

Masteroppgave

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Nicoline Strandskogen Hofgaard

Tradisjon og forandring i nyere norsk folkemusikkpraksis

Masteroppgave i musikkvitenskap

Trondheim, mai 2015

FORORD

Gjennom oppveksten i Bærum ble jeg knapt nok eksponert for norsk folkemusikk før jeg for første gang hørte det ordentlig i en *workshop* Vegar Vårdal ledet da jeg gikk på musikklinja på videregående. Å oppleve folkemusikken *live*, gjorde at den for meg fikk et nytt lag med mening, og jeg har siden den gang ønsket at jeg kunne spille fele slik at jeg også kunne spille feleslåtter. For drøyt tre år siden ble jeg ved en tilfeldighet med i Snaustrinda Spelemannslag på «instrumentet» vaskebrett, og knapt ett år senere begynte jeg å lære meg å spille fele. Siden starten har jeg forsøkt å ta til meg alt jeg har kunnet av kunnskap om folkemusikk, selv om det ikke alltid har vært like lett da mye av denne kunnskapen overleveres muntlig.

Etter noen oppstartsproblemer med en masteroppgave om popmusikk, bestemte jeg meg i stedet for å skrive om norsk folkemusikk. Etersom jeg leste meg opp og snakket med folk om temaet, fant jeg ut at autentisitetsspørsmål i ny, norsk folkemusikk var et svært lite dekket område, og følgelig utgjorde et utmerket utgangspunkt for oppgaven. Jeg fant tre informanter som jeg utførte intervjuer med, og det skulle vise seg at mange av svarene jeg fikk var uventet for meg. Dermed har prosjektet blitt et annet enn det jeg hadde sett for meg på forhånd. Ikke desto mindre har prosessen vært spennende, og det å kunne forske på folkemusikk som jeg er så glad i og i tillegg kunne si noe om en grunnleggende tematikk ved feltet har virkelig vært tilfredsstillende.

Jeg setter stor pris på at informantene mine, «Kjersti», Sturla og Øyvind, ville bidra med tanker og betraktninger som har formet oppgaven. Jeg vil også takke Mamma, Pappa, Farmor og Farfar for innspill, korrektur og støtte, og Anniken og Camilla som heiagjeng. Jeg vil videre takke mine to gode venninner som leverer masteroppgavene sine samtidig som meg og som har fulgt meg gjennom hele studieløpet, Kjersti og Ranveig. En spesielt stor takk rettes til min kjære Alexander som har stått fremst i heiagjengen gjennom hele masterskrivingen. Uten deg hadde det ikke gått. Takk rettes også til Institutt for musikk, til Vegard, til Kim som har stilt opp med innspill og korrigeringer, og ikke minst Kjell, som har vært en topp veileder.

Nicoline Strandskogen Hofgaard

Trondheim, 3. mai 2015

INNHALDSFORTEGNELSE

1. Innledning	6
1.1. Presentasjon av prosjektet	6
1.2. Litteratur.....	8
1.3. Om metode	11
1.3.1. Min egen posisjon i feltet	14
1.4. Intervjuene.....	15
1.4.1. Informanter.....	15
1.4.2. Gjennomføring av intervjuene	16
1.4.3. Transkribering av intervjuene	17
1.4.4. Metodiske refleksjoner over intervjuene.....	18
1.5. Begrepsavklaringer.....	19
2. Bakgrunn: autentisitet og folkemusikk	21
2.1. Autentisitetskonseptet	21
2.1.1. Innenfor/utenfor. Hvem eier folkemusikken?	26
2.2. Folkemusikk.....	27
2.2.1. Fortellingene om norsk folkemusikk.....	28
2.2.2. Informantenes forsøk på å definere norsk folkemusikk.....	33
2.3. Musikkulturer og sjangerinndeling	34
2.3.1. Gammaldans.....	35
2.4. Folkemusikkens posisjon i dagens norske samfunn.....	39
2.4.1. Organisasjoner.....	43
2.5. Autentisitetsdebatten	45
2.5.1. Autoriteter	47

3. Diskusjon: autentisitet i tradisjon og fornying	51
3.1. Tradisjon.....	51
3.1.1. Takt.....	59
3.1.2. Andre musikalske stiltrekk.....	62
3.1.3. Formidling av tradisjonsmaterialet.....	65
3.1.4. Tradisjon og autentisitetsteoriene.....	69
3.2. Fornyng	71
3.2.1. Fornyng av folkemusikken og ny, norsk folkemusikk.....	73
3.2.2. Fornyng og autentisitetsteoriene	79
4. Avslutning.....	82
5. Kildeliste	87

1. INNLEDNING

1.1. PRESENTASJON AV PROSJEKTET

Den norske folkelige musikkarven har vært gjennom tøffe tider og revitaliseringer, og er i 2015 fortsatt levende i aller høyeste grad. Men den norske folkemusikken, slik mange ser den i dag, er et produkt av et ruralt og mer eller mindre forsvunnet bondesamfunn. Modernisering og urbanisering er noen av de faktorene som har skapt store endringer i samfunnsstruktur og følgelig i kulturelle sfærer. I denne forbindelse oppstår det spørsmål om hvorvidt norsk folkemusikk skal konserveres som en immateriell og museal kulturarv eller om musikken skal reforhandles for også å reflektere det senmoderne norske samfunnet og dermed skape en levende forbindelse mellom fortid og nåtid. Hvilket av de to alternativene representerer kjernen i norsk folkemusikk, den mest genuine formen? Videre: Hva er norsk folkemusikk? Hvem kan praktisere den? Og ikke minst – hvem er autoritetene som kan si noe om dette? Og er deres autoritet urokkelig eller uforanderlig? Denne oppgaven søker å forstå hvordan og hvorfor autentisitetsspørsmål påvirker nyere norsk folkemusikkpraksis, samt hva slags typer autentisitet som er til stede i den norske folkemusikkkursen.

På bakgrunn av egen praksis har jeg valgt å fokusere denne masteroppgaven på den instrumentale folkemusikken, hovedsakelig på felespill og felespillere. Jeg vil likevel mene at mye av de tematikkene jeg behandler gjelder for et mer generelt nivå og er relevant for en rekke norske folkemusikalske praksiser.

Som jeg kommer inn på senere, ratifiserte Norge i 2006 UNESCOs konvensjon av 2003 om vern av den immaterielle kulturarven. Det betyr blant annet at den norske kulturarven er interessant som forskningsobjekt («Om samtykke til ratifikasjon» 2006). At det er et stort engasjement for folkemusikken som forskningsfelt er det liten tvil om – umiddelbart tenker jeg på institusjoner som Norsk senter for folkemusikk og folkedans, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, universitetene i Oslo og Bergen, Høgskolen i Telemark, Ole Bull Akademiet og Norges musikkhøgskole. Norsk folkemusikklag, den norske avdelingen i International Council for Traditional Music («Norsk folkemusikklag») gir årlig ut sitt skrift der forskjellige forfattere tar for seg utgavens tema. I tidsskriftet Folkemusikk var det tidligere i hver utgave faste spalter der forskere presenterte et tema. Og sist, men ikke minst, har

hobbyfolkemusikere, spelemenn og forskere over lang tid gjort et massivt innsamlings- og revitaliseringsarbeid. Felles for mye av arbeidet er imidlertid at det er det historiske perspektivet som er i fokus. Dette er problematisk fordi norsk folkemusikk i dag er en musikk *av i dag* selv om den trekker på symboler fra fortiden som autentisitetsmarkører. Derfor må man også se folkemusikken i lys av tiden vi lever i. Som det vil komme frem i løpet av oppgaven, vil ikke en historisk tilnærming kunne gi et representativt bilde av hva norsk folkemusikk er for dagens utøvere. Det vi alle nok kan være enige om er at musikk, og kanskje norsk folkemusikk spesielt, er tett knyttet opp mot identitet. Men hva slags identitet er det snakk om? Identitet er et dynamisk konsept, så hvordan reforhandler brukerne av folkemusikken sin musikalske identitet i møte med det postmoderne Norge?

Antropolog og etnomusikolog Alan P. Merriam presenterte i 1964 sin modell for etnomusikologisk forskningspraksis som tre analytiske nivåer: «cognition», «behavior» og «music sound» (Merriam i Rice 1987). Denne modellen var et forsøk på å samle etnomusikologien i en mer helhetlig metodisk tilnærming der ingen av de tre nivåene ble utelatt. Den store utfordringen med modellen ble imidlertid hvordan man kan snakke overbevisende om forholdet mellom musikk og annen menneskelig adferd. Timothy Rice laget derfor en ny modell som inkorporerer både historiske, sosiale og individuelle perspektiver og gir muligheter for overordnede sammenligninger av etnomusikologiske studier. Målet er å finne ut hvordan mennesker lager musikk, og Rice formulerte sin tredelte modell slik: «[...] how do people historically construct, socially maintain and individually create and experience music?» (ibid.). Mitt ønske er i dette masterprosjektet å kunne si noe om dynamikken mellom den historiske konstruksjonen, det sosiale vedlikeholdet og den individuelle skapelsen og opplevelsen av norsk folkemusikk for kulturens deltakere. Slik kan vi male et mer opplyst bilde enn det som ofte blir gjort når det gjelder folkemusikkmusikdiskursen.

«Diskurser består av tegn som sirkulerer og inntar foreløpige posisjoner i forhold til hverandre, og som dermed utgjør mer eller mindre åpne nettverk» (Scott Sørensen et al. 2008:67). Den franske filosofen og idéhistorikeren Michel Foucault utvidet diskursbegrepet til å gjelde all sosial praksis, ikke bare det språklige (ibid.:112). Diskursbegrepet er sterkt forbundet med makt siden diskursen hele tiden er en kamp om definisjonsmakt, hvem som har makt til å definere verden slik vi ser den. I denne oppgaven vil diskursen dreie seg om hele praksisen som omgir folkemusikken: praktisering, snakk om musikken, tidsskrifter, nettsider

og så videre. Utover dette ønsker jeg ikke å gå mer inn på diskursteori her, men jeg ønsket å si noe om det fordi jeg gjennom dette masterprosjektet undersøker autentisitetsproblematikken som en del av folkemusikdiskursen – folkemusikdiskurs som i den sosiale praksisen forbundet med folkemusikken. For å komme i mål med studien har jeg følgelig arbeidet med en rekke forskjellige innfallsvinkler og områder. Først og fremst har jeg vært aktiv i feltet, gjort såkalt feltarbeid, først mer passivt som observatør og musikalsk deltakende, senere har jeg inntatt en mer aktiv rolle og stilt spørsmål og startet diskusjoner. Jeg har selvsagt også lest meg gjennom bok etter bok, artikkel etter artikkel, som både har vært med på å forme min oppfatning av feltet og som i stor grad er brukt som kilder og teoretiske innfallsvinkler her i oppgaven. Som supplement til litteratur i fysisk format har jeg også drevet feltarbeid i den virtuelle verden, på internett. I tillegg til feltarbeid har jeg gjort dybdeintervjuer med tre folkemusikere som virker i trøndelagsområdet.

Innledningskapittelet i oppgaven dreier seg hovedsakelig om metodene jeg har tatt i bruk i prosjektet og hvordan de har fungert i praksis. Kapittel 2 består av beskrivelser av norsk folkemusikk og autentisitet og tilstøtende relevante konsepter, og skal fungere som et rammeverk for kapittel 3. I kapittel 3 drøfter jeg autentisitets spørsmål i norsk folkemusikk fordelt på to deler, den første dreier seg om autentisitet og tradisjon, mens den andre delen handler om autentisitet i fornying av folkemusikken. I det samme kapittelet vil jeg forklare «[how] people historically construct, socially maintain and individually create and experience music». I kapittel 4 konkluderer jeg og samler trådene, og jeg kommer avslutningsvis til å si noe om behov for videre forskning på feltet.

1.2. LITTERATUR

Anvendt litteratur finnes i sin helhet i kildelista, men jeg vil her kommentere litteraturen som er brukt. Jeg har organisert dette delkapittelet slik at jeg først sier noe om metodelitteraturen, deretter om litteraturen om norsk folkemusikk der jeg også nevner noen utfordringer ved denne litteraturen, og til sist sier jeg noe om litteraturen som omhandler autentisitet. Det skal riktignok sies at noe overlapper. Av metodelitteratur startet jeg med en gjenganger i de musikkvitenskapelige masteroppgavene fra NTNU, May Britt Postholms *Kvalitativ metode* (Postholm 2010) og med Steinar Kvaales *Det kvalitative forskningsintervju* (Kvale 1997) som supplement. Ingen av disse var særlig spesifikke, så hovedvekten av metodelitteraturen jeg har brukt kommer fra Gregory Cooley og Timothy Barz' *Shadows in the Field* (Cooley og

Barz 2008), en samling artikler om etnomusikologisk metode. Jeg har supplert denne litteraturen med Anne Scott Sørensens m. fl. *Nye kulturstudier: en innføring* (Scott Sørensen et al. 2008) som behandler kulturstudier på et overordnet nivå og Timothy Rice' «Toward the Remodeling of Ethnomusicology» (Rice 1987) fra tidsskriftet *Ethnomusicology*. Disse to siste har jeg allerede omtalt i forrige delkapittel.

Som basislitteratur for norsk folkemusikk startet jeg med – *Og fela ho lét: norsk spelemannstradisjon* (Bjørndal og Alver 1985) av Arne Bjørndal og Brynjulf Alver, en bok om norsk hardingfeletradisjon, og *Fanitullen* (Nyhus og Aksdal 1993) redigert av Bjørn Aksdal og Sven Nyhus, en fortelling som prøver å ta for seg det meste av norsk folkemusikk, samt forskning som er gjort, med mer. Begge disse bøkene tar for seg «historien om norsk folkemusikk». I tillegg har jeg brukt boka *Vals til tusen* (Hoksnes 1988) av Arild Hoksnes, en historie om gammaldansen. Videre har jeg forsøkt å finne mer kritisk reflektert litteratur, hvilket jeg må si jeg ikke synes var noen lett oppgave. Primært har jeg brukt artikler publisert i *Ethnomusicology* og *Norsk folkemusikklags skrifter*. Fra *Ethnomusicology* har jeg brukt Chris Goertzens «The Norwegian Folk Revival and the Gammeldans Controversy» (Goertzen 1998), Mats Johansson og Ola K. Berges «Who Owns an Interpretation? Legal and Symbolic Ownership of Norwegian Folk Music» (Johansson og Berge 2014), Tellef Kviftes «Categories and Timing: On the Perception of Meter» (Kvifte 2007), samt Kvifte og Jan Petter Bloms «On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter» (Blom og Kvifte 1986).

Av Norsk folkemusikklags skrifter er det i utgavene 15, 17, 18 og 19 (fra 2002 til 2006 med unntak av 2003-utgaven. Utgavene gjelder for året før de ble gitt ut) jeg har funnet materiale som er av interesse for denne oppgaven. Fra utgaven 15 er det Carl Petter Opsahls «Autentisitet i folkemusikken» (Opsahl 2002) jeg har brukt, og fra utgave 17 Olav Sætas «Folkemusikken må jo fornye seg – men hvordan?» (Sæta 2004). Fra utgave 18 har jeg brukt artiklene «Norsk folkemusikk – et flerkulturelt fenomen?» (Wickström 2005) av David Emil Wickström og «Finnskogens 'Fugl Fønix' – om rekonstruksjonen og revitaliseringen av polsdans på Finnskogen, 1961–2004» (Melby 2005) av Trine Sennerud Melby. Fra utgave 19 er det Wigdis Espelands «Autentisitet som fenomen og analytisk omgrep i høve til den materielle og den ikkje-materielle kulturarven» (Espeland 2006) og Sætas «Hardingfele – fele: forskjellige instrumenter - forskjellig kultur?» (Sæta 2006) som er brukt.

Utover dette har jeg lett frem Georg Arnestads rapport for Norsk kulturråd (Arnestad 2001) som, til tross for at den ble gitt ut for en tid tilbake, byr på noen interessante observasjoner og som også i dette tiåret har vært en gjenganger i meningsfeltet i bladet *Folkemusikk*. Jeg har også brukt Matthew Gelbarts *The Invention of "Folk Music" and "Art Music"* (Gelbart 2007), Philip Bohlmans *The Study of Folk Music in the Modern World* (Bohlman 1988), Erlend Olav Bjørkøys hovedoppgave om ornamentikk i trøndersk felespill: *Krydder, krimskrams og gamelgubbsvibrato* (Bjørkøy 2007), Egil Bakkas *Norske dansetradisjoner* (Bakka 1978) og John O'Flynn's *The Irishness in Irish Music* (O'Flynn 2009).

Med litteraturmaterialet jeg har funnet om norsk folkemusikk har det vært noen utfordringer: fortelling og myter, *insider/outsider*-dikotomien (dette gjelder for så vidt for mye av det øvrige litteraturmaterialet og blir diskutert mer inngående i kapittel 1.3 og 2.1.1), ukjente konsepter og politiske agendaer. De tre bøkene jeg nevnte først, – *Og fela ho lét: norsk spelemannstradisjon*, *Fanitullen* og *Vals til tusen* er i stor grad basert på myter om norsk folkemusikk, og selv om de reflekterer oppfatningene til noen av folkemusikkfeltets egne aktører, kan det tidvis være vanskelig å navigere i en slik litteratur. Hva er det vi *vet*, og hva bare gjenspeiler det vi *ønsker* at vi visste? *Insider/outsider*-dikotomien har i denne delen av materialet vært aller tydeligst hos Chris Goertzen. Her kan man lure på hvordan Goertzens bakgrunn som amerikaner, ikke nordmann, har formet hans forståelse av norsk folkemusikk og om noen av konklusjonene han trekker kan være preget av utilstrekkelig «folkekulturell kapital». Eller er ikke *insider/outsider*-dikotomien så viktig? I Jan-Petter Blom og Tellef Kviftes artikkel, strukturert som en slags dialog mellom de to, tar Bloms teori utgangspunkt i «the motor theory of musical rhythm» (Blom og Kvifte 1986:501). Blom mener at oppfatningen av takt i musikk er forbundet med oppbygningen av og bevegelse i menneskekroppen, et perspektiv som var helt ukjent og som i utgangspunktet ikke ga så mye mening for meg. Selv om Blom gjorde et godt poeng føles tankegangen fortsatt ganske fremmed, og den har derfor ikke fått mye plass i oppgaven. Denne teorien om metrikk bundet til menneskelig bevegelse fant jeg også i *Fanitullen*. I Norsk folkemusikklags skrifter har det noen ganger vært en utfordring å forstå forfatternes intensjoner og hvordan disse har påvirket teksten. Ett eksempel er Wigdis Espeland som har gjort det særdeles utydelig hvilke deler av teksten som er basert på godtatte sannheter, annen forskning eller egne meninger (Espeland 2006). Et annet er Olav Sæta, som har vært en viktig aktør i samlingen av *Feleverket*, og som har skrevet artikkelen «Hardingfele – fele: forskjellige instrumenter – forskjellig kultur?» (Sæta 2006) der han peker på de store likhetene mellom fele og hardingfele, og

«Folkemusikken må jo fornye seg – men hvordan?» (Sæta 2004) hvor han mener at kildematerialet viser en svært liten forskjell på tidligere fele- og hardingfelemusikk. Her er det naturlig å spørre seg i hvilken grad ønsket om en statusheving for felemusikken har preget arbeidet.

Autentisitetproblematikk strekker seg på tvers av mange fagfelt, og det har følgelig blitt skrevet mye mer om dette enn om norsk folkemusikk. I den akademiske diskusjonen om autentisitet i musikk har viktige stemmer vært Timothy Taylors i *Global Pop* (Taylor 1997), Allan Moores i «Authenticity as Authentication» (Moore 2002) og *Song Means* (Moore 2013), Johan Fornäs' i *Cultural Theory and Late Modernity* (Fornäs 1995) og Simon Friths i *Performing Rites* (Frith 1996). Moore og Frith er fortrinnsvis populærmusikkforskere, men mye av det de diskuterer har vist seg å være like relevant for autentisitetproblematikk i norsk folkemusikk. I tillegg har jeg brukt noe av materialet jeg har nevnt tidligere i kapittelet fordi flere av kildene om folkemusikk naturligvis også har uttalt seg om autentisitet i folkemusikken. Mye av folkemusikklitteraturen har etter min erfaring et svært begrenset syn på autentisiteten i folkemusikken og er ofte preget av et historisk og lite samtidsorientert syn på folkemusikken. Derfor har det vært fruktbart å ta i bruk teorier som går på musikk generelt eller samtidig musikk. Dette kommer jeg tilbake til både i kapittel 2, 3 og 4.

1.3. OM METODE

I følge Jeff Todd Titon har etnomusikologien som fagdisiplin blitt preget av fire paradigmer, hvorav den første er komparativ musikologi og den andre en utvikling av denne preget av perspektiver som nasjonalisme, etnografiske studier av den sosiale konteksten og en etisk dimensjon i form av bevaring av utrydningstruede musikker. Det tredje er etnomusikologien som sådan med feltarbeid og kulturelle dypdykk, og som i noen grad avviser prinsippene i de to tidligere paradigmene. Det fjerde paradigmet er stadig under utvikling og er studiet av folk som fremfører musikk, eller like gjerne folk som opplever musikk. Her vektlegges forståelse og de levde opplevelsene til menneskene som utøver musikk, og innsamling av musikalske data må i mange tilfeller vike for fokus på menneskelige relasjoner og interaksjon (Titon 2008:29–30).

Etnografi er i følge May Britt Postholm studien av folks dagligliv over en periode inntil forskeren (det etiske perspektivet) gjennom studiet lærer seg å se ting fra deltakernes

perspektiv (det emiske perspektivet) (Postholm 2010:45–46). Med andre ord er forskeren en «outsider» med et mål om gjennom feltarbeid å kunne tilegne seg kunnskapen og den kulturelle kapitalen til en «insider» for dermed å kunne sette ord på mekanismene som studeres i samfunnet som studeres. Dette er riktignok en voldsom forenkling av etnografens rolle, muligheter og *insider/outsider*-dikotomien. Distinksjonen mellom *insider* og *outsider* har lenge vært et grunnleggende metodisk aspekt og epistemologisk utfordring i etnomusikologien. Noen mener at man som forsker på et felt der man er *outsider* gjør at man allerede har tapt i forsøket på å tilegne seg forutsetningene for å forstå kulturen som en *insider*. Sånn sett er det ikke mulig å komme til mer enn en halvveis forståelse. Andre igjen mener at det etiske perspektivet i bunn og grunn bare er en form for emisk perspektiv. Det finnes heller ingen garanti for at en *insider* forstår fremføringen til en annen *insider* på samme måte som den som utførte fremføringen. Man har i den senere tiden sett en dreining vekk fra «fieldwork methods» til «fieldwork experience», og mest fruktbart kan det være dersom man klarer å megle mellom de to, mellom det etiske og emiske perspektivet (Rice 2008). Marcia Herndon formulerte det slik: «I speak as myself; neither fully insider nor outsider, neither fully emic nor fully etic» (Herndon i Rice 2008).

Etnografier og etnomusikologisk forskning gjøres ved feltarbeid. Feltarbeidet preges av hva slags etnomusikologisk paradigme forskeren har lagt til grunn. Hva «feltet» i det hele tatt er har etter hvert blitt vanskelig å definere – «there is no 'there' to which we must go» (Cooley, Meizel og Syed 2008:90). Feltarbeid har i stedet for å gå i dybden ett sted i økende grad blitt forskning på en rekke steder for å skape et helhetlig bilde av miljøet man forsker på. Stadig ny teknologi både skapes av samfunnet og er med å forme det, og dersom virtuelle steder (nettsider, sosiale medier og annet) integreres som en del av feltet, krever dette en bevisstgjøring hos forskeren rundt hvilke fordeler og utfordringer dette byr på. Virtualitet, for eksempel gjennom bruk av sosiale medier, er nå en del av manges virkelighet og er like ekte som annen kulturell produksjon – meningen den har er det folk legger i den. Ordet virtualitet brukes både om teknisk mediering av menneskelig interaksjon og teknologisk kommuniserte skapte virkeligheter. Spørsmål som oppstår i forbindelse med virtuelt feltarbeid kan være hvorvidt vi velger andre typer informanter enn tidligere, og om det gjør at vi former arbeidet vårt rundt denne type data i stedet for andre (ibid.).

Mitt eget feltarbeid i masterprosjektet har vært spredd over mange områder. For det første er jeg aktiv i Snaustrinda Spelemannslag og er ukentlig på øvelse med påfølgende kakespising,

samtaling og øldrikkning. Slik involveres jeg både i musikalske aktiviteter og musikalsk interaksjon med folkemusikere, samtidig som dette følges opp med uformelle samtaler med folkemusikerne jeg omgås. Jeg har også, som jeg allerede har vært inne på, gjennomført tre dybdeintervjuer som er tatt opp på tape og transkribert. De siste månedene har jeg tatt feletimer hos den ene informantene, Sturla Eide, feletimer hvor både felespill, samtaler og opptak interagerer i en organisk helhet. Jeg har også i noen grad deltatt på folkemusikkarrangementer som Landskappleiken og Rørosmartnan. Utover deltakelsen i spelemannslaget og feletimene hos Sturla har mitt kjennskap til folkemusikk og slåttespill primært kommet gjennom innspillinger som ligger på musikkstreamingprogrammet Spotify, altså musikk som kan *streames* over internett. Internett har også på andre måter bidratt til deler av materialet mitt: folkemusikeres nettsider, videoer på videodelingsplattformen YouTube.com, artikler, innlegg og anmeldelser på folkemusikk.no og omtale andre steder har alle vært formende for min forståelse av norsk folkemusikk og tilhørende diskurs. I tillegg har kontakten med informantene vært gjennom chat-funksjonen på Facebook i tillegg til noen korte mailkorrespondanser. Der jeg viser til samtaler med Anders Schjølberg har også disse vært over Facebook-chat da han for tiden bor i Vågå.

Som beskrevet ovenfor har virtuelt feltarbeid vært en viktig del av feltarbeidet jeg har gjort til dette prosjektet. Min egen generasjon er vel omtrent den siste som husker en verden uten internett – men det er bare såvidt. Mye av det virtuelle feltarbeidet ble som en følge av dette i utgangspunktet gjort ukritisk da det falt meg naturlig å inkorporere det som en del av arbeidsmetoden på samme måte som virtualitet alltid er en del av livet mitt. I dette masterprosjektet mener jeg den virtuelle delen av feltarbeidet har vært svært nyttig. Da jeg hele tiden har vært aktiv i miljøet og omgittes mennesker som er en del av feltet, har det gitt meg mulighet til å kontekstualisere det virtuelle materialet og stille oppfølgingsspørsmål. Det virtuelle datamaterialet blir altså aldri overlatt til seg selv. Det skal også sies at mye virtuelt feltarbeid var utført før prosjektet i det hele tatt var påtenkt – spillelister med folkemusikk på Spotify hadde jeg for lengst etablert og lyttet til et utall ganger. I tillegg har opptakene av intervjuene hatt stor innvirkning, for gjennomhøring av intervjuene og gjennomlesning av transkripsjonene har både oppklart misforståelser og løftet frem temaer som jeg i utgangspunktet ikke trodde hadde verdi for oppgaven. Sist, men ikke minst: kommunikasjon over internett og ved hjelp av smarttelefoner og *apper* har blitt en svært vanlig måte å kommunisere på. Jeg tror at en god, gammeldags telefonsamtale for å oppsøke informantene hadde virket såpass merkelig for dem at det hadde ødelagt mer enn det hadde vært til gagns.

1.3.1. Min egen posisjon i feltet

At jeg selv er aktiv i feltet jeg forsker på, byr på både utfordringer og fordeler for meg som forsker. Da jeg for om lag tre år siden begynte å spille vaskebrett i et spelemannslag uten noen spesiell forkunnskap om norsk folkemusikk, følte jeg meg – og var – fullstendig utenfor det som foregikk. Jeg ble nok sett på som en «Bærum-snob», og jeg hadde ingen kunnskap om verken bygdekultur eller livet på bygda. Folkemusikere i spelemannslaget som har vokst opp med folkemusikken så meg ikke som en ordentlig del av laget, og skal jeg være ærlig må jeg innrømme at jeg ikke forsto et kviddel av det som foregikk. Siden laget består av en frisk blanding «ekte» folkemusikere og folk som har begynt med folkemusikk og folkedans i voksen alder, har det i hele min tid der vært en hierarkisk inndeling mellom *insidere* og *outsidere*. Så selv om jeg på forhånd var en aktiv del av miljøet jeg forsker på, er det på ingen måte det samme som at jeg er en *insider* som forsker i eget felt. Etter en gradvis utskiftning av medlemmer siden jeg startet består Snaustrinda nå av det jeg vil beskrive som relativt liberale «ekte» folkemusikere og «ikke-folkemusikere». Dette, i kombinasjon med at jeg har begynt å spille fele og opparbeide meg kunnskap og folkekulturell kapital, gjør at jeg nå opplever at medmusikantene ser på meg som en del av laget. Gjør dette meg til en *insider*? Eller fortsatt «bare» en *outsider* på innsiden? Spørsmålet er nok heller hvorvidt det er vesentlig om jeg er en *insider* eller *outsider*, for som jeg har vært inne på, kan det etiske perspektivet også være en type emisk perspektiv, og til syvende og sist snakker man bare for seg selv. I spelemannslaget er det nok mange som ser på meg som en *insider*, mens andre vil sikkert være uenig i dette, for eksempel fortalte informant Kjersti meg at hun synes jeg er «godt på vei». Slik jeg ser det er min største utfordring i dette henseende å kunne se hvor jeg kommer til kort. Hva har jeg forstått, har jeg virkelig forstått det, og hva har jeg ikke fått med meg i det hele tatt? Ved å kontinuerlig stille meg selv disse spørsmålene mener jeg at jeg har klart å skape en mest mulig realistisk fremstilling av forskningsfeltet, og tydeliggjort hvordan mitt perspektiv har preget resultatet av prosjektet.

Som aktiv folkemusiker har jeg selvfølgelig egne holdninger som jeg naturligvis har holdt unna diskusjonene i dette masterprosjektet, men som også har vært formende fordi motsetningene i mine egne meninger og holdninger var utgangspunktet for hele prosjektet. I utgangspunktet synes jeg at så lenge det låter kult og høres folkemusikalsk ut er det godt (autentisk) nok, selv om jeg med økende folkekulturell kapital blir stadig strengere i mine bedømmelser – bare fordi jeg kan? Ettersom tiden har gått har jeg plukket opp en hel del holdninger fra folkemusikere rundt meg som jeg har internalisert. Av og til tar jeg meg selv i

å ha paradoksale holdninger som at på den ene siden må man ha vokst opp med folkemusikken for å kunne være en autentisk folkemusiker, mens på den andre siden har jeg selv alle forutsetninger for å bli en autentisk folkemusiker.

Å være en del av feltet jeg forsker på har også hatt sine klare fordeler. Jeg behøvde ikke å lete etter et felt å involvere meg i eller mennesker å interagere med, de var der allerede, klare til å svare på spørsmål og diskutere temaer i oppgaven, skulle det vise seg. Å allerede være en del av folkemusikkmiljøet gjorde det også mye lettere for meg å finne informanter – så snart prosjektet begynte å forme seg, visste jeg både hva slags og hvilke folkemusikere jeg ønsket å intervju. Å komme i kontakt med dem var heller ikke vanskelig – den ene kjente jeg personlig, den andre spilte Snaustrinda Spelemannslag (og dermed meg selv) konsert med, og tredjemann var publikum på denne konserten. Jeg har som deltaker i feltet også hatt muligheten til å snakke med folk og stille spørsmål uten å gå inn i en forsker-informantposisjonering. I stedet har mine spørsmål og diskusjoner jeg har hatt med folkemusikere i større grad vært en integrert del av folkemusikdiskursen. På denne måten tror jeg at jeg har fått frem flere ærlige og likefremme meninger og synspunkter enn hvis folk jeg snakket med hadde sett meg som forsker – da skjer det fort at de ønsker å svare noe «riktig», går i forsvarsposisjon i frykt for intellektualisering eller fratagelse av feltet deres, eller lignende.

1.4. INTERVJUENE

Mitt masterprosjekt er en etnomusikologisk etnografi som studerer norsk folkemusikkpraksis med autentisitetfenomenet i fokus. Siden hensikten med prosjektet har vært å kunne si noe om hvordan det oppleves å drive med norsk folkemusikk i Norge i dag, har jeg gjennomført dybdeintervjuer med tre folkemusikere. Intervjuene er transkribert til tekst, og tekstfilene er lagt ved oppgaven på CD-ROM i tilfelle det skulle være interesse for å lese dem.

1.4.1. Informanter

Av informanter har jeg av hensyn for oppgavens omfang og av praktiske årsaker valgt mennesker som bor i Trøndelag, og jeg var såpass heldig at tre av fire jeg ønsket å intervju ville stille som informanter. Den første informant, Kjersti Aas, kommer fra Trøndelag og har spilt fele så lenge hun kan huske. Hun er aktiv på kappleiker og festivaler, og forholder seg primært til folkemusikken i motsetning til gammaldans (dette blir utdypet senere). Hennes opplæring på fele kommer gjennom juniorspelemannslag, spelemannslag og institusjonell

skolering. Jeg ønsket Kjersti som informant fordi hun er svært aktiv i miljøet, har mye kunnskap og mange meninger og vet å uttrykke dem, og hun er en musiker som holder på på amatørnivå. Kjersti ønsket å være anonym, så navnet Kjersti Aas er et pseudonym.

Informant nummer to er Sturla Eide, profesjonell folkemusiker og kulturskolelærer fra Meldalen i Sør-Trøndelag. Han har gått i lære hos spelemenn til han var omlag 16 år, og har siden begynnelsen av tyveårene jobbet som musiker i krysningspunktet mellom den tradisjonelle norske folkemusikken og andre folkemusikker og musikkformer. Mye av musikken hans er påvirket av andre sjangre og kjennetegnes gjerne ved at den oppleves som mer tilgjengelig enn mye annen norsk folkemusikk. Jeg ønsket Sturla som informant fordi han er en profesjonell musiker som ikke forholder seg til tradisjonen på samme måte som de mer tradisjonelt orienterte folkemusikerne.

Tredje informant er Øyvind Smidt, profesjonell musiker, oppvokst i Heidal, nord i Gudbrandsdalen. I likhet med de to andre informantene var Øyvinds første møte med fiolin gjennom fela i folkemusikken. Da han var 15, la han vekk kappleiksspillet og drev i stedet mye med klassisk musikk, og han har studert en periode både ved konservatoriet og på musikkvitenskap ved NTNU. Etter det har han drevet med forskjellige sjangre, men våren 2014 var han tilbake ved røttene og ga ut albumet *Felefunk* (Smidt 2014). Jeg ønsket Øyvind som informant fordi han lenge har vært utenfor folkemusikkmiljøet, men ga ut et album med folkemusikk i en ny og modernisert innpakning. En av slåttene fra *Felefunk* har blitt en del av standardrepertoaret til Snaustrinda Spelemannslag og har dermed også sneket seg inn i en noe mer tradisjonell praksis.

I tillegg til mine tre informanter skulle jeg gjerne hatt en person fra Noregs Ungdomslag (NU), Bondeungdomslaget (BUL) i Nidaros. Men uten å få svar på min henvendelse gikk tiden, og jeg sa meg fornøyd med de informantene jeg fikk bidrag fra.

1.4.2. Gjennomføring av intervjuene

Jeg mener gjennomføringen av intervjuene gikk i større eller mindre grad så godt som kan forventes av en nybegynnerforsker. Jeg hadde på forhånd laget en intervjuguide for et halvstrukturert intervju. Det halvstrukturerte intervjuet «har en rekke temaer som skal dekkes og forslag til spørsmål. Samtidig er det åpent for forandringer, både i rekkefølge og

spørsmålsform, slik at intervjueren kan følge opp svarene og historiene han eller hun får av intervjupersonen» (Kvale 2001:72). Spørsmålene var organisert i tre kategorier som skulle dekke feltet godt: spørsmål om informantens egen praksis, spørsmål om folkemusikkmiljøet, og til slutt en kategori som gikk direkte på autentisitet. Spørsmålene var forbundet med hverandre, og det var ofte under gjennomføringen av intervjuene at spørsmål ble flyttet på og det ene spørsmålet kunne gi svar på opptil flere andre. Når det gjelder spørsmålsformuleringene, må jeg i ettertid innrømme jeg ser at de fort ble litt kronglete formulert, gjerne med unødvendig akademisk sjargong, men heldigvis var formuleringene overkommelige for alle informantene og de lot seg ikke sette ut. Folkemusikksjargongen jeg fikk tilbake var for meg stort sett forståelig, selv om visse navn på spelemenn og slåtter måtte søkes opp på internett og bli bekreftet av informantene i ettertid.

Fordi jeg vanligvis kan snakke helt fritt, kom det en del avbrytelser her og der som «ja» og «mm», men jeg oppfattet at informantene opplevde dette som bekræftelser på at de kom med verdifulle bidrag og at det inspirerte dem til å snakke videre. Intervjuene av Kjersti og Øyvind ble gjort i rom i musikkvitenskapfløyen på NTNU campus Dragvoll med en kaffe i hånda, og jeg opplevde at både jeg og informantene følte oss komfortable der. Sturla ble intervjuet på hjemmebane på sitt kontor i Orkanger Kulturhus, og selv om det gjorde meg nervøs å være såpass langt vekk fra hjemmebane synes jeg erfaringen fra første intervju med Kjersti gjorde situasjonen overkommelig.

I ettertid skulle jeg ønske jeg hadde vært tydeligere overfor Kjersti og Sturla om hva slags intervjuer det var før jeg utførte dem, slik at forståelsen for hva vi drev med kunne vært der fra starten av i stedet for at det var noe som kom gradvis frem gjennom intervjuet. Begge intervjuene er derfor tidvis preget av et ønske fra deres side om å presentere et stykke objektiv kunnskap, å lære meg noe om folkemusikk, mens jeg egentlig ønsket å få et innblikk i deres *opplevelser* av autentisitetspolitikk og norsk folkemusikkpraksis. Klok av skade. Øyvind fikk en bedre introduksjon i prosjektet og i hensikten med intervjuet før vi startet intervjuet, og jeg følte vi hadde en felles forståelse av intervjuets hensikt allerede fra begynnelsen av.

1.4.3. Transkribering av intervjuene

Transkripsjonsprosessen for å få intervjuene fra tale til tekst har også gått relativt smertefritt med unntak av et og annet dialektord jeg slet med å forstå. Sturla og Kjersti snakker

sørtrønderske dialekter, men fordi jeg selv snakker en annen dialekt og fordi det blir mye mindre arbeid å transkribere intervjuene til normalt bokmål, valgte jeg det siste. Noen særegne dialektord har jeg imidlertid beholdt, sånn som «vart» for ble og «dem» for de i tillegg til «sjø». Øyvind snakker mer eller mindre samme dialekt som meg selv, men der han bruker dialektord, som «dom» for de og «vær» for være, har jeg latt dialektordene få bli stående. Alle sa «fordet» for fordi, så denne formen har jeg også latt stå. Intervjuene er transkribert og gjengitt nesten i sin helhet: tekstene er renskrevet noe der det er veldig mye nøling og gjentakelser, eller der mangel på skriftlig tonefall i en selvmotsigende setning gjør at meningen blir uklar. Etter ønske fra informantene har noen navn på personer de snakker om i intervjuene blitt anonymisert. I intervjuet med Kjersti har jeg også fjernet navn på spelemannslag og lignende for å anonymisere henne.

Analysen i etterkant av intervjuene viste at Kjersti og Øyvind hadde svart relativt direkte på spørsmålene som ble stilt, og intervjutranskripsjonene var derfor forholdsvis greie å hente informasjon fra. Intervjuet med Sturla var mer tettpakket av anekdoter og krevde i større grad evnen til å lese mellom linjene og forstå hva historiene fortalte om hans syn på tematikkene jeg stilte spørsmål om. Som et supplement til intervjuene, for å få andre ord på ting som beskrives, i tillegg til at det ikke har vært like lett å få gjennomført oppfølgingsspørsmål til informantene, har jeg i vår hatt en løpende korrespondanse på Facebook med Anders Schjølberg om temaer i oppgaven. Anders Schjølberg er tidligere musikalsk leder i Snaustrinda, han kommer fra Vågå, har lang fartstid med fela og er aktiv på treff og kappleiker. Jeg bruker noen sitater fra korrespondansen med Anders, men for det meste har han bare kommet med innspill som har belyst problematikker og forbedret mine forutsetninger for å kunne drøfte dem.

1.4.4. Metodiske refleksjoner over intervjuene

Avslutningsvis i dette kapittelet vil jeg kort se på noen utfordringer som oppstår i forbindelse med denne typen intervjuer. Under intervjuene stilte jeg etter beste evne oppfølgingsspørsmål underveis for å oppklare dersom noe informantene sa var uklart. Et vanlig problem man kan støte på i kvalitative forskningsintervjuer og som jeg imidlertid ikke kunne omgå, var faren for at svarene informantene ga ikke var «sanne». Det ekte i den norske folkemusikken er et kontroversielt og politisk ladet tema, og det er ikke fritt for at utsagnene til informantene er preget av deres politiske ståsted i autensitetsdebatten. Det er lett å sette ting i overkant på

spissen dersom man har et veldig sterkt ønske om å få frem et poeng. Mer alvorlig er det at jeg i ettertid har lurt på om noen av uttalelsene er preget av et ønske om å svare «riktig» fordi masteroppgaven er et offentlig prosjekt.

Til sist, hvordan informantene kjenner meg eller oppfatter meg som person kan ha påvirket deres svar. At jeg spiller i Snaustrinda Spelemannslag, som Sturla har fortalt han er stor fan av, har nok hjulpet meg til å få godvilje hos Sturla. På den ene siden kan det ha vekket engasjementet hans, men på den annen side kan det ha ledet frem et ønske om å si noe som vi begge kunne være enige i. Men jeg kjenner Sturla som en person med sterke meninger, og at mange av synspunktene hans går igjen i intervjuet Erlend Olav Bjørkøy gjorde til sin hovedoppgave (Bjørkøy 2007), styrker troverdigheten i dette intervjuet. Det kanskje beste eksempelet på hvordan personlige forhold med informantene kan ha påvirket svarene jeg fikk, er hvor åpen Kjersti var for muligheten for at alle kan lære seg å spille ekte norsk folkemusikk. Kanskje har hun vært litt snill i sin uttalelse fordi hun kjenner meg fra før og vet jeg er en *outsider*. På den annen side skulle det ikke være rart om hun virkelig mener det hun sier. Slik sett hadde det vært gunstig med en informant som ikke kjente til bakgrunnen min. Som tidligere nevnt var det ikke bare lett å finne informanter, og jeg er fornøyd med de som stilte opp, for en annen informant kunne bydd på andre utfordringer enn de jeg møtte her.

1.5. BEGREPSAVKLARINGER

Folkemusikk er et komplekst begrep som gjennom tidene har fått en rekke konnotasjoner forbundet med seg, men uten å gå noe dypere inn i begrepsopprinnelse og -utvikling vil jeg si noe om hvordan det brukes i denne oppgaven. Informanten Kjersti bruker vanligvis begrepet folkemusikk om kun bygdedansmusikk, mens hun kaller runddansmusikk for gammaldans. Øyvind skiller også mellom folkemusikk og gammaldans, men synes distinksjonen i bunn og grunn er meningsløs. Sturla, derimot, bruker begrepet folkemusikk om tradisjonsmusikk og musikk som er nykomponert, men er forbundet med tradisjonsmaterialet. Det er denne siste måten å forstå norsk folkemusikk på som gjelder når jeg bruker begrepet i denne oppgaven. Andre begreper som brukes i forbindelse med norsk folkemusikk er hybrider, *cross-overs*, verdensmusikk og fornying av folkemusikken. Hybrider og *cross-overs* er to sider av samme sak: blandingssjangre som i denne sammenheng består av norsk folkemusikk og én eller flere andre stilarter. Verdensmusikkbegrepet er svært vanskelig å definere. Taylor beskriver det som en paraplykategori for mye musikk som ikke går innunder andre sjangre – fortrinnsvis

forskjellige typer tradisjonsmusikk og ikke-vestlig musikk – og kategorien har derfor ikke musikalske fellestrekk å dra på. Verdensmusikk blir også brukt om vestlig musikk som tar i bruk elementer fra tradisjonsmusikk, folkemusikk, og lignende (Taylor 1997:1–31). Fornyning av folkemusikken brukes her om musikk som trekker tradisjonsmusikken utenfor de rammene tradisjonen tillater for å skape et mer sammensatt og/eller samtidig uttrykk. Fornyningen av norsk folkemusikk blir i praksis gjerne *cross-overs*/hybrider fordi nytenkningen som regel fortøner seg som forandring av det musikalske uttrykket inspirert av andre musikalske stilarter. Ut fra dette får vi i folkemusikken begrepsparet tradisjonsmusikk – ny folkemusikk, dette kommer jeg tilbake til i kapittel 3.

«Folkemusikkmiljøet», gjerne forkortet «miljøet», er begreper som går igjen i intervjuene og feltarbeidet jeg har gjort. Begrepet brukte jeg i intervjuene med god respons fra informantene. Selv om det ikke finnes noe «et folkemusikkmiljø» er dette et kjent og brukt begrep blant mange folkemusikere og består i sin snevreste bruk av utøvere av folkemusikk som har «den rette» bakgrunnen, det vil si folkemusikk-*insidere*, og i sin videste bruk av mennesker som spiller folkemusikk, danser folkedans, hører på folkemusikk eller bryr seg om folkemusikk. Når jeg bruker begrepet i denne oppgaven er det siste begrepsbruk som er aktuell.

Felene som har vært brukt i den norske slåttetradisjonen er den vanlige fiolinen, også kalt flatfele, vanlig fele, eller bare fele, og hardingfela, også gjerne kalt fele. I tillegg finnes det hybridinstrumenter som Meldalsfela (Nyhus og Aksdal 1993:29). I denne oppgaven bruker jeg ordet fele for vanlig fiolin, og spesifiserer med «fullt navn» dersom det er snakk om en annen feletype og det er relevant å spesifisere dette. Fela er som regel stemt $g-d^{\prime}-a^{\prime}-e^{\prime\prime}$, mens hardingfela brukes med et stort utvalg stemninger hvorav oppstemt bass, $a-d^{\prime}-a^{\prime}-e^{\prime\prime}$, var den vanligste for noen tiår siden (Bjørndal og Alver 1985:32) og etter alt å dømme er den det fortsatt. Forskjellen mellom feletypene kommer jeg tilbake til senere.

En slått er en folkemusikalsk låt. Ordet slått kommer fra det gammelnorske slaggr – slå på strengene – og deretter slåttar (Bjørndal og Alver 1985:105). Det vanligste navnet i dag er slått. Jeg kommer til å bruke ordet slått, og med det mener jeg folkemusikk som spilles helst av fele, gjerne til dans eller som seremoniell musikk, med en mer eller mindre tydelig metrikk og tonalitet. Slåtter består av flere deler: vek eller vendinger. Her kaller jeg det vek. Feleslåtter fra Trøndelag og gammaldansmusikk består i min erfaring vanligvis av to (til fire) vek, med oppbygningen ABAB der A er bygget opp som a_1a_2 og B er bygget opp som b_1b_2 .

2. BAKGRUNN: AUTENTISITET OG FOLKEMUSIKK

2.1. AUTENTISITETSKONSEPTET

Språkrådet og Universitetet i Oslos ordbok på nett forklarer begrepet autentisk slik:

autentisk a2 (gr. *authentikos*, av *authentēs* 'opphavsmann') fullt ut ekte og pålitelig
en a- beretning / a- folkemusikk / a-e brev / et a- intervju («Autentisk» 2015)

Store norske leksikon på nett kan fortelle at «[a]utentisk, betegner i dagligtale noe som er ekte, opprinnelig, originalt eller som har egenart, for eksempel et *autentisk Munch-verk* eller *autentisk bluesmusiker*» (Olseth 2013). Norsk etymologisk ordbok skriver dette:

autentisk: fullt ut ekte og pålitelig. Av gresk *authentikós* 'autentisk, dokumentert, autoritativ, prinsipiell', avledet av *authéntes*, *autohéntes* 'herre; opphavsmann, gjerningsmann, morder' (Caprona 2013:1554).

Utfordringene med autentisitetetskonseptet oppstår når man forsøker å anvende det på fenomener i folks livsverdener. Autentisk på hvilken måte? Autentisk for hvem? Bekreftelse eller avkreftelse av autentisiteten i et gitt fenomen blir gjerne oppfattet som en slags bekreftelse eller avkreftelse av fenomenet selv. Derfor er autentisitet et såpass viktig tema i manges dagligliv. Steve Redhead argumenterer for at selv om autentisitetetskonseptet kan virke uforenlig med postmodernismens manglende tro på subjektiv autonomi, oppfattes ikke lenger autentisitet som en fornektelse av kommersialitet, det er noe som selvbevisst skapes innenfor disse rammene (Redhead i Moore 2002:213). Jeg ønsker ikke å presentere en tung diskusjon om autentisitet som filosofisk konsept, jeg kommer heller til å belyse autentisitet som dagligdags begrep og tema i musikkdiskursen med utgangspunkt i en rekke teorier.

Etnomusikolog Timothy Taylor skriver at autentisitetetskonseptet forutsetter at det faktisk finnes noe ekte, en essens. Videre presenterer han tre typer autentisitet: «authenticity of positionality» (posisjoneringsautentisitet), «authenticity of emotionality» (oppriktighetsautentisitet) og «authenticity as primality» (opprinnelighetsautentisitet). Førstnevnte dreier seg om spenningen mellom tradisjon og *sell-out*, utvanning. Med *sell-out* mener Taylor artister eller band som selger den kunstneriske integriteten sin for penger, at de kommersialiseres. Oppriktighetsautentisiteten er diskursen rundt følelse og opplevelse i

musikken og er gjerne forbundet med religiøsitet. Det kommer ikke tydelig frem om han mener det er snakk om spirituell følelse eller personlig følelse. Opprinnelighetsautentisiteten dreier seg om musikkens forbindelse til noe gammelt, tradisjon, det primale (Taylor 1997:21–27). Philip Bohlman forståelse av autentisitet i folkemusikk dreier seg på samme måte som Taylors opprinnelighetsautentisitet om tenkte tradisjonslinjer og (konstruksjonen av) symboler for tradisjonalitet (Bohlman 1988:17 og 130–131).

Johan Fornäs innleder sin diskusjon rundt autentisitet slik:

Authentic is that which is genuine or supported by a reliable authority from which it emerges. [...] Communication involves two categories of subjects – creators and appropriators – but both are active users and (re)constructors of meaning. Through various markers, symbolic expressions present themselves as honest and genuine, implying a continuity or homology between a textual form (style and message) and an authorial subject position (intention and desire). Aesthetic judgements of truthfulness or honesty are used to evaluate this relation. (Fornäs 1995:274)

Fornäs modifiserer en tredelt modell for autentisitet i rockediskursen av Lawrence Grossberg til sin egen tredelte modell. I «social authenticity» (sosial autentisitet) bedømmes graden av ekthet ut fra normene som gjelder i en spesifikk sosial gruppe. «Subjective authenticity» (subjektiv autentisitet) dreier seg om den individuelle kropp og sinn som tilstedeværelse. «Cultural or meta-authenticity» (kulturell autentisitet) virker som intertekstuell fenomen gjennom selvbevisstheten til opphavsmannen/-kvinnen. Fornäs mener videre at denne siste formen for autentisitet blir stadig mer gjeldende i en senmoderne populærkultur (ibid.:276).

Populærmusikkforsker Allan Moore følger Sarah Rubidge i at det autentiske i musikken ikke er å finne i det soniske – det er noe som *tilskrives* («ascribed») musikken fra et kulturelt eller historisk ståsted, ikke noe som er innskrevet («inscribed») i den (Moore 2002 og 2013:266). Med utgangspunkt i dette mener Moore det er mer naturlig å se på *hvem* som autentifiseres, og i forlengelsen av Taylors, Fornäs', Bohlman, Grossbergs og Robert Walsers autentisitetsteorier bruker Moore nok en tredelt modell for å systematisere autentisitetsdiskursen. Siden kategoriene er delt inn etter hvem som autentifiseres, kaller Moore kategoriene for første-, andre- og tredjepersonsautentisitet. «First person authenticity», eller «authenticity of expression» (førstepersonsautentisitet), oppleves når utøveren overbevisende klarer å formidle «hvordan det er å være meg». «Second person authenticity», eller «authenticity of experience» (andrepersonsautentisitet), oppleves når en utøver

overbevisende klarer å formidle noe om publikum, «hvordan det er å være dem». Første- og andrepersonsautentisitet overlapper gjerne i «hvordan det er å være oss». «Third person authenticity», eller «authenticity of execution» (tredjepersonsautentisitet), oppleves når utøveren overbevisende formidler at «sånn er/var det å være ham/henne» om en fraværende tredjepart (Moore 2002 og 2013:269).

De tre tredelte autentisitetsmodellene til Taylor, Fornäs og Moore flyter i stor grad over i hverandre. Dersom vi bestemmer at Taylor, som tidligere sagt, med sin oppriktighetsautentisitet ikke bare mener det spirituelle (selv om det er det han eksemplifiserer med), men formidling av private følelser, av seg selv som person, er modellen hans i grunnen ikke folke- og verdensmusikkspesifikk (hvis man kan kalle det det). Den kan like godt brukes om det vi overordnet kan kalle populærmusikk (eller ikke-kunstmusikk). Da vil posisjoneringsautentisiteten omfatte rocken, indie-rock spesielt, og anti-*sell-out*-verdier. Oppriktighetsautentisiteten omfatter så mangt av musikk, men pop-balladen som renner over av store følelser peker seg spesielt ut. Og opprinnelighetsautentisiteten vil selvfølgelig være folkemusikkspesifikk. Sett på denne måten tilsvare oppriktighetsautentisiteten Fornäs' subjektive autentisitet, mens posisjoneringsautentisiteten går under Fornäs' overkategori sosial autentisitet. På den ene siden går også opprinnelighetsautentisiteten under denne kategorien siden det er sosiale normer som bestemmer hva som er tradisjonen. På den annen side kan man med velvilje dytte det meste inn i denne diffuse kategorien. Siden opprinnelighetsautentisiteten og Bohlmans autentisitetskonsept er temaer som går igjen i det meste av denne oppgaven, vil jeg la dem stå for seg selv her. Fornäs' kulturelle autentisitet samsvarer ikke med noen del av Taylors modell. Moores modell er interessant fordi den er basert på hvem autentisiteten orienterer seg rundt. Moores førstepersonsautentisitet samsvarer med Taylors oppriktighetsautentisitet og Fornäs' subjektive autentisitet, og er en kategori som tydelig går igjen i alle tre modellene. Kombinasjonen første- og andrepersonsautentisiteten til Moore ligner Fornäs' sosiale autentisitet. Taylors opprinnelighetsautentisitet kan gå under Moores tredjepersonsautentisitet, og det er for øvrig denne tenkemåten man finner igjen i folkerevitaliseringer (Moore 2013:269). Moores førstepersonsautentisitet og kombinasjonen mellom første- og andrepersonsautentisitet kan også overlape med Fornäs' kulturelle autentisitet.

Frith deler musikkdiskursen inn i tre diskursive nettverk: «the art discourse, the folk discourse, and the pop discourse» (kunstdiskursen, folkediskursen og popdiskursen).

Diskursene er både overlappende og motsetningsfylte. Å sette pris på musikk er å høre etter de kvalitetene i musikken som er der, og derfor har de tre diskursive nettverkene tilhørende verdisett (Frith 1996:26). Kunstdiskursen er organisert rundt musikkutdannelse, musikalsk talent og en spesifikk type musikalske begivenheter. Viktig å merke seg her er at kun personer med riktig opplæring kan oppleve musikkens egentlige mening. I folkediskursen er det ideelt sett ikke noe skille mellom musikken og livet, slik at det å sette pris på musikk er å sette pris på dens sosiale funksjon. Tradisjon er et viktig konsept her. Den kommersielle verdenens popdiskurs og verdier er skapt og organisert rundt musikkindustrien, og det settes likhetstegn mellom økonomisk verdi og musikalsk verdi. Musikalske arrangementer i den kommersielle verdenen forsøker å selge moro (ibid.:39–40). Merkelig nok er ikke de selvmotsigende anti-kommersielle bevegelsene som vanligvis plasseres innenfor pop, for eksempel rock og indie, tatt høyde for i modellen her. Frith skriver videre:

[...] what is involved here is not the creation and maintenance of three distinct, autonomous music worlds but, rather, the play of three historically evolving discourses across a single field [...] [V]alue judgments reflect a path being traced with some difficulty through the confusing noise of competing discourses (ibid.:42)

Komparative studier er derfor det mest fruktbare fordi de avslører forskjellige løsninger på samme problemer, og de viser at de tre kunstverdenene ikke er så forskjellige som verdisettene kan gi inntrykk av (Frith 1996:43).

Johansson og Berge skriver at autentisitet i norsk folkemusikk er forbundet med tanker om tradisjon og det tradisjonelle. Dette inkluderer måten musikken næres og vedlikeholdes på, i motsetning til andre autentisitetsdiskurser som gjerne hovedsakelig fokuserer på «the various tropes of self-referentiality, integrity and honesty» som forbindes med mer konvensjonelle former for autentisitet (beskrevet tidligere i denne delen). Å representere tradisjonen er ikke bare noe man velger, det krever hardt arbeid og dedikasjon. Dette gir at inautentisitet impliserer at artisten kommer fra gal bakgrunn og mangler kunnskap om musikken og rette kulturelle kapital. Materialet brukes med nonchalans, som igjen gjør at musikken vil mangle dybde og substans (Johansson og Berge 2014:42).

Wigdis Espeland skriver at autentisitet i kulturarven står for kjernen i en tradisjon, samtidig som det er et begrep for å få tak i kjernen for tradisjonell adferd. Begreper som har kommet til i denne sammenhengen er revitalisering, folklorisme og fakelore. Espeland knytter begrepene

revitalisering, folklorisme og fanelore opp mot spørsmål om autentisitet i norsk folkemusikk. Hans Moser skilte mellom tradisjonskultur brukt av de som eide tradisjonen, og fanelore, og Moser var den første som kritiserte begrepsinnholdet i fanelore. Moser brukte begrepet folklorisme om kulturtradisjoner som var tatt ut av sin opprinnelige kontekst, om imitasjoner av kulturtradisjoner og om nye tradisjonssymboler som har blitt laget utenfor tradisjonen – sistnevnte kan være til kommersielle formål (Espeland 2006:15–18).

Folklorisme vert her satt opp som motpolen til autentisitet. I Vesten vert folklorisme på denne måten brukt om ekspansjon av industrimarknaden inn på det autentiske feltet. Folklorisme representerer det uekte, det kopierte, og mindreverdige ut frå tanken om å utnytta autentisk kultur kommersielt. (ibid.:18)

Begrepet fanelore er forbundet med entusiastiske folklorister som ved fester og andre anledninger viste frem blandinger fra flere faneloretradisjoner, samt nyskapte former (Espeland 2006:18).

Carl Petter Opsahl skriver i den skriftlige versjonen av sitt innlegg til Norsk folkemusikkklags årsmøte på Fagernes i 2001 om autentisitet i norsk folkemusikk. Selv var Opsahl leder i Chateau Neuf Spelemannslag i en årrekke og har stått midt i en heftig debatt om hva som konstituerer ekte, norsk folkemusikk. Chateau Neuf Spelemannslag hadde en uvanlig sammensetning av instrumenter, helt avhengig av hvilke instrumenter medlemmene spilte (fra saxofon til perkusjon), og hadde ikke noen tilhørighet til noe spesielt tradisjonsområde ettersom laget besto av musikkstudenter på Universitetet i Oslo. Fordi Chateau Neuf Spelemannslag var aktive i folkemusikkmiljøet med konserter og klarte å profilere seg i media, ble de også et naturlig offer for kritikk, og det gikk en offentlig debatt i Spelemannsbladet og andre tidsskrift om hvorvidt laget spilte autentisk norsk folkemusikk eller ikke. Laget mente selv det de gjorde var autentisk fordi de ved møysommelig arbeid beholdt musikkens særegne trekk som tonalitet og rytmikk, mens kritikken gikk på manglende tradisjon og respekt for denne. Opsahl nevner avslutningsvis at han mener at autentisitet også kan finnes i en refleksjon av utøverens identitet. Hvis autentisitet i stedet for å ligge i tradisjonen og evnen til å formidle denne i stedet ligger i utøverens bakgrunn og utøverens evne til å formidle denne bakgrunnen, kan mye forskjellig folkemusikk, *cross-overs* og verdensmusikk være autentisk (Opsahl 2002).

2.1.1. Innenfor/utenfor. Hvem eier folkemusikken?

Hvem *skjønner* norsk folkemusikk? Hvem har rett til å utøve den? Hvem har rett til å mene noe om den? Johansson og Berge hevder at spesifikke typer kapital, rettere sagt en folkemusikalsk kapital, er avgjørende for inkludering i og ekskludering fra det norske folkemusikkmiljøet (Johansson og Berge 2014). De bruker Bøksle-kontroversen fra 2006 som utgangspunktet for en diskusjon rundt retorikken som tas i bruk i spørsmål om inkludering og ekskludering. Saken dreier seg i korte trekk om hvordan Helene Bøksles CD-utgivelse terget på seg store deler av folkemusikkmiljøet fordi hun ikke var en «folkemusiker» som sådan, men likevel ga ut musikk som mer eller mindre utga seg for å være folkemusikk uten å kreditere musikkens opphav. Oppå det hele lignet en av sangene på albumet hennes veldig på Agnes Buen Garnås versjon av «Margjit og Targjei Risvollo», blant annet spilt inn med Jan Garbarek. Historisk sett har folkemusikk vært regnet som kulturelle produkter fra lokale bygdemiljøer som har utviklet sin egen musikalske «subkultur» og tilhørende stilforståelse. En forlengelse av dette kan bety at lokalmiljøet eier denne folkemusikken, inkludert kriteriene som ligger til grunn for vurdering og forståelse. I senere tid har denne forpakterretten blitt tatt over av nye spesialiserte miljøer (i vårt tilfelle «folkemusikkmiljøet»), miljøer som ikke nødvendigvis har den opprinnelige geografiske tilhørigheten. En moralsk rett til å bruke musikken forutsetter en slags tilknytning til folkemusikkmiljøet, lyder ofte uttalelsene derfra. Man kan ikke bare velge å representere tradisjonen, dette forutsetter hardt arbeid og dedikasjon (ibid.).

Når det gjelder eierskap til folkemusikken kommer vi også inn på opphavsrettslige problemstillinger. Den vanlige retorikken fra popbransjen er at folkemusikk er offentlig musikk og at popbransjen derfor er i sin fulle rett til å bruke den slik de selv ønsker. Dette gir bransjen økonomisk gevinst, mens den sosiale gruppen som har holdt liv i musikken over lang tid ikke blir kreditert. Tradisjonsmusikk er som regel uforenlig med opphavsrett, og det er flere argumenter for dette. For det første har tradisjonsmusikk som regel ikke en spesifikk opphavsmann eller -kvinne, og for det andre kan fellesskapets rettigheter vanskelig gjøres om til rettigheter for enkeltpersoner. For det tredje er tradisjonsmusikkens filosofi basert på deling, hvilket gjør at musikken ikke er en vare (Johansson og Berge 2014). Og for det fjerde handler tradisjonsmusikkpraksis om kreativitet, samarbeid og deltakelse, og er dermed ikke en ren «tekst» som kan brukes opphavsrettslig (McCann i Johansson og Berge 2014).

2.2. FOLKEMUSIKK

Folkemusikk kan, avhengig av tolkningen, bety mye forskjellig, gjerne til forveksling med folkets musikk eller folkelig musikk. Da jeg spurte informantene om hva norsk folkemusikk er, sa Øyvind: «svært spørsmål, hva som er folkemusikk... all musikk som gjøres av folk er folkemusikk», og Sturla sa at «sånn som for eksempel Ole Ivars sier, dem påstår at dem er jo dagens folkemusikk, og jeg må jo si at jeg egentlig er fullstendig enig hvis du tolker ordet rett fram». En demokratisk tanke, men en slik forståelse diskvalifiserer begrepet fullstendig.

Denne formen for definisjon gir oss likevel et begrep om hvor problematisk både sjangerinndeling og begrepet «folk» kan være. Sjangerproblematikk kommer jeg tilbake til i kapittel 2.3. «Folk»-delen av norsk folkemusikk er ikke så knyttet opp mot det norske folk som med det folkelige, eller som en medmusikant i Snaustrinda sa: det skal være jovialt. Det forbindes med rurale verdier som fellesskap, tradisjon, naturen, grasrotarbeid og andre slike symboler.

Matthew Gelbart setter kategoriene «art music» og «folk music» opp mot hverandre i en undersøkelse av begrepenes «oppfinnelse» og tidlige utvikling. Han skriver at begrepene er menneskelige konstruksjoner og derfor verken tidløse eller objektive, og et hvert definisjonsforsøk er derfor dømt til å være uovernsstemmende og selvmotsigende, gjerne ved å utelukke det kategorien *ikke* er. Det som gir begrepene mening, er i stedet alle konnotasjonene som har samlet seg opp over tid. Fordi begrepene allerede er så godt etablerte, holder de fortsatt stand, og selv om folkemusikken utgir seg for å være en tidløs kategori, er den i virkeligheten relativt ny. Gelbart understreker også det historiske, gjensidige og dialektiske avhengighetsforholdet mellom kategoriparet kunstmusikk og folkemusikk (Gelbart 2007:4–7). Men selv om kategoriene er problematiske, brukes de like fullt. *International Council for Traditional Music*, eller *International Folk Music Council* som det het den gangen, etablerte i 1954 det som har blitt stående som en definisjon av folkemusikk. I følge definisjonen er folkemusikk et produkt av en musikktradisjon som har utviklet seg ved muntlig tradering. Tradisjonen formes ved hjelp av tre faktorer: «(i) continuity which links the present with the past; (ii) variation which springs from the creative impulse of the individual or the group; and (iii) selection by the community, which determines the form or forms in which the music survives» (Gelbart 2007:2).

Når det gjelder bruk av norsk folkemusikk som dagligdags begrep er min opplevelse at man i stor grad er liberal i begrepsbruken og at mange hybrider like greit blir kalt folkemusikk i stedet for verdensmusikk. Spørsmålet er i stedet et om legitim bruk av tradisjonsmaterialet: er det greit å utnytte tradisjonsmusikken på denne måten? Videre er begrepsbruken av folkemusikk tvetydig når det er snakk om norsk folkemusikk, for begrepet brukes, som jeg allerede har vært inne på, både som et paraplybegrep over bygdedansene og runddansene, samtidig som mange skiller mellom folkemusikk (bygdedans) og gammaldans (runddans).

2.2.1. Fortellingene om norsk folkemusikk

I kjølvannet av den industrielle revolusjon fulgte store endringer i samfunnsforholdene (Bull og Tvedt 2014). Det var på denne tiden folkemusikken mange steder i Europa var på retur, men det oppsto en romantisk interesse for det som ble kalt «folket» blant de intellektuelle, og innsamlingsarbeid tok til (Nyhus og Aksdal 1993:317). I Norge startet industrialiseringen fra 1850 (Bull og Tvedt 2014), for øvrig i samme periode som trekkspillet og gammaldansens inntog i landet, og innsamlingen av norsk folkemusikk startet for alvor på 1840-tallet ved Ludvig Mathias Lindeman (Nyhus og Aksdal 1993:317). Folkemusikken har vært en viktig del av nasjonsbyggingen vår og for eksempel var Edvard Grieg involvert i innsamling, han var kappleikspublikum (Bjørndal og Alver 1985:199), og han brukte folkemusikk som utgangspunkt for flere av sine komposisjoner, blant annet i opus 72 *Slåtter*. Den norske folkemusikken er tett knyttet opp mot narrativet om den norske folkesjela, og den blir løftet frem for såvel turister som på åpningsseremonien til OL på Lillehammer i 1994.

Det har eksistert former for musikk i Norge i mange hundre år, i bygdene og i byene, sunget eller spilt på klimpreinstrumenter, senere også strykeinstrumenter og blåseinstrumenter (Nyhus og Aksdal 1993). Siden denne oppgaven i hovedsak er orientert rundt feleslåttrepertoaret, er det det jeg vil konsentrere meg om i denne korte folkemusikkhistorien slik den gjerne blir fremstilt både i litteratur om norsk folkemusikk og i dagliglivet.

Fiolinbuen kom til Europa fra den islamske verden rundt år 1000, og i kjølvannet av dette ble flere europeiske klimpreinstrumenter gjort om til strykeinstrumenter. Fiolinfamilien tok over for fidelen på 1400-tallet, og i første halvdel av 1600-tallet kom fiolinen til landet og ble et svært populært instrument på den norske bygda (Nyhus og Aksdal 1993:15–18). Den første hardingfela vi kjenner til er med god margin Jåstad-fela fra 1651 fra Hardanger (dateringen er

svært omdiskutert), deretter to Botnen-feler fra midten av 1700-tallet (Bjørndal og Alver 1985:17–21). Hardingfela spredte seg i løpet av 1700- og 1800-tallet til Ryfylke, Telemark, Hallingdal og Valdres, til Setesdal så sent som i 1860, og den fortsatte å spre seg til godt uti første halvdel av 1900-tallet. Det virker som om hardingfela og flatfela nå har etablert seg i hver sine områder (Nyhus og Aksdal 1993:27–30). Samtidig blir det stadig mer akseptert å ta i bruk feletyper (og slåtter) fra andre tradisjonsområder enn det man kommer fra.

Den norske slåttemusikken har i all hovedsak vært solistisk. Av samspill har oktavering, sekundering (en enkel akkompagnementsype) og stemmespill gjerne blitt brukt, og samspillsformene har fått større og større plass. På slutten av 1800-tallet ble det opprettet spelemannslag som i begynnelsen kun var interesseorganisasjoner, men som senere har blitt viktige samspillsarenaer som fortsatt står sterke den dag i dag. Det nasjonale Landslaget for Spelemenn (LfS) ble opprettet i 1923. Senere har det også oppstått blandingssjangre der folkemusikk kombineres med andre sjangre som for eksempel rock (Nyhus og Aksdal 1993:68–83). Rundt samme tid som opprettelsen av spelemannslagene ble det også arrangert kappleiker – konkurranser i spill og dans. Kappleikene ble svært populære og har vært viktig for bevaringen av de folkelige norske musikktradisjonene (Bjørndal og Alver 1985:195–199), og er et konsept som fortsatt står sterkt med lokale kappleiker, distriktskappleiker og ikke minst Landskappleiken.

Eivind Groven har foretatt en omfattende undersøkelse av toneartene i 4090 slåtter og vokale melodier, og fant ut at 41,7% gikk i dur, 23,5% i moll, 18,5 var bygget opp av blandingsskalaer, 11,5% var preget av naturtoneskalaen, og 4,7% av melodiene gikk i kirketonearter (Nyhus og Aksdal 1993:193). Norsk slåttespill på fele har vært preget av mye spill på doble strenger. Siden musikken lenge i stor grad var nyttemusikk, hang buestrøkene sammen med dansetakten, men ettersom slåttemusikken gradvis har blitt tatt ut av sin opprinnelige kontekst, har buestrøkene også blitt flatere i karakter. Ornamentikk er mye brukt i felespillet, hovedsakelig i form av triller, forslag, etterslag og dobbeltslag (ibid.:86–94). Disse, og andre former for ornamentikk, kommer jeg tilbake til senere i kapittelet og i kapittel 3.1.2. Tidligere har felespillet vært preget av mye improvisasjon, men utover 1900-tallet har slåttene blitt frosset mer og mer, og felespillerne har vært mindre opptatt av improvisasjon og mer opptatt av rett tradisjon (ibid.:148).

Danseformene, og dermed musikkformene, i norsk tradisjonsmusikk deles i forskningen inn i tre hovedkategorier:

1. Bygdedansene: halling, gangar, rull, springar og pols
2. Runddansene: vals, polka, masurka og reinlender
3. Turdansene

I tillegg finnes det for eksempel sangdanser og nyere danser fra 1900-tallet (Nyhus og Aksdal 1993:107–128). I denne oppgaven hviler fokuset på de to første kategoriene, som i dagligtalen gjerne i stedet kalles folkemusikk og gammaldans, og som det konkurreres i henholdsvis på Landskappleiken og Landsfestivalen i gammaldansmusikk (heretter kun omtalt som Landsfestivalen). Pols kommer gjerne i en særstilling fordi den i noen deler av landet, etter at de religiøse vekkelsene la seg, ble danset til hambo eller masurka med trekkspill (ibid.:138).

Bygdedansslåttene utgjør den eldste delen av det norske slåttematerialet og går i udelt, todelt og tredelt takt i tillegg til noen slåtter med taktbrudd. I tredelt takt finnes det slåtter med både symmetrisk (jevn) og asymmetrisk (skeiv) tretakt: varianter av springar og pols (Nyhus og Aksdal 1993:131–133). I todelt takt har vi halling, både som laus (løs) og bonde (bundet), gangar og rull (ibid.:141).

Runddansene var en tysk-østerisk dansetradisjon som kom til Norge på slutten av 1700-tallet, og begrepet gammaldans ble tatt i bruk på 1920-tallet for å skille dansetyper fra moderne dansetyper. Runddansmusikken er mest utbredt i feleområdene, mens det i hardingfeleområdene er delte meninger om denne musikken. I tredelt takt er vals og masurka, i todelt takt polka og reinlender (Nyhus og Aksdal 1993:153–158). Gammaldansmusikk, heretter forkortet til bare gammaldans, kommer jeg tilbake til i kapittel 2.3.1.

I tillegg til dansemusikken finnes det seremoniell musikk som lydarslåtter og bruremarsjer. Lydarslåttene ble typisk spilt for bryllupsgjestene mens bruden pyntet seg, eller de kunne opprinnelig være danseslåtter som ble tatt ned i tempo og gjort om til lyttemusikk. Dette skjedde spesielt i forbindelse med konsertene som ble satt opp i andre halvdel av 1800-tallet og rundt hundreårsskiftet. Bruremarsjene ble spilt blant annet når brudedefølgene dro til kirken (Nyhus og Aksdal 1993:185–190).

Et hvert forsøk på å si noe om utviklingen av norsk folkemusikk er uløselig knyttet sammen med mytene som har omgitt musikken og spelemennene og som har preget folkekulturen i lang tid. Bjørndal og Alver forsøker å rasjonalisere noe av overnaturligheten som har omspunnet spelemenn og slåtter. For eksempel forklarer de å slite strengene på fela (en spelemenn spiller så strengene på fela til spelemannen han spiller med eller mot ryker) som noe en spelemann kunne gjøre dersom strengene hans tålte veldig lys stemming ved å umerkelig stemme stadig lysere når han og den andre spelemannen stemte sammen (Bjørndal og Alver 1985:158–160). I tillegg forklarer de hvordan en rennende bekk kan høres ut som en melodi og lure selv spelemennene til å tro at denne melodien var noe de lærte av fossegrimen eller tussefolket mens de lå og sov (ibid.:153–156). Ut over denne enkle rasjonaliseringen av overnaturlige krefter er det på sin plass å gå dypere inn i noen av fortellingene som i lang tid har og fortsatt kan prege folks syn på folkemusikk.

(Harding)felespelemannen blir gjerne sett på som det ypperste symbolet for norsk folkemusikk, og det finnes derfor en hel del oppfatninger om temaet. Myten om en ekte spelemann fra «gamledager» handler gjerne om spelemannen som ble lært opp på gamlemåten – han gikk i lære hos en eller flere spelemenn der han lærte håndverket å spille fele. Han hadde lite penger, reiste gjerne mye, var til stede der det var fest og spetakkel, og mange spelemenn drakk tett. I mangel på direkte kunnskap om spelemennene fra 1700- og 1800-tallet er de kildene vi har muntlige fortellinger som har blitt videreført gjennom både ett og to hundreår. For at en historie skal fortelles videre, må den være såpass spennende at den er *verdt* å fortelle videre. Dermed kan man regne med at fortellingene om spelemennenes liv og virke har utviklet seg og blitt forandret på i flere ledd. Bjørndal og Alvers redegjørelse for de store norske hardingfelespelemennene bærer tydelig preg av å være basert på denne typen fortellinger. Det samme gjelder for fortellingene i *Fanitullen*.

Begrepet spelemann i dag bærer med seg mange assosiasjoner om spelemannen fra gamledager, og det finnes mange idéer om hva en ekte spelemann av det 21. århundre er og skal være. Det sies gjerne om folkemusikken at den binder fortid og nåtid sammen, og siden folkemusikken ikke eksisterer for seg selv, er det spelemannens oppgave å opprettholde denne kontinuiteten. Han bør ha blitt lært opp på «gamlemåten» ved å være læresvenn hos en spelemann, og han bør komme fra et tradisjonsområde han forholder seg strengt til. I den moderne, globaliserte verden med alle sine påvirkninger skal spelemannen være en *ren* folkemusiker. Selv om konseptet kan virke enkelt nok, nytter det nok ikke for noen,

spelemann eller ikke, å holde på en ren praksis. Kulturuttrykk utveksles, folk blir eksponert for ting man ikke ble eksponert for tidligere ettersom samfunnsstrukturen har endret seg kraftig, og fortsatt er i endring. Og selv om slåttespillet (og vokal folkemusikk, for den saks skyld) ikke står i noen umiddelbar fare for å utryddes, blir det stadig truet av utvanning og påvirkning fra andre musikkformer, i alle fall mener noen det.

Erlend Olav Bjørkøys hovedoppgave om ornamentikk i trøndersk felespill fra 2007 avdekket for eksempel en hel del vibratobruk hos sine informanter (ikke samme type som i klassisk spill, men vibrato likevel), selv om mange mener vibrato er helt fremmed for tradisjonelt slåttespill (Bjørkøy 2007:45). I tillegg har folk fra byene begynt å spille folkemusikk fra valgfrie tradisjonsområder, og uten å ha noe kjennskap til opplærings situasjonen til disse folkemusikerne har jeg likevel en sterk mistanke om at det ikke foregår på «tradisjonelt vis». Her kan man se på Snaustrinda Spelemannslag der de fleste kommer fra forskjellige deler av landet. Vi kan derfor ikke spille musikk fra noe «vårt» tradisjonsområde, og mange av oss begynte å spille folkemusikk idet vi startet i laget. Og sist, men ikke minst, spelemannen er ikke lenger nødvendigvis en mann. Selv om vilkårene for et slags «rent» spelemannsvirke er mer eller mindre umulig i dagens samfunn, ser man at det fortsatt finnes som et slags ideal å forholde seg til. Øyvind forklarer i intervjuet hvordan tradisjonsnarrativet kan påvirke folks vurdering av folkemusikk: «når ting går i arv, så er det plutselig bra hele tida, liksom. Fordi det har vært sånn i alle år. Så... så du har jo noen sånne slektsnavn òg, som er veldig viktige, som har mye dom skulle ha sagt. Kan i hvert fall oppfattes sånn».

Chris Goertzen setter i sin artikkel «The Norwegian Folk Music Revival and the Gammeldans Controversy» det han kaller gammaldans-kontroversen i en folkerevitaliseringskontekst. Han viser hvordan denne folkerevitaliseringen, spesielt fra slutten av 1800-tallet og mange tiår frem i tid, har lagt grunnlaget for hele den såkalte gammaldanskontroversen (Goertzen 1998). I denne sammenheng synes jeg det er svært interessant at selve rammeverket for Goertzens diskusjon, en folkerevitalisering, er noe som sjelden snakkes om i det norske folkemusikkmiljøet på måten Goertzen omtaler det. Selv om for eksempel Bjørndal og Alver forteller om en oppblomstring av et døende gammelt slåttespill på begynnelsen av 1900-tallet, blir folkemusikken ellers i boka fremstilt som en kontinuerlig tradisjon, ikke en tradisjon som nesten døde hen og ble vekket til live (Bjørndal og Alver 1985). Dette synet synes jeg er beskrivende for hvordan jeg opplever at folkemusikere flest ser på folkemusikken – en kontinuerlig tradisjon med musikk som har stått i mot tidens tann. Å revitalisere en

immateriell kulturform er ikke mulig dersom den er død, så det har nødvendigvis vært en ubrutt tradisjonslinje i overføringen av det gamle slåttematerialet vårt, og det er denne siste delen som vektlegges i folkemusikdiskursen. Likevel ser man at det er norsk folkemusikk fra før revitaliseringsarbeidet startet som anses som det ekte slåttespillet, så problematikken er til stede, i hvert fall ubevisst. Denne motsetningen er et godt eksempel på noen av de selvmotsigelsene som ligger i folkemusikkens tradisjonsnarrativ.

2.2.2. Informantenes forsøk på å definere norsk folkemusikk

På spørsmål om hva norsk folkemusikk er svarer Kjersti at det for henne først og fremst handler om *tradisjon*. Fordi den norske folkemusikktradisjonen i stor grad har vært nyttemusikk, er det vesentlig at folkemusikken er funksjonell for at den skal være folkemusikk. Tradisjonen er det som holder musikken og funksjonen den skal oppfylle sammen. Hun spør også om dersom en bånsull ikke synges for barnet, er det fremdeles en bånsull i ordets egentlige betydning? For at Kjersti skal like slåttemusikk, må det være «et visst driv i det. Sånn at du liksom føler på det der at... Hvis det hadde vært folk på dansegulvet nå, så hadde dem kommet rundt, liksom!» Dette drivet er en viktigere del av musikken enn det er å spille fint og ha god klang og lignende, selv om hun mener at det beste selvfølgelig er en kombinasjon. Når vi kommer inn på spillestil og musikalske stiltrekk, understreker Kjersti at folkemusikk i tillegg til å være bruksmusikk er en egen musikalsk sjanger med særegne stiltrekk.

På samme spørsmål, hva norsk folkemusikk er, svarer Øyvind at det er et vidt spekter av musikalske tradisjoner der feletradisjonen har vært preget av solospill, som igjen har preget melodienes karakter. Han sier videre at tonespråket, spesielt i hardingfeleslåttene, er veldig karakteristisk norsk, og han nevner kort at musikken er veldig bruksrelatert, gjerne til dans. Øyvind mener også at norsk folkemusikk er en utilgjengelig musikalsk sjanger og for spesielt interesserte, i motsetning til andre folkemusikker som for eksempel den irske. Andre steder i intervjuet forteller han at han ser patriotismen i folkemusikkmiljøet som en viktig faktor i jakten på det autentiske, og kan selv i en komposisjonsprosess ønske å få et riktig Heidalspreg på slåtten.

I en diskusjon rundt hvilke sjangre som inngår i norsk folkemusikk spurte jeg Sturla hvordan han tolker begrepet folkemusikk. Han svarte følgende:

For det første bruker ikke jeg mye tid på å tenke på det. [...] Men jeg tenker nå på det som... den derre tradisjonelle musikken, da. [...] Noen slags form for bevaringsverdige greier. Det er nok *folkemusikken*. Også drar jeg det videre, da, med å bruke folkemusikalske *elementer* i nyere musikk. Det er vel sånn jeg tenker, jeg da. [...] Men... Tradisjonsmusikk er jo kanskje like bra begrep. Som folkemusikk.

Han sa også at han «synes det er veldig morsomt når man får til noe som – kall det vanlige folk – oppfatter som norsk. Hvilke parametre som skal til for å få til det. Og det er det som *er* norsk folkemusikk, da». Sturla ser folkemusikken som tradisjonsmusikk, men i hans egen praksis brukes tradisjonsmaterialet mer som en base med musikalske elementer han kan ta med ut av musikken – det er de norske folkemusikalske elementene, stiltrekkene, som er viktige i hans folkemusikalske praksis.

2.3. MUSIKKULTURER OG SJANGERINNDELING

Folkemusikk er «uløselig knyttet» til sin sosiale funksjon, den er kollektivt utviklet og har lokal tilhørighet, og den lar seg vanskelig nedtegne og studeres som tekst. Dette er i hvert fall noen av argumentene som gjør at folkemusikk i academia ofte blir behandlet som en egen musikk, en musikk som skiller seg så mye fra kunstmusikk og populærmusikk at den må omtales som noe separat fra disse – en egen kultur. David Emil Wickström utforsker kulturbegrepet og peker på den viktige posisjonen flerkulturalitet har fått i den norske kulturdiskursen. Men hva er kultur og flerkulturalitet? Wickström bruker definisjonen fra Stortingsmelding nummer 48 der oppfattelsen av kultur er «verdiar, normer, kunnskapar, symbol og ytringsformer som er felles for ei viss gruppe menneske eller eit bestemt samfunn» (Stortingsmelding 48 i Wickström 2005:111). Men fordi kultur bare oppstår i dialog, blir det vanskelig å snakke om kultur som avgrensede enheter (Wickström 2005:112).

Det er vanlig å kategorisere musikkulturer etter sjangertilhørighet. Frith viser til Franco Fabbri som mener sjanger er et sett med hendelser som kan organiseres i fem kategorier med regler: formelle og tekniske regler, semiotiske regler, adferdsmessige regler, sosiale og ideologiske regler, og kommersielle og juridiske regler. Formelle og tekniske regler handler om form, stil, instrumentering og den slags, den går altså på musikalske kvaliteter. Semiotiske regler dreier seg om hvordan musikken kommuniseres, hvordan den brukes som retorikk, det handler om musikalsk uttrykk og følelse. Adferdsmessige regler kan være vanskelig å skille

fra de semiotiske reglene, men det er her snakk om hvordan ritualene forbundet med musisering utspiller seg, og det gjelder oppførselen til utøveren såvel som publikum. De sosiale og ideologiske reglene er forbundet med *image*, både musikernes *image* og *imaget* til den sosiale gruppen som tilhører sjangeren. Til sist er det de kommersielle og juridiske reglene som dreier seg om produksjon, eierskap, lønnsomhet og så videre (Fabbri i Frith 1996:91–93). Frith mener at sjangerinndeling har tre hensikter: for det første organiserer det salgsprosessen ved å sette tydelige merkelapper på musikken. For det andre gir det en mulighet til musikere uten formell utdanning å kunne kommunisere i spilleprosessen. For det tredje organiserer det lytteprosessen i form av musikalsk demografisk tilhørighet og kommunikasjon ved sammenligning med andre sjangre (Frith 1996:75–93).

2.3.1. Gammaldans

I dag blir både bygdedansene og runddansene som musikk- og dansekategorier regnet som en del av en felles folkemusikkarv og er begge en del av FolkOrgs arbeid (Organisasjon for folkemusikk og folkedans, dette kommer jeg tilbake til). Men det er ikke mange tiår det har vært slik. Chris Goertzen har i sin artikkel «The Norwegian Folk Revival and the Gammeldans Controversy» (Goertzen 1998) forsøkt å gjøre rede for bakgrunnen for og det han kaller gammaldanskontroversen, en strid mellom bygdedanstilhengere og runddanstilhengere som endte med at gammeldanssjangeren ble innlemmet i arbeidet til Landslaget for spelemenn. Fordi artikkelen gir en grei oppsummering av det som skjedde vil jeg gjengi den her i korte trekk.

Landslaget for spelemenn (LfS) ble opprettet i 1923, og det oppsto etter hvert høy- og lavstatusområder i folkemusikk-Norge. Gammeldanskontroversen som sådan ble initiert av en gammaldansgruppe fra Møre og Romsdal med Arild Hoksnes i spissen, som mente at høystatusområdene til deres fordel ble sett på gjennom romantiserende briller. Hoksnes kritiserte også folkemusikkens kanoniseringsprosess. Han etterlyste et folkemusikkbegrep som favnet bredere enn det begrepet hadde gjort så langt. Debatten dabbet av, men ble tatt opp igjen av Ivar Schjølberg, flatfelespiller (fra Vågå, Gudbrandsdalen), da han tok over som leder i LfS i 1984. Det var da snakk om å arrangere en egen nasjonal konkurranse i gammaldans i tillegg til Landskappleiken (Goertzen 1998). Goertzen har organisert meningsutvekslingene i den offentlige debatten i Spelemannsbladet og har funnet fire overordnede temaer:

1. Hva slags musikk *fortjener* subsidiering fra LfS? Hva skal være prinsippet som ligger til grunn: estetikk og geografisk tilhørighet, eller funksjon? Folkemusikken er mer kompleks enn gammaldans, og i tillegg har ikke gammaldans den samme graden av lokal tilhørighet. På den annen side er begge musikktypene knyttet opp mot funksjon, og har blitt overlevert, kultivert og brukt på samme måte. Med sin ubrutte funksjonsforbundede tradisjonslinje er gammaldansen i så måte mer autentisk, men folkemusikken er rikere på symbolsk verdi og historiske assosiasjoner og *fremstår* derfor som mer autentisk (ibid.:107–109).

2. Hva slags musikk *trenger* subsidiering fra LfS? Gjør folkemusikkens overlevelsesdyktighet at gammaldansen bør holdes utenfor? Noen mente at siden trekkspillet nesten tok knekken på bygdedansmusikken bør det holdes utenfor, og dessuten kan det bli vanskelig for folk å holde orden på musikkene dersom LfS har uklare grenser. På den annen side spilte mange av medlemmene allerede både gammaldans og folkemusikk, og gammaldansen hadde også blitt en perifer musikkform tilhørende bygde-Norge (ibid.:109–111).

3. Trofasthet mot det offisielle standpunktet til LfS' historie. Argumentet mot gammaldans var her at LfS ble opprettet for å kultivere den originale, typisk norske musikken, og å inkludere gammaldans i organisasjonen ville stride mot både vedtekter og historie. Pro-gammaldansfolket mente derimot at alle folkemusikalske dialekter er like mye verdt, og at vedtektene til LfS uansett var motstridende da musikken hadde blitt spesifisert som den eldste musikken som kommer fra et gitt område, og i noen områder var det nettopp gammaldans (ibid.:111–112).

4. LfS fremtidige forfatning. Noen mente at dersom LfS arrangerte gammaldansfestival, kunne det føre til splittelse innad i organisasjonen og frafall av medlemmer. Andre mente at siden rekrutteringen til LfS gikk så godt i gammaldansområdene, ville det i stedet føre til flere medlemmer, og det ville gi folk fra områder som ikke hadde bygdedansmusikk, kun gammaldans, muligheten til å bli med i organisasjonen (ibid.:111–113).

Debatten skissert ovenfor endte ikke med enighet, men en avstemning i 1985 der LfS ga gammaldansfestivalen en prøveperiode på tre år. På samme måte som på Landskappleiken ble deltakerne oppfordret til å velge variert og gammel, lokal runddansmusikk. Den første Landsfestivalen i Førde tillot at spelemannslagene hadde med trekkspill, bass og gitar, noe

som ikke var lov på Landskappleiken. Men blant de få gammaldanslagene med hardingfele var det få som deltok de første årene, og konkurransen dreide seg mest om musikk fra feleområdene. De spelemannslagene og deltakerne som gjorde det best på Landsfestivalen var gjerne de samme som gjorde det godt på Landskappleiken (Goertzen 1998).

Prøveordningen med Landsfestivalen ble gjort til en permanent ordning etter en ny avstemning i LfS (ibid.), og gammaldansen er fortsatt en del av Organisasjon for folkemusikk og folkedans (FolkOrg er organisasjonen etter sammenslåingen av LfS og Norsk folkemusikk- og danselag i 2009). Og selv om debatten har tonet seg ned og dabbet av siden 1980-tallet, er den hierarkiske tankegangen fra den gang fortsatt delvis i live i dag. Anders Schjølberg formulerte kort at «[b]ygdedansane er litt eldre enn runddansane. Mindre brukt, men meir akseptert innad i miljøet» (Schjølberg 2015). Goertzen, som for øvrig omtaler seg selv som en tilhenger av gammaldansen, mener at bygdedansmusikkens hegemoni ikke kun skyldes musikkformens høye alder og lokale tilhørighet:

[...] exaggeration of style through selection of tunes bearing impeccable pedigrees but which are unusually striking [...] serves two purposes. The local tradition drawn on is underscored, since odd pieces by definition yield up lots of distinctive earmarks of authenticity. [...] The rhythms and modes of gammeldans music really are not as interesting as those of folkemusikk, and this cannot help but loom large in a listening-based forum. [...] The art impulse is operating in competition gammeldans music, but the more complex repertoires of folkemusikk have moved more easily from dance origins to a listening-oriented present. (Goertzen 1998:119–121)

Goertzen mener den hierarkiske inndelingen i norsk folkemusikk også har med estetikk og musikalsk kompleksitet å gjøre. Som i alle andre kulturelle arenaer har man en høy- og lavkulturell inndeling, og som med andre kulturer som ikke er høykultur blir de to tradisjonene plassert hierarkisk ut fra hvilken grad de fungerer som høykultur.

Bygdedansmusikken med sin musikalske kompleksitet fungerer i stor grad også som lyttemusikk, mens gammaldansen, som gjerne oppleves som enklere og tilgjengelig, fungerer i liten grad dersom den tas vekk fra sin funksjonelle kontekst. At musikken hører til en spesiell kontekst og ikke fungerer like godt dersom den tas vekk fra denne konteksten er ikke det samme som at den ikke er kompleks. Men i en lyttesammenheng er det bygdedansene og den type kompleksitet som egner seg best, og det er denne retorikken som ble brukt i den offentlige debatten i forbindelse med gammaldanskontroversen.

Stridens «initiativtaker», Arild Hoksnes, ga i 1988 ut boka *Vals til tusen – gammaldansmusikken gjennom 200 år*. Han skriver at boka har som formål å endelig skrive den så langt uskrevne historien om gammaldans i Norge, om enn ikke fremstilt på en musikkvitenskapelig måte (Hoksnes 1988:7). Han har følgelig tatt seg friheten til å avslutte boka i en svært moraliserende tone med klare instruksjoner om hvordan man skal og ikke skal forholde seg til gammaldansen. For eksempel synes jeg det er pussig hvordan Hoksnes velger å formane leseren om å ikke bli for opptatt av hårfrisuren til siste trekkspillsjarmør, og den kraftig nedlatende beskrivelsen av hvordan noen gammaldansorkestre velger å «hore seg gjennom såkalla gammaldansfestar med svensktopp og hakkete swingmelodiar» (ibid.:136). Men den moraliserende tonen gir også et innblikk i hvordan gammaldansdiskursen opplevdes av en gammaldansentusiastisk felespelemann på slutten av 1980-tallet. Det som kommer tydelig frem er at Hoksnes mener gammaldansen både er en kamp som er verdt å kjempe, og som må kjempes dersom gammaldansen skal få den statusen den fortjener i musikkdiskursen. Gammaldansen skal ikke være underlagt folkemusikkens hegemoniske posisjon. Hoksnes nevner også gammaldanskontroversen Goertzen har redegjort for og skriver at det er en historieløs debatt drevet av puristiske kulturvernere som har «bastante og klare meninger om farane ved gammaldans» (ibid.:133–134) i et kapittel han nokså passende har kalt «'Tjo og hei' – og ikkje noko anna?» (ibid.:129).

Hoksnes' gammaldanshistorie gjennom de siste 200 år er en historie som fokuserer hovedsakelig på hundreåret mellom 1850 og 1950. Ambisjonene til Hoksnes var nok mer enn å bare nedtegne gammaldansens historie – en historieløs tradisjon er ikke noen tradisjon i det hele tatt, og høy anseelse er dermed utenfor rekkevidde, i hvert fall dersom gammaldansen ønsker å bli regnet som en genuin folkemusikalsk sjanger. Og når nye motedanser fra kontinentet med tilhørende musikktyper etter tur hadde tatt over for gammaldansen og for hverandre, var gammaldansen for mange ikke stort mer enn perifer og lite viktig danse- og musikkform. *Vals til tusen* er politisk og ment å bidra til å øke gammaldansens status som folkemusikk. Hoksnes har både lett frem den norske gammaldansens røtter og satt den i sammenheng med store spelemenn som Ka'l-Fant/Fant-Karl og Fel-Jakup/Loms-Jakup (Hoksnes 1988:18–19) i retoriske vendinger på samme måte som i fortellingene om bygdedansmusikken. For å øke sin kulturelle verdi, har gammaldansmusikken som sjanger vært nødt til å inngå kompromisser og tilegne seg denne typen idealer som opprinnelig tilhørte bygdedansmusikken.

Da jeg i intervjuet spurte Kjersti om hun synes gammaldans er mindre ekte enn folkemusikk (hennes begrep), svarte hun at det sikkert oppleves som veldig ekte for de som tilhører et gammaldansmiljø. Hun mener at i hvilken grad gammaldans eller folkemusikk er ekte avhenger av hvor dypt musikken ligger i ens identitet. Hun sier imidlertid ikke noe om hva hun selv mener om gammaldans og dens ekthet og verdi som norsk folkemusikk. På spørsmål om hva norsk folkemusikk er svarte Øyvind at det er både folkemusikk og gammaldans, før han retter seg selv fra det han mener er et kunstig skille mellom sjangrene, en meningsløs begrepsdeling han har fått med fra barndommen:

[I Heidal] mente vi jo det at folkemusikk er... er... hva heter det *egentlig*? Det heter vel bygdedans, egentlig? På kappleik. Altså, det som da går under halling og springleik og pols og... altså det som ikke er gammeldans, da. Men gammeldans er jo òg folkemusikk i høyeste grad, liksom. Så det er bare en sånn... det tror jeg bare er en feilsnakkelse som bare blei sånn. [...] Så egentlig, så er et sånt skille mellom gammeldans og bygdedans et bedre skille, da.

Selv om han er fra Gudbrandsdalen, liksom hjertet av fele-Norge, virker det ikke som om Øyvind er oppmerksom på gammaldanskontroversen. Han *er* imidlertid oppmerksom på at det skilles mellom gammaldans og folkemusikk, men for han er begge deler folkemusikk, så skillet gir ikke mening med mindre begrepet folkemusikk byttes ut med bygdedansmusikk.

2.4. FOLKEMUSIKKENS POSISJON I DAGENS NORSKE SAMFUNN

I 2001 var rapporten fra Norsk Kulturråd «*Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt...*»: *om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg* utarbeidet av Georg Arnestad klar. Rapporten ble initiert etter felles ønske fra Rådet for folkemusikk og folkedans, LfS, Norsk folkemusikk- og danselag og Noregs Ungdomslag (NU) om å utrede folkemusikk- og folkedanssektoren i Norge (Arnestad 2001:3). I en del av rapporten sammenfatter Arnestad en landsomfattende undersøkelse om nordmenns forhold til folkemusikk og folkedans gjennomført av Nielsen Norge AS i årene 1993–1994.

Undersøkelsen viser at omlag halvparten av Norges befolkning forholder seg nøytralt til folkemusikk og folkedans, 32% har et ganske positivt forhold til det, og 6% et nært forhold. Kun 13% er negative eller avvisende til norsk folkemusikk og folkedans. Populariteten øker med alder, og «folkemusikk» (som jeg regner med skal bety bygdedansmusikk) er mest populært blant eldre med høy utdanning, mens gammaldans er mest populært blant eldre med

lav utdanning. Gammaldansen var mest populær i Trøndelag og Nord-Norge og minst populær i Oslo og Akershus – med «folkemusikken» var det omvendt (ibid.:47–48).

Den demografiske fordelingen av holdningene kommer knapt nok som noen overraskelse. Med Trøndelags og Nord-Norges sterke gammaldanstradisjon (og Nord-Norges delvise mangel på bygdedans) er det bare naturlig at det er denne de først og fremst har et forhold til. I Oslo og Akershus var prosentandelen som hadde et positivt forhold til gammaldans like stor som prosentandelen for «folkemusikk». At det i størst grad var eldre som interesserte seg for folkemusikk og folkedans er heller ikke overraskende ettersom folkemusikkens tilbakegang (både bygdedans og gammaldans) har gjort det til en nisjekultur hvis tilhengere i stor grad består av folk som har vokst opp med det, i tillegg til noen som aktivt har valgt det som «sin» kulturform. Hvorfor «folkemusikken» var mer populær blant høyt utdannede kan man forestille seg har med en generell økt bevissthet, her spesifikt rundt nasjonalitet og kulturarv. Ettersom undersøkelsen ble gjort i kjølvannet av gammaldanskontroversen, kan dette tyde på at gammaldans for mange fremdeles ikke ble oppfattet som en genuin del av den norske folkearven, men dette blir bare spekulasjoner.

Et tema O’Flynn tar opp i *The Irishness of Irish Music* er musikk fra andre sjangre enn den irske tradisjonsmusikken som tar opp elementer fra irsk tradisjonsmusikk i seg. Band O’Flynn trekker inn fra popmusikksjangeren er blant annet 90-tallsfenomen som The Corrs og B*Witched, som har tatt i bruk slike virkemidler, blant annet ved å bruke feler og fløyter som spiller melodier som i hvert fall *fremstår* som tradisjonelle (O’Flynn 2009:135–143). Dette er en klar forskjell fra norskprodusert popmusikk som ikke trekker linjer til den norske tradisjonsmusikken. Mens irske musikktradisjoner har blitt en internasjonalt gjenkjennelig merkevare som til dels har blitt integrert i irsk internasjonal populærmusikk, er langt fra det samme tilfellet i Norge. Selv om den norske folkemusikken er distinkt norsk og skiller seg ut i den kontinentale europeiske folkemusikken (med hardingfela som åpenbart unntak skiller ikke norsk folkemusikk seg så mye fra svensk, et eksempel er pols/polska), er den ikke kjent internasjonalt og fungerer altså ikke som merkevare, og har i tillegg i spesielt liten grad preget norsk populærmusikk. Norsk populærmusikk har i stor grad vært former for anglo-amerikansk populærmusikk og har levd parallelt med folkemusikken, i liten grad sammen med den, selv om Kjersti mener vi er på en «folkemusikkbølge» nå og Sturla forteller han ser at fela inngår i flere og flere musikalske (og slik jeg forstår det også kommersielle) sammenhenger. Sturla mener den norske folkemusikken er uforståelig for folk flest, og at hvis man har et ønske om

at den skal oppfattes som tilgjengelig må man gjør noe: «skal man spille det her for vanlige folk så må det jo fornyes, det her har jo utgått på dato og... krise, liksom!»

Ellers er O'Flynn inne på suksessen til kommersielle storproduksjoner av irske kulturelle symboler (O'Flynn 2009:43–44). Med folkemusikkmiljøet som unntak er det svært liten interesse for den norske folkemusikken (mer om dette om et øyeblikk) annet enn når det er behov for å slå på de nasjonalromantiske strengene. Premieeksempelet er åpningsseremonien fra OL på Lillehammer i 1994 med en overveldende bruk av elementer fra norsk folkekultur, samt lekenes offisielle sang «Se ilden lyse» med Sissel Kyrkjebø (Bergan 2009), der Kyrkjebøs klassiske sang møter norske folkemusikalske symboler gjennom blant annet hardingfele og munnharpe. Under åpningsseremonien («Opening Ceremony – Complete Event» 1994) var den første av flere feleslåtter som ble spilt «Fanitullen», en slått som kanskje fortsatt er den mest allment kjente norske slåtten. Det er gjerne tredje veket i denne folk begynner å nynne på hvis de skal «syngre noe folkemusikk» og har et forhold til det overhodet. En kuriositet i denne forbindelse er det en av informantene i Arnestads rapport sa om «Fanitullen»:

Når folk spør kva eg driv med, og eg seier folkemusikk, så er reaksjonen: Så interessant, så spennande. Har eg hardingfela med, spør dei, i alle fall viss dei er litt fulle: då kan du kanskje spele Fanitullen for meg...? Så spelar eg ein tilfeldig slått, og dei seier 'kjempebra', alt er Fanitullen for dei, dei veit ikkje forskjellen. (Arnestad 2001:27)

Da Sturla beskrev hvordan barn på barneskolen på 2000-tallet ikke lenger hadde noe forhold til folkemusikk, kan det være nettopp fordi de tilhører generasjonene som ikke har opplevd eller har noe forhold til fremstillingen av norsk folkekultur i forbindelse med OL på Lillehammer i 1994.

Men undersøkelsen Arnestad viser til ble gjort for over 20 år siden. Hvordan er situasjonen i dag? Etter alt å dømme er ikke norsk folkemusikk noe særlig kjent eller viktig for folk flest. Et godt eksempel er hvordan jeg flere ganger har hørt Alexander Rybaks opptreden i Melodi Grand Prix og Eurovision Song Contest i 2009 blitt forvekslet med norsk folkemusikk. Slik jeg forstår det blir musikken forvekslet fordi Rybak spilte fiolin mellom syngingen, og fordi folkedansgruppen Frikar danset til musikken hans. Det er tydelig at det er noen folkekulturelle symboler til stede som folk flest kjenner igjen siden opptredenen i det hele tatt har blitt forvekslet med norsk folkemusikk, men det er også tydelig at mange ikke har noen som helst

kunnskap om norsk folkemusikk utover disse få symbolene. Og selv om store deler av Norges befolkning ikke identifiserer seg med norsk folkemusikk, blir den likevel fra innsidehold fra tid til annen omtalt i retoriske vendinger som en felles norsk kulturarv. I ingressen i et åpent brev publisert på folkemusikk.no der Rådet for folkemusikk og folkedans skrev til NRK i forbindelse med nedskjæringer i arkivavdelingen til NRK skriver Rådet at «[f]olkemusikkarkivet i NRK er ein uvurderleg del av den nasjonale identiteten og historia vår» (Rådet for folkemusikk og folkedans 2015). At NRK som statseid institusjon har tatt på seg ansvaret for å ta vare på en kulturarv mange ser på som uvurderlig er én ting, men å påstå at den er en del av den nasjonale identiteten vår må vel være å ta i? Men selv om norsk folkemusikk er en forsvinnende liten del av hverdagen til folk utenfor folkemusikk- og folkedansemiljøet, er det likevel en viktig del av fortellingen om Norge, og som vi så i åpningsseremonien til OL på Lillehammer forbindes det med noe opprinnelig norsk. Narrativet om norsk folkemusikk og folkekultur er allemannseie selv om musikken som sådan ikke lenger er det.

I dag finnes det, til både begeistring og frustrasjon, mange folkemusikalske grupper, spelemannslag og enkeltutøvere hvis praksis blir fremstilt som «ren» folkemusikk, men også som ligger i krysningfeltet mellom norsk folkemusikk og andre musikalske sjangre. Typisk for den «rene» praksisen er lokale spelemannslag rundt om i Norge og enkeltutøvere og grupper som holder seg til tradisjonelt slåttespill og arrangering i tråd med tradisjonens normer. Blant de som virker i krysningspunktet er spelemannslag som Snaustrinda, grupper som Majorstuen, Valkyrien Allstars og Sver, og mange, mange spelemenn som Øyvind Smidt, Sturla Eide, Annbjørg Lien og sangere som Odd Nordstoga og Ingebjørg Bratland. Alle disse blander folkemusikk med noen form for populærmusikk. Et eksempel på noe annet er Gjermund Larsen som blander folkemusikk og barokkmusikk (Larsen 2014). Det er påfallende at musikere med den «rette» bakgrunnen er i overtall blant de som driver med disse. De nå oppløste Chateau Neuf Spelemannslag og Gåte besto henholdsvis hovedsakelig og delvis av «ikke-folkemusikere». Helene Bøksle er en av de som holder på i dag og som *ikke* har den «rette» bakgrunnen.

Majorstuen er en gruppe som ble satt sammen av folkemusikkstudenter ved Norges musikkhøgskole i 2000 og har med noe endring i medlemmer holdt på siden den gang. Ensemblet består av strykere og har fele som bærende instrument, og musikken er gjennomarrangert («Majorstuen» 2015). Sver er en annet folkemusikkgruppe med

medlemmer fra Norge og Sverige som både arrangerer eksisterende tradisjonsmusikk og skriver ny. Besetningen er hardingfele, fele, bratsj, gitar, torader og et slags trommesett («Sver» 2015). Både Majorstuen og Sver ga nylig ut album, i begynnelsen av april 2015. Valkyrien Allstars er en gruppe opprinnelig bestående av tre hardingfelespillere og multiinstrumentalister med komp som spiller musikk i krysningspunktet mellom folkemusikk og rock. På deres siste album har et av medlemmene tatt seg en pause og blitt erstattet med bassist og perkusjonist som fullverdige medlemmer (Rønning 2014). Øyvind Smidt spiller på sitt debutalbum *Felefunk* slårter som spenner fra solospill på «Sprækingen» til den enkle duetten mellom fele og klimpreinstrument på «Springlike», og videre til «Kattejakta» der arrangementet spiller på kjente popmusikkisjeer. Sturla Eide fortalte i intervjuet at han ønsker å gjøre folkemusikken mer tilgjengelig for folk flest ved å lage en skikkelig «smelt» med andre sjangre. Noen enkle eksempler er hvordan gitaren har fått en mer solistisk på albumet *Triller* (Eide 2010), eller den blues-inspirerte hallingen «Blå Hatt» utgitt med bandet Flukt (Flukt 2008). Annbjørg Lien er nok den blant de nevnte her som lettest oppfattes som en verdensmusiker. Hun spiller både som en del av grupper som Bukkene Bruse eller med Sondre Bratland, men har også soloprojekter. Det er soloprojektene som gjerne bærer verdensmusikkpreget, på albumet *Prisme* blir en god blanding «eksotiske» instrumenter tatt i bruk, som hardingfele, orgel, bouzouki, sekkepipe og perkusjon (Lien 1996). Etter min oppfatning er det kombinasjonen av alle disse «eksotiske» instrumentene som gjør at hun blir oppfattet som verdensmusiker og ikke bare norsk folkemusiker. Et annet eksempel er hennes siste utgivelse fra 2012, *Khoom Loy*, der tittelen spiller på en asiatisk lysfestival og besetningen er vel så kreativ som på *Prisme* (Lien 2012).

2.4.1. Organisasjoner

Den sosiale dimensjonen virker å være det som hovedsakelig trekker barn og unge mennesker til folkemusikkmiljøet og holder dem der. Musikk og dans fungerer sammen som en sosial samværsform med muligheter for personlig utfoldelse. At dette i praksis skal fungere som et sosialiseringalternativ avhenger av organisatorisk arbeid, og både unge og eldre folkemusikere og folkedansere er medlemmer i interesseorganisasjoner som tilrettelegger for denne typen aktiviteter. Landskapet i det organiserte folkemusikk-Norge kan hovedsakelig deles inn i to paraplyorganisasjoner: Organisasjon for folkemusikk og folkedans (FolkOrg) og Noregs Ungdomslag (NU), hvorav førstnevnte kun er orientert rundt folkemusikk og

folkedans, mens sistnevntes arbeidsområder strekker seg over så mangt. Begge organisasjonene består av en rekke medlemslag.

FolkOrg er det tidligere Landslaget for spelemenn (LfS) og Norsk folkemusikk- og danselag, og organisasjonen består av en lang rekke medlemslag som driver med spill og dans. Det er FolkOrg som arrangerer Landskappleiken, Landsfestivalen og er en av samarbeidspartnerne til FolkeLarm. Med andre ord er konkurranse en vesentlig del av deres virksomhet. På både Landskappleiken og Landsfestivalen står tradisjon sentralt, og både skrevne og uskrevne normer dikterer musikken som spilles – og av hvem og i hvilken klasse. På kappleiker, festivaler og treff er det mye uformelt spill og dans, festing og drikking. Alle tre informantene har vært aktive i FolkOrg-aktiviteter som kappleiker og festivaler, men det er kun Kjersti som har fortsatt å engasjere seg i organisasjonens arrangementer i voksen alder.

NU er også bygget opp av mange mindre lokallag, men deres virksomhet er mer spredt enn FolkOrgs. Selv om viktige aktiviteter i NU hele tiden har vært folkedans og amatørteater, er deres overordnede agenda å «vere ein møtestad for den lokale kulturaktiviteten, uavhengig av alder og fag» (*Lokallagsbesøk i Noregs Ungdomslag, 2015*). Mest relevant her er de mange lagene og leikarringene som driver med folkemusikk og folkedans, blant annet diverse lokale bondeungdomslag (BUL). Flere av de som spiller i Snaustrinda Spelemannslag er eller har vært medlemmer i NU. Ut fra samtaler med flere av dem har det kommet frem at de oppfatter NU som det man gjerne kan kalle «folkelig», i motsetning til det sterkt tradisjonsbundne «folk». For de jeg har snakket med er sentrale temaer for deres praksis i NU dans som sosial samværsform, sommerleirer, pro-nynorskholdninger og avhold fra alkohol. De kunne også fortelle at NU som paraplyorganisasjon har vært ganske usynlig, og det var ikke før de var godt inni ungdomsårene de visste at den i det hele tatt eksisterte. Blant informantene er det kun Sturla som har fortalt at han har involvert seg i denne organisasjonen, han var aktiv i BUL i Nidaros da han var yngre.

FolkOrg og NU er to svært forskjellige typer organisasjoner med forskjellige agendaer. For det første har FolkOrg et ganske fokusert arbeidsområde, mens NU inkluderer mange forskjellige typer kulturell aktivitet. Tradisjonskonseptet er strengt og har en mer formende rolle for FolkOrg enn det det har for NU (en av NU-medlemmene jeg snakket med mente at disco også kunne være folkelig dersom rytmen oppfordret til reinlenderdans; et annet eksempel er praktiseringen av sangdans). Felles for begge organisasjonene er riktignok

medlemmenes forkjærlighet for den norske kulturarven(eller i hvert fall deler av medlemmene i NU), dog synet på hva den norske kulturarven er og kan være varierer. Men med for eksempel sangdansproblematikken (sangdansen kan oppfattes som svært inautentisk av tradisjonister), har de jeg har snakket med i NU og FolkOrg om NU og FolkOrg beskrevet en skepsis organisasjonene i mellom – FolkOrg-medlemmer oppfatter NU som lite tradisjonstro og inautentiske, mens NU-medlemmer på sin side oppfatter nevnte holdning fra FolkOrg-medlemmer som aggressiv. Slik har det i følge de jeg snakket med blitt skapt en gjensidig mistro.

Utover disse interesseorganisasjonene finnes også Stiftinga for folkemusikk og folkedans, «ein sjølvstendig institusjon organisert som stifting». I vedtektene står det under deres hovedmål at «[s]tiftinga for folkemusikk og folkedans vil fremja, verna og føra vidare norske folkemusikk- og folkedanstradisjonar som eit uttrykk for kulturell identitet og som bærer av særeigne kvalitetar». Under delmålene står det blant annet de ønsker et variert tilbud i arbeidet for norsk folkemusikk og -dans. Stiftinga består av tre organer: Styret, Rådet og Norsk senter for folkemusikk og folkedans. Styret er økonomisk ansvarlig, og Rådet står for delegering av aktivitetmidlene som bevilges av Styret. Norsk senter for folkemusikk og folkedans

er utøvande og administrerande organ for Stiftinga. Sentret skal arbeida for og verkeleggjera målet til stiftinga gjennom oppfølging av vedtak i Styret og Rådet og gjennom sjølvstendig arbeid. Sentret yter faglege og administrative tenester til Rådet og Representantskapsmøtet («Vedtekter for Stiftinga for folkemusikk og folkedans» 2014)

2.5. AUTENTISITETSDEBATTEN

[...] the question is not what does it mean but what can I do with it; and what I can do with it is what it means (Frith 1996:13)

Høy- og lavkulturdikotomien har blitt viet mye akademisk oppmerksomhet, men problematikken skifter kontinuerlig karakter – fra det som har blitt fremstilt som et enkelt tosidig hegemoni til et i dag ganske sammensatt bilde av situasjonen. Klassisk musikk er fortsatt er høykultur, men jazz, den tidligere lavkulturen, har skilt lag med populærmusikken som den nå ligger over i hierarkiet, som igjen har blitt splittet i rock og rockens underlegne pop. I Norge har folkemusikken, som jeg allerede har vært inne på, inntatt en svært perifer posisjon i det norske musikk- og kulturlivet og har på denne måten falt litt på siden av det musikalske hierarkiet med sin høy- og lavkultur. I *Performing Rites* arbeider Frith ut fra to

forutsetninger: «The first is that the essence of popular cultural practice is making judgments and assessing differences. [...] My second assumption is that there is no reason to believe a priori that such judgments work differently in different cultural spheres» (Frith 1996:16–17). I *Distinksjonen* utforsker Pierre Bourdieu smakkulturer og beskriver hvordan høykultur har en sosial funksjon som kulturell kapital. Frith mener at Bourdieus konsept med kulturell kapital også gjelder for lavkultur, og det med den samme hierarkiske effekten (Frith 1996:4–18). Frith skriver videre at «[p]art of the pleasure of popular culture is talking about it; part of its meaning is this talk, talk which is run through with value judgments» (ibid.:4). Intervjuene jeg har foretatt har bekreftet for det første at verdivurderinger er viktige innenfor folkemusikkmiljøet, og at det jeg her kaller folkekulturell kapital har sosial verdi.

Kjersti snakket om debatten om hva som er ekte norsk folkemusikk, og jeg spurte henne om denne debatten er en del av tradisjonen eller folkemusikkens vesen. Kjersti svarte:

Jeg tror, faktisk, jeg har ikke tenkt på det sånn før, men jeg tror at det er en debatt som har... det var en artig tanke, tykte jeg. Jeg tror det at det er en debatt som har en lang historie, altså. Og jeg tror at så lenge som *jeg* har vært en del av miljøet, og som, ja, faktisk så lenge som jeg husker at jeg har hørt det, så har det på en måte vært et tema. [...] Og... jeg tror at hvis det ikke *er* en del av tradisjonen, så tror jeg i hvert fall at det kommer til kanskje å bli det i framtida. Mer og mer aktuelt, kanskje. Og... som sagt, jeg tror at det er en viktig debatt, at folk engasjerer seg i den debatten så lenge... eller på den måten de gjør, for det holder på en måte gnisten oppe, og du ser på en måte virkelig at det her betyr noe for dem, da. For det øyeblikket folk slutter, så tror jeg på en måte at folkemusikken er så likegyldig for folk at det er... at da er det allerede på en måte litt for sent.

På spørsmål om hvor viktig ekthet er i folkemusikkmiljøet konkluderer Øyvind:

Ø: Det er viktig. Det er veldig viktig. Ellers så hadde... da tror jeg ikke folkemusikkmiljøet hadde stått, hvis det ikke hadde vært så viktig. Det må liksom vær... må ha noe å henge seg opp i. Noe å krangle om.

N: Ja? Men oppfatter du det som en del av folkemusikken i seg selv? Som folk... en del av folkemusikkens vesen, kanskje?

Ø: Ja. Det er det.

Det er tydelig fra de to sitatene over at å diskutere ekthet i norsk folkemusikk er en del av det å være aktiv i folkemusikkmiljøet. De mener det tyder på at folk har et grunnleggende engasjement, og uten dette ville ikke folkemusikken hatt noen fremtid. Det debatteres både privat og i bladet *Folkemusikk*, og jeg tar opp igjen diskusjonen om autentisitetsdebatten i kapittel 3.1.3.

2.5.1. Autoriteter

I følge informantene mine har de fleste som driver med folkemusikk meninger om musikken, men ikke alles meninger er like synlige eller definerende for miljøet. Hva og hvem er autoritetene i folkemusikkmiljøet? Organisasjonene FolkOrg og NU er selvsagt store aktører, og deres folkemusikkpolitikk har stor påvirkning på norsk folkemusikkpraksis. Stiftinga for folkemusikk og folkedans med sine støtteordninger er selvfølgelig en maktinsitusjon i kraft av å kunne bevilge økonomiske midler til de som stiftelsen mener fortjener det. De er også ansvarlig for prosjektet Bygda Dansar, et nasjonalt danseprosjekt for formidling og videreføring av norsk folkedans og norsk folkedans som scenekunst («Om Bygda Dansar» 2012) i samarbeid med lokallag i NU og FolkOrg. Videre har Stiftinga for folkemusikk og folkedans et stort folkemusikk- og folkedansarkiv med lydfiler og videoer. På seminar på Norsk senter for folkemusikk og folkedans fortalte de at de ønsker å nå ut til folkemusikk- og folkedansmiljøet med disse arkivopptakene slik at de kan bli brukt mer aktivt i nåtidig praksis, blant annet for å vise det store mangfoldet som lenge har eksistert i norsk folkemusikk og folkedans («Presentasjon» 2015). For øvrig er det meg fortsatt ukjent hvordan man får tilgang til disse arkivene, så jeg regner med at de ikke er så kjent for mange andre folkemusikere heller, og de får dermed ikke like stor nytteverdi som senteret ønsker.

Som sagt er også politikken som føres i NU og FolkOrg definerende for praktiseringen av norsk folkemusikk. Det som særlig ble trukket frem på seminaret på Norsk senter for folkemusikk og folkedans var FolkOrg-arrangementet Landskappleiken og dens rolle som folkemusikkpoliti. Poenget her er at de elementene i folkemusikken som belønnes i kappleiksdømmingen som en direkte følge av dette gjerne er de elementene som gjør seg gjeldende i den generelle folkemusikkpraksisen («Presentasjon» 2015). Med kappleiksspill tilhører det et musikalsk verdisett – vilkår som man som deltaker på Landskappleiken må akseptere, i hvert fall så lenge man deltar der. Og når Landskappleiken er såpass prestisjetung som den er, vil mange lag jobbe frem mot den lang tid i forveien, og normene blir internalisert i deltakerne og deres syn på folkemusikk.

Utover organisasjonene jeg har beskrevet over, finnes det selvfølgelig også andre autoriteter i folkemusikkmiljøet, og på spørsmål om maktstrukturer fikk jeg frem forskjellige oppfatninger hos informantene. Sturla ønsket ikke å forholde seg til problematikken. Kjersti mente folkemusikkmiljøet har en ganske flat struktur, men siden miljøet er så lite er det lettere her enn i andre miljøer å styre ting i den retningen man ønsker. Øyvind sa at de som roper høyest

høres godt. Kjersti fortalte videre at de som har viktige roller i arrangementen av kappleiker og festivaler ofte har en del makt fordi de gjerne er involvert i flere arrangementer, og fordi de gjennom sin rolle i arrangementet er involvert i PR og rekruttering.

Musikkritikk og presseoppslag er, som i andre musikksjangre, viktig for folkemusikkutøvere. Å velge hvem som skal få pressedeckning – og hvem som ikke skal få det – er en innflytelsesrik oppgave. I Norge finnes det kun ett tidsskrift om norsk folkemusikk, *Folkemusikk: bladet for folkemusikk og folkedans* (forkortet *Folkemusikk*, heretter kaller jeg det for ordens skyld «bladet *Folkemusikk*»), med tilhørende nettside folkemusikk.no. Bladet *Folkemusikk* er arvtakeren til det tidligere *Spelemannsbladet* utgitt av LfS, og eies av FolkOrg. I tillegg har FolkOrgs tidligere nettside hatt noe omtale av folkemusikere og folkemusikkutgivelser, men den nye siden, folkorg.no, som kom på plass sent i 2014 er kun organisatorisk orientert. Det samme gjelder for NUs nettside ungdomslag.no. Bladet *Folkemusikk* og folkemusikk.no står med andre ord ganske alene i skriverier om folkemusikk med nasjonalt nedslagsfelt.

Bladet *Folkemusikk* hadde tidligere en egen seksjon kalt «meningar», med kronikker, kommentarer og debattinnlegg. Slik Goertzen dokumenterte den offentlige gammaldansdebatten gjennom debattinnlegg i *Spelemannsbladet* (Goertzen 1998) har det på samme måte lenge vært offentlige debatter om ulike tema, selv om debattdelen i bladet *Folkemusikk* fra 2014 ble fjernet og nå kun finnes på nett. I 2013 hadde bladet *Folkemusikk* en artikkel kalt «Folkemusikk og makt» (Habbestad 2013:10–14) der de hadde satt sammen et såkalt maktpanel bestående av Ola K. Berge, Georg Arnestad, Anne Hytta, Berit Opheim og Torill Faleide som skulle kåre de personene med størst innflytelse i folkemusikk-Norge. Det var satt opp to maktkategorier, (kultur-)«politisk makt» og «kunstnarleg makt» (estetiske idealer). I den første kategorien ble Hilde Bjørkum, direktør for Førdefestivalen kåret til førsteplass, i den andre kategorien Tuva Syvertsen, frontfigur i Valkyrien Allstars. Bladet *Folkemusikk* skrev at det var uenighet i panelet rundt hvorvidt FolkOrg skulle kåres, og siterer Berge som uttalte at FolkOrg ikke var aktiv nok, verken kulturpolitisk eller estetisk. Men igjen, som beskrevet over, FolkOrg arrangerer Landskappleiken (og Landsfestivalen) og de estetiske vurderingene som gjøres i dømmingen der er toneangivende for mye musikalsk praksis i Norge i dag, om enn ikke direkte fra FolkOrg. «Kappleiksdommeren» var imidlertid blant de kårede i kategorien for kunstnerisk makt. Ellers besto denne kategorien av personer som bevilger midler til folkemusikere de mener fortjener det og som var svært aktive utøvere

selv (Ragnhild Furebotten og Jorun Marie Kvernberg) eller som definerte folkemusikken og folkedansen utenfor folkemusikkmiljøet (Syvertsen og Hallgrim Hansegård). Lignende kåringer har også vært publisert tidligere år.

Norsk Riksringkasting (NRK) ble opprettet i 1933 som en samling av radiokanaler i Norge under statlig eie og hadde monopol på radiosendinger til begynnelsen av 1980-tallet (Fordal 2015). Sendingene av programmet *Folkemusikkhalvtimen* (nå *Folkemusikktimen*) har holdt på siden 1931, den gang under ledelse av Eivind Groven (Økland 2001). I dag har NRK i tillegg en egen kanal som heter NRK Folkemusikk, fra januar 2014 var denne en DAB-kanal («Hjelp til radio» 2015). I 1996 ble NRK organisert som et aksjeselskap med staten som eneste aksjeeier, og det er Kulturdepartementet som er generalforsamling og vedtar vedtektene. Noen utdrag fra vedtektene som er interessante i denne sammenheng er:

§14f. NRK skal formidle norsk kultur og en bred variasjon av norske kunstuttrykk fra mange ulike kunstnere, uavhengige miljøer og offentlige kulturinstitusjoner.

§14h. NRK skal formidle kulturarven i Norge. Arkivene til NRK er en del av denne. NRK skal arbeide for å digitalisere og tilgjengeliggjøre disse arkivene for befolkningen. Arkivtilbudet skal i hovedsak være gratis tilgjengelig.

§15d. NRKs tilbud skal ha tematisk og sjangermessig bredde.

§15e. NRK skal tilby nyheter, aktualiteter og kulturstoff for både smale og brede grupper, herunder egne kulturprogrammer. Tilbudet skal gjenspeile det mangfoldet som finnes i befolkningen. Blant annet skal NRKs samlede tilbud appellere til alle aldersgrupper. («NRKs vedtekter» 2015)

NRK skal formidle kunstnerisk og kulturelt mangfold med stor sjangerbredde. NRKs sendinger skal reflektere mangfoldet vi har i Norge, og det skal være tilbud for alle aldersgrupper. Norsk folkemusikk er med andre ord svært konkurransedyktig i kampen om sendetid. NRKs ansvar blir ekstra stort siden norsk folkemusikk ikke er en kommersiell sjanger og derfor ikke blir spilt på kommersielle kanaler – NRK er den eneste nasjonale formidleren av norsk folkemusikk. I tillegg har NRK et stort folkemusikkarkiv og derfor et stort ansvar i bevaringen av den norske folkemusikkarven.

Øyvind ser også ledere i spelemannslag og folk involvert i rekruttering som personer med mer makt enn andre. Han fortalte at folk i kraft av slekta si, for eksempel Brimi-slekta fra Lom,

kan få mer kredibilitet enn det de ville fått dersom de ikke var et ledd i en lang linje med dyktige spelemenn. På den annen side understreker Øyvind den faglige tyngden de faktisk har som siste ledd av dyktige spelemenn i en lang tradisjonslinje. Kanskje har de drevet med innsamling av slåtter, og det er hevet over all tvil at de dermed har stor kompetanse og mye erfaring å bidra med i snakk om folkemusikk. Frith skriver i *Performing Rites* at fansens meninger får større tyngde enn tilfeldige lytteres meninger (Frith 1996:9). I et lite folkemusikkmiljø, der alle per definisjon er «fan» av folkemusikk, blir disse normene praktisert noe annerledes, og selv om dedikasjon i begge fall er svært viktig, kan slektskap også spille inn på hvilken grad av autoritet man blir tilegnet.

UNESCOs konvensjon av 2003 om vern av den immaterielle kulturarven som Norge ratifiserte i 2006 er også verdt å nevne her. I konvensjonen står det at:

«immateriell kulturarv» betyr praksis, fremstillinger, uttrykk, kunnskap, ferdigheter – samt tilhørende instrumenter, gjenstander, kulturgjenstander og kulturelle rom – som samfunn, grupper og, i noen tilfeller, enkeltpersoner anerkjenner som en del av sin kulturarv. [...] «vern» betyr tiltak for å sikre den immaterielle kulturarvens levedyktighet, herunder det å kartlegge, dokumentere, forske, bevare, verne, fremme, styrke, videreføre, særlig gjennom formell og uformell utdanning, samt gjenopplive de ulike sidene ved denne arven. («Om samtykke til ratifikasjon» 2006)

To ting er verdt å merke seg her. Det ene er at Norge anerkjenner at den immaterielle kulturarven skal vernes ved å «kartlegge, dokumentere, forske, bevare, verne, fremme, styrke, videreføre» den. Men enda viktigere er det at det er utøverene *selv* som vurderer hvorvidt deres kulturelle praksis er en verneverdig kulturarv. Det er altså de som praktiserer kulturen som er sin egen autoritet i denne sammenhengen.

3. DISKUSJON: AUTENTISITET I TRADISJON OG FORNYING

Autentisk for hvem? Autentisk på hvilken måte? På spørsmål om hva norsk folkemusikk er kom det frem svært forskjellige synspunkter hos de forskjellige informantene. Det er informantenes synspunkter og praksis som er denne oppgavens kjerne, og jeg kommer derfor til å bruke flere av deres utsagn som utgangspunkt for diskusjonene i dette kapittelet. Noen momenter som allerede har blitt tatt opp tidligere vil jeg også komme tilbake til.

Jeg begynner med en diskusjon rundt det Kjersti hadde å si om autentisitet i norsk folkemusikk fordi hun representerer den mest konservative og tradisjonalistiske forståelsen av norsk folkemusikk blant mine tre informanter. Da Sturla sa hva han mener norsk folkemusikk er, pekte han nettopp på tradisjonen, og tradisjonskonseptet står som en slags kjerne i mye av folkemusikdiskursen. Det tradisjonelle folkemusikk materialet er noe en folkemusiker alltid på en eller annen måte må forholde seg til fordi det er utgangspunktet for hele praksisen.

3.1. TRADISJON

Tradisjon er et sentralt begrep i norsk folkemusikk, og begrepet går igjen i alle tre intervjuene jeg har gjort. Dette er det Kjersti, så Sturla og til slutt Øyvind sa om tradisjon:

Rett tradisjon, det er jo kjempevanskelig å definere, men jeg tror det at det... at det er veldig viktig det der som jeg sa, da, med funksjon. Absolutt. Og at det skal være naturlig. For det er fullt mulig å ta en slått eller ta et stev og legge på noen triller, og... noen *tricks*, da, for å si det sånn.

Tradisjonsmusikk er jo kanskje et like bra begrep. Som folkemusikk.

Jeg driver med... Norsk folkemusikk, i den grad at det... kanskje ikke så mye sånn tradisjonsmusikk, men mest egen, da, når jeg først gjør det. Altså, jeg skriver slåttemusikk som for så vidt godt kan gå for å være tradisjonsmusikk.

Tradisjonskonseptet er alltid til stede i folkemusikdiskursen, spørsmålet er om man jobber med eller mot det de føringene tradisjonen gir. Jeg spurte også Anders Schjølberg om hvordan han oppfatter begrepet tradisjon, og han oppsummerte det slik: «Tradisjon handlar om å

vidareformidle leiker etter eldre kjelder. [...] Når du lagar ein ny leik, så er det visse kriterie den må oppfylle med hensyn til takt og rytme». På spørsmål fra meg utdypet han at det også handler om stiltrekk som ornamentikk og strøkfigurer (Schjølberg 2015).

Språkrådet og Universitetet i Oslos ordbok på nett sier følgende om tradisjon:

tradisjon m1 (fra lat.)

1 muntlig overlevering; sagn

ifølge t-en er haugen en jernaldergrav

2 sed og skikk, hevdvunnen sedvane

for mange er det t- å gå i kirken julaften / julefeiringen rommer t-er fra hedensk tid / det ble t- å møtes første lørdag i måneden / t-en tro satt de oppe hele valgnatta / hans dikttolkning skapte t- dannet skole («Tradisjon» 2015)

Store norske leksikon på nett sier dette:

I alminnelig språkbruk betyr tradisjon kulturemner som er overført gjennom tid, fra slektledd til slektledd. En spesiell betydning har tradisjonsbegrepet i den folkloristiske vitenskapen, hvor studiet av tradisjonsprosessen er vesentlig. Man studerer her hvordan kulturemner (f.eks. fortellinger, sanger, melodier) endres over tid og hvilke påvirkninger de er utsatt for under traderingen. (Alver 2012)

Bohlman skriver at tradisjonen «comes into existence because of the fabrication of continuity with the past» (Bohlman 1988:130) – tradisjon er en forbindelse med noe gammelt som skapes i samtiden. I revitaliseringer konstrueres nye symboler som utgir seg for å være gamle, og revitalisering er slik en autentiseringsprosess. Tradisjon er tett knyttet opp mot autentisitet fordi denne typen autentisitet ligger i det gamle, det opprinnelige, en slags urpraksis. Ved å konstruere en tradisjon skaper man en forbindelse mellom sin egen praksis og den opprinnelige. Det er klart at det *er* en forbindelse mellom fortid og nåtid, men tradisjonen består gjerne av autentisitetsmarkører og formes slik at den skal ha størst effekt *som noe autentisk*. Men som vi ser i definisjon nummer to fra ordboka på nett kan tradisjon være tett knyttet med identitet og personlig historie: hva man gjør på julaften eller hvilken musikk man spiller er preget av hvordan man har gjort det tidligere, og hvordan mennesker man kjenner og identifiserer seg med har gjort det. Tradisjon i norsk folkemusikk kan derfor både være forbindelse med en nylig og personlig fortid (slåttene pappa spilte da man var liten), og en idealisert fjernere fortid (slåttene man tror oldefar spilte). Lokale tradisjoner er

også et aspekt her, og viktigheten av tradisjon kan være forbundet med lokal identitet og fungere som en motvekt til individualisering og fremmedgjøring.

Tradisjonsmusikken i norsk folkemusikk er i sin strengeste betydning av ordet musikk som ved kollektivt utvalg har gått inn som en del av tradisjonsrepertoaret, og i sin videste betydning musikkformer som har en forbindelse med den norske musikktradisjonen. Felles for de to er at tradisjonsmusikken gjerne har en rekke musikalske særpreg eller stiltrekk som forbinder dem med en spesiell tradisjon. Hva slags stiltrekk som blir brukt og på hvilken måte avhenger av tradisjonen det er snakk om. Kjerstis noe diffuse beskrivelse av rett tradisjon klargjør Anders i sin forklaring av tradisjonskonseptet. Dersom tradisjon består av «takt og rytme» og andre stiltrekk, betyr det at noen av disse (gjerne stiltrekk som ornamentikk og strøkfigurer) kan tas ut av kontekst av utenforstående utøvere uten stilforståelse for tradisjonen. Dermed skapes det Kjersti opplever som noe vi kan kalle pseudo-tradisjonalisme, beskrevet i kapittel 2.1.1. Rett tradisjon blir dermed et uttrykk for musikk som ved å forholde seg til tradisjonen i Anders' betydning også blir funksjonell – dansemusikken vil fungere som dansemusikk.

Tradisjonen handler ikke bare om hvordan man spiller slåttene, det er også hvilke slåttetyper og slåtter man spiller. Kjersti forteller at hun hver uke møtes til spill og dans med venner der de velger hvilken tradisjon de spiller i ut fra hvem som er til stede. Det første som falt henne inn da jeg spurte om hva norsk folkemusikk er for noe, var at det handler om tradisjon. Jeg forstår det derfor som at tradisjons*bevissthet* er det vesentlige her, at man har et bevisst forhold til hvilke slåtter man spiller, hvordan de spilles, og hvilken funksjon de har hatt eller skal ha, altså hva slags type musikk det er og hvordan den brukes.

Tradisjoner formes av menneskene som forvalter dem, og er per definisjon alltid i endring. Dette gjelder også for den norske folkemusikken som hovedsakelig har blitt muntlig tradert gjennom århundrer. Med alle opptakene som har blitt gjort av spelemenn de siste hundre årene har mye av tradisjonsmaterialet i norsk folkemusikk blitt fryst, og man forholder seg i dag til en fryst tradisjon i tillegg til den levende. Noen mener dette har gjort at tradisjonen har endret seg på kunstig vis. Sturla spør seg i intervjuet hvorfor temaet ikke har fått mer oppmerksomhet, og beskriver hvordan han mener man i dag forholder seg til slåttespill på en annen måte enn det som har blitt gjort tidligere:

S: [...] jeg vet egentlig ikke hvorfor det her ikke er tatt opp og studert nærmere eller gjort noe mer ut av det. Men jeg *vet* at dem... når dem kom med båndopptakeren sin på søndags formiddag til en eller annen... Sataslåtten i Hallingdal, for eksempel, så... så... og skulle ha opptak, da. Så var det en fryktelig uvant situasjon for utøveren! For han var vant til å sitte og spille i festlig lag! På natta! Sant? Og det dem da fikk, det var et utdrag av verktøykassen hans. [...] det han gjorde, sant, for der og... han spilte ikke to minutter og så slutta han! Og så gikk han på en ny. Han hadde ikke... han hadde ikke *to hundre* ulike springare!

N: Nei.

S: Nei. Han hadde... han hadde en verktøykasse med sånn som dem gjør... dem improviserer! Han hadde en verktøykasse, sant? Han startet sikkert *alle* slåttene sånn bortimot likens –

N: Mm.

S: – også begynte det å flyte. Så bare improviserte han over dette her og holdt det gående, sant. Og da kunne man spille en springar i et kvarter. Det... og det er jo det som er forskjellen mellom den derre feledansetradisjonen, da, og... og hardingfeleland, òg, at dem på en måte spiller mye lenger. Dem danser på en annen måte. Det er ikke sånn vers, refreng, om igjen, og sånn. Og det... men når en skal dokumentere det her, da, så blir det jo til et resultat, det blir ikke «springar etter Sataslåtten», og den har dem på tape, og den er sånn. [...] Så... Sven Nyhus satte kursen for Glåmos spelemannslag, og skulle ha med seg Peder Nyhus, da, faren, som da var kilden til hele materialet.

N: Ja?

S: Og hele laget spilte likens, bortsett fra Peder Nyhus!

Det Sturla sier her, er at innsamlingen som har blitt gjort har bidratt til en standardisering av slåtter og musikkmateriale. Sataslåttenes spillestil med lange improvisasjoner ble etter opptakene til korte springare med fast form. Og Glåmos spelemannslag hadde slåtter etter Peder Nyhus som de hadde øvd inn og samspilt, men da Peder Nyhus skulle være med, viste det seg at kilden selv ikke hadde noen standardutgave av slåtten og spilte forskjellig fra gang til gang. Her har fokuset på tradisjon, rett tradisjon, eller slik Sataslåtten og Nyhus spilte, gjort at selve karakteren i tradisjonen har endret seg. Det har blitt viktig å fange et «moment in time», det en utøver spiller på et gitt tidspunkt, slik at man har noe håndfast å forholde seg til. På den måten kan man sette seg selv i forbindelse med tradisjonen og tradisjonsbærere, mens det samme hadde vært vanskelig dersom man ikke kunne vise til noe spesifikt tradisjonskilden gjorde som man selv også gjør. Egil Bakka skriver til sammenligning i *Norske Dansetradisjonar* om hvordan bevaringsønsket for og revitaliseringen av norske folkedansetradisjoner har skapt nye og kunstige arenaer for danseopplæringen og nye kunstige danseformer, «opplæringsformer – former som får status som norm for dansen innan eit bestemt område» av pedagogiske og levedyktighetshensyn (Bakka 1978:38).

Vestlandsspringaren, en samlevariant av springarene fra vestlandet, er et eksempel på dette. Sturla forteller senere også hvordan han har tatt opp igjen idéen med å improvisere og sette sammen slåtter i lange kontinuerlige danseøkter. Slående her er likheten mellom Hulda

Garborgs sangdans fra begynnelsen av 1900-tallet, en tradisjon man kan forestille seg har eksistert tidligere og som hun forsøkte å gjenskape med norske ballader til færøysk sangdanstradisjon (Bakka 1978:10–38). Utfordringen til Sturla er her den samme som i all revitalisering: hvordan skal man ta opp igjen en forsvunnet tradisjon? På den annen side har Sturla gjennom intervjuet fortalt at han ikke er spesielt opptatt av ektheten i tradisjonen, og derfor bekymrer han seg neppe om hvorvidt improvisasjonene er autentiske i forhold til tradisjonen.

Endringer i samfunnsstruktur har ført til endringer i opplæring av spelemenn. Tradisjonen skal ha det til at man før lærte spelemannsyret som ethvert håndverk som lærling hos en spelemann, men i dag har forskjellige musikkinstitusjoner tatt over mye av opplæringen av unge folkemusikere. Felespiller fra Lom, Knut Kjøk, sitert i lokalavisa Gudbrandsdølen Dagingen, mener institusjonalisert utdanning av folkemusikere, både på hobbynivå og profesjonelt nivå, fører til en ensretting av stil blant utøverne, og at vi dermed mister den variasjonen i felespillet vi har hatt tidligere. Kjøk mener vi beveger oss i retning av en «Oslo-tradisjon» – en ensrettet standardstil i norsk folkemusikk der vi mangler tradisjonsvariasjon i slåttespillet (Øverland 2010). Kjøk mener altså at ved institusjonalisering av folkemusikkopplæringen mister vi ikke bare verdiene i den tradisjonelle traderingsmåten, men vi mister også mye av det brede spekteret vi nå har av folkemusikalske stiler. Og som jeg nylig var inne på, har vi allerede mistet noe. Som jeg sa innledningsvis i dette kapittelet, er tradisjon alltid i forandring, forskjellen er her at det er endringer i større samfunnsstrukturer, ikke miljøets kollektive utvelgelse, som er årsaken til endringene.

Det man ser på som tradisjon i dag har endret seg alt etter hva slags kontekst musikken historisk sett har blitt plassert i. I en samtale vi hadde om takt og tempo i folkemusikk demonstrerte Sturla hvordan springleiker spilles i de to Lom-tradisjonene til familiene Brimi og Kjøk, der Brimi-stilen er en langsom, lyrisk variant, mens Kjøk-stilen er en rask, energisk variant. Han fortalte videre at siden Brimi-stilen egner seg best for et lyttepublikum, er det også denne tradisjonen som blir brukt mest på kappleik. Videre er det klart at formaliseringen av kappspillet til offisielle konkurranser i sin tur har preget slåttespillet. Musikken skal tilpasses et lyttende publikum, utøveren har en begrenset tidsramme for spillet, slåttene skal vise musikalsk bredde, de skal være eldst mulig, fra samme område som utøveren, og så videre. Landskappleiken er en stor eksponeringsarena for slåttespillet, og som sagt preger det skulle være rart om ikke det som spilles der resten av folkemusikkpraksisen i Norge. Dette er

nok også en medvirkende årsak til at slåttene har blitt så korte, og at det derfor i følge noen er mindre rom for improvisasjon i slåttespillet nå enn før.

Forskjellene mellom feletradisjonen og hardingfeletradisjon har mange ganger vært tema for granskning, og Olav Sæta er en av de som har kritisert tradisjonstankegangen som er integrert i mye norsk folkemusikkpraksis. I «Hardingfele – fele: forskjellige instrumenter – forskjellig kultur?» utforsker han hardingfelas historie og mulige impulser for hardingfelas tidlige og senere utforming for å slå hull på noen av mytene forbundet med instrumentene. Barokkfela har en mengde påfallende fellestrekk med hardingfela i form av liten kropp, kortere hals, flatere stol, og i noen tilfeller kunne kunne barokkfela også være rikt utsmykket. Sæta kritiserer også idéen om en egen hardingfeletradisjon med spesifikke karakteristika som spill på doble strenger som delvis historieløs. For det første er det mange kilder som forteller om samspill mellom spelemenn på fele og hardingfele, for det andre er det helt uproblematisk å spille dobbelstrengsspill på fela (spesielt på barokkfeler der stolens helning enda ikke hadde funnet sin standard), og for det tredje skulle det være svært pussig om det oppsto en egen spillestil for hardingfela akkurat i det hardingfela ble «oppfunnet». Sæta konkluderer med at fele- og hardingfelemusikken må ha vært betydelig likere hverandre i tidligere tid enn det de er i dag (Sæta 2006).

I «Folkemusikken må jo fornye seg – men hvordan?» gir Sæta sitt bidrag til debatten om fornyingen av norsk folkemusikk. Sæta presenterer et alternativ til dikotomien fornye/ikke fornye, og foreslår at vi ser til den klassiske scenens revitalisering av barokkmusikken (tilsynelatende) gjort på den barokke måten. Han mener at dersom vi i stedet gransker kildene, kan folkemusikken få nytt liv i sin gamle form. Slik klassiske musikere har fjernet de elementene som har kommet til i senere tid – instrumenter, teknikker og spillestil – fra musikken fra barokken for å «hente fram og vitalisere de kvalitetene som opprinnelig lå i denne musikken» (Sæta 2004:71), kan folkemusikere gjøre det samme. Videre problematiserer Sæta noen av temaene som allerede er beskrevet i forrige avsnitt og konkluderer med at en slik tilnærming til kildematerialet vil være til berikelse for folkemusikken.

I begge Sætas artikler utfordrer han vedtatte sannheter i norsk folkemusikdiskurs om autentisitet og tradisjon. Selv om tradisjon har vært et viktig prinsipp i folkemusikken, kan det virke som om konseptet har blitt blåst ut av proporsjoner. Man kan spørre seg om tradisjon

har blitt et motebegrep som hentes frem i tide og utide, og slik jeg ser det har selve idéen om tradisjon blitt viktigere enn tradisjonen som sådan. Det er manglende vilje, ikke evne, som gjør at fordommene rundt fele- og hardingfeletradisjonen i så stor grad har fått stå ukritisert såpass lenge. Men som jeg skal komme inn på senere – å utfordre vedtatte sannheter bærer ikke alltid frem. Goertzen påpeker at hardingfeletradisjonen og –musikken består av mange symboler som *fremstår* som mer autentisk en gammaldansen, og dette argumentet har god overføringsverdi til behandlingen av fele- og hardingfelemusikken (Goertzen 1998). Hardingfeleutøvernes frykt for å miste noe av den autentiske dåmen som gjør musikken til en overlegen norsk musikkform er nok mye av grunnen til at mange ignorerer problemene skissert av Sæta.

Til stede i tradisjonalistisk tankegang i norsk folkemusikk er idéen om en tradisjon i ubrutt linje som binder fortid og nåtid sammen. Mye norsk folkekultur har vel en ubrutt tradisjonslinje fra fortid til nåtid – hvordan skulle man ellers kunne spille slåtter etter Ka'l-Fant? Jeg vil her dvele litt ved tradisjon og tradisjonsbrudd med utgangspunkt i to eksempler. Det første er finnskogspols, en revitalisert danseform fra området rundt Finnskogen i Hedmark og over i Värmland i Sverige. Innsamling og opptak av danser i området hadde tatt til på 1960-tallet, først av Sverre Halbakken og deretter av Egil Bakka og Geir Egil Larsen. Det vokste en interesse for dansetradisjonene fra Finnskogen, og basert på opptakskildene ble dansen rekonstruert. Selv om Halbakken mente at dette ikke var rekonstruksjoner siden man hadde filmopptak av levende mennesker som danset dansen, har det seg likevel slik at det oppsto forskjellige typer finnskogspols. Årsaken må være at siden mennesker tolker det de ser vil det alltid være et rekonstruktivt element ved denne typen praksis (Melby 2005).

Mitt andre eksempel er fra seminaret på Norsk senter for folkemusikk og folkedans der de fortalte at de noen ganger ser folkemusikere som hevder at deres praksis er en videreføring av «tradisjonen etter bestefar», mens opptak i senterets arkiv viser at «bestefar» ikke spilte slik det blir hevdet. Det er klart at «bestefar» ikke var uforanderlig i sin praksis og at opptak gjort en tilfeldig dag i forrige århundre ikke sier så mye mer om «bestefar» enn at han spilte slik nettopp den dagen. På den annen side var opplevelsen hos de jeg snakket med på senteret at forholdet til tradisjon og «rett» tradisjon hos noen utøvere ikke nødvendigvis hadde rot i den dokumenterte virkeligheten, men at det ikke desto mindre var like viktige og levende konsepter («Presentasjon» 2015). For øvrig, da jeg spurte de på senteret om hva disse folkemusikerne sa dersom de ble konfrontert med arkivmaterialet, sa de at det hadde de ikke

blitt, og jeg forsto det som at dette var fordi de ikke ønsket at arkivopptaket skulle representere en mer ekte virkelighet og dermed devaluere praksisen til noen utøvere og deres tradisjonsoppfatning. Poenget med disse to eksemplene er å vise at selv de gangene tradisjonen virker å være ganske håndfast, er det ikke nødvendigvis slik.

Det er store variasjoner i hardingfelemusikk fra Hardanger til Meldal, fra Setesdal til Hallingdal. Ofte karakteriseres hardingfeletradisjonen, i motsetning til flatfeletradisjonen, som slårter med korte vek som repeteres og varieres. Hardingfelemusikken har også en disinkt klang som kommer fra strengetyper, utpreget bordunspill og dobbeltgrep, samt understrenger og konstruksjon. Når det gjelder tonespråk, beskriver Øyvind denne musikken som mest typisk norsk, det vil si at den skiller seg fra annen musikk. Flatfeletradisjonen beskrives gjerne som musikk med lengre og færre vek, og det er vesentlig mindre spill på flere strenger samtidig. Igjen må jeg understreke, som beskrevet av Sæta, at denne generaliseringen er delvis historieløs. For eksempel er variasjonene i flerstrengt spill i dag store i Trøndelag alene – fra mye enstrengsspill i Verdal til spesielt mye bordun- og dobbeltgrepsspill på Røros.

Mine informanters forståelse av hva norsk folkemusikk er og kan være er svært forskjellige. I korte trekk snakker Kjersti om rett tradisjon og funksjon som hun setter sammen med musikalske stiltrekk, i prioritert rekkefølge, slik jeg forstår det. Øyvind er i hovedsak opptatt av disse stiltrekkene som noe norsk i musikken. Sturla mener at det man gjør som musiker må være genuint ment, han er også opptatt av en norskhet i musikken, men synes ikke rett takt og tradisjon er avgjørende. Gjennom teorien benyttet i kapittel 2.1 har jeg etablert at autentisitet er noe som oppstår i lytterens møte med musikken, slik at all form for musikalsk autentisitet nødvendigvis oppstår utenfor musikken. Når jeg likevel sier at jeg nå skal skrive om autentisitetsmarkører i musikken er det fordi det er en tydelig forskjell i hvor det *letes etter* autentisiteten. Noen ser til det utenommusikalske – har vedkommende rette musikalske bakgrunn for å kunne spille autentisk norsk folkemusikk? – mens andre leter i musikken selv – er dette rett takt? Og selv om autentisitet skapes utenfor musikken i møte med lytteren, endrer ikke dette lytterens opplevelse av hvor den autentiske kjernen befinner seg. Jeg skal nå gå lenger inn i den delen av slåttetradisjonen som dreier seg om musikalsk språk, fortsatt med utgangspunkt i flatfeletradisjonen her i Trøndelag, og de neste to delkapitlene dreier seg om autentisitetsmarkører i musikken.

3.1.1. Takt

Rett tradisjon kan bety rett – eller like greit god – *dansetakt*. Å beherske godt dansespill handler på den ene siden om god dansetakt og på den andre siden om kommunikasjon og interaksjon med danserne. Det første skal jeg gå nærmere inn på her. Jeg vil derfor si noe om de folkemusikalske dansetaktene før jeg fortsetter med en diskusjon om takt i folkemusikken.

Som beskrevet i kapittel 2.2.1, deles de norske dansetaktene inn i udelt takt, todelte taktarter og tretakter. Eksempler er halling, som gjerne kategoriseres som 2/4, polsen i tretakt og reinlender, også som 2/4. I folkemusikkmiljøet er min erfaring at i praksis blir gjerne begrepet «takt» brukt som et konsept som ligger mye nærmere et spesifikt betoningsmønster enn det gjør takt i den klassiske betydningen av ordet. Dette kom for eksempel frem i intervjuet med Kjersti:

N: [...] Du sa... Rett takt. Hvilke andre ting –

R: Det er rett takt, det er jo veldig vesentlig, da. For funksjonen. Jeg setter jo takt over... over melodi, faktisk.


[...]

N: Ja. Men det er jo mye som kan være halling eller gangarrytme... Altså, takt! Men... Men er det snakk om på en måte noe... Noe rytmiske formler eller ett eller annet som på en måte definerer det som halling eller...

R: Eller, jeg tenker liksom... Typisk halling eller typisk gangar... Det er jo ikke... Det er jo som du sier, det er jo totakt. Eller det er ei takt som er relativt tilgjengelig, da. For mange. For det er jo ikke det vanskeligste å sette seg inn i.

N: Nei.

R: Men det som er, da, det tror jeg er... det er sånne små detaljer der du røper deg så sykt på om du *betoner* rett i forhold til liksom strofer og... ja. Om du har tyngden på rett slag og, ja, du hører det fort, altså.

For å ta opp igjen eksemplene over, så kan man ut fra denne terminologien si at hallingtakt er en 2/4-takt med betoning på andre og fjerde åttendel i takten, selv om betoningsmønsteret gjerne kan fravikes. Flere ganger har jeg også hørt folkemusikere beskrive den distinkte reinlenderrytmen  (rytmen utføres med «folkemusikalsk skjønn», ikke metronomisk slik den er fremstilt her) som reinlendertakt som fort forveksles med swing, men ikke skal det. Her brukes denne reinlenderrytmen som en rytme som får frem det betoningsmønsteret man ønsker for å skape god «reinlendertakt».

Av de norske dansetaktene er det de tredelte taktartene pols og springar som har skapt mest hodebry for de som har forsøkt å skape struktur i norske folkemusikalske metrum. Jeg

kommer her til å ta utgangspunkt i rørospolsen siden den er en svært populær og utbredt polstype her i Trøndelag. Ludvig Mathias Lindeman markerer tidspunktet for når innsamlingen av norsk folkemusikk for alvor tok til på midten av 1800-tallet (Nyhus og Aksdal 1993:319). Etter diverse taktartseksperimentering i tretaktene blant innsamlere og forskere er det i dag en mer eller mindre generell konsensus om at rørospolsen (i tillegg til en del springartyper) går i ujevn/skeiv/asymmetrisk tretakt. I rørospols er det første slaget kort, det andre langt, og det tredje slaget ligner en tredjedel av takten. Jeg har både hørt at takten kan forstås som 9/8 med åttendelene fordelt på taktslagene med lengde 2-4-3, og 6/8-takt med åttendelsfordelingen 1-3-2.

Erlend Olav Bjørkøy, ved hjelp av samme informant som meg, Sturla Eide, setter i sin hovedoppgave spørsmålsteget ved idéen om at rørospols virkelig går i skeiv tretakt. Bjørkøy diskuterer om ikke den lange toeren i takten heller kan være et slags rytmisk ornament, der den tidlige starten gjerne gjøres helt enkelt ved strøkskifte eller ved strøkskifte som begynner med en trille. Han finner heller ikke noen konsekvent asymmetri taktene imellom i slåttene Sturla spiller (Bjørkøy 1997:110–111). Personlig mener jeg dette er et svært interessant argument som kan styrkes ytterligere av to observasjoner jeg har gjort: for det første er i mange tilfeller siste takt i vekene (halvslutninger og slutninger) betydelig mindre «skeive» enn resten av musikken, gjerne i normal jevn tretakt, eventuelt jevn tretakt med avkortet sisteslag. Dette gjelder spesielt for de såkalte «skitpolsene» – polser som starter på første slag, i motsetning til gammelpolsene som starter på slag to. For det andre varierer skeivheten i takten mye fra slått til slått. Dette kan selvfølgelig skyldes smålokale dialektforskjeller, men det kan også bety at den korte eneren og lange toeren er der for å skape godt driv i musikken. Denne tankerekken er langt fra en bekreftet hypotese, men jeg synes det er en artig tanke som er verdt å vie litt plass her. Jeg har vært involvert i mange diskusjoner om hva rørospols er og skal være, og felles for dem alle er at de forutsetter at rørospols går i skeiv takt. At idéen om at rørospols går i skeiv takt har blitt opprettholdt har, slik jeg ser det, to årsaker. Den første er den åpenbare: konseptet er etablert hos både folkemusikere og forskere, og det skal derfor mye til å utfordre denne etablerte oppfatningen. For det andre er skeiv takt «eksotisk», det skiller folkemusikken fra annen musikk, og det vitner om en kompleksitet i musikken som vi ikke finner i andre musikktyper her til lands. Den kan altså brukes som et alibi for folkemusikkens egenart og verdi.

Tellef Kvifte drøfter også skeivheten i norske folkemusikalske taktarter. Han mener at i stedet for å lete etter underdeling av takten (Common Fast Pulse, CFP), kan man heller forestille seg en overdeling (Common Slow Pulse, CSP) der taktslagene kan varieres innenfor takten så lenge summen av taktslagene forholder seg til CSP. Varighetene av taktslagene bestemmes av vårt mer eller mindre kollektive bevegelsesmønster (Kvifte 2007), eller slik jeg vanligvis tenker på det: varigheten av taktslaget avgjøres av vår musikalske «*feel*». Kvifte, sammen med Jan-Petter Blom, diskuterer i artikkelen «On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter» tveetydigheten i metrikken som finnes i noe av det norske slåttematerialet med utgangspunkt i gangaren «Kjempe-Jo» spilt av Salve Austenå. Utfordringen med å forstå metrikken i «Kjempe-Jo» bunner i en uoverensstemmelse mellom dansetakten (6/8-takt delt i to grupper på tre åttendeler) og den metriske karakteren i melodien (6/8-takt delt i tre grupper på to åttendeler). På grunn av dansen karakteriseres gangar gjerne som 2/4, men i «Kjempe-Jo» er ikke 2/4-dansetakten bestemmende for musikken. På den annen side, kan det hende at musikken virkelig går i 2/4, det er bare det at noen av oss ikke klarer å høre den slik (Blom og Kvifte 1986)? Et annet eksempel er den svensk-norske duoen Thomas&Guro bestående av Thomas Eriksson og Guro Kvifte, og deres slått «Pappas Slängpolska». Dansen slängpolska går som polskaer og polser i 3/4, men melodien i første vek indikerer 2/4 med hyppige, uanstrengte taktartsendringer i slutten av veket, og deretter over til 3/4-takt i andre vek. Første vek går likevel opp i 3/4, og deler av melodien fungerer også fint på denne måten (Thomas & Guro 2014).

Selv om denne diskusjonen nå har beveget seg et stykke fra utgangspunktet, takt som autentisitetetsmarkør i norsk folkemusikk, er en diskusjon av taktbegrepet og takter i norsk folkemusikk likevel svært viktig i en slik sammenheng. Som jeg forhåpentligvis har klart å få frem: hva *er* takt, og hvilken takt er det musikken spilles i på et gitt tidspunkt? Videre, *grunnprinsippene i en diskusjon om folkemusikalsk takt er ikke nødvendigvis de samme for partene som diskuterer*. Diskusjonene kan også være basert på prinsipper som bare stemmer delvis med sannheten. For det første er det ikke gitt hva som menes når noen bruker begrepet takt, for det andre finnes det et utall måter å forstå taktene som brukes på, og for det tredje kan man ha forskjellige oppfatninger av hva slags takt som er til stede i musikken. I prosessen med å henge folkemusikken på musikkteoretiske knagger har noen konsepter gått tapt og andre oppstått. Jeg har ikke forsøkt å bevise hvilke konsepter som er reelle og hvilke som ikke er det, men taktkonseptet i norsk folkemusikk har både sine fordeler og utfordringer slik det blir brukt i dag.

3.1.2. Andre musikalske stiltrekk

Typiske folkemusikalske stiltrekk som har kommet frem gjennom intervjuene, feletimer med Sturla, litteraturen og lytting til innspilt folkemusikk dreier seg hovedsakelig om virkemidler som ornamentikk, strøkfigurer og tonalitet. Her synes jeg det passer å tilføye at i en samtale med Ivar Mogstad ved Norsk senter for folkemusikk og folkedans fortalte han at han skulle ønske arkivopptak ble mer brukt i opplæring av folkemusikere og i dagens folkemusikkpraksis generelt. Han mener et slikt dybdefokus kan inspirere til større variasjon i praksisene som finnes i dag. Min egen erfaring er at arkivopptak konsulteres i svært liten grad, og at de små nyansene i spillestil har måttet vike for mer tydelige tradisjonsmarkører.

I Bjørkøys hovedoppgave om ornamentikk i trøndersk felespill, beskriver Bjørkøy forskjellige globale ornamentdiskurser for deretter å utforske hvordan de fem felespillerene han undersøker i oppgaven bruker ornamentikk i sin praksis. Der finner han at felespillerne bruker ornamentikk som vibrato, triller, «cuts», forslag, mordenter, ristetak, dobbeltgrep og droning. På samme måte som det varierer hvor mye og om spelemennene i det hele tatt bruker disse ornamentene, varierer det også hvor fremtredende elementene er i lydbildet. *Cuts*, altså at en tone blir kuttet med en «*quick flick*» med en finger for å skille to toner fra hverandre (Bjørkøy 2007:33), er ikke like stildefinerende som for eksempel triller. På samme måte er mordenter et vanlig virkemiddel også i klassisk musikk, og bidrar sånn sett ikke til at det folkemusikalske lydbildet skilles fra andre. I hvert fall ikke teoretisk sett dersom en sier at en mordent er en mordent – men utføringspraksisen kan variere i forskjellige stilarter. Om forslagene oppleves som stildefinerende kommer også an på hvordan de brukes – hvor forslaget faller, hvor langt det er, og ikke minst hvilken tone det spilles på. Vibrato, triller, ristetak, dobbeltgrep og droning er mer auditivt tydelige og – med unntak av vibratoen – sjangeregne stiltrekk, spesielt satt sammen.

Bjørkøy samler noe av det som har blitt skrevet om vibratobruk i norsk folkemusikk for å kaste lys på fenomenet, og det synes som at det er uenighet i hvorvidt vibrato hører med i folkemusikken fra langt tilbake eller om det er et nyere fenomen, og om det hører hjemme i folkemusikken overhodet. Bjørkøy siterer Ove Larsen som skriver at en vel omtalt Drevja-spelemann brukte vibrato (Bjørkøy 2007:47–49). Hvordan stilelementer som vibrato brukes (eller ikke brukes) vil nødvendigvis avhenge av spelemannens bakgrunn. I denne sammenheng kan nevnes at Hilmar Alexandersen brukte vibrato på slåtten «Min falske venn» (*Folkemusikk fra Trøndelag* 1995), og at det samme gjør to av nåtidens store

Verdalsspelemenn, Gjermund og Einar Olav Larsen (Einar Olav Larsen/Gjermund Larsen 2004). Vibratoen utføres imidlertid annerledes i folkemusikken enn i klassisk musikk – i folkemusikken starter den i håndleddet i stedet for i underarmen og blir derfor raskere og kortere (Bjørkøy 2007:119–120). Andre stiltrekk i musikken er tonalitet, og fordelingen av toneartene i norsk folkemusikk var jeg inne på i kapittel 2.2.1. Groven fant ut at omlag 35% av musikken han undersøkte gikk i tonearter som ikke var dur og moll – blandingskalaer, naturtonearter og kirketonearter. Det er derfor disse siste som brukes mye når det lages annen type musikk som på en eller annen måte har en forbindelse med norsk folkemusikk. Et eksempel er Brazz Brothers «Bruremarsj» komponert av Jan Magne Førde som ble spilt i bryllupet til Prinsesse Märtha Louise og Ari Behn, og som går i en blanding av lydsk og dur.

Musikalske stiltrekk var for alle informantene en viktig del av norsk folkemusikk, og sjangerens musikalske stiltrekk er betydningsfulle på flere nivåer: for det første er stiltrekk viktige fordi de skaper et tydelig auditivt skille mellom norsk folkemusikk og andre musikkulturer, og for det andre er det viktig for å tydeliggjøre dialektale forskjeller og forskjellige norske folkemusikalske tradisjoner. Men selv om den lokale bruken av stiltrekk i folkemusikk-Norge varierer like mye som landskapet vårt, er det mange av de samme stiltrekkene man finner igjen over hele landet. Det som går igjen i intervjuene med både Øyvind og Sturla når det er snakk om autentisitet og/eller folkemusikk er en slags norskhet, det norske i musikken, og dette mener de man finner i stiltrekkene. Slik jeg forstår norskheten de snakker om, dreier det seg om en norsk essens som er å finne i de musikalske stiltrekkene, og denne norskheten er følgelig noe subjektivt som oppstår i lytterens møte med musikken. Med norskhet sikter de til noen spesifikke egenskaper ved stiltrekkene eller en spesiell sammenstilling av forskjellige stiltrekk som gir musikken et distinkt norsk preg.

Idéen om en egen norskhet i musikken er ikke en særnorsk tankegang. Rice beskriver hvordan han ble akseptert som en bulgarsk «gaidar» (sekkepipespiller) først da han fikk på plass «bagpiper's fingers» (Rice 2008:47–53) – det vil si da han fikk inn den riktige fingerteknikken slik at han klarte å spille ornamentikken på en tilfredsstillende måte. I sin redegjørelse for den globale ornamentdiskursen gjengir Bjørkøy noe av det som har blitt skrevet om ornamentikk i jødisk sang og amerikansk klezmer. Gjennom samtaler med informanter mener Ruth Katz å ha funnet at hos de yngre informantene bidrar stereotyper av jødisk sang til å forsterke ornamentikkbruken for å skape avstand mellom deres egen og vestlig musikk (Katz i Bjørkøy 2007:25). Her kan vi trekke linjer til den påståtte skeive

tretakten i rørospols der utenforståendes definisjon av takten som skeiv har blitt omfavnet av miljøet selv fordi den bidrar til å skille norsk folkemusikk fra annen musikk. Slobin mener at ornamentikk er blant klezmermusikkens mest definerende stiltrekk. Bjørkøy siterer Slobin som skriver at «it makes sense to privilege ornamentation as the place to look for 'Jewishness'». Slobin har også registrert at det råder et syn hos hans informanter om at man ikke må overdrive ornamentbruken (Slobin i Bjørkøy 2007:28–29). Å lete etter en norskhet eller noe tilsvarende i ornamentikken er altså ikke en fremmed tanke og har tidligere blitt gjort av forskere i andre folkemusikker.

Man kan også lete etter norskhet i stiltrekk på et mer overordnet nivå. Øyvind forteller om tonespråket og karakteristika i hardingfelemusikken som en del av norskheten:

[...] jeg synes jo tonespråket, sånn spesielt kanskje i hardingfeleverdenen, er *veldig* karakteristisk norsk, da. Altså noe som kan skille seg ut som... som bare... som finnes kun her. Et rent norsk tonespråk. [...] jeg synes det mest karakteristiske norske finner du i hardingfeleverdenen.

Sturla er mer spesifikk når jeg ber han beskrive det norske i musikken:

S: Jeg klarer ikke å gi deg en muntlig forklaring som er sånn eksakt, men... men for eksempel måten vi triller på, for eksempel?

N: Mm.

S: Det... det er forskjell på måten en ire triller på. Hvis en ire spiller en norsk reinlender, så vil han trille på en annen måte enn... enn den norske utøveren som på en måte har kommet med låten, da. Likens motsatt, så vil en nordmann ha en annen nyanse i trillen sin enn iren når han spiller en irsk ril.

N: Ja.

S: Ja. Vi vil... forslagene våre vil være annerledes, vi vil intonere inn mot en tone på en annen måte, en annen fart i buen [...]

Tydlig er det at det vesentlige ikke nødvendigvis er *hva* som gjøres, men *hvordan* det gjøres. Og i motsetning til Øyvinds oppfatning av det norske i musikken, er Sturla tilbake til de svært små nyansene: det er ikke trillene som er norske, det er *hvordan* man triller; det er ikke hvilke toner som brukes, det er hvordan man intonerer «inn mot» dem. Ut fra dette og fordi ikke alle ornamentalske virkemidler stikker seg ut i samme grad, kan man si noe sånt som at norskheten Sturla og Øyvind snakker om ligger i stiltrekkene, eller sammenstillingen av stiltrekk, som stikker seg tydelig ut i musikalske sammenhenger og som går igjen over store deler av landet. Denne norskheten er overordnet de lokale tradisjonene og fungerer løsrevet

fra sådane, og den virker som et norsk alibi når man lager musikk som grenser mellom flere sjangre.

Dette siste med å bruke det «norske» i musikken som alibi er også problemets kjerne når man står ovenfor problemstillinger som for eksempel Bøksle-kontroversen kort beskrevet i kapittel 2.1.1. De «norske» stiltrekkene er identifiserbare for mange, så man risikerer at stiltrekkene blir tatt ut av kontekst og satt inn i nye sammenhenger og fremstår som folkemusikk til tross for at en grunnleggende folkemusikalsk stilforståelse er fraværende hos utøveren. Dette til stor fortvilelse hos tradisjonalistene i folkemusikkmiljøet. På den annen side bruker også «ekte» folkemusikkutøvere med stilforståelse, for eksempel Sturla, norskheten sammen med andre stiler i forsøk på å skape en mer tilgjengelig norsk folkemusikk. Dette leder meg videre til spørsmål om formidling av norsk folkemusikk på en «ekte» måte.

3.1.3. Formidling av tradisjonsmaterialet

Kjerstis definisjon av norsk folkemusikk, som beskrevet i kapittel 2.2.2, er å finne i dynamikken mellom funksjon og stiltrekk med mest vekt på den første av de to: musikken skal oppfylle en funksjon, og den skal gjøre dette ved å inkorporere musikalske elementer som tilhører stilen. For Kjersti er bruken av stiltrekk ganske uinteressant dersom ikke musikken kan oppfylle funksjonen, og når hun snakker om å oppfylle funksjonen mener hun, slik jeg forstår det, at musikken skal *kunne* oppfylle funksjonen – funksjonen må ikke nødvendigvis oppfylles hver gang musikken spilles. For eksempel skal en pols ha såkalt god takt og godt driv og dansbart tempo, slik at hvis den spilles i en lyttesammenheng på radioen skal den være spilt på en slik måte at den lar seg danse til. På den annen side stiller hun spørsmålsteget ved om en bårsull er en bårsull dersom den ikke synges for et barn som skal sove. De musikalske stiltrekkene er, slik jeg forstår Kjersti, i all hovedsak teknikker som ornamentering, strøkfigurer og lignende, altså stiltrekk av en spilleteknisk art. Disse musikalske autensitetsmarkørene har jeg allerede omtalt, så jeg kommer ikke til å gjenta dem her.

Det vesentlige med folkemusikalske stiltrekk er i hvilken grad og på hvilken måte disse brukes. Stiltrekkene kan avsløre mye om tradisjonslinjer og geografiske områder utøveren eller slåtten som spilles kommer fra. I den senere tid har det blitt mer og mer akseptert i folkemusikkmiljøet at utøvere spiller musikk fra andre tradisjonsområder enn det de selv

kommer fra, eller at felespillere veksler mellom å spille på fele og hardingfele. Lokal bruk av stiltrekk avslører ikke lenger utøverens identitet i samme grad som det gjorde tidligere. I dag bygger vi våre egne identiteter ut fra en rekke forskjellige identitetsmarkører ved å velge noe og velge bort noe annet, og det samme prinsippet gjelder mer og mer for folkemusikalske identiteter. Røros-spelemann Olav Mjelva er et eksempel på dette – han spiller i den norsk-svenske gruppen Sver, den norsk-svenske duoen Rydvall/Mjelva, den norsk-svensk-shetlandske trio The Nordic Fiddlers Bloc, og han har gitt ut et soloalbum som heter *Fele/Hardingfele, Røros/Hallingdal* (Mjelva 2009).

I seksjonen «Ordskifte» i *Spelemannsbladet* 5/2009 tar kvederen Ingvill Marit Buen Garnås opp dømmingen i klassen vokal folkemusikk på Landskappleiken samme år. Dømmingen blir gjort etter fire kriterier: «1) teknisk dugleik, 2) stilkjensle, 3) musikalsk tolkning og 4) formidling», og det var sangere som var påvirket av andre eller moderne stilarter i syngingen sin som ble premiert med de beste plasseringene. En av dommerne skal ha uttalt at siden klassen nå heter vokal i stedet for kveding, kan en slik dømming forsvares ut fra at man i grunnen skal kunne synge hvordan man vil. Buen Garnås lurer derfor på hva det egentlig er hun konkurrerer i. Hun skriver at hun selv og hennes likesinnede synger «i naturtoneskala, talenært, rett på konsonantane, flyt oppå takten, krullar inni og ikkje utanpå linene, dreg saman og pausar der det passar oss», og hun spør om disse gamle stilidealene ikke lenger gir uttelling. Teknisk dugleik og musikalsk tolkning vurdert ut fra hvilke sjangerkriterier? Har det blitt viktig å synge såkalt «fint»? Buen Garnås etterlyser også en dypere stilforståelse både i og utenfor folkemusikkmiljøet. Hun opplever at mange unge utøvere enten ikke kjenner til eller ikke er opptatt av de gamle idealene og sjangerens røtter. Hun ønsker seg mer autentisk folkesang (Buen Garnås 2009:21–22).

I neste nummer av *Spelemannsbladet* tar redaktør Knut Bråten opp Buen Garnås innlegg på lederplass og spør om innlegget kommer som et symptom på «gamalmanntssyndrom», et savn etter svunne tider, eller om det er snakk om utvanning, forflating og banalisering av sjangeren (Bråten 2009:3). Etter tilsynelatende mye ordveksling i andre fora tar kappleikens gode nummer to, Kim André Rysstad, til orde og svarer Buen Garnås i bladet *Folkemusikk*. Han påpeker at kunnskapen man har om gammel stil er svært begrenset, og han sier at han synger slik han selv synes best, det samme er han sikker på at folk har gjort til alle tider. Det viktigste er at han selv og hans publikum får en god opplevelse av det han gjør (Rysstad 2010:42). I samme utgave tar Buen Garnås opp pennen igjen og skriver at det hun ikke ønsker er en

normalisering av syngemåten, men bevaring av tradisjonene på samme måte som bevaring av dialektene har vært en het potet i den offentlige debatten (Buen Garnås 2010a:43). Eilev Groven Myhren følger opp Buen Garnås opprinnelige innlegg, han skriver at problemstillingen også gjelder blant spelemennene og spør seg hva som konstituerer «normativt godt spill» (Myhren 2010:44). Det samme gjør Eirin Røykenes, men hun angriper Buen Garnås sammenligning av nyere kvedeideal med klassisk sang som historieløs (Røykenes 2010:46). I samme utgave svarer Buen Garnås Rysstad at alle kvedere må få synge som de vil, men hun mener at på kappleik bør det være klare betingelser for hva som dømmes opp og ned (Buen Garnås 2010b:45). Og sannelig er det Buen Garnås som smiler på forsiden og portretteres i neste utgave av bladet *Folkemusikk*. I debattdelen i denne utgaven prøver Buen Garnås nok en gang å forklare at hun ikke ønsker å fortelle andre hvordan de skal synge, men at gamle stilidealer nå viker for nye, og det er førstnevnte hun mener bør være grunnlaget for dømming i kappleiker (Buen Garnås 2010c:48).

Denne debatter illustrerer flere ting. For det første er den et godt eksempel på folkemusikkmiljøets offentlige debatter, andre ting som har blitt debattert de siste fem årene er for eksempel kvinnens rolle i bygdedansene. For det andre viser den at autentisitet er et viktig tema og at det diskuteres i offentlige debattfora. Videre viser den noen deltakers forventning om at Landskappleiken skal være en arena for tradisjon, for gamle stilidealer, og er viktig for bevaringen av disse. For det fjerde viser den noe av dynamikken mellom gammel og ny folkemusikk. Skal vi formidle nye eller gamle idealer? Er nytt bedre enn gammelt? Er gammelt bedre enn nytt? Handler det om individets uttrykk eller uttrykk av den kollektive tradisjonen? Hvilke verdier er det som skal formidles?

Som beskrevet av Johansson og Berge, forutsetter tradisjonsnarrativet at dersom musikkutøvelse skal oppleves som troverdig, må utøveren ha en viss mengde folkekulturell kapital. Helst bør man ha den rette bakgrunnen, hvis ikke vil musikkutøvelsen mangle dybde og substans (Johansson og Berge 2014). Alt dette kom tydelig frem da Helene Bøksles utgivelse av albumet *Elverhøy* i 2006 ble slaktet av folkemusikkmiljøet, skal man tro Johansson og Berge. Artikkelen deres ble skrevet i 2014, men holdninger er ikke statiske, og selv om de samme mekanismene til en viss grad gjelder i dag, mener jeg denne typen konservative og tradisjonalistiske holdninger er noe mykere nå enn det Johansson og Berge beskriver. Om en såpass «ekstrem» sak som Bøksles ville fått den samme mottakelsen nå som da er umulig å vite.

Et eksempel som illustrerer en oppmykning i forholdet til tradisjonsnarrativet er Laura Ellestad som 27. juli 2014 (under Jørn Hilmestemnet) ga ut albumet *Valdrespel i Amerika* (Ellestad 2014). Utgivelsen har fått god kritikk og ble nominert til blant annet Spellemannprisen i kategorien folkemusikk/tradisjonsmusikk (et kjapt overblikk kan man få på lauraellestad.com/news). Ellestad hadde oldeforeldre fra Valdres, men vokste selv opp i Canada der hun spilte klassisk fiolin og rock. I begynnelsen av tyveårene begynte hun å fatte interesse for den norske folkemusikkarven og begynte å spille hardingfele. Senere har hun bodd i Valdres og tatt utdanning i felespill ved Ole Bull Akademiet og Norges musikkhøgskole i Oslo, og har mottatt folkemusikkstipender fra både inn- og utland. På Landskappleiken 2014 spilte hun seg opp til A-klassen i hardingfele som hun har planer om å delta i under årets Landskappleik på Fagernes (Egeland 2014). Blant anmeldelsene jeg har funnet av *Valdrespel i Amerika* var det kun én av dem, Sigbjørn Apeland for Dag og Tid, som eksplisitt tok opp Ellestads bakgrunn som canadier som et eventuelt problemområde:

Med etternamn og slektskap som ein fjern historisk bindelekk, er det lett å tenka seg at hennar interesse for valdrespel er av nostalgisk og eksotiserande karakter. Men i møte med denne plata lyt ein fortare enn svint legga alle fordommar mot norsk-amerikansk romantikk til sides. For dette er hardingfelespel av beste merke uansett kor utøvaren måtte vera oppvaksen og kva slektskap ho kan visa til. (Apeland 2014)

Folkemusikk.no ved Sjur Viken anmeldte også *Valdrespel i Amerika* (Viken 2014). Viken innleder med noen linjer om Ellestads bakgrunn før han fortsetter til anmeldelse av albumet, der han ikke eksplisitt diskuterer om Ellestads bakgrunn har hatt noen innvirkning på hvorvidt hun har lyktes i å lage et album med god, tradisjonell, norsk folkemusikk. På den annen side er det mye rom for å lese dette inn mellom linjene, jeg bruker et avsnitt som eksempel her:

Storparten av slåttene er sparsomt utbygd, og Ellestads økonomiske bruk av ornamentikk formidler og forsterker et klart og ærlig musikalsk budskap. Assosiasjoner til musikken på andre siden av Valdresflya melder seg raskt. Flere av slåttene representerer uttrykk og former som er typiske for flatfeletradisjonen i Nord-Gudbrandsdalen, og eksempelvis femte spor, «Halling», er temmelig likt en velkjent halling etter Fant-Karl. (Viken 2014)

Her blir Ellestad kreditert for å formidle et klart og ærlig budskap. Klart og ærlig – som at hun gjennom musikken formidler noe genuint om seg selv, eller som at hun får frem noe genuint i musikken, tradisjonen? Det kommer ikke frem. I denne sammenhengen – anmeldelse av solo slåttespill fra Valdres – ville det siste vært mest naturlig. Men ærlighet er ikke et viktig

konsept i forbindelse med tradisjonell musikk, så man kan spørre seg om det ikke er det første Viken mener. I andre del av sitatet sammenligner Viken noe av repertoaret på albumet med Gudbrandsdals-tradisjon uten å diskutere dette. Er denne sammenligningen en diskret måte å påpeke Ellestads eventuelle mangel på kunnskap og folkekulturell kapital, at ting ikke er så enkle som hun tror? Eller er det forfatterens måte å øke sin troverdighet, for dersom han viser at *han* har god kunnskap og folkekulturell kapital, vil anmeldelsen utvilsomt bli mer troverdig. I avslutningen av anmeldelsen skriver Viken at: «[a]lt i alt er dette en annerledes og veldig god plate med solo hardingfele». Gjennom anmeldelsen har han gjort klart hvilke elementer som konstituerer annerledesheten, men ikke *hvorfor* han mener dette gjør innspillingen til en annerledes innspilling og ikke bare variasjoner over «normalen». Annerledes – i forhold til hva? Jeg spurte Viken om dette, og da sa han at han mente annerledes i forhold til «mainstream» Valdres-tradsjon, og at Ellestads bakgrunn ikke var relevant i anmeldelsen. Denne beskrivelsen så langt har vært én måte å tolke Vikens plateanmeldelse, jeg kommer tilbake til en annen i slutten av kapittel 3.2.1. Uansett, Viken gir *Valdresspel i Amerika* et relativt godt skussmål, og avslutter med å skrive at Ellestad er «en musiker det skal bli spennende å følge videre». Eksemplifisert gjennom disse to plateanmeldelsene håper jeg å ha fått frem at selv om autentisitetssynet presentert av Johansson og Berge fortsatt er til stede i norsk folkemusikdiskurs setter det ikke like store føringer for aksept av musikere og musikkutøvelse som det de kan gi uttrykk for. Folkemusikkmiljøets toleranse for musikk som ikke forholder seg strengt til tradisjonen blir stadig større – at Ellestads utgivelse fikk spalteplass og attpåtil en positiv anmeldelse på folkemusikk.no gir tydelig uttrykk for dette. Men at Ellestads bakgrunn ble tatt opp viser at utøverbakgrunn fortsatt er et tema.

3.1.4. Tradisjon og autentisitetsteoriene

Buen Garnås og Kjersti setter tradisjonen og det gamle foran nytenkning, endring og utvanning av sjangeren. I tråd med Bohlmans autentisitetsteori, der autentisiteten er å finne i de konstruerte symbolene som utgir seg for å vise en direkte sammenheng med det gamle, «gamledager», det opprinnelige, er det her veldig tydelig at det er snakk om symboler. Rysstad påpeker at vi har spesielt lite kunnskap om gammel syngestil, og følgelig er dagens gamle syngestil basert på mer eller mindre kvalifiserte gjetninger. I felemusikken var Sæta inne på det samme da han viste at hardingfeletradisjonen og feletradisjonen tidligere må ha vært betydelig likere, om ikke *like*. Tradisjonssymbolene består gjerne av det som fremstår

som «eksotisk» i form av at det skiller seg fra annen type musikk, i Buen Garnås tilfelle «i naturtoneskala, talenært, rett på konsonantane, flyt oppå takten, krullar inni og ikkje utanpå linene, dreg saman og pausar der det passar oss». I Sætås og Goertzens tilfelle er det først og fremst snakk om stiltrekk forbundet med «dagens» hardingfeletradisjon, som tette klanger, uvanlige skalaer, korte vek, og så vidare. For Kjersti er det symbolene for et gammelt, førindustrielt levesett som står mest sentralt, der musikk og dans visstnok var en naturlig del av livet. Felles for autentisitet i tradisjonen, slik jeg har beskrevet så langt i kapittel 3, er en formidling av verdier fra et samfunn som ikke lenger eksisterer, det er forbundet med tradisjonsnarrativet. Her vil jeg understreke at det reflekterer et verdenssyn og derfor oppleves som fullstendig reelt for de som praktiserer norsk folkemusikk på denne måten. Hvis vi igjen vender tilbake til autentisitetsteoriene introdusert i kapittel 2.1, ser vi at tradisjonalismen både passer med Taylors opprinnelighetsautentisitet – musikken som en forbindelse med noe gammelt – og Moores tredjepersonsautentisitet fordi den handler om en tredjepart som er et for lengst forsvunnet samfunn.

Øyvinds forståelse av autentisitet i norsk folkemusikk har mye til felles med Kjerstis oppfatning, men jeg opplever at selv om han anerkjenner at noe ekte i den norske folkemusikken er forbundet med funksjonalitet, er det tradisjonen rommer av musikalske stiltrekk et viktigere tema for han enn det var for Kjersti – viktigere fordi han ikke mener de må brukes slik tradisjonen tilsier. Øyvind er med andre ord mer opptatt av reforhandling av tradisjonen. Slik jeg forstår han, mener han at det ekte i folkemusikken ligger i på den ene siden å holde på tradisjonene slik de er, og på den andre siden mener han at dette ikke trenger å gå på tvers av komponering av nye slåtter og nytenkning av gamle slåtter. Øyvinds nylige CD-utgivelse *Felefunk* (Smidt 2014) består av nykomponerte slåtter i nye, eller uvanlige, bekleddinger. Mer om dette i kapittel 3.2.1. Men tradisjonalistene bør heller ikke fremstilles så ensidig som man fort kan ledes til å gjøre. I intervjuet anerkjente Kjersti for eksempel Valkyrien Allstars og Majorstuen som folkemusikk da hun sa at de kunne være en fin måte for unge mennesker å bli introdusert for folkemusikk på, selv om hun ikke synes det er «helt ekte». Så langt har kapittel 3 dreid seg om typisk folkemusikalske autentisitetsdiskurser forbundet med tradisjonsnarrativet, nå vil jeg vende blikket mot andre typer autentisitet i norsk folkemusikk.

3.2. FORNYING

Den sosiale dimensjonen ved å spille folkemusikk var startpunktet for folkemusikkpraksisen til alle de tre informantene. Sturla konkurrerte på kappleik til han var 18-19 år, Øyvind til han var 15, mens Kjersti fortsatt drar på kappleik hvert år. Sturla forklarer hvorfor han trakk seg vekk fra kappleiksarenaen:

Så spilte jeg meg nå ut av C-klassen og holdt på til jeg kom opp i A-klassen, og da kjente jeg at da hadde ikke jeg noen motivasjon lenger, liksom, fordi at den sosiale arenaen... Da var jeg liksom ikke ungdom lenger. Eh, og... det var andre ting som trakk mer. Og dermed så oppdaget jeg at den musikalske motivasjonen, den var jo ikke der i det hele tatt.

Da han ble eldre, sto ikke den sosiale motivasjonen så sterkt lenger, og Sturla sa seg ferdig med kappleikene og søkte nye musikalske utfordringer. Slik er det, noen går og andre blir i kappleiksmiljøet. Kappleikene handler i stor grad om å bevare og vise frem tradisjoner. Selv om arrangøren FolkOrg ikke nødvendigvis er så tradisjonalistisk og reglementet gradvis åpner blant annet for nye klasser som durspel (enrader og torader), åpen klasse, og så videre, dreier arrangementet seg primært om tradisjonsmusikk, og publikummet det tiltrekker seg er deretter. Kjersti virker ikke å oppfatte tradisjonalismen og normene og reglementene i FolkOrg som begrensende: det å tøyse grensene til den ene eller andre siden gir næring til den alltid pågående debatten om hva som er god folkemusikk, hva som er rett tradisjon, god takt, og så videre: «jeg føler at det er en debatt som folk *aldri* går lei av, og som *alltids* er aktuell! [...] det er et tema, da, som står folk veldig nært, og som folk tar veldig personlig!» I intervjuet var Kjersti tydelig på at for henne er folkemusikk bruksmusikk og bør være i en brukssammenheng for at den skal oppleves som meningsfull:

Det handler jo veldig mye om tradisjon, for min del. [...] det har jo skjedd mye... På alle slags måter, men... Norsk folkemusikk? Jeg tror at... sånn som *jeg* forstår det, så er det i bunn og grunn litt bruksmusikk. [...] det jeg liksom er mest opptatt av, det er hvis jeg skal høre for eksempel på slåttespill, så må det være et visst driv i det. Sånn at du liksom føler på det der at... Hvis det hadde vært folk på dansegulvet nå, så hadde dem kommet rundt, liksom!

I både Sturlas og Øyvinds erfaringer er tradisjonsfokuset enten noe man aksepterer eller noe man tar avstand fra eller sier seg ferdig med. Øyvind virker å være ganske likegyldig til tradisjonalismen, mens Sturla tar sterk avstand fra den. For eksempel fortalte Sturla i intervjuet at han ikke bruker mye tid på å tenke på dette mange folkemusikere bruker voldsomt mye tid og krefter på å tenke på, samle kunnskap om og diskutere. Intervjuene med

både Sturla og Øyvind gir et inntrykk av hvor streng og begrensende tradisjonalismen og eksempelvis FolkOrg-reglementet kan oppleves for de som ikke identifiserer seg med denne typen folkemusikksyn. Normene i tradisjonen kan oppleves å stå i veien for kunstnerisk frihet og utfoldelse, i Øyvinds ord «spilleglede og spontane ting som skjer». Johansson og Berge skriver treffende om samtidig folkemusikkutøvings forhold til tradisjon og fornying:

Preserving and cultivating this shared heritage is clearly central to the collective self-reflexivity that constitutes Norwegian folk music as a field of cultural production [...]. At the same time, there is an increasing quest for musical innovation and artistic autonomy among contemporary folk musicians, who aim to be (individual) artists rather than ambassadors of the tradition (Johansson og Berge 2014:32)

I andre samtidige musikalske uttryksformer, eller sjangre, er det enkeltindividets rolle som kunstner som løftes frem. Fra kunstmusikktradisjonen kommer idéen om det musikalske geniet, og denne idéen har blitt overført til andre musikkformer vi har i dag, paraplysjangre som jazz, rock og pop. Med det musikalske geniet hører konnotasjoner om individualitet og innovasjon, idealer som for øvrig står sterkt i Norge i dag. Det musikalske geniet og tradisjonsutøveren i sin strengeste form kan ses på som et motsetningspar. Hvis vi følger Friths modell om tre diskursive nettverk, folkediskursen, kunstdiskursen og popdiskursen, gir det at to av tre diskurser, det vil si *all annen musikk en folkemusikk*, preges av idealer som individualitet og innovasjon. Nå skal vi ikke tolke modellen for strengt, men det gir likevel et slags bilde av situasjonen. Som jeg er inne på flere steder i oppgaven, er dagens identiteter og musikalske identiteter sammensatte og flytende, og det er klart at folkemusikkutøvere i dag i aller høyeste grad påvirkes av andre musikkformer som i større grad forsøker å reflektere det samfunnet vi lever i. Og selv om de er siste ledd av utøvere i en musikktradisjon, lever de i det samme Norge som alle andre nordmenn og blir preget av mange av de samme impulsene som folk flest. Med andre ord er det naturlig at også folkemusikere tar til seg idealer fra andre musikkformer og samfunnet for øvrig og setter individualitet og innovasjon over tradisjonsformidling. Folkemusikken blir løst fra sin opprinnelige kontekst, fra dansespill eller gjeting, og settes i nye kontekster, som konsertrepertoar eller innspilt lyttemusikk. Her er det ikke lenger viktig å forholde seg rett til tradisjon, det interessante er i stedet hva man kan gjøre med tradisjonen. Spørsmålet er ikke hva norsk folkemusikk er, men hva det kan være.

3.2.1. Fornyning av folkemusikken og ny, norsk folkemusikk

Fordi både bygdedansmusikken og gammaldansmusikken har blitt en perifer musikkform med et nisjepublikum, mener mange at norsk folkemusikk må fornye seg. Fornyning av norsk folkemusikk er et viktig tema og går igjen i debattdelen i bladet *Folkemusikk*. Ett eksempel er den tidligere beskrevne problematiseringen av hva som skal bedømmes som god kveding på Landskappleiken. Et annet er Knut Buens innlegg der han mener det er for mye krangel som skiller folkemusikkmiljøet, og at det er plass til mange typer musikk (Buen 2010:47). I et annet innlegg følger Buen opp og skriver at han er lei av at uttalelser fra aggressive tradisjonister og historieløse nyskapere blir stående mot hverandre (Buen 2011:45). Spørsmålet er, som i Sætas ord: «Folkemusikken må jo fornye seg – men hvordan?». Sætas forslag er å se bakover – å følge tradisjonene bakover og fjerne alt som har blitt lagt til over tid slik at vi ender opp med en opprinnelig og «ren» folkemusikk. En slik tilnærming ville utvilsomt gitt mange spennende resultater. Men først må vi spørre oss hvorfor det er vi egentlig ønsker å fornye folkemusikken, og det er primært tre årsaker til dette. Den ene er en frykt for at folkemusikken skal dø ut, og tanken her er at dersom man fornyer musikken og gjør den mer attraktiv, vil den blomstre. Men for at folkemusikken skal få nytt liv og blomstre, må den også være attraktiv for sine utøvere og et publikum, og det vil være urimelig å anta at en bakovervendt tilnærming som Sætas hadde kommet til å få den helt store effekten. Den andre årsaken er at mange folkemusikkutøvere har kunstneriske ambisjoner utover å formidle tradisjonen slik den har blitt formidlet til dem. Dagens utøvere henter inspirasjon i omgivelsene, fra andre musikkformer, og de henter inn idealer som ikke tilhørte tradisjonen opprinnelig. De ser på musikken sin som kunst. Den tredje årsaken er at utøvere ønsker at musikken de spiller skal reflektere identiteten deres, en identitet som ikke kun er formet av norsk folkekultur. Men hvordan fornyes musikken i praksis?

Ettersom Valkyrien Allstars har oppnådd en viss kommersiell suksess – kanskje som eneste folkemusikkgruppe i Norge – og deres frontfigur Tuva Syvertsen i 2013 ble kåret av bladet *Folkemusikk* til folkemusikk-Norges kunstnerisk mektigste, skal jeg reflektere litt rundt gruppens praksis her. Valkyrien Allstars har gitt ut flere album, det første var *Valkyrien Allstars* utgitt i 2007 (Valkyrien Allstars 2007). På dette albumet har slåttespill og hardingfela en sentral posisjon, og jeg vil gi to eksempler hvor dette kommer ekstra tydelig frem. «Knepphallingen» er en tradisjonell halling (se for eksempel Sigmund Eikås' album *Spel til dans* (Eikås 1994)), der gruppa har lagt på tekst (et stev) og melodi. «Trumpen hass Trond/Kolibri i motvind» er en variant av en såkalt «Jørn-vrenger» (vanskelige slåtter

valdrisen Jørn Hilme visstnok skal ha fått læresvennene sine til å bryne seg på) som har blitt arrangert for hardingfeler, munnharpe og tramping på alle tre slagene i takten (se «Jørnvrengja, springar» på Rydvall Mjelvas *Isbrytaren* for sammenligning (Rydvall Mjelva 2013)). På Valkyrien Allstars' siste album (det er riktignok flere i mellom), *Farvel slekt og venner* (Valkyrien Allstars 2014), har slåttespillet fått mindre plass. En stor del av låtene, blant annet «La det gå» er mer for visemusikk å regne, og folkemusikken har bare mindre innslag. Anmeldelsen på folkemusikk.no omtaler albumet som (for) koselig, og synes distanseringen fra folkemusikken gjør at albumet blir en nedtur (Kleiva 2014a). Men også på dette albumet finnes det et rent instrumentalspor, og hardingfela inntar hovedrollen i «Tussebrureferda på Vossevangen». Denne er riktignok ikke like såkalt «ren» i stilen som «Trumpen hass Trond/Kolibri i motvind», den har med kontrabass, trommesett og elektroniske effekter. Selv om det fra starten av har vært passende å kalle *Valkyrien Allstars* for *folkrock* fordi det er tydelige elementer fra både folkemusikk og rock til stede, passer *folkrock*-stempelet bedre på det siste albumet fordi passer bedre innunder *folkrock* som *sjanger* med tilhørende stilidealer (jf. folk-bevegelsen i USA blant annet med Bob Dylan). Begrepet blir ikke bare beskrivende for en vilkårlig blanding av to sjangre. Dette sagt, albumet *Valkyrien Allstars* er mye heftigere i stilen enn *Farvel slekt og venner*. Sammenligningen av de to albumene viser en utvikling i stilen til Valkyrien Allstars, og det gir to litt forskjellige varianter av reforhandling av norsk folkemusikk. Det siste albumet kan nok gi luft under vingene på motargumenter mot fornying av norsk folkemusikk som handler om utvanning og at folkemusikken taper dersom den er nødt til å inngå for store kompromisser.

Men Valkyrien Allstars har oppnådd anerkjennelse og popularitet i folkemusikkmiljøet, og dette har selvfølgelig sin årsak. For å peke på noe, kan jeg nevne at Valkyrien Allstars så seg, i hvert fall i begynnelsen, ikke nødt til å lempe på folkemusikkens viktigste prinsipp: takten. Deres reforhandling av musikken på *Valkyrien Allstars* handler hovedsakelig om å forsterke det rytmiske elementet ved slåttespillet ved å bruke fela perkussivt og/eller å bruke perkusjon. I tillegg bruker Valkyrien Allstars ofte bass. Sammen gir dette et mer populærmusikalsk preg samtidig som det typisk folkemusikalske blir løftet frem – takten blir forsterket i stedet for redusert. I «Knepphallingen» og «Trumpen hass Trond/Kolibri i motvind» er i tillegg hardingfelene arrangert ut med stemmer slik det er vanlig i spelemannslag, og i «Knepphallingen» har et pizzicato-motiv i slåtten blitt forlenget ved repetisjon slik at vokalmelodien kan synges oppå. Slik sett får slåttene i stor grad stå slik de er mens Valkyrien

Allstars legger til ekstra elementer fra populærmusikken, og på denne måten kan musikken deres appellere både til et folkemusikkpublikum og et populærmusikkpublikum.

Sturla har også et ønske om å nå ut til et bredere publikum. Han sier han synes det er viktig å løfte musikken ut av folkemusikkmiljøet for å presentere det for folk flest på en tilgjengelig måte: «det er jo det som er morsomst, det er jo å ta med seg folkemusikken inn i andre arenaer, der folkemusikken ikke har vært så sterk, da. Også introdusere det for andre musikere og andre stilarter og sånt. Så... det å få jobbet fram en skikkelig smelt, da». Sturlas album *Triller* fra 2010 (Eide 2010) er et godt eksempel på dette. Utgivelsen ble omtalt i blant annet i avisa *Dag og Tid* der journalisten spør Sturla: «Kan ein kalle nyskriven musikk for folkemusikk?» og Sturla svarer:

Ja. Folkemusikk er jo ikkje laga ein gong for alle. Tre av songane våre er gamle, altså tradisjonsmusikk, men dei som høyrer på plata vår, vil assosiere dei andre låtane like mykje med folkemusikk. Sjølv om det er musikk som er oppstått her og no, med andre musikalske påverknader utanfrå enn det var før. [...] Vi leikar oss med det norske uttrykket gjennom å hente inspirasjon utanfrå. Du kan seie at vi tek vår eigen musikalske dialekt ut i den moderne verda («– Ei verktøykasse for improvisasjon» 2010)

Her er det noen ting jeg vil peke på. For det første skiller Sturla nok en gang mellom folkemusikk og tradisjonsmusikk, der tradisjonsmusikk er et nedarvet repertoar, en slåttekanon, mens folkemusikk er tradisjonsmusikk *og* musikk der utøveren leker seg «med det norske uttrykket gjennom å hente inspirasjon utanfrå». Sturla mener folkemusikk er noe som har en *forbindelse med* tradisjonen, det må ikke nødvendigvis være en *del av* tradisjonen. For det andre vil ikke dette bare si å ta verden inn i folkemusikken, folkemusikken tas også «ut i den moderne verda». Og for det tredje snakker Sturla om bandets egne musikalske dialekt. Dialekt er sterkt knyttet opp mot identitet, og det er her snakk om å ta i bruk flere sider av sin musikalske identitet for å sette sammen et musikalsk uttrykk.

Øyvind forteller om blandingssjangre og nytenkning av norsk folkemusikk:

Ø: [...] de litt moderne folka på min egen alder tror jeg har veldig respekt for det jeg holder på med, fordi jeg kanskje er litt sånn... ja. Fordi jeg er veldig allsidig, da. Og kanskje ikke så tydelig. Som mange andre. Jeg er mer sånn... er mer sånn en fusion-musiker, da.
N: Så du oppfatter deg som... tenker du på det... det du driver med som fusion, eller som en nytenkning? Eller begge deler, eller?

Ø: Hm... begge deler, kanskje? Jeg liker jo å se på det som... altså på én måte så er det ikke så nytenkning heller, fordi at sånn... i bunn og grunn, ting jeg skriver, da, er jo egentlig bare vanlige slåtter. Så det er liksom forminga av det som er det som er kanskje... som er fusion, som er *annerledes*, da. For det er en sånn ting som jeg synes er viktig, at du... viktig å huske på at noen skreiv de tradisjonelle slåttene òg, sånn at det ikke stopper opp, at folk fortsetter å komponere, da. Det... sånn at det òg kan bli en del av traderepertoaret en dag.

Øyvind snakker om *fusion*, blandingssjangre, og på samme måte som Sturla har han et ønske om å blande forskjellige musikalske uttrykk. Øyvind skriver slåtter i tråd med tradisjonens normer om musikalsk stil, og mener at det er måten man får tilføyd nye slåtter til slåttekanonen. Han forteller at blandingselementet ligger i hvordan slåttene er pakket inn – slåttene spilles på fele slik de ville blitt gjort også dersom de var tradisjonelle, men akkompagnementet er i en helt annen stil: «Kattejakta» fra *Felefunk* (Smidt 2014) er for eksempel arrangert som en poplåt. Videre kommer det frem i sitatet at Øyvind ikke har noe ønske om å være sjangermessig tydelig eller å holde musikken ryddig, med andre ord: i møtet mellom sjangre kan noe nytt og spennende oppstå. Øyvind sier også at han tror «de litt moderne folka» på hans egen alder har respekt for det han driver med. Han oppfatter altså at det å fusjonere folkemusikksjangeren med andre sjangre er en del av det å være et moderne menneske, men at den eldre generasjonen ikke nødvendigvis er enig i dette. Med tanke på gammaldanskontroversen på 1980-tallet kan vi forestille oss at mange av de som er gamle nok til å ha vært involvert i denne, også har et mer konservativt folkemusikksyn og derfor heller ikke skulle være like åpne for å blande folkemusikken med andre sjangre. Fornyng av folkemusikk, slik Øyvind beskriver det, er en del av en yngre generasjons folkemusikkutøvelse. Om sitt eget ståsted oppsummerer Øyvind senere i intervjuet at «mangfold er viktigere for meg enn ekthet, tror jeg.»

Det økonomiske aspektet kan også være en viktig faktor når det gjelder nykomponering av slåtter. Som beskrevet av Johansson og Berge i kapittel 2.1.1 finnes det ikke noe opphavsrett på tradisjonsmusikken, men det gjør det selvfølgelig for nykomponerte slåtter. Tuva Syvertsen kommenterer dette i en artikkel på folkemusikk.no. Hun sier hun synes det er synd at tradisjonsmaterialet nedprioriteres til fordel for nyskrevet musikk, men at slik blir det når det er nykomponering av slåtter som er mest inntektsbringende (Hole 2014). Sturla kommenterer også dette aspektet i intervjuet:

[...] den ene låten kunne på en måte bare lage en ny en! Det bare velta inn. Og så... og så i tillegg var det jo en motivasjon i forhold til at... altså, jeg var jo mye ute og spilte! Og... så har du jo det der med rettigheter og sånt, da, jeg oppdaga jo det derre der. Med TONO og sånt. Og da var det jo bare å skrive en reinlender og sende til TONO, sant, og så... også var jeg jo ganske jevnt på radioen, da. Og spilte inn programmer, og NRK var ganske flink den gangen der til å legge til rette. Så da... ja. Da fikk man jo urframført sine nye ting, da, det gikk på radio, og det var jo liksom... det var jo stas for en femten-, sekstenåring, sant.

Sturla forteller at han som ung oppdaget opphavsrett, og når i tillegg NRK bidro med å spille ny folkemusikk på radioen, ble dette en inntektskilde. Dette var for han en ekstra motivasjon for å lage nye slåtter.

Jeg ønsker også å si noe om de siste årenes utvikling i spelemannslaget jeg selv spiller i. Snaustrinda Spelemannslag har etter en angivelig topp under Aslak Brimis ledelse og produksjonen av albumet *Raataluupii* i 2007 (Snaustrinda Spelemannslag 2007) hatt et kvalitetsmessig fall. En kjapp gjennomlytting av *Raataluupii* sammenlignet med Snaustrinda de siste årene taler klart – det samme gjør tidligere medlemmer av spelemannslaget. Med økende fokus de siste par årene på å heve kvaliteten i spelemannslaget tyder det imidlertid på at ting har forbedret seg, det opplever vi som medlemmer i spelemannslaget selv, og folk som har kjent til spelemannslaget over en lengre periode sier det samme. Fokusområdene for å bli et bedre spelemannslag har i første rekke vært tempo, takt og driv for å være et såkalt «dansbart» spelemannslag, i tillegg til samspill og spilleglede. Kanskje aller tydeligst har vi jobbet med å finne felles taktidealer for rørospols, reinlender og til en viss grad også innherredspols. Det har ofte blitt tatt opp på øvelser at reinlenderen ligner for mye på swing, rørospolsen er for lite/mye ujevn/alle spiller forskjellig, innherredspolsen ligner for mye på rørospols, og så videre. Følgelig har vi hatt lange og til tider svært famlende diskusjoner om hvordan taktene *skal* være (som det stadig er uenighet om) før vi som regel lander på en enighet om hvordan *vi* skal gjøre det.

Utfordringen til Snaustrinda er at det for det første er et spelemannslag med både folkemusikk*insidere* og *-outsidere*, og publikummet spenner mellom alt fra folkemusikere, pensjonister, turister og fulle forbipasserende. Det er med andre ord et bredt publikum som skal nås, og spelemannslaget er nødt til å ha en felles forståelse av kjernen i det vi prøver å oppnå hvis vi skal ha noen sjanse til å nå ut til publikummet vårt. Med medlemmer som er både *insidere* og *outsidere*, og som prøver å megle mellom det tradisjonelle og den

senmoderne verden, må nødvendigvis spelemannslaget reforhandle hva det er å være et spelemannslag.

Men det er ikke bare unge folkemusikkutøvere som ønsker at folkemusikk skal være noe mer enn bare tradisjonsmusikk. De siste par tiårene har det blitt gjort flere endringer i FolkOrgs kappleiksreglement som går mot en mer musikalsk inkluderende Landskappleik. I 2002 ble åpen klasse innført for første gang, med fokus på nyskaping i folkemusikken (Bjørnan 2014), og så sent som i 2005(!) fikk trekkspillet være med ved klassen durspel (enrader og torader). Syv år senere, i 2012, ble kongepokalen delt ut i denne klassen, vunnet av Øyvind Sandum. Rannveig Djønn, toraderspiller og en av arrangørene det året uttalte i den forbindelse at «[d]et at instrumentet er teke inn i Landskappleiken, er med på å auke statusen til instrumentet» (Kveseth 2012). Å være representert på Landskappleiken er forbundet med aksept og statusheving, og at det nå finnes både klasser for fornyet folkemusikk og durspel, tyder på en oppmykning på høyere hold i FolkOrg. NRK Folkemusikk har også et vidt syn på hva folkemusikk kan være. Redaksjonsleder for musikk i NRK kultur, Bård Skar, skriver i et innlegg på folkemusikk.no at *Folkemusikkhalvtimen* «skal formidle den rike tradisjonen og vi skal også formidle nyskaping. [...] Folkemusikktimen skal speile hele spekteret fra hardingfele klasse A på landskappleiken via samisk musikk til moderne og nykomponert ensemblespill på Riksscenen i Oslo» (Skar 2015). Bladet *Folkemusikk* er også liberale i sin bruk av ordet folkemusikk, og begrenser ikke bruken til norsk tradisjonsmusikk. Der blir både «verdensmusikk» og utenlandske folkemusikere som virker i Norge dekket. Et eksempel er *Folkemusikk* 2/2010 der forsidebildet er av «verdensmusikeren» Kouame Sereba.

Jeg vil i forbindelse med bladet *Folkemusikk* vende tilbake til sitatet i kapittel 3.1.3 fra Vikens anmeldelse av Laura Ellestads album *Valdresspel i Amerika* på folkemusikk.no. Jeg diskuterte i den forbindelse hva Viken mente med ordet *ærlighet*, og foreslo at ærlighet kunne bety at Ellestad formidlet noe genuint om musikken eller noe genuint om seg selv. Jeg har tidligere sagt noe om det musikalske geniet, et konsept som opprinnelig ikke hørte hjemme i norsk folkemusikdiskurs, men som likevel stadig gjør seg mer gjeldende der. Dersom konsepter fra populærkultur har blitt en integrert del av norsk folkemusikk, må vi også regne med at dette påvirker måten man ser på folkemusikken, og dermed også snakker om den. En tredje måte å forstå Vikens anmeldelse av Ellestads album på kan derfor være som preget av populærkulturdiskursen på samme måte som resten av diskursen som omgir folkemusikken. Dette kan i praksis bety at selv om personlig ærlighet ikke har vært viktig i forbindelse med

tradisjonsmusikken, blir det nå brukt for å si noe positivt om utøveren *som utøver*, og «forutsetningene» for tradisjonsformidling blir skjøvet litt i bakgrunnen. Dersom vi også leser Vikens bruk av ordet *annerledes* på denne måten, betyr det i stedet at Ellestad som folkemusiker har klart å skille seg ut fra mengden – igjen blir det positivt ladet, forbundet med noe nytt og kanskje innovativt eller spennende. At bladet *Folkemusikk* med folkemusikk.no lar folkemusikkbegrepet favne vidt sannsynliggjør også at de velger å bruke skribenter og anmeldere som jobber ut fra flere perspektiver enn kun det tradisjonsorienterte. Denne todelte diskusjonen rundt Vikens anmeldelse viser for det første at det er flere måter å forstå det som skrives om norsk folkemusikk, og for det andre at populærkulturen også har preget hvordan vi ser på, skriver og snakker om norsk folkemusikk.

3.2.2. Fornyning og autentisitetsteoriene

På spørsmål om hvorvidt ekthet påvirker han når han går inn i samarbeid med andre musikere svarte Sturla at «ekthet er jo noe med at uavhengig av stil og sjanger og sånne ting så vil dem noen ting, da. Det er en vilje i det som blir framført!», og etterpå at man som musiker både må ville noe, og føle at man når frem. På spørsmål om ikke god takt og godt driv er en faktor spurte han i en litt overrasket tone om det er det jeg tenker på som ekte, og fortsatte med å fortelle om en samling springleiker han kom over for en tid tilbake. En stor andel av disse springleikene fungerte ikke særlig godt musikalsk før Sturla og Andreas Aase gikk bort fra tanken om hvordan springleiker *skal* spilles og deretter klarte å lage god musikk også av de slåttene som ikke hadde fungert så godt i utgangspunktet. Ekthet er for Sturla et dynamisk konsept som oppstår, eller ikke oppstår, i spillesituasjonen, uavhengig av hvordan man forholder seg til tradisjonen. Autentisitet som tradisjon, slik Kjersti og Buen Garnås ser det, er helt uinteressant for Sturla. Hans idé om ekthet i norsk folkemusikk, som for øvrig var det samme svaret jeg fikk fra en medmusikant i Snaustrinda (etter en god tenkepause som varte en spasertur gjennom Røros sentrum), handler mer om følelser enn normer: «er det ekte, så vet du det. Det... altså, du vet når noen mener noe. Og er det en ekthet bak enhver ting, alt fra politikk til musikk, så... så... tror du på det!» Et godt eksempel er hvordan snaustrinderen beskrev den svenske nyckelharpe-spilleren Erik Rydvall for å forklare hva hun mener med autentisitet: Rydvall liksom går inn i seg selv, lukker øynene og forsvinner i det han spiller. Sturla ønsker og Rydvall klarte – i følge snaustrinderen – å formidle noe genuint om seg selv. Denne typen autentisitet tilsvarer Taylors oppriktighetsautentisitet og her vil jeg peke på beskrivelsen av Rydvall som også kan forstås som at han formidler en slags spirituell

opplevelse gjennom musikken. Fornäs' subjektive autentisitet og Moores førstepersonsautentisitet passer også med individet som ønsker å formidle noe fra sin livsverden.

Videre har vi anekdoten om Snaustrinda Spelemannslag. For å kunne reforhandle hva det vil si å være et spelemannslag med et tilfredsstillende resultat for lagmedlemmer og publikum, er vi nødt til å være bevisst autentisitetsproblematikker og hvordan vi ønsker å forholde oss til dem. Reforhandlingene har ikke bare gått på hva slags musikk laget skal spille – bygdedansmusikk? Gammaldansmusikk? Moderne folkemusikk? – Snaustrinda har også måttet forsøke å reforhandle det folkemusikalske autentisitetskonseptet. Spelemannslaget forsøker derfor å mekle mellom autentisitet som tradisjonalityt og autentisitet som uttrykk for personlig og kollektiv følelse – vi skal formidle tradisjonen, men samtidig kunne formidle noe om hvem vi er, si noe genuint om våre senmoderne fragmenterte musikalske identiteter. Om vi fremstår som autentisk er selvfølgelig opp til øret som hører, eller hvilken sosial gruppe ørets eier tilhører. Autentisitet kan her finnes i Moores kombinasjon av første- og andrepersonsautentisitet, at vi sier noe om hvordan det er å være oss. Men autentisitet kan også oppleves som det Fornäs kaller kulturell autentisitet: vi presenterer ikke noen musikalsk enhet, det er plukk og mix av både musikere og repertoar. Musikerne kommer fra hele Norge (og av og til utlandet) og har i varierende grad kjennskap til norsk folkemusikk og varierende musikalsk erfaring. Vi spiller nytt og gammelt, herfra og derfra, bygdedanser og runddanser, vi spiller til og med litt swing og tango. Og slik er det vi lever i Norge i dag – vi har litt av alt. Denne mangelen på samsvar sier altså noe genuint om spelemannslagets medlemmer, om publikummet vårt og om samfunnet vi lever i. Det samme kan sies om både Sturlas og Øyvinds musikk. Sturla formidler også globaliseringsprosesser og en verden der kulturelle uttrykk utveksles og flyter over i hverandre.

I forbindelse med det som kan sammenlignes med Fornäs' kulturelle autentisitet, bruker Frith eksempelet The Pet Shop Boys – et band som inntar en slags ironisk distanse og gjennom et syntetisk uttrykk formidler noe syntetisk om verdenen vi lever i (Frith 1996:3–8). Jeg ønsker her å nok en gang trekke frem Øyvinds låt «Kattejakta» fra *Felefunk* (Smidt 2014).

Arrangementet er det Øyvind kaller et pop-arrangement, og jeg vil tilføye at det er et ganske klisjefyllt sådan, med elbass, elgitar, akustisk gitar, trommesett, fele og attpåtil med en sopransaxofonsolo. For å sitere anmeldelsen fra folkemusikk.no: «Det stritter litt i meg idet bandet set inn etter feleintroen» (Kleiva 2014b). Øyvind skaper også det man kan kalle et

syntetisk uttrykk i denne låten, og uten å kunne si det sikkert, opplever jeg dette som tilsiktet. Man kan derfor forstå også han som en folkemusikkens representant for den kulturelle autentisiteten, denne gangen forbundet med det syntetiske.

4. AVSLUTNING

Som beskrevet i tidligere, deler Frith kulturdiskursen i tre grupper: kunstdiskursen, folkediskursen og popdiskursen, men han understreker at de diskursive nettverkene er overlappende (Frith 1996). Ikke desto mindre *er* modellen konstruert slik at den deler inn musikkdiskursen på denne måten, og modellen reflekterer på mange måter bare en holdning som går igjen i mye av det som skrives i academia om folkemusikk generelt og norsk folkemusikk spesielt: tyngden er å finne i musikk som sosial hendelse og/eller tradisjonens sentrale posisjon. De to er ofte bundet sammen.

I Opsahls «Autentisitet i folkemusikken» handler hovedvekten av artikkelen om autentisitet i forhold til tradisjon før han på slutten kort skriver at det også kan finnes andre typer autentisitet i folkemusikken, som det å formidle noe om seg selv (Opsahl 2002). Johansson og Berge skriver at autentisitet i norsk folkemusikk er forbundet med tradisjon og det tradisjonelle (Johansson og Berge 2014). I alle fall, det som går igjen, er som tidligere sagt et fagmiljø som etter min mening ikke er nysgjerrige nok etter å finne ut hvordan folkemusikkmiljøet «[...] historically construct, socially maintain and individually create and experience music» (Rice 1987). Fordi kultur bare oppstår i dialog, blir det vanskelig å snakke om kultur som begrensede enheter (Wickström 2005:112) slik Friths modell i stor grad forutsetter. Som klargjort gjennom denne masteroppgaven, kommer Friths modell til kort når det er snakk om norsk samtidig folkemusikkpraksis. Hvis vi ser på folkemusikken som et isolert «folke»-kulturfelt, hvordan skal vi da kunne si noe realistisk om nyere norsk folkemusikkpraksis?

Både informantene mine og feltarbeidet jeg har gjort har tydeliggjort pluraliteten i norsk folkemusikkpraksis og følgelig i diskursen og opplevelsen av autentisitet. For Kjersti og for mange andre handler folkemusikk om tradisjon og funksjon, for Sturla handler det om å mene det man gjør, å kunne formidle noe til publikum. Om å nå ut. For Øyvind kan det handle om begge deler. Jeg vil nok en gang tilføye at selv om Kjersti hadde et strengt tradisjonalistisk syn på folkemusikken, var hun likevel svært åpen for fornying. Og Sturla, på sin side, har spilt inn tre volumer med slåtter fra Meldal og Orkdal – god gammaldags tradisjonsmusikk. Den ene holdningen trenger ikke å utelukke den andre fordi det er snakk om menneskelig praksis, og mennesker har flere sider ved seg enn kun én. Debattinnleggene i bladet *Folkemusikk* og

på folkemusikk.no har også gjort det tydelig at det er mange meninger om norsk folkemusikk, og hva norsk folkemusikk er og kan være, er noe som diskuteres offentlig såvel som privat.

Hvordan stemmer autentisitetsteoriene og modellene jeg introduserte i kapittel 2.1 overens med det jeg har funnet ut om norsk folkemusikdiskurs? Bohlmans form for autentisitet ligger langs den tradisjonalistiske linjen, og det er vel naturlig siden *cross-overs* og hybrider av den typen jeg har omtalt i oppgaven, primært har vunnet land *etter* Bohlman skrev om folkemusikk. Men anvendt på den tradisjonalistiske tankegangen er denne beskrivelsen av autentisitetsfenomenet svært treffende – autentisiteten er å finne i symbolene som konstituerer tradisjonsnarrativet.

Som det kom frem i kapittel 2.1, skiller Taylors tredelte autentisitetsmodell seg noe fra modellene til Fornäs og Moore. Både opprinnelighetsautentisiteten (Kjersti) og oppriktighetsautentisiteten (Sturla. For Øyvind er begge viktige) passer med opplevelsen av autentisitet slik det har kommet frem fra informantene. Posisjoneringsautentisiteten passer ikke så godt, fordi som Sturla og Øyvind fortalte i intervjuene: norsk folkemusikk er ikke en tilgjengelig musikkform for folk flest og selger til et begrenset marked – et lite miljø i et lite land. Så med Valkyrien Allstars som unntak, er *sell-out* per definisjon vanskelig å få til og derfor ikke et stort tema. Det som derimot *er* et stort tema, er tradisjon og følgelig hvordan man skal *behandle* tradisjonsmaterialet, uavhengig av salgbarhet. Kan og bør norsk folkemusikk stå som den er? Skal den fornyes slik blant annet Sturla, Øyvind, Majorstuen, Sver og Valkyrien Allstars gjør? Er denne musikken i så fall fortsatt norsk folkemusikk? Eller skal vi følge Olav Sætas anbefaling og i stedet lete etter fornying blant «røttene»?

Så til Fornäs' autentisitetsmodell hvis subjektive autentisitet allerede har blitt dekket i avsnittet over. Den sosiale autentisiteten er imidlertid mer problematisk. Det naturlige vil være å se på folkemusikkmiljøet som en slik sosial gruppe, men mye av poenget i oppgaven min er at som sosial gruppe er folkemusikkmiljøet veldig uensartet, og mangfoldet i holdninger og identiteter er så stort at det i denne sammenhengen ikke nytter å se på «miljøet» som én sosial gruppe. Mer fruktbart blir det dersom man deler inn i grupper som tradisjonister, nyskapere, gammaldansmusikere, etc. Men da har vi likevel problemet med at de fleste ikke har kun én tilnærming til musikken. Selv om det er uenighet om hva som kan kalles folkemusikk eller ikke, opplever jeg at uenigheten i folkemusikkmiljøet ikke primært går på hva som kan kalles folkemusikk, men hvordan man skal behandle folkemusikk som

sjanger, hva slags musikk som skal utøves, og lignende. På grunn av dette er det i mange sammenhenger likevel naturlig å se på folkemusikkmiljøet som en gruppe. Det fungerer bare ikke å måle noen autentisitet i folkemusikken ut fra miljøet som en enhet. Fornäs' kulturelle autentisitet har jeg også vært innom ved Snaustrinda Spelemannslag og Øyvinds låt «Kattejakta». Om man velger å forstå det som kulturell autentisitet eller ikke, er ikke poenget – i denne sammenheng vil jeg bare si at kulturell autentisitet potensielt sett finnes også i folkemusikken.

Nok en gang kommer vi tilbake til den personlige autentisiteten, Moores førstepersonsautentisitet, og om den er det sagt nok. Tredjepersonsautentisiteten passer også fint med tradisjonalistståstedet. Andrepersonsautentisiteten er den jeg finner mest interessant i denne sammenheng, og den har ikke blitt dekket av modellene til Taylor og Fornäs. Som Moore skriver, finnes den som regel i sammenheng med førstepersonsautentisiteten: utøveren formidler noe om hvordan det er å være «oss» som gruppe. Og «vi» lever i en verden der endring skjer raskt, vi har god økonomi og mye fritid. Poenget mitt er derfor at svaret på hvem «jeg» eller «vi» er, er sammensatt. *Vi* er sammensatt. Og det er her Moores modell er så fin mens de andre kommer til kort, fordi den hjelper oss å forklare hvordan autentisitet også kan finnes hos en utøver eller i en gruppe med sammensatte identiteter. Følgelig vil musikken i denne gruppen trekke på forskjellige musikkformer og identiteter, for det er slik vi lever: vi plukker identitet fra der vi ønsker og setter det sammen. Der en mer eller mindre yngre generasjon ikke har vokst opp med *kun* folkemusikk eller gammaldans eller tango eller hva det skulle være, har man vokst opp og identifisert seg med mange forskjellige typer musikkuttrykk. Det er det som kommer til syne i *cross-overs* – de må ikke bare forstås som fornying av folkemusikken, de er også en refleksjon av identitetene til deler av en generasjon.

For å oppsummere denne diskusjonen, kan vi si at Taylors modell passer delvis overens med det jeg har funnet ut om norsk folkemusikk, men at den i det store og hele ikke er en helt treffende modell for det jeg har undersøkt i oppgaven. Fornäs' modell passer bedre, men som det har kommet frem, fremstår den likevel som noe upresis og kan derfor være vanskelig å bruke. Moores modell, derimot, hjelper oss med å belyse norsk folkemusikdiskurs på en god måte, der alle aspekter kan tas i betraktning, og der vi ikke nødvendigvis må megle mellom forskjellige modeller for å prøve å forklare hva autentisitet kan være i norsk folkemusikk. Styrken i Moores modell er at den ikke er kulturspesifikk og dermed ikke forutsetter isolerte kulturer. Denne modellen åpner derfor i større grad opp for komparative studier på tvers av

musikalske diskurser. Da kan vi se at musikk forbundet med komponisten, det musikalske geniet, i vestlig kunstmusikk, og med den mytiske spelemannen fra 1700-tallet autentifiseres på samme måte: gjennom en fraværende tredjepart.

Problemets kjerne i denne oppgaven er at norsk folkemusikk ikke er en isolert kultur, og det derfor blir umulig å forklare visse fenomener dersom man aksepterer idéen om en generisk folkemusikkultur. Slik har blant annet Johansson og Berge og til dels Opsahl og Frith gjort det (nå skal det sies at jeg ikke forventet at Frith skulle ta norsk folkekultur med i beregningen, men modellen brukes like fullt av mange). Denne oppgaven viser at diskursen rundt norsk folkemusikk ikke bør forstås som en folkediskurs, for å bruke Friths ord, den bør heller forstås som en populærmusikkdiskurs, eller helst bare som musikkdiskurs, der den såkalte folkediskursen kun er *en del av* et større diskursivt nettverk som til sammen dekker folkemusikkdiskursen. Å snakke om en folkediskurs er villedende – autentisitetsprinsippene i diskursen som omgir folkemusikken skiller seg, etter hva jeg har funnet ut, ikke fra andre musikkdiskurser hvis vi bruker Moores modell. Dersom vi ikke hadde sett folkemusikken som en egen musikkultur, heller som en slags sjanger på lik linje med populærmusikk, rock, jazz, eller hva som helst, ville det nok blitt gjennomført flere komparative studier. Jeg har ikke til hensikt å presentere noen modell for hvordan vi skal forske på norsk folkemusikk fremover, jeg har simpelthen ønsket å få frem at den gode gamle folkediskursen og autentisitet som tradisjon er utdaterte tenkemåter som ikke reflekterer folkemusikkpraksisen slik den er i dag. Utgangspunktet for oppgaven var å se på hva som oppleves som autentisk i norsk folkemusikk, både i det tradisjonelle og det nye. Dersom man lar tradisjonsmusikken beholde et autentisitetshegemoni over fornyet folkemusikk, vil man fortsette å lete etter autentisiteten på de samme stedene, og forskningen blir redundant. Ved å se folkemusikken fra nye perspektiver, vil det komme frem ny og interessant kunnskap.

Jeg ønsker avslutningsvis å si noen ord om behov for videre forskning. Jeg har allerede vært tydelig på at vi må våge å se folkemusikken på nye måter og ikke la historiske perspektiver få det meste av plassen og dermed redusere samtidige og individuelle perspektiver. Det ville vært spennende å se mer forskning på samtidig folkemusikkpraksis – vi har sett mye forskning på hvordan musikken har utviklet seg gjennom de forrige århundrene, men hvordan utvikler folkemusikken seg i dag? Hvordan påvirker opphavsretten dagens folkemusikkpraksis? Og ikke minst: Hvordan utvikler estetikken seg? Ser vi virkelig en forflatning av folkemusikken slik Kjøk påstår, eller utvikles folkemusikkens estetik? På

hvilken måte? Hvem påvirker dette, og hvordan foregår det? Jeg har ikke noe annet sted sett takt-begrepet slik det brukes i folkemusikken bli problematisert, hva har denne vedtatte sannheten gjort at vi har gått glipp av? De folkemusikalske taktartene er også et lite dekket felt – hvordan ble idéen om såkalt skeive taktarter utbredt, hvordan har det formet folkemusikken, hvilken relevans har det for opprettholdelsen av tradisjonsnarrativet, og hvordan forholder dagens folkemusikkutøvere seg til idéen? Folkemusikken er et engasjerende forskningsfelt, og jeg har tro på at flere av disse spørsmålene vil bli forsøkt besvart i en relativt nær fremtid.

5. KILDELISTE

- Alver, Brynjulf 2012. «Tradisjon» <<https://snl.no/tradisjon>> [lesedato 03.03.15]
- Apeland, Sigurd 2014. «Felespel av beste merke»
<http://www.lauraellestad.com/uploads/1/2/8/7/12878452/platemelding_dag_og_tid_050914.png> [lesedato 12.03.15]
- Arnestad, Georg 2001. «*Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt –»: om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg*. Oslo: Norsk kulturråd
- «Autentisk» 2015. <<http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=autentisk&begge=+&ordbok=begge>> [lesedato 15.01.15]
- Bakka, Egil 1978. *Norske dansetradisjonar*. Oslo: Samlaget
- Bergan, Jon Vidar 2009. «Sissel Kyrkjebø» <https://snl.no/Sissel_Kyrkjeb%C3%B8> [lesedato 15.04.15]
- Bjørgan, Kjetil 2014. «Suksess for åpen klasse» <<http://www.nrk.no/kultur/suksess-for-åpen-klasse-1.856825>> [lesedato 19.04.15]
- Bjørkøy, Erlend Olav 2007. *Krydder, krimskrams og gamelgubbsvibrato: ornamentikk i felespill belyst gjennom en global ornamentikkdiskurs fokusert på intervjuer med fem trønderske folkemusikere*. Hovedoppgave, Institutt for musikk. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
- Bjørndal, Arne og Alver, Brynjulf 1985. – *og fela ho lét: norsk spelemannstradisjon*. Oslo: Universitetsforlaget
- Blom, Jan-Petter og Kvifte, Tellef 1986. «On the Problem of Inferential Ambivalence in Musical Meter», s. 491-517 i *Ethnomusicology* 3/1986. Ann Arbor: Society for Ethnomusicology, Inc.
- Bohlman, Philip V. 1988. *The study of folk music in the modern world*. Bloomington: Indiana University Press
- Bråten, Knut 2009. «Eit komplekst omgrep», leder i *Spelemannsbladet: bladet for folkemusikk og bygdedans* 6/2009. Oslo: Landslaget for spelemenn
- Buen Garnås, Ingvill Marit 2009. «Nye ideal i vokal folkemusikk?», debattinnlegg i *Spelemannsbladet: bladet for folkemusikk og bygdedans* 5/2009. Oslo: Landslaget for spelemenn

- Buen Garnås, Ingvill Marit 2010a. «Rett og vrangt», debattinnlegg i *Folkemusikk: bladet for folkemusikk og folkedans* 2/2010. Fagernes: Folkemusikk
- Buen Garnås, Ingvill Marit 2010b. «Kva sa eg, sa du?», debattinnlegg i *Folkemusikk: bladet for folkemusikk og folkedans* 3/2010. Fagernes: Folkemusikk
- Buen Garnås, Ingvill Marit 2010c. «Å kvine, kvein, har kvini», debattinnlegg i *Folkemusikk: bladet for folkemusikk og folkedans* 4/2010. Fagernes: Folkemusikk
- Buen, Knut 2010. «Var det ikkje samlande miljø me skulle skapa?», debattinnlegg i *Folkemusikk: bladet for folkemusikk og folkedans* 4/2010. Fagernes: Folkemusikk
- Buen, Knut 2011. «Kvifor debatten uteblir», debattinnlegg i *Folkemusikk: bladet for folkemusikk og folkedans* 2/2011. Fagernes: Folkemusikk
- Bull, Edvard og Tvedt, Knut Are 2014. «Den industrielle revolusjon»
<https://snl.no/den_industrielle_revolusjon> [lesedato 22.04.15]
- Caprona, Yann C. de 2013. «Autentisk» i *Norsk etymologisk ordbok: tematisk ordnet*. Oslo: Kagge
- Cooley, Timothy J. og Barz, Gregory F. (red.) 2008. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford, Oxford University Press.
- Cooley, Timothy J.; Meizel, Katharine og Syed, Nasir 2008. «Virtual Fieldwork: Three Case Studies», s. 90–107 i *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, Cooley, Timothy J. og Barz, Gregory F. (red.). Oxford: Oxford University Press
- Egeland, Ingri V. 2014. «Lauras lange reise»
<http://www.lauraellestad.com/uploads/1/2/8/7/12878452/intervju_-_valdresmagasinet_5-2014.pdf> [lesedato 12.03.15]
- Eide, Sturla 2010. *Triller*.
<https://play.spotify.com/album/0lYxiWNFHE1bHSRSEiGjCn?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 23.04.15]
- Eikås, Sigmund 1994. *Spel til dans*.
<https://play.spotify.com/album/7L9TVZdOeZFOOMM0INPSoY?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 23.04.15]
- Einar Olav Larsen/Gjermund Larsen 2004. *Søttenpassingen*.
<https://play.spotify.com/album/0NHGnTx8Dsp3zawJvWjA4A?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 23.04.15]
- «– Ei verktøykasse for improvisasjon» 2010. <<http://felespiller.no/resources/Dag-og-tid.pdf>> [lesedato 18.04.15]

Ellestad, Laura 2014. *Valdresspel i Amerika*.

<https://play.spotify.com/album/7Ao1dNaORPVUc9yD6WlSbW?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 23.04.15]

Espeland, Wigdis 2006. «Autentisitet som fenomen og analytisk omgrep i høve til den materielle og den ikkje-materielle kulturarven», s. 13–33 i *Norsk folkemusikkklags skrift 19*. Oslo: Norsk folkemusikklag

Flukt 2008. *Stille før stormen*.

<https://play.spotify.com/album/2D6qHZOZz8aVjN1GXaVFDZ?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 23.04.15]

Folkemusikk frå Trøndelag 1995. Oslo: NRK Folkemusikkredaksjonen og Grappa Musikkforlag

Fordal, Jon Annar 2015. «Veien til Norsk rikskringkasting»

<<http://www.nrk.no/informasjon/veien-til-norsk-rikskringkasting-1.11093657>> [lesedato 13.04.15]

Fornäs, Johan 1995. *Cultural theory and late modernity*. London: Sage

Frith, Simon 1996. *Performing rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press

Gelbart, Matthew 2007. *The invention of “folk music” and “art music”: emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press

Goertzen, Chris 1998. «The Norwegian Folk Revival and the Gammeldans Controversy», s. 99-127 i *Ethnomusicology* 1/1998. Champaign: University of Illinois Press

Habbestad, Ida 2013. «Folkemusikk og makt», artikkel i *Folkemusikk: bladet for folkemusikk og folkedans* 2/2013. Fagernes: Folkemusikk

«Hjelp til radio» 2015. <<http://www.nrk.no/hjelp/hjelp-sider-radio-1.2605225>> [lesedato 09.04.15]

Hoksnes, Arild 1988. *Vals til tusen: gammaldansmusikken gjennom 200 år*. Oslo: Samlaget

Hole, Audun Stokke 2014. «Folkemusikkstjernene»

<<http://www.folkemusikk.no/folkemusikkens-stjerner/>> [lesedato 19.04.15]

Johansson, Mats og Berge, Ola K. 2014. «Who Owns an Interpretation? Legal and Symbolic Ownership of Norwegian Folk Music», s. 30-53 i *Ethnomusicology* 1/2014.

Champaign: University of Illinois Press

Kleiva, Anna 2014a. «Valkyrien Allstars – Farvel slekt og venner»

<<http://www.folkemusikk.no/valkyrien-allstars-farvel-slekt-og-venner/>> [lesedato 19.04.15]

- Kleiva, Anna 2014b. «Øyvind Smidt – Felefunk» <<http://folkemusikk.no/oyvind-smidt-felefunk/>> [lesedato 21.04.15]
- Kvale, Steinar 1997. *Det kvalitative forskningsintervju*. Oversatt av Tone M. Anderssen og Johan Rygge. Oslo: Gyldendal norsk forlag. (Originaltittel: *Interviews. An Introduction to Qualitative Research Interviewing*, 1996)
- Kveseth, Aaste 2012. «Endeleg toraderjubel etter hundre års kamp» <<http://www.nrk.no/kultur/toraderjubel-pa-landskappleiken-1.8229301>> [lesedato 19.04.15]
- Kvifte, Tellef 2007. «Categories and Timing: On the Perception of Meter», s. 64–84 i *Ethnomusicology* 1/2007. Champaign: University of Illinois Press
- Larsen, Gjermund 2015. *Trønderbarokk*. <https://play.spotify.com/album/6ZQGJbo6lxbpDk4LNPPZrK?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 23.04.15]
- Lien, Annbjørg 1996. *Prisme*. <https://play.spotify.com/album/1h5pBhLwM27TvM4nAiVhbZ?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 24.04.15]
- Lien, Annbjørg 2012. *Khoom Loy*. <https://play.spotify.com/album/3UIXYxjhnLquMS2fk87w1B?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 24.04.15]
- Lokallagsbesøk i Noregs Ungdomslag, 2015*. Upublisert.
- «Majorstuen» 2015. <<http://www.majorstuen.biz/>> [lesedato 31.03.15]
- Melby, Trine S. 2005. «Finnskogens ‘Fugl Fønix’: Om rekonstruksjonen og revitaliseringen av polsdans på Finnskogen, 1961–2004», s. 39–53 i *Norsk folkemusikklags skrift 18*. Oslo: Norsk folkemusikklag
- Mjelva, Olav L. 2009. *Fele/hardingfele, Røros/Hallingdal* <https://play.spotify.com/album/5ZVSxKXolaRNKPBqEJZP8R?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 27.04.15]
- Moore, Allan 2002. «Authenticity as Authentication», s. 209–223 i *Popular Music* 2/2002. Cambridge: Cambridge University Press
- Moore, Allan F. 2013. *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Farnham: Ashgate
- Myhren, Eilev Groven 2010. «Kva avgjer norma?», debattinnlegg i *Folkemusikk: bladet for folkemusikk og folkedans* 3/2010. Fagernes: Folkemusikk
- «Norsk folkemusikklag». <<http://www.norskfolkemusikklag.no/>> [lesedato 06.04.15]

- «NRKs vedtekter» 2015. <<http://www.nrk.no/nokkeltall/nrks-vedtekter-1.5392438>>
[lesedato 13.04.15]
- Nyhus, Sven og Aksdal, Bjørn (red.) 1993. *Fanitullen: innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget
- O'Flynn, John 2009. *The Irishness of Irish music*. Aldershot: Ashgate
- Olseth, Torbjørn 2013. «Autentisk» <<https://snl.no/autentisk>> [lesedato 16.01.15]
- «Om Bygda Dansar» 2012. <<http://bygdadansar.no/bygda-dansar/bygda-dansar>> [lesedato 24.03.15]
- «Om samtykke til ratifikasjon» 2006: «Om samtykke til ratifikasjon av UNESCOs konvensjon av 17. oktober 2003 om vern av den immaterielle kulturarven» <<http://unesco.no/wp-content/uploads/2012/12/UNESCOs-konvensjon-av-2003-om-vern-av-den-immaterielle-kulturarven.pdf>> [lesedato 24.03.15]
- «Opening Ceremony – Complete Event» 1994: «Opening Ceremony – Complete Event – Lillehammer 1994 Winter Olympics» <<https://www.youtube.com/watch?v=FOWDz4pzql8>> [lesedato 15.04.15]
- Opsahl, Carl Petter 2002. «Autentisitet i folkemusikken», s. 6–17 i *Norsk folkemusikklags skrift 15*. Oslo: Norsk folkemusikklag
- Postholm, May Britt 2010. *Kvalitativ metode: en innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Oslo: Universitetsforlaget
- «Presentasjon» 2015: «Presentasjon av utkast til masteroppgave i folkemusikk, Nicoline Hofgaard». Seminar ved Norsk senter for folkemusikk og folkedans, Trondheim, 23.03.15
- Rice, Timothy 1987. «Toward the Remodeling of Ethnomusicology», s. 469–488 i *Ethnomusicology* 3/1987. Ann Arbor: Society for Ethnomusicology, Inc.
- Rice, Timothy 2008. «Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology», s. 42–61 i *Shadows in the Field: New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Cooley, Timothy J. og Barz, Gregory F. (red). Oxford: Oxford University Press
- Rydvall Mjelva 2013. *Isbrytaren*. <https://play.spotify.com/album/7eunBwWuXKcI4wOrMXX85a?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 23.04.15]
- Rysstad, Kim André 2010. «Eg er ikkje eit voksrulloptak», debattinnlegg i *Folkemusikk: bladet for folkemusikk og folkedans* 2/2010. Fagernes: Folkemusikk

- Rønning, Øyvind 2014. «Valkyrien Allstars går nye veier»
 <http://www.dagbladet.no/2014/10/09/kultur/musikk/anmeldelser/musikkanmeldelse/r/valkyrien_allstars/35662113/> [lesedato 19.04.15]
- Røykenes, Eirin 2010. «Folkesong – og klassisk song», debattinnlegg i *Folkemusikk: bladet for folkemusikk og folkedans* 3/2010. Fagernes: Folkemusikk
- Rådet for folkemusikk og folkedans 2015. «Sjansespel med kulturarven»
 <<http://www.folkemusikk.no/sjansespel-med-kulturarven/>> [lesedato 06.04.15]
- Schjøberg, Anders 2015. «Samtale» på Facebook [lesedato 27.03.15]
- Scott Sørensen, Anne; Høystad, Ole Martin; Bjurström, Erling og Vike, Halvard 2008. *Nye kulturstudier: en innføring*. Danske og svenske deler oversatt av Yngve Nordgård. Oslo: SAP
- Skar, Bård 2015. «Om form og farge i Folkemusikktimen» <<http://folkemusikk.no/om-form-og-farge-i-folkemusikktimen/>> [lesedato 21.04.15]
- Smidt, Øyvind 2014. *Felefunk*.
 <https://play.spotify.com/album/54hrhsNswyWs6RrdvyjhzS?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 23.04.15]
- Snaustrinda Spelemannslag 2007. *Raataluupii*. Ikke utgitt.
- «Sver» 2015. <<http://www.sverfolk.com/#>> [lesedato 31.03.15]
- Sæta, Olav 2004. «Folkemusikken må jo fornye seg – men hvordan?», s. 63–84 i *Norsk folkemusikklags skrift 17*. Oslo: Norsk folkemusikklag
- Sæta, Olav 2006. «Hardingfele – fele: forskjellige instrumenter - forskjellig kultur?», s. 81–132 i *Norsk folkemusikklags skrift 19*. Oslo: Norsk folkemusikklag
- Taylor, Timothy 1997. *Global pop: world music, world markets*. New York: Routledge
- Thomas & Guro 2014. *Lamslått*.
 <https://play.spotify.com/album/41QrmAkFINBqsgYiDpo62p?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 23.04.15]
- Titon, Jeff Todd 2008. «Knowing Fieldwork», s. 25–41 i *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, Cooley, Timothy J. og Barz, Gregory F. (red). Oxford: Oxford University Press
- «Tradisjon» 2015. <<http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=tradisjon&begge=+&ordbok=begge>> [lesedato 03.03.15]
- Valkyrien Allstars 2007. *Valkyrien Allstars*.
 <https://play.spotify.com/album/7cekL5jkQLbjHUEgQcf3cY?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 23.04.15]

Valkyrien Allstars 2014. *Farvel slekt og venner*.

<https://play.spotify.com/album/6yc3socraCCvipldXiWYK2?play=true&utm_source=open.spotify.com&utm_medium=open> [lyttedato 23.04.15]

«Vedtekter for Stiftinga for folkemusikk og folkedans» 2014.

<<https://lottstift.no/Reporting/UploadFile/975372677.pdf?rand=620>> [lesedato 24.03.15]

Viken, Sjur 2014. «Laura Ellestad – Valdresspel i Amerika»

<<http://www.folkemusikk.no/laura-ellestad-valdresspel-i-amerika/>> [lesedato 12.03.15]

Wickström, David Emil 2005. «Norsk folkemusikk – et flerkulturelt fenomen?», s. 110–121 i

Norsk folkemusikklags skrift 18. Oslo, Norsk folkemusikklag

Økland, Nils 2001. «Folkemusikkhalvtimen feirer 70 år»

<<http://www.ballade.no/sak/folkemusikkhalvtimen-feirer-70-ar/>> [lesedato 24.03.15]

Øverland, Leif 2010. «– Utdanning gjer folkemusikken fattigare»

<<http://www.gd.no/kultur/article5062607.ece>> [lesedato 25.02.15]

INNHOLDSFORTEGNELSE

Intervjutranskripsjon Kjersti Aas	2
Intervjutranskripsjon Øyvind Smidt.....	21
Intervjutranskripsjon Sturla Eide	36

INTERVJUTRANSKRIPSJON KJERSTI AAS

Nicoline: Okay. Du kan jo starte med å beskrive den folkemusikalske, eller musikalske bakgrunnen din?

Kjersti: Ja, ehm, nei... Musikalske sånn generelt, all musikk, eller bare folkemusikk?

N: Alt, kanskje?

K: Ja? nei, jeg... Jeg har jo spilt fele siden jeg var liten, jeg vet ikke helt når det startet, fordi at oss har... Oss hadde liksom fela sånn som var på gården, som har vært der lenge, den ble faktisk hundre år nå på januar, så da skal vi ha fest, da kan du komme!

N: Haha! Konge.

K: Ja, det... Det står dato i den og sånn og, sjø, så det er ganske bra, for da har den liksom bursdag. Så jeg begynte... Begynte litt der da. Også... Så har jeg spilt bare egentlig med litt sånn gamle folk og sånn når jeg var liten, lærte litt av folk som kunne litt, også begynte jeg på kulturskolen for å lære litt mer sånn teknikk og sånn da, når jeg var ti, men det var jo litt sånn... det gikk jo så som så. Og jeg kan jo fortsatt ikke... slik klassisk teknikk har jeg jo ikke peiling på. Men... Ja. Så spilte jeg i kulturskolen til... Ja! Også jeg har jo spilt piano òg da. Det startet jeg med når jeg var seks, også spilte jeg til jeg var ferdig på ungdomsskolen. Også spilte jeg i korps.

N: Hva da?

K: Eh... Jeg vil nesten ikke si det altså, for det... Althorn! Haha!

N: Haha!

K: I sju år! Etterslag. Ja. Så jeg kan det, da, jeg kan det. Det er liksom sånn, det er det... Det er det jeg skjønner når det kommer til komp, det er etterslag. Så... Ja, så har jeg jo spilt i spelemannslag, da. Først i juniorspelemannslag, og så i ordentlig spelemannslag, da.

N: Hvilket spelemannslag da?

K: Jeg har spilt... Jeg spilte i juniorspelemannslag både til [spelemannslag1] og til [spelemannslag2].

N: Ja.

K: Og så har jeg spilt i [spelemannslag2], da, etter liksom jeg slutta i juniorlaget.

N: Mm.

K: Ja. Også... Starta jeg jo på... på musikklinja på [videregående skole], så da gikk jeg tre år der på videregående. Ja. Så etter det så har jeg nå bare spilt litt nå og da, her og der.

N: Ja.

K: Ja.

N: Spiller du... Hvor spiller du nå, da?

K: Nå spiller jeg... Jeg spiller litt forskjellig, det er ikke så mye som er... Jeg spiller litt på [spelemannslag2] når jeg har tida, men det er en bit fra Trondheim, så det... Det er ikke hver uke det, altså, det er et par ganger i året, halvåret. Også spiller jeg hver uke i lag med bare venner og sånn, da. Bare oss. Sånn én dag som er satt av til det, da.

N: Ja?

K: Der oss bare møtes og danser litt og spiller litt, og ja. Slarver –

N: Hvor mange er dere a?

K: – mest da. Det er litt forskjellig. Det er litt ut i fra hvem som har tida, men det er rundt minimum kanskje seks stykker hver gang, da, så litt oppover. Så det er jo trivelig, da.

N: Hva slags musikk er det dere spiller da, a?

K: Da spiller oss folkemusikk.

N: Ja, hvordan da...?

K: *Litt* gammeldans, men det... Det er mest, mest folkemusikk. Det er jo ingen av oss som kommer fra samme plassen, så det er litt ut i fra dem tradisjonene som folk kan som er der, da. Så da spiller oss litt forskjellige ting, da. Litt ting som oss har lært sammen i forskjellige anledninger sånn... For det er jo sånn at når du, eller, sånn som når jeg var liten, da, så dem folkene, dem fleste jeg kjenner i det miljøet, det er jo... jeg har jo blitt kjent med dem på sånn derre samlinger, kurs og kappleiker og ja. Sånn som det der som er på Steinkjer nå [Hilmar-festivalen og Hilmar:UNG], sånne opplegg liksom, og da blir det jo sånn at man lærer en del slåtter i lag òg. Sjøl om man egentlig ikke kommer fra samme plassen.

N: Hm.

K: Så oss har noen slagers, da.

N: Ja, det tenker jeg nok!

K: Haha.

N: M... Så lurte jeg på hvordan du oppfatter deg selv som utøver. Og... tradisjonsbærer, kanskje?

K: Ja. Ehm...

N: Om du har gjort deg noen tanker om det?

K: Ja... Nei, jeg... Vanskelig spørsmål, altså!

N: Haha, ja.

K: Ehm, jeg oppfatter meg selv ikke som profesjonell, det gjør jeg ikke, jeg oppfatter meg egentlig sjøl som en ganske gjennomsnittlig utøver, da, i miljøet! Det er liksom en utøver som

setter kanskje... Mine musikalske prestasjoner like... På lik linje, da, som det sosiale, og som på en måte miljøet, da! Så det er... ja.

N: Hvilken del av folkemusikken og sånn identifiserer du deg med, da?

K: Helt klart med... Helt klart med folkemusikk framfor gammeldans. Men... Ja. Men det har blitt egentlig mer og mer utpreget med alderen. Fordet at når jeg var liten så dro jeg på landsfestivalen og landskappleik, liksom. Og Oppdal spiller jo mye gammeldans òg, sånn. Det har bare blitt mer og mer, fordet at det... Dem vennene jeg har innenfor miljøet spiller ikke gammeldans. Så jeg har liksom ikke så mye påvirkning fra gammeldans, så jeg vil påstå det at jeg har ikke... jeg har ikke nok... For jeg tror det at det blir på en måte sånn at du må høre et visst antall timer på noen ting før du skjønner det –

N: Ja!

K: – og gammeldans, den koden har jeg falt litt ut av. Så nå... Jeg hører når det er *bra* gammeldans, det hører jeg. Men jeg vil ikke påstå at... jeg bruker ikke noe tid på å prøve å lære meg det sjøl, det gjør jeg faktisk ikke.

N: Nei.

K: Nei.

N: Ehm...

K: Du må bare si fra hvis ikke jeg svarer på spørsmålet, hvis det ikke er det du...

N: Nei da, men det er liksom, det er *da* man oppdager en del ting også.

K: Ja!

N: For det er jo... Ja. For jeg vet jo ikke... jeg vet jo ikke hva folk tenker, ikke sant?

K: Ja, nei, jeg skjønner det.

N: Så det er det jeg er veldig ute etter, at man bare... Snakker. Ehm... Ja. Så... Det har du egentlig svart på. Em... [kort pause] Påvirker spørsmål om ekthet i folkemusikken eller autentisitet deg i valg av slåtter eller hvem du spiller med?

K: Ja. Det vil jeg påstå. Det vil jeg påstå.

N: På hvilken måte...?

K: Ehm... At... det blir jo sånn at dem jeg føler gjør det riktig, som gjør det ekte og har det i seg, det er jo dem personene jeg ser opp til. Som... Som utøver sjøl, da. Så det er jo dem jeg helst... eller ikke sånn, det er jo fint å spille med hvem som helst, men det er jo dem jeg vil helst ta timer med, for eksempel, og som jeg på en måte... Ser et par tricks av, da, som jeg prøver å ta til meg sjøl og... som jeg liker å få respons av. Så absolutt, det vil jeg si, og det samme musikalsk sett òg når det kommer til dans òg. Så blir det liksom... ja. Det er noe spesielt, altså, med dem som virkelig, virkelig... Som du føler virkelig har det i seg.

N: Ja.

K: Mm.

N: Føler du gammaldans er... Siden jeg merket at... at du har en distinksjon mellom gammaldans og folkemusikk, –

K: Ja.

N: – er gammaldans mindre ekte enn folkemusikk? For deg? Eller det du kaller folkemusikk?

K: Eh. Jeg tenker det at gammeldans, det tror jeg er veldig ekte for dem som kommer fra et miljø der det står veldig sterkt. Sånn som Norddalen, når man drar på sånne samlinger i Norddalen og sånn, og du ser hvordan dem bruker gammeldansen og sånn, så skjønner du at det her er faktisk noe som dem er på en måte nesten oppfostra med, det her er noe som ligger... Ligger tungt i dem, da. Men for meg, så er det liksom... Jeg synes at det kan være veldig fint og sånn, men det har ikke... jeg føler ikke samme tilknytningen til det, da.

N: Nei.

K: Jeg synes at det... For meg blir det litt mer upersonlig.

N: Hm. Skjønner. Ehm... Hvordan vil du beskrive... norsk folkemusikk, hva det er?

K: Ehm... Det handler jo veldig mye om tradisjon, for min del. Men jeg tenker òg det at det har jo... det har utviklet seg veldig. Og hva som er på en måte rett, det er jo vanskelig å si nå, fordi at det har skjedd så mye siden liksom... Siden Myllarguten og dem første karene der. Så det har jo skjedd mye... På alle slags måter, men... Norsk folkemusikk? Jeg tror at... jeg tror... sånn som *jeg* forstår det, så er det i bunn og grunn litt bruksmusikk. Det er jo folkelig, det er ikke... det er ikke den musikken som tradisjonelt sett har blitt holdt store konserter med som Ole Bull, han var jo kanskje litt kontroversiell der, det er jo musikk som har på en måte vært en del av hverdagen til folk i veldig lang tid, og... dem slåttene og sangene og sånn, dem har jo på en måte en funksjon, dem fleste. Når du begynner å tenke over det, så er det ganske, ganske rart, egentlig, hvor funksjonelt mye av det er. Det er jo slåtter som har blitt brukt til dans, eller... blitt brukt til... til bånsuller, eller har blitt brukt til noe spesielle tradisjoner i forhold til bryllup eller noe andre ritualer. Så, da, jeg tenker når man begynner å tenke på det, så gir det litt mer mening, det der med at folk faktisk er veldig opptatt av at det skal være rett takt, skal være rett i forhold til den stilen. Fordi at jeg tenker sånn derre, er det, er det bånsull hvis det ikke spilles som om du skal vugge et barn, på en måte?

N: Ja.

K: Da er det jo... Det er jo fortsatt melodien og sangen, liksom... Det er jo ikke en bånsull i den betydninga. Så det tror jeg er et viktig... viktig aspekt med folkemusikken, faktisk, at det er... Mye av det, eller det meste av det er musikk som faktisk har blitt laget med en funksjon,

da.

N: Ja. Så... Hvis jeg forstår deg rett, så er... Oppfatter du folkemusikk som hovedsakelig nyttemusikk, og ikke som en haug med musikalske stiltrekk på en måte?

K: Ja. Ja. Det gjør jeg faktisk. Det er det jeg synes... når *jeg* hører på folkemusikk og jeg velger ut hva jeg vil høre på, så er det... det er så klart fint, det er jo enkelte som spiller mye finere enn andre, og klang og alt det der, men det jeg liksom er mest opptatt av, det er hvis jeg skal høre for eksempel på slåttespill, så må det være et visst driv i det. Sånn at du liksom føler på det der at... Hvis det hadde vært folk på dansegulvet nå, så hadde dem kommet rundt, liksom! Dem hadde ikke blitt stående! Og da hjelper ikke det, liksom, hvis det er skjørt og fint og... god klang, hvis det liksom ikke... Hvis det ikke har den funksjonen. Men det som er finest, så klart, det er hvis det kommer sammen. Og det er jo det man ser på dem som liksom spiller... Det er mange, *mange* gode spelemenn som spiller B-klasse som er kjempeartig å dra på dans med og sånn. Fordet at dem virkelig har trøkka, og... Så det som jeg tenker skiller dem fra A-klassa, det er jo det at dem i A-klassa som regel har det ekstra elementet da, med at dem faktisk har god klang og fine detaljer i spillet og gode stiltrekk og sånn.

N: Ja.

K: Ja.

N: Ehm... Å, hva var det jeg skulle spørre om nå a? Nå datt jeg helt ut, herregud. Eh... Ja, det får bare være.

K: Ja, du må bare –

N: Jo! Føler du... Liksom dette med feleteknikk, da –

K: Mm.

N: – ehm... Føler du det... Er noe eget for folkemusikk i forhold til fiolinteknikk?

K: Ja.

N: Kan fiolinteknikk bli med inn i folkemusikken, eller... Er det et viktig skille mellom de?

K: Ehm. Jeg synes det at man bør være... Det viktigste, tror jeg, det er det å være oppmerksom på hva du gjør. Og jeg tenker det er mange som har klassisk bakgrunn som er på en måte så indoktrinert med å gjøre en del ting, sånn som for eksempel med vibrato og sånne teknikker, mer. Og det er jo veldig naturlig for *dem*, for at jeg tror ikke det trenger å stå i noten for at dem skal gjøre det.

N: Nei.

K: Jeg tror det er liksom en del som... en del av pakka da, som du får som klassisk. Og jeg tror at det er veldig viktig når du da velger å spille andre sjangre, og det er jo det samme med folkemusikk hvis du skal gå over, antakeligvis, til klassisk òg. At du er veldig oppmerksom på

dem tingene du gjør, og dem små tingene der, for det gjør en stor forskjell, altså. For tar du med *for* mye sånt inn i folkemusikken, så blir dem på en måte...

N: Ja, hva blir det?

K: Ja! Nei, jeg tror at det er... Det mange glemmer da, når dem prøver å spille folkemusikk, det tror jeg er litt... at du *må* ha med deg en del stiltrekk, faktisk. Det *er* en egen sjanger, det *er* ikke bare melodier.

N: Nei.

K: Fordet at, jeg tenker sånn derre. Hvis... Hvis oss nå hadde laget et arrangement av en veldig kjent poplåt, da. Også hadde oss spilt den i... ja. Ja, i en eller annen... En eller annen slåttetakt i et spelemannslag, og folk hadde hørt det, så hadde folk sagt sånn derre «ja, e kjenne att låten, dæ e den og den låten, artig», ikke sant. Men hvis du hadde spurt dem da om, ja... Er det her pop? Så tror jeg at dem ville ha sagt, antakeligvis... Det er jo et tankeeksperiment, da, men *jeg* tror at dem ville sagt nei. «Dæ her e ikke pop.» For det er et spelemannslag som spiller det i –

N: Til dans, liksom?

K: Ja. I tradisjonen. Det... det her er ikke pop. Men hvis... Jeg har den oppfatninga, da, at hvis det for eksempel er et kor da, som tar en eller annen... tar et eller annet slåttesteve, arrangerer det i en eller annen korsattsform, og så synger det, og... på en måte *ikke* har takta eller det som i utgangspunktet er viktige kjennetrekke ved det slåttestevet, legger på litt triller her og der, liksom, og du spør folk som har bare sittet i publikum, var det her slåttemusikk? Så tror jeg dem fleste ville ha sagt ja.

N: Ja.

K: Så jeg tror det at det er mange som ikke er oppmerksom på at... At folkemusikk er... Er faktisk en hel sjanger, det er ikke melodiene, liksom.

N: Mm. Ja. Ehm... jeg blir så opptatt av det du sier, så jeg glemmer hele tiden det jeg skal spørre om. Jeg kom på sånne oppfølgingsspørsmål, vet du. Eh, jo, men tror du dette med skolering, for eksempel –

K: Mm?

N: – tror du, ehm... Nei, glem det. det jeg skulle spørre om var, ehm... Hvis et kor bare gjør sånn som du sier, da. Eh... og tar dette og sånn. Eller, jeg fikk inntrykk av at du synes ikke det... Var noe stas?

K: Nei! Haha.

N: Nei. Er... er det fordi det blir dårlig, eller fordi det blir uekte?

K: Jeg vil si at... at det er fordi det blir uekte.

N: Mm.

K: Jeg vil si det. Men det er ikke fordi at, absolutt altså, det er mange folk som har stor, stor kompetanse og... som spiller og synger og alt mye bedre enn det jeg gjør, men det blir på en måte... for meg så blir det... Det blir ikke riktig i forhold til det bildet jeg har, da.

N: Mm.

K: Og det... Ja, ikke for å henge ut noen nå, men jeg var på konsert sist uke, med [ensemble1] og [ensemble2], og det var *kjempebra*, altså.

N: Mm.

K: Det var virkelig spilt så bra, mye trøkk og... Ja, virkelig en konsert som var verdt, da, å besøke. Men så hadde [ensemble2], den folkemusikkgruppa [svensk], et par sanger for seg sjøl, og [ensemble1] et par sanger for seg sjøl. Og det var veldig fint begge deler. Også spilte [ensemble1], dem er liksom litt på folkemusikkbølgen dem òg da –

N: Ja, haha.

K: – så dem spilte noen par sånne sanger fra Ole Bull, og det er jo... passer jo veldig fint og veldig bra. For han har jo på en måte laget en kanskje litt mer sånn blandingsstil, da. Litt mer klassisk musikk med folkemusikalske elementer. Så skulle dem prøve seg på en halling som Majorstuen har spilt.

N: Mm.

K: Og har laget... eller fått laget, da, et kjempeflott arrangement og sånt, og det var jo virkelig kult å høre på og... og... veldig fint! For dem er jo så flinke til å spille, og det er jo profesjonelle folk med høgt nivå. Men det var liksom sånn derre, du merka at blant dem som er folkemusikere, som er flertallet, da, i salen, og det er ikke vondt ment! Det er ikke –

N: Nei.

K: – sånn at folk liksom sier det for å henge dem ut! Men du merker liksom det samme som med det der... Litt uti første vendingen allerede, så er det sånn litt kviskring, sånn derre «shhshshs».

N: Haha!

K: Og da er det sånn herre... Nå har dem sakka ned til gangartempo, liksom, i løpet av vendinga. Ja. Og det er ikke... Det er som jeg sier, liksom. Det er ikke det at det er... folk mener å være slem og bare «herregud, nå failer de», det er mer sånn der, litt sånn internt, litt sånn, folk bare... folk merker det! At det faktisk ikke er noe dem gjør til vanlig da, at dem ikke er et spelemannslag! At dem faktisk jobber med andre ting! Og da blir det bemerket altså. Folk legger merke til det.

N: Mm.

K: Og det er... jeg tror det er i forhold til ekthet. Ikke i forhold til hvor fint det er. Det *er* fint. Det er ikke tvil om annet, altså. Dem er kjempeflinke, og dem spiller kjempefint. Men det er ikke *den* hallingen jeg tror så mange hallingdansere ville ha valgt ut hvis dem skulle ha stilt på kappleik og skulle ha danset til.

N: Nei.

K: For da er det liksom. Oppfyller ikke funksjonen sånn sett, da.

N: Nei. Men hvordan ser du på... Nå tenkte jeg... det var det jeg skulle spørre om istad. Ehm... Dette med, altså, formell skolering av folkemusikere, typ musikkvitenskap eller... altså... Ole Bull-akademiet, det i Rauland, eller folkemusikklinja på musikkhøyskolen. I Oslo.

K: Mm.

N: Hvordan ser du på det?

K: Altså, jeg har alltid sett veldig opp til det. Jeg synes at det er... det er veldig gode... eller gir en god sjanse da, til at vi faktisk får muligheten til å treffe veldig flinke lærere. Og man får muligheten til å treffe *andre* som holder på med det samme, og som ligger på samme nivå. Noe i samme interesseområde, antakeligvis. Og at man får liksom... muligheten til å fordype seg, da, i det man... Man... Virkelig har lyst til å holde på med. Og jeg tror nesten at... Ikke at det er nødvendig, men at det er en stor fordel å ha en sånn bakgrunn hvis du skal være profesjonell folkemusiker –

N: Mm.

K: – i dag, så tror jeg at det er en fordel, faktisk. Fordi... Også er det jo det òg, at det gjør det jo på en måte enklere å arbeide sammen med andre som har en annen bakgrunn. Fordi sånn som... Det er faktisk ikke bare en myte, altså. Det er jo, det er jo helt sant. At folkemusikere har jo som regel ikke samme forholdet til noter, for eksempel, som... som dem som har for eksempel klassisk bakgrunn, da. Eller dem som har spilt jazz har i forhold til akkorder og sånt,

N: Mm.

K: det er jo... det er jo noe som har blitt formidlet, som regel, muntlig, og du har hørt deg til. Så derfor så tror jeg at det er... gjennom sånne muligheter til skolering, så får du på en måte inn sånne ting, òg.

N: Mm.

K: Og det gjør det enklere å faktisk kunne... gå litt ut av miljøet og holde på med andre ting i tillegg.

N: Ja. Ehm... Skal vi se... Ja... Ja, ja... altså, hva folkemusikk er eller skal eller kan være.

Synes du det har endret... Eller hvordan har det endret seg etter det du erfarer, da?

K: Det har... Én ting som har kommet *veldig* inn, som faktisk ikke er så gammelt som en skulle tro, det er jo det derre med arrangering.

N: Mm.

K: Lage litt spenstige arrangement og sånn. Og... sånn som, ja, det er jo... det er faktisk helt rart, at sånn som i vokal folkemusikk, så var jo ikke det gjort i det hele tatt før for noen tiår siden, faktisk. Jeg tror faktisk det var mammaen til [felles bekjent fra Hallingdal] som var den første, med vokalgruppa si som arrangerte folkemusikk i folkemusikkarrangementer, da. At det ikke ble tatt ut av kontekst på en måte, men at det fortsatt var... var folkemusikalsk, bare i flere, med flere stemmer!

N: Mm.

K: Og egentlig, så tror jeg at... det er mange som ser på det som en trussel, da! For det tradisjonelle slåttespillet. Men jeg tenker at så lenge som det faktisk fortsatt oppfyller sin funksjon, da, bare at det er arrangert, så tror jeg at det er et løft, faktisk, for folkemusikkmiljøet. For det at –

N: For da tenker du på feleslåtter også? Ikke bare det vokale?

K: Ja! Nå tenker jeg på *alt*, liksom. Durspell og sånn òg, for den del! Men... Jeg tenker at, ja, jeg tenker at det gjør det mye mer tilgjengelig, da, og fanger et større publikum. Også tror jeg at spesielt med dem som er unge og barn og sånn, dem blir som regel... Eller jeg tror det er lettere da, for dem å finne inspirasjon i noe som er litt arrangert, og som er litt mer... ja, litt mer *med*, da. Enn det som er *helt* rent. Og *helt* ekte. Og da tror jeg at det er heller det at du starter kanskje der, starter med sånne grupper som Majorstuen og... Valkyrien Allstars, for den del. Og starter med det som er litt mer kommersielt. Og så når du får interessen *for* det, så er det kanskje heller at du snevrer det inn imot faktisk hvor det kommer fra.

N: Mm.

K: Så jeg tror at... Sånn som i dag, så tror jeg at det hadde vært et tap, faktisk, for miljøet og for sjangeren, da, hvis de... hvis det ikke hadde tatt den retninga.

N: Mm.

K: For det tror jeg faktisk fanger et større publikum.

N: Mm. Ser du på den musikken som nyskapende folkemusikk, eller som blandingssjangre, på en måte? Hybrider.

K: Nyskapende.

N: Ja.

K: Jeg ser på det som nyskapende. Absolutt. Men... Men som sagt, altså. For *meg* da, så er det viktig at det på et eller annet punkt er innom sjangeren i løpet av... i løpet av slåttene eller

sangen eller... ja.

N: Mm.

K: At det er liksom... Ellers så ser jeg ikke på det som blandingsjanger. Da ser jeg bare på det som ikke folkemusikk, for min del. Da er det liksom... er det en jazz-saxofonist som har fått med seg en bassist og en gitarist og skal spille noen slåtter dem aldri... Og da spiller dem bare dem slåttene, men dem aldri i løpet av sjølve sangen er inn på rett takt eller et eller annet, da er det fortsatt kult og... sikkert bra spilt ut i fra hva jeg kan bedømme, men da faller det liksom litt utenfor sjangeren for min del.

N: Ja. Du sa... rett takt. Hvilke andre ting –

K: Det er rett takt, det er jo veldig vesentlig, da. For funksjonen. Jeg setter jo takt over... over melodi, faktisk.

N: Mm.

K: Det gjør jeg. Men det er jo òg det der med å treffe på... Sånn som hvis du arrangerer folkemusikk da, treffe på tonaliteten og sånn.

N: Mm.

K: Nogenlunde. Og det er jo nyskapende å komme med andre akkorder og sånn, men det er jo viktig da, at det ikke på en måte faller ut av kontekst.

N: Mm.

K: At du fortsatt gjerne bruker noe som er naturlig, da. En eller annen plass.

N: Ja. Men det er jo mye som kan være halling eller gangarrytme... Altså, takt! Men... men er det snakk om på en måte noe... noe rytmiske formler eller et eller annet som på en måte definerer det som halling eller...

K: Eller, jeg tenker liksom... Typisk halling eller typisk gangar... det er jo ikke... Det er jo som du sier, det er jo totakt. Eller det er ei takt som er relativt tilgjengelig, da. For mange. For det er jo ikke det vanskeligste å sette seg inn i.

N: Nei.

K: Men det som er, da, det tror jeg er... det er sånne små detaljer der du røper deg så sykt på om du *betoner* rett i forhold til liksom strofer og... ja. Om du har tyngden på rett slag og, ja, du hører det fort, altså.

N: Ja. Jeg tror jeg skjønner hva du mener.

K: Ja.

N: Ehm... [pause] ehm... så det er... altså slåttene, hvordan den spilles er veldig viktig. Eller melodien. Men... Og utøveren... altså, hva er viktigst, en folkemusikkutøver, eller en slått som spilles riktig av en ikke-folkemusikkutøver? Eller hvordan... hva er, hva er viktig, og på

hvilken måte? Jeg tror kanskje jeg har skjønnt hva du tenker om slåttene, men hva tenker du om...

K: Om utøveren?

N: Ja.

K: Jeg tror at det... jeg tror det at utøveren har på en måte mye å si for hvordan slåttene blir, òg. Og det er jo det her med personlig preg, og... det er jo rart, for det at det virker jo mange ganger sånn som at hver bygd og hvert dalføre og alt har så utprega sin egen tradisjon og klare grenser for hva som er riktig i forhold til den tradisjonen. At det òg skal finnes individuelle forskjeller innad i det. Men jeg tror faktisk det at bare du får jobbet nok med det og får et sterkt nok forhold til det, så blir det på et eller annet punkt kanskje automatisk litt personlig, og da er det... da får du liksom muligheten til å få et større spillerom på det. Men det jeg tror, da, det er det at en som ikke har bakgrunn i den tradisjonen fortsatt kan spille rett tradisjon.

N: Mm. Er det folkemusikk da? Eller er det ikke helt...

K: Jo... jo, det vil jeg... det vil jeg påstå, faktisk. Det vil jeg påstå. At hvis det er en person som har en annen bakgrunn og så på en måte knekker kodene, så er det folkemusikk, absolutt. Det vil jeg påstå.

N: Mm. Men forstår jeg deg rett når du ikke ser det klare skillet mellom utøveren og slåttene?

K: Ja.

N: Ja.

K: Ja. Det er liksom mere... ja.

N: Det er to sider av samme sak, eller?

K: Ja, jeg tror at det er ting som påvirker hverandre veldig, da, så det er veldig vanskelig å skille det.

N: Ja. Mm. Ehm.. dette med ekthet. Er det et viktig tema, vi var litt inne på det istad, da, men om det er et viktig tema for deg? Er det... oppfatter du det som et viktig tema, eller i hvilken grad og på hvilken måte oppfatter du det som et viktig tema i miljøet, da?

K: Jeg oppfatter det faktisk som veldig viktig. Nei, jeg tror faktisk at det spiller stor rolle òg for miljøet. Du merker det spesielt kanskje på sånne derre arrangement som for eksempel Landskappleiken, da, der det konkurreres i det. Og jeg tror for utenforstående, så kan det av og til på en måte... og ikke bare for utenforstående, for folk som òg er en del av miljøet, så er det enkelte avgjørelser som av og til virker *litt*... litt *rare*, da. Men som regel så har dem såkalt rare avgjørelsene da grunnlag i det at det er rett i forhold til tradisjonen. Og det spesielt hvis du går på sånn som vokal folkemusikk, så er det jo... det er ikke nødvendigvis den personen som synger finest som kommer høyest opp, liksom.

N: Nei.

K: Det er mer det at du faktisk har den ektheten, da. Og gjør det i hevd med det som er tradisjonen.

N: Hva vil... dette med rett tradisjon, hva vil det si? Sånn overordnet...

K: Rett tradisjon, det er jo kjempevanskelig å definere, men jeg tror det at det... at det er veldig viktig det der som jeg sa, da, med funksjon. Absolutt. Og at det skal være naturlig. For det er fullt mulig å ta en slått eller ta et stev og legge på noen triller, og... noen *tricks*, da, for å si det sånn. Men det er i det øyeblikket at du merker det at det på en måte er en naturlig del av melodien, at det ikke er *tricks* som du legger på for å få det til å høres mer folkemusikk ut! Men at det på en måte er et ekstra krydder da, for å få frem det du vil i melodien. Og det samme med frasering og buestrøk og sånne ting. Når du merker at det faktisk... sånn som dem som er kjempeflinke til å spille til dans, og du hører på dem og ser på hvordan dem spiller faktisk til dem som danser –

N: Mm.

K: Det er ikke det at «no har e øvd inn det at e ska spell den slått her tre gang, og så andre gangen så ska e ha et lite stopp her, og tredje gangen så ska e ta også lægg 'en ned en oktav!» Det er liksom sånn derre... du ser at når dem sparker i hatten, så kommer stoppet, liksom. At det er veldig interaktivt, da.

N: Ja.

K: Og det føler jeg er veldig ekte, når det liksom oppfyller funksjonen, og når dem ekstra særtrekkene ved folkemusikken er der for å på en måte... *bygge* under, da! Selve funksjonen. At dem ikke på en måte er påtatt. Men at det er der fordi at det liksom gjør det bare sterkere, da, dem særtrekkene som allerede er der.

N: Ja. I hvilken grad oppfatter du det, eller på hvilken måte... jeg klarer aldri å bestemme meg. Eh... oppfatter du at folk er enige eller uenige i miljøet, om hva som er rett tradisjon, eller hva som er ekte, eller om det er ekte eller uekte, gammaldans eller nytenkning eller hva det er, da.

K: Mm. Nei, det... Jeg føler at det er en debatt som folk *aldri* går lei av, og som *alltids* er aktuell! Og jeg tror at for min del, så er... jeg *elsker* den debatten, altså. Fordi at det er... det er et tema, da, som står folk veldig nært, og som folk tar veldig personlig! Og det er liksom... når du leser sånne debatter der dem debatterer, dem kjemper med hud og hår, altså! Det er liksom... dem tar ingenting for gitt, og det er liksom voksne folk som føler identiteten sin angrepet, da. Og da blir det... jeg føler at det er viktig, da, og ha den debatten fordi at –
[blir avbrutt av en person som kommer inn, men snur i døra]

Ehm... det viser hvor stor betydning folkemusikken fortsatt har. For personer, da. Så jeg synes at det er litt fint, fordi at det viser det at miljøet er faktisk ikke likegyldig! Etter *nesten* hver kappleik er det noen som er veldig uenig i en eller annen dommeravgjørelse!

N: Mm.

K: Og da er det... det er som jeg sier, altså. Det er voksne folk som du på en måte tror bare skal kunne si det at «det her e greit, det har itt så my å si, e stole på me sjøl, og det går greit», men så ser du at dem blir så uenige, og at det er liksom sånn der at det må... det må debatter til da, der dem føler at dem får ytret sin mening, og får sagt sitt ord, da, til det. Og jeg vet av folk som har besøkt hverandre for å skvære opp etter sånne ting, liksom.

N: Haha!

K: Og da er det voksne folk som driver med det her profesjonelt, og det er ikke så stort miljø, så du kjenner jo alle. Men det er likevel... det er så personlig, da, det der med tradisjon. Og folk føler det at det er det som identifiserer dem som artister.

N: Mm. Det de er uenige om, er det... er det autenticitetsspørsmål, eller er det andre ting i første rekke, da?

K: Det er faktisk... det er faktisk, det kan være mye da.

N: Ja.

K: Men sånn som spesielt i dans, vet jeg, har det vært mye spørsmål angående autenticitet, faktisk. At for eksempel halling ikke skal utvikle seg til å bli en sirkusdans som bare satser på akrobatikk, og at det ikke... at halling er ikke det å gå fram på en scene og presentere ett tricks etter det andre. Halling er faktisk å danse og å kunne overbevise med noen tricks her og der. Men det er veldig mange turer og veldig mange ting ved den dansen som utgjør halling. Det er ikke det å kunne...

N: Saltoen?

K: Nei. Det blir ikke det samme, det. Så jeg vet det at det er mange spørsmål rundt det der med autenticitet. Og det er jo sånn som... sånn som på landskappleiken i år òg, så er det jo folk som stiller i gruppespill og som er profesjonelle og har et kjempehøgt nivå, også blir dem på en måte... dem kommer ikke på første plass. Og dem kommer liksom under folk på lista som er sånne bruksmusikere, da –

N: Ja!

K: – og har spilt med spelemannslag og slått seg sammen og øvd for «no ska oss still i gruppespill sammen» og fordi at dem da kanskje har laget litt for spenstige arrangement der dem mister litt av liksom... og da er det som regel, hvis det ikke blir slått ned på litt sånne ting, så blir debatten bare enda større. For da føler folk seg urettferdig behandla! Så derfor så

er det... er det litt så som så. Når dem som faktisk gjør det godt og er profesjonelle og sånt kommer lenger ned på lista.

N: Mm.

K: Så er det veldig mange som på en måte godter seg litt over, og bare «husk på kor du kjem ifra no! Itt ta av helt! Da skjer det!» liksom.

N: Haha! Ja.

K: Også er det mange som sier at da er det på en måte dømt på feil grunnlag. For du kan ikke dømme dem så langt ned, som faktisk har det nivået. Og hvis det skjer omvendt, da, at *dem* personene kommer langt opp, så skaper *det* på en måte splid, da, fordi at da...

N: Blir det feil på andre måten?

K: Ja. Så det er... det er alltid et tema. Absolutt.

N: Men er det... denne debatten der, er det... tenker du at det er en del av tradisjonen, eller en del av den folkemusikalske identiteten, eller er det liksom...

K: Jeg tror, faktisk, jeg har ikke tenkt på det sånn før, men jeg tror at det er en debatt som har... det var en artig tanke, tykte jeg. Jeg tror det at det er en debatt som har en lang historie, altså. Og jeg tror at så lenge som *jeg* har vært en del av miljøet, og som, ja, faktisk så lenge som jeg husker at jeg har hørt det, så har det på en måte vært et tema.

N: Mm.

K: Og... jeg tror at hvis det ikke *er* en del av tradisjonen, så tror jeg i hvert fall at det kommer til kanskje å bli det i framtida. Mer og mer aktuelt, kanskje. Og... som sagt, jeg tror at det er en viktig debatt, at folk engasjerer seg i den debatten så lenge... Eller på den måten dem gjør, for det holder på en måte gnisten oppe, og du ser på en måte virkelig at det her betyr noe for dem, da. For det øyeblikket folk slutter, så tror jeg på en måte at folkemusikken er så likegyldig for folk at det er... at da er det allerede på en måte litt for sent.

N: Ja. Skjønner. Ehm... hvordan er det med maktforholdene? I folkemusikkmiljøet. Er det maktforhold, eller er det... eller er ikke det en greie?

K: Nei, det... det er litt som du *ser* det. På en måte, da, så er det det som er så fint med å være i folkemusikkmiljøet, det er jo det at dem personene som på en måte er idolene dine musikalsk, dem er så tilgjengelige. Og alle er jo på en måte tilgjengelige for alle, så det er jo ikke noe problem at hvis *du* har plukket deg ut en spelemann som du synes er spesielt flink, så kan jo du bare sette deg attmed han og slå av en prat på neste konsert eller neste kappleik du drar på. Og han –eller hun – er jo som regel veldig trivelig og veldig jordnær og synes at det er flott. Og hvis den personen *ikke* er det, så er det sånn at dem andre reagerer på at dem synes det er rart og uhøflig, liksom.

N: Mm.

K: Så det er jo en veldig fin ting at *sånn sett*, så er alle veldig tilgjengelige, og alle er på en måte folk, og alle er... alle danser på samme dansegulvene, uansett om du er A-klassing eller om du er en dårlig B-klassing, liksom.

N: Eller nybegynner!

K: Eller om du er helt fersk, og... Og likens sånn som det der med spelemannslag, og altså, at i *mange* spelemannslag så er det *store* nivåforskjeller, altså. Og du har på en måte vokst opp med det der, at det alltid er noen som er bedre enn deg der. Og at det alltid er noen som er dårligere. Som regel. Så du er veldig vant til at... vant til det der, og det er jo en veldig fin ting, og veldig inspirerende for mange at idolene faktisk er så nært. Det er ikke... det er liksom ikke One Direction som er langt borte og der folk besvimer hvis dem bare ser en snurt av dem når dem kjører forbi i en bil! Det er liksom... det folk du har mulighet til, da, å faktisk ta kontakt med og spørre om ting og få veiledning tilbake for. Det er veldig fint. Men så er det jo, det er jo klart at det er jo makt inni bildet, da, det er jo det. For det er jo et lite miljø, og det er liksom ganske... Det betyr mye for mange. Så det er jo fullt mulig å kunne få styre det inn dit du vil.

N: Mm.

K: Og det er jo eksempler på folk som alltid har fått et halvt til ett poeng for lite til å få napp til A-klassa, liksom. Fordet at folk ikke vil ha dem opp i A-klassa. Så i stedet for å bruke fem år på å komme opp i A-klassa, så har dem kanskje brukt... ti, liksom. Det er jo eksempler på sånne ting. Så det er jo på en måte litt... og har du, eller, jeg tror du merker det spesielt det der med makt hvis du har sterke personligheter imot deg. Heller det enn hvis du bare er helt nøytral eller har noen *for* det. For det er lett å blokkere, altså.

N: Mm. Du tegner liksom litt et bilde av en... litt sånn... flat struktur, skulle jeg til å si, hvor du har... er du dommer her så har du autoritet der, eller hvis du er en stor spelemann så har du noe du skulle ha sagt. Men at... det er plass til alle, da?

K: Ja. Det vil jeg påstå. Også er det det at... at det er på en måte et felleskap der, ja, det er litt overdrevent å si at alle kjenner alle, men... det er faktisk sånn at hvis du er inne i det, så vet du av veldig mange, eller du vet av et stort antall andre folk som er òg inne i det. Så hvis du ikke kjenner den andre folkemusikeren, så har du i det minste veldig mange felles bekjente, som regel. Så det er... det er som du sier, det er en ganske flat struktur *sånn* da, ganske oversiktlig hvem som driver med hva når, og alle er på en måte veldig *tilgjengelige*. Det er liksom ikke noen som du *ikke* kan ta kontakt med. Men... men så er jo samtidig som du sier da, at det er som regel samme personene som styrer ganske mye i forhold til... sitter som

dommere, sitter som... sitter som ledere bak festivaler og arrangementer og sånt, har kontakter og... ja. Formidler kontakter og sånt. Så det er, det er jo et lite miljø, så det er jo... På en måte så er det jo veldig fint, for det skaper et rom for alle, men så samtidig så er det jo veldig komprimert, liksom.

N: Men de du snakker om, de som sitter der og arrangerer festivaler og sånn. Opplever du de som definerende for miljøet, eller ikke?

K: Jo, faktisk, dem har, dem er ganske definerende, det vil jeg påstå. Dem har mye å si, som regel er det dem som engasjerer seg veldig i... i for eksempel rekruttering, da, eller i for eksempel... PR og sånn òg da. Og jeg vet ikke, jo, jeg vet kanskje *det*, men dem personene som sitter som redaktør i for eksempel Folkemusikk-bladet, jeg vil påstå at dem egentlig har ganske stor makt i folkemusikkmiljøet, med hvem han velger å skrive intervju om, for at det blir på en måte... det er ikke snakk om ti tidsskrift som dekker det området, det er *ett*, liksom, og hvis du får et portrettintervju i det tidsskriftet i forhold til CD-lanseringa di, så er det liksom... da har du fått den publisiteten, da, som flere andre ikke har fått. Så det er absolutt, absolutt sånn at det er enkelte personer som kanskje har mer å *si*, da. Jeg tror faktisk at Folkemusikk-bladet, i alle fall for et par år sida, lanserte sånn liste over dem mektigste personene i folkemusikkmiljøet –

N: Gjorde de det?

K: Ja, helt konkret, det var kjempeartig. Rangert. Det var liksom navn og begrunnelse. Navn og begrunnelse nedover.

N: Det skal jeg lete fram.

K: Det var faktisk ganske heavy, det altså. Og jeg tror at... Det var kjempeartig, altså. Og jeg tror at det var ikke alle som kom på den lista som var så fornøyd med det, på en måte.

N: Nei.

K: For det er jo på en måte... Mange trekker litt i tråder, *alle* som har muligheten til det, trekker litt i tråder. Du vil jo ikke høre snakk om det.

N: Nei, det skjønner jeg. Ehm... [pause] ser du noen likhetstrekk mellom folkemusikk og andre sjangere? Eller føler du det er...

K: Ja. Det tror jeg absolutt, altså. Det er jo... nå har jo ikke jeg samme innsikt i andre sjangere. Men du ser jo sånn som når jeg spilte i korps, da, så var det jo sånn at alle, eller, ikke alle, da, men dem fleste dirigentene og sånn, når oss før på sånn korpsstevner og sånn, dem kjente jo hverandre fra før, for dem hadde jo vært på kurs sammen, og... kanskje vært på noen sommergreier sammen når dem spilte i korps sjøl, liksom, når dem var unger. Så jeg tror absolutt at i andre miljøer så finner du att det der med... med samholdet og felles interesser,

da. Du ser jo det der med jazzmiljøet og sånn òg, dem vet jo tå hverandre, dem som faktisk driver med det i Norge på et visst nivå, da, eller bruker en viss mengde tid på det. Så... jeg tror at mye av det finner du... finner du igjen, altså, det der interne... interne miljøet.

N: Ja, *dette* lurer jeg... *dette* er jeg spent på. Hvorfor er dette med ekthet så viktig?

K: Jeg tenker at hvis oss ikke skulle målt dette med ekthet, så hadde jeg ikke visst hva jeg skulle målt folkemusikken etter, liksom, for jeg tenker at først når det er på en måte *ekte*, når det er... Fordi ekte, jeg tenker at hvis det er ekte, så er det folkemusikk. Hvis det *ikke* er ekte, så er det ikke folkemusikk –

N: Nei.

K: – for meg. Det er liksom... det henger sammen på den måten, det er ikke *gradering* av ekte eller ikke ekte for min del, for meg så er det ganske svart hvitt, liksom. Enten eller. Og hvis det er ekte, så er det folkemusikk. Og først *da* kan du begynne å legge inn andre vurderingskriterier.

N: Ja.

K: Om er det... er det sånn og sånn. Er det samspilt? Er det...

N: Er det god springar?

K: Ja.

N: Mm.

K: Men det er først liksom når du har fått det på plass at det er folkemusikk. At det er ekte. Så derfor så tror jeg at det er veldig avgjørende, da. Fordi at hvis det ikke er ekte, så blir på en måte ikke det andre noe spørsmål. Er det godt driv? Er det... bra fraseringer? Er strøka givende, liksom? For meg så er ikke det noe spørsmål hvis det ikke er ekte.

N: Nei.

K: Da er det... da må jeg på en måte ta dem vurderingene ut ifra at det er en annen sjanger. Og hvis du skal ta dem vurderingene ut ifra at det er en annen sjanger, så er ikke *jeg* i stand til å ta den vurderinga, liksom.

N: Nei.

K: For da vet ikke jeg, er det her... hvis du spiller et klassisk stykke, så vet ikke jeg om, er det her liksom rett strøk i forhold til betoning? Det har jeg ingenting å... eller. Jeg kan jo høre om jeg synes det er bra eller dårlig, men jeg har liksom ikke noe grunnlag, da, for å vurdere det, egentlig. Så for meg så er det et spørsmål om det er ekte, om det er autentisk, veldig grunnleggende, da. Det er liksom, det er jo første punktet, og *så* kan du ta resten.

N: Ja, nei, for jeg skulle til å spørre om det er liksom noen forskjell på dette med uekte folkemusikk og dårlig folkemusikk, men det blir det jo –

K: Nei...

N: Altså, dårlig folkemusikk er jo folkemusikk, men uekte blir jo...

K: Ja, ja. Uekte, det er... uekte folkemusikk, det er liksom, det er ikke folkemusikk for meg, det.

N: Nei.

K: Så dårlig folkemusikk, det er liksom folkemusikk, det er ekte, men det er bare ikke bra spilt, haha.

N: Haha, ja. Jeg skjønner. Eh... har du vært i en situasjon der du er uenig med noen, om det er ekte folkemusikk? Eller om det er... om det ikke er det?

K: Ja, jeg tror alle kommer i den situasjonen på et eller annet punkt, altså.

N: Mm.

K: Det tror jeg absolutt. Men det er på en måte... som regel så tar ikke man det opp, for det er på en måte som oftest dem som framfører du er uenig med.

N: Ja.

K: Og... du skal føle... enten så skal du være veldig frampå for å si det til en utøver, at det du driver med er ikke ekte, det her er ikke folkemusikk. Enten det, eller så skal du føle at identiteten din er *veldig* krenket. Og da er det liksom for eksempel, jeg vet av folk som har gjort det hvis det er... sånn som én gang husker jeg, så var det en som skulle spille en konsert, også sa han sånn derre «ja, no» – og han var jo klassisk, da, hovedsakelig klassisk. Som var litt inne på folkemusikk her og der, trodde han sjøl, da. Men det var jo ikke overbevisende i det hele tatt, det var ikke *ekte*, da, for å si det sånn! Men det var jo helt greit, publikum bare satt jo der og hørte på, for det var jo faktisk *ikke* respektabelt, og ikke... og det er som jeg sier, altså, du skal være veldig... det er uhøflig å si til en utøver at «det her du held på med æ itt' ekte», rett ut, på den måten, hvis du ikke er spurt! Men så på et eller annet punkt, da, så tok han faktisk og sa at «og no har e et overraskningsnummer, det æ en slått som æ laga av en som æ her», og da sitter jo den personen i publikum, som er virkelig en av dem største, både i forhold til makt og i forhold til musikk, da, i folkemusikkmiljøet. Virkelig en personlighet som *alle* vet av, og som har gjort *alt*, og som jobber med forskjellige utdanningsorganisasjoner og som virkelig... det han driver med, liksom, det er det han har bygget hele karrieren sin på, da.

N: Ja, identiteten, kanskje?

K: Ja. Og så er det jo ikke... det er jo ikke sånn at du kjenner att det, vet du. Kjenner ikke *att* slått, vet du, det er jo helt, helt krise. Og sånn som da var det jo tydelig at den personen som laga den, da, han følte seg jo så krenket tå det, at han reiste seg virkelig opp og gikk, da.

N: Nåh!

K: Og det var jo ikke... Og den personen, det er jo faktisk en person som er veldig, *veldig* godt likt og veldig medgjørlig, og virkelig en av dem som står nedpå som til tross for det at han har så mye kompetanse og så mye makt, virkelig... åpner opp for alle, da, og jobber veldig mye som lærer sjøl og lærer folk som ikke har så mye kompetanse i det og sånn, da, men sånn som da, så er det et veldig godt eksempel på det at *enten* så er det fordi at den personen er uhøflig og frekk. Ellers så må du virkelig klare å krenke identiteten til noen *så sterkt* at det blir på en måte... ja. At du bare utløser det følelsesmessige, da. Da! Da sier folk i fra.

N: Jeg skjønner.

K: Jeg tror det liksom er en av dem to casene.

INTERVJUTRANSKRIPSJON ØYVIND SMIDT

Nicoline: Ja! Du kan starte med å fortelle meg om den musikalske bakgrunnen din?

Øyvind: Ja. Det kan jeg gjøre. Ehm... skal vi se, da. Må jeg bare tenke meg om hva det egentlig begynte med, det begynte vel rett og slett med at jeg hadde ei søster som spilte fiolin, og så... og så ville jeg gjøre det samme. For å gjøre det veldig enkelt, da. Så hu gikk hos en lokal spelemann i Heidal.

N: Det er der du er fra, eller?

Ø: Ja. I Gudbrandsdalen. Oppland. Så... så da var det sånn naturlig etter hvert at jeg òg begynte å gå litt hos han spelemannen, samme som hu gikk hos, da.

N: Mm. Hvem var det?

Ø: En som heter Iver Krukhaug. Han var en del av liksom gamle Heidal Spelemannslag. På den tida, da. Når jeg var sånn sju, åtte, ni år. Så... ja. Så jeg tror det var det det begynte med først, før kulturskole, eller musikkskole, som det hette da, da. Eh... så da var jeg rett og slett bare hjemme hos dem og fikk litt sånn slags spilletimer hos han, egentlig. Det var mye kaker, egentlig. Mest.

N: Hehe!

Ø: Eh... ja. Så det er liksom... det er der folkemusikken begynte for meg. Eh... og også da seinere via kulturskolen. Der hadde jeg en lærer som heter Magne Bø, som var en sånn ganske stor del, var en viktig brikke i folkemusikkmiljøet i Gudbrandsdalen. På den tida, da. Dem er jo døde begge dem her to nå. Så det er liksom... det er vel den musikalske starten min, på en måte!

N: Mm.

Ø: Og så det på en måte balla jo på seg med at jeg ble veldig... var veldig aktiv i det spelemannslaget og spilte i en trio som heter Heidalstrolla, der vi spilte folkemusikk og gammeldans.

N: Mm.

Ø: Og det her holdt jeg egentlig på med fra jeg var... ja. Begynte å spille fele da jeg var sju, og tipper at jeg kanskje var godt i gang med slåttespillet da jeg var sånn ni, kanskje? Og det holdt jeg på med helt til jeg var femten. Og da var det... da var det kappleiker hver sommer og alle sånne treff og sånn som du beskreib, da. [i uformell samtale i forkant av intervjuet]

N: Ja.

Ø: Altså virkelig det der. Så... og så har jeg da vært litt via klassisk mens jeg gikk på videregående, fordi at jeg er veldig sånn... ganske schizofren, da. Jeg liker veldig mye, så, men jeg har liksom sånn ganske sterke folkemusikkkrøtter, men –

N: Var det musikklinja, da? Eller?

Ø: Ja. Det var musikklinja. Det var det. Og Tranberg på Gjøvik. Så var det *kun* klassisk i... jeg gikk der i fire år, eh... og så endte jeg her i Trondheim, da, etter det. Fordi at da trodde jeg at jeg ville... [kremter] bra å være *så* rusten i stemmen på opptak!

N: Det er veldig tørr luft her, skjønner du.

Ø: Ja, okay, ja. Det er ikke bare *det*, tror jeg. Eh... Ja. Da trodde jeg at jeg skulle bli klassisk musiker, egentlig, etter hvert! Eller, jeg visste ikke helt hva jeg ville, men det var i hvert fall derfor jeg havna i Trondheim, da. Begynte på konservatoriet her. Også slutta jeg med det, og så har jeg på en måte da jobba meg litt tilbake til folkemusikken igjen. Men jeg driver jo fremdeles med alt mulig forskjellig, da.

N: Mm. Men du har gått her på musikkvitenskap, eller?

Ø: Ja! Det har jeg òg gjort. Det gjorde jeg etter jeg slutta på konservatoriet tror jeg.

N: Ja, det var... hvor lenge var det?

Ø: Det var... ganske lenge i forhold til hvor mye jeg fikk ut av det, egentlig!

N: Hehe! Kjent fenomen.

Ø: Ehm... jeg husker ikke når jeg slutta, men jeg tok en bachelor, eller det var jo mellomfag den gangen, da. Så... ja.

N: Ja. Nettopp. Ehm... skal vi se. Hvilke... er det noe mer... er det noen fremtredende impulser, eh... utenom de institusjonene, på en måte, vi har snakket om de menneskene nå, som du føler at har preget deg som musiker?

Ø: Eh... aller mest han... han kulturskolelæreren min, faktisk. Er det som har kanskje vært det viktigste i forhold til utviklinga mi musikalsk. Det at jeg har et forhold til komposisjon og arrangering og... ja. Det er kanskje det aller viktigste. Er dem åra med han. Som heter Magne, Magne Bø. Og selvfølgelig alt mulig i hele verden òg! Men det er en veldig sånn viktig del av hvordan jeg spiller og hvordan jeg tenker, liksom, når jeg jobber med musikk, da. Og jeg tror det er derfor jeg har endt opp med å være såpass allsidig, fordi at *han* var en slags sånn hybrid, da. Med en fot veldig i folkemusikkmiljøet, også pluss at han hadde litt bra teknikk i klassisk, og komponerte og...

N: Ja.

Ø: Jeg er på en måte en slags versjon av han, da.

N: Ja. Hvilke sjangre er det du driver med nå?

Ø: Jeg driver med... norsk folkemusikk, i den grad at det... kanskje ikke så mye sånn tradisjonsmusikk, men mest egen, da, når jeg først gjør det. Altså, jeg skriver slåttemusikk som for så vidt godt kan gå for å være tradisjonsmusikk. Det er bare måten det arrangeres på og spilles på som gjør at det låter litt annerledes, da. Så norsk folkemusikk, og... og bluegrass og country er jeg jo veldig glad i. Det er på en måte dem to sjangrene, egentlig. Også når du spiller i band, da, med ulike artister, så blir det jo veldig mye forskjellig.

N: Ja.

Ø: Innen... innom pop- og rock-sjangrene òg, da. Ja. Pop, rock, vise.

N: Ja. Ehm... hvordan oppfatter du deg selv som utøver eller som folkemusiker? Kanskje... ja. Begge deler, da?

Ø: Mm. Eh... sånn umiddelbart som en outsider, akkurat nå for tida. Fordi jeg har på en måte –

N: Outsider fra folkemusikkmiljøet, eller?

Ø: Ja. Fordi at jeg var jo veldig... det skal vi kanskje innom seinere –

N: Det er bare å snakke.

Ø: – men jeg var jo veldig i det miljøet. Eh... fram til jeg var femten år, da. Og da... det gikk jo bare av seg sjøl, liksom, det var helt naturlig, det var sånn det skulle vær. Også fikk jeg kanskje litt nok av det, sånn at... fikk litt nok av å konkurrere, og vi var liksom så små når vi hadde den beste tida, da.

N: Ja.

Ø: Så det blir ganske sånn konkurranseorientert og... veldig, veldig sånn... i forhold til det med autentisitet, da, veldig patriotisk! Ekstremt patriotisk. Og det tror jeg du føler litt ekstra på når du er innflytter i ei bygd, og begge foreldra mine er jo sånn fra Årnes og Trøndelag, også havna dem i Gudbrandsdalen. Også havna jeg midt oppi folkemusikkgrøya fordi jeg var musikalsk, liksom, så jeg... det var helt tilfeldig. Og da blir det jo veldig sånn at bygda føler at dem på en måte eier deg litt. At du skal hele tida representere bygda, da, og dialekta og slåttemusikken og hele den pakka der. På godt og vondt, da. Eh... hva var det vi snakka om, egentlig?

N: Hvordan du ser på deg selv som utøver eller folkemusiker.

Ø: Ja! Ja. Ikke sant. Så da var det... da var jo jeg folkemusiker virkelig sånn tvers igjennom, og bunad hver sommer og... og alt det der. Og prata bare heidøl og alt, og alt det der, ikke sant. For det er òg en sånn schizofren greie jeg har, da, at jeg alltid har hatt to dialekter.

N: Ja! Jeg har reagert på det, nemlig.

Ø: Og det gjenspeiler seg musikalsk òg, tror jeg. Eh... så, også har jeg gjort alt mulig annet etterpå, så nå er jeg en slags sånn... hva... åssen jeg ser på meg selv som folkemusiker, var det du spurte om?

N: Ja, eller utøver bare, generelt.

Ø: Bare utøver, ja...

N: Ja, begge deler?

Ø: Som en sånn... en allsidig musiker, egentlig. Men du hører tydelig at jeg er folkemusiker, da. På måten jeg spiller på, tror jeg. Mer og mer, egentlig.

N: Ja.

Ø: Fordi du blir mer bevisst på det etter hvert. Sånn at fordi jeg elsker jo alle mulige sjangre, så jeg er veldig glad i å prøve å gjøre det så godt jeg kan på alt, da. Men etter hvert som du begynner å bli voksen så innser du at det kanskje er... det er jo litt kult å ha en signatur òg, liksom. Så jeg er veldig altspisende, men jeg er jo felespiller og folkemusiker. Og det høres at jeg er ifra Gudbrandsdalen. For dem som da har litt peiling på det. Som er interessert i den slags, da. Vil nok høre det.

N: Ja. Men oppfatter jeg deg riktig hvis du kanskje i bunn og grunn ser på deg som en folkemusiker som har beveget seg, da, men –

Ø: Mm. Ja. Absolutt.

N: Ja. Allright! Eh... hvilke tanker har du gjort deg om hvordan ditt publikum, eller folkemusikkmiljøet ser på deg som musiker?

Ø: Oi oi oi. Ehm... tja. Si det? Det er liksom... altså jeg er så lite inne i miljøet for tida, da, så jeg tenker jo ikke så mye på det lenger! Men nei, jeg har vel litt av... kanskje litt den samme følelsen sånn som jeg har sjøl, da, at jeg tror at... jeg tror det er veldig mye ulike meninger, da, i forhold til alder og alt det der, men kanskje den mest konservative delen av folkemusikkmiljøet vil vel kanskje lure på hvor har det blitt av meg og hva jeg holder på med, og *hvorfor* er jeg ikke der lenger, liksom? Hvorfor spiller jeg ikke i spelemannslaget i Heidalen lenger og sånn, altså... litt sånn hvorfor er jeg ikke en del av det miljøet så tydelig lenger, da? Men så tror jeg vel mer at dem litt moderne folka på min egen alder tror jeg har veldig respekt for det jeg holder på med, fordi jeg kanskje er litt sånn... ja. Fordi jeg er veldig allsidig, da. Og kanskje ikke så tydelig. Som mange andre. Jeg er mer sånn... er mer sånn en fusion-musiker, da.

N: Så du oppfatter deg som... tenker du på det... det du driver med som fusion, eller som en nytenkning? Eller begge deler, eller?

Ø: Hm... begge deler, kanskje? Jeg liker jo å se på det som... altså på én måte så er det ikke så nytenkning heller, fordi at sånn... i bunn og grunn, ting jeg skriver, da, er jo egentlig bare vanlige slåtter. Så det er liksom forminga av det som er det som er kanskje... som er fusion, som er *annerledes*, da. For det er en sånn ting som jeg synes er viktig, at du... viktig å huske på at noen skreiv dem tradisjonelle slåttene òg, sånn at det ikke stopper opp, at folk fortsetter å komponere, da. Det... sånn at det òg kan bli en del av traderepertoaret en dag.

N: Mm.

Ø: For det er veldig mye fokus på... på... hva heter det for noe? På videreføring av tradisjon, da.

N: Ja.

Ø: Som er veldig bra, men det er der det største fokuset ligger, da, synes jeg, litt for mye noen ganger.

N: Hvordan ser du på deg selv som tradisjonsbærer?

Ø: Hehe.

N: Nå var det veldig mye «hvordan ser du på deg selv...», men det er første del, altså! Haha.

Ø: Ja! Bra, lærer mye om meg sjøl! Jeg synes vel ikke jeg er noen stor tradisjonsbærer, kanskje. Ehm... jeg er mer en sånn en... hva heter det for noe, da? Altså, jeg er veldig *glad i* folkemusikk generelt mer, da. Eh... uansett hvor det kommer fra, om det er amerikansk eller svensk eller fra Heidal eller Vinje eller, altså. Det er litt som... det er ikke noe sånn... jeg holder jo med Rosenborg, men jeg er ikke noen stor supporter. Kanskje litt sånn. Litt sånn... hva heter det? Medgangssupporter! Jeg er ikke noen stor tradisjonsbærer av folkemusikken fra Heidal, det er jeg ikke.

N: Nei?

Ø: For jeg har ikke interesse nok for det. Kanskje jeg får det en gang, når jeg blir voksen.

N: På dine eldre dager, ja?

Ø: Ja.

N: Jeg skjønner. Ja. Vi har jo vært... eller du har snakket litt om det, hva som har preget synet ditt på musikk og folkemusikk, men... om du har noe å tilføye når det gjelder impulser, forbilder, rollemodeller, den slags?

Ø: Ehm...

N: Eller om det er greit?

Ø: Det er vel... eller du har på en måte grunnlaget der, da. Som er han Magne Bø. Også har du jo selvfølgelig hele oppveksten så er det jo stadig nye impulser. Det blir en lang liste, tror jeg, hvis du skal ha... altså det er så mange... Per Sæmund Bjørkum veit du hvem er,

kanskje? Nei? Han er jo òg sånn derre prakt eksempel på at det går an å vær klassisk fiolinist og folkemusiker, da. Arve Moen Bergset er òg litt sånn. Begge dem to har vært veldig store inspirasjonskilder for meg. Bukkene Bruse var litt sånn. Da var jeg ganske liten, så jeg likte det veldig godt. Ehm... også har du liksom hele bluegrass- og country-delen av det. Mark O'Connor som jeg hørte med Øystein Sunde første gangen på «Kjekt å ha»-plata til Øystein Sunde –

N: Ja.

Ø: – som er sånn virkelig bauta for meg, da. For da visste ikke jeg at han hadde med seg amerikanske musikere. Og slettes ikke dem beste i verden, liksom. Så... ja. Det er noen sånne veldig viktige inspirasjonskilder, da.

N: Ja. Ehm... påvirker spørsmål om ekthet eller autentisitet i folkemusikken deg i valg av slåtter, eller komponering av slåtter, eller hvem du velger å spille med og gjøre samarbeid med?

Ø: Bra spørsmål, altså. Ehm... ja. Det gjøre det jo i den forstand at jeg synes jo det er gøy hvis jeg får til... fordi at sånn som jeg jobber, da, når jeg skriver slåtter, så har jeg gjerne en tanke om hvilken type slått jeg skal skrive, faktisk, på forhånd. Gjerne. Ikke alltid, det hender jo selvfølgelig at det bare kommer ting, men... men jeg har jo en springleik, for eksempel, på plata mi, som er veldig... kunne godt ha vært en Heidals-springleik. Sånn at da påvirker jo det... da tenker jeg jo på det, jeg vil gjerne at det her skal høres ut som noe som kommer fra Heidalen! Fordi at jeg kommer jo derfra. Og det er liksom en del av tradisjonen min, så...

N: Jeg tror den ble spilt på Landskappleiken i sommer, faktisk.

Ø: Ja vel?

N: I åpen klasse.

Ø: Jøss. Kult. Her kommer det fram, må begynne å dra på kappleik!

N: Ja, her kommer det fram! Haha!

Ø: Hehe! Så gøy. Ja. Så jeg... ta spørsmålet en gang til.

N: Eh... spørsmål om autentisitet! Hvordan påvirker det deg når du velger slåtter, komponerer slåtter, hvem du spiller med?

Ø: Ja. Ikke sant. Ja. I hvert fall sånn komposisjonsmessig, når jeg skriver ting, så tenker jeg på det. Men det er noe du tenker mer på når det er... altså... når jeg da laga den springleiken, så er jo det, da veit jeg hvordan en Heidals-springleik høres ut og har et veldig sterkt forhold til det, når jeg skriver en polska, for eksempel, så har jo ikke jeg så store forutsetninger for å... det er sikkert noen som ville arrestert meg på at «det her var jo ikke så veldig typisk svensk!» Eller irsk. Ehm... men du tenker jo på det.

N: Mm.

Ø: Mm. Sånn ubevisst, kanskje.

N: Enn samarbeidspartnere, da? Eller...

Ø: Ja. Det er òg veldig interessant. Eh... der har jeg jo egentlig, dem siste åra, så har jeg jobbet mest med musikere som overhodet ikke er folkemusikere. Men som er med og spiller mine ting, da. Og det er både bra og dårlige sider ved det. For noen ganger så er det vanskelig å få gjennom ting, rett og slett fordi at dom ikke har den bakgrunnen, altså det er krevende å spille for eksempel springleik! Og få det til å fungere i et *band* med større besetning, med ikke-typiske folkemusikkinstrumenter, og så videre. Det tilfører òg veldig mye fine ting, da. Ehm... men så er det òg selvfølgelig veldig deilig dem gangene du spiller med da noen som du har sånn telepati med, mer eller mindre, da, sånn som Ronny Kjøsen, for eksempel, så har vi veldig... ja. Da er vi veldig på nett på en annen måte!

N: Mm.

Ø: Og kan spille veldig sånn fritt og rubato... folkemusikkting uten at vi liksom trenger å... trenger ikke å forklare noe for han, da! Sånn som den Kattejakta-låta mi, den er jo veldig sånn, funker i ulike settinger. Litt fordi den er skrivi sånn at den funker som en poplåt, liksom! Og litt fordi den ikke går i tretakt. Ting som går i tretakt er alltid vanskeligere å... ja.

N: Ja.

Ø: For jeg liker begge deler, da! Det er det jeg skal fram til, egentlig. At... det tilfører ting, også kan det være veldig krevende.

N: Mm.

Ø: Så, men det er kanskje noe jeg har *valgt*, egentlig. Og... jeg omgås jo mest musikere som *ikke* er folkemusikere, så da er det det du benytter deg av, da.

N: Ja. Ehm... i hvilken grad oppfatter du dette med ekthet som et viktig tema i folkemusikkmiljøet? Er det et viktig tema for deg? Det ble to spørsmål, men...

Ø: Ja! Jeg kan ta folkemusikkmiljøet først, da? Eh... jo, jeg oppfatter det som noe *veldig* viktig. Nå er det jo litt sånn at jeg er jo ikke så inni det miljøet! Som det jeg var for femten år siden. Så jeg kan egentlig uttale meg mest om hvordan det var *da*. Jeg tror det har skjedd ganske mye på den tida, men sånn som jeg oppfatter det, altså, dem jeg omgås, som da er mye i miljøet, så virker det jo som at det fremdeles er veldig viktig.

N: Mm.

Ø: Eh... at ting er ekte og ting er tydelige. At du kan rett og slett skille mellom hvor folk kommer fra i landet og hva slags slårter dom spiller, og... ja. Fordi at... jeg vet ikke jeg. Det... veit du hvem [navn] er, kanskje?

N: Det lyder kjent, men...

Ø: Spiller trekkspill og torader og... han er fra [sted].

N: Ja, jeg kjenner navnet, bare.

Ø: Ja, det er i hvert fall... han... altså du trenger ikke å nevne han med navn, liksom, men han... det er jo et sånt interessant... han er jo veldig allsidig, litt sånn som jeg er på mange måter, også har han noen sider der han er utrolig sterk sånn tradisjonsbærer, da. Av dansemusikk fra [sted]. Med toradertradisjon og sånne litt sånn smalere ting, da. Som det er liksom... da er det utrolig viktig med den ektheten, da. Så viktig at jeg synes det noen ganger går utover spilleglede og spontane ting som skjer og... altså det... ekstremt *ryddig*, da, for å si det på en snill måte.

N: Ja.

Ø: Så, men det er jo veldig viktig. Og det kan jo være en veldig... det er jo en fin ting òg, altså. Det... Norge er jo veldig glad i alle dialektene og bunadene og sånne ting, vi er jo det. Jeg synes det er veldig fascinerende. Ting er sånn... så tydelig. Svenskene bare ler jo av det der dialektstyret våres, for eksempel.

N: Haha.

Ø: Så det... nei. Det er viktig. Det er veldig viktig. Ellers så hadde... da tror jeg ikke folkemusikkmiljøet hadde stått, hvis det ikke hadde vært så viktig. Det må liksom vær... må ha noe å henge seg opp i. Noe å krangle om.

N: Ja? Men oppfatter du det som en del av folkemusikken i seg selv? Som folk... en del av folkemusikkens vesen, kanskje?

Ø: Ja. Det er det.

N: Ja. Enn... enn dette med ekthet og hvor viktig det er for deg? Vi har kanskje vært inne på det, men igjen, hvis du har noe du vil tilføye, så...

Ø: Eh... ja, altså, jeg... kanskje ikke så viktig som det det er for mange spelemenn, kanskje? Men det er litt fordi jeg er ikke så glad i patriotisme, da, jeg har fått min dose av *det*, sånn at derfor så liker jeg å nærme meg min bakgrunn, da, gudbrandsdalsfolkemusikken, og gjerne spille dem slåttene eller skrive ting i den type arr, da. Så det høres sånn ut.

N: Ja.

Ø: Men jeg tror svaret på det er at jeg... eff... veldig diffust det her! Ehm... det er ikke noe sånn... det er ikke døds viktig for meg. Jeg liker... mangfold er viktigere for meg enn ekthet, tror jeg.

N: Ja. Hm... i hvilken grad oppfatter du at folk er enig eller uenig i hva folkemusikk skal være? Hva det *kan* være?

Ø: Der er det veldig mye uenighet, der. Jeg har jo sånn til daglig nesten, eller, altså, hvis jeg snakker med folk... musikere jeg kjenner som er folkemusikere, så er det veldig ulike oppfatninger av det. Jeg har ofte den diskusjonen med Ronny, faktisk. Kjøsén. Egentlig. Ehm... han er veldig sånn forsiktig med å kalle ting folkemusikk! Altså, han vil helst bare kalle ting *musikk*.

N: Ja.

Ø: Så det i seg sjøl er ganske interessant. Ja, bare som et eksempel, så jeg er jo veldig glad i Odd Nordstoga fordi at han har gjort så mye sånn... greid å blande ting på en kul måte, da. Så jeg pleier ofte å si det, når vi hører på Odd Nordstoga, jeg og Ronny, at han er bare en kjemperepresentant for folkemusikken, da. Hvorpå Ronny mener at det han gjør ikke er folkemusikk.

N: Mm.

Ø: Ja. Det er jeg veldig uenig i, da. Så der har du det liksom. Masse sånne diskusjoner.

N: Ja. Ehm... skal vi se. Ja.

Ø: Hvis det var noe slags svar?

N: Jo, det var det. Jeg bare lurte på om jeg skulle følge opp med noe. Ehm... har du noen formening om... Du har kanskje ikke det for du sier du er ikke så mye i miljøet, men om du har noen formening om maktforholdene inni folkemusikkmiljøet? Eller kanskje alle som har noen meninger om folkemusikk, da? Om hvordan det er med... om noen inntar en slags lederskap, eller om det er flat struktur der?

Ø: Ja. Nå sitter jeg som sagt litt på sidelinja, da. Så jeg er kanskje ikke den som egentlig kan uttale meg så mye om det lenger, men selvfølgelig så er det... det finnes jo... hva heter det for noe da? Det finnes jo hersketeknikker, i absolutt i høyeste grad i folkemusikkmiljøet. Så det vil alltid være folk fra ulike miljøer som... som mener at dem har rett! Hehe. At ting skal være sånn og sånn. Og at dem har... og som kanskje mange mener at har rett òg, og som blir hørt, da, og som har en slags maktposisjon, da.

N: Ja? Hvem er det som blir hørt, da? Hva slags type...

Ø: Gjerne dem som snakker høyest, egentlig!

N: Det trenger ikke å være de som sitter i FolkOrg eller Folkemusikkbladet eller sånn, nødvendigvis, eller?

Ø: Nei, ikke nødvendigvis, altså. Det er jo ofte dem som da lærer opp ungdom, da, altså... gjerne spelemannslagsledere eller lærere har jo mye... også er det jo veldig... folkemusikkmiljøet er jo litt sånn slektsbasert, altså, ting går i arv. Du har liksom Brimi-slekta som er veldig sånn svær bauta, ikke sant. Så når ting... det er akkurat som at... for å være litt

slem, da, men når ting går i arv, så er det plutselig bra hele tida, liksom. Fordi det har vært sånn i alle år. Så... så du har jo noen sånne slektsnavn òg, som er veldig viktige, som har mye dom skulle ha sagt. Kan i hvert fall oppfattes sånn.

N: Ja. Jeg forstår.

Ø: Ja. Men det er jo òg gjerne fordi dem er *veldig* interessert i tradisjonsbæring og har utrolig peiling, da, og har samla på slåtter i årevis og reist rundt og tatt opp, gjort opptak med gamle spelemenn og... dem har veldig sånn... Misforstå meg rett, jeg har veldig respekt for den delen av det, da. Fordet om jeg sjøl ikke er så veldig interessert i det.

N: Ja. De har mye å slå i bordet med?

Ø: Ja. Det har dom. For dom har jo rett og slett veldig god oversikt over triller og Lom-strøk og alle sånne detaljer, da. Som det går an å bli sprø av i lengden! Hvis du ikke kommer deg litt ut! Svevende intervaller og sånt.

N: Ja. Men... vil du utdype litt mer... nå kommer det hulter til bulter her, da, men om du vil utdype litt mer om hvorfor dette med ekthet er så viktig, da? Du var inne på at det med, eller, vi snakket om at det var en del av tradisjonen i seg selv, men... om du kunne utdype det?

Ø: Nei, jeg har en sånn følelse av at det er... det er rett og slett fordi at... det er måten å skille seg ut på når du samler et helt miljø fra hele Norge. Så er det rett og slett som dialekter, altså, ting skal være tydelig, sånn at alle skjønner hvor du kommer fra.

N: Ja? Tydelighet altså.

Ø: Det er litt sånn naivt svar på spørsmålet, men det er som... folkemusikk og dialekter henger sammen. Men nå har det jo blitt mer og mer sånn at folk spiller... du blir ikke liksom skutt hvis du spiller en eh... en pols når du er fra Heidalen, liksom. En rørospols. Det er... hvis jeg spilte en Hilmar Alexandersen... vi gjorde jo det en del i den folkemusikktrioen, men det var liksom, skulle jo helst spille noe fra Gudbrandsdalen.

N: Ja.

Ø: Det er jo litt sånn enda òg, men det er jo fordi at selvfølgelig, det er jo òg artig å høre at: «Åja, ja, det er Aslak Brimi, han er fra Lom». Det høres *veldig* sånn ut. Sånn og sånn ut.

N: Identitet er en vesentlig faktor, da? Eller?

Ø: Ja. Absolutt. Identitet og... patriotisme.

N: Ja.

Ø: Ja.

N: Ehm... hvordan vil du beskrive norsk folkemusikk? Hva er det? Hva består det av?

Ø: Hehe. Det helt store spørsmålet!

N: Hehe, ja. Det eksistensielle spørsmålet!

Ø: Å, gud. Eh... ja. Hva i all verden skal jeg svare på det, da? Ja, altså, hvis du sammenligner med annen folkemusikk, da, som ikke er norsk, så er den jo ikke så veldig lett tilgjengelig, egentlig, synes jeg. Altså, norsk folkemusikk er jo veldig... det er veldig bredt, da. Det er mye... det er veldig mye forskjellig når du har hele hardingfeletradisjonen og flatfeletradisjonen, og i hele landet så er det liksom... det er enorme ytterpunkter, da.

N: Mm.

Ø: Det er ekstremt forskjell bare på... vi har snakka en del om det, jeg og Mattis Kleppen, men sånn som Telemarks- og hardingfelerepertoaret kontra Gudbrandsdalsflatfelerepertoaret er liksom så... kunne vært to vidt forskjellige verdensdeler, nesten! Men det jeg tenker om norsk folkemusikk i forhold til sånn som *jeg* jobber med den, da, når du skal arrangere den og gjøre noe litt nyskapende med det, så synes jeg ofte at det... den ikke er så lett å arrangere. At den står godt planta, sånn... gjerne sånn solofespillslåtter, da, at ting som funker... funker bra uten så mye akkorder og arrangering og sånne ting, altså, den er ganske... den er laga for å spilles på tunet med solo fele i et bryllup, altså. Jeg synes ofte det er lettere å gjør ting med, da, for eksempel irsk og svensk folkemusikk. Klarer ikke helt å forklare hvorfor sånn umiddelbart.

N: Nei.

Ø: Det er i hvert fall hvis du setter det norske opp imot andre europeiske lands folkemusikk.

N: Men er det... er det... er norsk folkemusikk eh... musikk? Eller er det et sett med forskjellige ting, hvis du skjønner hva jeg mener?

Ø: Eh... nei, det skjønte jeg ikke helt?

N: Nei, altså, alt skal jo spilles i rett dansetakt sånn at danserne kan danse, de henger jo sammen og...

Ø: Ja, sånn ja, om det er noe som trengs for at du skal kunne danse til det eller om det faktisk er musikk?

N: Ja, eller er det en del av noe større? Eller er det noe i seg selv, på en måte? Kanskje...?

Ø: Altså, det er jo veldig sånn...

N: Jeg famler litt her nå, altså, det beklager jeg.

Ø: Nei, nei, nei da, jeg tror jeg skjønte... det er veldig sånn –

N: Er det noe i musikken selv, eller er det hvordan den blir brukt, er det kanskje jeg lurer på?

Ø: Eh... nei, det... nå datt jeg av litt egentlig. Eh... hva mente du nå, egentlig?

N: Norsk folkemusikk, er det... hvis... la oss si det er en essens, da, jeg vet ikke om du tenker at det er det en gang, men...

Ø: Jo, jo. Det er det. det er det.

N: Ja. Om essensen ligger i musikken selv i forhold til eh... god takt og trille... eller forsiringer og alt det derre... særpregene? Eller om det er hvordan man bruker musikken som er det vesentlige?

Ø: Ja. Altså... den har i hvert fall... jeg synes jo tonespråket, sånn spesielt kanskje i hardingfeleverdenen, er *veldig* karakteristisk norsk, da. Altså noe som kan skille seg ut som... som bare... som finnes kun her. Et rent norsk tonespråk. Ehm... men så er det òg veldig danserelatert, da, altså veldig sånn bruksvennlig, sånn sett, at det er jo laga for å danses til, da. Eh... jeg vet ikke helt hva det er jeg prøver å si nå.

N: Bare å ta en liten tenkepause hvis du trenger det.

Ø: Ehm... nei, det er bare spørsmålet som er såpass vidt at det... detter litt av mine egne tankerekker. Ehm... men var det noe slags svar på det? Det med at... hva... det med... hva spurte du om, egentlig?

N: Jeg ba deg vel egentlig beskrive norsk folkemusikk, så vi kan jo egentlig bare ta det derfra.

Ø: Ja. Ja. Ikke sant. Ja, altså punkt nummer én så er det jo veldig... det er så mye forskjellig! Det spriker veldig, da. Men det er noe som er... jeg synes det mest karakteristiske norske finner du i hardingfeleverdenen. Det er det som ofte blir herma etter og som blir parodiert og sånn, da. Fordi at det... for mannen i gata òg, er det ting som faktisk fester seg, da. Fanitullentinga, liksom, som faktisk... ja. Ja, og det med at... jeg synes kanskje at norsk folkemusikk er ganske... er for spesielt interesserte!

N: Ja?

Ø: I forhold til annen folkemusikk! Hvis du tar irsk folkemusikk, så er det mye mer iprenta i ryggraden på folk flest. Innbiller jeg meg. Det er en mye mer større del av dagliglivet. Jeg vet ikke om det alltid har vært sånn, men det er liksom en følelse jeg har.

N: Mm. Ehm... Ja. Det har vi vært igjennom... Er det noen mer spesifikke ting du vil peke på som skiller folkemusikk... du har vel egentlig snakket om det meste, men, eh... gitt det som skiller folkemusikk fra andre sjangre, ser du sterke *likhetstrekk* med noen andre sjangre? Med musikktyper eller musikker eller... Hva man vil kalle det.

Ø: Tja. Eh... nei, egentlig ikke med andre, altså jeg ser jo likheter med... men det blir jo på en måte folkemusikk igjen, altså sånn som det med... altså, der synes jeg det er større likheter i amerikansk folkemusikk, da. Altså måten dem på en måte tar både bluegrass- og country-ting, fordi at da er det kortere vei fra folkemusikken til popmusikken igjen. I Norge så er det et mye større skille mellom folkemusikk og popmusikk.

N: Men på hvilken måte synes du den norske folkemusikken har... eller hvilke likhetstrekk, da, er det den har med den amerikanske?

Ø: Eh, å... masse! Altså. Triller... eh... hvis du tar bare felespillet, for eksempel, så er det jo triller og dobbeltgrep, strøk, masse likheter, *utrolig* mye likheter. Det der er egentlig en masteroppgave i seg sjøl, –

N: Hehe, ja.

Ø: – hvis jeg skal skrive noe sånt en gang så er det... Sånn tilbake til Mark O'Connor, Øystein Sunde og den «Kjekt å ha»-plata, så er det jo låter der det er både hardingfele og Mark O'Connor spiller!

N: Ja.

Ø: Og det høres ut som dem har spilt sammen alltid! Han liksom catcher buestrøka, trillene, alt med en gang! Sånn rørende, da.

N: Ja.

Ø: Så det... det er en del... det er *masse* likheter der, da, både norsk, amerikansk og irsk musikk. Men kanskje aller mest i bluegrass-verdenen. Dem gamle, tradisjonelle bluegrass-låtene. Det er veldig sånn norsk spillestil, altså.

N: Ja. Hm... Du snakket i stad om at du og... han du spiller med, nå husker jeg ikke navnet...

Ø: Ronny! Kjøsén.

N: Ja! Ronny Kjøsén. Ehm... at dere var uenige i... blant annet Odd Nordstoga, da. Om det er folkemusikk eller om det bare er musikk.

Ø: Mm.

N: *Hva* er det som gjør at dere er uenige? Hvilke ting er det dere... det er snakk om da?

Ø: Nei, hva er vi uenige om, egentlig, a? Han... jeg tror han har bare mye mer begrensa... han er mer forsiktig med å bruke ordet folkemusikk, da! Han har ikke noen sånn derre... jeg har ikke noe konkret svar på hva han –

N: Nei?

Ø: – mener er folkemusikk.

N: Men har du noen formening om hvorfor dere er uenige? Hva dere er uenige om?

Ø: Nei, altså, jeg... fordet at... jeg er på en måte enig i den grad at han bruker folkemusikkelementer i popmusikken sin. Det er jo det han egentlig gjør. Og det synes jo jeg er fantastisk fint når det klaffer så bra som det han får det til, da. Pluss at han òg faktisk bruker slåtter, ferdige slåtter òg, i en poplåt. Som ligger der som et riff. Folk tror bare at det er et kult riff som er laga til låten, men så er det egentlig en slått som han har greid å putte inn så det passer.

N: Mm.

Ø: Eh... nei, det er jo litt sånn derre vanskelig diskusjon, da. Så jeg... svært spørsmål, hva som er folkemusikk... all musikk som gjøres av folk er folkemusikk, sånn sett –

N: Mm.

Ø: – hvis man liksom skal se så stort på det. Men for meg, så... så er vel folkemusikk... det er det komiske, altså jeg er oppvokst med at det bare er en sånn derre... rett og slett en sånn snakkefeil som bare blei med, men i Heidal, så skilte vi alltid mellom gammeldans og folkemusikk.

N: Mm?

Ø: Og da mente vi jo det at folkemusikk er... er... hva heter det *egentlig*? Det heter vel bygdedans, egentlig? På kappleik. Altså, det som da går under halling og springleik og pols og... altså det som ikke er gammeldans, da. Men gammeldans er jo òg folkemusikk i høyeste grad, liksom. Så det er bare en sånn... det tror jeg bare er en feilsnakkelse som bare blei sånn.

N: Mm.

Ø: Så egentlig, så er et sånt skille mellom gammeldans og bygdedans et bedre skille, da.

N: Ja.

Ø: Så alt det der folkemusikk... jeg kan vel kanskje være enig i at popmusikk ikke er folkemusikk. Og jeg ville ikke ha sagt at popmusikk er folkemusikk.

N: Nei.

Ø: Ehm... nei, det... ja.

N: Ehm... ja. Er det... mener... synes du det er utøveren eller slåtten som er avgjørende for om det er folkemusikk eller ikke? Eller i hvilken grad...

Ø: Ehm... det er vel slåtten, egentlig. Altså, du skal spille den veldig rart hvis det ikke... hvis det på en måte ikke skal gå inn under folkemusikk, hvis det er en tradlåt, i alle fall. Da er det absolutt slåtten, ja. Som avgjør det.

N: Men... hva var det jeg tenkte nå? Men hvilken... hvor mye har utøveren å si?

Ø: Eh... utøveren har jo mye å si han òg, selvfølgelig. Hva skal jeg si om det, da? Utøveren setter jo sitt personlige preg på den slåtten. Ehm... i større eller mindre grad. Så er det noen som er veldig... Det er et vanskelig spørsmål, egentlig! Det er noen som er ekstremt... sånn som det oppfattes, da, i hvert fall! Ekstremt tro mot sin tradisjon. Sånn som Aslak Brimi, for eksempel. Sånn som jeg oppfatter det. Så spiller han på en måte som han har lært av faren sin. Det høres veldig likt ut, på en måte, altså... *veldig* tradisjonstro, da.

N: Mm.

Ø: Mens kanskje sånn som Sturla [Eide], nå er kanskje ikke han det beste eksempelet, men Sturla tilfører litt mer ting fra sin egen personlighet. Synes jeg, da. Så utøveren da på en måte blir en større del av slåtten. Eh... Gjermund Larsen er òg mer sånn mellomting, kanskje.

N: Ja.

Ø: Han er mye mer sånn som *meg*, da. Men han har... han er ekstremt tradisjonsspelemann han òg, *egentlig*. Og for ikke å snakke om Einar Olav [Larsen]. Det er kanskje en bra sammenligning, av dem to brødra, så er Gjermund den mer spontane... eh... virtuose, improvisatoriske! Mens Einar Olav er som snytt ut av nesa på faren sin, liksom, altså, som er tradisjonsbæreren.

N: Ja. Eh...

Ø: Så det er mer sånn personlighet, egentlig. På hvilken måte det former slåtten når dem spiller.

N: Men hvem av de sin... eh... tilnærming, da, til folkemusikken, identifiserer du... du identifiserer deg mest med?

Ø: Med... med Gjermund sin approach, ja. Absolutt.

N: Mm.

Ø: Jeg liker jo mer utfordrende ting enn det han gjør òg.

N: Ja.

Ø: Så... ja. Jeg vet ikke hvem jeg skal sammenligne meg med sånn sett, men...

N: Nei, det var mest for å si noe om...

Ø: Ja, ja! Jeg er liksom mer utforskende personlighet, da. Mer behov for å holde på med... med å blande sjangre og alt det der, da.

N: Da er jeg egentlig gjennom spørsmålene, men jeg tenkte jeg spør om det er noe mer du vil tilføye? Som du tenkte kunne være interessant eller... relevant? Er det noe du tenker på?

Ø: Eh... tja. Jeg tror kanskje jeg har vært gjennom det meste, egentlig, av sånne ting som jeg... vært gjennom det meste som jeg forbinder med folkemusikk, egentlig, faktisk, da, altså, både sånn... både når det gjelder sosiale relasjoner, altså forholdet til hvordan de derre personlighetene i folkemusikkmiljøet er, og i forhold til autentisitet og tradisjon, makt... jeg tror du har virkelig vært igjennom det aller meste, altså!

INTERVJUTRANSKRIPSJON STURLA EIDE

Nicoline: Ja! Da lurte jeg på om du kunne starte med å beskrive den musikalske bakgrunnen din?

Sturla: Ja. Jo, jeg begynte å spille fele i januar 1982, til en spelemann uti Meldalen som heter for Ragnvald Bolme. Og akkurat på den tida så var det ikke så veldig mange unger, jeg var bare sju år, så den gangen så var det ikke så mange... eller jeg var ikke blitt sju år enda, da. Den gangen var det ikke så mange, da, av den sorten. Nå er det jo veldig mange! Veldig vanlig å begynne ung.

N: Ja.

S: Så... Det vart veldig populært i nærmiljøet her, da. Og vi hadde liksom hele tiden et eller annet å jobbe mot. Det var alltid en grunn til å lære seg en ny låt, og sånn. Så... jeg gikk til han til jeg var elleve, tolv. Og i 1984 var det vel, da var det distriktskappleik på Vågå, så da vart jeg introdusert for den kappleiksarenaen. Og etter det så vart det jo bare kappleiker og... og av alle sorter, da, hele fritiden gikk jo med på det her. I 2000... Ja, når jeg var 11, da, så det vil si rundt 1985, 1986, så begynte jeg... da sa han Ragnvald at nå hadde han ikke noe mere låter å lære meg, nå var det tomt! Så da begynte jeg å se etter ny lærer, da, og endte opp etter hvert på Arild Hoksnes. Da fikk jeg jo et dypdykk i tradisjonsmusikken fra Nordmøre.

N: Ja.

S: Så gikk jeg regelmessig til han Arild til jeg var rundt seksten. Og da... da hadde jeg så mye å holde på med. Da var det gammeldansorkester og spilling og... ja. Og masse oppdrag, mye spilling. Så da hadde jeg liksom kommet i gang, så da vart ikke det så regelmessig lenger, han vart mer som en sånn rådgiver, mentor, når jeg trengte det. Og... så det vart en time i ny og ne, da. Sånn... Også vart jeg vel egentlig mer og mer med på hans del av utøvervirket, da. Det gjorde jeg for så vidt helt fra starten av, og det var jo... med han Ragnvald òg, at *han* var en utøvende spelemann som *hadde* oppdrag og som jeg vart med på. Så det var jo en del av opplegget, da. Og så bestemte jeg meg for å prøve å være profesjonell musiker, cirka 1999, da... hadde jeg fulgt strømmen, gjort sånn som alle andre, da, og da kjente jeg at nå visste ikke jeg helt hva jeg ville, men jeg visste at jeg måtte liksom finne ut av det her, da. Så da var ikke jeg ferdig med noe utdanning eller noe sånt, jeg bare stoppet der og sjekket. For jeg hadde... hadde liksom hele tiden et problem, da, en utfordring med å få nok tid til å gå på skole!

N: Ja. Hehe.

S: Så det var det som var utfordringen, og jeg fant ut at jeg kunne ikke holde på sånn som det her. Så... jeg måtte finne ut om det var noe hold i det. Og siden da så har jeg nå jobbet, da. Så... det er vel egentlig kort og godt bakgrunnen min, da. Jeg har ikke gått så forferdelig mye formell skole –

N: Nei.

S: – for å bli musiker. Men jeg har holdt på siden jeg var sju, ja.

N: Ja.

S: Mm.

N: Ehm... så lurte jeg på hvilke tanker du har gjort deg om hvordan folkemusikkmiljøet og publikummet ditt oppfatter deg som spelemann? Eller musiker?

S: Mm. Ja! Når jeg... når jeg holdt på i oppveksten, da, frem til jeg var en atten, nitten, tyve, så holdt jeg på med den derre kappleiksarenaen, og... og gammeldansmiljøet, da. Og opplevde jo på den tida at det var en sentral arena, det var jo... Altså, kanskje ikke akkurat kapp... altså... det var jo en sosial, en *vesentlig* sosial motivasjon her!

N: Ja. Hehe.

S: Det var det som drev det. Eh.. og... selve virket, da, altså type spillejobber og sånne ting, det kom jo kanskje ikke så mye av *den* arenaen. Det kom jo... det hadde jeg jo rundt her, og... i Trondheim så var det jo for eksempel veldig stor aktivitet i BUL [Bondeungdomslaget]. Eh... når det var arrangert en dansekveld der, så var det fullt hus! Så det var... ja. Var kanskje en tre, fire, fem større orkester, musikere, grupper, som hadde jevnt med oppdrag, da, i Trondheim og området. Og så vart det jo bra miljø der, så da ville dem jo ha det samme i Molde, Ålesund og Steinkjer og... Sverige... Østersund, og andre plasser òg! Så da reiste man jo dit, da. Og hadde spilleoppdrag. Og det var jo... var mye i Gudbrandsdalen, for der... og fortsatt er det vel ganske bra driv i det her miljøet, da. Men... men det der var jo ting som kom utenfor folkemusikkarenaen, sånn som kappleikser og gammeldansfestival.

N: Mm. Spilte du i BUL?

S: Ja! Var veldig aktiv der. Jeg var ikke med i BUL spelemannslaget.

N: Nei.

S: Nei. Det... Spelemannslagene kom vel litt i bakgrunnen, faktisk, i den tida her, for det var såpass bra grunnlag at det gikk an å hyre inn profesjonelle orkester. Vi hadde... Altså i løpet av 90-tallet så var det fortsatt liv i dem... I gammeldansorkestrene rundt her. Det var nok oppdrag... Grunnlag for å holde på.

N: Mm.

S: Men det hele stoppa, sånn brått, i 1997-1998, da bare... i løpet av et halvår så gikk det fra topp til bunn, og... siden så har det liksom ikke vært helt det samme, da. Så... ja. Men spørsmålet ditt det var liksom hvordan dem i folkemusikkmiljøet og sånn tok i mot meg, det var jo... jeg oppdaget vel sånn... altså underveis, da, når en ser tilbake på ting, så var jeg jo først den unge gutten som spilte fele og som ingen hadde... Altså, det var ingen andre som var yngre enn meg, så jeg fikk jo sånne tilleggspremier hele tida, fordi at jeg var yngst, helt til jeg vart en tretten, fjorten, og da smatt jeg akkurat over, for at dem bestemte seg vel for at dem under tretten skulle ikke bedømmes. Så da hadde jeg jo spilt i kappleiksmiljøet i snart sju år, jeg, og fått bedømming. Og... og plassert meg bra. Og... fått tilleggspremier for *det*, liksom. Så plutselig vart det... vart ikke det lov, men da hadde jeg passert den alderen. Så spilte jeg meg nå ut av C-klassen og holdt på til jeg kom opp i A-klassen, og da kjente jeg at da hadde ikke jeg noen motivasjon lenger, liksom, for det at den sosiale arenaen... Da var jeg liksom ikke ungdom lenger. Eh, og... det var andre ting som trakk mer. Og dermed så oppdaget jeg at den musikalske motivasjonen, den var jo ikke der i det hele tatt. Så... jeg hadde ingen motivasjon for å sette av en uke... to uker midt på sommeren for å spille to låter foran et publikum og en jury, liksom!

N: Mm.

S: Eh, og... og i kombinasjon med at man da hadde masse annet å gjøre resten av året, så vart ikke... Høydepunktet vart ikke noe høydepunkt lenger. Så... så har jeg vært innom arenaen sånn av og til, og bare kjent litt på det, og synes vel egentlig det er veldig greit å være der som ikke-deltaker, men som deltaker, som musiker... den musikalske motivasjonen den... den skjønner jeg ikke helt lenger.

N: Nei.

S: Hehe. Og jeg var vel ikke i stand til å skjønne at jeg ikke hadde den der, –

N: Nei!

S: – det var det sosiale. Men det gikk jo bra, da, sant, og det var et mål å jobbe mot, og man... man skulle jo lære seg, da, en ny, eller to, tre nye låter hele tida som man skulle ha til neste konkurranse. Skulle aldri gjenta seg sjøl, sant. Man... jeg vet ikke om det var, om det var bare meg eller... og dem som *jeg* omgikkes eller om det var gjengs, da, for det var liksom litt kritikk mot dem som gikk i A-klassen, da, for dem spilte jo den samme slåtten hvert år!

N: Ja.

S: Haha! Så... men det var nå så, da. Eh... var det svar på spørsmålet?

N: Ja...

S: Haha!

N: Ja, men jeg tror det! Ehm... skal vi se... jo, så lurte jeg også litt på hvor... hvor plasserer du deg liksom i det folkemusikalske landskapet eller hva jeg skal kalle det, da? Sjangermessig og...

S: Mm?

N: Det med nytenkning og... mye forskjellig som foregår?

S: Ja. Nei, jeg... hvor jeg plasserer meg selv hen? Altså, det er jo det som er morsomst, det er jo å ta med seg folkemusikken inn i andre arenaer, der folkemusikken ikke har vært så sterk, da. Også introdusere det for andre musikere og andre stilarter og sånt. Så... det å få jobbet fram en skikkelig smelt, da. Ikke bare at man... sånn som... altså, et skrekkeksempel, kan du si, er hvis et jazzorkester, da, ikke for at dem gjør det dårlig, men som et eksempel. Hvis dem skulle gjøre et folkemusikkprosjekt, så var det ikke så uvanlig en periode at dem hadde med seg et folkemusikkalibi i form av en hardingfelespiller eller en kveder, som gjorde sin greie først, og så spilte jazzorkesteret akkurat sånn som dem bruker å gjøre –

N: Hehe.

S: – i tre minutter, og så avslutta dem, og så kom folkemusikkalibiet inn og gjorde sin greie igjen.

N: Ja.

S: Da hadde dem jo ikke spilt sammen, dem hadde bare liksom da, *liksom* improvisert over det dem hadde hørt først! Ikke at jeg noen gang hørte *det*!

N: Nei.

S: Hehe. Så jeg tenker liksom at «nja... det her synes itj æ var så voldsomt», da. Så det... og det der med dem utforskende tingene jeg har drevet på med så har det jo dreid seg om å prøve å smelte, da.

N: Mm.

S: Hva er det som... hva kan vi gjøre her for å få en reell smelt, da. Så... nå datt jeg av spørsmålet ditt igjen!

N: Nei, det var det! Ser du... ser du på det som nytenkning av folkemusikken, eller som hybrider, kanskje? Sånn som jeg forstår deg? Blandings...

S: Ja... altså... nå har jeg jo gått... gått over bekken etter vann jeg òg. Og... først så kom jeg ut av det folkemusikk... kappleiks-gammeldansmiljøet, og plutselig så fikk jeg det for meg at skal man spille det her for vanlige folk så må det jo fornyes, det her har jo utgått på dato og... krise, liksom!

N: Mm.

S: Så da jobber man med å få fornya det, eh... og så går man mange runder på det, og... så kommer man tilbake igjen og oppdager at det er jo en *grunn* til at den musikken her har stått sånn som den står. Og det som har overlevd av en grunn. Og det er fordi det er et sterkt materiale! Eh... kommersielt er det ikke. Men...

N: Hehe nei.

S: Men det er musikk som står der, og det... som har overlevd, faktisk. Ganske mye lenger enn veldig mye annen musikk. Eh... også er det... inni musikken her da, det er jo ikke... det er jo ikke *bare* slårter som... altså. Sjøl norsk folkemusikk er jo et resultat av en global tilnærming! Sjøl om vi ikke hadde nett og kommunikasjon i sånn hastighet som vi har i dag for to hundre år sida, så kommuniserte vi fordet. Og musikkstiler kom til landet og... og sånne ting, så... ja. Det er jo en... det blir som dialekter, da. Altså, språk og sånn er jo òg utvikla og kobla sammen andre språk. Sånn at... musikken òg er sånn. Tror jeg, da. Og det er det som er så spennende med å se hva som... når du... når du skreller vekk ting, hva er det som blir igjen, hva er det som *må* være igjen for at det skal høres norsk ut?

N: Mm.

S: Og når... og det er kanskje ikke bestandig der man tror. Nei.

N: Så det er viktig at det skal være *norsk*? At man skal ha den essensen i det, da?

S: Ja! Eh... *jeg* synes jo det, da. Jeg synes det er veldig morsomt når man får til noe som – kall det vanlige folk – oppfatter som norsk. Hvilke parametre som skal til for å få til det. Og det er det som *er* norsk folkemusikk, da.

N: Ja.

S: Ja. Ikke nødvendigvis at det må være en springleik i en gitt hastighet fra et spesielt område, men at det *er* noe i den spillestilen som kan flyttes over i andre spillestiler.

N: Mm.

S: Og som da vil påvirke den andre spillestilen. Til å høres norsk ut.

N: Noe i musikken selv, da?

S: Ja. Ja, altså sånn skjematisk, da, hvis man tenker at enhver... alt det som det er plass til mellom to toner. Altså hvis du tenker at man har et nullpunkt på hver tone, så er jo det du gjør, da, fra du forlater én tone til du har landa på neste tone, der er det plass til alt det som farger det her, da.

N: Ja.

S: En datamaskin spiller bare på nullpunkt. Farger ingenting. Mens vi, som utøvere, får til å gjøre det. Og det er her det er plass til det her som i den her sammenhengen kan kalles norsk, da.

N: Ja.

S: Ja.

N: Eh... hva er det som har preget *ditt* syn på folkemusikk? Hvilke impulser og... forbilder eller rollemodeller...?

S: Ja? Jeg har egentlig veldig få ordentlige forbilder. Hehe.

N: Hehe.

S: Ja, nei, jeg har liksom aldri festet meg og gått spesielt i dybden, da, men jeg må innrømme at Sven Nyhus sine... sin gammeldansmusikk, den har nok farga meg. Og det sier dem jo dem som kjenner meg òg, at når dem hører meg, så sier dem jo at det her er jo ganske likt. Så der har jeg nok et forbilde. Men ellers så har jeg nok... har jeg nok vært farget av... mer av spillestiler og alle mulige andre ting man kan gjøre, da!

N: Mm.

S: Eh... Når jeg hører på musikk, så hører jeg gjerne... jeg kan godt... jeg kan godt høre noe langt baki der et sted. Som jeg husker, og som jeg bruker i en annen sammenheng. Og da... da... Ja, altså. Det å oppdage at man kan bruke det man allerede kan til å spille noe annet.

N: Mm.

S: Eh... ja. Uklart det herre her nå, men.

N: Jeg tror jeg skjønner hva du mener.

S: Ja? Ehm... Men jeg har liksom aldri gått etter en... et eget *forbilde*. Ikke spillemessig. Men jeg har lært veldig mange ulike stilarter, har kanskje...

N: Ja, hvilke... hvilke typer stilarter er det som... er fremtredende, da, tenker du?

S: Nei...

N: I forhold til påvirkning?

S: Jeg er veldig bevisst, da, på når jeg spiller hva! Sånn at... sant, når jeg starta på så kom jeg med musikk ifra Meldalen. Der starta jeg, liksom. Og så... vart jeg introdusert for nordmørsstilarter, og så begynte vi å spille til dans, da var jeg tretten, da skulle dem jo ha litt mer enn det helt standard gammaldansrepertoaret òg, så da vart jeg jo stående i et band som òg spilte litt sånn slagere og andre mer moderne... sånn som swing og foxtrot og sånt.

N: Mm.

S: Så da vart jeg introdusert for *den* stilen musikk. Og så, via den, så kom country- og western-musikken, da. Eh... og så dykka vi bakom der og fant instrumentalmusikken der, og på veien dit så var jeg vel innom Irland... selvfølgelig!

N: Hehe, ja.

S: Og så eh... og så går man til Sverige. Det... og på akkurat den her tida så var jo... så var det ikke så vanlig med stemmespill i Norge, da.

N: Nei.

S: Svenskene var jo liksom ti år foran oss på det feltet, så der var jeg jo ganske tidlig ute òg, med å lære stemmespill, da fikk jeg jo... Jeg fikk jo høre Orsa-spelemenn en gang, og det... da vart det liksom litt gjort, da, å lære seg den stilen, da. Og så kom Väsen, i 1996, rundt der, dem kom jo på banen, så lærte jeg meg en del av dem låtene der. Også har jeg jo reist rundt og møtt folk, og ja.

N: Mm.

S: Så... så jeg er ganske klar over... Når jeg spiller, da, så kan jeg godt veksle mellom ulike ting! Elementer. Men jeg er ganske bevisst på hvilke elementer jeg *braker*. Sånn at hvis man spør i etterkant «Koffor... koffor... ka gjord du der?» «Ja, men der gjord æ sånn».

N: Ja.

S: Og det er fordi at... ja. Det har jeg nok en ganske bra oversikt over, da. Men... men ingen direkte *forbilder*.

N: Nei.

S: Men veldig fascinert av nye spillestiler og finne ut hvordan man får til det her.

N: Ja. Jeg skjønner. Eh... Skal vi se. [kort pause] Spørsmål om ekthet... eh... Eller norskhet... eh... hvordan påvirker det deg når du velger hvilke slåtter du skal spille eller hvilke utøvere du skal samarbeide med...

S: Mm? Nei, si det?

N: Eller komponering av slåtter, for den saks skyld?

S: Ja? Komponering, det er i hvert fall ganske lett. For da må jeg ha noe å skrive *til!* Eh... en periode så ramla det inn låter uansett.

N: Ja?

S: Men da var det fordi jeg sto oppi en stilart – jeg spilte jo nesten bare gammaldans. Og da... da var det innafor et lite felt, da, sant –

N: Ja.

S: – og da man... en grammatikk! Og den ene låten kunne på en måte bare lage en ny en! Det bare velta inn. Og så... og så i tillegg var det jo en motivasjon i forhold til at... altså, jeg var jo mye ute og spilte! Og... så har du jo det der med rettigheter og sånt, da, jeg oppdaga jo det derre der. Med TONO og sånt. Og da var det jo bare å skrive en reinlender og sende til TONO, sant, og så... også var jeg jo ganske jevnt på radioen, da. Og spilte inn programmer, og NRK var ganske flink den gangen der til å legge til rette. Så da... ja. Da fikk man jo

urframført sine nye ting, da, det gikk på radio, og det var jo liksom... det var jo stas for en femten-, sekstenåring, sant. Så... og senere, da, så har komponeringen kommet som et resultat av at man... hvem man spiller med og hva man skal. Så... akkurat nå så vet ikke jeg hva jeg skal, så derfor så... jeg skriver musikk, men da er det veldig sånn... ikke så langsiktig som det var. Jeg føler på en måte at ting er litt sånn levert.

N: Ja.

S: Haha! Så... men det er mer sånn at nå... nå trenger jeg noe. Og da kjenner jeg... ja. Da lager man det.

N: Mm.

S: Så det var komponering. Men det du sa før der var...?

N: Ja, eh... valg av slåtter –

S: Ja.

N: – eller hvem du spiller med. Om det er viktig... om ekthet har liksom noe å si, da?

S: Klart det. Eh... ekthet, da, det kommer an på hva *du* legger i ordet, men ekthet er jo noe med at uavhengig av stil og sjanger og sånne ting så vil dem noen ting, da. Det er en vilje i det som blir framført! Da er... motsatt fall, sant, hvis man bare spiller slåttene fra sitt område bare fordi at man *skal* gjøre det, når man egentlig ikke ønsker å gjøre det, så er det jo ikke noe vilje der. Og det vil jo høres i spillet!

N: Mm.

S: Eh... man må jo ha et... en lidenskap for den tradisjonen, da. Hvis man skal være så snever.

N: Mm.

S: Mm. Så.. men det kommer an på hvem man spiller *for* igjen, da. I kappleikssammenheng, så skulle man jo vise variasjonen i sitt område da, så da var det jo om å gjøre å vise et spenn, så da skulle man helst ha én låt i totakt og én i tretakt. I alle fall minst i to forskjellige stilarter. Og gjerne i forskjellig toneart, gjerne med forskjellige teknikker, sant. To låter, det er jo nesten umulig, sant. Hehe! Men det... så det farga jo... Da spekulerte man i det: «Okay, hvis æ tar den låten, så har æ vist at æ kan sånn og sånn og sånn, da velger vi den låten fordi at da får æ vist at æ kan det i tillegg». Det hadde jo egentlig ingen sånn konsertmessig eller... ja. Motivasjonen, da, var rett og slett å vise at man kan å spille! Ja. Da... men så når jeg spiller for andre folk som ikke skal dømme... altså ha en sånn vurdering på, da, når man skal for eksempel inn og spille på et julebord, for eksempel, i disse tider, nå er det ikke så mye av det, men hvis en skulle gjort det, da. Så da skal man jo inn – ofte – etter at folk har spist seg gode og mette og er godemt og har eventuelt begynt å ralle litt, òg. Og da må man jo inn og gjøre et

eller annet som fenger, da. Man må ta plass, sånn at dem legger fra seg kniv og gaffel og hører på. Og så må man utfordre dem litt, og så må man gå ut derfra med overbevisning. Så da velger man jo annerledes. Da er det ikke sikkert man er så, *så* opptatt av å spille springer ifra Meldalen.

N: Nei.

S: Hehe! Sant, da har man litt andre ting som... Da tenker man nok sannsynligvis mer skandinavisk. Jeg er ikke så, jeg er ikke så glad i å gå utafor Skandinavia.

N: Nei.

S: Jeg vil føle at jeg må på en måte... være i nærheten!

N: Mm.

S: Ja. Men hvis jeg har et lenger strekk enn... enn... et sånt innsmett, da kan jeg jo tillate meg. Men... men jeg prøver nok å... også pluss at alle låtene, alt jeg gjør, har en liten historie, en liten anekdote. Sånn at det bør... den bør være der da.

N: Mm.

S: Det er ikke... jeg kan ikke stå og fortelle noe vettugt om Faded Love, liksom, som en sånn instrumentallåt fra statene i 1950! Det... der har ikke jeg så mye å melde.

N: Nei.

S: Sant! Men... enn... jeg kan si noe artig om Bygnaden, jeg kan si noe artig om Elling Holstad ifra Meldalen, artig eller interessant, kan jeg si. Og sånne ting.

N: Ja. Så... det med ekthet, det blir liksom noe dynamisk, da, som oppstår i situasjonen?

S: Ja. Det må jo være at jeg vil noe, og at jeg føler at jeg når fram.

N: Ja. Ehm... Begrepet folkemusikk, hvilke sjangere... er med der, tenker du?

S: Hm. Ja? Det er... Jeg vet ikke helt hva som er den akademiske tilnærmingen her, da, men på et eller annet punkt så bestemte dem jo at gammeldansen *ikke* skulle være folkemusikk. Det skulle være noe eget. Også oppi derre, så har dem vel jo òg... det vet ikke jeg om er definert sånn offisielt, men i alle fall så skiller dem vel òg mellom gammeldansmusikken og runddansmusikken. Tror jeg. Det handler vel litt om mengden trekkspill i sammenhengen.

N: Ja.

S: Hehe! Så... men... eh... så har du derre... har du derre... sånn som for eksempel Ole Ivars sier, dem påstår at dem er jo dagens folkemusikk, og jeg må jo si at jeg egentlig er fullstendig enig hvis du tolker ordet rett fram.

N: Mm. Men hvordan tolker du det, da?

S: Eh... *Jeg* tolker det?

N: Ja?

S: Ja, nei, det... eh... jeg har nok den... For det første bruker ikke jeg mye tid på å tenke på det.

N: Nei?

S: Nei. Men jeg tenker nå på det som... den derre tradisjonelle musikken, da.

N: Ja.

S: Altså noe som... Noen slags form for bevaringsverdige greier. Det er nok *folkemusikken*. Også drar jeg det videre, da, med å bruke folkemusikalske *elementer* i nyere musikk. Det er vel sånn jeg tenker, jeg da.

N: Ja.

S: Men... Tradisjonsmusikk er jo kanskje et like bra begrep. Som folkemusikk.

N: Ehm... Har du noen oppfatning av hvordan synet på hva er folkemusikk er eller skal eller kan være har endret seg noe over tid?

S: Ja, det har jo det. Eh... før min tid så vart det jo... når dem begynte med folkemusikkhalvtimen så kasta dem jo stein gjennom ruta til han som holdt på med det. Han vart jo trua! Så da var det jo... da var det jo farlig, rett og slett, å holde på med!

N: Ja, jøss.

S: Jeg vet ikke hvorfor det... Jeg husker ikke helt hvorfor det var sånn, da. Men så har dem jo... Når jeg begynte med sånn som UKM [Ungdommens Kulturmønstring] og sånt, da, så... den tida så var det jo... da hadde jo folk flest et forhold til folkemusikk. Da. På et eller annet vis. Og... dem hadde nok det der forholdet som mange beskriver som den der rare greia på søndagskveldene på radioen. Og så... og når jeg kom inn, da, som ti-, elleve-, tolv-, tretten-, fjorten-, femten-åring og skulle på scenen og stemme fela mi, bare, skulle sjekke om det stemte, sant?

N: Ja?

S: Dro over strengene, det var nok, ofte, til at folk begynte å trampe derre [klapper vilkårlig for å vise hva han mener]. Sant? Hadde ingenting med det jeg gjorde! Skulle sjekke om det stemte, jeg! Og da var det, altså... da responderte publikum med *en* gang.

N: Hehe. Mm.

S: Sånn «WUUH!» [klapp, klapp]. Sant? Så der og da... jeg tok vel på meg en sånn... et sånt skall, da, som på en måte distanserte meg fra det, for for det første gikk det ikke an å spille på det, –

N: Nei, nei.

S: – det var jo ikke i nærheten av det *jeg* holdt på med. Og det var noe som skjedde hver gang, og det... ja. Og kompiser og klassevenner og sånne ting, dem... dem visste jo at jeg holdt på, og takket være at det var såpass brukbart omtalt, da, –

N: Mm.

S: – i lokalavisa her og sånne ting, så... så... jeg var liksom definert som *god!* Herre var... kan å spille fele. Så kunne dem liksom ikke plukke meg ned på det. Men dem synes nok det var litt spesielt! Hehe.

N: Hehe.

S: Eh... også... ja. Og så gikk jo... Altså, jeg opplevde at folk hadde et slags forhold til det... så fort dem hørte noe, som dem følte var folkemusikk, så fikk dem derre der med at dem skulle klappe og si «tjoho» og...

N: Ja, og den armen! [viser håndbevegelse]

S: Ja, den... og den henger fortsatt i, faktisk.

N: Ja.

S: Men... hvor den kommer fra aner ikke jeg, men jeg har aldri sett den i... tradisjonelt, liksom!

N: Haha, nei!

S: Haha! Men den er nå der. Eh... også... også... ja. Så gikk det noen år, da. Og så begynte jeg å spille skolekonserter, Rikskonsertene. Da reiste jeg rundt på barneskoler. Da snakker vi i overgangen til 2000. Og da... da oppdaget jeg at den... altså, barneskoleelever på det... sånn tidlig på 2000-tallet, dem hadde ikke noe... noe iboende tanker om det herre her. Så dem hørte... det var *ingen* sånne tjoho-reaksjoner, ingen klapping bortsett fra hvis vi sa dem skulle klappe.

N: Ja.

S: Ehm... og... og responsen var mer sånn... mer sånn... ja. Upåvirka! Altså... dem responderte ut ifra hva dem helt sjøl spontant syntes! Ikke hva dem på et eller annet vis hadde lært dem skulle gjøre! Så der skjedde det noe. Ehm... også på veien der, da, så har jo fela på en måte blitt litt mer sentral i mange spillestiler, ser jeg. Det er mange... det er ikke så mange felespillere som driver profesjonelt, men... men det er jo med å fargelegge en god del norsk musikk for tida, da.

N: Mm.

S: Uten at folk sier tjoho og svinger med armen. Så det... så det må jo ha skjedd noe! Men jeg tror fortsatt at springleiken ifra Meldalen er litt tung å fordøye for mange, da.

N: Ja.

S: Den tror jeg fortsatt oppfattes... og det ser jeg når jeg underviser, eh... unger og hele... i kulturskolen, som... fordret at dem har overhodet... altså, hvis dem har noe forhold til noe musikk overhodet, så er det i hvert fall ikke folkemusikken!

N: Nei.

S: Den har dem ikke hørt på! Dem *aner ikke* hva det her er for noe, dem kan ikke en eneste kode! Og... litte grann klassisk, litt har dem vel hørt, så det er nærmere, tross alt, eh... sånn at for å få dem til å spille folkemusikk, så er det en ganske lang runde med at dem er nødt til å... Dem må ha med seg mp3-filer hjem med klar beskjed om at «det her skal du hør på» og må gi beskjed til foreldrene om at «spell av det her! Tre tima i uka», da kanskje. Da kan det komme dit. Men... jeg ser jo at dem elevene jeg har hatt med meg som har holdt på fra dem er syv-åtte til dem er atten, nitten og flytter vekk herfra og sånn, og hvis dem returnerer på noen måte, da er det ofte... da har dem vært borte –

N: Ja?

S: – også kommer dem tilbake «du! Den herre folkemusikken du spellt. Kan vi ha fått sjett på det?» Hehe.

N: Hehe.

S: *Da* har dem fattet interessen. Så det er et eller annet som skjer.

N: Ja.

S: Ja. Og så, selvfølgelig, hvis jeg har elever som... som blir så god, og som får en mulighet til å bli med meg i profesjonell sammenheng

N: Mm.

S: Dem er bare pokka nødt til å lære seg det! Da er det ofte at det gir en sånn åpning.

N: Ja.

S: Ja.

N: Hm. Ehm... [kort pause] ja. Nå vet jeg ikke om du sa det, men eh... har du noen idé om *hvorfor* det har skjedd, hvorfor disse endringene har skjedd?

S: Ja, det er jo fordi at folk flest blir ikke eksponert for det! Altså, man kan jo si mye om det meste, men altså, mens vi hadde én radiokanal og én TV-kanal, og med en slags sånn statlig overvåkning, og samvittighetsfull...

N: Mm.

S: Altså, dem passet på at vi fikk en dose av alt. Så vart det... Altså, noen hatet det, jo! Og folk kastet stein inn gjennom vinduet til han som begynte med folkemusikk på radioen, sant? Fordet at dem vart provosert og synes det her var noe dritt!

N: Mm.

S: Eh... Men altså, da blir jo i hvert fall folk eksponert for det! Eh... også som en sånn... lite sånt sidespor her, så... her på huset, da, [Orkanger kulturhus] så... så har vi drifta kulturhuset og det som skjer på scenen, og der har jeg liksom fått et bra rykte.

N: Mm?

S: Utenfor Orkdal òg. Vi har liksom fått til noe, vi da. Og da har jeg vært tatt inn som såkalt kompetanse, i enkelte sånne diskusjonsforum i Trondheim og sånne ting. Og da... og da har jeg liksom etter hvert fått til et bilde, da, for det er det der med publikumsoppslutning som er en utfordring, da, i nesten alle plasser nå. Med mindre du er en gedigen stjerne, som *alle* har et forhold til, så er det nesten ikke mulig. Eh... og det, men... begynner jeg å lure på, da, om kan ha en sammenheng mellom at den generelle kulturkompetansen for folk flest er så snever at... at den kan sammenlignes med mitt forhold til *hest*! Sant?

N: Haha.

S: Eh... jeg vet at hest finnes. Her... her i dalen her, så er det masse hest! Det er til og med snakk om å få til et regionanlegg på travsport. Sant? Og jeg er... jeg kan godt stoppe attmed en garde og gi en løvetann til en hest, det går fint det, men det er *jævlig* langt unna at jeg skal på et travløp!

N: Ja! Haha!

S: Haha! Sant?

N: Mm.

S: Det er ikke noe som oppstår engang! I hodet mitt. Og sånn er det for vanlige folk òg. «Konsert?! Koffer skal vi på dét?». Men... her også, da, for eksempel, Orkdal i julebordsesong, ehm... nå hadde vi nettopp et sånt julespill her, som vi prøver å bygge opp så det skal bli en sånn tradisjon. Eh... og det var ikke så verst besøkt. Men... godt og vel dobbelt så mange orkdalinger reiser til byen, da. For å se på derre julestemningen eller Bynesset teaterlag, og Puppan til Pappa, og det... og selvfølgelig skal dem få det! Men... men dem... det dem ikke engang vurderer er å dra til Orkdalen. Og gjøre noe lokalt. Eh... og det er ikke fordi at dem velger det *bort*, men det er det å gå på tur! Altså det å dra inn til byen. Ehm... Og enda lenger, da, så trekker det enda lenger... Så dattera mi, hun er fryktelig interessert i film, og ser gjerne kino *her*, for da sparer hun fire hundre kroner. Mens venninnene hennes, dem vil inn til byen.

N: Ja.

S: Hun har noe filmvenner òg, da. Men det derre... dem vanlige venninnene, dem vil til byen. Og dem er overhodet ikke interessert i filmen, men det heter å «fær på kino»!

N: Hehe. Ja.

S: Sant? Det er ikke så farlig hvilken film vi ser, vi skal bare på kino. Og så *etterpå*, da skal vi på byen.

N: Ja.

S: Ja. Og sånn er det litte grann for vanlige folk òg, dem... ja. Og det tror ikke jeg handler bare om folkemusikk, det handler om... altså folkemusikken blir et offer for det i den forstand at folk ikke hører det, ikke vet om det, ikke kan kodene, blir... for det tror jeg òg er en greie, da. Hvis du ikke kan – vet – kutymen for, eller normene for en arena, hvis du ikke ante... det er derfor ikke jeg drar på travløp! Jeg vet ikke hvordan jeg skal forholde meg til det her, sant. Bingo er liksom sånn «hva? Eh...». Du kan teoretisk skjønne det, sant, men jeg har ikke vært med, sånn at jeg vet ikke... og det gjør at jeg velger bort noe sånt, og andre folk velger bort konserter og musikkstiler og...

N: Ja.

S: Får noen kommentarer fra nederlendere, for eksempel, som har flyttet hit, for jeg har en del elever som er og har vært fra Nederland, da. Og dem sier jo det at... dem er litt sånn skuffa over den norske tilnærmingen til musikk og kultur, altså... står det en radio på en arbeidsplass, så er det P4 og P3 som står på. Og hvis noen drister seg bortpå og for eksempel setter på klassisk –

N: Mm

S: – så går det jo to minutter, og så kommer det en banneskur og bare «kem e det som har skifta kanal! Herregud!». Ja. Så det...

N: Synd, men sant, si!

S: Ja.

N: Ehm... dette med... som jeg snakket om. Autentisitet og ekthet. Eh... oppfatter du det som viktig innad i folkemusikkmiljøet?

S: Ja, det er jo... klart det er viktig, det er jo viktig på alt.

N: Mm. På hvilken måte... Hvilken type ekthet... eller?

S: Nei, men hvis en bruker ordet, da, så alt som er ekte er jo mye bedre enn det som er falsk! Hehe! Så jeg vet ikke om jeg egentlig kommer så mye dypere inn i det, altså.

N: Nei?

S: Det... er det ekte, så vet du det. Det... altså, du vet når noen mener noe. Og er det en ekthet bak enhver ting, alt fra politikk til musikk, så... så... tror du på det!

N: Ja.

S: Ja.

N: Enn god takt og godt driv og riktig... reinlenderrytme og...

S: Det er det du tenker på som ekte?

N: Nei, jeg lurere på om du...

S: Nei, altså... derre med rytme, fart og alt det der, det er jo... det er på en måte mer eller mindre... altså. Det er jo akademiske målinger på herre her. Som forteller at en reinlender skal gå så og så fort! Men det... bare som et eksempel, da! Jeg... når jeg holdt på med folkemusikk... kappleiksarenaen, så dukket det opp en samling, da, som jeg nå har spilt inn på plate og dokumentert i sin helhet. Ehm... det var førti noter med springleiker fra området. En gullgruve, sant, for en kappleiksentusiast. Og så... men så... var det ingen som hadde sagt noe spesielt om det her, og jeg... jeg hadde en oppfatning av at en springleik, den spiller du så og så fort. Og da, i den samlinga... akkurat der og da, da, så var det enkelte slåtter som var... veldig greie, som funka med en gang. Flotte ting. Også var det noen som var fryktelig rare! Og... ikke artig å spille i det hele tatt! Og så går det noen år, og så møter jeg han Andreas Aase, som hadde da et ønske om å gjøre noe... et norsk svar på Dennis Cahill, Martin Hayes, dem er en irsk duo, gitar og fele, som har... litt usikker på om det er dem eller AC/DC, faktisk, som har kommet med... neida! Det er dem som har uttalt det, men AC/DC har samme ideologien! Sånn er det.

N: Ja?

S: Eh... «The core of the tune,» sier Martin Hayes og Dennis Cahill. Altså, slåttens kjerne, oversatte jeg og han Andreas det til.

N: Mm.

S: Hva er det som... i stedet for å bygge på og bygge på og bygge på og gjøre det digert, så hva er det... hva er det du *må* ha? For i det hele tatt skal være? Sant? Og... Dennis Cahill og Martin Hayes, dem spiller veldig lavmælt, men det... det er kjempespennende. Og så skulle vi da prøve å gjøre det samme med... med den musikktradisjonen min, da. Og da oppdaget jeg jo det at... Her er det jo noe eh... dem merkeligste slåttene vart jo musikk! Fordi at vi... vi forlot metronomtallet og tanken at det her skal danses etter på *den* måten.

N: Mm.

S: Mm. Oppi det hele vart jeg spurt av en organist her, som er fra Trondheim, som er fra Polen [bor i Trondheim, er fra Polen], som lurte på «koffor speller du brudemarsjan så frøkteleg sakte her i Norge?». Også... det visste jo ikke jeg! Det gjør vi jo bare! Men så tenkte jeg at... også demonstrerte han litt da. Så tok jeg det med meg hjem og så... tok vi med oss det inn i det prosjektet med Andreas, og dermed så for eksempel doblet vi farten på et par låter, og da vart det jo... fra å være en ganske nidtrist, kjedelig, men såkalt «vakkert» –

N: Ja?

S: – til å bli rimelig tøft, da! Ja. Og likens svenskene, det hørte jeg jo i samme slengen òg, brudemarsjer spiller dem jo grisefort i forhold til... i forhold til hva vi gjør her. Så det... det kan jo kort bare ha vært et utslag av misforstått andektighet, da, tenker jeg.

N: Ja.

S: At vi skal inn i kirka, og dermed så skal det være så sørka sakte!

N: Ja.

S: Ja. Så... men i forhold til springleikene, da, så oppdager en jo det at... at... det appellerer jo like bra til danseren uavhengig av tempo.

N: Mm.

S: Eh... rent bortsett fra hvis du skal spille for *helt* nybegynnere, liksom. Som skal trækker... som fortsatt teller som noen ørner for å få til det her! Da er det jo litt... da klarer ikke du å strekke det så godt.

N: Nei.

S: Men... det har jeg tatt videre, da, til at for eksempel... det er ikke så ofte jeg spiller til dans lenger, men et par ganger i året, kanskje? Og da har det blitt rene improvisja... improviserte danseøker. Altså man... man starter på med noen favorittlåter og sånn, og så avhengig av hvem man har med seg og hvor lekent det hele er, så kan man liksom... la det flyte *helt* ut, sant? Så... det var en førtiårsdag utenfor Stockholm jeg spilte i, og da, da... Lengste... lengste *settet*, da, uten en pause, det var over en time. Og innenfor der, så spilte jeg i sikkert alle taktarter, i alle hastigheter, med alle dynamikker.

N: Hehe, ja.

S: Sant? Og... og... ja. Men motsatt igjen, da, første gangen jeg gjorde det her, så var... det var jo faktisk i BUL det, det var med han Øystein Sandbukt, jeg husker fortsatt det derre bildet, da: Vi tenkte vi skulle spille slått for slått.

N: Mm.

S: Men så... det var jo «drt drt drt drt drt drt drt drt drt», og så ferdig. Neste låt: «dt dt dt dt dt» ferdig. Nei, det var kjedelig. Vi bare kutter pausen. Går rett til neste låt. Og så begynte det der. Også... til slutt, da, så begynte vi med en polka. Og da så jeg det var en fyr, da, som sikkert hadde sittet, da... sittet en stund og... og... på en måte tøffet seg opp til å gå og by opp, da! Og det liksom så litt ut på kroppsspråket og hele at det her hadde han tenkt på. Så gikk han og gjorde det og bød opp. Og hadde nok sikkert forventa en max tre minutter polka... men så et kvarter senere, da! Haha!

N: Haha!

S: I full fart! Så var han jo ganske svett! Og han... han kunne jo ikke... det var jo sikkert første gangen han bød opp den dama, òg, så han kunne jo liksom ikke bare takke for dansen midt i dansen, heller da!

N: Nei!

S: Og så videre og så videre, og det var rimelig stivt! Så den som... og da... Etterpå kom han jo bort og lurte på «var det vanlig det herre?!» Hehe!

N: Haha. Stakkars.

S: Ja, han... men det var morsomt, da.

N: Ja, ja, ja.

S: Jeg tror nok han kom ut av det med, hehe, æren i behold. Men jeg husker det... husker det synet av han der.

N: Mm. Ehm...

S: Du vet, en annen ting på det der, vet du, det er jo... det er jo... altså, det er kanskje et resultat av den innsamlinga som er gjort, fordet at jeg vet blant annet i Hallingdalen, da, så er det jo... så er det vel... jeg vet egentlig ikke hvorfor det her ikke er tatt opp og studert nærmere eller gjort noe mer ut av det. Men jeg *vet* at dem... når dem kom med båndopptakeren sin på søndags formiddag til en eller annen... Sataslåttene i Hallingdal, for eksempel, så... så... og skulle ha opptak, da. Så var det en fryktelig uvant situasjon for utøveren! For han var vant til å sitte og spille i festlig lag! På natta! Sant? Og det dem da fikk, det var et utdrag av verktøykassen hans.

N: Mm.

S: For... for eksempel i Hallingdal, så hadde dem to taktarter, det var springar, og det var gangar. Eller... halling. Hall... hva er det dem har, da? Har dem gangar oppi der, tro? Hallinggangar? Hallingspringar? Har dem... mulig dem bare...

N: Jeg tror de har det...

S: Ja, ja. Sett at dem *har* to, da. Det er ikke så farlig. Men i alle fall, det han gjorde, sant, for der og... han spilte ikke to minutter og så slutta han! Og så gikk han på en ny. Han hadde ikke... han hadde ikke *to hundre* ulike springare!

N: Nei.

S: Nei. Han hadde... han hadde en verktøykasse med sånn som dem gjør... dem improviserer! Han hadde en verktøykasse, sant? Han startet sikkert *alle* slåttene sånn bortimot likens –

N: Mm.

S: – også begynte det å flyte. Så bare improviserte han over dette her og holdt det gående, sant. Og da kunne man spille en springar i et kvarter. Det... og det er jo det som er forskjellen

mellom den derre feledansetradisjonen, da, og... og hardingfeleland, òg, at dem på en måte spiller mye lenger. Dem danser på en annen måte. Det er ikke sånn vers, refreng, om igjen, og sånn. Og det... men når en skal dokumentere det her, da, så blir det jo til et resultat, det blir ikke «springar etter Sataslåtten», og den har dem på tape, og den er sånn.

N: Mm.

S: Mens... det der var bare et eksempel på hvordan det kunne være! Og det tror jeg òg vi har litte grann... jeg tror kanskje feleverdenen òg har blitt litt utsatt for det der, da. At... vi har et opptak, han Sofus ett-eller-annet fra uti Fosen, han spilte *sånn*. Og det er... det går en ut fra at han gjorde hver gang.

N: Ja.

S: Men det gjorde han jo ikke. Så... Sven Nyhus satte kursen for Glåmos spelemannslag, og skulle ha med seg Peder Nyhus, da, faren, som da var kilden til hele materialet.

N: Ja?

S: Og hele laget spilte likens, bortsett fra Peder Nyhus! Hehe.

N: Ja, det sier vel egentlig alt om det!

S: Ja. Så det... Og der har du igjen òg det derre med at... tilnærming til musikk... når *jeg* ser en note som jeg vet er folkemusikk, så er jo det ofte maksimalt en side, sant. Men jeg ser masse muligheter. Og jeg vet at den her låten skal jeg sikkert spille tre ganger... etter hverandre. Mens en... en... hvis du har elever som er veldig... [brannalarmen begynner og fortsetter å ringe] Det er brannalarmen. Test. Ehm... Dersom man kommer fra klassisk tradisjon, da, dem ser en fryktelig enkel note uten noe mer verdi. «Det herre e jo itj vanskelig i heile tatt!»

N: Kjenner meg igjen...! Hehe.

S: Ja! Sant? Dem klarer ikke å lese mellom linjene. Dem har ikke nok stilforståelse til å... til å automatisere dem tingene som skal gjøre det til en... til en god reinlender, da.

N: Ehm... Synes du det er noe mye uenighet mellom hva folkemusikk eller tradisjonsmusikk *er*? Enighet eller uenighet?

S: Ja, altså, det er jo det! Eh... når du hører at folk melder seg ut av spelemannslag fordi dem synes reinlenderen går for fort! Da... hehe! Det skjedde jo på Oppdal!

N: Mm. Det er selvfølgelig ikke hvem som helst som gjør det der, da. Men liksom... det forteller i hvert fall at det er et voldsomt... det er veldig mye følelser inni bildet her, da.

N: Ja.

S: Og det er... Så det er jo... det treffer noen ting! Det gjør det.

N: Mm.

S: Spørsmålet igjen?

N: Haha. Nei, om du mener det er mye ue... eller hvordan uenighet og enighet...

S: Ja, jeg synes jo... jeg synes kanskje at mange av dem diskusjonene... personlig synes jeg nok at dem har... bunner litt i uvitenhet og litt sneversyn!

N: Ja.

S: Og manglende objektiv tilnærming på det hele, egentlig, da. Fordi at som sagt, nå har jeg nettopp begynt å undervise i et opplegg som heter for «Mark O'Connor Method» fra Amerika. Eh... Han er et annet slags forbilde jeg har, da.

N: Ja?

S: Men jeg... jeg bruker han ikke som... altså. Han er rett og slett bare en super musiker, felespiller, som jeg ser opp til. Men jeg tror ikke du kan si at når du hører at jeg spiller at jeg spiller... har stjålet noe fra han, for det tror ikke jeg at jeg har gjort. Så sånn sett er han nok ikke et sånt forbilde. Men i hvert fall, han har laget et læreverk! I tillegg til å ha gitt ut masse plater. Og inni det der læreverket, så har han tatt tak i den amerikanske *sjela*, musikken som dem fleste amerikanere har hørt på et eller annet punkt. Og der dukker Nils Bakkes Drøm opp, der dukker Hoppvals fra Meldal opp, og så videre, og så videre. En del av det cajun-materialet hans er jo som å spille hardingfeleslåtter.

N: Mm.

S: Ja. Så... i det perspektivet, da, så synes jeg kanskje at eh... også vet man det at folk reiste. Jeg kunne tenke meg for eksempel å vite om Hallvard Ørsal, han var to år i Amerika, i sin beste alder. Vi vet at han var der for det er en plakart som er... som forteller at han var der. Men vi vet ikke hvor han spilte hen.

N: Nei.

S: Men vi vet at han var der i to år! Og han var jo en sosial kar med sine nykker. Så han må jo garantert... han har ikke gått der alene borti der i to år! Han må jo ha møtt noen! Og han har garantert fått med seg noe musikk heimatt! Så som et sånt tankeeksperiment så har jeg tenkt mange ganger at den derre Tovass-vals, da, som er en av liksom dem store verkene hans. Om han spilte den *før* han dro til Amerika, eller om det er et resultat av at han *var* i Amerika.

N: Mm.

S: Og grunnen til det er da at han har brukt en stemming og en rytmegreie som avviker fra normalen. Som igjen gjør at han blir en spesiell tradisjonsutøver. Fordi at han da kanskje var i Amerika og hentet seg en impuls. Som farget spillet lokalt og derfor forandret det seg, og det vart noe nytt.

N: Hm. Ehm... Maktfor... Nå er jeg veldig inne på dette med folkemusikkmiljøet, da, men maktforholdene der... tenker du det er en flat struktur, eller...

S: Det har ikke jeg noen formening om, fordi at jeg forholder meg nesten ikke til det.

N: Nei.

S: Nei. Eh... nei, jeg har ikke noe... Det har jeg egentlig ikke noe tanker om.

N: Nei.

S: Nei. Det er dem som prøver og skal utøve makt på meg, dem får ikke noe tak, og... det har ingen betydning for meg som utøver.

N: Nei.

S: Som jeg kan se, i alle fall.

N: Nei, jeg skjønner.

S: Hehe! Det var kjedelig du fikk så mye ringing på opptaket ditt, da!

N: Hehe! Jeg kommer til å bli helt gæren når jeg skal transkribere det, vet du! Eh... skal vi se. Disse kjennetegnene som du snakket om, eller denne norske... [brannalarmen slutter endelig å ringe] åh, det var deilig. Eh... kan du spesifisere det litt mer?

S: Ja. Jeg klarer ikke å gi deg en muntlig forklaring som er sånn eksakt, men... men for eksempel måten vi triller på, for eksempel?

N: Mm.

S: Det... det er forskjell på måten en ire triller på. Hvis en ire spiller en norsk reinlender, så vil han trille på en annen måte enn... enn den norske utøveren som på en måte har kommet med låten, da.

N: Ja.

S: Likens motsatt, så vil en nordmann ha en annen nyanse i trillen sin enn iren når han spiller en irsk ril.

N: Ja.

S: Ja. Vi vil... forslagene våre vil være annerledes, vi vil intonere inn mot en tone på en annen måte, en annen fart i buen, for eksempel Oluf Dimitri Røe, fra Trondheim, han er en doktor, og han er en fryktelig flink felespiller. Han er gresk, men har bodd i Norge det meste av sitt liv.

N: Ja.

S: Ehm... han var på... var til konsert her sammen noen andre, og da spilte han en blanding av ganske sånn klassisk, typisk musikk og gresk musikk. Og bare i løpet... fra skiftet fra én låt, jeg husker jeg skvatt, skiftet fra én låt til en annen låt, det var da en klassisk låt, da hadde

han den optimale fine vibratoen og en kjempeklang!

N: Mm.

S: Samme fyren, samme buen, samme fela, neste låt var gresk, *helt* annen lyd. Så spurte jeg han etterpå, da, «koss gjør du det?». Så visste ikke han at han gjorde det. Men så vart han obs, da, sant, også etterpå så fant vi ut at han... at det han gjorde... han senka farten på buen, så den vart ikke *så* luftig, han... han la vel på *litt* mer, kanskje et par gram ekstra, tror jeg, krefter, da, på pekefingeren, og... ja. Dermed så fikk det hele en helt ny klang, da.

N: Mm.

S: Og det var fordi hodet hans da var plutselig gresk.

N: Ja.

S: Så han er todelt, da, i og med at han er sånn som han er. Og det... der er jeg òg, leker masse mer sjøl også, prøvd å finne ut av... prøve å kopiere det her, da, så godt som mulig. Finne ut av... hva er det som... hvordan kan jeg ha kontroll på det herre her. Sånn at hvis jeg *vil* overbevise som en ire, så skal jeg få det til. Hvis jeg vil overbevise som en amerikaner, så vil jeg få det til. Eh... ja. Samtidig som da... alt det her, da, har nok òg, da, påvirket *min* lyd. Så... så at jeg har nok et fingeravtrykk jeg òg, som gjør at folk som kjenner meg med en gang hører, uansett om det er meg eller ikke, så hører dem om det er meg!

N: Mm.

S: Det fikk jeg vel egentlig bekreftet her for et par år siden, på MGP Junior. Der var det... der vart jeg spurt om å gjøre... det er jo bare playback, sant.

N: Ja.

S: Men ungene skriver jo låta si, i hvert fall tilsynelatende. Og så går dem i studio, og så får dem proffe musikere til å spille. Og her var det en låt med hardingfeleintro og sånn, da. Originalt, sant. Og det skal spilles inn i Trondheim, og da ble jeg spurt. Og ikke sto navnet mitt i rulleteksten, ikke... ingen plass, og han gutten som skulle spille hardingfele på TVen, da, han hadde jo kopiert det jeg gjorde, så du skulle jo være ganske god for å se at han missa noen dobbeltgrep og sånt, altså.

N: Ja, ja!

S: Læll, da, så kommer SMSene. Til meg, da. «E det du som spille?». Hehe! Sant? Så jeg vart spotta! Så det... ja.

N: Ehm, hm... ser du sterke likhetstrekk mellom... eller noen relevante, kanskje... eller om du synes det er relevant, med å... om det er likhetstrekk mellom folkemusikk og andre typer sjangre? Hvilke sjangre det skulle vært, i så fall?

S: Ja. Det er jo det. Og meste av folkemusikken har jo kommet fra andre sjangre. Det er jo valsen, for eksempel, kom jo hit som en stilistisk sak, der... hvis jeg ikke har misforstått noe så mener jeg å ha lest og... og funnet ut at den valsen vi har i dag, det er... det er den trettende delen av den opprinnelige valsen. Så... ja. Og at... det revolusjonerende ved den trettende delen av den opprinnelige valsen, det var at da, omsider... altså fram til da, dem eldste danseformene, da holder man bare hånden. Og så fikk dem lov til å stå parallelt, og så kom valsen og så fikk dem stå front mot front. Mot hverandre. Og det var revolusjonært, og det var usømmelig, og det var... det var masse folk som prøvde å forhindre alt det der. Men *den* biten vart igjen, som en folkekulturell sak, for det var... det var nytt. Det var morsomt. Og så vart det til vals sånn som vi bruker i dag. Alt ifra... og du har jo wienervalser og sånt som det der, men... men den folkelige danseformen vals, den... den kom ut av derre der.

N: Mm.

S: Som et eksempel.

N: Så impulser litt fra alle steder, er det det du sier?

S: Ja, det vil jo være det! Det er jo litt sympto... litt sånn merkelig at hardingfela oppsto i Hardanger samtidig som nyckelharpen oppsto i Sverige, ganske nøyaktig samme periode, samtidig som viola d'amore oppsto i Italia.

N: Mm.

S: Går ikke... det... det er så usannsynlig at... at tre ulike oppfinnere plutselig kommer på akkurat det samme! Det må ha vært en impuls, en impuls som kom! Helt klart! Det må ha skjedd noen ting. Et eller annet dem har hørt. Så slo det ut i forskjellige variasjoner, da.

N: Ja.

S: Så... men jeg... altså. Hvis du sitter mutt alene, uten impulser eller påvirkninger, så kommer du ikke på så veldig mye heller.

N: Nei.

S: Nei. Det... kreativitet oppstår når du blir påvirket. Ja. Interaksjon med andre mennesker. Så jeg tror nok ikke at norsk folkemusikk... Det er klart, det er laget låter her, som er laget i Norge, men dem er jo påvirket av en stil som har kommet fra mye annet.

N: Ja. Ehm... Jeg vet ikke om dette er relevant for deg eller ikke, det kan jo du avgjøre? Men har du vært i en situasjon hvor du har vært uenig med noen andre om det er norsk folkemusikk, eller om det... om det er ekte folkemusikk, eller om det er ikke det?

S: Ikke i forhold til norsk folkemusikk. Men jeg uttalte en gang jeg var på en sånn EBU-festival for NRK Radio, da var vi i Polen, og da var det et... alle land i Europa var representert, da, med et band eller en utøver. Og... jeg synes... og det er det... ikke bare jeg

som har sagt det, da, men vi i Skandinavia, vi har et utrolig ekte uttrykk, da, som... ut ifra det du sa tidligere her. Måten vi definerer ekte på. Så det er veldig... Folk i Europa *hører*, «herre er skandinavisk». Dem klarer ikke å si at det er norsk eller svensk eller finsk, men dem hører at herre kommer fra *der*. Tyskerne mangler derre der. Dem... når dem lager folkemusikk, så høres det ut som noe som kommer fra ingen-plass. «Ka *e* herre?». Fordi det er ikke... ikke er det sånn... Misforstått popmusikk hørtes det ut som det som var i Polen den gangen.

Merkelige greier. Og med noen kostymer som ikke hører hjemme i tradisjonen i det hele tatt, det er bare komisk. Hehe! Så det var det ene, så kommer det noen andre band òg, som greit nok hadde at artisten kanskje var fra Usbekistan eller noe sånt. Eller et eller annet... land, da. Men han har aldri bodd der! Hele bandet var jo bygd opp av musikere fra Asia!

N: Ja?

S: Men så kommer dem, da, og spiller såkalt musikk ifra... det landet som da skulle representeres, men det hørtes ut... det var jo ikke en gang på språket dems. Hva er poenget? Eh... og så når du begynner å se på Østerrike, da, så for eksempel, så der òg... tradisjonsmusikken i Østerrike, har du hørt om den? Men så vet vi det, at hvis du tar med deg fela og går langs... går ned til Stockholm og tar båten over til Polen og følger Europa nedover til Wien, så vil du møte på dem samme slåttene hele veien nedover!

N: Ja.

S: Så dem er jo der! Men der har det vært inne, da, krefter som har prioritert det ene foran det andre. Ehm... ja. Og i samme slengen så fant vi jo ut det at polsk tradisjonell musikk, det var noe som man virkelig måtte lete etter for å finne, og det var det virkelig ikke noen som brydde seg om.

N: Nei.

S: Nei. Så dem òg sendte jo et mer stilistisk riktig uttrykk av Polen, da. Men som ikke hadde noe... Jeg følte ikke at det her...

N: Det blir mer politisk, kanskje?

S: Ja, sant. Når russerne sender folkedansere ut i verden, det er jo teater. Og ballett.

N: Ja.

S: Ikke... Jeg var i Arkhangelsk og spilte, og da fikk jeg høre at det folkelige koret, det var jo vanlige folk, men for å bli med i det derre koret som kanskje kunne få seg en tur ut, da, så måtte du være blond! Så alle farga håret, selvfølgelig, for å bli blond, da.

N: Ja.

S: Men det var jo... en viss høyde og sånn, da. Også måtte du kunne å synge, da, selvfølgelig. Og repertoaret hadde ingenting med tradisjonsmusikken fra Arkhangelsk å gjøre.

N: Nei.

S: Nei.

N: [kort pause] Ja! Er det noe... da er jeg egentlig gjennom mine spørsmål, men er det noe annet du vil tilføye, som du tenker kan være relevant eller interessant?

S: Nja... Jeg vet ikke? Det... Nei, det som er kjernen for min del, det er jo å bruke alle... den spillestilen jeg har, da, og få det inn i... det er det som er morsomt for *meg*. Å få det her til å leve videre. Ja. Og få andre... få elevene mine til å synes det er artig å spille! Eh... og da ser jeg at da kan jeg ikke sette meg ned og trumfe gjennom springleiker fra Meldalen! Det går ikke! Jeg må gi dem en plattform.

N: Mm.

S: Så kan jeg håpe og tro at dem av en eller annen grunn får lyst til å se på det, da. Så dem får jo en sniktitt innimellom, og hvis jeg får respons, så fortsetter jeg. Men jeg kan ikke... kan ikke gjøre det sånn som det vart gjort med meg! Som jeg opplevde. For det er det rett og slett ikke grunnlag for. Og så vet jeg at... at musikere rundt meg og sånn... altså vi... dem jeg spiller sammen med, vi synes jo det er artig å spille sammen, og vi er jo ute og spiller sånn passelig jevnt, ikke sånn veldig masse, men det er morsomt. Vi har et språk, et tonespråk vi òg, som funker, så det har blitt noen plater opp igjennom. Som har solgt relativt bra, og det har blitt noen låter som folk kjenner til.

N: Ja, absolutt.

S: Det er morsomt. Så... Der står det, da, på en måte. Ja. Så får vi se, da, hva det... hva framtiden bringer!