

Teknologien og tradisjonen: Noter og opptak, nok en gang

Tellef Kvifte

Abstract

The paper discusses the use and effects on traditional music by the introduction of the technologies of music notation and music recording. Both of these technologies imply fixation and, therefore, also the possibility of recreation of a (musical) event split from its origin. Reference is made to Lord's discussion of orality vs. literacy, and also to Schafer's concept of schizophonia. Both these authors see the technologies in a perspective of cultural pessimism that is not shared by this author. The aim of the article is, therefore, not to argue for caution on the use of technologies nor to argue that traditional music becomes less 'authentic' through the use of technology, but to describe in more detail possible views of the co-development of use of technology and change in aesthetic focus. Specifically it is argued that there might be a shift from a predominantly art-of-work orientation in the mid 19th century to a more performance-focused contemporary orientation.

Innledning

Folkemusikk og teknologi blir i noen sammenhenger fremstilt nærmest som motpoler. 'Teknologi' blir forbundet med det moderne, siviliserte, og dermed sett på som noe fjernt fra og i motsetning til naturen, mens folkemusikken i den nasjonalromantiske ideologien er sprunget ut av naturen selv. Slike tanker – om ikke alltid så direkte og firkantet formulert som her –

kommer av og til frem i debatter om to av de sentrale teknologiene i vår folkemusikkhistorie, nemlig noteskrift og opptaksteknologi. Dette er gamle temaer, og oppleves kanskje som for lengst utdebatterte. Mitt inntrykk er likevel at mange fortsatt er opptatt av spørsmål om disse teknologienes forhold til dagens folkemusikalske praksis, og at spørsmålene har fått ny aktualitet gjennom to ulike forhold: Det ene er framveksten av utøverutdanning i folkemusikk på høyskolenivå; det andre er framveksten av Internett som sentralt distribusjons- og samhandlingsmedium. På hver sin måte forsterker disse forholdene bruken og nedslagsfeltet til både noteskriften og lydfestingsteknologien, og aktualiserer dermed et gammelt tema.

De debattene som har vært i forbindelse med noteskriften, handler i stor grad om i hvilken grad ideologi og stil fra borgerskapets kunstmusikalske idealer som så å si har fulgt med teknologien, slik at bruk av noteskrift vil fjerne musikken fra en mer opprinnelig muntlig tradisjon. Mot dette holdes gjerne bruk av lydopptak som en bedre teknologi, som tar bedre vare på stiltrekk, og som er muntlig i sin natur, og dermed nærmere tradisjonell muntlig overlevering. I denne artikkelen vil jeg argumentere for at dette skillet ikke er så enkelt. 'Muntligheten' i lydopptak er vesensforskjellig fra 'muntlighet' i vanlig betydning, og bruk av lydopptak kan også være sterkt medvirkende til endring og fiksering av musikktradisjoner.

Teknologi- og kulturpessimismeperspektiv

Både noteskrift og lydfestingsteknologi har i ulike forskningstradisjoner blitt satt inn i kulturpessimistisk perspektiv, der teknologiene fjerner mennesket fra det opprinnelige og legger et sivilisasjonens slør over det autentiske. For noteskriftens vedkommende har tradisjonen rundt muntlighet/skriftlighet, gjerne eksemplifisert gjennom arbeidene til Walter Ong vært sentral (se f.eks. Ong 2002: 133), mens Schafers begrep om schizophononi (se f.eks. Schafer 1993) har spilt en tilsvarende rolle i forbindelse med lydteknologi. Begge disse tradisjonene tar utgangspunkt i generelle trekk ved teknologiene og mediene det gjelder; muntlighet/skriftlighet-tradisjonen har fokus på skriftlige mediers egenskap til *fiksering* eller festing av et budskap eller materiale; mens tradisjonen etter Schafers schizofonibegrep

har fokus på det at (lydfestings)mediet kan gjenskape en lydlig hendelse til en annen tid og et annet sted; *forflytte* en hendelse i tid og sted. Innenfor begge tradisjonene er det også fokus på hvilke sanser de ulike mediene henvender seg til, for eksempel tilskrives gjerne noe av endringene ved overgang fra muntlighet til skriftlighet de ulike egenskapene ved syn og hørsel. Dermed blir det i Ong-tradisjonen også relevant å snakke om en såkalt *sekundær* muntlighet. *Primær* muntlighet er det vi finner i samfunn som ennå ikke kjenner skrift i noen form, og der kulturelle uttrykk er preget av at alt må huskes; fortellinger, sanger, melodier etc. må gjenskapes på stedet etter hukommelsen uten støtte av skriftlige kilder. En fortelling eller melodi går slik sett ikke 'innom' synssansen i en skriftlig form, men sanses og bæres i minnet som lydlike inntrykk. *Sekundær* muntlighet, derimot, er det som preger dagens samfunn, der så godt som all muntlighet bygger på eller har sin bakgrunn i skriftlighet i en eller annen form (Ong 2002: 133). Sekundær muntlighet har andre egenskaper enn den primære, og jeg vil argumentere for at en muntlighet basert på opptak på mange måter er vesensforskjellig fra en muntlighet der opptaksteknologi ikke inngår.

Både fiksering og forflytning er egenskaper ved så vel noteskrift som lydfesting. Noteskriften fikserer et stykke musikk, samtidig som det blir mulig å gjenskape den samme musikken et annet sted til en annen tid. Og et lydopptak vil, nettopp fordi det representerer en fiksering av en hendelse, også gjøre det mulig å gjenskape lydhendelsen et annet sted til en annen tid. Fiksering er en forutsetning for forflytning, og forflytning er tilsvarende en mulighet som oppstår i det øyeblikk da noe er fiksert.

Folkemusikkens historie kan på mange måter sies å starte nettopp med en fiksering og etterfølgende forflytning, ved at framføringer ble notert av innsamlere, forflyttet til et annet miljø og gjenskapt i nye former. Men det verken var eller er snakk utelukkende om en enveisforflytning: musikken slik den ble gjenskapt, ble i sin tur igjen fiksert, først i noter; senere også i lyd, og ble forflyttet og tilgjengelig for det samme miljøet som den kom fra i utgangspunktet. Og snart ble også teknologiene brukt av og innenfor utøverbiljøet på ulike måter.

Teknologipessimisme – troen på at teknologien i seg ikke er et gode, men noe som fjerner mennesket fra det opprinnelige og det gode liv i en eller annen forstand – har litt ulikt uttrykk i de to forskningstradisjonene

som er nevnt. Albert Lord beskriver i sin klassiker *The Singer of Tales* en tradisjon av episke sanger i daværende Jugoslavia, i overgangen fra en ren muntlig tradisjon til en skriftlig kultur:

Stated briefly, oral epic song is narrative poetry composed in a manner evolved over many generations by singers of tales who did not know how to write; it consists of the building of metrical lines and half lines by means of formulas and formulaic expressions and of the building of songs by the use of themes (Lord 1967: 4).

Ved hjelp av en rekke tekstlige og motivmessige formler kan en god sanger bygge opp en fortelling og framføring så å si på stedet, ut fra en mer generell ide om en historie. Slike muntlige framføringer kan være over en time lange, og en god sanger kan, ved å høre en annens framføring av en fortelling en eller to ganger, selv produsere en fullt ferdig framføring av tilsvarende lengde. Men når slike framføringer blir tatt opp, skrevet ned og publisert, skjer det noe:

The set, "correct" text had arrived, and the death knell of the oral process had been sounded. There are very few younger singers... who have not been infected by this disease (1967:137).

Ved siden av en tydelig beklagelse over utviklingen ('infected by this disease') peker Lord på at en skriftlig versjon lett blir oppfattet som en autoritativ 'riktig' utgave, og at det derfor blir viktig å følge teksten nær sagt ord for ord, heller enn å gjenfortelle en historie på en best mulig måte slik det passer i situasjonen:

The change has been from stability of essential story, which is the goal of oral tradition, to stability of text, of the exact words of the story. The spread of the concept of fixity among the carriers of oral traditional epic is only one aspect of the transition from an oral society to a written society. Ironically enough, it was the collector and even more those who used his collection for educational, nationalistic, political, or religious propaganda who presented the oral society with a fixed form of its own material. This aspect of the transition can be dated, therefore, from the period of collecting or more exactly from the spread of the collected songs among the oral singers in one form or another as outlined

above. Today in Yugoslavia the transition under this aspect is nearly complete. The oral process is now nearly dead (1967: 138).

Oppmerksomheten flyttes fra det Lord kaller 'the essential story', som åpenbart er noe annet enn teksten, til selve teksten som sådan. Det er fristende å trekke en parallell til forholdet mellom en slått og en framføring, der 'the essential tune' – slåtten som sådan – er noe annet enn tone-for-tone i framføringen.

Schafer's begrep *Schizofoni* (Schafer 1993) handler om det å skille en lyd fra dens opprinnelse, ved å lage en innspilling som senere kan spilles av på et annet sted til en annen tid. Begrepet er nokså nøytralt i seg selv – av 'schizo', å skille, og 'foni', som har med lyd å gjøre – men er av Schafer bevisst tenkt å skulle minne om 'schizofreni', og dermed få en negativ ladning. For Schafer inngikk begrepet i et prosjekt om 'soundscapes', der han argumenterer for at det moderne lydlandskap er preget av lydforurensning av mange typer, og for at det er viktig å forsøke å ta vare på mer opprinnelige lydlandskap. Idealet for Schafer kan se ut til å være et landskap uten menneskeskapte maskinlyder, preget av naturens lyder.

Begrepet schizofoni er senere brukt i mange sammenhenger, ofte med de negative konnotasjonene Schafer ønsket. Steven Feld har brukt begrepet i forbindelse med beskrivelser av hvordan musikk fra etnografisk orienterte produksjoner med liten eller ingen kommersiell ambisjon blir utnyttet i en vestlig, kommersiell sammenheng, uten kompensasjon til kildene for musikken, og han forsøker å fange mange sider av slike prosesser:

By "schizophonic mimesis" I want to question how sonic copies, echoes, resonances, traces, memories, resemblances, imitations, duplications all proliferate histories and possibilities. This is to ask how sound recordings, split from their source through the chain of audio production, circulation, and consumption (Schafer 1977: 90–91; Feld 1994: 250–260) stimulate and license renegotiations of identity. The recordings of course retain a certain indexical relationship to the place and people they both contain and circulate. At the same time their material and commodity conditions create new possibilities whereby a place and people can be recontextualized, rematerialized, and thus thoroughly reinvented. The question of how recordings open these possibilities in new, different or overlapping ways to face-to-face musical contacts, or to other historically

prior or contiguous mediations remains both undertheorized and contentious (Feld 1996: 113).

Sett som redskap til å skille musikk fra sin opprinnelige kontekst, for så å bringe den inn i en annen kulturell, identitetsmessig og økonomisk sirkulasjon, har noteskriften fungert like godt som lydopptaksteknologien i vår folkemusikkhistorie. De tidlige innsamlingsprosjektene handlet nettopp om det: å finne musikk som kunne hentes fra en 'naturlig' kontekst og bringes inn i en borgerlig kultur, og gis en ny funksjon som identitetsredskap for en nasjon. En klar parallell til Felds beskrivelser av økonomisk vinning i den nye konteksten, med tilsvarende manglende kompensasjoner til den opprinnelige konteksten, finner man for eksempel i prosessen rundt Griegs opus 72, som bygger svært direkte på hardingfeleslåtter spilt av Knut Dahle (godt beskrevet i Anker 1947). Det er ikke vanskelig å være enig med Feld i at slike situasjoner er 'undertheorized': de økonomiske forholdene i Griegs slåtteprosjekt er for eksempel totalt fraværende i vanlige musikkhistoriefremstillinger.

Teknologien er også brukt til å bringe musikken tilbake til sammenhengene der den kom fra, så vel som til å bruke teknologiene i miljøet, og mye av diskusjonene rundt teknologiene har dreid seg om virkningene av dette heller enn om virkningene av at teknologiene bringer folkemusikken til nye kontekster. Samtidig har diskusjonene ofte handlet om virkninger av noteskrift og opptaksteknologi hver for seg, selv om disse teknologiene i stor grad henger sammen gjennom mange ulike praksiser. Er det grunn til å tro at det blir andre virkninger når teknologiene brukes i sammenheng, og ikke bare hver for seg?

Noteskrift og lydopptak: to sentrale teknologier

Noteskriften har vært en sentral teknologi siden folkemusikk ble definert som begrep, mens opptaksteknologien kom noe senere, først rundt starten av forrige århundre. I det følgende sitatet fra boka *Norsk folkemusikk* oppsummerer O. M. Sandvik et vanlig syn på forholdet mellom disse to teknologiene:

...fonografen [må] tas i bruk. Baade tonalt og rytmisk skiller optegnernes indtryk av præstationerne sig i den grad at en opmand som den nævnte ubestikkelige er paakrævet. Lindeman hævder i sin indberetning av 1848 at optegneren maa sætte til pauser for at forebygge at uregelmæssigheter opstaar hvor de ikke virkelig foreligger. Han gaar ut fra at foresyngerne stundom foredrar feilagtig. Men princippet er farlig, hvor vi ikke gjennom de andre vers med utvidet versemaal kan bevise at pauserne kan ha staat. Og selv der bør vi ikke følge ham. Han sier bl. a.: 'at disse uregelmæssige Rhythmer ikke ere en Eiendommelighed for de enkelte Melodier, kan som oftes sees deraf, at Sangerne selv retter disse Mangler, saasnart et utvidet Versemaal i Sangens øvrige Stropher tillader det.' De retter altsaa ikke altid, og vi kan ikke av det utvidede versemaal slutte uten videre til det enklere. Vi maa i det hele la være at sette til nogets omhelst ut fra vort syn paa regelmessighet. Det vi nu maa søke, er en nøyaktig kopi av sangen.' (Sandvik 1921: 70–71.)

Argumentert slik handler begge teknologier egentlig om det samme, nemlig å gjengi musikken best mulig. Lydopptak er, her ifølge Sandvik, best, ettersom det gir «en nøyaktig kopi av sangen», mens ved noteskrift vil innsamlerens (muligens feilaktige) oppfatninger av hvordan musikken burde være, bestemme hva som noteres, og altså hva slags bilde man får av musikken.

Så enkelt er det som kjent ikke. Verken noter eller lydopptak kan gi en nøyaktig kopi av sangen. Uansett hva slags strategi man velger for noter eller opptak, vil det dreie seg om valg, og valg innebærer alltid at noe vektlegges på bekostning av noe annet. I tillegg kommer at 'sangen' i seg selv ikke er noe veldefinert begrep. Menes det 'melodien', eller 'verket' eller 'framføringen' eller 'stemmebruken' eller 'intonasjonen' eller 'skalabruken' eller 'rytmikken' eller 'tekstformidlingen' eller...? Lista kan fortsettes etter behag. Men siden 'sangen' for de fleste er et svært selvfølgelig begrep, kan det være illustrerende med et eksempel fra en annen kultur. Cornelia Fales har i flere sammenhenger (Fales 2002, Fales 2005) vært opptatt av klangfarge som musikalsk parameter, og hvordan vestlig musikk(vitenskap), inkludert musikketnologien, har vært nærmest 'klang-døv'. Et av hennes eksempler er en serie opptak Alan Merriam gjorde i 1950 av en tradisjon i daværende Belgisk Kongo, Inanga Chucbotee, der framføringene består av en tekst som hviskes, akkompagnert av en åtte-strengs sither. Merriam har

plassert mikrofonen slik at teksten nesten ikke er hørbar, mens sitheren er tydelig. Ifølge Fales er det nettopp de klanglige kvalitetene i hviskingen som er hovedpoenget i denne tradisjonen, og Merriams opptak er dermed misforstått i vektleggingen av sitheren:

In obscuring the central effect of *Whispered Inanga*, Merriam's recordings of the music betray the subtle bias of what has come to be called "pitch-centrism" or "timbre deafness," a perceptual proclivity on the part of western listeners, including ethnomusicologists, to focus on melody in music where the dominant parameter is timbre. Listeners from a culture where pitch is governed by law while timbre is governed by taste, where musical execution is judged correct or incorrect according to variations in pitch, while variations in other parameters of music are judged pleasing or displeasing—such listeners would be surprised and perhaps disoriented to find the opposite polarity in evaluations of *Whispered Inanga*. A performance of *Inanga* is judged incorrect if the expected timbral effect is imprecisely executed, whereas wide deviations in pitch are considered ornamental, expressive or, if unsuccessful, in bad taste or inappropriate. (2002: 56–57.)

Fales beskriver en situasjon der de som framfører musikken og den som gjør opptaket, har fundamentalt forskjellig oppfatning av hva som er viktig – sannsynligvis *hører* de faktisk forskjellig også. Det er lett å undervurdere hvor mye kultur, læring og erfaring påvirker hvordan vi hører og tolker lyder, og lett å se lyden som en størrelse det går an å gjengi og beskrive objektivt, med andre ord, slik at alle kan være enige om at en gitt beskrivelse er riktig for en gitt lyd. Vi må også skille mellom lyden som fysisk fenomen og lyden som musikalsk fenomen, og det er ikke gitt at det finnes noen entydig riktig beskrivelse man kan enes om, verken av det fysiske eller av det musikalske. Men som eksemplet med Merriam viser, er det en sammenheng mellom hva man oppfatter som 'musikken' og hva man oppfatter som 'god' eller 'riktig' lyd.

Å beskrive lyden entydig riktig *som musikk* er heller ikke mulig ut fra lyden alene. Lyden i seg selv inneholder ikke musikalske begreper: tenk bare på et slikt forhold som plassering av 'eneren': hvordan en melodi blir oppfattet, er avhengig av hvordan den er plassert i forhold til takten; i forhold til taktstreken om man noterer melodien, og taktstreker finnes ikke i lyden.

Og vi som er oppvokst i en europeisk musikkultur, kan knapt forestille oss hvordan det er å høre musikk uten å legge stor betydning i organisering av tonehøyder, eller der «wide deviations in pitch are considered ornamental» som i sitatet over.

To blikk på én slått

Et i norsk sammenheng mindre eksotisk eksempel finner vi i Leiv Solbergs hovedoppgave fra 1984: “De eldste grammofoninnspillinger med hardingfele.” Der sammenligner han blant annet en oppskrift Truls Ørpen har gjort av springaren «Ljonoen», spilt av Ola Mosafinn, med sin egen oppskrift, gjort etter lydopptaket med Mosafinn fra 1912.

Solberg fant til dels svært betydelige forskjeller mellom sin egen og Ørpens oppskrifter (se eks. 1 neste side).

Han laget blant annet en oversikt over meloditonene i de to transkripsjonene, og sammenlignet tone for tone. Han fant da at av 58 takter er bare 20 like. I de resterende taktene hersker det uenighet om én eller flere meloditoner. Av de 267 meloditonene Ørpen og Solberg er enige om, er de i 147 av tilfellene uenige om hvilken samklangstone som er brukt. Når det gjelder forsiringer, har Ørpen notert forsiringer på 25 plasser der Solberg ikke har notert; Solberg på sin side har notert forsiringer 3 steder Ørpen mangler. Selve utformingen av forsiringene har ikke Solberg sett på.

Hva slags slutninger skal vi trekke av dette? Har oppskriverne, altså Solberg og Ørpen i dette tilfellet, slurvet? Det er en lite rimelig tolkning.

Solberg ser ut til å skrive ut fra en forutsetning om at Ørpen transkriberte slåttene etter opptaket med Mosafinn (slik kommentaren i Hardingfeleverket faktisk ser ut til å tyde på), og at Ørpen sjekket transkripsjonen under et besøk hos Mosafinn i 1912, slik Myklebust (1982) ser ut til å mene. Etter Ørpens egen “Spellemannshistorie” (Ørpen 1989) å dømme, var det nok heller slik at han ved besøket hos Mosafinn spilte slåttene han hadde lært etter Arne Bjørndals oppskrifter etter Mosafinn. I tillegg hadde han også hørt opptakene med Mosafinn, og altså lært slåttene både etter noter og opptak. Om Ljonoen var blant de slåttene han spilte sammen med Mosafinn i 1912, vet vi ikke, men dersom han gjorde det, kan det altså ikke

The image shows a musical score for two voices, Ørpen and Solberg, in 3/4 time. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows Ørpen and Solberg with triplets. The second system (measures 5-8) continues the piece with more triplets and some rests in Solberg's part. The third system (measures 9-12) concludes the section with triplets and a final cadence.

Eks. 1: Starten av springaren Ljonoen, transkribert av Truls Ørpen (øverste system) og Leiv Solberg.

ha vært for å korrigere sin egen transkripsjon. Vi vet heller ikke om han lærte Ljonoen av Mosafinn; den eneste slåtten han sier at han skrev opp etter dette besøket, var en rull. Men kommentaren i Hardingfeleverket gjenstår, og den sier altså at innspillingen med Mosafinn er det som ligger til grunn for transkripsjonen. Spørsmålet er likevel om ikke besøket hos Mosafinn har vært viktig på en eller annen måte for hvordan Ørpens transkripsjon til syvende og sist ble utformet.

Solberg på sin side hadde ingen mulighet for direkte kontakt med Mosafinn selv, men finhørte opptakene på halv og kvart hastighet, og med ytterligere hjelp av diverse filtreringsutstyr.

Betyr da dette at notasjon er så vanskelig å få nøyaktig at det ikke har noen hensikt å stole på den? Når så drevne oppskrivere som Truls Ørpen og Leiv Solberg kan være så uenige om en transkripsjon, hva skal man da tro? Den samme lyden kan da umulig lede til to så ulike notebilder når begge oppskriverne er både trenet i transkripsjon og har stilforståelse på ekspertnivå.

Det å stille dette spørsmålet impliserer en forestilling om et slags direkte forhold mellom opptak og noteskrift. Problemstillingen til Solberg handler jo nettopp om dette; i Ørpens tilfelle er forholdet tematisert, i og med at transkripsjonen har en kommentar som henviser til en innspilling. Men det er Solberg som legger størst vekt på dette, i og med at selve problemstillingen handler direkte om forholdet mellom innspilling og noter. Hva Ørpen mente om dette, er mer uklart.

Men verken notene eller opptaket er det samme som *musikk*. Det er en *sammenheng* mellom opptaket, notene og musikken, men det er ikke opplagt og éntydig hva slags sammenheng(er) det er snakk om. Uansett må den som bruker opptaket eller noten, gjøre en tolkning: Lyden definerer ikke hva som er takten, eller hvilke toner som er meloditoner og hvilke som er forsinger; om en tone er ment å spilles, eller hva som er direkte feil. Notene på sin side sier ikke noe presist om intonasjon eller 'timing', og verken opptakene eller notene (i hvert fall vanligvis) sier noe eksplisitt om hvordan andre framføringer av det samme musikkstykket må være for å kunne aneeses som en riktig framføring av musikkstykket.

Forskjellene mellom Ørpens og Solbergs transkripsjoner kan forstås på flere måter. Det kan være at de i prinsippet er enige om hvordan slåten er, men at de to transkripsjonene bare viser to ulike mulige framføringer av den samme musikken.

Det er også mulig at de har hatt ulik oppfatning av hva teknologien kan eller bør brukes til. Det kan være slik at Solberg ser noteskriften som en mest mulig korrekt tolkning av en innspilling, mens Ørpen kan ha sett notebildet som en mest mulig korrekt tolkning av slåten, og innspillingen som én mulig versjon som eventuelt kan tilføre eller bekrefte noe av det han allerede visste om hvordan Mosafinn behandlet slåtter mer generelt, eller til og med spesielt, om det også er slik at han hadde lært Ljonoen av Mosafinn.

En mer radikal tolkning er at selv om transkripsjonene er laget i forhold til den samme lyden, er de ikke nødvendigvis laget i forhold til den samme *musikken*: de to oppskriverne kan ha hatt forskjellig oppfatning av hva som er musikken.

Teknologien forandrer begrepene våre

Hva vil det si, mer konkret? Hva slags ulike oppfatninger er det mulig å ha av hva som er musikken bak ett og samme opptak? Her er det uansett ikke snakk om så dramatiske forskjeller som Fales beskriver at det må ha vært mellom Merriam og utøverne av 'Whispered Inanga'. Både Ørpen og Solberg forholder seg til en størrelse som 'slått' som en musikalsk meningsfull enhet som skal beskrives, og begge har et forhold til et lydopptak av en framføring av slåtten. Begge har også et forhold til at slåtter kan varieres; hovedoppgaven til Solberg har dette som et klart tema. Men det er likevel fullt mulig å vektlegge 'slått' og 'framføring' forskjellig i oppfatningen av hva som er 'musikken'. En slått kan fremføres på mange mer og mindre ulike måter, og likevel være den samme slåtten. Om man lærer slåtten i en sammenheng der man ikke har lydlig eller skriftlige fikseringer, vil bildet man har av slåtten som musikalsk størrelse, være et slags produkt av mange ulike framføringer man hørt til ulike tider; en abstraksjon i forhold til klingende versjoner.

Om det er slåtten i en slik forstand som er i fokus, vil forskjeller i framføringer være mindre viktige, og det kan til og med være slik at detaljer i selve framføringen faktisk forstyrrer bildet av slåtten: for eksempel kan mange utførlige forsiringer som er spesielle for nettopp den utøveren som har laget den aktuelle framføringen, trekke oppmerksomheten vekk fra det som er de viktige musikalske strukturene for slåtten som sådan. Om man derimot lærer en slått på grunnlag av én eller et fåtall fikserte versjoner, vil man ha et mye smalere grunnlag for å bedømme om en framføring er innenfor eller utenfor det som kan ansees som en riktig framføring av slåtten.

Sannsynligvis vil slike forhold også virke inn på hvordan man oppfatter et samspill. Myklebust skriver om da Ørpen besøkte Mosafinn etter å ha lært seg slåtter etter Arne Bjørndals oppskrifter:

Eg hadde studert nøgje dei 17 slåttane, og no spela vi saman, det let som ei fele, og han var glad for at slåttane hans kunne attgjevast så korrekt. (Myklebust 1982: 171.)

Når Ørpen sier at det 'låt som ei fele' betyr det åpenbart at Ørpen oppfattet situasjonen slik at de to utøverne var enige om hva som var vesentlig. Men vi vet ikke hva slags forskjeller som ble oppfattet som uvesentlige, og det kan godt tenkes at de godtok langt større forskjeller enn vi ville gjort i dag. Solberg har også en lengre diskusjon der han klassifiserer mulige forskjeller, og skiller mellom *meningsforskjeller*, *tolkningsforskjeller*, *klangforskjeller* og 'andre', herunder utformingen av ornamentikk (Solberg 1984: 42ff.). Uten å gå nærmere inn på hvordan Solberg beskriver disse typene, er det mulig å tenke seg at 'meningsforskjeller' – som stort sett handler om ulik oppfatning av hva som er meloditonen – er viktigere enn tolkningsforskjeller, klangforskjeller og forskjeller i ornamentering om man har fokus på slåtten, mens de andre forskjellene blir relativt sett viktigere om man har et sterkt fokus på framføringen. I det siste tilfellet vil jo nettopp det som gjør den aktuelle framføring unik, være viktigere enn det som gjør slåtten til en unik slått i forhold til andre slåtter. Eller med et litt annet perspektiv: Om man har lært en slått etter én fiksert versjon heller enn etter en serie varierende framføringer, vil det antagelig være lettere å oppfatte denne versjonen som 'slåtten'. Og avvik fra denne, slik man vil oppleve i andre framføringer, sees på som variasjoner eller varianter som i større eller mindre grad oppfattes som gode eller korrekte.

Fra verk til framføring

For å gjenta en setning fra Lord som sitert over: "The change has been from stability of essential story, which is the goal of oral tradition, to stability of text, of the exact words of the story."

Dette er et mulig perspektiv på utviklingen i musikksynet fra de tidlige innsamlerne – Ørpen inkludert – til dagens utøvere. Uten en mulig fiksering av framføringer kommer rimeligvis stabiliteten i ‘the essential tune’ heller enn stabilitet i de konkrete framføringene i fokus. Dermed er det også rimelig å anta at noteskriften ble brukt som redskap til å beskrive en slik essensiell kjerne av enkelte kunstverk heller enn å beskrive konkrete framføringer. Noteskrift er da også lite egnet til å feste framføringer (som argumentert i Kvifte 1985).

Varianter som fenomen er vanskelig å tenke seg uten et begrep om et mer abstrakt verk, enten det dreier seg om en slått, en vise, et stev eller en salme – en variant må jo være en variant av noe. For en samler som Elling var kunstverket det klart sentrale, og han hadde liten sans for varianter:

Om man saa havde 100 Varianter foran sig og sad og niglodde paa dem i Aarevis, saa vilde man isaahenseende være akkurat lige klog den sidste dag som den første...For det første er vi nu ikke tjent med daarlige Melodier og for det andet: der vilde ikke fra alle disse forskjellige Former være kastet Spor af Lys over den gode Melodi... (Elling 1922: 146.)

Med et slikt utgangspunkt er det klart at framføringer kommer enda mer i bakgrunnen. Sandvik, derimot, hadde et mer positivt syn på varianter, men også for han ser det ut til at framføringene i utgangspunktet ikke nødvendigvis gir et godt bilde av kunstverket bakom:

... Rub og stub (av varianter) bør de mottages med begjærlighet. Men herav følger ikke at man skal være døv og blind for at overleveringene stundom er under al kritikk; det er jo for enhver som har syslet litt med saadant arbeide, av og til slaaende klart at man har for sig en forvrængt, misforstaaet utgave av et gammelt gangbart alment kjendt kunstverk. (Sandvik 1919: 56.)

Men allerede to år senere skriver han altså som sitert over at «Vi maa i det hele la være at sette til nogetsomhelst ut fra vort syn paa regelmessighet. Det vi nu maa søke, er en nøyaktig kopi av sangen». Og denne nøyaktige kopien vil han altså få ved hjelp av lydfestingsteknologi, ved fonografen. Jeg tror dette er et ganske konkret uttrykk for en dreining mot framføringer som det sentrale uttrykket for verket, som langt på vei kan forklares som en

virkning muliggjort av opptaksteknologien, som fikserer også de musikalske trekk i framføringen som noteskriften ikke kan ta vare på.

Om opptaksteknologien etter hvert får framføringer til å bli fokus for hva som er 'musikken', kan det også føre til at man ser noteoppskrifter som uttrykk for framføringer heller enn som uttrykk for verk. I en studie av hvordan folkemusikkutøvere på denne siden av årtusenskiftet bruker noter og opptak som del av sitt arbeid, skriver Sørnæs:

Alle de tre informantene har en sterk bevissthet rundt hva slags situasjon de eldre innsamlerne var i da de skrev ned musikken, og hva slags problemer som oppstår idet et lydlig materiale skal tilpasses noteformatet. *Deres felles oppfatning er at en nedtegnelse bare representerer en framføring* og dermed en mulig variant. Mulighet for variasjon mellom vers, mellom ulike framføringer eller mellom ulike utøvere utelukkes i nedtegnelsene, men oppfattes av informantene som et selvsagt element innenfor tradisjonen (Sørnæs 2003: 61) [min utheving].

For å vende tilbake til Ørpen og Solberg-problematikken: Et mulig perspektiv er altså at Ørpen først og fremst noterer et verk, mens Solberg først og fremst noterer en framføring. Omholt (2012) fører en argumentasjon som er lett å tolke i en slik retning. Han beskriver en prosess der han lærte seg mange av slåttene Ørpen hadde samlet, og sammenstilte opptak og oppskrifter etter Ørpen. Når han skulle lære slåtter der både opptak og noter fantes, sier han:

Det viste seg at opptakene i svært mange tilfeller var enklere og mer entydige å forholde seg til enn notene. Ser en på de ulike musikalske elementene som melodikk, samklanger, buestrøk, rytmikk og ornamentikk hos Ørpen, oppdager en at motivene, «setningene» i musikken kommer igjen i mange avskygninger og utgaver, men i langt større grad i noteoppskriftene enn på opptakene. Motivene blir ofte repetert likt på opptaket, mens de blir variert i oppskriftene. (Omholt 2012: 70.)

Dette tar han som en indikasjon på at Ørpen gjennom oppskriftene faktisk ville vise variasjonsmuligheter i slåtten, og ikke bare gi et bilde av en enkelt framføring. Selv om ikke slåtteeoppskriftene til Ørpen eksplisitt viser variasjonsmuligheter, argumenterer Omholt videre:

Hos Ørpen framstår ikke disse[variasjons]mulighetene umiddelbart som alternativer, men som deler av et fastlagt forløp. Men dette skyldes vel snarere måten vi har lært å tolke notene på, og ikke notasjonen i seg selv? ...Oppskriftene bør oppfattes som veiledende, der variasjonene er *muligheter*, og jeg påstår dette særlig fordi (1) det er nesten umulig å spille slåtten nøyaktig likt fra gang til gang, og (2) Ørpen spiller ikke selv det han har skrevet inn i notene. (2012: 88.)

Dersom man bruker noter til å beskrive en framføring, er det klart at det er helt andre typer krav, behov og vurderinger som må legges til grunn, enn om man skal bruke notene til å beskrive et verk. Utviklingen fra de første bindene med hardingfeleslatter med blant annet relativt stiliserte fremstillinger av ornamentikk, til det nyere verket med slatter for vanlig fele med langt større detaljeringsgrad, kan også sees i lys av en utvikling fra vektlegging av verk til vektlegging av framføringer.

Men bak dette ligger antagelig også en dreining av selve verkbegrepet. Poenget mitt er at det ikke bare er slik at oppmerksomheten flyttes fra et abstrakt verk til en konkret framføring, men at selve begrepet om et verk og hva som er 'selve musikken' i større grad inneholder elementer av framføringer enn tidligere. Spillestil, klanglig uttrykk og rytmisk særpreg er ikke bare noe som legges til verket under framføringen, men er en like sentral del av musikken som de mønstrene som dannes av tonehøyder og formstruktur.

Når framføringen og verket mer eller mindre smelter sammen, blir også det å *kunne* et verk stadig likere det å kunne en framføring, og noter mindre ansett som redskap til å lære seg musikken. Opptaksteknologien gjør det mulig å lære seg detaljer i en annens framføring på en helt annen måte enn ved noter eller ved å bare høre en levende framføring en enkelt gang, godt hjulpet av dagens verktøy som gjør det mulig å plukke ut små biter av et opptak, sette ned farten og lage løkker, som en lydlig parallell til mikroskopet. Dermed kan den sekundære muntligheten, for å bruke Ongs uttrykk, representert ved opptaksmediet, fungere adskillig mer ensrettende enn en enkel noteoppskrift, som med nødvendighet ikke sier stort om detaljer i en framføring. I slike situasjoner kan opptaksteknologi og noteskrift heller forsterke hverandre enn å utfylle hverandre: opptaksteknologien gjør det mulig å høre og begrepsfeste langt flere detaljer enn de man kan få med

seg ved én levende framføring i fullt tempo, og noteskriftens symboler og tegn krever beslutninger om hva man faktisk hører i lyden, og definerer en rekke begreper om hva som kan og bør beskrives i lyden.

Tradisjonsbegrepet

Teknologier forandrer ikke bare våre praksiser; de forandrer også hvordan vi oppfatter innholdet i sentrale begreper. Det gjelder ikke bare våre begreper om verk, musikk og framføring, men også tradisjonsbegrepet. I utgangspunktet handler dette begrepet om overlevering fra ett ledd til et annet, og en slik overlevering forutsetter både noe som blir overlevert, en samhandlingsprosess og en kontinuitet, og som Rolf skriver:

According to my proposal, the concept of tradition must determine the process, content and continuity all at once. None of these three elements can be defined in terms of the other two. (Rolf 2012: 106.)

Et vanlig syn i dag fokuserer sterkt på innholdet, på bekostning av overleveringsprosessen og sammenhengen mellom aktørene i tradisjonsprosessen. Sørnæs igjen:

Forståelse for tradisjonen innebærer oppfatninger om blant annet hva som er særegent ved den musikalske stilen, hva som skiller folkemusikkgenren(e) fra andre genrer, hva som er eldre og yngre musikalske stiltrekk ved folkemusikken og hva som er i pakt med tradisjonen innenfor et visst geografisk område. Vi vil også finne oppfatninger av hva som ifølge tradisjonen er en 'riktig' og 'gal' måte å uttrykke folkemusikken på. Tradisjonen blir sånn sett en viktig, og kanskje den viktigste, rettesnoren for hvordan musikken skal klinge. (Sørnæs 2003: 6.)

Her er fokuset klart på musikalske stiltrekk, og selve tradisjonsprosessen er faktisk ikke nevnt. 'Tradisjonen' ser ut til å være et utvalg stiltrekk, som man er enige om er nødvendige for at noe skal kunne kalles 'folkemusikk'.

Med et slikt syn på tradisjon blir det ikke lenger vesentlig om man lærer noe direkte fra levende mennesker til stede i samme rom til samme tid, eller

om man lærer fra noter og opptak. Opptak kan til og med ansees som langt bedre, i og med at man kan spille av om og om igjen, i den hastighet man ønsker, og dermed ikke være avhengig av humør og utholdenhet til en levende kilde.

Men det må også være helt klart at 'muntlighet' ikke betyr det samme om man lærer av levende mennesker, enten det er lærere eller medmusikanter, eller om man lærer fra opptak. Et opptak er fiksert og uforanderlig fra gjennomspilling til gjennomspilling, mens et levende menneskes framføringer kan variere fra gang til gang på ulike og uforutsigelige måter – men kanskje i stadig mindre grad etter som stadig flere har lært stadig større deler av sitt repertoar fra opptak.

At dagens teknologi faktisk brukes av folkemusikkutøvere, er udiskutabelt; likeså at bruken av teknologien sammen med utviklingen i holdninger og verdier i dagens musikkliv på et eller annet vis påvirker tradisjonen, enten vi forstår 'tradisjonen' som musikalske produkter eller som sosiale prosesser. Imidlertid finnes det svært lite empiri om hvordan teknologien faktisk brukes; til hva og i hvilket omfang. Det hadde helt klart vært interessant med mer konkret kunnskap om dette. Samtidig er det et poeng at de teknologiske mulighetene i seg selv kan påvirke ideene vi har om de kulturelle uttrykkene, uavhengig av graden av bruk. Poenget til Lord er jo nettopp dette: at muligheten for fiksering i tekst er med på å skape forestillingen om autoritative tekstlige utgaver.

Forfall eller framskritt?

Både Lord og Schafer står for en teknologipessimisme som ligner svært på den romantiseringen av en noe uspesifisert fortid vi også finner i nasjonalromantikken. Både musikk og lydlandskap var bedre før teknologi i form av skrift og opptaksmedier fantes, og musikk og lyder var knyttet til den opprinnelige produksjonssituasjonen. Lord og Schafer er langt fra alene om et slikt syn; Alan Dundes kritiserer det meste av folkloreforskningen for et tilsvarende syn i artikkelen «The Devolutionary Premise in Folklore Theory» fra 1969:

Even a cursory examination of the intellectual history of folklore scholarship reveals a definite unquestioned basic premise that the golden age of folklore occurred in the past, in most cases specifically the far distant past. (Dundes 1969 5.)

Om man deler dette synet, kan min artikkel kanskje leses som en fortsettelse av denne teknologipessimistiske tradisjonen. Men en slik tolkning forutsetter at jeg i utgangspunktet mener at det var bedre før. Det jeg faktisk argumenterer for, er imidlertid først og fremst at det var *annerledes* før, og jeg har forsøkt å si noe om på hvilken *måte* det var annerledes. Jeg mener for eksempel ikke at det er noe galt i å bruke lydopptak til å lære seg detaljer i en gammel framføring, men jeg mener samtidig det åpenbare at dette er noe nytt, og dermed ifølge en vanlig definisjon av begrepet tradisjon, ikke tradisjonell praksis. For igjen å sitere Dundes: "There should be recognition of the fact that change per se is not necessarily negative. Change is neutral; it is neither good nor bad." (1969: 19)

Det er ikke til hinder for å se Lords poeng at det er en ironi i at krefter som tar i bruk teknologi for å bevare en tradisjon, nettopp ved teknologibruken sørger for at tradisjonen slik den var, endres. Men jeg følger ikke uten videre Lord når han karakteriserer utviklingen som en sykdom. Og hvorvidt vi er vitne til en tradisjon som er død, eller en som holdes kunstig i live, eller en tradisjon som tilpasses en ny tid, eller ny tradisjon som vokser frem, er i stor grad et definisjonsspørsmål, men utenfor temaet for denne artikkelen.

Litteratur

- Anker, Ø. (1947). Knut Dale — Edv. Grieg — Johan Halvorsen. En brevveksling. *NMG*, 1943–1946, 71–90.
- Dundes, A. (1969). The devolutionary premise in folklore theory. *Journal of the Folklore Institute*, 5–19.
- Elling, C. (1922). *Norsk folkemusik*. Kristiania: Steenske.
- Fales, C. (2002). The paradox of timbre. *Ethno-musicology*, 46(1), 56–95.

- Fales, C. (2005). Listening to timbre during the french enlightenment. I *Conference on interdisciplinary musicology*. Montreal.
- Feld, S. (1996). Pygmy POP. A genealogy of schizophonic mimesis. *Yearbook for Traditional Music*, 28, 1/35.
- Gurvin, O., Bjørndal, A., Groven, E. & Ørpen, T. (1963). *Norsk folkemusikk: Hardingfeleslåttar. Band IV*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kvifte, T. (1985). Hva forteller notene? I B. Alver (red.), *Arne Bjørndals hundreårsminne* (s. 92–102). Bergen: Forlaget Folkekultur.
- Lord, A. B. (1967). *The singer of tales*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Retrieved from Google Scholar.
- Myklebust, R. (1982). *Femti år med folkemusikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Omholt, P. Å. (2012). 48 600 måter å spille en slått på. *Musikk og Tradisjon*, 26, 68–92.
- Ong, W. J. (2002). *Orality and literacy*.
- Rolf, B. R. (2012). *Traditions: An institutional theory*.
- Sandvik, O. M. (1921). *Norsk folkemusikk*. Kristiania: Steenske.
- Schafer, R. M. (1993). *The soundscape : Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vt.: Destiny Books; [United States] : Distributed to the book trade in the United States by American International Distribution Corp.
- Solberg, L. (1984). *De eldste grammofoninnspillinger med hardingfele. Presentasjon av et materiale, og undersøkelser fra ulike vinkler*. Hovedoppgave.
- Sørnæs, H. (2003). *Individ og tradisjon. Om forholdet mellom musikalsk uttrykk og ideologi i norsk vokal folkemusikk*. Hovedoppgave.