

Norsk Folkemusikklags Skrifter Nr. 1

Seminaret i Trondheim

29.-30.januar 1983

Bergen 1984

ISSN 0800-3734

Innhold:

Føreord.....	3
Ola Kai Ledang: Holografi og ESPI (“Electronic Speckle Pattern Interferometry”) i studiet av seljefløyta. Eit pilotprosjekt.	5
Astri Luihn: Din rygmarv visner hvis du ikke danser med din bedstemor	14
Audun Skjervøy: Folkemusikk – hardingfeleslåtter eller musikkaktivitet i ulike samfunnsgrupper?	24
Bjørn Aksdal: Har klarinetten noen plass i norsk folkemusikk?.....	33
Jon Egil Brekke: Har musikktradisjonane i arbeiderrørsla interesse for folkemusikkforskninga?	40
Karoline Knudsen: Kvinneperspektivet i folkemusikkforskninga.....	46
Arild Hoksnes: Er det viktig at gammaldansmusikk blir definert som norsk folkemusikk?	51
Sverre Halbakken: Folkemusikkforskningen og den aktive kulturpolitikk.....	55
HOVUDFAGS- OG MAGISTERGRADSOPPGÅVER I EMNET FOLKEDANS OG FOLKEMUSIKK, SKRIVNE CA 1970-1982.....	60

FØREORD

Dei siste åra har det vore skikk at Norsk Folkemusikklag har halde folkemusikkseminar i samband med årsmøtet sitt. På desse seminara kjem innleiarane og deltakarane elles frå ulike folkemusikkmiljø, både utøvarar, forskarar og andre interesserte. Eit viktig føremål med slike seminar er at folkemusikkinteresserte frå ulike miljø kan møtast og ulike oppfatningar drøftast på ein konstruktiv måte.

Seminaret 1983 vart halde på universitetet i Trondheim, med Musikkvitskapeleg institutt som arrangør. I dette heftet finn vi innlegg frå dette seminaret; innlegga til dei som har sendt inn skriftleg manus. Temaet for seminaret var problematikken kring folkemusikkdefinisjonane, med emne som

- 1) Teori og metode i folkemusikk- og folkedansforskning,
- 2) Historiesyn og folkemusikk og folkedans,
- 3) Gamaldans – stebarn i norsk folkemusikk og folkedans?

Dette heftet vert sendt til medlemmene i Norsk folkemusikklag. Andre som ynskjer å kjøpa heftet kan venda seg til Norsk folkemusikklag.

Bergen, januar 1984

Ingrid Gjertsen.

OLE KAI LEDANG:

HOLOGRAFI OG ESPI (“ELECTRONIC SPECLE PATTERN INTERFEROMETRY”) I STUDIET AV SELJEFLOYTA. EIT PILOTPROSJEKT.(1)

Innlegg under metode-sesjonen ved Norsk Folkemusikklags seminar i Trondheim, 29. og 30. mars 1983.

ALLMENT ON NATURVITENSKAPELIGE METODAR I MUSIKKVITSKAPEN

Naturvitenskapelig metode og modelltenking spelar ei viktig rolle innafor organologi (instrumentforskning). Kunnskap i akustikk er såleis eit nødvendig grunnlag for å forstå mekanismane bak lydproduksjonen i ulike instrument. Innafor ei slik musikkvitenskapelig ramme er allikevel ikkje akustikk eit mål i seg sjølv, men eit nødvendig middel, eit verktøy eller ein hjelpedisiplin som lettar forståinga og løysinga av dei musikkvitenskapelige problema.

Dette kan synast sjølvklart, men er det slett ikkje alltid. Om fleire musikkinstrument har musikkvitarar målbore ulike syn og påstandar på sviktande grunnlag, fordi dei har sett bort frå eller ikkje kjent til jamvel elementære akustiske prinsipp. Konsekvensane av ei instrumentforskning utan naturvitenskapelig innsikt er av to slag: 1) falsk teoridanning og 2) overdriven respekt for måletekniske, naturvitenskapelige metodar.

Eit døme på falsk teori- eller hypotese-danning er Groven 1927 sin reservasjonslause omtale av seljefløyta som eit naturtoneinstrument, dvs. at seljefløyta naturnødvendig gir ei tonerekke der svingetal står i tilhøva 1:2:3 osv. Det er eit tankekors at dette synet fikk stå uimotsagt bortimot eit halvt hundreår, inntil det vart peikt på (Ledang 1970) at spelteknikken med overblåsing vekselvis på open og dekt fløyte ikkje kan gi grunnlag for ein naturskala. Dette heng saman med den såkalla endekorleksjonen ved open rør-ende, som var godt kjent innafor europeisk akustisk vitskap på 1800-talet. Såleis utvikla Lord Rayleigh (1878: 166f, 291 ff) ein matematisk formel som fastlegg endekorleksjonen ved ein open rør-ende med god tilnærming. Grovens seljefløyte-teori frå 1927 står såleis på dette punktet i klar motstrid med det akustikarar visste ut frå empiriske og teoretiske undersøkingar eit halvt hundre år tidligare. Seinare har Groven (1971:106) adoptert det korrigererte synet på seljefløyteskalaen, men gir si eiga, spesielle forklaring. Han hevdar at “det blir eit tomrom millom fingeren og enden av tonebåra, slik at lufti stend still her”. Frå akustisk vitskapelig synsstad er denne forklaringa like ulogisk og naturstridig som det opphavlege resonnementet Groven (1927) la til grunn for naturskala-teorien.

Overdriven respekt for og tru på målingar kan verka lammande på eigen fantasi og tankekraft. Det er ingen grunn til å nytte vidløftige akustiske metodar på problem som ein kan løyse langt enklare (og meir elegant) utan tekniske hjelperåder. Etter at avvika frå naturskalaen i seljefløyter er definitivt slått fast teoretisk og empirisk, har Groven (1971: 105f) og Sevåg (1977:61) peikt på at påvisninga av desse avvika skjedde ved hjelp av frekvensmålingar med avansert teknisk utstyr. Denne uttrykksmåten gir

(1) Artikkelen bygger på målingar utført ved Fysisk institutt, Noregs tekniske høgskole, av førsteamanuensis Ole Johan Løkberg assistert av forskar Gudmund Slettemoen. Eg takkar dei for gode råd og rettleiing i samband med den tekniske sida av undersøkinga. Ein særskilt takk til Ole Johan, som fann dei primitive fløyten mine interessante og verdfulle nok til å rettferdiggjera ei saumfaring under laser-strålen: det mest presise – og dyraste? – måleinstrument som tenkast kan.

inntrykk av at slike målingar er ein nødvendig føresetnad for å påvise det sviktande i Grovens naturskala-teori. Det synest som om Groven og Sevåg, ved denne vektlegginga av moderne måletekniske metodar, ikkje har vore medvitne om at ein kan påvise avvik i skalaen mellom ulike seljefløyter heilt utan bruk av måleinstrument. Lagar ein to seljefløyter og stemmer dei heilt likt på eitt tonesteg, vil dei ved samspel i praksis syne innbyrdes avvik (som ytrar seg gjennom hørbar sjevning) på eitt eller fleire tonesteg. Ved hjelp av ein så endefram “samspeleprøve” kunne Groven lett ha testa – og vorte tvungen til å avvise – naturskala-teorien sin alt i 1927. Metoden – påvising av avvik i skalaen ved hjelp av hørbar sjevning – har vore kjent og nytta av europeiske musikarar ved stemming av instrument gjennom fleire tusen år. Dette er eit døme på at komplisert teknikk ikkje kan eller bør erstatte grunnleggande innsikt og evne til å nytte dei metodar ein har for handa.

Dei to døma illustrerer utgangspunktet mitt, som er at

- 1) Grunnleggande innsikt i akustikk og naturvitskapelig metode er nyttig og nødvendig i instrumentforskning.
- 2) Bruk av vidløftige måleapparat og metodar i utrengsmål er unødvendig og kan somtid verke tilslørande for heilt enkle resonnement og samanhengar.

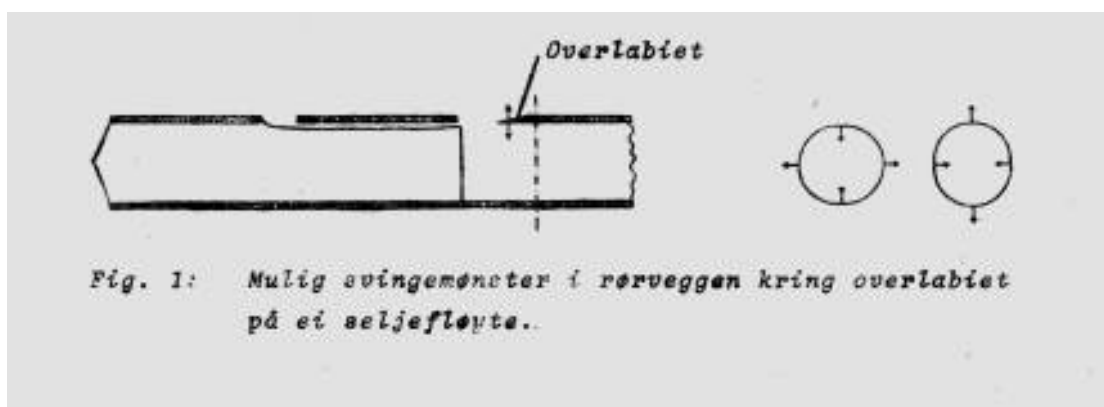
Her er eg framma ved grunngiinga for å ta i bruk dei nye metodane som her skal bli omtala. Ved hjelp av holografi og ESPI kan ein få ny kunnskap om seljefløyta sine eigenskapar som musikkinstrument – kunnskapar som ikkje lar seg utvikle ved hjelp av andre, enklare metodar. I tillegg til denne grunngiinga ut frå ei musikkvitskapelig problemstilling er det verdt å nemne at pilot-undersøkinga vil kunne ha interesse også som metodeutvikling innafor holografi/ESPI generelt, når det gjeld studiet av mekaniske svingningar i rør og liknande gjenstandar.

PROBLEMSTILLING

Mange års røynsle i å lage og spele på seljefløyter har bl.a. lært meg at det er tydelig skilnad mellom konvensjonelle seljefløyter – dvs. slike som er laga av naturmaterialet selje (eller liknande treslag) – og tilsvarande fløyter av kunstmateriale. Ikkje bare dei speltekniske eigenskapane (t.d. måten fløyta “svarer” på), men også den subjektive klangfargen er ein annan på fløyter av plast/metall enn på fløyter av bork. Denne skilnaden er interessant og vel verdt å granske nærmare, bl.a. fordi fløyten av kunstmateriale i dag blir selt og omtale som “seljefløyte”. I eit kulturelt perspektiv er det såleis tale om ei vidareføring eller “modernisering” av ein folkemusikktradisjon ved hjelp av vår tids teknologi, der også økonomiske faktorar er inne i bildet. Problema er av mange slag dersom ein ønskjer å utvikle ei forståing av alt dette. Ei sentral problemstilling er spørsmålet om kor vidt – og eventuelt korleis – endringar i materiale og utforming verkar

inn på sjølve instrumentet og i neste omgang på spelteknikk og repertoar. Er det t.d. slik at noen av dei musikalsk-stilistiske særdraga i seljefløyte tradisjonen endrar seg ved overgangen frå selje til plast og metall som materiale i fløyta? I så fall: korleis går dette til?

Her er det nødvendig å sjå nærmare på ei rad ulike delfaktorar, knytte til framstillings-teknologi, utforming og materiale i fløyta. Men i denne samanhengen skal eg avgrense meg til ein enkelt av desse, nemlig materialet i røret og korleis dette kan påverke fløyta som musikkinstrument. Akustisk forskning har synt at klangfargen i orgelpiper i svært liten monn er avhengig av materialet i resonatorveggen. Dette spørsmålet skal eg ikkje ta opp her. Derimot vil eg peike på at i ei seljefløyte blir den skarpe eggen på overlabbiet (jf. fig. 1) danna av den svært mjuke og elastiske veven på innsida av borkrøret.



På ei seljefløyte er såleis denne eggen mye meir elastisk og lettbevegelig enn på ei tilsvarende metall- eller plastfløyte. Utan å gå nærmare inn på dei speltekniske observasjonane som ligg bak, vil eg her sette fram følgjande hypotese:

Seljefløyter av naturmateriale (borkrør) skil seg frå tilsvarende fløyter av kunstmateriale (metallrør og harde plastrør), bl.a. ved at overlabbiet lettare kjem i svingningar på borkfløytar under spel. Desse svingningane i overlabbiet er såleis eit særdrag ved seljefløyta, som verkar inn på tonedanninga og ikkje (eller bare i langt mindre monn) er til stades på fløyter av kunstmateriale.

Ei prøving av denne hypotesen føreset bl.a. at ein finn svar på desse to enkle problemstillingane:

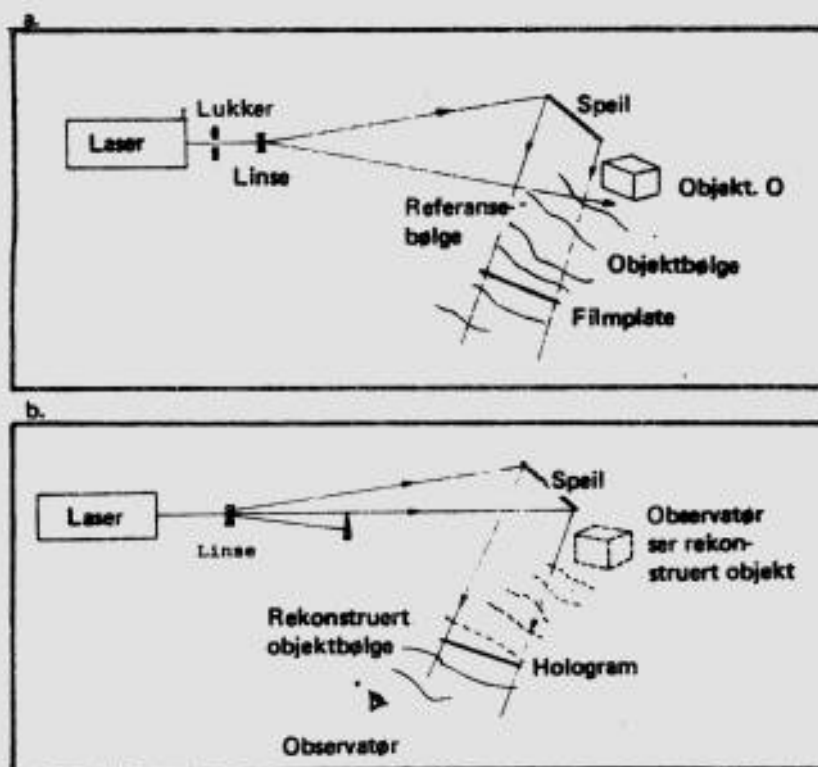
- 1) Kan ein påvise svingningar i rørveggen, spesielt overlabbiet, på ei seljefløyte?
- 2) Dersom slike svingningar lar seg påvise, er det i så fall vesentlige skilnader mellom desse svingningane på seljefløyter og tilsvarende fløyter av kunstmateriale?

METODE

I utgangspunktet må ein rekne med at det her er tale om mekaniske svingningar med svært små amplitydar (utsving). Ein må såleis rekne med at konvensjonelle optiske og mekaniske målemetodar er for grove til å gi tilstrekkelige nøyaktige data. Vidare er det ikkje mulig ved slike metodar å observere ein større del av røroverflata på ein gong. Skal ein danne seg eit bilde av svingningsmønsteret over ein samanhengande del av rørveggen

i fløyta, krevst eit utal observasjonar. Granskinga blir såleis ein vidløftig og tidkrevjande prosess.

Her kjem holografisk interferometri inn som ein ny og langt meir effektiv metode, der ein ved hjelp av laserlys er i stand til å observere og kartlegge svingningsmønster med dei ørsmå amplitydar det i denne samanheng kan vera tale om. Oppfinninga av laseren for vel tjue år sidan har skapt grunnlaget for ei lang rad teknologiske nyskapningar. Mellom desse er holografi og holografisk interferometri, som i dag blir nytta på mange område innafor forskning, undervisning og presisjonsindustri. Plassen tilleg ikkje å gå nærmare inn på dei tekniske sidene her. Oppbygginga av laseren og den måletekniske bruken er drøfta av O.J. Løkberg (1973), som har spelt ei leiande rolle i utviklinga av laserteknikken til ulike formål ved Fysisk Institutt, Noregs Tekniske Høgskole i Trondheim. Her skal eg bare kort skissere noen hovudmoment.



*Fig. 2: Eit enkelt holografi-oppsett.
a: hologram-opptak
b: hologram-rekonstruksjon
(Etter Løkberg 1973:7)*

Forenkla og skjematiskert kan ein illustrere holografi i si enklaste form slik som i fig. 2. Laserlyset er særmerkt ved at det har høg intensitet, det er parallelt, monokromatisk (fargereint, dvs. ei einaste bølgelengd) og kohorent (same fase). Ved hologram-opptak

(fig. 2a) vil såleis interferensen mellom objekt- og referanse-bølga skape lysmaksima og -minima, som gir eit karakteristisk svertingsmønster på filmplata. Ved hologram-rekonstruksjon (fig. 2b) fell lyset frå referanse-bølga på hologrammet, som på grunn av svertingsmønsteret fungerer som eit uhorvelig komplisert gitter. Gjennom diffraksjon av referansebølga oppstår det to nye, sideordens bølger, og ei av desse er identisk med den opphavlige objekt-bølga. For ein observatør vil det såleis sjå ut som om objektet er bak filmplata. Dette rekonstruerte objektet framstår som ein heilt ut tru, tredimensjonal kopi av det verkelege objektet. Ved å nytte laserlys med tre ulike fargar, kan ein gjengi objektet med korrekte fargar. Ved hjelp av slik "holografisk display" kan ein gjengi alle slags objekt, t.d. særleg kostbare eller uerstattelige gjenstandar i utstillingar og museum.

Eit viktig bruksområde for holografi er målingar av svingningar og svingningsmønster. Ved slike målingar nyttar ein holografisk interferometri (jf. Løkberg 1973). Her blir den korrekt gjengitte fasen i den rekonstruerte objektbølga nytta til interferometriske målingar med bølgelengda i laserlyst som måleeeining. Det finst ulike variantar av denne metoden, som bl.a. har gitt gode resultat i studiet av resonans i strengeinstrument. Ved dobbeltekspanseringsmetoden blir filmplata eksponert to gonger, først med objektet i referansetilstanden og deretter i ein annan svingetilstand. Dermed får ein rekonstruert to bølger som interferer. Det resulterande interferensmønsteret blir som eit fingradert kart over objektet, der dei mørke stripene kan oppfattast som analoge med kotar på eit vanlig kart. Ei enkel innføring i metoden, saman med ei rekke døme på hologram av botn og lokk på fiolin, er gitt av Taylor (1976:104f). Jansson (1969) har nytta denne metoden i samband med studiet av svingningar i lokket på ein gitar, jf. fig. 3.

På grunn av den innbyrdes interferensen i det reflekterte laserlyset, ser det ut som om overflata til det belyste objektet er dekt av korn, som er i stadig rørsle dersom ein ikkje held hovudet i absolutt ro. Denne kornstrukturen har fått namnet laser "speckles" og blir måleteknisk utnytta på ulike måtar, jf. Løkberg (1980). ESPI (Electronic Speckle Pattern Interferometry) er ein slik metode, der ein ved hjelp av kornstrukturen får fram eit grovt interferensmønster som lar seg registrere med videokamera. Hovudprinsippet framgår av apparatoppstillinga, som er synt i fig. 4. Her blir objekt-bølga med grove "speckles" overlagra ei plan lysbølge frå same laser. Dersom objektet er i svingningar, kan ein innføre fasemodulasjonen i systemet ved å sette M_1 i svingningar. På dette viset er det mulig å visualisere objektet sitt svingningsmønster i "sakte kino".

Fasemodulasjonen har også dei fordelane at måleområdet for amplituden blir større, og ein kan spalte opp komplekse svingningsmønster i konturar av konstant amplitude og fase. Men den største fordelan ved denne metoden er at videoteknikken gjer det mulig å nytte elektronisk signalbehandling i registreringsprosessen, noe som i høg grad effektiviserer analysearbeidet. På den andre sida gir ESPI ikkje så skarpe interferensbilde som holografisk interferometri med fotografiske teknikkar.

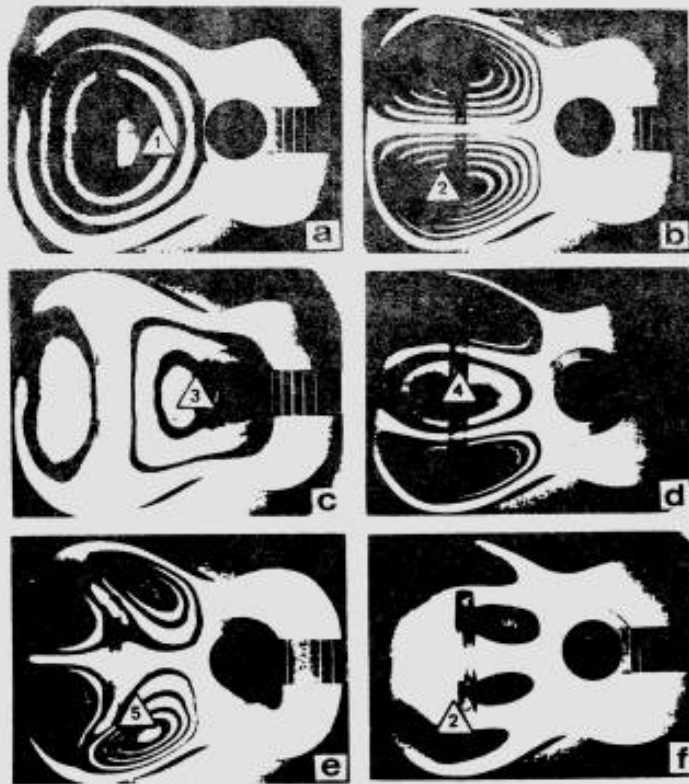


Fig. 3: Tids-middel hologram av gitar-lokk ved resonans.
(Etter Jansson 1969:36.)

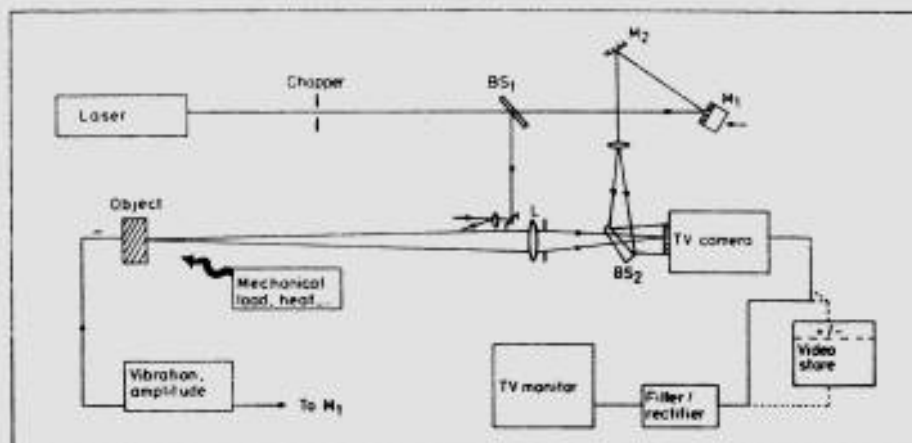


Fig. 4: Grunnlementa i ESPI-oppsett.

M: "mirror"

BS: "beam splitter"

L: "lens"

(Etter Løkberg 1980:18.)

RESULTAT OG KONKLUSJON

ESPI-målingane vart utført 18. juni 1982 ved Fysisk institutt NTH, av førsteamanuensis Ole Johan Løkberg med assistanse av forskar Gudmund Slettemoen. Undersøkjingsobjekt var to fløyter eg hadde laga, ei ordinær, nylaga seljefløyte og ei tilsvarande av plast elektrisk-rør. Av praktiske årsakar vart dei fleste målingane gjort på plast-fløyta. Overblåsinga skjedde ved hjelp av gummislange og trykkluft, som gjorde det mulig å få fram ei rekke stabile frekvensar på plast-fløyta. På seljefløyta vart svingetilstanden ustabil på grunn av at trykklufta førte til uttørring av borken. Det var såleis langt vanskeligare å få fram stabile tonar på seljefløyta, og ein fikk derfor færre observasjonar av dette instrumentet. ESPI-mønstra ved resonans 1, 2, 3, 4 og 7 på open plastfløyte vart tatt opp på videoband, saman med eit flyktig døme på resonans i seljefløyta.

Ved alle resonansane på plast-fløyta viser ESPI-mønsteret mekaniske svingningar i rørveggen ved labiet. Vanligast er ståande svingningar, men i eitt tilfelle kan ein observere vandrefase, dvs. at svingningane forplantar seg langs rørveggen. Dei utrekna amplitydane har desse verdiane:

resonans nr	1	2	3	4	7
-------------	---	---	---	---	---

frekvens Hz	328	658	993	1331	2330
amplitude Å	650	550	740	210	730

Amplituden varierer frå 210 til 740Å, dvs. av storleiksorden frå 10^{-5} til 10^{-4} mm.

På grunn av uttørringa og problem med å eksitere stabile frekvensar, var det uråd å gjera eksakte målingar på seljefløyta. Men ved direkte observasjon under forsøket, kunne ein gjera eit overslag over amplituden. ESPI-mønstra viste at svingningane i rørveggen ved labiet på seljefløyta var av storleiksorden frå 5 til 10 gonger større enn på plastfløyta. Vidare kunne ein konstatere at svingningsmønstra på seljefløyta var langt meir komplekse og irregulære enn på plastfløyta. Den større kompleksiteten av svingningsmønsteret på seljefløyta framgår også av video-opptaket, jamvel om kvaliteten ikkje er god nok til at fotografisk registrering gir brukande resultat. I alle høve kan ein konstatere at

- 1) ESPI gjer det mulig å dokumentere mekaniske svingningar i rørveggen ved labiet på seljefløyte og tilsvarende fløyte av plast, generert av trykkbølga i instrumentet.
- 2) Svingningane på den observerte seljefløyta var meir kompliserte og amplituden var frå 5 til 10 gonger større enn på plastfløyta.
- 3) ESPI som metode er vel eigna til å observere og måle svingningar i instrumentkroppen på rørforma aerofonar.

Innafor organologisk forskning har holografisk interferometri og liknande målemetodar hittil bare vore brukt i studiet av svingande resonanskroppar, t.d. lokket på fiolar og gitarar. Når det gjeld aerofonar, har ein ved akustiske undersøkingar ikkje greidd å påvise noen klare samanhengar mellom materialet i instrumentkroppen og dei klanglige eigenskapane, jamvel om instrumentmakarar og musikarar ofte har gitt uttrykk for ei anna oppfatning. Svingningar i instrumentkroppen på aerofonar har derfor vore lite studert med naturvitskapelig metode – blant anna fordi ein ikkje har hatt gode nok målemetodar. Dei utførte ESPI-registreringane som her er omtala, gir von om at ein ved hjelp av denne metoden vil kunne gjennomføre slike studier. Det er ikkje utenkelig at det her opnar seg eit nytt felt innafor organologisk forskning.

Observasjonsmaterialet så langt er for lite til å dra generelle konklusjonar. Blant anna er det nødvendig å relatere observasjonane av mekaniske svingningar med akustiske målingar før det er mulig å fastslå kva som eventuelt konstituerer skilnaden mellom ei seljefløyte og ei tilsvarende plast-fløyte. Med dette atterhaldet er det allikevel klart at den empiriske undersøkinga så langt er ei eintydig stadfesting av hypotesen:

Det er ein markert skilnad mellom seljefløyta av bork og den tilsvarende fløyta av hard plast, ved at rørveggen ved labiet i seljefløyta svinger med 5 til 10 gonger større amplitude enn rørveggen i plast-fløyta. Kan det tenkast at seljefløyta klassifikasjonsteknisk ikkje er ei rein fløyte, men har eit element av rørbladinstrument i seg?

Ei planlagt oppfølging av denne undersøkinga kan naturleg ta utgangspunkt i ei meir allmenn problemstilling: Er overgangen frå seljefløyte til tilsvarande fløyte av kunststoff ein prosess – eller eit brott – som akustisk og instrumentteknisk fører frå mangfald/ustabilitet til einskap/stabilitet? Denne problemstillinga har klare parallellar på to andre plan eller nivå:

- det musikalsk-stilistiske og

- det som har med framføringa (musikar-åtferda) å gjera.

Det ligg ei musikkvitskapelig utfordring i å sjå desse ulike nivå ut frå ein felles synsvinkel, der metodepluralisme blir eit nøkkelbegrep. I eit slikt perspektiv kan ESPI-målingar utført på selje- og plast-fløyter bli ein viktig og meningsfull brikke i ein større musikkvitskapelig mosaikk.

LITTERATUR

GROVEN, Eivind

1927 Naturskalaen. Tonale lover i norsk folkemusikk bundne til seljefløyta.
Skien. 46 pp.

1971 Likringane i felespelet. Olav Fjalestad (red.): Eivind Groven.
Heidersskrift: 103-109. Oslo.

JANSSON, E.

1969 A comparision of acoustical measurements and hologram interferometry
measurements of the vibrations of a guitar top plate. Kungliga Tekniska
Högskolan, Stockholm, STL-QPSR 2-3/1969: 36-41. (Stensil)

LEDANG, Ola Kai

1970 Seljefløyta – eit naturtoneinstrument? Foredrag ved den nordiske
musikkforskarkongressen i Helsingfors/Åbo 1970. 15 pp. (Stensil)

LØKBERG, Ole J.

1973 Lasermålinger og holografi. Særtrykk frå Maskin 4/1973. 11 pp.

1980 Electronic Speckle Pattern Interferometry. Phys Technol. 11:16-22.

RAYLEIGH, John William Strutt, Baron Rayleigh

1878 The Theory of Sound, Vol. 2. London. 302 pp.

SEVÅG, Reidar

1979 Die “Seljefløyte”: Akustische Eigenart – Spieltechnische Auswertung –
Musikalische Problematik. Studia Instrumentorum Musicae Popularis 6:
59-62.

TAYLOR, Charles

1976 Sound of Music. London 183 pp.

ASTRI LUIHN:

DIN RYGMARV VISNER HVIS DU IKKE DANSER MED DIN BEDSTEMOR

Om ulike folkemusikksyn i Danmark og Noreg

Vi er i Roskilde sommeren 1981. Folkemusikkhuset Lirum Larum holder sin årlige folkemusikkfestival. Ute er sommeren på sitt høyeste, kvelende dansk sommer. Svette mennesker søker en smule skygge under trærne, og overalt høres små grupper av spilleglade, filende og fløytende på sine instrumenter. Det er pause i instruksjonen inne i storsalen. Inn igjen til kultursammenstøtet. Sven Nyhus er engasjert til å instruere norsk folkemusikk, og han har laget en “Marsj til de danske spillemenn” som alle skal lære til det store årlige opptoget i byparken dagen etter. Kultursammenstøt, sa jeg. Det tror jeg både danskene og nordmennene følte. For de aller fleste danskene var marsjen ensbetydende med den “nakne” melodilinjen, for Sven Nyhus hang alt sammen: melodi, rytme, buestrøk, triller, dobbeltgrep osv. Når publikum var fornøyd med seg selv og hadde fått innlært et slags melodisk skjelett, sa Sven Nyhus at det var galt, om igjen, nedstrøk og oppstrøk, slik og slik. Og de prøvde, men forsto ikke engang, hva det var som gikk galt. Og Sven Nyhus forsto ikke, hva det var de ikke forsto. Om igjen, vek for vek. De spilleglade prøver, svetter, det tynnes ut i rekkene. De mest øvede får nesten tak på det etterhvert, mens den jevne musiker forlengst er forsvunnet ut under parkens trær.

Lirum Larum er typisk for denne delen av dansk folkemusikkbevegelse. Spill selv, vær aktiv, alle kan være med. Det viktigste er det sosiale samværet og gleden ved at alle kan være med i spillet og dansen. Det er ikke så viktig at tradisjonene ikke blir fulgt helt slavisk, hvis vi bare kan ha det fint sammen. Dagene og kveldene på festivalen fortsetter med buskspilling og opptredener. “Den skjønn valse” og “Tippede Høne”. Alle er med, barn og voksne, nybegynnere og profesjonelle. Vi hadde det praktfullt, og marsjen låt ikke så verst i opptoget, frisk og glad og meget a la dansk spillemannsmusikk anno 1980-årene. Jeg må likevel motvillig innrømme, at jeg grein på nesen av og til pga. innstillingen til kvalitet og tradisjonstrokap hos danskene. Motvillig fordi vi nordmenn er jo så selvglade, det vi kaller vår folkemusikk låter stort sett godt. Men vi er kanskje noe gravalvorlige. I forhold til danske tilstander er vår folkemusikk for de få, de dyktige.

Denne Opplevelsen i Roskilde gjorde meg interessert i den danske folkemusikkbevegelsen. I årene etter har jeg gjort flere turer til klubber, festivaler, folkemusikkforeninger og snakket med utøvere for å få et bilde av situasjonen. Jeg var interessert i forskjeller mellom folkemusikksyn i Norge og Danmark, de ideologiske motsetningene i det danske miljøet, hvordan folkemusikkbevegelsen var organisert.

Hovedforskjellene mellom Danmark og Norge ligger i den politiske utviklingen, bl.a. ved at dansk folkemusikk ikke har vært brukt som en faktor i nasjonal kulturoppbygging. I Norge ble folkemusikken sterkt preget av å bli brukt i nasjonalpolitisk øyemed, noe som fremdeles preger norsk debatt omkring folkemusikkbegrepet og selve folkemusikkutøvelsen.

SPORENE FRA NASJONALROMANTIKK OG KULTURBYGGING

I Norsk Musikkhistorie (Grinde 1981) som er hovedverket for musikkstudenter i vårt land i studiet av norsk musikk, får vi presentert følgende folkemusikksyn:

- Vår folkemusikk hører for størstedelen til bondesamfunnet (i boka er folkemusikken presentert i et kapittel mellom rokokko 1750-1800 og kunstmusikken mellom 1800 og 1840)
- Den har anonym opphavsmann
- Er nært knyttet til miljøet
- Er muntlig tradert
- Den foreligger i flere varianter, stilistisk omforming skjer under tid
- I og med bondesamfunnets oppløsning faller grunnlaget vekk. Noen typer av folkemusikk er likevel fortsatt forholdsvis livskraftig. (s. 77 f.)

I Folkemusikkboken som kom ut i Sverige i 1980 har Jan Ling et innledende kapittel, der han gir en god beskrivelse av det rådende folkemusikksynet i Sverige i dag. Og det kan uten videre overføres til vårt land: “Denna bok vil främst skildra musiken bland landsbygdens människor förr i tiden. Men även städernas hantverkare och småborgare kommer att skymta förbi. I dagligt tal kallar vi denna musik “folkmusik”. (s. 11). Og videre sier han “Ungefär på samma sätt som vi använder oss av barockmusik eller wienklassicism för att beteckna de musikaliska kvarlevorna från en feodal eller borgerlig musikmiljö använder vi oss således i dag av begreppet “folkmusik” för att beteckna en musikkultur i ett avgränsat socialskikt från medeltid fram til modern tid”. (s. 12). Han peker på at dette synet på folkemusikk har blitt farget av rådende ideologiske strøminger, som har påvirket musikken og funksjonen og styrt folkemusikktradisjonen i landet.

Dette folkemusikksynet som her blir presentert rommer ideologiske overleveringer fra romantikk og nasjonalromantik. Med det siste mener jeg et folkemusikkbegrep som tar utgangspunkt i det gamle bondesamfunnet. Det inneholder ofte direkte ideologiske overleveringer fra nasjonalromantikken, f.eks. et skille mellom folk/almue og ofte med nasjonalistiske ideer innblandet.

I 1847 skriver Svend Grundtvig, at man må vokte seg for å forveksle Folkepoesi med Almuepoesi. Den siste kunne ikke gjøre krav på interesse hos den dannede del av befolkningen, det er folkepoesien som er den nasjonale kunstpoesi. (s. 23).

I 1922 Gjentar Knut Liestøl dette synet: “Folkedikting er ikkje det same som aalmuge poesi.” (s. 5).

“Folk”-begrepet ble altså av nasjonalromantikerne delvis skilt fra dem som var bærere av tradisjonen, nemlig bondealmuen. I en tidligere tenkt gullalder var folket ett, og folkediktingen allmen. Det gjaldt å innsamle disse levningene fordi de kunne vitne om folkets natur, om folkeånden i nasjonen. Levningene var levende hos landalmuen, og derfor kom bondebefolkningen i søkelyset for forskernes interesse. Det var ikke folket, dvs. Bonde-

almuen eller deres tradisjon som sådan, som var interessant, men bare de delene av tradisjonen som kunne vitne om den tidligere storhet.

Nasjonalromantikkens gullalderbegrep ble avløst av et mer realistisk syn på historie og sosial og kulturell utvikling. Men likevel ser vi at deler av denne ideologien er rådende innenfor store deler av vårt hjemlige folkemusikkmiljø fremdeles. "Folkemusikk er først og fremst visse melodiformer spela på fele, hardingfele og eldre folkeinstrument og er dessuten visse vokalformar som t.d. stev, sulling, lokking og religiøse folketonar. Folkedans er bygdedansane (springar, halling, gangar, rull og pols) og eventuelt somme gammaldansar og smådansar." (Ledang 1973 s. 12). Denne kritikken av Ola Kai Ledang for 10 år siden er ikke mindre aktuell i dag, selv om vi ser at dette synet er blitt noe modifisert f.eks. ved vektlegging på lokalkultur og såkalte swing-kvelder i bondeungdomslagernes regi.

Da folkeminnevitenskap ble opprettet som universitetsfag i Norge i 1914, var hensikten med faget å bygge en nasjonal plattform. Folkeminnene, eventyrene, visene osv. skulle brukes i sosial og politisk sammenheng i nasjonens utvikling. Derfor måtte folkekulturen gjøres allmen, den måtte defineres bort fra de egentlige brukerne. Som eksempel på dette kan vi ta Liestøls og Moes folkeviseutgave i 3 bind fra 1920-årene. Balladene er her restituerte. Tekstene skulle gjøres mer opprinnelige, språket ble forandret slik at det ble mer allment; fjernet fra Telemarks og Setesdals lavere sosiale lag.

Velle Espeland mener at dette arbeidet også har sine positive sider. Nå ble en "nasjonal" kulturplattform med en viss rot i folkekulturen spredt via lokale kulturarbeidere og folkehøyskolefolk: "Eg seier ei viss for det er her hunden ligg nedgraven. Verknadene av denne plattformen ser vi best om vi samanlikner oss med andre land med ein sterk hovudstadskultur t.d. Frankrike. Denne plattformen har hatt mykje å seia for norsk lokal sjølkjensle, og mest har ho vel hatt å seia for innflyttarar til byane. Ho har gjeve dei støtte i ryggen, noko å identifisere seg med kulturelt i møtet med bykulturen." (1978 s. 2f). Men, sier han: "Fordi denne plattformen var sett saman av element akseptable i bykulturen fekk ho og mest verknad i bymiljø. Det er ikkje vanskeleg å finne døme på at dette kulturarbeidet har verka undertrykkande på folkelege kulturøvringer". (s. 3).

Mye av den avgrensinga av hva folkemusikk er og de normer som mange folkemusikkforskere har brukt til å analysere folkemusikk, kan nok ses som overførte modeller fra kunstmusikken, men jeg tror vi må se det i et videre perspektiv.

Borgerskapets interesse for folkevisen kan også ses som en drøm om at almuen skulle innordne seg den nye borgerlige offentlighet. Folket og folkevisen ble brukt i nasjonalpolitisk øyemed for å tilsløre de politiske og sosiale forskjeller i samfunnet (Koudal og Nielsen 1981a s. 36). Ville Roempke mener man må se nasjonalismen, 90-talls kunsten og litteraturen på bakgrunn av de siste tiårenes hårdnede klassekamp. Et bevisst eller ubevisst forsøk på å avlede interessen fra gryende klassekamp. (1977 s. 99).

Helge Rømning peker på det samme i en artikkel fra 1970. Han trekker på den ene siden fram borgerskapets behov for en nasjonal kultur grunnlagt på folkekulturen og på den annen side dets interesse for deler av folkekulturen, elementer som kunne tjene deres politiske hegemoni: "Da Norge rev seg løs fra Danmark hadde det sin årsak i økonomiske og sosiale forhold; likevel trengte det norske borgerskapet en nasjonal ideologi til å støtte

opp om den nye selvstendigheten. (...) Den nye borgerlige kunsten fant grunnlaget for en nasjonal norsk kultur i folkekunsten. Det norske borgerskapet førte en økonomisk kamp mot utenlandske krefter og kunsten tjente til å støtte opp om denne kampen. Men siden folkekunsten også var uttrykk for den undertrykte klassens interesser, tok den borgerlige kunsten bare opp i seg de elementer som kunne tjene det borgerlige hegemoni.” (Rønning 1970 s. 26).

Jeg mener at det nasjonalromantiske folkemusikksynet fremdeles er en levende realitet i vårt land. Dette kommer, som jeg har vist, av klare politiske interesser. Det henger også sammen med det faktum at innsamling og interesse for folkemusikken i Norge har vært intimt knyttet til målsak, nasjonal diktning osv. (Se Erik Dal 1956 s. 179). Som en oppsummering kan jeg peke på følgende forhold, som jeg mener henger sammen med nasjonalromantisk ideologi:

1. Interesse for og vektlegging på bestemte genrer innenfor folkemusikken.
2. Interesse for og vektlegging på bestemte instrumenter.
3. Legitimering av visse former pga. deres alder
4. Ønske om å normalisere, lage stiliserte former, der det før var mangfold og lokale varianter.
5. Ønske om å lære opp folk, gi dem sin egen folkekultur tilbake, men da i normalisert, stilisert form.

De ulike grupperingene innenfor dansk folkemusikkbevegelse

Utviklingen i Danmark har som nevnt gått andre veier enn i Norge. Den organiserte folkemusikkbevegelsen er delt i tre hovedorganisasjoner:

1. Danske Folkedansere
2. Folkemusikhusbevegelsen
3. Folkemusikksammenslutningen (“Den nye folkemusik”).

Danske folkedansere

Landsorganisasjonen “Danske Folkedansere” ble stiftet i 1928 og har i dag 215 lokalforeninger med ca. 18000 medlemmer. Noen av foreningene som er tilsluttet er eldre enn landsforbundet. Den eldste er “Foreningen til Folkedansens Fremme” som ble stiftet i 1901. Repertoaret til Danske Folkedansere er hentet fra perioden 1750 til ca 1850. Musikken skal spilles på de “riktige” instrumenter og man danser i folkedrakter. (Se Lars Nielsen 1980 s. 24).

Begrunnelsen for valget av repertoar ligger i at det etter 1850 ble populært med de nye pardansene, mens man tidligere i hovedsak danset de eldre turdansene. Pionerene innenfor det danske folkemusikkarbeidet tok derfor et bevisst valg ved å beskjeftige seg med det eldre materialet. Kravet om at de skal spille på de “riktige” instrumentene har de løst ved å la en mann, Herluf Vad Thomsen, arrangere melodiene for to fioliner, klarinett og bass. Notene blir sendt ut til alle medlemmene av spillemannskretsen slik at man alle steder i landet kan spille f.eks. en Fanø-dans eller en dans fra Mors. (Lars Nielsen 1980 s.

25). Danske Folkedansere er først og fremst et fenomen på landsbygda og i hjemstavnsforeninger i de større byene.

Folkemusikkhusbevegelsen

Folkemusikkhusbevegelsens repertoar er derimot i hovedsak fra tiden etter 1850. I motsetning til Danske Folkedansere dyrker de ved siden av dans og instrumentalmusikk også sanger og fortellinger.

Det hele startet med Folkemusikkhuset i Hogager som ledes av Thorkild og Annelise Knudsen. Det ble startet i 1971, og er både en del av Dansk Folkemindesamling og en selveidende institusjon. I Hogager har de etablert et samarbeide mellom “folk” og forskere. De arrangerer kurs på høyskoler, gir ut folkemusikktranskripsjoner og har vært en stor inspirasjonskilde og igangsetter av folkemusikkaktiviteter i Danmark i nyere tid. Ansatte ved Hogager er også ivrige debattanter i aviser og musikktidsskrifter.

Opp gjennom 70-årene ble det opprettet mange lokale, mindre folkemusikkhus. Det førte i 1979 til dannelsen av “Foreningen Folkemusikkhusringen”. Det er i dag ca 55 hus tilsluttet i alt. (Varmark 1981a s. 18).

“Den nye folkemusik”

Denne betegnelsen blir i Danmark ofte brukt på spillemannsgrupper eller sangere som gir ut plater og har engasjementer som hel- eller halvprofesjonelle musikere. I denne gruppen er det vanlig å blande musikkformer f.eks. afro-amerikansk musikk og tradisjonell folkemusikk. Mange kjente danske visesangere som Benny Holst, Niels Hausgaard, Lasse og Mathilde og Erik Grip blir regnet til denne gruppen samt noen “frie folkemusikkhus”. (se f.eks. Krog 1981 s. 6 og Koudal og Nielsen 1981b s. 9ff). Den hete debatten om musikkloven (se nedenfor) som kulminerte våren 1981 førte til at “den nye folkemusik” dannet en landsomfattende forening, “Folkemusiksammenslutningen” for å være med i kampen om pengene.

Musikkloven

I 1976 fikk Danmark sin “Lov om Musik” og et musikkråd, som skulle rådgive og innstille de midlene som skulle anvendes. Ordet folkemusikk var ikke nevnt i loven, heller ikke noe medlem av musikkrådet hadde folkemusikk som sitt “område”. I 1979 ble det utpekt et nytt musikkråd, og den daværende formannen i Folkemusikkhusringen ble medlem av rådet. Det gamle musikkrådet hadde etterlatt et “testamente”, hvor det ble gjort oppmerksom på folkemusikkens problemer. Musikkloven ble endret i 1981, men mens lovteksten var stort sett uforandret, ble det i bemerkningene lagt opp til flere bevilgninger til folkemusikkområdet.

Den oppblomstring av debatten omkring folkemusikkbegrepet som toppet seg i årene 1979-81 kan ses på bakgrunn av denne loven og dens manglende definisjon av folkemusikk og hvilke grupperinger innenfor et bredt folkemusikkmiljø som skulle ha midlene, som var avsatt til dette feltet. Debatten fikk ytterligere fart da det i kulturministerens forslag til endring av musikkloven fra 1976 ble avsatt en merbevilgning på

700.000 kr til “forbedring af folkemusikens samt elektronmusikens vilkår i Danmark”. (Bemærkning til lovforslag 108, 16-12-1980 s. 11).

IDEOLOGISKE MOTSETNINGER

I Danmark har de som nevnt ikke hatt samme kopling av folkemusikk, målstrid, nasjonal selvstendighetskamp osv. som i Norge. De to fløyene som dannet seg i denne debatten kan likevel minne en del om folkemusikkdebatten her hjemme de siste årene. (Se f.eks. Spelmannsbladet nr 5 og 6 – 1980 og nr 1, 2 og 3 – 1981). De to fløyene kan karakteriseres på denne måte:

1. De som først og fremst vil ivareta det tradisjonelle spillet og dansen.
2. De som først og fremst vil bruke folkemusikken i forhold til dagens behov og legge vekt på egenaktivitet.

I den danske debatten la representantene for det første synet sosiale kriterier til grunn for deres syn, de andre funksjonelle kriterier.

SOSIALE KRITERIER SOM UTGANGSPUNKT FOR ET FOLKEMUSIKKSYN

Det var særlig Hogager-linjens og folkemusikkhusringens talsmenn, som brukte sosiale kriterier som grunnlag for sitt syn. Når man leser deres skrifter forekommer ofte uttrykket “de gamle” – man skal lære av “de gamle”, eller lære av “folkemusikkens folk”: “...hvem er folkemusikkens folk? “Folkemusikk begynner med folk”, plejer vi at si. Og når vi så bliver spurt hvem det er, har vi vænnet os til at svare “folk er de fattige... mest kvinder og sproglige afvigere.” (Knudsen 1981 s. 22)

Leif Varmark, en av de ivrigste debattantene for denne linjen, går i en kronikk i Dagbladet Information litt nærmere inn på dette problemet:

- Folkemusikkens folk er de fattige
- Det er arbeidsfolk
- Det er især kvinder
- Folkemusikken er en lavere samfunnsgruppes aktuelle kultur, der har sosiale grænser, men ikke historiske.

Den “nye folkemusikken” har derimot følgende kjennetegn:

- De er mandsdominerte
- De spiller på elektriske instrumenter
- De river spillemandsmusikken ud af dens sammenhæng med dansen
- De kender ikke denne musikkens regler og normer
- De mangler folkemusikkernes fysiske styrke til at kunne hive ordentlig i violinbuen og trække ordentlig i harmonikabælgen.

(19.3.81)

Dette var hard kost for mange, og han fikk et raskt svar en uke senere fra visesangeren og medlem av EF-parlamentet Per Dich. Dich sammenligner med oppstanden i Berlin i 1953, der Brecht sa at regjeringen burde oppløse folket og velge seg et nytt. Dich skrev: Selvom Varmark andetsteds udtrykker sin glæde over, at hundredevis af unge går i gang med at lære og udnytte dansk folkemusik – må konsekvensen af denne kommissionær-indstilling være, at han må vælge et andet folk- For de tusinder af unge, som spiller, lytter og danser til den musik, som laves af dem, Varmark kalder “nye unge spillefolk” – (NB! ikke spillemænd) – føler at det er deres musik. Men de er altså ikke folket. (...) Hvor finder man aktuelt i dagens Danmark en mere socialt og kulturelt undertrykt gruppe end netop de unge? Og især da de unge i byerne.” (26.3.81).

Særlig innenfor marxistisk inspirert tradisjonsvitenskap har det i nyere tid vært vanlig å se på folkekulturen som de undertrykte og utbyttede klassenes kultur, uansett om det er i byen eller på landsbygda. (Se f.eks. Lombardi-Satriani 1974 s. 99-111). Her blir ikke folk-begrepet brukt om en bestemt historisk epoke, slik som tilfellet er, hvis man definerer folkekulturen ut fra et bestemt sosialt lag i det gamle bondesamfunnet. Og det er i praksis det, Hogager-linjens talsmenn gjør, selv om de mener man kan finne folkekultur også i byene. Etter deres syn er de unges kultur i dagens storby-Danmark ikke folkekultur, og dette fikk redaksjonen av Modspill i en innledning til bladet at skrive: “Folkemusik er den musik, som folk – dvs. dem der ikke har magten – bruker. Folkemusik er mange ting fra Bob Dylan og Joan Baez til Ingeborg Munch og Ewald Thomsen. Der findes folkemusik i landsbyen og på Nørrebro, fra svundne tider til i dag.” (Modspil nr. 8, 1980 s. 3).

FUNKSJONELLE KRITERIER

Funksjonelle kriterier som utgangspunkt for en definisjon av folkemusikk går ut fra bruken av musikken, utfra graden av aktivitet og selvutfoldelse. Men også ut fra graden av avhengighet av offentlige utdannelseinstitusjoner og offentlig støtte... og musikken sett som en motkultur i forhold til kulturindustrien, borgerlig kultur, ja hele den borgerlige offentlighet. I vårt land har bl.a. Ola Kai Ledang utviklet det funksjonelle aspektet: “Når vi synger sammen, spiller noen etter gehør eller danser i trivelig lag, lever folkemusikken og fortsetter å forandre seg, som vi forandrer oss. Folkemusikken er knyttet til menneskenes daglige liv i hverdag og fest.” (1979 s. 3)

Og når det gjelder folkedans sier Egil Bakka: “Mange meiner at folkedans best kan definerast som folk flest sin vanlege dans, dans dei har lært ved å sjå på og ta etter frå dei som kan, ein dans som levde av si eiga tyngde utan å vera avhengig av kurs eller anna organisert opplæring.” (1980 s. 4)

I den danske debatten var det særlig representanter for “den nye folkemusik”, som la funksjonelle kriterier til grunn for sitt syn. De mente at også “den nye folkemusik” burde få økonomisk støtte: “Vi mener altså, at støtten bør gives efter musikkens funktion – musik som led i selvudfoldelse, samvær og vel at mærke styrket lokalt. Derfor må det også være op til folk selv at bestemme, hvilken slags musik de ønsker at høre og bruge; her er genrene ligestillet: jazz, klassisk, rock, fusionmusik, pop, traditionel folkemusik, ny folkemusik osv. Og tilsvarende bør støtte til folkemusik ikke specielt gives til det, Varmark kalder almuen, men til al folkemusik, der er udtryk for selvudfoldelse og

samvær – uafhængigt af om de deltagende er kedelpassere, smede, pædagoger, lærlinge eller skolelærere, og uafhængigt af om de er privat eller offentligt ansat. Det værdifulde ved f.eks. en Niels Haugaard er jo netop, at han ud over at være en dygtig musiker bygger videre på, udtrykker og fungerer i sit vendsysselske miljø.” (Koudal og Nielsen 1981a s. 39).

Mange som deltok i debatten på denne siden var opptatt av egenaktiviteten og av at musikkaktivitetene var en levende, pulserende del av samfunnslivet. De var opptatt av det synet at folkemusikken var den levende folkekulturen nå: “Folkekultur er heldigvis “bare” noget der opstår, og den indeholder brokker fra alle sider af samfunet. Den opstår ikke i et samfundsmæssigt tomrum, men tager hvad der er og tilsætter spontanitet, frihed og fantasi.” (Fjord Sørensen 1981 s. 16).

Et folkemusikksyn som tar utgangspunkt i bruken av musikken, er en langt videre definisjon enn den sosiale og nasjonalromantiske. Man tar ikke utgangspunkt i genren, formen eller spesielle instrumenter, sosial status osv., men i musikkens sosiale funksjon. De som hevder et slikt syn, legger vekt på den levende musikken og ser positivt på folkelige aktiviteter og selvtutfoldelse. Stikkord som ofte blir nevnt for å definere dette synet er:

- gruppetilhørighet
- gehørstradering
- funksjonsbinding
- ikke helprofesjonalisme
- uavhengighet av det offentlige musikklivet
- inspirasjon og stoff fra lokalmiljø

(se f.eks. Ledang 1980 s. 78 og 1981 s. 6).

I og med at det ikke foreligger en klarere grensedragning mellom folkekulturen kontra massekultur og borgerlig kultur vil dette synet inneholde mange problemer for forskningen. Det vil i praksis være glidende overganger mellom de ulike kulturformene. Vi kunne ta eksempel fra diskokulturen. Slik jeg forstår Egil Bakka i sitatet ovenfor, vil dansen være folkelig i mange sammenhenger, mens musikken vel knapt kan ses på som noe annet enn et resultat av kulturindustriens profittjag. Likevel øyner vi en forskningstradisjon innenfor folkemusikkstudiet som har et helhetsperspektiv på musikkulturen som tar utgangspunkt i musikklivet sett i forhold til dagens samfunn, en prosessorientert kontra en produktorientert forskning.

En innsigelse mot dette synet er, at det ikke skiller mellom ulike klasser i samfunnet. På dette punktet nærmer vi oss romantikkens “folk”. Etter dette synet kan man finne folkekultur i alle lag av befolkningen, slik jeg tolker det. Det er altså ingen egenskaper ved selve kulturytringene og sammenhenger historisk og samfunnsmessig, som er det avgjørende for hva som er folkemusikk, bare bruken.

“DIN RYGMARV VISNER...”

“Din rygmarg visner, hvis du ikke danser med din bedstemor,” synger Benny Holst i en vise. Spontanitet, udogmatisme, brukslyst og uavhengighet av form er ord, som faller naturlige, når man leser den danske debatten om folkemusikk for et par år siden. Sammenlikner man med norsk debatt om folkemusikk, får man inntrykk av at begreper som form og opphav, tradisjonstroskap og nasjonalpreg er svært viktige. Det at folkemusikk i Danmark ikke kom til å spille noen rolle i en nasjonal selvstendighetskamp og en borgerlig kulturbygging, det at folkemusikken aldri ble løftet ut av sin anonymitet og tillagt ekstraordinære verdier, stiller dagens danske folkemusikkinteresserte i en fundamentalt annerledes stilling overfor musikken enn hennes norske kolleger. Verdifrihet er kanskje det mest rammende uttrykket en kan bruke. Bortsett fra Thorkild Knudsen og hans tilhengere føler danske utøvere og brukere, at de kan og bør anvende folkemusikken helt som de vil uten ytre hensyn til musikken selv, uten å være tvunget til å ta hensyn til ideologiske eller “nasjonale” krav.

På en måte ser ikke folkemusikken ut til å si danske brukere noe i seg selv, annet enn de muligheter de mener den har. I musikken finner de et materiale, som alle kan bruke. Musikken kan tilpasses de enkelte brukssituasjoner. Denne holdningen kan f.eks. få disse konsekvensene: “Lad os bruge de gode erfaringer fra fortiden, som et solidt udgangspunkt for en forlængelse av tradisjonen. Og lad os så få det afsindigt politiske med, det er der brug for i disse nedskæringstider. (...) Udgangspunktet var en lille flok, som ville lave åbent us i Christianshavns Beboerhus for at trække andre end de allerede omvendte brugere til. Som mange andre steder i landet strømmede det til med unge og ældre, der ville spille og danse. (...) Også udadtil kom vi til at fungere politisk. Der var altid folk til at spille til støttefester, besættelse af byggelegeplads og salg af strejkestøtemærker på torvet. (...) Mange af melodierne huggede vi naturligvis fra Himmerland, men teksterne bar ofte det lokale præg.” (Hogrebe 1981 s. 20f).

Arven hviler lett på mange av de danske folkemusikeres skuldre. I Norge hviler nasjonalromantikken folkemusikksyn og den nasjonalistiske folkemusikkideologi som en tung byrde på mange utøvere og forskere. Folkemusikk ser ikke ut til å være det samme som folkemusikk i Norge. Den musikken, nasjonalromantikken og kulturbyggerne fra det nye borgerskap tok til seg og opphøyet fra sin anonymitet ser fortsatt ut til å holde stillingen.

LITTERATUR

Egil Bakka (1980): Folkedans i skulen I: Musikk i skolen nr. 6, 1980.

Erik Dal (1956): Nordisk Folkeviseforskning siden 1800. København 1956.

Per Dich (1981): Kronikk i Dagbladet Information 26.3.81.

Velle Espeland (1978): Korleis definerer folkeminnevitskap seg som nyttig? I: Folkeminnevitenskap og vitenskapsteori. Seminarrapport. Oslo 1978.

Nils Grinde (1981): Norsk Musikkhistorie. 3. reviderte utgave. Oslo 1981.

Svend Grundtvig (1847): Prøve paa en ny Udgave af Danmarks Gamle Folkeviser. 2. opl. København 1847.

Jacob Hogrebe (1981): Noget afsindigt politisk! I: Folkemusikkhusringen nr 7, 1981.

Thorkild Knudsen (1981): Hvem er folk? I: Folkemusikkhusringen nr. 3, 1981.

Jens Henrik Koudal og Lars Nielsen (1981a): Folket, staten og musikken. I: Dagbladet Information 2.3.1981.

Hans Krog (1981): Folkemusikken og den folkelige bevidsthed. I: Folkemusikkhusringen nr. 6 1981.

Ola Kai Ledang (1973): Vidareføringa av våre folkemusikk- og dansetradisjonar. I: Spelmannsbladet nr. 3, 1973.

Ola Kai Ledang (1979): Norsk Folkemusikk. Folkets musikk før og nå. I: Aschehougs musikkverk. Oslo.

Ola Kai Ledang (1980): Trønderrock – folkemusikk eller kva? Om Åge Aleksandersen og musikken hans. I: Studia Musicologica Norvegica nr. 6, 1980.

Knut Liestøl og Moltke Moe (1922): Norske Folkevisor.

Jan Ling (1980): Upp, bröder til bildningens fana. Om folkmusikens historia och ideologi. I: Folkemusikboken (red.: Jan Ling m.fl.) Stockholm 1980.

L. Lombardi-Satriani (1974): Folklore as Culture of Contestation. I: Journal of the Folklore Institute. Vol. XI no. 1/2. Bloomington 1974.

Lov om musik. Lov nr. 306 af 10. juni 1976. København.

Lov om ændring af Lov om musik. Lov nr. 248 af 27. maj 1981. København.

Modspill nr. 8, 1980. Redaksjonens innledning.

Lars Nielsen (1980): 70'ernes folkemusikrevival – tradition og fornyelse. I: Modspill nr. 8, 1980.

Ville Roempke (1977): Lyssna till toner från hembygd och fädernesland. I: Sumlen 1977. Stockholm.

Helge Rønning (1970): Kulturdemokrati – Finkultur, Massekultur, Folkekultur. Kontrast nr. 2, 1970. Oslo.

Spelmannsbladet nr. 5 og 6, 1980 og nr. 1, 2 og 3, 1981.

Per Fjord Sørensen (1981): For et musisk folk. I: Lirekassen. Ekstranummer 1981.

Leif Varmark (1981a): Hogager, konservatorium og bank. I: Lirekassen. Ekstranummer 1981.

Leif Varmark (1981b): Kronikk i Dagbladet Information 19.3.81.

FOLKEMUSIKK – HARDINGFELESLÅTTER ELLER MUSIKKAKTIVITET I ULIKE SAMFUNNSGRUPPER?

Kva skal ein eigentleg leggja i omgrepet folkemusikk? Omgrepet blir brukt på ulike måtar. Eg vil her prøve å syne korleis ulike forskarar har nytta omgrepet og sjølv komma med idéar for korleis ein kan studere musikkaktivitetar i dagens samfunn.

Musikkkforskarar og dei som høyrer inn under faga folkloristikk og etnologi vil i somt ha ulike innfallsmåtar til musikkstudium. For musikkkforskaren er det først og fremst den musikalske uttrykksforma som vil stå i sentrum, medan etnologar og folkloristar meir vil vera interesserte i å sjå korleis musikken fungerer i eit miljø. Med dette meiner eg ikkje å seia at musikken er utan tyding for oss, men at det er endel teoretiske innfallsmåtar til musikken som høyrer musikkvitenskapen til. Som folklorist blir dette utgangspunktet mitt.

Eg vil drøfte om det er formålsteneleg å definere folkemusikk, eller om omgrepet har utspelt si rolle som følgje av samfunnsutviklinga.

Innhaldet forskarar har lagt i dette omgrepet har skifta gjennom tidene, og eit forelda folkemusikksyn skin diverre ofte gjennom framleis.

FORSKINGHISTORIE

Kvar finst opphavet til folkemusikkomgrepet? Kven skapte det, og kvifor gjorde dei det? Er folkemusikk utøvarane sitt ord, eller er det menneske utanfrå som har sett namn på musikken?

Ei akademisk interesse for folkemusikk vart vakt under nasjonalromantikken, og sjølv sagt var det hos kultureliten at denne interessa oppstod. Utøvarane av folkemusikk – anten dei var kvedarar eller spelemenn – og deira publikum brukte den musikken dei var vande med, den musikken dei kjende og på den måten dei hadde lært å bruke han.

På 1800-talet kom granskarane og samlarane. I tråd med den nasjonalromantiske bølga søkte dei å markere det ‘norske’. Granskarane drog ut til folket, dei som ikkje hadde høgare utdanning og som mangla påverknaden frå den danske borgarlege kulturen. Der fann granskarane det dei kalla ‘folkekulturen’. “Romantikken skapte ei ny forståing av kulturlivet, og denne forståinga vart uttrykt i nye ord. Nemninga folkemusikk er såleis ikkje laga av dei som dyrkar folkemusikken.

Dette ordet høyrer til ei gruppe nemningar som er frukter av nasjonalromantikken: folkedikting, folkeeventyr, folkeminne, folkekultur. Opphavsleg var det kultureliten, skolerte folk med bakgrunn i den kontinentale bykulturen, som skapte desse orda og gav dei innhald.” (Ledang 1980:301).

Brynjulf Alver hevdar at den “revolusjonen” som tok “folkeleg tradisjon opp til seriøs drøfting åtte rom berre innan den urbane elitekulturen. Det var inga ‘folkeleg’ rørsle, men ein borgarleg ideologi som hadde folket som objekt”. (Alver 1980:6)

Innsamlingsarbeidet var “redningsarbeid”, dei eldste formene, dei som granskaren såg på som mest verdfulle og nasjonale, var på veg ut. Dei vart avløyste av andre former. Det

var det nasjonale granskaren var på jakt etter, difor leitte dei etter former som utøvarane sjølv ikkje var så opptekne av lenger. Og sia dei ikkje var opptekne av det, kunne dei det heller ikkje så godt. Difor fann granskarane ein kultur i 'forfall'. Det gamle måtte reddast før det var for seint.

Dette fenomenet var forresten ikkje nytt på 1800-talet. I Sverige er "1600-talet... kjent for en livlig antikvarisk verksamhet. Nu kommer också gamla visor och låtar till heders, liksom man intresserar sig för musikinstrument som uråldriga relikter. Jakten på tradisjonsbärare som ett slags historiska källor börjar, en jakt som måste bedrivas snabbt, eftersom de gamle, de som minns längst bakåt, faller först för liemannen" (Ling 1980:16). På 1700-talet var det også ei omfattende topografisk innsamling i Danmark-Norge.

Brynjulf Alver prøver å forklare denne interessa for fortida: "I nær sagt alle land kunne fortida ein gong ha vore større, edlare enn notida. Just fordi samtida syntest så fattig, usamanhangande og lite original, så kunne det veksa fram førestellingar om at folkekulturen bar i seg restar av ei gloriøs fortid. Her fann ein noko opphaveleg, enda om tida hadde tært på det, og dette opphavelege var det mest nasjonale i kulturarven vår" (Alver 1980:7).

Dette var altså haldningar som prega den tidlege folkemusikkinn- samlinga og granskinga av det innsamla materialet, men korleis har utviklinga vore opp igjennom tida fram til i dag?

Den tidlege innsamlinga av folkemusikk gjekk føre seg blant bøndene. Det var der ein meinte at ein kunne finne den særmerkte norske musikken. Når ein les Jan Ling sin artikkel om folkemusikkens historie og ideologi i Sverige, legg ein med ein gong merke til at innrettinga har vore den same der. Som i Norge, vart og i Sverige folkemusikken kopla til nasjonen. Likeins var haldningar og forskingsstrategiar svært samsvarande med dei ein fann i Norge på den samme tida. (Jfr Ling 1980:18 og Rehnberg 1980:17-33).

Store endringar vart det ikkje i Sverige på byrjinga av 1900-talet. "Folkmusikkens företredare, eller om man så vill ideologer, kom att vända sig

- 1) emot det nya industrisamhället, städerna och masskulturen
 - 2) til landsbygdens folk, främst bönderna, för ett traditionsinriktad musikliv"
- (Ling 1980:26).

Skilnaden var ikkje så stor frå Norge. Ola Kai Ledang meiner at det som har dominert innsamlingsarbeidet fram til i våre dagar er at "utviklinga innan folkemusikktradisjonen har karakter av eit forfall, der det nye repertoaret som blir tatt i bruk er av ringare kvalitet enn det eldre stoffet, og det gjeld for samlaren å skrive ned og ta vare på det gamle gode tilfanget. Til kvar tid (så lenge nemninga folkemusikk har eksistert), har dei sakkuninge jamra seg over forfallet og at noko av det gamle stoffet må vike for nytt stoff. Så lenge dette var grunnsynet blant samlarane og forskarane, skal ein ikkje undre seg over at folk elles har tileigna seg liknande synsmåtar og projisert dei inn i si eiga tid" (Ledang 1975b:5).

KORLEIS BRUKAR ULIKE FORSKARAR FOLKEMUSIKKOMGREPET?

Noko som går att i mange utgreiingar om folkemusikk, er at forskarane ikkje gjer greie for kva dei legg i dette omgrepet, og lesaren må gisse seg til kva som blir meint. Dette gjeld ofte artiklar som byggjer på den nasjonalromantiske tradisjonen – utan at forskaren naudsynleg medvite legg eit slikt syn til grunn for si forskning.

Dette har samband med den tidlegare forskinga – både når det gjeld dei musikkformene som er samla inn og den sosiale gruppa forskinga er blitt driven i. Gjennom åra har det blitt slik at ei musikkform har hevd på å bli dekt av dette omgrepet. Til sjuande og sist blir det likevel forskaren si skuld at han ikkje stiller spørsmål ved forskinga si.

Sven Nyhus sin artikkel om “Folkemusikk i et svensk-norsk grenseområde” er døme på eit arbeid som ber preg av dette. Han gjer ikkje greie for folkemusikk-omgrepet, men materialet han handsamer kan gje ein peikepinn.

Sven Nyhus drøftar folkemusikken i grenseområdet mot Sverige mellom Røros og Trysil. Formålet hans er å sjå kva handelsverksemda mellom Noreg og Sverige i dette området har hatt å seia for folkemusikken der. Og folkemusikk i denne artikkelen, det er slåttemusikk på flatefele. Han gjennomgår slåttar som er sams i dette området og syner likskapar i tonalitet, rytme, bogeføring osv.

Sven Nyhus drøftar og kva som er gamle og nye former i denne slåttetradisjonen, og han avsluttar artikkelen sin slik: “Det sterkeste inntrykk man sitter igjen med, er iallefall at særlig Østerdalen og i noen grad Särna har det mest alderdomlige preg i felespillet i dag, mens Røros trolig har tatt vare på flere av slåttene” (Nyhus 1973:70).

I Cappelens musikkleksikon har den svenske folkemusikkforskeren Jan Ling definert folkemusikk slik:

“Etter en vanlig definisjon i dag er folkemusikk betegnelse på musikken hos de befolkningsgrupper som utgjør et samfunns ‘grunnsjikt’, de kroppsarbeidende, jordbrukende, sosialt og kulturelt ikke ledende samfunnsklassene. ‘Folk’ betyr da en sosial kategori som i historiens løp og fra område til område kan vise markante forandringer, og hvis nøyaktige omfang og sammensetning må bestemmes i hvert enkelt tilfelle.

Men folkemusikk i egentlig mening er ikke all den musikk man finner eksempelvis blant de kasteløse i India, tysk allmue i middelalderen eller fabrikkarbeidere i dagens Spania: det er bare en del av deres musikk som er blitt formet etter den respektive klasses musikalske lover og funksjoner. Noen viktige kriterier som også er nært knyttet til hverandre, er da:

- 1) den overveiende muntlige (gehørmessige), hukommelsesbundne traderingen (overføringen);
- 2) bevaringens og overføringens ofte kollektive karakter (noe som likevel langt fra gjelder for alle folkemusikkarter), og
- 3) variabiliteten, omformingene, som henger sammen med de foregående faktorene.

De økonomiske forhold som kjennetegner de befolkningssjikt hvis musikk pleier kalles folkemusikk, er at de bare i begrenset omfang har hatt forutsetninger for å utdanne musikkspesialister.”

Ei følgje av denne definisjonen, meiner Jan Ling, er at folkemusikk blir avgrensa til “samfunn med en slags sosial inndeling: i klasser eller stender, dannelsessjikt eller økonomiske grupperinger” (Ling 1978:540).

Den norske musikkforskarer Ola Kai Ledangs utgangspunkt er at vår musikkultur er spalta i to hovudstraumar: “Den musikalske folkekulturen si ytringsform er folkemusikken, mens elitekulturen finn si tonale form gjennom kunstmusikken” (Ledang 1975:4).

Ola Kai Ledang finn da at folkemusikk kan karakteriserast på denne måten: “Mens den førande delen av kunstmusikken er ein profesjonell kultur (komponering og musikkutøving er gjort til levebrød for spesialistar), er hovudtyngda av folkemusikken ein uprofesjonell kultur, boren oppe av folk på alle samfunnssteg i by og bygd. Dette er likevel ikkje til hinder for at profesjonisme eller ‘halvprofesjonisme’ kan forekomma innan visse område av folkemusikken, t.d. i dansemusikksamanheng.” Vidare er folkemusikken “ein uorganisert aktivitet. Men ein finn og døme på det motsette, først og fremst innan dansemusikken. Det må strekast under at verken folkemusikk eller kunstmusikk lar seg avgrense geografisk – ein må vente å finne folkemusikk i alle slags lokalsamfunn, urbane og rurale. Likeins er det ikkje råd å avgrense folkemusikk til visse grupper av folk – ein må vente å finne folkemusikk i ei eller anna form blant menneske frå alle grupper i samfunnet – sosiale, etniske, religiøse, politiske og andre.

Folkemusikken sin eigenart kjem først og fremst til uttrykk ved at denne musikkforma føreset aktiv medskaping og såleis på ein særmerkt måte bidrar til å konstituere fellesskapet blant grupper av menneske. Gjennom den muntlege overleveringa, som er den berande traderingsforma, blir grensene for individuell musikalsk åtferd sett av den sosiale kontrollen, og ikkje t.d. skrivne symbol, unnfanga av musikkmakarar i marginalposisjon i samfunnet. Den sosiale kontrollen fungerer og når mennesket syng eller spelar åleine, fordi individet, også i einsemd og isolasjon allikevel solidariserer seg med det menneskelege fellesskapet gjennom musikken” (Ledang 1975:5f).

Det er viktig å ta omsyn til samfunnsendingane: “Folkemusikken tar i stor monn farge av den allmenne samfunnsutviklinga, som i dag er karakterisert ved bl.a. nye kommunikasjonsformer, meir folkeflytting enn før, omstrukturering av næringslivet, auka urbanisering og auka framandgjerding.” (Ledang 1975:7). Dette meiner han fører til at folkemusikken utviklar seg snøggare og tar oppi seg fleire nye element enn før.

Når ein set desse folkemusikksyna inn i eit forskingshistorisk perspektiv, blir det lettare å plassere desse. Kva skil mellom desse syna?

Eg meiner at Sven Nyhus sin artikkel avspeglar noko av det folkemusikksynet vi finn i eldre forskning. Det er ei spesiell musikkform han tar utgangspunkt i: flatfeleslåttar, og han prøver å syne kva for område som syner dei klåraste linene attover i tida, kva område som har halde på den største slåttemengda osv. (sjå side 26).

For Jan Ling blir det avgjerande at musikken skal høyre til i eit særskildt sosialt lag – “de kulturelt ikke ledende samfunnsklasser”, Og det er i dette sosiale laget ein må søkje etter

folkemusikken – både når ein skal studere folkemusikk i dag og i fortida. Vidare set han opp fleire kriterium for at ei musikkform skal kunne kallast folkemusikk: traderinga skal vera munnleg og ut frå minnet, bevaringa og overføringa har ein kollektiv karakter, og ein variabilitet som heng saman med dette. Ling avgrensar folkemusikken til samfunn med sosial lagdeling.

Ola Kai Ledang meiner at folkemusikken ikkje kan avgrensast korkje sosialt eller regionalt – han meiner folkemusikken kan finnast i alle grupper i eit samfunn. Men folkemusikken skal vera uprofesjonell, uorganisert, og den berande traderingsforma er munnleg overlevering. Samstundes vil folkemusikken utvikle seg fort som ei følge av samfunnsutviklinga.

Ein annan viktig skilnad er kva for ein bolk i historia desse definisjonane er knytta til. Både Nyhus og Ledang snakkar om musikk i samtida, mens Jan Ling knytter sin definisjon til eit tidsrom “från medeltid fram til modern tid” (Ling 1980:12).

KVA MED SAMFUNNSUTVIKLINGA?

Samfunnet har utvikla seg mykje sia forskarar tok til med innsamlingsarbeidet. Nye næringsvegar er komne til og av den grunn er busetnadsstrukturen heilt endra på 150 år. I 1845 budde 12% av innbuarane i Noreg i tettstader i 1970 hadde dette talet vakse til 66%. Stadig større delar av folket vart avhengige av arbeidsplassane i industrien, som tok til å vekse fram på midten av 1800-talet. Dette tok ikkje dei første folkemusikksammlarane omsyn til, dei var interesserte i å finne det nasjonale. Det fann dei ikkje i byane som var eit nytt fenomen og ei farleg utvikling for den nasjonale kulturen.

Med industrien kom og serieproduksjon av musikkinstrument. “Eit slikt produkt, som skulle komma til å bli eit omtykt folkeinstrument over store delar av verda, er trekkspælet. Frå nasjonalromantisk synstad var dette instrumentet i beste fall uinteressant – i verste fall folkemusikkens farlegaste fiende” (Ledang 1980:310).

Dette instrumentet vart billeg på grunn av serieproduksjonen, og arbeidsfolk som levde av pengeinntekter, fekk råd til å kjøpe det. “Med rallaren van trekkspælet innpass også i bygdemiljø, der fele eller hardingfele var det viktigaste tradisjonelle instrumentet” (Ledang 1980:311).

På 1900-talet har vi hatt ei rivande utvikling på mange område, og når det gjeld masseproduksjon og spreing av musikk. Det byrja med fonografen, seinare plate-spelaren, bandopptakaren, radioen, fjernsynet osv. Vi fekk ei mengd nye former av massemedia.

I kva grad har forskarar tatt omsyn til dette i sine studium av folkemusikk? Det er heilt klårt at desse nyvinningane skapte nye måtar å spreie musikk på. Det må ha ført til at folk har fått kontakt med fleire musikkformer enn tidlegare.

Det ser ikkje ut til at Nyhus og Ling tar omsyn til dette når dei handsamar folkemusikk. Ledang derimot ser på dette som eit viktig studiefelt for folkemusikkforskarar: “Den skapande delen av kunstmusikken er på si side så eksklusiv og avansert at folkemusikken i svært liten grad synes å bli påverka frå den kanten. Derimot utgjer somme genrar innan massemediamusikken eit vedvarande press, som og forsterkar påverknaden gjennom

andre kanalar” (Ledang 1975:7-8). “Massemmedia revolusjonerte verda – og folke-musikken” (Ledang 1980:312). Som eit døme på musikk som er spreidd gjennom massemedia og som har påverka folkemusikken, nemner Ledang den afro-amerikanske musikken: “Her i landet har den afro-amerikanske musikken gjort seg kraftig gjeldande så å seie på alle musikkområde. Når det gjeld folkemusikken, kan ein bl.a. peike på utviklinga innan dansemusikk, visesong og religiøs forsamlingsong” (Ledang 1975:8).

I ein artikkel om Åge Aleksandersen, har Ola Kai Ledang stilt spørsmål om hans musikk kan kallast folkemusikk. Her prøver han å trekkje fram særdrag ved Aleksandersen sin musikk. Mellom anna er musikken hans eit resultat av kollektiv skaping innan gruppa – innlæringa av nye komposisjonar skjer ved “gehørs-tradering”. Det blir ikkje nytta notar (Ledang 1980b:68).

Noko klårt svar på spørsmålet sitt gir ikkje Ledang, men han seier: “Åge Aleksandersen som muskar har alle dei eigenskapane ein finn hos spelmenn i den eldre folkemusikk-tradisjonen; han er sjølv lært, han er ikkje heilprofesjonell utøvar, han arbeider ut i frå ein gehørstradisjon, han er både økonomisk og kulturelt uavhengig av det offentlige musikk-livet (dvs. det musikklivet som er knytt til offentlige utdanningsinstitusjonar og får offentlig støtte), han hentar inspirasjon og stoff frå lokalmiljøet. At han i tillegg er åpen for impulsar frå massemedia viser korleis vår tids spreingskanalar for musikk også har skapt ein ny situasjon for den folkelege musikken” (Ledang 1980b:78).

Eit studium som dette ville ha vore umogeleg dersom ein skulle bruke folkemusikk-omgrepet slik som Jan Ling og Sven Nyhus gjer. Og at denne musikken er ein viktig del av musikklivet – særleg blant ungdomen – skulle det vel ikkje vera stor tvil om.

TRADISJON OG FOLKEMUSIKK

Eit sentralt omgrep innan folkloristikk og etnologi er tradisjon. Ein del folkemusikk-forskning gir inntrykk av at folkemusikken ikkje utviklar seg, at han er ei musikkform der toppen er nådd, og at ein no må dyrke å halde ved like dei formene som er verte å ta vare på – tradisjonen endrar seg ikkje. Ei følgje av dette synet er at det er objektet som er det vesentlege, altså sjølve musikkforma. Ein kan studere gangarslåttar, springarslåttar, polsslåttar osv. fordi dette blir kalla folkemusikktradisjonar. Men dette blir berre eit studium av objektet. Ein dekkjer over eller ser bort i frå viktige prosessar som kan vera med på å forklare slike kulturytringar.

Kva er tradisjon? Den svenske etnologen Nils Arvid Bringéus seier at “tradition eller overlevering, som det heter på danska, kan bestämmas som en process varigenom färdigheter, beteenden, kunnskaper och värderingar förmedlas från en individ til en annan” (Bringéus 1976:90f). Ut frå eit slikt syn ser ein at det ikkje berre er det overleverte som er interessant, men også endringar osv.

Det er viktig å nemne at materialet endrar seg etter kvart som det blir tradert frå menneske til menneske og frå generasjon til generasjon. “Traditionen är en levande process och det händer nogot varje gong en tradition på nytt ‘overleveres’. Studiet av traditionsomvandlingen intar en lika central plats inom den moderna etnologin som traditionsstabiliteten gjorde inom den äldre” (Bringéus 1976:97).

Bringéus meiner at når ein skal studere tradisjonen som ein kulturell prosess, blir det naudsynt å skilje mellom form og funksjon. Den same forma kan fylle svært ulik funksjon i ulike tider eller samanhengar. Over tid kan forma halde seg, men funksjonen blir endra. (Bringéus 1976:96). Eg vil hevde at ein og kan få ei gradvis endring av form som fyller ein funksjon. Ei slik endring kan bli gjort mogeleg som ei følge av at nyvinningar i samfunnet gjer det mogeleg å fylle ein funksjon på. Dette bør difor få konsekvensar for folkemusikkforskninga.

Studiet av folkemusikken – dersom ein skal bruke dette omgrepet – blir altså eit studium av bl.a. endringane i denne musikken. “Kan ikkje nettopp studiet av forandringsprosessane i musikktradisjonen kaste lys over folkemusikken som kulturelt fenomen?” spør Ledang (1974:316).

FOLKEMUSIKK?

Eg vil stille spørsmål ved om ein ikkje kom skeivt ut allereie den gongen folkemusikk-omgrepet vart skapt – om ikkje dette omgrepet har verka tilslørande på røyndomen så lenge det har eksistert. Det vart skapt ut frå trongen til å finne ei nasjonal identitet – nett som mange av dei “folkenemningane”, og ikkje til bruk i studium der ein skulle få betre kjennskap til kulturen i eit samfunn. Det er berrsynt at eit slikt omgrep skaper vanskar for forskarane.

Her kan Ernst Klusen gi vidareførande idear. Rettnok er det folkeviser han handsamer – eller rettare: viser, men tankane hans kan og overførast til folkemusikken – eller rettare: musikken.

Han seier om folklore: “Was dieser Begriff aber an musikalischen Erscheinungen heute umfasst, ist so disparat, dass er zur exakten Bezeichnung von Materialien und Sachverhalten nachgerade unbrauchbar geworden ist” (Klusen 1975:79).

Klusen nyttar ordet gruppevise (Gruppenlied), og ikkje folkevise (Klusen 1975:88). Han vil ha eit studium av funksjonen til visene, og interaksjonen under synginga (samhandlinga mellom utøvar og tilhøyrar), og samanhengen mellom funksjon og interaksjon. Han set vidare opp eit todimensjonalt skjema, der funksjonen er ein dimensjon og interaksjonen den andre, som skal syne denne samanhengen.

Kunne ikkje dette vera ein tråd å gripe fatt i for etnologar og folkloristar som skal studere musikkaktivitetar? Kunne vi ikkje da få eit meir heilskapeleg bilete av musikkulturen? Det treng ikkje naudsynleg vera avgrensa til eit studium av interaksjon og funksjon.

Eit døme på studium av musikk i ei gruppe er Kurt Blaukopf sin artikkel “Nye musikaliska beteendemönster hos den unga generationen i industrisamhällen”. Føremålet hans er å “beskriva några karaktäristiska egenheter som en ny typ av amatörmusikgrupper uppvisar; att förbereda en definition av desse gruppers musikaliska beteendemönster; att i nogon mon belysa de sociala, teknologiska och andra faktorer som kan ha bidragit till at desse nye mönster har bildats och vunnit spridning i dagens industrisamhällen, och till sist att bilda grundval för en sociologisk utvärdering av dessa mönster” (Blaukopf 1980:195).

Blaukopf syner i denne undersøkjinga korleis nye tekniske hjelpemiddel har påverka musikkutøvinga hos ungdom, korleis påverknad frå andre kulturar har endra musikken.

I boka “Folkig och kommersiell konst” finst det fleire døme på slike musikkstudium.

Koraljka Kos syner korleis popmusikk har påverka det som til vanleg er kalla folkemusikk i Jugoslavia, og Bruno Nettl har skrivt om Persisk populærmusikk.

Kva skal vera studiefeltet til folkloristane og etnologane? Treng ein avgrensa det området vi skal studere når det gjeld musikk?

Eg meiner det vil vera gale å avgrensa slike studium til ei musikkform og til eit særskildt miljø. Det som er viktig, er at menneske er opptekne av musikk, og at dei sjølv utøver musikk. Da blir føremålet med granskinga vår å finne ut kva musikk som blir lytta til, kva musikk folk utøver, korleis musikkulturen er i ulike samfunnsgrupper og aldersgrupper. Ein kan og tenkje seg regionale undersøkingar av musikkaktivitet. Eit døme på ei slik undersøking er Rolf Diesen si hovudfagsoppgåve “Musikklivet i ei bygd”.

I slike studium blir også musikkforma viktig, men det må ikkje bli eit einseitig studium av berre denne.

Formålet vårt må vera å få eit så riktig bilete av samfunnet som råd er, og da nyttar det ikkje å peike ut ei musikkform som meir interessant enn andre. Såleis finst det ingen grenser for kva for musikkaktivitet ein kan studere, og først når ein innser dette kan ein begynne å snakke om den verkelege folkemusikken.

LITTERATUR

- Alver, Brynjulv 1980: Nasjonalisme og identitet. Tradisjon 10, s. 5-16.
- Blaukopf, Kurt 1980: Nya musikaliska beteendemönster hos den unga generationen i industrisamhällen. Folklig och Kommersiell konst. Red. Bengt Jacobson m.fl.
- Diesen, Rolf 1973: Musikklivet i ei bygd. Rapport II. Hovudoppgåve. Musikkvitskapleg inst. universitetet i Trondheim.
- Bringéus, Nils A. 1976: Människan som kulturvarelse.
- Kos, Koraljka 1980: Nya dimensjoner inom folkmusiken. Folklig och Kommersiell konst, s. 217-228. Red. Bengt Jacobson m.fl.
- Klusen, Ernst 1975: Zwischen Symphonie und Hit: Folklore? Musikpädagogik heute, s. 79-90.
- Ledang, Ola Kai 1974: Folkemusikk i smeltedigelen. I forskningens lys. S. 311-328. Red. Mauritz Sundt Mortensen.
- Ledang, Ola Kai 1975: Folkemusikk i dag. Innlegg på Norsk folkeminnelags seminar i innsamlingsteknikk og feltarbeid på Voss 1975. Stensil.
- Ledang, Ola Kai 1975b: Folkemusikkforskning – intellektuelt spel eller målretta kulturarbeid? Tradisjon 5, s. 1-12.
- Ledang, Ola Kai 1980: Om folkemusikk og annan musikk. Norges kulturhistorie b. 5, s. 299-312.
- Ledang, Ola Kai 1980b: Trønderrock – folkemusikk eller kva? Studia Musicologica Norvegica 6, s. 59-79.
- Ling, Jan 1978: Folkemusikk. Cappelens musikkleksikon b. 2, s. 539-541.
- Ling, Jan 1980: “Upp bröder kring bildningens fana” Folkmusikens historia och ideologi. Folkmusikboken, s. 11-43. Red. J. Ling.
- Nettl, Bruno 1980: Persisk populärmusik 1969. Folklig och Kommersiell konst, s. 174-194. Red. B. Jacobson m.fl.
- Nyhus, Sven 1973: Folkemusikk i et svensk-norsk grenseområde. Tradisjon 3, s. 63-70.
- Rehnberg, Mats 1980: Folkloristiska inslag i olika tidevarvs idéströmningar kring det egna landet. Tradisjon 10, s. 17-32.

HAR KLARINETTEN NOEN PLESS I NORSK FOLKEMUSIKK?

Klarinetten er et instrument som har vært viet svært liten oppmerksomhet fra norske folkemusikkkforskere og innsamlere sin side. Inntil nylig var det nesten ikke publisert noe om klarinetten som folkelig musikkinstrument og det finnes opptegnet ytterst få klarinett-slåtter. Skyldes dette at klarinetten kanskje aldri har vært særlig utbredt i våre folkemusikkmiljøer – eller er årsaken at dette instrumentet har falt utenfor de områdene som har vært ansett som viktige, dvs. det man har regnet som de eldste musikktradisjonene?

Vi skal gå 200 år tilbake i tiden, til året 1783. Den 24. november det året ble det ansatt en forpakter av spillet i Nittedal og Skedsmo, like utenfor Oslo. Den som fikk jobben var Gulbrand Gaustad, en avgjørelse som syntes litt merkelig ettersom en av de andre søkerne, Torgeir Nitteberg var bedre kvalifisert. Årsaken til at Nitteberg ble forbigått finner vi i kontrakten: "... siden han ikke selv spiller i Værtskaber og ei kan blæse paa Clarinet som Almuen især vil have til deres Fornøielser". Dette skjedde i 1873, en tid da vi mener at fela og hardingfela virkelig var etablert rundt om på bygdene. Omtrent på samme tid, i 1790-årene, skriver amtmann Christian Sommerfelt at det blir laget klarinetter i Christians Amt, som stort sett tilsvarer Vest-Oppland. Også en rekke andre kilder, både litterære og såkalte musikkikonografiske (dvs. avbildninger hvor musikk forekommer) skildrer på denne tiden klarinetter. Så svært mye tyder på at klarinetten allerede på slutten av 1700-tallet har blitt et populært instrument blant folk på bygdene. Og kildene stammer fra store deler av Sør-Norge.

Det instrumentet det er snakk om i Skedsmo og Nittedal er utvilsomt orkesterklarinetten, som første gang ble konstruert av Johan Christoph Denner i Nürnberg omkring 1705. Han omformet et eldre europeisk rørbladinstrument, chalumeau'en, som hadde vært i bruk siden tidlig på 1600-tallet, både i folkelig bruk men hovedsakelig i det vi gjerne kaller kunstmusikalsk sammenheng. Det tok sin tid før Denner's klarinett ble særlig utbredt. Først omkring 1750 ble klarinetten et fullverdig instrument i orkestrene, men fremdeles var det stort sett oboister som trakterte instrumentet på si'. På samme tid fant klarinetten vegen også inn i militærmusikken og omtales i 1750-årenes Danmark som en farlig rival til oboen som det fremste melodiførende instrument i infanteriets musikk. Stadsmusikant Lorents Nicolai Berg i Christiansand omtaler klarinetten utførlig i sin fornøyelige og velskrevne bok "Den første Prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten", utgitt i 1782. Her kan vi bl.a. lese følgende: "Clarinetter de ere høj-lydende Instrumenter; de bliver brugte iblandt andre Instrumenter, især ved den melitaire Feldt-Musiqv. Jeg har selv for nogle Aar siden, før jeg kom til denne forfuskede Musicant-Tieneste, oplært 2de Regiments Hoboistere paa Østlandet her i Norge paa disse og tilhørende Instrumenter."

Klarinetten er altså et etablert militærinstrument her i landet omkring 1780. Første gang vi hører snakk om instrumentet på norsk område er imidlertid så tidlig som i 1753. I et skifte etter kjøpmann Mathias Rosenberg i Christiania er det nevnt "tvende Clarinetter". I årene fram mot 1800 omtales klarinetter en rekke ganger i kildene, hovedsakelig som et instrument i militærmusikken. Og det er nok sannsynligvis militærmusikerne som har introdusert instrumentet på bygdene. I fredstid lå disse for det meste i ro på hjemstedene og hadde ordre om å ta med instrumentene hjem for å øve. Mange militærmusikere så her

en sjanse til å tjene noen skillinger ekstra og deltok villig mot betaling i ulike festligheter. I en særstilling sto her bryllupsseremoniene, hvor klarinetten med sin kraftfulle klang i første rekke dro opp bruremarsjene, men også supplerte fela i dansespillet. Flere av bruremarsjene våre er trolig militærmarsjer, som på denne måten fant vegen til bygdemusikken. Også det musikkikonografiske materialet fra slutten av 1700-tallet bekrefter klarinettens stilling som bryllupsinstrument. Særlig fra Trøndelag er det bevart flere skap og kister med bryllupsframstillinger hvor dette instrumentet er avbildet, gjerne sammen med fele og tromme. Før jeg går den folkelige bruken av klarinetten litt nærmere etter i sømmene skal jeg ta med et lite hjertesukk fra den omtalte stadsmusikant Lorents Nicolai Berg: “I hvor mange Klapper der Tid efter anden er opfundet paa Clarinetterne, saa er de dog meget ubeqvemme at komme fort i alle brugelige Toner paa. Jeg holder for, at en speculativ Kunst-Drejjer, som ville tænke sig lidt om, og tillige var en Musicus, kunde opfinde en anden Slags Clarinetter til mageligere Brug for Fingrene i alle brugelige Toner, og uden saa mange Klappers Besætning.” Men som vi vet økte antall klaffer isteden, selv om systemet ble noe forandret.

Hva kunne årsaken være til at klarinetten så raskt fikk en så vesentlig utbredelse i spellmannsmiljøene? Systemet med enkelt rørblad har i andre kulturer, hovedsakelig i Midt-Østen og i middelhavslandene vært kjent lenge. Men her var systemet vesentlig annerledes. Røret blir laget ved at man tar et bambusrør og skjærer ut et 3-5 cm langt snitt i dette, slik at det blir dannet en tunge som setter luften i svingninger. Slike former for enkelt rørblad, som gjerne kalles for idioglott tunge, er svært vanlig i sekkepiper. I Øst-Europa finner vi slike tunger både i melodipipe og bordunpipe, i Vest-Europa som regel kun i bordunpipene. Jeg har registrert en del kilder som antyder at det har vært brukt sekkepipe her i landet tidligere, i Valdres kanskje helt inn i midten av 1800-årene. Det er også grunn til å tro at dette instrumentet kan ha vært av den svenske typen, hvor både melodipipe og bordunpipe var forsynt med en tunge av den idioglotte typen jeg nettopp har beskrevet. I så fall kunne klangen av et tungeinstrument allerede ha vært kjent her. Hvis teorien om at dette med “kjent klang” skulle ha noe for seg finnes det også andre rørbladinstrumenter som kan ha vært mulige påvirkningskilder. Som vi vet er både bukkehorn og lur enkelte steder forsynt med et rørblad, gjerne ei einerflis. Det finnes imidlertid ingen sikre belegg på at disse instrumentene ble laget med einerflis for klarinetten ble kjent blant folk på bygdene. Jeg velger inntil videre å tro at det isteden er klarinetten som har påvirket luren og bukkehornet. Hvilke andre instrumenter med enkelt rørblad kan ha vært brukt her i landet på denne tiden? Vi går igjen tilbake til Lorents Nicolai Berg, som skriver: “Det har været et Slags Rør-Instrumenter til med een Klav i forrige Tider, dem jeg engang paa den latinske skole i Oddense kom over at see iblandt endeel gamle Instrumenter, som Levninger at ligge efter Deres afdøde Formænd. Scharmeyen var og i de Tider liflig brukt”. Hvilket instrument kan det være Berg mener her? Det dreier seg neppe om et dobbelt rørbladinstrument. Både dulcianen (fagotten) og krumhornet kjenner Berg godt til og omtaler dem andre steder. Trolig dreier det seg om et vesentlig forskjellig instrument, et med enkelt rørblad. Og da faller tankene lett på chalumeau'en, som var forløperen for orkesterklarinetten. Chalumeau var mye brukt på 1600-tallet og et godt stykke inn i neste århundre. Instrumentet var bl.a. i bruk i orkestrene, men i vår sammenheng er det mer interessant at chalumeau-varianter også var svært vanlig i folkemusikken i store deler av Europa. P. Trichet skriver i sin bok “Traite

des instruments de musique”, utgitt ca. 1640 at chalumeau er et bonde-instrument som lages av en hvetestilk. Røret er idioglott, 15-20 cm langt og spilles av barn og unge gjeterne. Når instrumentet fikk det vanlige heteroglotte rørbladet som vi senere kjenner fra klarinetten forteller kildene lite eller ingenting om. Det er ikke utenkelig at en eller annen chalumeau-variant har vært kjent også her i Norge. Selv om vi mangler sikre belegg, er kildematerialet så sparsomt fra denne perioden at det neppe gir grunn til å utelukke en slik teori. Også instrumenter vi vet var benyttet her i Norge i 1600- og 1700-årene er ytterst sparsomt omtalt i kildene.

Med 1700-tallets topografiske beskrivelser dukker stadig navnet “skalmeie” opp i kildene i skildringen av bøndernes toneredskaper, også før det er naturlig å anta at det er klarinetten som skjuler seg bak dette navnet. Det er nok heller ikke oboen man tenker på, ettersom den neppe har vært noe betydelig folkelig instrument. Det kan selvsagt dreie seg om den skalmeien vi kjenner fra militærmusikken, den såkalte tyske skalmeien. Men jeg mener at sjansen er vel så stor for at det med “skalmeie” menes en folkelig form for chalumeau. Dette instrumentet ligner i formen mye på tradisjonelle fløyte typer som vi kjenner fra både Norge og Sverige, med andre ord en kjent form. I så fall er det nærliggende å trekke inn de folkelige klarinetttypene vi kjenner fra deler av landet. Fra Inderøy i Nord-Trøndelag fortelles det at hjemmelagede klarinetter der ennå et stykke inn på 1800-tallet var i bruk på sætra om sommeren. Instrumentet ble laget av løst tre, f.eks. or, som de kløyvde etter midten. Deretter hulte de ut hver halvdel, før de surret instrumentet sammen. En liknende tilvirkningsmåte kjenner vi også fra Meråker. Eldre folk der husker at slike klarinetter, som regel kalt for fløyter, var i bruk blant gjeterne på slutten av 1800-tallet. De skulle ha vært svært vanlige. Også fra Sverige er slike klarinetttradisjoner kjent. I Halland er det bevart enkelte eksemplarer som er laget på samme måte som man ofte tilvirker luren, to sammensurrete halvdelar som er uthulet, kledd med never. Instrumentet er så forsynt med fingerhull og et munnstykke av tre, der et rørblad laget av tynt elastisk tre er festet. Det dreier seg neppe om tilfeldige eksperimenter men heller om en eldre velkjent tilvirkningsmåte som er tillempet en ny instrumenttype, enten det nå er chalumeau eller orkesterklarinetten som har vært forbildet. Jeg vil også få henlede oppmerksomheten mot enda en kilde som forteller om en folkelig form for klarinett. Forfatteren Johan Falkberget skriver i Rørosavisa Fjell-Ljom 21. desember 1934 en artikkel om “Bergmennes musikk fra de eldste tider og til i dag”. Her står følgende å lese: “Et blåseinstrument som het klarinett, en slags fløyte, bruktes. Den var som oftest gjort av tre, og røret og spillehullene ble smidd ut med en laten. Dens toner lignet det instrument fagmusikere kaller flageolett. Klarinetten, eller lommefløyten, spilte våre forgjengere ikke så lite på. Før jernbane og velocipedenes tid måtte den menige mann som bekjent bruke sine to ben på de milelange veier. I høyden kunde de drive det til å sitte og skrangle i en karjol. Og for å oppmunde den titt så trette fot, tok vandringsmannen klarinetten op av lommen og blåste noen marsjtoner på den”. Så langt Falkeberget.

Min teori går altså ut på at det allerede før klarinetten kom til bygdene eksisterte en slags folkelig klarinetttradisjon der, som trolig hadde sitt opphav i chalumeau'en og med sterk påvirkning i tilvirkningsmåten først og fremst fra luren, men også fra trefløyta. Jeg vil minne om amtmann Sommerfelt som i 1790-årene forteller om tillaging av klarinetter i Oppland. Dessuten finnes det i folkemusikkarkivet til Musikkvitenskapelig institutt i

Trondheim intervju og opptak med spellmannen Peder Holt fra Sunnmøre. Her forteller han at de første klarinettene som kom til bygda, før den vanlige klarinetten, de ble kalt "tuttelurer". Han traller en slått, "tuttluren", som skal ha vært spilt på dette instrumentet. Slåttene har svevende intervaller, noe man ikke får til på den vanlige orkesterklarinetten. Hvis min teori er riktig kan jo både lur og bukkehorn ha fått einerflisa si på et tidligere tidspunkt enn det har vært antatt.

Det er naturlig å se de folkelige klarinettradisjonene vi kjenner fra senere tid som en videreføring av denne eldre klarinettradisjonen, som sikkert jevnlig har vært tilført impulser fra folkemusikkens bruk av den "vanlige" klarinetten. Slik har nok en del overgangsformer oppstått. Jeg skal komme tilbake til ett eksempel på en slik overgangsform, Meråkerklarinetten. Først vil jeg dvele kort ved den adskillelsen i bruksområde som synes å ha funnet sted mellom de to klarinettradisjonene. Mens orkesterklarinetten stort sett har vært et danse- og bryllupsinstrument ser den folkelige klarinetten ut til å ha hatt en funksjon som et redskap til tidtrøyte. Instrumentet har nok forekommet i flere miljøer, men hovedsakelig blant gjeterne. Det er nok av eksempler på at nettopp sætermiljøet har vært en viktig ivaretager av eldre musikktradisjoner. Også i det øvrige Europa ser det ut til at det er blant gjeterne at eldre rørbladinstrumenter har holdt seg lengst i bruk. Et interessant aspekt er det forøvrig at det nettopp er i områder med eldre rørbladtradisjoner at orkesterklarinetten ble mest populær i folkelig sammenheng.

Tilbake til Meråkerklarinetten, som jeg beskrev som en overgangsform. Det finnes i dag en tradisjonsbærer på dette instrumentet, Harald Gilland som er født i 1912. Da han var 6-7 år gammel laget faren Hans Gilland, født i 1878, en gjeterklarinetten til ham. Denne var da i ferd med å gå ut av bruk, noe som særlig hang sammen med at den tradisjonelle sæterdriftens dager i Meråker nå var talte. Meråkerklarinetten var faktisk i ferd med helt å miste sin forankring i den lokale musikkulturen. Omkring 1950 bestemte Harald Gilland seg for i bokstavelig forstand å blåse nytt liv i den tradisjonen han hadde overtatt etter sin far, å lage klarinetter. Men tidene hadde forandret seg og han ønsket nå isteden å lage en forbedret utgave som egnet seg bedre til slått i samspill med fele og trekkspill. Et slikt samspill var vanlig i bygda og det fantes flere som brukte orkesterklarinetter som tradisjonelle danse- og bryllupsinstrumenter. Disse instrumentene er fremdeles bevart der. Gilland begynte nå å bore opp hullet i emnet. Dette var som regel av hard bjørk. Deretter grovsmidde han emnet med kniven. Etter å ha plagget i hullene og tatt ut sentrum i begge endene, setter han emnet i dreiestativet og dreier instrumentet. Så blir tafset, som han sier, svidd ut og emnet blir pusset både inni og utenpå før fingerhullene settes på, 8 overhull. Videre "sneier" han enden og limer "tappen" på med vannfast lim. Til slutt lakkeres instrumentet og flisa blir satt på plass på munnstykket. På noen av de første instrumentene brukte han ei slangeklemme til å holde flisa på plass, men i dag er det helst en kobbertråd som benyttes. Nå har Gilland også byttet ut einerflisa med et B-klarinettrør som er tynnet ut en del. Dette gir en mer stabil tone, sier han. Mens de eldre klarinettene var vilkårlig stemt, er den nye utgaven som regel stemt i A, evt. i B. Dette skjer altså i Meråker i 1950-årene.

Orkesterklarinetten fikk som nevnt et annet bruksområde enn de folkelige klarinettene. Det var først og fremst som bryllupsinstrument at denne ble benyttet, men instrumentet fikk også etterhvert høyere status som danse- og bryllupsinstrument. Fra Oppdal fortelles det at klarinetten til og med ble benyttet i kirka under søndagens gudstjeneste. På grunn av

manglende orgel ble det engasjert bygdespellemenn som trakterte fele og klarinett til å ledsage kirkesangen. Men under de pietistiske strømningene som dominerte store deler av bygdene våre midt på 1800-tallet ble disse instrumentene forbudt. På Oppdal er det nevnt en spesiell årsak til at det ble slutt på denne musikken i kirkene: “Det skjedde en gang at en person vogga på seg mens de gikk oppover kirkegulvet. Dette ble tolket slik at tonene fra instrumentene kunne egge til vellyst”, skriver Ola Rise i Oppdalsboka.

1800-tallet ble en svært rik tid for klarinetten i Norge og det er omtalt klarinettspellemenn fra så godt som hele Sør-Norge. Tradisjonen var delvis en overlevering fra eldre generasjoner, men det kom stadig nye impulser fra militærmusikken, mot slutten av århundret også fra hornmusikken. Klarinetten ser ut til å ha vært like vanlig i alle miljøer, også blant spellemenn i de mest typiske hardingfeledistriktene. Etter et program Arild Hoksnes og jeg hadde i folkemusikkhalvtimen sommeren 1982 fikk vi en del brev. Et av dem kom fra Kjell Thomsen i Bergen. Jeg siterer: “...i mi heimbygd Fana spela dei mykje klarinet på 1800-talet og fram til århundreskiftet. Både Haldor Hop, 1837-1937, Lauritz Th. Hop, 1861-1942, og Halvor Myrdal, 1859-1905, og Helge Storetvedt, og kalla “Helge i Åsen” spela klarinett. Alle desse er desidert mest kjende som felespelarar, men eg vil hevda etter det eg har høyrte at dei var minst like god med klarinetten.”

Også Catharinus Elling og O. M. Sandvik la merke til at klarinetten var et vanlig instrument i folkemusikken. Elling skriver: “Klarinetten formedelst sin fyldige, gjennomtrængende Tone har været ikke saa lidet anvendt som Danseinstrument og da ogsaa som Tolk for vore Nationale Danse for Springer, Halling osv.” O. M. Sandvik bemerker hvor fint tostemmig spill de kunne få til med fele og klarinett. I “Gudbrandsdalsmusikken” skriver han: “Flere av marsjene og dansene skal være tenkt for klarinett alene, f.eks. marsj nr. 22 og 23. Når brudedefølget kom fra kirken, sto klarinettblåseren på tunet i bryllupsgården og spilte solo en marsj for hver gjest som kom ridende inn.” Både Sandvik og Elling viser til at klarinetten har et videre bruksområde enn det å være bryllupsinstrument med brudemarsjer som sitt eneste repertoar, instrumentet ble også brukt til å ledsage bygdedanser som halling og springer. Flere andre kilder forteller det samme: klarinetten ble benyttet til mye av det samme slåtterepertoaret som fela og hardingfela.

Hvor ble det så av klarinetten i vårt århundre? Mange bygder registrerte en klar nedgang i interessen for klarinettspill. De eldre spellemennene hengte etterhvert instrumentet på veggen og blant ungdommen var det liten interesse for å føre klarinetttradisjonene videre. Det finnes nok mange årsaker til dette. I likhet med fela og andre eldre folkemusikkinstrumenter fikk klarinetten problemer med å forsvare sin posisjon mot de nye instrumentene som ble markedsført etter kommersielle prinsipper som reklame og demonstrasjoner ved omreisende virtuoser. Jeg tenker her først og fremst på trekkspillet, som etter at produksjonen ble industrialisert ble forholdsvis rimelig å anskaffe. En annen årsak til klarinettens tilbakegang i popularitet er nok det nasjonalromantiske etterslepet som ville verne om det nasjonale. Dette førte blant annet til at hardingfela fikk høyeste offisielle status blant folkemusikkinstrumentene, noe som også rammet fela. Flere spellemenn i overgangsområder som f.eks. Nordmøre gikk over til hardingfele for i det hele tatt å nå opp i kappleiker. I de første kappleikene som ble arrangert av Noregs Ungdomslag og Landslaget for spelemenn var det en deltakerklasse for “andre instrument”, herunder “langleik – klanett – lur – prillarhorn osv”. I Molde i 1924 fikk

duoen Kjøpstad og Sollid 2. premie for samspill på fele og klarinett. Senere synes klarinetten å ha falt utenfor i kappleiksammenhenger, selv om vi vet at det ble spilt på klarinett flere steder helt fram mot 1960-årene. Det som er verdt å bemerke er at flere distrikter falt utenfor kappleikmiljøet, det utviklet seg etterhvert et skille mellom høy- og lavstatusområder i folkemusikken. For en stor del er dette skillet identisk med skillet mellom fele- og hardingfeleområdene, selv om enkelte feledistrikter som f.eks. Ottadalen ble regnet med. Det som også er interessant å legge merke til i denne forbindelse er at de områdene som falt utenfor i kappleiksammenheng samsvarer svært godt med de distriktene vi kjenner til at det ble spilt på klarinett et godt stykke inn i vårt århundre, og for en stor del dreier det seg om kystdistrikter. Nå fungerer selvsagt en musikktradisjon blant folk på egne premisser, uten å holdes kunstig i livet gjennom kappleiker. Men samtidig er det klart for enhver som har drevet feltarbeid innen norsk folkemusikk, at den interessen som samlere og kanskje i ennå større grad ulike media, først og fremst NRK, viser for en lokal musikktradisjon, er med på å styrke denne, gi den økt selvtillit og status. Vi kan f.eks. se slike resultater av det innsamlingsarbeidet NRK ved Rolf Myklebust har gjort i Sogn. Men det er jo dessverre symptomatisk for den holdningen NRK og andre innsamlere har hatt overfor klarinetttradisjonene at ordet klarinett knapt nok er nevnt i Myklebusts svært fyldige og pretensiøse bok "femti år med folkemusikk", som utkom ved årsskiftet. Og i våre folkemusikkarkiver er det så godt som tomt for klarinettopptak, selv om vi altså vet at det har eksistert en rekke utøvere i den tiden f.eks. NRK har drevet med innsamling av folkemusikk.

I dag er det stort sett bare i Meråker at vi har en levende klarinetttradisjon. Harald Gilland er nå i sitt 71. år og spiller fremdeles, ofte sammen med Svend Gravåsen på fele og Olaf Tidemand på gitar. Repertoaret består av tradisjonelle klarinettslåtter, egenkomponerte slåtter og lokale feleslåtter som Gilland har overført til klarinetten. Han er imidlertid bekymret for fremtiden for instrumentet sitt. Ungdommen i bygda viser liten interesse for Meråkerklarinetten. Det er forøvrig også svært dårlig med rekrutteringen på fele der. Men Gilland håper at den oppmerksomheten klarinetten hans har blitt viet fra folkemusikkforskere og media kan føre til større interesse i lokalmiljøet. Han viser til at han stadig mottar henvendelser fra interesserte over hele landet og en 20-30 klarinetter er nå spredt vidt omkring. Forleden kunne vi også for første gang høre Meråkerklarinetten spilt på ei plate. Jeg tenker på den siste innspillingen til Per Midtstigen og Ånon Egeland.

Når det gjelder den vanlige klarinetten så har også den fått økt oppmerksomhet i det siste. Hvis vi går til våre naboland Sverige og Finland møter vi i dag mange unge utøvere på klarinett, og i Uppland i Sverige arbeides det seriøst med et prosjekt som skal prøve å få fart i den gamle klarinetttradisjonen der. Her i landet er det flere klarinettister som har begynt å interessere seg for å spille folkemusikk på instrumentet. Vi fikk flere henvendelser etter klarinettprogrammet i folkemusikkhalvtimen hvor folk ønsket tips om hvordan man i mangel av klarinettslåtter skulle overføre felerepertoaret til instrumentet.

Hvilken holdning skal vi som arbeider med folkemusikk ha til dette? Skal vi se på instrumentet som en fremmed fugl i norsk folkemusikk? Skal NRK vie dette noen oppmerksomhet, ikke som en kuriositet, men f.eks. seriøst presentert i folkemusikkhalvtimen? Hva skal Landslaget for spelemenn gjøre hvis Harald Gilland eller andre en dag møter opp på landskappleiken og ønsker å delta med instrumentet sitt? Jeg tror at vi skal se dette som er i ferd med å skje som en positiv impuls til norsk folkemusikk,

herunder medtatt gammeldansmusikken som sårt trenger nytt blod. Klarinetten har hatt en sentral plass i norsk folkemusikk, i enkelte distrikter er instrumentet kanskje eldre enn fele, og det bør også i fremtiden finnes plass for klarinetten.

En liten sluttbetraktning: Mange av våre fremste spellemenn på fele har hatt klassisk opplæring på instrumentet. For tiden er jo dette med god teknikk et av de viktigste kriteriene ved dommernes vurderinger på kappleiker. Hva om mange av de unge som i dag får opplæring på klarinett gjennom skolekorps og musikkskoler begynte å spille slåtter i lokal tradisjon? Bl.a. i Gudbrandsdalen er det jo nettopp musikkskolene som tar seg av opplæringen på fele og slik sørger for rekruttering til spellmannslagene. Her kan det ligge en stor framtidig ressurs når det gjelder klarinettens framtid som folkemusikkinstrument.

HAR MUSIKKTRADISJONANE I ARBEIDERRØRSLA INTERESSE FOR FOLKEMUSIKKFORSKNINGA?

Då eg fekk invitasjonen til å halde eit innlegg på folkemusikkseminaret til Norsk folkemusikklag 1983 vart eg ståande andsynes dette problemet: Mitt arbeidsfelt er musikktradisjonane i arbeiderrørsla. Har desse noko med folkemusikk å gjera?

Eg kunne ta det overflatisk og seia som m.a. Louis Armstrong, at all musikk er folke-musikk – “I surely never heard of any horse made it”. Han har eit poeng. Likevel har eg vald å bruke dette høvet til å drøfte om musikktradisjonane i arbeiderrørsla har – eller bør ha – noko med omgrepet folkemusikk å gjera, slik dette omgrepet nyttast i forskning. Og eg kan godt seia alt nå at undersøking av dette problemet har fått meg (på line med så mange andre) til å reise spørsmålet om sjølve uttrykket “folkemusikk” er eit heldig utgangspunkt for forskning i dei tradisjonane det tilsynelatande dekker (eller ikkje dekker).

Men fyrst kan det sikkert ha interesse for dykk å få vite litt konkret om spennvidda i musikkverksemda som har gått føre seg i (eller i tilknytning til) arbeiderrørsla. Materialet eg bygger på er henta frå Trondheim, og dekker fyrst og fremst perioden 1900-1940, sjølv om delar av verksemda har levd vidare i etterkrigstida.

Dersom vi held oss strengt til sang- og musikkverksemd som skjedde innanfor ramma av eller på direkte initiativ frå arbeiderrørsla sine organisasjonar, får vi ei liste som ser slik ut:

1) FELLESSANG/ALLSANG

Fellessangen omfatta fyrst og fremst eit vekslende repertoar av det ein gjerne kallar arbeidersangar (som t.d. “Internasjonalen”, “Gryr i Norden”, men óg lokale produkt som K. O. Thornæs/V. Ronander: “Frem kamerater”). Desse vart nytta svært aktivt i ungdomslaga, nokså aktivt i sjølve partiorganisasjonen og i fagforeiningar (repertoaret her var mindre enn i ungdomslaga), og meir tilfeldig i meir perifere organisasjonsledd. Fellessangen hadde gjerne ein rituell funksjon, som åpning/avslutting av møte; han skulle “ildne” og samle medlemene om visse holdningar og oppfatningar (klassekjensle, protest mot kapitalismen, lojalitet til organisasjonen/rørsla).

Folk eg har intervjuar opererar her med eit skilje mellom “fellessang” og “allsang”, der det siste omfatar bruk av unison sang berre for hygge og underhaldning, utan særskilte ideologiske siktemål. Fellessang og allsang inneber såleis til ein viss grad to skilde repertoar, men der bae har eller kan ha drag som er særmerkte for arbeiderrørsla.

2) ANNA MØTEUNDERHALDNING

Dette er forsåvidt ein sekkepost, der óg somme av dei organiserte musiseringsformene frå pkt. 3) og utsetter kjem inn i biletet. Det som skal nemnast særskilt her, er at det i møte-programma óg fanst musikkinnslag med ein eller få musikarar, ofte fiolin og piano (særleg dei fyrste par tiåra, seinare kom trekkspilet sterkare inn) – altså instrument som óg var typiske for dansemusikk i Trondheim. repertoaret kunne variere frå arbeidersanger

(musikarane akkompagnerte gjerne fellessang óg – med fiolin og piano) over lettare underhaldningsmusikk til enklare sákalla kunstmusikk. Musikarane høyrde sjølv til arbeiderrørsla; å leige kjende artistar utanfrå var vanlegvis over evne.

3) KOR

I Trondheim har det samanlagt funnest oppi 12-14 arbeiderkor i perioden 1901-1940 (flest i perioden frå sist på 1920-talet ot utetter); arbeiderkorrørsla toppa seg talmessig på 1950-talet, men hadde sin klaraste politiske funksjon før krigen. Det har funnest reine partikor (så kom Trondhjems Arbeiderpartis Sangkor, stifta 1901 som fyrste eigentlege arbeiderkor i Trondheim), ulike typer fagforeiningskor, og kor som har stått relativt sjølvstendige i høve til arbeiderrørsla; sams for desse er at dei har stilt opp på arrangement med arbeidersangar på repertoaret (ut over det dei dreiv av meir tradisjonell konsert- og underhaldningsverksemd), at hovuddelen av medlemsstokken var arbeidarar, og at dei (iallfall i periodar) sto tilslutta arbeiderkorforbundet Norsk Sangerforbund, flesteparten av dei.

4) KORPS

Fram til 1940 fanst det óg periodevis 7-8 ulike musikkorps som fortener namnet arbeiderkorps; det dreier seg om korps i tilknytning til fagforeining (t.d. Snekker og Tømmermennenes, som starta korps alt før århundreskiftet), barnelag (ungpionerane frå 1924, Fram frå 1926), idrettslag (arbeideridrettslaget “Ørnulf” i Ilsvikøra starta musikkorps 1934, korpset hadde utallige radiokonsertar ein periode etter krigen), eller meir frittståande korps (t.d. Østbyens ungdomskorps) som samarbeidde aktivt med arbeiderrørsla, og der medlemene høyrde arbeiderklassen til. På repertoaret hadde dei både arbeidersangar og meir tradisjonelt marsj- og konsertrepertoar, alt etter kva dei meistra av det siste.

5) REVY

Dei fleste organisasjonar i Trondheim hadde fram til på 1930-talet gjerne ein årleg basar for å styrke økonomien, og i denne samanhengen hende det ein fekk i stand revy. Revy med utspring i arbeiderrørsla kom tidleg i stand i arbeiderforeininga “Sverre” på Lademoen. Seinare vart Arbeiderforeiningen i Midtbyen eit senter for denne revytradisjonen, med særleg Mikal Tangstad som husdiktar (i ein periode skreiv han fleire revyårleg). Melodiane var ofte lånt (t.d. rallarviser, skillingsviser, slagerar), men kunne óg vera nyskrivne lokalt (Christian Rian er eitt namn her).

Her må eg óg nemne etablissementet Hjorten i Ila. Sjølv revyane i Hjorten si glanstid (frå litt før 1910 til ut på 1920-talet) var i mangt eit produkt av arbeiderrørsla: Den mest vidgjetne av revyforfattarane, Alv Schiefloe, var som typograf med og starta arbeideravisa Ny Tid 1899, og både i avisa og i revyane hadde satiren hans klar brodd mot borgarskap og øvrigheit. Fleire av revyskodespelarane var i røynda målarar som gjekk arbeidsledige vinterstid, og som hadde trødd barneskoa sine i barneteatret i fråhaldslosjen. Og publikumet: Galleriet var fullsett av arbeidsfolk, som oppfatta revyen som sin, gjerne kom att kveld etter kveld, sang med på sangane og mora seg kosteleg over dei

elegante sparka til fiffen som sat rundt borda med vinservering nede i sjølve salen. Ikkje å undrast at sangane levde vidare på folkemunne.

6) TRAMGJENGAR

Desse vart (etter russisk og tysk førebilete) innført på 1930-talet som eit middel i parti-agitasjonen. I Trondheim skal dei to tramgjengane (AUF og TKU hadde kvar sin) ha drive mest med talekor og sketsjar. Gjorde dei bruk av musikk, var dette helst sangnummer henta frå det ferskaste fellessangrepertoaret – ofte sangar av Arne Paasche Aasen/Jolly Kramer Johansen. Tramgjengane var på mange vis eit interessant eksperiment i nye måtar å nytte sang og andre uttrykksmiddel, men dei fekk relativt kort levetid før krigen sette førebels stopp for eksperimentet (DNA sine Røde Buss-opplegg etter krigen kan sjåast på som ei viss oppfølging).

7) LEIKARRING

For lesaren vil det truleg ha ei viss interesse at barnelaga i arbeiderrørsla i Trondheim periodevis dreiv leikarring, der både sangdans og sangleikar inngjekk i repertoaret. På eitt eller anna forunderleg vis greidde ein óg å skrape saman til bunader for ungene.

8) DANSEMUSIKK

I periodar var det vanleg at m.a. fagforeiningar hadde fest med dans opptil fleire gonger i året. I sommarhalvåret var det ikkje uvanleg å leige landsted like utanfor byen (dersom ikkje foreininga t.d. gjennom basar hadde finansiert eige landsted), der medlemmer i fagforeininga, ungdomslaget eller partiet kunne tilbringe helga med dans og festleg samver. Dansemusikarane her kunne elles i året ha spelejobbar både i byen og utover landsbygda, og ha god føling med kva som var tradisjon og populære dansar både den eine og andre staden. Ein stor del av arbeiderklassen i Trondheim var jo (særleg rundt århundreskiftet) rekruttert frå landsbygda; ved nærare undersøking ville det såleis vera rimeleg å finne glidande overgang når det gjeld dansemusikken og dansetradisjonane blant arbeidsfolk i by og bygd. Om dette verkeleg var slik, må andre svare på.

Ut over alt dette som gjekk føre seg meir eller mindre innanfor ramma av organisasjonane i arbeiderrørsla, fanst det sjølvsagt óg det ein kan kalle ein “kvardagsmusikk” i den trondhjemske arbeiderklassen. Særleg foreldregenerasjonen til dei som vart fødte rundt århundreskiftet skal ha hatt ein rik sangtradisjon – det var frametter til rundt 1920 ikkje uvanleg at vener kunne samlast heime hjå kvarandre og nytte mykje av tida til å synge. Men denne sangtradisjonen gjekk kraftig til atters etter kvart som grammofon/Pathefon og seinare radio kom til å ta over det akustiske rommet i heimane. Dessutan vart mykje av denne sanggleda etter kvart kanalisert inn i ungdomslaga, og dels inn i arbeiderkora (då med meir kor-prega repertoar, sjølvsagt). Forresten kom fleirstemmig sang til å dukke opp i meir uformell samanheng, i små (dobbel-) kvartettar, eller i porten når kameratflokket kom frå korøving.

Elles var durspel og seinare kromatiske trekkspel svært utbreidde i Trondheim, og ikkje minst i Ilsvikøra. Eg må dessutan ikkje gløyme å nemne at eitt av dei aller fyrste jazz-

banda i Noreg vart starta av entusiastar innan Trondheim Kommunistiske Ungdomslag (TKU) i 1923.

KVA HAR SÅ ALT DETTE HER MED FOLKEMUSIKK Å GJERA?

Her kan vi sjølvsagt ta utgangspunkt i tradisjonelle definisjonar av folkemusikk, med vekt på gehørstradisjon m.m. Då kunne eg føre dykk inn i diskusjonar om heil og delvis gehørstradisjon – t.d. om revyvisene som levde vidare på folkemunne. Vi kunne diskutere om ikkje den tilsynelatande skriftlege kortradisjonen i Noreg eigentleg i stor grad er munnleg tradert frå dirigent til kormedlemer. (Dette kan ein finne sjølv i musikkorps: Ein intervjuperson fortel at det i Barnelaget Frams musikkorps ikkje var uvanleg at dirigenten måtte stå og synge instrumentstemma inn i øyret på fleire av musikarane. Notekunna var for mange avgrensa til å sjå om det gjekk opp eller ned.)

Vi kunne óg diskutere om dei ulike musiseringsformene var meir eller mindre folkelege – t.d. ser det ut som om arbeiderkora i mangt la vinn på å hevde seg i konkurranse med dei meir “borgarlege” kora i avsynging av tradisjonelt konsertrepertoar.

Men det er ikkje desse diskusjonane eg er mest interessert i. Eg meiner både sjølve utviklinga, og forskinga som er driven, syner oss at grunnproblemet er i motsett ende – nemleg sjølve prefikset “folke” i omgrepet folkemusikk. Dei følgjande ufine spørsmåla kan truleg gjera dette tydelegare: Finst det ikkje folk i byane? Vart det aldri folk av arbeiderklassen? Bør folk vera analfabetar i notelesing?

“Folkemusikk” er etter mi meining eit historisk døme på det vi kan kalle omgrepsokkupasjon. Omgrepet vart som kjent lansert i tilknytning til ideologiske behov i samband med den borgarleg-nasjonale reisinga i førre århundret. Praksis har over tid gjeve omgrepet eit innhald som fortel meir om dei som lanserte det enn om musikktradisjonane ute blant folk. Paradoksalt nok er det óg dei samfunnslaga som frå sitt “fugleperspektiv” fann å ville gje “folkemusikken” status, som sjølve har utløyst kreftene som mest effektivt har gravd grunnen under dei gamle gehørstradisjonane på landsbygda – krefter som marknaden, industrialiseringa, elektro- og reproduksjonsteknikken, m.m.

Sjølvsagt er det viktig for vitskapen og oss alle å kjenne til det som var før. I denne tida, då det er mogleg å utrydde heile nasjonar, skal vi slett ikkje vera lettvinde med historia og kulturen og alt anna vi treng frami panna for å verja både sjølvråderett og eksistens. Men då må vi óg skjønne kva som ligg i den kulturelle utviklinga dei siste 100 åra. Å klamre seg til høgstatus folkemusikk løyser inga problem. Folket sjølve er berre nøydde til å utvikle vidare sine eigne musikktradisjonar etter kvart som samfunnsutviklinga elles endrar vilkåra for all musikkverksemd. Då er det ikkje noko oppgåve for oss å fordøme dette, å stenge augo og øyro for det som er nytt. Tvert om er det ei oppgåve for oss å studere sjølve utviklinga og kva for vegar ho kan ta, på godt og vondt. Då er vi nøydde til å kvitte oss med restane av den status/rangordninga der hardingfele, lokk og stev var høgstatus, flatfele og gammaldans lågstatus, trekkspelet paria og arbeidermusikken ikkje fanst. Kanhende vil vi attmed desse óg finne plass for iallfall delar av både jazz og rock, som likestilte forskingsfelt.

Dei innvendingane som ligg nærast til for handa, er knytt til korvidt musikktradisjonen kjem frå utlandet, og korvidt han er prega av å bli lagt ut på marknaden for

massekonsument. Problemet er berre at godt som ingen av musikktradisjonane våre er “reine og usulka” i så måte, i beste fall vil det bli ein diskusjon om grad og tidspunkt. Viktigare då er om folk tek tradisjonen, genren, i aktiv utøvande (og evt. skapande) bruk og set sitt eige preg på han – slik det t.d. har skjedd innan rock i Noreg dei siste 10-15 åra. Med ein slik innfallsvinkel – transkulturasjon/sjølvstendig bruk av impulsar utanfrå (eller heimanfrå, for den del) – vil vi i det minste innan forskning kunne likestille dei nemnde tradisjonane i historisk perspektiv.

Eit anna problem er fagterminologien. Skal vi utvide innhaldet i omgrepet “folke-musikk”, og få krangel og full forvirring? Er vi i stand til å finne eit anna, godt og kortfatta uttrykk som samnemnar for musikktradisjonane blant dei som ikkje tilhøyrer overklassen? Og kva namn skal vi bruke på det som opp til nå har fått okkupere omgrepet folkemusikk? “Eldre gehørstradisjon på landsbygda i visse delar av Sør-Noreg”? Her ligg det eit oppryddingsarbeid og ventar på oss forskarar.

Men viktigast i fyrste omgang er trass alt det perspektivet oppryddinga skal skje i, som eg har prøvd å drøfte ovanfor. Og dersom eg nå skal vende attende til utgangspunktet for dette innlegget – kva musikktradisjonane i arbeiderrørsla har av interesse for folke-musikkforskninga – vil eg berre kort leggja til det følgjande:

Sjølv ser eg både samanheng/kontinuitet og brot mellom dei eldre tradisjonane og arbeidermusikken – nye funksjonar og nye former har kome inn og delvis teke over. Kanhende må vi til ein viss grad forske på dei kvar for seg – dette er òg eit spørsmål om organisering av forskinga, kva organisasjonar som alt finst i så måte, og (ikkje minst) kva som trengst – og er mogleg å få – av løyvingar til forskinga. Men la oss gjerne bli meir tverrfaglege (“tverrtradisjonelle”).

Og la oss iallfall så snart som råd bli kvitt holdningar og omgrep som antyder at arbeidarar i byen er mindre “folk” enn t.d. storbønder og spelemenn på landsbygda før i tida – holdningar som ikkje kan ha vore utan innflytnad når arbeidermusikk i Noreg ennå i dag er godt som uutforska.

LITTERATUR

Gunnar Ousland: Fagorganisasjonen i Norge, bd. 1: 418-423 og bd. 3: 663-666 (Tiden Norsk Forlag 1975)

Aksel Zachariassen: Med sang mot felles mål. Norsk Arbeidersangerforbund gjennom 50 år (Oslo 1958).

Jon Egil Brekke: Trondhjems Arbeiderpartis Sangkor og Fagforeningenes Mannskor, Trondheim. Bidrag til karakteristikkk av den norske arbeiderkorrørsla (hovudoppgåve, Musikkvitskapleg institutt, Trondheim 1980).

Bruno Nettl: Folk and Traditional Music of the Western Continents (Prentice Hall, New Jersey 1973).

Jan Ling o.fl.: Folkmusikkboken (Stockholm 1980)

Egil Bakka: Norske dansetradisjonar (Oslo 1978)

Ola Kai Ledang: Folkemusikk i smeltingelen. Frå Hardanger til Trøndelag (særtrykk fra "I forskningens lys", utgitt ved NAVFs 25 års-jubileum 1974).

Ola Kai Ledang: Æ e trønder. 10 år trønderrock (Trøndelag -82. Årbok for Trøndelag 16. årgang, Trondheim 1982).

Margaret J. Kartomi: The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts (Ethnomusicology XXV Number 2, Michigan May 1981).

Gunnar Andren: Kultur, kommunikation och kommersialism. (Fem forskare om kulturkommersialismen, Kulturpolitisk forskning och utveckling nr 2, Statens kulturråd, Sverige).

KVINNEPERSPEKTIVET I FOLKEMUSIKKFORSKNINGA

Om kvinnene i det lokale musikklivet i ei nord-norsk bygd.

Dersom en skaffer seg oversikt over de ulike arbeidene som er gjort innen musikkforskning, er det relativt enkelt å fastslå at kvinneperspektivet har mangla så langt. Dette gjelder både forskning innen kunstmusikk og på området folkemusikk. I førstnevnte tilfelle har forskere i særlig grad vært opptatt av “komponisten og hans verk” og som kjent har menn hat en bortimot grotesk dominans når det gjelder skapende virksomhet innenfor kunstmusikken. Få forskere har forsøkt å se nærmere på kvinnefraværet her, og man har heller ikke vært spesielt opptatt av de få kvinnene som tross alt har vært aktive som komponister.

Når det gjelder det folkelige musikklivet, vet vi at kvinnene har spilt en betydelig rolle, både i skapende og utøvende virksomhet (i folkemusikken vil disse funksjonene ofte være knyttet sammen). Men også på dette området har menns aktiviteter vært av størst interesse for musikkforskere, ved for eksempel å fokusere på spillemannstradisjonen, en mannsdominert del av det folkelige musikklivet. Det er flere sider av kvinners aktiviteter her som kunne være interessante for musikkforskere, men som hittil ikke har blitt viet særlig oppmerksomhet.

Jeg vil i denne artikkelen ta utgangspunkt i min hovedoppgave, som bl.a. hadde som et hovedmål å få med kvinnene som gruppe, og med vekt på det folkelige musikklivet. Viktig var også ønsket om å gjøre et arbeide på nord-norsk musikkliv. Musikkforskninga har forsåvidt ikke bare “syndet” mot kvinnene; den geografiske skeivheten går ikke akkurat i nord-norsk favør, for å si det pent. Min hovedoppgave ville da kunne bidra til å rette på dette ved å ta for seg kvinnene i et nord-norsk bygdesamfunn og se på deres forhold til og deltakelse i det lokale musikklivet.

Undersøkelsen ble lagt til Vangsvik på Senja, Troms fylke, ei bygd på 3-400 innbyggere hvor kombinasjonsdrift jordbruk/fiske har vært den viktigste næringsvei tidligere. Nå er bygda senter i Tranøy kommune og de fleste innbyggerne er sysselsatt i servicenæringer og småindustri. En del er dag- og ukependlere, men de fleste har arbeid i bygda.

Det kan være nødvendig å si litt om metoden som ble brukt i forbindelse med undersøkelsen. Vi var tre studenter sammen om prosjektet i Vangsvik, og undersøkelsen skulle gi materiale til tre hovedoppgaver. Metoden for feltarbeidet skulle være så mangfoldig som mulig:

- en intervju-undersøkelse basert på et relativt strukturert spørreskjema,
- innsamling av noter, tekster, billedstoff,
- lydbåndopptak av musikkstoff,
- egen deltaking i ulike musikkaktiviteter i bygda,
- dypintervju med informanter med særlige kunnskaper om musikklivet i bygda.

Det kan med all rimelighet hevdes at mitt emne i denne sammenheng – kvinners forhold til musikk – i størst mulig grad burde basere seg på metode som nevnt under siste punktet. Det ville f.eks. kunne være uformelle samtaler med flere kvinner og kanskje også livshistorieintervju med enkelte utvalgte personer. Fordi kvinners aktiviteter på alle områder i så stor grad har hatt sammenheng med familie og slekt, med det nære og ofte private, er det sannsynlig at disse i mindre grad lar seg fange opp av de metoder som ofte har hatt menns virkelighet som utgangspunkt. Når det gjelder Vangsvik-prosjektet kom imidlertid intervjuene til å ta det meste av tida – vi valgte å intervju alle voksne personer over 16 år. Til tross for at jeg kunne ha ønsket å legge mer vekt på andre innsamlingsmetoder, vil jeg likevel hevde at jeg gjennom det intervjukjemaet vi brukte fikk kunnskaper om viktige sider av kvinners musikkaktiviteter.

Spørreskjemaet ble utformet med tanke på å fanne bredest mulig angående folks forhold til musikk. For mitt vedkommende ble det viktig å få kjennskap til hvordan kvinnene utøver musikken (dvs. sang, instrumentalvirksomhet og dans), hvilket repertoar kvinner har, kvinnens betydning som bærere av en musikktradisjon, og i hvilke sosiale sammenhenger kvinner er musikkaktive.

INSTRUMENTAKTIVITET

Rundt halvparten av befolkningen i Vangsvik viste seg å ha spilt ett eller flere instrumenter med noe overvekt for menn. Vi tok da også med den mer sporadiske omgang med instrumenter.

Vår undersøkelse viser en del forskjeller mellom kvinner og menn når det gjelder instrumentalaktivitet. En kan f.eks. nevne at mange av de spilleaktive mennene har spilt to eller flere instrumenter, mens kvinnene har ofte holdt seg til ett instrument. På den måten finner vi større instrumentvariasjon hos menn. For spilleaktive kvinner er gitar, orgel, piano og zither de mest vanlige instrumentene.

Ut fra de samtalene jeg hadde med spilleaktive kvinner fant jeg ut at det var to momenter som her kunne være viktig å trekke fram; instrumentalbruken i forhold til økonomi og i forhold til funksjon. Med funksjon mener jeg her den musikalske og sosiale sammenheng instrumentene forekommer i. Når det gjelder det første punktet, økonomi, var det viktig for meg å få rede på hvem som hadde forvaltningsmyndighet i økonomiske spørsmål; f.eks. var det av betydning å få vite hvem som hadde avgjørelsen ved eventuelle instrumentkjøp. Både den forskninga som er gjort på dette området, den kunnskapen jeg sjøl hadde på forhånd, samt det inntrykket kvinnene i Vangsvik ga, tyder på at menn har hatt slike avgjørelser. Samtidig ser det ut til at det har vært legitimt for kvinnene å ønske seg et instrument, og her har f.eks. gitar og zither framstått som realiserbare alternativer ut fra at man har kunnet få instrumenter til overkommelige priser. Det har særlig vært mange gitarer i bygda, og disse har også sirkulert en del (over 30% av kvinnene i Vangsvik har spilt gitar). Orgel og piano har stort sett vært forbeholdt folk med relativt god økonomi. Det betyr at det har vært få slike instrumenter i bygda. Mange av kvinnene har derfor spilt på andres instrumenter og kanskje bare hatt tilgang til disse i korte perioder, f.eks. har noen spilt på naboens orgel, eller hatt litt pianospill i forbindelse med skolegang, f.eks. lærerskole. Men det er tydelig at piano og orgel har vært attraktive instrumenter for kvinner, det ser ut til at man har spilt når anledningen har vært der.

Mange har også ytret ønske om å spille slike instrumenter, og i den forbindelse vil jeg se nærmere på funksjonen instrumentene har hatt.

Gitar, zither, orgel og piano er alle akkordinstrumenter, dvs. at de brukes som akkompagnement til en sunget eller spilt melodilinje. Det at slike instrumenter har kunnet akkompagnere sang har tydeligvis vært viktig for kvinnene, og mange kvinner har nevnt dette som grunn for eventuelle spilleønsker når det gjelder disse instrumentene. Flere har også vært inne på hvor instrumentene skal brukes, f.eks. at de “er fine å bruke i heimen”. Det ser altså ut til at det er viktig for kvinnene at instrumentene passer inn i den musikalske og sosiale sammenheng de er tenkt å brukes i. Menn har i mindre grad argumentert på denne måten for sine instrumentvalg- og ønsker.

SANG OG DANS

Det er flere sider av kvinners sang- og danseaktivitet jeg har ønsket å få rede på; i hvor stor grad kvinner har vært aktive på disse områdene, på hvilke nivåer av sosialt samvær aktivitetene har vært knytta til; i hvor stor grad kvinner har vært bærere av en tradisjon og dokumentasjon av dansetyper, spille- og sangrepertoar. Her vil jeg gå inn på de siste punktene og ta for meg kvinner som tradisjonsbærere og se litt på det sangstoffet kvinner har brukt.

En av de oppgavene vi hadde under feltarbeidet var å få oversikt over det musikkstoffet som folk hadde brukt i bygda. Bl.a. kom vi over ca 4-5000 handskrevne sanger, som over to-tre generasjoner hadde vært i bruk i ei spesiell slekt i Vangsvik. Og det var i særlig grad kvinnene som hadde vært de flittigste brukerne fikk vi vite. Det er i det hele tatt en klar forskjell mellom det sangstoffet som kvinner har tatt vare på og det vi fikk fra mannlige informanter. Mennene har samlet på trykte noter og sanger, stoff som har vært i bruk i mer offentlige sammenhenger – i koret, på revyen, arbeidersanger osv, mens kvinnene har stått for nedskrivning av sangstoff, ofte kan dette være materiale som er overlevert muntlig, og som er brukt i uformelle sammenhenger, kanskje med få aktører.

Særlig viktig har kvinnene vært når det gjelder å føre videre dansetradisjoner, de har faktisk talt rådd grunnen alene her. Det er helt påtakelig hvor mange – særlig av gutter/menn som har fått det vesentlige av sin danseopplæring av jenter og unge kvinner. Det ser også ut til at kvinnene har øvet skikkelig “hustukt” i så måte. Enkelte kommentarer fra menn tyder på at ei slik opplæring ikke alltid foregikk like frivillig fra begge parter – “dæm drog meg no med utpå golvet”, sa en kar som hadde fått sin danseopplæring av eldre søstre.

Det er igrunnen noe eiendommelig at menn i så stor grad har sviktet opplæring av yngre menn/gutter i en ferdighet som dans, som jo helt klart har hatt betydning for unge menns “posisjon” i visse sammenhenger. Lørdagsdansen på “lokalet” har vært et viktig samlingspunkt for ungdom på bygdene, og her har mange gutter møtt livets harde bud: det er danseløvene som har draget på jentene.

Det kunne forsåvidt være interessant å drøfte mer nøye hvorfor ikke menn har tatt seg av ei slik danseopplæring. Jeg må her bare peke på enkelte faktorer som kan ha betydning – f.eks. at visse fysiske sider ved selve dansen på en måte kolliderer med hovedtrekk i det en kan kalle “mannskulturen”, og at menn derfor nødvendig har relasjoner seg imellom som

går på fysisk nærhet og kroppskontakt. En kan i og for seg påpeke det urimelige i å drøfte kvinners aktive innsats innen danseopplæring med forklaringer omkring menns manglende aktivitet på dette området. Jeg har gjort dette for å fremheve at det egentlig ville være naturlig å vente kjønnsdelt opplæring her; kvinner og menn har forskjellige roller i sammenhenger hvor dansen brukes mest – dette gjelder både selve dansesituasjonen og den sosiale sammenheng denne forholder seg til.

Det innsamlede sangmaterialet var som tidligere nevnt temmelig omfattende. For å ha et sammenligningsgrunnlag her, fant jeg ut at det kunne være av interesse å se på de forskningsarbeider som er gjort omkring nord-norsk sangtradisjon. Noen bred forskning på dette felt er det imidlertid ikke tale om; en av de få som har arbeidet med slikt stoff er hovedfagsstudent Torunn Eriksen ved Nordisk Institutt, universitetet i Tromsø. Hun har på bakgrunn av sitt hovedfagsarbeide med folkelig sangtradisjon gitt ut viseboka “to skilling for en sang”, som er basert på viser i skillingstrykk bl.a. fra samlinger ved Tromsø Museum og Universitetsbiblioteket i Tromsø. Eriksen har lagt vekt på å presentere viser i bredt utvalg, med ulikt tematisk innhold. I innledninga påpeker hun det faktum at mange av visene har utgangspunkt i ei virkelighet ledet av menn og hvor deltakerne nesten uten unntak er menn, slik som f.eks. visene om produksjonsliv, politikk, dramatiske hendelser og Amerikareiser. Andre sider av folks liv kommer til uttrykk gjennom de religiøse visene og viser om kjærlighet. Eriksen sier her:

“Det går fram som et hovedtrekk gjennom de religiøse visene at mennesket må vite at livet på jorda er usikkert, at mennesket må være forberedt på sorg og katastrofe. Det eneste fortrøstningsfulle ligger i at døden vil bringe mennesket over i en bedre verden – den hinsidige. I kjærlighetsvisene kan vi lese om lengsler mot det øyeblikk da kjærlighetsdrømmen skal fullbyrdes og livet skal begynne. Vi kan lese om alle drømmene som er spunnet omkring det ene mennesket, og hva et fint og nært forhold til dette ene mennesket skal bringe av trygghet og lykke. Men det finnes også viser som gir oss innblikk i kjærlighetslivet fra en annen vinkel, etter at hverdagen har gjort sitt inntog. Her kan vi lese om svik, bedrageri, “att-gløynte” personer. Det handler om kjærlighet, men også om alle mytene som er knytta til det å være kvinne eller mann, om hvordan det som skiller seg ut fra det vante skaper vanskeligheter for mennesket, og om hvordan store deler av vår bevissthet er opptatt av det å være glade i, bli likt og elsket, av det å være en del av et fellesskap.”

Vårt materiale viste seg i stor grad å være i tråd med det Eriksen peker på her. For meg ble utgangspunktet nå: har et slikt sangrepertoar bevisst eller ubevisst hatt til hensikt å gi uttrykk for holdninger og normer, og i tilfelle: hvilke holdninger har kvinner ført videre om seg sjøl og om samfunnet forøvrig? Dersom en ser på siste del av problemstillingen er det iallefall klart at vesentlige sider ved kvinners liv ikke blir berørt i det sangmaterialet vi samlet inn – først og fremst går dette på kvinners arbeidsliv. Til tross for at kvinnene i nord-norske kystsamfunn har stått for den vesentlige del av jordbruks- og husholdsproduksjonen og hatt utstrakt ansvar på mange områder, har lite eller ingenting av denne virkeligheten nedfelt seg i sangrepertoaret. Bare den del av kvinners arbeid som har med omsorgsfunksjoner å gjøre blir omtalt i visene. Men heller ikke dette temaet blir behandlet i full bredde, det er først og fremst den følelsesmessige siden av morsrollen

som blir tatt opp; hvilken lykke det er for en kvinne å bli mor. I noen tilfeller nevnes det også hvor viktig det er for ei mor å oppdra barna til dugendes samfunnsmennesker. Det rent praktiske daglige arbeidet som følger med det å ha hovedomsorg for barn, blir ikke nevnt i sangene.

Det ser ut til at det først og fremst er kvinner i forhold til menn og i forhold til barn som kommer til uttrykk i visene og at det ofte er et idealbilde som blir holdt fram. Ekteskap og trofasthet blir viktig, og det påpekes også hvilke konsekvenser et eventuelt brudd på vedtatte regler kan få for den enkelte.

Et av de spørsmål jeg var inne på tidligere er om det er rimelig å anta at et slikt sangrepertoar har hatt betydning for videreføring av normer og verdier, og om kvinners ansvar på disse områder har nedfelt seg i det repertoaret som har vært i bruk blant kvinner. Det er iallefall grunn til å tro at sang forsterker et eventuelt budskap man måtte ønske å komme med. Og en del av de sangene som har vært for barn har klart pedagogisk/oppdragende funksjon, idet man i teksten direkte påpeker hvordan en bør oppføre seg i ulike sammenhenger. En del av sangstoffet for barn er ikke skrevet ned, men flere av intervjupersonene ga eksempler på sanger de hadde brukt for egne og andres barn, eller som de sjøl hadde hørt som barn.

Et annet aspekt er at en gjennom det sungne stoffet markerer en viss avstand til det som blir formidlet, dvs. at det f.eks. kan fortone seg lettere å ta opp tabubelagte områder gjennom sang enn gjennom samtale. Det er ikke utenkelig at kvinner har formidlet vesentlige holdninger omkring ekteskap, kjærlighet og seksualitet nettopp gjennom et slikt sangmateriale. Vi vet at sangen har vært overlevert fra den ene til den neste generasjons kvinner, og at teksten ofte har gått på følelser, som i det daglige slit og strev kanskje hadde heller dårlige vilkår og som derfor bedre kunne kanaliseres gjennom sangen.

Dersom en ser på det innsamlede materialet som helhet, er det grunn til å hevde at det til sammen står for et nokså konvensjonelt eller konservativt syn, og at det på ingen måte kan sies å gi et fullstendig bilde av samfunnsforholdene generelt eller kvinners liv spesielt. De religiøse sangene peker i stor grad på herligheten som venter i det hinsidige, og tar sjelden opp forhold i dette livet. Tekster om fattigdom og nød er stort sett beskrivende og i liten grad analyserende og vesentlige sider ved kvinners liv er ikke kommet med i det hele tatt. Men til tross for en slik konservativ tendens; det finnes også en latens i dette stoffet som på mange måter er positiv. Det dreier seg om det engasjement og den varme som en kan finne i stoffet, det har å gjøre med at følelsen av samhold og solidaritet ser ut til å ha vært et viktig grunnlag for å ta opp tema som urettferdighet og fattigdom. Det har også å gjøre med ei stort sett positiv holdning til seksualitet og fysisk nærhet, og til det å leve ut ulike sider av sitt følelsesliv.

Min oppgave har vært å gi noen glimt fra det jeg arbeidet med i min hovedoppgave. Det er å håpe at forskere innen folkemusikkforskning i større grad vil få med kvinneperspektivet i ettertida. Det er ingen grunn til at musikkforskninga skal ligge etter andre humanistiske fag på dette området.

ER DET VIKTIG AT GAMMALDANSMUSIKK BLIR DEFINERT SOM NORSK FOLKEMUSIKK?

-Samma for meg det vel, seier nok mange. Og det er ikkje noko mål i sjøl å bli definert som norsk folkemusikk – nei fri og bevare oss for det lell.

Men status for sin musikk, det vil naturlegvis alle ha. Og der oppstår det ein konflikt, fordi i skinnen er det overlapping mellom eit gammaldansorkester sitt repertoar, og det repertoaret som det kongelige norske landslaget for spelemenn har oppleyst og vedtatt til bruk i rikets kappleiker i nasjonalmusikk.

Sjå litt på repertoaret etter eiga erfaring:

<u>Gammaldansorkester:</u>	<u>Kappleik:</u>
Pols/mazurka	Halling
Vals	Springartyper/pols
Reinlender	Vals
Div. polkatyper	Mazurka
Swing	Reinlender
Slow/Tango	Polka
Rock	

Denne overlappinga skal eg komme inn på litt seinare.

Problemet for g. når det gjeld status ligg på følgjande punkt:

1. Den er uglesett som offisiell folkemusikk, sjøl om den fungerer som buskspel på kappleikar, og sjøl om det er stor overlapping.
2. Den er uglesett som kunstmusikk. NB: I begge tilfella er eit hovudpoeng: trekkspelets omdøme.
3. (heng saman med dei to første) Gammaldans er historielaus
4. Ein kombinasjon av dilettanteri og kommersielt oppsving har gjort at krav til g.-utøvarane frå alle hald har vore svært låge. Dette har g. lide under, men det er ein snunad der no.
5. G. er ein funksjonell musikk, som må rette seg etter krava frå lokalet.

Her har folkemusikk det mykje annsleis:

1. Den er offisielt godkjent som andlet utover, frå kongen og Erik Bye til den minste ansamling av bunadskledde folk.
2. Den er ei kjelde for kunstmusikken.
3. Den har historie.
4. F. veit å dra fram dei gildaste utøvarane når offisielle arr.

Derimot står folkemusikk langt svakare kommersielt, og den er i stor grad dødfødt på lokalet. (Predisering: kappleikane set høgast dansetypar som halling og springar – dei er lågfrekvente på danselokala i dag). Dessutan har f. eit dårlegare “rykte”, jfr. kommentarer om Folkemusikkhalvtimen, ord som felegnikk, kattjammer o.l.

Her er ein av tabbane i f., at f. utøvarar har vore så lite flinke til å dra fram breidda innanfor sin eigen definerte gruppe. Snarare har det vore tilstramming om begrepet som har prega utviklinga.

SUM:

G. manglar status i offisiell forstand, men er populær funksjonsmusikk og har kommersiell verdi. Så lenge g. har kommersiell verdi, har det lite å seie for utøvarane at den ikkje har offisiell status som kan halde liv i ein gråstein.

Problemet oppstår når g. og f. skal inn på samme beite – her blir f. storoksen som snøftar i eit hjørne, medan g. er som ei gnaldrebikkje som bit etter føtene til oxen.

Storoksen har pondus og posisjon, medan gnaldrebikkja bit litt og pilar så med halen mellom beina og hoppar over gjerdet. Og ikkje lenge etter oppstår begrepet “blandadans”... eit nytt steg på distanseringstigen.

G. og f. er i ein uløseleg konfliktsituasjon, etter mi meining fordi, f. vil definere seg horisontalt, medan g, alltid (i den grad dei har definert si rolle) er vertikalt.

Sidan eg ser det som lite sannsynleg at f. vil omdefinere sitt begrep for å sleppe andre til – og sidan dette kanskje ikkje er ønskeleg heller kan vi berre med ein gong gje opp denne håplause kampen.

Det vi istaden kan gjere er å gje g. den status den fortener i seg sjøl, status for det den er. For forskarar betyr det at g. bør behandlast som ein viktig del av norsk musikkliv og musikkhistorie.

Svaret på mitt spørsmål er altså: Det er ikkje om å gjere at g. blir definert som f. – men det er viktig at g. får status for seg sjøl.

Slik eg ser det er det i dag heller eit spørsmål om f. kan få lov til å kalle seg gammeldansmusikk. Etter mi meining er det den offisielle f. som er eit utskot i den familien som vi gjerne kan kalle norsk dansemusikk. For å klåregjere dette må vi sjå på historia til norsk folkeleg dansemusikk – eller det eg gjerne vil kalle for g.

NOKRE HOVUDTREKK I GAMMELDANSMUSIKKENS HISTORIE

Eg vil gjerne kalle all folkeleg norsk dansemusikk g. her fordi den alltid inneheld eit element av norsk tradisjon i seg. Eit særtrekk ved g. er nemleg denne kombinasjonen mellom motedansmusikk og tradisjonell eller gammal musikk. Denne kombinasjonen har eksistert all tida fordi dansemusikken er avhengig av dansarar og deira ynskje. Dansemusikk er alltid avhengig av etterspørsel og tilpassinga til markedet for å overleve. Derfor har norsk g. alltid gjennomgått eit hamskifte med jamne mellomrom.

ILLUSTRASJON AV DET SOM SÆRPREGAR SAMSPELET MELLOM GAMMAL MUSIKK OG MOTEMUSIKK:

Bakka viser at dansen alltid har vore innførsel av nytt blod – i si tid på begynnelsen av 1800-talet var valsen den store motedansen. Vi veit at unge spelmenn som Loms-Jakup eller Jens Smed eller Fant-Karl var gloherske til å lære seg nye dansemelodiar – sjølsagt i pakt med kravet frå lokalet. På samme tid dyrka dei eit eldre repertoar av springar eller halling eller kva som helst. Eg vil ikkje ein augneblink nøle med å kalla Loms-Jakop for g. muskar, men ikkje utan vidare pop-muskar. Ein pop-muskar ville nemleg, som dagens pop-m., halde seg til ei rein platt kopiering av motedansmelodiane. Det som er typisk for g. gjennom tidene er at dei held ein fin balansegang her – mellom gammalt og nytt. Dessutan er det typisk med ei personleg og distriktvis farging av motestoffet. Og ikkje minst nyskaping innanfor genren. Motedansen 4-tur f.eks., eksisterte i stor monn i dei gamle spelmennene sitt repertoar, og mange av dei har gått over til å bli rundvalser i ettertid. Og kjem du med ein Loms-Jakup eller Fant-Karl rundvals på kappleik er du garantert suksess.

Og det er paradisk å tenkje på at ein motedans som valsen frå begynnelsen av 1800-talet (fram til 1840-50-åra) i kappleiksamanheng er meir verd enn motedansen hoppvals eller polka som er dokumentert her m.a. frå 1829. Av ein eller annan grunn blir ikkje hoppvals sett på som like gildt i f. Forstå det den som kan.

Vi kan halde fast på desse kriteria for den typiske norske dansespelmann, altså:

1. kombinasjon av motemusikk og gammal musikk (trad.)
2. personleg og dialektmessig farging av stoffet
3. nyskaping over motemusikken
4. tilpassing til krava frå lokalet (lydstyrke ma.)

Vi kunne her godt ha teke vegen om folk som Per Bolstad, Goothard Erichsen, Carl Jularbo, Oddvar Nygård og fleire for å etterprøve deira forhold til desse kriteria. Det har vi ikkje tid til. Eg kan vel likevel kort seie at kor kvar av desse (som har vore med å drive gammaldansmusikken framover, eller representerer forskjellige utviklingssteg) vil enkelte av dei punkta eg sette opp bli viktigare enn andre, men som samla heilheit vil nok alle kriteria bli oppfylt.

Om eg likevel skulle våge meg inn på ein person eller eit orkester i dag, og prøve desse punkta – er det jo fristande å ta kollega Jan Borseths orkester som eksempel. Dette gjer eg no utan å ha gått så grundig inn på det, og Jan får arrestere meg dersom eg tek mykje feil:

1. Borseths har ein kombinasjon av motemusikk og gammal musikk (frå Tydalspols til Fugledans vil eg tru)
2. Borseths fargar stoffet personleg og har heilt klår distriktsfarging (Selbu)
3. Dei lagar sjøl melodiar og tekstar til populære dansar.

4. Dei tilpassar seg lokalet, ma. ved å ha både gitar, bass og slagverk som rytmebasis. Dessutan har dei sjølsagt forsterkarutstyr, som gjer at det når fram i lydstyrke.

Jan Borseth og mange andre orkester er etter mi meining i rett tradisjon frå Loms-Jakup eksempelet på ein typisk gammaldansmusikar frå Norge.

Og derfor forundrar det meg ikkje at orkesteret hans fungerer svært bra på lokalet. Det forundrar meg heller ikkje at han ikkje blir godkjent som folkemusikar i dei kretser, men det skal han ikkje ta so tungt.

Ut frå dette vil eg seie at gammaldansmusikken er det berande og dominerande folkemusikalske element i norsk musikkhistorie dei siste to hundre åra. Og “som sådant” er g. grundig underkjent og mishandla av norske musikkforskarar.

Eg har tidlegare sagt at ein avstand mellom den trad folkemusikk-begrepet og gammaldansmusikken er uunngåeleg. Ein skal i alle fall ikkje vente at gammaldans som har kravet frå lokalet helg etter helg skal forandre sitt repertoar til meir halling og springar, berre for å få lov til å bli kalla folkemusikk. Eg meiner det er innlysande kven som bør utvide sekken sin, om ei slik endring skal skje. Dersom som ein veljer å registrere ei utvikling, slik mange gjer kunne ein kanskje dratt den konklusjonen at “slik er det”. Slik kan diskusjonen haldast på begrepsplanet.

Dersom musikkforskarane og andre verkeleg er interessert i norsk musikkhistorie, bør dei straks gje seg i kast med å gje gammaldansmusikken ei historie. Tømre opp ein bakgrunn som gjev linjer fram til det som går føre seg på lokalet i dag. Dansemusikken er ein viktig del av musikkhistoria – etter mi meining viktigare enn både akustiske målingar av bukkehorn og tretten nye avhandlingar om Fartein Valens kirkegård ved havet. Den er nemleg den musikkforma som absolutt vedkjem flesteparten av folket.

Og eg meiner at gammaldansmusikken gjennom all tid har eit særpreg som gjer at vi kan kalle den ei norsk musikkform. Og i så måte er det nærliggande å kalle den norsk folkemusikk. Men som sagt synest eg ikkje at vi skal kaste bort fleire tiår med diskusjon om kva er folkemusikk – men likeså godt kaste oss over gammaldansmusikken og gje den musikken også ein plass og status den fortener.

KONKLUSJON

Etter mi meining er gammaldansmusikken eit stebarn i familien norsk folkemusikk – fordi den er blitt dårleg behandla av norsk folkemusikk. Det er innlysande at gammaldansmusikken har fungert og fungerer folkeleg, meir enn den sektoren av dansemusikken som blir offisielt opphøgd som norsk folkemusikk. Derfor skal ikkje gammaldansmusikken ta det så tungt at den ikkje får lov å kalle seg folkemusikk. Det den skal ta tungt og kreve er at musikkforskarane og det offisielle musikklivet tek g. alvorleg og gjev den status. Dette bør i første omgang skje ved å gje g. ei historie.

Pga. tida har eg ikkje komme inn på eit anna punkt som opptek meg ein del – gammaldansmusikaren sitt forhold til sin eigen musikk, g. musikalske samvet og talent. Det får ligg i denne omgang.

FOLKEMUSIKKFORSKNINGEN OG DEN AKTIVE KULTURPOLITIKK

For å fatte meg i korthet vil jeg med en gang peke på noe som synes klart. Forskningen er ikke nøytral. Den treffer sine valg – og dermed påvirker den utviklingen.

Men forskningen er i utgangspunktet sannhetssøkende – studerende. Og viktigst for resultatet er også utgangspunktet – det sannhetssøkende grunnlaget. Erkjennelsen av dette grunnlaget vil hjelpe fram betingelsene for et definert tradisjonsbegrep for folkemusikk. en definisjon som virker avgjørende inn – både på forståelsen av de forskningsmessige resultater – og på den aktive kulturpolitikk disse legger opp til.

FOLKEMUSIKKEN OG TRADISJONSBEGREPET

Nøkkelen til dette må vi finne i svaret på følgende hovedspørsmål: -Hva er funksjonen til den norske instrumentalmusikken, – og hva betinger eksistensen i den form historien har gitt den?

Svaret må bli at hovedtyngden av denne musikken – den viktigste – er bruksmusikk knyttet til dans.

Uten studium av sammenhengen med dansen blir studiet av folkemusikken overfladisk og klarer ikke å reflektere mer enn noen sider ved musikken. Det er ikke folkemusikken isolert, men musikken og dansen som helhet en ser tre fram og utvikle seg. Derfor er geografiske og historiske variasjoner – og altså også tradisjonsbegrepet – bundet til denne helheten.

Innenfor denne helheten av musikk og dans er dansen det grunnleggende og bestemmende element. Dansen har sin egen sosiale funksjon, mens musikken i sin typiske funksjon tjener dansen.

Enkelte sider ved musikken har ikke samme grad av tilknytning til dansen. Det ved musikken som er nærmest og mest direkte forbundet med dens typiske funksjon, er rytme og oppbygging.

At rytmen henger sammen med dansen er selvvinnlysende. Og at den måten slåtten er bygd opp på også kan gjøre det – kan illustreres ved et eksempel:

Innen runnommusikken i Trysil/Engerdal er det svært alminnelig at melodiene er formet som “spørsmål og svar”. Det vil si at det er to vendinger som hver spilles én gang – altså uten repetisjon. Den første ender ikke på grunntonen. Den blir altså “hengende i luften” og trenger et svar. Svaret er da den andre vendingen som ender på grunntonen. Denne oppbyggingen henger klart sammen med korte danser. Den forekommer kun i spredte og tilfeldige vandringsleker i strøk med lengre danseformer.

TRADISJONSBEGREP LØSREVET FRA DANSEN

De sidene ved folkemusikken som det tradisjonelt har vært ofret mest arbeid og oppmerksomhet på er de sidene som ikke har direkte sammenheng med dansen. En tenker da på

slikt som tonalitet, harmonikk, melodiintervallbruk og én- eller flerstemmig spill. Her har da også tradisjonsbegrepet vært knyttet først og fremst til disse sidene – eller elementene – om en vil. Nå er det jo slik at de aspektene det her er snakk om ikke er direkte preget av “dansens tvang”. Derfor varierer de mindre bundet av lokal danseform – og mer ut fra person, tid, situasjon osv. Også innenfor ett og samme geografiske område – i ett og samme lokalmiljø – ja, til og med i en og samme tradisjonsbærers repertoar – vil det finnes melodier av vidt forskjellig type når det gjelder disse aspektene.

Blant f.eks. Thorvald Tronsgårds springleiker finnes både alderdommelige melodier med svevende tonalitet og mer moderne dur-melodier. Melodier som innbyr til utstrakt bruk av løse strenger – og melodier som ikke gjør det. Melodier som er svært “melodiøse” – og slike som er preget av en mer virtuos melodiføring.

Det gir vel dårlig mening å beskrive dette fenomenet slik som at denne spillemannen spiller “slåtter av ulik tradisjon”. Rimeligere er det vel å si at melodistoffet innen dette geografiske området, Folldal, er delt opp i lag på lag med melodier av ulik alder og opprinnelse. Tradisjonsbegrepet må derfor knyttes til det som er felles for all denne musikken – nemlig at det er likeverdige låter ut fra sin funksjon som dansemusikk.

Hvis tradisjonsbegrepet skulle knyttes til de elementene jeg ellers nettopp har nevnt – ville det rett og slett forsvinne bakover i tiden og inn i en jungel av slåttevandring på kryss og tvers. Det ville være låtene – og ikke tradisjonsbærerne som representerte tradisjonen.

La oss sette et foreløpig punktum etter denne tankerekken – som på den ene siden skisserer et tradisjonsbegrep knyttet til helheten bruksmusikk og dans, definert som: Den lokale sammensmelting av spill, rytme og danseform, heretter kalt A – og på den annen side det som innen den tradisjonelle forskning synes å ha vært det alminnelige – et tradisjonsbegrep knyttet til melodistoffets særtrekk, heretter kalt B.

TRADISJONSBEGREPET GIR KULTURPOLITIKKEN

Praksis viser at disse to tradisjonsbegrepene munner ut i to ulike “folkemusikkpolitikker”.

Tradisjonsbegrep A har som følge en lokal, ikke-personorientert politikk med rom for variasjoner/diktning – for å “stjele” slåtter og omforme dem etter lokaltradisjonens rytme og formkrav.

Etter dette synet kan en tradisjon med fåtallig bevart melodistoff være like rik og livskraftig som en med mye overlevert stoff – forutsatt at dansen er i bruk – eller kan tas i bruk igjen. Og forutsatt at man har en liten kjerne overlevert melodistoff som kan tjene som mønster. En videreutvikling av repertoaret kan da med letthet skje på samme vis som det alltid har skjedd – ved nyskapning og ved “tjuvlån”. Dette kan demonstreres ved rykende ferske eksempler.

Hovedpoenget her blir å fremme et bruksmiljø som kan danne basisen for en slik utvikling av musikken. Dette med bruksmiljøet vil jeg komme inn på senere.

Denne politikken har som mål å tjene kontinuiteten. Holde fast ved røttene til fortiden – og å bære lokal egenart og fellesarv videre i lokalsamfunnet.

Tradisjonsbegrep B, som er knyttet til melodistoffets særtrekk, fører i sin ytterste konsekvens til problemer med å fastslå hva som representerer en tradisjon overhodet.

Men i praksis defineres visse fremtredende personer som tradisjonsbærere – og nye utøvere kan kun bli tradisjonsbærere i den grad de blir identiske med den første... i repertoar, spillestil osv. Altså bygges det opp et grunnleggende skille mellom fortid og nåtid – mellom en tid da tradisjonene eksisterte (på mytisk vis) – og en tid da man kun kan lære seg å bli lik den siste aksepterte tradisjonsbærer. Etter dette synet vil en tradisjon med lite overlevert stoff være dømt til for all fremtid å forbli en fattig tradisjon – og tradisjoner med mye overlevert stoff blir dominerende høystatusområder. Et lite sidesprang. -Denne filosofien bringer i erindring det regelverket for kulturstøtte vi hadde for ca 20 år siden, som fritt utlagt kunne tolkes slik: “Støtte kan kun gis til utstopping av den siste polsdanser”. Men tilbake til tankerekken igjen.

I virkelighetens verden viser praksis at denne dogmatismen også er en umulighet. Derfor oppstår paradoksalt nok en merkelig opportuniste – der tradisjonsbegrepet fullstendig forsvinner ut av bildet. Holdningen blir at man er fullstendig fri til å spille slåttene akkurat som en vil – at “alt er like riktig”. Det er bare å lære seg slårter i fleng – og spille dem slik en selv vil – uten noe krav fra en bestemt funksjon.

Ettersom sammenhengen med den lokale dansetradisjon her er gått tapt – vil ikke en slik repertoarjakt kunne ut i noen omforming til å dekke sin lokaltradisjons bruksbehov.

Jeg vet ingen som bedre har satt ord på endskapen i denne utviklingsprosessen enn Sven Nyhus – når han i et avisintervju i 1980 sier, – jeg siterer: “Det er nok fare for at små forskjeller mellom nære bygder blir borte, men jeg tror det er bedre at folk spiller lik slåttemusikk, enn at de ikke spiller i det hele tatt. Vi må ikke legge an på å slette ut egenarten, men vi må heller ikke glemme det som er det viktigste, nemlig musikken og spillegleden”. Sitat slutt.

Bortsett fra at dette skulle være forutsetningen for å bevare musikken og spillegleden, har jeg – på grunnlag av det som her er fremholdt – full forståelse for logikken i hans konklusjon.

POLITIKK FOR AKTIVT KULTURVERN

Den nevnte konklusjon bekrefter ikke bare at tradisjonsbegrep B fører til brudd med fortiden. Den anviser også folkemusikken – som i hele sitt vesen er lokal – en fremtid som “riksfolkemusikk”. Og riktig eller galt. Normalisert på denne måten gis den også en ny funksjon – både som konsertmusikk og som repertoar til kommersiell gammeldans blant annet.

Dette forholdet åpner perspektiv for en tumleplass hvor hver og en er sin egen kulturentreprenør. Siden denne kreftenes kamp – alle mot alle – neppe trenger noen kulturpolitikk i det hele tatt – og siden tradisjonsbegrep B nå står for “Borte” – har optimistene tradisjonsbegrep A igjen å støtte til.

Det synes som om alt kulturvern i tiden retter seg mot det lokale. For å nevne noe så har Landsnemnda for bunadspørsmål et direkte påbud om dette.

Vern om byggeskikker har ikke lenger som grunnleggende siktemål å flytte bevaringsverdige bygninger til museum. De blir fredet og vernet der de står, så langt det finnes midler til det, og gitt levende funksjon ved påkrevd innredning.

BRUKSMILJØET

En politikk for aktivt kulturvern når det gjelder folkemusikktradisjonene våre må ha det parallelle siktepunkt – et bruksmiljø i lokalsamfunnet. et bruksmiljø som gjennom levende utøvelse bevarer sammenhengen fra fortid til nåtid. Hvis formålsparagraf sikrer utviklingsmuligheter for – og opplæring i – den lokale tradisjon, på linje med samværsnormer og moroaktiviteter som hører vår generasjon til. I områder hvor f.eks. fela har vært trengt tilbake av trekkspillet i mange år vil det – ved siden av målbevisst arbeid for å fremme bruk av fele og lokaltradisjon på skapende grunnlag – også være riktig å samle folk som dyrker trekkspill til husbruk i en liten trekkspillklubb innen miljøet. Ved å ta med kontrabass og gitar m.m. i samspillet skapes klangvariasjoner folk uten spesielt forhold til folkemusikken er fortrolige med.

Foxtrot og tango forbindes med gammeldans av mange i den voksne generasjon. Ved en ikke-restriktiv holdning til rytmer og instrumenter skapes toleranse og rom for balanserte innslag av den lokale bygdedansrytme. Små lokaler er viktige for å bevare de små bevegelsene som kjennetegner bygdedansene våre. Det samme gjelder folkelig gammeldans.

VALG AV TAKTART

Den vanlige taktart som brukes ved opptegning av rytmer med tre slag i takten er 3/4-takt. De som har syslet med dette, vet hvor vanskelig det er å yte rettferdighet til lokal rytmeegenart ved opptegning. Uansett hvilken taktart en velger, vil den være tilnærmet – og vil trenge en forklaring. Hver lokaltradisjon gjør hver for seg klokt i å velge den taktart som best tjener en pedagogisk hensikt.

Når rytmen – som f.eks. i Elverum – er sterkt ujevn, viser praktisk erfaring at 2 1/2 / 4-takt fører best til målet. Her er det tredje slaget i takten meget kort. Årbok for Glåmdal 1979 viser i noen grafiske fremstillinger denne tradisjonen med noteverdier, taktarten og danseform i sammenheng.

ANDRE MILJØAKTIVITETER

Overlevert folkemusikkstoff som ikke er knyttet til dans må få spillerom i miljøer det hører sammen med – f.eks. på setertreff eller til konsertbruk ellers.

For å sikre generasjonssamhørigheten bør det drives vide barnelagsaktiviteter som og engasjerer foreldrene. Disse bør helst ikke snevres inn til utelukkende dans.

Revyinteresserte bør stimuleres til å ta opp aktuelle emner. Likedan bør gode fortellere oppmuntres til bidrag under det festlige samvær – dette er populært.

Det er selvsagt at innsamlet repertoar i vid forstand kan brukes i dette miljøet. Videreføring av ferdigheter som kan spores tilbake til lokal opprinnelse må vies oppmerksomhet, så som mattradisjoner – bygdehandverk – bygdekunst osv. Det setter farge på det

hele å trekke til seg originaler og talenter som er trengt til side i denne bingoens og fjernsynets passiviserende tidsalder.

Jeg har her skissert et praktisk opplegg for bevaring av sammenhengen mellom fortid og nåtid i lokalmiljøet.

Et bruksmiljø som ikke bryr seg så mye med hvilke instrumenter som tas med for å spille den lokale bygdedansrytme – bare musikken yter full rettferdighet til overlevert rytme egenart og danseform.

Den som tror at dette opplegget er en lettvint vei å gå, tar feil. Det stiller store krav til kvalitativ omsorg for å fungere etter hensikten. Men praktiske forsøk viser at det nytter, og at det ligger åpenbare perspektiver i dette.

HOVUDFAGS- OG MAGISTERGRADSOPPGÅVER I EMNET FOLKEDANS OG FOLKEMUSIKK, SKRIVNE CA 1970-1982.

Institutt for musikkvitenskap, UiO

Anmarkrud, Bjørn: De ulike felestyle i hardingfeletradisjonene. (Oslo, 1975)

Ekgren, Jacqueline Pattison: Levende tradisjon as sees in the repertoire of kvedar Aslak Brekke from Vinje in Telemark. A study of one source in Norwegian vocal folk music. (Oslo, 1975)

Ellingsen, John: En studie i et utvalg Telemarksslåtter med henblikk på likringsbruken som tonalitätsindikator. (Oslo, 1970)

Evja, Morgan: en historisk framstilling av Frelsesarmeens musikalske utvikling i Norge, samt en vurdering av sangens og musikkens funksjon innen organisasjonen i dag. (Oslo, 1979)

Faukstad, Jon: Ein-raderen i norsk folkemusikk. Historikk, bruk og repertoar. (Oslo, 1975)

Gjertsen, Ingrid: Sangtradisjonen blant lekfolket i Luster. Hovedkilde Ragnar Vigdal. (Oslo, 1978)

Haanshus, Jørn Tore: Kristian P. Åsmundsstad. Ei songkjelde frå gudbrandsdalen. (Oslo, 1976)

Kjelsrud, Oddbjørn: Forrige århundrets folkelige dansemusikktradisjoner i Vestfold. (Oslo, 1981)

Kvifte, Tellef: Om variabilitet i fremføring av hardingfeleslåtter. Utkast til en analysemodell. (Oslo, 1978)

Ledang, Ola Kai: Samanliknande gransking av 28 lydbandopptak av ein norsk religiøs folketone. (Oslo, 1967)

Lie, Marit Christina: Svart nasjonalisme og statsfolklore på Jamaica. (Oslo, 1982)

Luihn, Astri: Føroyskur dansur: studier i sangtradisjonen på Færøyene. (Oslo, 1979)

Nordal, Jorid: En koralbok fra Ringebu. (Oslo, 1982)

Rotevatn, Gunnar: Musikk i Frelsesarméen. En vurdering av holdninger til musikk i Frelsesarméen, anvendt på noen utvalgte komposisjoner av Erik Leidzén og Ray Steadman-Allen. (Oslo, 1979)

Sveinall, Anne Karin: Liestølletta og vokaltradisjonen i Åseral. (Oslo, 1979)

Syvertsen, Emil Otto: Populærmusikk og kristen forkynnelse. (Oslo 1975)

Sydnes, Synnøve Mæland: Religiøse folketoner i indre Ryfylke. (Oslo, 1976)

Sæta, Olav: Engerdalsmusikk, spilt på fele av Embret Lund og Helmer Kjølvang. En skisse av dem som spelmenn og en analyse av musikken. (Oslo, 1977)

Norges musikkhøgskole, Oslo

Anderssen, Inger: Læstadiansk sang. Med utgangspunkt i den luthersk-læstadianske menighet i Kåfjord. (Oslo, 1980)

Institutt for sosialantropologi, UiO

Berkaak, Odd Are: Afro-Zionisme. Visjon og organisasjon. (Oslo, 1980)

Nyvold, Frode: Kulturaktivismen i Oksitania. Tekst og kontekst. (Oslo, 1979)

Sinding Larsen, Henrik: Fra fest til forestilling. Et antropologisk perspektiv på norsk folkemusikk og dans gjennom skiftende materielle, sosiale og ideologiske betingelser fra nasjonalromantikken og fram til i dag. (Oslo, 1983)

Musikkvitenskapelig institutt i Trondheim:

Brekke, Jon Egil: Trondhjemske arbeiderpartis sangkor og fagforeningenes mannskor, Trondheim. Bidrag til karakteristikk av den norske arbeidarkorrørsla. (Trondheim, 1980)

Diesen, Rolf: Musikklivet i ei bygd. Rapport 2. (Trondheim, 1973)

Haugen, Simon Oddbjørn: Ideologi og praksis i arbeidarkorrørsla. Orkanger Arbeidarpartis Sangkor sett i høve til Norsk Arbeidersangerforbund. (Trondheim 1976)

Knutsen, Tove Karoline: Vangsvikprosjektet – Delrapport 2. Om kvinnene i det lokale musikklivet. (Trondheim, 1982)

Oversand, Kjell: Tradisjon og nyskaping i trøndersk folkemusikk. (Trondheim, 1974)

Steffenak, Knut Vebjørn: Vangsvikprosjektet – Delrapport 1. (Trondheim, 1982)

Etno-folkloristisk institutt, UiB:

Espeland, Wigdis J.: Flowers from the gutter. To what Extent can oral Tradition of Homeless Alcoholics in Bergen throw Light on their Way of Life? (Bergen, 1976)

Systad, Gunnhild: Bruresalmen er snart sunge, men ljomen varer lenge. Ei folkloristisk drøfting av kjøkemeistertradisjon og byråsongar. (Bergen, 1981)

Velure, Magne: Tradisjonen om fossegrimen og nøkken. Ein genreanalytisk studie. (Bergen, 1972)

Sosialantropologisk institutt, UiB

(sjå Norsk folkemusikkklags skrifter nr. 2, 1984)