

Mastergradsavhandling

Åse Mørk

## Fra steinkjerpositiv til elektronisk lirekasse

Hvordan dra nytte av en tradisjon i arbeidet med å skape et eget musikalsk uttrykk på et nytt instrument



**Høgskolen i Telemark**

Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning



Åse Mørk

## Fra steinkjerpositiv til elektronisk lirekasse

Hvordan dra nytte av en tradisjon i arbeidet med å skape et eget musikalsk uttrykk på et nytt instrument

Høgskolen i Telemark  
Fakultet for estetiske fag, folkekunst og lærerutdanning  
Institutt for folkekultur, Rauland  
Kjølnes ring 56  
3918 Porsgrunn

<http://www.hit.no>

© 2014 Åse Mørk

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng



Bildetekst: Undertegnede og sønnen sveiver på min elektroniske lirekasse.  
(Foto, Lars Nordbæk, i Holter, april 2014).

# Sammendrag

Steinkjerpositiv eller dreiepositiv er den opprinnelige norske benevnelsen på det instrumentet som i dag gjerne kjennes som lirekasse. Dreiepositivet var populært i Norge fra 1850-1920. I dag er tradisjonen nærmest utdødd. Gjennom spilledåser og barnetv hadde jeg et nostalgisk forhold til mekaniske instrument. Det var denne nostalgien som vekket min interesse for lirekasser, og for noen år siden kjøpte jeg meg et nytt instrument. Jeg har blitt kjent med tradisjonen gjennom kilder og litteratur, og opptak av steinkjerpositiv-musikk. Målet har vært å lage musikk for mitt nye instrument på bakgrunn av den norske steinkjerpositiv-tradisjonen, og jeg har laget til sammen 10 arrangement som finnes vedlagt denne oppgaven på CD. Noen arrangement har direkte utgangspunkt i opptak av bestemte steinkjerpositiv-låter eller annen folkemusikk, andre har jeg komponert selv. Jeg har tilegnet meg kunnskap om hvordan en programmerte musikk for steinkjerpositiv og lyttet mye til opptak av gamle instrument. På den måten har jeg gjort meg kjent med hvilke typer arrangement som fungerte på steinkjerpositivet. Dette er kunnskap som har hatt direkte overførbar verdi, og som har gjort veien fra å bli kjent med et nytt instrument - til å ha et ferdig arrangert og spillbart materiale for min egen lirekasse betydelig enklere. Jeg har kommet fram til at det å ta utgangspunkt i en tradisjon i arbeidet med å skape mitt eget uttrykk på et nytt instrument, gir meg inspirasjon, forankring og kunnskap som gjør låtmaterialet mer interessant enn om jeg ikke hadde kjent til tradisjonen. På tross av nytteverdien ved å bli kjent med steinkjerpositivtradisjonen kjenner jeg på et savn etter en tradisjonsbærer som kunne fungert som lærermester. Jeg beveger meg noe utenfor steinkjerpositiv-tradisjonen når jeg arrangerer og komponerer musikk for mitt nye instrumentet. Først og fremst fordi jeg tillegger vokal, men også fordi steinkjerpositivets bruksområde primært var rytmisk musikk brukt til dans. Jeg har ofte undret meg over hvordan tradisjonsmiljøet ville tatt i mot mine arrangement. Ville det falt innenfor eller utenfor tradisjonen i deres ører? Det får jeg dessverre aldri svar på.

# Innholdsfortegnelse

<b>Sammendrag</b> .....	4
<b>Forord</b> .....	7
<b>1 Innledning</b> .....	9
<b>1.1 Bakgrunn</b> .....	9
<b>1.2 Formål</b> .....	10
<b>1.3 Begrepsavklaringer</b> .....	10
<b>1.4 Problemstilling</b> .....	11
<b>1.5 Metode</b> .....	13
<b>1.6 Avgrensning</b> .....	14
<b>1.7 Kilder</b> .....	15
<b>2 Hva er et dreiepositiv?</b> .....	17
<b>2.1 Historisk tilbakeblikk</b> .....	19
<b>2.2 Tekniske beskrivelser</b> .....	23
2.2.1 Steinkjerpositiv.....	23
2.2.2 Lirekasse.....	27
2.2.3 Elektroniske lirekasse.....	27
2.2.4 Sammenligning av instrument.....	31
<b>3 Tradisjon og nostalgi</b> .....	34
<b>3.1 Tradisjon og tradering</b> .....	34
3.1.1 Kontinuitet.....	35
3.1.2 Variasjon.....	36
3.1.3 Utvalg.....	37
<b>3.2 Nostalgi</b> .....	37
<b>3.3 Utdyping av tradisjons- og nostalgibegrepet</b> .....	40
<b>4 Hvordan bli en lirendreier</b> .....	43
<b>4.1 Min egen lirekasse</b> .....	44
<b>4.2 Prosessen med å bli kjent med instrumentet</b> .....	45
<b>4.3 Komponeringsprosessen</b> .....	48
<b>4.4 Musikk materialet på steinkjerpositivene</b> .....	49
<b>4.5 Mitt eget materiale</b> .....	50
4.5.1 Erlings vuggesang.....	52
4.5.2 Dansen går.....	59

4.5.3 Hjerterum.....	64
4.5.4 Prestekragens vals.....	67
4.5.5 Å eg ser på deg og du ser på meg.....	70
4.5.6 En drankers hytte.....	75
4.5.7 Da vi møttes.....	80
4.5.8 Om mor.....	85
4.5.9 Marsj i mai.....	89
4.5.10 Helg.....	92
4.5.11 Tulipaner fra Amsterdam.....	95
4.5.12 Ventillyd.....	95
<b>5 Diskusjon og konklusjon.....</b>	<b>96</b>
5.1 Bruk av tradisjon og tradisjonsbrudd.....	97
5.2 Mekanisk instrument og musikk materialet.....	99
5.3 Steinkjerpositivmusikk.....	101
5.4 Bruk av nostalgi.....	102
<b>Avslutning.....</b>	<b>105</b>
<b>Referanser.....</b>	<b>107</b>
<b>Vedlegg på CD.....</b>	<b>109</b>



# Forord

Høsten 2010 ble jeg tatt opp som student ved Høgskolen i Telemark, avdeling Rauland. Jeg har min faglige bakgrunn innen forskjellige kulturfag som folkloristikk og sosialantropologi, men jeg har også mediafag, regi og musikk i fagkretsen. Gleden var stor da jeg nå skulle ta en mastergrad, men hva skulle jeg skrive oppgave om? Musikalsk befinner jeg meg mer innen jazzsjangeren enn i folkemusikken, jeg synger og har piano som annetinstrument. Innen kulturfag er det særlig tema som tradisjon og tradisjonskunst som har opptatt meg. De siste årene har min interesse for tradisjonskunst kommet mer til uttrykk innen mitt musikalske arbeide. Jeg har tolket og framført flere norske tradisjonslåter, og jeg har også latt meg inspirere av folkemusikk når jeg har laget egne låter. Da jeg studerte Musikkformidling ved Høgskolen i Vestfold for noen år siden, skrev jeg en semesteroppgave om folkemusikk på Romerike. Hvordan kunne jeg bruke min bakgrunn på best mulig måte i forbindelse med en masteroppgave? Jeg var innom flere tema, både stumfilmmusikk og kartlegging av folkemusikktradisjonen i Nannestad (der jeg er oppvokst), men jeg klarte ikke lande på noe av dette. Da en medstudent under en lunsj nevnte lirekasse, ble det tent et lys i meg. Selvfølgelig skulle min oppgave handle om lirekasse! Dette snodige instrumentet som jeg nesten hadde glemt, men som jeg likevel hadde et nostalgisk forhold til gjennom blant annet barnetv. En liten verden av mekaniske instrumenter dukket opp på netthinnen. Som for eksempel smykseskrinet med balettdanseren som snurret rundt og rundt omgitt av rosa silke og tyll og små spilledåser som laget forbausende klare og høye toner hvis jeg spilte på dem på riktig måte; "Love me tender" og "Pink panter". Så var det altså lirekasse. Jeg hadde aldri sett eller spilt på en lirekasse som jeg kunne huske, likevel hadde jeg en viss formening om hvordan dette instrumentet hørtes og så ut. Jeg bestemte meg for å finne ut så mye som mulig om instrumentet for å se om det var nok stoff til en master. Det skulle vise seg å være det.

Jeg ser tilbake på noen fine, lærerike og inspirerende år ved høgskolen i Telemark, og er takknemlig for at det finnes et masterstudie som kombinerer det teoretiske med det praktisk skapende. Uten dette studiet hadde jeg nok aldri blitt en lirendreier, og det er mange som skal takkes. Først og fremst vil jeg takke veilederene mine, Leiv Solberg og Gjermund Kolltveit for konstruktive tilbakemeldinger og oppmuntring underveis. Takk til forelesere og studenter i Rauland for støtte og faglig påfyll. Takk til Robert Lerbro som har laget mitt flotte instrument og hjulpet meg underveis - Uten han ville det blitt vanskelig å

få gjennomført dette prosjektet. Takk til mine kilder, Charles Karlsen, Bjørn Alexander Bratsberg, Thor Gotaas, Mats Krouthén og Sverre Dogger - Det har vært godt å søke kunnskap hos andre som kjenner tradisjonen. Jeg vil takke venner og familie for støtte og forståelse. Spesielt vil jeg rette en takk til, Ketil Kielland Lund og Håvard Bergesen Dalen for praktisk hjelp underveis, og Ola Eseth Moen for nyttige tilbakemeldinger og uvurdelig hjelp. Takk til min mor og stefar for oppmuntring og timesvis med barnevakt, og takk til min bror, Ola, for skarpsindige retoriske innspill. Til slutt vil jeg takke min lille sønn, Erling, for inspirasjon og avkobling.

Åse Mørk, Oslo 9. mai 2014.

# 1 Innledning

En lirekasse, eller et dreiepositiv som det gjerne kalles i Norge, er et lite mekanisk orgel. Musikken er programmert og det kommer lyd i pipene når en sveiver på en sveiv som blant annet tilfører instrumentet luft. De fleste dreiepositiv vi kjenner til i Norge i dag er bygget i Steinkjer mellom 1850 og 1920 (Bratsberg, 1996, s 31,32). Av den grunn kalles de norske gjerne for steinkjerpositiv. Selvom vi fortsatt har enkelte utøvere her til lands, er det ingen tvil om at dreiepositivets storhetstid er et tilbakelagt kapittel i Norge. Derimot finner vi en levende tradisjon i andre land som Tyskland, Nederland og Østerrike. For noen år siden kjøpte jeg et nytt dreiepositiv, bygget til meg i Sverige. Denne oppgaven handler om mitt arbeid med å lære meg å spille på dette, og å arrangere og komponere musikk for instrumentet. Jeg bruker kunnskapen som foreligger om dreiepositiv som veiviser, og opptak av musikk spilt på gamle, norske steinkjerpositiv som inspirasjon når jeg selv komponerer og arrangerer musikk for instrumentet. Utgangspunktet for min interesse for dette instrumentet var preget av nostalgi. Tanken på å få mitt eget dreiepositiv og gjenoppleve den magiske følelsen jeg fikk da jeg sveivet på spilledåser som liten var en sterk drivkraft. Så sterk at jeg faktisk bestemte meg for å skrive denne oppgaven før jeg hadde hørt instrumentet "live". På bakgrunn av dette har jeg valgt å belyse temaet nostalgi. Jeg diskuterer hvordan nostalgibegrepet stiller seg i forhold til tradisjonsbegrepet, og hvordan dreiepositivtradisjonen og mine nostalgiske følelser for instrumentet kan brukes i mitt arbeide med å lage og framføre musikk på min nye lirekasse.

## 1.1 Bakgrunn

Lirekasse, dreiepositiv, steinkjerpositiv, eller bare positiv - vi har flere norske navn på dette instrumentet. Det har de i andre deler av verden også: Barrel organ, dutch organ, monkey grinder, street organ og busker organ er noen av kallenavnene. Det viste seg fort at det var gjort en kartlegging av den norske dreiepositivtradisjonen tidligere. Både hovedfagsoppgaven til Bjørn Alexander Bratsberg (1996) og boka til Thor Gotaas (2002) gir et utfyllende bilde av dreiepositivets framvekst og tilbakegang. På bakgrunn av dette bestemte jeg meg for at kjernen i min oppgave derfor måtte være mer praktisk enn

teoretisk vinklet, og jeg har vektlagt arbeidet med komponerings- og arrangeringsprosessen, i tillegg til selve spillingen på instrumentet.

Det å skulle skaffe seg et dreiepositiv viste seg å bli vanskeligere enn jeg først hadde trodd. Det er et stort marked av både brukte og nye instrument i flere europeiske land, men ikke alle forhandlere er like seriøse. Researchfasen bestod derfor både av å tilegne meg kunnskap om produsenter, og om forskjellige typer dreiepositiv for å kunne ta et valg om hva slags instrument som kunne passe mitt behov. Jeg var i kontakt med flere bedrifter før jeg til slutt bestemte meg for å samarbeide med den svenske instrumentmakeren Robert Lerbro. Han har bygget flere typer lirekasser og opptrer selv med selvbygde instrument. Researchfasen endte kort fortalt med at han bygget en elektronisk lirekasse til meg.

## 1.2 Formål

Formålet er å utforske og lage musikk for min nye elektroniske lirekasse, på bakgrunn av den norske dreiepositivtradisjonen. Jeg har komponert og arrangert ti musikkstykker for mitt nye instrument, og jeg synger på samtlige låter. Ved å lære meg å spille på min nye lirekasse, som innehar flere likheter med et gammelt instrument, har jeg også tilegnet meg kunnskap om den norske steinkjerpositivtradisjonen. Selv om jeg har tatt utgangspunkt i tradisjonen, har jeg likevel tatt meg visse friheter til å komponere og arrangere musikk uten å nødvendigvis måtte forholde meg til tradisjonen i arbeidet med å finne et eget uttrykk. Ved å fjerne meg noe fra tradisjonen har det også blitt tydeligere for meg hvordan og hvorfor tradisjonen ble slik vi kjenner den i dag.

## 1.3 Begrepsavklaringer

Det finnes flere varianter av instrumentet som vi ofte kaller lirekasse, dreiepositiv eller bare positiv. Jeg opplever at det er mest vanlig å kalle instrumentet for lirekasse i dag, men at de som kjenner til den norske tradisjonen gjerne kaller det for dreiepositiv. Jeg har tatt utgangspunkt i begrepsavklaringen Bratsberg har skrevet i sin hovedfagsoppgave (1996, s 7). Når jeg i denne oppgaven skriver om *steinkjerpositiv* mener jeg gamle, norske instrument som ble bygget i Steinkjer. Her refererer jeg til instrument hvor musikken ble

slått inn i form av stifter på trevalser. I likhet med Bratsberg bruker jeg også benevnelsen *lirekasse* når jeg omtaler andre typer instrument hvor musikken programmeres ved hjelp av papir- eller plastruller (1996, s. 7). Bratsberg skriver at disse typene representerer utenlandske instrument. Når jeg omtaler det jeg oppfatter som den nyeste varianten, hvor musikken programmeres elektronisk, benevner jeg instrumentet som en *elektronisk lirekasse*. I denne oppgaven bruker jeg benevnelsen *dreiepositiv* som en samlebetegnelse for alle de forskjellige variantene av instrumentet.

Navnet "positiv" kommer fra orgelterminologien. Selv om enkelte bruker betegnelsen positiv om et dreiepositiv, er dette egentlig litt misvisende. Et positiv er en liten orgeltype uten pedal. Forskjellen fra dette lille orgelet til et dreiepositiv ligger litt i navnet - i stedet for å spille på tangenter dreier en på en hendel som fører til at en stiftevalse går rundt samtidig som en tilfører luft til pipene. I følge Thor Gotaas er det ingen sammenheng mellom begrepet lirekasse og den italienske myntenheten lire, selvom en gjerne kaller instrumentet lirekasse i dag. Han mener heller at det er nærere anta at det kan ha noen med instrumentet lyra å gjøre. Lyra er et strengeinstrument fra før 1000 og ble kalt lire på mellomtyisk og italiensk (Gotaas, 2002, s 9; Bratsberg, 1996, s 28).

Utøveren på et dreiepositiv anser jeg som den som sveiver på instrumentet. I denne oppgaven benevner jeg utøveren som *lirendreier*. En lirendreier var ofte ikke den samme som programmerte musikken på valsene. Det å slå inn musikken var komplisert, og det kan se ut som det har forekommet en viss form for yrkeshemmelighet blant de som kunne faget (Bratsberg, 1996, s 66).

## 1.4 Problemstilling

Jeg har kalt oppgaven "Fra steinkjerpositiv til elektronisk lirekasse". Grunnen til dette er at jeg ønsket å se på sammenhengen mellom det gamle, norske instrumentet og mitt nye. Jeg diskuterer forskjeller og likheter mellom selve instrumentene, og mener de har såpass mange likhetstrekk at det vil være nyttig å se på den gamle tradisjonen i søken etter å lage et eget uttrykk. Jeg setter videre den musikken jeg lager og arrangerer opp mot den vi finner på de gamle trevalsene på steinkjerpositivet. Musikk materialet fra steinkjerpositiv

har jeg tilgang til gjennom kassettopptak jeg har fått av lokalhistoriker Charles Karlsen, og opptak fra Ringve Musikkmuseum. Min problemstilling er:

*Fra steinkjerpositiv til elektronisk lirekasse - Hvordan dra nytte av en tradisjon i arbeidet med å skape et eget musikalsk uttrykk på et nytt instrument.*

I problemstillingen peker jeg på at steinkjerpositivet representerer en tradisjon. Jeg vil utdype hva jeg mener med begrepet tradisjon i denne sammenhengen. Tradisjonsbegrepet betyr opprinnelig å "levere" eller "overlevere" noe. Det kan være en aktivitet eller et kulturuttrykk der et bestemt innhold overføres fra et menneske til et annet. En slik prosess kan kalles for "trading". Overføringen skjer både diakront - fra en generasjon til neste generasjon, og synkront - mellom mennesker i samme generasjon (Eriksen og Selberg 2006, s 217). Når jeg i denne oppgaven skriver om "steinkjerpositivtradisjonen" tenker jeg både på den overleverte kunnskapen om bygging av selve instrumentet, men også på kunnskapen om programmeringen av musikken på trevalsene. Vi ser at denne kunnskapen er overført både synkront og diakront, og på tvers av landegrenser. Det å lage dreiepositiv og programmere musikken var et komplisert håndverk som var vanskelig å lære uten en læremester (Gotaas, 2002, s 49-51). Dreiepositivtradisjonen hadde en kort storhetstid i Norge i et historisk perspektiv. Det at instrumentet i tillegg var mekanisk med programmert musikk setter visse begrensninger i forhold til utbredelse og bruk. Jeg synes derfor det er interessant å se nærmere på hvordan tradingen faktisk har foregått. Vi vet imidlertid mindre om hvordan opplæringen av lirendreieren har foregått. Det er likevel historier om "gode" og "dårlige" lirendreiere. Det kan tenkes at dette handlet om hvorvidt lirendreieren var musikalsk og kunne sveive i "et dansbart" tempo med rytmiske vektlegginger (Bratsberg, 1996, s 62,63).

Målet har ikke vært å lage musikk som er tilnærmet lik den musikken som ble avspilt på instrumentet for over 100 år siden, men jeg har heller ikke hatt et spesielt ønske om å fjerne meg lengst mulig vekk fra tradisjonen. Visse kjennetegn ved det tradisjonelle uttrykket ønsket jeg å bringe videre i mine komposisjoner, men jeg ville også utforske andre musikalske uttrykk.

I tillegg til å ta for meg hvordan jeg kan dra nytte av dreiepositivtradisjonen, ville jeg også utforske om det var mulig å dra nytte av mitt nostalgiske forhold til musikkmaskiner i arbeidet med å lage og framføre musikk på min nye lirekasse. Jeg har sett nærmer på hva

jeg finner hvis jeg setter mine nostalgiske følelser omkring instrumentet opp mot det tradisjonen kan fortelle. Det har vært viktig for meg å finne svar på hva min nostalgi ovenfor lirekasser konkret handlet om, og om disse følelsene kunne omsettes til musikk og hvordan de eventuelt kunne brukes i en formidlingssituasjon. Det er ikke uvanlig å bevisst bruke nostalgiske elementer i markedsføring av forskjellige produkter i dag, for nostalgi selger. Eksempel på bruk kan være hvordan en knytter ordet "hjemmelaget" til ulike matvarer. Møbler og andre gjenstander pusses ned for å gis et slitt uttrykk slik at de skal se eldre ut enn de faktisk er, eller de får en "retroinnpakning" som minner oss om en bestemt tidsepoke som for eksempel 50-tallet. Vi finner også utbredt bruk av nostalgi ved høytider, slik som julen.

## 1.5 Metode

Siden jeg visste lite om dreiepositiv fra før, bestod forarbeidet til denne oppgaven av å gjøre forskjellig typer research. Jeg har surfet mye på nettet for å se film og bilder av lirekasser, og lest det jeg har kommet over av litteratur. Det har vært viktig for meg å oppsøke kilder og å få prøve meg som lirendreier både på gamle og nye instrument. Jeg har forberedt spørsmål til intervjuobjektene, men intervjuene har foregått som en samtale.

Gjennom selvobservasjon har jeg gjort erfaringer med mitt nye instrument som sammen med annet kildemateriale er ment å belyse den norske dreiepositivtradisjonen. Jeg startet med å tilegnet meg kunnskap gjennom kildematerialet, for så å gjøre praktiske utprøvinger på mitt nye instrument. Deretter har jeg analysert produktet og gjort konstruktive endringer. Dette har ledet meg fram til et gjennomtenkt resultat som konkret består av 10 arrangement for min elektroniske lirekasse. På den ene siden har jeg altså brukt tradisjonen og kildematerialet som et hjelpemiddel til å lage musikk for mitt nye instrument. På den andre siden bruker jeg min praktiske erfaring som lirendreier til å belyse den norske dreiepositivtradisjonen. Jeg er av den oppfatning at det å gjøre praktiske utprøvinger på mitt nye instrument bringer meg noe nærmere en forståelse av tradisjonen. Det å faktisk musisere og arbeide med arrangement som ble spilt på steinkjerpositivet skaper en annen type nærhet til tradisjonen, på tross av at jeg bruker et nytt instrument og ikke et steinkjerpositiv.

## 1.6 Avgrensning

1800 tallet er dreiepositivets århundre. I Norge var instrumentet mest populært etter 1850 til begynnelsen av 1900-tallet (Bratsberg, 1996, s 31, 32). Her er det altså snakk om en relativt kort periode, men hvis en ser på den internasjonale tradisjonen er den mer omfattende. Forskjellige varianter av forskjellige typer instrument er brukt i flere land. I dreiepositivets mest populære periode kunne en finne lirendreiere hvor som helst i Europa, både i byer, på markeder og på landeveien (Gotaas, 2002, s 6-19). Oppgaven min handler om den norske tradisjonen. Dette valget er tatt både på bakgrunn av tilgjengelig informasjon om tradisjonen i andre land, men også fordi det utenom Bratsbergs hovedfagsoppgave (1996) og boka Lirendreier og Lurendreier (Gotaas, 2002) er skrevet lite om dreiepositivtradisjonen i Norge.

Bratsberg har kartlagt instrumentet og musikken på, etter min mening, en utmerket måte i sin hovedfagsoppgave (1996). Selvom han skriver at det ikke er foretatt en kartlegging av tradisjonen lenger sørover i Norge, var ikke dette noe jeg ønsket å ta tak i nå, siden det er selve musikkutøvelsen jeg ville fokusere på (Bratsberg, 1996, s. 82,83). Jeg kunne videre satt dreiepositivet inn i en estetisk kontekst og sett på utsmykning, men dette finner jeg dessverre ikke plass til i denne oppgaven da jeg tenker det faller litt på utsiden av formål og problemstilling.

I researchfasen var jeg opptatt av om et dreiepositiv kunne regnes som et "egentlig" instrument eller en musikkmaskin. Dette er et definisjonsspørsmål jeg ikke ønsker å gå inn på i denne oppgaven. Det kunne lett blitt en omfattende drøftning og jeg vil heller vie plassen til å beskrive instrumentet og redgjøre for ulike utfordringer jeg har støtt på under arbeidet med å lage musikken. Formålet er ikke å komme fram til et endelig svar på om det er riktig å benevne dreiepositivet som et instrument eller en musikkmaskin, men å se nærmere på hvilke kvaliteter dreiepositivet faktisk innehar. Siden jeg har valgt å jobbe med en elektronisk lirekasse som skiller seg endel ut fra den tradisjonelle typen, mener jeg det er ekstra viktig å beskrive forskjeller og likheter mellom de forskjellige typene av instrumentet. I forbindelse med research, kjøp av dreiepositiv og arbeid med denne oppgaven har jeg forstått at enkelte kan tro at en elektronisk lirekasse er omtrent det samme som en synthesizer. Jeg ønsker å bidra til et mer nyansert bilde av dette.



## 1.7 Kilder

Jeg har ikke lyktes med å finne noen som har livnært seg gjennom bruk av dette instrumentet i Norge. Jeg har derimot vært på besøk hos lokalhistoriker Charles Karlsen i Steinkjer som har drevet en omfattende innsamling av både lydopptak av steinkjerpositiv og intervjuer med eiere, samt bilder av instrumenter. Han er ikke vokst opp med instrumentet selv, men er av den oppfatning at instrumentmakerne representerer en tradisjonskunst og et håndtverksarbeid som er for betydningsfullt til å gå i "glemmeboken". Jeg har lest alt jeg har kommet over av litteratur om steinkjerpositiv og lirekasser, og jeg har vært på Ringve Musikkmuseum hvor jeg fikk prøve meg som lirendreier. Konservator Mats Krouthén har ansvar for tasteinstrumenter, mekaniske- og elektroniske instrumenter og gav meg nyttig informasjon om tradisjonen. Jeg har besøkt en samler av mekaniske instrumenter, Sverre Dogger. Hos han fikk jeg prøve å sveive på både et steinkjerpositiv og en ny lirekasse. I tillegg fikk jeg prøve flere mekaniske instrumenter, blant annet et mekanisk piano, og spilledåser. Instrumentmaker, Robert Lerbro, som har bygget min elektroniske lirekasse har også vært en viktig kilde for meg.

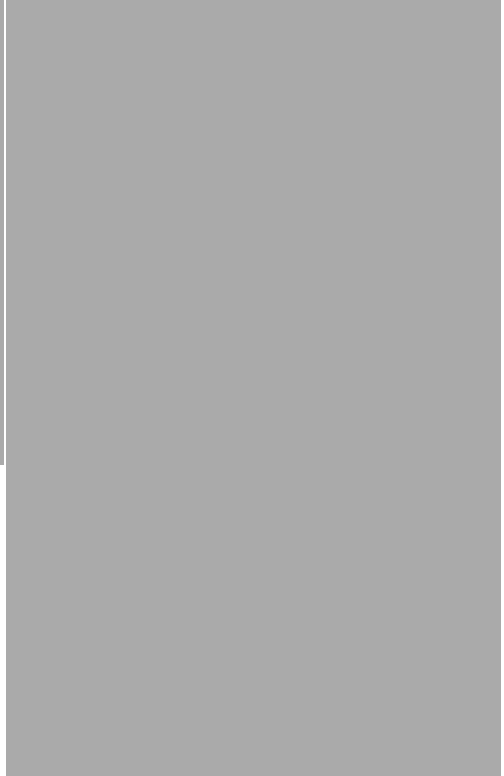
Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



Bildetekst: På bildet til venstre ser vi Sverre Dogger ved siden av et dreiepositiv som han eier. På bildet til høyre ser vi et nærbilde av dreiepositivet til Dogger (Foto, Åse Mørk)

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.

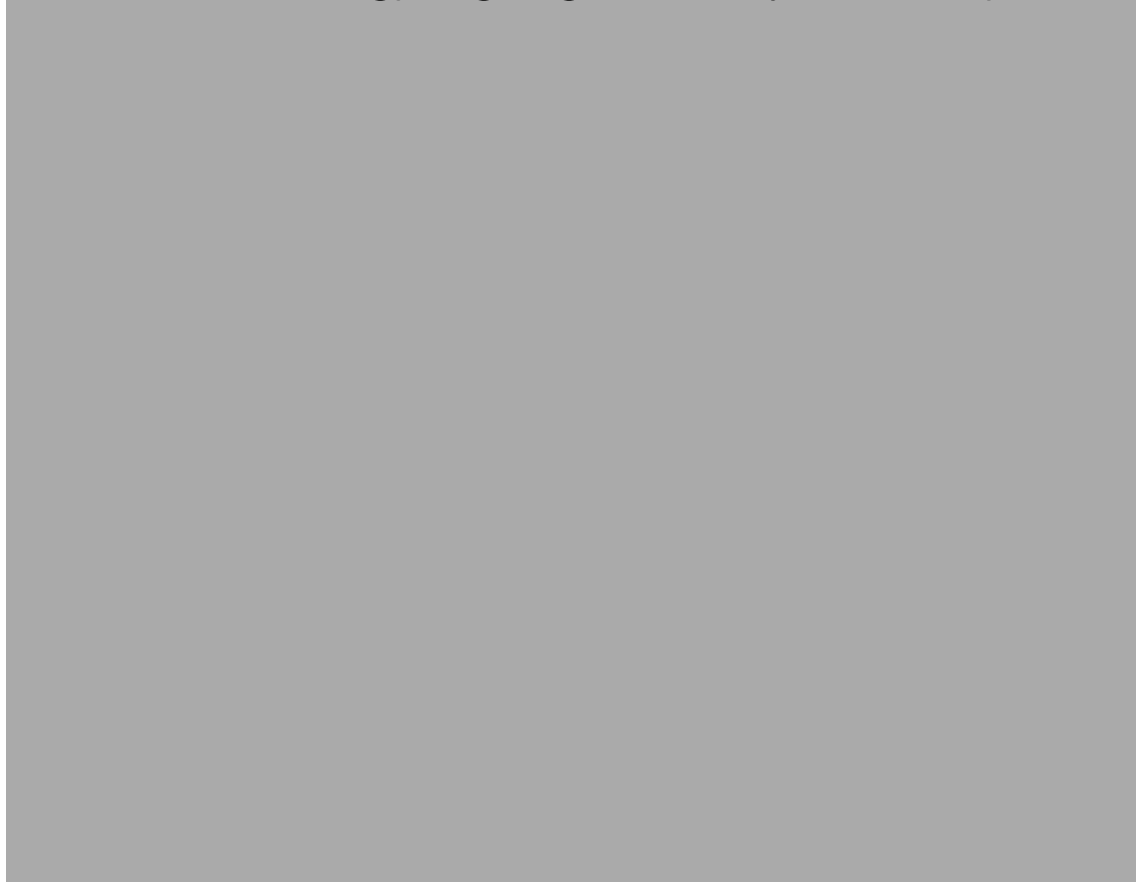


Bildetekst, over: Charles Karlsen. I hånden holder han en kassett med opptak av steinkjerpositiv.  
(Foto, Åse Mørk)

Bildetekst, til høyre:  
Instrumentmaker, Robert Lerbro,  
med en lirekasse han har bygget tidligere.  
(Foto, Åse Mørk)

Bildetekst, under: Mats Krouthén (til venstre)  
og Bjørn Alexander Bratsberg (til høyre) inne på verkstedet  
på Ringve Musikkmuseum. I forgrunnen ser vi et dreiepositiv som er under restaurering (Foto, Åse Mørk).

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.



## 2 Hva er et dreiepositiv?

Helt enkelt forklart kan en si at et dreiepositiv er et mekanisk orgel. For noen gir dette mening, men slett ikke for alle. På Ringve Musikk museums nettsider forklarer de hva et dreiepositiv er på denne måten:

*Dreiepositiv, eller lirekasse, er et transportabelt musikkinstrument med piper, belg, sveiv og mekanikk samt en sylinder med stifter - programmert med musikk (Ringve museum, 2014).*

Denne forklaringen rommer ikke dreiepositiv som opererer med annen type programmering enn stiftevalser. Jeg ønsker derfor å bruke en litt bredere forklaring:

*Et dreiepositiv er et mekanisk instrument som lager lyd når lirendreieren sveiver på ei sveiv slik at luft suges inn i en belg som igjen forskyner et ulikt antall piper med luft. Musikken er programmert og sender signaler til pipene enten via en stiftevalse eller en papir/plast rull som drives rundt av den samme sveivingen. En mer moderne variant av instrumentet er elektronisk, der signalene sendes via en minnebrikke som settes i en batteridrevet harddisk.*

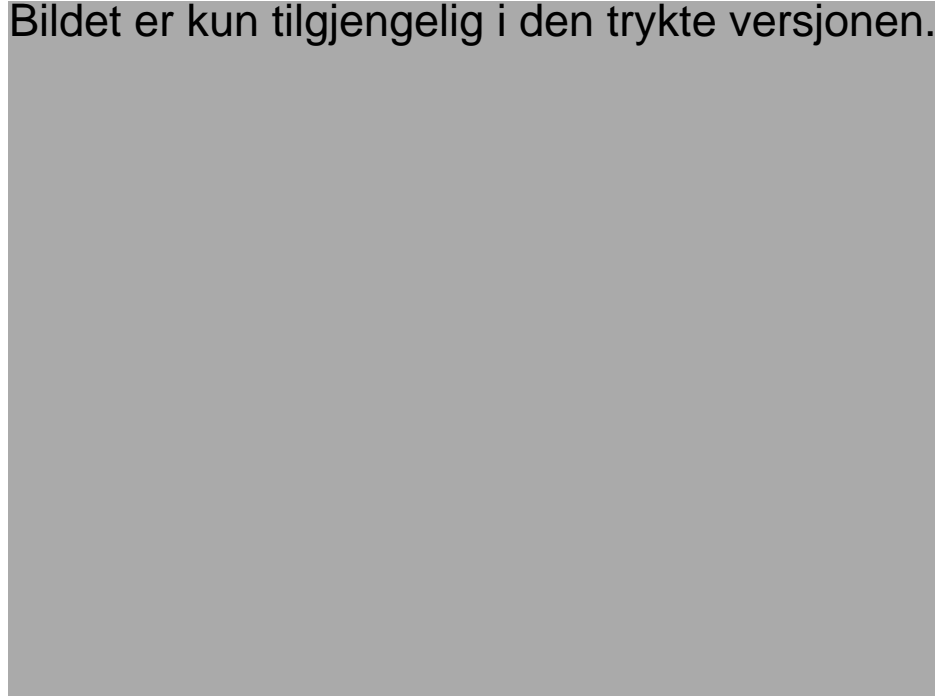
En kan stille seg spørsmålet om det er så store forskjeller mellom de eldre dreiepositivene og mitt nye elektroniske at de ikke lenger kan kalles samme type instrument. Dreiepositiv med ruller og steinkjerpositivet med trevalser beskrives imidlertid av flere som samme type instrument (Bratsberg, 1996; Gotaas, 2002). Jeg har ikke funnet noe skriftlig materiale om elektroniske lirekasser. Grunnen til dette er kanskje at det finnes lite litteratur om dreiepositiv generelt, men antagelig også fordi den elektroniske typen er relativt ny på markedet. En av de største og det jeg opplever som en av de mest anerkjente og populære instrumentmakerne, Raffin Organ Makers som ble etablert i Tyskland i 1960, produserer også elektroniske lirekasser (Raffin Organ Makers, 2014). Det samme gjør instrumentmaker Alan Pell som holder til i England (Alan Pell Music, 2014). Når jeg leser på deres nettsider får jeg inntrykk av at elektroniske lirekasser markedsføres som det nyeste innen sjangeren. Det finnes flere likhetstrekk mellom de forskjellige typene. De er alle mekaniske instrument som drives av en sveiv som fyller en belg med luft, og alle opererer med piper. Det er derfor såpass mange likhetstrekk mellom de forskjellige typene at jeg mener det er hensiktsmessig å definere den elektroniske lirekassa som en moderne variant

av det norske steinkjerpositivet. Jeg kommer til å gå mer inn på konkrete forskjeller mellom instrumentene i neste kapittel.



Bildetekst: Min elektroniske lirekasse (Foto, Åse Mørk).

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.

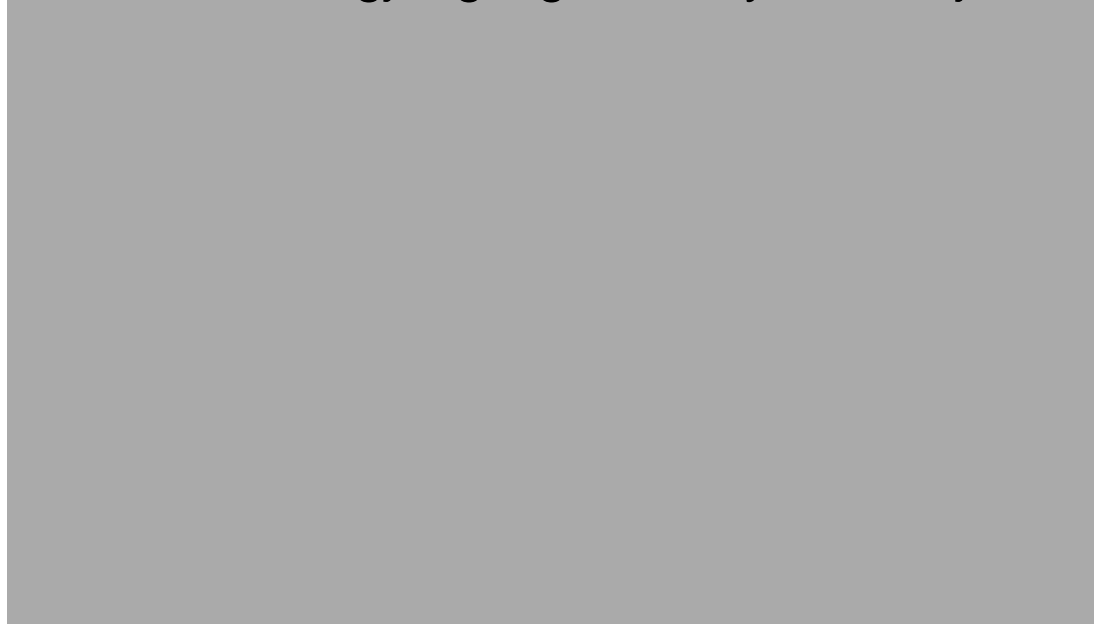


Bildetekst: Et dreiepositiv med ukjent opphav. Fotografen er også ukjent. Bildet er fra lokalhistoriker Charles Karlsens samling.

## 2.1 Historisk tilbakeblikk

Som jeg har vært inne på tidligere er dreiepositivet kjent under mange navn og en er heller ikke helt sikker på hvem som er oppfinneren bak dette mekaniske orgelet. Orgelet er et av de eldste europeiske instrumentene, og har gått i gjennom mange trinn før det lignet et dreiepositiv. Noen mener det er den italienske instrumentmakeren Giovanni Barberi fra Modena som laget verdens første positiv på slutten av 1600 tallet. Det franske navnet for positiv er "Orgue de Barbaire", og underbygger dette (Gotaas, 1996, s. 6). Selv om det kan se ut som dreiepositivet har sitt opphav i Italia, var det antagelig Tyskland og Østeriket som startet med å produsere instrumentet i stor skala og hvor positivet hadde størst utbredelse (Gotaas, 2002, s. 8). En interessant detalj som ser ut til å prege historien om dreiepositiv var at den tysk-romerske keiserinnen Maria Theresia innstiftet en lov under 7-års krigen (1756-1763) om å gi skadde og uføre soldater et dreiepositiv i invalid-pensjon (Ringve Musikkmuseum, 2014). Flere land fulgte hennes eksempel i tiden som kom. Det var derfor ikke uvantlig at en så lirendreiere med ett ben stå å sveive på et dreiepositiv som gjerne var utsmykket med et maleri av det slaget som gjorde soldaten ufør (Gotaas, 2002, s. 10).

**Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.**



Bildetekst: Dette flotte instrumentet er produsert av Xavier Bruder i Tyskland i 1851. Dukkene beveger seg i takt med musikken. (Ringve Musikkmuseum, 2014).

På begynnelsen av 1800-tallet spredde dreiepositiv-trenden seg utover store deler av Europa, og flere mestret det avanserte håndverket som skal til for å lage instrumentet og

stiftevalsene eller rullene med musikk. Konkurransen på markedet førte til instrumenter av høy kvalitet og stor variasjon (Gotaas, 2002, s. 8). En kunne finne de helt enkle små instrumentene som var lette å transportere og som ikke bestod av så mange piper - til de større instrumentene med vakre utsmykninger og bevegelige figurer på toppen (se bildet på forrige side). Trepipene kunne bli byttet ut med pikkolofløyter, trompetpiper og klokkespill (Gotaas, 2002, s. 8).

I Norge er den første sikre oppvisningen med et positiv i Christiania i 1769 ved en mann som het Penali. I følge avisen Norske Intelligenz-Seddeler nr 42 akkopagnerte han mekaniske figurer og marionetter med et digert "Positiv-orgelverk" (Gotaas, 2002, s. 23). Det var likevel trolig få lirendreiere i Norge før 1800, og det var først rundt 1820 at det skjedde en oppblomstring i Europa. Inspirert av europeere som kom til Norge med dreiepositiv, begynte håndverkere i Nord-Trøndelag å bygge instrument omkring 1850 (Gotaas, 2002, s. 25). De fleste dreiepositiv vi kjenner i Norge er bygget i Steinkjerområdet. "Det var fire positivbyggere i virksomhet på Steinkjer fra 1860-årene; Thomas Fosnæs (1813-1870), Christian Tharaldsen (1839-1923), Jakob Skjefte (1841-1910) og Theodor Berntzen (1843-?). Disse håndverkerne hadde en produksjon på til sammen ca 600 positiv" (Bratsberg, 1996, s. 47). Dreiepositivmakerne hentet i utgangspunktet sin kunnskap ved å studere utenlandske dreiepositiv som kom til Norge. Bratsberg har i sin oppgave kartlagt dreiepositivvirksomheten med fokus på Steinkjer og funnet ut at flere instrument ble solgt til Nordland (Bratsberg, 1996, s. 82). Gotaas peker på at urmakertradisjonen stod sterkt i Steinkjer og at dette kan ha vært noe av grunnen til den utstrakte virksomheten, siden det finnes likhetstrekk mellom disse profesjonene. Den selv lærte urmakeren Thomas Fosnæs (1813-1870) har vært en sentral skikkelse i utviklingen av den norske dreiepositivtradisjonen. Han var, i tillegg til å være urmaker, også felespiller og laget dessuten slåtter (Gotaas, 2002, s. 49). Bratsberg skriver at det vil være naturlig å gi denne mannen "æren for å lagt grunnlaget for den sterke positivtradisjonen på Steinkjer" (Bratsberg, 1996, s. 51). Fosnæs videreformidlet først sin kunnskap til Theodor Bentzen (1843-?), som også var musikalsk anlagt. Bentzens kamerater Jacob Skjefte og Christian Tharaldsen gikk etterhvert også i lære. I folketellingen fra 1865 står Tharaldsen oppført som instrumentmaker (Bratsberg, 1996, s. 47). Tharaldsen kunne ikke noter og det sies at han var umusikalsk, men han ble likevel en dyktig instrumentbygger. Særlig når det kom til det å lage liste- og messingdeler. Skjefte kom opprinnelig i kontakt med Fosnæs fordi han fikk fiolinundervisning. En periode ser

det ut som han utelukkende levde av å bygge dreiepositiv. Han var registrert som instrumentmaker i folketellingen i 1875, og hadde til og med en ansatt i dette arbeidet (Bratsberg, 1996, s. 49).

Som vi kan forstå var det ikke en enkel prosess å bygge et dreiepositiv. Det var derfor fruktbart å jobbe i team, der en kunne dra nytte av hverandres kunnskap. Noen slo musikken på valsene, mens andre bygget kassene. Både Gotaas (2002, s. 54) og Bratsberg (1996, s. 53) beskriver dreiepositivet først og fremst som et danseinstrument. Dette kan sies på bakgrunn av den musikken som er slått inn på valsene (som fortsatt finnes tilgjengelig i dag), men også fordi folk har fortalt om sammenkomster med dans hvor dreiepositiv hadde en viktig funksjon. Gotaas beskriver hvordan det ble en tradisjon å spille på dreiepositiv på fester hvor nye jekter skulle sjøsettes. "På festene måtte det spilles lirekasse ellers kunne ting til sjøs gå galt" (Gotaas, 1996, s. 49). Dreiepositivet ble også brukt ved lossing og lasting av varer som skulle med skip fra Steinkjer til Nordland. Det var også vanlig å ha med dreiepositiv ombord, og det er sansynligvis også derfor en finner så mange steinkjerpositiv i Nordland (Bratsberg, 1996, s. 52; Gotaas, 2002, s. 49, 50). I tillegg til å være et danseinstrument ble også steinkjerpositivet brukt i bryllup. Det var vanlig at det fantes en bryllupsmarsj på valsene. Instrumentet ble noe brukt i begravelser, og som akkompagnement til fele (Bratsberg, 1996, s. 53, 54). Dreiepositivet var i bruk i Nordland helt til mellomkrigstiden. Mats Krouthén ved Ringve Musikkmuseum skriver forøvrig på Ringves nettsider at en av grunnene til at dreiepositiv oppnådde stor popularitet i dette området kan være at den instrumentale danse- og folkemusikken har stått spesielt sterkt på Helgeland i forhold til resten av de nordnorske distriktene (Ringve museum, 2014). Bratsberg mener at det var spesielt for Norge at dreiepositivet hadde så sterk funksjon som danseinstrument. Grunnen til dette kan være at det kunne være vanskelig å finne dyktige spillemenn som kunne spille til dans på små steder (Bratsberg, 1996, s. 54).

Det er flere faktorer som kan forklare hvorfor etterspørselen etter dreiepositiv avtar fra ca 1900-tallet. En grunn kan være at det ble bygget forsamlingshus, noe som igjen førte til at det oppstod musikklag og kor som overtok arenaer der steinkjerpositivet hadde hatt råderett. Det ble i tillegg mindre ferdsel på sjøen (Bratsberg, 1996, s. 56). "Positivmakerne ble gamle, og de hadde ingen til å overta tradisjonen. Dette speiler nok en synkende etterspørsel grunnet andre musikalske alternativ som trekkspill, radio og grammofon" (Bratsberg, 1996, s. 56). Populariteten sank og folks forhold til instrumentet endret seg.

Instrumentmaker Tharaldsen ble frelst mot slutten av livet og valgte å brenne resten av instrumentene han ikke hadde solgt. Med dette markerte han også slutten på dreiepositivproduksjonen i Steinkjer (Gotaas, 2002, s. 54).

I følge Gotaas finnes det i dag 17 registrerte steinkjerpositiver, men kanskje ligger det flere bortgjemt på låve og loft (2002, s. 54). Selvom produksjonen av dreiepositiv stoppet opp, ble ikke instrumentet helt borte. I Oslo fantes det en italiener som sveivet på et dreiepositiv i mellomkrigstiden. Også etter 2. verdenskrig hendte det at eiere av dreiepositiv tørket støv av det og spilte i spesielle anledninger. Det ble også spilt noe på markeder, og i tillegg ble andre typer mekaniske instrumenter tatt i bruk. På bakgrunn av dette kan det se ut som tradisjonen aldri har gått helt inn i glemselen. Tradisjonen fikk også et oppsving på 70-tallet på grunn av Otto Nielsens radioprogram om dette instrumentet i 1972, og i 1979 gav Åge Aleksandersen ut plata "Lirekasse", der låta "Det gamle positivet" var singeltillegg (Gotaas, 2002, s. 112-117).

Gotaas skriver i sin bok om "Rottekongen", en mann ved navn Carlo Peter Grønabæk Sørensen, som ble født i København i 1920. Kallenavnet hadde han fått fordi ha reiste rundt og viste fram kunstner med sine dresserte rotter. På slutten av 1970-tallet turnerte han i Norge og Sverige med rotter og lirekasse og gjorde seg bemerket i Oslos gågater med sine opptredner. Han var siste gang i Norge i 1990. Brage Bragli Alstadheim (f. 1966) har også opptrådd på gatene i Oslo fra slutten av 90-tallet (Gotaas, 2002, s. 120). Randi Nesvik (f. 1934), fikk oppleve lirendreiere i sin oppvekst på Skrova i Lofoten. Hun kjøpte selv et instrument da hun ble pensjonist på 80-tallet, er gatemusikant og har vært på turné både på hurtigruten og Kielfergen. Gotaas skriver om ei som heter Torhild fra Drammen som hadde som prosjekt å sveive utenfor alle landets postkontor da hans bok gikk i trykken i 2002 (2002, s 120,121). Jeg har selv vært i kontakt med Sverre Dogger på Stabekk i Oslo som samler på mekaniske instrument. Da jeg besøkte han for et par år siden fikk jeg prøve å sveive på en elektronisk lirekasse for første gang og han var også den heldige eier av et gammelt steinkjerpositiv som han skulle i gang med å restaurere. Sist men ikke minst har lokalhistoriker Charles Karlsen vært en viktig innsamler og formidler av steinkjerpositivtradisjonen. Han gjør også opptredner med lånte steinkjerpositiv ved forskjellige anledninger.

Da jeg i vinter intervjuet koservator Mats Krouthén om dreiepositivtradisjonen i Norge, og spurte om når tradisjonen egentlig opphørte sa han at det er flere måter å se dette på. Ja,



populariteten sank drastisk, men på en annen side har det vært et knippe mennesker i Norge som har drevet tradisjonen videre og sørget for at den ikke har blitt fullstendig glemt. "Tradisjonen er syltynn, men den finnes", mener Krouthén. Han peker også på at det stadig, også gjennom de siste hundre årene, har dukket opp lirendreiere på markeder og andre sosiale sammenkomster, eller gatehjørner.

## 2.2 Tekniske beskrivelser

I dette kapitlet vil jeg gi en teknisk beskrivelse av tre typer dreiepositiv; steinkjerpositivet (det tradisjonelle norske, med stiftevalse), lirekasse (med ruller, som jeg ser på som en mer moderne europeisk varianten siden de er utbredt på dagens marked) og elektronisk lirekasse (batteridrevet med haddisk) som er den typen jeg har kjøpt meg, og som jeg ser på som den nyeste varianten av instrumentet. Jeg vil deretter trekke frem likheter og forskjeller mellom mitt instrument og de andre variantene. Beskrivelsene er ment å være relativt enkle og lettfattelige slik at leseren får en enklere tilgang til kapitlene som omhandler komponering og bruk av instrumentet.

### 2.2.1 Steinkjerpositiv

Som jeg har skrevet om tidligere går det gamle norske dreiepositivet også under betegnelsen steinkjerpositiv, fordi det var så mange instrumenter som ble laget på Steinkjer. En kunne få et steinkjerpositiv hovedsaklig i 3 størrelser; 22 toner - "Litjspælle", 25 toner - "Mellomspælle" og 28 toner - "Storspælle" (Ringve Musikkmuseum, 2014). Jeg kommer her til å konsentrere meg om det minste instrumentet fordi dette innehar flest likheter med mitt eget elektroniske instrument.

Valsen er av tre og stiftene er av messing. Det er stifter for korte toner og broer for lange. Sveivingen har to funksjoner. Enkelt forklart kan en si at når en sveiver slik at stiftevalsen går rundt sendes bevegelse med utgangspunkt i stiftene via en tynn trepinne som korresponderer med en pipeventil som åpnes og lukkes i samsvar med lengdene på stiftene. Når ventilen er åpen for en pipe strømmer luft inn og vi får lyd ut. Spilleluften til et lite steinkjerpositiv lages av en dobbel kileformet pumpe. Når en sveiver sørger en arm på

enden av sveivakselen for at pumpeplaten går opp og ned via stang. Denne stangen forbinder armen og pumpeplaten. Lufta blir deretter overført fra pumpa til en overforliggende kilebelg som fungerer som et magasin. I tillegg finnes det en utslippsventil som slipper ut eventuell overproduisert luft. Pipene er oppstilt på det Bratsberg kaller for en vindlade som inneholder en ventil for hver tone. Kassen rundt skulle beskytte mot vær og vind og skitt og støv og kunne være i forskjellige harde tresorter, og gjerne messingbeslag på hjørnene. Instrumentets forside kunne også være trukket med stoff eller utsmykket med et bilde av forskjellig materiale (Bratsberg, 1996, s 37-46).

**Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.**



Bildetekst: Dreiepositiv i deler, trolig i forbindelse med restaurering.  
(Jeg har fått bildet fra lokalhistoriker Charles Karlsens samling. Fotograf ukjent).

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen.

Bildetekst: Dette er et steinkjerpositiv bygget av Jacob Schjefte i 1885. På det øverste bildet ser vi utsiden av instrumentet, og det nederste er under lokket hvor vi ser blant annet valse og piper. Instrumentet tilhører Ringve Musikk museums samlinger (Ringve Musikkmuseum, 2014).

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen

Bildetekst: Nærbilde av en trevalse med innslåtte stifter (Ringve Musikkmuseum, 2014).

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen

Bildetekst: Dette er et illustrasjonsbilde av hvordan et steinkjerpositiv kan se ut innvendig. Her ser vi hvordan sveiven påvirker både valsen og belgen (Sadie, 1984).

## 2.2.2 Lirekasse

En vanlig type på markedet i dag er lirekasse med ruller av plast, tidligere papir. Plasten dras over en valse med hull som står i sammenheng med pipene. Når hullet dekkes av plasten kommer det ikke luft til pipene, når de åpnes forsynes pipene med luft og lager lyd. Det er, på samme måte som med steinkjerpositivet, sveivingen som drar plasten over hullene. I likhet med steinkjerpositivets korte og lange stifter, er hullene i plasten små eller avlange og bestemmer tonenes lengde. Sveivingen tilfører belgen luft, som igjen lager lyd i pipene. Det finnes mange varianter og størrelser. Noen er utsmykket med figurer som beveger seg i forhold til sveivingen, andre har symbaler som programmeres på lignende måte som pipene.

**Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen**

Bildetekst: På bildet til venstre ser vi plastrullen i en lirekasse fra familiebedriften Raffin. På bildet til høyre ser vi et av Raffins instrument som de kaller Pipe Organ Mini. Denne varianten har 20 trepiper og 11 metallpiper (Raffin Organ Makers, 2014).

## 2.2.3 Elektronisk lirekasse

Den nyeste varianten innen lirekasse mener jeg er den elektroniske. Her kreves det strømforsyning via et batteri. På samme måte som på de eldre variantene har den elektroniske lirekassa også sveiv som tilfører instrumentet luft. Pipene er laget av tre og lyden er akustisk. Det som er den store forskjellen er at signalene for åpning og lukking av ventiler til pipene sendes elektronisk. Signalene kommuniseres via en MIDI-fil. Musikken

programmeres altså i et musikkprogram på en PC. En kan bruke forskjellige programmer til å lage MIDI-filer, men de må være i 0-format. Rent praktisk er det slik at minnebrikken flyttes mellom en PC og lirekassen. Lirekassen er utstyrt med en harddisk med en MIDI-filleser som har et display der en kan se hvilke låt som spilles av. Man finner det arrangementet en ønsker å spille, begynner å sveive slik at instrumentet får luft, og trykker deretter på "play". Min elektroniske lirekasse er utstyrt med 20 toner, og jeg har valgt å stemme instrumentet slik at jeg har tilgang til de samme registrene og skalaene som var vanlig på det minste steinkjerpositivet.



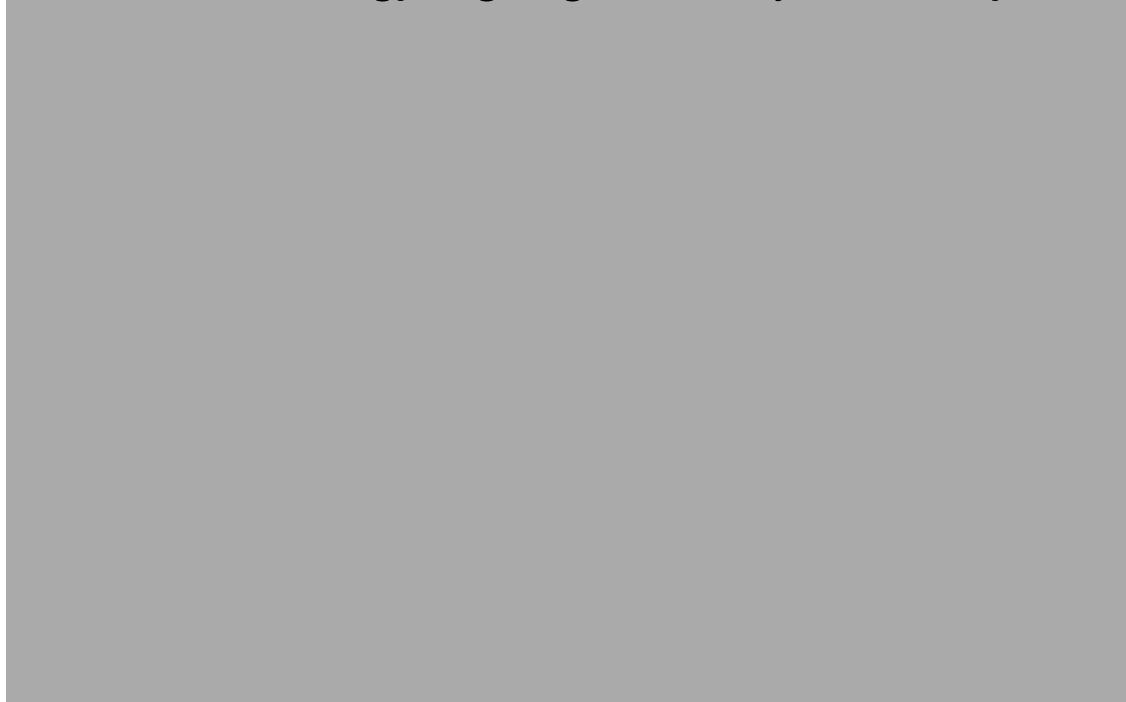
Bildetekst: Min elektroniske lirekasse. (Foto, Åse Mørk).

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen



Bildetekst: MIDI-interfacet og trådene med kobling til pipene. Interfacet driver ventilene som åpner og stenger for luft til pipene (Foto, Robert Lerbro).

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen



Bildetekst: Belgene før de er montert i lirekassa. (Foto: Robert Lerbro)



Bildetekst: Harddisken med kontrollfunksjoner og luftindikator (Foto, Åse Mørk).



Bildetekst:Nærbilde av displayet. Den hvite snoren med "plastpil" er luftindikatoren.  
(Foto, Åse Mørk)



## 2.2.4 Sammenligning av instrument

Jeg mener at de viktigste likhetene mellom de forskjellige typene instrument er at:

- \* instrumentene er mekaniske.
- \* musikken er programmert.
- \* en trakterer instrumentet ved hjelp av en sveiv.
- \* lyden kommer fra piper.

Det at dreiepositiv går under betegnelsen mekaniske orgel betyr at i forhold til andre typer orgel, trenger ikke utøveren kunne gjøre annet enn å sveive. De fleste er av den oppfatning at en ikke kan påvirke arrangementene og musikken med sveivingen. Her har Ringve Musikkmuseum lagt ut en god demonstrasjon på sine nettsider om hvor forskjellig en låt kan bli når en sveiver i forskjellig tempo (Ringve Musikkmuseum, 2014). For å være en god lirendreier var det viktig at den som sveivet var opptatt av rytmikk. Spesielt fordi dreiepositivet oftest fungerte som et rytmisk instrument som ble brukt til dans. Mitt elektroniske instrument skiller seg ut fra de to andre variantene ved at sveivingen ikke kan påvirke tempo, men kun lufttilførselen til pipene. Dette er en vesentlig forskjell. Jeg kan dessuten øke og sakke tempo ved hjelp av to elektroniske knapper og til enhver tid lese av hvor fort låta spilles av i displayet. Om jeg slutter å sveive slik at pipene ikke tilføres luft, fortsetter likevel arrangementet å spilles av i det tempo jeg har valgt, men da høres bare lyden av ventilene som åpner og lukker seg på en rytmisk måte slik musikken er programmert. Jeg kan også følge med hvor langt jeg er i låta ved hjelp av et "telleur" som vises i displayet (hør vedlagt lytteeksempel av ventiler og se bilder av harddisk på forrige side).

Musikken er altså programmert på alle de forskjellige variantene av instrumentet. Det å programmere musikk på trevalser slik en gjorde til steinkjerpositivet var utfordrende fordi en måtte vite hvor mange takter det egentlig var plass til på valsen. Dette måtte regnes ut på forhånd, og en brukte gjerne sveivingen som hjelp til å måle hvor mange takter en kunne få plass til (Bratsberg, 1996, s 66-69). Plast/papir-rullene som ofte brukes i dag er ikke like utfordrene i forhold til programmeringen, særlig fordi en ikke må forholde seg til lengden på låtene på samme måte, men det er jo en grense for hvor store ruller som får plass i kassen. Både valser og ruller er tunge og kunne by på problemer når de skulle

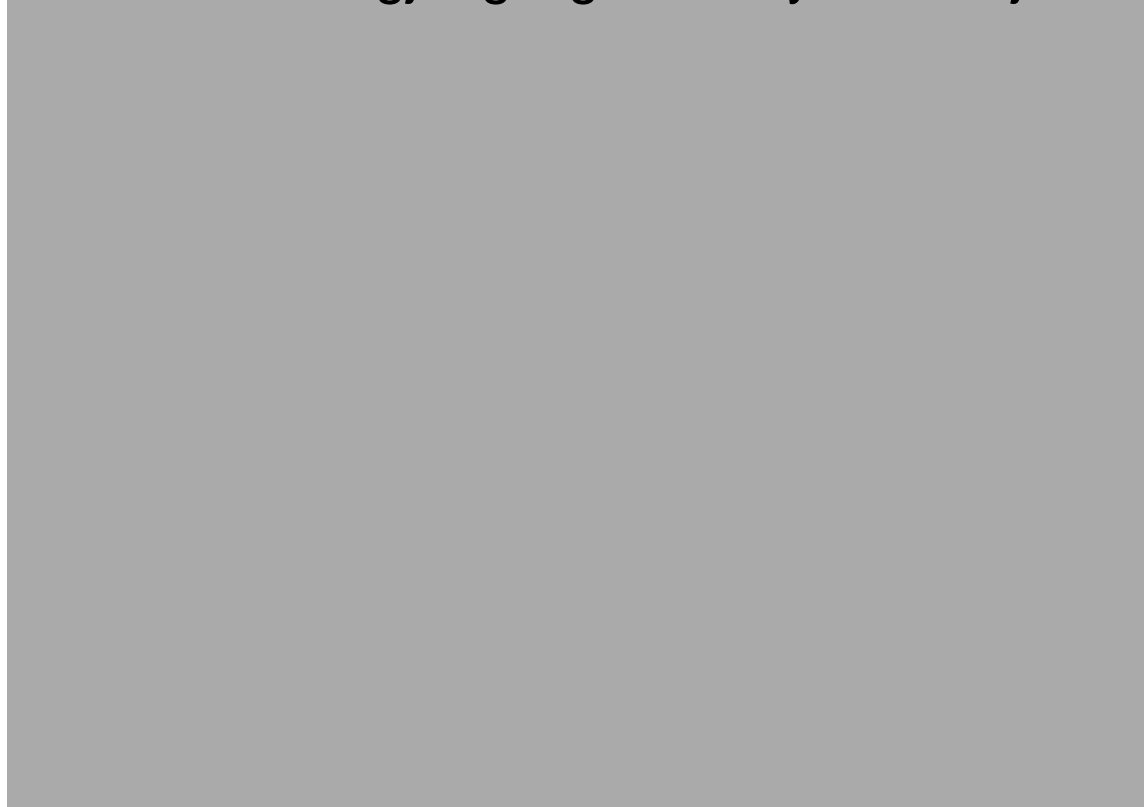
transporteres til og fra konsertarenaer. Det at den elektroniske lirekasse leser minnebrikker er praktisk både i forhold til plassproblemer og vekt, og fordi lengden på låter er tilnærmet ubegrenset. Selv om musikken er programmert på forskjellige måter finnes det imidlertid felles utfordringer. Den som programmerer må sette seg inn i hvilke toner en har til rådighet og forstå hvordan en skal programmere for å få lyd i de ulike pipene. Jeg forholder meg til noter, men kjenner også til musikkprogram for mekaniske instrument hvor en ikke trenger å notere musikken ved hjelp av noter, men med søyler og fargekart. Skulle en programmere musikk for steinkjerpositiv var det også en fordel å være notekyndig, men slik jeg forstår det var det heller ikke absolutt nødvendig siden en kunne lage sitt eget system basert på gehør.

Lirendreieren trakterer instrumentet ved hjelp av sveiven. Som jeg har vært inne på tidligere skiller min elektroniske lirekasse seg fra de eldre variantene ved at jeg ikke kan påvirke tempoet i låten med sveivingen. Jeg kan kun påvirke lufttrykket. Jeg har imidlertid kommet fram til at det er forskjell på god og dårlig sveiving også på et elektronisk instrument. Den første tiden jeg spilte på instrumentet sveivet jeg så voldsomt at belgen trolig gikk lekk. Da min instrumentmaker skulle etterstemme pipene, fant han i hvert fall en lekkasje på belgen. Jeg kjente ikke lyden i pipene og kunne ikke høre forskjell på når pipene fikk tilført nok luft, og når jeg burde sveive i et raskere tempo. Dette varierer hele tiden gjennom en låt, ettersom jeg bruker korte toner eller lange akkorder. Robert Lerbro løste dette med å installere en måler som intikerer hvor mye luft det er igjen i belgen (se bildene av displayet i kap. 2.2.3). Etterhvert har jeg blitt såpass rutinert at jeg ikke trenger å se så mye på denne måleren, men den kan være grei å bruke når jeg øver inn nye låter. Jeg har også fått en forståelse for at sveivingen må være noe jevn for å få den beste lyden. Det virker som ventilene henger seg opp eller åpner og lukker seg fortere eller senere enn jeg har notert hvis luftstrømmen ikke er konstant. Jeg synes egentlig det er et fint element, som skaper variasjon og litt mindre forutsigbarhet i et ellers forutsigbart arrangement, men det er selvfølgelig ikke alltid det fungerer like bra. Det er viktig å kjenne låta godt, slik at en kan sveive litt ekstra *før* lange akkorder i tillegg til under hele akkorden.

Felles for instrumentene er at tonene lages av piper. De gamle steinkjerpositivene hadde alltid trepiper. Det var heller ikke tilfeldig hvordan tresorter som ble brukt. Spesielt på de mindre pipene var det viktig å bruke et hardt treverk som frukt- eller nøttetre. Om hele pipene eller bare deler av de ble laget av slikt edeltre kom an på tilgangen. Harde tresorter gir mer presis lyd (Bratsberg, 1996, s. 40). Pipene i min elektroniske lirekasse er også av

hardt tre, svensk lønn. Toneomfanget og skalaene på mitt instrument er begrenset til C-dur skala med tillagt fiss, noe som er det samme for de fleste små steinkjerpositiv (Bratsberg, 1996, s. 72). Gjennom min research ser jeg at dette også er vanlig for flere utenlandske instrumenter, men det varierer selvfølgelig i forhold til størrelsen på instrumentene. Noen instrument har både metall- og trepiper, mens andre har rene metallpiper som gjør at de låter mer som et akkordion. Jeg valgte trepiper fordi jeg ønsket å skape et uttrykk som var i nærheten av den norske tradisjonen.

**Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen**



Bildetekst: En lirendreier i Amsterdam som ror rundt og underholder med lirekasse (Foto, Bosse Tangen).

## 3 Tradisjon og nostalgi

Jeg vil i dette kapittelet gjøre rede for dreiepositivet som et tradisjonelt instrument og beskrive hvordan traderingen foregikk. Måten jeg angriper dette på er å sette steinkjerpositivet inn i en folkemusikk-kontekst. Ved å se nærmere på hvordan traderingen har foregått tydeliggjøres det faktum at dreiepositivet er et mekanisk instrument og hvordan dette var med på å forme tradisjonen. Jeg vil til slutt diskutere begrepet nostalgi, og se på forskjeller mellom det å nærme seg et dreiepositiv på en tradisjonell kontra nostalgisk måte.

### 3.1 Tradisjon og tradering

En kan se på tradisjonsbegrepet som et produkt og som en prosess (Eriksen og Selberg, 2006). Hvis jeg velger å se på steinkjerpositiv-tradisjonen som et produkt frambrakt i fortiden kan det vise til de instrumentene som fortsatt finnes og musikken på disse, men det er også historiene om hvordan tradisjonen utbredte seg og hvordan den virket i samtiden forøvrig. Når en beskriver tradisjon som overlevering av kulturuttrykk ser en på tradisjon som en prosess som også kan kalles tradering (Eriksen og Selberg, 2006 s. 215-217). For å belyse arbeidet med å arrangere og lage musikk for et instrument med røtter i samme tradisjon som steinkjerpositivet, finner jeg det hensiktsmessig å belyse tradisjonen ved hjelp av ”The International Folkmusik Council” (i dag kalt International Council For Traditional Music, forkortet ICTM) definisjon av folkemusikk. Dette er ikke fordi det er viktig for denne oppgaven å kunne definere musikken en finner på steinkjerpositivene for folkemusikk eller ikke, men fordi definisjonen peker på at kontinuitet, variasjon og utvalg former en tradisjon. I 1954, etter flere års diskusjon, vedtok The International Folkmusik Council følgende definisjon av folkemusikkbegrepet:

”Folkemusikk er produktet av en musikktradisjon som har vokst fram gjennom den muntlige overføringens prosess. De faktorer som former tradisjonen, er:

1. Kontinuitet, som knytter nåtid til fortid.
2. Variasjon, som springer ut av den enkeltes eller gruppens kreative impuls.
3. Utvalg, der for eksempel samfunnsgrupper bestemmer den form/de former som musikken skal fortsette i” (Aksdal, Buljo, Fliflet, Løkken. 1998, s. 8).

Bertil Rolf mener at traderingen må ha foregått minst to ganger gjennom tre generasjoner, og at det ikke bare handler om en *overføring* av et tanke- og handlingsmønster, men om en *videreføring* (Rolf, 1995). Faktorene variasjon og utvalg sier noe om at materialet gjerne også traderes synkront i samtiden. Som jeg har skrevet om i tidligere kapitler vet vi at det ble produsert steinkjerpositiv i Nord-Trøndelag fra ca 1850-1920 og traderingen foregikk synkront og diakront. Populariteten sank drastisk i trøndelag ved århundreskiftet, og noe senere i Nordland. Resten av Norge er ikke kartlagt på samme måte (Bratsberg, 1996). Vi vet at det foregikk en synkron tradering omkring dette instrumentet siden det var populært en kort periode, i 60-70 år. I løpet av denne perioden tilegnet en gruppe menn seg kunnskap om dette instrumentet og gjorde bygging og salg av dreiepositiv til sin levevei. Kamerater samarbeidet gjerne om å lage instrumenter (Gotaas, 2002, s. 50,51). Thor Gotaas skriver at etterspørselen etter dreiepositiv økte fra 1860-tallet uten at det ble drevet noen form for reklame (2002, s. 50, 51). Det kan se ut til at de stort sett ble bygget for salg, og flere endte opp i Nordland. I takt med økt etterspørsel, fattet også den yngre generasjonen interesse for instrumentet. Det foregikk en diakron tradering fra mester til svenn.

### 3.1.1 Kontinuitet

I forhold til kontinuitet er det spesielt interessant at musikken er programmert. Stiftevalser med musikk som er slått inn på 1800-tallet foreligger i dag. Selv om musikken formes noe av den som sveiver, gir det oss likevel et uvanlig godt bilde av hvordan musikk som ble spilt på dreiepositivet. Ringve Musikkmuseum har de siste årene drevet en innsamlingsprosess av steinkjerpositivmusikk, og tatt opp flere låter. Dette materialet er nå offentliggjort på museets hjemmesider. De ber publikum om hjelp til å spore 75 melodier som er slått inn på dreiepositiv slik at de kan få vite mer om bakgrunnen og således sette de inn i en større kontekst. Det at musikken er programmert og finnes på valsene gir oss på en måte et stykke "fryst tradisjon". Jeg mener dette er nærmere den opprinnelige tradisjonen enn for eksempel opptak som er gjort av andre tradisjonelle instrument, og således er det unikt for mekaniske instrumenter. Da jeg sveivet på et av Ringve Musikkmuseums steinkjerpositiv gav det meg en opplevelse av nærhet til en gammel tradisjon siden jeg selv kunne frembringe lyd i instrumentet og visste at det må ha hørt tilsvarende likt ut. Denne nærheten til tradisjonen har også gitt næring til arbeidet med min egen elektroniske lirekasse. Jeg har fått kjenne forskjellene "på kroppen", for det frembringer en annen

opplevelse å sveive på et gammelt instrument enn et nytt. Denne vissheten er det viktig for meg å være bevisst på. På en annen side gjenkjenner jeg den noe magiske eller eventyrlige følelsen også når jeg sveiver på mitt nye instrument. Jeg lar meg fascinere av at jeg kun ved hjelp av å sveive på en sveiv frembringer luftige, akustiske toner.

### 3.1.2 Variasjon

Var det så rom for variasjon innen dette området? Mye tyder på at instrumentene ble solgt med programmerte trevalser. Det var mulig å kjøpe flere valser til samme dreiepositiv, men uansett mener jeg det vil det være riktig å si at kjøperen kun hadde tilgang til et knippe melodier. Selv om en kan påvirke låtene noe med sveivingen, blir det lite rom for stor variasjon. Det var nok ikke vanlig at dreiepositivets kjøper slo inn ny musikk på valsene selv, programmeringen var såpass komplisert at det ikke kunne gjøres av hvem som helst. Det ser på en annen side ut som at de som lagde instrumentene og slo inn musikken var opptatt av å følge med i tiden og kunne tilby populær musikk og dansemusikk. Det var derfor stadig nytt materiale på rullene (Bratsberg, 1996, s. 60, 61). Vi har få sikre kilder om hvem som har laget musikken, men det ser ut som Fosnæs skrev egne stykker (Bratsberg, 1996, s. 59). Utover dette kan det virke som det ikke ble skrevet musikk for dette instrumentet. Kjent dansemusikk og slåtter ble arrangert slik at stykkene skulle passe for dreiepositivet og deretter slått inn på valsene. Når jeg har gjort research på instrumentet i dag, virker det som det fortsatt er uvanlig å komponere musikk for lirekasser. Jeg har funnet endel opptak av dreiepositiv på youtube og det er ofte et kjent låtmateriale. Hvis en går inn på produsentenes hjemmesider kan en få en oversikt over hvilke låter som er tilgjengelige for ulike typer lirekasser og her ser vi også at det er mye kjente "slagere". På en annen side setter instrumentet klare begrensninger i forhold til hvordan en kan gjengi et musikkstykke. Særlig hvis en spiller på et lite instrument slik som også jeg har, og da tenker jeg først og fremst på hvilke skalaer en har tilgjengelig. I tillegg setter belgen også begrensninger i arrangementene, på den måten at det høres bedre ut med triller og korte toner. Jeg vil tro at de hadde lignende utfordringer på 1800 tallet. Så selv om musikken antagelig ofte var arrangementer over et kjent låtmateriale, gjorde dette sitt til at dreiepositiv-varianten fikk sitt særegne preg, og det ikke bare på grunn av lyden i pipene. Likevel må en kunne si at makten til å skape variasjon lå hos produsenten og ikke hos kjøperen av instrumentet. Siden musikken var programmert var det begrensede

muligheter for spontane variasjoner. Ser vi på variasjon i *bruksområdet* stiller det seg anderledes. Dette tar oss over i neste punkt som handler om utvalg.

### 3.1.3 Utvalg

Når det kommer til utvalg, mener jeg det er interessant og se på i hvilke sammenhenger instrumentet ble brukt. På relativt kort tid ble dreiepositivet inkludert i samfunnsgruppers øvrige tradisjoner. Jeg tenker da spesielt på tradisjonen om sveiving når skip skulle døpes, i bryllup og på dans (Bratsberg, 1996, s 53, 54). På ett dreiepositiv finner en salmer, noe som indikerer at instrumentet også ble brukt i religiøse sammenhenger (Ringve Musikkmuseum, 2014). Bratsberg peker på at den sterke stillingen dette instrumentet fikk på såpass kort tid i deler av Norge, kan komme av at det ikke ble brukt på gatehjørner slik som i resten av Europa, men fordi det heller hadde en funksjon som danseinstrument og derfor inngikk i en tradisjon som allerede var etablert (1996). Som jeg tidligere har vært inne på var det at dreiepositivet ble brukt som danseinstrument noe som trolig var spesielt for den norske tradisjonen. Dette peker på at selvom lirendreieren og publikum ikke hadde direkte innvirkning på låtmaterialet som skulle spilles, hadde de likevel en indirekte innvirkning som påvirker utvalget og var med på å forme tradisjonen i en annen retning enn ellers i Europa.

## 3.2 Nostalgi

Nostalgi var opprinnelig en medisinsk diagnose på syklig hjemlengsel. Den 19 årige legestudenten Johannes Hofer skrev om denne diagnosen i sin avhandling (1678) og begrepet ble raskt tatt i bruk av andre. Selve ordet kommer fra "notos" som betyr hjemkomst, og "algos" som betyr smerte eller lengsel. Sammen kan disse ordene beskrive en "sykelig hjemlengsel". Denne sykdommen rammet først og fremst soldater som var sendt ut i krigen og som levde et liv preget av tøffe livsforhold. Nostalgi kunne i verste fall føre til døden, men mulighetene for helbredelse var gode hvis pasienten ble sendt hjem. Nostalgi som diagnose forsvant i første halvdel av 1800 tallet (Johannisson, 2001, s. 17). I dag brukes begrepet for å beskrive en lengslel etter en spesiell tidsepoke, noe som for

eksempel vises gjennom å dyrke spesielle gjenstander fra denne epoken . Filosofen Immanuel Kant var den første som løsrev nostalgien fra en lengsel etter et "der" til å bli en lengsel etter et "da". "Nostalgi forholder seg aldri fullt og helt til fortiden, bare stykkevis og delt. Vi velger ut det som ikke passer. Vi skiller mellom det materielle og det immaterielle, men ikke mellom rike og fattige, undertrykte og likeverdige, sterke og svake"(Lyngø, 1992 s. 39).

Nostalgien er med oss i hverdagen, kanskje uten at vi er klar over det. "Alt var bedre før", sier de gamle. "Det var en gang..." leser vi i eventyrene. Vi pynter til jul med nips fra "gamledager". Uten disse kommer vi ikke i julestemning. Kjenningsmelodien på NRK P1's "Reiseradioen" vekker minner om barndommens somre hvor det alltid var strålende sol. "Nostalgia tells it like it wasn't" (Shaw & Chase 1989, s. 19). Nei, kanskje det ikke alltid var sol, men det er sånn vi husker det. Eller sånn vi *liker* å huske det. Lyngø mener at "de nostalgiske lengslene retter oppmerksomheten mot en mangel ved vår egen situasjon her og nå" (1992 s 40). Det er vanlig å tenke på nostalgi som en lengsel etter fortiden. Johannison skriver at det er ikke fremtiden, men fortiden som framstår som nåtidens referansepunkt (2001). Lyngø er noe uenig i denne framstillingen. Hun mener at for oss i den vestlig verden dreier gjerne nostalgien seg om noe i fortiden, men at nostalgi også kan handle om fremtiden (Lyngø, 1992). Hvis jeg skal følge opp en slik tanke ser jeg for meg en lengsel etter modernitet med en enklere hverdag hvor elektriske kjøkkenmaskiner og roboter letter arbeidsmengden, og små private helikopter tar oss til jobben slik at vi slipper køsitting. Jeg finner det likevel noe problematisk å bruke betegnelsen nostalgi om fremtiden, siden jeg opplever at begrepet peker på en periode eller gjenstand som har eksistert i fortiden og som mennesker på den måten har et kjennskap til. Nostalgi er basert på en virkelighet, selvom den er omtolket til nærmest det ugjenkjennelige. En kan kanskje kalle det en drøm om fortiden? Det å ha et nostalgisk forhold til fremtiden vil jeg heller velge å beskrive med begrepet "fremtidsdrøm". Likevel synes jeg tanken om at det er noe felles med å drømme og lengte etter det som vi "tror var" og det som vi "håper kommer", er interessant. Jeg synes forøvrig at Lyngøs tanker om at nostalgi kan handle om både fortid og fremtid er interessant i forhold til dreiepositiv. Gotaas beskriver at folk flest lot seg fascinere av dreiepositiv, og ble begeistret over at det kunne strømme toner ut fra en kasse når den ble sveivet på. Barn var spesielt interesserte (Gotaas, 2002, s. 87). Kanskje en kan si at denne fascinasjonen på en måte handlet om nostalgi i den forstand Lyngø skriver om? (1992). Den magiske fremtiden, der teknologi åpner for nye muligheter og kun



kreativiteten setter begrensninger. I så fall kan man kanskje si at nostalgien binder sammen folks forhold til dette instrumentet før og nå.

Der nostalgien er følellesstyrt, prøver historien å være faktabasert. Det de har til felles er likevel at de formes av nåtiden, og hele tiden er i forandring. Nostalgien blir gjerne oppfattet som en ufarlig virklighetsflukt, men hvis vi ser litt anderledes på det kan nostalgien kanskje brukes som drivkraft til et nytt historiesyn. "Nostalgi kan lede til et "annet" syn på historien og kulturen. Et syn som verken er realistisk eller romantisk, men som både er realistisk og romantisk" (Lyngø, 1992, s. 44).

I mitt eget arbeid med dette instrumentet opplever jeg at det er lite kunnskap om dreiepositivet hos de fleste i min omgangskrets som jeg har presentert dette masterprosjektet for. Likevel møter jeg en stor interesse, nysgjerrighet og positivitet omkring instrumentet. Dette er uavhengig av alder, kjønn og tilhørighet.

Bemerkelsesverdig mange har også spurt litt på tull om jeg skal stå på Karl Johan med en ape på skulderen og sveive, med en flosshatt på bakken som folk kan kaste penger i. Når jeg spør hvor de har dette bildet fra er det ingen som kan gi noe skikkelig svar, men de fleste tror de har sett noe sånt på barnetv da de var små. Få mener i hvert fall at de har sett et dreiepositiv i virkeligheten. Hvor kommer disse tankene om dreiepositivet fra? Nostalgi har sitt utspring i noe selvopplevd, eller kjent (Johannisson 2001; Shaw & Chase 1989) og de nostalgiske følelsene er subjektive og sterke fordi de tar form som en slags lengsel (Lyngø, 1992, s. 44). Jeg har en teori om at de fleste jeg har snakket med om dreiepositiv kjenner instrumentet fra ulike forhold i barndommen. Jeg vet at de brukte dreiepositiv i NRK-serien Kanutten, og har også hørt at instrumentet har dukket opp i andre barneprogram slik som Rasmus på loffen og Pippi Langstrømpe. Setter en dreiepositivet i en større sammenheng med mekaniske instrument, vil nok mange ha møtt på instrumentet gjennom forskjellige typer spilledåser, slik som jeg skriver om i begynnelsen av denne oppgaven. Mange kjenner nok også til Prøysens vise om den magiske spelledåsa til bestemor. Enkelte forbinder kanskje selve lyden av dreiepositivet med markeder og tivoli. Det virker som det forholdet min omgangskrets har til dette instrumentet er preget av gode minner. Den norske dreiepositiv-tradisjonen var til dels også en munter historie, i hvertfall når vi ser på bruksområdet til dette instrumentet som peker på at det først og fremst ble brukt til dans. Likevel er det en forbindelse mellom dreiepositiv, nød og fattigdom. Særlig hvis vi ser til Europa hvor instrumentet også ble brukt som krigspensjon. Selve lyden i dreiepositivet var heller ikke av det gode for alle, siden instrumentet ofte var ustemt og

ødelagt og spilte de samme låtene om, og om igjen (Gotaas, 2002). Det er likevel ikke denne forestillingen jeg møter ute blant folk. Dette underbygger mitt eget forhold til dreiepositivet før jeg begynte på denne oppgaven. Det var noe fascinerende ved dette instrumentet, noe som umiddelbart gav meg en god følelse til tross for at jeg ikke hadde helt klart for meg hvordan det hørtes ut. Jeg mener derfor at min nysgjerrighet var preget av nostalgi.

### 3.3 Utdyping av tradisjons- og nostalgibegrepet.

Felles for både tradisjonsbegrepet og nostalgibegrepet er at vi bruker de når vi peker på noe i fortiden. Vi kan ha "et tradisjonelt forhold" til visse typer musikk på lignende måte kan vi ha et "nostalgisk forhold" til et musikkmateriale. Måten vi forholder oss til fortiden på preges av nåtiden. Tidligere så en på tradisjon som en slags arv fra fortiden. I dag er det mer vanlig å se på tradisjoner som en symbolsk konstruksjon, eller en sosial aktivitet der bestemte sider ved nåtiden blandes sammen med utvalgte deler av fortiden (Eriksen og Selberg, 2006, s. 269, 270). På samme måte velger nostalgikeren å fokusere på utvalgte perioder eller objekter fra fortiden som "hentes inn" i nåtiden (Lyngø, 1992, s. 39). Hvis noen sier de har nostalgiske følelser for en tidsepoke eller en tradisjon er det underforstått at det er visse elementer som er løftet ut av sin opprinnelige kontekst og tatt inn i nåtiden.

Selvom det finnes likheter mellom begrepene tradisjon og nostalgi, finnes det noen vesentlige forskjeller på hvordan vi bruker begrepene. En kan kalle seg en nostalgiker uten å ha fått videreført gitt aktivitet eller kunnskap fra forrige generasjon. Nostalgikeren kan invitere likesinnede til en "nostalgisk aften" over et tema. Temaet har sitt utspring i "gamledager", og nostalgikerene har sterke, subjektive følelser knyttet til dette, men kan ha fått interessen og tilegnet seg kunnskapen på ulike måter, ikke nødvendigvis fra forrige generasjon. Det er ikke videreførelsen gjennom flere generasjoner som er viktig, og det er heller ikke gjentakelse av den nostalgiske handlingen som er avgjørende.

En annen forskjell er det Eriksen og Selberg kaller for det kollektive minnet. "Kollektivt minne er kunnskap eller bevissthet om fortiden som deles av en gruppe eller en hel nasjon, og som skiller seg fra vitenskaplig historieskriving" (Eriksen og Selberg, 2006, s. 235). Som jeg tidligere har vært inne på med IFMC definisjon av folkemusikk bestemmes

variasjon og utvalg av en *gruppe* mennesker. Der tradisjonsbegrepet forutsetter en felles kollektiv forståelse og aksept for visse kulturelle aktiviteter, er nostalgibegrepet preget av individualitet hvor det er den subjektive forståelsen og følelsene for utvalgte deler av fortiden som er avgjørende. Det er jo likevel interessant at jeg møter de samme holdninger og spørsmål omkring lirekassa fra de jeg har presentert prosjektet til. Antaglig er dette fordi vi til en viss grad er preget av en felles kulturforståelse gjennom å tilhøre samme nasjon og samtid. Av alle jeg har snakket med om lirekasse er det kun én som ikke var særlig begeistret, min nå avdøde farmor på 92 år. Jeg fortalte at jeg skulle kjøpe et dreiepositiv og at jeg kunne komme å spille på eldrehjemmet der hun bodde, hvis hun ville. Det var ikke ønskelig. Nei, det trodde hun nok ikke de eldre ville like, de ville nok heller oppleve det som en fornærmelse, mente hun. Da jeg lurte på hvorfor, kunne hun ikke gi meg noen gode svar. Hun hadde heller aldri sett en lirendreier som hun kunne huske. Det er nærliggende å tenke at det var hennes høye alder som var årsaken til at hun hadde et slikt negativt forhold til dreiepositivet. Hennes tanker om instrumentet var trolig preget av det faktum at det tidligere var fattige og omstreifere som livnærte seg gjennom å være lirendreiere.

Selv om Eriksen og Selberg skriver om tradisjon at "visse sider ved nåtiden knyttes sammen med utvalgte deler av fortiden" (2006, s. 270). Det samme kunne vært sagt om nostalgi. Jeg mener likevel at det finnes strengere rammer for hva som faller inn under tradisjonsbegrepet enn nostalgibegrepet. Det kan ha sammenheng med det kollektive minne. Jeg velger ut deler av det jeg opplever som en dreierpositiv-tradisjon og bringer dette videre i mitt arbeide, uten å få "godkjent" materialet og min forståelse av tradisjonen av en gruppe mennesker. På en måte kan man si at jeg ikke valgt å være tro mot tradisjonen, men jeg har valgt å være tro mot det jeg opplever som min egen og kanskje andres nostalgi rundt lirekasser.

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen



Akershus , ca 1914 (Gotaas, 2002, s. 92)

## 4 Hvordan bli en lirendreier

Så vidt jeg vet finnes det ingen fabrikk som produserer lirekasser i Norge, men det finnes flere små og store bedrifter i Europa og alle har sin særegenhet og stolthet ovenfor sine produkter. De er gjerne familiebedrifter og fabrikkenes hjemmesider bærer tydelig preg av et ønske om å formidle at de jobber med et gammelt og kjært håndtverk. Jeg har ikke kommet over noen fabrikker som lager den typen dreiepositiv som vi kjenner fra Norge, med trevalser og stifter. De fleste produserer lirekasser med ruller, som oftest av plast. Noen har også begynt å lage elektroniske lirekasser. Etter å ha kartlagt ulike typer dreiepositiv, gjorde jeg research på hvordan det kunne være mulig for meg å programmere disse med egenkomponert materiale. Et navn som dukker opp når en søker på lirekasser er Alan Pell. Han tilbyr flere tjenester innen lirekasse-området. Det som særlig vekket min oppmerksomhet var at han tok i mot arrangementer på MIDI-filer og omgjorde de til ruller som kunne spilles på lirekassa. Jeg ble lettet da jeg fant han for nå visste jeg at det i hvert fall var mulig å få gjennomført prosjektet mitt som var å arrangere og komponere musikk for instrumentet. Det virket komplisert å overføre arrangementer til ruller selv. Det å programmere musikken var en utfordring på 1800 tallet og er det på mange måter ennå. Hvis jeg ikke skulle få hjelp fra Pell, kunne det være en løsning å kjøpe en maskin som kunne lage disse rullene, men det ville bety en betydelig merkostnad. Hvis en derimot *ikke* skal lage og arrangerer musikk selv er det enklere. Det finnes flere berifter som selger ruller med ferdige og ofte kjente arrangementer. Det vanligste er nok å kjøpe fra samme bedrift som en kjøper lirekassa. Videre research viste dessverre at Alan Pells overføring fra MIDI til rull ikke alltid var like presise. Jeg kom derfor fram til at det å satse på en lirekasse med ruller kunne være litt risikabelt. Slik ble jeg nysgjerrig på elektronisk lirekasser.

Elektroniske lirekasser er den nyeste typen dreiepositiv på markedet. Prisklassen er fra ca 50 000 kroner og oppover. Det finnes imidlertid noen unntak. Raffin produserer en liten elektronisk lirekasse som faktisk kan ha i ei reim rundt nakken. Den koster i ca 25 000 kroner. Denne ble imidlertid aldri aktuell for meg fordi den har trekkspilltunger i steden for piper. Jeg ønsket et instrument med piper slik som steinkjerpositivet. Alan Pell selger også lirekasser i tillegg til ruller, deriblant en elektronisk til ca 23 000 kroner. Da jeg tok kontakt med Pell viste det seg at det hadde vært så stor interesse for denne lirekassen at han foreløpig ikke tok i mot flere bestillinger. Oppgitt forstod jeg at det kom til å bli lang ventetid før jeg kunne få min egen lirekasse, og jeg følte meg noe motløs.

Jeg fant ut at det var på tide å ta en researchtur til Trondheim både for å treffe Bjørn Alexander Bratsberg som hadde skrevet en hovedfagsoppgave om steinkjerpositiv i 1996 og for å få en omvisning på Ringve museum og prate med konservator Mats Krouthén. Sist men ikke minst ønsket jeg å besøke Charles Karlsen i Steinkjer. Etter en vellykket tur satte jeg fornøyd kursen hjemover til østlandet igjen. Jeg hadde tatt opp intervju med alle tre, i tillegg fikk jeg flere kasettopptak med steinkjerpositiv-musikk fra Charles Karlsen, samt et titalls bilder. Det viktigste for meg skulle imidlertid vise seg å bli Bratsberg og Krouthéns tips om en svenske ved navn Robert Lerbro.

## 4.1 Min egen lirekasse

Robert Lerbro bor i Floda i Sverige og er en lirekasseentusiast. Han har bygget flere instrument og er i tillegg en lirendreier selv. Noe av musikken han spiller på lirekassene har han kjøpt, andre låter har han arrangert om slik at de skal passe for instrumentet. Robert syntes jeg hadde et spennende prosjekt og ville gjerne hjelpe. For å gjøre en lang historie kort, endte det med at Robert bygget en elektronisk lirekasse til meg. Vi skrev kontrakt og en vakker høstdag i oktober 2012 kom Robert kjørende fra Sverige og jeg ble den heldige eier av et flunkende nytt instrument. Endelig var ventetiden over. Han sveivet, trykket på en play-knapp og ut strømmet det varme, luftige pipe-toner. Til tross for denne luftigheten hadde de et høyt volum. Her var det mer kraft enn jeg hadde forestilt meg. Min elektroniske lirekasse er av de minste variantene med kun 20 piper. Jeg bor i en blokk i Oslo, og det var søndag formiddag. Tonene som strømmet ut var sterke og bemerkelsesverdig nok til å vekke de fleste i borettslaget.

Det har vært spennende å bli kjent med et instrument nærmest på egenhånd. Det finnes ikke noe utbredt dreiepositiv-miljø i Norge som jeg kjenner til, så når jeg har hatt problemer eller spørsmål knyttet til instrumentet har jeg tatt kontakt med instrumentmaker Lerbro. Det å få hjelp over telefonen kan være vanskelig og jeg har kjent på savnet etter en læremester i nærheten. Det tok ikke lang tid før jeg forsto at en lirendreier alltid må ha noen verktøy på innerlomma, slik som skrutrekkere av forskjellige slag, og hun må kunne bruke dem! Reperasjoner og vedlikehold har til nå Robert tatt seg av. Målet er å kunne

gjøre enkle reparasjoner og stemme instrumentet selv. Det at musikken må programmeres før en kan prøve arrangementene på instrumentet gjør at det ofte har tatt tid å få de slik jeg vil ha dem. På en annen side trenger jeg ikke bruke tid på å øve teknikk i den grad en gjør på instrument som ikke er mekanisk. Det viktigste i prosessen med å bli kjent med instrumentet har imidlertid vært å prøve, og feile, og innimellom lykkes! Jeg har fått erfaring at det ikke bare er å "sveive i vei". Et dreiepositiv er et komplisert instrument som krever både teknisk og musikalsk innsikt, i tillegg til regelmessig vedlikehold.

## 4.2 Prosessen med å bli kjent med instrumentet

Da jeg fikk instrumentet levert på døra visste jeg at jeg hadde følgende 20 toner til rådighet:



Jeg visste at pipene var laget av tre, og at instrumentet var malt med svart, matt farge slik jeg hadde ønsket. Jeg hadde fått tips om et program hvor jeg kunne notere musikken, men dette var ikke et noteprogram slik jeg hadde behov for, så jeg valgte å skrive musikken i programmet Finale Notepad 2012. Jeg har brukt MIDI-keyboard i prosessen og notert musikken i G-nøkkel. Så spiller jeg ut partituret som MIDI-fil. Deretter importerer jeg MIDI-filen i et annet program som heter Anvil Studio (det jeg ble tipset om) og spiller filen ut som en MIDI-fil i format 0. Jeg lagrer MIDI-filen på et minnekort, som jeg til slutt plasserer i leseren på lirekassa.

Siden det tok en stund fra jeg bestilte lirekassa til jeg fikk den ferdig bygget og levert, hadde jeg begynt å komponere musikk uten å ha mulighet til å prøve det ut. Jeg visste hvilke 20 toner jeg hadde til rådighet og hadde det som utgangspunkt. Den første låta jeg

lagde var en vuggeviser med et enkelt arrangement (se "Vuggesang for Erling").

Tilfredsstillelsen var stor da jeg omsider hadde forstått programmeringsprosessen og fikk lyd i lirekassa, men låta hørtes ikke ut slik jeg hadde notert den. Det viste seg at basslinja jeg hadde notert lå en oktav under det lirekassa kunne lese. Dette førte jo til at uttrykket ble ganske anderledes enn det jeg hadde forestilt meg.

Jeg var spent på om jeg kunne påvirke tempoet med sveivingen på mitt eget instrument slik som på steinkjerpositivet jeg prøvde på Ringve Musikkmuseum. Som jeg har vært inne på tidligere skulle det vise seg at jeg ikke kunne det. Hastigheten på sveivingen på mitt instrument bestemmes forøvrig av hvor mye luft lirekassa trenger for å lage lyd i pipene. Noe som imidlertid føltes rart var at jeg måtte sveive i et helt annet tempo enn det låta gikk i. Så selvom jeg spilte en låt som gikk i rolig tempo, kunne jeg være nødt til å sveive hurtig. Min første tanke var at det måtte se veldig masete ut, men etterhvert i prosessen kjentes ikke dette unaturlig ut lenger. Hurtigheten i låta og tonenes rekkefølge påvirker lydbildet. Som jeg også har vært inne på tidligere opplever jeg at den samme MIDI-filen kan låte litt forskjellig fra gang til gang. Noen ganger virker det som om ventilene til enkelte piper åpner seg litt senere enn andre ganger. Dette kan ha sammenheng med lufttilførselen til pipene, men jeg er altså usikker på hvorfor dette skjer.

Mine første overraskelser i møtet med instrumentet var altså volumet og at jeg ikke hadde basstoner. En annen utfordring jeg har møtt på i forhold til programmering var at jeg ikke kunne lage musikk med samme tonen etter hverandre uten å sette pausetegn mellom, for da hørtes det ut som en lang tone. Det klarer seg med 1/8 dels pauser, men de gir likevel et annet inntrykk enn det jeg hadde forestilt meg. Jeg forstår det slik at signalene som sendes ikke blir tydelige nok slik at ventilene ikke lukker seg. Jeg snakket med Mats Krouthén på Ringve Musikkmuseum om hvordan dette fungerte på steinkjerpositivet. Han kunne fortelle at problemet med at ventilene ikke åpnes og lukkes oppstår både hvis en sveiver for raskt og/eller hvis stiftene er slått inn for tett. Når jeg etterhvert har blitt litt mer vant til å lage musikk for dette instrumentet prøver jeg å unngå for mange like toner etter hverandre i arrangementene.

Etter en periode med programmering og øving trodde jeg at lirekassa var blitt ustemt. Jeg synes flere toner hadde for lav pitch. Det viste seg at jeg hadde rett, men det var likevel et større problem at belgen var lekk. Uten fast lufttrykk blir tonene upresise og lite faste. Jeg dro til Sverige, til instrumentmaker Robert Lerbro som stemte instrumentet på nytt. Dette



gjøres mest effektivt ved at en kobler et MIDI-keyboard på lirekassen. Hvis en sveiver slik at belgen får luft samtidig som man presser ned tangentene, blir det lyd i pipene. På min elektroniske lirekasse er det altså mulig å få lyd i lirekassa uten å programmere på forhånd, men siden en likevel må sveive er det vanskelig å bruke dette på en god måte i komponeringsprosessen. Det er først når en kan spille det ferdige arrangementet på lirekassa at en virkelig får oppleve hvordan det låter i sin helhet.

I forbindelse med lekkasjen i belgen fikk jeg også lære mer om selve sveivingen. Jeg hadde lite følelse med hvor mye luft kassa trengte og sveivet for brått og fort. Om lekkasjen kom av at jeg hadde sveivet for fort og lagt press på belgen over lengre tid, eller om det var en svakhet hos dette instrumentet er jeg usikker på. Sannsynligvis var det vel litt av begge deler. Robert tettet lekkasjen i belgen, stemte pipene og satte de inn med bivoks. Som jeg har vært inne på tidligere laget han også en luft-indikator slik at jeg skulle kunne se hvor mye luft som er i belgen når jeg spiller. Etter dette ble det mye lettere å tilføre instrumentet passe mengder med luft.

Etter stemming, vedlikehold og reoperasjon av lirekassa gikk det opp for meg at de upresise tonene er noe jeg ikke kommer utenom med dette instrumentet. Jeg må innrømme at jeg først ble litt motløs. Jeg går ut i fra at det er forskjell mellom ulike dreiepositiv også, noen klinger vel bedre enn andre og i tillegg er jo dette også en smakssak. På mitt instrument låter tonene ofte noe lavere enn de skal. Nå tenker jeg at det nettopp er dette upresise uttrykket som er noe av det som kjennetegner instrumentet og er med på å skape dens særegenhet. Uansett hvor bra bygget og godt stemt instrumentet er, vil det være upresist fordi belgen ikke kan gi et konstant lufttrykk til pipene, slik en utøver på for eksempel et blåseinstrument kan. Det at musikken er programmert gir i tillegg mindre kontroll for lirendreieren. Det setter likevel noen begrensninger for visse typer arrangement. Hvis låta går i sakte tempo med få og lange toner vil nok de færreste få en god lytteropplevelse. Jeg har jobbet med hvordan jeg kan bruke dette uttrykket på en meningsfull måte ved å for eksempel hente det opp i vokalen, med å heise/slakke på tonene.

I arbeidet med å ta opp låtene hvor jeg aktivt har lyttet til materialet på lirekassa, har jeg gjort meg nyttige erfaringer som moderne lirendreier. Selvom jeg ikke kan påvirke tempoet, formes tonene av den luftmengden jeg tilfører instrumentet. Hard sveiving, høres på lyden i pipene. Da kommer lyden mer støtvis. På den måten kan jeg faktisk markere rytmene noe. Det er en utfordring å få til å sveive jevnt og fort der det er brede og lange

akkorder som krever mye luft. Her vil en kunne høre forskjell på en urutinert og rutinert lirendreier. Siden jeg har elektroniske knapper jeg kan bruke for å bestemme hastigheten på låtene er dette noe jeg burde bli flinkere til å bruke aktivt i låtene. Det høres best ut å sakke og øke tempoet der det er pauser i arrangementene. Det å spille på et mekanisk instrument har sine fordeler fordi så mye er lagt på forhånd. Det er en forutsigbarhet som kan skape en trygghet. Samtidig er det nettopp det at musikken er programmert som også er utfordrende. Jeg kan for eksempel ikke avslutte en låt tidligere enn planlagt ved å kutte noen vers. Jeg er nødt til å forholde meg til det jeg på forhånd hadde bestemt meg for. Dette kan være en utfordring når jeg synger og for eksempel er uheldig og glemmer teksten. Det er lite rom for improvisert samspill mellom meg og lirekassa, noe som kan gjøre små feil veldig synlige.

## 4.3 Komponeringsprosessen

Det å komponere for lirekasse setter altså ulike begrensninger. Slik er det jo med alle instrument, men som jeg har vært inne på tidligere er nok noen begrensninger mer typisk for mekaniske instrument. Jeg visste jo at jeg bare hadde 20 piper, men synes likevel de manglede basstonene har vært en utfordring. Jeg har egentlig bare en G og en C til rådighet. Disse begrensningene gir også utfordringer vokalt. På noen arrangement har jeg vært nødt til å legge vokalen høyere enn det jeg føler meg komfortabel med, for å få utnyttet instrumentets toner på best mulig måte (For eksempel på "Helg"). Det at samme tone ikke burde ligge etter hverandre, har vært en annen utfordring. Korte toner og triller som krever lite luft, låter bedre enn lange toner på dette instrumentet. Akkorder og intervaller låter bedre enn enkle toner, men det er ikke alltid tette akkorder klinger like bra. Det kommer igjen an på tonelengden og også hvilke piper som brukes. Da jeg bestemte meg for å skrive denne oppgaven var tanken å lage andre typer låter enn de tradisjonelle lirekasselåtene. Jeg ønsket å lage enklere arrangement med mindre ornamentikk. Ville det være mulig å lykkes med dette? Noen ganger opplevde jeg det som om mine komposisjoner gikk igjennom en slags transformasjon, fra å være et musikkstykke jeg synes var vellykket og som hadde "mitt fotavtrykk", til å ende opp som en slags middelmådig lirekasse-etterligning uten særpreg, fordi jeg hadde vært nødt til å gjøre grep i form av "kill your darlings" for å i det hele tatt kunne få en spillbar versjon på lirekassa.

Ville det være mulig å lage låter jeg likte, låter jeg følte representerte mitt musikalske uttrykk, med min elektroniske lirekasse? Eller ville det ikke la seg gjøre å forene mitt uttrykk med dette instrumentet?

## 4.4 Musikk materialet på steinkjerpositivene

For å få ytterligere kjennskap til instrumentet har jeg lyttet mye til kassettopptak med musikk fra ulike steinkjerpositiv som Charles Karlsen har samlet inn opp igjennom årene. Bratsberg har i sin hovedfagsoppgave (1996) kategorisert litt over 100 melodier, og dannet seg et bilde av hvordan musikken er arrangert. Han påpeker at det er en utfordring med unøyaktigheter, luftlekkasjer hos gamle instrument, mekaniske mangler og mangel på stemming, men at han på tross av dette har kommet fram til noen hovedtrekk. Jeg ønsker her å trekke fram noen av Bratsberg funn fordi det underbygger det inntrykket jeg har av musikken for steinkjerpositiv, og jeg har fokus på de elementer jeg opplever er mest relevant i forhold til denne oppgaven.

"C. Ph. E. Bachs Andante (g-moll, 4/4) og Allegro (C-dur, 4/4) "für die Drehorgel" (ca 1775), er per dags dato de eneste kjente originalskrevne stykker for positiv. Det vil si at nesten all musikk på dreiepositivene er arrangement fra annen musikk" (Bratsberg, 1996, s. 57). Vi finner, som tidligere nevnt, forhold som peker på at Thomas Fosnæs komponerte noe musikk for dreiepositiv, men vi kan ikke med sikkerhet vite at han spilte offentlig. En vet imidlertid at Theodor Berntzen skrev ned melodier folk sang for han (Bratsberg, 1996, s. 59). Dansemusikken sto sentralt på steinkjerpositivet og det er rundansslåtter som som går igjen (Bratsberg, 1996, s. 57). Det er vanlig å finne vals på de gamle steinkjerpositivene. En forklaring kan kanskje være at den var godt etablert og akseptert på den tiden dreiepositivet hadde sin storhetstid, samtidig som den var populær å danse til. Reinlenderen er den musikkformen som dominerer Bratsbergs funn, etter valsen. Det var forøvrig ikke vanlig at steinkjerpositivet ble brukt for å akkompagnere andre instrumenter, selvom det er funnet noen ruller til dette bruket også. Da ble dreiepositivet brukt sammen med fele eller sang. Disse rullene er "preget av lange "messingbøyer/stifter" noe som tilsier et harmonisk fundament med rolig og harmonisk puls" (Bratsberg, 1996, s. 61).

Harmonisk bærer musikken preg av instrumentets noe begrensede muligheter. På de aller fleste små instrument er skalaen C-dur med tillagt fiss. Harmonikken er uten unntak treklangbasert i ren dur, moll opptrer meget sjelden. "Melodien er tydelig i arrangementet, og ligger alltid øverst. Verdt å legge merke til er at instrumentets omfang utnyttes maksimalt. Melodistemmen er lagt så høyt som mulig, og bassen tilsvarende langt ned" (Bratsberg, 1996, s. 72). Grunntonene begrenser seg til eneren i hver takt, og er således bare en tone, mens toer og treer er akkorder som alltid består av grunntone, ters og kvint. Videre er all slåttemusikken på steinkjerpositiv i dur-tonearter. Siden instrumentene ble brukt til dans, er rytmikken viktig.

"Bassgangen har et nesten perkusivt preg, med det mener jeg at ansatsene er svært godt artikulert, mens tonelengden i seg selv er kort, nesten staccato. Eneren holdes ut, men slippes like før akkorden settes an. Dette forsterker rytme og taktfølelsen, da eneren blir tydeliggjort. Eneren er noe lenger enn de påfølgende akkordene" (Bratsberg, 1996, s. 73, 74).

I forhold til artikulasjon peker også Bratsberg på at gjentakelse av toner ikke fungerer så bra da det ofte høres ut som en lang tone. Noe som dessuten er spesielt med positivslåttene er at formen er kompleks. Samme låt kan ha fire forskjellige deler og stykket varer ofte ikke lenger enn 40 sekunder. Det er gjerne en mangel på repetisjon. Grunnen til denne variasjonen kan være at lirendreieren var opptatt av at det skulle være få repetisjoner slik at ikke publikum ble så fort lei. På grunn av programmeringen er det heller ikke heldig å slutte en låt med en A-del, siden neste låt også begynner med en A-del, slik at det på den måten ble to A-deler etter hverandre (Bratsberg, 1996).

## 4.5 Mitt eget materiale

I begynnelsen av prosessen, var jeg usikker på hvordan låtmateriale jeg skulle jobbe med. I utgangspunktet ønsket jeg å lage noe helt nytt for dette instrumentet. Deretter kom tankene om at jeg bare skulle ta utgangspunkt i musikk som allerede fantes på steinkjerpositivene. Jeg endte opp med å gjøre begge deler, men jeg har likevel prøvd å være åpen og la kreativiteten styre prosessen. Det som har vært viktig for meg har vært å utforske om det er mulig å lage en annen type musikk enn det jeg har hørt av både norske og utenlandske

instrumenter. Da tenker jeg først og fremst på om det ville fungere å lage låter med mindre ornamentikk og mer fokus på vokal og tekst. Den musikken jeg kjenner til for disse instrumentene bærer preg av å hele tiden vise instrumentets spennvidde.

Jeg har laget nytt arrangement på fire steinkjerpositivlåter; To av disse låtene har jeg hentet fra kassettopptakene jeg fikk av lokalhistoriker, Charles Karlsen (Jeg har kalt dem "Da vi møttes" og "Om mor"). Det tredje har jeg fått på opptak fra Ringve Musikkmuseum (Jeg har kalt denne "Dansen går"). Til det siste arrangementet har jeg hentet teksten fra boka "Lirendreier og lurendreier" (Gotaas, 2002, s. 70, 71). Melodien til denne teksten har jeg fått på noter fra Visearkivet i Oslo ("En drankers hytte").

Jeg har selv komponert 5 låter. Her har jeg hentet mer eller mindre inspirasjon fra steinkjerpositivlåter jeg har lyttet til.

I tillegg har jeg jobbet med sangen, "Å eg ser på deg og du ser på meg". Dette er en låt gitarist, Stein Arve Engebretsen og jeg har laget et nytt arrangement til tidligere. Jeg har videreutviklet vårt arrangement til å kunne passe for min elektroniske lirekasse.

Jeg vil i det følgende presentere låt for låt i den rekkefølgen jeg har laget dem. Overskriften for hvert arrangement er det samme som det jeg har kalt musikkstykket. I forbindelse med hvert arrangement er det en liten tabell der en finner en oversikt over hvilke vedlegg som tilhører musikkstykket. På de fleste låtene finnes det både noter, tekst og lydfil vedlagt. For de arrangementene jeg har laget på bakgrunn av opptak fra et steinkjerpositiv, har jeg i tillegg lagt ved det originale musikkstykket.

Notene dere finner vedlagt er skrevet både for lirekasse og vokal. Partituret er laget på bakgrunn av det opprinnelige notematerialet jeg bruker for å programmere min elektroniske lirekasse. Det er likevel ikke helt identisk. Jeg har for eksempel fjernet pausene som må legges inn for at lirekassa skal spille flere toner i stedet for en lang når jeg arrangerer musikk med samme note etter hverandre. MIDI-filene jeg overfører til minnekortet er selvfølgelig uten vokal-linjen, så denne har jeg skrevet inn senere.

## 4.5.1 Erlings vuggesang

### Egenkomponert

Notevedlegg	Tekstvedlegg	Lydfil
Erlings vuggesang	Erlings vuggesang	Erlings vuggesang
Erlings vuggesang, variasjon		

Jeg skrev denne vuggesangen lenge før jeg fikk min egen elektroniske lirekasse, og tok kun utgangspunkt i de tonene jeg visste jeg kom til å ha til rådighet. Jeg mener at den skiller seg noe ut fra de andre arrangementene nettopp på grunn av at jeg kunne lite om steinkjerpositiv-tradisjonen da jeg laget den. Lirekassa er ofte melodiførende og det rytmiske elementet er lite framtrедende i dette musikkstykket i motsetning til de fleste andre arrangementene jeg har laget. Da jeg komponerte den første varianten av låta hørte jeg for meg dreiepositivets myke, luftige toner og tenkte at det kom til å passe fint som akkompagnement til en vuggesang. På dette tidspunktet hadde jeg ikke forståelse for bruken av dreiepositivet som et rytmisk instrument. Jeg skrev et arrangement som var enkelt og repeterende, noe jeg mener kjennetegner en vuggesang som er ment til å få barn til å sovne. Dette er definitivt den låta som har gitt meg mest hodebry, og det meste av den kunnskapen jeg har tilegnet meg om instrumentet har kommet gjennom arbeidet med dette musikkstykket. Jeg har tidligere skrevet om prosessen med å bli kjent med instrumentet og programmeringen, men oppsummert erfarte jeg at jeg måtte legge inn pauser mellom to like toner, at akkorder høres bedre ut enn enkle melodier og at korte toner høres mer definerte ut enn lange. De første låtskissene var skrevet uten pauser mellom like toner. Som dere ser på vedlagte noter er det flere partier i lirekassens mellomstemme hvor det forekommer akkorder og toner på samme notelinje. Disse hørtes ut som en lang tone, så det var mange pauser som måtte legges inn for å oppnå ønsket resultat. Jeg forandret basslinjen fra halvnoter til firedelsnoter i håp om å få et fastere uttrykk, men det fungerte

heller ikke fordi det gav låta et stakattopreg. Jeg har hele tiden holdt vokalstemmen uendret og låta har hatt omtrent den samme formen. Men jeg har prøvd ut lirekassens mellomstemme i forskjellige oktaver, og også prøvd ut flere varianter i basslinja se notevedlegg, "Erlings vuggesang, variasjon"). Først og fremst for å få sette et fastere preg på låta, med mer definerte toner. Jeg trodde at tonene skulle få en mer riktig pitch i en høyere otav fordi pipene er mindre og derfor krever mindre luft, men da fikk musikken et skarpere uttrykk som ikke kledde vuggesangen. Denne varianten gav ikke det bløte, luftige uttrykket som jeg var på jakt etter. Jeg prøvde videre å tilføre arrangementet mer ornamentikk, men da mistet jeg noe av det repeterende og enkle preget (se eksempel i notevedlegget "Erlings vuggesang, variasjon" lenger ned).

Prosesen med denne låta har vært lang, og det interessante er at når jeg nå ser tilbake opplever jeg at jeg har gått litt i sirkel. Jeg endte opp med et arrangement som lignet mye på det jeg begynte med. Jeg mener at jeg har klart å bevare det enkle og repeterende preget som jeg ønsket å formidle, samtidig som jeg har gjort noen kompromiss med instrumentet som å legge inn intervall i basslinja i mellomspillet hvor lirekassa fører melodien (se takt 15-25), noe som gir låta et fastere preg. Jeg har imidlertid økt tempo betydelig i forhold til det jeg opprinnelig hadde tenkt, for at tonene skal bli mer definerte. Det å ende opp med et arrangement som ligner det første utkastet, er jo egentlig ikke så uvanlig. Jeg tror imidlertid at det i dette tilfellet har handlet om en tilvenningsprosess for meg; Fra å ha en forestilling om hvordan det skulle låte, til å faktisk få høre det og ikke like resultatet noe særlig - til å omfavne det litt skjeve uttrykket som representerer et dreiepositiv.

# Erlings vuggesang

Full Score

Åse Mørk

Vokal

Lirekasse

8

15

21

©



27

Musical score system 1, measures 27-33. Treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

34

Musical score system 2, measures 34-40. Treble clef has a melodic line with eighth notes and rests. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

41

Musical score system 3, measures 41-46. Treble clef has a melodic line with eighth notes and triplets. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

47

Musical score system 4, measures 47-52. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

53

60

66

72

77

The musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The music is in 4/4 time. Measures 77-83 are shown. The melody in the top staff has a simple, lullaby-like character with a few notes and rests. The piano accompaniment in the grand staff consists of a steady bass line of quarter notes and a treble staff with rests and occasional chords.

### **Erlings vuggesang**

Erling - sove nå,  
finne ro i søvnen.  
Mor hun passer på,  
månen viser vei  
inn til drømmeland.  
Sov min lille mann.

Erling sover nå.  
Smiler og ler i søvne.  
Mor hun tenker på,  
ber til Gud om at det må  
gå deg vel min sønn.  
Herre hør min bønn.

# Erlings vuggesang, variasjon

Åse Mørk

Vokal

Lirekasse

7

12

17

22

3

## 4.5.2 Dansen går

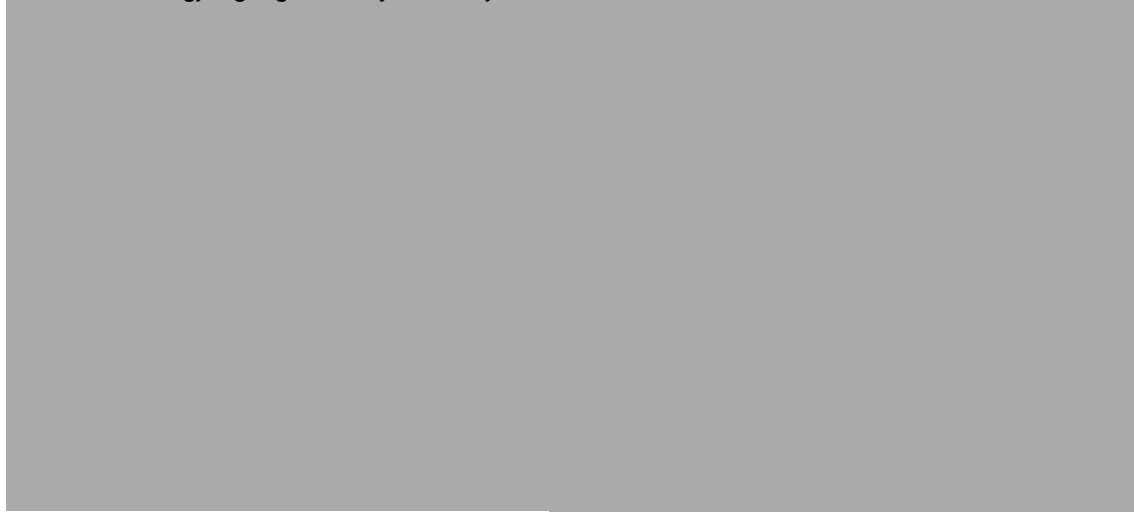
**Arrangementet er laget på bakgrunn av opptak fra Christian Tharaldsens steinkjerpositiv på Ringve museum.**

Notevedlegg	Tekstvedlegg	Lydfil
Dansen går	Dansen går	Dansen går
		Tharaldsen

I tiden før jeg fikk min egen lirekasse gjorde jeg mye research, både i forhold til tradisjonen og om selve instrumentene. Jeg var derfor tidlig i kontakt med Ringve Musikkmuseum. De hadde nettopp startet et prosjekt med å ta opp dreiepositivlåter fra instrumenter i museets eie. Jeg fikk i den forbindelse tilsendt et par opptak av steinkjerpositiv på e-post. Et av disse laget jeg et nytt arrangement til (hør det opprinnelige arrangementet vedlagt på CD kalt "Tharaldsen"). Dette er et nytt opptak av et steinkjerpositiv bygget av Christian Tharaldsen i 1880 (se bildet av instrumentet og Tharaldsen på neste side). I likhet med "Erlings vuggesang" laget jeg også "Dansen går" før jeg fikk min egen elektroniske lirekasse i hus. Det å lage en bossanova-variant var en idé jeg fikk fordi jeg tenkte at bossa sjangeren ville kle instrumentet, og fordi jeg har jobbet med denne sjangeren tidligere. Det som gjør bossanova spennende for meg er at vokalen har store friheter oppå et fast rytmisk mønster. Siden dreiepositivmusikken er programmert og derfor ligger fast tenkte jeg at det kunne bli fint å gjøre en bossaversjon som åpnet opp for en friere vokal fraserings over et tema. Det originale musikkstykket er opprinnelig bygget opp av 4 deler, og formen er slik; A, B, C, D, B (hør musikkvedlegget, "Tharaldsen"). Jeg har valgt å ikke ta med D-delen i min versjon. Det er egentlig ikke noen spesiell grunn til dette, kun at jeg syntes at mitt arrangement fungerte bedre med tre deler. Jeg har bygget opp låta i en vers/refreng-form, slik en kan kjenne igjen fra bossanova. I tillegg har jeg lagt inn C-delen som et brudd. Her har jeg bevisst valgt en strengere form, uten vokal, for å bryte med resten av arrangementet. Denne C-delen er også ganske lik det

originale musikkstykket. A og B delen skiller seg mer ut fra Tharaldsens variant, men det er likevel mulig å gjenkjenne elementer fra originalmaterialet. Siden jeg har så få toner til rådighet på min elektroniske lirekasse har jeg ikke kommet fram til noen mellomstemme jeg mener er interessant nok, og har med unntak av noen få takter latt det stå åpent. En videreutvikling av denne låta kunne være å lage en mellomstemme for fele.

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen



(Ringve museum, 2014)

(Gotaas, 2002, s. 53)

Bildetekst:

Dette er steinkjerpositivet Christian Tharaldsen (på bildet til høyre) bygget i 1880, og som nå eies av Ringve Musikkmuseum. "Dansen går" er laget over et musikkstykke som er tatt opp fra dette instrumentet.

# Dansen går

Arr og tekst, Åse Mørk

Vokal

Lirekasse

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a guitar line on a grand staff (treble and bass clefs). The guitar line features a consistent rhythmic accompaniment of eighth notes with a slash through the stem, indicating a strummed pattern. The vocal line begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a melodic phrase starting on a quarter note. The first system ends with a double bar line. The second system starts at measure 4 and continues the vocal melody. The third system starts at measure 7 and includes a triplet of eighth notes in the vocal line. The fourth system starts at measure 10 and also includes a triplet of eighth notes. The score concludes with a final double bar line.

13

16

19

22



## **Dansen går**

Vers:

Når du ser på meg, smiler jeg, hei!  
Du tar min hånd for å danse litt med meg.  
Når du ser på meg, smiler jeg, hei!  
Så danser du og jeg.

Ref:

Sving meg rundt,  
og la meg snurre, og falle  
inn i dine sterke armer.  
Vær meg nær,  
og la meg få danse på roser med deg!

Vers:

Og jeg holder deg, du fører meg, hei!  
Vi danser vi, gjennom livet du og jeg.  
Og du holder meg, jeg fører deg, hei!  
Vi danser liv du og jeg!

Ref:

Svinger rundt,  
fast tak i hverandre, vi snurrer,  
ingen av oss mister taket.  
Nær, så nær,  
danser vi livet med glæder og sorg.

## 4.5.3 Hjerterum

### Egenkomponert.

Notevedlegg	Tekstvedlegg	Lydfil
Hjerterum	Hjerterum	Hjerterum

Dette er den tredje låta jeg laget for min elektroniske lirekasse, og jeg skrev den etter at jeg hadde fått instrumentet. I motsetning til "Erlings vuggesang" har jeg her bevisst brukt flere elementer fra steinkjerpositiv-tradisjonen; Jeg har laget den i 3/4 dels takt, med en enkelt tone for markering av eneren og en stor sekst på 2. og 3. slag. Jeg har i tillegg brukt triller som et virkemiddel. Jeg mener at "Hjerterum" kan stå for seg selv uten vokal, for det finnes en tydelig melodistemme ilirekassearrangementet, men vokalen er ment å gjøre arrangementet mer spennende, og fungerer som en mellomstemme. Jeg har lekt meg med å skrive inn denne stemmen som en slags herming etter dreiepositivet i enkelte partier, og jeg har også brukt kromatikk som et bevisst virkemiddel (for eksempel i takt 9) for å lage en ny vri. Jeg mener at jeg i høy grad har utnyttet toneomfanget, slik Bratsberg skriver det var vanlig å gjøre på de gamle steinkjerpositivene. Bassen her ligger ofte på G, som er den laveste tonen på instrumentet, og melodien til lirekassa hviler ofte på en høy E som er den høyeste tonen jeg har til rådighet. Det var arbeidet med denne låta som gjorde meg mer bevisst på hvilke toner og oktaver jeg faktisk har tilgjengelig når jeg skriver musikk for min elektroniske lirekasse.

# Hjerterum

Åse Mørk

Vokal

Lirekasse

7

14

20

©

The image shows a musical score for the song 'Hjerterum'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 26 and the second system starts at measure 30. Each system has three staves: a vocal line in the top staff, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is written in a clear, legible font.

## Hjerterum

Sola den smiler og jeg  
synger for jeg er så glad!

Endelig sommer og vi  
har sommerferie det er bra!

Is med sjokolade,  
så går vi for å bade  
og sole oss på stranda  
for vi har ikke dårlig tid

En sommerdag er over  
men ingen av oss sover.  
Under stjernehimmelen med deg.

## 4.5.4 Prestekragens vals

### Egenkomponert.

Notevedlegg	Tekstvedlegg	Lydfil
Prestekragens vals	Prestekragens vals	Prestekragens vals

Denne låta er mitt første forsøk på å bevisst fjerne seg noe fra tradisjonen. Riktignok er det en vals, men arrangementet er enkelt, tempo er relativt sakte og jeg bruker ikke triller som virkemiddel. I forhold til Hjerterum står den dårligere på egne bein og bærer preg av å være et akkopagnement, noe som heller ikke var så vanlig for steinkjerpositivene. Basslinja er kanskje noe typisk, med tanke på at jeg har en enkelt tone på eneren og intervall på 2. og 3. slag. Intervallene er enten ters eller sekst, men jeg bruker altså ikke treklang som er typisk for dreiepositivet. Det som likevel kanskje trekker denne låta lengst bort fra tradisjonen er mollpreget. Det er ikke en spesielt lystig låt, noe også teksten underbygger.

# Prestekragens vals

Åse Mørk

Vokal

Lirekasse

8

15

2

22

©

29

36

42

### Prestekragens vals

Elsker meg, elsker ei.  
 Elsker meg, elsker ei.  
 Prestekrage gul og hvit,  
 kronblader som faller!  
 Vil han ha meg, eller ei?  
 Gi meg svar!

Elsker meg, elsker ei.  
 Elsker meg, elsker ei.  
 Prestekrage gul og hvit,  
 kronblader som faller!  
 Vil *jeg* ha han, eller ei?  
 Gi meg svar!

Elsker deg, elsker ei.  
 Elsker deg, elsker ei.

## 4.5.5 Å eg ser på deg og du ser på meg

**En folkesang jeg har arrangert om, for lirekasse.**

Notevedlegg	Tekstvedlegg	Lydfil
Å eg ser på deg og du ser på meg	Å eg ser på deg og du ser på meg	Å eg ser på deg og du ser på meg

Dette er en sang som er vanlig å bruke som sang - eller danselek, blant annet i leikaringen. Jeg hadde tidligere jobbet med denne låta sammen med gitarist, Stein Arve Engebretsen. Vi arrangerte den for gitar og sang. Jeg ønsket å lage en lirekasseversjon av denne fordi jeg tenkte den ville kle instrumentet med sitt hurtige tempo og faste form. Her har jeg eksprementert med tette akkorder, mest treklanger men også innimellom firklanger. Bassen ligger konstant og bytter mellom G og C gjennom hele låta, jeg har på den måten utnyttet potensialet i dybden. Den gir også et fast rytmisk preg. Teksten er enkel og banal, og arrangert slik at det blir mange gjentakelser. Dette gir et litt naivt preg, som jeg mener kler budskapet i låta som jeg opplever handler om forelskelse, lykke og kjærighet. Gjentakelsene og det rytmisk faste preget åpner opp for vokal improvisasjon over tema.



# Å eg ser på deg og du ser på meg

Arr, Åse Mørk

Vokal

Lirekasse

The first system of music consists of a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line is written on a single staff in 2/4 time, starting with a whole rest for the first six measures and ending with a quarter note G4 and a quarter rest. The guitar accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords throughout the system.

9

2

The second system of music continues the vocal and guitar accompaniment. The vocal line starts at measure 9 with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a whole rest for the next three measures, and ends with a quarter note G4 and a quarter rest. The guitar accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

17

The third system of music continues the vocal and guitar accompaniment. The vocal line starts at measure 17 with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a whole rest for the next three measures, and ends with a quarter note G4 and a quarter rest. The guitar accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

26

The fourth system of music continues the vocal and guitar accompaniment. The vocal line starts at measure 26 with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a whole rest for the next three measures, and ends with a quarter note G4 and a quarter rest. The guitar accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

©

35

3

44

3

52

3

61

7

69

3

8

78

Musical score for measures 78-86. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with three staves. The piano part features a steady bass line and a right-hand accompaniment of chords and eighth notes.

87

Musical score for measures 87-95. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with three staves. The piano part continues with a steady bass line and a right-hand accompaniment of chords and eighth notes.

96

Musical score for measures 96-103. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with three staves. The piano part continues with a steady bass line and a right-hand accompaniment of chords and eighth notes.

104

9

Musical score for measures 104-111. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with three staves. The piano part continues with a steady bass line and a right-hand accompaniment of chords and eighth notes.

112

Musical score for measures 112-119. The system includes a vocal line and a piano accompaniment with three staves. The piano part continues with a steady bass line and a right-hand accompaniment of chords and eighth notes.

120

12

11

### Å eg ser på deg og du ser på meg

Å eg ser på deg og du ser på meg.  
 Å eg ser på deg og du ser på meg.  
 Å hei, å hei å hildrande deg kor ille du hev no narra meg.

Å eg lær åt deg og du lær åt meg.  
 Å eg lær åt deg og du lær åt meg.  
 Å hei, å hei å hildrande deg kor ille du hev no narra meg.

I fjor sa du at du ikkje ville ha meg,  
 i år kom du att og hjarteleg bad meg.  
 Å hei, å hei å hildrande deg kor ille du hev no narra meg.

## 4.5.6 En drankers hytte

Arrangementet er laget på bakgrunn av en sangtekst i boka "Lirendreier og lurendreier" (Gotaas, 2002, s. 70, 71), og en tilhørende melodi jeg har fått fra Visearkivet i Oslo.

Notevedlegg	Tekstvedlegg	Lydfil
En drankers hytte	En drankers hytte	En drankers hytte

Denne låta fant jeg beskrevet i Thor Gotaas sin bok (2002, s 70,71). Han skriver at denne sangen ble fremført med vokal og dreiepositiv av en kvinne som ble kalt Spellar-Lovise. Jeg synes historien rundt sangen var interessant og bestemte meg for å gjøre et eget arrangement på denne. I boka til Gotaas finnes det bare tekst og ingen noter. Jeg tok derfor kontakt med Norsk visearkiv som hjalp meg å finne noter til teksten. Om det er denne melodien spellar-Lovise sang til teksten "En drankers hytte", kan jeg selvfølgelig ikke vite med sikkerhet, men melodien passer i hvertfall med teksten. Jeg vil spille dette materialet på min egen lirekasse, fordi jeg ønsker å videreformidle historien om Spellar-Lovise i en konsertsammenheng. Jeg har derfor laget et enkelt arrangement som jeg tenker kler låta og er spillbar på min egen lirekasse. Vedlagte innspilling på CD består kun av det første verset, men i boka til Gotaas finnes det 8 vers. De to siste versene inneholder kun 7 linjer i motsetning til de seks andre som har 8 linjer. Jeg vet ikke hvorfor det er slik og er usikker på hvordan teksten skal fraseres i forhold til melodien. Det finnes flere varianter av denne skillingsvisen på internett.

Jeg gjengir Gotaas sin historie om Spellar-Lovise her fordi jeg mener at historiene rundt instrumentet også er en viktig del av tradisjonen. Gotaas skriver at det var Anna Lovise Andreasdatter (født 17.6.1871 på kirkestedet Aure) som i ungdomsårene vandret med familien, uten at hun tilhørte taterfolket, og opptrådte med denne sangen akkompagnert av et dreiepositiv. Hun fikk barn med den svenske bondegutten Alfred Carlson og fortsatte livet som omreisende med han og etterhvert flere barn. Det er nærliggende å tro at de anskaffet seg et dreiepositiv på slutten av 1800-tallet, og at det lå økonomiske grunner bak dette. Fra 1916 fikk de løyve til å forpakte rydningsplassen Kallvatnet i Mo, en øde

beliggende fjellgård. Selvom de hadde fått seg et sted å bo fortsatte Lovise, som etterhvert ble kalt Spellar-Lovise, å reise rundt og opptre med dreiepositivet i sommeren. Om det var fordi de trengte pengene eller fordi hun ønsket å opptre vites ikke. Det som er sikkert er at presten i bygda ikke syntes godt om denne musikervirksomheten. I et brev til skogforvalter Bugge den 16.8.1916 bad presten om skogsvesenets hjelp til å overtale Lovise til å endre livsstil og foreslo at hun heller begynte med kreaturer, som forhåpentligvis skulle dempe vandretrangen, men til ingen nytte. Lovise fortsatte spillingen, også etter at hun ble enke og fram til hennes død i 1957, 86 år gammel. Barna hadde også et negativt forhold til dreiepositivet, særlig datteren Anna Amanda, som hadde tilbragt mange timer på landeveien sammen med moren. Instrumentet ivaretas derfor nå av sambygdingen i bygda hvor Lovise bodde mot slutten. Selvom noe av låtmaterialet er gjenkjennbart er instrumentets opphav ukjent.

Bildet er kun tilgjengelig i den trykte versjonen



Bildetekst: Spellar-Lovise (Gotaas, 2002, s. 68)

## En drankers hytte

Arr, Åse Mørk

Vokal

Lirekasse

8

15

20

## En drankers hytte

1.Saa bitter kold blæser nordenvinden  
Om stuehjørnet den sene kveld,  
I stuen sidder saa bleg om kinden  
En liden pige ved skorstenens held.  
Den blege farve, den bærer preget,  
Den vidner tydelig om sygdom, nød.  
Og hendes papa til kroen drager,  
forglemmes hjemmets og barnets nød.

2.Blot broder Axel ved vindu sidde  
I kolde stuen og ser mod skyn  
Og mindes fortiden god og bitter,  
Den veksler om hans indre syn.  
Skjønt taarer fylder hans blik, han  
synger:Græd ikke Ester, min søster snil:  
Snart kommer papa, og da vor hunger,  
Skal være endt, vi faar mad i kveld.

3. Men broder, husk paa, da mamma  
levet, Hvor anderledes det var mod nu.  
I kolde vintre, vi ei behøvet, paa papa  
vente, men kjære du!  
Løft op mig, sæt mig ved vinduets rude!  
Jeg vil saa gjerne mod himlense,  
Kanskje at mamma nu vil mig skue  
Fra himlens stjerner og mod mig se.

4. Som før hun gjorde, jeg mindes gjerne,  
Naar hun om aften mig sang i søvn.  
Men se der broder, der faldt en stjerne,  
Hun sagde ofte min mamma øm,  
At naar en stjerne fra himlen falder,  
En sjæl faar flytte til himlen op.  
Naar jeg til mamma gaar,  
da falder vel og en stjerne utav sit løb.

5.Men lad mig bror, i din favn faa hvile,  
Der er saa koldt og jeg er saa træt.  
Nu tager broder sin søster lille  
Og i hans favn hun snart slumrer sødt,  
Han sidder stille og vugger sakte,  
Sin lille søster paa sine knæ,  
Mod himlen skuer, da falder sagte,  
En liten stjerne fra himlen ned.



6.En liden stjerne, saa sagde Ester,  
skal falde ned, naar jeg gaar til Gud,  
Saa tenker broder og straks ser efter,  
Og lille søster har nu faat bud.  
Se, øyet brister, den blege kinden  
Ei mere vædes av sorgens taar,  
Hun frøs ei mer av den kolde vinden,  
Nei hun forklaret for Lammet staar.

7.Den grumme fader fra kroen kommer,  
Faar se sin kjære nu være død.  
Men da i sjælen blev riktig anger,  
Og Gud fik frelse fra syndens nød.  
Nu mere han ei paa kroen sidder,  
Af anger fælder han taarer bittert -  
Ved simple korset paa Esters grav

8.Hun vidste ei, at hun der fik være  
en missionær, som fra syndens vei  
Den arme dranker fik overføre.  
Men kjære, hvem skal få føre dig,  
Se Jesus banker paa hjertets dør,  
O, skynd dig aabne, for Gud dig bøie,  
Du angre skal, at du ei kom før!

(Gotaas, 2002, s 70,71)

## 4.5.7 Da vi møttes

Arrangementet er laget på bakgrunn av opptak fra steinkjerpositiv gjort av Charles Karlsen. Opphav ukjent.

Notevedlegg	Tekstvedlegg	Lydfil
Da vi møttes	Da vi møttes	Da vi møttes
		Karlsens opptak 1

Etter å ha laget en bossanova versjon av en steinkjerpositiv-låt som ble ganske anderledes enn originalen, ønsket jeg å arrangere en låt fra et steinkjerpositiv uten å gjøre så store endringer. Jeg hørte på noen kassetter jeg har fått fra lokalhistoriker Charles Karlsen og valgte en jeg synes var fin, men også interessant på grunn av bruken av halvtoner. For å få det til på mitt instrument måtte jeg forandre tonearten. Denne gangen ønsket jeg å prøve ut den funksjonen jeg har på min elektroniske lirekasse hvor jeg kan bestemme hastighet ved hjelp av noen tastetrykk. Jeg varierer hastigheten med 5% gjennom låta (dette kan høres på opptaket, "Da vi møttes"). Jeg har ikke bestemt meg for et fast oppsett på hvordan jeg vil ha det, og det kommer litt an på dagsformen hvordan jeg regulerer hastigheten. Det er likevel lagt opp til at jeg må bruke hastighetsfunksjonen for å få dynamikk i låta, og jeg har lagt inn noen åpne takter (som for eksempel takt 20) slik at det er større rom for å variere tempo uten at det høres så godt for publikum.

Denne låta er opprinnelig delt inn i A+B+C som gjentas en gang. Jeg lagde en annen vri som kan beskrives på denne måten:

*A-delen, i sakte tempo, med vokal.*

*A-delen, om igjen i raskt tempo tilnærmet slik det opprinnelige arrangementet er, uten vokal.*

*B-delen, også denne uten vokal.*

*C-delen, med noe vokal.*

*A-delen, i raskt tempo uten vokal.*

*B-delen, denne gang med vokal.*

*C-dele, med noe vokal*

*For så å avslutte med A-delen i sakte tempo med vokal, slik jeg startet låta.*

Selvom jeg ønsket å lage et arrangement som kunne minne om det originale, har ikke målet vært å lage et identisk arrangement. Jeg har eksprementert med lange toner og til dels tette akkorder i A-delen. Her har jeg ikke lagt inn pauser mellom like toner fordi jeg ønsket at de skulle flyte litt over i hverandre. Det er spesielt viktig å sveive fort og jevnt på A-delen, som dere også kan høre på opptaket.

# Da vi møttes

Arr, Åse Mørk

Vokal

Lirekasse

9

17

25

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Da vi møttes' by Åse Mørk. It is arranged for voice and guitar. The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#). The vocal line is written in a single staff, and the guitar accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-8) shows the vocal line starting with a rest, followed by a melodic phrase. The guitar accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The second system (measures 9-16) continues the vocal melody and guitar accompaniment. The third system (measures 17-24) features a more active guitar accompaniment with a rhythmic pattern, while the vocal line has a rest. The final system (measures 25-32) concludes the piece with a final vocal phrase and guitar accompaniment.

©

31

3

37

3

44

50

56

63

70

6

77

Detailed description: This block contains four systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 56-62) shows the vocal line with some rests and eighth-note patterns, and the piano accompaniment with chords and eighth-note accompaniment. The second system (measures 63-69) features a vocal line with a triplet of eighth notes in measure 63 and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes in measure 63. The third system (measures 70-76) shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 77-83) shows the vocal line continuing its melodic line and the piano accompaniment with chords and eighth-note accompaniment. Measure numbers 56, 63, 70, and 77 are placed above the first staff of each system. A measure number '6' is placed to the left of the first staff of the third system. A measure number '5' is placed below the last measure of the vocal line in the third system.

## 4.5.8 Om mor

Arrangementet er laget på bakgrunn av opptak fra steinkjerpositiv gjort av Charles Karlsen. Opphav ukjent.

Notevedlegg	Tekstvedlegg	Lydfil
Om mor	Om mor	Om mor
		Karlsens opptak 2

Orginalversjonen har jeg fått på kassettopptak fra lokalhistoriker Charles Karlsen, og opphavet er ukjent (Karlsens opptak 2). Låta er kort og opprinnelig bygget opp av 3 deler i følgende rekkefølge, A+B+C+B. B-delen går altså i to runder. Det første jeg falt for med låta var C-delen med trillene. Jeg ønsket å løfte fram denne delen i min variant og har latt den stå uten vokal. Av samme grunn valgte jeg å bruke C-delen som intro. Det var spennende å høre hvordan flere trettitodels-noter kom til å låte inntil hverandre i hurtig tempo. Ville ventilene kunne åpne og lukke seg slik de skulle såpass kjapt? Det skulle vise seg å fungere fint. Siden jeg ønsket å lage et arrangement med tekst valgte jeg å gjøre A-delen tre ganger. Min variant har derfor formen C+A+B+C+A+B+C+A+B+C, altså tre vers med tilhørende refreng i tillegg til C-delen med triller. Jeg satte meg ved kassettpilleren og noterte ned det jeg mente jeg hørte, deretter frigjorde jeg meg fra kassettopptaket og nærmest improviserte fram en melodistemme over basslinja jeg hadde notert basert på det opprinnelige materialet. Målet har, i tillegg til å løfte fram C-delen, vært å beholde noe av det naive og enkle preget i den orginale versjonen.

# Om mor

Åse Mørk

Vokal

Lirekasse

6

12

19

©



26

Musical score for measures 26-32. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). The melody in the top staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. It then continues with eighth and sixteenth note patterns. The grand staff accompaniment features chords and single notes in both hands.

33

Musical score for measures 33-37. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line that ends with a double bar line and repeat dots. The grand staff accompaniment includes chords and a section of sixteenth-note runs in the right hand starting at measure 35.

38

Musical score for measures 38-40. The system consists of three staves. The top staff contains whole rests for three measures. The grand staff accompaniment features sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. Measure 39 includes triplets in the right hand.

41

Musical score for measures 41-43. The system consists of three staves. The top staff contains whole rests for three measures. The grand staff accompaniment features sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand, ending with a double bar line and repeat dots.

## Om mor

Vers:

Det er seint en lørdagskveld.  
Sønn er lagt, jeg er for meg selv.  
Lurer på hva jeg skal gjøre, føler meg lei.  
Men da ringer mora mi, vi prater en times tid.  
Og etterpå er allting bedre takket være deg.

Ref:

Hun lurere på hvordan jeg har det nå,  
hvordan det går med masterjobbing, kjærlighet og så?  
Og om hun kan få passe Erling neste helg,  
så jeg kan ta no(e)n dager fri.

Vers:

Denne sangen er om min mor.  
Fra dattera som har blitt stor.  
Og denne mora hun skal hylles for hun er så bra!  
For min mor sier aldri nei, om noen kan trenge deg.  
Hun vil at alle menn(e)sker rundt seg, skal være glad.

Ref:

Hun lurere på hvordan jeg har det nå,  
hvordan det går med masterjobbing, kjærlighet og så?  
Og om hun kan få passe Erling neste helg,  
så jeg kan ta no(e)n dager fri.

Vers:

Og jeg husker så veldig godt,  
da jeg var en liten kropp.  
Du var ikke mye eldre, vi spilte på lag.  
Og jeg husker så stolt jeg var, for du var så pen og rar.  
Du var en mor som jeg så opp til, sånn som i dag.

Ref:

Hun lurere på hvordan jeg har det nå,  
hvordan det går med masterjobbing, kjærlighet og så?  
Og om hun kan få passe Erling neste helg,  
så jeg kan ta no(e)n dager fri.

Det er Anne, Anne, Anne.

Det er Anne, Anne. Anne-mora mi!

## 4.5.9 Marsj i mai

### Egenkomponert.

Notevedlegg	Tekstvedlegg	Lydfil
Marsj i mai	Marsj i mai	Marsj i mai

Det jeg hadde lest og hørt om marsj på steinkjerpositivet, inspirerte meg til å lage en selv. Den er bygget opp slik: A+A+B. Den første A-delen er lagt inn for at publikum skal bli litt kjent med lyden i instrumentet før jeg synger en annenstemme oppå den melodistemmen lirekassen fører. B-delen har jeg skrevet for å løse opp den stramme formen som kjennetegner marsjen. Den består av en enkel tekst som jeg synger som et slags ekko til lirekassens melodi. Jeg har skrevet inn trioler med fiss for å skape spenning i et ellers enkelt arrangement. Det har vært gøy å jobbe med denne marsjen etter å ha lært såpass mye om instrumentet, og jeg merker at det stadig er kortere vei mellom idé til ferdig materiale som er spillbart på instrumentet fordi jeg har tilegnet meg kunnskap om hvordan arrangement som kan fungere på lirekassa. Jeg opplever likevel at jeg stadig lærer noe nytt som jeg kan ta med meg videre i prosessen.

# Marsj i mai

Åse Mørk

Vokal

Lirekasse

7

11

16

©

20

24

27

### Marsj i mai

Det er vår. Endelig vår!  
 Bekker små.  
 Himmelen er blå.  
 Blomsterduft.  
 Varmere luft  
 Fuglesang.  
 Kvelden er lang.

Kjære vår, vi savnet deg så.  
 Trodde ei, igjen deg vi så.  
 Hvorfor må  
 du komme og gå?  
 Å bli  
 en lenger årstid!

## 4.5.10 Helg

### Egenkomponert.

Notevedlegg	Tekstvedlegg	Lydfil
Helg	Helg	Helg

Selv om dansemusikken var rådende på steinkjerpositivene fantes det noe annet materiale på trevalsene, blant annet brudemarsjer, noe salmer og noe musikk arrangert for vokal eller fele. Arrangement som "Helg" vil jeg likevel tro ikke forekom. På denne siste låta jeg har laget for min elektroniske lirekasse har jeg gjort et enkelt arrangement hvor jeg synger i en slags duett med lirekassa. Denne sangen kan passe som første låt på en konsert. Det at den har en duett-form mellom vokalen og instrumentet, gjør at jeg både får presentert stemmen og ikke minst lirekassa på en fin måte. Noe som imidlertid er problematisk med å legge vokal til små dreiepositiv er begrensninger i forhold til tonearter. Dette kommer tydelig til uttrykk på denne låta, siden den egentlig ligger for høyt for min stemme (hør lydopptaket, "Helg" på vedlagte CD). Jeg kunne sunget en oktav lavere, men synes ikke dette kledde låta. Jeg vil videreutvikle denne duetten slik at jeg kan legge vokalen noe lavere.

# Helg

Åse Mørk

Score for Voice 2 and Lirakasse (Lute).

Key signature: One sharp (F#).  
Time signature: 4/4.

The score is divided into systems, with measure numbers 7, 13, 18, 24, and 27 indicated at the beginning of each system.

©

## **Helg**

Tralle og steve.  
Danse og leve.  
Sola den skinner, vi lager minner.  
Endelig lørdag, nå er det helg

Rotur på dammen.  
Du og jeg sammen.  
Svarttrosten synger, båten den gynger.  
Endelig lørdag, nå er det helg.

Tralle og steve.  
Danse og leve.  
Sola den skinner, vi lager minner.  
Endelig lørdag, nå er det helg.



## 4.5.11 Tulipaner fra Amsterdam

Vedlagt som eksempel for hva som kan spilles på min lirekasse.

Notevedlegg	Tekstvedlegg	Lydfil
		Tulipaner fra Amsterdam

Denne låta fulgte med på minnekortet da jeg fikk lirekassa fra Robert Lerbro. Jeg har selv gjort dette opptaket, omtrent samtidig med at jeg tok opp de ti andre arrangementene. Dette er en kjent låt som jeg hadde hørt tidligere, men ikke hadde videre kjennskap til. Det ser ut til at melodien er skrevet av Ralf Arnie, og det finnes også tekst til musikkstykket. Låta gir meg assosiasjoner til marked og gatemusikanter. Det er en utpregret bruk av ornamentikk og korte toner, og låta har en tydelig rytmikk i 3/4-dels takt. Som jeg har skrevet om tidligere i oppgaven, mener jeg at bruk av mye ornamentikk gjør at instrumentet klinger bedre. I motsatt tilfelle høres instrumentet mer ustemt ut. Det var særlig denne låta som gjorde meg bevisst på dette. Det kan ha en sammenheng med at lufttrykket blir jevnere når det kun brukes korte toner.

## 4.5.12 Ventillyd

Vedlagt for å gi en forståelse av hvordan min elektroniske lirekasse fungerer.

Notevedlegg	Tekstvedlegg	Lydfil
		Ventillyd

Jeg har gjort et opptak av lirekassa når jeg har satt den i play-modus, uten å sveive. Det er låta "Å eg ser på deg og du ser på meg" som avspilles.

## 5 Diskusjon og konklusjon

Det er udiskutabelt at det finnes flere forskjeller mellom mitt instrument og de gamle steinkjerpositivene. Jeg valgte et nytt instrument fordi jeg mener det gir meg mulighet til å lage og programmere egen musikk for et dreiepositiv. Jeg kunne prøvd å få kjøpt eller lånt et steinkjerpositiv, men det er ikke så mange tilgjengelig så det ville jeg kanskje ikke fått tilbud om. Det å bygge et steinkjerpositiv basert på de gamle var uaktuelt for meg. Formålet med oppgaven var ikke å lage et instrument eller lære meg å programmere musikk for eldre typer dreiepositiv, men å jobbe med det musikalske aspektet. Det å få hjelp til å programmere mine arrangement på et steinkjerpositiv ville definitivt vært spennende og jeg kunne antagelig fått mer direkte nytte av steinkjerpositivtradisjonen, men jeg hadde kommet til å trenge mye hjelp. Jeg valgte derfor å kjøpe en elektronisk lirekasse for å øke gjennomførbarheten i masterprosjektet, men også fordi jeg ønsket å arrangere og komponere musikk uavhengig av andre i denne første fasen hvor det har vært viktig for meg å få rom til å utforske instrumentet. Selv om jeg har arbeidet med et nytt instrument har jeg likevel hatt nytte av å sette meg inn i dreiepositivtradisjonen generelt, og steinkjerpositivtradisjonen spesielt, noe jeg mener de ti arrangementene bærer preg av. Uavhengig om jeg hadde valgt et gammelt eller nytt instrument ville det optimale likevel vært å gå i lære hos en programmerer og instrumentmaker som kjenner tradisjonen og selv har vært en del av den, og jeg har ofte kjent på savnet av en læremester. Min instrumentmaker, Robert Lerbro, bor i Sverige. Det å kommunisere på telefonen har ikke alltid vært like lett. Overlevering av kunnskap og generell kommunikasjon foregår på en bedre måte når en er i direkte kontakt, i steden for kun verbalt. Vi har møtt hverandre ved et par anledninger for vedlikehold av instrumentet og jeg har lært mye på disse møtene. Min erfaring rundt det å tilegne meg kunnskap om en tradisjon uten læremester underbygger teorier om at trading også handler om overlevering av "taus kunnskap" (Rolf, 1995). Jeg mener med dette at det er mye kunnskap som ikke kommuniseres verbalt men som en tilegner seg gjennom annen type samhandling.

## 5.1 Bruk av tradisjon og tradisjonsbrudd

Polany mener det er umulig å lære en tradisjon uten underkastelse (Rolf, 1995). Jeg har bevisst valgt å ta noen andre musikalske grep enn det jeg kjenner som steinkjerpositivtradisjonen. På bakgrunn av dette kan jeg nok ikke hevde at jeg har *lært en tradisjon*, men jeg har i hvert fall *lært om en tradisjon*. En kan videre spørre seg hvor mye fornyelse av et tradisjonsmateriale en tradisjonsbærer kan foreta seg før det oppstår et brudd med den opprinnelige tradisjonen. Det finnes alltid et spenningsfelt mellom bevaring og fornying (Eriksen og Selberg, 2006, s 217). Individets kreativitet i en formidlingssituasjon er vesentlig for at en fortellertradisjon skal holde seg levende (Eriksen og Selberg, 2006, s 218). Jeg har ikke ønsket å begrense min egen kreativitet i dette prosjektet, snarere tvert i mot. Kreativiteten har fått råde foran hensynet til tradisjonen. Eriksen og Selberg skriver at den som framfører et tradisjonsstoff, altså en tradisjonsbærer, er "bevisst hva han eller hun skylder tradisjonen" (2006). Jeg kjenner også på denne bevisstheten og er av den oppfatning at jeg beveger meg for langt utenfor tradisjonen til å kalle det jeg holder på med for direkte tradering av en norsk dreiepositivtradisjon. I følge Bertil Rolf forutsetter videreføring av en tradisjon minst tre generasjoner og det må blant annet være en kontinuitet i traderingen (1995). De fleste vil nok være enig i at jeg ikke kan kalle meg en tradisjonsbærer, men det betyr ikke at jeg ikke har respekt for tradisjonen, og at jeg fører elementer av den videre. Jeg mangler imidlertid et tradisjonsmiljø som kan bedømme det jeg lager og formidler. Noen ganger undrer jeg meg over hva instrumentmakerne på Steinkjer ville ment om prosjektet mitt. Ville de syntes låtmaterialet var forkastelig? Hva hvis den musikken jeg lager kommer til å "falle i god jord" hos dagens publikum og jeg opplever økt etterspørsel av det jeg kan levere. Ville instrumentmakerne da likt musikken min? Mye tyder jo på at markedsverdien var styrende i forhold til hvordan musikk som ble slått inn på valsene. Instrumentmakerne satt på kunnskapen om å slå inn musikken på valsene og hadde på den måten råderett. Prøvde de ut arrangement for hverandre før de solgte instrumentene? Fantes det grenser for hva som ble akseptert, eller ble all populær dansemusikk som kunne fungere på instrumentet slått inn på valsene? Dette vil vi nok ikke få gode svar på.

Gjennom å bli kjent med tradisjonen lærte jeg at steinkjerpositivet ble brukt som et rytmisk instrument primært til dans. Selv ønsket jeg å utforske annen bruk av instrumentet, hvor sang og tekst skulle få større plass. Likevel har jeg kommet fram til at det rytmiske

låtmaterialiet ofte fungerer best. På flere av arrangementene mine har de første skissene vært laget for å spilles i sakte tempo. Underveis i prosessen med hver enkelt låt har dette gjerne endret seg, og jeg spiller ofte den ferdige låta i et raskere tempo hvor rytmikken er mer vektlagt enn det jeg hadde planlagt. På tross av dette er mine arrangement i et saktere tempo enn mye annen steinkjerpositivmusikk. Jeg har vært opptatt av å eksperimentere, for å finne ut av hvor langt jeg kan bevege meg utenfor typisk rytmisk dansemusikk uten at kvaliteten på låtmaterialiet forringes på grunn av instrumentets begrensninger. Hva jeg mener klinger bra/dårlig har imidlertid endret seg ettersom jeg har blitt bedre kjent med lyden i instrumentet (se eksempelet med "Erlings vuggesang").

Ved å ha lyttet på opptak av steinkjerpositiv og forsøkt å herme, for så å frigjøre meg noe fra det opprinnelige materialet mener at jeg har klart å ta i bruk instrumentet på god måte. Av mine ti arrangement synes jeg at "Da vi møttes" og "Om mor" på mange måter fungerer best på instrumentet mitt. "Dansen går" er også spennende fordi jeg blander bossanova og steinkjerpositiv-musikk. Jeg hørte på flere opptak før jeg bestemte meg for disse tre og det å starte en skapende prosess med lytting var en god måte å åpne for det kreative på. Disse arrangementene var også noen av de det var mest interessant å jobbe med. Dette kom kanskje av at det var tidkrevende å notere låtene fra å høre på kassettopptak, men jeg tror ikke det bare var derfor. Det at det opprinnelige musikkmaterialiet var laget for samme type instrument, gjorde arbeidet lettere for meg. Jeg har gjort forsøk på å arrangere annen populærmusikk ut fra lytting. Det mest vellykkede eksemplet som jeg har lagt ved denne oppgaven er "Å eg ser på deg og du ser på meg". Jeg synes det har blitt fint, selv om jeg med fordel kunne ha brukt mer spennende harmoniserieng, som vi (gitarist Stein Arve Engebretsen og jeg) opprinnelig hadde i arrangementet vi utarbeidet for gitar og vokal. Toneomfanget i instrumentet er såpass begrenset at det opprinnelige arrangementet ikke lar seg overføre på en enkel måte. Jeg tenker da først og fremst på basstoner og skalaer. På bakgrunn av dette kan en kanskje trekke slutningen at min gode opplevelse med arbeidet rundt steinkjerpositivarrangementene kommer av at de opprinnelig er arrangert for små steinkjerpositiv med samme begrensninger som mitt, og at jeg får direkte nytte av dette. Arrangementene "Da vi møttes" og "Om mor" er etter min mening fyldige og jeg har bra utnyttelse av instrumentets muligheter, samtidig som jeg har tilført arrangementene noen nye elementer som tar det bort fra tradisjonen, både rytmisk og harmonisk. Likevel mener jeg at jeg har unngått å pøse på med altfor mye ornamentikk, men holdt meg til et noe naivt og enkelt uttrykk som har vært mitt opprinnelige ønske. Dette viser at jeg har hatt direkte

nytte av steinkjerpositivtradisjonen i arbeidet med å lage ny musikk. Som jeg tidligere har vært inne på anser jeg meg ikke som bærer av den norske dreiepositivtradisjonen, men jeg har likevel respekt for den. På bakgrunn av at jeg gjør så store endringer i musikk materialet vil kanskje noen mene at jeg derimot ikke respekterer tradisjonen. Jeg mener imidlertid at åpenhet og ærlighet om hva jeg endrer på og hva jeg beholder viser en form for respekt. Et annet spørsmål er om jeg hadde klart eller ønsket å gjøre disse endringene hvis jeg hadde vært underkastet tradisjonen (Rolf, 1995). Kanskje er det nettopp det at jeg står utenfor tradisjonen som fører til at jeg kan gjøre disse fornyelsene?

Det kan selvfølgelig diskuteres om mine arrangement; både over det kjente steinkjerpositiv-materialet, og de jeg har komponert, egentlig kan kalles for noe nytt. På bakgrunn av den kunnskapen som er tilgjengelig om steinkjerpositivtradisjonen vil jeg argumentere for at jeg har laget noe nytt. Jeg tenker da spesielt på det rytmiske ("Dansen går"), harmoniseringen ("Da vi møttes"), nye melodilinjer ("Om mor") og generelt det lave tempoet i låtene. "Helg" som er et slags nystev i duettform med vokal og lirekasse, skiller seg sannsynligvis også fra tradisjonen. Låtene mine er i tillegg utradisjonelle når det gjelder form. Jeg har gjerne en vers/refreng-form mens steinkjerpositivmusikken som oftest hadde en mer kompleks form med færre gjentakelser. Mine sanger er i tillegg lengre enn de låtene en fant på steinkjerpositivet, siden størrelsen på trevalsene satte begrensninger. Utover dette må det kunne sies å være utradisjonelt i Norge å bruke dreiepositivet til å akkompagnere sang slik jeg har gjort.

## 5.2 Mekanisk instrument og musikk materialet

Nostalgien var det som vekket min interesse for dreiepositivet. Senere har det vært selve lyden i instrumentet som har stått i sentrum for meg. Jeg liker klangen, og begynner etterhvert å bli kjent med hver enkelt av de 20 pipene. Noen akkorder klinger bedre enn andre, i tillegg endres min opplevelse av tonen i en pipe hvis jeg endrer intervall. Når jeg leser om tradisjonen og snakker med de som har kjennskap til den opplever jeg at fokuset er på instrumentet og programmeringen, og at musikk materialet fungerer mer som et redskap for å få vist frem instrumentets muligheter. Dette underbygges av det inntrykket jeg får av dreiepositivmiljøet utenfor Norges grenser. Det mekaniske elementet står i fokus. Selvfølgelig er det vanlig å komponere og arrangere musikk som får vist et instruments

muligheter, og som gir utøveren utfordringer. Likevel er det jo ikke alltid dette som er formålet når en lager musikk. Hvis vi for å sammenligne tar for oss vokal som instrument, er det jo ikke nødvendigvis slik at en lager sanger hvor vokalisten får vist hele sin bredde i både dybde, høyde og volum i tillegg til annen krevende teknikk. Når det kommer til dreiepositiv er det sjelden jeg har kommet over musikkstykker som ikke utnytter instrumentet maksimalt. Jeg undrer meg over hvorfor det er slik. En teori kan være det faktum at det ser ut som det ikke ble laget noe særlig musikk spesielt for dette instrumentet (Bratsberg, 1996, s. 57-62). Det å skulle arrangere populærmusikk for små dreiepositiv med såpass mange begrensninger kunne kanskje føre til at programmereren ble opptatt av å brilliere med finesser der det var mulig for å kompensere for andre forhold. Kanskje dreiepositivtradisjonen led av et lite mindreverdigheitskompleks? Det er flere historier om at instrumentet ikke hadde like høy status i alle områder og miljøer (Gotaas, 2002). I tillegg hadde lirendreierne liten (eller som oftest ingen) mulighet til å arrangere ny eller egen musikk for instrumentet, altså liten mulighet for variasjon. Dette førte kanskje til at selve musikk materialet fikk mindre oppmerksomhet enn musikken til andre typer utøvere. Det var bruksområdet som var det sentrale. Som jeg tidligere har vært inne på nevner folk apekatter og spilling for hatten når jeg forteller at jeg er en lirendreier. Interessen handler først og fremst om konsertarenaen og visuelle faktorer, ikke om selve lyden i instrumentet. De lurer gjerne på om lirekasse "er sånn man sveiver på", og når jeg bekrefter dette blir det stort sett ikke mer snakk om hvordan musikken på et dreiepositiv faktisk høres ut. Slik virker det som om bruksområdet står i fokus framfor selve musikk materialet også i dag. Som en motvekt er det derfor gledelig at Ringve Musikkmuseum har satt i gang prosjektet med å spore musikk som er slått inn på trevalsene. Kanskje aner vi starten på en ny epoke hvor selve dreiepositivmusikken løftes fram.

Vi finner bruk av mye ornamentikk i den norske dreiepositivtradisjonen, men dette trer enda tydeligere fram utenfor Norges grenser. Min teori er altså at det skal kompensere for manglende toner på de små instrumentene. I tillegg er det kanskje et ønske om å benytte seg av det faktum at det faktisk er et mekanisk instrument som dermed innehar noen kvaliteter som andre instrument ikke har. Mye ornamentikk løfter fram det mekaniske elementet fordi en kan programmere musikk som vil være komplisert å gjøre manuelt på for eksempel et orgel. I mine komposisjoner og arrangementer kan man kanskje si at jeg har "tonet ned" det mekaniske elementet og framelsket det akustiske og organiske. Jeg har ikke prøvd å legge skjul på at det er mekanikk som styrer spillet, men jeg har forsøkt å

bruke instrumentet på en annen måte, hvor jeg heller fokuserer på selve lyden i pipene i tillegg til å la instrumentet akkopagnere vokal med tekst. Den kontrollen jeg har over luftstrømmen til pipene er minimal i forhold til for eksempel en blåser. Dette gjør at tonene får en annen pitch som gjerne ligger litt lavere. For meg har dette upresise uttrykket blitt noe av det som gjør instrumentet interessant å arbeide med. Det må også kunne sies å være noe av det som kjennetegner et mekaniske instrument. Så ved å ikke forsøke å skjule det upresise uttrykket, løfter jeg dog fram det mekaniske elementet, selv om jeg ikke gjør det i form av ornamentikk. Hvordan fungerer så mitt låtmateriale på lirekassa hvis jeg sammenligner det med hvordan det tradisjonelle låtmaterialet fungerer på steinkjerpositivet? Siden jeg har lagt til vokal, blir det vanskelig å sammenligne. Mitt hovedinntrykk er likevel at jo mindre ornamentikk, jo mer ustemt høres instrumentet ut. Vokalen i samspill med lirekassa forsterker det skjeve uttrykket. Jeg har forsøkt å hente opp dette elementet i vokalen ved å inni mellom heise og slakke på tonene ("Erlings vuggesang", "Dansen går", "Å eg ser på deg"). Jeg ønsker med dette å være i dialog med instrumentet og løfte fram det upresise uttrykket i stedet for å forsøke å skjule det gjennom bruk av ornamentikk. I vårt samfunn i dag erfarer jeg at det er mye fokus på "falskt og rent" og "pent og stygt" når det kommer til musikk. Dreiepositivet kan bidra til å utfordre disse forestillingene, i hvert fall utfordret det meg.

## 5.3 Steinkjerpositivmusikk

Hva menes så med steinkjerpositiv-musikk? Mine kilder viser at det var dansemusikk som var populært i samtiden som ble slått inn på trevalsene, utover dette var det antageligvis mer eller mindre tilfeldig og etterspørselen var trolig styrende. Steinkjerpositivmusikk må kunne sies å være den musikken som faktisk ble slått inn på valsene og som finnes tilgjengelig i dag, enten som opptak eller på trevalser som kan spilles av på restaurerte steinkjerpositiv. Vi vet imidlertid at en del av musikkmaterialen har gått tapt fordi en gjerne brukte de samme trevalsene om igjen. En erstattet gamle stifter med nye, for at ikke publikum skulle gå lei (Bratsberg, 1996, s.61). Gjennom arbeide med mitt eget instrument opplever jeg at låtene går igjennom en slags "dreiepositiv-kvern". For at arrangementene skal bli spillbare er jeg nødt til å gjøre noen kompromiss med instrumentet, slik som å korte ned tonene, finne høyere toner som kan erstatte bassen og øke tempo i låtene. Denne

"lirekassekverna" ble jeg særlig oppmerksom på i begynnelsen av prosessen med å bli kjent med instrumentet. Jeg startet med en idé om et musikkstykke, laget skisse på skisse og prøvde de ut på instrumentet, hvorpå jeg til slutt satt igjen med en versjon som fungerte brukbart på den elektroniske lirekassa men som samtidig hadde fjernet seg fra min opprinnelige idé om et enkelt og kanskje noe naivt uttrykk. Låta "Hjerterum" er et eksempel på dette. Jeg synes den framstår som noe masete og påtatt sjarmerende uten særlig mye spenning. Likevel mener jeg at mine arrangement er adskillig enklere enn eksempellåtene som fulgte med da jeg kjøpte lirekassa (hør vedlagt lytteeksempel, "Tulipaner fra Amsterdam"). På bakgrunn av dette kan en kanskje si at jeg har klart å formidle noe av det uttrykket som jeg ønsket. "Prestekragenns vals" er et mer vellykket eksempel på et kompromiss mellom meg og instrumentet. Jeg mener også at flere arrangement langt på vei fungerer godt på instrumentet, men dette vil jo selvfølgelig være en smakssak.

## 5.4 Bruk av nostalgi

Nostalgi var selve utgangspunktet som vekket min interesse for dreiepositiv, og virker fortsatt som en drivkraft i prosjektet. Konkret handler min nostalgi om en lengsel etter en tid med lite automatikk, der folk lot seg fascinere av maskiner og mekanikk. Denne lengselen har trolig sitt utspring i en selvopplevd fascinasjon av musikkmaskiner i min egen barndom. Jeg har en nostalgisk oppfatning av at gjøremålene i "gamledager" før vi fikk maskiner som hjelpemiddel, var preget av en større tilstedeværelse enn i dag, at folk var mer avhengige av å samarbeide - noe som skapte en større nærhet mellom mennesker. Jeg er klar over at det neppe var slik våre forfedre oppfattet sin samtid, men det er likevel det perspektivet som representerer mitt nostalgiske forhold til perioden og som jeg ønsker å løfte fram i det musikalske. Jeg vil ta vare på og dyrke de nostalgiske følelsene jeg hadde for instrumentet før jeg ble kjent med tradisjonen, fordi jeg i tillegg til å formidle fakta om steinkjerpositivtradisjonen, også ønsker å formidle den magiske følelsen en kan få ved å sveive på et instrument for dermed å frembringe akustiske toner. Som jeg har vært inne på tidligere lot jeg meg fortrylle av smykkeskrinet med ballettdanseren. Jeg trakk den opp igjen og igjen, og undret meg over hvordan den fungerte og kunne frambringe disse vakre tonene.



Jeg bruker nostalgien både som inspirasjon når jeg lager lirekassemusikk, men også i møte med et publikum. Når jeg lager musikken har jeg gjerne triller med som et virkemiddel fordi jeg mener det representerer noe av det magiske elementet ved musikkmaskiner. Jeg er også bevisst på å ikke ha vokal gjennom hele låta, men legge inn mellomspill hvor lirekassa står alene slik at folk skal få anledning til å lytte på tonene og gjøre seg kjent med instrumentet. Selve lyden i pipene vekker en nostalgisk følelse hos meg. Jeg er imidlertid usikker på hvorfor det er slik, siden jeg ikke kan huske å ha opplevd dreiepositiv som liten. Det kan være fordi det noe upresise uttrykket på grunn av lite konstant lufttrykk til pipene og lyden av selve sveivingen frembringer minner om mekaniske instrument. Til sammenligning kjenner jeg ikke på de samme nostalgiske følelsene når jeg lytter til orgel. Jeg setter tekster til låtene, og disse er ofte romantiske og forteller en historie. I tekstene bruker jeg et språk, og peker gjerne på en tematikk vi forbinder med "gamledager", slik som "Prestekragens vals" som handler om å spå i kjærlighet ved å nappe kronblader av en blomst. I teksten "Da vi møttes" står paret under eiketrær og vakre stjerner når "hun gir han sitt ja". I "Dansen går" vil jenta "falle inn i hans sterke armer". Jeg har også laget en vuggevise og en sang om en mor. Alle disse teamene handler om nærhet i forekjellige typer relasjoner, så dette speiler seg noe i min nostalgiske lengsel etter "gamledager". I tillegg forsøker jeg å "flirte" med folkemusikk-sjangeren med "Marsj i mai" og "Helg" som kan gi assosiasjoner til et nystev siden det er en enkel melodilinje hvor jeg benytter meg av fire linjer som rimer parvis. Nystev-formen er også ment å bygge opp under det nostalgiske aspektet.

Jeg bruker også nostalgi i møte med publikum. For meg handler ikke lirekassa først og fremst om fattigdom, markeder, dansefester og apekatter - den handler om et mekanisk instrument som virket fortryllende på tilhørerne. Jeg løfter fram elementer fra tradisjonen som kan forsterke dette subjektive, nostalgiske bildet. I de store linjene handler det om at jeg har gått bort fra intensjonen om å bruke dreiepositivet til dans og at jeg har lagt vokal på samtlige arrangement, noe som i følge kildene var sjelden når det kommer til steinkjerpositivtradisjonen. Jeg ønsker meg et lyttende publikum som lar seg fascinere av mekanikken i instrumentet, og som også blir berørt av tekstene og arrangementene. Det er her viktig å påpeke at jeg ikke presenterer mitt prosjekt som en prosess som handler om å føre tradisjonen videre. Jeg "shopper" de elementene fra tradisjonen jeg mener representerer mitt nostalgiske forhold til instrumentet og som jeg har lyst til å presentere for et publikum. Jeg velger for eksempel triller fordi jeg liker dette elementet, men jeg

velger bort annen ornamentikk fordi jeg synes det blir for masete. Det at jeg ønsker å dyrke nostalgien rundt dreiepositivet trenger likevel ikke stå i veien for formidling av steinkjerpositivtradisjonen slik jeg ser det. Jeg håper at mitt nostalgiske forhold til dreiepositivet vil vekke andres interesse for dette instrumentet. Jeg spiller egenkomponert musikk og nye arrangement på bakgrunn av gammelt materiale - som jeg trives med. Dette vil forhåpentligvis høres bedre ut enn om jeg hadde prøvd å kopiere arrangementene vi finner på steinkjerpositivet. I konsertsammenheng ser jeg for meg at jeg heller kan la publikum få høre opptak av det opprinnelige arrangementet, i tillegg til at jeg spiller min tolkning. Låta "En drankers hytte" ble, som jeg tidligere har vært inne på, framført av Spellar-Lovise. Jeg kjenner ikke det opprinnelige arrangementet, men ved å ha laget et nytt arrangement over det Visearkivet mener var melodien til denne teksten får jeg formidlet historien om kvinnen og tradisjonen på en mer levende måte enn om jeg bare skulle ha fortalt den uten eksempel på dreiepositivet.

Vil min bruk av nostalgi virke villledende og forstyrre publikums forståelse av den norske dreiepositivtradisjonen? Det er i hvert fall ikke min hensikt. Noe som skiller nostalgi fra andre følelser, som for eksempel sentimentalitet, er at nostalgikeren har et bevisst forhold til de nostalgiske følelsene. "Det är just medvetenheten om nostalgin som illusjon - att det är själve känslan, inte verkligheten bakom den som är åtråvärd - som har återskänkt den sin status" (Johannisson, 2001, s. 155, 156). Så lenge jeg som formidler er ærlig håper jeg at det nostalgiske perspektivet heller vil være en styrke i en formidlingssituasjon når det kommer til å vekke et engasjement for dreiepositivet og dets historie. Nostalgien kan sees på som et "strategisk forsøk på å opprettholde en kulturell forankring" (Lyngø, 1992). Den vil derimot virke villledende hvis jeg ikke er tydelig på hvilke element jeg har tilført historien. Forøvrig mener jeg det alltid vil være viktig å presisere at nåtiden setter sitt preg på historien når det kommer til gamle gjenstander og tradisjoner.

# Avslutning

Dette masterprosjektet har handlet om å bli kjent med et nytt instrument på bakgrunn av en tradisjon. Fra å være helt ukjent med instrumentet, musikken og tradisjonen - eier jeg i dag min egen lirekasse og har laget ti arrangement som kan spilles for et publikum. Dette er et resultat av mange timers arbeid og en økonomisk investering i instrumentet, som føles verdifullt. De håndfaste resultatene gir meg en mestringsfølelse. Likevel er det mitt nyvunnede kjennskap til den norske dreiepositivtradisjonen som gir meg selvtillit og trygghet, det er denne kunnskapen som danner grunnlaget for mestringsfølelsen, fordi jeg vet at prosjektet er forankret i et gammelt håndtverk. Jeg er stolt over den norske tradisjonen. Steinkjerpositivet representerer høy kvalitet og godt håndtverk. Ja, jeg kan til og med kjenne en slags nærhet til Spellar-Lovise som vandret rundt i sommerhalvåret med barn og lirekasse. Kanskje skal jeg selv ut på veien med sønnen på hofta og gjøre konserter i sommer? Hadde jeg ikke tilegnet meg kunnskap om tradisjonen, ville jeg heller ikke vært like komfortabel med å dyrke mine nostalgiske følelser omkring instrumentet.

Når denne oppgaven er levert vil jeg fortsette å lage musikk for lirekasse. Neste skritt blir å utvikle det fra å være et "skrivebord-prosjekt" til å gjøre konserter og formidle den kunnskapen jeg har tilegnet meg. Jeg er allerede på jakt etter flere dreiepositiv, og ønsker også å anskaffe meg et med ruller. Hadde jeg fått tak i et steinkjerpositiv ville en drøm gått i oppfyllelse! Det hadde vært veldig spennende å høre hvordan noen av mine komposisjoner høres ut på et steinkjerpositiv. Jeg er uansett spent på hvordan et publikum kommer til å ta i mot lirekassa og meg, og lurer på om musikken min bryter med de forestillingene folk har om dreiepositivet. Jeg har allerede gjort noen uformelle opptredner og synes responsen er god. Som jeg har vært inne på tidligere mener jeg at interessen for dreiepositivet først og fremst handler om selve instrumentet og hvordan det fungerer, og ikke så mye om musikken og lyden. Et av mine mål er jo nettopp at folk lar seg fascinere av at det er et mekanisk instrument, men jeg ønsker ikke stoppe der. Jeg håper å kunne bidra til å gi folk en bredere opplevelse av dette instrumentet. Ved å fortelle historier om dreiepositiv og lirendreiere samtidig som de får høre gammelt og nytt musikkmateriale håper jeg å vekke en entusiasme og interesse hos et publikum. Jeg mener dessuten at selve instrumentet innehar flere kvaliteter publikum kan rette oppmerksomheten mot. For lyden i pipene kan både provosere og fortrylle og gi tilhørerne en anderledes musikalsk opplevelse basert på en tradisjon, og med nostalgiske overtoner.



Bildetekst: Undertegnede og sønn i lek rundt lirekassa etter endt fotoseanse for å ta bilde til forsiden av denne oppgaven (Foto, Anne Brustad).

# Referanser

Aksdal, B., Buljo K. A., Fliflet A., Løkken A. (1998). *Trollstilt. Lærebok i tradisjonsmusikk.* Oslo: Gyldendal.

Bratsberg, Bjørn Alexander. (1996). *Steinkjerpositivet - et trøndersk bidrag til lirekassetradisjonen.* Hovedfagsoppgave NTNU. Trondheim.

Eriksen, Anne og Selberg, Torunn. (2006). *Tradisjon og fortelling - En innføring i folkloristikk.* Oslo: Pax.

Gotaas, Thor (2002) *Lirendreier og lurendreier.* Gjøvik: Gjøvik trykkeri A.S.

Johannisson, Karin. (2001). *Nostalgi: En känslas historia.* Sverige: Albert Bonniers förlag.

Lyngø, Inger Johanne. (1992). *Kulturvern og nostalgi* (Dugnad 1 - 1992, Volum 18). Side 35-46. Oslo.

Rolf, Bertil.(1995). *Profession, tradition och tyst kunnskap.* Side 129-162. Gyttopp, Sverige: Bokforlaget nya doxa.

Sadie, Stanley. (red). (1984). *Mechanical instruments.* The New Grove dictionary of musical instruments (Macmillian pr.)

Shaw, Christopher og Chase, Malcom. (1989). *The imagined past - history and nostalgia.* Manchester: University Press.

## Internettreferanser

Ringve Musikkmuseum.(2014). *Utstilling. Lirekasser.* Hentet 06.05.2014, fra: <http://ringve.no/utstilling/lirekasser/>

Raffin Organ Makers. (2014). *Raffin Organ Makers.* Hentet 06.05.2014, fra: <http://raffin.de/pages/en/home.php>

Alan Pell Music. (2014). *Alan Pell Music*. Hentet 06.05. 2014, fra:

<http://www.alanpell.com/>

## Videoreferanser

*Barrel organ player in Burges*. (01.03.2007). Videoklipp. Hentet 06.05.2014, fra:

<http://www.youtube.com/watch?v=TeCn7ihLwrM>

*Street Organ Playing Super Mario Bros*. (26.08.2008). Videoklipp. Hentet 06.05.2014, fra:

<http://www.youtube.com/watch?v=lp0ulvw5H7o>

*52 Key Veerbeek "Amsterdam girl" plays at Comford Rally 2011*. (13.05. 2011).

Videoklipp. Hentet 06.05. 2014 fra: <http://www.youtube.com/watch?v=RPFPPWchzHc>

*Barrel organ consert @ San Francisco Divisadero Farmers Market*. (03.02.2010).

Videoklipp. Hentet 06.05.2014 fra: <http://www.youtube.com/watch?v=3Bj2I9kaNY4>

*Tom and Mrs. Waterman playing a Barrel Organ, Taupo Hobby Expo 2012*. (13.07.2012).

Videoklipp. Hentet 06.05. 2014 fra: <http://www.youtube.com/watch?v=LZ8D2M-noow>

*Lirekasse Festival 2011*. (06.05.2011). Videoklipp hentet 06.05.2014 fra:

<http://www.youtube.com/watch?v=EREGmoCClhA>

## Andre kilder

Sverre Dogger, samler av mekaniske instrument.

Charles Karlsen, lokalhistoriker med spesiell interesse for steinkjerpositivtradisjonen.

Robert Lerbro, instrumentmaker som har bygget min elektroniske lirekasse.

Bosse Tangen, lokalhistoriker fra Nannestad.

Brage Bragli Alstadheim, eier av en lirekasse.

Ringve Musikkmuseum i Trondheim.

Teknisk museum i Oslo.

Norsk Visearkiv i Oslo.

# Vedlegg på CD

**Spor 1. Erlings vuggesang**

**Spor 2. Dansen går**

**Spor 3. Hjerterum**

**Spor 4. Prestekragens vals**

**Spor 5. Å eg ser på deg og du ser på meg**

**Spor 6. En drankers hytte**

**Spor 7. Da vi møttes**

**Spor 8. Om mor**

**Spor 9. Marsj i mai**

**Spor 10. Helg**

**Spor 11. Tharalden**

**Spor 12. Karlsens opptak 1**

**Spor 13. Karlsens opptak 2**

**Spor 14. Tulipaner fra Amsterdam**

**Spor 15. Ventillyd**

Kopi av CD er ikke tillatt.

