til å spela norsk folkemusikk ?

Hovudmålet med studien var å revitalisere cisteren som eit folkemusikkinstrument gjennom å nytte Amund Hansens klokke-/pæreform som modell, og å utvikle ein spelestil på cister med folkemusikalske referansar til feleslåttane i Gudbrandsdalen. Cristo (2014) nyttar omgrepet transformasjon om utviklingsprosessen til den portugisiske gitaren, men eg ville heller bruke termen revitalisering. I motsetning til den portugisiske gitaren som har vore i bruk før 1700-talet, gjekk den norske cisteren av moten allereie tidleg på 1800-talet (Rygh, 2012, s.6). Med revitalisering meiner eg i denne samanheng å hente fram att cisteren, som ikkje har vore i bruk på nesten 200 år, og finne løysningar for å vidareutvikle både instrumentet og repertoaret.

Prosjektet har hatt to tyngdepunkt og siktemål gjennom konstruksjon og musikalsk utforming. Eg ønskte å få bygd to nye instrument med breiare hals slik at ein får betre plass til fingrane på venstre hand. Det andre siktemålet var å utvikle ein meir stabil instrumentkonstruksjon med tanke på å halde ei konstant stemming. Saman med instrumentbyggjar Yngvar Thomassen var det relevant å observere og gjere målingar av cisterane til Amund Hansen, både kopiar og originalar, og gjere seg nytte av relevant litteratur. Det var ønskjeleg å finne repertoar som fanst i tidlegare manuskript, i arkivopptak og vidare til gehørsbasert tradering av nålevande feleutøvarar frå Gudbrandsdalen. Det nye repertoaret fekk på den måten eit historisk spenn frå den tida cisteren var i bruk i Noreg fram til ein kontemporær folkemusikalsk praksis.

I arbeidet med å finne fram til nye strenger og stemmemåte var det naturleg å studere den portugisiske gitaren, måtar cisteren har vore stemt tidlegare og felestemmingar med tilknytning til slåttespelet i Gudbrandsdalen. Utprøving av signifikante speletekniske element ved felespelet i Gudbrandsdalen vart viktig å utforske, og i kva grad dette kunne overførast til cister. Det blei presentert konstruksjonsmessige mål av Amund Hansens instru-

ment, og i kva grad dei nylaga instrumenta skil seg frå dei gamle. Det nye cisterrepertoaret vart lagt ved som notar og link til innspelingar på Digitalt Museum.

Kreativiteten avhenger av tidlige kunnskap, enten det er som prosedyre (å vite hvordan) eller den er erklærende (å vite hva) eller refererende (å vite at).

(Dahl, 2019, s. 36)

Den kreative prosessen i den musikalske utforminga vart drive framover gjennom erfaringar frå tidlegare kunnskap. I mitt høve var kunnskapen basert på erfaringar eg har som folkemusikkutøvar, og *korleis* den musikalske utforminga blei gjort gjennom *å vite at* og *å vite kva* idear som gav ei overtydande tolking. Erfaringar undervegs kunne kanskje tvinge fram nye løysningar og nye idear (Mumford, 2003), og personlege kunstnarlege val gjort ut frå eigne tekniske og kunstnariske preferansar (Dreyfuss og Dreyfuss, 1991). For at den musikalske utforminga ikkje berre skulle framstå som mine personlege preferansar, var det metodiske arbeidet og den kreative prosessen balansert mellom historiske kjelde, tradisjon og innovasjon.

### *Bakgrunnshistorikk*

Cisteren har i europeiske skriftlege kjelder vore kalla english guitar, cistre, cittern, cithar, zythar og citol, men blir i dag oftast nemnd som cittern etter musikkforskarer Curt Saschs' initiativ. I Noreg finn vi namn som citar, citer, sitrenk, cister og sister. Som tidlegare nemnt nyttar Nordahl Brun cithar i songteksten. Det same namnet finn vi i instrumentboka til statsmusikant L.N. Berg frå 1782, og i mastergradsavhandlinga til Benjamin Rygh (2012). I gjenstandssamlinga på *Digitalt Museum* er fleirtalet av instrumenta publisert som sister eller cister. Nemninga sister finn vi blant anna i boka *Med Piber og Basuner* (Aksdal, 1982), og *Amund Hansen* (Parmer, 1961-62). Medan cister blir brukt i *Edvard Storms notebok* (Rugstad, 1978), og i *Store norske leksikon* (Aksdal, 2022). Når eg har vald å nytte nemninga cister, støttar eg meg på dei nyaste kjeldene i *Store norske leksikon* og på *Digitalt Museum*. Vel vitande om at fastsettinga av den endelege instrumentterminologien kanskje ikkje er ferdig etablert i Noreg enda.



Cisteren tilhører strengeinstrumentfamilien (kordofonar) og fann si opprinnelige form kring sein mellomalder (Aksdal, 1982, s. 36). Musikkforskeren Segerman (1999) er blant fleire som meiner at cisteren ut frå eit evolusjonsutviklings-ståstad er ein etterkommar av fidel, men av dei instrumenta der ein knipsar på strengane, er mellomalderinstrumentet citole cisterens næraste etterkommar. To konstruksjonsmessige kjenneteikn på cisteren er at strengene (oftast metallstrenger) er stemt i kor, og at dei kviler på ein stol på nedre del av resonanslokket. Eit kor vil seie eit strengepar som ligg så tett inntil kvarandre at båe kling samstundes og dette gjer ein sterkare volummessig klang enn berre ein streng. Eit kor er som oftast stemt i primar eller oktavar. Dei tidlegaste instrumenta hadde berre fire kor og var til dømes stemt i d,c,g,a.

Cisteren famnar frå 1500-talet alle lag av samfunnet, og var blant anna eit etablert instrument i det italienske operaorkesteret (McDowell, 2012, s.664). Interesse for cisteren fekk ei ny blømningsperiode i Hamburg på 1700-talet gjennom ein klokkeforma 5-6 korig type som vart kalla sitrenk (Aksdal, 2022) Metallstrenger var framleis brukt, men stemminga var nå ofte i ein durtreklang. Vi finn cisterar i norske museum frå denne tida med tarmstrenger, men det er uvisst om dette har vore i praktisk bruk, eller montert i seinare tid. Halsen hadde fleire gjennomgåande hol for feste til capo, noko som forenkla toneartskifte utan å endre grepsmønster i venstre hand (Parmer, 1961-62, s. 27). Kring 1750 spreidde den seg til England (engelsk gitar) og vidare til Skandinavia. Allereie i 1620 blir cister omtalt i Noreg i høve ein fest på Bryggen i Bergen (Wiberg, 1932, s.89) (Aksdal, 1982, s.36).

Kristiansands stadsmusikant Lorents N. Berg ramser opp mange fordelar med å spele cister i si lærebok frå 1782:

1. At Citaren kan bringes med sig i Skoven eller Marken, hvor man behager
2. At man kan spaserende fornøje sig paa den
3. At man uden stor Vanskelighed kan snart komme saa vidt, at lære sig selv et og andet nyt Stykke, som Tiden bringer Mode, og hvad

man først vel kan siunge, kan man ikke saa læt forglemme at spille på Citaren.

(Berg, 1782)

Det var fleire instrumentmakarar i Noreg som laga cisterar i hamburgsk sitrenkmodell, blant anna Amund Hansen (1734- ca.1812) frå Fredriks-hald. Det finst ifølgje Aksdals (1982) oversikt rundt 30 cisterar i norske samlingar. Den eldste frå 1779 har typisk hamburgsk klokkeform, men dei andre har pæreform eller Hansens signaturmodell klokke/pæreform.

### *Amund Hansen klokke-/pæremodell*

Det tidlegaste eksemplaret av Hansens klokke-/pæreform som er bevart er frå 1787. Han supplerer med 11 strenger i staden for 10 tidleg på 1800-talet, men forma på kroppen er nokolunde uendra, sjølv om halsen no er litt breiare (Parmer, 1961–62, s.30)(Rygh, 2012 s. 48).

Sadel på hals og sarg har for det meste vore bein, men i nokre høve er det ibenholt i halssadel. Dei stolane som er originale er laga av eit lyst treslag, mest sannsynleg lønn med innlagt beinskinne, eller ibenholt der strengene kviler. Føtene står ganske breitt på lokket. Lydhola har montert forgylte pappskiver med dekorative mønster. Dette gjeld både det store lydholet og dei to små månesigdforma hola i nedre del av lokket. Stemmeskruver er laga i eit mørkebrunt hardt treslag, og strengefestepinner på sarg av elfenben.

### *Spelemåtar – ei forklaring*

Den følgjande teksta forklarar notasjon av speletekniske detaljar i høgre og venstre hand. I og med at det er så lite materiale å støtte seg på i den norske cister-litteraturen, har eg valt å syne referansar på tilsvarende speletekniske element frå vihuela- og luttspel frå 1600 og 1700-talet. Opp gjennom historia har det vore store variasjonar når det gjeld notasjonspraksis av klimp-reinstrument, så eg har valt å nytte ein konvensjonell klassisk gitarnotasjon som er den mest standardiserte i dag. Fingrane på høgre hand, tommel, peikefinger, langfinger og ringfinger er markert som *p, i, m* og *a*, og vidare fin-

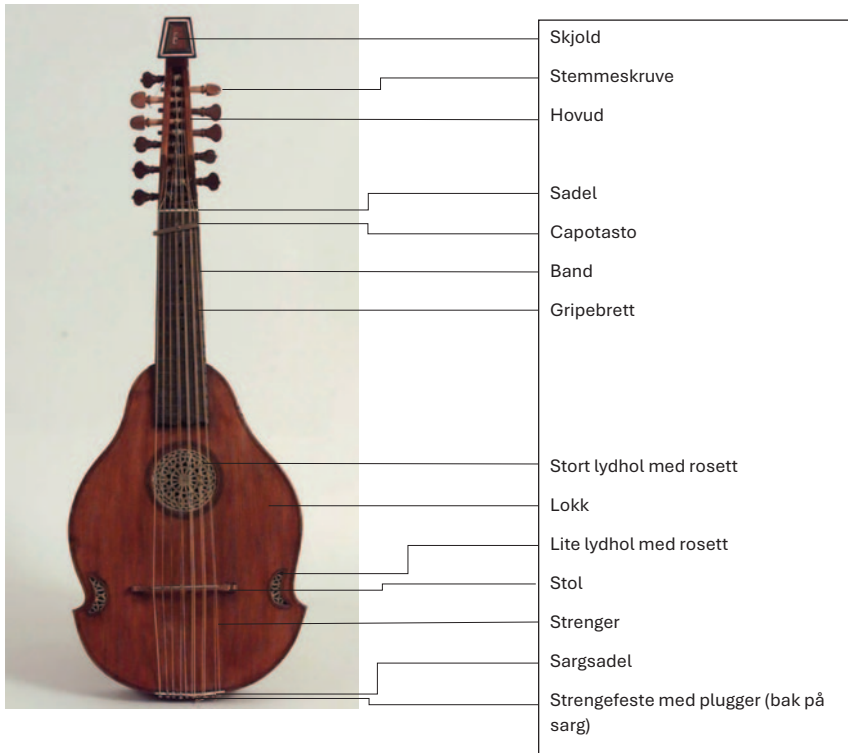


Fig. 2, Amund Hansen cister, front. Foto: Anne-Lise Reinsfelt / Norsk Folkemuseum.

grane på venstre hand frå peikefinger til lillefinger som 1-4 (Lundestad og Solberg, 1992, s.7).

Fig 4. syner fyrst (a) ein cister stemt i c-dur, og tre ulike døme på korleis ein kan spele ein trinnvis skala i høgre hand. I døme (b) vekslar langfinger *m* og peikefinger *i*, medan (c) vekslar mellom tommel *p* og peikefinger *i*. Det er vanleg at tommel *p* spelar dei betonte tonane slik vi kjenner frå opp- og nedstrøk på fele. Det finst også to posisjonar for plassering av tommel, anten *figueta extranjera* der tommel beveger seg på innsida av peikefinger *i*, eller *figueta castellana* på utsida av peikefinger (Griffiths, 2013, s.137).

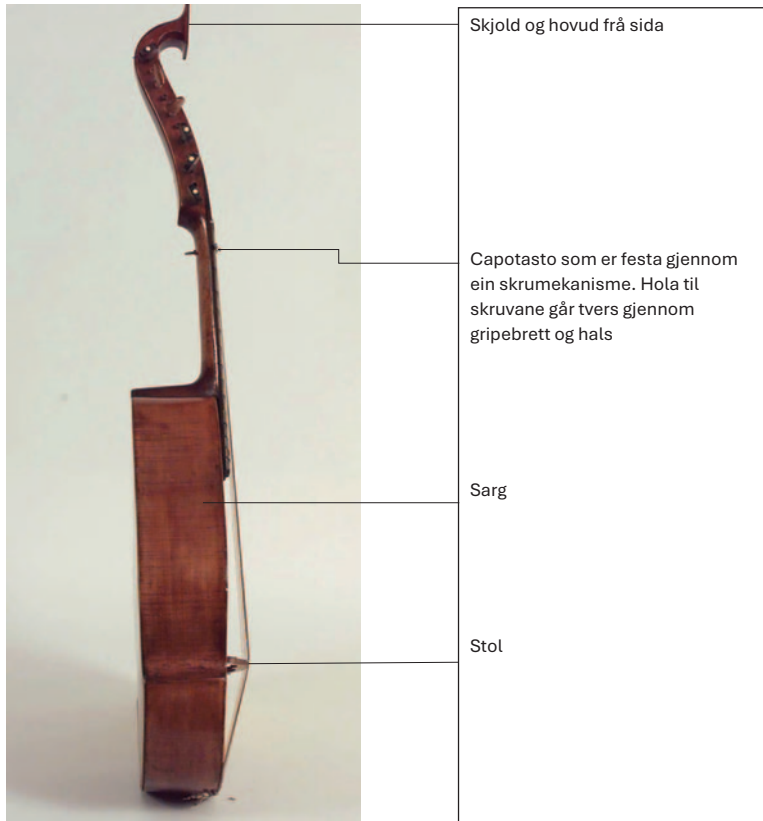


Fig. 3, Amund Hansen cister, side. Foto: Anne-Lise Reinsfelt / Norsk Folkemuseum.

Døme d) syner speleteknikken *dedilho* (fingra på portugisisk) der peikefinger *i* slår an strengen både opp og ned. Denne teknikken kjenner vi frå vihuela og portugisisk gitar. Når det gjeld fingrane på venstre hand, blir tommel plassert på baksida av halsen og dei øvrige fire fingrane trykkjer ned strengene på gripebrettet. I tillegg til å slå an strengen med fingrane på høgre hand, kan ein også velje å gjere dette med fingrane på venstre hand.



Fig. 4, tre ulike dømme på speleteknikker i høgre hand.



Fig. 5, legatoboger i venstre hand.

Fig. 5, syner to ulike måtar å slå an strengen i venstre hand. Viss melodirørsle går nedover, blir bae fingerane plassert på venstre hand samstundes. Finger på høgre hand slår an fyrste tonen medan finger på venstre hand drar/knipser strengen for neste tone (markert med pil opp). Når melodirørsle går oppover, slår høgre finger fyrste tonen, medan venstre finger slår an strengen for neste tone (markert med pil opp). I tabulatur og notar blir dette som regel notert med legatoboger, men blir ofte i meir moderne engelsk litteratur forklart som *pull-offs* (tone ned) og *hammer-ons* (tone opp), (Lundestad og Solberg, 1992, s. 19)(Rygh, 2012, s.111). Ein annan venstrehandsteknikk som gir ein enda tydelegare legatoeffekt er såkalla *campanelas*.

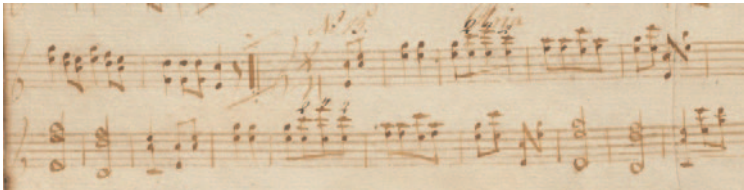


Fig. 6, *campanelas*.

Fig. 6, syner eit dømme på *campanelas* (bjeller/klokker på spansk), der kvar tone i størst mogleg grad blir spelt på ulike strenger, slik at tonane kling i kvarandre og imiterer klangen av eit klokkespel. Dette er ein teknikk vi kjenner blant anna frå manuskripta til den spanske vihuelaspelearen Gaspar Sanz (1640-1710) (Eisenhart, 2021, s.5).

*Korleis spelte dei cister i Norge?*

På 1500-talet spelar dei fleste cister med plekter slik det blir forklart i instruksjonsboka til italienaren Paolo Virchi (1574), men vidare utover 1600-talet blir også fingerspel nytta. I Robert Bremners (1758) lærebok for cister blir det forklart at veslefinger på høgre hand skal kvile på resonanslokket i nærleiken av fyrste streng, eller på nedste del av stolen. Benjamin Rygh (2012) gjer merksam på at fleire av cistrane etter Amund Hansen har slitasjemerke på lokket, truleg som følgje av friksjon frå veslefingeren. I boka *Den Første prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten* som vart gitt ut av Lorents Nicolaj Berg i 1782, blir praktiske og teoretiske introduksjonar presenterte ved til dømes å spele cister (Gorset, 2011, s. 233–235). Berg forklarar at cisteren (citaren) «spilles ved at Klimpe med Næglerne (finger Enderne)», og «Tommelfingeren slaer Bassen, og for det meeste Peegefingern eller Discantens Accorder» (Berg, 1782). Eit godt døme på ein slik spelestil finn vi i det handskrive notemanuskriptet etter Mette Kirstine Dedekam (1790–1824). Den inneheld 21 korte melodiar som til dømes *Aria*, *English*, *Marsch* og *Andante* og nokre songtekstar (Dedekam, 1799).



*Fig. 7 syner ei side av Dedekams (1799) notebok, nr. 15 Aria.*

Som vi ser (Fig. 7) er det store intervallsprang mellom basstonen og meloditonen, og det har truleg vore spelt med fingertuppene på høgre hand, der tommel spelar djupaste tonen og peikefinger og langfinger spelar melodi og 2. stemme. Eit liknande eksempel finn vi i den upubliserte handskrive tabulaturboka etter Edvard Storm (1749–1794). Her finn vi små dansemelodiar som menuett, englies og polonoisse, men også marsj og aria.

**Polonoise**  
Frå Edvard Storms notebok

Transkripsjon Tom W. Rustad

Fig. 8, eigen transkripsjon frå E. Storms (1794) tabulaturbok for cister.

Melodien (Fig. 8) blir spelt på dei to lysaste strengene, og basslinja hovudsakleg på dei tre djupaste strengene. På same måte som Dedekam-boka ligg melodiane godt til rette for fingerspel på høgre hand, der peikefinger evt. langfinger spelar melodi, og tommel spelar bassen. Det er få spor av spelle-tekniske detaljar i dei norske cister-manuskripta. I Dedekams bok finn vi eit døme der notar er gruppert med legatoboge, (sjå Fig. 9). I dette høvet er alle tonane lause strenger, så venstrehands legato har ingen funksjon her.

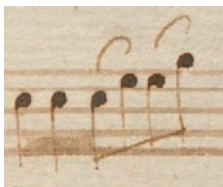


Fig. 9, til venstre: Aria nr. 1. (Dedekam, 1799). Fig. 10, til høyre, Aria nr. 1 (Dedekam, 1799) notert med forslag til tolking av mogleg framføringspraksis.

Truleg syner bogane at ein skal spele båd tonepar ved å skli frå ein streng til neste med same finger (markert med pil, Fig. 10) Her er kanskje tommel enklast å nytte i oppovergåande melodiretning.

Det handskrive manuskriptet etter Petter Bang (1679) er særst interessant både når det gjeld repertoar og speletekniske detaljar. Boka har to delar, ein tabulaturdel og ein notedel, der repertoaret famnar ulike typar av dansemelodiar. I *menue* nr. 25 (sjå Fig. 11, fyrste takt) i tabulaturdelen finn vi ein interessant speleteknisk detalj gjennom primdobling av meloditonen, der ein kombinerer laus streng og grep i venstre hand på strengen ovanfor (Heukels, 1972, s.34). Ein legg også merke til forslaget som kjem før primintervallet. Dette er eit signifikant speleteknisk element ein også finn i fra-seavslutningar i slåttemusikken for fele- og hardingfele.



Fig. 11, *Menue nr. 25* frå P. Bangs notebok. (Transkripsjon Heukels, 1972, s.34).

### Repertoar

Cister-manuskriptet etter Edvard Storm ber repertoaret preg av å vere tidsriktige borgarlege dansemelodiar i wienerklassisk stil. Likevel er Storm, som vaks opp i Vågå i Gudbrandsdalen, mest kjend for sine visetekster. Dei er skrivne på vågådialekt, og tonesette med gamle folkemelodiar som han lærte i heimbygda i ungdomsåra - fyrste gong publisert i Benjamin La Bordes (1780) verk : *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Det var fyrst i 1802, åtte år etter Storms død, at *Dølavisser* med tekstene og folkemusikken vart trykte som ei eiga samling (Dalen, 2023). Det finst så vidt eg veit ingen bevis for at Storm brukte cisteren som akkompagnement da han song dølavisene sine, men heilt utenkjeleg er det ikkje.

Den andre notedelen av P. Bangs manuskript har 76 melodiar, også dette er i hovudsak dansemusikk, truleg for fiolin. Her er repertoaret meir variert enn tabulaturdelen, med både menuett, sarras, polonese osb. Fleire av melodiane der er godt kjende blant folkemusikkutøvarar i Gudbrandsdalen (Huldt-Nystrøm, 1978). Melodi nr. 23, *Sarras Osandals Vise* (Fig. 12) er



kjend som *Slaatten hass Ole Rasmussen Holø* (Fig. 13) på fele, og vi kjenner også ein durspelsversjon etter Øystein Lillesæther (Faukstad, 1978). Det same gjeld melodi nr. 50 i Bangs notebok som er kjend som springleiken *Melovitt* etter Hans Slettno.



Fig. 12, Frå Petter Bangs (1679) notebok. *Sarras O Sandals Vise* (Nasjonallbiblioteket).



Fig. 13, *Springleikvariant av O Sandals Vise*. Faksimile frå *Folkemusikk i Gudbrandsdalen*, (O.M. Sandvik 1919).

### Portugisisk gitar

Den portugisiske gitaren, eller guitarra portuguesa er uskiljeleg knytt til *fado*, ein vokaltradisjon med sterke røter i blant anna Lisboa (Cristo, 2014, s.133). Både tekst og musikalsk uttrykk i *fado* er kjenneteikna gjennom sterke kjensler som kjærleik, sagn, lengsel og melankoli. Den portugisiske gitaren blir tradisjonelt brukt til å akkompagnere songen, men ein finn òg utøvarar som har utvikla ein eigen instrumental solo- eller kammermusikk-

stil. Den er ein etterkommar av citole frå renessansen, men det var særleg da den engelske gitaren (sitrenken) med mekaniske stemmeskruer kom rundt 1750, at ein kan sjå likskapar med instrumentet ser ut i dag.



Fig. 14a, teikning av portugisisk gitar, Leite (1796), (IMSLP, Public Domain).



Fig. 14b, portugisisk gitar. Foto: Ringve Musikkmuseum.

Fig. 14a syner ei teikning henta frå ein gitarskule av portugiseren Antonio D.S. Leite (1796), og Fig. 14b syner eit døme på ein portugisisk gitar frå ca. 1850<sup>2</sup>. Båe modellane har såkalla *Preston Tuners*, ein finstemme-mekanikk som har sitt opphav frå den engelske gitaren. Kring 1920 vart den portugisiske gitaren vidareutvikla til ein modell som vart kalla *guitarra de Lisboa*, og seinare kring 1940 utvikla fadomiljøet i Coimbra ein større modell som vart kalla *guitarra de Coimbra* (Cristo, 2014, s.11). På båe modellane frå 1900-talet er strengene av metall og stemt i kor, der dei tre djupaste er stemte i oktavar og dei tre lysaste i primar. Da den engelske gitaren etablerte seg på midten av 1750-talet var stemminga som oftast ein c-dur treklang, men stemminga av den portugisiske gitaren vart vidareutvikla og

2. Ringve Musikkmuseum opplyser i metadataene gjennom Digitalt Museum at dette eksemplaret (Fig. 15) er frå ca. 1850.

meir tilpassa fadostilen allereie på midten av 1800-talet. (Cristo, 2022, s. 29).



*Coimbra-stemming*



*Lisboa-stemming*

*Fig. 15, syner stemminga av Coimbra- og Lisboa-modellen.*

### *Spelemåte*

Fadomusikken er kjensleladd og ekspressiv i uttrykket, noko som avspeglar dei speletekniske elementa i måten å spele portugisisk gitar på. Venstrehand vekslar mellom ulike akkordar, basslinjer, og melodien blir markert med ein tydeleg vibrato. I høgre hand blir for det meste brukt berre tommel og peikefinger, medan resten av fingrane kviler på lokket. *Dedilho* (sjå Fig. 3, d) er eit signifikant speleteknisk element ved fadospelet på den portugisiske gitaren.

## Konstruksjon og musikalsk utforming

### *Konstruksjon av ny cister*

I prosessen med å lage to nye instrument vart sjølvstøtt Amund Hansens cister med klokke-/pæreform fundamentet i den konstruksjonsmessige utforminga. Denne forma måtte ikkje endrast for mykje, men det var nødvendig med eit breiare gripebrett som gav meir plass til fingrane på venstre hand. Det vart ikkje monterte ornamenterte pappskiver i lydholå, slik vi ser på originale A. Hansen cisterar. Dei er særskilt vakre, men er til stort hinder for at lyden kjem ut av instrumentet. Av eigen og dårleg erfaring med stålstrenger var eg usikker om dette var det einaste alternativet på dei nye cisterane. Stålstrenger har vore mest brukt, slik vi også ser på den portugisiske gitaren. Men eg ønskte likevel å eksperimentere med andre strengtypar på den eine cisteren. I samarbeid med Yngvar Thomassen vart det laga instru-

ment etter følgjande retningslinjer: bruke norske materialar så sant det lar seg gjere, behalde alle proporsjonane, men lage breiare hals/gripebrett. Lage to instrument med litt ulike preferansar når det gjeld strenger, ein berekna på stålstrenger, og ein berekna på kombinasjon av nylon og stålstrenger evt. andre. Løysinga på å gjere instrumenta meir stabile med tanke på stemming, vart å vidareutvikle ein støttekonstruksjon under lokket som både Nylund og Rygh (2012) hadde gjort tidlegare. Støttekonstruksjonen bestod i å plassere ein x-bjelke på undersida av lokket der stolen stod. På Nylund og Rygh sine modellar var x-bjelka plassert i senter under stolen, noko som gjorde at presset frå stolen kom mellom bjelkane. Thomassen vidareutvikla denne konstruksjonen, ved å flytte x-bjelka slik at presspunkta frå stolen kvilte direkte på dei nedste delane av x-bjelkane under lokket. Det vart også montert mekaniske finstemmarar som såg ut som vanlege stemmeskruver.



*Fig. 16. Instrumentbyggjar Yngvar Thomassen frå Nesodden studerer mål og konstruksjon av Amund Hansen-cister frå 1797. Foto: Tom W. Rustad.*



*Fig. 17. Instrumentbygger Yngvar Thomassen med dei nye cisterane. Foto: Tom W. Rustad.*

### *Målingar og samanlikningar*

I kapittelet under er det gjort ei samanlikning av cisterar laga av Amund Hansen, Terje Nylund og Yngvar Thomassen. Dette er for å synleggjere utviklingstrekk i A. Hansens eigen instrumentproduksjon, saman med Ny-

lunds Hansen-kopi frå 1797<sup>3</sup> og Yngvar Thomassens modellar frå 2022. Alle mål på Amund Hansen-cisterane er henta frå Benjamin Ryghs (2012) masteroppgåve, dei andre måla er gjort av meg.

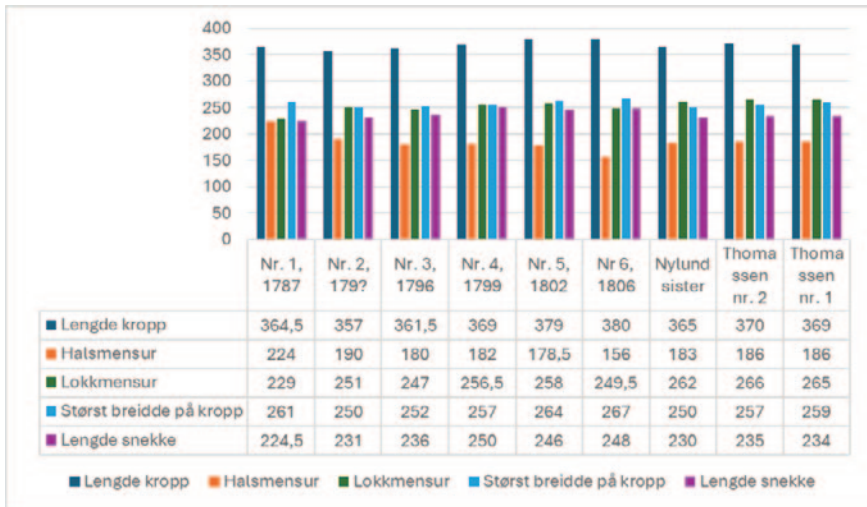


Fig. 18, stolpediagram av instrumentmål på seks originale Amund Hansen modellar, eit instrument av Terje Nylund og to av Yngvar Thomassen.

Som vi ser av Fig. 18, har både Hansen-modell nr. 5 og 6 større kropp både i lengde og breidde enn Thomassen. Dette har truleg samanheng med at dei siste modellane til Hansen hadde 11 strenger (4+3).

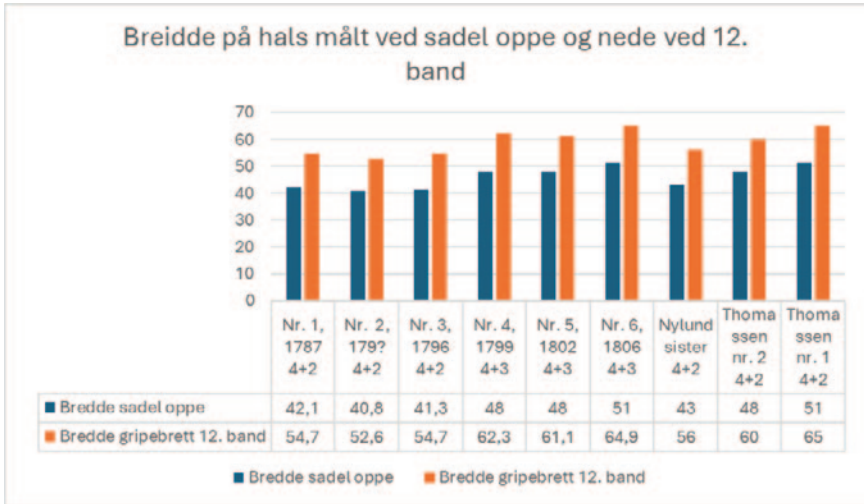
Som vi ser av Fig. 19 har Thomassen-cisterane flest likskapar med Hansen nr 4-6 når det gjeld breidde på hals, men skilnaden er talet på strenger. Det er altså meir plass til fingrane på venstrehande på Thomassen-modellane.

### Strenger

Det er valt to ulike strengetypar på Thomassen-cisterane. Nr. 2 har moderne gitarstrenger i metall og er stemt (frå lysaste streng) *g, d, b, f, c, g*, altså som

3. Amund Hansen-originalen frå 1797 finst i Telemark Museum i Skien.





*Fig. 19, stolpediagram og mål av breidde på hals/gripebrett på cisterane til Amund Hansen, Terje Nylund og Yngvar Thomassen.*

ein gitar, berre ein liten ters høgare. Men den har dessverre fått ein sprekk i lokket ved det eine lydholet. Så her er ikkje strengetype ferdig utprøvd. På cister nr. 1 vart det forsøkt med metallstrenger berekna for engelsk gitar, kombinasjon av nylon og metall, og berre nylonstrenger, men ingen gav tilfredsstillande klang i instrumentet. Nylgut-strenger vart derfor eit godt alternativ. Det er ein syntetisk streng som er svært elastisk og er tynnare enn nylon. Her var det også moglegheit for å doble enkelte av kora i oktavar, noko som ga ein ljosare og tilnærma metallisk klang.

### *Stemming*

I arbeidet med å finne ei stemming som er meir tilpassa tonespråket i den norske folkemusikken var det naudsynt å frigjere seg frå den gamle treklangstemminga. Dette følgjer den same utviklingsprosessen som den portugisiske gitaren. Slåtterepertoaret på fele i Gudbrandsdalen er utgangspunktet for idealet og utviklinga av cister-repertoaret, så det var naturleg å hente inspirasjon frå felestemminga. Derfor vart stemminga på cis-

ter nr. 1 (frå lysaste streng) e, h, a, d, a, d. Denne stemminga har mange fellestrekk med felestillet *oppstemt bass* (sjå Fig. 20) og cisteren adopterer på den måten eit klangleg ideal frå nettopp fela.

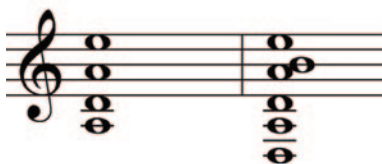


Fig. 20 syner felestemminga *oppstemt bass*, og den nye cisterstemminga.

Fig. 20 syner likskapen mellom fele- og cisterstemming. Notebiletet er forenkla fordi cisteren eigentleg kling ein oktav djupare, og enkelte av kora er også i oktavar (sjå Fig. 21).



Fig. 21, stemming av cisteren i kor. Kling ein oktav djupare enn notert.

### Grep

Grunntanken med val av stemming er at denne skal vere så lik fela som mogleg. På den måten blir kombinasjonane av venstrehandsgrep og opne strenger mellom feleslåttan og cisterslåttan så identisk som mogleg. I ek-



Fig. 22, feleversjon av springleik etter R. Fjellhammer.



sempelet nedanfor (Fig. 22 og 23) ser vi at fingersetninga i venstre hand og opne strenger er nesten identiske i fele- og cisterversjonen.



Fig. 23, cisterversjon av springleik etter R. Fjellhammer

Vi ser at cisterversjon (Fig. 23) må eg veksle mellom andre og tredje streng for å oppnå same fingersetning som på feleversjonen.

#### *Strøkmønstre og speletekniske element i venstre hand*

Ein speleteknisk detalj frå tabulaturdelen av Petter Bangs notebok som eg ønskte å ta med inn i cisterspelet, var primdobling på 1. og 2. streng (sjå Fig. 24.)



Fig. 24, melodifragment med primdobling. Menue nr. 25 frå P. Bangs notebok. (Transkripsjon Heukels, 1972, s. 34).



Fig. 25. Døme på primdobling på cister. Inspirert av notasjon frå Peter Bangs notebok, og speleteknisk praksis blant feleutøvarar i Gudbrandsdalen.



Fig. 26. Døme på dobbeltgrep i kombinasjon med primdobbling på cister. Inspirert av spelleteknisk praksis blant feleutøvarar i Gudbrandsdalen. Fragmentet er henta frå Bessleiken, sjå notevedlegg.

### Strøkfrasering

På plukka strengeinstrument generelt, blir legatoboger utført ved å slå an *hammer-on* eller plukke *pull-off* med venstre hand (sjå Fig. 5). På ein feleslått vil legatoboge over notane angi kor mange tonar som skal spelast utan å skifte retning på bogen. I slåttemusikken på fele er slike strøkmønster viktige markørar, for regionale skilnader i dei ulike folkemusikktradisjonane (Aksdal og Nyhus, 1993).



Fig. 27, syner fragment av springleik etter Redvald Fjellhammer, slik denne blir spelt av Øystein Rudi. Legatobogene angir strøkmønster i bogeføring.



Fig. 28, syner same melodifragment (sjå Fig. 27), men denne gong spelt på cister der ulike kombinasjonar av legatoboger i venstre hand, har som mål å imitere bogestroka i felever-sjonen. Pilane syner venstrehands hammer-on og pull-off.



Fig. 29, syner dømme på korleis aksentueringa i strøkmønsteret også kan forsterkast ved bruk av borduntone på fyrste slag i fraseringsbogen. Melodifragment frå Bessleiken.



Fig. 30, campanelas, ein speleteknikk der kvar tone blir spelt på ulike strenger, slik vi kjenner den frå vihuela. Dette kan også brukast som ein klangleg variasjon for å oppnå same strøkmønster som på fele. Melodifragment frå Bessleiken.

### Speleteknikk høgre hand

Den tradisjonelle måten å spele cister på har vore å støtte lillfinger på lokket og bruke berre peike- og tommelfinger. Eg har valt å gå heilt bort frå denne spelestilen, fordi ved å støtte veslefingern på lokket hindrar ein rørslefriheit i lang- og ringfinger. Dessutan dempar veslefingern resonansen i instrumentet, noko som gir eit svakare dynamisk volum. Eg er frå før vant med å spele klassisk gitar, og denne teknikken er meir ergonomisk funksjonell. Ei slik handstilling er kjenneteikna ved at ein plasserer tommel på djupaste tone, og peikefinger, langfinger og ringfinger spelar melodi i ulike kombinasjonar.

Fig. 31 og 32, syner korleis tommel alltid blir brukt som nedste tone.



Fig. 31, melodifragment frå Bessleiken.



Fig. 32, melodifragment frå Bessleiken

I skalapassasjar blir nytta, som vi har sett både på lutt, vihuela og cister, ein kombinasjon av langfinger og peikefinger *m* og *i*, eller tommel og peikefinger *p* og *i*. Eg har valt å bruke same fingerkombinasjon som eg kjenner frå tremoloteknikk på klassisk gitar. Ved bruk av tre fingrar i same sirkulære mønster, rekk eg alltid å førebu neste finger på melodistrengen (sjå Fig. 33).

Fig. 33, syner mine preferansar for fingersetning i raske melodiske passasjar.



Fig. 33, melodifragment frå Prillarguriballing.

## Oppsummering

Vi har sett at cisteren har lange historiske linjer attende i tid i Europa, der både konstruksjon, repertoar, bruksområde og spelestil har variert i takt med gjeldande impulsar og stilideal. Ein ser likevel eit skilje ved utviklinga av den hamburgske *sitrenken*. Det er denne modellen som har nærast slektskap med den norske cisteren, slik vi kjenner den frå Amund Hansens hand. Det er borgarskapet som fyrst og fremst omfamnar cisteren gjennom «sitt fornøyelige tidsfordriv». Dei norske manuskripta vitnar om ganske enkle melodiar både teknisk og musikalsk. Det har vore interessant å studere utviklinga av den portugisiske gitaren, som truleg har vore i bruk frå 1700-talet og fram til i dag. Utsjånaden har ikkje endra seg mykje, og både handstilling og speleteknikk, som til dømes *dedilho*, har spor heilt attende til vihuelamanuskript av Gaspar Sanz frå 1500-talet. Likevel har det musikalske uttrykket til den portugisiske gitaren endra seg gjennom stilutviklinga av den ikoniske sjangeren vi kjenner som *fado*. Dette var ein viktig inspirasjon da eg tok kontakt med instrumentbyggar Yngvar Thomassen

for å lage to nye instrument. Tanken var å revitalisere Amund Hansens klokke-/pæreform som ein norsk cister, men på same måte som i Portugal ville eg forlate borgerskapsmusikken og finne eit norsk folkemusikalsk uttrykk.

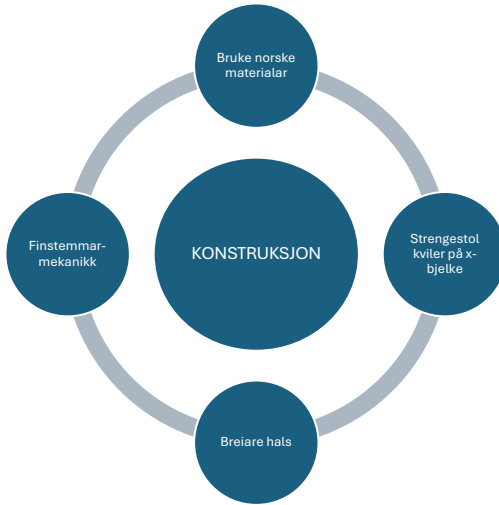


Fig. 34, modell av konstruksjonsprosessen.

Det var eit ønske at materialane i størst mogleg grad skulle vere norske. I og med at eg ønskte ein breiare hals vart kroppen litt større, for å behalde dimensjonane. Strengestolen på lokket gir ein sprø og sær eigen klang, men er også ei utsett side ved instrumentet at presset frå strengene fort skapar sprekkar i lokket. Inspirert av Terje Nylunds cisterinstrument og masteroppgåva til Benjamin Rygh vart løysinga å plassere ei x-bjelke under lokket, men at stolen kviler rett på nedste del av bjelkane. Den portugisiske gitaren har såkalla *Preston Tuners* finstemmar-mekanikk, medan det på Thomasen-cisterane vart montert finstemmarar som ser ut som vanlege stemmeskruar. Amund Hansen-cisterar med klokke/pæreform hadde ornamentskiver i papp i lydholet. Dette er estetisk vakkert, men hindrar lyden i å komme ut, så valet vart opne lydhol etter inspirasjon frå Terje Nylunds modell.

## MUSIKALSK UTFORMING

Stemming og val av strenger	Repertoar frå Gudbrandsdalen	Idiomatiske transformasjonsprosessar og speleteknikkar
<ul style="list-style-type: none"> <li>•Nylgutstrenger</li> <li>•Likskap med felestemming</li> <li>•Oktavstemming som på lutt, vihuela og portugisisk gitar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Arkivopptak</li> <li>•Munnleg tradering</li> <li>•Gamle notebøker</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Venstre hand: Imitere signifikante strøkmønstre ved felespelet i Gudbrandsdalen gjennom legato- og campanelateknikk</li> <li>•Høgre hand: Konvensjonell klassisk gitarateknikk</li> </ul>

Fig. 35, modell av musikalisk utforming.

Det vart laga to instrument for å kunne eksperimentere med ulike strengetypar. Dessverre vart det ein sprekk i lokket på cisteren med stålstrenger, men å eksperimentere med nylgutstrenger på den andre gav tilfredstillande resultat. Nylgutstrenger har ein god elastisitet og stor dynamikk utan å skade instrumentet. Eigenskapen til strengene gav også moglegheit for å stemme nokre av kora i oktavar, inspirert av den portugisiske gitaren. Erfaringa med eit breiare gripebrett gav større fridom i bruk av meir komplekse grepsmønstre i venstrehand, samtidig som det nye gripebrettet ikkje skilte mykje frå Hansens eigne instrument frå 1800-talet. I valet av ny sisterstemming låg det eit ønske om å imitere grepskombinasjonar og strøkfigurar slik vi kjenner frå slåttespelet på fele. Val av cisterstemming hadde altså som formål å adoptere ein feleidiomatikk. Strøk- og grepsmønster er viktige indikatorar som seier noko om opphavet til eit tradisjonsområde. I mitt tilfelle var dette Gudbrandsdalen. Både fordi eg sjølv bur der og spelar slåttar derfrå på andre instrument, men også fordi eg fann inspirasjon i notebøkene til E. Storm og P. Bang.

Legatoboger, såkalla *hammer-ons*, *pull-offs* var eit nyttig verktøy for å imitere strøkfigurane i feleslåttane, og at eg kunne aksentuere strøkskifte ved å slå an ein supplert bordunstreng. Eg erfarte at den gamle lutt- og vihuelateknikken *campanelas* gav høve for fine klanglege variasjonar av bogestrøka på fele. Den breie halsen gav godt høve for slikt spel.

Når det gjeld teknikk i høgre hand, hadde eg ikkje noko ønske om å oppretthalde den gamle teknikken med å støtte lillefingeren på lokket og berre bruke peikefinger og tommel. Det går fram av bøkene til Dedekam og Berg at ein slik handstilling kan ha vore ein vanleg spelemåte på 1700-talet. Ulempa er at denne hindrar fleksibiliteten i fingrane. Med bakgrunnen min som klassisk gitarist ønskte eg heller å dra nytte av ein meir ergonomisk og funksjonell gitarteknikk. Noteeksempla og innspelingane som er presenterte i denne teksta er berre eit lite utsnitt, men syner døme på korleis ein kan foreine repertoaret frå dei gamle notebøkene og arkivopptak, saman med repertoarpraksis frå nålevande folkemusikkutøvarar<sup>4</sup>.

Det er instrumentmakar Yngvar Thomassen som har forbetra cister-konstruksjonen ut frå sin kunnskap om instrumentbygging, og realisert dei handverksmessige ønske som cister-prosjektet hadde. I den vidare formingsprosessen er det henta inspirasjon frå lutt, portugisisk gitar, arkivopptak av folkemusikkutøvarar og nålevande utøvarar.

Dei gamle notemanuskripta har gitt verdifull informasjon om både spelestil og repertoar, og dette har farga slåtteforminga. Revitaliseringsprosessen av den norske cisteren har vore ein kreativ prosess som har kombinert historiske kjelder, tradisjon og innovasjon saman med handverksmessig kunnskap om instrumentbygging, og slik eg ser det passar den norske cisteren godt inn i folkemusikklandskapet.

Lydropptaka kan du høyre på [DigitaltMuseum.no](http://DigitaltMuseum.no) cister/audio

4. *Så fekk ho Kari sjå* er ein springleikvariant som vi kjenner frå Petter Bangs notebok datert 1679 under namnet *Sarras, O. Sandals vise*. *Springleik* etter Edvard Storm er henta frå *Dølv-aviser*, som fyrste gong kom ut i La Bordes publikasjon frå 1780. *Springleik* etter Redvald Fjellhammer er arkivopptak frå Folkemusikkarkivet ved Gudbrandsdalsmusea spelt av Øystein Rudi, og *Prillarguriballing* er lært på gehør av felespelaren Nina Furuli frå Sør-Fron.

# Så fekk ho Kari sjå

## Springleik etter Blind-Marit

Arrangement for cister, Tom W. Rustad

Stemming D A D A H E

Cister

5

9

13

17



## Springleik

Etter Redvald Fjellhammer frå Sør-Fron

Arrangement for cister, Tom W. Rustad

Stemming D A D A H E

Cister

5

9

13

17

21

## Springleik frå "Dølaviser"

Etter Edvard Storm (1749-1794)

Arrangement for cister Tom W. Rustad

Stemming D A D A H E

Cister

5

9

13

## Prillargurihalling

Arrangement for cister Tom W. Rustad

Stemming DADAHE

Cister

6

11 *a mi a mi a mi* *a mi a mi a mi a mi*

16

21 1. 2.

26

31

## Bessleiken

Springleik frå Edvard Storms "Dølaviser"

Arrangement for cister, Tom W. Rustad

Stemming D A D A H E

Cister

The musical score is written for a cister in 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is primarily in the treble register, while the accompaniment is in the bass register. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and ornaments (circles with a dot). Dynamics like 'p' (piano) are indicated. Measure numbers 4, 7, 10, and 13 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

## Kjelder

- Aksdal, Bjørn (2022, 23. september). *Cister*. Store norske leksikon. <https://snl.no/cister>
- Aksdal, Bjørn (1982). *Med Piber og Basuner, Skalmeye og Fiol*. Tapir Forlag.
- Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven (1993). *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Bang, Peter (1679). *Peter Bangs notebok*. Mus. Ms. 294. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digimanus\\_172096](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digimanus_172096)
- Berg, Lorents Nicolaj (1782). *Den første prøve for Begyndere udi Instrumental Kunsten*. Christiandsand. <https://img.kb.dk/ma/musinstr/LNBerg.pdf>
- Brun, Johan Nordahl (1791). *Samling af Johan Nordahl Bruns mindre Digte*. Møller og Søn Forlag. København. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digibok\\_2009033012003](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2009033012003)
- Cristo, Nuno (2022). *In defence of the chithara lusitanica: Celebrating cittern practice i Portugal since the 16th century*. [https://www.academia.edu/69190233/In\\_defense\\_of\\_the\\_cithara\\_lusitanica\\_celebrating\\_cittern\\_practice\\_in\\_Portugal\\_since\\_the\\_16\\_th\\_century](https://www.academia.edu/69190233/In_defense_of_the_cithara_lusitanica_celebrating_cittern_practice_in_Portugal_since_the_16_th_century)
- Cristo, Nuno (2014). *The Portuguese Guitar: History and Transformation of an Instrument Associated with Fado*. Masteroppgåve ved York University Toronto, Ontario. [https://www.academia.edu/6020994/The\\_Portuguese\\_Guitar\\_History\\_and\\_Transformation\\_of\\_an\\_Instrument\\_Associated\\_with\\_Fado](https://www.academia.edu/6020994/The_Portuguese_Guitar_History_and_Transformation_of_an_Instrument_Associated_with_Fado)
- Dahl, Per (2019). *Utøverkunnskap*. Cappelen Damm Akademisk.
- Dalen, Marit (2023, 8. mars). Edvard Storm. Store norske leksikon. [https://snl.no/Edvard\\_Storm](https://snl.no/Edvard_Storm)
- Dedekam, M. Kirstine (1799). *Håndskrevet notebok etter Kirstine Mette Dedekam frå Strømsøe, 1799*. Aust-Agder museum og arkiv. PA-1369 Musikk, lokalia.
- Dreyfuss, H. og Dreyfuss, S. (1991). *Towards a phenomenology of ethical expertise*. A Journal for Philosophy and the Social Sciences.

- Edwards, Owain Tudor (1976). *Lorentz N. Berg og hans lærebok «Den første prøve for begyndere udi instrumentalkunsten»*. Studia Musicologica Norvegica.
- Eisenhart, Lex (2021). *The Guitar in the Sixteen-Seventies*. Academia.edu [https://www.academia.edu/45084010/The\\_guitar\\_in\\_the\\_sixteen\\_seventies\\_Baroque\\_guitar\\_stringing\\_for\\_the\\_works\\_of\\_Francesco\\_Corbetta\\_and\\_Gaspar\\_Sanz\\_update\\_January\\_2021](https://www.academia.edu/45084010/The_guitar_in_the_sixteen_seventies_Baroque_guitar_stringing_for_the_works_of_Francesco_Corbetta_and_Gaspar_Sanz_update_January_2021)
- Faukstad, Jon (1978). *Ein-raderen i norsk folkemusikk*. Universitetsforlaget.
- Gaukstad, Ø. og Sandvik, O.M. (red.) (1962). *Petter Bangs notebok, Det eldste verdslige musikkmanuskript i Norge*. Norsk Musikkgranskning. Tanum.
- Gorset, Hans Olav (2011). *Fornøylelig Tiids-fordriv*. Avhandling for graden Ph.D. Norges Musikkhøgskole. Oslo.
- Gorset, Hans Olav (1992). *Peter Bangs notebok som tidsbilde: Inntrykk og uttrykk fra 1700-tallet*. Nina Bendix og Mogens Friis (red.): Musa-Årbog. 9 artikler. Århus.
- Griffiths, John (2013). *The changing sound of the Vihuela*. Musicological Studies Vol. CI. The Institutes of Mediavel Music, Canada.
- Heukels, Wim (1972). *Peter Bangs notebook: det eldste verdslige musikkmanuskript i Norge*. Norsk musikkgranskning (Årbok 1962-1971). Oslo.
- Huldt-Nystrøm, Hampus (1978). *Polsdanser og hallinger fra gamle norske notebøker*. I Sumlen. Stockholm.
- Leite, Antonio D.S. (1796). *Estudo de Guitarra*. Na Officina Typographica De AntonioAlvarez Ribeiro, Porto. [https://imslp.org/wiki/Estudo\\_de\\_guitarra\\_\(Leite,\\_Ant%C3%B3nio\\_da\\_Silva\)](https://imslp.org/wiki/Estudo_de_guitarra_(Leite,_Ant%C3%B3nio_da_Silva))
- Lundestad og Solberg) (1992). *Klassisk gitar*. Warner Chappel Music Norway. Golden Music Press.
- McDowell, Kenley (2012). *Il Mataccino: Music and dance of the matachin and its role in the Italian comedy*. Early Music, Volume 40, Issue 4. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/em/cas089>
- Mumford, M.D (2003). *Where have we been, where are we going?* Creativity Research Journal, no.15.
- Parmer, Vidar (1961–1962). *En instrumentmaker på Fredrikshald*. Østfoldarv 6. Årbok for museer og historielag i Østfold.

- Rugstad, Gunnar (1978). *Edvard Storms notebok*. Studia Musicologica Norvegica. Bind 4.
- Rygh, Benjamin (2012). *Den tapte lyden-gjennopplivelse av et 1700-talls musikkinstrument*. Mastergradsavhandling i Tradisjonskunst. USN.
- Sandvik, O.M.(1919). *Folke-Musik fra Gudbrandsdalen*. Cammermeyer Forlag. Kristiania.
- Segerman, Ephraim (1999). *A short History of the Cittern*. Galpin Society Journal, Vol. 52. West Sussex.
- Storm, Edvard (1794). *Optegnelser af blandet Indhold*. Upublisert notemanuskript med blant anna tabulatur for cister. <https://doi.org/10.1093/em/cas089>
- Virchi, Paolo (1574). *Il Primo Libro di Tabolatura di Chitara*. Tabolatura di citthara, Libro 1 (Virchi, Paolo). [https://imslp.org/wiki/Tabolatura\\_di\\_citthara,\\_Libro\\_1\\_\(Virchi,\\_Paolo\)](https://imslp.org/wiki/Tabolatura_di_citthara,_Libro_1_(Virchi,_Paolo))
- Wiberg, Christian K. (1932). *Hanseatene og Bergen*. Hanseatiske Museets skrifter nr. 8. Bergen.
- Winternitz, Emmanuel (1961). *The Survival of the Kithara and the Evolution of the English Cittern. A Study in Morphology*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 24. The University of Chicago Press.



## Bokmelding

Kristen Sass Bak, under medvirken af Lene Halskov Hansen. *Ballader, skæmt og skillingstryk. Fortællinger om dansk sanghistorie fram til 1900*. Vitencenter for Song. Sangens Hus. 2021. 9788797188322

Angun Sønnesyn Olsen

Kirsten Sass Bak er songhistorikar og tidlegare lektor i musikk ved Aarhus Universitet. Ho har lang erfaring med studiar av folkeleg song, både i dansk og nordisk kontekst. I denne boka er det balladen og det ho omtalar som «nyare viser» det er mest fokus på. Sjølv om ho skriv om danske forhold så er boka også relevant for norske lesarar. Songhistoria til desse sjangrane i Noreg heng tett saman med den danske.

Sass Bak har tidlegare blant anna skrive om folkeleg salmesong og (mel-lomalder)balladar, samt om «fællessang». Ho bygger på den lange erfaringa si i det ho formidlar her. «Fællessang» dominerte songpraksisen i Danmark frå tidleg 1800-talet til midten av 1900-talet, og ut i frå det Sass Bak skriv er det ein allmenn kjend songpraksis i Danmark. Dette kjem tydeleg fram i boka. I forordet introduserer ho emnet som «sangtraditioner i Danmark som ligger bagom- og uden om - den velkendte fællessang». Det er snakk om ein songpraksis som har føregått i same tidsrom som «fællessangen», men er av ein annan karakter. Songpraksisen ho her formidlar har vore meir individuell og solistisk. Denne samanlikninga mellom fellessongen og den solistiske songpraksisen ligg i grunn gjennom heile boka, og dei mange referansane til «højskolesangboken» skildrar ei kjent referanseramme for dei ho skriv for.



Forfatternen skriv i forordet at boka er ei formidling av ei rekke fagfolk si forskning, og samlar her for fyrste gong kjelder om dei forskjellige sjan-grane og songpraksisane i same bok. Boka er delt i fire delar, i varierende lengde. Den fyrste, og lengste, tar for seg «Balladen- den gamle folkevisa». Den andre delen, som er mykje kortare, presenterer skjemtevisa. Yngre viser blir diskutert i boka sin tredje del. Også den skriftlege spreinga av yngre viser og balladar gjennom skillingstrykk og visehandskrifter er inkludert her. Til slutt, i ein fjerde del, er det ein kort presentasjon av Kingosongen, ein dansk folkeleg salmetradisjon. Sass Bak skriv i forordet at eit slikt kapittel er det fyrste av sitt slag på dansk, og at det er eit emne som kan sjåast i samanheng med folkelege salmar frå andre nordiske land. I alle kapitla diskuterer forfattarane også dei musikalske aspekta, og viser til fleire eksempel undervegs. Dette viser at forfatternen legg vekt på balladen som song og ikkje som litterær tekst. Ho viser også til samanhengar mellom munnleg og skriftlege tradisjonar, og korleis songpraksisane bevegar seg mellom forskjellige klassar og tider, og korleis historiske hendingar og politiske strøymingar spelar inn.

Den fyrste delen, «Balladar- den gamle folkevisa», byrjar med å sette balladen inn i ei framføringskontekst. Sass Bak gjev ei kort innføring i forskjellane mellom songpraksisen ho her presenterer og felle songen. Med dette bakteppet fylgjer ei oversikt over karakteristiske trekk ved balladen slik som dei episke og lyriske trekka, samt bruk av formlar. Dette viser for det meste til tidlegare forskning, frå mellom andre Otto Holzapfel og Axel Olrik. Vidare diskuterer forfatternen overføring og det skapande i framføringskonteksten. Her kjem Sass Bak også inn på viktige aspekt ved visetype, melodype, versjon og variant. Til slutt viser forfatternen til dei skriftlege kjeldene balladematerialet, både tekst og melodi, er henta frå.

To av kapitla i den fyrste del av boka er skriva av folkloristen Lene Halskov Hansen. Hansen gir ei fin oversikt over diskusjonar rundt balladen sitt opphav og alder. Her får lesaren ei god innsikt i historia til den danske og den skandinaviske balladeforskinga, kva teoriar som har dominert feltet, kva teoriar som har blitt forkasta og kva teoriar som har vore gjeldande i seinare tid. I det andre kapitelet tek Halskov Hansen for seg spørsmålet om balladen har vore brukt til dans også i Danmark, eit spørsmål ho har forska

mykje på. Konklusjonen her er at kjeldene er uklare, men at dei viser at kjededans har hatt ein viss posisjon i Danmark, i alle fall i tida etter mellomalderen.

I dei neste kapitla diskuterer Sass Bak vidare innsamlinga av balladar i Danmark. Her gir ho også eit historisk bakteppe, som skildrar politiske strøymingar si påverknadar til innsamling og til rådande perspektiv. Ho skildrar vidare korleis forflytninga frå land til by førde til store forandringar for framføringspraksisen på starten av 1800-talet, og korleis dei på denne tida, då ein streba etter framskritt, brydde seg om dei gamle tradisjonane. Dette blir sett i eit internasjonalt perspektiv, der framveksten av nye nasjonalstatar i nord-vest Europa førde til ei folkeleg nasjonalkjensle også i land som Danmark som skulle byggast opp att på nye grunnlag. Forfattaren presenterer vidare dei store innsamlingane og utgjevarane på 1800-talet fram til tidleg 1900-tal: Nyerup, Grønland, Winding, Grundtvig, Tang Kristensen og Berggren. Mykje av den same diskusjonen rundt publikasjonar av folkeviser i Danmark finn ein også i Noreg. Særleg diskusjonen rundt korleis det skulle vera presentert musikalsk. Innsamling på lyd frå seinare på 1900-talet blir nemnd seinare i boka.

Kapittelet «Balladens musikalske univers» handlar om diskusjonen rundt det melodiske og om oppbygga av ballademelodiar. Her presenterer forfattaren teoriar og modeller for eldre tonalitet frå arbeidet til musikkforskar Finn Mathiassen og folkemusikkforskar Thorkild Knudsen. Denne delen er kanskje mest interessant for lesarar med kunnskap om tonalitet. Vidare fylgjer eit kapittel om dei forskjellige grupperingane av balladar ein finn i «Danmarks Gamle Folkeviser»: kjempeviser, trylleviser, historiske viser og riddarviser. Her er det også ei lengre analyse av korleis ei vise, «Moderen under mulde» (på norsk kjend som Den vonde sjukmora, TSB A 68), har forandra seg med tida, ved å fylgje ei rekke songarar, hovudsakleg kvinnelege, frå tidlege kjelder fram til lydopptak av Thorkild Knudsen og Carl Clausen frå midten av 1900-talet. Delen om balladane endar med ei kort presentasjon av redigering av balladetekstar for publikasjon, samt bruk av balladen i dansk kunst og litteratur.

Delen om skjemteviser skildrar sjangeren sine karakteristiske trekk og samlarar og forskarar sitt syn på sjangeren opp gjennom historia. Desse vi-

sene vart ikkje inkludert i 1800-tals trykte utgåver av folkeviser, sjølv om dei likna desse i forma. Dei få som vart inkludert var redigert slik at det var passande for publikum, med den tanke at desse høyrde til bondestanden og ikkje dei borgarlege. Sass Bak argumenterer her for at skjemtevisene har vore ein felles kultur. Skjemtevisene handlar om fleire sider ved dagleglivet, ofte om relasjonar mellom menn og kvinner, og kan bli kategorisert som satiriske, groteske, grove eller usedelege. Sass Bak føyer seg til tidlegare forskning når ho drar fram karnevalistiske trekk i desse visene. Grunna forma plasserer Sass Bak visene i alder med det ho kallar «alvorlege balladar», men skil seg frå desse i den episke oppbyggnaden og i mangelen på formelspråk. Dei fire eksempla ho gjev på slutten av denne delen er henta frå nyare lyd-innsamlingar. Den fyrste av desse er godt kjent i Norge; Kråkevisa. Eg vil her legge til at slik som eldre forskning, skil Sass Bak mellom balladen og skjemtevisa. Her fylgjer Sass Bak Sven Grundtvig si katalogisering, der «den gamle folkevisen» omhandlar det som var inkludert i «Danmarks gamle Folkeviser», og som her ofte er referert til som DgF-balladar. I seinare vitenskapleg arbeid har skjemtevisa, samt legendeballadane, kome med i balladesjangeren ved inkludering i balladekatalogar, slik som «The Types of Scandinavian Ballads» (TSB) frå 1978, samt også i seinare forskning og vitenskaplege balladeutgåver.

Den tredje delen av boka, om yngre viser, handlar om songar som ikkje høyrer til balladesjangeren, men som har solistisk framføringspraksis og som har vore del av den folkelege songtradisjonen sidan 1500-talet. Sass Bak presenterer viktige publikasjonar, og diskuterer korleis samlarane ikkje var einige i kva det var som skulle samlast og presenterast. Balladeforma vart favorisert både hjå litteraturforskarar og innsamlarar på 1800-talet. Ideen om balladane sin høge alder gav dei høg status. Dette kan ein også kan sjå i Norge. I Danmark har dette ført til at desse visene ikkje er så godt dokumentert, men dei var likevel populære hjå songarane sjølve. Framføringskonteksten for yngre viser og balladar har vore mykje det same, og dei yngre visene har også tilpassa seg ein meir urban kontekst. Forfattaren presenterer i dette kapittelet dei lyriske kjærleiksvisene, samt visene med meir skremmande innhald. Sass Bak skriv at grensa mellom balladetekstane og visetekstane ikkje er skarp, noko som blir illustrert ved at ho som eksempel

på yngre viser som er skumle, brukar balladen Edvard, kjend som riddarballaden Svend i Rosengård (TSB D 320) i norsk og svensk tradisjon.

Dei skriftlege kjeldene blir presentert i andre halvdel av delen om dei nyare visene. Fyrst går forfattarane igjennom skillingstrykk. Dei er presentert kronologisk og med historisk kontekst, og Sass Bak skildrar trykka si form, funksjon, bruk (og gjenbruk) av illustrasjonar, meloditilvisningar og måten visene har vandra mellom skriftleg og munnleg tradisjon. Ho presenterer kjende utgjevarar og diskuterer jungelen av meloditilvisningar, og kva dette kan sei om referanserammene til folk. Mykje av dette er basert på folkloristen Iørn Piø sine studiar. Delen om dei handskrivne visebøkene er særskilt interessant. Tidlegare i boka presenterer Sass Bak dei adelege sine handskrifter som kjelder til balladen. I denne delen er det dei «vanlege» menneske sine visebøker. Her diskuterer ho korleis visene er knytt til skrivaren, og ser samanheng mellom repertoaret, skrivaren si personlegheit og miljøet skrivaren var ein del av då boka var skrive. Ho undrar på om det visene representerer skrivaren sine yndlingsviser, om det er eit samleobjekt, om det har vore utveksling av songar i miljøet, og kva del av repertoaret skrivaren har vald å føre inn i boka. Forfattaren foreslår at ein her kjem tettare på songaren sin eigen smak. Kjeldene for denne delen er basert på eit førstelinjeregister laga i 1984 basert på 152 handskrive visebøker.

Den siste delen av boka handlar om den folkelege samlesongen knytt til Thomas Kingo si salmebok frå 1699, her omtalt som folkeleg Kingosong. Sass Bak skildrar ein songtradisjon knytt til salmesongen som ein også finn i andre (europeiske) land, med andre musikalske stiltrekk enn den som er vanlegvis knytt til kyrkjeleg salmesong. Skildringa av den folkelege salmesongen liknar det ein ser også i norsk samanheng.

*Balladar, skæmt og skillingstryk* er ei omfattande og innhaldsrik bok. Sass Bak si lange erfaring i feltet skin igjennom teksten, og gjev innsikt og refleksjonar som gjev boka ei verdifull tyngde. Boka har ein undertittel som avgrensar emnet tidsmessig til 1900. Dette er ikkje heilt gjennomført i boka, noko som gjev ei litt uklår avgrensing. Forfattaren sitt føremål med boka er å gje danske lesarar ei innføring i den danske songpraksisen og referansane i teksten, særleg dei mange til «højskolesangbogen» vitnar om dette. Dette fører sjølvstilt til ei overvekt av danske forfattarar i den rike

litteraturlista, men likevel så saknar eg referansar til meir skandinavisk litteratur. Dette gjeld særleg i diskusjonen rundt balladane. Kanskje forfatteren kunne ha inkludert ein setning om katalogen over skandinaviske balladar når ho snakkar om type? Eller nyare skandinavisk forskning innan feltet? Dette kunne gitt teksten ein auka aktualitet, både for danske og internasjonale lesarar. Likevel, det danske fokuset er relevant for norske lesarar. Både balladetradisjonen og dei nyare visene er del av eit felles skandinavisk repertoar. Å lese om den danske songhistoria kan også hjelpe oss til å forstå vår eigen tradisjon og den songpraksisen som har vore her. Nokre gonger skulle eg gjerne sett at noko av materialet vart kommentert ytterlegare, men kanskje er det nettopp dette som gjer at eg som lesar sit att med fleire idear til vidare forskning.



# Konferanserapportar

UFFD-forum 15.-16.mars 2024

Bjørnhild Eskeland Wesenberg

Ungt Forskerforum for Folkemusikk og -Dans (UFFD) møttes på Norges Musikkhøgskole i Oslo 15.-16.mars 2024. Forumet drives av masterstudenter, i samarbeid med Norsk Folkemusikklag og utdanningsinstitusjonene Norges Musikkhøgskole (Oslo), Universitetet i Sørøst-Norge (Rauland) og Ole Bull-Akademiet (Voss). Når forumet kaller seg «ungt», henspiller det seg på hvor langt man er kommet i sitt akademiske løp snarere enn deltagerens alder. Forumet er åpent for både bachelor, master og doktor-studenter, såvel som alle andre interesserte. Med dette ønsker UFFD å invitere bredt for å møtes i en felles interesse for forskning innen folkemusikk og -dans.

Helgens program dreide seg i hovedsak om å dele forskningsprosjekt. Prosjektene som ble presentert var i ulike prosessstadier, der noen prosjekt var ferdige og andre var i startfasen. Forskningstema var blant annet hardingfele-improvisasjon, trommeslåtter, slåttevarianter, samspillet mellom danser og felespiller, torader i samspill, og en interaktiv sang- og danseforestilling. Presentasjonsformen er åpen innenfor de gitte 20 minuttene. Vi fikk således et variert program som åpnet opp for fine samtaler.

Et tema som kom opp flere ganger, var hvordan forløpet i slåttemusikken beveger seg stadig videre og videre, i motiv etter motiv. Det ble drøftet rundt det å gjenta et motiv uten å variere selve motivet, noe som kan bryte med et ideal i en tradisjon. Fri improvisasjon inviterer til å bryte opp i dette, og roe ned impulser. Det ble også bemerket at når man gjentar eller tar seg tid i musikken kan man kjenne på frykten for at det skal opp-



*Foto: Åsmund Soldal*

leves kjedelig for publikum. Man kan lure på hvem eller hva som legger føringen for musiseringen.

Med en geografisk spredning fra Tromsø i nord til Esbjerg i sør, er vi glade for at folk kom langveis fra for å bli med på forumet.

Helgen ble avsluttet ute på pøbb med trivelig jam og god stemning.

Takk for årets forum! Vi ser fram til neste forum i 2025!

***Nordisk instrumentseminar, 8.–10. november 2023, Valdres Folkemuseum, Fagernes***

Sveinung Søyland Moen

Det årlege fagseminaret til Norsk folkemusikklag vart i 2023 erstatta med eit større samarbeid om gjennomføring av eit nordisk instrumentseminar. Dei eldre, tradisjonelle og særleine nordiske instrumentmakartradisjonane stod i sentrum for seminaret, som var eit samarbeid mellom NFL, Valdresmuseum, Valdres folkemusikkarrangement og Eric Sahlström Instituttet. I tillegg var Nasjonalt museumsnettverk for musikk og musikkinstrument, og Ringve Musikkmuseum og Rockheim, samarbeidspartnarar. Dette var andre gong det vart halde Nordisk instrumentseminar på Fagernes, nokså nøyaktig ti år etter første gong. Seminaret samla om lag 60 instrumentmakarar, musikarar, forskarar, museumstilsette og andre interesserte, til samtalar om korleis sikra rekruttering til dei nordiske instrumentmakartradisjonane.

Hovudmålgruppa for seminaret var instrumentmakarar frå heile Norden. Den første dagen vart det halde verkstad for både unge og vaksne. Dei unge fekk prøva seg som langeleikmakarar under stødig rettleiing av langeleikmakar Oddrun Hegge og instrumentmakar ved museet Mari Ormberg. Dagen vart avslutta med to føredrag. Musikkforskar Lisbeth Ahlgren Jensen presenterte boka si «Hortense Panum – En dansk pioner» og Matti A. Hakamäki, leiar for det finske folkemusikkinstitutet (KMI), snakka om instituttet sitt arbeid med vern av immateriell kulturarv.

Sjølve instrumentseminaret gjekk frå torsdag til fredag og var delt inn i seks bolkar. Desse hadde ulike innfallsvinklar til det overordna temaet. Seminaret starta med ei statusoppdatering for instrumentmakarfaget i Norden, der publikum fekk presentert døme på rekrutteringstiltak Norden rundt. Her var òg ein samtale om rekruttering til instrumentmakarfaget med Oddrun Hegge og fiolin- og hummelbyggjar Astrid Pullar. Det neste bolken handla om instrumentmaking som levande tradisjonar og korleis desse stadig er i endring, med hardingfela, sjøfløyta, langeleiken og nøkkelharpa som døme. Den første seminardagen vart så avslutta med ein bolk om instrumentforskning og i kva grad denne kan vera til nytte for instru-



mentmakinga. Om kvelden var det middag med påfølgjande konsert. Eitt utval av seminardeltakarane bidrog her til at publikum fekk eitt breitt innblikk i dei nordiske instrumenttradisjonane og musikken knytt til desse.

Fredagen starta med ein bolk frå museumssektor, der tre museum fortalde som si formidling av musikk og musikkinstrument frå sine ulike stader. Etter lunsj fekk publikum servert tre presentasjonar frå instrumentmakarar i Noreg, Sverige og Finland. Dette gav høve til eit noko djupare innblikk i instrumentmakarfaget. Seminaret vart avslutta med ein oppsummerande samtale om rekruttering, der ikkje berre utdanningsinstitusjonar, men òg unge instrumentmakarar var i panelet.

Totalt vart det tre innhaldsrike og inspirerande dagar med gode diskusjonar! Vonleg vil det òg koma konkrete samarbeid ut av samlinga. Heile seminarprogrammet er tilgjengeleg frå Valdresmusea sine heimesider: <https://valdresmusea.no/nordisk-instrumentseminar-2023>



*Magnus Holmström og David Eriksson spelar nøkkelharpe på konserten torsdag kveld.*



*Til venstre: Bodil Diesen og Hans Olav Gorset i fagprat over Bodil sine fløyter i instrumentutstillinga. Til høyre: Bjørn Aksdal med beviset på æresmedlemskapen.*

### *Ny æresmedlem i Norsk folkemusikklag*

Under middagen torsdag kveld på det nordiske instrumentseminaret, vart Bjørn Aksdal utnemnt til æresmedlem i Norsk folkemusikklag. I grunngevinga vart mellom anna nemnt Bjørn sin store innsats for laget over ein periode på 40 år, og dei mange og viktige bidraga hans til norsk organologisk forskning. Markeringa vart gjennomført av leiar og dåverande nestleiar i laget, Jon Hjellum Brodal og Sveinung Søyland Moen, som leste opp styret si grunngeving for utnemninga og overrekte diplom og blomar. Heile styret si grunngeving kan lesast på nettsidene til laget: <https://norskfolkemusikklag.wordpress.com/2023/10/24/ny-aeresmedlem-i-nfl/>.

Bjørn Aksdal er den sjette æresmedleimen i laget si 75 år lange historie. Frå før er Reidar Sevåg (1923–2016), Jan-Petter Blom (1927–2021), Sven Nyhus (1932–2023), Ingrid Gjertsen og Egil Bakka utnemnde til heidersmedlemmar.

***Musical Instrument Making between Tradition and Innovation: Workshops and Lectures between Practice and Science*, 7.–10. mars 2024, WHZ – University of Applied Sciences Zwickau, Department of Musical Instrument Making, Markneukirchen, Tyskland**

Sveinung Søyland Moen og Iris Verena Barth, Ringve Musikkmuseum

Westsächsische Hochschule Zwickau (WHZ) inviterte mars 2024 til seminar om instrumentmaking. Seminaret vart halde i byen Markneukirchen, som ligg i det tyske Vogtland-distriktet – eit område som gjennom fleire hundreår har vore kjend for ein sterk instrumentmakartradisjon. Det er framleis eit område med aktive instrumentmakarar, frå enkeltpersonar til store bedrifter. Her ligg også Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen, som er eitt av Tysklands største musikkmuseum, men òg berre er eitt av fleire musikkmuseum i dette distriktet.

Konferansen gjekk over tre dagar med innlegg frå både lokale og internasjonale forskarar og instrumentmakarar, i tillegg til studentar frå WHZ. Grunna kollisjon med ei handverksmesse i Nürnberg, vart talet lokale instrumentmakarar på konferansen likevel noko lågare enn arrangøren hadde håpa på. Innlegga hadde stor fagleg breidde med tema som berekraftige materiale som alternativ til utryddingstruga artar brukt i instrumentbygging, 3D-skanningar og akustiske målingar av instrument for å avdekka ny kunnskap om instrumenta, djupneanalyser av bruk av ulike materialtypar i spesifikke instrumentmakartradisjonar, presentasjonar av historiske instrumentmakarar og miljøa dei verka i, med meir. Heile programmet er tilgjengeleg frå WHZ sine heimesider: <https://www.fh-zwickau.de/aks/musikinstrumentenbau/studium/musikinstrumentenbau-zwischen-tradition-und-innovation/>

Innlegget til underteikna hadde tittelen «How can museums contribute to the safeguarding of instrument making traditions?». Innlegget starta med ein presentasjon av situasjonen for dei tradisjonelle norske instrumentmakartradisjonane og utfordringane desse instrumentmakarane står i. Det vart vidare presentert moglege løysingar, inkludert pågåande forsøk med etablering av faste instrumentmakarutdanningar, før hovuddelen handla om

korleis norske museum òg kan bidra i vern og vidareføring av desse tradisjonane. Her vart det først snakka om musea si rolle i lys av UNESCO-konvensjonen, som statlege institusjonar, før det vart presentert nokre døme på korleis musea jobbar i dag. Valdresmusea sin instrumentmakarverkstad vart presentert som ein mogleg veg å gå, før dei siste døma kom frå Ringve Musikkmuseum sitt arbeid med tilgjengeleggjering av museumssamlingane for instrumentmakarar, og museet sine bidrag til dokumentasjon av instrumentmakarverkstader. Sistnemnde vart eksemplifisert med eit konkret prosjekt, «Arven etter Magnar», der Ringve Musikkmuseum hausten 2023 deltok i dokumentasjon av Magnar Storbækken sin instrumentmakarverkstad, før denne vert overtatt og brukt av andre. Prosjektet vart leidd av Norsk håndverksinstitutt og er i skrivande stund planlagt vidareført med eit lursymposium seinhausten 2024.

I tillegg til deltaking på seminaret, nytta underteikna høvet til å besøka ei rekke instrumentmakarar i området. Det var alt frå ein klarinettmakar som arbeidde frå ein eittroms-verkstad i bakhagen, til store bedrifter som Warwick – kanskje særleg kjende for produksjon av elbassar. Dette var ein svært lærerik tur for oss og me kan varmt tilrå ein tur til Markneukirchen for alle med interesse for instrumentmaking, eller som berre vil oppleva ein koseleg liten aust-tysk småby.



*Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen viser utdrag frå det historiske instrumentmakarmiljøet i utstillingane sine.*



# Samandrag av folkemusikk- og folkedansrelaterte masteroppgåver

Sturla Eide: **Å lære seg en ny tradisjon.** Refleksjon over masterprosjekt ved Utøvende master i musikk ved NTNU 2023.

I over 40 år har jeg vært folkemusikkutøver, godt rotfestet i feletradisjoner fra Midt-Norge og med erfaring fra andre skandinaviske, britiske og keltiske uttrykk. Jeg har jobbet med opplæring i over 30 av disse årene, og i stor grad delt av min kunnskap til liten og stor, uten å få annet påfyll enn det som kom fra mitt utøvende virke eller som i stor grad tilfeldigvis ble fanget opp når det passerte. Etter nært 30 år uten fast veiledning bød sjansen seg. Høsten 2021 startet jeg på Utøvende master ved NTNU, og dette er min første skriftlige refleksjon etter endt studium.

Studiet beskrives slik:

Our Master of Arts Programme in Music Performance aims to give our students a good basis for developing their individual artistic expression and competence on their instrument. With a focus on your individual artistic project and development, our programme is designed to educate independent and reflected musicians, with a passion for the art.

I starten trodde jeg at masterprosjektet måtte gjennomføres og avsluttes i løpet av normert tid. Heldigvis fikk jeg tidlig i prosessen et avgjørende innspill fra John-Pål Inderberg som sa at hvis jeg startet en prosess som jeg kom til å holde på med de neste 20 årene var jo det minst like interessant. Dermed bestemte jeg meg for å fordype meg i hardingfelespell og Setesdalstradisjon.

Mine veiledere ble Daniel Sandén Warg og Johanne Flottorp, og det ble flere turer sørover for veiledning, supplert med video og digitale timer.

I løpet av prosessen ble jeg klar over flere elementer som fikk overraskende stor betydning for progresjonen, og som gav ny innsikt i mitt eksisterende spill. Helt åpenbart var selve slåttene med deres melodiføring og ornamentikk. Dette var jeg forberedt på, men jeg var ikke forberedt på at det skulle være så krevende å lære seg å tvitrø, og at instrumentet jeg spilte på skulle ha så stor innflytelse.

Jeg erfarte tidlig at spillet bestod av en treenighet mellom det tonale, tråkket og dansen, og hardingfelas respons. De hardingfelene jeg disponerte i starten av studiet responderte ikke i tråd med behovet og jeg fikk heldigvis anledning til å kjøpe og låne mer egnede hardingfeler allerede på slutten av 2. semester. Riktig instrument forløste ornamentikken og den helhetlige dåmen. I etterkant har jeg justert alle hardingfelene mine i tråd med dette.

Tråkket var krevende å lære. Det finnes meg bekjent ingen pedagogiske tilnærminger for tråkk, selv om det er et helt åpenbart element for folkemusikere. Det bare kommer av seg selv og jeg hadde reflektert lite over betydningen før jeg fikk kjenne på kroppen hvordan det er når tråkket absolutt ikke kommer av seg selv. Tråkket er en del av helheten og mye mer enn at foten skal treffe gulvet.

Proessen med å lære seg å tvitrø kastet også nytt lys på det tråkket jeg allerede praktiserte. Jeg ble forbløffet over ny innsikt i egen praksis og jeg fikk erfare at det å trampe takten er et sterkt undervurdert pedagogisk element. Jeg gjennomførte et begrenset forskningsprosjekt på egne elever som kort fortalt gav følgende funn:

Elever i alderen 8 til 17 år som hadde overskudd til å trampe takten, strammet opp spillet rytmisk og styrket flyt og framdrift slik at de kompenserte for mindre tonale feil. Elever som ikke trampet takten mistet lettere framdrift og stoppet oftere opp når de spilte tonale feil. De som trampet takten gjorde også gjennombrudd i forhold til strøk da tråkk og strøk ofte har en åpenbar felles funksjon og sammenheng rent rytmisk.

Jeg ble også klar over at jeg trengte å lære dansen og ha interaksjon med dans for å kroppsliggjøre grooven. Det kryr ikke av dansere som danser Setesdalsganger i Trøndelag, men jeg fikk alliert meg med Marit Stranden og Snorre Kristiansen. Og ved hjelp av flere andre som stilte opp og lærte seg det helt grunnleggende, fikk jeg oppleve reelt dansespill. Og da følte

jeg endelig et gjennombrudd. Ved å spille til dans oppnådde jeg bedre flyt i sammenhengen mellom tråkket, bueføringene og slåttene. Noen slatter gav lettere flyt enn andre, men viktigst var å ha kjent på flyten slik at jeg visste hvor de litt mer krevende slåttene skulle lande.

Våren 2023 spilte jeg avsluttende eksamenskonsert. Jeg hadde vært gjennom rundt 50 gangerer på 5 ulike stemminger på fire semester. Det var svært tilfredsstillende å gjennomføre og savnet etter å være i studiebobla er fortsatt merkbart. Nå får prosjektet hvile litt før jeg går løs på de neste 18 årene eller mer.

I den grad jeg kan framlegge noen funn fra mine masterstudier, så vil jeg trekke fram følgende:

Tradisjonelt spell er en kroppsliggjort kunnskap som henger sammen i en treenighet der utøveren må ha forståelse for det tonale spillet, tråkket og dansen, og disponere et instrument som gir riktig respons. Å utelate ett eller flere av elementene gjør sannsynligvis forståelsen og utførelsen ufullkommen.



# Redaksjonsråd og bidragsytarar 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; folkemusikbevægelser; 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 folkemusikbevægelse i 1970–80’erne” i [www.Danishmusicologyonline.dk](http://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 Choremundus 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 förbundet av finlandssvensk folkmusik. Han har även gitarrlärarexamen från Åbo konservatorium. Mellan åren 1998 och 2008 jobbade han som assistent i ämnet musikvetenskap vid Åbo Akademi. Från 2008–2018 var han institutchef 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 balladen i Finlands svenskygder (MBF).

**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 folke-viser, ballader, skillingstrykk og eldre populærmusikk som hawaiiislagere. Ressem var redaktør for firebindsverket Norske middelalderballader. Melodier (2011–2016) og var også med på å gi ut tobindverket Olea Crøger: Lilja bære blomster i enge (2004). I 2016 tok hun initiativ til at NBs store skillingstrykksamling skulle gjøres lettere tilgjengelig. Hun jobber for tiden med denne samlingen.

**Gunnar Ternhag** är professor em. i musikvetenskap, verksam vid Uppsala universitet, Åbo akademi, Högskolan Dalarna och Stockholms universitet. Musiketnolog och musikhistoriker. Som musiketnolog har han behandlat både vokal och instrumental musik, och genomfört både samtida och his-

toriska studier. Ledamot av Kungl. Musikaliska akademien och Kungl. Gustav Adolfs akademien, vars sekreterare han var 2015–2021. Korresponderande medlem av Svenska litteratursällskapet i Finland.

## Bidragstytarar i dette nummeret

**Iris Verena Barth** er førstekonservator ved Ringve Musikkmuseum og Rockheim, MiST. Hun har en ph.d. i musikkvitenskap fra Göteborgs Universitet om trompeten som soloinstrument i europeisk kunstmusikk fra 1900, og en Postdoc fra Royal Conservatoire of Scotland i Glasgow om trompet og kjønn. Iris Verena har gjennomført praksis hos en større bedrift som tilvirker blåseinstrumenter og i et mindre verksted, der hun har bygget sin egen barokktrompet etter tradisjonelle håndverksteknikker.

### **Sturla Eide (f. 1975)**

Sturla jobber som kulturskolelærer i Skaun kommune der han er prosjektleder for TrønderFOLK og musikalsk leder for Spelemannslaget Laust & fast. Sturla startet som ung felespiller hos hardingfelespelemannen Ragnvald Bolme i Meldal i 1982 og har siden hatt fela som levevei. Etter mange år som utøver har det blitt flere album med ulike prosjekter, flere arbeidsstipend, priser og utmerkelser. De siste årene har han jobbet med å utvikle et levende miljø for unge utøvere innen folkemusikk og folkedans i Midt-Norge og har bidratt til folkemusikkrekrutteringen med undervisningsopplegget Kattapols og Kattalender.

Våren 2023 spilte Sturla avsluttende eksamenskonsert for utøvende master ved NTNU, der han fordypet seg i Setesdalsspell og hardingfele som instrument. [www.felespiller.no](http://www.felespiller.no).

**Solveig Fretheim (f. 1971)** er førstelektor i musikk ved Nord universitet, Fakultet for lærerutdanning og kunst- og kulturfag. Hun underviser i musikkpedagogiske emner knyttet til lærerutdanningen og har lang erfaring med praktiske- og estetiske læringsprosesser og tverrfaglig tenkning. Hennes forskningsinteresser omfatter musikkfilosofi, kunstpedagogikk og kreativitet

og er spesielt opptatt av autoetnografiske og kunstbaserte forskningsmetodologier.

**Kristin Jonzon**, sangerska och instrumentalist från Uppsala/Malung, Sverige. Har en MA i tradisjonsmusikk från Rauland 2011, PdD i etnologi (etnomusikologi) från University of Aberdeen 2023 och Kungliga Musikaliska Akademiens stipendiat inom Bernadotteprogrammet 2023, med mentorskap från Svenska Akademien och resebidrag från Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur.

**Sveinung Søyland Moen** er konservator ved Ringve Musikkmuseum og Rockheim, MiST. Han har master i tradisjonskunst med spesialisering i folkemusikk frå dåverande Høgskolen i Telemark. Sidan 2013 har han arbeid i museumsbransjen – frå 2021 ved Ringve og Rockheim. Han er hobbyutøvar på seljefløyte, toradar, gitar, langeleik, med meir. Frå 2014 til 2024 sat han i styret i Norsk folkemusikklag, mellom anna som redaktør for Musikk og tradisjon (2014–2019). Frå 2024 sit han i styret til Norsk langeleikforum.

**Stig-Ivan Nygård** (f. 1971) er cand.polit i idrettsvitenskap fra NTNU. Jobber som del av faggruppen ‘kroppøving, idrett og friluftsliv’ ved Nord Universitet, og har siden 1998 undervist innenfor idrett og lærerutdanning i fagområdene dans, turn og kampsport. Hans undervisnings- og forskningsområder er særlig rettet mot dans i lærerutdanningen, dansepedagogikk, kroppslig læring, kunstfagsdidaktikk og estetiske læreprosesser. Han har siden mai-22 vært leder av Nasjonalt nettverk for dans i lærerutdanningen, samt styremedlem i SANS, senter for dansepraksis (tidligere Dans i skolen).

**Angun Sønnesyn Olsen** er stipendiat i Kulturvitenskap ved Universitetet i Bergen, knytt til prosjektet SAMLA. Ho forskar på Bergens Museums Folkeminnesamling og arbeidet etter folkeminnesamlar og filolog, Torleiv Hannaas (1874-1929). Ho har master i Kulturvitenskap frå Universitetet i Bergen, der ho skreiv om folketone- og folkeminnesamlar Olav Sande

(1850-1927) frá Sogn. Tidlegare har ho også vore knytt til Department of Folklore, University College Cork, Irland, der ho jobba særleg med norsk og irsk folkesong.

**Per Åsmund Omholt** (f. 1963) er professor i folkemusikk ved institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, Universitetet i Sørøst-Norge, Rauland, der han underviser i sjøfløyte, hardingfele, tradisjonskunnskap og musikkteori. Ved siden av å være utøver på fløyte, hardingfele og i sang, har han skrevet en rekke artikler med vekt på intonasjonspraxis og rytmiske forhold i norsk slåttemusikk.

**Tom Willy Rustad** (f.1966) er førsteamanuensis i folkemusikk ved Ole Bull Akademiet på Voss, og arkivleiar på folkemusikksamlinga ved Gudbrandsdalsmusea. Han spelar torader, munnharpe, seljefløyte, cister, hardinglutt og kontrabass, og har fått Spelemannsprisen to gongar (1999 og 2007) og Folkelarmprisen (2015). Han har vunne Landskappleiken 9 gongar, og i 2023 fekk han kongepokal i klassa for eldre folkemusikk med instrumentet cister. Han har spelt inn over 30 CD- produksjonar, og har hatt mange komponistoppdrag knytta til folkemusikfestivalar og teateroppsettingar. Rustad har lang erfaring som pedagog og har vore med å bygge opp folkemusikkstudiet ved alle dei tre landslinjene på vidaregåande nivå, og folkemusikkstudiet ved Norges Musikkhøgskole. Han er også kjend for å ha vidareutvikla folkemusikkrepertoaret på torader, blant anna gjennom undervisningsbøkane Toradarskulen. Han har også skrive fleire artiklar om folkemusikk, og prosessen kring etableringa av folkemusikkstudiane i Noreg.

**Bjørnhild Eskeland Wesenberg** er masterstudent ved Universitetet i Sørøst-Norge (Rauland) og aktiv i Ungt Forskerforum for Folkemusikk og -Dans. Hun er musiker på forskjellige feletyper som hardingfele, fele, bratsj og kontrabass. Hun veksler på å bo i Arvika og på Brandbu.

# Norsk folkemusikklag, nasjonal avdeling av ICTM

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

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

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](http://www.ictmusic.org). Norsk Folkemusikklag si nettside er [www.norskfolkemusikklag.no](http://www.norskfolkemusikklag.no).

Styret i 2024 er: Jon Hjellum Brodal (leiar og nettredaktør)

Laura Ellestad (nestleiar og medlemskontakt)

Knut Aastad Bråten (kasserar)

Sivert Andreas Holmen (seminaransvarleg)

Tone Erlie Myrvold (redaktør for Musikk og tradisjon)

Kjellbjørn Karsrud (varamedlem)

Karin Eriksson (varamedlem)

## Tidlegare utgåver av Musikk og tradisjon

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

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

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

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

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

Nr. 6 (red. Bjørn Aksdal). TREKK VED POLSTRADISJONEN I DREVJA, hovedoppgave i musikkvitenskap av Ove Larsen, samt innlegg fra seminaret på Fagernes 1991, med bidrag av Tellef Kvifte og Hilde Bjørkum. 112 sider, Trondheim 1991.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Nr. 15/2001 (red. Hans-Hinrich Thedens). TONALITET I FOLKE - MUSIKKEN. 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). FOLKEMUSIKK INN -SAM- LING. 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. Bi- drag 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 TRA- DISJONER. Bidrag av Ruth Anne Moen, Atle Lien Jensen, 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 Nymoene, Bjørn Sverre Kristensen, Anne Svånaug Blengsdalen, BjørnAksdal, 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 Krouthén, Olav Solberg, Siri Mæland og Thomas Solomon. 205 sider.

Nr. 36/2022 (red. Bjørn Aksdal). Bidrag av Egil Bakka, Hans Olav Gorset, Ragnhild Knudsen, Bjørn Sverre Kristensen, Ingar Ranheim, Olav Solberg og Hans-Hinrich Thedens. 168 sider.

Nr. 37/2023 (red. Are August Flannagan Furubotn). Bidrag av Bjørn Aksdal, Egil Bakka, Unni Boksasp, Ronja Grafström, Ronald Kibirige, Sveinung Søyland Moen, Olav Sæta og Mathilde Øverland. 152 sider.

Utførlege innhaldslistar finn du på nettsida: [www.norskfolkemusikklag.no](http://www.norskfolkemusikklag.no)  
Tidlegare og nye utgåver kan tingast frå Novus forlag: [novus@novus.no](mailto:novus@novus.no)  
[www.novus.no](http://www.novus.no) tlf: (+47) 22 71 74 50

## Rettleiing for artikkelforfattarar

Musikk og tradisjon ønsker å presentera breidda i skandinavisk folke - musikk forskning. Vi tar imot artiklar med ulike perspektiv på tradisjonell musikk og dans som eit breitt definert felt. Artiklane kan vera musikk-vitenskaplege i tradisjonell forstand, eller ha eit kultur- eller samfunns -vitskapleg utgangspunkt. Dei kan vera historisk orienterte eller setta søkelys på samtida, og både empiriske og/eller teoretiske perspektiv er velkomne.

Musikk og tradisjon er eit fagfellebasert vitskapleg tidskrift. To eksterne fagfellar vurderer artiklane for å sikra det vitskaplege nivået. Dei gir tilbakemeldingar til forfattarane slik at dei eventuelt kan vidareutvikla artiklane. Fagfellane vil òg tilrå om artiklane skal trykkast eller ikkje.

Ta gjerne kontakt for spørsmål eller informasjon om aktuelle artiklar.

**Manuskript 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.

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

- Bruk berre rett venstremarg, ikkje orddelingsfunksjon eller faste sideskift.
- Bruk maksimalt tre tittelnivå: hovudtittel og undertitlar.
- Avsnitt skal markerast med dobbelt linjeskift.
- Bruk færrest mogleg formateringar, i tillegg til kursiv og feit skrift.
- Utheving av ord skal gjerast med bruk av kursiv, ikkje understreking.
- Sitat skal merkast med hermeteikn og ikkje stå i kursiv. Lengre sitat skal skiljast frå teksten med eit innrykk frå venstre marg pluss blank linje over og under.

### Fotnotar og referansar

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

### Illustrasjonar

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

Velkommen som bidragsytar i Musikk og tradisjon!

Tone Erlien Myrvold, redaktør

E-post: [tone\\_erlien@hotmail.com](mailto:tone_erlien@hotmail.com)

Tlf: (+ 47) 93884950