

***...kom vener og gjester og høyr meg ein gong. For brurfolket  
vårt vil eg synga ein song...***

Den seremonielle songen i Kvam og refleksjonar omkring  
rekontekstualiseringa av ein tradisjon.

Solbjørg Tveiten

Masteroppgåve i tradisjonskunst  
Høgskolen i Telemark  
Avdeling for estetiske fag, folkekultur og lærarutdanning  
Institutt for folkekultur, Rauland  
2006 / 2007

## **Føreord**

Tusen takk til vegleiarane mine Ragnhild Knudsen og Odd Are Berkaak. Takk til konsulent; Sigbjørn Apeland. Takk også til Vidar Lande, som er ein fantastisk førelesar og pedagog. Takk til medstudentar for godt samarbeid fram mot eksamen. Takk til samboaren min, Leif Ingvar, for at han har tru på meg, og for mange gode middagar. Takk til pappa og Brit for all oppmuntring og hjelp med korrekturlesing. Takk til Lajla, for at ho alltid støttar meg og trur på dei vala eg gjer. Takk til vener og familie, og alle andre som har vore med å hjelpt meg på vegen fram mot det ferdige resultatet. Og sist men ikkje minst, ein stor takk til informant og læremeister, Olav Steffen Eide, og til mine medmusikantar og gode vener, Silje, Olav og Einar. Utan dykk hadde det ikkje vorte noko prosjekt!

Tørvikbygd, 20. mai 2007

Solbjørg Tveiten

# Innhald

<b>Del 1 Bakgrunn og metode</b> .....	4
1.1. Innleiing .....	4
1.2. Masterprosjektet .....	5
1.2.1. Problemstilling .....	6
1.2.2. Tidlegare forskning .....	6
1.2.3. Omgrepavklaring .....	7
1.2.4. Oppgåvas fire delar .....	8
1.3. Val av forskingsmetode .....	8
1.3.1. Intervju .....	11
<b>Del 2 Musikk og tradering</b> .....	12
2.1. Kjelder .....	12
2.2. Tradisjonsomgrepet .....	13
2.3. Den seremonielle musikken i Kvam .....	16
2.4. Tradering i vår tid; institusjonalisering av folkemusikk .....	22
2.4.1. Taus kunnskap .....	27
2.5. Kappleiken .....	28
2.6. Strevaren, elegantieren og ulike kontrollgrupper .....	35
<b>Del 3 Ulike kontekstar</b> .....	40
3.1. Rekontekstualisering; ein kontinuerlig prosess? .....	40
3.2. Frå pub til kyrkjevandring .....	44
3.2.1. Kulturhuset Kabuso .....	46
3.2.2. Strandebarm Kyrkja .....	48
3.2.3. Ekspedisjonen Pub .....	50
3.2.4. I Kabuso igjen... ..	51
3.3. Kven er publikum? .....	52
<b>Del 4 Frå ein rolle til ein annan</b> .....	55
4.1. Artisten og kjømeisteren .....	55
4.3. Oppsummering .....	60
4.4. Sluttord .....	63
CD – Innhald og kommentarar til innhaldet .....	64
Litteraturliste .....	66
Vedlegg 1 – 10 .....	69

# Del 1 Bakgrunn og metode

## 1.1. Innleiing

Eg har heile livet drive med musikk, men interessa for folkemusikk fekk eg fyrst i 17 års alderen. Som born flest elska eg det som var ”kult,” og på den tida eg vaks opp var synthesizer det ”kulaste” instrumentet på jord, medan Boy Banda hadde sitt inntog for fullt. Men med to eldre brør lærte eg fort at Boy Band var for umusikalske, hylande jenter, og at synten og trommemaskinene ikkje var noko for dei kvalitetsbevisste. Eg konverterte difor til gode, gamle Smokey og Genesis, og prøvde meg som vikar i rockebandet ”Elektriske tøflar, ” der eg gjorde mitt ytste for å imitera Axl Rose. Men sjølv om eg søkte mange ulike musikalske retningar gjennom oppveksten, hadde eg to haldepunkt som alltid var der, songlæraren min, og pappas hardingfelespel. I songtimane fekk eg synge det eg ville, og eg ville synge alt frå Grieg, Mozart og Bach til Andrew Loyd Webber og norsk visesong. Sjølv om eg var innom mange stilartar, var det den klassiske musikken og då særleg barokkmusikken som opptok meg mest. Hardingfelespelet til pappa var ein del av kvardagen, som eg ikkje tenkte vidare over kva var for noko. Men det hadde alltid vore der, som ein del av dei trygge rāmene i kvardagen.

Den fyrste gongen eg hørde kveding hugsar eg at eg vart svært fascinert, for dette var nytt og spennande. Etter kvart oppdaga eg at mange av songane kvedarane nytta, var kjende songar som mamma hadde sunge til meg gjennom heile oppveksten. Musikken var ny og kjend på same tid, og med stor iver freista eg å setja meg inn i denne stilarten. Den klassiske musikken vart nedprioritert, og eg trudde det var best slik. I dag trur eg at klassisk musikk og folkemusikk fint kunne lete seg kombinera, men på det tidspunktet ville eg gjera alt rett. I kaoset om kva som var rett og gale, valde eg nokre omvegar før eg spora inn på det som for meg vart den rette vegen. Mi erfaring er at desse omvegane oftast oppstår i det ein freistar å ta ein snarveg, men det er ein prosess å erkjenne at det ikkje finst snarvegar. Ting tar tid om ein ikkje skal kutta svingane!

Eg har studert ved fleire ulike musikkinstusjonar: Ole Bull Akademiet, Norges Musikkhøgskole og Høgskolen i Telemark. Alle erfaringane eg har fått gjennom utdanninga mi, har vore avgjerande for der eg er i dag. Desse lærestadene har mykje av det same faglege

innhaldet, men dei er likevel svært ulike både i høve til fagplanar og i oppbygnad. Gjennom studia har eg jobba med mange ulike vinklingar på musikk, debattert ulike tema og freista setja meg inn i fleire tradisjonar. Men oppi alt dette har eg valt å gå meir grundig inn i ein tradisjon, på same vis som studentar frå andre fagfelt går grundigare inn eit gitt tema. I mitt tilfelle valde eg den seremonielle musikken i Kvam / kjømeistertradisjonen i Tørvikbygd.

Her finst eit mangfald av songar frå dette området, og kjømeistertradisjonen har stått sterkt i Tørvikbygd. Det er diverre svært få som brukar desse songane i dag, verken blant folk flest eller blant folkemusikarar i distriktet. Olav Steffen Eide var min læremeister då eg studerte ved Ole Bull Akademiet, og han har lært meg store delar av repertoaret sitt. Eg vaks opp i Tørvikbygd, og gjennom mitt virke som musikar jobbar eg mellom anna med å vidareformidla songane og slåttane frå dette tradisjonsområdet. Då eg skulle byrja med masterprosjektet mitt, vart det difor naturleg å gå djupare inn i denne spesifikke tradisjonen, og å problematisera ulike aktuelle emner kring den.

## 1.2. Masterprosjektet

I arbeidet med denne oppgåva har eg kombinert teori og praksis, og gjennom utøving freista å illustrera fornying i arbeidet med å vidareføra denne seremonielle musikktradisjonen. Eg har framført repertoaret på konsertar, og for meg har det vore eit poeng å halde konsertar i ulike lokale. Dette meiner eg er viktig, for å kjenne på om lokala påverkar framføringane.

Konsertane har difor vorte lagt til eit kulturhus, ei kyrkje og ein pub. Eg har filma kvar konsert, og opptaka ligg som vedlegg til oppgåva. I tillegg til dette har eg, saman med dei tre andre musikarane i gruppa ”Tørvikbygd,” spelt inn eit utval seremonielle songar. CD-en inneheld opptak av det me har spelt inn, og arkivopptak av dei same songane. Dette er gjort for å syna likskapar og ulikskapar mellom mi musikalske tolking og framføring, og tradisjonsberarane sine framføringar av desse songane. Nokre av spørsmåla eg har freista å få svar på, er: Kva skjer dersom ein plasserar bruksmusikk knytt til heilt klare hendingar inn i ein scenisk tradisjon? Kvar står artisten og kjømeisteren i høve til kvarandre? Mange vil hevda at uttrykk, repertoar og musikalsk innhald endrar seg når konteksten blir ein annan. Korleis påverka dette ei framføring?

### **1.2.1. Problemstilling**

Eg ville forske på rekontekstualisering av vokal musikk, med fokus på den seremonielle musikken. Gjennom arbeidet med oppgåva freista eg å sjå dette temaet i samband med mitt eige virke som songar. Eg ynskte å fortelje noko om kva denne tradisjonen er og har vore. Vidare freista eg å forske på kva faktorar som er i rørsle i endringsprosessane, og kva rolle dei ulike faktorane kan ha.

Formidlingsprosessen er ikkje ukomplisert, den blir stadig sett inn i nye kontekstar og sosiale samanhengar. For å undersøkje dette freista eg å oppsøkje ulike konsertarenaer for å halde konsertar. Eg ville vurdere framføringane opp mot kvarandre mellom anna for å sjå kva utfordringar eg møtte dei ulike stadane.

Vidare ville eg samanlikna konsertpublikummet i høve til publikummet i seremoniar. Eg brukte her bryllaupet som døme på ein seremoni, og samanlikna soleis bryllaupet og konserten. Eg ville også samanlikna artisten og kjømeisteren. Kva skilnadar kunne eg finna i høve til repertoarbruk, funksjon og musikalsk fokus?

Problemstillinga kan samanfattast slik:

Korleis påverkar ulike kontekstar utøveren sin framføring av seremoniell-musikk, og kva faktorar er med på å styra utviklinga av ein tradisjon?

Ved hjelp av teori og egne erfaringar vil eg freista å utforske dette problemområde. Eg vil gjennom egne konsertar og innspeling av tradisjonsmaterialet sjå historikk, teori og praksis i ein samanheng. I diskusjonsdelen freistar eg å nytta mellom anna Bourdieu, Berkaak og Blom sine framstillingar av ulike teoriar/teoretiske modellar. I tillegg freistar eg å sjå spørsmåla eg stillar i høve til tidlegare forskning på området.

### **1.2.2. Tidlegare forskning**

Det har, etter det eg har funne ut, ikkje vore forska spesifikt på utviklinga innan den seremonielle vokale musikken, det har likevel vorte forska på liknande emnar. Mellom anna skriv Herdis Lien (2001) om utviklinga av vokalmusikken, og om kvar og når det har førekome endringar i si hovudfagoppgåve. Ho spør seg kva for årsaker og konsekvensar ein finn i høve til endringsprosessar. Lien samanliknar dagens vokale utøvarar med deira

læremeisterar, og ho tar også for seg kva tendensar ein kan sjå i høve til endringar i bruken av stiltrekk som klang, tempo, ornamentikk, tonalitet og repertoarval fram gjennom tidene.

Henrik Sinding-Larsen si magisteroppgåve ved Universitetet i Oslo (1983) handlar mellom anna om korleis musikalske uttrykk får ulik meining i skiftande kulturhistoriske kontekstar. Han ser problemstillinga ut frå eit antropologisk perspektiv.

Anne Murstad har i si hovudfagoppgåva (2003) studert korleis lokk har endra seg frå bruksmusikk til scenisk musikk. Ho har nytta seg av verksemdsteori, og ser ut frå denne modellen korleis lokk blir nytta i ulike kontekstar.

Linda Røyseth (2006) har skrive om profesjonelle folkesongarar sitt syn på eiga verksemd i ei masteroppgåve frå 2006. Ho ser musikken i samheng med konteksten den blir produsert i, og undersøker utøvarane sin motivasjon og forståing av det dei gjer.

Edvard Os kom i 1960 ut med ei bok om gamle bryllaupskikkar. Han problematiserer ikkje omkring dei endringane som på den tida hadde funne stad, men han tar for seg bruken av dei ulike songane, skikkane knytt til bryllaup og ordforklaringar. I tillegg finn ein noter på ulike kjømeistersongar. Dette er ein opplysende bok som kan vera til hjelp for å få ein viss historisk oversikt.

Fleire av dei som har forska på vokal folkemusikk har kome fram til at det skjer endringar i songstil når konteksten endrar seg. Eg vil no gjera kort greie for nokre omgrep eg brukar i oppgåva.

### **1.2.3. Omgrepavklaring**

I framandordboka til Kunnskapsforlaget står det forklart at sjølve ordet kontekst opphavleg kjem frå latin, og tyder innhald, tankesamanheng, eller ein språkleg heilskap som eit ord eller uttrykk er ein del av.

Ordet funksjon tyder verksemd, livsytring eller bruk. Ein talar om at folkemusikk i utgangspunktet er funksjonell musikk. Kva folk legg i dette kan variera, men i dette tilfelle talar eg om at musikken har vore nytta som eit middel for å oppnå noko. Til dømes; ein nyttar

kjømeistersongar for å setje råde kring rituala i bryllaup, ein nyttar lokk for å få samla buskapen sin. I denne oppgåva ser eg rekontekstualisering i eit historisk perspektiv; at musikken endrar funksjon når konteksten endrast over tid.

#### **1.2.4. Dei fire delene i oppgåva**

Oppgåva er delt inn i fire deler. Del ein har eg kalla bakgrunn og metode. I denne delen fortel eg litt om min musikalske bakgrunn, og vidare kva forskingsmetodar eg har valt å nytta i oppgåva. Neste del har eg kalla musikk og tradering. Her tar eg for meg kjømeister rolla. Eg gjev ei innføring og eit historisk tilbakeblikk på kva kjømeistertradisjonen/gravferdstradisjonen var og er, kva som var funksjonen, og kva oppgåver kjømeisteren hadde. I same del, tar eg for meg tradering og faktorar som kan ha spelt inn i utviklinga av tradisjonen og i endringar i overleveringsprosessen. Del tre har overskrifta ”Ulike konstestar” og handlar om rekontekstualiseringa av den vokale seremonielle musikken. Ein får stadig fleire og svært ulike scener. Kva skjer med utøvaren i høve til dette? Vidare tar eg for meg kven publikum er, og kva rolle dei har. I siste tema i denne delen spør eg meg kven artisten er og kor han har fokus i høve til kjømeisteren. Siste og fjerde har eg kalla; frå ein rolle til ein annan. Dette er eit oppsummerande kapittel, der eg freistar å trekkja nokre konklusjonar ut frå det eg har jobba med.

### **1.3. Val av forskingsmetode**

For å synleggjera og problematisera tema kring utviklinga av den seremonielle musikken, har eg freista å nytta teori og metode som vonleg kan hjelpa meg å vera kritisk og rimeleg objektiv.

Eg kjenner folkemusikkmiljøet, kjømeistertradisjonen og debattar om folkemusikken sin utvikling frå innsida. Det er både føremoner og ulemper med det. Det at eg har eit stort omfang av før - referansar kan vera problematisk i høve til innsamlinga og vurdering av informasjon. Gjennom arbeidet med denne oppgåva har eg freista å gjera ein kritisk vurdering av mine eigne prioriteringar av kva data eg har valt å samle inn og handsame. Sett frå ei anna side er det ein fordel at eg kjenner tradisjonen, forvaltarane av tradisjonen og miljøet dei er i. Det tar ofte lang tid å oppfatta sosiale koder, innhenta opplysningar om viktige kjelder og



ikkje minst opparbeide tillit hos nolevande kjelder. Mine haldningar, opplevingar, kunnskapar og kjennskap til tradisjonen vil påverke meg. Det har eg inga makt til å kunne kontrollera. Trass dette vonar eg at eg har klart å halde ei armlengds avstand til stoffet. Gjennom prosjektet har eg freista å sjå tradisjonen og problemstillingar knytt til dette med ulike briller.

I vitkapsfilosofien finn ein ulike forskingsmetodar, den eine av dei er den positivistiske vitkapsfilosofien. Innanfor naturvitkapane har denne retninga vore dominerande, og har også hatt stor innverknad på humanistisk vitkap. Etter århundreskiftet var det mange som meinte naturvitkapen hadde så mange resultat å syna til, at humanistiske og samfunnsvitkapelege fag også måtte streva etter den same objektiviteten. Dei meinte det berre var ein vitkap som var legitim, og den skulle nyttast i alle fag (einskapsvitkap). Positivistane frå 1930 talet er kjende for å ha hevda eit slikt syn. Ein finn to hovudretningar innan positivistisk forskning; logisk positivisme og kritisk rasjonalisme. Innan begge vert nokre felles grunnprinsipp presiserte. Mellom anna at all vitkap byggjer på sansane våre (empiriske fakta), som vidare skal testast gjennom hypotesar. Påstandar som ikkje er grunngeve gjennom t.d. hypotesetesting, er dogmatikk, og kan dermed ikkje karakteriserast som forskning. Alle observasjonar skal vera intersubjektivt tilgjengeleg,<sup>1</sup> og kjenneteiknet for sann vitkap er at ein kan stadfesta så mykje som mogleg gjennom hypotesetesting. Hypotetisk deduktiv metode, også kalla "den vanlege vitkapelege metode," er nytta på alle felt innan den positivistiske vitkapen. På dette punktet skil logisk og kritisk rasjonalisme lag. Dei logiske positivistane meiner ein må verifisera<sup>2</sup> så mykje som mogeleg, ved å setja opp prøvehypotesar som skal stemma med empiriske fakta, medan dei kritisk rasjonelle freistar å falsifisera hypotesane så mykje som mogeleg, og nærma seg sanninga ved ein "elimineringmetode". Karl Popper er døme på ein som var kritisk rasjonalist. Han sa at kjenneteiknet på ein vitkapeleg hypotese er at den kan falsifiserast. For noko ein set fram vitkapeleg må alltid kunne vera gale. Problemet med metoden til positivistane er at noko aldri kan verifiserast fullt ut, og heller ikkje falsifiserast med visse om at hypotesen heilt sikkert er feil. Ein hypotese kan pr. definisjon alltid vera feil, fordi ein hypotese alltid vil gå utover det som er datamessig grunnlag for å hevda. Når det gjeld falsifiseringsproblemet, kan det til dømes oppstå feil i forskingsprosessen, eller feil ved avlesing av testane. Ein kan då ikkje seie med visse at ein hypotese er feil. (Gilje/Grimen, 1995: Kap1-3)

---

<sup>1</sup> At andre kan testa dei.

<sup>2</sup> Syna at hypotesen er riktig.

I artikkelen ” Deltakar og tilskodar” formidlar filosofen Hans Skjervheim skepsis til den positivistiske forskinga. Han meiner at positivismen kan vera farleg, nettopp fordi alt skal vera objektivt. Skjervheim er kritisk til at ein skal nytta same metode i humanistiske og samfunnsvitskaplege fag. Dette meiner han fordi mennesket sjølv inngår i det objektet som skal undersøkjast. Han hevdar at ein ukritisk bruk av positivismen innan samfunnsfaga kan vera farleg, fordi dette kan føra til ei ”objektivering” av mennesket. Denne objektiveringa, meiner Skjervheim, er eit maktmiddel fordi denne vitskaplege retninga, brukt i ein slik samanheng, gjer folk til ting. Dersom mennesket blir sett på som ting, misser mennesket verdi. Vidare meiner han at ein ikkje kan drive vitskap utan moral, og at den ”mekaniske positivismen” mangla moralske kriterium; at den positivistiske forskinga lett kan verta redusert til eit vitskapleg maktspel.(Skjervheim, 1996)

I humanistiske og samfunnsvitskaplege fag treng ein ofte å nærme seg stoffet på andre måtar enn det naturvitskaplege metodar kan tilby. Ein treng evne til å setje seg inn i andre si førestillingsverd for å forstå handlingar og åtferd ”innanfrå, ” - eller ein må ”fortolke” det ein ynskjer å forske på. Fortolkingslære kallast ”hermeneutikk”, og i hermeneutikk er det viktig å skjønne dei mekanismane som rår i mellom - menneskelege tilhøve, når ein vidare skal tolke andre sine handlingar. Innan hermeneutikken dannar føresetnadane alltid grunnlaget for at ein skal kunne forstå. Summen av alle føresetnadane kallar ein ”forståingshorisont.” Hans Georg Gademer (1900-1998) kallar forståingshorisonten for ”førforståing” eller ”fordommar.”

Hovudskilnaden mellom hermeneutikk og naturvitskapane er kva type data dei tar utgangspunkt i. I naturvitskapen kan ein observera data direkte, med streng intersubjektiv semje. I hermeneutikken bygger ein fyrst og fremst på å forstå at data er data. Ein tar utgangspunkt i forståing, noko som er bunde saman med heile livs – bakgrunnen til ein person. Ved hjelp av denne bakgrunnen, vil ein forstå fenomen, og vidare tolkar ein fenomena ut frå eigen ”forståingshorisont.” Ulike menneske har ulik forståingshorisont, og kan dermed tolke same fenomen ulikt. Ein kan difor ikkje strengt krevja intersubjektiv semje om data, men ein må godta at ulike menneske tolkar same fenomen ulikt. Hermeneutikk godtek soleis at tolkingar ein kjem fram til, er subjektivt. Fortolkingskunsten vert nytta i humanistisk vitskap. (Gilje/Grimen, 1995: Kap7)

I denne oppgåva meiner eg det er nyttig å ha ein hermeneutisk tilnærming til materialet. Det er naturleg å nytta denne metoden, fordi målet med oppgåva ikkje er å generalisera. Materialet

eg har henta inn er av kvalitativ<sup>3</sup> art, til dømes opplysingar og tankar eg har tilegna meg gjennom samhandling med tradisjonsberarar og andre utøvarar. Vidare nyttar eg teksttolking, samtaleintervju og deltakande observasjon.

Metoden har hjelpt meg å strukturera tankar/idear, og samstundes sjå på temaet med eit objektivt blikk. Mykje av oppgåva har vore å innhenta data, i tillegg til å arbeide med data eg har samla inn frå tidlegare. I det eg vel kva data eg skal henta inn, har eg allereie gjort eit subjektivt val. Det vidare arbeidet med datamaterialet vil også verta subjektivt. På same tid freistar eg å kaste lys over problemstillingar kring datamaterialet, og vidare nytta metodisk tenking til å reflektera over det eg gjer, med nye auge.

Eg nemnde tidlegare i oppgåva at eg ynskte å nytta intervju under innsamlingsarbeidet. Dette har berre vore ein liten del av datamaterialet. Eg ynskjer likevel å kommentera denne delen av datainnsamlinga.

### **1.3.1. Intervju**

Sjølv om eg har valt ei hermeneutisk tilnærming i denne oppgåva, kunne eg valt å gjera kvantitative undersøkingar. Det kan seiast mykje om kvantitativ metode, men kort oppsummert kan ein seia at kvantitativ metode tillet at ein samanliknar individ, og ein er i liten grad opptatt av relasjonar mellom menneske. Kvantitativ forskning har ofte eit fastlagt oppsett, som til slutt skal gje svar på ein hypotese. Når ein nyttar denne metoden, freistar ein å skapa ein så lik intervjusituasjon som mogleg. I slike høve har forskaren lite kontakt med informantane sine, og det er vanleg å innhenta opplysingar gjennom spørjeskjema og strukturerte intervju. Eg har likevel valt å gjera kvalitative intervju. Fyrst og fremst fordi det her er snakk om eit intervjuobjekt som ikkje er anonymisert, og vidare fordi dei spørsmåla eg vil ha svar på, vanskeleg let seg svara på gjennom t.d. eit spørjeskjema. Eit kvalitativt forskingsintervju er basert på den kvardagslege samtalen, med fokus på det faglige. Det må likevel vera ein viss struktur i samtalen og intervjuaren må vera bevisst kva han vil med samtalen. Fordi det er forskaren som definerar, og på mange vis kontrollerar intervjusituasjonen, snakkar ein ikkje om kommunikasjon mellom to likestilte menneske. Kvalitative intervju handlar om relasjonar mellom intervjuar og informant, og ein innhentar ikkje objektive data som grunnlag for forskinga. (Halvorsen, 1993: kap.7)

---

<sup>3</sup> Kvalitativ data = gjev ikkje grunnlag for å generalisera og er ikkje intersubjektiv semje om.

” Det handler om å gyngje til du får til det du vil.”(Wadel, 1991:201)

Slik eg forstår dette sitatet meiner Wadel at ein til ei kvar tid balanserer mellom å innhenta nyttig informasjon frå informantar, på same tid som at det ein gjer skal vera forskingsetisk forsvarleg. Til dømes at ein kan strukturera og styre intervjuet, men ein kan ikkje styre det så mykje at ein puttar orda i munnen på informanten. Ein skal også koma i hug at informantar har ulike talegåver; nokon er velformulerte, medan andre ikkje er det. Det kan vera ei utfordring å sjå forbi dette, men ser ein mogelegheitene, kan ein få med seg svært nyttig informasjon frå personar ein i utgangspunktet ikkje såg på som potensielle informantar.

I det komande kapitlet skal eg fortelje om den seremonielle musikken i Kvam. Eg kjem til å gje eit historisk tilbakeblikk og samstundes ta for meg ein del av dei utviklingsfasane som har funne stad.

## **Del 2 Musikk og tradering**

### **2.1. Kjelder**

Eg vil i byrjinga av denne delen vil eg kort fortelje om dei musikalske kjeldene eg nyttar. Sigurd Eide og Olav Steffen Eide er dei mest nytta, men også Ole O. Fykse har vore ein viktig kjelde i arbeidet med denne oppgåva. Kjømeistertradisjonen sto sterkt i Kvam, og i dag finn ein eit mangfald av songar etter fleire viktige tradisjonsberarar. Ein av dei som var nytta mykje som kjømeister var Sigurd Eide frå Tørvikbygd.

#### **Sigurd Eide (1904 – 1993)**

Sigurd Eide var fødd og oppvaksen på garden Eide i Tørvikbygd. Far til Sigurd, Vagleik Eide, var mykje nytta som songar i gravferd, der han var føresongar i likfylgje frå heimen til bedehuset og grava. Han var ofte med far sin på slike oppgåver, og på den måten lærte han tidleg om kjømeister-oppgåva. Sigurd Eide vart etterkvart ein mykje nytta kjømeister i Tørvikbygd og bygdene ikring. Han var både spelemann og songar, og hadde eit stort repertoar av songar/slåttar som var nytta i bryllaup og andre gilde. Eide nytta ikkje

ornamentikk i noko særleg grad, men han hadde ein stø tone og tydelege tekstuttale. Han hadde lite av det me i dag kallar eldre tonalitet. Sigurd Eide virka i om lag 90 bryllaup.

Det var berre menn som kunne jobba som kjømeister, og ofte gjekk yrket i arv frå far til son. I Tørvikbygd tok son til Sigurd Eide, Olav Steffen Eide opp arven etter far sin. Han er i dag ein av dei viktigaste, nolevande kjeldene i Kvam.

### **Olav Steffen Eide (1945 -)**

Olav Steffen Eide er kvedar, felespelar og trekkespelar. Han er utdanna cand. Philol. i folkloristikk ved Universitetet i Bergen. Eide jobbar som musikk lærar ved musikk skulane, i tillegg underviser han ved t.d. Ole Bull Akademiet. Han jobbar framleis med kjømeistersongane og skikkane han lærte av far sin, og han har også vore aktiv på kappleikar. Han har drive innsamlingsarbeid, og har gjort opptak med mellom anna faren, Sigurd Eide og spelemannen og kjømeisteren Hans Aase.

### **Ole O. Fykse (1879 – 1963)**

Ole O. Fykse var både songar, dirigent og skribent. I 1908 starta han Norheimsund Hornmusikk lag, og etterkvart vart han også aktiv i Øystese Musikk lag og som dirigent i det lokale grendakoret. Han likte også å formulera tankane sine på papiret, og skreiv fleire prologar, dikt, songar og tankar han hadde omkring salmesongen i Kvam. Sjølv om Fykse tok del i den europeiske kunstmusikken, gløynde han aldri folketonane han hadde lært av mor si. I dag blir Ole Fykse rekna som den viktigaste kjelda av religiøse folketonar frå heile Hardanger. I 1879, det året Ole O. Fykse vart fødd, skreiv Knut Hamsun om songen i kyrkjene på hans heimstad, Vikøy og Øystese kyrkje. Det han skreiv var ikkje positivt, og han synte seg som ein representant for det offentlege autoriserte musikk synet. Ut frå eit slikt syn, var eit folkeleg songuttrykk både feil og stygt. I heimkyrkjene til Fykse, heldt tydelegvis den eldre syngemåten seg rimeleg langt fram i vår tid. Fykse er eit glimrande døme på dette, med sin svevande tonalitet, glissando og rubato måte å syngja salmane på.

## **2.2. Tradisjonsomgrepet**

Omgrepa tradisjon og tradisjonsmusikk blir nytta i mange samanhengar, både i presentasjonar av folkemusikk frå ei scene, i artiklar, bøker og CD – cover. Mange har ein bestemt meining om kva som er tradisjon og kva som ikkje er det. Men snakkar ein alltid om det same når ein

brukar tradisjonsomgrepet i høve til musikk? Skjønar ein alltid kva andre meiner med omgrepet? Mi oppleving er at oppfattinga av kva som er tradisjon, og kva omgrepet handlar om, kan vera individuelt. Etter mitt syn er ikkje folk ukritiske til kva dei hevdar er tradisjon, men det blir nytta av mange i ulike samanhengar, av ulike personar som har ulik ståstad og forståing av kva som er tradisjonsmusikk. I nokre samanhengar nyttar gjerne utøvarar ordet tradisjon for å legitimera sin eigen praksis. Vidare kan det nyttast i kulturpolitisk samanheng, for å få gehør hos styringsmaktene om økonomisk stønad til folkemusikk, fordi det er norsk tradisjonsmusikk, og ergo ein del av den nasjonale kulturarven. Eg vil fyrst i dette kapitlet kort fortelje kva som kan liggja i ordet tradisjon, for å presisera noko av det eg legg til grunn når eg talar om tradisjon i denne oppgåva. Som de kan sjå har eg tidlegare i dette avsnittet og i oppgåva elles, nytta ordet folkemusikk. Dette er også eit omdiskutert omgrep, men for mange har det likevel vorte ein del av daglegtalet. Det eg legg i dette omgrepet, tykkjer eg kjem tydeleg fram i The International Folk Music Council's vedtak frå 1954. Det lyder slik:

”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:1998:8).

Ein mykje nytta tolking av tradisjon er vane. Andre definisjonar kan vera:

1. At ein fokuserar på sjølvve traderingsprosessen. Her talar ein om overlevering av informasjon, trusførestelling og vanar frå generasjon til generasjon.
2. At ein konsentrerer seg om det traderande innhaldet. Eit nedarva tanke – og handlingsmønster, ein konvensjon som ein forbind med eit individ, ei gruppe eller ein periode.
3. Fokus på kontinuitet i prosessen. Kulturell kontinuitet i sosiale haldningar og institusjonar. (Med kulturell kontinuitet meiner ein at tradisjon bind saman fortid og

notid, og på den måten skapar kontinuitet. Det må vera likskap mellom fortid og notid).

Shils (1981) meiner at definisjon nr.1 er den grunnleggande, og at ein kan avleida kontinuitet og overføring ut frå dette.

Bertil Rolf meiner på si side at ein må ha ein teori som tar omsyn til alle dei tre punkta samstundes. Med dette meiner han at ein må fokusera på tradisjonsprosessen, tradisjonsinnhaldet og kontinuitet samstundes. Han meiner at det for det fyrste ikkje er nok at generasjon etter generasjon gjer same erfaring. Med dette seier han at "overføring" frå ein generasjon til ein annan, er naudsynt. Vidare seier han at ein må ha innhald som overførast, og at dette innhaldet i overføringa må vera relatert til prosessen og resultatet av den. I tillegg til desse to punkta meiner Rolf at det ikkje er nok berre med ein prosess og eit innhald, det trengst kontinuitet også.

Ordbøker tar med at tradisjon inneber overføring av noko som er munnleg. Rolf meiner at ein ikkje bør avgrensa tradisjon til noko som berre er munnleg. Han seier at skriftlege tekstar også kan reknast som tradisjon, dersom dei har ei kontinuerleg rolle i livet til eit menneske. Det er ofte liten/ingen forskjell mellom munnleg og skriftleg overlevering, t.d. kan ei skriftleg og munnleg lov fylla same funksjonen. Det som er viktig er at det eksisterar ein kulturell kontinuitet. ( Kap 10 i kompendium: Rolf, 1995).<sup>4</sup>

Ut i frå dette kan ein sjå at tradisjon er eit samansett omgrep, og at ein finn mange forskjellige tradisjonsteoretikarar med ulikt syn. Det er mange vinklingar å velja, og det er viktig å vera klar over at det ikkje finst *ein* fasit. Eg kunne nytta mange ulike teoriar, men i denne oppgåva har eg valt å fokusera på Bertil Rolf sin teori, fordi den femnar om mange ulike aspekt ved omgrepet tradisjon.

Før eg går vidare til delen som handlar om den seremonielle musikken, vil eg kort gjera greie for kva ordet kjømeister kan tyda. I ordboka står det forklart at kjømeisteren er ein person som ved ein fest presenterar dei ulike talarane ved bordet. Slik eg ser det, er dette ein svært snever forklaring, fordi kjømeisteren frå gammalt av hadde ein meir omfattande jobb, og at det helst

---

<sup>4</sup> I tillegg har eg nyttar notatar frå førelesingar med Lande, Vidar frå Hausten 2005

var lite talar i bryllaupa før i tida. I dei komande avsnitta freistar eg å skapa eit bilete av kven som var kjømeistrar og kva oppgåver dei hadde. Samstundes ynskjer eg å gje eit heilskapsbilete over kva den seremonielle vokale musikken er.

### 2.3. Den seremonielle musikken i Kvam

Mange av kjømeisterane var utdanna lærarar, og dette i tillegg til det store ansvaret dei hadde, var mykje av grunnen til at dei hadde rimeleg høg status. Sjølv om yrket ofte gjekk i arv i enkelte slekter, måtte kjømeisteren ha brei kunnskap om tradisjonen. Sosial stilling var soleis ikkje avgjerande for om ein vart nytta som kjømeister. Han måtte ha ei god røyst og eit allsidig repertoar. I tillegg burde han ha gode talegåver, og tenkja nøye gjennom kva han skulle seia og korleis han skulle formidla det vidare til gjestene. Konflikter som uvenskap, overdriking og ulikt livssyn kunne oppstå, og dette måtte han kunne handtera. Det var ikkje uvanleg at spelemannen i bryllaupet, etterkvart som han meistra dei seremonielle handlingane, kunne enda opp som kjømeister. Då steig han i rang, av di kjømeisteren hadde høgare status enn spelemannen.

Etterkvart kom det impulsar som gav yrket lågare status. Den viktigaste årsaka var at kvinner fekk løyve til å utøva som kjømeister. Sistnemnde seier noko om kvinna sin plass i samfunnet. Det var ikkje vanleg at kvinner var synlege og aktive i det offentlege rom, verken som kjømeistrar eller som spelekvinner. Med visse unntak, som til dømes i Nordfjord og på Sunnmøre, kor det var fleire kvinner som var aktive som felespelarar i bryllaup allereie frå 1760-talet og fram til slutten av 1800-talet.<sup>5</sup> Som kvinne i dagens samfunn, er dette likevel ei påminning om at ein ikkje skal langt tilbake i tid, for å sjå at kvinner sin plass i samfunnet var ein heilt annan enn den er i dag. Det har heldigvis vore ei utvikling, sjølv om ein på fleire plan i samfunnet ser at ein framleis må drive haldningsskapande arbeid i høve til kvinner sine rettar og posisjon.

Frå gamalt av var jonsok sett på som den beste tida for bryllaup og fest. Det hadde fyrst og fremst sine praktiske grunnar. Sidan løene var tomme, kunne ein halda bryllaupsgilde på låven. Det var mykje arbeid å førebu eit tredagarsbryllaup. Difor var det lite omtykt å koma

---

<sup>5</sup> Moldestad har gjennom prosjektet ”Taus” jobba med ei førestilling om kvinner som var aktive felespelarar i Nordfjord og på Sunnmøre kring 1760 til 1880. Ho oppgir mellom anna Jostein Fet og ulike arkiv som kjelder. Moldestad, Sigrid Therese, 1972: 2007.



midt på vinteren eller under håslåtten. Dersom nokon heldt bryllaup i desse tidene, vart det av mange tatt som eit teikn på at det måtte haldast bryllaup (det vil seie at jenta var gravid), og slikt vart det folkesnakk av.<sup>6</sup> Sjølv om ein finn særskilde tradisjonar frå bygd til bygd, hadde kjømeisteren alle stader ansvaret for å setje seremoniane inn i ein råde som bryllaupsgjestene kjende til og var trygge i. Det var lite prating i bryllaupa før i tida, og overgangen mellom dei ulike fasane vart markerte med songar. Til dømes hadde ein alltid song før vigsla, før grauten vart servert, før dansen tok til og for å syngja brureparet til sengs fyrste dagen i bryllaupet. Tidene endrar seg og mykje av det tradisjonelle kring seremoniane har måtta vika, og ha vorte erstatta av populærmusikk, andre klesdrakter og urban, gjerne internasjonal mat etc. Fleire av tradisjonane som var knytt opp til det gamle bondesamfunnet er borte og den gamle kjømeistersongen har i stor grad falle bort. Oppgåva som kjømeister har fått eit anna innhald, med andre krav til førebuing enn dei gamle kjømeisterane hadde. Samstundes har det alltid vore sterke krefter som arbeidar for å bevare dei gamle, norske bryllaupstradisjonane.<sup>7</sup> Det er slett ikkje alle som er like fornøgde med endringane. Ein gamal mann sa då han såg den fyrste kvite brura i Jondalskyrkja:

” Nei, å nei kor fin du e. Gardina på hovudet og torv på magen...” (Horvei: 1998:151).

Olav Steffen Eide har valt å dela inn utviklinga av kjømeistertradisjonen i tre epokar. Han presiserar at det ikkje er nokon klare skiljar mellom fasane, men glidande overgangar. Om dette oppsettet stemmer heng mellom anna saman med kvar ein er geografisk og kva kjømeistrar som virka der ein var. Det er likevel eit nyttig hjelpemiddel for å strukturera utviklingstendensane, og plassera desse i eit gitt tidsrom.

Eldre tid: Frå om lag 1920 og fram til kring 2. Verdskrig. Dei fleste av songane frå denne tida hadde ein reint seremoniell funksjon. Teksten vart ofte sunge på dansk, for å understreka den seremonielle karakteren. Fram til 1960 var det vanleg at kjømeisteren også fungerte som klokkar.

”Det har vore ganske mange endringar. Opphavleg hadde kjømeisteren ein dobbelrolle. Han var både i den profane sfæren i bryllaup, der han også hadde klokkar – rollen.”<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Sjå vedlegg nr:1

<sup>7</sup> Eide, 20. November 2006

<sup>8</sup> Eide, 20. November 2006

Kjømeistersongane og slåttane var eit nyttig verkty for å setje rårer kring det tradisjonelle bryllaupet. Døme på songar frå denne perioden er ”Arveætta må”<sup>9</sup> og ”Jakob av Laban.”<sup>10</sup>

Overgangsfasen: Heldt fram frå 2. verdskrig fram til slutten av 1960 – åra. Eide seier dei det vart radikale endringar etter 1960 og utover. Dei gamle songane hadde ikkje lenger ei sjølvskriven plass i bryllaupsseremonien. Songane mista i stor grad sin seremonielle funksjon, til fordel for ein meir underhaldande rolle. Bygde-, og revyvisene fekk ei viktigare rolle. Men den kanskje aller viktigaste årsaka til at dei gamle visene sto for fall var at bruken av byrå – songar vart meir og meir vanleg. Døme på songar frå denne perioden er: ”Bryllaupsgilde etter Arne Bjørndal.”<sup>11</sup> (Eide:1985:148-153)

”På 70 – talet kom også desse byråsongane, eg har ein personleg rekord på 15 stykk til å spela attåt. På 70 – talet utarta det seg, det var så enormt mykje av dei. Men på 80 – talet vart det redusert til meir overkommelege mengder. Men ein har heile tida hatt eigenskrivne tekstar, til kjende melodiar, etter at desse songane vart innført. Fram til midten av 60-talet eksisterte ikkje slike allsongar, det var kjømeisteren som song. Eg har måtte lida meg gjennom det, og det har tatt knekken på min lyst til å driva allsong. Eg blei så lei av det på 70 – talet, at eg aldri har klart å opparbeida nokon lyst til det seinare.”<sup>12</sup>

1970 – åra: I denne perioden blir det meir og meir vanleg med ”ikkje – profesjonelle” kjømeistrar. I så måte blir spelemannen si oppgåve som tradisjonsberar viktigare, fordi dei gamle songane ikkje lenger vert bruka i bryllaup. (Eide:1985.148-153)

Eg vil no gje ei kort innføring i gangen i eit bondebryllaup. Denne måten å organisera bryllaup på tok gradvis slutt i perioden 1950 og fram til 1965. Før den tid var dette den vanlege forma på bryllaupa rundt om på bygdene. Dersom dei brukte brurekrune brukte dei gjerne deler av dei gamle skikkane lenger enn viss brura brukte brurekjole. Dersom brura brukte kjole sto ein fri til å ordna bryllaupslaget slik ein ynskte. Måten dei organiserte bryllaupet på var ofte avhengig av kjømeisteren sin bakgrunn.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Sjå vedlegg nr: 2

<sup>10</sup> Sjå vedlegg nr: 3

<sup>11</sup> Sjå vedlegg nr: 4

<sup>12</sup> Eide, 20. November 2006

<sup>13</sup> Eide: 2007.

## Dag 1:

- Frukost.
- Høgtidsstund før kyrkja. Her var det vanleg at kjømeisteren song ein song.
- Brurefylgjet reiser heim til bryllaupsgarden, med ein spelemann eller tambur fremst, etterfylgt av brureparet og resten av brurefylgjet. Rekkefylgje på brurfolket på veg til kyrkja:
  1. Spelemann – kjømeister.
  2. Brureparet.
  3. Skautakone. Ho hadde ansvaret for å kle brura, samt setje på henne skaut ved midnatt.
  4. To brurleiarar/sveinar og to jenter som bar brurbomba, denne var vanlegvis av tre og var til å oppbeving av brurekrona. Sveinane skulle prøva å lura frå jentene brurbomba utan å bruka makt. Jentene skulle prøva stikka seg vekk og gøyma denne. Klarte gutane oppgåva si så måtte jentene gje dei eit sokkeband kvar.
  5. Kjellarmann med øl. Han vandra mykje att og fram med øl til dei som vart for tyrste.
  6. Foreldre til brura.
  7. Foreldre til brudgommen.
  8. Resten av laget etter stand og slektskap. Opphaveleg var nok denne rekkefylgja svært nøye planlagt frå kjømeisteren si side. Planlegginga vart gjort i samarbeid med foreldra til brurfolket. Rekkefylgja vart meir tilfeldig mot slutten av perioden før krigen.
- Hovudmåltidet var middag, den starta rett etter kyrkjeferda. Rangordning var viktig, så her var det viktig at kjømeisteren presenterte gjestene etter innbyrdes rang. Elles hadde han ansvaret for å syngja ein song før måltidet og eit takkevers etter bordseta.<sup>14</sup>
- Fyrste bruredans.
- Nonsmat (dersom middagen var tidlig).
- Kjømeisteren song høgtidleg brura til sengs ut på kvelden,<sup>15</sup> og etterpå var det nattmat.

I indre Hardanger spelte spelemannen brureparet til sengs. Ein spelemann frå Voss bruka å spøkje med at ” han skulle prøva brura.” Men ein gong opplevde han at brura tok han på alvor, og kom på besøk til han om natta. Etter den opplevinga slutta han med den slags moroskap.

---

<sup>14</sup> Eksempel på takkevers etter bordseta, sjå vedlegg nr: 5

<sup>15</sup> Eksempel på vers som blei bruka for å leia brura til sengs, sjå vedlegg nr:6

Ein annan sak er at det i Mellom Europa var vanleg at storbonden hadde *rett* til å prøva brura. Men her til lands hadde spelemannen neppe høg nok status til at den slags vart gjennomført.<sup>16</sup> La oss håpa at dette også hadde med respekt for kvinna å gjera, og ikkje berre fordi spelemannen hadde for låg status!

### **Dag 2:**

- Brura skiftar til nykonekjole.
- Spelemannen og kjømeisteren kom med ” Livets vatn” til bryllaupsgjestene, dei fekk altså ein dram. Her spelte spelemannen ein fast slått; ”Nøringen.”
- Middagen denne dagen var brura - graut. Grauten vart boren inn medan kjømeisteren song ein grautsong og spelemannen spela ein grautmarsj. Denne songen var ofte eit av kjømeisteren sitt glansnummer.<sup>17</sup>
- Skauting. Bunadskautet var berre for gifte kvinner, og sjølve skautinga markerte overgangen frå jente til kone. Brurkonene hjelpte brura på med skautet.
- Resten av kvelden var den dans, spel og andre aktivitetar.

### **Dag 3:**

Denne dagen hjelpte gjerne brureparet til med det som skulle gjerast, for dette var ein mindre høgtideleg del av bryllaupsfeiringa.

- Enkelte stader var stabbedans vanleg. Denne dansen / leiken gjekk ut på at ein gut og ei jente skulle stå på stabben samstundes, medan dei sto der, fekk dei ein dram. Det var vanleg å plassera ektefellar og andre som hadde eit godt auga for kvarandre opp på stabben samstundes. Denne dansen / leiken var mellom anna svært vanleg på Voss.
- Under middagen denne dagen, gjer ikkje den interne rangordninga seg gjeldande.<sup>18</sup>
- Nonsmaten denne dagen, vart også kalla jagesuppe<sup>19</sup>. Nokre stader var det også vanleg med jageslåttar, dette var oftast ein springar. Desse slåttane hadde same funksjon som jagesuppa (Apeland / Søreide: 2001). Det hende at nokon av gjestane stal denne suppa, for å unngå avslutning på bryllaupsfesten. Under den offisielle avslutninga var det vanleg med attillegg. Det ville seie at gjestene fekk med seg mat heim.

---

<sup>16</sup> Kjelde Olav Steffen Eide, 2001.

<sup>17</sup> Eksempel på grautsong, sjå vedlegg nr: 7

<sup>18</sup> Eksempel på slutningsvers, sjå vedlegg nr: 8

<sup>19</sup> Ordet jagesuppe oppstod fordi det var på denne tida brurfolket byrja å førebu gjestene på at bryllaupet snart nærma seg slutten. .

- Kjømeisteren reiste ut på dagen. Enkelte stader var det vanleg at kjømeisteren vart fira ut gjennom ei luke i taket. Somme tide vart han lempa ut opp ned. Det var gamal overtru at kjømeisteren aldri måtte gå over dørstokken, då dette førte ulykke til for dei nygifte. Nokon kunne fara hardt fram, noko som i enkelte bygdelag gjorde jobben som kjømeister lite attraktiv.

I arkivet på Arne Bjørndal Samling fann eg eit manuskript av John Eide, 1940.<sup>20</sup> Der påpeikar han at bryllaupa kunne halde fram i heile seks dagar. Etter det eg elles har lese av historisk materiale, var tre dagars gilde den vanlege lengda på eit bryllaup.

”Sjølve kjømeister – rolla i bryllaup har endra seg, og den har endra seg mange gonger. Når far min dreiv som kjømeister, så brukte han jo songane seremonielt. På den måten at han song meir enn han talte. Og noko snakka han, men han snakka eigentleg minst mogleg. Og noko tale heldt han ikkje, han song i staden. Og så kom ein ut på 60 – talet med dei kjømesterane som eg jobba saman med då. Dei hadde slutta å bruke desse seremonielle songane, men dei song framleis. Men no song dei revyviser. Meir som underholdning...”

” Då me kom ut på 70- talet, slutta dei fullstendig å syngja. Då var det berre stubbar dei fortalde, viss dei i det heile sa noko slikt. Elles var det slike formelle greier. Ein ting som forsvann veldig tidleg ut, som eg aldri har høyrte far bruka, men som eg veit bestefar min nytta, det var sånne lange bønner på rim. Det finnast ein del eksempel på det. Eg har vore i eit einaste bryllaup der det har vore brukt.... Og det var ekstremt kjedeleg å høyra på. Det funka ikkje i dag i det heile. Eg har aldri brukt det. Far min brukte det heller aldri. Så det forsvann veldig tidleg, rett og slett fordi eg trur det var for kjedeleg og langtekkeleg. Dette var ganske lange greier, det var over 20 vers. ”<sup>21</sup>

Oppgåva som kjømeister var ikkje oppdelt i verdsleg og religiøs verksemd. Ofte hadde ei bygd berre ein kjømeister som både var nytta til bryllaup og gravferd. Han hadde soleis ein svært viktig funksjon. Både bryllaup og gravferd var knytt opp kring ritar og tradisjonar, og ein hadde klare rårer for korleis det heile skulle gjennomførast. Kjømeisteren skulle setje rårer kring det seremonielle. Å gifte seg vart sett på som ei av dei viktigaste hendingane i livet, fordi dette markerte ei ny rolle og ein ny livssituasjon. Å oppretta familie var og er ei offentleg handling, og familien er framleis ein viktig samfunnsinstitusjon, sjølv om kjernefamiliens plass i samfunnet stadig endrar seg. Kjømeisteren hadde hovudansvaret for at det sosiale samspelet fungerte, og skulle syta for at normer og reglar vart fasthaldne. Eit dødsfall var noko som vedkom heile lokalsamfunnet, og ikkje berre næraste slekt og

<sup>20</sup> Vedlegg nr: 9

<sup>21</sup> Eide, 20. November, 2006

vennekrins. Alt frå fyrste dag tok folket del i førebuingane til gravferda, og fylgde faste skikkar som var nedfelte gjennom generasjonar. Dei seremonielle handlingane hadde eit fast innhald, og til kvar del var det faste songar - frå dødsfallet og fram til det avsluttande gravølet. Kjømeisteren var forsongar når likfylgjet skulle bera kista frå heimen og til kyrkja. Dei stogga i kvart tun og song ein salme. Ei eldre dame frå Suldal fortalde meg at ho hugsa likfylgja som gjekk gjennom bygda. Ho vart alltid skremd, og sprang og gøymde seg når ho hørde dei nærma seg tunet. I Kvam heldt denne skikken seg heilt fram til 1960 – talet. Då gravferdsbil byrja å verta vanleg, vart det slutt på denne skikken.<sup>22</sup>

” Han hadde også ansvar ved gravferder. Heime vart dette skilt etter krigen. Dei gongene eg har vore med og lagt i kista, så har det vore spesielle folk der, - dei har høyrte til bedehuset. Sånn var det ikkje tidlegare, det var mykje meir legalt. Gravferdsrituala har endra seg veldig mykje etter at dei fyrst kom med tilhengarane, som lik - vogner. Etter at bilane kom slutta dei å bruka hestar og høy – kjerra. Og så lenge folk gjekk, kunne dei bruka forsongar. Men det er litt vanskeleg å ha tre stykk gåande framfor ein heil kolonne med bilar, som ikkje høyrer nokon ting. Så den forsvann med at bilen kom.”<sup>23</sup>

Eide meiner likevel at dei ikkje slutta med gravferdssongane før i byrjinga av 1960 talet, sjølv om det hadde byrja å koma bilar før den tid. Han presiserar likevel at hovudårsaka nok var at dei gjekk over til å bruka mykje bilar / bussar, i staden for hest og kjerre.

I dag blir dødsfall noko ein ikkje skal tala med dei involverte om. Mange opplever isolasjon. Eg undrar meg stundom over kvifor desse skikkane er borte. For å støtta dei sørgjande i ei tung tid hadde det kanskje vore fint å leggja meir vekt på seremonielle handlingar i gravferd. At ein hadde fått vera til stades for menneske kring seg og tatt del sorgprosessen. I ei lita bygd der alle kjenner alle vedkjem eit dødsfall kvar enkelt og då er det ofte naturleg å syna sin medkjensle.

## **2.4. Tradering i vår tid; institusjonalisering av folkemusikk**

Arbeidet med å tileigna meg den seremonielle vokale musikken starta eg med for fleire år sidan, og på vegen har eg har møtt, og møter framleis, mange ulike måtar å lære meg tradisjonsmaterialet på. Eg har møtt mange ulike lærarar, og opplevd ulike læresituasjonar. I

---

<sup>22</sup> Eide, Olav Steffen, 1945 -

<sup>23</sup> Eide, 20. November 2006

dette kapitlet vil eg dela nokre av mine opplevingar og tankar om tradering, og utdanningssystema me har i dag. Dette er eit stort emne, og eg kunne skrive mykje, mykje meir enn det er rom for i denne oppgåva. Eg har likevel valt å ta for meg temaet, fordi det etter mitt syn er viktig for heilskapsbiletet. Det er i stor grad mine opplevingar og tankar som ligg til grunn for det som kjem fram, dette er soleis ei rimeleg subjektiv framstilling. Eg vonar likevel å kunne gje eit så nyansert bilete som mogeleg, ut frå dei føresetnadene eg har.

Dette kapitlet vil ikkje spesifikt omhandle tradering av seremoniell vokal musikk. Slik eg ser det, finn ein fleire likskapar mellom tradering av ulike typar folkemusikk. Dermed vert problemstillingane somme tider like, uavhengig av kva sjanger ein talar om. Ein skal likevel koma i hug dei særtrekka som er. Det eine er at kjømeistersongane ofte gjekk i arv frå far til son, og at kvinner ikkje utøvde denne musikken. Tekstane ber somme tider preg av at det var menn som utøvde som kjømeistrar. Nokre av songane ber tydeleg preg av at dei er skrivne av og for menn, og set kvinna til side som ein biperson. Det andre som er viktig å merka seg, er at både gravsalmar og bryllaupssongar var knytt opp mot seremoniar. Songane vart lærde, for at ein skulle råme inn og understreka seremoniane.

Det har den siste tida gått føre seg fleire debattar omkring institusjonaliseringa av folkemusikk. Nokre vil hevda at unge utøvarar i dag, vert meir og meir ein kopi av kvarandre. Personlege uttrykk og mangfald av tradisjonar må vika for teknikk og perfektjonering. Under Landslaget for Spelemenn sitt tradisjonsseminar i 2006, vart dette eit tema for diskusjon. Det kom fram fleire ulike syn, og fleire tala om ”shopping av slåttar”. Det vil seia at ein tar ein slått eller song frå eit anna område enn der ein sjølv er frå, og lærer seg denne. Dette meiner nokon er svært vanleg mellom anna blant musikkstudentar. Somme hevdar at ei årsak kan vera at musikkstudentar held eit høgare og høgare teknisk nivå, og at dette førar til at studentane fyrst og fremst vel slåttar som gjev dei utfordringar. Skeptikarane er redde for at dette åleine vert avgjerande for kva slåttar studentane vel å jobba med, og at konsekvensen av dette vert at ein vatnar ut tradisjonar. Andre igjen meiner at spelemenn har utveksla musikk med kvarandre gjennom alle tider, og at slåttane soleis alltid har vandra frå distrikt til distrikt. Dette kan ein sjå ved at ein t.d. finn mange variantar av same slåttten rundt om i landet. Det er ikkje vanskeleg å trekkje parallellar til vokalmusikken, sjølv om biletet er noko annleis. Trass i at vokalmusikken har ein kortare tradisjon både innan musikk institusjonane og på scena, ser ein at vokalutøvarar lærer seg songar frå forskjellige tradisjonar. Men når det gjeld

vokalmusikken, trur eg likevel det er andre fenomen som har vore meir avgjerande for utviklinga. Eg kjem nærare inn på dette i kapittelet om kappleik.

Det er eit komplekst bilete, og mange faktorar er med på å styra utviklinga. Svært mange meiner ei utvikling er heilt nødvendig, og når folk flyttar rundt i heile landet, kan det opplevast vanskeleg å finna ein spesifikk tradisjon å fordjupe seg i. Det har nok alltid vore slik at spelemenn og songarar har lært av kvarandre, men i dag lever me i ei verd med mange fleire kommunikasjonskanalar enn tidlegare.

Har tradering av folkemusikk endra kontekst og form? Meisterlæretradisjonen har stått sterkt både innan folkemusikk og andre sjangrar, men i dag finn ein mange ulike måtar å tileigne seg kunnskapar om t.d. repertoar, historikk og stiltrekk. Ein finn både innspelningar, lærebøker og ulike media som kan fora ein med informasjon. Tradisjonsmaterialet er på nokre vis meir tilgjengeleg enn det tidlegare har vore, og det er ikkje lenger så tidkrevjande å få tak i materiale ein er på jakt etter. Måten folk lærer seg t.d. songar på i dag, er svært varierende frå person til person. Nokre lærer direkte frå tradisjonsberarar, medan andre brukar innspelningar, arkiv, internett, lærebøker og notenedteikningar. Mi erfaring både i høve til meg sjølv og dei eg har studert med, er at dei fleste likevel ynskjer å læra noko av tradisjonsmateriale frå ein levande kjelde, enten gjennom individuelle timar eller via kursverksemd.

Dersom ein går attende til det omtala ”shopping av slåttar – fenomenet,” har eg ei kjensle av at denne debatten handlar like mykje om måten ein del utøvarar tileignar seg musikken på, som det at dei faktisk lærer seg noko frå eit tradisjonsområde dei ikkje kjenner så godt. Somme meiner at ein går glipp av noko, i det ein t.d. lastar ned ei note frå internett, i staden for å reise til ein tradisjonsberar for å lære. Kanskje er dette eit poeng, for får ein med seg historiane, bruken, tradisjonsberaren sine oppfatningar og tankar om musikken, viss ein ikkje oppsøker levande kjelder?

På same vis bør ein kanskje spørje seg kva ein faktisk skal bruke musikken til. Dersom ein samanliknar kjømeisteren og artisten, vil ikkje målet med å læra songane verta det same. Utdanningsinstitusjonane utdannar ikkje folk til profesjonelle kjømeistrar, dei utdannar folk til å meistra framføring av konsertmusikk. Undervisninga har endra både innhald og funksjon, og som følgje av dette kan ein hevda at det ikkje er så nøye med kunnskap kring musikken. Ein treng ikkje kjenne historiene knytt til musikken for å framføra noko reint musikalsk.



Gjennom arbeidet med kjømeistertradisjonen, har eg likevel opplevd det motsette. Etterkvart som eg gjekk inn og jobba med materiale, vart eg meir og meir nyfiken på å kjenne til bruken og historiane kring musikken. For meg var denne kunnskapen ein viktig del i forståinga av musikken, og vidare ein vesentleg del i den musikalske presentasjonen.

Då eg var student ved Ole Bull Akademiet lærte eg meg mykje nytt repertoar, og dette lærte eg via ulike kanalar. Noko av det viktigaste for meg, var møte med tradisjonsberarane. Slik eg ser det, er det likevel viktig å koma i hug at konteksten eleven og læraren er i, kan vera svært avgjerande for kva eleven får med seg av det som ligg kring musikken. Denne problematikken går fram mellom anna i Polanyi sin teori om taus kunnskap.<sup>24</sup> Eg hadde timar på Norges Musikkhøgskole, og her føregjekk undervisninga på eit øvingsrom. Men i tillegg til desse timane reiste eg heim til ein av lærereistrane mine, og var der i fleire dagar. Me song, åt middag, diskuterte religion og mykje, mykje anna. Eg fekk bli med inn i hans verd, kor songane var ein naturleg del av denne verda. Dette er noko eg har tatt med meg inn i mi verd, og er gode erfaringar å ha med seg i kvardagen som muskar.

Linda Røyseth skriv også ein del om læring, og at endringane i samfunnet har ført til endringar i traseringsprosessen. Songen er ikkje lenger er ein naturleg del av folks kvardag. Ein av hennar informantar uttalar at ho ikkje sit på øvingsrommet for å synge for seg sjølv, men at ho har eit mål (Røyseth, 2006:101-102) med det ho gjer – ho øver med andre ord *til* eitt eller anna. Dette er etter mine erfaringar kvardagen for dei fleste som har valt musikk som levebrød. Ein kan då spørje seg om ein mister noko undervegs, dersom fokuset berre blir at ein skal øve til noko. Enten det er for å bli betre teknisk eller at ein øver fram mot eit konkret prosjekt. Personleg kjenner eg eit større og større behov for å gje meg sjølv tid til å læra meg songar, berre fordi eg har lyst. Ikkje fordi eg skal ha eit mål med songane, men fordi eg vil nytta gleda av å læra meg noko eg tykkjer er vakkert, og som gjev *meg* noko.

For meg blir det viktigare og viktigare å setja av tid til dette, men vanskelegare og vanskelegare å gjera det. Etter mitt syn er det ikkje berre viktig for å bevara gleda ved å musisera, men det er ei hjelp til å kunna formidla gleda over den musikken ein presenterar som utøvar. Mine møte med tradisjonsberarens verd, har saman med mykje, mykje anna, vore med på å danna kjernen i mitt musikalske uttrykk. Den dagen eg sluttar å nynne i butikken og

---

<sup>24</sup> Dette omtalar eg nærmare på side 27 og utover.

ikkje lenger har glede av å synge for å synge, har eg mist noko vesentleg. Ikkje berre som utøvande folkesongar, men som menneske.

Under ei av førelesningane me hadde i byrjinga av masterstudiet, vart det ein debatt omkring institusjonane. Det vart hevda at t.d. Ole Bull Akademiet konstruerte det som ” liksom” skulle vera læring på gamlemåten, i sine læreplanar. Mi historie, meiner eg, er døme på det motsette, sjølv om det kan variera kva folk meiner er læring på gamlemåten. Eg fekk bli med inn i kjeldas liv, og vera ein del av det for ei stund. Historie forteljing, diskusjon og lytting både til musikalske og utanom - musikalske tema, vart ein naturleg del av denne konteksten. Det viktigast av alt var kanskje møtet med menneske som gledde seg over musikken for musikkens skuld, og som hadde denne musikken som ein naturleg del av kvardagen. Dei song ikkje båsullar for borna og lokka på kyrne kvar dag, men musikken var likevel med dei gjennom alle kvardagens opp og nedturar.

Mi historie frå Ole Bull Akademiet er ikkje eineståande. Eg har prata med fleire studentar med liknande erfaringar, Mari Skeie Ljones er ein av desse. Ho har gått fire år ved Norges Musikkhøgskole, og eit år på Høgskolen i Telemark. Mari fortel at ho under studietida reiste heim til ei levande kjelde, for å lære av han. Hennar oppleving er at utdanningsinstitusjonane faktisk ynskjer at studentane skal møte levande kjelder og eldre spelemenn. På same tid presiserar ho at desse møta ofte føregjekk over eit kort tidsrom. Ho meiner det hadde vore ein fordel med ein meir kontinuerleg kontakt over eit lengre tidsrom. Mari tok sjølv kontakt med ein eldre kjelde, nettopp for å auka mengda undervisning. Sjølv om mykje kan bli betre, meiner ho at NMH ynskjer å ivareta læring på gamlemåten.<sup>25</sup>

Dette dannar sjølv sagt ikkje noko heilskapsbilete over korleis studentane opplever notida sin læringssituasjon. Det seier noko om korleis eg, og nokre få andre med meg opplev situasjonen. Etter mitt syn fortel det vidare at institusjonane i fleire høve freistar å ivareta den tradisjonelle meisterlæra. Dei ser verdien av læring på gamlemåten, på trass av at mykje framleis kan verta betre. Ut frå Mari si historie kan ein lesa noko som kanskje er like viktig som det føregåande - det at studentar er individuelle tenkjarar. Dei går ikkje ut av skulane som ein homogen masse, med likt repetoar. Studentar oppsøker sjølv kjelder, og ynskjer å ta med seg både musikken og det som er kringom den av tankar, verdiar og historiar.

---

<sup>25</sup> Ljones, Skeie, Mari, 19.mars 2007.

Det må presiserast at denne saka har mange sider, og at studentgruppa er mangslungen. I somme tilfeller ser institusjonane ut til å fungera svært bra, og voneleg er ein på rett veg, sjølv om ein neppe finn *ein* veg som er rett.

Michael Polanyi talar om noko han kallar taus kunnskap. Eg vil no sjå nærmare på kva som ligg i denne teorien, og korleis teorien kan vera aktuell i høve til traderingsprosessen.

#### **2.4.1. Taus kunnskap**

Michael Polanyi sette fram ein teori om taus kunnskap. Kunnskap i samband med vitenskaplege teoriar kalla Polanyi for "eksplisitt kunnskap"/"fokal kunnskap." Polanyi meinte denne forma for kunnskap ikkje var nok i høve til vitenskapleg tenking, fordi vitenskapen ikkje byggjer på ein eksplisitt bakgrunn, men uuttalte føresetnader. Denne uuttalte kunnskapen kallar Polanyi for "tacit knowledge" eller taus kunnskap. Med dette freistar Polanyi å forklara at dei føresetnadane som ligg i kvar enkelt person sin "forståingshorisont" er avgjerande for kva ein ser på som relevante problemstillingar i høve til forskning. Vidare seier han at den tause kunnskapen er føresetnadene for den fokale kunnskapen.

Innan handverk brukast meisterlære omgrepet om praktisk opplæring med vekt på demonstrasjon framfor instruksjon. Praksis og herming vert nytta framfor forklaring og teori. Eg har fått opplyst at somme har erfart innlæringa av t.d. songar frå ein læremeister som instruksjon. Her er finn ein ulik praksis, men mi oppleving er at herming er ein svært viktig del av meisterlæretradisjonen, og vidare den mest vanlege praksisen.

Når t.d. ein song er lært, seier Polanyi at kunnskapen er "internalisert." Ein meistrar songen, og etterkvart klarar ein å synge alle detaljar og variasjonar automatisk, då kan songen utvikle seg til å verta taus kunnskap. (Polanyi, 2000)

Delar av tradisjonsomgrepet vårt er taust. Kva som er taust er ikkje statisk og uforanderleg, men i stadig utvikling og endring. I tidligare tider var folkekunst og folkemusikk ein naturleg del av folks kvardag. Kunnskapsoverlevering føregjekk gjerne utan at folk var bevisst innlæringsprosessen. I dag lærer me mykje gjennom t.d. opptak av eldre utøvarar. Ein søker kunnskap og går bevisst inn for å lære det som tidlegare var ein sjølvsgagt del av ein kvardagskultur. Slik sett ser ein at traderingsprosessen endrar seg, og at kva som er taus kunnskap er i stadig utvikling. Men fordi om den tause kunnskapen stadig endrar seg, føregår

det ein traderingsprosess, og i høve dette er det relevant å spørje seg om kva som er fast, og kva som endrar seg i overføring av t.d. tradisjonsmusikk.

Som folkemusikar jobbar eg både med opptak og direkte overlevering av ein tradisjon. I begge høva ynskjer eg å lære, og veit at eg er i ein innlæringsprosess. Som ein del av det postmodernistiske samfunnet søker eg gjerne røtene til den kunnskapen eg vil tileigna meg. Kanskje gjer eg eit bevisst val – og oppsøker ein tradisjonsberar i hans / hennar heimemiljø, for så å velja bort andre alternative innlæringsmetodar. Eg har eit mål, og det er å lære. Men biletet er her svært samansett, for det er mange element som spelar ei rolle i denne prosessen – og eg er ikkje nødvendigvis bevisst på kva rolle desse elementa har. Konteksten undervisninga føregår i spelar si rolle. Eg og min læremeister kan ukritisk skapa vårt eige, musikalske univers, der me ut frå subjektive vurderingar jobbar med ulike musikalske uttryksmåtar. Men likevel vil dette skje parallelt med ubevisste og bevisste korrektiv frå ”utanomverda.” Eg fangar opp tankar, idear og ideologiar frå folk / grupper omkring meg, som jobbar med anna tradisjonsmateriale enn meg, og som følgje av dette har ulik bruk av stiltrekk og andre musikalske element. Dette påverkar meg, og eg tileignar meg kunnskap meir eller mindre bevisst. <sup>26</sup>

## 2.5. Kappleiken

Eg vil no gje ein kort innføring i kappleik og kriteriar for dømning på kappleik. Eg vil drøfte noko av det som kjem fram når ein les rettleiingane for dømning i klassa for vokal folkemusikk, då ein kan hevda at kappleikane har vore ein av faktorane som har påverka dei ulike tradisjonane si utvikling. Men aller fyrst vil eg gjera greie for kva kappleik er for noko.

Den fyrst kappleiken vart arrangert i Bø i 1888, den gong var det berre klasse for hardingfele.(Aksdal, 1998:28) Etter kvart kom det fleire klassar til, og den vokale folkemusikken vart eigen grein på kappleik i 1965. Det skulle likevel gå fleire år før klassa for vokal folkemusikk fekk sitt eige dommarpanel. Fram til 1981 var det speldommarane som dømde både spel og vokalklassane (Murstad, 2002:3).

---

<sup>26</sup> Frå førelesningar med Lande, Vidar hausten 2005.

”Spelemenn har hatt ein profesjon lenger enn vokale utøvarar. Ein snakkar til dømes om konserttida på slutten av 1800-talet innan slåttemusikken, noko som innebar mange estetiske endringar i spelet. Dei same konklusjonane finn ein innan forskning på vokal folkemusikk også, sjølv om denne først vart presentert frå ei scene i siste halvdel av 1900-talet.” ( Røyset, 2006:7)

Nokon vil hevde at kappleikssцена på mange vis var det fyrste steget folkesongarane tok inn i den sceniske verda.

Kappleik er eit meisterskap der ein kan konkurrera i klassar for spel,<sup>27</sup> vokal og dans hardingfele / flatfele. Ein opererer med fire klasseinndelingar. Klasse C for deltakarar under 18 år, klasse B for alle mellom 18 og 60, og klasse D for dei over 70 år. I tillegg har ein klasse A. Dei som deltar i denne klassa må ha oppnådd 114 poeng<sup>28</sup> eller meir på to Landskappleikar<sup>29</sup> (Noregsmeisterskap).

Kappleikssystemet er svært samansett, og det er mange som har ei meining om denne musikk-konkurransen. Det blir hevda at kappleiken som form, har nokre heilt klare positive, men også nokre negative sider. Eg vil i det kommande avsnittet sjå nærmare på denne påstanden.

Landslaget for Spelemenn seier at eit av måla med kappleikssystemet er at det skal vera med å ivareta eit mangfald av lokale tradisjonar, og variasjon i repertoar. Eg siterer noko av det som står skrive som rettleiing for dømning i vokal.<sup>30</sup>

” Det er eit pluss om utøvaren gjennom valet av songar viser at han / ho meistrar ulike musikalske uttrykk innanfor folkesongen. I tillegg er det positivt om ein framfører songar frå sin lokale tradisjon.”<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Ein har klassar både for hardingfele og flatfele, langeleik, munnharpe, fløyte og ulike eldre folkemusikkinstrument som til dømes lur, bukkehorn og slåttetromme. I spel finn ein likevel hovudvekta av deltakarar i hardingfele og flatfele klassane.

<sup>28</sup> Grensa med 114 poeng gjeld berre for spel og vokal, det er andre poengsummar i pardans.

<sup>29</sup> Landskappleiken er Noregsmeisterskap i folkemusikk og dans. Den blir arrangert i slutten av juni kvart år, og er eit av dei to hovudarrangementa til Landslaget for spelemenn. I tillegg har ein fleire mindre kappleikar, som ofte er avgrensa til ein gitt geografisk område.

<sup>30</sup> Dommarskjema for vokal folkemusikk, sjå vedlegg: 10

<sup>31</sup> Frå Lfs sitt dommarskjema for vokal folkemusikk.

Om stiltrekk står det mellom anna dette:

”Dommarane bør honorera utøvarar som tek dei gamle stiltrekka på alvor. Eit svært viktig element i så måte er tonalitet. Det er difor eit pluss at utøvaren brukar eldre tonalitet på ein sikker måte.”

”Den alderdommelege stemmebruken hjå folkesongarar blir av og til karakterisert som noko nasal og pressa. ..den folkemusikalske stemmebruken skil seg såleis tydeleg frå skolert stemmebruk. Han er konsentrert og kompakt og har ikkje same graden av hovudklang og vibrato.”<sup>32</sup>

Dersom ein ser på det som blir omtala som ’musikalsk uttrykk’ kan dette virka litt upresist. Med det meiner eg at innhaldet i dette utsagne, kan tolkast svært ulikt. Men dersom ein ser heile dommarskjemaet under eitt, handlar det mellom anna om at framføringa bør innehalde fleire ulike sjangrar innan den vokale folkemusikken. Ut frå dette kan ein sjå at ein ynskjer å ivareta det mangfaldet av tradisjonar ein finn kring om i landet. Lokalforankring vert også sett på som positivt.

Vidare kan ein lesa at bruk av eldre tonalitet blir sett på som eit av dei viktigaste stiltrekka, og også dette skal honorerast. Tonalitet er eit stort tema, men eg vil gje ei svært oppsummerande forklaring på kva som ligg i dette omgrepet. Eldre tonalitet blir av nokon også omtala som blåtonar, kvarttonar, skakk tonalitet, utemperert etc. Her er det ingen heilt presise omgrep, og kva ord folk brukar er gjerne det omgrepet ein er van med å høyre. Svært kort forklart er det her snakk om tonar som enten ligg litt høgare eller litt lågare enn det som er standaren i høve til skalaen på pianoet. I folkemusikken finn ein ikkje berre heil – og halvtonetrinn, men også kvarte, trekvarte og andre tonetrinn. I praksis skal grunntonen, kvinten og oktaven alltid vera ’reine,’ medan kvarten, septimen og i nokre tilfelle kan også tersen og seksten vera plassert ein plass mellom dur og moll. (Aksdal, 1998:94).

Eg vel å innleia den vidare drøftinga med ei lita historie. Som publikum på ein festival for ei tid tilbake, opplevde eg ei gruppe som var samansett av utøvarar frå mange ulike delar av Noreg. Innslaget deira vart innleia med at eit av gruppas medlemmar prata lenge og detaljert om kor ho hadde vakse opp, og korleis slåtten dei skulle spele, hadde vandra frå den eine plassen til den andre. Publikum opplevde nok denne innleiinga svært ulikt, men mi personlege

---

<sup>32</sup> Frå Lfs sitt dommarskjema for vokal folkemusikk.

oppleving var at jenta strevde for å legitimera retten ho hadde til å framføra denne slåtten. Ho strevde så hardt, at det for meg virka som om det botna i eit slags kompleks for at ho ikkje var lokalt forankra i ein tradisjon. Mange vil hevda at det både er ein skriven og ein uskriven regel at ein helst skal bruka repertoar frå eigen heimlass. Men dette kan til tider verta problematisk. Samfunnet endrar seg, og folk flyttar meir og meir på seg. For dei som ikkje har budd på same stad, spelt i same spelemannslaget eller har ein familietradisjon dei har vakse opp med, blir det kanskje meir eit spørsmål om kva tradisjon ein skal velje.<sup>33</sup>

Denne historia kan kanskje seia noko om at somme har kompleks for at dei ikkje er forankra i *ein* tradisjon. Frå ei side sett kan ein hevda at dette heng saman med at føresegnene presiserar lokal forankring i ein tradisjon som positivt. Frå ei annan side sett kan det vera viktig å understreka at framføringar frå eigen lokaltradisjon skal honorerast, som eit middel for å ivareta eit mangfald av tradisjonar.

Dette seier noko om kva utfordringar artisten har, og kanskje vitnar det om at artisten må gjera meir enn å gje publikum ei estetisk oppleving. Nettopp fordi mange artistar også er forvaltarar av tradisjonsmusikk.

Eit anna tema som er omtalt i dommarskjemaet er tonalitet. Dette kan vera viktig å presisera, fordi ein ynskjer å halde i hevd eldre stiltrekk. Men alle tradisjonar har ikkje like mykje av dei ulike stiltrekka ein finn innan den vokale folkemusikken. Dersom eg tar tradisjonsområdet eg kjem frå, vil ein kunne høyre at far til Olav Steffen Eide, Sigurd Eide, har mindre av den eldre tonaliteten, enn det sonen har. Kva som er rett har ikkje eg svaret på, men dersom ein skal gå til dei eldste kjeldene ein har, er det ikkje sikkert dei har så mykje av stiltrekka ein framelskar i dag, som nokon kanskje ynskjer. Herdis Lien skriv dette i si hovudfagsoppgåve:

”...nokon av dei yngre kvedarane har blitt rimeleg bevisste på å nytta såkalla alderdommeleg tonalitet. Å ikkje greie dette, anten fordi ein har ein anna tonekjensle eller fordi ein ikkje har arbeidd nok med det, blir hos enkelte informantar sett på som eit nederlag. Kritikken går begge vegar. Nokon seier den gamle tonaliteten forsvinn, medan andre seier det blir for mykje av det, det blir overdrive.” (Lien, 2001:102).

”...bruken av svevande intervall fordeler seg temmeleg likt på informantar og kjelder. Det er mogleg at det ikkje er dei same intervalla som svevar til ein kvar tid, men

---

<sup>33</sup> Spørsmålet om val av tradisjon omtalar eg nærmare i kapittelet om roller og i kapittelet om institusjonane.

hovudinntrykket er likevel at mengda og bruken av skeiv tonalitet verkar temmeleg stabil frå generasjon til generasjon.” (Lien, 2001:102).

Dette seier noko om at folkesongarar i dag faktisk tileignar seg måten kjeldene deira har nytta stiltrekk på, både i høve til bruk og mengde. På den eine sida ser ein at fokuset på eldre tonalitet kan ha positiv effekt, med tanke på at utøvarar i dag nyttar seg av eit stiltrekk som for dei aller fleste i utgangspunktet ikkje er naturleg. Frå den andre sida sett kan tradisjonar som ikkje har så mykje av dette bli tilført nye element, fordi det blir sett på som viktig å kunne beherska denne delen av folkesongen. Dette er ikkje nødvendigvis negativt, kanskje tvert om. Ein innleiar på eit tradisjonsseminar sa dette, då eg stilte spørsmål om dommarskjemaets formuleringar om bruk av tonalitet: ” Det gamle er ikkje alltid det beste...” Eg meiner likevel at ein ikkje kjem utanom spørsmålet: Har kriteria og rettleiinga for dømning vore med på å gje enkelte tradisjonar høgare status enn andre, og har det som ein konsekvens av dette vorte ei einsretting innan den vokale musikken? Dette spørsmålet kunne vore ei hovudoppgåve i seg sjølv. Eg vel likevel å stilla spørsmålet, fordi det vedkjem både kritikken av utdanningsinstitusjonane<sup>34</sup> og dei konfliktane som kan oppstå mellom det å vera både artist og tradisjonsforvaltar. Med dette meiner eg ikkje at kappleiken er artisten sin viktigaste arena, men somme vil hevda at ein til ein viss grad er avhengig av gode kappleiksresultat i startfasen av ein karriere som artist. Og dersom alderdommeleg tonalitet kan vera med å trekkja opp resultatet, vil kanskje nokon læra seg dette, uavhengig av om kjelda dei har lært i frå syng på denne måten.

Kva vil forskjellen vera når ein syng til dømes ein kjømeistersong / gravferdssong i eit bryllaup / gravferd, kontra ein kappleik? Eg har sunge kjømeistersongar og gravferdssongar både i bryllaup, i gravferder, kappleikar og på konsertar. Opplevingane er ulike, og det er etter mitt syn fyrst og fremst fordi publikum har ulik motivasjon for å vera til stades, og fordi konteksten er ulik. Dersom eg syng ein seremoniell song i eit bryllaup / ei gravferd, er det ikkje det at eg skal syng som er motivasjonen for at publikum er der. Dei er der enten fordi dei skal ta del i gleda over at nokon dei kjenner vil inngå ekteskap eller fordi dei skal fylgja ein av sine kjære til den siste kvila. Begge deler kan vera svært emosjonelle handlingar, og dette trur eg er ein av grunnane til at publikum gjev utrykk for at songane eg syng, vert opplevde som kjenslefylte. Ut i frå dette kan ein sjå at konteksten songane er sette inn i, er ein

---

<sup>34</sup> Sjå kapittelet om ”Tradering i vår tid;” side 22.



stor del av den musikalske opplevinga. Songen min er ikkje det viktigaste, men ein del av heilskapen, og eit middel for å skapa råmer kring seremonien. Når det gjeld bryllaup, opplever eg sterke kjensler, men kjenner likevel at gravferder rører sterkare ved større delar av publikum. Sorg opplevast kan hende sterkare enn glede og det involverar gjerne større delar av publikum. Ikkje fordi alle som deltek i gravferda er svært nært knytta til den som skal gravleggjast, men kanskje skapar sjølv seremonien assosiasjonar til andre, liknande opplevingar i livet.

Kappleiken står på fleire vis som ein motsetnad til gravferder og bryllaup. For det fyrste er dette ein arena publikum bevisst oppsøker og dei aller fleste veit kva dei går til. For det andre er dei der for å høyre songen, og det åleine kan vera årsaka til at mange publikummarane er der. Dette er på mange vis likt andre konsertar, men det at kappleiken er ein konkurranse kan påverke både publikum og utøvarane. Utøvarane gjer sitt yteste for å prestere best mogeleg, og publikum har gjerne sterke meiningar om kven som bør vinna. Konkurransperspektivet set denne scena i ei særstilling, sett i høve til konsertscener.

Under ein konsert får utøvarane større plass og publikum er gjerne ikkje så opptatt av kven som er best, men av den heilskaplege opplevinga. Ein profilert utøvar, som har delteke på kappleik fleire gonger, valde å snu på det. Ho sa at kappleik er den einaste arenaen ho får så mange interesserte publikummararar som vil høyre på det ho gjer.

Viss eg tar meg sjølv som døme, og tenkjer over kvar eg har fokus på dei ulike arenaene, ser eg at dette varierar mykje frå gong til gong. Når eg syng i gravferder og bryllaup, har det ein del å seie kor involvert eg er. Om eg kjenner godt dei som skal gifte seg, treng ikkje dette gje så stort utslag for min del, men dersom eg har ein nærleik til den som skal gravleggast, merkar eg at dette verkar inn på framføringa mi. Eg har sunge i fleire gravferder, nokre av desse gravferdene har vore for nære familiemedlemmer. Det har hendt at eg, for å klara å gjennomføra, har måtta distansera meg. For meg er det regel nummer ein at det skal eg ikkje gjera, men i somme situasjonar har det vore naudsynt, for i det heile å klara gjennomføringa. Til vanleg ligg fokuset mitt på å formidla teksten og stemninga songen har.

Kappleik er ein arena somme likar, medan andre ikkje kjenner seg heime i denne samanhengen. Det er ein spesiell situasjon at tre dommarar sit framfor ein og skal bedømme det ein gjer. For min eigen del er løysinga å tenkje framføringa som ein del av ein vanleg

konserter, der publikum er det viktigaste. Personleg vil eg formidla noko, som er viktig for meg, og det må vera det viktigaste.

Dei gongane eg har sete som dommar sjølv, har eg kjent på ulikskapen i det å vera dommar kontra det å vera ein vanleg publikummar. Sjølv om heilskapen er viktigaste lyttar ein på ei anna måte, og ein høyrer i større grad etter plussar og minusar ved framføringane.

Heilskapsinntrykket vil ut i frå ein slik innfallsvinkel kanskje verta ulikt ut frå kva rolle ein har. Heilskapsinntrykket vil ut frå ein slik innfallsvinkel gjerne verta noko annleis enn viss eg var ein vanleg publikummar i salen.

Olav Steffen Eide seier mellom anna dette om kjømeistersongar i bryllaup kontra kappeik:

” det er det estetiske som tel mest i dag. Men kjømeistersvisene er ikkje dei som er vanskelegast å overføra frå det opphavlege konteksten, også over på ein scene. Eg tykkjer det er mest problematisk med kulokk /geitelokk og sauelokk og den stilen der. I alle fall eg som har opplevd i natura – mor mi dreiv med sauelokk om hausten, og lokka på sauene. Når eg høyrer det frå ein scene, så tenkjer eg – dette er ikkje plassen kor dette skal framførast. Då blir da so lausreve frå konteksten. Det er eit teikn som ikkje var innretta mot folk i det heile. Mens derimot kjømeistersvisene har alltid vore innretta mot folk.”<sup>35</sup>

Når eg spør han korleis han tilegna seg denne eldre tonaliteten, svarar han:

”Eg høyrde mykje på hardingfele. Ikkje på vestlandspel, for der var det forholdsvis lite. Men det var ein god del telemarksutøvarar som brukte det. Dei vokale førebileta her på vestlandet, brukte også ganske lite svevande intervall. Og det var mykje temperert, på dei som eg kom mest i kontakt med. Den som eg hadde mest kontakt med, var vel eigentleg Margreta Opheim på Voss, av dei som var aktive då eg byrja.”

”Det var vel eigentleg det at eg tykte best om den eldre stilen. Eg likte den ber. Og du sto på ein måte mykje friare til å laga klangbilete ut av det mens ein dreiv og song. Når ein skal syngje utan eit instrument, så er det litt viktig at du ikkje kjenner at dette er tørt.”<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Eide, 20. November 2006.

<sup>36</sup> Eide, 20. November 2006.

## 2.6. Strevaren, elegantieren og ulike kontrollgrupper

I kapittelet om kappleik, siste avsnitt på side 29, fortel eg ei historie frå Landsfestivalen. Mi oppleving er at denne historia handlar om ein utøvar, som i sin presentasjon freistar å legitimera sin rett til å spela musikken ho spelar. Vidare kan ein hevda at dette er eit døme på ein person, som gjer dei korrekte handlingane, men på feil vis. Dette har igjen samanheng med at ho ikkje skjønar dei mellommenneskelege kodane som ligg i det miljøet ho er i. For å klargjera dette nærmare, vil eg leggja fram nokon av sosiologen Bourdieus tankar omkring det han kallar habitus, felt og kapital.

Habitusomgrepet rommar mellom anna det å tilpassa seg sitt eige miljø. Dersom eg tar meg sjølv som døme, så vil min habitus vera prega av mitt sosiale opphav, kor eg har tilpassa meg mitt eige oppvekstmiljø. Habitus kjem til uttrykk i mine handlingar/handlingsmønster, og dette førar til at habitus omgrepet rører ved debatten om mennesket sin frie vilje. Har eg ein fri vilje, eller er livet mitt determinert ved mitt sosiale opphav?

Bourdieu meiner at me alle er eit produkt av vårt miljø, og at me til ein viss grad er fanga i dette miljøet sine tradisjonar og verdiar. Han meiner likevel ikkje at individet er eit passivt spegelbilde av miljøet. For sjølv om individet freistar å tilpassa seg sitt miljø, vil ein freista å omdanna dette miljøet, slik at det ein sjølv er god til får aksept som verdifullt.

Eit felt er i overført tyding, ein stad eller eit område i stadig endring. Eit felt eksisterar enten åleine, som ein del av eit større felt, eller som fleire underfelt. Feltet har sin eigen, spesifikke logikk, og denne logikken er igjen eit produkt av ein spesiell historie. Innsikt i eit felt si historie, er ein føresetnad for å kunna forstå feltet heilt og fullt. Bourdieu seier at feltet er eit fortolkingsreiskap kor maktrelasjonar er med på å bestemma til dømes kva språk som skal snakkast i feltet, kva ein kan og skal snakka om og kva som ikkje skal snakkast om.

Omgrepet kapital knyter me i fyrste rekke til økonomi. Den som har kapital, har makt over den som ikkje har kapital. Dette dreiar seg altså om økonomisk kapital, men Bourdieu omtalar også det han kallar kulturell og sosial kapital. Når det gjeld å skilje folk, er den økonomiske kapitalen den viktigaste. Men kulturell kapital er også med på å markera skilnaden på folk. I denne kapitalen ligg både utdanning og ”danningsarv” frå oppvekstmiljøet. Det å ha kulturell

kapital handlar altså om å ha kunnskap og å vera fortruleg i høve til det kulturelle feltet. (Bourdieu: 2005)

Det er ikkje slik at dei med høg økonomisk kapital automatisk har kulturell kapital. T.d. har ikkje alltid dei nyrike høg kulturell kapital. Det kan også vera slik at rask vekst i kulturell kapital (t.d. utdanning), gjer at habitus ikkje klarar å henge med. (Varkøy, 2003: kap.11) Bourdieu talar om habitus i høve til sosial klatring, og ein finn menneske som prøvar å ta ein annan habitus enn det dei har innan fleire felt i samfunnet. Dersom ein ser dei nyrike i kontrast til dei som har arva økonomisk kapital gjennom generasjonar, vil ein somme gonger sjå at dei nyrike strevar etter å meistra eit felt dei ikkje har vakse opp i. Dei kan t.d. prøva å leggja om språket, freista å lytta til den korrekte musikken, dyrka riktige sportsgreiner og bu på dei riktige plassane. Ved at dei gjer dette freistar dei å tilpassa seg feltet dei ynskjer å vera ein del av. Dei som har vore rike gjennom generasjonar har ein habitus som er meir tilpassa feltet og det dei gjer er naturleg og kroppsleggjort. Menneske med ein habitus tilpassa sitt felt kan ein kalla "elegantierar", medan dei som jobbar for å meistra sitt sosiale felt kan ein kalla "strevarar." Bourdieu seier mellom anna dette om "elegantieren" og "strevaren:"

"Social agents are not expected to be perfectly in order, but rather to observe order, to give visible signs that, if they can, they will respect the rules" (Bourdieu, 1989:98).

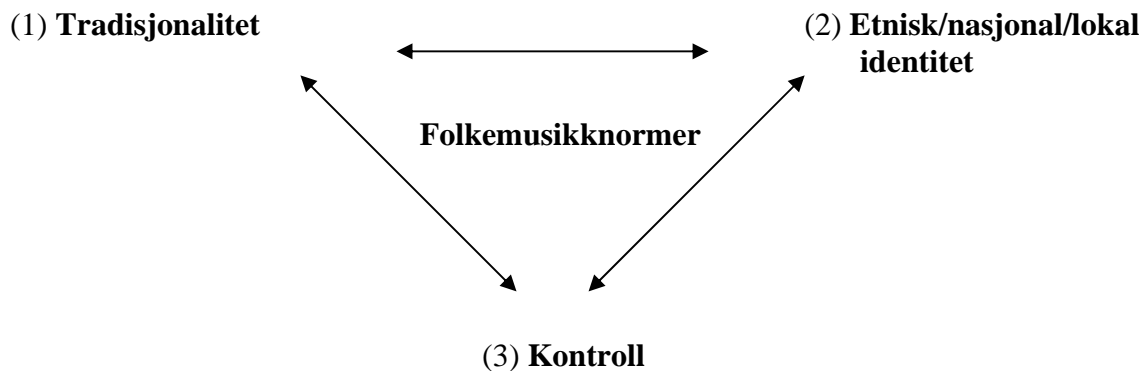
Det er dette som skil "strevaren" frå "elegantieren." "Strevaren" prøver å fylgja reglane. Elegantieren har på si side nok med å gje små hint som gjer at folk forstår at han beherskar spelet viss han vil. Det dei har felles er "the feel for the game" (ibid.); at spelet er verdtt innsatsen.

Aktørar innan folkemusikkfeltet meistrar i ulik grad sitt sosiale miljø. "Strevaren" kan fortelje kvar ein song er frå, kor den har vandra og vise til fleire kjelder. Men fordi han ikkje har grep om kodane, kan dette opplevast meir som eit forsøk på å administrera eigen autensitet, enn rein kunnskap. "Strevaren" freistar å gå inn i ein posisjon, og gjennom kunnskapsformidling legitimera retten han har til å eiga denne posisjonen. Bourdieu seier at kunsten i yttarste konsekvens kan opplevast som sakprosa.

”Elegantieren” har allereie ein posisjon. Han kan fortelje om kjelder viss han vil, men han treng ikkje gjera det. Fyrst og fremst fordi han meistrar spelet og har knekt kodane innan feltet. Han har større valfridom og kan tillate seg meir utan å bli oppfatta som ukorrekt, fordi dei kodane som rører seg innan folkemusikkfeltet er heilt sjølvsegte for han.

Ein finn elegantierane og strevarane både blant publikum og utøvarane, men kven er det som bestemmer kva type habitus som kan tena som ettertrakta kulturell kapital og ikkje? Visse typar habitus kan i seg sjølv tena som kulturell kapital og einskilde sine veremåtar er i seg sjølve teikn på at dei beherskar spelet til fulle. Dersom tid og stad stemmer, kan desse tillata seg mykje meir enn somme andre.

Jan Petter Blom legg fram ein modell i ”Fanitullen,” som kan seia noko om dei ulike faktorane som er med å påverka innan folkemusikkfeltet:



Tradisjonskunst er ein del av det totale kunstneriske uttrykksinventaret i eit samfunn, det vil seie eit sett av kunstneriske normer (sjanger, former og uttrykksmåtar) som har ein særleg verdi.

1. I kraft av å vera tradisjon
2. I kraft av særpreg som gjer dei til bærar av meddelingar om etnisk, nasjonal og lokal identitet og utan omsyn til yrke, klasse eller kjønn og
3. som direkte og / eller indirekte vert kontrollert av individ og grupperingar som delar desse verdiane. (Blom, 1993:14)

Eg har valt å bruka underfeltet kappleik for å forklara dette nærmare. Kappleiken er ein scene kor utøvarane har høve til å formidla ulike tradisjonar. Sjølv om det ikkje er semje om kva som er tradisjonsmusikk, er det nokre kriterium dei fleste innan kontrollgruppene er samde om. Munnleg tradering er eit av dei. Somme stillar seg kritiske til at utøvarar nyttar noter som einaste læringsform for å tileigna seg melodimaterialet. Idealet er munnleg overlevering gjennom møte mellom to personar. Mange meiner dette fyrst og fremst er idealisme, fordi dei fleste lærer store delar av repertoaret sitt gjennom lydbandopptak. I dag legitimerar ein bruken av lydbandopptak mellom anna fordi det er færre nolevande kjelder ein kan oppsøkja direkte.<sup>37</sup>

At komponisten av ein melodi er ukjend, er eit anna kriterium som har vore retningsgjevande for repertoarvalet til utøvarane. Dette har på si side endra seg noko, fleire og fleire utøvarar presenterar sjølv laga melodiar, og i somme høve også eigne tekstar. Kanskje seier dette noko om at ein etter kvart har meir fokus på generelle stiltrekk ved sjangeren. Ornamentering, tonalitet og rytmikk er døme på stiltrekk som understrekar det særeigne ved sjangeren.<sup>38</sup>

Etnisk identitet er svært aktuelt sett i samanheng med det pluralistiske samfunnet me lever i, men det er likevel ikkje eit tema før ein skal forholde seg til andre nasjonar og deira nasjonale kultur. Mange ser kappleiken som ei mønstring som understrekar ei etnisk gruppe sin nasjonale identitet, og at dette er med å fremje nasjonalkjensla. Tradisjonsmusikk er ein viktig del av norsk nasjonal kulturarv. Under nasjonsbyggingsprosessen blei mellom anna folkemusikk nytta som eit middel for å skape ei nasjonalkjensle. (Sørensen:2001:99-102) Då denne prosessen tok til tala ein om folkemusikk som bruksmusikk.

På den eine sida talar ein altså om musikk nytta i kvardagen, med klare funksjonar knytt opp til gjeremål og høgtider, medan ein under nasjonsbygginga brukte musikken som eit middel i ein politisk prosess. I den samanhengen kan ein også nemne Spelemannsrørsla på 1920 – talet, som adopterte norskdomsrørslas verdisyn og forskaranes oppfatning av folkemusikkens unike nasjonale karakter. (Blom, 1993:13) Dette ser ein også i høve til kappleiken. I tidlegare tider var det vanleg at alle måtte spele same slåtten, i tillegg til ein sjølvvald. Ein dyrka felles nasjonal musikk. I dag dyrkar ein mangfaldet av ulike lokal tradisjonar, og somme ville t.d. meine det er uhørt at ein spelemann frå Valdres spelar ein hallingspringar. Ein vel altså

---

<sup>37</sup> Sjø side 22-25.

musikk med lokal forankring frå eige heimeområde, og med dette er ein over i det ein kallar lokalidentitet.

I dag er ein opptatt av å ta vare på mangfaldet i musikken. At kvar tradisjon skal haldast i hevd, og få verdi. Kappleikane skal mellom anna vera med å visa dette mangfaldet.<sup>39</sup> Unge utøvarar i dag søkjer materiale frå sitt eige distrikt, og kjenner seg knytt til den tradisjonen dei får vera med å bera fram. Me lever i eit postmodernistisk samfunn, og med eit hav av moglegheiter vel mange å søkje attende til røtene og forfedrane sin musikk. Trass dette skal ein koma i hug at folk flest ser Landskappleiken som ei nasjonal mønstring for å samle folk om ein nasjonal musikkarv.

Dersom ein tar for seg dei ulike kontrollgrupper vil ein sjå at kappleiksmiljøet har fleire ulike kontrollgrupper. Publikum utgjer den største gruppa, og legg på sitt vis føringar i høve til framføringane hjå utøvarane. Både i kraft av personleg oppfatning og smak, men og som medlemmar av fleire av dei andre kontrollgruppene. Dei kan vera autoritetar innan ein særskild tradisjon, både som dyktige utøvarar og som bærare av ein spesifikk tradisjon. Vidare kan dei vera plateprodusentar eller leiarar innan organisasjonane. Plateprodusentar vel sjølve kva dei vil gje ut, og ikkje. Organisasjonane kan gjennom sitt virke leggja føringar i høve til mellom anna utforming av dommarskjema og vedtekter for kappleiksdeltaking, i tillegg til ansvaret dei har for fordeling av økonomiske midlar til utøvarane. Journalistane kan på si side påverka gjennom sine media, både i og utanfor miljøet. Dei er frie til ytra det dei meiner, og dei kan sjølve velja kor dei ynskjer å setje fokus. Men samstundes er journalistane og organisasjonane i miljøet under stadig korreks frå fleire av dei andre kontrollgruppene.

Den mest synlege kontrollgruppa på ein kappleik er dommarane. Dei skal ut frå ein subjektiv vurdering og personleg smak vurdere kva plassering deltakarane skal få. Sjølv om dommarskjemaet skal vera retningsgjevande og eit hjelpemiddel i høve til dei vurderingane dei skal ta, vil dommarane i fellesskap ha siste ordet, og formidla kva dei meiner er bra, og ikkje.

---

<sup>39</sup> Sjå utdrag frå kappleiksføresegner side 29.

Opp i alt dette finn ein eit mangfald av uskrivne normer og reglar for kva ein bør gjera og ikkje gjera. Mange av desse normene kan for folk som er på veg inn i feltet kjennes vanskeleg å skjøne meininga i.

## **Del 3 Ulike kontekstar**

### **3.1. Rekontekstualisering; ein kontinuerlig prosess?**

Det har vore forska på rekontekstualisering i ulike høve og samanhengar dei siste åra. Som nemnd under punktet om tidlegare forskning har Henrik Sinding-Larsen skrive om korleis musikalske uttrykk får ulik meining i skiftande kulturhistoriske kontekstar.

I mange samanhengar talar ein om før og no. Før var folkemusikken ein del av det gamle bondesamfunnet, medan folkemusikken etter industrialiseringa har vorte meir og meir spesialisert og profesjonalisert. ( Sinding-Larsen:1983:28-48) Han seier mellom anna dette om overgangen frå bondesamfunnet til moderne lønnsarbeid:

Gårdsdrift i det gamle bondesamfunnet var et familieanliggende, for ikke å si slektsanliggende. Slekten kunne fungere som arbeidsgiver, trygdekasse og pensjonskasse. Disse vitale ansvarsrelasjonene gjorde slekts- og lokalgruppene til stabile sosiale enheter.

Moderne lønnsarbeid og mobilitet løser opp disse gruppene på lokalnivå, og menneskene blir enkeltindivider eller par. Men samtidig med denne individualiseringen på lokalnivå skjer en kollektivisering på et høyere nivå; nemlig utviklingen av staten. Det offentlige overtar en rekke av de funksjonene som slekten og lokalsamfunnet tidligere hadde, m.a.o. vi får løst opp en sosialstruktur på et mellomnivå (lokalsamfunn), og blir sittende igjen med en struktur på et nasjonalt makronivå og en mikrostruktur på kjernefamilie- og individ.

Dette fikk også konsekvenser for musikken. Ved at gårdsdrift ikke lenger var et slektsanliggende i samme grad som før, var heller ikke ekteskapene og derigjennom bryllupene så sentrale institusjoner. Og med bryllupenes privatisering ser det ut til at et viktig grunnlag for slåttemusikken var gått tapt. ( Sinding-Larsen:1983: 40)

Desse sitata seier noko om at oppløysninga av det gamle bondesamfunnet også påverka musikken sin plass i samfunnet. Sinding-Larsen trekkja fram at noko av grunnlaget til



slåttemusikken forsvann då bryllaupskikkane endra seg, på same vis som at kjømeistersongen sin plass i bryllaup også vart endra.

I arbeidet med denne oppgåva har før og no ei rolle, men eg er først og fremst opptatt av prosessane mellom det som var før, og det som er no. Vidare vil eg sjå på prosessane som er no, og kvar eg som utøvar er i høve til desse prosessane. For det skjer mange parallelle prosessar, som er med å påverka virket mitt som muskar. Desse prosessane er, slik eg ser det, med på å underbyggja tanken om at rekontekstualisering er ein kontinuerlig prosess. Det skjer mykje og somme tykkjer det skjer vel fort. Nokre ynskjer å køyra fortare og fortare, medan ein finn dei som freistar å trø inn bremsen.

Eg opplever at begge partar er viktige, fordi det får meg til å tenkja og reflektera over kva verdiar som ligg til grunn for mi musikalske verksemd. Gjennom arbeidet med oppgåva har debattane vore eit viktig ledd i å sjå nyansar og samanhengar i høve til utviklinga av den seremonielle musikken. Vidare trur eg det er viktig i den (vonleg) kontinuerlige bevisstgjeringsprosessen hos meg sjølv som utøvande muskar og pedagog. Ein treng ikkje alltid å vera einig, kanskje er det nettopp usemja som får ein til å reflektera over eigen ståstad.

Even Ruud skriv mellom anna dette om endringar i kontekst og institusjonaliseringa av musikk feltet:

” Det blir ofte hevdet at vi i vårt vestlige moderne, spesialiserte samfunn har fjernet musikken fra dagliglivet gjennom institusjonalisering av musikk som ” verk” dyrket fram gjennom konsertformen. Særlig om vi sammenlikner vår musikkpraksis med hva som ofte finnes innen mindre spesialiserte, før litterære samfunn, ser vi dette tydelig. Her spiller musikken ofte en gjennomgripende rolle i hverdagen. Musikken er sentral gjennom ritualer som er viktige for samfunnets liv og kulturens vedlikehold. Det assosiative innholdet knyttet til musikk kan her få en konkret pedagogisk funksjon med hensyn til å formidle sentrale verdier som deltakerne må tilegne seg for å bli fullverdige sosialiserte i kulturen.” ( Ruud, 1997:55)

Når eg i oppgåva talar om kontekst i musikalsk samanheng, handlar det om at musikken blir sett inn ulike og nye samanhengar. Vidare drøftar eg om ulike kontekstar påverkar uttrykket og innhaldet i musikken.

Fordi den seremonielle songen vart framført for eit publikum tidlegare enn andre kategoriar innan vokal folkemusikk, vil nokon hevda at denne musikken ikkje er det beste døme på korleis funksjonen har endra seg. Dette ser ein t.d. ved at fleire forskarar og forfattarar understrekar at kjømeistersongane står i ei særstilling når det gjeld framføringar i det offentleg rom. Kjømeistersongane vart framført utanfor det private intime/rom tidlegare enn anna folkeleg song. (Espeland, 2002 og Røyset, 2006) Eg ser at dette er eit poeng, for det er ikkje noko nytt at den seremonielle musikken vart nytta som underhaldning. Ut frå utviklingsfasane som Eide har sett opp, kan ein likevel sjå at underhaldningsaspektet er eit rimeleg nytt fenomen.<sup>40</sup> Men det er riktig at nokon av kjømeistersongane vart nytta som underhaldning. I tillegg til å ha ein underhaldande funksjon var denne musikken likevel eit verkty for å setje rårer kring rituelle handlingar i t.d. ein gravferd og bryllaup.

Under arbeidet med oppgåva har eg kome fram at det har skjedd endringar. For det fyrste vart songane altså nytta for å markera overgangen frå ein fase til ein annan; frå dette livet til eit liv etter døden, frå jente til kone etc. I dag har ikkje songane lenger denne funksjonen. For det andre besto publikumet i utgangspunktet av gjester i bryllaup eller deltakarar i gravferder og andre gilder. I dag er det konsertpublikummet som kjem for å høyrer musikken, og motivasjonen for å lytta til musikken vil dermed verta ulik. Når ein no brukar denne musikken er det musikken som står i sentrum, ikkje ritualet, og budskapet er å gje publikummet ei musikalsk oppleving. Musikken er ikkje lenger eit verkty for å understreka ritar, musikken sjølv er i sentrum.

Olav Steffen Eide seier mellom anna dette om endringane i høve til den rituelle funksjonen:

”Alle samfunn er i endring, og det influerar også på ritual og måtar å avvikla sånn som eit bryllaup eller ei gravferd på. Eg ser det som ein naturleg prosess. Og viss du skal laga museumsgjenstand ut av ritual, og halde det på same måten heile vegen, så vil det ikkje fungera. Då har me ein heil flokk med gjester, med veldig ulik bakgrunn og ulikt erfaringsgrunnlag. Og viss du skal tre eit tidleg 1800t. bryllaup ned over hovudet på dei, så vil det ikkje fungera i det heile – fordi det er så framand. Når eg som kjømeister har blitt beden om å halde eit tradisjonelt bryllaup, har eg modifisert da. Eg har plukka vekk dei delane som eg veit at ikkje vil fungera i dag.”<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Sjå side 17 – 18.

<sup>41</sup> Eide, 20. November 2006.

I dette sitatet fortel Eide om dei endringane som har førekomme i høve til den seremonielle songen i bryllaupskonteksten.

Det viser seg at ikkje alle var positive til at folkesongen etterkvart fekk sin plass på scena eller i rikskringkastinga. Dette syner mellom anna G. O. Øverland i eit lesarinnlegg i spelemannsbladet i 1960. Han går her sterkt ut mot at folkemusikktimen nyttar vokalmusikk i sendingane, og sjølv om han fyrst og fremst kritiserar lokk og båsull, er dette eit bilete på nokon av dei reaksjonane mange kvedarar møtte, både i og utanfor folkemusikkmiljøet. Han seier mellom anna dette:

”...mykje verre er då den aukande mengd av burtimot ulåtar, ein nå – omstunder blir servera med, og som gjeng under namn av folkemusikk. Det tykkjest å ha kome slik i vinden og på moten no i det siste, å syngje endelause rekkjer av svevande båsullar, eller og å springa hovudstups til fjells for å gjeta buskapen.”

”Jauvisst er det då både gledeleg og gildt å vita at mødrene enno syng båsullar ved vogga...ære være dei på adle vis – dersom dei berre kan halde seg vekke frå Oslo i folkemusikkhalvtimen.”

”Folkemusikk når aldri fram til høgsete her til lands utan hjelp. Og denne hjelpa må koma frå slike som verkjeleg kan tolke og tale dette unders fagre tonespråket som heiter folkemusikk. Det er berre spelemenn av fremste slaget som kan det.”<sup>42</sup>

I dag er det vanleg å høyra den vokale folkemusikken frå scena. Dette innlegget frå 1960 minnar oss likevel på at den vokale folkemusikken er ny i scenisk samanheng. Framleis er det enkelte som reagerar på at lokk og båsullar vert framført frå ei scene. Den vokale folkemusikken er også ny innan institusjonane, og for nokre år sidan var det svært få som livnærte seg av folkesongen. Kva skjer i det dei seremonielle songane ikkje lenger skal skapa råmer kring rituelle handlingar, men framførast frå ei scene. I det kommande kapitlet vil eg freista å klargjera dette spørsmålet. Men det vert ikkje berre eit spørsmål om ulikskapen mellom bryllaupskonteksten og den sceniske konteksten. I kvardagen som musikar framfører ein musikken i mange ulike kontekstar og frå mange ulike scener. Difor vert det også eit spørsmål om ulikskapane mellom dei ulike scenene ein opptrer på.

---

<sup>42</sup> Frå Spelemannsbladet nr. 3-4, 1960, G. O. Øverland

## 3.2. Frå pub til kyrkjevandring

Me er tre musikarar som dei siste åra har reist på ein turné rett før jul. På desse konsertane presenterar me julesongar av meir eller mindre kjend art. Det blir mykje salmar og religiøse folketonar. Songane er arrangert for song, hardingfele og trøorgel. Ein av journalistane som intervjuar meg om dette prosjektet var svært oppteken av at me hadde hatt konsertar både i kyrkjer og pubar. Artikkelen han skreiv etter intervjuet, fekk overskrifta; ”Frå pub til kyrkjevandring.” Det blei sett på som grensesprengane at me kunne ha ein konsert med salmar/religiøse folketonar på ein pub. På same vis som at ein framleis finn dei som meiner at hardingfela ikkje har noko i kyrkja å gjera.<sup>43</sup> I 1970, då mor og far min gifta seg, spelte Finn Vabø hardingfele i kyrkja. Dette var etter det eg veit, fyrste gong nokon spelte hardingfele i Vikøy kyrkje.

Puben og kyrkja har i alle fall eitt fellestrekk, ingen av bygga er konsertarenaer. Når ein pratar med kyrkjevevane eller sokneråda om løyve til å halde konsertar, kan handsaminga av førespurnadane variera. I nokon kyrkjer skal organisten godkjenne musikken og presten tekstane, før soknerådet til slutt tek den endelege avgjera. I andre kyrkjer er dei mindre nøye på slikt. Eg tar meg i og somme tider bli irritert over at ein må gjennom lange og byråkratiske prosessar for å få lov til å framføra musikk i kyrkjene. På den eine sida trur ein kanskje at kyrkjene ynskjer å arrangera konsertar, og forventar difor positive tilbakemeldingar. På same tid skal ein koma i hug at kyrkja ikkje er ein arena som er bygd for at ein skal framføra musikk. Eg opplev at fleire musikarar, og meg sjølv med dei, somme tider gløymer kva kyrkja er. Ein må akseptera at dei har sine prosedyrar for kven som får lov å halde konsertar, og ikkje.

Somme pubeigarar har oppfatningar om kva musikk vil skal spelast, utifrå kva målgrupper dei vendar seg mot. Nokre er skeptiske til musikken og representerar fordi den ikkje passar inn i deira profil. Pubeigarane eg har møtt har stort sett vore positive fordi dei vil femne om ein brei kundegruppe. Eg oppfattar at dei då ofte tenkjer på den eldre skare av befolkninga. Slik eg opplev det stemmer det i høve til kyrkjekonsertane, men pub-publikummet har ikkje høg gjennomsnittsalder. Dei nyt sin alkohol som dei pleier å gjera når dei er på pub, dei tilpassar seg likevel musikken dei høyrer på. Dermed tilpassar dei seg ikkje berre lokalet dei er i.

---

<sup>43</sup> Dette er kanskje meiningar som heng att etter pietismen. Under denne religiøse vekkinga vart hardingfela sett på som djevelen sitt instrument. Dette førte mellom anna til at mange hardingfeler vart brent. Somme spelemenn slutta å spela eller gjorde det i smug.

Eg har stort sett positive erfaringar med kyrkjene og pubane rundt om. Ein veit likevel aldri kva som ventar ein, og stundom må ein improvisera undervegs i konsertane. For meg er det noko av det flottaste med å vera musikal; å få møta publikumarar på dei arenaene som dei har valt å oppsøkje, for å høyre musikken eg vil gje.

I dei komande avsnitta brukar eg mi eigen verksemd som døme på korleis musikken vert framført i ulike lokal og kontekstar.

For ei tid tilbake song i eit bryllaup. Då eg kom fram til kyrkja oppdaga eg at eg hadde eit lite hol i strømpebuksa. Det byrja å bli knapt med tid, så fortvilninga var stor då eg oppdaga at kyrkja ikkje hadde galleri. Når eg syng under vigslar føretrekk eg å stå på galleriet, fordi eg i denne samanhengen ser musikken som ein del av seremonien i kyrkja. Men når kyrkja ikkje hadde noko galleri var eg nøydd til å stå framme. Før vigsla starta kom det to uteliggjarar inn i kyrkja, og spurde om pengar. Presten vart stressa, men fekk etterkvart overttydd dei om at dette ikkje var plassen for å be om pengar. Litt uti seremonien gjekk eg fram å syngja, men då sette organisten i å spele ein heilt annan song enn den eg skulle syngja. Og der stod eg med hol på strømpebuksa og venta på at organisten skulle skjønna at han var kome for langt i programmet. Det enda med at presten avbraut han, så eg fekk syngja songen eg skulle syngja. Etter vigsla viste det seg at uteliggjarane ikkje vart nøgd med avslaget om pengar, så dei hadde teke med seg veska til kyrkjevevja.

Det er mykje komisk med denne historia, og det var ei vigslar som for meg, presten, organisten og kyrkjevevja ikkje gjekk etter planen. Men bryllaupsfolket opplevde det annleis. Eg har fått mange tilbakemeldingar om kor fint songen ramma inn seremonien. Slik eg ser det seier denne historia noko om korleis konteksten kan vera avgjerande for publikum si oppleving. Publikummet var ikkje opptatt av meg og mine prestasjonar, men av vigslar i sin heilskap. Dermed vart ikkje det eg opplevde som forstyrrande utslagsgjevande. Publikummet hørde på presten, såg på det vakre brureparet og som ein del av dette hørde dei min song.

Eg vil no seia noko om kva tankar eg gjorde meg i førekant og under tre utvalde konsertar. I tillegg til konsertane, vil eg fortelje om korleis eg opplevde det å vera i eit studio for å spela inn.

Konsertane eg vil fortelje om hadde likt repertoar, med unntak av ein song. Den eine av konsertane vart halden i Kulturhuset Kabuso, den andre i Strandebarm Kyrkje<sup>44</sup> og den tredje og siste på Ekspedisjonen Pub<sup>45</sup>. Det er meg og mine medmusikantar som deltek på konsertane, og me utgjer gruppa « Tørvikbygd ». Gruppa består av Olav Tveitane (gitar / cister / bass), Silje Hegg (seljefløyte, blekkfløyte, tverrfløyte og sjøfløyte), Einar Mjølunes (Hardingfele / Fele / Viola Da Gamba) og meg, Solbjørg Tveiten (folkesong).

Nokre av spørsmåla eg har stilt meg sjølv er:

1. Kva prøvde me å gjera?
2. Kva gjorde me?
3. Korleis gjekk det? Gjekk det som planlagt?
4. Kva var responsen frå publikum / presse etc.

### **3.2.1. Kulturhuset Kabuso**

Den fyrste konserten fann stad i Kabuso, og er 1000-årstaden i Hordaland. Då me prøvde gjennom programmet før konserten kjendest det at lokalet var godt egna for instrumentalistar. Det var derimot ikkje så godt å få fram tekstane i songen. Denne salen er laga for akustisk musikk, men det var tydeleg så mykje klang at teksten lett forsvann. Musikarane måtte dermed dempa seg, og eg måtte stå heilt framme på scenekanten. Då fekk eg musikarane i ryggen og det vart vanskelegare å kommunisera med kvarandre. Eg brukar ofte å stå litt framom musikarane eg spelar med, men repertoaret og arrangementa var nye for oss. På grunn av det hadde det vore best om eg kunne stått på slik at eg såg medmusikantane mine. Frå ei anna side sette fekk eg god kontakt med publikum til ein kvar tid, så fordi om dette vart utfordrande fekk eg retta all merksemd til publikum.

Me hadde valt å kle oss i ljose fargar fordi det var vår. Det viste seg at dette høvde både i høve til lokalet og lyssetjinga. Eg nyttar ofte svarte klede når eg skal ha konsertar, men somme gonger kjennest ikkje det rett. Me hadde valt å prata lite og råma rundt kjendest høgtidstemt. I slike situasjonar trur eg svarte klede kan skapa avstand til publikum. Kanskje fordi publikum har referansar knytta opp mot tunge og høgtidelege stunder.

---

<sup>44</sup> Sjå vedlegg nummer: For å sjå DVD av konsertane frå Kabuso og Strandebarm Kyrkje.

<sup>45</sup> Sjå vedlegg nummer: For å sjå DVD av konserten frå Ekspedisjonen Pub på Lofthus.

I motsetnad til songarar innanfor andre genrar er det sjeldan eg opplever at kledda eg har på meg blir kommentert av journalistar. Denne gongen vart kledda kommentert som ein positiv del av heilskapen.

Då publikum kom på plass i salen vart ikkje den store klangen i rommet eit problem. Klangen jamna seg ut og eg klarde dermed å få fram teksten.

To av dei seremonielle songane hadde me knytt saman med ein improvisasjonsdel og ein springar. I førekant av konserten var eg spent på denne løysinga. Eg er ikkje van med å improvisera og då kan det vera utfordrande å skapa kjerne og samanheng i det ein gjer. Under konserten kjendest det likevel som ei god løysing, og tilbakemeldingane var gode.

Me framførde eit vers som vart brukt når dei skulle leia brureparet til sengs etter fyrste dagen i bryllaupet. Eg har fleire gonger opplevd at publikum trur denne songen er ei salme. Det har difor vorte viktig for meg å fortelja kva samanheng denne songen vart nytta. Etter mitt syn er det ikkje så rart om publikum tykkjer den minnar om ei salme. Teksten er religiøs og toneføringar kan minna om oppbyggnaden ein del salmar har. Den religiøse teksten kan ha samanheng med at brureparet går over i ein annan fase, og dette var knytt opp mot religiøsitet. Denne melodien er samansett av mykje detaljar som t.d. forslag, fraseringar og melismar. For å få fram både melodiske detaljar og tekst, hadde me laga eit arrangement utan mykje detaljar.

Ein mann frå Tørvikbygd var ein gong på tur til Voss. Då høyrde han Ola Mosafinn spela "Vossabrure." På vegen attende til Tørvikbygd gløymde han mykje av slåtten han hadde høyrte, men laga ein "ny" slått ut frå dei elementa han hugsar.<sup>46</sup> Me ville at publikum skulle få høyra versjonen etter Ola Mosafinn, i tillegg til tørvikbygdaren sin variant, og hadde sett saman begge variantane til eitt nummer. Alle var med på Tørvikbygd-varianten av slåtten, men på "Vossa-versjonen" var meg og Silje berre med på to tonar. Tonane låg svært høgt, så det blei som to kvink, og då det kom til stykkje trakk eg meg. Silje gjorde derimot som avtalt, og av journalisten vart det motteke slik:

"I ein slått som ein tørvikbygdar forma etter å ha høyrte Ola Mosafinn, bryt Silje Hegg inn med to kvasse kvink, og løftar med eit så enkelt grep heile framføringa."<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Eide:2000

<sup>47</sup> Hordaland Folkeblad nr.48, 20.juni:2006.

Eg vart overraska over denne responsen. Eg vona at folk skulle sjå det humoristiske i innspelet, men var spent på om dei gjorde det. Når ein spelar på humor gjer ein seg sjølv sårbar, for ein veit aldri om folk tykkjer det er morosamt. Men at journalisten viste at han tykte det var meir enn eit humoristisk innslag, vart eg overraska over. Det virka som han fyrst og fremst likte innslaget som ein del av den musikalske heilskapen.

Namnet på gruppa vår er som nemnt ” Tørvikbygd.” Dette er namnet på bygda eg har vakse opp i. Det litt spesielle namnet vart eit gjennomgangstema under konserten. Mange er patriotar for sin eigen heimbygd. Eg og mange med meg ser humoren i kva denne patriotismen kan føra med seg av uvenskap mellom bygdene, sjølv om det for somme er ramme alvor. Dette temaet vart likevel noko dei fleste kjende seg att i, og vart difor ein raud tråd gjennom konserten.

### **3.2.2. Strandebarm Kyrkja**

Me hadde bestemt oss for å ha det same programmet i begge lokala. Av respekt for rommet, publikum og religionen bygget representerer vel ein gjerne bort dei songane ein ikkje tykkjer høver i samanhengen. Somme av songane me framførde låg på grensa av det eg kjende var riktig å framføra i ei kyrkje. Men me ynskte oss ein variert konsert, både musikalsk og tekstleg. Eg er likar i å halde konsertar i kyrkja, men fordi me skulle ha kyrkjekonsert gjekk eg nokre rundar med meg sjølv i førekant. Korleis skulle eg prate? Kva var riktig å seia om dei ulike songane? Eg tenkte spesielt på nokre songar som hadde eit tekstleg innhald eg visste somme kunne reagera negativt på.

Då me vart hyra til å halda desse konsertane oppmoda festivalen oss om å ha ein del songar med religiøst innhald. For meg var det heilt naturleg at me skulle ha med religiøse folketonar når ei av konsertane skulle vera i kyrkja. Men for somme ville det kanskje vore problematisk å formidla religiøse tekstar. Dersom ein ikkje kan stå for det tekstlege innhaldet i songane, kan det verta svært vanskeleg å formidla eit budskap til publikum. Eg opplever likevel at eg ikkje treng å vera einig med alt som står i teksten for å formidla eit budskap. Ein kan ikkje orsaka det ein presenterar, men ein kan velja å gjera eigne tolkingar av kva ein vil at teksten skal bety for ein sjølv.



Mange av songane tykte eg høvde godt i kyrkja. Me hadde valt ut fleire religiøse folketonar og seremonielle songar med religiøst innhald. Ein av songane handla til dømes om øldriking. Alkohol er eit ømt og svært debattert tema innanfor somme kyrkjeleg krinsar. Me vald likevel å ta den med i programmet. Eg merka at denne problematikken påverka framføringa mi. Dette er ein song med mykje energi og kraft, men denne gongen vart songen spedare. Eg opplevde at dei råmene eg har danna meg opp gjennom åra påverka framføringa mi. Eg hadde klare førestillingar om kva som hørde til i konteksten og kva andre meinte var habitus innafør dette feltet. På grunn av desse tankane la eg altså band på framføringa mi.

Eg song også ein variant av Horpe - visa. Dette er historia om ei vond og ei god syster, kor den vonde spenner det gode på sjøen. Den vonde nektar å redde henne dersom ho ikkje gjev frå seg mannen ho skal gifta seg med. Den gode systera går ikkje med på det og den vonde nektar å redde henne. Då druknar den gode systera og liket av henne flyt inn til land. To pilegrimar finn henne og lagar ei harpe av kroppen hennar. Håret brukar dei til strenger, fingrane til stemmeskruer og gullringen brukar dei til å forgylla harpa. Når harpa er ferdig reiser dei til bryllaupsgarden der den vonde systera er i ferd med å gifta seg med den gode sin festarmann. Harpa byrjar å spela og fortel gjennom musikken at den vonde systera har drepe den gode. Bryllaupsfolket vert frykteleg sinte og bestemmer seg for å brenna den vonde på eit bål. I den augneblinken gjev Gud den gode systera både livet og sjela attende.

Det kan vera vanskeleg å få med seg innhaldet i historia dersom ein ikkje seier noko i førekant eller etterkant av songen, men eg hadde vanskeleg for å bestemma meg for om eg skulle fortelje denne historia. Historia handlar om overtru og kan assosierast med heksebrenning. Eg valde å fortelja historia, men det slo meg at eg vinkla historia mot kristen etikk og moral. Om korleis dette kunne seia noko om at ein kjem lengst med godheit og å vera eit medmenneske. Det var naivt og kanskje på grensa til banalt, eg opplevde likevel at det fungerte. Historia vart ikkje så grotesk og fekk gjennom ei slik framstilling element av moral.

Den seremoniell musikken me framførde tykte eg høvde godt i kyrkja, sjølv om noko av den var verdsleg. Det var dei songane eg tykte var minst problematiske å formidla begge stader. Ein er likevel avhengig av å presentera innhaldet i tekstane på ein god måte, tilpassa den arenaen ein opptrer på.

### 3.2.3. Ekspedisjonen Pub

Før denne konserten var eg så forkjøla at eg vurderte å avlysa konserten. Etersom både plakatar og annonsar var på plass, vart det alt for vanskeleg. Eg bestemte meg difor for å gjennomføra konserten, og innstilte meg på å gjera det beste ut av situasjonen. Eg var likevel redd for at det skulle verta ein dårleg oppleving for både meg sjølv og publikum.

Når ein skal halde konsertar veit ein som sagt aldri kva ein har i vente, og denne gongen viste det seg at eg hadde brukt unødvendig mykje tid på å bekymra meg. For dette vart ein av dei kjekkaste konsertane eg har vore med på.

Då me skulle byrja konserten viste det seg at over 70 av bebruarane i Ullensvang og omegn hadde tatt turen til den vetle puben på Lofthus i Hardanger, heilt fullt lokale og god stemning. Det er ikkje sikkert at opplevinga mi av konserten hadde vorte like god dersom den ikkje hadde vore på ein arena der småpratane gjekk blant publikum innimellom låtane, for dette skapte ein avslappa stemning. Sjølv om mange var i feststemning var ikkje støynivået forstyrrende høgt.

Heller ikkje her kjendest det feil å framføra dei seremoniell songane. Eg merka meg likevel at publikum oppfatta presentasjonen me gjorde av songane annleis enn dei hadde gjort ved dei to andre konsertane. Dei lo godt då me fortalde at kjømeisteren og spelemannen bruka å fylgje brureparet heilt til sengekanten då dei skulle legge seg etter fyrste dagen i bryllaupet. Dette var opphavleg ein høgtidleg handling og var ikkje meint som eit humoristisk element i bryllaupsfeiringa. Slik eg oppfatta det var konteksten musikken vart presentert i igjen styrande for korleis publikum oppfatta musikken. Trass i dette vart den musikalske framføringa lik som ved dei andre konsertane.

Me hadde med songar med religiøst innhald, og her oppfatta eg at tankane eg hadde før kyrkjekonserten vart snudd opp ned. Passa det seg å framføra religiøse tekstar på ein pub? Me valde å ta med mesteparten av det religiøse repertoaret på denne arenaen, også. Med unntak av at me hadde bytt ut den eine religiøse folketonen med ei skjemteviser. Publikum sit med ulike føresetnader og før-referansar. Om dei oppfattar teksten bokstavleg vil dei kanskje ikkje kjenne seg att i det som vert sunge. Men heilskapen av melodi og tekstleg innhald kan skapa assosiasjonar<sup>48</sup> /subjektive opplevingar av ein framføring. Dei kan skapa sitt eige univers av musikalske opplevingar. Eg vert meir og meir overttydd om at ein ikkje skal kvi seg for å tøya

---

<sup>48</sup> Sjå side 52 for utfyllande forklaring.

grenser, så lenge ein er komfortabel med situasjonen sjølv. Eg opplevde at publikum var nyfrikne og opne for det dei kom for å høyra, og merkeleg nok kjendest det ikkje som at me gjekk på akkord med den habitus som var forventet. Kvifor eg sat med denne kjensla er vanskeleg å seia. Men me tillet oss å framføra det me ville framføra og gjorde dette utan å syna at me var usikre på om det me gjorde passa seg å gjera.

### **3.2.4. I Kabuso igjen...**

Før me skulle byrja innspelinga var me på synfaring i Kvam, for å sjå om me fann eitt lokale me tykte kunne egna seg til innspeling. Me valde å spela inn i Kvam fordi musikken me brukar er der frå. Me ville også ha eit lokale som hadde ein naturleg klang, slik at me ikkje måtte leggja på klang i etterkant. Eit studio er dessutan lite, og det var ynskjeleg med eit rom med meir rørslefridom. Me var innom gamle stover, museum og kyrkjer, men valet fall til slutt på Kabuso.

Dette lokalet hadde me den eine av dei nemnde konsertane, og eg hugsa at eg sleit med å få fram teksten når det ikkje var publikum i salen. Eg oppdaga fort at eg nok ein gong sleit med å få fram teksten og måtte difor fokusera mykje på den Etterkvart som eg vande meg til lokalet gjekk dette likevel fint.

Etter lange dagar i studio opplevde eg at det var vanskeleg å høyre heilskapen i det me gjorde. Fokuset vart lett drege mot enkelt tonar, rytmikk, samspel og flyt. Med andre ord vart fokuset retta mot det musikktekniske. Frå ei side sett var me oppteken av å prestera og få eit resultat som me tykte heldt mål musikalsk. Frå ei anna side sett har eg aldri vore så opptatt av korleis eg song i høve til slik kjeldene gjorde det. Det er langt mellom konteksten i studio og i eit bryllaup. Med det meiner eg ikkje at det er negativt. Det er annleis og det er eit faktum eg tykte vart svært tydleg.

Eg har ei kjensle av at studiojobbing i større grad enn konsertar, rører seg bort frå den opphavsleg konteksten. Ein har ikkje noko publikum, og må difor leita etter noko inn i seg sjølv for å få formidla det ein vil ha fram. I tillegg plukkar ein frå kvarandre kvar song ved intens lytting. Men denne intense lyttinga trur eg skapar medvitskap. At ein brukar musikk i ulike kontekstar er i mine auge ikkje negativt, så lenge ein er klar over at det er det ein gjer.

Eg opplever at det er mykje positivt med studiojobbing, og eg trur det kan vera ein viktig brikke for å verta meir bevisst om kva val ein tar når ein jobbar med tradisjonsmusikk. Sjølv om somme songane har tungt språk og uvant melodiføring meiner eg dette er musikk for notida. Med denne CD-produksjonen ynskter og ynskjer eg framleis å formidla nettopp det. Produksjonen vil vonleg nå fram med denne budskapen. Å spela inn tradisjonsmaterialet var lærerikt og spennande. Me jobba godt saman og hadde ein god prosess fram mot den ferdige innspelinga.

Opplevingane på desse ulike arenaene har fylgt meg gjennom arbeidet med oppgåva. Det har vore ulike opplevingar og ulikt publikum. Ved å skriva ned tankar eg gjorde meg i høve til dei ulike arenaene har eg freista å reflektera over korleis dei ulike kontekstane har påverka opplevinga og resultatet.

### **3.3. Kven er publikum?**

I førre kapittel skreiv eg om ulike konsertar eg hadde vore med på og opplevingar knytt til desse. Eg vil no leggja fram nokre tankar om kven publikum er og kva rolle dei har.

Ei avgjerande føresetnad for å kunne kommunisera er at me skjønner kvarandre. Det vil seia at me meddelar og forstår kvarandre, og vidare tolkar dei andre sin budskap, slik at det oppstår ei felles meining (communicare = å gjera felles). Kommunikasjon er ikkje noko me formidlar ved hjelp av, me ”er” kommunikasjon. (Berkaak/Frønes: 2005:15)

Ein talar gjerne om ulike kontekstlag i eit publikum. Før eg gjer greie for kva som ligg i dette vil eg forklara to sentrale omgrep; assosiasjonar og konnotasjonar. Konnotasjonar er den leksikalske meininga eller den primære tolkinga av noko, ut frå grammatisk tenking. Det er noko som er rimeleg felles for alle menneske i eit samfunn. Frie konnotasjonar inneheld tilleggsopplysningar som ikkje står i ordboka. Assosiasjonar er t.d. subjektive før-referansar som publikum har med seg.

Dersom ein går frå det kollektive til det sære kan ein tala om ulike kontekstlag. Publikum er ein heterogen masse, der nokre har høgare status enn andre. Ein kan seia at publikum, utøvarar og ulike miljø er bygd opp av mange lag av hierarki. (Berkaak / Frønes: 2005:1-74)

Publikum har ulikt utgangspunkt, og ein kan t.d. finna ulike lag i hierarkiet av folkemusikk- tilhøyrarar. Nokre veit når det blir sunge ei gravsalme og kva det er, medan andre veit at det er noko religiøst. I tillegg kan ein finna personar blant publikum som veit kva område songen er i frå, kva tidsrom den blei brukt i sin opphavlege form og kven som er den eldste kjelda til songen. Sistnemnde er ein del av det vidarekomande publikummet og er fagleg sterke. Musikk handlar likevel om mykje meir enn kunnskap, til dømes handlar musikk også om stemningar.

Sjølv om nokre er meir nyanserte enn andre, finn ein noko som er både subjektivt og allment. Alle sit att med subjektive vurderingar, opplevingar og kjensler. Ved lytting oppstår opplevingar og desse opplevingane gjer seg ikkje direkte ut frå det som blir spelt eller sunge. Dei heng saman med dei assosiasjonane den enkelte publikummar får når han lyttar. Går ein inn i publikum kan ein ikkje tenkje øyra som eit biologisk organ, men som eit lytteorgan. Ein sit ikkje berre og høyrer, ein lyttar og øyra er kulturelt konstruert. Lytting har med kultur å gjera, og kultur er lært. Kva kompetanse den enkelte publikummar har heng saman med danning. Slik kompetanse er mangslungen for lagring/sortering av assosiasjonar er også kulturelt lært.

Då eg hadde eksamenskonsert for nokre år tilbake var det mange vener og kjente som dukka opp. For fleire av desse var folkemusikk ukjent og eg var ein av få referansar dei hadde til denne stilarten. Ein av desse byrja å gråta då eg song ein av songane. Dette var ikkje ein trist song, men personen fekk assosiasjonar til nokre kjensler som førte til at han byrja å gråta. For han gjorde før-referansar han hadde til at songen skapte ein stemning, som igjen skapte assosiasjonar til nokre subjektive kjensler og opplevingar.

Som tidlegare nemnt er nokre i publikumsgruppa ein del av folkemusikkfeltet. Somme av dei som er tilhøyrarar på konsertar har klare oppfatningar om kvar i stil-hierarkiet dei plasserar musikken dei lyttar til. Til dømes vil nokre hevda at gamlestev og balladar har høg status og verdi, fordi det er av det eldste materiale ein finn innan vokal folkemusikk. Andre freistar å plassera sjangeren / stilen folkemusikk inn i eit hierarki med andre sjangrar. Ein kan hevda at desse publikummarane utgjer ein eller fleire av kontrollgruppene innan folkemusikkfeltet. Men ein finn altså hierarki både innanfor og mellom sjanrane. Desse hierarkia er i stadig rørsle og kvar dei rører seg er avhengig av mange ulike faktorar.

Det som kjenneteiknar eit felt er at ei gruppe strir om noko som er felles for dei, (Varkøy, 2003:182) men feltet er som nemnt i stadig endring. Innanfor eit felt finn ein mange ulike grupperingar og enkeltindivid. Ein kan til dømes finna puritanarar. Desse vil alltid setja seg sjølv og sine meiningar i sentrum. Dei vil insistera på eit sentrum som dei definerar, og vidare gjera det dei kan for å bevare ei opphavleg form. I tillegg finn ein andre som tenkjer motsett. Motsetnadane er kjernen i kampane som føregår innanfor feltet, og desse motsetnadane finn ein også blant publikum. Kvar og ein freistar å fremja og forsvara sitt syn, og blir sinte viss deira område og felt kjem langt ned i hierarkiet. Det er altså kampar innan og mellom ulike felt, der publikummet er eit underfelt.

Det er gjestene som utgjer publikummet i bryllaup, men dette publikummet er heller ikkje ein homogen masse. Det heterogene publikummet i dei gamle bondebryllaupa vart rangert etter rang, alt etter kva status dei hadde som deltakarar / publikum i bryllaupet. Publikummet i bryllaupet er samansett av mange enkelte individ. Dei har på same måte som konsertpublikummet sine subjektive opplevingar og kjensler om det som vert presentert. Kva er skilnadane? For det fyrste oppsøker ikkje publikum bryllaupa for å høyre kjømeisteren syngja. Dei er invitert som gjester, og er tilstades fordi to menneske dei kjenner skal gifta seg. Songen spelar difor ei birolle i heilskapen. For det andre er songen eit verkty for å råma inn seremonielle handlingar. Dersom seremonien hadde vore eit måleri ville songen vore råma rundt måleriet. Det er seremonien som er sentrum for folk sin merksemd.

Kjømeisteren var likevel ein svært viktig person, for det var han som trekte i trådane og fekk bryllaupet til å henga i hop. Han sytte for at habitus vart oppretthalde og at publikum sine forventningar vart innfridde. Ein finn likevel fleire dømer på viser som handlar om publikum sin mangel på nettopp habitus. Nokre viser handlar om kjømeistrar, spelemenn og kjellarmenn som ikkje utførte oppgåvene sine slik dei skulle.

Uvenskap og religiøse konflikter kunne oppstå i det heterogene bryllaupspublikummet, og det kunne by på store utfordringar for kjømeisteren. Sjølv om publikummet i bryllaup var heterogent, kan ein hevda at det var meir homogent enn eit konsertpublikum. Bryllaupsgjestane forventa at bryllaupet skulle gå føre slik det pla, og hadde klare oppfatningar om rekkjefylgja på ritane. Fordi det til dømes var spesifikke songar til kvar enkelt handling i bryllaupet visste dei kva type song som kom på dei ulike stadene. Dei kunne likevel ikkje veta kva song som kom, då kjømeisterane hadde ulikt repertoar. Sjølv om folk

visste kva songar som hørde til kvar enkelt rite, likte dei kanskje den eine kjømeisteren sine songar betre enn andre sine. Forventningane vart soleis ikkje innfridd dersom det var ein kjømeister som ikkje song favorittane deira. Eide seier dette om å opptre i bryllaup:

”Biten i det å tilpasse seg eit publikum, vil vera lik. Og det har rett og slett med det, at når ein har ei rolle som kjømeister, så er ein i ein performance situasjon. Og du kan på mange måtar samanlikne deg med ein kunstnar som står på ein scene. Samstundes som du kan samanlikne deg med ein prest. Du har begge rollane, eigentleg. Og viss du ikkje tilpassar deg publikummet, så får du eigentleg eit bryllaup – som etter kvart dør ganske roleg ut.”

”Oppgåva di er å få bryllaupet til å fungera, og å få gjestene til å trivast. Slik at dei vil reisa heim att med kjensla av at dette var eit godt bryllaup. Difor må du ta omsyn til kva tid du lever i – det nyttar ikkje noko anna.”<sup>49</sup>.

Vidare fortel Eide at det var viktig kvar folk sat. Plasseringa av folket vart avgjort ut frå sosial status. Han fortel at det var eit tydeleg hierarki. Dette hierarkiet var gjerne meir synleg enn det ein finn blant konsertpublikumet. Vidare hadde ikkje folk sin kunnskap samanheng med kvar ein vart plassert i systemet, då det var kjønn, yrke og økonomisk kapital som avgjorde kva sosialstatus ein hadde. I eit konsertpublikum heng status gjerne saman med kunnskap, men også slekt, alder, kjønn og kor synleg ein er, kan spela ei rolle.

## **Del 4 Frå ein rolle til ein annan**

### **4.1. Artisten og kjømeisteren**

Kvar skiljar artisten og kjømeisteren? Begge ynskjer råmer kring det dei gjer, og begge skal selje ei vare. Ein skilnaden kan vera at kjømeisteren nyttar songen for lage råmer kring seremonielle handlingar. Hans song er råmene. Artisten nyttar andre verkemiddel (t.d. lyssetjing og klede) for å skapa råmer kring songane, songen i seg sjølv skapar soleis ikkje råmer. Begge nyttar songane som eit verkty, men produktet dei formidlar strekkjer seg mot ulike målgrupper. For kjømeisteren står seremonien i sentrum og han *er* i ein tradisjon. Hos artisten står songane i sentrum (sjølv om det for nokre artistar er scene – showet som er viktigast), og desse blir nytta for å skapa stemning og musikalske opplevingar hos mottakaren.

---

<sup>49</sup> Eide, 20. November 2006.

Artisten kan sjølvsagt også vera i ein tradisjon, men tradisjonen er ikkje den same som hos kjømeisteren. Ritane er ikkje sentrum i tradisjonen, det er det musikken som er. Slik eg ser det er målgruppene hos både artist og kjømeister mangslungen. Begge partar må førehalde seg til heterogene målgrupper, men utfordringane ikkje er kanskje ikkje dei same. Artisten må førehalda seg til mange ulike arenaer, medan kjømeisteren sin arena er bryllaup eller gravferder (med unntak av somme andre gilder). Artisten må difor ikkje berre tilpassa seg ulike publikumsgrupper, han må også ta omsyn til kva arena han opptrer på. Eide seier dette om dagens utøvarar sin bruk av den seremonielle musikken:

” Det forsvinn nok ein del, men eg trur nok det at dei fleste utøvarane som brukar denne typen seremoniell musikk eigentleg har eit ganske godt bakgrunnsbilette og samla opplysningar rundt dette dei framfører. Elles mister ein litt interessa. Ein må ha bakgrunnskunnskap når ein framfører det. Så eg vil vel tru det, at viss ein brukar det i eit bryllaup så er ein fullt på det reine kor i bryllaupet dette skal brukast. Nokon stor fare med det ser eg ikkje. Eg har jo brukt det i begge samanhengar, sjølv. Det er vel ikkje så vanleg i dag, som tidlegare, men tidlegare byrja du veldig ofte som spelemann. Så då hadde ein veldig mange bryllaup bak deg, før du byrja som kjømeister. Og dermed hadde du samla eit breitt erfaringsgrunnlag – og ikkje berre frå ein læremeister, men frå mange. Eg har lært like mykje av dei dårlege kjømeisterane, som eg har lært av dei gode. Altså (hos) – dei dårlege lærer eg kva eg ikkje skal gjera. Når ein er vane med å stå offentleg fram, så har du ein tendens til å få ord – diare av rein, pur gleder av å høyre di eiga stemme i offentleg samheng. Og eg har jo lært det, at det er ingenting som kan drepa eit bryllaupslag meir enn at kjømeisteren grip så ofte inn at folk blir trøytte av å høyre på. Det har eg opplevd ganske mange gonger. ”<sup>50</sup>

”Fokuset til utøvaren vil nok verta lagt like mykje på teksten som det vart tidlegare, slik sett. Men ein vil nok prøva å utvikla songteknikken slik at det kling mest mogleg. Slik det vart brukt i sin opphavlege samheng så var ikkje teknikken så veldig vesentleg – men det var viktig å få fram orda. Så det blei nok ikkje øvd noko særskilt, utanom det å læra seg teksten best mogeleg utanat. Det siste var ikkje heilt nødvendig, for eg hugsar far min fortalde at det var to ting kjømeisteren kunne gjera. Han kunne bruke teksten då han song, men det var døds - synd å sjå på teksten då han fortalde vitsar. Då blei det opplesing. Eg hugsar at det eg førebur og har førebudd meg mest til når eg skal leie bryllaup det er stubbane. ”

” det viktigaste fokuset dei hadde, var å passa på at rituala vart følgt heile vegen, i rett rekkefylgje. Der vil det vel verta eit ganske stort skilje mellom det fokuset dei hadde, i forhold til det me har i dag.”<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Eide, 20. November 2006.

<sup>51</sup> Eide, 20. November 2006.



I dei kommande avsnitta vil eg ta for meg nokre sider ved identitetsomgrepet, fordi det etter mitt syn er eit nyttig verktøy for å plassera artisten og kjømeisteren i høve til kvarandre.

Det me oppfattar som vår identitet er ein symbolsk konstruksjon. Det vil seie at den eg meiner eg er/kva eg høyrer til, er konstruert. Meiningsberande identitet er eit sosialt fenomen, og er ikkje naturgitt. Menneske skapar seg identitet ved å konstruerar teikn, og dette skjer ved samhandling med andre menneske. (Berkaak og Frønes, 2005:1-74)

Ein kan finna ei rekkje omgrep i språk og litteratur som tar sikte på å understreke det særeigne med oss menneske. Korleis me avgrensar oss og korleis me er ulike i høve til andre. Nokre sentrale omgrep/kategoriar i denne samanhengen er ”selvet,” ”ego,” ”individet” og ”personen.” Desse omgrepa peikar på at det ikkje er tilstrekkeleg å kategorisera menneske ut frå biologiske ulikskapar, men som individuelle kroppar. I tillegg til at ein har oppfatningar av sitt eige ”selv,” lever ein i eit samfunn der andre menneske ser ein utanfrå som ein offentleg ”person.” Dersom ein blandar desse omgrepa, kan ein seia at ein har både ein personleg og sosial identitet.

Det er ulike måtar å definera identitet, det kan t.d. vera ytre kjenneteikn ved individet (namn, kjønn, alder etc.) eller objektive trekk som fingeravtrykk og DNA-profil. I denne oppgåva har eg ikkje lagt vekt på desse ytre faktorane, men valt å sjå på identitet i ein subjektiv, fenomenologisk forstand. Det handlar om identitetskjenning, som igjen heng saman med vår indre opplevde merksemd på oss sjølv. Vidare kan ein tala om medvitskap hos individet, om det å vera den same. Opplevingar av kontinuitet i sjølvoppfatninga og det at ein er ulik andre. (Ruud, 1997:45-46)

Valfridom er eit sentralt omgrep i moderne tid, men spørsmål omkring identitet er ikkje noko nytt. Tidlegare fann ein svaret på spørsmålet om kven ein var gjennom familieposisjon og buplass. Spørsmålet og svaret er meir opne i dagens samfunn. Somme meiner ein kan omformulera det til å spørje seg sjølv: ”Kven vil eg velje å vera”? I ei global verd finn ein eit mangfald av tradisjonar som lever side om side i samfunnet. Ein må i større grad velje / skape sin eigen identitet. Valet vitnar om at teikna ein eksponerar ikkje berre er tomme ritual, men at det er noko som verkjeleg betyr noko for ein. I det moderne samfunnet *vel* ein å vera tradisjonell, i eit tradisjonelt samfunn *er* ein det. (Berkaak og Frønes, 2005:1-74) Det har blitt ein verdi og eit ideal at menneske har rett til å velja. I denne samanhengen er det likevel viktig

å nemna at visse sosiale konstruksjonar og klassar legg føringar som påverkar kva repertoar ein tillett seg å ause av. Det er fleire ulike måtar å sjå dette på, og på eit vis kan ein seia at det er sjølvmotseiingar i kulturen. I dei kommande avsnitta vil eg gje nokre døme på dette.

Dersom eg som artist brukar bunad som sceneantrekk, nyttar eg eit teikn som sendar ut visse signal. Bunad er eit plagg som vekker assosiasjonar, som til dømes; nasjon, norsk, 17.mai, Ola Nordmann og bygd. Frå mi side kan det vera eit bevisst val å framstå i bunad. Kanskje ynskjer eg å ivareta samanhengen mellom musikken og den nasjonale kulturarven. Andre grunnar kan vera at folk ikring meg forventar at eg brukar plagget, eller at alle artistane i min næraste omkrins nyttar bunaden som sceneantrekk. Valet av bunad har med inndeling av klassar å gjera.

Det er delte meiningar blant artistar i dag om kva som er ”rett.” Nokon vil kanskje meine at bruk av bunad byggjer opp under misoppfatta tankar om stilarten folkemusikk. Vidare kan ein hevda at desse misoppfatningane førar til at folkemusikken ikkje får status som stilart, men som nasjonalkulturarv. Ein ser at somme artistar i dag vel bort bunaden, men dette kan også handla image.

Motane skiftar og kommersielle artistar som fylgjer trendane vert stilikon og førebilete. Somme sel plater, ikkje berre på grunn av musikken, men på grunn av image. Slik sett kan ein hevda at det å vera artist handlar om meir enn berre musikk. Enten ein gjer medvitne eller umedvitne val har teikna ein brukar for å forme eigen identitet effekt på korleis verda omkring oppfattar ein som artist. Som utøvar kjenner mange behovet for å skapa det som er ”selvet,” og berre ”selvet.” Dette er meg! Høyr på meg, for dette er unikt og bra!” Kanskje balanserar folkemusikkartisten mellom ynskje om å gjera nye og kontroversielle prosjekt og kjærleik til tradisjonsmusikken. Somme hamnar ein stad midt i mellom, men då blir kanskje faren at det vert verken fugl eller fisk?

Mange freistar å meistra balansekunsten og rører seg stadig mellom fornying og bevaring av tradisjonen. På den eine sida ynskjer ein å ivareta ein tradisjon, og halde i hevd mangfaldet og stilen tradisjonsberarane har formidla til dagens generasjonar. På den andre sida blir det fleire og fleire artistar som skal selje ei vare og eit personleg uttrykk. Når ein ynskjer å verta artist, meiner nokre at ein må forkaste noko, og legge til noko. Det kan vera å velja bort tema ein ikkje tykkjer fungerer musikalsk, eller tekstar ein ikkje kan stå for. Somme vel meir eller

mindre bevisst å plukka med seg element frå andre sjangrar. På denne måten vil nokre hevda at ein skapar musikk med eit personleg uttrykk og originalitet. Er desse fenomena særeigne for vår tid? Olav Steffen Eide seier noko om dette:

”Når det gjeld songstil, har eg nok utvikla ein litt eldre form for songstil enn far min hadde (Sigurd Eide). Eg har meir svevande intervall, medan far min brukte ein stil som vart utvikla i høve til orgelet, som vart innført i kyrkja. Som gjekk meir på at han song seint, og dessutan brukte han ein del glissando, som eg ikkje brukar.”

”... eg likte ikkje glissando noko særleg. Ikkje på grunn av far min, men rett og slett på grunn av ein del populære melodiar i gammaldans stil. Der dei glir på tonen, nærast konstant. Du blir så fryktelig trøyt av å høyre på det. Det var det som tok knekken på min lyst til å syngje på den måten... Trur glissandostilen var noko som vart utvikla. Det var ein veldig vanlig stil på Vestlandet. Og far min var ikkje åleine om den, du finn den over alt i heile Hordaland. Stadig i dag faktisk. Spesielt ute på kysten, innan vokal folkemusikk. Den mest utprega har eg funne i vestmannalaget. Dei eldste medlemmane der, song veldig mykje i den stilen der. Men eg vil tru at det kom inn i siste halvdel av 1800t. Og frametter det byrja å verta populært. Eg trur ikkje far min var blant dei fyrste som nytta denne stilen...”

”... Eg trur rett og slett det var ein utglatting av fraseringane. Fraseringar er jo vanskelegare å framføra, og det må øvast skikkelig inn. Det er ikkje alle som beherskar dei, sjølv ikkje på den tida det var mest vanleg i bruk. Det var vel dei beste songarane som beherska det skikkelig.”<sup>52</sup>

Olav Steffen Eide valde bort eit element Sigurd Eide nytta, på same tid la han til noko. Han brukte ikkje glissando slik faren gjorde og han la til eldre tonalitet.<sup>53</sup> Dette gjorde han fordi han tykte det var finast slik. Somme vil hevda at påverknaden truleg er større i dagens postmoderne samfunn enn då Eide var ung. Fordi kommunikasjonen mellom ulike grupper går fortare og gjennom fleire kanalar (t.d. massemedia, musikkinstusjonar og internett). Kanskje har dagens artistar ei stor utfordring i å balansera mellom fornying og bevaring av tradisjonar. ” Valets kval,” kva vil ein, kva er meg og kva kan eg stå for?

Biletet er komplekst og det er mange faktorar som spelar inn. For samstundes med at fleire og fleire legg vekt på originalitet/personlegdom, og meiner kopiar er uinteressante, hevdar somme at det er det motsette som skjer. Nokre hevdar at dagens utøvarar bli likare og likare, og ser ei tydeleg einsretting innan t.d. den vokale folkemusikken. Olav Steffen Eide var og er

---

<sup>52</sup> Eide, 20. November 2006.

<sup>53</sup> Eide kommenterar bruk av eldre tonalitet nedst på side 33.

framleis kjømeister. Han gjorde likevel val knytt til estetikk, han tok bort noko og la til noko fordi han tykte det var finare slik. Vidare innsåg han at han ikkje kunne tre gamle bryllaupskikkar nedover hovudet på folk, og gjorde dei endringane han meinte måtte gjerast. Han visste kva som var utgangspunktet, og gjorde ut frå dette nokre bevisste val. Somme endringar skjer over tid og nokre gonger kan det vera vanskeleg å oppfatta at desse endringane finn stad. Under arbeidet med oppgåva har eg oppdaga endringar eg ikkje hadde tenkt over som endringar før. Slik eg ser det bør dei vala ein gjer vera bevisste, men det er ikkje alltid at det let seg gjera. Ved å gå inn i materialet har eg sett nokre av endringane i etterkant. Det har vore nyttig for mi eigen bevisstgjerjing og refleksjon.

### 4.3. Oppsummering

Eg ville forske på rekontekstualisering av vokal tradisjonsmusikk, med fokus på den seremonielle musikken. Gjennom arbeidet med oppgåva freista eg å sjå dette temaet i samband med mitt eige virke som songar. Eg ynskte å fortelje kva denne tradisjonen er, og har vore. Vidare freista eg å forske på kva faktorar som var i rørsle i endringsprosessane, og kva rolle dei ulike faktorane kunne ha.

Eg spurde korleis ulike kontekstar kunne påverka utøveren sin framføring av seremonielle-musikk. Eg har under arbeidet med oppgåva freista å sjå konsertarena og seremoniar i høve til kvarandre, og eksemplifisert problematikken gjennom eiga utøving. Bryllaupet er brukt som døme på den seremonielle konteksten, og eg har ut frå dette samanlikna kva eg erfarte på dei ulike arenaene eg opptredde. Slik eg ser det kan ein tala om to hovudskilnader mellom det å syngja i bryllaup og det å syngja på konsertar: For det fyrste vil sentrum for publikum sin merksemd vera ulik. I eit bryllaup er fokuset fyrst og fremst retta mot brureparet, medan ein på konsertar rettar fokuset mot utøvarane. For det andre er funksjonen ulik. På ein konsert vil songen og songaren sin funksjon vera å gje publikum ei lytteoppleving, og slik sett vil musikken vera i sentrum. I eit bryllaup vil songen vera ein del av seremonien eller eit verkty for å råde inn og understreka dei seremonielle handlingane som finn stad.

I tillegg til å samanlikna bryllaup og konsertarena har eg vurdert eigne erfaringar knytt til tre ulike konsertarenaer eg har opptredd på. Eg har samanlikna pub, kyrkje og kulturhus, for å sjå kva utfordringar eg møtte dei ulike stadene. Desse arenaene vart opplevd som ulike, og det eg kanskje hadde sett på som ei utfordring i førekant, vart ikkje det. På same vis som at eg møtte

utfordringar eg ikkje var førebudd på. Arenaene hadde ulike scener, ulike funksjonar, ulike reglar for kva som var akseptabelt og kanskje ulike målgrupper. Eg opplevde likevel at desse faktorane somme gonger spelte ei mindre rolle enn det eg hadde førestilt meg i førekant av konsertane.

Kanskje var den viktigaste erfaringa at eg ikkje kan vera førebudd på kva eg har i vente. For kva som vert utfallet av ein konsert er avhengig av fleire faktorar. Mi erfaring er at ein av dei viktigaste faktorane er kommunikasjon. Dersom ein klarar å kommunisera både *med* og ut til publikum opnar ein i større grad for spontanitet hos begge partar. Sjølv om det er utøvaren som styrer kva som er tema, tykkjer eg det er nyttig å sjå på konsertar som ein dialog mellom utøvar og publikum. At ein tek publikum på alvor og freistar å lytta til kva publikum formidlar gjennom språk, kroppsspråk og mimikk. Men dette er utfordrande, ikkje minst med tanke på kor ulike kvar einskild publikummar kan vera.

Både bryllaupa og konsertane har eit mangslunge publikum, som har ulike før-referansar, fagleg kunnskap og kjennskap til det ein presenterar. Desse faktorane er med på å styra lytteopplevinga til kvar enkelt. I tillegg er desse faktorane med på å styra kva assosiasjonar kvar enkelt publikummar får. Kvar publikummar sit att med subjektive vurderingar, opplevingar og kjensler.

I problemstillinga spurde eg også om kva faktorar som kan vera med på å styra utviklinga av tradisjonar. Mange faktorar kan spela ei rolle i utviklinga, og eg freista å problematisera nokre av desse. Eg har reflektert over kva rolle musikkinstusjonane spelar i høve til tradering, kva som blir sett på som viktig, og kva eventuelle kritikarar meiner om det arbeidet som vert gjort for tradisjonsmusikken. Eg prøvde å sjå korleis ulike læringsmetodar kunne vera med å påverka studentane sin medvitskap om tradisjonen, og korleis dette også kunne påverka fokuset til studentane.

I tillegg til å trekkja inn litteratur og tidlegare forskning brukte eg mine eigne og andre sine opplevingar som døme. Eg fann ut noko, men sat likevel att med spørsmål eg ikkje fann svar på. Ut frå det eg debatterte kom eg fram til at dei meiningane ein finn ofte handlar om balansen mellom fornying og bevaring av tradisjonar. Ein ynskjer å bevare mangfaldet av tradisjonar og læring på gamlemåten, på same tid som ein ynskjer å utdanna artistar som kan nå ut til eit stort, mangfaldig publikum. Vidare fann eg ut at somme er skeptiske til studentane

sin motivasjonen for å lære. Til dømes meiner nokre at studentar vel kva musikk dei skal tileigna seg ut frå kor teknisk vanskeleg den er, og at dette åleine kan vera ein motivasjon for læring.

Eg spurde meg også om kappleikar kunne vera ein faktor som spelte inn på utviklinga av tradisjonar. Eg fann ut at underfeltet kappleik, kunne sjåast på som ein av kontrollinstansane innanfor folkemusikkfeltet. Vidare problematiserte eg føresegnene for kappleik og spurde om dei kunne vera styrande for kva som vart sett på som verdifullt og ikkje. Eg fann ut at føresegnene var klare på visse punkt, medan dei var vage somme stader. I tillegg såg eg at føresegnene nokre gonger kunne opplevast sjølvmotseiande. Til dømes at ein skal bevare eit mangfald av tradisjonar på same tid som ein skal honorera bruk av eldre tonalitet. Noko av den seremonielle musikken frå min heimstad har ikkje noko særleg av eldre tonalitet. Dersom ein skal leggja til eldre tonalitet fordi dette stiltrekket vert sett på som verdifullt, kan det kanskje føra til ein einsretting i staden for mangfald.

Eg freista å sjå kjømeisteren og artisten i høve til kvarandre. Kva skilnadar kunne eg finna i høve til funksjon og musikalsk fokus? Her oppdaga eg at skilnadane ikkje alltid var slik eg hadde trudd. Kjømeisteren og artisten har ulik funksjon og brukar difor musikken på forskjellig måte. Kjømeisteren har fokus på at seremoniane går føre seg riktig og at ritane kjem i rett rekkefylgje. Vidare nyttar han songane til å markera kvar rite, samt å skapa ein heilskap i bryllaupet. Artisten har fokus på at musikken vert presentert slik han ynskjer og har gjerne meir fokus på sine eigne musikalske prestasjonar. Men her er det viktig å presisera at ein kan finna individuelle skilnader på kvar den enkelte kjømeister og artist har fokus. Olav Steffen Eide meiner likevel at fokuset på teksten vil vera eit punkt som er likt hos kjømeisteren og artisten. Han meiner også at artistar vil vera opptatt av å veta kva som er historia bak songane, og slik sett ha kunnskap om den opphavsleg bruken av songane.

Eg har brukt det seremonielle melodimateriale på konsertar og som ein del av ein plateinnspeling. Saman med mine medmusikantar har eg arrangert songane for vår besetning. På den vedlagte CD-en kan du høyre det som har vore mitt utgangspunkt og måten eg og medmusikantane mine har valt å bruka stoffet. Me er ein del av ein scenisk tradisjon og har lete sanseintrykk og musikalske kjensler og meiningar få vera ein del av prosessen fram mot det ferdige resultatet.

#### 4.4. Sluttord

Poenget med oppgåva var ikkje å gje fasitsvar på kva den seremonielle musikken er i dag, men heller å reflektera over ulike tema som kan knytta seg til utviklingsprosessen kring tradisjonen. Eg har i oppgåva undersøkt eit område og stilt nokre spørsmål eg har freista å finna svar på. Noko var som forventa, men mykje var likevel ikkje slik eg hadde trudd på førehand. For det kom stadig til nye moment, som eg ikkje hadde reflektert over tidlegare. I arbeidet med oppgåva har eg oppdaga at det oftast ikkje finst *eitt* svar, og at eit spørsmål ofte fører til eit nytt. Mykje har vorte tydelegare for meg, men eg sit framleis att med mange spørsmål eg ynskjer å finna svar på, spørsmål som vil vera ein viktig del av min vidare bevisstgjeringsprosess. Det er fleire tema i denne oppgåva eg kunne tenkt meg å gått djupare inn i, men fordi eg ynskte å også jobba praktisk med materialet, sette dette avgrensingar for den teoretiske delen av oppgåva. Eg vonar den vedlagte CD-en vil vise korleis eg har brukt tradisjonsmaterialet gjennom praktisk arbeid, og sjølv om eg gjerne skulle gått djupare inn i delar av problematikken sit eg att med ei kjensle av at kombinasjonen av praksis og teori for mitt vedkommande har vore fruktbart.

## CD – Innhald og kommentarar til innhaldet:

De vil høyra at eg ikkje har same innslag av ” skeiv tonalitet” som det Ole O. Fykse har. Dette er eit meir eller mindre bevisst val. I samspel med andre musikarar må eg tilpassa meg dei tempererte instrumenta, i alle fall når instrumenta ikkje ligg med opne klangar. Når arrangementa er akkordbaserte må eg ta omsyn til det.

Vidare vil de høyre at ” Se nu er dagen kommen” er sett saman med to andre melodiar, ein song og ein slått. Mellom ” Se nu er dagen kommen” og springaren som kjem til slutt, har me ein improvisasjonsdel. Eg valde å ta med alle songane i denne rekka, for å syna korleis me hadde nytta songen i ein musikalsk samanheng.

Vår versjon av ”Vossabrure” har eit hurtigare tempo enn versjonen til Olav Steffen Eide. Dette er eit bevisst val frå vår side. Tempoet me har valt heng saman med kva stemningar me ynskjer å formidla i framføringa av slåtten. Vidare er ikkje vår versjon spelt for at ein skal kunne dansa rull til den, og soleis har den ikkje funksjon som dansemusikk. Dersom me skulle brukt den for å spela til dans, måtte me ha tilpassa oss dansen og dansarane.

Somme stader brukar eg meir fraseringar enn kjeldene. Dette er både bevisst og ubevisst, men det har samanheng med at eg er forma av mange ulike kjelder og læremeistrar sine måtar å presentera tradisjonsmaterialet på. Min måte å synge på er eit produkt av det eg har lært, høyrte og oppfatta gjennom heile livet, og etterkvart har desse elementa vorte ein heilskap, og forma det som per i dag er min måte å framføra materialet på.



1. **Arkivopptak** med Ole O. Fykse: ” *Guds godhet vil vi prise.*” Denne songen vart nytta på nyttårsdag.
2. Opptak med Silje Hegg, tverrfløyte, Einar Mjøl̄snes, Viola da Gamba, Olav Tveitan, cister og meg, Solbj̄rg Tveiten på vokal med same song: ” *Guds godhet vil vi prise.*”
3. **Arkivopptak** med Ole O. Fykse: ” *Kom Hellig Ånd.*” Denne songen er ei religīøs folketone. Eg har likevel tatt den med, fordi eg ved nokre høve har nytta denne i gravferder.
4. Opptak med Silje Hegg, tverrfløyte, Einar Mjøl̄snes, Viola da Gamba, Olav Tveitane, cister og meg, Solbj̄rg Tveiten på vokal med same song: ” *Kom Hellig Ånd.*”
5. **Arkivopptak** av med Sigurd Eide: ” *Se nu er dagen kommen.*” Denne songen vart nytta før vigselen i bryllaup.
6. Opptak med Silje Hegg, seljefløyte, Einar Mjøl̄snes, hardingfele og meg, Solbj̄rg Tveiten på vokal med same song ” *Se nu er dagen kommen.*”
7. **Arkivopptak** av med Sigurd Eide: ” *Spill høyt på fiolen.*” Denne songen vart nytta før dansen starta i bryllaupet.
8. Opptak med meg, Solbj̄rg Tveiten med same song: ” *Spill høyt på fiolen.*”
9. **Opptak med kjelde**; Olav Steffen Eide ” *Jeg til min seng mon ile.*” Denne songen vart nytta då dei skulle leia brureparet til sengs fyrste natta i bryllaupet.
10. Opptak med Silje Hegg, blekkføyte, Einar Mjøl̄snes, hardingfele, Olav Tveitane, gitar og meg, Solbj̄rg Tveiten på vokal med same song ” *Jeg til min seng mon ile.*”
11. **Opptak med kjelde**; Olav Steffen Eide, hardingfele: ” *Tør̄vikbygd varianten av Vossbrure*” Ein brureslått.
12. Opptak med Silje Hegg, blekkføyte, Einar Mjøl̄snes, hardingfele, Olav Tveitane, cister og meg, Solbj̄rg Tveiten på vokal med same slått: ” *Tør̄vikbygd varianten av Vossbrure,*” i tillegg til varianten frå Voss e. Olav Mosafinn.

## Litteraturliste

Alver, Brynjulf, m. fl., 1985: *Arne Bjørdals Hundreårsminne*, Forlaget Folkekultur, Bergen.

Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven (red.), 1992: *Fanitullen: Innføring i norsk og samisk folkemusikk*, Universitetsforlaget, Oslo.

Aksdal, B. m. fl., 1998: *Trollstilt. Lærebok i tradisjonsmusikk*, Gyldendal, Oslo.

Apeland, Sigbjørn, Søreide, Sunniva, 2001: *Tonebilette frå Tysnes*, Arne Bjørndal Samling, Bergen.

Berkaak, Odd Are, Frønes, Ivar, 2005: *Tegn, tekst og samfunn*, Abstrakt Forlag A/S, Oslo.

Bourdieu, Pierre, 1998: *The Economy of Symbolic Goods, in Practical Reason*, Polity Press, Cambridge.

Bourdieu, Pierre, 2005: *Distinksjonen: "La distinction: critique sociale de jugement,"* Bokklubben, Oslo.

Espeland, Velle, 2002: *Folkeviser på scenen*, Norsk Folkemusikklags skrift nr. 16, Oslo.

Gilje, Nils og Grimen, Harald, 1995: *Samfunnsvitenskapens forutsetninger*, Universitetsforlaget, Oslo.

Horvei, Reidun, 1998: *Folkesongar i Hordaland*, Samlaget, Oslo.

Kolltveit, Olav, 1953: *Jondal i gamal og ny tid*, utg. ved Jondal bygdeboknemnd, Bergen.

Landsverk, Halvor, 1976: *Gilde og Gjestebod*, Det Norske Samlaget, Oslo.

Lien, Herdis, 2001: *Kveding eller song?: Eit studium av stilistiske trekk i norsk vokal folkemusikk*, hovudfag ved Universitetet i Bergen.

Løvlid, Unni, 2002: *Ein song etter*, hovudfag i utøving ved Noregs Musikkhøgskole, Oslo.

Mangset, Per, 1992: *Kulturliv og forvaltning*, Universitetsforlaget, Oslo.

Myklebust, Rolf, 1982: *Femti år med folkemusikk*, Det Norske Samlaget, Oslo.

Nielsen, Klaus, Kvale, Steinar (red.), 1999: *Mesterlære. Læring som sosial praksis*, Ad NotamGyldendal, Oslo.

Os, Edvard, 1960: *Kjømeisteren*, Noregs Boklag, Oslo.

Polanyi, Michael; oversatt av Ra, Erlend / etterord; Ågotnes, Knut, 2000:  
*Den tause dimensjonen: en innføring i taus kunnskap*, Spartacus, Oslo.

Rolf, Bertil, 1995: *Profession, tradition ock tyst kunnskap*, Bokfôrlaget Nya Doxa.

Ruud, Even, 1997: *Musikk og identitet*, Universitetsforlaget, Oslo.

Røyseth, Linda, 2006: *Folkesongar, kulturarbeidar, kunstnar...: ein analyse av verdier og haldningar hjå eit utval profesjonelle utøvarar av norsk vokal folkemusikk*, mastegrad ved universitetet i Bergen.

Skjervheim, Hans, 1996: *Deltakar og tilskodar*, Essay i serien Idé og tanke, Aschehoug, Oslo.

Sinding-Larsen, Henrik, 1983: *Fra fest til forestilling: et antropologisk perspektiv på norsk folkemusikk og dans gjennom skiftende materielle, sosiale og ideologiske betingelser fra nasjonalromantikken og fram til i dag*, magistergrad ved universitetet i Oslo.

Skeie, Henrik, 1982: *Olav Erlingson Lid, Kulturberar og bygdekunstnar*, Øystese Trykkeri A/S, Øystese.

Stubseid, Gunnar, 1986: *Ungkar og Spelemann*, Det Norske Samlaget, Oslo.

Sørensen, Øystein, 2001: *Jakten på det norske: Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, Gyldendal Norsk Forlag AS, Oslo.

Varkøy, Øivind, 2003: *Musikk- strategi og lykke*, Cappelen Akademiske Forlag, Oslo.

Vollsnes, Benestad, Grinde og Herresthal, Harald, 2001: *Norges Musikkhistorie: Den Nasjonale tone, frå 1814 – 70*, (bind 2 av 4 bind), Aschehoug, Oslo.

Aasen, Ivar, 1918: *Norsk Ordbog*, Uib. Cammermeyers forlag, Kristiania.

# Vedlegg 1 – 10

## *Vedlegg nr.1*

### **Hastverksbryllaup**

Han Ola e alt for mykje jentefut, og no har han skjemt aoko monaleg ut.

No mao eg te å bryggja og kjeringje te baka.

Pao dunkar med øl og på donga med kaka.

Da hadde vå nok at han va galen og kaot,

Om ikkje han for so objaodeleg aot.

Se du bydlaupsjau mitt i høyvidno, Se du bydlaupsjau mitt i høyvidno.

Se du, se du, se du, se du, se du, se du, se du, se du, se du

Dam da di dei – da di da dam da di dei.

Å tvi vaore dan tosken, so kaot han e!

**Arveætta må**

Arveætta må, der gro mose på  
Kongens arveætt, står til verda dett.

Einvaldskongen lenge leve,

Gud gjev fisk tå havet,

Høy og kodn te land,

Sylv og jadn tå fjedlet,

Skogar på vår strand

Og gjev beista trivnad

Då trivst kva ein mann.

”Hyllingsvers”

### **Jakob av Laban**

Og Jakob av Laban fixered han blev  
Da han tenkte Rakel at vinde.  
Men Laban enn Lea til hannem hendrev,  
Den måtte han tage til kvinde.  
Men se hvor det gikk,  
Han Raken enn fikk.  
Der begge blev Jakobs maninder.

Velsignet skal vorde jer skåler og fad  
Som Potifars rige brødkurve,  
Gid bordet må fyldes med nydelig mad  
Så I aldrig derfor må sørge.  
Gid ageren smug  
Står deilig av frugt,  
Og marken av blomster bestrøes.

Men før enn jeg slutter mitt syngende digt,  
Jeg ønske vil kongen den lykke,  
At den må florere den kongelig slegt,  
Gud selv krig og opprør udslukke.  
Kron kongen med fred,  
Kron oss med vår sved,  
Kron alle med himmelens smykke.

### **Bryllaupsgilde**

Eg va no i eit bryllaup – der var der vest på tu.

Det var no kje det fyrste, for eg ha vå i sju.

Det va ei løye vetla, me tura døger tre,  
og no ska eg fortelja korleis da so gjekk te, so gjekk te.

Av drikka va da mykje, men mesta ikkje mat,

dei hadde fudle dunkar, men tome matafat.

Me svoltne nett so ravna, eg åt meg aldri mett,  
og slikt eit styr og stedl sku vel ingen hava sett, hava sett.

Han so sku passa dunkjen, han va kje nett so rar.

Fyrst va han nokså flittig og støtt på folket bar.

Men då det lei på natta, dei tykte han vart sløv.

Dei fann han att med dunkjen, der låg han snorke søv, snorke søv.

Og kokken so dei hadde, han koka 'kje ei så,

Og maten so me fekk laut me difor eta rå.

Det er mest skam å seia, men likevel e da sant,  
At gjestene var fulle og kokken deriblant, deriblant.

Og han so sku no spela, han var ein vill krabat.

Da va' kje stort om speling, da gjekk mest opp i prat.

Og dei so sku no dansa, dei va no so som so,  
For etter som eg minnast so sloss dei to og to, to og to.



Kjømeisteren i laget han va' kje held so bra.  
Han kunde ikkje eta, da høyrde eg andre sa.  
Og utan skam å seiast, han drakk nett so ei kyr,  
Og det va han som skulde på folket halda styr, halda styr.

Når no du heve høyrte korleis embetsfolket var,  
Så kan du sidan tenkja deg korleis da kunde ga.  
Eg hugsar ikkje oppatt eit bryllaup med slikt bråk  
Og fleire veker etter, eg va so sjuk og låk, sjuk og låk.

Når du ska halda bryllaup, so gjer' kje slek bravant  
Kjøp ikkje mykje drikka, men helde meire mat.  
Det vert nok best for adle, for brurfolk og for gjest  
Bruk høveleg med drikka, då går da alltid best, alltid best.

*Kjømeistervise av Arne Bjørndal.*

*Vedlegg nr: 5*

**Takkevers etter bordseta**

Her sit me fegne i gildestova  
No er dei gifte som var trulova  
No er dei mette som svalt i stad  
Og dei som tyrstar har drukke bra.

Og difor prisar eg høgt matmora  
Som laga maten og duka borda.  
Og takkar husfar som laga mat  
Og gjorde bryllaup og står for alt.

### **Vers til å leia brura til sengs**

Jeg til min seng mon ile den søte søvn at få.  
Mitt hjerte seg der at hvile, også igjen oppstå.  
Min hug løp om så vide, jeg tenkte på den kvide  
I verden vi have må.

Mitt hjerte igjen omvende, og tenkte på den ro.  
Så det en gang skal kjende, i Himmelen glad og fro.  
Søvnen falt på tilige, jeg drømte om Himmelrige  
Og meget underlig så.

### **Gammalt grautvers frå Strandebar**

Ein rett mat er boren fram, bruragrauten kallast han.  
    Brura vil foræra.  
Fyrs foræra ho sin mann, sidan får me og ein grand  
    So me kan oss venta.  
Den tid atte denne rett far kocht då var eg med  
    Reiv og sleit og brende opp på kle.  
    Grauten ville svia  
    Somme kasta veden tå,  
    Somme bar og la att på  
Te dar fanst ikkje ei skia.

**Slutningsvers frå Strandebarm**

Så haver vi levet så herlig og vel  
I bryllup med fryd og med gammen  
Nu stunden er kommen, vi avskjed må ta  
Til avskjed med drukke har drammen  
Med avskjedskål drakk,  
Og seier stor takk.  
Takk for et godt bryllup til sammen.

Sida er kun tilgjengeleg i den trykte versjonen.

# DOMMARSKJEMA FOR VOKAL FOLKEMUSIKK

Namn \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Poststad \_\_\_\_\_

Spelemannslag \_\_\_\_\_

Klasse \_\_\_\_\_

Songnamn	Teknisk dugleik	Stil kjensle	Musikalk k tolking	Formidling	Sum
Ein kan gje inntil 6 poeng i kvar rubrikk, maksimalt 48 poeng pr. dommar.					Totalsum: <input type="text"/>

Resultatliste blir sett opp i rangert rekkefølga med plassiffer og poengsummer.  
 Når det gjeld vurdering av opprykk til kl. A , er 114 poeng nedre grense for opprykk (min 38 p pr. dommar, 19 pr slått)

+/- moment ein kan høyre etter:

TEKNISK DUGLEIK	STILKJENSLE	MUSIKALSK TOLKING	FORMIDLING
+ for god flyt og velforma melodiline og evt. utsmykking - for urein og /eller ustø tone - for anstrengt, oppstykkja eller utydeleg melodiline.	+ for sikker bruk av eldre tonalitet - for manglande stiltrekk eller bruk av stiltrekk frå andre musikkstilar.	+ for variert utforming og modent uttrykk + for god rytmisk spenst + for allsidig songval - for flat, mekanisk rytme eller frasering - for einsformig eller uferdig uttrykk	+ for truverdige og fengande framføring - for framføring utran innleving - for uklår tekstuttale

---

---

## Rettleiing for bruk av dommarskjemaet for vokal folkemusikk

---

### TEKNISK DUGLEIK

Er utøvaren teknisk og handverksmessing ”god” til å syngje? Beherskar ho/han stemma si? Ver merksam på at den tekniske dugleiken hos ein songar ikkje alltid samsvarar med krava til stilkjensle. (sjå neste rubrikk). Tonen bør vera rein og stø, melodiføringa tydeleg og utvungen, og det same gjeld ei evt. utsmykking av songen. Utsmykking kan vere alt frå enkle forslag og små sløyfer, til trinnvise rørsler oppover eller nedover i melodien, større triller som svingar seg rundt melodilina eller ein kombinasjon av alt dette. Bruken av ornamentikk vil variere frå songar til songar alt etter kva sjanger som blir framført, typen stemme og sjølvstakt smak og behag innafor visse ramar. Det er viktig at ornamentikken ikkje blir eit hinder i formidlinga av innhaldet i songen, men heller ei hjelp i tolkinga av songane. Ornamentikk kan også fungere som eit rytmisk element og vere ein del av melodien.

### STILKJENSLE

Tradisjon er fridom og variasjon – men innanfor ei ramme. Folkesongen har visse musikalske stiltrekk som gjer at han får denne merkelappen i staden for t.d. opera eller jazz. Dommarane bør honorere utøvarar som tek dei gamle stiltrekka på alvor. Eit svært viktig element i så måte er tonaliteten. Det er difor eit pluss om utøvaren brukar eldre tonalitet på ein sikker måte. Dette gjeld særleg songar der denne tonaliteten er eit viktig særdrag ved sjangeren eller typen melodi. Nyare medoditypar har gjerne ikkje same kravet til bruk av eldre tonalitet i framføringa.

Når det gjeld intonasjonen (måten å setje an tonen på), er gradvis tilnærming til tonehøgden i melodien eit grunntrekk. Fenomenet kan arte seg ulikt – alt frå eit nesten uregistrerbart raskt forslag til glidetonar. Dette har mykje å seia både for utføringa av melodilina, rytmen og frasinga (oppbygginga og inndelinga av melodiavsnitta).

Den alderdommelege stemmebruken hjå folkesongarar blir av og til karakterisert som noko nasal og pressa. Det er sjølvstakt ulike gradar av dette, men ein fast og tett klang er ofte å finne hjå framstående utøvarar. Den folkemusikalske stemmebruken skil seg såleis tydeleg frå skolert stemmebruk. Han er konsentrert og kompakt og har ikkje same graden av hovudklang og vibrato. Klangen er gjerne flatare, mindre open og mindre i omfang.

### MUSIKALSK TOLKING

I denne rubrikken er det musiseringa/musikaliteten (utover det reint tekniske) som blir vurdert. Utøvaren vil etter kvart mognast og slik finne sitt personlege uttrykk innafor ramma av tradisjonen. Variert utforming kan ein oppnå ved f. eks. nyansar i stemmebruken, melodiske variasjonar, bruk av ornamentikk og dynamikk.

Takt og rytme er også eit musikalsk element, men i motsetnad til instrumentalmusikken er det her i mindre grad snakk om dansemusikk. Det instrumental- og vokalmusikken har felles på



dette feltet, er at musikken må ha liv, eller svinge som enkelte vil seia. Anten det er ein bånusull, ei religiøs folketone, eit stev, ein ballade eller eit slåttestev / tralling, så må songen ha rytmisk spenst og ei naturleg frasering for å bli levande og stilmessig truverdig. Måten å setja an tonen på (intonasjonen) og synging på konsonantane (uttale orda slik ein snakkar dei), er viktige element i dette. Ei naturleg og god frasering byggjer på ei sikker stilkjensle og ein moden musikalitet. Mange norske folketonar har fri rytme, og det set spesielle krav til utøvaren.

Det er eit pluss om utøvaren gjennom valet av songar viser at ho/han meistrar ulike musikalske uttrykk innafor folkesongen. I tillegg er det positivt om ein framfører songar frå sin lokale tradisjon.

## **FORMIDLING**

All sann kunst søker å formidle noko til dei som er interesserte. Dette gjeld sjølvsagt også den norske folkesongen. Melodi og tekst har eit felles mål. Formidlingsevna til utøvaren er eit viktig moment i vurderinga av framføringa. I melodiar utan tekst er det det musikalske uttrykket som skal formidlast (jfr. instrumentalmusikken). Elles er sjølvsagt teksten viktig. Dersom ein fokuserer på melodien/den musikalske budskapet og dermed gjer teksten til ein meir uvesentleg del, vil ein vanskeleg kunne nå fram med budskapet i songen. Ein føresetnad for at teksten skal bli oppfatta av tilhøyrarane, er at han blir uttala tydeleg nok. Men det er ikkje berre slik ein får formidla innhaldet. Ein songar er ein tekstformidlar på line med ein skodespelar eller diktopplesar, og då er det det personlege engasjementet og innlevinga som avgjer om ein når fram. Spørsmålet blir kor vidt utøvaren har evne og vilje til å formidle noko ærleg og truverdig, og slik gripe eit publikum. Som svensken seier; "Man måste bjuda på seg själv".