

Norsk Folkemusikklags Skrifter Nr. 2

Seminaret på Fagernes 28.-29- januar 1984

Seminaret i Flesberg 1.-3. mars 1985

Bergen 1986

ISSN 0800-3734

Innhald:

FØREORD	3
Elisabeth Kværne: Ulrik i Jensestogun – Eit døme på bruk av arkiv og skriftlege kjelder for å gje nytt liv til gløymde låttar	5
Agnes Buen Garnås: Nokre spreidde tankar ikring folkeleg song.....	8
Ingrid Gjertsen: Religiøs folkesang – Folkemusikkbegrepet i forskning og i praksis	12
Egil Bakka: Dokumentasjon, analyse og praktisk vidareføring av dansetradisjonar.....	22
Wigdis Espeland: Folkedansen i kulturpolitisk samanheng. Om tilhøvet mellom ideologi og praktisk folkedansarbeid	28
Sverre Heimdal: Hvilket feleslag brukte Løytnantsdrene.....	33
Even Tråen: Bindeledd mellom Løytnantsgremjinn og dagens numedalsspel.....	37
Per Midtstigen: Sjøfløyta – Barokkinstrument med renessanse i vår tid	42
Samspillsformer innen folkemusikken – Et historisk perspektiv	48
HOVUDSFAGS- OG MAGISTERGRADSOPPGÅVER I EMNET FOLKEDANS OG FOLKEMUSIKK SKRIVNE FRÅ 1983 AV	58

FØREORD

Norsk folkemusikklags skrifter kom første gong ut 1984. Dette nummeret er nr. 2, og kjem ut noko forsinka. Skriftet inneheld ein del av innlegga på seminaret på Fagernes 28-29 januar 1984 og seminaret på Flesberg i Numedal 1-3 mars 1985. Fleire av innleiarane har bearbeida manusa sine, og dette har tatt tid. Difor har det gått vel to år frå første skriftet kom ut og til dette neste kjem.

Tema for seminaret på Fagernes var folkemusikkongrepet, og formålet med folkemusikkforskning: Forskinga i høve til den levande folkemusikken.

Seminaret på Flesberg tok opp folkemusikktradisjon i Numedal og nordnorsk tradisjon.

I dette skriftet kjem bidraga frå Fagernes frå Agnes Buen Garnås, Egil Bakka, Elisabeth Kværne, Wigdis Espeland og Ingrid Gjertsen. Frå seminaret på Flesberg kjem bidrag frå Even Tråen, Sverre Heimdal og Per Midtstigen.

I tillegg er tatt med eit innlegg frå seminaret i Oslo 15-16 mars 1986, av Bjørn Aksdal.

Bergen 1986.

Ingrid Gjertsen.

Elisabeth Kværne:

ULRIK I JENSESTOGUN

Eit døme på bruk av arkiv og skriftlege kjelder for å gje nytt liv til gløynde låttar

I mange år har eg hatt eit ynskje om å bli kjent med historia til Ulrik i Jensestogun og musikken hans.

Me visste at han hadde vore ein allsidig spelemann, men i levande tradisjon var det så godt som berre runddanslåttar etter han i bruk.

I 1982 ga Svensk Visearkiv ut Einar Øvergaard's folkemusikksamling, kommentert av Märta Ramsten.

Boka inneheld hundrevis av folkemusikkoppskrifter frå heile Sverige, men óg 125 låttar frå Østerdalen, Gudbrandsdalen og Valdres. Dei fleste herifrå er etter Ulrik i Jensestogun. På farssida var Øvergaard av norsk slekt, med røter i Elverums-traktene. 20 år gamal kom han i 1892 til Frydenlunds pensjonat i Aurdal.

Han ville lære å spele hardingfele, og trefte i første omgang Ole O. Solheim. Verkeleg fart i sakene vart det først då han kom tilbake året etter og trefte Ulrik i Jensestogun.

Ulrik var fødd i Aurdal i 1850. Han budde i Jensestogun til han gifta seg i 1890 og flytta til Liagreude på Vestsida av Aurdalsfjorden.

Alt frå gutedagane ville Ulrik bli spelemann, og læremeisteren hans var framfor alle Bendik Toreson Nø'n frå Lobygda. Ulrik var 20 år då Bendik fór til Amerika i 1870. Dette var berre 16 år etter at læremeisteren hans Bendik, Jørn Hilme, døydde. Oppskriftene frå 1892 fører oss såleis nær Jørn Hilme i tid.

Av dei 50 låttane Øvergaard noterte etter Ulrik, er det 44 springarar og 6 hallingar.

Meir enn halvdelan var ukjende låttar for Valdresspelemenn i dag, sjølv om vek og vendingar kan verke kjende. Fleire av låttane er kjende i Hallingdal. Son hans Ulrik, Einar Nerbråten, meiner spelet til faren likna mykje på hallingspelet.

Øvergaard gjorde omfattande notatar til låttane og til miljøet rundt dei – fleire enn til nokon seinere oppskrifter han gjorde.

Målet hans var å få gjeve dei ut, men dette vart ikkje gjort. I notatane kan ein hente opplysningar om foredrag, bogeføring, repertoar, førespel og forsiringar. Dobbeltgrepa er illustrerte med eksempel. Notatane kan og fortelje at Ulrik var trofast mot den tradisjonelle tonefarginga.

Det verkar som om Øvergaard aldri var i tvil om kor han skulle sette taktstreken, kan hende fordi Valdresspringaren var første møtet hans med springartakta.

Først på 1970-talet avslutta ein diskusjonen om kor taktstreken skulle stå. Øvergaard's notering vart no konsekvent gjennomført. Øvergaard hadde klart for seg skilnadene i speldialektane, korleis låttane vandra mellom dalføra og korleis dei kunne variere innan den same bygda.

Låttane etter Ulrik går på fem ulike stille.

Forutan vanleg stille og nedstilt bas, ljøsblått, grønt og grålysningstilte, som me seier i Valdres. Låttane etter Ulrik på ljøsblått og grønt er døme på låttar som ikkje er i bruk i dag. Undeleg nok kalla Ulrik dei to låttane på grønt stille for grålysningar. I merknadene sine gjev Ødegaard ei livleg folkelivsskildring frå stemninga på dansegolvvet når spelemennene i grålysninga stilte om fela og dansen tok seg opp at.

Det går fram av Ødegaard sine eigne merknader og brev at møtet med Ulrik i Jensestogun fekk mykje å seie for arbeidet hans med folkemusikken.

Men Øvergaard sine nesten hundre år gamle oppskrifter har og stor verdi for oss.

Dei kan vere med på å gje nytt liv til slåttospeltradisjonane etter Ulrik i Jensestogun meir enn 60 år etter at han døydde i 1919.

Skulle desse låttane over frå notar til fele trong ein spelemann med interesse, tid, erfaring, kunnskap, dugleik og fantasi. Håkon Asheim (fødd 1962) tok på seg oppgåva.

Oppgåva mi vart å fore han med mest mogleg opplysningar. Til dette har me nytta ulike slag kjeldetilfang. Vesentlege opplysningar fekk me ved å samanlikne Øvergaard sine oppskrifter med Arne Bjørndal sine nedteikningar etter Ulrik frå 1912. Oppskriftene til Bjørndal etter spelemenn som hadde lært låttar etter Ulrik (Ola Fystro m. fl.) var og nyttige. Likeeins Arne Bjørndal sine merknader til låttane.

Samanliknar vi Øvergaard og Bjørndal sine oppskrifter, ser me at Ulrik endra lite på slåttspelet sitt frå 1892 til 1912. Dette er interessant m. a. fordi miljøet rundt Ulrik endra seg mykje på denne tida.

I følgje Øvergaard var Ulrik ein allsidig spelemann og ein meistar på bukkehorn og prillarfløyte. Barna hans Ulrik kan ikkje hugse å ha høyrte at far deira spelte nokon slags fløyte eller bukkehorn, så dette la han truleg bort før hundreårsskiftet.

Blandt papira frå Arne Bjørndals samlingar var eit brev til Arne Bjørndal frå spelemannen Olav Moe. Me skriv her at han hadde spelt ein bruremarsj etter Ulrik i Jensestogun for Johan Halvorsen på Fagernes i 1903. Denne nytta Halvorsen i orkesterverket "Fossegrimen". Håkon fann fram partituret og nytta sine nyvunne kunnskarar om Ulrik sitt spel og kan no spela bruremarsjen slik me trur Ulrik kan ha spelt den for Olav Moe. Eit anna nyttig funn var eit udatert brev frå Ulrik til Arne Bjørndal der Ulrik fortel om seg sjølv og slekta si. Særleg ei setning mot slutten av brevet er av interesse:

"Jeg har nok laga nogle Slaatter selv ligesom jeg mener at have forbedret mange ved at tilføie dem flere Vek og Vendinger men dette har jeg bestandig holdt for mig selv."

På garden Nerbråten hjå soneson hans Ulrik har dei ei notebok med Ulrik sine eigne avskrifter og harmoniseringar. Desse kan han ha gjort sjølv. Her finn me m. a. Kjerulfs "Brudeferden", "Springdans fra Hitterdal" frå Lindemann sine "Ældre og Nyere Fjeldmelodier" og Marseillaisen arrangert som polonaise! Dette fører oss over i eit anna område for virket til Ulrik som spelemann.

Aurdal var på denne tida sentrum i Valdres, og Ulrik var fast spelemann når dei kondisjonerte hadde sine ballselskap. Aleine eller i samspel med piano spelte han då

moderne dansar som fandango og lancers, men var og blant dei første i Valdres med runddanslæte, som vals, reinlender og polka. Det seiest at Ulrik kunne meir enn tre hundre valsar. Han hadde ein særeigen stil og nytta mykje posisjonsspel. Mykje tyder på at turdansar, runddansar og bygdedansar vart nytta om einannan hjå bøndene og dei kondisjonerte i Ulrik si tid som spelemann i Aurdal.

Etter å ha sett på oppskriftene til Øvergaard og andre kjelder som omhandler bygdespelemannen Ulrik i Jensestogun sit eg att med ein del spørsmål:

Oppskriftene frå 1892 tek oss bakover i musikkhistoria med sjumilsstøvlar. Kan dei lære oss noko nytt om t. d. spelet hans Jørn Hilme og utviklinga av låtteformene mot slutten av det førre hundreåret?

Kan vi lære noko om korleis den tradisjonelle folkemusikken oppfører seg i ei brytningstid ved å sjå tida gjennom livet til ein spelemann som Ulrik i Jensestogun?

Finn me ikkje klare paralleller til tilhøva no i vår eiga tid?

Kan arbeidet med historisk kjeldemateriale vere aktivt kulturarbeid og eit viktig arbeid for å halde på mangfaldet i folkemusikken og dei lokale musikktradisjonane?

Agnes Buen Garnås:

Nokre spreidde tankar ikring folkeleg song.

*For sådan mildhets gåver
å Fader i Himmelrik
som du oss givet haver
vi takker hjertelig
I Jesu namn vi står
å beder deg så såre
Giv oss stor lykke fore
Giv oss et gledligt år – eit fruktbart år.*

Dette er nyttårsverset, slik dei song det på Hovde i Tuddal. Eg har det etter systrene Hovde, som song det inn på band for Knut Buen ein 2. joledag 1977. Eg har bruka dette verset i offentlege samlingar ein del, som ei nyttårshelsing. Eg synes dette er stoff som ein godt kan nytte utanom heimen og, sjølv om tradisjonen er slik at det var i heimane dette blei sunge.

Eg har tenkt å snakke litt om kveding – og bruken av denne songstilen.

Kva er så kveding? Kva er det som kjenneteiknar denne songmåten? Ein syng som ein snakkar – uttalar orda som om det var kvardagsleg tale. Ein syng like mykje på konsonan-tane som på vokalane. Oftast er visene dialektiske, og er dei litterære, blir ofte orda uttalte opptil dialekten kvedaren har allikevel. I noko av dette vokale stoffet, finst der tonerekker som er gamle, og som ikkje liknar den tempererte skalabruken, men ikkje alle viser/stev osv. har dette. Ein formar melodien på teksten når ein kved. Finst det t. d. fleire stavelsar i ei linje i eit vers enn i eit hitt, lempar kvedaren det til, slik at det passar. Ein som nyttar seg av kveding som uttrykksform – og som ytringsform, er ein kvedar.

Kvedarseminar kva er det?

I samanheng med nokre kurs som blei haldne i Oslo i 70-åra, kom vi på tanken å lage til større samlingar – over ei helg, der kursdeltakerane kunne møte dei kjeldene vi som lærarar på desse kursa har hatt som læremeistrar. Som tenkt, så gjort. I 1975 gjekk det fyrste seminaret av stabelen på Raulandakademiet i Rauland. Ordet seminar kjem av seminarum, som tyder friare undervisning eller øvingsform mellom lærar (leiar) og elevlar (deltakar). Undervisninga på seminara våre har vore slik at den foregår ved lytting. Ein lærer ved naturmetoden. Seminara har vore åpne for folk frå den staden der seminara har vore halde: Rauland 1975 og 1976, Hovden 1977, Lom i Gudbrandsdalen 1978, Fagernes 1979, Røros 1980, Tuddal 1981, Oslo 1982, Sverige (Nordisk seminar) 1983.

Seminara har og vore åpne for dei som har gått på kurs i regi av Oslo AOF og Club 7 i Oslo, og elles alle interesserte. Dei har vore averterte i dagspressa i lokalmiljøet og i Dagbladet. I tillegg til gruppearbeidet, har det vore arrangert mange småkonsertar og

større konsertar, som har vore åpne for bygdefolket/byfolket på laurdagskvelden. I dei siste 7 åra har vi som regel og hatt ein kyrkjekonsert.

Det er tiårsjubileum til sumaren! Og seminaret blir truleg i Sogn i 1984. Vi vil feire med bok og plateutgivelse, om vi får støtte til tiltaka.

Kvifor så lite å sjå om desse samingane?

Vi har hatt ei brei pressedekning – og vi har hatt glede av samarbeid med NRK radio og TV på mange av seminara. Men innad miljøet, ser det ut til at få eller ingen kjenner til Kvedarseminara. Har enda tilgode å sjå at nokon har nemt desse seminara i samband med folkemusikkrørsla. Alltid er Kvedarseminaret utegløynd, og i eit avisintervju vedr. Folkemusikkopplæringa i Telemark, i eit intervju med Jon Stuvøy – der han fekk spørsmål om den vokale delen av folkemusikken, svara Jon at den greidde seg så godt utan nokon form for kursopplegg etc.!

Er det det heilt spesielle ved arrangørene som gjer dette? For arrangørar er: Oslo AOF, Club 7 – og i dei seinare år i samarbeid med Landslaget for Spelemenn. Eit ypperleg samarbeid har det vore opp gjennom åra, og seminara har samla folk frå heilt ulike miljø, i alle aldrar. Dette att har berika det totale folkemusikkmiljø – og ikkje få er rekruterte frå dette Kvedarseminarmiljøet! Og ikkje få tiltak har sitt utspring i dette miljøet rundt om kursa og seminara opp gjennom åra! Og svært mange av dei som er framme som kvedarar i dag – har vore på desse seminara – anten på eit eller mange.

Kveding på kurs.

I samband med kursa, har ein ny tradisjon tvunga seg fram. Vi har sunge desse visene som elles er sunge svært individuelt og improvisert som allsong. Mange meiner det ikkje er kveding lenger da.

Men som lita jente var eg saman med mor mi på Oppbyggelsar i Tuddal. Her song dei religiøse folketonar saman, men dei song ikkje likt alle. Dei hadde ein svært flink forsongar – og så song dei hine slik at dei fylgde forsongaren, men her var rom for variasjonar! Noko av denne songen høyrdest på Kvedarseminaret på Hovden og. Her var i alt 40 kvedarar som song religiøse folketonar saman på Kyrkjekonserten på sundagen. Dette er fint å høyre på – og det er godt å syngje saman på denne måten. Det liknar på Færøysong.

I Tuddal kom dei saman ein dag i veka, dei som kunne desse religiøse folketonane. På ein av Kyrkjekonsertane i 70-åra, var eg beden om å vere med. Dei hadde øvd inn nokre salmer etter m. a. Anne Tjønn – og vi song saman slik det er vanleg å syngje saman i våre dagar. Mor mi var ikkje heilt nøgd – og sa då vi kom heimatt: “Det er ikkje moro å syngje som ein gjeng etter ei smal låme”. Trur ho har mykje rett i det – tenk om vi kunne greie koma attende til den opprinnelege måten å kveda saman på!

Kvifor så lite kveding i skulane og på større konsertar?

Kvifor er det nesten ingen skular som har kveding som valgfag? Er det ikkje fint nok? Og kvifor er det mest alltid skjønnsongarar eller skolerte visesongarar som syng folkeviser t.d. I samband med jolefeiring I NRK Fjernsynet. Større konsertar – som t.d. på

Kongekonserten – der dei til og med kalla det kveding og stevleik etc, var det og ei romancesongarinne som tolka visestoffet.

I skulane finn vi mykje vokalt folkemusikkstoff I samband med norskfaget – og også I songtimane. Men det er uttrykksformen dei manglar. Kvifor lærer ikkje ungane våre å syngje naturleg på skulen?

Vil ungane lære dette? Eg trur ja, men dei må kome I kontakt med kvedarar som kan lære dei det direkte. Det er ikkje nok med bøker og kassetar og ein lærar som viser interesse.

Rikard Berge og Hulda Garborg

Det er fristande å sitere to som har tenkt mykje på dette med kveding – Eg tek med eit sitat frå Norsk Folkekultur 1921 ført i pennen av Rikard Berge fyrst:

“Me tek upp att visekvedingi no i tidi, så godt me kan, akademisk hadde eg nær sagt. Me lærer dei gamle visune og tonane, me dansar deim og trur at me held uppe arven. Det er alt saman væl nok, men det er ikkje den gamle kvedingi, de er ikkje Svein Tveiten, nei. Fraasegni er broti, og me misser noko av det norske dømme som ligg i arven. Det er syrgelegt og det er sant. Me vil aldri naa til aa føre denne lina ubroti fram i notidslive, og det vert papirlærdom og notekunst og skulevisdom. Medvit og aksledrag i staden for naturleg kjensle og hjartelag. Det er i norske bygder no snart ei skom å kveda, ein maa endeleg reservere seg, ikkje vera tillaatt og løjje med å syne sine kjensler i song. Visune vert litteratur, men ikkje livande liv. Røtene turkar. Ein kan difor verte varm av glede naar ein enda finn eit grønt tre, eit slikt grønt tre i turka skog er Svein Tveiten. Ære vere honom for det.”

Det er mykje vi kan ta til oss den dag i dag av dette. Greier vi å overlevere dette livande stoffet slik vi burde? Eller blir det skulevisdom og litterære viser av det?

Hulda Garborg har og hatt sine tankar om kveding i sitt folkevisedansarbeid: Dans i Nordlandi s. 66-68:

“Mange som freistar lære visur etter notur gjev det upp straks, av di det ikkje alltid er lett aa faa ordi til å høve med kvedarlunden (melodien). Dei gamle visune er gjerne noko ujamne av seg, hev ofte merke av aa vera laga “paa standande fot”, og ofte er dei som fyrr nemt ille medfarne av tidi. Dei hev gjengi fraa munn till munn ofte gjennom hundreaar maa ein hugse, og gjenom mange land med, dei hev vori ute for mangt-slag. Versi kann snart ha stutte, snart lange linur til same tonen, berre stevi høver mest alltid fint til musikken.

Men her maa me hukse at framseggingi av sogo i dikte – sjølve visa – hev vore berre halvveges song, det var mest likso mykje framsegjing (recitasjon). Tonen til versi er daa ofte rett skiftelaus, songaren kunde soleis setja inn ord eller tøyge paa ordi, ettersom det hōvde. Og so fær ein lempe seg fram, med litt øving greier ein snart den ting. Me veit det hev vori eit vandt, ja mest raalaust arbeid aa faa dei gamle visune uppskrivne med den nyare tonestigen, so dei fekk rette svipen, Bygdefolk segjer daa og, baade

her og paa Færøyane, at dei ikkje kjenner kvadi sine att, naar dei kjem paa notar.

Mange naturfolk nev ein femdelt tonestige (pentatonik sjå s. 46) attaat hev dei daa havt Recitation etter den gamle skaldemåten.

Daa eg fekk høyre færingane syngje, tykte eg dei song paa same maaten som gamle folk i norske bygdir, det var berre endaa meir sermerkt og heilt paa gamlemaaten. Eg hev høyrte visur i Sætisdalen, o. a. st., som eg ikkje kunne kjenne att, naar dei vart sungne paa vaar vis.

Det gregorianske notesystemet skal vera meir høvelgt aat folkevisune. Mange av visetonane minner sterkt om kyrkjemusikk.

Nar me dansar til visur me hev lært etter notar, so maa me ofte brigde litt paa tonen, um vel skal gaa, visst er det, at ingjen songmaate høver saa godt til dansen som den gamle færøy-norske. Til song etter nymaaten maa dansen faa eit anna lag, ein annan svip.

Dette hev ikkje vori den minste vansken i arbeidet med dansen. Sjølv sagt kann me ikkje lære aa syngje som dei gamle song, me fær lempe oss tilrettes so godt som me kann med v a a r songmaate. Elles kunne visedansen ikkje vinna rom og liv no.

Hovudsaa er aa gjera baade songen og dansen *l i v a n d e* att.”

(Eg har sett liten bokstav i namnorda – Hulda Garborg har skrivt store, sjølv sagt.)

Ein kvedar står fritt.

Eg vil gje dykk nokre døme på korleis eg som kvedar formar om – og bygger på t. d. to kjente folkeviser som vi alle har lært på skulen:

Eg gjette tulla

Kjerringa med staven

Så nokre ord om slåttestev. Og litt om korleis nokre av dei nyare av desse, kom til verda:

Eg hadde ein onkel som heitte Jon, som var ein god felemakar og elles ein tenksam og distré person. Han var alltid oppteken av kunsten – og felene hans var som smykker. Men ein ting var irriterande med onkel. Han høyrde aldri etter når nokon skulle fortelja noko. Fyrst når historia var mest ferdig, byrja han å fatte interesse – og da var omkvedet: “Hotte sie du? Hosse va' det da? ...” På morgokvisten før “frøkenen” hadde stått opp, hadde onkel Jon for vane å teste felene sine. Og da brukte han alltid dei fyrste veka i slåtten Fenta. Og eg syntes liksom fela og sa: “Hotte sie du, hotte sa du – si' du det du? Hotte sie du og hotte sae du? Sudeli sudela sudeli sudela...”

Dei fyrste strofene i visene til Geirr Lystrup på plata “Ha ti' dæ” vil eg og spå vil bli slåttestev. T. d. “Steinhaugen. Beinhaugen. Fekk du arbeid uti byen sist du for?”

Det finst mykje som er barnetradisjon innanfor slåttesteve:

*“Me rodde frå Moen te Munkøya,
så høyrde me det tromma på Trommøya
Og det va vesle Jon unde Skinnbløya.”*

(Etter Olav Stuverud, Tuddal.)

“Ride ride ranke på rockemelodi

Ride ride rank – hesten heiter plank – regle i rocketakt”

Er dette norsk folketradisjon? Eg meiner ja.

Den danske barnevisa om Jenta som gjekk i skaogen, som Aslak Brekke song. Er det norsk folkeviser? Eg meiner ja.

Kvifor syng ikkje fleire av kvedarane nyare viser?

So rodde dei fjordan sunge som ein kvedar vil gjere det.

Mange av våre gode forfattarar og tonekunstnarar har laga viser som passar for oss kvedarane. Likeeins har fleire bygdediktatar i vår tid laga mange gode viser. T. d. Knut Buens Frigjeringsvise, Bånsullen te Margit Draumeslagje, Bøn – for å nemne nokre.

Svært mykje av det som blir laga av våre samtidsdiktatar er bra. Og – det er aktuelt! Dei gamle visene lyt ein aktualisere om ein skal syngje dei med liv. Gjer vi det?

Kva så med gjenskapning av gamalt nedtegna stoff?

I samarbeid med Turid Askjem, Tiril Bonnevie, Hanne Borch, Sidsel Huvestad har eg arbeidd med å sette saman tekst og tone etter same informant. Dette stoffet er teikna ned av Olea Crøger og Sofus Bugge og Ludvig Lindemann i midten av 1800-talet. Kva gjer ein så for å blåse liv att i dette stoffet? Vi har samla i alt ca. 55 viser/stev lokkar etc – og gjev det ut slik samlarane har skrive det ned i si tid. Men vi vil gjennomillustrere boka. Dette skal gjere det lettare å forstå innhaldet. Biletspråk er det mykje av i folkevisene – og Hanne og Sidsel er meistarar i å lage slike bilet.

Har ein skjønna innhaldet, har ein kome langt! Så nyttar ein det ein har av byggmateriale. Kan ein t. d. tone som liknar – kan ein nytte denne. Og sjølv sagt er det ein fordel om ein kan noko om songtradisjonen dette stoffet er ein del av. Ein må kanskje arbeide litt lenger med ei nedskrift enn med ei vise som ein har lært muntleg. Men mist ikkje motet! Mang ei vise lever kanskje berre på den måten at ho er skrive ned. Skulle vi ikkje syngje ho for det? Jau, så menn – her er så mykje fint stoff som berre ventar på å få leva i ein barm att!

Ingalita gjenga burt å gret etter Torstein Reiarsson Gvåle. Sofus Buegge/L. M. Lindemann.

Tilbake litt til Hulda Garborg sine tankar om å nytte kvedinga til stordans. Kvifor ikkje syngje visa til Kristian Åsmundstad og danse etter den t. d.

Beltevisa.

Har vore med på det ein tidleg morgon i Sävättijervi – der sonen til Kristian, Per Åsmundstad var forsongar. Det var triveleg stordans det! Kan 10-15 slike viser som passar til stordans, og eg har ein draum om å få lært dei til ein passeleg stor ring ein eller annan gong. Det ein stort sett høyrer av song i leikarringane, forbind ikkje eg med dansemusikk i allefall – det er m. a. ikkje dynamikk i mykje av den songen!

Så heilt til slutt: Mellomalderballaden om Tora Liti i ein variant frå Tuddal. Eg har henta fram teksten frå den fine boka “Legendeviser” av Ådel Gjøstein Blom, Universitetsforlaget 1983. Og varianten er etter Lars Halvorsen Lofthus – og visa handlar i denne varianten om at det kun er Mettalin som kan lytte til det vesle fuglemål. Eg vil flette dette inn i folkemusikksamanhang og oppmode om at vi i større grad høyrer etter det som i fyrste “øyrekast” kan virke ubetydeleg – det kan ofte vere vél så verdifullt som det ruvande og storslåtte!

Tonen er frå Valdres – sikkert ein Lindemann-nedskrift:

Vesle fugl sette seg på Lindekvist

- lat Gud råde

Han sång so vent om herre Jesum Krist

Herre Gud sende oss sin nåde.

Vesle fugl sette seg på Kyrkjetårn

- lat Gud råde

Ingen kunne skjønne på det vesle fuglemål

Herre Gud sende oss sin nåde

Mettalin kom med nedslegje hår

- lat Gud råde

Ho kunne skjønne på det vesle fuglemål

Herre Gud sende oss sin nåde.

Ingrid Gjertsen:

RELIGIØS FOLKESANG – FOLKEMUSIKKBEGREPET I FORSKNING OG I PRAKSIS

Følgende framstilling er et høyst uferdig manus som bygger på muntlig presentasjon av emnet under folkemusikkseminaret på Fagernes 28-29 januar 1984. Norsk folkemusikkklags skrifter skal også gi plass for presentasjon av undersøkelser som er underveis, derfor finner jeg det forsvarlig å trykke innlegget her. Tanker som kastes ut i dette innlegget er bare ufullstendige deler av et arbeid som pågår om religiøs folkesang.

Den eldre tradisjonen.

Den eldre sangskatten og den gamle syngemåten er etterhvert blitt kjent ut over det miljøet den hører til. Religiøse folketoner, i betydningen gammel krullsang uten instrumentledsagelse, med svevende intervaller, komplisert rytmikk osv., har fått status. Dette er en tradisjon innsamlerne og forskerne har konsentrert seg om. Ingen ting er galt med å samle inn og gjøre kjent denne tradisjonen. La det være helt klart. Arbeidet som er gjort er umåtelig verdifullt. Jeg ser det som en stor oppgave at arbeidet med den eldre tradisjonen fortsetter også i framtida. I denne sammenhengen er jeg imidlertid interessert i hvilke resultater innsamling og forskning i denne type religiøs folkesang har fått i praksis. Interessen for religiøse folketoner i den eldre tradisjonen har vokst blant kirkemusikere og kunstmusikere. Koralboka som brukes i dag har flere folketoner med. Vi har en lang rekke bearbeidelser av religiøse folketoner. Begrepet "religiøs folketone" blir i en del sammenhenger forstått som synonymt med den standardiserte koralbokmelodien eller enda den kunstmusikalske bearbeidelsen.

Miljøer utenom folketonenes opprinnelige miljø har vist stadig større interesse for denne tradisjonen og viderefører melodistoffet i ny musikalsk språkdrakt og nye bruksformer. Jeg mener ikke at dette er noe negativt, tvert imot er det positivt at andre musikktradisjoner ser verdien ved folkemusikken og lar seg berike og inspirere av den. Det jeg vil fram til er at interessen for den eldre religiøse folkesangen helst har bredt seg i miljøer utenfor folketonenes opprinnelige miljø. Interessant i denne sammenhengen er også hvordan såkalte "verdslige" miljøer mottar den eldre folketonetradisjonen. Også her er interessen økende. Paradoksalt nok blir denne sangtradisjonen bedre mottatt på kappleiker enn på bedehuset. Blant spelemenn kan registreres en økende interesse for religiøs folkesang, og framføringer med sang ledsaget av fele har vi flere eksempler på i vår tid.

I folkelig religiøs praksis, som del av det religiøse miljø hjemme til daglig og i forsamlinger er det vel heller det motsatte som har skjedd. Der har interessen for den eldre sangtradisjonen sunket gradvis framover i vårt århundre. Bare enkelte spesielt bevisste og interesserte sangere har holdt denne sangstilen ved like til i dag. Vi kan si at den gamle religiøse sangen har fått nye brukermiljøer og tildels ny musikalsk språkdrakt. En kan spørre seg om innsamling og forskning på dette området har gitt positive resultater i det miljøet sangen opprinnelig hører hjemme.

Sangen i miljøet.

Innsamling og forskning på dette området har mye vært konsentrert om selve melodimaterialet og særegenheter ved det musikalske. Lite er gjort for å se sangen i sammenheng med miljøet og menneskene der sangen blir brukt. Når nye brukergrupper fanger opp denne sangen, mangler de mer eller mindre kunnskaper om sangens egentlige miljø.

I studiet av sangen og dens sammenheng med miljøet kan aktuelle problemstillinger være flg.:

Forbindelsen mellom musikalsk uttrykksform, sangens tekstinnhold, musikalsk praksis og rådende kristendomssyn. Ut fra dette kan videre undersøkes sider ved sangens funksjon, f.eks. forbindelsen sang – forkynnelse, sang – bønn, sang – personlig oppbyggelse, sang- utadretta evangelisering, sangen som del av sosialt samvær, osv.

Mye av den gamle religiøse sangen hører til i et miljø med alvorlig og innadvendt kristendomssyn, med vektlegging på individuell fromhet. Lekfolkets konflikt med kirken var sterk, samtidig som de hadde stor respekt for kirken og var ivrige kirkegjengere. Sangenes tekst og melodi er gjennomgående preget av dypt alvor. Sangen er tenkt mer som oppbyggelse for de troende enn som utadretta appell til miljøer utenfor. Sangen skal fungere til oppbyggelse på like linje med det talte og skrevne ord, og den som synger må ha et personlig og ekte forhold til det han synger om.

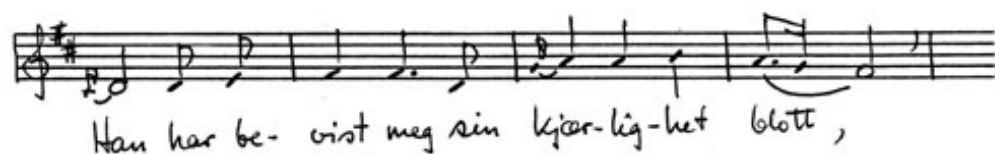
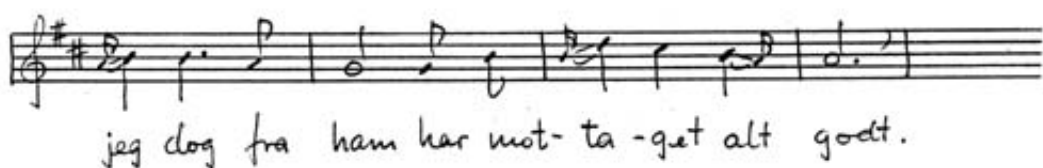
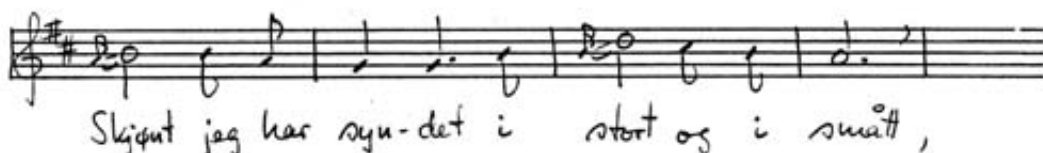
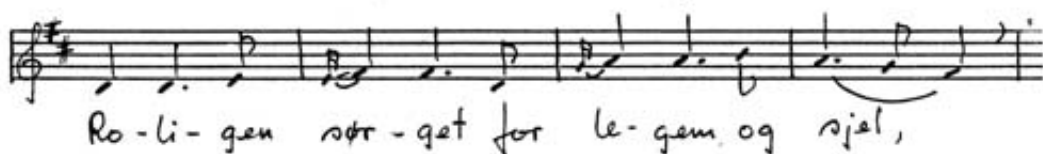
Tradisjon som prosess.

Gjennom studiet av religiøs folkesang som del av et miljø kommer vi ikke utenom fenomenet endring. Dette har med folkemusikkbegrepet å gjøre. Skal folkesang/musikk være en statisk størrelse eller noe som endrer seg over tid – en prosess? Dersom folkemusikk skal være noe statisk ville vi f. eks. kunne skille ut en bestemt tidsperiode og en bestemt del av en tradisjon og si at religiøse folketoner er bestemt type gammel krullsang med svevende intervaller, komplisert rytmikk, eldre melodioppbygning (f.eks. ikke-funksjonell melodikk) osv. Mye av religiøs folkesang helt fra slutten av 1800-tallet fram til i dag vil da falle utenfor folkemusikkbegrepet. Et annet moment er fenomenet “omsynging” og variasjon, som er allment og velkjent i folkemusikktradisjonen. Ser vi på hele repertoaret til en bestemt utøver, får vi gode eksempler på dette. En typisk representant for den gamle folkesangtradisjonen er Ragnar Vigdal fra Luster. På sitt repertoar har han sanger med både eldre og nyere stilpreg. Note-eks. nedenfor er en sang med tydelig funksjonsharmonisk melodikk og 3/4 takt gjennom det meste av sangen. Melodien har lite utsmykning og ingen tydelige svevende intervaller. Den har stor likhet med sanger brukt med gitarakkompagnement.

Eksemplet Nr.1 kan illustrere at overgangen fra gammel krullsang til nyere sang med gitarakk. ikke er så uoverstigelig som vi tror. Sang med gitarakk. og senere musikkklaga har vært svært utbredt i religiøs sangtradisjon i hele vårt århundre. I musikkklaga, som var i bruk flere plasser alt fra begynnelsen av 1900-tallet av, finner vi foruten gitar også instrumenter som harpeleik, fele, mandolin, sag, cello, fløyter, osv. Trekkspillet kom her først i bruk langt utpå 1900-tallet.

Eks. 1.

Sang: Ragnar Vigdøl, Luster, oppskrift v. J. Gjertsen.



Som eks. på tidlig periode av musikklagstilen er her satt opp noteoppskrift av Jenny og Paul Pinås fra Tune i Østfold. Sangen ledsages av akkordspill på harpeleik, besifring er gjengitt over melodien. Jenny Pinås synger og spiller harpeleik, Paul Pinås spiller fele.

Fela improviserer over- og understemmer til melodien.

Eks. 2. Jenny Pinæs, Tune, sang og harpelik
 Paul Pinæs fole. Oppskrift v. J. Gjertram.

G D

Hin lov-sang skal ly-de for tro - nen, når

Guds folk er kom-met hjem. Når

svæ-det er byt-tet med kro - nen, med

sang det skal der gå fram:

KOR: G D

Frel - sen til - hø - rer vår Gud ,

frel - sen til - hø - rer vår Gud ,

mak - ten og æ - ren i e - vig - het ,

til - hø - rer Her - ren vår Gud.

Det er fristende også å trekke paralleller til den verdslige folkemusikken og tradisjonen med samspill i grupper og senere i spelemannslag. Likhetstrekk mellom gammaldansen og musikklagtradisjonen er interessant. Først og fremst på det musikalske området, men også når det gjelder forholdet til den eldre tradisjonen. Diskusjonen bygdedans – gammaldans og ulike instrumentbruk er velkjent. Innen religiøs sang kunne vi si at diskusjonen gammel krullsang – sang med gitarakk. og musikklag er en klar parallell. Hva er folkemusikk og hva er ikke folkemusikk? Eller: Hva er religiøse folketoner og hva er det ikke? Uansett, eksemplet nedenfor kan illustrere noe av den sammenhengen jeg her prøver å belyse. Oppskrifta er gjort etter opptak fra Hardanger, Endre Bleie spiller hardingfele og Jon Velure akkompagnerer med akkordspill på piano.

Endre Bleia, Hardanger, Hardingfols. Jon Valere, Hardanger, piano.

Eks. 3.

Fjellrosa, vals. (første del av slått)

Oppskrift v. J. Gjertson.

Fele:

Piano:

O.S.V.

Piano:

O.S.V.

For

å belyse sammenhenger ytterligere, er det fristende å gi eks. på ei vise fra den såkalte skillingsvise-tradisjonen, sunget av Ragnar Vigdal. Denne visa representerer en sangstil som ligger nær opp til den religiøse gitarsang-tradisjonen. Oppskrifta nedenfor er siste verset, en tragisk slutt på historia om ei kvinne som sviker sin kjæreste.

Eks. 4.

Alperosen.

Sang: Ragnar Vigdøl,
Oppskr. v. T. Gjøstam.

Tank hvor man-ge ret-ter der kan kom-me, ba-re
ved en kvin-nes o-ver-mot. Men al-pe-
ro-ser er ei len-ger hoi-te, nei nu de
far-vet er i de-res blod.

Ut

fra tankegangen om tradisjonen som prosess og ikke som statisk størrelse vil en fruktbar spørsmålsstilling være: Hva er tradisjonsbrudd og hva er kontinuitet? Ved å studere tradisjonen innenfra og ikke bare på avstand kan vi komme fram til interessante resultater. Studiet av enkelte musikalske fenomener isolert er egentlig bare én del av et mer mangfoldig og omfattende problem.

Egil Bakka:

FORSKNING OG UTØVING I SAMVERKNAD

Dokumentasjon, analyse og praktisk vidareføring av dansetradisjonar

Eg må starte med å seia at dette ikkje blir noko djuptpløyande og grundig førebudd innlegg. Eg har berre lyst til å fortelja om arbeidet vi driv når det gjeld folkedans ved Rådet for folkemusikk og folkedans. Hovudtittelen på innlegget er meir som eit motto for arbeidet, ei slags rettesnor.

Eg har alltid hatt kjensle av å arbeida ein stad midt mellom dei krav som forskninga set og dei som det praktiske arbeidet set. Somme gonger fell krava saman, andre gonger må ein slå av litt på krava, snart til den eine, snart til den andre sida.

Eg har nok kjent kulturvernmotivet, det å ta vare på og få ført vidare kulturverdiar som det sentrale i arbeidet eg driv. Forsknings sida har kome inn meir som ein metode til å gjera så godt arbeid som mogleg.

Eg vonar at eg skal få fram litt om dei ønske og ideal vi legg til grunn for arbeidet og eit diskusjonsgrunnlag når det gjeld metodar og prinsipp.

Førebuing

Når det er bestemt at vi skal samla i eit bestemt område, burde første punktet vera å sjå på det som er kjent om tradisjonen i distriktet frå før. Eg prøver sjølv sagt å få med meg oversyn over det vi har i arkivet. Noko vidare inngåande leiting i andre arkiv eller skriftlege kjelder blir det sjeldan tid til, men vi prøver å byggja opp ei samling av kopier frå topografisk litteratur, bygdebøker o. l. Dersom vi er spesielt på jakt etter det sjeldne og rare, kan slik kjelder gi eit nyttig utgangspunkt.

Av fleire ulike grunnar har eg etter kvart kome fram til at det alltid bør vera med ein person med tilknytning til det praktiske folkedansarbeidet i området der vi skal arbeida når vi driv feltarbeid. Det er delvis fordi eg treng praktisk hjelp, men dessutan meiner eg at den bakgrunnskunnskap og forståing som eit feltarbeid gir er overlag viktig for det praktiske folkedansarbeidet framover. Dessutan tykkjer eg også at eg kan formidla mykje meir i slike situasjonar enn i kurs- og førelesingssamanheng.

Det har vore gjort mange freistnader på å samla kontaktar gjennom avisoppslag, innslag i lokalradiosendingar og ved oppmodingar gjennom organisasjonane. Somme gonger kan vi få ein del verdfulle kontaktar, i det minste som eit startgrunnlag gjennom organisasjonane. Vi har omlag aldri fått nokon vesentleg respons frå vanlege massemedia. Den vanlege arbeidsmåten blir difor å reisa frå person til person og få nye kontaktar etter kvart. Avtala besøk nyttar vi berre i unntakstilfelle eller når det er kjelder vi treng å oppsøkja fleire gonger. Somme gonger har vi eit par kontaktar vi har fått føreåt som vi kan starta med. Andre gonger spør vi oss føre på butikken eller posthuset etter folk som har vore gode å dansa eller som har spela til dans.

Innsamlinga startar

Når vi har kome på plassen der vi vil starta arbeidet, og har fått tilvising, er det berre til å reisa på besøk til første kontakten. Eg har då med fullt utstyr, slik at vi kan gjera den dokumentasjonen vi finn høveleg i kvart einskilt høve.

Informantskjema

Starten er alltid eit enkelt skjema. Eg fyller ut eit slikt for alle personar eg snakkar med, og noterer dei opplysningane eg får der. Eg synest det er viktig at ein ikkje misser dei opplysningane ein får av mannen på dørhella som ikkje vil sleppa oss inn, eller dei tilfeldige orda mannen i butikken kan koma med om dans når vi spør etter kontaktar.

Det er i det heile vanskeleg å få tatt vare på alle opplysningar ein får på ein god og systematisk måte. Det er ikkje alltid når ein har sett seg godt til rette for å ta imot at det viktige kjem, så når eg driv feltarbeid, har eg skjemaaboka for hans heile tida.

Vi går attende til mannen som vi møter på dørhella. Kanhende blir det berre ein kort prat der på hella og nokre få ord på skjemaet, eg prøver i alle fall å få spurt såpass mange spørsmål at eg kan be om å få i det minste fødselsår, kor han vaks opp og helst namn.

Slepp vi inn, kan det bli meir på skjemaet, men er kjelda av dei fåmælte og opplysningane få og lite interessante, kan det bli med berre notering. I første omgang kan det vera viktig nok å få registrert nokre få opplysningar hjå eit rimeleg stort utval av personar i høveleg alder. Det kan vera namna på dansane som er kjende i området, viktige danseplasser, namn på spelemenn o. l.

Lydbandintervju

Har personen vi kjem til gode evner som forteljar eller særleg om han eller ho har viktige opplysningar, må sjølvsgt lydbandopptakaren fram.

Det blir no ei prioriteringssak kor langt vi skal gå i å spørja ut om tilhøva omkring dansen; når dei dansa, kor dei dansa, korleis det gjekk føre seg på dans, korleis årssyklusen i arbeidslivet verka inn på dansen osv. Frå forskarsynstad kunne ein ønskja seg å laga ein representativ studie av dette med systematiske intervju med eit stort tal personar i ulik alder og med ulik innstilling til dans.

I vår situasjon kan det kanskje bli frå 2-3 til 4-5 grundige lydbandintervju i ei bygd i tillegg til notat på skjema for ein god del fleire personar. Talet vil sjølvsgt variera noko etter kor mange gode og viljuge forteljarar vi finn og etter kor rikt og særmerkt miljøet har vore. Eg er likevel ikkje i tvil om at det vi kan greia blir altfor lite til at vi kan gjera oss opp noko fyldig og fullt ut representativt bilete av miljøet. Så langt rekk diverre ikkje tid og ressursar.

Dokumentasjon av sjølve dansane

Så kjem vi til spørsmålet om å dokumentera sjølve dansane. Den idealistiske forskaren vil kanskje seia at vi no burde dra på laurdagskvelddans på lokalet som deltakande observatørar. Vi burde ha eit filmteam gøymt innafør panelet ein stad med infraraud film i kameraet slik at vi kunne gjera opptak i det halvmørke lokalet utan at folk i det heile tatt

visste om oss. Einast på den måten vil vi kunne dokumentera det verkelege livet, vil kanskje forskaren seia, alt anna blir stivt og arrangert. Forskaren kan nok ha noko rett i dette men vi har likevel ikkje funne det mogleg å arbeida på den måten.

Det er ikkje berre tekniske vanskar med å filma i mørkret, praktiske vanskar med å gøyma seg og etiske vanskar med å filma folk som ikkje veit det som hindrar oss. Med ein slik arbeidsmåte ville vi få ei endelaus mengd opptak med folk som berre kan vals og reinlender, og som dansar dårleg. Slike opptak er dessutan ikkje råd å analysera fordi dansarane kjem i vegen for kvarandre. Derfor har vi i det heile få opptak frå vanlege dansesituasjonar.

Dokumentasjonsarbeid heime hjå kjelda

Vi startar gjerne med å få kjeldene til syna dansane dei kan slik lausleg på stovgolvet heime. På den måten får vi eit nokolunde oversyn over kva former som gøymer seg bak dei ulike dansenamna. Det skal ein god del trening og kunnskap til for å forstå alt det som blir forklart og vist slik. På same tid er det ofte svært viktig å få på papiret mest mogleg av det. Det som skjer i slike samanhengar kan bli det einaste vi får av ein dans, det kan også vera ein viktig nøkkel til det vi seinare filmar. Heime i stova slik, kan vi få vita at dette er ei eldre og det ei yngre form, at det er ein personleg variant osv.

Er vi nå i tvil om vi kan få flytt kjelda vår til eit danselokale med spelemann og dansepartner, og er samstundes det vi har sett interessant og litt uvanleg i distriktet, må vi helst rigga opp video- eller filmutstyr og gjera eit opptak der i stova med det same. Så må ein gjera det beste ein kan når det gjeld musikk og dansepartner om det ikkje er for hand.

Ein særleg vanskeleg situasjon får vi når kjelda vår har greie på noko særleg viktig og sjeldsynt, men likevel er svært usikker. Det endar lett opp i ein masse prating og vising som det er uråd å finna sikkert ut av. I slike tilfelle skal det lang røynsle til for å få fornuftige resultat. Det skal dessutan ein god porsjon kritisk sans til for å stogga når ein har fått det som i det heile har kjeldeverdi. Det er reint utruleg kor ein kan hamna heilt på jordet om ein då set igang med leiande spørsmål og tolking av vage og usikre svar.

Når det gjeld dans kan ein ikkje leggja vekt på anna enn det kjelda utan direkte hjelp kan forklara eller syna. Det syner seg gong på gong at utsegner om dans ei kjelde ser for seg er så godt som verdlause. "Akkurat slik var det far dansa springaren", kan ei kjelde seia jamvel når det er gammal reinlender som blir synt.

Filming på ei eiga tilstelling

Skal vi dokumentera sjølve dansane på ein god måte, må vi helst prøva å få til ei lita dansetilstelling med i det minste 2-3 dansepar og ein spelemann. Ideelt sett burde vi sjølvsagt ha så mange som det som er eit normalt stort dansepublikum for det lokalet og den aldersgruppa det gjeld.

Som oftast blir det færre fordi det er for vanskeleg og tidkrevjande å få så mange rimeleg gode dansarar når vi vanlegvis satsar på aldersgruppa frå 60 år og oppover.

Til vanleg filmar vi enkeltpar for å ha godt utgangspunkt for tekniske analyser av dansen. Vi treng å kunna sjå eit par gjennom ein heil dans. I tillegg filmar vi fullt dansegolv for å ha den reelle situasjonen dokumentert.

Prioritering av aldersgruppene

Som forskar står eg i eit dilemma når det gjeld å velja kven som skal filmast. Eg ville gjerne ha filma alle aldersgrupper i miljøet, men då ville eg måtta laga fleire ulike tilstellingar for å få fram dei ulike generasjonane sine former og dei ulike typar musikk som høyrer til.

Som praktisk med tanke for å verna det eldste og mest særmerkte, vil eg likevel prioritera aldersgruppa over ca. 60 år ganske sterkt.

Eg trur nok vi kan seia at vi har døme i arkivet på dans på alle alderssteg frå 4-5 år og til langt opp i 90-åra, men aldersgruppa mellom 13-14 og 30 år er nok sterkt underrepresentert. Ut frå kulturvernssynstad finn eg dette rimeleg, sjølv om eg som forskar kunne ha ønskt det annleis.

Etterarbeid

Når feltarbeidet no er avslutta og eg reiser heim med eit godt materiale, kva så?

Då ønskjer eg meg besøk av hjelparen min og ein eller to andre sentrale dansarar eller instruktørar frå distriktet. Vi set oss til klippebordet og analyserer og skriv ned det som skjer på filmkutta eitt for eitt, par etter par i ganske stor detalj.

Så tek vi alle springarnedteikningar som vi har laga og held dei saman. Vi prøver å finna ut kva drag som er felles for alle framføringane vi har skrive ned, kva som er faste rammes og korleis ein varierer.

Vi analyserer oss då gjennom heile materialet og prøver å forma ei skildring eller nedteikning av kvar dans i miljøet ut frå ei rekke enkeltnedteikningar av dei ulike framføringane av dansen som vi har på film. den generelle skildringa eller nedteikninga prøver vi å gjera inngåande greie for både rammene og hovuddraga i dansen og for alle variasjonane og korleis dei blir brukte.

Slik tek vi for oss heile repertoaret av ulike dansar og vi held også saman resultatane vi får med opplysningar frå notat og intervju.

Utprøving og kontroll av nedteikningane

Så er det på tide å prøva ut resultatane og kontrollera dei. Vi samlar ei gruppe røynde dansarar og instruktørar frå distriktet og likeeins dei viktigaste kjeldene våre til møte ei helg. Der går vi gjennom nedteikningane og filmene. Vi dansar, prøver ut, diskuterer med kjeldene og supplerer med nye filmopptak om kjeldene kjem med noko nytt eller med tillegg på ein eller annan måte.

Dette er viktig ikkje berre for produktet, sjølv nedteikningane. Det er like viktig for dei som skal bruka nedteikningane i det praktiske folkedansarbeidet.

Det at dei får møta kjeldene, vera med og høyra samtalen om det som står på papiret, oppleve kva det står for og sjå kor relativt eller absolutt dei ulike tingane er – det gir dei ein heilt annan føresetnad for å nytta ut nedteikningane seinare. Det er mest slik at eg tykkjer kvar ny instruktørgenerasjon skulle ha vore med i ein slik prosess.

Etter dette står berre siste steget att: nedteikningane skal rettast opp og supplerast med tillegg og vurderingar frå møtet.

Etterarbeidet er også ein viktig del av dokumentasjonsprosessen. Nedteikningane og analysen set oss i stand til å samla nye opplysningar og få vurderingar frå kjeldene som eg frå røynsle veit det er omlag uråd å få på anna vis. Berre når vi har presise kunnskapar frå analysen kan vi intervjuar om slike ting.

Vil nedteikningar få tradisjonen til å stivna?

Dette er eit viktig spørsmål. Er det slik at tradisjonen vi arbeider med vil stivna ennå meir enn han har gjort når vi brukar nedteikningar av dette slaget?

Då eg starta med innsamling av dans for alvor i 1966, var innstillinga mi vel litt liknande den ein har når ein samlar serviettar eller knappar: eg ville prøva å finna og samla mange fine, særmerkte dansar. Det skulle vera dansar som folkedansarane skulle lære seg og bruka i leikarringar og danselag. Eg reiste ut i bygdene rundt Bergen og spurde meg frå dør til dør etter folk som kunne springar eller andre gamle særmerkte dansar. Somme gonger trefte eg også folk som kunne gi meg ein dans omlag som dei gav meg ein knapp. Slik og slik skal denne dansen vera, sa dei, og slik dansar alle gode bygdafolk, ja, slik burde dei i alle fall dansa.

Men dei fleste visste at ein dans ofte har ein god del fridom i seg og at han kan varierast på mange vis. Det tok ikkje lang tid å innsjå at om eg gjorde eit filmopptak av eit dansepar som dansa springar ein gong, så hadde eg dermed slett ikkje samla ein dans. Eg hadde berre samla den eine framføringa av dansen.

Dersom vi hadde filma alle dansarar alle gonger det vart dansa springar her i Valdres i tida mellom 1910 og 1920, hadde vi nok kunne gjera oss opp eit svært godt bilete av springaren her i den perioden. Vi ville vel finna ei fast ramme med ei mengd vanlege variasjonar og så ei mengd tilfeldige og lite vanlege variasjonar utanom det, ville eg tru. Men somme variasjonar som var brukte i åra før eller i åra etter ville vi ikkje ha fått med.

Kor mykje av det verkeleg typiske og vanlege i springaren i Valdres som vi har tapt ved å filma berre omlag 50 personar eit par gonger kvar no frå dei siste åra, er ikkje godt å seia.

Arbeidsmåten vår er iallfall at vi har filma same danseforma med flest moglege dansepar i eit miljø og at vi har filma same paret minst 2-3 gonger. På den måten har vi ofte mange framføringar av ei lokal danseform.

Om vi nå går attende til knappesamlinga, trur eg vi kan seia at bygdedansformene slik vi ser dei i opplæring i dag mykje godt er heile bygder med same knappen over alt, i vest, trøye og bukse på alle.

I arkivet har vi ein knappesamling for kvar bygd med fleire meir og mindre ulike knappar; filmopptak med einskilde framføringar. Spørsmålet blir så:

-Skal vi nøya oss med den eine standardknappen for alle eller skal vi plukka litt frå knappesamlinga og bruka etter skjønn? Knappebruken ville bli litt meir variert om kvar og ein plukkar fritt etter skjønn og augnemål, men ville snaut minna så mykje om den gamle.

Tredje alternativet er å granska knappane i boksen inngåande i lag med andre opplysningar om knappebruken i bygda og halda alt dette saman med det vi veit generelt om tradisjonell knappebruk.

Då kan vi laga ei skildring av knappebruken i bygda med dei faste rammene, med reglar for variasjon og for bruk av personleg smak. Det er ei skildring av denne typen vi vil fram til med dansenedteikningane våre også.

Den som så kunne sjå heile bygda på kyrkjebakken i den tida då alle knappane sat i klede og så ha tid til å studera knappebruken nøye der, ville nok finna feil i skildringa vi laga ut frå knappeboksen vår. Eg trur nå likevel at likskapen ville vera større, og vi vil i alle fall koma eit godt steg bort frå standardknappen.

Wigdis J. Espeland:

FOLKEDANSEN I KULTURPOLITISK SAMANHENG. Om tilhøvet mellom ideologi og praktisk folkedansarbeid

Innleiing

Laurdag 29. november d.å. fann førestillinga “Leve Copanya” stad i Bergen. Ho var skipa til av fleire danse- og musikkgrupper som arbeider med internasjonal folkedans i Noreg. Den raude tråden i førestillinga var ein etnograf på folklørefestival i fantasilandet Copanya for å leita etter den “ekte” tradisjonen. Til sist såg han ei dansegruppe som etter hans meining måtte ha “ekte” dans og fylgjeleg måtte dansarane vera innfødde. Men låtten runga godt i salen då det kom fram at dansarane var norske folkedansarar på den internasjonale folklørefestivalen.

Dette er eit døme på det etter måten nye fenomenet i vårt land: folkedansen vert lausriven frå opphavskulturen og brukt i ein ny samanheng av folk frå andre kulturar. Eg vil ikkje ta opp spørsmålet om kor vidt dei internasjonale folkedansgruppene skal setjast på linje med dei norske, men i staden vil eg bruka dette dømet for å peika på ein del problem av prinsipiell art som vi har med oss når ideologien for det praktiske folkedansarbeidet skal utformast. Det kan ofte vera lettare å få auga på dei allmenne problema når vi brukar døme frå andre miljø enn dei vi går i til vanleg. I denne artikkelen vil eg sjå på folkedansen frå to synsvinklar: dansen skal først handsamast som tame eller ferdighet som folk må læra seg. Deretter vil eg sjå på dans som ei samværsform med eigne normer og verdiar, del av kulturen vi lever i. I seinare tid har det vore ein tendens til å einsidig leggja vekt på sjølve dansen og sjå bort frå miljøet, kulturen som dansen også er ein del av. Dette er svært tydeleg i diskusjonen om kva danseformer som er verneverdige eller ikkje, slik han vert ført i Landslaget for spelemenn. Her står synspunkta mot kvarandre om laget skal arbeida for bygdedansane og dei eldre slåtteformene, eller om ein og skal gå inn for å ta vare på gamaldansen og denne musikken ved sida av andre formene. Eg trur diskusjonen ville få ny næring ved å stilla spørsmål om kva miljø vi ynskjer å skapa: vil vi ha eit miljø av aktive, få idealistar, eller vil vi ha eit miljø for både unge og eldre der det er mogeleg å overføra kulturformer frå generasjon til generasjon. Min tese er at vi i Noreg har ulike praksisar for å bruka dansen i byane og på landsbygdene. Det er viktig å kunne utnytta alle desse praksisane ein finn i dei ulike miljøa.

Dans som tame eller ferdighet

For å kunne skildra folkedansen som tame er det turvande å bruke ein definisjon av dans som til ei kvar tid samsvarar med danserepertoaret til folk. Ikkje alle definisjonar av kva som er folkedans ivaretek dette aspektet. Dei eldste definisjonane er først og fremst turfta på danseformer. Her skil ein mellom bygdedans, turdans, folkeviseleik og gamaldans. Av bygdedansar har vi springar, gangar, halling, pols og rudl. Dei vert rekna for å vera dei eldste danseformene og fylgjeleg dei mest verdifulle. Andre definisjonar legg vekt på tilhøvet mellom danseformer og sosial lagdeling: folkedansen er almogen sin dans i motsetnad til dei kondisjonerte eller borgarskapet i byane. Problemet med desse definisjonane er at dei gjev lite høve til å skildra tilhøvet i små bygdar utan særleg stor

lagdeling. Andre definisjonar legg vekt på korleis ein har lært dansen. Dersom ein lærer å dansa direkte frå ein annan person ved å apa etter turar og steg er det ei anna form for læring enn det som går for seg på eit kurs med ein lærar og mange elevar. Etter denne definisjonen er motedansane like mykje folkedans som dei eldre danseformene, fordi dei vert overførte mellom folk på same måte som dei eldre danseformene.

Den fjerde gruppa av definisjonar legg vekt på at folkedansen er aktiv medskaping av medlemmane i ei gruppe og at han er ein del av fellesskapen som konstituerer gruppa. Denne fellesskapen må avgrensast på 3 måtar:

1. Grensene for dei sosiale aktivitetane må knytast til visse stadar. Her kan vi skilja ut lokale og nasjonale arrangement i bygd og by.
2. Aktivitetane må knytast til visse tider. Som døme kan nemnast tilstellingar ved årstidene, kvar helg, i tilknytning til livshøgtider som bryllaup og så bortetter.
3. Den tredje dimensjonen gjeld analyse av danseaktivitetane. Sjølve danseutføringa må stå i sentrum for analysen og heile danserepertoaret må takast med (Espeland 1983: 273-78).

Det siste punktet krev ei grundig analyse av dansen. Kva er det som konstituerer stilen i folkedansen? Eit kjennemerke er at folkedansen i hovudsak er knytt til rørslene og kroppspråket vi brukar i dagleglivet. I Nord-Europa har vi som oftast kroppstygda på den fremre delen av folen, slik at kroppen vert lett fremverbøyd, mellomgolvet er avslappa og for å finna balanse mellom partane i pardans må vi bøya knær og anklar, gjerne med tærne litt opp. På denne måten kan dansarane bruka heile kroppen.

Men det viktigaste trekket i folkedansen er likevel rytmen. Etter klassisk musikktradisjon har ein også i danseforskinga lagt hovudvekt på musikkrytmen. Men dette er problematisk når det gjeld vestnorsk bygdedans. Danserytmen vert ikkje berre oppfatta etter trampetakten til spelemannen, men like viktig er presset som spelemannen legg på strengene med bogen. Det går såleis for seg ein rytmisk improvisasjon mellom spelemann og dansarar der dansetakten kan delast i 2, 4, 3 og 5 om kvarandre. Dette er eit av dei mest typiske trekk i dei gamle vestnorske springartradisjonane. Ein av dei danseforskarane som har vore oppteken av tilhøvet mellom musikktakt og dansetakt er Egil Bakka. Han talar om den "udelte" dansetakten i dei vestnorske springarane. Dansetakten i bygdedansane frå andre område er meir distinkt og fylgjeleg lettare å forstå for utanforståande enn den udelte dansetakten (Bakka 1978: 41).

Dersom skildringa mi av den folkelege dansestilen er korrekt må dei same stilstrekk og rytmevariasjonane gjelda dei moderne danseformene også. Ein moderne dans som til dømes rock'n roll dansen er bygd på den same kroppsføringa som bygdedansane og gamaldansen. Rytmisk finn vi og så store variasjonar frå eit geografisk område til eit anna at folk kan ikkje dansa med kvarandre utan at dei lærer seg dei lokale variasjonane i dansen. Dette er eit fenomen som kan seia noko om grenser mellom eldre og nyare danseformer, om kva som vert adoptert og vraka av nye kulturuttrykk.

Samanhengen mellom dei eldre og nyare danseformene har vi lite kunnskap om. Men bygdedansen rudl frå Hardanger har fått motedansen hamburgar knytt til seg frå 1800-talet då han var motedans. Rock'n rolldans har og i seg mykje av tangoen som var ein

tidlegare motedans frå 1920-30-åra. Endå ein annan motedans som vert kalla både samba og cha-cha, men er ein slags vals med turar frå gamaldans og bygdedans, syner og denne blandinga mellom nye kulturtrekk og eldre tak og turar. Så langt eg kan sjå er her ikkje noko direkte brot i korkje kroppsføring, dansestil eller turar mellom motedansane og dei eldre danseformene i dette hundreåret, før vi kjem til 1960-åra. Med den frie dansen og rytmane som Beatles innførte vart pardansen delvis oppløyst og dansestilen fekk nytt innhald. Kroppstygda vart overført frå fremre delen av foten til heile fotbladet, men viktigaste skilnaden vart likevel at danserørslene no fekk hofte og mage som senter. Vidare vart bøying- og strekking av kne og vrister overførte til motsette deler av taktslaga, slik at ein med dei nye dansetradisjonane vil strekkja det. For lærarar i folkedans er det ein velkjend tilstand at vi må lære folk med bakgrunn i discodans eller frå perioden etter Beatles eit nytt kroppsspråk og gje dei nye balansepunkt før dei kan lære seg eldre danseformer.

Tilhøvet mellom eldre og nyare danseformer er eit heilt nytt forskingsområde. Til no er det helst tendensar og einskilde tilfelle ein kan peika på. Ein av dei store utfordringane i dagens danseforskning trur eg ligg nettopp her. Ved å forska ut korleis trekk frå nye og gamle danseformer veks saman eller lever side om side vil og kunna kaste ljøs over tradisjonsoverføringsprosessen. Dette er eit viktig og gammalt problem i etnologisk forskning. Men kva må til for at element frå eldre danse- og musikkformer skal overførst mellom generasjonar? Det er ikkje tilstrekkeleg å sjå på dansen åleine for å kunna handsama dette problemet. Her spelar det sosiale miljøet også ei stor rolle.

Dansen i miljøet

Dans er rørsle til musikk, han er samværsform og han er symbol for nasjonal og lokal identitet. Det er dansen som samværsform og symbol eg vil diskutera i dette avsnittet. Korleis vart dei ulike danseformer brukte? Det er skrive mykje om bruken av gamaldansformene, men tilhøvet mellom eldre og nyare danseformer i den folkelege tradisjonen har vore lite handsama. Eit typisk trekk for bygdesamfunna fram til midten av 1960 og 70-åra på Vestlandet var tilskipingar for alle i bygdene. Det viktigaste spørsmålet når ein fest skulle skipast var spørsmålet om kva musikk ein skulle ha. På dei offentlege festane som ikkje direkte var knytt til arbeidet for bygdedansen eller folkeviseleiken åleine, måtte ein syta for musikk til både moderne og gamaldagse danseformer. Det var nødvendig for at både eldre og yngre skulle kunne finna seg til rettes på dansegolvet. Resultatet vart at den eldre generasjonen dermed lærte dei nyare danse- og musikkformene å kjenna og dei mest interesserte lærte og noko av dansen. På hi sida fekk dei unge med dansen til dei eldre. Det er såleis ikkje uvanleg syn å sjå eldre dansa rock'n roll dans til reinlendermusikk. Her er det ikkje tale om at danseformene styrer miljøet, men derimot om tilpassing mellom generasjonar, eit viktig trekk.

Korleis kan det ha seg at vi får miljø med eldre og nye danse- og musikkformer jamsides i små bygdemiljø? Eg vil peika på fleire tilhøve som gjev denne tilstanden mening. I små miljø med få menneske må kvar ha fleire oppgåver og roller for at samfunnet skal fungera. Han "Lars i Oppitun" er ikkje berre far til naboguten, men han er ordførar, han er med i ungdomslag eller misjonslag og kan endå ha fleire oppgåver. Folk kjenner kvarandre som personar i tillegg til at dei og har yrkes- eller politiske oppgåver. Vidare

må heile bygda stilla opp dersom det skal verta fest av eit eller anna slag. Før vi fekk godt utbygde kommunikasjonar med vegar og snøgge båtar måtte festar arrangerast for bygdefolk, dvs. for alle som budde der, både eldre og yngre. For at kvar generasjon skal finna sine danseuttrykk tvingar mangfaldet av danseformer seg fram.

Dei små miljøa skil seg monaleg ut frå bymiljø og tettstadar. Her møter folk kvarandre i det offentlege rommet ut frå yrkesroller og vi har ikkje høve til å verta kjende med kvarandre som personar på same måte som i eit mindre samfunn. Både når det gjeld dans og musikk finn vi spesialisering. Her finst restauranter der ein kan kjøpa mat og danse gamalpop, ein finn diskotek for dei siste motedansane, dansekular for klassisk dans og bygdelaga som tek vare på gamaldansen og bygdedansen. Men for personar som har alle desse danseformene på repertoaret finst her ikkje mange tilbod. Ein må gå på mange stadar for å kunna bruka danserepertoaret frå bygdemiljøa frå 1950-60-åra. Skiljet mellom generasjonane er og tilsvarande med danse- og musikkformene. Det er få middelaldra og eldre folk som går på diskotek for å dansa dei siste rytmane frå London eller New York. Annleis kan det vera på dei stadane der det vert danse gamalpop og gamaldans. I perioda når desse danseformene er på moten finn ein også ungdom her: ja, det finst også miljø der dansemangfaldet har kome inn på nytt. I Bygdedanslaget i Bjørgvin har det vorte tradisjon at ein på uformelle festar har musikk som spenner frå bygdedans og til gamalpop, som tango og rock'n rolldans. Dette er miljø som er dominert av folk frå landsbygda.

Tendensen til spesialisering både med omsyn til musikk og dans har forlengst nådd bygdene. I dag er festlivet og musikktilbodet på bygdane meir likt det vi som oftast finn i byane og på tettstadane.

Arbeidet for folkedansen

Arbeidet for folkedansen og folkemusikken er etter mi meining ikkje berre tale om å bevare danseformer. Det er og tale om miljø og omgangsformer. Attende til dømet framsyninga av internasjonal folkedans i fantasilandet Copaya. Her er folkedansen teken ut or kulturen han kjem frå og gjort til ein spesialitet i eit heilt nytt miljø. Arbeidet vårt for å verna dei eldre danseformene kan også organiserast slik at vi konserverer og kopierer dei. Men har vi då teke vare på dei kvalitetane som kjennemerker folkedansen, variasjon, improvisasjon og dansen som samværsform mellom menneska av ulike generasjonar? Dette spørsmålet gjeld ikkje berre dansen i seg sjølv, men det er og tale om kva miljø vi vil ha. I Noregs ungdomslag har denne diskusjonen gått for seg lenge. I utgangspunktet vart denne rørsla skapt for å laga gode omgangsformer for norsk ungdom som alternativ til omgangsformane tufta på framand kultur som etter teorien kom inn via byane. Men vernet av dei eldste, særnorske formene kan og føra til stagnasjon og tilstivning. Kvar ny generasjon set sine merke på kulturen. Det er eit av kjennemerka for den folkelege kulturen. I talen på årsmøtet til Noregs Ungdomslag i Førde i 1964 er Bjarte Birkeland oppteken av omgrepet frilynde, dvs. arbeidet for folkeopplysning på fullnorsk grunn. Ein føresetnad for det er at vi vernar om det særnorske, dei eldre kulturformene. Hans spørsmål er om det er ynskjeleg og mogeleg å konservera dei gamle danseformene. Han seier: "det er ein illusjon å tru at vår tids ungdom vil stanse opp ved berre tidlegare tiders rytme. No er rett nok problemet eit heilt anna i dag enn for hundre

år sidan, fordi dei framande impulsane kjem så fort og i ei slik mengd at det er nesten uråd å melte dei og skapa dei om, “forvanske” dei – eller “nasjonalisere” dei, slik som i tidlegare tider. Men at problemet eksisterer, kan det knapt vera tvil om – dersom vi ikkje vil stå oss til tols med ein avslutta folkekunst som det berre gjeld å konservere so godt vi kan i ei stygg og moderne verd.” Det kan vi sjølvsagt gjera, men om vi vil isolera dei verneverdige dansane utan nokon som helst samanheng med det livet folk lever i dag, kjem vi i den situasjonen at dei gamle dansetradisjonane våre som er produkt av generasjonars bruk og odling vert eit produkt i vår eigen kultur på same måte som den internasjonale folkedansen er det i framande kulturar. Eg tykkjer det er all grunn til å reflektera over desse spørsmåla utan at eg dermed har forkasta korkje den internasjonale folkedansen, gamalpoppen eller arbeidet for dei gamle bygdedansane.

Det siste punktet eg vil nemna er spørsmålet om demokratiet i det praktiske folkedansarbeidet. I Noregs ungdomslag har dette spørsmålet alltid stått i høgsetet. Når arbeidsprogrammet skal utformast over dei verneverdige danse- og musikkformene med grunnlag i alder og eksotiske kriterier, så er det klart at kulturen i nokre område vert prioritert framfor andre. At dei indre fjordbygdene og fjellbygdene har fått ein status fordi dei er bærarar av gamle kulturtrekk til skilnad frå andre område har ikkje tent folkedansarbeidet. Det har teke 100 år å koma fram til at vi må arbeida for vern av alle lokale kulturformer fordi det syner mangfaldet i norsk kultur. Her er det ikkje berre tale om val av kulturuttrykk, men det er tale om ein kulturpolitikk som er i samsvar med eit demokratisk samfunn eller ikkje. Altfor lenge var hardingfela symbolet for norsk folkemusikk åleine. I dag står heldigvis musikken og dansetradisjonane frå feleområdet jamsides med hardingfela.

Litteratur

-Bakka, Egil 1978: Norske dansetradisjonar. Oslo

-Birkeland, Bjarte: Frilynde- realitet eller sovepute? Føredrag på årsmøtet i Noregs Ungdomslag i Førde, 1964. Særtrykk.

-Espeland, Wigdis Jorunn 1983: Tango på hardingfele. Syn og Segn 1983, H. 5, s. 271-83.

Sverre Heimdal:

HVILKET FELESLAG BRUKTE LØYTNANTS-DRENGENE?

Om starten på folkemusikksoga i øvre Numedal.

Starten på folkemusikksoga i øvre Numedal faller sammen med starten på norsk folkemusikksoge. I 1694 var det bryllup på storgarden Villand i Hol i Hallingdal. Tilstede i dette bryllupet var det en spelemann som het Torkel Torsteinsson Våkråk (ca. 1650-1694). Han var fra Våkråk i Vikugrenda som er rett ved bygdesenteret Rødberg. Torkel var en villstyring og en kranglefant og det finnes en god del rettsdokumenter i saker der han var innblanda.

I bryllupet på Villand gikk det ikke bedre til enn at Torkel ble drept. Det var i en krangel med en Per Hermansen at han fikk et knivstikk som gjorde at han utånda dagen etterpå. Det er gjennom rettsdokumentene om dette drapet at vi kjenner til historia om Torkel og at han var spelemann. Torkel er en av de første i norsk folkemusikksoge vi kjenner til som blir omtalt som spelemann. (1)

Nå kan en jo spørre hvordan det hadde seg at Torkel var på Villand i disse dagene, bryllupet var i begynnelsen av april og på ski over fjellet i vårløsninga, ca. 80 km, var nok ingen spøk. Det kan hende at han var der ved en tilfældighet, men vi vil nå helst tro at det var hans omdømme som spelemann som gjorde at han var blitt hentet. At han var forpakterspelemann kunne jo også være en tanke, men 1694 er vel noe tidlig til at han skulle være med i dette systemet.

Opp gjennom 1700-tallet kjenner vi ikke til så mange spelemenn. Men et betydelig navn er Ola Lett, numedøl og muligens fra Borgegrenda i Nore. Han var far til Brynjulf Olsson. Ola omtales i historia som spelemann. Brynjulf reiste til Tinn og ble en av grunnpillarene i spelemannssoga der.

Men det virkelig store oppsvinget i folkemusikken i øvre dalen kom med Løytnantsdrenge, Knut Halvorsen Øyanhaugen og de fire sønnene hans, Pål, Halvor, Gunnar og Torstein. Knut var sønn av Halvor Aamodt som er omtalt som tambur og “piber”. Halvor hadde vært i det militære og det var vel der han hadde lært seg å blåse på “pibe” og å slå på tromme. Sønnen Knut Øyanhaugen hadde vært i tjeneste hos en løytnant von Bigum, og det var etter det han fikk tilnavnet Løytnantsdrenge. Pål, Halvor, Gunnar og Torstein ble så i sin tur kalt Løytnantsdrengejn.

Det har gjennom tidene vært diskutert en del om hva slags instrument som faren og de fire sønnene hans spilte på. Rikard Berge og O. M. Sandvik har begge bidratt sterkt til forestillingen om at vanlig fele var hovedinstrumentet. I boka “Norges Musikhistorie” faller Rikard Berges ord slik: “Dusinfela heldt seg seig i søre bygderne, og dei største spelemenner Numedal hev havt, Løytnantdrengjerne (Knut Øyanhaugen i Nore med dei 4 sønerne hans, Paal, Torstein, Hallvord og Gunnar) lika best dusinfela” (2)

O. M. Sandvik følger opp dette i artikkelen om numedalsmusikken i boka om Numedal i serien Norske bygder: “at de berømte Løytnantsdrenge i Nore brukte flatfele, er – som Berge meddeler – sikker tradisjon”. Sandvik henviser også til slåttestoffet for sin begrunnelse (3). Kildene for Berge og Sandvik er ikke oppgitt. Forestillingen om vanlig

fele som hovedinstrument for Løytnantsdrene har vært utrolig seiglivet og vi har opplevd at Berges og Sandviks synspunkter har hatt gjennomslagskraft helt fram til i dag. Dette skyldes bl.a. at de uttalelser de har kommet med om numedalsmusikken har blitt kildemateriale for andre. Et kildemateriale som etter vår mening også er heftet med mange andre feil. Men for å ta forholdet fela/hardingfela; etter vår mening var hardingfela i vanlig bruk i øvre Numedal på et tidligere tidspunkt enn det Berge og Sandvik skriver. Det kan kanskje synes som flisespikkeri å diskutere dette, men når det dreier seg om hva som var hovedinstrumentet for de betydeligste spelemennene i øvre dalen, mener vi det er nødvendig å ta det med for å prøve å få en mest mulig korrekt historisk framstilling. Diskusjonen må ikke sees på som noe prestisjeoppgjør, fela og hardingfela er likeverdige folkemusikalske instrumenter, og gjennom århundrene har det sikkert vært utveksling av slåttestoff instrumentene imellom.

Det ville forøvrig vært rart om ikke Knut og sønnene hans kjente til den vanlige fela. Den var nok mye utbredt før hardingfela. Følgende rispe etter Knut har imidlertid blitt tatt som tegn på at hardingfela var hovedinstrumentet: "E' veit ikkje anna e' kan stille ni stillinga på fela og leike låtta på dei, og det kan sønene mine me". (4)

Nå eksisterer det forskjellig stille også på vanlig fele, og det finnes i dag spelemenn som kan 10-12 forskjellige stille på denne fela. (5) Rispa kan derfor ikke tas som noe endelig uttrykk for at det var hardingfele det dreide seg om.

Bernt Olsen Halvorsgard bodde i Juvsgrenda, bare 5-6 km fra der hvor Knut Løytnantsdreng bodde. I 1791 laga Bernt ei hardingfele. Knut Løytnantsdreng var da 28 år, og sønnen hans, Pål, var 5 år. Denne fela er nå på Norsk Folkemuseum og det er den eldste hardingfela som museet har. Bernt Olsen Halvorsgard er i bygdehistoria ikke omtalt som spelemann, men han var kjent som en flink snekker. Fela han har gjort er fin og formen har utgangspunkt i Tronda-fele fra Vestlandet. Han har nok hatt ei å se etter. Og hvis så er tilfelle, er det klart at hardingfela var kjent i Numedal, ihvertfall i Nore, før 1791. Den utstrakte samferdselen over Hardangervidda på Store Normannsslepa (ei grein av denne gikk ned i Juvsgrenda), understøtter påstanden om at hardingfela kunne være kjent i Numedal på et tidlig tidspunkt.

Når det både øst og vest for Numedal er akseptert at hardingfela var i alminnelig bruk på slutten av 1700-tallet, hvorfor skulle den da ikke være hovedinstrument også her? En annen ting: mange gamle feler forsvant under Vis-Kari vekkelsen i siste halvdel av forrige århundre, men noen gamle hardingfeler kjenner vi likevel til. Men vi kjenner ikke til noen gamle vanlige feler.

Håvard Gibøen bytta en gang til seg ei fele fra Myllaren. Denne fela skulle en som ble kalt Murukleiven ha stjålet fra Løytnantsdrene. Om denne fela sa Håvard: "Ho svara so på sitterane at det var so dei druste". (6)

Det har nå kommet for dagen et feleskrin i Nore som har innskåret årstallet 1781. Ved siden av årstallet er det skåret inn bokstavene ELL. Skrinet er sannsynlig laget i Uvdal av Erik Larsen Loftstueeie (1745-1801). Det er et lite skrin og det kan ikke være laget for noe annet enn ei hardingfele av Tronda-typen.

“Vi hørte ikke anna her i bygda enn at Løytnantsdrene skulle ha brukt hardingfele”, har spelemennene Jon og Halvor Kåsin sagt. Jon og Halvor er sjøl av Løytnantsdrengelekt.

Noen spekulasjoner må det nødvendigvis bli om spørsmålet hvilket feleslag Løytnantsdrene brukte. Men samlet mener vi opplysningene gir et klart inntrykk av at det er hardingfela som må ha vært hovedinstrumentet deres.

Om Knut og sønnene hans skal det ikke nevnes så mye her. Vi har mye stoff om dem, og deres betydning er udiskutabel. Bjarne Bratås har skrevet om Løytnantsdrene i mange sammenhenger, og det skal bare tas med en kort oversikt her.

- Knut Løytnantsdreg (1763-1848).

Løytnanten som han fikk oppnavnet sitt etter var Povel Resen von Bigum. Han hadde et hus i Nore hvor han bodde når det var øvelser der. Når von Bigum ikke var i Nore var det Knut som passa på huset hans. Knut førte musikken sin videre gjennom de fire sønnene sine:

- Pål Løytnantsdreg (1786-1867)

Pål er nok oppkalt etter Povel von Bigum. Pål er nok den som er mest kjent utafor bygda. Han tillegges æren for mange slåtter, bl.a. Vegglijenta, Veneflamma, Helge Tresk og en halling han kalte Kraune-Vebrann. Han var nok og borti de slåttene som i dag kalles gangar etter Luråsen. Pål reiste til Amerika i 1843.

- Halvor Løytnantsdreg (1789-1845)

Vi har ikke så mange opplysninger om Halvor som spelemann. Men det er nevnt at Sevre'n var mesteslåttens hans. Så mye tid til speling ble det vel heller ikke, 8 unger og en liten gård krevde vel sitt. Men om det var smått med de materielle ting han overlot til ungene sine, så fikk de ihvertfall med seg musikkvner. For det etter Halvor at Løytnantsdrengelekta greiner seg ut både i Nore og Uvdal og med spelemenn i hver generasjon.

- Gunnar Løytnantsdreg (1798-1888)

Gunnar var som de andre Løytnantsdrene sære akta i bygda. Han var en sogeforteller av de sjeldne, en selvskreven kjøkemester og en mye brukt liktaler. Det var visst samme talen han holdt hver gang, men det gjorde visst ikke så mye. Det var Gunnar som var i Eggedal og spele for Sevleguten da han satt arrestert for drapet på Sølv-Tølleiv.

- Torstein Løytnantsdreg (1805-1887)

Det er sagt om Torstein at han leika venast av dei fire brødrene. “Du må'kje byna å spela, for da fær du'kje hug te anna”, skal han ha sagt en gang. Etter at dattera han drukna la han vekk fela. Men han må nok ha hatt den fram seinere for det skal være etter Torstein at Knut har Vegglijenta. (7)

Løytnantsdrengeleket har holdt seg godt i Numedalsbygdene. Hele tida etter at spelemennene sjøl hadde lagt ned buen, var det andre ivrige som holdt tradisjonen i hevd. I dag har felemusikken fått nye vilkår og det er et godt miljø for folkemusikken i Nore og Numedal.

Kilder

Der hvor ikke annet er oppgitt er det nyttet tre hovedkilder. Disse er brukt hver for seg, samlet eller også i tillegg til de spesielle kildene som er oppgitt. Hovedkildene er:

-T. K. Loftsgård: "Nore og Uvdal i forn og nye". Mandal 1965.

-Tov Flatin: "Gamalt frå Numedal". Dette er bøker med samling av folkeminne fra Numedal.

-Numedal Spel- og Dansarlags arkiv. Dette har samlet opplysninger om spelemenn i Numedal og arkivert dem enkeltvis under spelemannens navn. Opplysningene er såvel skriftlige som muntlige.

(1) A. Bergsgaard: "Gammelt fra Hallingdal". Oslo 1952. s. 50.

Lars Reinton: "Folk og fortid i Hol", b. 1, s. 195.

Halvor Bjørnsrud: "Edruskapstilhøve i Nore i gamle dager". Artikkel i Kongsberg prostis årbok 1951.

(2) G. Schielderup og O. M. Sandvik: "Norges Musikhistorie", b. 1, s. 155.

(3) Norske bygder: "Numedal". Bergen 1953, s. 135.

(4) Asbj. Hernes: "impuls og tradisjon i norsk musikk 1500-1800", s. 331

(5) Opplyst av Ivar Schølberg, Vågåmo

(6) R. Berge: "Håvard Gibøen". Skien 1932, s. 23.

(7) K. Buen: "Som gofa spøla". Tuddal 1983, s. 39.

Even Tråen:

BINDELEDD MELLOM LØYTNANTS-DRENGJIN OG DAGENS NUMEDALSSPEL.

Det er til å undras over at ingen samlarar fann vegen til Numedal. Lindemann har teikna ned ein springar på oppstilt ters i 1850-åra, det er det heile frå 1800-talet. I Numedal har det vore granska på hus sidan 1860-åra og det vert granska enda. Granskarane har funne at Numedal står i ei absolutt særstilling kva gjeld middelalderhus. Og det er sagt at tømmermannskunsten når her slike høgder som ingen andre stader. Den ferskaste undersøkinga går ut på at det berre i Rollag kommune finst 19 hus med middelalder i seg. I heile Gudbrandsdalen kjenner ein 4. Men altså, kvifor hoppa folkemusikkgranskarane over Numedal? Det kan ikkje eg svara på, eg kan berre konstatere at så var tilfelle og freistar vise at dei ikkje var her avdi det ikkje var noko å finne.

Det var noko å finne i Numedal, men mange har teke feil av spelemannsoga her avdi det ikkje har vore skrivi ned noko om spelemenn etter Løytnantdrengjin. Dessutan kom ei rekkje tilfeldige hendingar til å spela ei rolle for folk utanfrå som ville gi eit bilete av Numedalstradisjonen. Det har ikkje vore uvanleg å teikne eit bilete av det slik at Steingrim Haukjem vart ståande som ein som var isolert frå gamal tradisjon og at det var difor han reiste til Tinn for å læra Løytnantdrengspel. Det vart ei sanning at når Steingrim reiste til Tinn så var det på grunn av at det ikkje var nokon i Numedal som hadde lært og såleis kunne bringe slåttane vidare. I det fylgjande skal det visast til spelemenn som både av hagleik og bustad kunne ha lært av Løytnantdrengjin.

Men fyrst noko om Løytnantdrengtida. Ein må hugse på at dei var på sine høgder før dei religiøse vekkingane hadde fått sett spor på folkelivet i kvardag som fest. Enda heldt ein på gamle skikkar og rituale i samband med bryllaup, gravøl, barsøl og liknande. Dette førde med seg stort mangfald og variasjonar i slåttemusikken. Far til dei 4 brørne, Knut Halvorson, kunne spela på 9 stillingar og det kunne sønene med. Og berre det fortel om stort mangfald. Eit slikt mangfald vil måttja setja spor etter seg, ein må tru at det var eit uvanleg rikt spelemannsmiljø i Nore på denne tida. Den som kjente trong i seg til musikk ville sjølsagt prøve seg på fela, det einaste store melodiførande instrument dei kjende til. Det skal altså her visast til at det har levd spelemenn i Numedal som kan ha lært av Løytnantdrengjin og ført det vidare fordi dei 1) var samtidige og 2) var busett i nærleiken av ein eller fleire av dei.

Fyrst vil eg ta for meg Rollag og Veggli. Pål Knutson gifta seg med Ingebjørg Glaim og dei budde i begge desse bygdene i meir enn 25 år. Gonnar Knutson var utover på teneste og fann kona si i Rollag. Torstein Knutson vart gift med ei frå Veggli. Dette sagt for å vise at spelemenn i Rollag og Veggli ikkje alltid hadde lang veg til dei beste kjeldene.

Men kven kan so ha lært av desse fire store? Me støyter på to jamaldringar, den fyrste er Halvor "Spelemann" Stærneseiet, 1768-1848. Han var nok ein dugande spelemann etter tilnavnet å døma. Etter alderen å døma var han nok fullt ferdig spelemann da Pål og brørne hans kom ut utover dalen. So grunnlaget må han ha fått før og av andre. Men det ville vera utenkjeleg at han ikkje kom i kontakt med Løytnantdrengjin ante på Marken, i bryllaup eller på ei av dei mange dansarstellun i Rollag på den tida. Like ved Bråtån er

det ei slette som er kalla Langeland. Der var det jamt dans i gamle dagar. Pål budde i Bråtån og kanskje det var da dei byrja med dansen på Langeland.

Den andre er Halvor Halvorson Rustandeiet (Labberud), 1789-1876. Han kom til Veggli ved giftarmålet sitt med Ingebjørg Gulleksdotter Sveinsrud i 1821. Dei fyrste åra budde dei i fleire plassar nørdest i Veggli. Men frå 1835 kom dei til å bu fast i Oskehølet. Halvor vart kalla Oskehølen og må ha vore ein god spelemann. Dei to slåttane som bær navn etter han er såpass avanserte at berre ein betydeleg spelemann kan ha vore opphavet til nevninga. At Oskehølen lærde av Løyntandrenge heldt eg for å vera sikkert. Han var tre år yngre enn Pål og voks opp i nærleiken. Det var ikkje langt til Øyanhaugen så han kan gjerne ha lært beinveges av gamle Knut Øyanhaugen, far til dei fire. I 1827 fekk Halvor og Ingebjørg sonen Nils. Utan at det er råd å kontrollere i dag ærvde han truleg spelkunna etter far sin. Han vart buande i Risbu og Halvor Prestmoen hadde ein halling han kalla Risbuhallingen. Dessutan er minnene i grenda der så vidt ferske at det nesten ikkje berre kan ha vore faren som spela. Nils reiste til Amerika i 1901. Og dermed er han borte.

I 1837 vart Narve Hytta fødd. Han voks opp øvst i Rollag og fekk eit langt spelemannsliv. Han kan ha hatt kontakt med Gonnar Spelemann som tente på Røllag ikkje langt unna, men han hadde i alle fall høve til å møte Oskehølen og lære Løyntandrenge spel etter han. Narve voks opp på plassen Roe som høyrer til Prestmoen. På Prestmoen voks det opp 3 brør som alle vart spelemenn. Det var i 1850-åra. Sannsynlegvis var Narve Hytta læremeisteren deres. Dei flutte til Øygarden i Veggli, og er soleis kjente under navnet Ødegården. Dei er Gunder, Syver og Peder Gonnarsønir. Syver skulle ha vore svært god til å spela, men Peder vart rekna som meisterspelemann alt før han vart konfirmert. Men det var fyrst etter konfirmasjonen at dei fekk han til å spela ti dans. Men fyrst han byrja vart han utropa til meister. Desse brørne drog diverre til Amerika. Der byrja Peder i musikklære, og heldt mange konsertar, men døydde i ein farsott i 1894.

Steinar Kittilson Glaim, født 1843, far til Kittil Ulfstad, spela etter det eg har høyrte fele og har hatt høve til å spela saman med Oskehølen. Han budde m.a. i Gardar før han flutte til Ulfstad.

Me har og ei skriftleg utsegn på at ein “unge Møgstun” spela fele. Han skulle ha spela “Oskehølen”. Men kven denne var har eg ikkje prøva å finne ut, det var fire Mykstugardar, så der var det mange som kunne vore spelemenn. Men han må ha vore mykje yngre enn Oskehølen sjøl og han er av dei som kan ha ført spelet vidare til Kittil Ulfstad og Steinar Gladheim frå Nord-Glaim.

No er me med dei før nevnte Øygardekarane komne til den serie med tilfeldige hendingar som førde til at Steingrim Haukjem vart mykje åleine som spelemann av stort format. Fleire spelemenn reiste altså til Amerika i dei siste tiåra før århundreskiftet, ikkje berre dei omtala Øygarde spelemennene. Dessuten vart dei religiøse vekkingane so sterke at folk nesten ikkje torde gå på dans. Eg har møtt ein mann som fortalde at han hadde hatt vondt til langt uti sitt vaksne liv av ei lita bok som hadde kome inn i heimen da han var ung. Den marte død og pine over dei som tok del i dans og anna. Vidare skulle storspelarane Kittil Ulfstad og Steinar Gladheim gå bort i ung alder. Kittil fekk tæring og var svakhelsa i mange år før han døydde. Han hadde besøk av mange storspelemenn i tida som ville lære av han. Knut Dahle og Lars Fykerud var mellom dei. Lars Fykerud skal

endå til ha sagt etter eit besøk på Ulfstad at “det er ikkje jamt å høyre det betre”. Det var ein karakteristikk av spelet til Kittil. Han døydde i 1906, så altfor ung. Slik kan ein forstå at mange Løytnantdrengslåttar gjekk både Vest og i grav på denne tida. Dette gjeld altså for rollag og Veggli.

Korleis var det så i Nore, heimbygda til Løytnantdrengene? Ein finn att mykje av dei same uheldige og tilfeldige hendingane her. Men i Nore veit ein om i alle fall to som sikkert lærte beinveges av Løytnantdrengene. Det var Halvor Myrann og Halvor Laggaren. Halvor Myrann vart fødd i 1864 og døydde i 1891. Som me ser er også dette eit for kort spelemannsliv. Han var barnebarnet til Halvor Løytnantdreng og skulle hatt gode evner etter det dei fortel. Han var hjå Gonnar, bror åt bestefaren for å lære spel.

Halvor Laggarn skulle og ha Løytnantdrengspel. Eivind Eie i Nore som snart er 106 år gamal kjente Halvor Laggarn og Eivind visste om det at han hadde vore i kontakt med Knutsønene. Laggarguten var fødd i 1861 og levde til 1901. Som ein ser enda eit for kort spelemannsliv. Eivind Eie skaffa Halvor ei Hellandfele da den han hadde var dårleg. Halvor var ein fattig stakkar som knapt nok hadde til mat. Men han hadde musikalske evner og spela svært godt.

Per Vehus, født 1842, død 1900. Etter det Halvor Kaasin (storspelar på 85 år) fortel, skulle Vehusen vore ein av dei beste i Nore. Men han fekk ein stiv finger og måtte slutte. Per Vehus hadde alder til å kunne spela mykje saman med Løytnantdrengene. Vidare var Knut Troppen god spelar inntil han fekk poliomiolit. Han var fødd i 1869.

So har me da Torstein og tore Odden, født 1869 og 1871. Desse var helst for unge til å ha lært noko mykje av Løytnantdrengene. Torstein var riktignok 19 år da Gonnar døydde, men da hadde Gonnar vore gamal lengje. Men som vist ovanfor var det nok av spelemenn å lære av for desse to brørne som var så ualminneleg gåverike. Torstein Odden spela inn på patheofon i 1901 eller 1902 og var soleis ein av dei fyrste som spela fele inn på plate. Men dei reiste til Amerika begge to, og da var for alvor strengen klypt over for beinveges overlevering i Nore. Det var sjølv sagt mange andre som spela og spela bra med, men her er teke med og medrekna spelemenn av format. Det er jo alltid slik at det er dei beste kjeldene som vert oppsøkt av dei som vil lære. Det var det Steingrim Haukjem gjorde da Steinar Gladheim døydde i 1919. Det var att mange spelemenn i Veggli som Steingrim voks opp med, men dei hadde helst Skjellerud-spel, og var nok ikkje so gode som det Steingrim var van med.

Med dette skulle det vera mogleg å sjå at det heile tida har vore spelemenn i Numedal som har kunne dei gamle slåttane og lært dei vidare. Det skulle vidare vera mogleg å sjå det merkelege i at granskarane ikkje tok opp Numedal og, hadde dei det gjort ville mykje vore annlein. Det må heilt til slutt presiserast at Flesberg har hatt sin eigen sterke tradisjon som har greidd seg sjøl. Sjølv sagt har det vore gjensidig på verknad opp og ned dalen, men Flesberg har altså hatt sin eigen tradisjon. Der har dei dessutan vore skåna for desse tilfeldighetane som har påverka tradisjonen i Øvre dalen.

I skjemaet skal det vera mogleg å sjå at det har vore ubrotten tradisjon heilt i frå Knut Øyanhaugen eller Løytnantdrengen som gav liv, navn og musikk til sine 4 søner Pål, Torstein, Gonnar og Halvor dei vidgjetne Løytnantdrengjin frå Nore.

Per Midtstigen:

SJØFLØYTA

Barokkinstrument med renessanse i vår tid

Første gang jeg hørte sjøfløyte var i et folkemusikkprogram i NRK. Det var en ung og for meg dengang ukjent felespiller, Ånon Egeland, som hadde valgt arkivopptakt. Blant dem var en "halling" spilt på sjøfløyte av numedølen Herleik Stuvstad. Både slåtten og tonen i instrumentet gjorde meg svært interessert i å finne ut mer om denne tradisjonen.

Stuvstadnavnet var jeg kjent med fra før, både fra sommerferier bak kassaapparatet på Flesberg Handelslag og fra ei grein på slektstreet.

Neste gang jeg råka Nils, en av Stuvstadkarene jeg kjente, spurte jeg han om han kjente noe til historia omkring sjøfløyta og utøveren som het Herleik. "Jau", svarta Nils, "Herleik er bror min og fløyta hass laga je under krigen". Det viste seg at Nils hadde prøvd seg fram med ulike modeller og utforminger under krigen. Da var det jo ganske god tid og lite underholdning: "Den tida mått'n laga all moroa sjøl. Ikkje hadde vi radio 'ell no'n ting".

Nils hadde ikke drivi noe særlig med fløyter siden, men nærma seg pensjonsalderen og hadde god lyst og tid til å lage flere.

Forsøk på å finne ut mer om sjøfløyta brakte snart fram opplysninger om nok en dyktig utøver: Knut N. Juveli. Han døde i 1957, men etterkommerne hans på Ribberud fant fram igjen fløyta som Knut brukte på sine gamle dager. Fløyta hadde Knut fått fra nabogården Gåseberg en gang før siste krig. Størrelse og utforming var som en altblokkfløyte med barokk-boring, fargen gul-brun og på munnstykket var det innsvidd "Schlosser". En må derfor tro at denne fløyta hadde sin opprinnelse på kontinentet.

Fløyta ble velvilligst lånt ut, og med den som mal begynte Nils å prøve seg fram for å finne ut hva som påvirket tonekvalitet, stemming og spillbarhet. Noen måneder og adskillige prøvefløyter senere kom de første velformede og velklingende sjøfløyter fra den andre fløytemakerperioden til Nils O. Stuvstad. Det skulle bli noen hundre de neste 4-5 årene. I løpet av denne tiden laget han seg mye spesialredskap som gjorde produksjonen mer rasjonell og instrumentene av jevn høy kvalitet.

Etter at Nils døde i 1981 har Harald Juveli i Flesberg forsøkt å fortsette fløytemakertradisjonen.

Noen av de første nylagde sjøfløytene hjalp jeg Nils med å selge til gode venner, aktive folkemusikkutøvere i Oslo-området. Av de som har gjort særlig mye for å spre sjøfløytetoner vil jeg nevne Tellef Kvifte, Steinar Ofsdal og Ånon Egeland som sammen og hver for seg har nådd et stort publikum.

Historisk bakgrunn for sjøfløyta

“Sjøfløyte” er i Numedal en dialektbetegnelse for kjernespaltefløyter brukt til å spille folkemusikk på. Materialet er som regel tre, men fra Jondalen vet jeg at også fløyter av blikk er kalla sjøfløyte (A. Buen-Garnås, pers. komm.).

Navnet “sjøfløyte” har vært brukt i Telemark, Agder og Buskerud og enkelte steder på Vestlandet (T. Støve, pers. komm.) og det har vært foreslått at navnet skulle indikere at instrumentet har kommet “over sjøen”, altså importert fra kontinentet. Sevåg (1973) har registrert 60 bevarte fløyter i hele landet. 12 av disse er sannsynligvis importerte fløyter, sammensatt av 3 deler og med en lengde tilsvarende altblokkfløyta. Resten (48 fløyter) er laget i ett stykke og produsert her i landet av lokale fløytemakere. Disse har en lengde som tilsvarer diskantblokkfløyta. Blokkfløyta er en kjernespaltefløyte med omvendt konisk boring.

I kunstmusikken hadde blokkfløyta sin glanstid på slutten av 1600-tallet. Framover på 1700-tallet var det særlig altblokkfløyta som bevarte populariteten, men mot slutten av hundreåret måtte også den kapitulere for tverrfløyta som hadde kraftigere tone og større toneomfang.

Antagelig har blokkfløyta i denne perioden fått fotfeste mange steder i bygdene. Tollregnskapene f. eks. fra Bergen 1755 viser at det ble importert “14 dusin gemeene Træ Fløjter” til den samlet pris av 1 riksdaler (Sevåg 1973). Denne prisen tyder på at disse ikke var av topp kvalitet, men heller beregnet for salg til amatører i bygd og by.

Når det gjelder Numedal og Kongsbergdistriktet vet vi at mange av fagfolkene innenfor gruvedriften var av tysk opprinnelse. Det er rimelig å tro at disse i tillegg til fagspråket, har brakt med seg mange andre kulturimpulser, så som fløyter.

Innenfor militærmusikken ble det også brukt fløyter. Dette var for det meste tverrfløyter (Aksdal – 82). Tverrfløyter har også vært brukt som folkemusikkinstrument alene og sammen med fele, uten at jeg har sett betegnelsen sjøfløyte om disse fløytene. En som spilte tverrfløyte kunne bli kalt “pipar” (Jfr. Pipargarden, Kollandsrud i Nore).

I og med at blokkfløyta ble fortrent av tverrfløyta innen kunstmusikken, er det trolig at også importen av billige blokkfløyter opphørte. Dette kunne henge sammen med et oppsving i produksjonen fra lokale fløytemakere som tidligere vanskelig kunne konkurrere med importfløytenes lave priser. Forutsetningen var at det allerede var skapt et marked og eksisterende interesserte kjøpere (Aksdal – 82).

Jeg vet lite om fløyteproduksjon og distribusjon, en kan jo gjette på at skreppekarere og Kongsberg-marken kan ha spilt ei rolle her, i Numedal i gammel tid. Men det er sagt at det var mange som hadde fløyter og prøvde seg på spilling selv om få holdt fram og ble noe særlig kjent som fløytespillere. Herleik Stuvstad mener at sjøfløyta fra først av ble laget på bygdene og senere ble handelsvare slik at de kunne kjøpes i butikkene (Myklebust, 1982). Sevågs undersøkelse synes snarere å tyde på det motsatte forløp, men en vet jo at overgangen til pengehusholdning og gryende industrialisme på slutten av 1800-tallet satte fart i all slags handel og da også med instrumenter (jfr. f. eks. Faukstad).

En kan dermed tenke seg 4 tidsepoker for sjøfløyta i folkemusikken:

- 1) 1600-1700-tallet: Blokkfløyta populær innen kunstmusikken. Billige fløyter importeres fra kontinentet og selges i bygd og by.
- 2) 1800-tallet: Importen stopper opp. Lokale fløytemakere dekker markedet.
- 3) Mot århundreskiftet fører pengeusholdning og industrialisme til at handelen blomstrer og fløyter fra kontinentet igjen kan kjøpes i Norge.
- 4) 1975 – nå: Nils Stuvstad lager flere hundre sjøfløyter. I kjølvannet følger fornyet interesse blant unge og eldre utøvere for å bruke fløyta i solo og samspill, også med andre instrumenter.

To tradisjonsbærere på sjøfløyte

Herleik Stuvstad og Knut Juveli er de to eneste (I tillegg til Sveinung Bamle, Heddal, som har spella inn ei 78-plate og fortalt på band om sjøfløyte) eldre utøvere jeg vet om som har spella inn slåttemusikk på band, slik at en kan høre klingende eksempler på tradisjonelt sjøfløytespell. Slåtteutvalget og kommentarene på disse opptaka forteller mye om folkemusikken i Numedal generelt og sjøfløyta spesielt.

Knut Juveli var født i 1865, og med han finnes opptak frå tre ulike tidspunkt: Et radioprogram fra januar 1954, et amatør-opptak gjort på 89-årsdagen seinere samme år og et fra 91-årsdagen samme år han døde. Han speller 15 ulike slåtter, springar, halling, runddans og visetoner, men klager over at det er vrangt å komma på dem:

-Ja, je kan nok mange slåttær, det ha'je ikkje tal på. Je lærte døm i ongdommen bære je hørte døm, je... men nå e je gammæl, å finne att slåttær det æ'kje greitt. Kjem døm ikkje av seg sjøl så e det ikkje råd å finne døm.

Og som kommentar til en slått han “kommer av” (på 91-årsdagen):

-Det e før gammælt, både fløyta og mannen og heile greia.

Noen av slåttene er tydeligvis lært fra andre instrument:

-Je lærte'n av Eivind Spellemann, je.

Eivind spella hardingfele og var mye bruka til danse-spellemann da Knut var ung.

I et intervju i “Nationen” i forbindelse med radioprogrammet nevner han også felespelleren Narve Hytta som kilde for noen av slåttene. Om en polka (gammel nemning for reinlender) sier han:

-Det var noko veigslusken bruka før i tida.

Han forteller om hvordan det var å være ettertraktet spellemann i sin ungdom:

-Det va fløytur nok ælle stan da je slutta å gå i dans, ...je va'kje i dans mange år je før ell' je var gift før je hadde ikkje med meg , je, men je hadde ikkje fred før døm, ...anna je måtte sitta å spelle før døm, ...å, det va segt mang en gong, sitta heile natta.

Fløyta var tydeligvis mye i bruk, men ikke alle nådde like langt:

-Det va mange plundra med fløyte, men det nytta ikkje. Døm må ha no' ... i kroppen.

Men Knut hadde nok blitt kjent lenger enn han sjøl visste om:

-Je kom borti Hovin-bygdæn en høst, han Ola Blia og je, og så va det en plass døm kalla Huken innmed fjellet. Vi låg i damstugu ved Bjørvatnet, vi, og så va det ei døm kalla Astrid Skibdæl'n. Ho låg der med krøttera. Så sku je gå dit og kjøpe mjølk, je. Åsså fekk'o nå veta hå je va ifrå. "Har du fløyte med?" sa'o, og je studera i verden håkken va det... je hadde æller vøri borti der før. "Nei, je ha'kje det", sa je. "Nja, du ska' vel øst att med jula", sa'o, "du kjem vel hit att, så får du ta'o med", sa'o. Ja je tok nå med fløyta. Det blei nå fælt te spelling borti der. Blei nå så traktera au atte, det va så grusst det.

Knut gjengir også tradisjon om et par "fredlyste" danser, slåtter som var tiltrudd evnen til å egge folk til slåsskamp:

-Det er Vællersgvælven, gvælven, detta døm kallær. Det va en gammæl dans som va fre'lyst det. Døm fekk ikkje løv te å bruke den, den åsså Fanitullen. Når døm va fulle så blei døm uvenner. Blei ikkje bruka i min dans."

Knut spella altså mens han var ung, holdt så opp i omkring 40 år og tok fløyta fatt igjen etter at han var blitt gammal. Etter opptaka å dømme er fingra mjuke og raske som på en ungdom, sjøl på 91-årsdagen. Knut sjøl er imidlertid ikke helt fornøyd med blåsinga:

-Han må holde pusten ser'u, men nå har je før kleint hjerte.

Han synes heller ikke fløyta er helt i biks:

-Det e'kje no' rå' me'o væ', ho e sund, åsså...

(Da jeg fikk låne fløyta var en sprekk i munnstykket tetta med noe brunt som viste seg å være prim.)

Herleik Stuvstad (1897-1975) har spella inn slåtter på band for NRK, og i tillegg gjort innspillinger for privatpersoner nå i det seinere. Herleik forteller at han begynte å spelle i tolvårsalderen. Da hadde han fått tak i ei blekkfløyte som han hadde med seg i skaugen på gjeting. Han oppdaga gradvis at sjøl ei enkel blekkfløyte kunne få fram mye musikk:

-Det kom flere og flere muligheter etter hvert, så dermed så auka interessen da.

Til å begynne med bruka han tunga mot munnstykket slik at det blei ei kort pause mellom hver tone. (tutt-tutt, slik blokkfløytespill blir instruert i skolen.)

Men en eldre kar som sjøl spelte sjøfløyte, viste han hvordan en skulle blåse meir jamt for å få flyt i spillet, slåttene skulle komme trillende fram. En god fløytespeller kan bruke pusting og avbryting av luftstrømmen med tunga som et middel til å markere rytme og takt enkelte plasser i slåtten.

Herleik lærte slåtter fra flere kilder: andre fløytespellere, fra faren som var god til å synge og fra felespellemenn. Herleik hadde fire brødre som spella fele.

Herleik hadde flere fløyter som han kalla sjøfløyter. Ei av dem som er av et nesten svart tremateriale var kjøpt i en forretning og antagelig laget i utlandet. Ei annen fløyte som han brukte mye hadde broren Nils laga.

Om den siste skriver Rolf Myklebust: "Den spesielle skalaen på trefløyta og spelemåten med mykje forslag, praltriller og tremulantar minte om orientalsk musikk." (s. 258)

Nils fortalte om stemminga av denne fløyta at han ikke fikk noe skikkelig tak på det før han fikk ordna et gammalt trekkspill. Med det som utgangspunkt fikk fløyta en slik skala at både han og Herleik blei fornøyd.

Opptak med fløytespellet til Herleik Stuvstad har vært brukt i radioen flere ganger, også i de siste åra. På den måten har han blitt inspirasjonskilde til yngre generasjoner av spellemenn som har tatt opp igjen det gamle sjøfløytespellet og også prøvd ut nye bruksområder for fløyta i samspill med andre folkemusikkinstrumenter.

Innspillinger med sjøfløyte i solo eller samspill. (Utøvere på fløyte er understreka.)

- * “I heitaste slåtten” Per Midtstigen, Ånon Egeland. Sonet 1443. 1977.
- “Telemarksvingom” Knut Buen, Steinar Ofsdal m. fl. Philips 9114025. 1978.
- “Fløytesprell” Steinar Ofsdal. MAI 7801. 1978.
- “Slinkombas” Slinkombas. Tellef Kvifte Heilo 7001. 1979.
- “...og bas igjen” Slinkombas. Tellef Kvifte Heilo 7013. 1982.
- * “Norske strøk” Per Midtstigen, Ånon Egeland. Heilo 7014. 1982.
- * “Prillarhorn och Knaverharpa”
Div. utøvere. Per Midtstigen Caprice 1233. 1983.
- * Amatørøpptak med tradisjonsspell på sjøfløyte
Knut Juveli, (1954, 1956)
Herleik Stuvstad. (1960)

Disse innspillingene kan skaffes ved å henvende seg til :

Per Midtstigen
2670 OTTA
(tlf. 062/31062)

Noen utøvere på sjøfløyte i Flesberg, Numedal.

- Ole Juvenes 1859 – til Amerika.
- Ole K. Dokken 1858 – 1926
- Ole Bjørkesetbråten 1863 – til Amerika.
- Ole N. Teigen (øvre) 1888 – 1967
- Knut Høymyr 1873 – 1946
- Jøran Ødegaarden 1887 – 1950

Knut N. Juveli	1865 – 1957
Herleik Stuvstad	1897 – 1985
Nils Stuvstad	1909 – 1980
Niri Teigen	1861 – 1940
Ole Møte	1888 – 1961
Ole H. Flåterud	1862 – 1931
Ole Blia d.e.	
Knut Sønstegaard	
Knut Tullerud	
“Kleivdrengen”	

Litteratur:

Aksdal, Bjørn: Tapir 1982	“Med Piber og Basuner, Skalmeye og Fiol”.
Faukstad, Jon:	“Einraderen i norsk folkemusikk”. Universitetsforlaget, Oslo
Myklebust, Rolf:	“Femti år med folkemusikk” Det norske samlaget, Oslo 1982.
Sevåg, Reidar:	“Det gjallar og det let”. Universitetsforlaget, Oslo, 1973.

Artikler:

Kongsberg Dagblad	16.02.1954
Nationen	ca 15.02.1954
Drammens Tidende og	04.02.1955
Buskerud Blad	10.11.1977
	03.01.1978
Spelemannsbladet	nr. 3-4 1955.

Diverse originalmateriale og kopier skaffet av Bjarne Bratås, Flesberg. Takk, Bjarne!

Bjørn Aksdal:

SAMSPILLFORMER INNEN FOLKEMUSIKKEN – ET HISTORISK PERSPEKTIV

Innlegg under Norsk Folkemusikklags årsmøte i Oslo 15-16 mars 1986.

Jeg skal her ta utgangspunkt i tiden etter 1600 og trekke noen historiske linjer fram til i dag. Det er naturlig å starte tidlig på 1600-tallet fordi vi på denne tiden får et skifte når det gjelder instrumentene, fra eldre instrumenter med røtter i middelalderens musikk til fele og hardingfele. Dette skaper vesentlige endringer i vår folkemusikk, selv om eldre instrumenttyper som f. eks. langeleik etter alt å dømme har eksistert i ubrutt tradisjon allerede fra 1500-årene, om ikke tidligere, og helt fram til i dag. Her kommer jeg til å konsentrere meg om slåttemusikken, først og fremst i forbindelse med dans og i brylluper, og med hovedvekt på fele og hardingfele og de instrumentene som har vært brukt i samspill med disse.

1600-årene

Her vet vi egentlig svært lite. Kildene forteller allerede i 1500-årene om spelemenn og musikanter, men hva disse spilte er usikkert. Når det gjelder kunstmusikken har vi en del kunnskaper, fordi kildetilfanget her er atskillig rikere enn hva gjelder folkemusikken. Det er først med 1700-årenes topografiske beskrivelser, de musikkikonografiske kildene og bevarte instrumenter at vi kan danne oss et noe sikrere bilde v det folkelige musikkliv.

Sannsynligvis er fele og hardingfele etablert som allmuens instrumenter allerede rundt midten av 1600-tallet. Vi kjenner den såkalte Jaastad-hardingfela med usikker datering fra 1651 og en del litterære kilder noe senere som beretter om spelemenn på fele. En kilde fra Leikanger i Sogn forteller at to menn var anklaget for å ha spilt på fele under prekenen på Kvamsøy en helligdag i 1661. Fra samme tid kan vi også ta med en kilde fra et ikke nærmere bestemt gruvesamfunn i Trøndelag. Her forteller vår forøvrig franske kilde at bøndene i sin fritid danser og forlyster med sine oboer, feler og andre instrumenter. Hverken disse eller andre kilder forteller imidlertid noe som kan belegge et samspill. Mye må bli gjetning, men hvis vi trekker paralleller til middelalderens og renessansens musikkutøvelse og samtidig kaster et blick på de kunstmusikalske kildene, er det nok rimelig å anta at samspill i noen grad forekom innen folkemusikken. Jeg tviler likevel på om dette var noen betydelig del av tradisjonen. Det samspillet som først og fremst kan være aktuelt er utvilsomt det unisone samspillet, selv om man også kan tenke seg en form for parallellspill, helst i tersavstand. Dette er belagt i middelalderkildene. En annen mulig samspillform er melodispill med akkompagnerende basslinje. Vi vet at dette ofte forekom i byene, som regel utført på fiolin og bassgambe. Men det er nok tvilsomt om instrumenter som gambe eller cello hadde noen vesentlig plass i allmuens musikkliv, til det var de bl.a. for dyre å anskaffe.

La meg her til slutt ta med den særegne bryllupsmusikken, hvor samspillet allerede på 1600-tallet er belagt. Her ble fele eller hardingfele og tromme svært ofte brukt sammen, spesielt foran brudedefølget på veg til kirken. Enkelte kilder forteller også om bruk av skalmeie eller obo i tillegg.

1700-årene

Fra dette århundret har vi atskillig flere kilder som forteller om folkelige instrumenttradisjoner, men samspill er så godt som aldri belagt, bortsett fra i forbindelse med bryllupsseremonier. Her er klarinetten fra midten av århundret kommet inn i stedet for skalmeie og obo, og det synes som om klarinetten i løpet av 1700-årenes siste halvdel også har vunnet innpass i den vanlige danse- og slåttemusikken. Mye tyder på at vi nettopp på denne tiden får et gjennombrudd for samspillet innen folkemusikken. Det gjelder både i fele- og hardingfeleområdene, men denne utviklingen har nok vært sterkest i området til den vanlige fela. Her blir nå også samspill mellom to eller flere feler vanlig. I hardingfeledistriktene fungerer samspillet helst mellom hardingfele og andre instrumenter. Spelemannen Knut Dahle fra Tinn har fortalt at den rike kilden Knut Lurås ofte spilte hardingfele sammen med sin bror Thomas Lurås, som spilte klarinett. Begge Lurås'ene var forøvrig født på 1700-tallet, og Dahle fortalte at de spilte så godt sammen på hardingfele og klarinett at det låt som ett instrument. Med andre ord et unisont samspill, noe som utvilsomt var det vanlige i hardingfeledistriktene.

I feleområdet var nok samspillet langt mer utbredt og variert. Nyere forskning viser at vi allerede før 1800 har fått etablert flere av de samspillformene mellom to feler vi kjenner fra senere tid. Vi finner flere norske belegg for dette, først og fremst i eldre håndskrevne note- og spelemannsbøker. Jeg velger likevel å gå til det svenske kildematerialet, fordi dette er atskillig rikere, samtidig som det allerede har vært bearbeidet og kritisk vurdert. Feilkildene er neppe av avgjørende betydning her, da vi evt. kan korrigere bildet ved bruk av andre kilder. Min hypotese blir da at mye av det jeg kommer til å påvise her også gjelder for store deler av det norske feleområdet.

Den svenske spelemannen og forskeren Anders Rosén har drevet en god del forskning vedrørende eldre samspillsformer, hovedsakelig ved å gjennomgå eldre spelemannsbøker i Musikmuseet og sammenligne dette materialet med både yngre samspillstradisjoner og 1700-årenes kunstmusikk. I følge Rosén eksisterer det en helt klar sammenheng mellom 1700-tallets kunstmusikksamspill og de folkelige samspillsformene. Disse likhetene skyldes sikkert påvirkninger som har gått begge veier, noe som er blitt en mer og mer vanlig teori når det gjelder diskusjonen om opphav og påvirkning innen folkemusikken og andre folkelige kulturytringer. Når det dreier seg om nettopp påvirkninger og røttene til de folkelige samspillsformene vi begynner å møte i siste halvdel av 1700-årene, velger Rosén å se dette først og fremst som innlån fra kunstmusikken. Også andre kilder støtter Rosén i dette synet og uten å bli beskyldt for å være en talsmann for det allmene synet på traderingsprosessen som gjerne går under begrepet “Gesunkenes Kulturgut”, skal jeg her kort og summarisk gå igjennom Roséns kilder og teorier.

Imitasjonsspill, en slags redusert kanon-form finnes belagt i en av notebøkene. Dette var en vanlig samspillsform i kunstmusikken, men savnes i senere folkemusikktradisjon.

Sekundering finnes utskrevet i både svenske og norske spelemannsbøker fra 1700-årene, til tross for at dette vanligvis regnes som en improvisert form for andrestemme. Å sekundere vil si å ledsage melodistemmen med et såkalt akkordisk akkompagnement, gjerne med markering av etterslagene eller i en friere rytmisk utforming. På fela utføres dette som regel med mye bruk av dobbeltgrep eller dobbeltstrøk. Klarinetten, som mange steder har vært det vanligste sekunderingsinstrumentet, legger seg ofte på

treklangsbrytninger. Her i Norge har denne samspillsformen i flere bygder levd i tradisjonen helt fram til 1960-årene, men i dag er det ytterst få som behersker denne kunsten. Rosén mener at sekunderingen er en direkte arvtaker etter barokkmusikkens generalbass-spill, som også W. A. Mozart benyttet flittig. I Norge har mange vært av den oppfatning at et slikt samspill er av atskillig yngre dato, trolig med trekkspillet som forbilde. Men Roséns arbeid viser altså noe annet.

Grovt og grannt er også en samspillsform som mange her i landet hevder er ung i vår folkemusikktradisjon. Men igjen gir Rosén oss feil. Allerede før 1800 er eksempler på grovt og grannt-spill å finne i spelemannsbøkene, spesielt i forbindelse med polska. Også her viser Anders Rosén til utvilsomme likheter innen barokkmusikken, hvor oktavspill var svært utbredt i en periode.

Stemmespill, hvor melodistemmen ledsages i ters- eller sekstavstand, er den vanligste samspillsformen i de gjennomgåtte spelemannsbøkene. Dette er samtidig også en av de aller vanligste måtene å skrive på i barokkmusikk for to eller flere melodiinstrumenter. Slik som vi kjenner det ikke minst fra svensk folkemusikk klang det altså ved de europeiske hoffene på 1600- og 1700-tallet. Men jeg vil for egen regning legge til at denne formen for samspill slett ikke var ukjent i eldre tiders folkemusikk, så kunstmusikkens bruk av dette kan også tenkes å ha vært et innlån fra den folkelige delen av musikklivet. Vi må samtidig huske på at kunstmusikk og folkemusikk sto atskillig nærmere hverandre når det gjaldt sentrale stiltrekk tidligere. En stor del av kunstmusikken var bruksmusikk, og det var først med framveksten av den borgelige offentlighet mot slutten av 1700-tallet at disse to musikktradisjonene for alvor begynte å fjerne seg fra hverandre.

Når disse samspillsformene akkurat mot slutten av 1700-tallet kommer for fullt inn i vår folkemusikk, så har det mange årsaker. Det vil føre for langt å gå inn på alle disse, men la meg likevel ta med noen relevante sannsynlige årsakssammenhenger:

- 1) Gjennom stadsmusikantene og deres forpaktere av musikken på landsbygda ble lokale spelemenn kjent med flere kunstmusikalske stiltrekk.
- 2) Skillet mellom folkemusikk og kunstmusikk var på denne tiden langt mindre enn i senere tid. Svært mange av folkemusikkens elementer er også sentrale i barokkmusikken og i tidlig klassisistisk musikk.
- 3) Folkemusikken hadde en voldsom blomstring på denne tiden. Fela og hardingfela hadde nå fått solid fotfeste over så godt som hele landet, og det fantes svært mange spelemenn rundt om på bygdene. Dette førte utvilsomt til behov for visse eksperimenter, nye ting ble utprøvd og noe av det fant veggen inn i slåttemusikken.
- 4) Klarinetten slo nå igjennom og ble et populært samspillsinstrument.
- 5) En god del av spelemennene var skolerte og kunne bl.a. lese og skrive noter. Mange gikk i lære hos forpakterne av musikken, stadsmusikantenes svenner eller hos organisten.
- 6) Militærordningen medførte at militærmusikerne en stor del av året oppholdt seg på hjemstedet i påvente av innkalling. Her tjente de litt ekstra ved å gi timer, samt medvirke i brylluper og andre festligheter. Militærmusikerne hadde fått sin opplæring i byene eller i utlandet, og de kjente nok utvilsomt også til tidens kunstmusikalske idealer.

7) Den folkelige musikkutøvelsen i byene kan nok ha vært en viktig formidler av musikk mellom kunstmusikken og bygdenes lokale musikktradisjoner, men dette er dårlig belagt i de til nå kjente kildene.

1800-årene

Det meste av det jeg har omtalt fra 1700-årenes siste halvdel gjelder også et godt stykke inn på 1800-tallet, i hvertfall til tiden omkring 1850. Hardingfela blir nok helst brukt alene, men av og til også i samspill med ei annen hardingfele eller klarinett. Når det gjelder vanlig fele, så var ulike former for samspill etter alt å dømme temmelig utbredt, både mellom flere feler og mellom fele og andre instrumenter, i første rekke klarinett. Men også her var solospillet en sterk og viktig del av tradisjonen. Enkelte steder ble i tillegg instrumenter som tverrfløyte og cello benyttet i samspillet. Vi vet f. eks. at mellom 1810 og 1820 ble musikken til gudstjenesten i Oppdalskirka besørget av to feler, klarinett og cello, alt traktert av lokale spelemenn. (Kirka hadde ikke fått orgel ennå.) Klarinetten sekunderte, mens celloen spilte basstemmen. Det ble forøvrig slutt med denne ordningen etter noen år. Flere reagerte på at de så samme spelemannen spille høytidsstemte toner under gudstjenesten som de kvelden før hadde møtt på dans. Det som fikk begeret til å flyte over for prest og menighet var en episode under en av gudstjeneste. Musikken var riktig gor den, og en av spelemennene kunne ikke dy seg, han begynte å trampe takten!

Jeg tror det er riktig å sette et skille ved midten av 1800-tallet. Da skjedde det en rekke ting som fikk stor betydning for folkemusikken. For det første fikk vi det vi gjerne kaller nasjonalromantikken, vi ble stolt av vår egen kultur. Folkemusikken opplevde at dens tradisjoner og kvaliteter ble etterspurt. Komponistene så nå folkemusikken som en stor inspirasjonskilde og flere reiste selv rundt og samlet slåtter og folketoner. Bondesamfunnet ble skildret med stor interesse i både litteraturen og billedkunsten. Ole Bull inviterte Myllarguten med seg på konsertene sine og presenterte dermed folkemusikken for et nytt og større publikum. I det hele: det skjedde en enorm oppvurdering av hele bondesamfunnets kultur, hvor musikken var en viktig del. Dette ga en rekke effekter, ikke minst blant folkemusikkutøverne og deres miljø. Spelemannsrollen, som slett ikke alltid har vært vel ansett, ble nå oppvurdert innen bondesamfunnet. Dette var nok en svært viktig effekt, fordi 1800-årenes mange vekkelser hadde rammet folkemusikken hardt i en rekke bygder. En annen følge av nasjonalromantikken var den økende interessen vi fikk for en folkemusikkformidling løsrevet fra den tradisjonelle funksjonsbaserte konteksten. Vi fikk en slags konsertspelemenn som sjelden eller aldri spilte til dans. Lyarslåtter, virtuosstykker og programatiske slåtter tilpasset de ekstreme nasjonalromantiske holdninger ble en viktig, om ikke viktigste, delen av reportoiret til mange spelemenn. Dette var en utvikling som hovedsaklig fant sted innen hardingfeleområdet. Selv om slåttemusikken fremdeles hadde sin sentrale plass i lokalsamfunnets mange tradisjonelle sammenhenger, ser vi nå klart en orientering i retning av å dyrke enerne, en rendyrking av individuelle framfor dialektale spillestiler. Dette fikk nok mye å si for holdningene til samspill. Det ser ut til at samspill på hardingfele blir mindre og mindre vanlig mot slutten av århundret. Samtidig forårsaker synet på hardingfela, som det urnorske nasjonale symbol med elver, fossestryk og huldre i hvert et fossestryk, en klart mindre interesse for andre instrumenter. Klarinetten forsvinner på denne tiden fra det meste av hardingfeleområdet.

Ved midten av forrige århundre er den industrielle utviklingen kommet så langt at masseproduksjon av ulike varer, også musikkinstrumenter, er blitt vanlig. Denne utviklingen fører til langt lavere priser, noe som medfører at instrumenter som tidligere er forbeholdt samfunnets øverste klasser, nå også kan anskaffes av bredere grupper av befolkningen. Det finnes en rekke eksempler fra siste halvdel av 1800-tallet på at trørgel, eller harmonium, og piano blir brukt i folkelige sammenhenger. De ble nok først og fremst brukt til sang, men snart finner vi også piano og trørgel som vanlige akkompagnementsinstrumenter til slåttemusikken på fele. Og denne utviklingen finner vi ikke, som mange kanskje vil tro, i området til den vanlige fela. Det samme skjer også i en rekke distrikter hvor hardingfela rår. Trørgel og piano blir helst brukt til å sekundere og tar dermed over den oppgaven klarinettisten eller en ledsagende felespiller tidligere har hatt. Noen eldre informanter har fortalt at av og til kunne disse instrumentene også spille en basslinje i tillegg. To andre instrumenter som nå kommer for fullt er zither og gitar. De ble også i begynnelsen helst brukt til å ledsage sangen, men flere spelemenn syntes tydeligvis at disse instrumentene ga en god og utfyllende ledsagelse, så de ønsket å bli akkompagnert av f.eks. en zitherspiller. Vi har belegg på slikt samspill både i hverdagens musikk, ved dansespilling og ved livets og årets mange høytider. Et slikt samspill har holdt seg i tradisjonen mange steder helt fram til i dag, kanskje spesielt i Rørosdistriktet.

Det som likevel revolusjonerer deler av vår folkemusikk mot slutten av forrige århundre, er trekkspillets ankomst. Som vi kanskje har erfart, var ikke denne ankomsten helt uproblematisk. Trekkspillet slo fort an i store deler av landet og mange følte at felespillet var truet. Det gjorde ikke saken lettere at det samtidig strømmet på med nyere dansemusikk som ofte ble forbundet med trekkspillet, gammeldansslåtter som masurka, reinlender, hoppvals og andre farlige ting. At reaksjonene overfor trekkspillet mange steder kan karakteriseres som i beste fall temmelig lunken, ser vi av de mange oppnavnene instrumentet fikk: brystorgel eller hengebrystorgel, rynkeflygel, skipperklaver og jammerkommode.

Det er nok riktig at trekkspillet ble en farlig rival for hardingfela og fela, ikke bare selve instrumentene, men også den gamle tradisjonelle tonaliteten. En rekke steder fikk felemusikken større og større problemer med rekrutteringen, og i enkelte bygder forsvant felemusikken helt omkring århundredskiftet. I andre områder ser det derimot ut til at trekkspillet ble hilst velkommen og ble en viktig ny impuls til den lokale musikken. Ikke minst gjaldt dette samspillet. Her kunne trekkspillet spille både melodi, evt. andrestemme og en eller annen form for akkompagnement. Men som nevnt var en av de negative sidene ved dette at trekkspillet med sin i denne sammenheng moderne skala påvirket de eldre skalatypene og stevetonene som tidligere var så utbredt (og heldigvis fremdeles er, mange steder) i felemusikken. Men denne problematikken skal la ligge i denne sammenheng.

Som nevnt ble det nå ikke uvanlig å høre fele og trekkspill i samspill. I hardingfelekretser var motstanden langt sterkere, selv om enkelte også der prøvde seg, først og fremst med runddansslåtter. Innenfor hardingfeleområdet var det helst på Vestlandet, spesielt i Hardanger og Sogn, at trekkspillet levde et fredelig liv ved siden av hardingfela. Flere av de store spelemennene på Vestlandet rundt århundredskiftet hadde ved siden av det eldre slåttematerialet, også et rikt gammeldansreportoar, som ofte ble utprøvd i lag med

trekkspillet. I feleområdet finnes det en mengde eksempler på slikt samspill. Den viktige tradisjonsbæreren Ola Moløkken fra Gudbrandsdalen spilte f.eks. fast til dans sammen med toraderspelemannen Knut Runningen. Flere av runddansslåttene Hans W. Brimi fra Lom har etter Moløkken er sannsynligvis opprinnelig trekkspillslåtter.

1900-1945

Vi kan nok trygt si at de fleste utviklingslinjene fra slutten av 1800-tallet fortsetter inn i vårt århundre. Trekkspillet kom sterkere og sterkere, og i de fleste vanlig fele-distriktene ser vi stadig oftere samspill mellom fele og trekkspill, av og til også med strykbas (kontrabass) eller cello i tillegg. Innen hardingfeleområdet er fremdeles idealet blant mange spelemenn et solistisk lyarspill med et friere foredrag, som bryter med den strenge dansetakten. Det nye i begynnelsen av vårt århundre, er utviklingen i retning av et mer organisert folkemusikkmiljø, organisert i lokale spelemannslag og et Landslag for folkemusikk. Fram til krigen fungerer de enkelte spelemannslagene mer som en lokal interesseorganisasjon enn som et samspillslag. Men allerede omkring 1910 kan man se at enkelte lag så på samspill som en del av arbeidsområdet. Tinn spelemannslag ble dannet 1. januar 1912 og er således ett av de aller eldste i landet. De to viktigste vedtektene for laget var:

- 1) “Lagets føremål er å samle og oppbevare vårt gode, gamle Tinndølspele,
- 2) Dette mål søkjast nått ved innøving og samspel av Knut Dahles slåttar”

Syv av de spelemannslagene som i dag er tilsluttet Lfs ble stiftet før 1940. De fleste av dem prøvde nok av og til på samspill, selv om dette ikke ble sett på som noen hovedoppgave. Hardingfelelagene spilte helst unisont, mens felelagene forsøkte seg på stemmespill der det passet. Hverken trekkspill eller akkompagnementsinstrumenter som gitar og bass hadde ennå funnet vegen inn i spelemannslagene.

I 1923 ble Landslaget for spelemenn (Lfs) stiftet som en interesseorganisasjon som bl.a. skulle gjøre i første rekke slåttemusikken sterkere og bedre rustet til å stå imot de mange nye musikalske impulsene som truet utenfra. Organisasjonen bygget på enkeltmedlemskap helt fram til 1950-årene, selv om det stadig ble etablert nye spelemannslag rundt om i landet. Landslaget så i det hele tatt i denne perioden det individuelle spillet som sitt arbeidsområde. Det står ingen steder i vedtektene fra 1923 noe om samspill, og de påfølgende kappleikene som Lfs arrangerte hadde heller ingen klasse for samspill. Nå deltok det likevel fra tid til annen enkelte samspillsgrupper. Til kappleiken i Molde i 1924 kom det to slike grupper, og duoen Kjøpstad og Sollid fra Romsdalen fikk en 2. premie for vakkert samspill på fele og klarinett.

Selv om det ikke kom fram av vedtektene, er det tydelig at det blant enkelte sentrale personer var et ønske om at tradisjonelt samspill burde være en del av landskappleiken. Formannen Arne Bjørndal, som selv ikke kunne være til stede i Molde, hadde sendt styret et forslag til arbeidsprogram hvor det bl.a. sto: “Kappleikane bør helst skipast som stemnor med foredrag um folkemusikken, landskjende eldre spelemenn, samspel og konserter av dei beste spelemenn etc.” Dette at den kunnskapsrike Arne Bjørndal ville gi samspillet en sentral plass under kappleikene, skulle tyde på at dette var en etablert og tradisjonell del av folkemusikken, som han så på som verdifull og bevaringsverdig. Det

var neppe nytenking i retning av lagspill han tenkte på, heller samspillet mellom flere feler (helst to), fele og klarinett og andre kombinasjoner som jeg har vært inne på tidligere. Synd at disse tankene ikke ble fulgt opp av Lfs. Jeg tror det kunne ha gitt oss mye som nå dessverre er gått tapt.

La meg få ta med en viktig hendelse innen folkemusikken i denne perioden. I 1934 lot Hardingfeletrioen seg høre for første gang. Her deltok i den første tiden Eivind Groven, Alfred Maurstad og Sigbjørn Bernhoft Osa. Samspillet artet seg slik at Maurstad spilte slåtten fritt slik han kunne, mens Groven laget understemmer som han og Osa spilte. Dette samspillet ble godt mottatt og påvirket også andre hardingfelespelemenn til å forsøke seg på ulike former for samspill.

1945-

Etter krigen ble det for alvor fart i etableringen av nye spelemannslag, og dette med samspill ble stadig debattert. Samspillet hadde allerede vært en del av aktiviteten i flere av de eldre lagene, men dette foregikk ikke uten problemer. I de lagene der slåttene ble innøvd etter noter gikk det forholdsvis lett å få til et brukbart samspill, men i de spelemannslagene hvor spelemennene hadde spillet i levende tradisjon fra ulike kilder i samme bygda ble vanskelighetene atskillig større. Hvordan skulle man gå fram for å få til et homogent samspill når de ulike utøverne hadde en rekke individuelle og dialektale varianter av samme slått? Det som etterhvert skjedde i mange lag var at man fant fram til et slags minste felles multiplum. Denne utviklingen ble også påskyndet ved at Lfs på landskappleiken på Fagernes i 1957 for første gang hadde en konkurranseklasse i lagspill. Denne klassen fikk etterhvert større og større prestisje, og i de senere årene ser vi at mange lag har nettopp lagspillklassen på landskappleiken som årets store mål. Dette gjelder i særlig grad felelagene. Hardingfelelagene har vært mer individuelt orientert, og de har fortsatt hovedsakelig fungert som en lokal interesseorganisasjon. De har i liten grad vært interessert i å delta i lagspillkonkurranser. Jeg tror dette har hatt en positiv effekt på mangfoldet i lokale spillestiler, samtidig som det sosiale aspektet har blitt oversett som en viktig forutsetning for bl.a. rekrutteringen. Men ikke alle hardingfelelagene har nedprioritert samspillet. Lag som Indre Sunnfjord spelemannslag, Kristiansand spelemannslag, Byglandspelemennene, Sydebukken m.fl. er flittige gjester i konkurransene for lagspill, og spesielt sunnfjordingene er et godt eksempel på den økte rekrutteringen som følger i det sosiale lagspillet kjølvann. La meg også ta med et eksempel på at også lag hvor samspillet tradisjonelt har stått svakt, driver fra tid til annen med samspill. I 1975 arrangerte Setesdal spelemannslag julefest på Bygland. Her blir det bl.a. vist samspill mellom Dreng Ose, Gunnar Stubseid og Hallvard T. Bjørgum. Under jubileumskonserten i 1980 (Hylestad) ble det gitt en rekke samspillsnummer, både med hele laget og med enkeltmedlemmer. Og sist: I 1975 arrangerte Setesdal spelemannslag gammeldans og folkefest. Bakgrunnen for arrangementet var i følge lagssoga: "Dette var ein freistnad på å få laget ut til folket i dalen, flest mogeleg, slik at det ikkje berre skulle vere ein liten klubb for seg sjølv. Programmet var såleis lagt opp for å freiste å nå mange." Det står vidare at det ble dannet et viseband med Gunnar Stubseid, Hallvard T. Bjørgum og fire sangere, og det slo riktig godt an. Gammeldansmusikken ble besørget av Sørlandets spelemannslag, og siden dette var en økonomifest, fikk laget dansemusikken uten økonomisk vederlag. Men setesdølene skulle gjøre opp for seg senere ved å besørge

dansemusikken, også gammeldansmusikken, ved et tilsvarende arrangement i Kristiansand. Erfaringene fra denne gammeldansfesten ser ut til å ha vært svært gode. Hallvard T. Bjørgum skriver i lagssoga: "I det heile vart det ein svært vellukka fest, som var ein verkeleg folkefest der unge og gamle kom saman til moro."

Ved siden av å være en god skildring av en del av aktiviteten i mange spelemannslag, er det jo i disse harde tider gledelig å registrere at spelemennene i Setesdal har så gode erfaringer med både samspill og gammeldansmusikk.

Vi har altså fått en mengde nye spelemannslag etter krigen, og lagene har mer og mer fått form av å være en samspillsgruppe, ved siden av å være den lokale interesseorganisasjonen som lenge var det viktigste formålet. Dette er en utvikling med flere sider. Det sosiale aspektet er en viktig side, og dette at gammel og ung, A-klassestemmann og nybegynner, står side om side og spiller har en enorm betydning for de unge. Lag som driver på denne måten ser ut til å lykkes langt bedre med rekrutteringen enn de andre lagene. Men hvorfor ikke få litt mer fantasi inn i samspillsformene? Hvorfor ikke ta opp igjen eldre former som sekundering, grovt og grannt og stemmespill? Noen lag gjør dette, ikke mange, og ofte gjøres det uten kunnskaper om hvordan det skal utføres. Dette er en overmåte viktig oppgave for de som nå driver med opplæring av spelemannslagsledere.

Samspillet i spelemannslagene har på mange måter vært en viktig og gledelig utvikling innen spelemannsmiljøet. Men dette har også sine klart negative sider. Jeg har tidligere vært inne på problemene med å finne et felles uttrykk eller tolkning av slåttene innen spelemannslagene. De fleste lagene har lykkes godt i dette forsettet, men har de lykkes for godt? Mitt inntrykk er at flere lag driver dette for langt, man blir til og med enige om nesten hvert eneste buestrøk. Men skal idealet være at ti utøvere skal lyde som en? Dette virker utvilsomt noe naturstridig når man ser tilbake på de elementene som har preget slåttemusikken fram til i dag. Jeg vil heller påstå at dette er et uttrykk for et slags kunstmusikkideal, noe som forsåvidt ikke blir mindre om man legger til en andrestemme i tersavstand. Den svenske musikkforskeren Gunnar Ternhag benytter begrepet spelemannsorkester om slike lag, og de fremste eksponentene for dette spillet er Rättvik spelemannslag i Sverige og Lom spelemannslag i Norge. Spillet som lomværene utfører er utvilsomt et produkt av kappleikssystemet og kriteriene for dømming. Og som vi vet, lykkes de svært godt i så måte. Dette er jo greit nok hvis man ønsker denne kunstmusikkorienterte spillestilen, som vi forøvrig også finner mer og mer av i de individuelle feleklassene under en kappleik. (Hardingfelespelemennene har ennå ikke gått så langt i denne retning.) En ulempe med slike lag er den elitistiske holdningen som samtidig synes å stå sentralt. Man må ha en viss kvalitet eller nivå for å bli godtatt som deltaker i lagspillet. Denne ulempen unngår de lagene som vi kan kalle allspellag. Her er det rom for alle, men resultatet blir som regel en plass et stykke nede på listene. Jeg tror dette er reelle problemer som både de enkelte lagene og Lfs som organisasjon nå må forholde seg til.

Tilbake til den modellen jeg har benevnt som spelemannsorkester. Får denne vektleggingen av et felles uttrykk konsekvenser for den individuelle spillestilen? Jeg mener så absolutt ja, og jeg kan eksemplifisere det ved å holde meg til Lom spelemannslag. Når man hører på eldre opptak med spelemenn fra Lom blir en slått av de

mange ulike individuelle og dialektale spillestilene som finnes innen dette tradisjonsområdet. Hvis man derimot lytter til medlemmene av Lom spelemannslag under de individuelle kappleiksklassene i dag, finner man fort ut at det gjerne låter fint, men utvilsomt temmelig likt. Det er sikkert flere årsaker til dette, og Lom spelemannslag er langt fra det eneste laget som preges av denne utviklingen. Etter min oppfatning er dette svært uheldig. Man får færre lokale og individuelle varianter, og man ser også at det klinger mer og mer likt fra bygd til bygd. Egentlig er jeg slik det fungerer i dag sterkt i tvil om verdien av lagspill i kappleikskonkurranser. Kanskje taper man mer enn man vinner. De enkelte lagene bør være klar over disse problemene og kanskje velge ut et begrenset antall slåtter til bruk i lagspill. Isteden bør lagene organisere mindre samspillgrupper, som også er atskillig mer tuftet på tradisjonell folkemusikkgrund. Dette vil helt sikkert samtidig virke positivt på de individuelle ferdighetene. Forøvrig vil jeg tilføye at det er de aller færreste spelemenn som makter, eller er interessert i, å både holde vedlike en egen slåttevariant eller dialekt, samtidig som man har en noe normalisert lagspillutgave av samme slått.

Jeg skal også nevne den tredje typen av spelemannslag. Det er de vi gjerne kaller gammeldanslagene. Her er gammeldansslåttene minst like sentrale som de eldre slåttetyperne, og disse lagene har gjerne trekkspill, ofte også gitar og bass, i sin midte. De fleste av disse lagene er felelag, men vi finner også gammeldanslagene representert i hardingfeleområdet. Det var særlig på 1950-tallet og fremover at vi fikk dannet slik lag. Det skjedde samtidig med at interessen for gammeldansen generelt økte, og det var også i denne perioden at vi fikk de første gammeldansorkestrene. De brakte gammeldansmusikken ut til et bredere publikum og banet dermed vegen for den voksende interessen for folkemusikken generelt, som skulle komme. Oddvar Nygårds kvartett er f.eks. et barn av denne tiden.

Gammeldanslagene har vært, og der fremdeles, en stor og viktig del av spelemannsmiljøet, i enkelte deler av landet er det slike lag som er mest utbredt. Dette henger sammen med at her har trekkspill og ulike akkompagnementsinstrumenter helt siden forrige århundre vært en naturlig del av miljøet rundt fela. Dessuten har runddansslåttene levd side om side med de eldre slåtteformene i over 150 år. Både valser, hoppvalser og reinlendere påtreffes med arkaiske trekk som er mye mer typisk for eldre norsk folkemusikk enn det vi finner i deler av bygdeslåttreportoaret. Dette gjelder til en viss grad også i de såkalt tunge tradisjonsområdene.

Gammeldanslagene har som regel lokalmiljøet og stevner uten dømming som sine viktigste funksjonsområder. På kappleikene er de, dersom de ønsker å delta, nødt til å greie seg uten både trekkspill og akkompagnement. Det svekker interessen for å delta, samtidig som resultatet i konkurransen ofte gir et feilaktig bilde av hva laget egentlig er god for.

I løpet av 1970-årene opplevde vi en oppblomstring av interessen for folkemusikk, spesielt blant de unge. Vi fikk en tilsvarende, om enn noe mindre, bølge som i Sverige har gått under begrepet "folkemusikvågen". Denne nye folkemusikkgenerasjonen hadde på mange måter en annen tilnærming og tilknytning til folkemusikken. Mange var akademikere eller studenter, mange kom fra byene og flere var skolerte musikere. Felles for de fleste av dem var søkingen etter nye uttrykksformer og formidlingsmåter. På den

ene side fikk vi de som søkte sitt uttrykk i eldre tiders folkemusikk. De tok opp igjen nærmest glemte instrumenter som harpe og klarinett, samt instrumenter som var i ferd med å forsvinne ut av tradisjonen, f.eks. trefløyetyper, en- og torader og til en viss grad langleik. De gravde samtidig fram igjen eldre slåtter og samspillsformer. På den andre siden fikk vi de som tok i bruk nye instrumenter som synthesizer og andre ikke-akkustiske instrumenter som el-gitar og el-bass. Noen brukte også slagverk. Ved siden av dette lånte man også instrumenter fra eldre og nyere kunstmusikk og gikk i tillegg til andre lands folkemusikk for å finne instrumenter. De gikk ofte radikalt tilverks når det gjaldt samspill. Folkemusikken ble arrangert på en måte som brakte den nærmere samtidas øvrige musikkformer, og de nådde dermed et atskillig større publikum, ikke minst blant den mer urbane delen av befolkningen. Dette dreier seg ikke om to klart atskilte grupper av unge utøvere. Ofte blandes disse musikalske elementene og vi finner gjerne de samme utøverne i både en tradisjonell og en nytradisjonell sammenheng.

Disse nytradisjonalistene, som enkelte har kalt dem, har ofte provosert det etablerte folkemusikkmiljøet. Selvsagt har man vært glad for den økende rekrutteringen, men fanden har mer enn en gang vært malt på veggen når det gjelder folkemusikkens utvikling og nytradisjonalistenes plass innenfor det organiserte folkemusikkmiljøet. Lfs har f.eks. ikke tatt disse gruppene på alvor og gitt dem noen plass innenfor kappleikssystemet.

Til slutt vil jeg få komme med et par personlige betraktninger om utviklingen framover. Quo vadis musicae popularis, som Cæsar ville ha sagt deg. Jeg tror at nytradisjonalistene på svært mange måter har beriket folkemusikkmiljøet, både innad og utad. Jeg mener at Lfs må innse deres berettigelse, uten at jeg av den grunn mener at de bør få plass i kappleikskonkurransene. Her mener jeg at Lfs sin satsing på en gammeldansfestival kan være et egnet middel til å nå en del av de nye gruppene, spesielt den delen som har tatt opp igjen et eldre tradisjonelt samspill med en instrumentsammensetning som faller utenfor rammene til landskappleiken. Når det gjelder de mer eksperimentelle gruppene, så bør de kunne være en viktig del av det totale kappleiksarrangementet gjennom en såkalt åpen konsert. Under landskappleiken på Otta i 1985 opplevde vi at en slik konsert hadde betydelig suksess.

Når det gjelder det øvrige samspillet, så tror jeg at kappleikene har så stor betydning for utviklingen i samspillsformene at både Lfs og andre arrangører bør tenke nøye gjennom hvor de vil hen. Det er jo noe merkelig ved dette at den eneste formen for samspill som har vært tillatt på kappleiker mange steder ikke er eldre enn 20-30 år. Kanskje vi skulle flytte lagspillet til klassen for nyskaping? Det er svært gledelig at vi de siste årene har fått en klasse for gruppespill, men det er en unødvendig begrensning at utøverne må spille samme instrument, dvs. fele eller hardingfele. Her bør man åpne for samspill mellom f.eks. torader og fele, klarinett og fele eller hardingfele og andre tradisjonelle kombinasjoner. Da først får vi vist den rikdommen som ligger i vår folkemusikkarv, samtidig som dette er samspillsformer som atskillig bedre enn lagspillet ivaretar individuelle og dialektale særtrekk i spillestilen, noe som vel bør være en av de organiserte folkemusikkmiljøets fremste oppgaver i tiden som kommer.

HOVUDSFAGS- OG MAGISTERGRADSOPPGÅVER I EMNET FOLKEDANS OG FOLKEMUSIKK SKRIVNE FRÅ 1983 AV

(Framhald av lista i Norsk folkemusikklags skrifter nr. 1)

Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo:

Inger Johanne Jore: Om sangtradisjonen i Tuddal.

1984, vår.

Anne Tone Hageland: Folkemusikk og verdiformidling.

1984, høst.

Leiv Solberg: De eldste grammofoninnspillinger med hardingfele.
Presentasjon av et materiale, og undersøkelser fra ulike
vinkler.

1984, høst.

Musikkvitenskapelig institutt, Universitetet i Trondheim:

Gjermund Andreassen: Vangviksprosjektet. Delrapport 3. Livet og musikken i fristaten
Senja.

1983, høst.

Etno-folkloristisk institutt, Universitetet i Bergen:

Dag Hovda Sture: Tevling i tradisjon. Norske kappleikar på hardingfele.

1985, vår. Folkloristikk.