

## **Førord**

Å skrive denne masteroppgaven har vært en utfordrende arbeidsprosess, men samtidig et privilegium. Jeg har fått brukt et helt år på å fordype meg i et område som virkelig trigger min interesse og jeg har lært så utrolig mye. Med denne oppgaven avrundes en periode som musikkvitenskapelig student for meg, om et par timer går den trykken og for de fleste andre rundt meg vil dagen være bare helt normal, mens jeg føler jeg har syklet Lindesnes - Nordkapp, og tilbake igjen på halvert tid. Jeg kom i mål og veien dit ville selvfølgelig ikke vært den samme om ikke det var for enkelte personer som har gitt av seg selv og sin tid. Jeg er takknemlig!

Først og fremst vil jeg takke Hallvard T. Bjørgum som har vært positiv til å stille opp from the very beginning. Han har vært tålmodig, engasjert og raus med sin tid, i det hele tatt et flott utgangspunkt for en masteroppgave.

Veilederen min Kjell Oversand, som har stilt opp med veiledning, oppriktig engasjement og ikke minst oppmuntring og tro på denne oppgaven. Og Vegard Stolpnessæter som gjør vår hverdag som student på musikkvitenskap så mye enklere på så kort tid.

Vegard Naustdal, min gode venn og studiepartner dette året. Det ville ikke vært det samme om ikke du var der og delte en kopp kaffe og litt sjitprat, men selvfølgelig først og fremst oppmuntret meg og delte faglige synspunkt. Her må også Svein Tore nevnes, takk for oppmuntring, faglig innputt og help.

Min søster Marthe som har stilt opp i tydningen av kompliserte fagteorier på engelsk, lest korrektur og hørt på mine frustrasjoner og resonnementer.

Og til slutt Rasmus for omsorg og oppmuntring, tålmodighet, du har alltid trua på meg, du er best.

## **Innhold**

<b>1. Innledning</b> .....	7
<b>1.1 Oppgavens målsetting</b> .....	8
<b>1.2 Oppgavens oppbygning</b> .....	9
<b>1.3 Anvendt teori</b> .....	10
<b>1.4 Intervju som metode</b> .....	13
1.4.1 Kvalitativt forskningsintervju.....	13
1.4.2 Intervjuprosess.....	15
1.4.3 Transkripsjon av intervju.....	17
1.4.4 utfordringer.....	17
<b>1.5 Kildekritikk</b> .....	18
<b>1.6 Transkripsjon og analyse</b> .....	18
<b>2. Beskrivelse</b> .....	22
<b>2.1 Hallvard Torleivsson Bjørgum</b> .....	22
2.1.1 Læremestre.....	25
2.1.2 Repertoar.....	26
2.1.3 Prosjekter innenfor egen tradisjon.....	27
2.1.4 Nytt beite.....	28
2.1.5 Utøvende praksis.....	30
2.1.6 Estetikk.....	32
2.1.7 Dâm og drag.....	33
2.1.8 Folkemusikksyn.....	35
<b>2.2 "Ny folkemusikkpraksis"</b> .....	37
2.2.1 Folkemusikken i ensembler.....	40
2.2.2 Folk revival.....	47
2.2.3 Slinkombas.....	49
2.2.4 Free Field og Peace Will Come.....	51

<b>2.3 På rammeslåttan i Aserbajdsjan .....</b>	<b>52</b>
2.3.1 Aserbajdsjansk mugam .....	55
<b>3. Analysedel .....</b>	<b>59</b>
<b>3.1 "Tello/Nor" .....</b>	<b>59</b>
3.1.1 Kamancha og hardingfele i samspill .....	60
3.1.2 Tonalt omfang.....	60
3.1.3 Form .....	62
3.1.4 Hovedtema .....	63
3.1.5 Seksjoner .....	65
3.1.6 Samklang.....	68
3.1.7 Rytme .....	69
<b>3.2 Hengivelse og transe .....</b>	<b>71</b>
3.2.1 Hengivelse .....	72
3.2.2 Nøkkelen til maksimal utfoldelse? .....	72
3.2.3 Det sublimе øyeblikk.....	74
3.2.4 Bjørgum om hengivelsens evne og transe.....	75
3.2.5 Musikkens form og betydning .....	78
3.2.6 Transe.....	81
3.2.7 Rammeslåttan .....	82
3.2.8 Transen karakter .....	84
3.2.9 Musikerens tilstedeværelse .....	87
<b>3.3 Konklusjon .....</b>	<b>88</b>
<b>4. Oppsummering .....</b>	<b>91</b>
<b>4.1 Videre forskning.....</b>	<b>922</b>
<b>5. Litteraturliste .....</b>	<b>93</b>
<b>5.1 Internettkilder .....</b>	<b>96</b>

<b>6. Vedlegg</b> .....	98
<b>6.1 Intervju 1</b> .....	98
6.1.1 Intervjuguide .....	98
6.1.2 Transkripsjon .....	99
<b>6.2 Intervju 2</b> .....	131
6.2.1 Intervjuguide .....	131
6.2.2 Transkripsjon .....	131
<b>6.3 Nordafjells</b> .....	142
<b>6.4 Tello</b> .....	145

... det meste kan man klare seg uten,  
men likevel regnes det som eksistensielt å ha det.  
Og på det nivået kommer musikken...  
og det er det musikk betyr for meg.

Hallvard T. Bjørgum



## 1. Innledning

En solrik sommerdag i juni 2010 var jeg på ferietur og kjøreruten gikk over fjellet mellom Sirdal og Setesdal ned til Rysstad i Valle kommune. Med NAF-boken i fanget ble jeg oppmerksom på en hardingfelesamling som visstnok skulle befinne seg på Rysstad, og jeg tenkte at den ville vært interessant å se før reisen gikk videre. Vi begynte derfor å lete etter samlingen og etter å ha lett en stund havnet vi et stykke utenfor allfarvei, vi bestemte oss for å snu og vende snuten hjemover. Dette skjedde ved et hyggelig rødt hus med torvtak hvor en mann satt på terrassen og slappet av i sola. Da vi spurte ham om felesamlingen viste det seg at han faktisk var eieren av den og vi ble invitert opp på terrassen til kaffe og hardingfelevisning. Han var en gjestfri mann som fortalte litt om historien bak hver enkelt fele og lot meg prøve hver og en som ble fremvist. Vi ble derfor sittende en stund og spilte på hardingfeler i solsteik og ren nasjonalromantisk idyll. Min kjennskap til norsk folkemusikk er basert på lytting til diverse plater, i hovedsak fra de siste 10 - 15 årene, og gjerne den mer "moderne" folkemusikken i fusjon med andre sjangre. Jeg har ikke hatt særlig kontakt med folkemusikkmiljøet og jeg visste ikke hvem denne mannen var selv om navnet virket kjent. Da han til slutt spilte litt for meg fikk jeg meg en real aha-opplevelse, jeg kjente fort igjen hardingfelespillet fra stevmelodier sunget av Kirsten Bråten Berg som jeg har lyttet mye til. I løpet av stunden på terrassen fanget denne musikken min interesse, noen av slåttene som ble spilt gav meg assosiasjoner til helt andre verdensdeler og land enn Norge. Jeg satt med et inntrykk av at hardingfelas musikk var helt annerledes fra den norske, svenske og irske folkemusikktradisjonen som jeg kjente til.

Ved siden av klassisk fiolinutøvelse har jeg alltid hatt en liten forkjærlighet for folkemusikk. Da timene med teknikk og skalaøving etter hvert ble alt for mange og lange, koblet jeg oftere og oftere av med denne musikken som var så annerledes fra klassisk musikk, men samtidig litt mer "meg". Jeg kjente på et annerledes forhold til folkemusikken, særlig til folketoner og stevmelodier, det var rett og slett lettere for meg å formidle og uttrykke det inderlige gjennom denne musikken. I tillegg hadde den en effekt på meg slik at den kjente nervøsiteten som alltid var med på scenen ble redusert. Hvorfor det var og er slik for akkurat meg vet jeg ikke, men kanskje kan denne oppgaven peke i en forklarende retning? Folkemusikken fikk til slutt min fulle oppmerksomhet og

etter hvert har jeg fått litt mer kjennskap til forskjellige folkemusikktradisjoners stilistiske trekk på fiolinen. Interessefeltet har først og fremst vært norsk og svensk folkemusikk på fela, men også irsk og bluegrass. Norsk hardingfelemusikk er derimot et område som jeg i utgangspunktet hadde lite inngående kunnskap om, jeg møtte hardingfelemusikkens verden da jeg møtte Bjørgum.

Bjørgum har også vært engasjert i prosjekter som gjorde den musikalske praksisen hans ytterligere interessant for meg. Som medlem av gruppa Slinkombas var han fremtredende i folkemusikkpraksisen slik den utformet seg på 60- og 70- tallet i Norge, samtidig som Folk revival-bølgen rørte seg i deler av USA og Europa. I tillegg har Bjørgum også hatt et par spennende samarbeidsprosjekter med musikere utenfor den norske folkemusikksjangeren, med platene *Free Field* og *Peace Will Come* som resultat.

Det positive møtet med Hallvard Torleivsson Bjørgum gav inntrykk av en hyggelig, reflektert mann som gjerne spilte for meg, delte historier og kunnskap og svarte på spørsmål rundt egen musikk og tradisjon. I møtet med en - for meg - ny musikk og tradisjon fant jeg derfor ut at jeg ville benytte masteroppgaven til å bli bedre kjent med dette feltet.

## **1.1 Oppgavens målsetting**

Med dette som utgangspunkt har denne oppgaven etter hvert blitt formet. Resultatet og valg av tema til fordypning er resultat av egne interesseområder og en prosess som begynte med et inngående intervju av Hallvard T. Bjørgum. Endelig ble denne oppgavens mål å belyse en tradisjon og fenomenet transe gjennom Hallvard T. Bjørgums folkemusikksyn, estetikk og praksis som hardingfelespiller og musiker.

Oppgaven gir først og fremst en beskrivelse av Bjørgum. Med utgangspunkt i Bjørgums praksis og prosjekter drøfter og beskriver jeg så begrepet og kulturstrømningen "ny folkemusikkpraksis", med fokus på folkemusikk i ensembler. Denne benevnelsen har jeg satt på folkemusikkpraksisen som tok form på 60- og 70-tallet i Norge og som da ble ansett som nyskapende. Oppgavens videre formål er å belyse et aspekt som vektlegges i Bjørgums estetikk, nemlig *hengivelsens evne* som han igjen knytter opp mot fenomenet



*transe*. Plateprosjekter *Free Field* inneholder låta<sup>1</sup> "Tello/Nor", denne låten er et resultat av Bjørgums reise til Aserbajdsjan og formålet med reisen var å utforske en egen hypotese om muligheten for norsk folkemusikalsk opphav i Kaukasus-området. "Tello/Nor" er en kombinasjon av rammeslått "Nordafjells" og den aserbajdsjanske mugam-baserte melodien "Tello". Nordafjells forbindes tradisjonelt med transe og denne oppgaven inneholder derfor en analyse av "Tello/Nor" som igjen settes i sammenheng med en grundigere fordypning i og drøfting av fenomenet. Transe kommer av det latinske ordet *transire* som betyr "gå over", videre beslektet med *transit* og *transitorius*, altså transitorisk, forbigående eller flyktig.<sup>2</sup> En tilstand som også kan påstås å kategorisere den "nye folkemusikkpraksisen" som kulturstrømning.

Oppgavens formål er derfor å belyse to områder som sammenføres gjennom folkemusikeren Hallvard Torleivsson Bjørgum:

1. "Ny folkemusikkpraksis"
2. Hengivelse og transe

For å tydeliggjøre oppgavens mål vil jeg også klargjøre noen avgrensninger. Oppgaven skal først og fremst belyse en musikers liv og virke innenfor en tradisjon, dette er derfor ikke en fortelling om norsk folkemusikks historie. Oppgaven har heller ikke som mål å diskutere eller definere hva folkemusikk er, men sette fokus på hvordan folkemusikk som tradisjon eksisterer og videreføres.

## **1.2 Oppgavens oppbygning**

1. del av denne oppgaven er en innledning hvor prosjektet beskrives sammen med mitt utgangspunkt for å gå i gang med forskningen. Videre konkretiseres oppgavens målsetting, deretter anvendt litteratur, begrep og teorier, og til slutt metodemessig arbeid.

2. del består av flere beskrivelser. Først en biografisk beskrivelse av Hallvard T. Bjørgum, hans prosjekter, praksis, estetikk og folkemusikksyn. Deretter følger en

---

<sup>11</sup> I denne oppgaven har jeg valgt å omtale spor innspilt på plate som "låt". Ordet favner flere sjangre og kategorier enn ord som sang, melodi og slått, eller komposisjon og musikkstykke som knyttes opp mot europeisk klassisk kunstmusikk og former.

<sup>2</sup> Hentet fra Norsk Riksmålsordbok; [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no) og [www.nob-ordbok.uio.no](http://www.nob-ordbok.uio.no).

drøfting av begrepet "ny folkemusikkpraksis" med historisk fokus på tradisjon for samspill i folkemusikken. Dette fører til en beskrivelse av strømningene på 60 og 70-taller og fremover, belyst gjennom Bjørgums prosjekter. Som en innledning til analysen beskrives Bjørgums hypotese om norsk folkemusikalsk opphav i kaukasisk område, med en kort redegjørelse for Aserbajdsjansk mugam-basert musikk.

3.del er en analytisk del hvor låta "Tello/Nor" fra plata *Free Field* analyseres. Analysen settes så i sammenheng med en lengre drøfting av hengivelsens evne og dens sammenheng med fenomenet transe. Denne delen avsluttes med en konklusjon på analysen.

4.del er en avsluttende del med oppsummering av oppgaven og drøfting av videre forskning.

### **1.3 Anvendt teori**

Underveis i oppgaven brukes noen begrep og teorier for å kunne konkretisere og utdype beskrivelser og tema i en ellers diskursiv fremstilling. Beskrivelsen av Bjørgums liv, hans praksis og prosjekter er basert på kildematerialet fra de to intervjuene. Denne delen får derfor et litt fortellende preg.

Begrepet *habitus* brukes gjennomgående i denne oppgaven og begrepet er hentet hos den franske sosiologen Pierre Bourdieu (1930-2002). Habitus kan forklares som tillærte handlings - og tankemønstre som blir internalisert i kropp og sinn ved tilegnelsen av sosiale og kulturelle strukturer. Dette skjer via erfaringer gjort av både individ og grupper og kan sies å gi et kroppsliggjort resultat (Swartz 1997). Den norske filosofen Dag Østerberg omtaler habitus slik:

*Habitus* dannes under oppveksten som internalisering av de materielle og sosiale krav og muligheter som særkjenner ethvert sosialt *felt* eller hvert samfunnslag, og tenkes som noe over- eller trans - individuelt (Østerberg 1997:125).

Habitus som begrep gir et overordnet perspektiv på menneskers utvikling både som enkeltindivid og i grupper, og viser hvordan menneske og samfunn utvikles gjennom gjensidig påvirkning. Begrepet gjør at menneskets handlinger, tanker og meninger kan settes i en sammenheng som fører til større forståelse for deres livsverden. En musikers

identitet og virke vil være formet av vedkommendes habitus og må derfor ses gjennom den. En god beskrivelse av Bjørgum vil derfor være gjennom et slikt perspektiv.

Drøftingen av "ny folkemusikkpraksis" bygger på diverse litteratur om norsk folkemusikk. Dette er i hovedsak litteratur som historisk belyser folkemusikkpraksisen i det norske samfunnet, med tanke på samspill og hardingfelespill. Folkemusikk i ensembler omtales i en del litteratur, men først og fremst i tiden etter nasjonalromantikkens tid ved oppblomstringen av lokale og nasjonale spellemannslag. Litteratur som gir grundigere informasjon om folkemusikk og samspill før denne tiden er det mindre av. Av litteraturen jeg har brukt kan Sven Nyhus og Bjørn Aksdals bok *Fanitullen, innføring i norsk og samisk folkemusikk* nevnes, den inneholder flere artikler aktuelle for temaet. I tillegg har Nyhus' bok *Pols i Rørostraktom* og beskrivelser gjengitt i O.M. Sandvik og G. Schjelderups *Norges musikhistorie* fra 1921 blitt brukt for å belyse temaet. Når det gjelder beskrivelser av Folk revival-bølgen har jeg brukt artikkelen "Folkrock – folkemusikalsk revival eller populærmusikalsk fenomen?" av Tor Dybo.

Bjørgums hypotese om norsk folkemusikalsk opphav i kaukasiske område beskrives med bakgrunn i intervju materialet, men utdypes gjennom teorier som hypotesen bygger på. Den første teorien er fra Thor Heyerdal og hans kollega Per Liljestrøms utgiving fra 1999, boka *Ingen grenser*. Boka setter fortellinger fra norrøn mytologi i nytt perspektiv og argumenterer blant annet for at guden Odin var en høvding som foretok en reise fra kaukasiske område opp til skandinavisk område - hvor han bosatte seg og fikk gudestatus. Teorien er omdiskutert og fikk kritikk fra forskere og historikere her i landet, men i kombinasjon med andre teorier var dette til inspirasjon for Bjørgums hypotese.

I sammenheng med denne hypotesen og som en introduksjon til analysen av "Tello/Nor" gis også en beskrivelse av aserbajdsjansk mugam-basert musikk. Dette er en kompleks musikkform som jeg har forsøkt å gi en nyttig og kortfattet beskrivelse av, for igjen å kunne gi en analyse av en mugam-basert melodi. Musikologen Inna Naroditskaya har skrevet en inngående fremstilling av aserbajdsjansk musikk i boka *Song from the Land of Fire* fra 2002. Denne har jeg i stor grad benyttet som kilde.

Når jeg så går inn i analysen av hengivelse og transe baseres den på Bjørgums filosofi om hengivelsens evne og dens sammenheng med transe. Hans teori ses i forhold til et utvalg

teorier og filosofier på området. Generelt kan man si at disse teoriene omtaler og diskuterer musikerens kilde til maksimal utfoldelse, musikk og nytelse, og musikkformens evne til å påvirke menneskesinnet. Disse teoriene beskrives grundigere som en del av analysens diskursive fremstilling: Stephen Nachmanovitch med *Free Play, Improvisation in Life and Art*, Richard Middletons artikkel fra *The Popular Music Studies Reader*; "In the groove or blowing your mind?: the pleasures of musical repetition", og Kjell Oversands artikkel om "improvisasjon og tilstedeværelsens estetikk" - en av tretten essay fra musikkvitenskapelig institutt i samlingen *Musikkvitenskapelig*. Disse teoriene knyttes så opp mot fenomenet transe og i grundigere drøfting av dette er to etnomusikologers arbeid sentrale: Morten Levy og Gilbert Rouget.

Morten Levys litteratur er sentral i denne oppgaven, både for analysen av musikkformens betydning for transens manifestasjon og for drøftingen av transens karakter. Levys utgivelse *Den sterke slått* fra 1974 omhandler rammeslåttens - deriblant Nordafjells - form og drøfter dens evne til å påvirke menneskesinnet. Han påpeker og knytter musikkformens elementer opp mot fenomenet i tillegg til å vise til relevante historiske referanser som omtaler transen som fenomen. Levys doktoravhandling *The World of the Gorrlaus Slåtts* inneholder detaljerte analyser av rammeslåttene fra Setesdal, basert på 119 opptak og transkripsjoner av i alt 32 spellemenn. Denne har også vært sentral for analysen av Nordafjells.

Den franske etnomusikologen Gilbert Rougets forskningsarbeid er den mest sentrale litteraturen i drøftingen av transe i denne oppgaven. Rouget setter musikk og transe i et enda større perspektiv gjennom en inngående analyse basert på etnografisk litteratur, eget feltarbeid i vest-Afrika og teorier av blant annet Platon, Aristoteles og Rousseau. Musikkens relasjon til transe ses i lys av både vestafrikansk, gresk og arabisk kultur og presenterer derfor et bredt perspektiv på feltet.

For å belyse det musikalske utfallet av hengivelse og transe hos en musiker har jeg valgt å drøfte fenomenet i sammenheng med Maurice Merleau-Pontys kroppsfenomenologi. Dette gjøres gjennom Tor Dybos teori i *Jan Garbarek - Det åpne roms estetikk*. Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961) var en fransk filosof som gav ut sitt verk *Phenomenologie de la perception* i 1945. I dette verket presenterer Merleau-Ponty sin kroppsfenomenologi hvor han drøfter sammenhengen mellom kropp og bevissthet, og gir kroppen forrang før bevisstheten. Østerberg forklarer i innledningen av boka

*Maurice Merleau - Ponty, kroppens fenomenologi* hvordan Merleau -Pontys

kroppsfenomenologi tar utgangspunkt i at menneskets forståelse av verden bygger på hvordan kroppen vår forstår sine omgivelser. Nettopp fordi kroppen er en levende organisme og må ses som en selvbevarende helhet av instinkter og reflekser. Merleau - Ponty forklarer hvordan kroppen har et pre- objektivt forholdt til verden og hvordan den intuitivt kan utføre handlinger på bakgrunn av kroppslig internert erfaring. Disse handlingene skjer altså grunnet kroppens forståelse av verden, en sansing utenfor vår bevissthet, nettopp fordi kroppen er en selvbevarende enhet. I vår hverdag gjør vi handlinger utenfor vår bevissthet når vi beveger kroppen, for eksempel armer og ben for å oppnå noe så enkelt som å forflytte oss eller forflytte ting.

Tor Dybo vurderer så kroppsfenomenologien som en mulig innfallsvinkel til analyse av kroppens rolle under en improvisasjonsprosess hos jazzmusikeren. Han forklarer hvordan utviklingen av en egen "sound" skjer gjennom kroppslig internert erfaring og at man i den sammenheng kan man snakke om det Dybo kaller tonens "kroppsliggjøring". Musikalske ferdigheter blir på denne måten en del av fysiognomien og han forklarer så at Jan Garbareks saksofon kan ses som en "forlengelse" av kroppen (Dybo 1996:67).

## **1.4 Intervju som metode**

### **1.4.1 Kvalitativt forskningsintervju**

Denne oppgaven er en fenomenologisk studie som søker å beskrive sammenhenger i en kompleks helhet. Kvalitativ og kvantitativ metode er to vitenskapelige metoder som på hver sin måte viser to sider av virkeligheten. I forhold til denne oppgavens målsetting vil det være naturlig å bruke en kvalitativ metode, fordi målet er å vise utviklinger og sammenhenger for gi en forståelse av en kompleks helhet. En kvantitativ vil ikke hatt en hensikt siden metoden brukes for å finne målbare verdier gjennom objektive data, ved bruk av spørreskjema. Kvalitativ forskning kan kritiseres for å være selektiv og subjektiv, det faktum at forskeren ikke er nøytral brukes gjerne som argument for at forskningen ikke er pålitelig. Både kvalitativ og kvantitativ forskning er metoder konstruert av mennesket og vi mennesker kan sies å tilegne oss all vår kunnskap gjennom vår subjektive synsvinkel. Det vil si at all kunnskap kan påstås å være bygd på

vår subjektive opplevelse av verden. Fordelen og styrken med en kvalitativ forskningsmetode er at den gir tilgang til nettopp dette, til det individuelle forståelsesmønsteret av livsverden. Forskeren er også bevisst egen subjektivitet samtidig som man søker å sette seg inn i andres subjektive forståelsesmønster. Målet vil da være å gi en beskrivelse som kan berike kunnskapen om et fenomen gjennom en fremstilling av en individuell livsverden, fri for indre motsigelser.

Denne oppgaven søker å gjengi Bjørgums forståelse av eget liv å virke. For å komme i dybden av Hallvard T. Bjørgums folkemusikksyn, estetikk og tanker om egen praksis måtte det derfor gjøres et lengre intervju. Etter å ha gjennomført intervjuet begynte prosessen med å fordype seg i intervjustoffet og det ble etter hvert tydelig hvilke tema som var av størst interesse. For videre fordypning ble derfor et nytt intervju gjennomført noen måneder senere hvor vi gikk vi grundigere inn på bestemte tema, med formål om "å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden, særlig med hensyn til tolkninger av meningen med fenomenene som blir beskrevet" (Kvale 1997:39). Med intervjuene som kilde gis først en biografisk beskrivelse av Bjørgum, slik at hans meninger og tanker kan forstås med bakgrunn i den. Disse meningene og tankene har jeg så satt inn i et musikkvitenskapelig perspektiv gjennom litteratur på området.

Gjennom en kvalitativ metode søker ofte forskeren en hermeneutisk tilnærming, det vil si en fortolkning av materialet for så å skape en mening ut av det. Materialet her bygger på to intervju med Hallvard T. Bjørgum og et utvalg litteratur. Tolkningen og forståelsen av materialet har foregått gjennom en prosess hvor målet er å sette materialets deler sammen til en enhet med en helhetlig mening. Underveis i prosessen har forståelsen av materialets deler endret seg, grunnet delenes gjensidige påvirkning av hverandres betydning. Disse endringene påvirker også den helhetlige meningen og den helhetlige meningen kan også gi materialets deler ny betydning. Slik kan min opplevelse av denne arbeidsprosessen beskrives, en prosess som på et vis oppleves uendelig fordi min forståelse av delene stadig har vært under endring. Likevel er det nettopp dette arbeidsprosessen går ut på; å stadig utvide sin egen kunnskap ved fordypning i et utvalg materiale, for så tolke dette og sammenføre det til en enhet fri for indre motsigelser.

### 1.4.2 Intervjuprosess

I forberedelsen av det første intervjuet hadde jeg ikke helt klart for meg hva jeg ville fordype meg i, men jeg visste at et ønsket fokus var Bjørgums to siste plateprosjekter; *Free Field og Peace Will Come*. Forberedelsene gikk først og fremst ut på å sette seg inn i Bjørgums tradisjon og praksis slik at jeg fikk et grunnlag for å forstå hans tanker og meninger. Jeg leste og lyttet til det jeg kunne finne av informasjon og musikk fra Bjørgums karriere som folkemusiker, i tillegg til noe litteratur om hardingfela og dens tradisjon. Avtalen om et intervju med Bjørgum ble gjort over telefon og jeg forklarte at jeg ønsket å intervju ham om hans musikk med fokus på de to siste plateprosjektene. Dette gjorde nok at intervjuet virket mindre omfattende enn det egentlig var, da det i løpet av det første intervjuet kom frem at jeg skulle jobbe med denne oppgaven i et helt år tror jeg nok det påvirket Bjørgum i den retning at svarene ble veldig grundige og omfattende. Samtidig var det tydelig at han ønsket å formidle sine tanker slik at jeg oppfattet dem riktig. Jeg fikk nok også noe prestasjonsangst og følte litt på en forventning både fra meg selv og Bjørgum om at et så grundig arbeid måtte få et interessant resultat.

Det er mange momenter som kan bidra til å påvirke et intervju i diverse retninger. En av den er intervjuets ramme som kan oppleves både fremmed og utrygg. Mine intervju ble gjennomført på Rysstad og for Bjørgum sin del var omgivelsene kjente. Min oppfattelse er at denne rammen også var positiv for min del fordi jeg fikk møte ham i sin vanlige hverdag - noe som kan si mye om et menneske. Samtidig ble nok jeg preget av en lang reise og begrenset tid på å gjennomføre intervjuene.

Spørsmålene til intervjuet ble utformet på forhånd og inneholdt generelle spørsmål som gjaldt hans oppvekst og praksis som musiker, men også mer detaljerte spørsmål rundt egen praksis, estetikk og folkemusikksyn. Jeg ønsket å gjennomføre et intervju med åpenhet for refleksjon og sidesprang, tanken var at Bjørgum skulle føle seg fri til å fortelle og reflektere rundt temaene som ble tatt opp. Det ble derfor mer en samtale enn et intervju som ble tatt opp med lydopptaker. Spørsmålene fungerte som en slags guide for meg selv og i løpet av samtalen gled vi automatisk inn på disse spørsmålene og temaene. Denne formen for intervju gjorde også at vi automatisk fordypet oss mer i noen emner som var av interesse og dette ledet meg videre i utformingen av masteroppgaven. I samtalen rundt diverse tema fikk også jeg faglige spørsmål fra

Bjørgum og dette gjorde intervjuet i enda større grad til en samtale. Jeg valgte å komme med noen innspill fra en musikkviteres verden og mener dette var fruktbart, særlig fordi det satte i gang refleksjon rundt tema som Bjørgum hadde meninger om. Spørsmålene som jeg på forhånd hadde forberedt og som ikke ble besvart i samtalen, sørget jeg for å stille før intervjuet ble avsluttet.

Etter å ha bearbeidet opplysningene fra det første intervjuet ble det nødvendig å gjennomføre enda et intervju, siden tilspissing av oppgavens problemstilling medførte flere spørsmål og behov for utdyping. I forkant av det andre intervjuet sendte jeg tekster til Bjørgum som jeg hadde utarbeidet med bakgrunn i første intervju, i hovedsak beskrivelser av ham og hans virke. Dette fikk han sett gjennom og på denne måten fikk vi rettet opp i konkrete feil, men han fikk også tydeliggjort sine meninger ytterligere. Det andre intervjuet ble kortere og mer målrettet og fikk derfor en tydeligere spørsmål/svar-form. I tillegg hadde jeg fått opparbeidet meg en større forståelse for Bjørgums tradisjon gjennom det første intervjuet og annen faglig litteratur, med den følge at samtalen fløt lettere.

I kvalitativ forskning er formålet å formidle intervjuobjektets subjektive oppfatning av verden. Min utfordring som forsker blir da å sørge for å forstå informanten og deretter videreformidle vedkommendes stemme slik at informanten kjenner seg igjen i det som blir formidlet. Kvale beskriver hvordan "intervjuprosessen kan gi ny innsikt og bevissthet, og intervjupersonen kan i løpet av intervjuet komme til å endre sine egne beskrivelser og tolkninger av et tema" (Kvale 1997:39). Dette ble en viktig del av arbeidet med intervjuene og denne oppgaven, vi var begge klar over at denne intervjuprosessen ville preges av at meninger endret seg. Bjørgum hadde tanker og meninger om de fleste temaene jeg tok opp, men hadde ikke nødvendigvis satt konkrete ord disse tidligere. Gjennom refleksjon og resonnement fikk vi i løpet av intervjuene klarhet i hva han mente og ikke, og denne enigheten om at vi ikke er ufeilbarlige tror jeg også skapte en viss trygghet i samtalen.



### **1.4.3 Transkripsjon av intervju**

Etter intervjuene fulgte det tidkrevende arbeidet med å transkribere opptakene. Fra det første intervjuet transkriberte jeg omtrent alt, bortsett fra det som tydelig ikke var vesentlig. Dette gjorde jeg fordi jeg ikke visste hvor mye av stoffet jeg kom til å få bruk for. Det andre intervjuet gikk lettere fordi spørsmålene var alle relevante for oppgaven, med den følge at uvesentlige tema ikke ble pratet om. Transkripsjonen av det muntlige språket ble gjort så detaljert som mulig. Det muntlige språket inneholder mye som det skriftlige ikke kan formidle, for eksempel emosjonelle uttrykk i stemmen, tvil, sikkerhet, seriøsitet eller humor. Om man forenkler det muntlige intervjuet til et skriftlig språk ved å konkretisere og forkorte setninger mister intervjuet mye av innholdet. Å gjennomføre en transkripsjon er i seg selv utfordrende og vil ikke kunne gjengi et helt korrekt bilde av intervjuet, men ved å transkribere så nær talemåte som mulig får man et materiale som man i større grad kan stole på som kilde. Det muntlige språket som kilde i en skriftlig tekst har også sine ulemper. Muntlige sitat som blir til gjennom en refleksjonsprosess kan ofte oppfattes usammenhengende eller dårlig formulert i forhold til det skriftlige språket. Mitt utvalg av sitater kan også gi noe inntrykk av dette, men er likevel innholdsrike og betydningsfulle.

### **1.4.4 Utfordringer**

Det viste seg at vi kom til å få noen utfordringer underveis i intervjuet. Det første som kan nevnes er Bjørgums dialektiske særpreg. Underveis i intervjuene var ikke dette et problem fordi jeg fikk klargjort betydningen av ord og uttrykk ved å spørre Bjørgum, men i transkripsjonsarbeidet ble dette verre. Uttalelsen av ord, uttrykk og særlig nevning av navn ble vanskelig å oppfatte og desto vanskeligere å skrive ned på bokmål. Her var det derfor en fordel at Bjørgum selv leste over beskrivelsene og på den måten rette opp i misforståelser. Siden vi har bakgrunn fra to ulike musikktradisjoner ble det også en utfordring for meg å forstå Bjørgums forklaringer og folkemusikktradisjonens "sjargong". Samtidig fikk også han en utfordring i å sette ord på noen musikkteoretiske og tekniske spørsmål som jeg stilte ham. Jeg kunne kanskje brukt enda lenger tid på å sette meg inn i fagområdet, men samtidig ser jeg nå en fordel i å møte tradisjonen uten alt for mye tillært kunnskap fra musikkvitenskapelig ståsted. På denne måten hadde jeg ikke opparbeidet meg en formening om Bjørgum og tradisjonen på forhånd, selv om

man selvfølgelig har sine antagelser og forventninger til en noe ukjent tradisjon og kultur. Det positive med denne naiviteten var at Bjørgum fikk forklart med egne ord de forskjellige begrep og deler av tradisjonen som jeg måtte ha forklaring eller utfyllende svar på. Bevisst naivitet er også et aspekt som Kvale påpeker ved det kvalitative forskningintervju. "intervjueren utviser åpenhet overfor nye og uventede fenomener, og unngår ferdigoppsatte kategorier og tolkningsskjemaer" (Kvale 1997:39). Jeg ser derfor først og fremst fordelen med min naivitet i forkant av det første intervjuet.

### **1.5 Kildekritikk**

For å produsere en fortolkning som kan gi en forståelse av et fenomen må man først og fremst drøfte om materialet man bygger fortolkningen på er omfattende nok. Måten jeg velger å bruke kildematerialet mitt på avgjør så hvor vitenskapelig oppgaven min blir, fordi en vitenskapelig oppgave krever bevissthet rundt svakheter med kilden. Som produsent av en musikkvitenskapelig fagtekst må man være klar over egen subjektivitet og påvirkning fra diverse faktorer, både for informanten og for meg selv. Dette kan for eksempel være egne forutinntatte forestillinger, ledende intervju spørsmål, og misforståelser mellom intervjuer og informant. Man bør også drøfte hvilken påvirkning intervjuer og informant har på hverandre og hvordan det igjen kan påvirke svarene man får, i tillegg intervjuets omgivelser som kan ha betydning for resultatet. Med selvransakende blikk har gjort mitt beste i å være kritisk til mine kilder og meg selv. Det man selv kommer frem til må uansett ses i lys av annen vitenskapelig litteratur på området, denne litteraturen må også leses med kritisk blikk.

Et annet område som må ses med kritiske øyne er den musikalske transkripsjonen av "Tello/Nor" som videre analyseres i del 3 av oppgaven.

### **1.6 Transkripsjon og analyse**

I del 3 analyseres rammeslåttan "Nordafjells" og en mugam-basert melodi fra Aserbajdsjan kalt "Tello". For å gjennomføre analysen har jeg gjort en aural transkripsjon av de to melodiene fra låta "Tello/Nor" på plata *Free Field*, hvor Tello

spilles på kamancha<sup>3</sup> av den aserbajdsjanske musikeren Elshan Mansurov og Nordafjells spilles på hardingfele av Bjørgum.

Nordafjells og Tello er musikkteoretisk komplisert å transkribere på grunn av sitt særpreg i norsk og aserbajdsjansk folkemusikk. Disse musikkene lar seg ikke lett forklare gjennom vårt kjente klassiske begrepsapparat, men det er dette begrepsapparatet og notasjonssystemet jeg kjenner til og derfor må bruke på best mulig måte. De transkriberte melodiene ble nedskrevet på noter etter beste evne, men følelsen av å gå glipp av noe gjorde arbeidet utfordrende og delvis frustrerende. Jeg kjente igjen Peter Winklers gjentakende spørsmål: "What is really going on in this music?" i "Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription". Winkler beskriver utfordringene han fikk i transkripsjonen av Aretha Franklins "I never loved a man": "I felt her music was profound and deeply moving, yet I knew of no techniques of music theory or analysis that could account for her effect on me. I kept asking, 'What is really going on in this music?'" (Winkler 1997:169). Han beskriver videre hvordan tonehøyde, timing, rytme og klang ikke kan fanges opp i vårt notesystem som fort kommer til kort. Dette beskriver også min opplevelse av transkripsjonen.

Siden formålet med transkripsjonen er å sammenligne de to melodiene for et eventuelt slektskap vil noen musikalske momenter i musikken være mindre vesentlig enn andre. Dette gjelder noen av de musikalske og instrumenttekniske elementer som kjennetegner musikkjangeren og som brukes til individuell utforming av musikken, eksempelvis ornamentikk, rytmiske friheter, blåtoner<sup>4</sup>, glissandoer og buetekniske effekter. Likevel er de ikke betydelige for sammenligningen av melodiene i søken etter et eventuelt slektskap mellom dem. For ikke å gjøre arbeidet mer komplisert enn nødvendig har jeg derfor valgt å fokusere på *form*, *melodi*, *grunnrytme* og *samklang* i transkripsjonene, momenter som kan sies å være mer stabile i en utforming av musikken.

Selv om jeg ikke har fokusert på ornamentikk og blåtoner i transkripsjonen har jeg valgt å notere noe av det mest fremtredende av disse elementene, først og fremst for å gi et bedre inntrykk av musikken. Trillene i Nordafjells er tydeligere og letter å transkribere enn trillene i Tello, jeg har derfor brukt to forskjellige notasjonsmåter. Trillene i Tello er

---

<sup>3</sup> Kamancha beskrives i pkt. 2.3.

<sup>4</sup> Blåtoner er en av mange benevelser på såkalte halvhøye eller svevende toner som preger både "Tello" og "Nordafjells". Jeg velger i å bruke blåtoner som benevnelse i denne oppgaven.

notert enkelt **tr~**, de varer gjerne over lengre tid og over løp med flere toner som er notert. I notasjonen av Nordafjells er toner og antall toner antydnet. Jeg har også valgt å notere Nordafjells klingende i motsetning til å ta utgangspunkt i felas fingersetting i gorrlaust felestille, dette gjør transkripsjonene lettere å lese og sammenligne.

Den største utfordringen med transkripsjonen var å forstå melodien og timingen i forhold til trampetakten hos musikerne. Trampetakten er ganske jevn, men det var vanskelig å finne noteverdier som kunne beskrive musikken konkret på grunn av små forkortelser og forlengelser av toneverdier, og små forskyvninger av motivene og melodiene. Dette gjaldt særlig transkripsjonen av Tello. For å transkribere rytmen helt konkret må en automatisk transkripsjon gjøres, men dette ville vært unødvendig teoretisering i forhold til transkripsjonens formål. Ved en aural transkripsjon ble jeg derfor nødt til å "fange" melodiene inn i vårt notesystem etter beste evne og transkripsjonen ser derfor strengt rytmisk ut. For å hindre et enda strengere rytmisk preg på transkripsjonen har jeg ikke systematisert melodiene inn i et definert taktsystem. Dette virket hensiktsmessig siden motivutvikling og fraseoppbygging ikke passer inn i et slikt system, bruk av taktinndeling ville ha ført til en mer kompleks notasjon. Selv om underdelingen - i følge min notasjon - virker som en punktert åttendedel som igjen gir en 3/16-dels følelse, er melodiene nedskrevet i notegrupperinger som tar utgangspunkt i motiv og melodifraseringer. Et eksempel er utviklingen i Nordafjells hvor hovedtemaet kjennes mest naturlig å notere som grupperinger på to og fire 16.deler, men etter hvert utvikles melodien og følger trampetakten i større grad. Da noteres melodien med grupperinger på tre 16.deler sammen med trampet.

Musikken har et høyt tempo og det ble derfor en utfordring å oppfatte alle tonene, i Tello tilsløres også tonene av glissandoer og raske triller. For å få jobbet mer detaljert med dette tok jeg i bruk et dataprogram hvor jeg fikk satt ned tempoet, men ikke tonehøyden, på de vanskeligste delene. Med dette programmet føler jeg mye falt på plass, men med nedsatt tempo ble også andre klanglige aspekter tydeligere. Resonansstrenger og bordunstrenger ble tydeligere og resonansstrengene på hardingfela var til tider vanskelig å skille fra hovedtonene. Dette tydelige klangbildet gjorde det vanskeligere å skille tonene fra hverandre og bestemme tonenes rolle i forhold til hverandre, samtidig fikk jeg større innblikk i intonering og strengeinstrumentets klanglige og tonale natur.

Muligheten for konkret notasjon av tonehøyde er jo også begrenset i vårt notasjonssystem, men siden jeg ikke skulle vektlegge dette i analysen har jeg ikke gjort noe forsøk på å konkretisere det i transkripsjonen.

Når det gjelder notasjon av Nordafjells har jeg funnet hjelp i Morten Levys grundige doktoravhandling om rammeslåttene. Han har gjort detaljerte transkripsjoner og analyser av slåttenes oppbygning og min analyse av Nordafjells har nok blitt påvirket av dette. Transkripsjonen og analysen av Tello ble en større utfordring og jeg kjente på begrensninger i manglende kunnskap om mugam-basert musikk. Masteroppgavens omfang gir ikke mulighet og tid til å sette seg detaljert inn i mugam-tradisjonen og det har heller ikke lyktes meg å komme i kontakt med Elshan Mansurov for eventuelt å kunne stille ham spørsmål rundt det teoretiske i "Tello". Å sette seg inn i mugam-tradisjonen krever lang tid og en fullstendig forståelse får man helst gjennom å utøve den. Jeg har forsøkt å gi en så god som mulig beskrivelse og analyse av mugam-basert musikk og i en eventuell senere anledning er dette en musikktradisjon som burde utforskes for min egen del.

På tross av dette har transkripsjonen vært til god hjelp for meg i analysen av melodiene. Transkripsjonens visualisering av musikken gjør det lettere å se musikken i sin helhet slik at en sammenligning av melodiene er lettere å gjennomføre. Dette poengterer også Winkler: "...We can focus on a particular musical event for as long as we want, scan instantaneously back and forth in time, or make side-by-side comparisons of temporally distant moments" (ibid.:172). Transkripsjonen var også nyttig siden formålet først og fremst var å analysere form, melodiske bevegelser, tonalitet og samklang. Momenter som er lettere å stadfeste gjennom vårt notesystem enn nevnte musikalske elementer som rytme, rubato spill, tonehøyde og klang. Uansett er transkripsjonen kun en retningsgivende skisse for øyet og øret oppfatter momenter i musikken som transkripsjonen ikke kan vise. Transkripsjonen må derfor ses i sammenheng med innspillingen, vedlagt ligger både transkripsjon og innspilling av "Tello/Nor".

## 2. Beskrivelse

### 2.1 Hallvard Torleivsson Bjørgum

Hallvard Torleivsson den Yngre Bjørgum ble født 16. februar i 1956. Han vokste opp hos sine foreldre, Torleiv Hallvardsson Bjørgum og Helga (født Heddi) Gunnarsdotter Bjørgum, på Rysstad som er en liten bygd i Valle i Setesdal. Navnet arvet han etter farfar Hallvard Torleivsson Bjørgum den Eldre og i voksen alder arvet han også huset, sammen med postkassen og medlemskapet i samvirkelaget. I oppveksten var Hallvard omgitt av familie og slekt hvor folkemusikk, folkedans og sølvsmedarbeid var sentralt.

Sølvsmedyrket var først og fremst levebrød på Hallvards morsside, men der var også musikk en del av hverdagen med munnharpe, trekkspill og felespill. På farssiden drev de også med sølvarbeid, men det var der felespillet ble dyrket. Torleiv H. Bjørgum føyde seg inn i rekken etter eldre sentrale spellemenn i området, blant annet Andres Rysstad og Knut Johnson Heddi, en arv som Hallvard har overtatt og som har gjort ham til en anerkjent spellemann på hardingfela. Sølvsmedfaget har han også videreført sammen med sin ene søster Liv Helga Brokke. Bedriften Sylvartun Folkekunst-senter ble etablert av Hallvards foreldre i 1961, der var aktiviteten rik med blant annet sølvsmedverksted, kulturarrangement og cafèdrift, og bedriften levde i stor grad av turismen. I 1991 overtok Hallvard bedriften etter sin far og drev den frem til år 2010 sammen med sin søster.

Som 4-åring fikk Hallvard en fele spesielt laget for ham og med det begynte samspillet med hans far. Det ble gjort på den måten at Torleiv stemte fela tilsvarende sin egen og mens Torleiv spilte dro Hallvard buen over strengene og trampet takten sammen med Torleiv. Samspillet med Torleiv var selvsagt fornøyleg å se og høre på for de voksne, men den godlynte latteren deres gjorde at det brått ble slutt på spillingen for Hallvard. Han forsto ikke morsomheten i en så alvorlig musisering. Spillingen hadde han uansett glede av og lærte seg etter hvert å mestre fela, men dette ble det brått slutt på da han fikk kallenavnet "Spelemannen" av de eldre ungene i bygda, som ikke syntes hardingfelemusikk var så kult. Hallvard distanserte seg da fra hardingfela og folkemusikken.

Som en av de yngste blant mange søskenbarn ble Hallvard presentert for popmusikken på 50 og 60-tallet av de eldste søskenbarna. Det ble spilt singel og EP-plater med Elvis,

Rolling Stones, Beatles og en del countrymusikk som Bobby Baro og Jim Reaves. Da han ble introdusert for Hank Williams ble han så fengslet av sangen at denne artisten ble en favoritt fra da av og resten av livet. Hallvard fikk lov til å kjøpe seg en gitar og forsøkte å synge og spille musikk av Hank Williams, men etter en stund med ivrig øving gav han opp fordi han ikke fikk til den karakteristiske falsettsangen i countrymusikken.

Gitarspillingen gikk heller ikke som han ønsket, han var bare 8 år og lærertilbudet var kun en tilreisende instruktør. Musikken lyttet han likevel mye til og nye plater ble kjøpt inn, Johnny Cash, Dolly Parton, Evert Taube og Harry Brondelius var noen av dem som ble flittig avspilt.

Felespill var som sagt dagligdags gjennom oppveksten, Hallvards far spilte ofte fele og Hallvard den eldre spilte munnharpe, fele og kunne også kvede. Da båndopptakeren ble populær på 50 og 60 -tallet ble det også en vanlig aktivitet å gjøre lydopptak av felespillingen, av Torleivs felespill og av samspill med andre spellemenn som var innom. Interessen for hardingfelemusikken kom brått tilbake i 11 års-alderen da han skulle hjelpe sin far med å styre båndopptakeren mens Torleiv spilte inn slåtter. Da Torleiv spilte inn en slått, nevnt etter Faremoene<sup>5</sup>, fikk Hallvard en spesiell opplevelse. Han sier selv at ”den spesielle slåtten der den vekket meg på den måten at jeg forsto at her var et innhold som...der det var et budskap som talte til meg på en...må vi si en slags intellektuell måte, som jeg ikke hadde vært i kontakt med tidligere” (intervju). Den dagen gikk startskuddet, Hallvard begynte å låne farens storfele og satte i gang med å lære seg slåtter. Interessen for folkemusikken ble stor og fra denne tiden har han samlet på folkemusikkutgivelser, særlig tradisjonell folkemusikk som var relevant for ham, fra sør- Norge eller dalstrøkene innafjells.

Som 16-åring begynte Hallvard på Handelsskolen i Kristiansand. Han ønsket å bosette seg på Rysstad og trengte et levebrød, det var også i tankene at han en gang i fremtiden skulle overta bedriften Sylvartun. Han tok derfor sikte på sølvsmedfaget og for å utøve det på en lønnsom måte tok han utdanning i handelsfag. Etter to år på Handelsskolen gikk han i lære hos sin far i verkstedet på Sylvartun og tok svennebrevet i 1979. Deretter jobbet han i sølvsmedbedriften og ledet den periodevis på grunn av sykdom hos Torleiv.

---

<sup>5</sup> Faremoene regnes som grunnleggerne av felespillet i øvre Setesdal og skal ha betydd mye for spillet på tidlig 1800 -tallet (Anmarkrud 1992:25), disse spellemennene var brødre og het Olav og Tarjei Olsson Faremo.

Hallvard sluttet å arbeide i sølvsmia etter 1985. Dette året fikk han statens 3årige arbeidsstipend og han fortsatte da med innlæring av musikkstoff fra diverse spellemenn. I tillegg fortsatte han med egne innsamlingsprosjekter som var påbegynt i starten av 80-tallet, arbeidet foregikk utover 80 og 90-tallet. I løpet av en lengre periode fikk han gjort video og lydopptak av en rekke folkemusikere, blant annet Gro Heddi Brokke og mannen Targei Brokke, Kjell Midttun, Jørgen Tjønnstaul, Olav Evju, Andres Hovet, Ragnar Vigdal, Alf Tveit, Anund Roheim, Bjarne Øvrebø, Dreng Ose, Tora Huse, Hauk Buen og Torleiv Bjørgum. Hallvard besitter også flere opptak gjennomført av Torleiv tidlig på 50-tallet og sent 60-tallet, opptakene inneholder intervju og musikk av diverse folkemusikere. Noen av opptakene ble levert til norsk folkemusikksamling på Universitetet i Oslo, men han jobber for tiden med redigering av lydopptak som forhåpentligvis skal resultere i en serie CD-er.

I 1990 døde Torleiv Bjørgum brått, etter hans bortgang ble verkstedet på Sylvartun drevet av Hallvards søster og Hallvard overtok driften av Sylvartun i 1991. Samme året ble han utnevnt til statsstipendiat av Stortinget og fikk fra da av støtte til uavhengig virksomhet som hardingfelespiller. Etter dette har yrket vært frilans musiker og tiden fyltes som sagt med flere innsamlingsprosjekter, men for det meste egne plateprosjekter, plateproduksjon og spilleprosjekter som beskrives senere i teksten. Etter hvert viste det seg at Sylvartun ikke var en lønnsom bedrift og i 2010 så de seg nødt til å avslutte produksjonen på sølvsmedverkstedet. Tunet er nå bare åpent sommerhalvåret med blant annet kafè -drift og diverse enkelt -arrangement. Ellers bruker Hallvard Sylvartun som redigeringsstudio og innspillingsstudio året rundt for platselskapet Sylvartun Folkemusikk.

En annen interesse Hallvard har er lokal historie. Han vokste opp i en familie hvor interessen for slekt, familie og historie var stor og dette er også noe Hallvard har interesse og glede av. I 1980 var han selv med på å skrive og redigere en historiebok for Setesdal Spelemannslag i sammenheng med feiring av lagets 50års eksistens, og akkurat nå jobber han med en biografi om Knut Jonson Heddi. Ellers eier han også den største hardingfelesamlingen i landet og kan fortelle historien bak hver og en av dem. Som folkemusiker mener han det hører med til yrket å ha kunnskap rundt egen tradisjon og han har selv en genuin interesse for akkurat dette. Interessen førte blant annet til en reise til Baku i Aserbajdsjan på jakten etter norske folkemusikalske røtter i kaukasisk



område, og til et samarbeid med musikeren Elshan Mansurov. Dette beskrives under delkapittel 2.3: På rammeslåttene i Aserbajdsjan.

### **2.1.1 Læremestre**

En musikers utvikling bestemmes av vedkommendes habitus. Musikerens praksis og musikkens syn formes av materielle og sosiale krav og muligheter, internalisert gjennom oppvekst og levd liv innenfor et sosialt felt. En musiker som Hallvard T. Bjørgum vil være formet av ytre påvirkning som for eksempel kulturelle omgivelser, familie, forbilder og musikalske impulser, deriblant hans læremestre. En musikalsk biografi er derfor vesentlig for forståelsen av hans musikk og identitet i dag.

Hallwards mest fremtredende læremestre fra Setesdal var i alt 7 spellemenn ved navn Torleiv H. Bjørgum, Andres Rysstad og hans datter Ingebjørg Åkre Rysstad, Dreng Ose, Olav Heggland, Andres Hovet og Såvi Rysstad.

Torleiv Bjørgum var som sagt Hallwards første lærer på hardingfela, men gjennom Spelemannslaget som arrangerte flere kurs fikk han gå i lære hos Andres Rysstad som holdt disse kursene. Andres Rysstad hadde lært av Knut Jonsson Heddi (1957-1938) som var en fremtredende forvalter og formidler av musikken i Setesdal, han var også i familie med både mor og far til Hallvard. Lærdommen etter Knut J. Heddi ble formidlet videre av Andres Rysstad, til Hallwards far og også noe til Hallvard selv da Rysstad var i 80års -alderen. Rysstad bodde like ved Hallwards familie slik at Hallvard lett kunne dra bort for å spille med ham.

På samme måte fikk Hallvard lære av Dreng Ose fra Austadsogn gjennom kurs arrangert av Spelemannslaget. Olav Heggland fra Bygland i Setesdal var den eldste læremesteren han hadde, han hadde gått i lære hos konsertspellemann Eivind Åkhus. Heggland var også konsertspellemann og spilte nasjonalromantiske stykker og posisjonsspill på fela. Dreng Ose hadde også lært av Åkhus i tillegg til Tomas Liesdøl som i sin tid hadde lært av Knut J. Heddi. Andres Rysstad, Dreng Ose og Olav Heggland representerte derfor tre forskjellige uttrykk på hardingfela, men man kan si at Knut Johnson Heddi er en liten fellesnevner her. Denne fellesnevneren finner vi også hos Ingebjørg Åkre Rysstad. Av henne forteller Hallvard at han kunne lære noen detaljer som Ingebjørg hadde direkte fra Knut J. Heddi og som Hallvard ikke hadde hørt før.

Andres Hovet, født 1910, var også en av Torleivs første læremestere. Han var tidligere dansespellemann, men la dansemusikken på hylla etter å ha blitt dypt religiøs. Fra da av kanaliserte han sin musikalitet gjennom å spille vokalstoff som salmemelodier og stevtoner. Spillestilen som han utviklet kan sies å være selvskapt og utviklet gjennom instrumentalversjoner av vokalstoff. Det var disse stevtonene og salmetonene Hallvard fikk lære av ham i sin oppvekst og han mener selv han har hatt mye nytte av spillestilen senere. Dette gjelder særlig i forbindelse med prosjekt hvor han går inn i vokalsjangre som for eksempel country og rock, blant annet i produksjonen av plata *Peace will come*.

En siste læremester som må nevnes er Såvi Rysstad, han bar en tradisjon etter Andres Rysstad og sin onkel Hallvard Rysstad. Hallvard Rysstad tok med seg en del slåtter han hadde lært i Amerika tilbake til Setesdal, han utformet også spesielt rammeslåttene "Nordafjells". Den nye formen av slåttene ble kalt "Domedagslåttene" og denne har Hallvard brukt mye. En annen slått som Hallvard lærte av Såvi Rysstad, i form etter Hallvard Rysstad, var slåttene "Tordenskjoldshalling". Læringen fra andre spellemenn har vært noe mer sporadisk, blant annet Otto Furholt og hans bror Halvdan som Hallvard hørte mye mens han gikk på handelsskolen i Kristiansand fra 1972 til 1974.

Samtidig som Hallvard begynte på Handelsskolen i Kristiansand kom han i kontakt med Bjarne Herrefoss som opprinnelig var fra Telemark, men bosatt i Skafså ikke langt fra Rysstad. Herrefoss fikk stor betydning for Hallvards utvikling og en nærmere beskrivelse av dette følger i fremstillingen av Hallvards tanker rundt egen utøvende praksis.

### **2.1.2 Repertoar**

Hallvards repertoar består av samtlige slåtter fra øvre Setesdal og noe fra nedre Setesdal, tillært gjennom lydopptak, men også via sine læremestere. I tillegg har han lært en del stoff fra tradisjoner utenom Setesdal og alt er tradisjonell folkemusikk<sup>6</sup>. Dette stoffet har han lært av Bjarne Herrefoss fra Telemark, bosatt i Skafså, brødrene Knut og Hauk Buen fra Tuddal i Telemark, Jens Amundsen i Bø, noe av Eivind Mo og Gudmund Mannheim i Seljord, Jørgen Kjønndøl på Rauland, Ola Evjo i Gvarv, Kjetil Løndal, Olav Løndal i Tuddal, Kjell Midttun og Sigbjørn Osa fra Voss, Odd Bakkerud fra Hallingdal,

---

<sup>6</sup> Med tradisjonell folkemusikk menes de eldste formene som halling, gangar, springar og rull.

Olav Straume fra Føresdal, Olav Øyeland fra Tinn Austbygd og Gunnar og Johannes Dahle fra Tind tillært gjennom opptak.

Repertoaret har han lært av spellemenn fra forskjellige tradisjoner og han forsøker å holde spillestilene fra hverandre uten å legge sitt uttrykk i det. Han sier selv han ikke er en av spellemennene med størst repertoar, men heller ikke den med minst. Først og fremst fordi han ikke har interesse av å lære flest mulig varianter av slåtter, men fordi han liker å gå så dypt som mulig inn i de variantene han selv mener er best.

### **2.1.3 Prosjekter innenfor egen tradisjon**

Tidlig på 70-tallet flyttet sangeren Kirsten Bråten Berg til Rysstad for å gå i sølvsmedlære hos Torleiv H. Bjørgum. Hun er opprinnelig fra Arendal og vanket i folkemusikkmiljøet i Oslo rundt Club 7<sup>7</sup>. I Setesdal gikk hun i lære hos kvedere som Gro Heddi Brokke, Tarjei Brokke og Torleiv H. Bjørgum. Hallvard og Kirsten utviklet et samarbeid og etter hvert ble gruppa "Slinkombas" dannet. Gruppa besto av Kirsten og Hallvard, folkemusikeren Tellef Kvifte på fløyter og klarinett, Gunnar Stubseid på hardingfele, og etter hvert kvederen Hildur Øygarden. Slinkombas gav ut sin første plate "Slinkombas" i 1979 og den vant de Spellemannprisen for det samme året. Plata presenterte nye måter å arrangere solostoff for gruppe på og representerte derfor nytenkning innenfor folkemusikken. Slinkombas eksisterte fra 1978 til 1982 og gjorde et lite comeback i 2008 da de spilte noen konserter på flere festivaler. Gruppas virksomhet beskrives nærmere i sammenheng med den "nye folkemusikkpraksisen" på 60 og 70-tallet i Norge. I 1982 vant Hallvard også Landskappleiken på hardingfele, noe som gjentok seg i 1988.

Gjennom Sylvartun Folkemusikk ble det produsert flere plater med familien Bjørgum. Plata "Klunkaren" produseres i 1985 og "Dolkaren" i 1988, disse består av nye og eldre opptak av Hallvard den eldre på munnharpe og kveding, Torleiv H. Bjørgum på hardingfele, munnharpe og kveding, og Hallvard selv på hardingfele. Plata

---

<sup>7</sup> Club7 var et kulturelt samlingssted som startet opp på 60-tallet i Oslo.

"Skjoldmøyslaget" ble lagd i 1990 og inneholder en rekke slåtter og stevtoner av Hallvard og Torleiv. Plata skulle lanseres med konsert på Norges Musikkhøgskole, men den 9.februar - like før lanseringen - døde Torleiv brått. Lanseringen ble likevel gjennomført.

De neste årene følger flere plateutgivelser. Kirsten Bråten Berg gav ut albumet "Min kvedarlund" i 1998 som inneholdt 24 tradisjonelle sanger og stev. Plata ble produsert av Ale Möller og Hallvard bidro på hardingfele og vanlig fele sammen med Ale Möller på bouzouki, harmonica og synth, Per Gudmundsson på sekkepipe og fele, og Tellef Kvifte på fløyter, klarinett og saxofon. På denne plata var instrumenteringen utradisjonell og prosjektet kan sies å være en fortsettelse på Slinkombas` nytenking. Samarbeidet mellom Kirsten Bråten Berg og Hallvard førte til flere plateinnspillinger og den neste i rekka ble juleplaten "juletid" utgitt i 1991. På denne plata akkompagneres Kirsten av Hallvard og Eilert Hægeland på hardingfele og orgel. Samme året tok Hallvard del i innspillingen av filmen Kvitebjørn kong Valemon. Filmmusikken er skrevet av Geir Bøhren og Bent Åserud og bygger på forspillet til slåttan "Skjoldmøyane", spilt av Hallvard.

I 1998 ble plata "Toneflaum" utgitt. Dette var et samarbeid mellom Hallvard, hans læremester Bjarne Herrefoss og hardingfelespilleren Knut Hamre. Plata fikk de også tildelt spellemannsprisen for samme år. Siste plateprosjekt på 90-tallet var i 1999 med Kirsten B. Berg og plata heter "Runarstreng". Denne er et rent samarbeid mellom Hallvard og Kirsten og på denne platen kveder også Hallvard.

#### **2.1.4 Nytt beite**

Hallvards interesse for musikk gjelder ikke bare folkemusikk, han er også nysgjerrig på andre sjangre og fra 1991 fikk Hallvard muligheten til å samarbeide med musikere innenfor sjangrene rock, blues og country. Selv sier han at han tok et steg ut fra egen bås og inn på "nytt beite". Etter at Eric Andersen tilfeldigvis hørte en innspilling av Hallvard ble han invitert med på en plate som Eric Andersen, Jonas Fjeld og Rick Danko jobbet med. På plata ble Hallvard bæret med et solonummer hvor han spilte "Domedagsslåtten", noe som gav Hallvard og hardingfela oppmerksomhet i musikkretser både her til lands og i USA. Denne plata; *Danko, Fjeld, Andersen*, ble utgitt i 1991 og gjennom dette samarbeidet ble Hallvard kjent med Fjeld, Andersen og Danko -

vokalist, gitarist og bassist fra den tidligere gruppa The Band. Hallvard's rockefot begynte fra da av å trampe takten. Nye kontakter og alt av prosjekter på denne fronten går tilbake til Eric Andersens tilfeldige møte med en innspilling av Hallvard's hardingfelespill. Neste prosjekt ble så Danko, Fjeld og Andersens plate *Ridin' On The Blinds* hvor også Garth Hudson ble med, tidligere keyboard- og saxofonspiller i The Band. Gjennom Garth Hudson ble Hallvard så kjent med Blondie Chaplin, kjent fra blant annet The Beach Boys og The Rolling Stones. Dette bekjentskapet gjorde han seg under et besøk hos Rick Danko i Woodstock 1994.

I løpet av tiden i Woodstock skulle Hallvard, Danko og Ed Kaercher spille tre konserter, Kaercher er singer -songwriter og kamerat av Rick Danko. I forbindelse med dette ble det gjort noen øvingsopptak med en kassettspiller på kjøkkenbordet hos Danko, og disse sporene tok Hallvard i bruk senere på plata *Peace Will Come*. I løpet av oppholdet i USA ble Hallvard også invitert av Blondie Chaplin til å bidra på en av låtene på hans soloplate, som da ble produsert i Keith Lentins studio i New York. Låta "mother smother" kom med på plata og Hallvard lånte senere lydsporet tilbake til sin plate *Peace Will Come*. I løpet av oppholdet i USA fikk altså Hallvard to nye bekjentskaper: Ed Kaercher og Keith Lentin, gitarist og kollega av Blondie Chaplin.

Hallvard hadde mye glede av samarbeidet med disse musikerne og på en måte ble dette et gjensyn med tenårenes popmusikk. Samarbeidet gav utfordringer og Hallvard forteller at han kjente begrensninger på visse områder, som for eksempel manglende erfaring fra å spille i band og alt det førte med seg av nye elementer. Likevel trivdes han veldig godt i disse musikernes selskap som innad hadde en god tone og mye velvilje, i tillegg til en felles begeistring for Hank Williams. Konseptet på disse platene var at Hallvard bidro med sin musikk inn i disse musikernes sjanger, men Hallvard ønsket å vise hva hans egen musikk kunne skape av gode musikalske samarbeid. Garth Hudson, Blondie Chaplin, Jonas Fjeld, Eric Andersen og Keith Lentin ble derfor invitert til å bidra med sin musikk inn i hans musikk. De kom til Norge og fikk presentert stoff fra Hallvard's repertoar, stoff som Hallvard mente kunne passe til et slikt prosjekt. I tillegg til disse musikerne bidro også Paolo Vinacchia på perkusjon - en italiensk trommeslager bosatt i Norge som Hallvard ble kjent med gjennom Kirsten B. Berg. Og Daniel Sandén Warg på stråkarpa, svensk musiker som har gått i lære hos Hallvard på hardingfele og som også har bosatt seg i Rysstad. Daniels kamerat William Olson bidro på fløyte, og to av

Hallvards kollegaer fra Valle var med på vokal og munnharpe, Kirsten Bråten Berg og Bjørgulv Straume. Den siste gjestemusikeren var Elshan Mansurov fra Aserbajdsjan på kamancha. Resultatet av dette ble da plata "Free Field" som ble produsert av Keith Lentin, Paolo Vinacchia og Hallvard, og den ble utgitt i 2003.

Da de jobbet med denne plata spilte de også inn to låter som Hank Williams (1923-1953) spilte inn i sin tid. I tillegg til en låt hvor teksten er etter Hank Williams, men med Hallvards selvlagde Hank-aktige melodi siden denne aldri ble utgitt med melodi av Hank Williams selv. Hallvard synger ledende vokal på to av disse låtene under pseudonymet "Harding Hank" for å skille mellom sangeren og spellemannen Hallvard. Et humoristisk grep inspirert av Hank Williams pseudonym "Luke the drifter", som ble brukt som dekknavn på de samfunnspolitiske sangene hans. De tre Williams-låtene ble ikke med på utgivelsen fordi Hallvard mente de ikke passet inn med de andre låtene.

Grunnet sykdom ble det ikke noen skikkelig lansering av Free Field og produksjonen solgte ikke særlig bra, men etter noen år med sykdom fikk Hallvard lyst til å realisere de tre Hank Williams-låtene som ikke ble med på *Free Field*. Han satte så i gang med et nytt prosjekt og fikk med seg musikerne fra forrige prosjekt i tillegg til et par nye bekjentskaper. De nye musikerne var Lisa Ficsher, sanger og venn av Blondie Chaplin gjennom samarbeid i Rolling Stones, Jan Lothe Eriksen på cello, Steve Holley på perkusjon og Inge Bakke Nes på vokal, Eric Andersens kone. Hallvard fikk spilt inn noen nye låter og sammen med Hank -materialet, hjemmeopptakene med Rick Danko i Woostock, og de mest eksperimentelle låtene fra forrige plate ble dette en ny produksjon. Plata "Peace Will Come", produsert av Keith Lentin kom ut i 2009.

### **2.1.5 Utøvende praksis**

Her gjengis Hallvard T. Bjørgums tanker rundt egen læringsprosess og utøvende praksis. Etter dette følger et eget delkapittel om hans meninger rundt estetikk og interpretasjon.

Da Hallvard var nybegynner på hardingfela gikk opplæringen i stor grad ut på å øve inn grunnleggende elementer som er aktuelle i folkemusikken. Han beskriver de grunnleggende elementene som et sett av 1) forslag og etterslag, 2) raske og sene triller, 3) buekombinasjoner og 4) rytmefigurer. Når disse er innøvd ligger de etter hvert naturlig i det aktuelle felestillet som blir brukt og i følge Hallvard behøver man ikke

enormt med øving for å ta dem i bruk igjen. Selv bruker Hallvard 6 forskjellig felestiller, disse er: oppstemt bass, nedstemt bass, gorrlaus, trollstemt, forkjørt og halvt forstemt<sup>8</sup>.

Han forklarer så at hver slått har en form for disposisjonsplan og at man bruker de grunnleggende elementene man har tillært seg i denne planen. Elementene brukes for å utforme musikken og denne prosessen er i følge Hallvard ikke en tilfeldig utforming, men bevisste valg av elementer. Utformingen av musikken varierer fra gang til gang og Hallvard understreker all variasjon må utføres innenfor tradisjonens rammer og vise at man har forstått "budskapet" i slåtten. Oppfattelsen av hva "budskapet er vil selvfølgelig være subjektiv, men Hallvards forklaring virker ganske konkret: "men det er klart hvis...det er en slått eller komposisjon som...der budskapet er: her er det kraft og makt og dramatik. Det er det klare budskapet, det er pang-pang altså" (intervju:128). Med en slik beskrivelse får ordet *budskap* stor likhet med begrepet *musikkuttrykk*<sup>9</sup>.

Variasjonene hos Hallvard mener han ligger i rekkefølgen på takene, ornamentikken, eller i buestrøket for å oppnå en effekt, men buestrøk og fingersetting mener han generelt ligger ganske fast. Han forklarer at i prosessen hvor buestrøkene varieres skjer det en slags konsekvensanalyse slik at den neste handlingen blir bestemt av den forrige, og på denne måten kommer man riktig inn i neste tak med buestrøket, men dette krever ikke særlig "særlig hjernekapasitet" (intervju:115). Når det gjelder variasjon i buestrøk var læremesteren Bjarne Herrefoss et stort forbilde for Hallvard. Han forteller at buestrøket hos Herrefoss la grunnlag for et sterkt personlig uttrykk i spillestilen: "Han kunne flyte ut i form, og dette med buestrøket kunne være temmelig "vilt" eller uortodoks av og til, men han kom alltid ut på beina på en måte". Videre forklarer han at buestrøket skapte et "uttrykk som lodda noe dypere enn det jeg kanskje hadde hørt fra før av" (intervju:111), uten at en teoretisk konkret forklaring lar seg gjøre. Dette uttrykket formidlet musikken annerledes enn Hallvard før hadde hørt, og Herrefoss ble derfor et forbilde i formidling. Herrefoss' spesielle særpreg kan i følge Hallvard ha bakgrunn i at han var selvlært. Herrefoss hadde ikke hatt noen organisert teoretisk

---

<sup>8</sup> Oppstemt bass: lille a, d, a, e<sup>2</sup>. Nedstemt bass: lille g, d, a, e<sup>2</sup>. Gorrlaus: lille f, d, a, e<sup>2</sup>. Trollstemt: lille a, e, a, c#<sup>2</sup>. Forkjørt: lille g, c, a og e<sup>2</sup>. Halvt forstemt: lille a, d, a, d<sup>2</sup> (Bjørndal, Alver 1985:32-35). Disse tonene klinger ofte høyere enn på en vanlig fele fordi hardingfela er stemt høyere enn kammertonen. Før var det vanlig å stemme den opp en liten ters over kammertonene, men i dag er det mer vanlig at den ligger fra liten til stor sekund over (Anmarkrud 1992:58).

<sup>9</sup> "Uttrykk" er synonymt med ansikt, mine eller utseende (www.ordnett.no). "Musikkuttrykk" er her ment som en beskrivelse på det ytre uttrykket i musikken, altså det vi konkret hører. Underliggende informasjon som krever bakgrunnskunnskap, kanskje om artisten eller musikken, inngår ikke i dette.

opplæring, men lærte seg slåttene selv slik han hørte dem hos forbilder og spellemenn i det miljøet han gikk i. Dette mener Hallvard var grunnen til at for eksempel strøkkombinasjonene hans kunne være litt uvanlige, samtidig som det gav musikken et særpreg som bare Herrefoss kunne skape.

### **2.1.6 Estetikk**

Hallvard utpeker et par momenter som vesentlige i interpretasjonen og utformingen av en slått. Disse momentene er som tidligere nevnt *budskapet* i slåtten, i tillegg til *hengivelsens evne, den gode melodien og å elske hver tone* som spilles.

For en god formidling av en slått understreker Hallvard at man må finne og forstå budskapet i slåtten slik at det kan formidles videre. Samtidig må man elske hver eneste tone som spilles. Denne filosofien han Hallvard lest uttalt av Arvo Pärt og han understreker at filosofien må ses i sammenheng med fiolinisten Isac Sterns uttalelse om "ikke å elske musikken til døde", fordi det da kan gå over i overdreven følsomhet (intervju:112). Filosofien om å elske hver tone man spiller er i følge Hallvard en ledetråd for alle som driver med folkemusikk. Dette innebærer en frihet til å forkaste de tonene man ikke elsker, disse tonene kan man bare "gi på båten og sitte igjen med bare det som er elskelig og godt for en selv etter egen vurdering" (ibid.). Denne filosofien fører til et personlig preg og variasjon i slåttene fra utøver til utøver.

Hallvard trekker så frem "hengivelsens evne" og beskriver den som alfa og omega i musikkformidlingen. Hengivelsens evne er en evne til å gi seg hen til musikken med hud og hår og "den som har hengivelsens evne har grepet den aktuelle essensen i musikken"(ibid). For en god musikkformidling må man altså ha forstått budskapet i slåtten, elske hver tone, og formidle musikken med hengivelsens evne. Dette kan ses som tre sammenhengende momenter, fordi evnen til hengivelse hos en utøver kan sies å være avhengig av at vedkommende elsker hver tone. Det ville være utfordrende å hengi seg til musikk med toner som "ikke er godt for en selv etter egen vurdering", slik Hallvard uttalte det. Hallvard tror også at hengivelsens evne er en nødvendighet for å oppnå transe gjennom spillingen. Hans tanker rundt transe beskrives grundigere i analysen.



Et siste moment som Hallvard alltid har hatt en forkjærlighet for er ”den gode melodien” og han forteller at dette momentet har vært et bindeledd for ham i møte med andre musikkulturer. Den gode melodien er det viktigste i musikken og dette momentet finner han i stor grad i Setesdals-musikken og hos Hank Williams. Han mener også at dette er et likhetstrekk mellom de to musikkene, likheten ligger i melodilinjen og sangstilen hos Hank Williams som han mener er nært beslektet med kvedemåten i Setesdal. Hallvard forteller at han selv utformer en god melodi på hardingfela som om han skulle sunget den. Dette mener han har sammenheng med at han har sunget mye helt fra barndommen av, og at han føler han egentlig er en sanger i musikkuttrykk, i større grad enn en instrumentalist. I denne sammenheng kommer også buestrøket inn, fordi buestrøket er hans største støtte i formidlingen av den gode melodien. Andre estetiske momenter som verdsettes av Hallvard er dramatik, energi og intensitet. Han forteller at energien og intensiteten som preger musikken fra Setesdal gjør at man må ”omtrent eksplodere i hvert buetak på de mest utpregede danseslåttene hvis det skal være på sitt beste” (intervju:110). Dramatik mener han også er et felles element for Setesdals-musikken og Hank Williams.

### 2.1.7 Dâm og drag

I forbindelse med estetikk og utøving av folkemusikk vil jeg også presentere Hallvards fortolkning av begrepet ”dâm og drag”. Dâm og drag har blant annet vært en kategori på juryens skjema for poengutgivelse i kappleik-sammenheng. Mitt inntrykk er at dâmen i folkemusikk ofte beskrives ulikt avhengig av hvem man spør og om man ser på ordets språklige betydning er det forståelig at forklaringen blir diffus og variert. Dâm forklares med synonymene *preg*, *stemning*, *smak* og *farge*<sup>10</sup>, ord som i stor grad vil være subjektive.

Hallvard forklarer dâm som et av flere hjelpemidler for musikeren til å sette sitt fingeravtrykk eller stempel på en slått. Videre forklarer han at dâmen innebærer flere momenter, disse er først og fremst toneføring, utviklingen av mindre tema - også kalt minimalisme, tonefarge og ornamentikk. Tonefarge forklarer han som ”den valøren eller verdien man gir hver tone i forhold til sammenhengen tonen står i”, omgivelsene - altså

---

<sup>10</sup> [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no).

slåtten - er konstant og hver tone er en salgs variabel i konstanten med sin valør og verdi (intervju:128).

Videre forklarer han at dåmens betydning muligens kan variere i forhold til musikkens karakter og budskap. Det er mulig at dåmen i større grad gjør seg gjeldende i slåtter med "lyrisk budskap", altså roligere melodier som lydarslåtter, salmetoner og stevtoner. I motsetning til en slått hvor "budskapet er; her er det kraft og makt og dramatik....da er kanskje ikke den dåmen så, helt avgjørende" (ibid.). Lyriske partier kan selvfølgelig også være en del av raskere dramatiske slåtter.

De musikalske momentene som nevnes under begrepet "dåm" er også avhengige av "drag". Dåmen kommer til uttrykk gjennom det man i hovedsak utfører med venstre hånd, slik som toneføring, tonefarge og ornamentikk, men dette skjer i samspill med draget i høyre bue-hånd som formidler det dynamiske uttrykket. Sammen utgjør de et samlet uttrykk hos en folkemusiker innenfor sin tradisjon. Grad av "dåm og drag" vil da vurderes ut ifra folkemusikeren evne til å ta i bruk særpreget i formidlingen av musikken.

Denne fremstillingen av dåm og drag har likheter med begrepet "sound" slik Tor Dybo gjør rede for i *Jan Garbarek - Det åpne roms estetikk*. Dybo vurderer her Merleu-Pontys kroppsfenomenologi som en mulig innfallsvinkel til analyse av kroppens rolle i en jazzmusikers utvikling av en særpreget *sound*. Musikalske ferdigheter blir på denne måten en del av fysiognomien og instrumentet en "forlengelse" av kroppen (Dybo 1996:67. Selv om folkemusikktradisjonen ikke kan sies å være en improvisasjonsform i samme grad som jazz kan man betrakte en folkemusikers dåm gjennom Dybos teori. Hallvard T. Bjørgum uttalte at variasjonene som gjøres underveis i en slått skjer uten at han bruker "særlig hjernekapasitet" på dem. I lys av Dybos teori kan man si at variasjonene gjøres intuitivt på grunn av erfaringer nedfelt i bevisstheten som gir utslag i kroppslig atferd. En slutning av dette er at både sound og dåm blir til gjennom at en musikers erfaringer internaliseres som spor i kroppen og kommer til uttrykk i tonene som spilles, både bevisst og ubevisst.

### 2.1.8 Folkemusikksyn

Hallvard Bjørgum kan beskrives som en engasjert og reflektert folkemusiker med tydelige meninger om folkemusikkens verdi, forvaltning og aktualisering i samtiden. Han er en tradisjonstro folkemusiker med mål om å bevare folkemusikken på en måte som videreformidler det iboende budskapet og uttrykket i hver slått.

I sammenheng med bevaring av folkemusikken nevner han "modernistisk folkemusikk". Dette er hans benevnelse på de siste 10årenes trend hvor folkemusikere "gjør musikken til sin egen". "Det er ikke noe poeng i å endre musikkuttrykk for å gjøre musikken til sin egen, det er en ny egosentrisk tenkemåte" (intervju:117). Hallvard konkretiserer at trenden innebærer å gjøre større inngrep i musikken slik at uttrykket i melodien blir helt nytt, blant annet ved å ta i bruk elementer som ikke tilhører tradisjonen.

Modernistisk folkemusikk kategoriseres ofte som folkemusikk både i og utenfor folkemusikkmiljøet, men i streng fortolkning mener Hallvard at denne musikken burde kalles "modernistisk folkemusikk". Eldre folkemusikk uten kjent opphavsmann kan med rette kategoriseres som tradisjonell folkemusikk.

Hallvard understreker som sagt betydningen av "den gode melodien" i folkemusikkens estetikk. I den sammenheng trekker han frem modernistisk folkemusikk som for ham ikke appellerer i like stor grad som tradisjonell folkemusikk. Først og fremst fordi melodien i modernistisk folkemusikk oppleves tilslørt og overskygget av elementer som gir et preg av "klangtepper og rytmefigurer". Personlig tror han denne oppfattelsen bunner i at musikken virker fremmed og ligger "på siden av hans kapasitet", fordi "han selv ikke er i stand til teoretisering av musikk ved taktinndelinger og rytmefigurer" (intervju:110).

Selv om Hallvard kan oppfattes som kritisk til modernistisk folkemusikk har han like stor interesse for nykomponert musikk som for eldre musikk. Å berike folkemusikken med nye komposisjoner mener han er viktig, men dette må kvalitetssikres. Musikken må holde mål ut fra de kriterier som musikken referer seg til og Hallvard holder sterkt på tanken om at ingenting bør forandres, med mindre man kan tilføre noe som er bedre enn hva som er der fra før. Noe som er bedre vil være endringer som gjøres innenfor tradisjonens premisser og beholder musikkens budskap. Endringer som gjøres i folkemusikken bør derfor ikke avhenge av enkeltindividers smak og behag, fordi smak

og behag bygger på subjektiv følelse og sanseinntrykk, og holder derfor ikke som målestokk.

Slinkombas arrangerte folkemusikk på nye måter på slutten av 70-tallet og notematerialet som de tok i bruk hadde ikke blitt gjort noe særlig med tidligere. Materialet var enkelt og Hallvard mener stoff som dette egner seg best til bearbeidelse, siden det som allerede er bearbeidet - for eksempel i soloform - kan ha blitt bra som det er. I arbeidet med sine egne plateutgivelser *Peace Will Come* og *Free Field* var Hallvard nøye med hvilke slåtter han mente egnet seg best til prosjektene. Slåttene ble i stor grad innspilt i studio før musikerne som sto utenfor tradisjonen tilføyde sine bidrag på sine instrumenter. På mange av låtene ligger slåtter fra Hallvards repertoar til grunn og slåttene spilles tradisjonelt slik han lærte dem, sett bort fra et par tilrettlegginger av formen. Siden slåttene spilles helt tradisjonelt mener Hallvard at musikken ikke er endret i uttrykk, selv om noen av låtene kan sies å være fusjon av sjangre.

Når det gjelder folkemusikkens utvikling gjennom tiden mener Hallvard endringene som har skjedd bestemmes av sjeldent begavede musikere. Ulike musikkformer har gjerne et sett med retningsgivende regler for utøving av musikken. Disse reglene brukes som grunnlag for å skape musikk med spesifikasjoner som gjør at musikken kan refereres til biografiske områder, tidsepoker eller kjente stilskapere i musikken. Hallvard mener at hvis man som musiker forholder seg til disse reglene og lykkes med det, kan man komme veldig langt i egen utvikling og skape et musikkuttrykk med kvalitet. En musiker som tar utgangspunkt i reglene kan komme opp på et så høyt nivå at reglene settes ut av spill. Disse musikerne er sjeldne og begavede og når dette nivået nås vil musikkuttrykket leve i egen kraft. Videre mener Hallvard at musikken ikke ville nå de store høyder uten at slike spesielt begavede musikere oppnår dette nivået og foredler musikken. Og disse musikerne kan man si har bestemt utviklingen av folkemusikken, selv om folkemusikken i og for seg er et demokrati fordi flertallet bestemmer hvordan den skal utvikle seg. Selv vurderer Hallvard sitt folkemusikksyn som elitistisk.

Selv om de nevnte reglene må følges, må også folkemusikken tilpasses og aktualiseres i samtiden. Dette mener Hallvard at folkemusikken har gjort i all tid, og det er også dette Hallvard gjør gjennom sine siste plateprosjekter. Samtidens trender tror han uansett ikke har lang levetid fordi det alltid vil komme nye behov, men i bunnen for folkemusikktradisjonen ligger et grunnfjell som vil holde seg og som alltid har holdt seg.

Grunnfjellet bygger på de eldste - og for ham viktigste - folkemusikkformene vi kjenner i dag. Hallvard tror dette omfattende folkemusikk materialet kommer til å holde seg i kraft av egen verdi, men han nevner også "det kommersielle spøkelset" som en eventuell trussel.

Som en oppsummering av Hallvards folkemusikksyn kan man si at det viktigste er å beholde budskapet i musikken og bearbeide musikken innenfor tradisjonen og på musikkens egne premisser. Samtidig må musikken aktualiseres i samfunnet. Nye komposisjoner er også en berikelse, men disse må holde samme kvalitet som den tradisjonelle musikken. Slik bevares folkemusikkens egenart på best mulig måte.

## 2.2 "Ny folkemusikkpraksis"

Hallvard T. Bjørgum, heretter omtalt Bjørgum, og gruppa Slinkombas var en del av den "nye folkemusikkpraksisen" som gjorde seg gjeldende i Norge på 60 og 70 -tallet, en praksis som også kan ses i sammenheng med Folk revival-bølgens utspring i USA på 50 og 60-tallet<sup>11</sup>. Dette kapittelet drøfter begrepet "ny folkemusikkpraksis" i forhold til folkemusikken som fenomen og norsk folkemusikks historie. For hva er "nytt" og i forhold til hva er det nytt?<sup>12</sup> For å belyse denne problemstillingen vil jeg drøfte folkemusikken og hardingfelas tradisjon for ensemblespill. Til slutt beskrives Folk revival -bølgen, gruppa Slinkombas, og folkemusikkpraksisens videre utvikling med fokus på Bjørgums to plateprosjekter *Free Field* og *Peace Will Come*.

Begrepet "ny folkemusikkpraksis" har sine begrensninger og krever en drøftning. "Ny" folkemusikkpraksis antyder en motsetning i "gammel" folkemusikkpraksis hvor den gamle praksisen indikerer eksistensen av en enhetlig, stabil og uendret praksis. Ordet i seg selv - sammensatt av folk og musikk, uttrykker en musikk av folket og fører med seg en definisjonsproblematikk; *hvem og hva er folket?* Hvem definerer folket og hvilke faktorer avhenger begrepet av? Ordet *folk* som en del av begrepet folkemusikk har sin

---

<sup>11</sup> Dette utsagnet knytter ikke Slinkombas dirkete opp mot Folk revival-bølgen. Slinkombas` formål og forhold til denne bevegelsen omtales under kapittel 2.2.3, gjennom Hallvard T.Bjørgums synspunkter.

<sup>12</sup> Sammen med denne problemstillingen presenteres ofte The International Folk Music Councils - nå Council for Traditional Music - definisjon på folkemusikk. Jan-Petter Blom poengterer at denne definisjonen er en *idealtypisk konstruksjon* som i mer eller mindre grad svarer til virkeligheten (Blom 1993:8). Denne oppgaven ikke har som mål å definere folkemusikk, men belyse hvordan folkemusikk som tradisjonsmusikk oppstår, eksisterer og videreføres.

bakgrunn i Rousseaus slagord "tilbake til naturen" fra romantikken på siste halvdel av 1700 -tallet. Denne idéen førte til at bonden og tradisjonene fra bygdene ble kilder til inspirasjon for kunsten. Da nasjonalromantikken blomstret opp på 1800-tallet kan Johan Gottfried von Herders teori om "folkepoesien" sies å ha dannet den idéhistoriske bakgrunnen for begrepet folkemusikk (Blom 1993:8).

Oppfattelsen av norsk folkemusikk som uendret og stabil har blitt en tradisjonell tankemåte i det norske samfunnet, delvis også i miljø hvor folkemusikken praktiseres. Dette kan ses som en videreføring av nasjonalromantikken filosofi som formet Norge fra midten av 1800-tallet. Inspirasjonen kom fra nasjonalromantikken inspirator, filosofen Johann Gottfried von Herder, hvor grunntanken var at hvert folkeslag har et eget iboende kulturuttrykk. Folkemusikken ble da representant for vår nasjons identitet og var en viktig del av nasjonsbyggingen som foregikk i tiden etter at vi fikk vår egen grunnlov. Musikken ble et symbol på det urnorske fordi den var hentet fra bondekulturen som ble ansett som en upåvirket kultur<sup>13</sup> med opphav i norsk natur. Siden folkemusikken ble oppfattet som et resultat av vårt folks sjel og eksistens måtte den tas godt hånd om for ikke å miste sitt særpreg. Følgelig gjorde frykten for endring og ytre påvirkning seg gjeldende, denne holdningen slo rot og har siden den gang vært opphav til uttallige debatter og diskusjoner.

Nasjonalromantikken satte dype spor i det norske folk og har hatt betydning for vår nasjons utvikling. Våre holdninger til norsk kultur er derfor også preget av dette og holdningen om å ivareta musikken og bevare den fra endringer sitter fortsatt dypt i folkemusikkmiljøet, noe man kan se i dagens tradisjon. Et eksempel på viktigheten av musikkens opphav og tradisjon ser vi i omtale av folkemusikken, hvor det er vanlig å presentere en slått i "form etter" gjeldende spellemann og ofte flere ledd tilbake i traderingen. Det er viktig å spille slåtten tradisjonstro og i kappleikssammenheng belønnes utøveren med poeng etter i hvilken grad juryen mener man har oppnådd dette. Utenfor det konsentrerte folkemusikkmiljøet er stoltheten over norsk kultur også gjeldende. Dette kan begrunnes gjennom populariteten folkekjære artister som Odd Nordstoga, Gåte og Valkyrien Allstars har oppnådd. Hvorvidt denne musikken skal kalles folkemusikk eller ikke er en diskusjon som ikke er vesentlig her. Poenget er folkets

---

<sup>13</sup> Kultur; her i betydningen "sammenfattende betegnelse på de materielle el. åndelige foreteelser som danner forutsetningen for el. utgjør kjennemerket på et individs, et lands el. menneskehetens utvikling". Også forklart med ordene *dyrking* eller *foredling* (ordnett.no).

oppfatning av artistene og musikken som noe tradisjonelt, trygt og norsk. Det norske folk synes å verdsette Nordstogas joviale fremtreden med sin dialekt og bekledning i vest og sixpence-lue. Han bruker tradisjonelle instrumenter som feler og trekkspill og synger på Vinje-dialekt om kjærlighet, hjemlengsel og andre hverdagslige tema. Slik blir Nordstoga en formidler av norsk bygdekultur og romantiserer på en måte bygde-Norge, dermed er det store likheter til nasjonalromantikken.

Det er altså tanken om den norske folkemusikken som en stabil, uendret institusjon<sup>14</sup> jeg her utfordrer. I denne teksten forstås "ny folkemusikkpraksis" som ny praksis i forhold til *tanken* om hva folkemusikken har vært. Tanken om folkemusikken som en stabil og uendret institusjon møter utfordringer når vi ser nærmere på folkemusikkens utvikling og den kan derfor beskyldes for å være ønsketenkning. Folkemusikken er en levende musikk, levende fordi den alltid har vært under endring på grunn av muntlig tradering og overlevering mellom mennesker som alltid vil være påvirket av ytre impulser. Menneskers habitus vil forme musikken og skape musikalsk variasjon avhengig av generasjon, kjønn og klasse. En beskrivende uttalelse om folkemusikkens utvikling gis av Rikard Berge i Sandvik og Schelderups *Norges musikhistorie*. Her omtaler han folkemusikkens tilstand på 1700-tallet:

....dei gamle slaattarne var ein livande arv i folket daa som no. Men mangt av det som daa livde, er gløymt, og av det som ikkje er gløymt, hev ein storpart fenge ein heilt annan karakter. Sume slaattar er so umskapte at dei snaudt er atkjennande. Dette høyrer til det sermerkte ved folkemusikken; han hev livt sitt *traditionsliv* (...). Han gror og veks, folnar og visnar, for so atter aa renna av si eige rot og spretta i ny blom (Berge 1921:135).

Man kan derfor hevde at den norske folkemusikken alltid har vært i endring på linje med all musikktradisjon og at folkemusikk er nytt og gammelt, side om side.

I denne sammenhengen unngås ikke globaliseringsdiskursen. Globalisering kan ses som et komplekst, globalt system hvor mennesker ikke unngår å påvirke hverandre, i mer eller mindre grad. Gjennom historien har mennesket alltid vært i bevegelse på kryss av landegrensener og kulturer, dermed også utvekslingen av informasjon, kultur og andre impulser. Det er ingen tvil om at globaliseringen har eskalert som følge av teknologisk utvikling de siste tiårene, med samfunnets utvikling intensiveres globaliseringen og

---

<sup>14</sup> Per Morten Schiefloe forklarer sosiale institusjoner som "klynger av sosiale strukturer, kulturelle føringer og interaksjonsmønstre som er organisert omkring utøvelsen av bestemte funksjoner" (Schiefloe 2003:395).

kompleksiteten øker. Internett og media gir oss blant annet muligheten til å følge med på det meste som skjer her i verden, både i det offentlige rom og i enkeltindividers liv. Det er ikke mitt formål å vise til alle impulser som eventuelt har influert norsk folkemusikk gjennom historien, men jeg vil likevel drøfte problemstillingen. Man kan tenke seg en del impulser som helt klart har influert folkemusikken i samme grad som andre musikkjangre, for eksempel som følge av kontakt med andre kulturer gjennom handel og næringsvirksomhet, emigrasjon og innvandring. Europeisk kunstmusikk og folkemusikk er eksempler på dette, hvor raskt disse impulsene fikk influere Norge kan man så diskutere. Før opprettelsen av egen grunnlov og før nasjonalromantikken inspirerte til stolthet over egen kultur kan man tenke seg en annen holdning til kulturforvaltning her i landet. Folket var nok ikke like bevisste over egen musikkultur og det kan tenkes at dette gav ytre impulser innpass i større grad. Videre har det vært en vanlig oppfatning at den norske naturen har utgjort et hinder for spredning av impulser. Argumentene bygger på at bratte fjell og ulendt terreng gjorde fremkommeligheten vanskelig og at utvekslingen av musikalske impulser derfor gikk saktere her til lands enn i deler av Europa.

Ytre impulser vil altså alltid påvirke musikken i større eller mindre grad. I denne konteksten vil autensitets-diskursen være vesentlig, men den kan også se håpløs ut. Debatten er stadig tema i diskusjoner rundt folkemusikktradisjonen og musikkens ekthet, hva er autentisk folkemusikk og hvilke kriterier måles autensitet etter? I forhold til min problemstilling er ikke denne debatten vesentlig og jeg velger derfor å la den ligge.

### **2.2.1 Folkemusikken i ensembler**

For å belyse den "nye folkemusikkpraksisen" vil jeg gjøre et historisk tilbakeblikk på folkemusikkens - i hovedsak hardingfelas - tradisjon for ensemblespill. Formålet mitt er ikke å gjøre rede for arrangerings- og orkestreringsteknikker, men å drøfte problemstillingen og sette Bjørgums prosjekter i perspektiv. Dette kan også belyse Bjørgums teori om norsk folkemusikalsk opphav i kaukasisk området og den følgende analysen av "Tello/Nor".



Man kan ganske sikkert si at det til alle tider har vært en eller annen form for samspill i sosiale settinger. På samme måte har videreutviklede og nyoppfunne instrumenter blitt inkludert i en allerede etablert form for musisering. Dette gjelder også hardingfela som oppsto eller ble del av en musikkultur hvor instrumenter som langeleik, harpe og lyre<sup>15</sup> allerede var etablert. Nærmere kjennskap til hardingfelas eventuelle rolle i samspill må drøftes med bakgrunn i forskning og kunnskap om kulturliv, hardingfelas utvikling, utbredelse og bruksområde. Opplysninger som begrenses jo lenger tilbake i tid man går og som også må ses i sammenheng med samfunnets utvikling og kulturelle strømninger. Før jeg går nærmere inn på dette vil jeg gi en kort presentasjon av hardingfela som instrument, dens opprinnelse og utvikling.

Hardingfelas opphav og "originale" form besvares med usikkerhet. Det antatt eldste eksemplet på hardingfela - kalt Jaastad-fela - er merket 1651, men det betviles om denne inskripsjonen er pålitelig siden den er det eneste eksemplaret av eldre hardingfeler i landet som er datert før 1700-tallet. Teoriene om hardingfelas opphav er mange og fremmer ulike teorier. Blant annet at hardingfela kan være en videreutvikling av europeiske strykeinstrumenter som fiolinen og viola d'amore<sup>16</sup>, eller en videreutvikling - eventuelt sammensmeltning - av middelalderske nordiske strykeinstrumenter som fidla og gigja<sup>17</sup> (Aksdal 2009:11). Selv om hardingfelas opprinnelse er usikker er det liten tvil om at den har plukket opp diverse impulser fra samtiden, blant annet sine resonansstrenger. Resonansstrenger finner man også på Viola d'amore og den svenske nyckelharpan<sup>18</sup>, disse er trolig influert av instrumenter fra midt- Østen (Rosenblum 2001:698). Et av hardingfelas særtrekk som instrument er bruken av diverse felestille.

---

<sup>15</sup> Langeleiken stammer trolig fra middelalderen (Sandvik, Schelderup 1921:92), mens harpen som benevnelse trolig ble brukt om flere strengeinstrumenter (ibid:76). Harpen som instrument refereres til i norrøn litteratur, blant annet i den eldre og yngre Edda, og i Fornaldersagaene. Helt konkret hvilket instrument som nevnes er usikkert siden beskrivelser av instrumentet varierer. Avbildninger av middelalderske instrumenter viser varierte former for harper som klimpres både med hender og tær (inspirert av Eddadiktene), både mindre trekant-harper, men også rund-lyre. Morten Levy antar derfor at både lyrer og harper har gått under benevnelsen "harpe" (Levy 1974).

<sup>16</sup> Fiolinen fikk sin normalform slik vi kjenner den i dag i løpet av 1600-tallet, den har også sitt utgangspunkt i eldre former, i the New Grove nevnes mulige forløpere på 14 og 1500-tallet, blant annet to eller trestrengs rebekk og andre lignende flatstolede instrumenter (Holman 2001:706-707). Viola d'amore er et strykeinstrument som ble brukt i den klassiske kunstmusikken på slutten av 1600-tallet og i løpet av 1700-tallet, denne er flatbunnet i motsetning til fiolinens krummede bunn (Rosenblum 2001:696-698).

<sup>17</sup> Fidla og gigja nevnes i Snorres "Ynglingasaga". Disse instrumentene var først "knipse-instrument" eller "klunkespel" som senere gikk over til å bli strykeinstrumenter (Sandvik, Schelderup 1921:79).

<sup>18</sup> Den svenske nyckelharpan kan dateres tilbake til en gang mellom 1355 og 1635 og fikk trolig resonansstrenger på 1700-tallet (Ling 1967:37-39)

Om hardingfelemusikken på 1700-tallet tok i bruk denne teknikken slik som i dag vet man ikke<sup>19</sup>, men bruken av forskjellige felestille kan ha opphav i scordatureteknikk (fra it. scordatura = feilstemme). Scordatureteknikk finner man i den europeiske kunstmusikken fra begynnelsen av 1500 -tallet og denne typen omstemming ble utbredt utover 16 og 1700-tallet (Nyhus 1993:197). Det diskuteres også om bruken av ulike felestille har hatt et klanglig forbilde i den norske langeleiken som etter gammel tradisjon har blitt stemt i treklang eller i kvinter og kvarter (Anmarkrud 1992:50). I følge skildringer i Boses saga blir Sigurds<sup>20</sup> harpe omstemt flere ganger, noe som tyder på at omstemming var i bruk allerede i middelalderen. I tillegg til hovedstrengene blir også resonansstrengene stemt forskjellig på hardingfela. Stemmingen er som regel innenfor pentaton skala eller deler av den, men i et forhold som tilsvarer hovedstrengene (Nyhus 1993:197).

Det finnes ikke mange kilder som kan vise hvordan samspill i folkemusikktradisjonen foregikk før 1900-tallet. Dette har sine naturlige årsaker siden transkripsjon av ensemblespill vil være utfordrende uten lydopptak som hjelpemiddel, noe som ble mulig først på slutten av 1800-tallet. En annen mulig årsak kan være at innsamlingen av folkemusikkmateriale foregikk under nasjonalromantikken som favoriserte blant annet musikk av enkelt-spellemenn. Dette kommer jeg tilbake til. I tradisjonen har folkemusikk vært en vesentlig del av sosiale samlingspunkt som bryllup, fest og begravelser. Det har gjerne vært en oppfatning at musikken ble fremført av en enkelt spellemann og det var nok ofte tilfelle. Likevel kan det drøftes om denne praksisen ble vanligere og følgelig fikk mer fokus på grunn av nasjonalromantikkens dyrking av hardingfela og spellemannen. Sosiale tilstelninger hvor musikk var vesentlig varte gjerne over flere dager og det er naturlig å tro at så lenge instrumenter ikke var uvanlig eiendom ville samspill forekomme. For eksempel ved at flere spellemenn vekslet på å spille og fant glede i å spille sammen. Under bryllupsfeiring i Valdres vet man at det i tradisjonen var vanlig å be to spellemenn om å spille, en til dans og en som spilte

---

<sup>19</sup> Bjørn Anmarkrud gir en oversikt over de ulike felestiller som er registrert i skriftlige kilder og kommet frem til 27 forskjellige stiller i alt, men man må også anta at flere har eksistert. I *Norsk Folkemusikklags skrifter* nr.7-1992.

<sup>20</sup> Boses saga er en islandsk fornaldersaga bevart i håndskrifter fra omkring 1300-tallet om eventyrene til Bose (Levy 1974:11). I Boses saga er Sigurd rådgiver og harpespiller for kong Gudmund på Glæsisval. Sigurd blir slått i hjel av Bose, Herrød og Boses bror. Etter drapet ifører Bose seg Sigurds skikkelse og deltar som harpespiller i bryllupet til kong Gudmunds søster, altså som en forhekset Bose med Sigurds utseende, og der beskrives hvordan Sigurd stemmer om strengen (ibid.).

lydarspel<sup>21</sup> (Nyhus 1993:185). Og i Rørostraktene var det så tidlig som rundt 1850 mest vanlig at to felespillere spilte sammen til dans (ibid 1973:53-54). Samtidig kunne nok spellemannen til en viss grad livnære seg av sin virksomhet med den konsekvensen at en viss konkurranse oppsto, noe som kanskje ikke oppfordret til samspill.

I *Norges musikkhistorie* av O.M. Sandvik og Gerhard Schelderup refereres det til Lars Roverud, forfatteren av "Et Blik paa Musikens Tilstand i Norge" (Christiania 1815). Han gir der uttrykk over sin forferdelse over det norske folks mangel på musikalsk utvikling. Om dansespellemennene som "forpagter retten til al dansemusik" sier han dette:

de færreste av disse Folk kender Noder, eller blot saa meget, at de med Nød kan stave sig til en Dands, den de ofte saaledes fordreie og brodere med Tremulanter<sup>22</sup>, at man har ondt ved at kjende den igjen. At høre Een alene er ofte stygt nok, men kommer flere til, da, Gud frii os, hvilken Harmoni der kommer frem! (Schelderup 1921:67).

Denne beskrivelsen gjør at man drar på smilebåndet. Roverud beskriver samspill mellom flere dansespellemenn og det ville vært interessant å vite konkret hva Roverud mener med "hvilken harmoni der kommer frem". Det er klart at det er en form for sammenføring av flere spellemenns toner, dette kan være variasjon i intonasjon, men kanskje også en form for flerstemmighet? Roverud var selv utdannet i Leipzig og klassisk skolert og beskrivelsen vitner om at samklngen var ganske ulik det han selv var vant med fra Leipzig (ibid.:128). Hans beskrivelse av menighetens sang uten orgelakkompagnement tyder også på individuell utfoldelse: "De fleste synger Kirkemelodierne efter deres egen smag, d. e. med Alskens Tremulanter, og jo høiere og stærkere de kunde skraale, desto bedre" (ibid.:66). Videre forteller han at sangen hvor orgelet var kommet til var litt bedre, men der akkompagnerer organistene melodiene etter egen smak og preludiene er gjerne selvlagd. Disse beskrivelsene fra tidlig 1800-tallet viser individuell musikalsk utfoldelse blant det allmenne mennesket på bygden og det antydes heterofonisk<sup>23</sup> musisering.

---

<sup>21</sup> Lydarslått er en gruppe hardingfeleslåtter som er ment for lytting, disse er uegnet å danse etter (Nyhus 1993:185)

<sup>22</sup> Tremulanter er antagelig ornamentikk og utbroderinger av melodien, ordet oversettes på [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no) til *vibrant*, eller *skjelvende lyd fremkommet med tremolo; trille; forsiring*.

<sup>23</sup> "Heterofoni – musikk, (av hetero- og -foni), enkel flerstemmighet som f.eks. fremkommer ved at et akkompagnerende instrument spiller samme melodi som solostemmen, men utstyrer den med forsiringer (triller, gjennomgangstøner osv.) slik at det oppstår visse samklanger" (red.: [www.snl.no](http://www.snl.no)).

Gjennom diverse kilder finnes noen pekepinner på hvordan samspill faktisk foregikk. Et eksempel er et bilde fra 1600-tallet som viser hardingfele eller felespill akkompagnert av trommer i forbindelse med et bryllup (Aksdal 1992:15). Aksdal mener at instrumentalmusikk i ensembler først og fremst ble utført unisont, men drøfter også sannsynligheten for at teknikker fra kunstmusikken ble brukt i norsk folkemusikk. Eksempler på dette er samspill i parallelle intervaller og terser som muligens kunne forekomme på 1600-tallet og dette bygger han på kilder fra middelalderen som viser lignende praksis. Han nevner også "stemmespill" som mulige samspillteknikker på 1700-tallet, hvor stemmespill vil si at melodien akkompagneres av terser og sekster. Dette er kun mulige integrerte impulser, men om vi ser tilbake på Roveruds beskrivelse av dansespellemennene tidlig på 1800-tallet virker det som at den klassiske kunstmusikkens form for samspill ikke hadde hatt særlig innflytelse i akkurat det tilfellet. Sven Nyhus skriver i *Pols i Rørostraktom* at det så tidlig som rundt 1850 var mest vanlig at to felespillere spilte sammen til dans og han nevner "graint og grovt" som en utbredt samspillform i Rørostraktene, altså unisont spill hvor en spiller dypt (grovt) og en spiller oktaven lysere (graint), den som spilte grovt kunne også spille tostemt. Denne formen for samspill er det dokumentert flere tilfeller av både i Norge og Sverige (Nyhus 1973:53-54). Med utgangspunkt i dette kan man anta at musisering ved sporadisk eller organisert samspill har vært en del av folkemusikkens praksis på linje med solistisk spill.

Hva med hardingfelas rolle i ensembler? Samspill i ensembler fører med seg begrensninger for impulsiv variasjon i musikkens forløp og form, men individuell utfoldelse hos en musiker kan ikke utelukke melodivariasjoner eller former for stemmer utenfor melodien. Tradisjonelt spiller hardingfela slårter i ulike felestille, harmonisert ved bordunspill og doble grep og med utgangspunkt i dette kan man si at hardingfela spiller "flerstemt" på egen hånd. Samspill med andre instrumenter eller hardingfeler kan derfor tenkes å ha foregått unisont eller heterofont. Heterofoni kan sies å være vanlig praksis i de store modal kulturene, i tillegg til bordunspill og liggetoner. Dette vil i så fall være to fellestrekk mellom de to musikkpraksisene. Om vi ser tilbake på Bjørgums første samspill med sin far inspirerer dette til å drøfte om samspill også kunne ha foregått på annet vis. Bjørgum som liten gutt spilte kun på løse strenger tilsvarende sin fars fele, og trampet med i takten. Kanskje har det vært tilfeller av samspill hvor hardingfela la et

slags rytmisk samklangs-grunnlag med sine bordunstrenger under en eventuell melodi. Dette er kun en drøfting av muligheter.

Rundt 1840 kom nasjonalromantikken til Norge og fikk stor innvirkning på folkemusikkpraksisen i landet. Det var ikke lenge siden Norge hadde fått sin egen grunnlov og det kom nå et behov for egen norsk kultur og identitet, en innsamling av norsk musikk, instrumenter og fortellinger ble derfor satt i gang. Den nasjonalromantiske bevegelsen og interessen for folkekulturen var styrt av kultureliten sitt behov for fornyelse. Kultureliten styrte derfor også fornyelsen og favoriserte deler av folkemusikken, dette gjaldt særlig hardingfelemusikken, eldre folkeviser og bånsuller(Ledang 1976:4). Den favoriserte folkemusikken fikk derfor større plass enn andre former som ble satt i bakgrunnen. Folkemusikken ble nå gjort til solistisk konsertmusikk, hardingfela ble til et nasjonalt symbol og flere spellemenn reiste rundt og opptådte. Mest kjente av dem er hardingfelespilleren Myllarguten, Terjei Augundsson (1801-1872). Følgelig ble den favoriserte musikken en viktig del av spellemennenes konsertrepertoar. En god solistisk fremføring av det mest populære konsertrepertoaret medførte høy status og ble gjevere enn å sitte inne med et stort repertoar til dans. Slåttene som ble spilt ble også tilpasset konsertscenen på den måten at de gjerne fikk et navn og en historie knyttet til seg, i stor likhet med programmusikk. Noen av spellemennene fikk også større betydning for utviklingen av felespillet i visse områder, eksempelvis Lars Fykerud i Telemark og Ola Mosafinn i Hordaland (Myhren 1993:295). Det er sannsynlig at slike spellemenn førte til at individuell spillestil fikk større plass enn før, i motsetning til lokale musikalske dialekter. Norsk folkemusikkmateriale består i dag av mye solostoff og forflytningen av spellemannen fra festlokalet til konsertscenen er trolig en av grunnene til dette. Skapelsen av spellemenn-idol gjorde nok også solospill på hardingfela til et ideal for mange musikere og det kan jo ha ført til favorisering av musikk hvor man fikk utfolde seg i solospill. Nyhus nevner blant annet hvordan deler av lydarslåttene fikk sin form på midten av 1800-tallet. I Telemark, Aust- Agder og på Vest- landet er en stor del av lydarslåttene opprinnelig gamle springarer og gangarer som ble omformet og frigjort fra danserytmen (Nyhus 1973:53-54).

Mot slutten av 1800-tallet fikk man så en motreaksjon på utviklingen og arbeid for å bevare de eldste musikk- og danseformene ble satt i gang. Kappleiken var blant annet et

resultat av dette, den første ble holdt i Bø i Telemark i 1988. Videre utover 1900-tallet oppstod det organiserte folkemusikkmiljø på både lokalt og nasjonalt nivå i Norge. Man kan si at et samlet mål for disse lagene og organisasjonene var å bevare folkemusikken, spille sammen og beskytte musikken fra nye ytre impulser. *Landslaget for Spelemenn* ble til i 1923, denne organisasjonen dreide seg først og fremst om solospill og påfølgende spillekonkurranser satt i gang av denne organisasjonen manglet kategorier for ensemblespill. Etter hvert ble det klart at noen sentrale figurer ønsket ensemblespill inn i den nasjonale konkurransen, inn i *Landskappleiken*, noe som ble realisert i 1957 (Aksdal 1993:78). En av samspillgruppene som gjorde seg bemerket var "Hardingfeletrioen" bestående av Sigbjørn Bernhoft Osa, Eivind Groven og Alfred Maurstad, etablert i 1934. Denne trioen eksperimenterte med arrangering av folkemusikk og dette ble gjennomført ved at Maurstad spilte melodi mens Groven arrangerte andre og tredjestemmer som han selv og Osa spilte til (ibid.). I tiden etter dette fortsatte debatten rundt ensemblespill sammen med etableringen av flere lokale spellemannslag.

Videre har samspill i spellemannslag og ensembler blitt gjort på varierte måter. Folkemusikken i Norge i dag deles vanligvis inn i eldre og nyere folkemusikk. Det er vanlig å benevne den eldre musikken som "tradisjonell musikk", den består av bygdedanser og forskjellige vokalformer som for eksempel halling, springar, gangar og rull. Den nyere folkemusikken kalles "gammeldans" og har opphav i europeisk kunstmusikk. Gammeldans består av for eksempel masurka, vals, reinlender og polka.<sup>24</sup> Med sin bakgrunn i europeisk kunstmusikk passer gammeldans inn i et funksjonsharmonisk rammeverk, mens hardingfelemusikken som inngår i kategorien tradisjonell folkemusikk ikke passer inn i et funksjonsharmonisk system.

...and furthermore, the type of two-part playing it uses is not easily split into two meaningful parts. The melody part sounds fine by itself, but the drone part, following the logic of the playing technique of the fiddle, jumps here and there and makes no musical sense by itself" (Kvifte 1992:12).

I tradisjonelle spellemannslag har man derfor spilt denne musikken en eller tostemt (ibid). Den tradisjonelle folkemusikkens tonalitet preges også av blåtoner, en

---

<sup>24</sup> Kategorisering hentet hos Tellef Kvifte i artikkelen "New Traditional Ensembles in Norway or: Ensemble as a Perspective".

betegnelser som ofte brukes i motsetning til temperert skala<sup>25</sup>. Blåtoner varierer med utøver og slått og denne problemstillingen har blitt løst på ulike vis i ensembler. Noen normaliserer intonasjonen lik den vestlig tempererte skalaen, andre vil ignorere problemstillingen eller rett og slett avtale hvordan det skal gjøres (ibid.). En annen utfordring for arrangering av tradisjonell folkemusikk i et ensemble er formen på musikken. Tradisjonelt bestemmes formen av spellemannen som ofte varierer takene slik han selv ønsker, men denne impulsive variasjonen er ikke gjennomførbar på samme måte i et ensemble. Løsningen blir ofte at form og antall repetisjoner avtales på forhånd.

Formålet med denne historiske gjennomgangen var å belyse hvordan en tradisjon lever og endres. Vi har nå kommet til 60 og 70-tallets folkemusikkpraksis, som også kan ses i sammenheng med Folk revival-bevegelsen. Strømningen i Norge belyses med hovedvekt på Bjørgums prosjekter.

### 2.2.2 Folk revival

Gjennom 60 og 70-tallet vokste det så opp en ny interesse for folkemusikk i Norge, særlig blant de unge. Dette kan ses i sammenheng med ungdomskulturelle bevegelser i deler av Europa og USA. "Folk revival"-bevegelsen<sup>26</sup> startet allerede på 50 og 60-tallet i USA som et resultat av en rekke samfunnspolitiske protestbevegelser mot det etablerte samfunn, eksempelvis borgerrettighetsbevegelsen og protesten mot Vietnamkrigen.

"Folk song"-artistene Woody Guthrie og Peete Seeger var noen av de sentrale artistene som gjorde at revival-bølgen fikk en oppblomstring, i løpet av 1960-tallet kom det til flere amerikanske artister og grupper inspirert av disse to, blant annet Joan Baez, The

---

<sup>25</sup> Tonalitetsspørsmålet er blitt forklart på bakgrunn av forskjellige skalaer og system. Ola Kai Ledang understreker i artikkelen *Folkemusikkforskning -intellektuelt spel eller målretta kulturarbeid* meningsløsheten i å bruke temperert skala som motsetning til folkelig norsk felespill, eller som et overordnet referansesystem. Folkemusikken må ses på bakgrunn av egne premisser og ikke med utgangspunkt i et begrepsapparat som er utviklet for en bestemt kultur, nemlig kunstmusikken. Begrunnelsen hans er at det enda ikke er gitt noen vitenskapelig dokumentasjon på at det gir mening å snakke om temperert spill på et strykeinstrument solo. Ledang mener det virkelige sammenligningsgrunnlaget er diatonisk skala bygd på hel -og halvtonesteg (Ledang 1975:2). Sven Nyhus drøfter også forklaringer på tonalitetsspørsmålet. Han mener hardingfele og fele -slåtter kan sies å helle mer mot durtonerarter i forhold til den vokale folkemusikk som i større grad kan knyttes til mollskalaen og kirketonearter. Han nevner også at hardingfeleslåtter har innslag fra kirketonearter og ulike blandingsskalaer. En annen forklaring som drøftes er at halvhøye intervaller kan tolkes ut fra spilletekniske, fysiologiske forhold (Nyhus 1993:195 -196).

<sup>26</sup> Revival: revitalisering eller gjenopplivning av folkemusikken.

Byrds<sup>27</sup>, Bob Dylan og Nash & Young (Dybo 2005:126). Dette gav økt oppmerksomhet rundt "folk song"- tradisjonen som spredte seg til deler av Europa hvor det også foregikk samfunnspolitiske motreaksjoner fra en politisk engasjert ungdomsgenerasjon. Reaksjonen var rettet mot utviklingen som hadde skjedd i løpet av etterkrigstiden hos de seirende landene, med vellykket industrialiseringspolitikk, økt velstand og forbrukersamfunnets utvikling. Som en følge av engasjementet blomstret det opp en ny interesse for folkemusikk og kombinert med rockens utvikling kom dette til uttrykk hos britiske grupper som Fairport Convention, Steeleye Span, Jack the Lad, og den fransk-bretonske folkemusikeren Alan Stivell. Disse artistene er de mest sentrale og de brukte materiale fra folkemusikktradisjonen i fusjon med rockens sound (ibid.). Andre artister og band som fulgte var britiske Pentangle<sup>28</sup>, skotske Incredible String Band<sup>29</sup> i 1965, og irske Planxty<sup>30</sup> på 70-tallet. Inspirasjonen spredte seg også til Sverige hvor blant annet Folk och Rackare ute tidlig på 70-tallet. I Norge ble blant annet gruppen Folque dannet i 1973, de spilte musikk som bygde på norsk folkemusikk og rock, men var særlig inspirert av britisk folkrock ved Fairport Convention og Steeleye Span ([www.folque.net](http://www.folque.net)). Sommeren 1973 skjedde det også en annen begivenhet som rystet deler av det etablerte folkemusikkmiljøet i Norge. Dette var det året spellemannen Sigbjørn Bernhoft Osa gikk på scenen med rockebandet SAFT under Ragnarockfestivalen i Holmenkollen. Osa ble senere nektet å spille under utdelingen av Spelemannprisen samme året av Egil Monn - Iversen som var sterkt imot Ragnarock -stuntet.

Kulturklubben Club7 i Oslo startet opp på 60-tallet og ble et samlingssted for motkulturen slik den uttrykte seg i Norge. EF-kampen var blant annet et sentralt emne som engasjerte tidlig på 70-tallet, og i den sammenheng ble det "norske" dyrket for å styrke samholdet i nasjonen. I forhold til den eldre generasjonen folkemusikere hadde de yngre en annen tilnærming til folkemusikken, en av grunnene var fremveksten av folkemusikere med musikkteoretisk opplæring. Mye av musikken som oppsto på denne tiden var tradisjonell solomusikk som nå ble arrangert for ensembler. Musikerne tok i bruk musikk som lenge hadde ligget urørt og det ble utarbeidet nye teknikker for

---

<sup>27</sup> The Byrds utviklet noen av de første formene for folkrock (Dybo 2005:126).

<sup>28</sup> Pentangle: Engelsk folkrockband aktive i siste halvdel av 60-tallet og tidlig 70-tallet, delvis influert av jazz ([www.jacquimcshee.co.uk](http://www.jacquimcshee.co.uk)).

<sup>29</sup> Incredible String Band: Beskrives som et psykedelisk folk -band, en fusjon av folkemusikk og psykedelisk rock. Har også vært vesentlige i utviklingen av world music ([www.bbc.co.uk/music/artists](http://www.bbc.co.uk/music/artists)).

<sup>30</sup> Planxty: Irsk band som revitaliserte irsk folkemusikk med utradisjonell instrumentsammensetning, i stor grad akustisk basert ([www.planxty.ie](http://www.planxty.ie)).



ensemblespill, andre komponerte ny musikk i folkemusikkens karakter. Instrumenter som var "nye" for datidens tradisjon ble gjerne tatt i bruk, for eksempel eldre, glemte instrumenter, moderne instrumenter eller utenlandske folkemusikkinstrumenter. Noen av arrangementene tilslørte også skillet mellom den tradisjonelle folkemusikken og samtidens musikkformer. Gruppene Tiriltunga og Bukkene Bruse var blant annet fremtredende på 80 og 90-tallet.

Trenden til å tilnærme seg eller hybridisering med andre sjangre har nok blitt enda tydeligere utover 90- og 2000-tallet. Eksempler på dette er blant annet Annbjørg Lien, Susanne Lundeng, Majorstuen, Valkyrien Allstars, Sver, Blåmann Blåmann, Gåte og Gjermund Larsen trio. Denne utviklingen er også tema for debatt, bevaring og forvaltning av folkemusikken diskuteres samtidig som folkemusikken trolig hatt fått økt oppmerksomhet. Disse gruppene har mer eller mindre blitt en del av den kommersielle industrien og opptrer på scener også utenfor folkemusikkmiljøet, kanskje i større grad enn før. Tendensen kan sies å ha likheter med nasjonalromantikkens dyrking av et utvalg folkemusikk, sammen med skapelsen av spellemann-idol. Utviklingen kan også ses som en nødvendighet, for at folkemusikken skal aktualiseres må også den til en viss grad forme seg etter samfunnsutviklingen.

### **2.2.3 Slinkombas**

Slinkombas kom med sin første plate i 1979, gruppa besto i utgangspunktet av Hallvard T. Bjørgum, Kirsten Bråten Berg og Gunnar Stubseid fra Setesdal, Tellef Kvifte fra Agder og senere kom også Hildur Øygarden til. Artistnavnet kommer fra en gammel danseform, en enmannsdans fra Sirdal.

Musikkulturen på denne tida var som sagt preget og Folk revival-bølgen. Noen av gruppas medlemmer hadde nok kjennskap til artister og band fra denne bevegelsen, men Bjørgum forteller at han personlig ikke hadde noe forhold til fremtredende utenlandske band. Videre forteller Bjørgum at gruppa fikk noe av sin inspirasjon fra medlemmer av Club7 som hadde begynt å gjøre små arrangement av folkemusikk, blant annet Knut Buen, Ånon Egeland, Agnes Buen Garnås og Gro Dagne Myhren. I kjølvannet av EF-avstemmingen var det også et mål å uttrykke egne holdninger til spørsmålet. Dette så også Slinkombas som et mål; "at her kunne vi også fremskaffe lokalmusikken

som på en måte var del av en slags selvberging på det musikalske...så at vi kunne slippe å spille denne amerikanske pop`en og rocken. Det lå i kortet at man måtte distansere seg fra alt det der.”(intervju:140).

Bjørgum forteller videre at strømmingene i tiden la til rette for prosjekter hvor man tok utgangspunkt i musikk fra egen hjemplass. Grappa fant derfor frem musikkstoff fra Agder og Telemarks-regionen som de mente egnet seg for samspill, og da Hildur Øygarden senere kom med i gruppa fikk de også med noe stoff fra Sogn. Mye av stoffet de brukte hentet de fra gamle noteoppskrifter med kommentarer etter Knut Jonson Heddi i *Liv og Leikar* som han hadde ferdigstilt i 1905. I denne samlingen var det en del kjent musikk, men også noe ukjent som var blitt glemt i tradisjonen fra Agder og Setesdal-området. Materialet besto av både slåtter, salmer og slåttestev, notene ”var som et skelett uten kjøtt” og måtte følgelig utformes av gruppa(ibid.:139).

Musikken ble arrangert for de aktuelle instrumentene i Slinkombas; hardingfele, fløyte og sang, og arrangementen ble utført på en måte som var ”aktuell for gruppa” - en arrangement som i dag vil kategoriseres som forsiktig. Videre forteller Bjørgum at krefter i folkemusikkmiljøet på 50 og 60-tallet hadde frontet tanken om å spille slåttene mest mulig rent i forhold til temperert skala. Dette ble gjort for å imøtekomme dagens samfunn, som en del av arbeidet med å fronte folkemusikken. En slik utvikling ønsket ikke Slinkombas og en viktig ledetråd for gruppa ble derfor ”å bruke tonaliteten som lå i det originale stoffet så langt som de overhodet klarte”. De ønsket å spille musikken i samsvar med lokal spillestil, underveis i arbeidet drøftet de derfor hvordan de ville utforme musikken og ble enige om hvordan de ville legge ”intervallene i tråd med vår lokale spillestil og tonalitet” (ibid.:140).

Arrangeringen av musikken kan sies å være delvis tradisjonell, et overblikk over den første plata kan oppsummere arrangementen slik: hardingfelene spiller stort sett unisont, men også grovt og graint og noe ters- spill. Noen få andrestemmer spilles av fløyte og vokal, men mest utradisjonelt var nok et par innslag av nykomponerte mellomspill.

Resultatet av samarbeidet ble en LP-plate utgitt gjennom Heilo plateselskap, nå Grappa musikkforlag Heilo, som de kalte *Slinkombas* i 1979. Denne platen vant de Spelemannpris for i klassen folkemusikk/gammeldans det samme året og begrunnelsen var basert på blant annet gruppens evne til nytenking og videreutvikling av

musikkarven på tradisjonell sang- og spillemåte.<sup>31</sup> I 1982 kom Slinkombas med en oppfølger som de kalte *Slinkombas...og bas igjen*. Musikerne i Slinkombas var anerkjente musikere i folkemusikkmiljøet og den nytenkende arrangementen av musikken kan kategoriseres som forsiktig, summen av dette gjorde nok at musikken ble godt mottatt.

#### 2.2.4 Free Field og Peace Will Come

Bakgrunnen for disse platene har vært beskrevet i sammenheng med Bjørgums prosjekter. Her gis en kort beskrivelse av musikkens utforming. *Free Field* ble utgitt i 2003 og opprinnelsen for plata var som sagt Bjørgums ønske om å gjøre et prosjekt hvor hans egen musikk lå til grunn for et musikalsk samarbeid med musikere fra andre musikksjangre. Bjørgum fant derfor frem slåtter og stevtoner fra eget repertoar som han mente kunne passe til konseptet og inviterte sine venner fra tidligere samarbeid til Norge; Garth Hudson, Blondie Chaplin, Jonas Fjeld, Eric Andersen og Keith Lentin. I tillegg bidro folkemusikere og venner fra tidligere samarbeid, for eksempel Kirsten Bråten Berg og Daniel Sanden-Warg.

Låtene ble for det meste utformet ved at Bjørgum først spilte inn de utvalgte slåttene og stevene alene eller sammen med Sanden-Warg på stråklarpe. Stoffet spilles helt tradisjonelt, men noen tilrettelegginger av formen ble gjort i tillegg til at Bjørgum varierer mellom å spille hardingfele, bratsj og el-fele. Etter innspilling av melodiene tilføyde så de andre musikerne sine bidrag og med prøving og feiling ble *Free Field* formet. Resultatet av samarbeidet ble en plate med låter som først og fremst består av tradisjonelle slåttmelodier på fele og sang, fløyte eller munnharpe. Disse spiller melodien sammen eller vekselvis, unisont eller grovt og graint. Under melodien ligger ofte et klangteppe av synth og ellers preges arrangementene av noe improvisasjon rundt melodien, men også små mellomspill av blant annet sang, saksofon, elgitar, trekkspill og perkusjon. På energiske slåtter som *Rag Mama Rag*<sup>32</sup> har perkusjon fått en større rolle. Det er ikke utformet andrestemmer på låtene, men vokal koring gjøres flerstemt av Blondie Chaplin. Ellers er også Hank Williams-låta "The Prodigal Son" blitt satt i sammenheng med et par stevmelodier på låta "Free Field". *The Prodigal Son* spilles på

---

<sup>31</sup> [www.folkogdans.no](http://www.folkogdans.no)

<sup>32</sup> En fusjon av rammeslått nr.1 og *Rag Mama Rag* av Robbie Robertson (intervju:122).

hardingfele og glir godt inn blant stevmelodiene, Bjørgum spiller den i samme stil som stevmelodiene uten stilistiske tilnærming til countrysjangeren.

Under produksjonen av *Free Field* ble også tre låter av Hank Williams spilt inn (hvorav en av dem har Bjørgums egenkomponerte melodi). Disse tre låtene ble med på det neste plateprosjektet *Peace Will Come* i tillegg til noen nye innspillinger, hjemmeopptak gjort i Woodstock med Rick Danko og venner, og de mest eksperimentelle låtene fra *Free Field*. Mesteparten av de nye innspillingene og hjemmeopptakene med Rick Danko er i rock/blues/country-sjangeren. På disse spiller Bjørgum melodien alene eller unisont sammen med sangerne, men også med innspill av små mellomspill inspirert av melodien.

### 2.3 På rammeslått i Aserbajdsjan

November 2000 reiste Hallvard T. Bjørgum til byen Baku i Aserbajdsjan. Aserbajdsjan ligger sørvest for det Kaspiske hav og grenser til Georgia og Armenia i vest, Iran i sør, og Russland i nord. Den nordlige delen tilhørte Sovjetunionen fra 1920 til 1991 og er nå en uavhengig republikk. Bjørgums reise var en del av egen forskning rundt en teori som underbygger muligheten for norsk folkemusikalsk opphav i kaukasiske område. Bakgrunnen for teorien var Hallwards nysgjerrighet på hvorfor hardingfelemusikken fra Setesdal er så særegen og ulik annen musikk i Norge og vest-Europa og teorien ble til på bakgrunn av flere momenter som vekket Hallwards interesse og inspirerte til videre tenkning.

I 2000 leste han et intervju i aftenposten med Thor Heyerdal og hans kollega Per Liljestrøm som sammen gav ut boka *Ingen grenser* i 1999. Intervjuet handlet om Heyerdal og Liljestrøms teori rundt høvdingen Odins vandring fra Kaukasus til Östergötland, omtalt av Snorre i Heimskringla. Denne teorien har ikke blitt vektlagt av forskere de siste 150 år og Heyerdahls møtte kritikk fra forskere og historikere her til lands. I følge *Ingen grenser* var den norrøne guden Odin egentlig en høvding fra folkevandringstiden<sup>33</sup> og Åsgard<sup>34</sup> lå i Svartehavs-området. Høvdingen Odin skal ha reist med sitt følge fra kaukasiske område rundt det første århundret etter Kristi fødsel.

---

<sup>33</sup> Benevnelse på en urolig periode i tidlig middelalder med store folkeforflytninger i Europa.

<sup>34</sup> Åsgard: i norrøn mytologi lå Åsgard midt i menneskenes verden, dette var æsenes borg, altså hovedguddommene i norrøn mytologi (red. Store norske leksikon).

Reisen gikk vestover til Gardarrike, vikingenes Russland og nordover før han havnet i Danmark og senere øst i Sverige, nærmere bestemt Sigtuna i Östergötland. Der ble han dyrket som høvding og fikk gudestatus (Heyerdal, Liljestrøm 1999).

Denne teorien inspirerte Hallvard som fikk assosiasjoner til andre teorier han hadde lest. Dette var først og fremst Morten Levys utgivelse av boka "Den sterke slått". Levy antyder der et mulig slektskap mellom Setesdals rammeslåtter og arabisk maqam<sup>35</sup> og han bruker blant annet Boses saga som kilde for sin teori om rammeslåttene (Levy1974:99). Boses saga er en islandsk fornaldersaga fra 1300-tallet som heller ikke har vært lagt vekt på i historisk forskning. Sagaen omhandler hendelser i Östergötland, området som Heyerdal mente høvdingen Odin skal ha slått seg til i. Hallvard hadde også lest at Eivind Groven pekte i samme retning som Levy. Groven mente han fant springarrytmer i Armensk og georgisk område og dette mener også Hallvard selv at han har observert (intervju:134). Et annet moment som Hallvard hadde merket seg var det nordiske sagnet om Skjoldmøyene<sup>36</sup> og likheten dette har med myter om amazonene<sup>37</sup> omtalt av historikeren Herodot. Mytene om amazonene ble nedskrevet ca. 400 år f.Kr av den greske historikeren Herodot i historieverket *Undersøkelser*. Historieverket omhandler motsetningene mellom grekere og persere, men nevner også Skythia som er det greske navnet på steppelandet nord for Svartehavet.<sup>38</sup> Myten sier at sarmaterne<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Maqam: se pkt. 2.3.

<sup>36</sup> En skjoldmøy er en kvinnelig kriger og sagn om disse finner vi blant annet i Fornaldersagaene, nordisk sagalitteratur. Den danske historikeren Saxo Grammaticus levde i middelalderen og skrev verket *Gesta Danorum* som også inneholder sagn fra nordisk historie. Her omtales Skjoldmøyene som også har likheter med andre skikkelser, for eksempel Valkyriene i norrøn mytologi. Valkyriene var kvinner i guden Odins følge og kan sies å være en slags krigsdemon, men Skjoldmøyene som fortelles om i sagnene har mer humane trekk. Holmqvist-Larsen skriver om "Møer, skjoldmøer og krigere" i sin studie av Saxos 7.bok i *Gesta Danorum*, og han påpeker at en mulig bakgrunn for skjoldmøybeskrivelsene kan være at Saxo hadde tilgang på eldre historiebøker som beskrev den antikke amazone-tradisjonen. Forskjellen ligger i at Amazonene var en folkegruppe, mens Skjoldmøyene er kvinner i samfunnet som bryter ut av en normal kvinneverdighet. Holmqvist-Larsen antar at Saxo omtaler de nordiske Skjoldmøyene i lys av det antikke (Holmqvist-Larsen 1983:40-45).

<sup>37</sup> Amazone kommer av det greske *amastos* som betyr "uten bryst". Fortellinger om amazonene har opphav i gresk mytologi og beskriver et matriarkalsk samfunn og kvinnelig krigerisk folk som holdt til nord og øst for Svartehavet. Det ble sagt at amazonene brente av seg høyre bryst av praktiske årsaker som våpenføring og at de satte sine sønner ut for å dø for dyrkingen av et rent kvinnesamfunn. Menn ble hentet til avl når det trengtes (Nordby 2006:70).

<sup>38</sup> Kraggerud: [www.snl.no](http://www.snl.no).

<sup>39</sup> "Sarmaterne var i oldtiden et forbund av sentralasiatiske (iranske) nomadestammer som kontrollerte store deler av dagens Ukraina og sørvestlige Russland fra år 300 f.Kr. til 300 e.Kr." (red: [www.snl.no](http://www.snl.no)).

hadde sitt opphav i ekteskapelige forbindelser mellom mannlige skytiske<sup>40</sup> krigere og kvinnelige amazoner fra den greske mytologien.

Disse tre momentene ble altså inspirasjon for Hallvard til videre utforskning: 1) Herodots gjengivelse av mytene om amazonekulturen rundt Svartehavsområdet og dens parallell til Skjoldmøyene, 2) omtalen av rammeslåttene i Boses saga med hendelser som plasseres i Östgöterland hvor høvdingen Odin skal ha endt opp i følge Heyerdal og 3) Levys antydning om mulig slektskap mellom rammeslåttene og arabisk maqam-basert musikk.

Hallvards hypoteser var mange, kanskje kom sagnene om amazonene til Setesdal som resultat av folkevandringen? Eller hadde folkevandringen faktisk ført til at avgreninger av amazonekulturen kom til Norge og fikk navnet Skjoldmøyene? Om Odin vandret fra kaukasisk område opp til Skandinavia, kunne han hatt med seg musikere på reisen og dermed også musikk fra kaukasisk område? Kanskje var det denne musikken som ble beskrevet i Boses saga og kalt rammeslag?

Hallvard tok så kontakt med Heyerdahl og forklarte sine tanker og ble invitert til å dele dette under et foredrag som Heyerdahl skulle holde i universitetets aula i Oslo. Dette gjorde Hallvard i oktober 2000 og i november samme år reiste han ned til Aserbajdsjan for å finne rester av musikk som kanskje kunne underbygge teorien. Gjennom organisasjonen Normisjon fikk han kontakt med musikeren Elshan Mansurov som spiller på kamanscha og i samspill med ham fikk han seg en overraskelse. Det meste av tradisjonsmusikken Mansurov spilte for Hallvard var av en karakter som han syntes virket fjern fra norsk folkemusikk, men under en seanse hvor de spilte litt for hverandre stemte Elshan kamanschaen ned på gorrlaus bass og spilte en melodi kalt "Tello"<sup>41</sup>. Hallvard hørte med en gang at denne melodien hadde likheter i hovedtema med rammeslåttene Nordafjells. De to lagde et konsertprogram der de brukte Tello og Nordafjells og andre tradisjonelle melodier som de knyttet til slåtter fra Hallvards repertoar. Hallvard og Elshan spilte en konsert i ambassaden i Aserbajdsjan og tre år senere kom Elshan til Norge hvor de også spilte konsert sammen.

---

<sup>40</sup> Skyterne er det greske navnet på de iranske folkene som i oldtiden bodde i Skythia, steppelandet nord for Svartehavet. Disse antas å ha innvandret til landene rundt Svartehavet fra sentral -Asia rundt 700 år f.Kr. Skyterne ble fortrent av samaterne som var deres stammefreder, ca.300 og 200 år f.Kr.(Thordarson, Barstad: [www.sn.no](http://www.sn.no)).

<sup>41</sup> "Tello" kommer fra Aserbajdsjansk mugam-tradisjon og er i følge Hallvard egentlig en vokal kjærlighetssang, men Mansurov spiller den instrumentalt på kamancha.

### 2.3.1 Aserbajdsjansk mugam

Med bakgrunn i musikolog Inna Naroditskayas bok "Song from the Land of Fire, *Continuity and Change in Azerbaijani Mugham*, og kapitlet "Music of Azerbaijan" i *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.6*, gir jeg her en beskrivelse av mugam-basert musikk før jeg går videre til analysen. Målet mitt med å presentere dette er å gi en kortfattet musikkteoretisk bakgrunn for analyseobjektet "Tello", og ikke en dypere drøfting av hvorvidt denne melodien holder seg innenfor mugam-systemet eller ikke.

De arabiske landene øst for Middelhavet deler et melodisk modalt system som skiller seg fra de modale tradisjonene i Nord-Afrika, Irak og den Arabiske halvøy.

Aserbajdsjansk mugam tilhører dette modale systemet som omfatter arabisk "maqam", persisk "dastgah" og tyrkisk "makam", kunst-musikk som strekker seg fra øst-Europa til sør og sentral-Asia (Naroditskaya 2002:36).

Aserbajdsjansk mugam-basert musikk er en muntlig tradisjon med røtter og relaterte tradisjoner i det Naroditskaya kaller "hedensk kjærlighets-poesi", sunget i før-islamsk tid. I tidlig islamsk tid<sup>42</sup> ble skrevet tekst sentral i både religiøs og verdslig kontekst, poeter og musikere utarbeidet melodier til det skrevne ord og kjærlighetens nyanser ble uttrykt gjennom sunget poesi. Etter hvert utviklet det seg et omfattende vokabular av motiv og tema, melodiske mønstre og rytmiske forløp som brukes i utøvelsen av et mugam-basert stykke (ibid.).

Dagens moderne musikkpraksis i Aserbajdsjan fikk sitt nasjonale særpreg på 18 og 1900-tallet (Djani-Zade 2002:922-923). Historisk sett var det aserbajdsjanske området erobret av araberne på 600-tallet og mongolene på 1200-tallet. I århundrene som fulgte var det underlagt det persiske imperiet, men likevel et konfliktfylt område mellom persisk, tyrkisk og etter hvert rusisk innflytelse.<sup>43</sup> Hoff-kulturen i Aserbajdsjan utviklet seg i påvirkning av urban iransk (østlig islamsk) musikktradisjon og den aserbajdsjanske vokale og instrumentale tradisjonen forble i nært slektskap med iransk kultur. Kulturen fortsatte å blomstre i aserbajdsjanske byer helt inn på 18 og 1900-tallet, mens Folklore og "aşiq"-enes kunst i hovedsak ble dyrket på landet."Aşiq" er tittelen på de profesjonelle dikterne, sang- og historiefortellere, som kan minne om vestens

---

<sup>42</sup> Islam ble til på den arabiske halvøy rundt 600år e.kr (Vogt: [www.snl.no](http://www.snl.no)).

<sup>43</sup> Filseth: [www.snl.no](http://www.snl.no).

trubadurer. Deres opphav kan spores tilbake til det sene 1500-tallet da episke heltefortellinger tok form (Djani-Zade 2002:929).

Aserbajdsjan ble i 1920 en del av Sovjetunionen og under denne perioden ble mugam-basert musikk gjort til en del av Sovjets kulturpolitikk. En forenklet inndeling av kultur som "folkelig" eller "borgelig", gjorde at den aserbajdsjanske "aşiq" ble regnet som en sann representant for den nasjonale bondekulturen underlagt den urbane middelklasse. Under denne perioden ble Aserbajdsjansk kulturelle og historiske bånd til Iran og islamsk sivilisasjon undertrykt, instrumentale mugam ble derfor rendyrket fremfor vokal mugam som ofte ble sunget på persisk. Dette fortsatte til 1960-årene (ibid.:924).

Aserbajdsjansk musikk kategoriseres i aserbajdsjansk musikologi som to kunstformer, mugam som den profesjonelle eller klassiske musikken og musikk fra "Aşiq"-tradisjonen som semi-profesjonell basert på det faktum at dette fortsatt er en muntlig tradisjon. Aserbajdsjansk musikk har blitt mer kompleks gjennom de siste århundrene på grunn av dannelsen av en komposisjons-tradisjonen, og blandingen med vestlig klassisk musikk (Narodiskaya 2002:51).

Mugam er en kompleks musikkform, men kan sies å være den modale basen for alle former for aserbajdsjansk musikk og det innfødte musikkspråkets melodiske og rytmiske vokabular. I tillegg til dette er mugam et sosialt fenomen som reflekterer varige etniske, spirituelle, historiske og språklige prosesser (ibid.:35). Gjennom tiden har mugam blitt forsøkt teoretisert og moderne musikkteori inndeler mugam i *modale skalaer* og *komposisjoner*. Det modale skalasystemet har 7 hovedskalaer: Rast, Shur, Segah Shahargah, Shushtar, Humayun og Bayati Shiraz, hvor hver skala har tonale senter. Skalaene bygger på sytten inndelinger innenfor en oktav, dette skiller seg fra arabiske og persiske skalaer, og disse intervallene har blitt gruppert i tetrakorder med forskjellige kombinasjoner av hele toner, halvtoner, og en en-og-en-halv tone eller forstørret sekund (Djani-Zade:926-927). Bruk av antall skalaer i et stykke varierer, noen bygger på kun en del av en skala, mens andre er mer komplekse og bygger på flere skalaer (Marcus 2002:33). Hver skala assosieres med sin egen melodiske samling av *gushes* som er et segment av skalaen. En gushe er et tema eller et identitetskort som vanligvis presenteres i begynnelsen av musikken og utvikles gjennom repetisjon, ornamentering og omdannelse eller variasjon (Naroditskaya 2002:44).



*Komposisjonene* har sine røtter i hovedskalaene og en hel vokal-instrumental eller solo instrumental mugam komposisjon kalles ofte *dastgah*. Komposisjonen er oppbygd av forskjellige typer motiv, melodiske bevegelser og kadenser som assosieres med hver mugam, og som brukes i improvisasjon og utforming av et stykke. Naroditskya sammenligner *dastgah* med et sammensatt suite-lignende stykke som inneholder flere uavhengige seksjoner, men hvor kjernen er improvisasjon. Hver seksjon i komposisjonen vektlegger sitt eget tonale omfang, kadenser, motiv og tonale senter (ibid.:54). Mugam kan derfor sies å være en improvisert musikkform som samtidig følger visse regler i form av skala og komposisjonssystem. Moderne musikkteori indikerer eksistensen av 70 typer mugam-komposisjoner basert på hoved-skalaene. Hver mugam har et navn som uttrykker dens karakter, en karakter som formidles av en emosjonell affekt, skapt av elementer og dynamiske uttrykk i komposisjonen. Mugam *Rast* skaper for eksempel et bilde av kraft og vitalitet og *Segah* fremføres ofte i bryllup siden den er en hymne av kjærlighet. Innenfor hver mugams ramme kan forskjellige bilder uttrykkes innenfor tallrike emosjonelle nyanser (ibid.:45).

Det melodiske aspektet for østlig arabisk musikk er monofonisk eller heterofonisk, polyfoni forekommer sjeldent. Det vil si at i samspill mellom instrumenter spilles kun en melodi unisont, eller med små individuelle endringer av melodien i utførelsen hos de forskjellige instrumentene. Dette gjelder alt samspill, både i mindre grupper og i større orkestre (Marcus:33). Den melodiske bevegelsen i mugam-musikken har et relativt lite toneomfang, men melodien er selve essensen i musikken. Melodien kommer frem fra en melodisk celle og spinner videre til melodiske enheter, fragmenter og komplette seksjoner som konstituerer en *dastgah*. Naroditskaya understreker at overgangen fra seksjon til seksjon ikke er opplagt for et vestlig øre, men disse kjennes igjen av tonalt omfang, gushe og kadenser. Mugam utføres både vokal og instrumental og Naroditskaya beskriver at den instrumentale mugam kan oppfattes som en konsentrert modell av den vokale mugam. Uten poesien og uten kontrasten mellom vokale og instrumentale deler i en mugam blir dramaturgien i en instrumental fremføring utviklet i melodien. Naroditskaya oppsummerer musikkens karakter som vekslingen mellom formel og improvisasjon, todelingen mellom poesi og musikk, og kombinasjonen av artistisk individualitet og tradisjon.

De siste hundre årene har mugam tradisjonelt blitt fremført av en trio som består av en sanger som holder en *gaval* - et instrument lignende en tamburin med metallringer på innsiden av rammen for klangeffekt. En *tar*-spiller, "tar" er langhalset lutt, og en på *kamancha*. Termen Kamāncheh brukes om flere typer feler som hovedsakelig er å finne i Iran, Kaukasusområdet og i Tyrkia. I Aserbajdsjan blir fela kalt kamancha, et firestrengs instrument med en liten rund kropp og lang hals. Kroppen er skjært ut fra et valnøtt eller aprikos-tre og tørket i flere år, og den åpne delen av instrumentet dekkes med skinn fra en *som* - en type fisk (Naroditskaya 2002:32). Tradisjonelt hadde instrumentet tre strenger, men tidlig på 1900-tallet ble det lagt til en fjerde og stemmingen er nå lille a, d, a, e<sup>2</sup> (Djani-Zade 2002:921).

### 3. Analysedel

#### 3.1 "Tello/Nor"

"Tello/ Nor" er en av låtene på plata *Free Field* som Hallvard T. Bjørgum fikk utgitt i 2003. Låta er en sammensetning av to melodier; "Tello" - en mugam-basert melodi fra Aserbajdsjan, og "Nor" som står for Nordafjells og er en av rammeslåttene<sup>44</sup> fra Setesdal. Tello er i utgangspunktet en vokal mugam som uttrykker kjærlighet (intervju), men på innspillingen av "Tello/Nor" spilles den instrumentalt av Elshan Mansurov på kamancha. "Tello/Nor" er helhetlig basert på en sammenslåing av de to melodiene hvor hele eller deler av dem spilles vekselvis, før de til slutt slås sammen og spilles over hverandre. Jeg har transkribert melodiene hver for seg slik de utføres av Mansurov og Bjørgum i begynnelsen av innspillingen, låta begynner da med en gjennomgang av Tello på kamancha og følges opp av hele Nordafjells på hardingfela.

En analyse kan gjøres på mange måter, men målet er å finne fornuftige og naturlige inndelinger av musikken som kan gi et nyttig overblikk på musikkens oppbygning. Formålet med denne analysen er å få et nærmere innblikk i Tello og Nordafjells struktur og knytte melodiene opp mot fenomenet transe som drøftes senere i analysen. Jeg skal først og fremst se på form, melodi, rytme, tonalitet og samklang. I analysen av det melodiske og samklangen mellom tonene har jeg valgt å ta i bruk noen holdepunkter for analytisk inndeling av musikken. Disse holdepunktene har jeg kalt *tonalt omfang*, *hovedtema*, *motiv*, *seksjoner* og *basistoner*.

Analysen må leses parallelt med vedlagte transkripsjoner av Tello og Nordafjells. Notelinjene i transkripsjonene er nummerert slik at de følgende eksemplene skal være enkle å finne, bokstavmerkingen viser inndeling av seksjoner, ellers henvises det nå og da til den vedlagte innspillingen, markert ved (min.: sek.).

---

<sup>44</sup> Denne gruppen slåtter fra Setesdal er stemt i gorrlaust felestille: lille f, d, a, og e<sup>2</sup> og blir også kalt de "gorrlause slåtter".

### 3.1.1 Kamancha og hardingfele i samspill

Både hardingfela og kamanchaen er firestrengs strykeinstrumenter og på denne innspillingen er begge stemt lik kammertonens 440 Hz. Hardingfela er som sagt stemt i gorrlaust felestille: lille f, d, a, e<sup>2</sup> og kamanchaen stemmes vanligvis i lille a, d, a og e<sup>2</sup>, men her er altså nederste streng nedstemt til lille f slik som i det gorrlause felestillet. Jeg kan ikke med sikkerhet uttale meg om stemmingen av de andre strengene på kamanchaen, men jeg mener at neste streng ikke er endret fordi det høres av klangen på tonen (d) at den spilles på åpen streng. De resterende to strengene er sannsynligvis heller ikke omstemt, dette er ikke mulig å høre på innspillingen grunnet melodiens lave toneomfang. Jeg mener også at det er sannsynlig at de to øverste strengene ikke er i bruk fordi de øverste tonene i melodien gjerne spilles sammen med bordunstreng og med en oppadgående glissando i forkant, noe som ikke er mulig ved strengeskifte. Etter å ha sett Mansurov spille kamancha på youtube ser man også at posisjonsspill<sup>45</sup> er en sentral del for å få frem den karakteristiske glissandoeffekten.<sup>46</sup> De to nederste strengene er derfor trolig utgangspunkt for hele melodien. Siden hardingfela og kamanchaen er stemt likt får de samme utgangspunkt for samklang ved bordunspill til melodien, men har hvert sitt tonale omfang, også kalt ambitus.

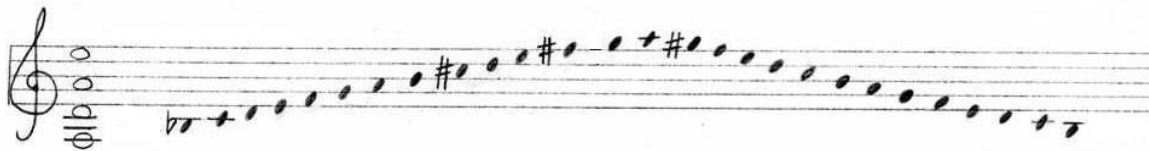
### 3.1.2 Tonalt omfang

Tonalt omfang vil si hele det tonale rekkeviddet som melodiene bygger på, fra dypeste til høyeste tone. Oversikten over det tonale omfanget er her organisert i form av en skala, skalaen tar utgangspunkt i det melodiske forløpet og går fra laveste til øverste meloditone. Dypeste bordunstreng tenkes som en hovedbasis under skalaen. De noterte fortegnene gjelder kun etterfølgende note, og skalaens toner er kun en skisse som ikke konkretiserer de varierende blåtonene i melodiene.

---

<sup>45</sup> Posisjonsspill vil si at venstre hånd flyttes en eller flere posisjoner opp på gripebrettet. Tonene vil da spilles på samme streng. På denne måten får man spilt for eksempel glissando mellom toner som i 1. posisjon ville gått på tvers av to strenger.

<sup>46</sup> "Elshan Mansurov", [www.youtube.com](http://www.youtube.com)



Figur 1: Tonalt omfang, Nordafjells

Transkripsjonen av Nordafjells har jeg valgt å notere med faste fortegn, kryss for  $c^2$ ,  $f^2$  og  $g^2$ ,  $g^2$  blir gjennomgående  $g\#$  nedadgående. De samme tonene får oppløsningstegn en oktav ned:



Figur 2: Notasjon fortegn, Nordafjells

Hovedtemaet i Nordafjells varierer mellom  $c$  og lille  $b^b$  som laveste punkt, dette inntreffer ikke ofte og jeg har derfor valgt å notere denne variasjonen med løst fortegn ( $b$  for  $h$ ). Jeg kunne også notert denne tonen som  $a\#$  for å holde meg til kryss- fortegn, men fra en strykers perspektiv er det naturlig å tenke  $b^b$  som lav 2.finger på dypeste streng. Dette er normen ut fra fiolinens stemming i kvinter  $G, D, A, E$ . Jeg har valgt å notere Nordafjells klingende og ikke med utgangspunkt i fingersettingen på fela i gorrlaust felestille. Siden Tello noteres klingende er det fornuftig at også Nordafjells gjør det, dette gjør analysen ryddigere og notene lettere å forholde seg til.

Skalaen nedenfor viser Tellos tonale omfang som er noe mindre enn Nordafjells. Tonen  $b^b$  er gjennomgående lav og ofte utgangspunkt for en nedadgående glissando mot  $a$ . Jeg har valgt å notere den som en lav  $b^b$  og ikke som en høy  $a$ , for å skille den fra  $a$ . I transkripsjonen noteres  $b^b$  som fast fortegn med en pil som markerer at den er lav.  $e^2$  forekommer kun en gang og kan egentlig ikke kategoriseres som en del av det melodiske forløpet. Den inntreffer kun mot slutten av gjennomspillingen og da som første tone i en lang nedadgående glissando-effekt. Siden tonen er tydelig har jeg likevel valgt å inkludere den i det tonale omfanget. Bordunstrengen tenkes også her som en hovedbasis.



Figur 3: Tonalt omfang, Tello

Om man ser på Naroditskayas syv modale hovedskalaer fra det aserbajdsjanske mugam-systemet er det kun en av disse som er nærliggende Tellos tonale omfang. Skalaen kalles "Shur" og har tonen d som tonalt senter, den inneholder også alle tonene i Tellos melodi. I utgangspunktet skulle man tro at f er det tonale senteret fordi melodien kretser først og fremst rundt denne tonen. Den vektlegges også mest i tid og durer jevnt med i bordunstrengen, men ingen av Naroditskayas hovedskalaer har f som tonalt senter i tillegg til alle de andre tonene i melodiforløpet. Tonen d som sentraltone kan også forsvares siden den vektlegges en del i tid, men siden Naroditskaya presenterer kun hovedskalaene er det sannsynlig at skalaen som ligger til grunn i Tello er en annen, muligens med f som sentraltone. Det har som sagt ikke lyktes meg å finne ut av dette, siden det er opplysninger som Mansurov sitter med.



Figur 4: Skala "Shur"

Tello er transkribert med en b som fast fortegn, men dette må ikke misforstås som F-dur selv om Tello fra en vestlig musikk-tradisjon godt kan karakteriseres som en melodi i F-dur.

### 3.1.3 Form

Før en nærmere analyse gjøres vil jeg forsøke å gi en oversiktlig ramme for melodiene, en grunnleggende form. En felles faktor for melodiens form er oppbygging gjennom repetisjon. Dette gjelder hovedtemaene som analysen går nærmere inn på, men også mindre motiv. Gjennom repetisjon av motiv skapes nye motiv som utgjør varianter av hovedtema, som igjen bygger opp større deler. Flere større deler utgjør så det helhetlige

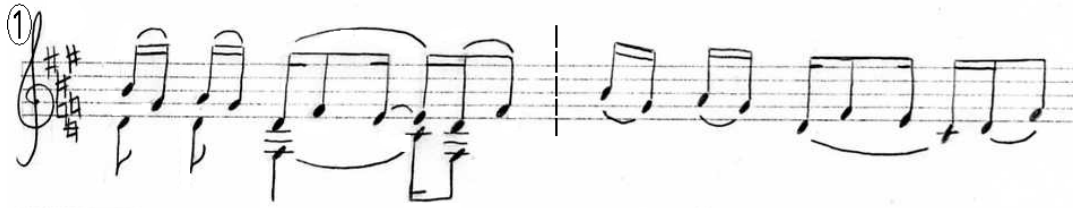
musikkstykket. Repetisjon og dens betydning for musikk og transe utdypes og drøftes senere i analysedelen.

Det er mulig å gjøre en grov inndeling av Nordafjells i en ABA-form. A-delen begynner med hovedtemaet som repeteres med små eller større variasjoner hver gang. Deretter har jeg satt et skille for B-delen ved tall 11 fordi nye toner vektlegges ( $a^2$ ) og fordi en 3/16-dels følelse (ifølge min notasjon av melodien) oppstår. I A-delene følger ikke hovedtemaet 3/16-dels-følelsen som ligger i fot-trampet, hovedtemaets første motiv bygger på fire 16-dels toner som ikke betones etter trampets underdeling. Nærmere B-delen presenteres små motiv med 3/16-dels-følelse, men det er først i B-delen at følelsen blir gjennomgående slik at melodien "forenes" med fot-trampet og gir B-delen en energisk flyt. Mot slutten går melodien gradvis tilbake til hovedtemaet (tall 15). En nærmere analyse av melodiene hovedtema gjøres senere i analysen.

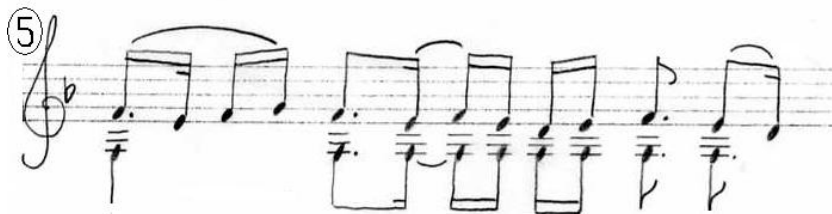
Om vi går nærmere inn på Tello form kan man inndele denne i flere deler: Melodien innledes av en lengre improvisert, rolig og frirytmsk introduksjon. Deretter følger repetisjon av et tydelig hovedtema (tall 5), som går over i en improvisert del (tall 13), så tilbake til en versjon av hovedtema (tall 17), en annen improvisasjonsdel kommer i tall 21, denne preges av buetekniske effekter. Deretter følger hovedtema en siste gang (tall 25) og melodien avsluttes med en roligere avslutning, noe kortere enn innledningsdelen. Helhetlig kan man derfor si at Tello form er en veksling mellom et relativt fast hovedtema og improvisasjonsdeler. Narodiskaya sammenligner som sagt Mugam-basert musikk med en suite-form. Suiteformen som klassisk fremføringsmåte i de store modalkulturene er en dominerende formtype, og kjennetegnes blant annet av en rolig improvisert innledning. Tello viser altså til tradisjonell fremføringspraksis og har preg av aserbajdsjansk suite-form.

### **3.1.4 Hovedtema**

Hovedtema introduseres i begynnelsen av begge melodiene og i mugam-basert musikk vil hovedtemaet kalles "gushe", slik jeg har beskrevet tidligere. Eksemplene viser hovedtema i begge melodiene, for å tydeliggjøre temaet i Nordafjells er det notert både med og uten bordunstrenger.



Figur 5: Hovedtema, Nordafjells



Figur 6: Hovedtema, Tello

Hovedtemaene er bygd opp av mindre *motiv*, det som her kalles motiv har likheter med mugam-teoretisk "avaz"; en mindre del som bygger et større "gushe". Hovedtemaene kan inndeles i flere og enda mindre deler, men i denne analysen forholder jeg meg til hovedtemaenes to motiver som minste fragment i melodiene.

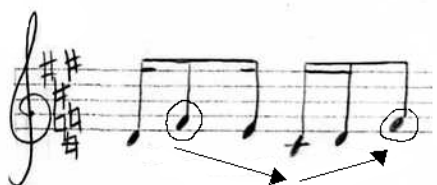


Figur 7: Første motiv i hovedtema Nordafjells



Figur 8: Første motiv i hovedtema Tello

Hovedtemaene er den første likheten man legger merke til mellom Nordafjells og Tello. Likheten ligger i den rytmiske utformingen av meloditonene og deres bevegelse rundt basistonene. Et nærmere blikk på første motiv i hovedtemaet viser en tilnærmet lik rytmisk melodisk utforming som avsluttes av tonen g. Denne tonen leder så videre til f i det andre motivet, eksemplifisert i figur 9 og 10. Det andre motivet følger også samme melodiske bevegelse, fra tonen f nedadgående mot d i Tello og C i Nordafjells, og opp igjen til slutt-tonen f:



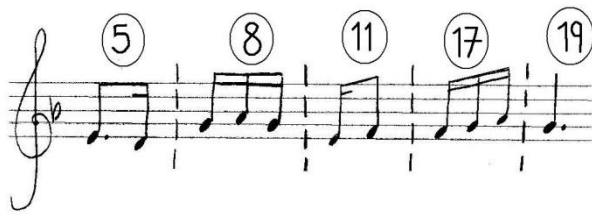
Figur 9: Andre motiv, Nordafjells



Figur 10: Andre motiv, Tello



I Tello er det også tydelige overgangsmotiver som varierer overgangen til neste repetisjon av hovedtemaet. I hovedsak er det disse fem overgangsmotivene som brukes:



Figur 11: Fem overgangsmotiv i Tello

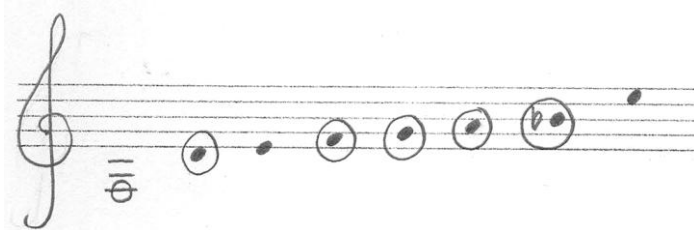
Motivene utvikles ved små gradvise endringer. Endringene i Nordafjells skjer først og fremst ved melodiske motivvariasjoner både tonalt og rytmisk, og forflyttes innenfor et tonalt omfang fra c til a<sup>2</sup>. Motivene i Tello beveger seg i hovedsak mellom d og en lav b<sup>b</sup>, endringene skjer også i små melodiske variasjoner (se eksempel tall 7), men først og fremst ved ornamentikk, timing, buetekniske og rytmiske effekter. Variasjon i timing høres i forhold til trampet som er relativt stabilt, slik at den melodiske utførelsen kan virke i "utakt". Dette kommer jeg tilbake til i analysen av rytme. Man kan si at endringene i motivene skaper "varianter" av hovedtemaet og disse variantene har jeg valgt å kalle "seksjoner".

### 3.1.5 Seksjoner

Siden analysen fokuserer på det melodiske inndeles seksjonene etter tonehøyde både i Nordafjells og Tello. Inspirert av Morten Levys analyse inndeles seksjonene etter hvilke "basistoner" (Levy kaller det "stations") motivene kretser rundt. Seksjonene som inndelingssystem virker mest oversiktlig for Nordafjells, men viser at delene i Tello også vektlegger forskjellige toner som her settes inn i et seksjons-system. En seksjon har en eller flere basistoner som særskilt vektlegges i melodiforløpet, melodien kretser rundt basistonen som ofte gjentas og som generelt fyller mer tid enn andre toner. I utformingen av slåtten vil derfor basistonene være et tonalt holdepunkt som variasjonene skjer rundt.



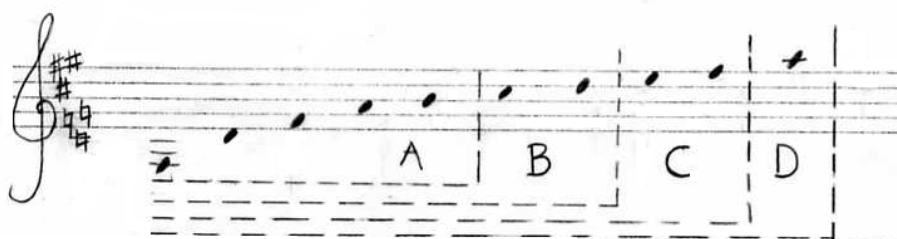
Figur 12: Basistoner, Nordafjells



Figur 13: Basistoner, Tello

Tonen g har jeg ikke kategorisert som basistone i Nordafjells, men tonen inntreer ofte som en gjennomgangstone.  $g^2$  vektlegges også særskilt i en av C-seksjonene (tall14). Som figur 13 viser er g en av Tellos basistoner og jeg vil derfor påpeke at dette er en likhet mellom melodiene, men de vektlegges forskjellig.

I Nordafjells er det i alt 4 seksjoner, kalt A, B, C og D. Hver seksjon kjennetegnes av basistoner og når melodien beveger seg gradvis oppover i toneleie vektlegger den nye basistoner.

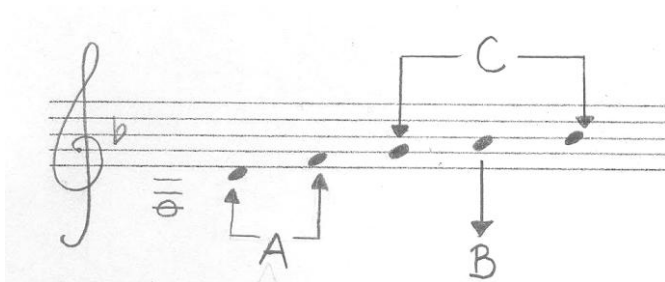


Figur 14: Basistoner i seksjoner, Nordafjells



Figur 15: Seksjonene i Nordafjells

Tello kretser rundt fem basistoner gjennom melodiforløpet. Endringer i det tonale forløpet er ikke så store som i Nordafjells, i Tello er som sagt endringene tydeligst i større rytmiske friheter, bruken av ornamentikk og spilletekniske effekter. Likevel vektlegger delene i melodien ulike basistoner. I figur 16 ser vi basistoner som kategoriserer hver seksjon, men basistonerne følger ikke hverandre oppadgående fra seksjon til seksjon slik som i Nordafjells.



Figur 16: Basistoner i seksjoner, Tello



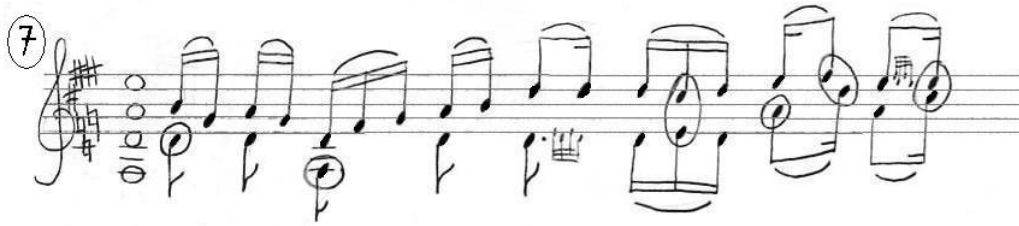
Figur 17: Seksjonene i Tello

Hovedtemaet i innledningsdelen og i seksjon A har d og f som basistoner, d vektlegges særskilt i innledningen og f vektlegges i seksjon A. Den første tonale variasjonen - som også gir ny seksjon, gjøres i hovedtemaets første tone (fra f til a). Neste tydelige seksjon C har jeg tidligere nevnt som en slags improvisasjonsdel hvor basistone g vektlegges.

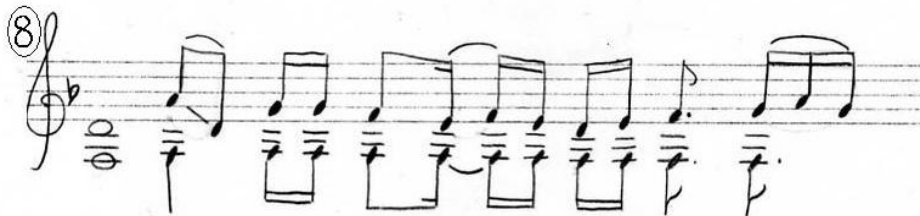
En sammenligning av melodiene viser at Tellos seksjoner A, B og C har samme tonale omfang som Nordafjells A-seksjon. Disse seksjonene kan også sies å dele tonen b for H, siden Nordafjells hovedtema varierer mellom b og c, en oktav under Tellos lave b.

### 3.1.6 Samklang

Samklangen i melodiene kommer frem ved bruk av *bordunstrenger* og *doble grep*. Kamanchaen spiller kun på en bordunstreng til melodien, mens hardingfelas melodi har et større toneomfang og drar med seg løse strenger gjennom hele melodiforløpet. Samklang i Nordafjells oppstår derfor mellom melodien og en av hardingfelas løse strenger, eller ved bruk av doble grep. Dette er ikke tilfelle i Tello. De følgende eksemplene viser bordunspill og doble grep i Nordafjells og kun bordunspill i Tello.



Figur 18: Bordunspill og doble grep, Nordafjells

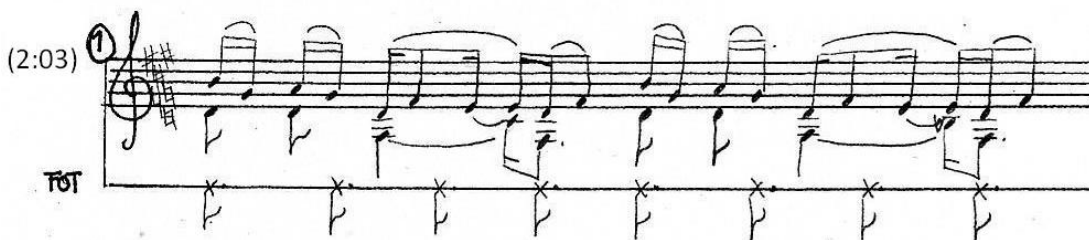


Figur 19: Bordunspill, Tello

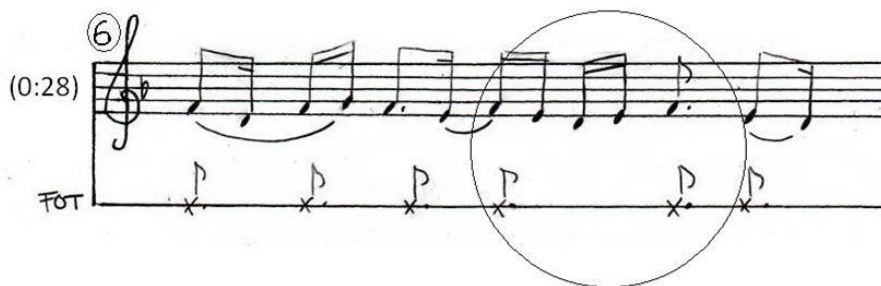
Samklangen som oppstår i Tello og Nordafjells er lik grunnet felles stemming og bruk av dypeste bordunstreng. Resterende bordunstrenger brukt i Nordafjells; d, a og e, er også å finne i Tellos tonale omfang og man kan derfor si at de har felles grunnlag for samklang.

### 3.1.7 Rytme

Rytmen i melodien slik den her er notert virker som en underdeling av punktert åttendedel, som igjen gir en 3/16-dels følelse. Dette høres i trampet hos både Bjørgum og Mansurov. Bjørgum har et jevnt tramp som gir slåtten et energisk uttrykk, mens Mansurovs tramp ikke oppleves like jevnt. Dette gjelder særlig den improviserte delen i seksjon C, men også i hovedtemaet, markert i eksemplet nedenfor. Det er vanskelig å definere hvor det ujevne preget kommer fra, men det skyldes samspillet mellom trampet, frihet i timing, og variasjon i tonenes varighet.



Figur 20: Tramp, Nordafjells



Figur 21: Tramp, Tello

I "Tello/Nor" spilles melodiene etter hvert over hverandre (03:28 sek.), det høres da tydelig at Mansurov forholder seg strengere til rytmeunderdelingen som han da deler med Bjørgum.

Etter å ha analysert i alt 75 innspillinger av Nordafjells, konkluderer Morten Levy med at en slått ikke kan kalles et musikkstykke, men et komposisjonssystem. Påstanden begrunnes med at hver spellemann utformer en slått etter eget skapende temperament, uten å bryte med slåttens identitet (Levy 1989:2). Etter å ha transkribert og analysert "Tello/Nor" mener jeg beskrivelsen av musikken som et komposisjonssystem samsvarer med både Nordafjells og Tellos oppbygging. Dette underbygges av den tidligere beskrivelsen av Bjørgums spillepraksis, hvor Bjørgum forklarer hvordan han utformer musikken ved å ta i bruk forskjellige innøvde elementer som forslag, buetak og triller. Videre forklarer han at man i utformingen av en slått kan la være å spille toner som ikke faller i smak, fordi målet er som sagt "å elske hver tone man spiller". Mugam-basert musikk er en delvis improvisert musikkform og i følge Narodiskaya; karakterisert ved vekslingen mellom formel og improvisasjon. Det kan derfor konkluderes med at frihet til å utforme musikken etter egen smak innenfor en komposisjonsform er et fellestrekk mellom de to tradisjonene, selv om komposisjonsformene bygger på forskjellige elementer.

Denne analysen viser flere likheter mellom Tello og Nordafjells, noen mer fremtredende enn andre: som sagt har begge melodiene en overordnet ramme for utforming av musikken i forholdet mellom improvisasjon og formel, et felles grunnlag for samklang ved gorrlaus tonalitet, en slående likhet i hovedtemaene, og repetisjon og variasjon av et hovedtema som utgangspunktet for melodiens form.

I forhold til Bjørgums hypotese har analysen påpekt likhetene. En del av forskjellene er også synlig gjennom analysen, men om disse hadde vært vektlagt ville nok flere og tydeligere. Om Tello og Nordafjells er beslektet eller ikke er et spørsmål som ikke kan besvares, men det er interessant å gå grundigere inn i disse to tradisjonene. Det er en mulighet at den slående likheten ligger i like instrumentale forutsetninger kombinert med tilfeldigheter. I drøftingen av "ny folkemusikkpraksis" nevnte jeg heterofont samspill og bordunspill som særpreg for de store modalkulturene. Hardingfela kan sies å være ulik mye annen folkemusikk fra nord og vest-Europa, med sin tonalitet basert på ulike felestille. Trolig har jo også hardingfela blitt influert av impulser fra de store modalkulturene og beholdt sitt særpreg til nå. Der kan man derfor si det er en slags forbindelse.

Bjørgum mener at repetisjon er et vesentlig element og middel for transens manifestasjon i Nordafjells. Repetisjon som musikalsk element knyttes også opp mot fenomenet transe i annen litteratur, blant annet av Richard Middleton. Med utgangspunkt i denne analysen går jeg videre inn på temaene hengivelse og transe.

### **3.2 Hengivelse og transe**

"Hengivelsens evne" er et begrep som Hallvard Bjørgum vektlegger i omtale av sin musikkutøvelse og han knytter dette til transen som igjen forbindes med rammeslåttene i Nordafjells. Begrepene inngår i et komplekst felt som har vært belyst i både fenomenologisk psykologi og antropologi, men feltet er mytebelagt og har vært relativt lite behandlet i standard akademisk sammenheng. I forhold til rasjonell diskurs har det vært en utfordring å behandle feltet refleksivt fordi det er lett å miste grepet på kompleksiteten. For å sette Bjørgums tanker inn i en musikkvitenskapelig sammenheng vil jeg se på begrepene gjennom teorier og beskrivelser innenfor feltet, i hovedsak , Stephen Nachmanovitch, Morten Levy og Gilbert Rouget, men også Richard Middleton, Juan Beetham og Kjell Oversand. Teoriene belyses gjennom Maurice Merleau -Pontys kroppsfenomenologi og Tor Dybos teori som gjennom kroppsfenomenologien ser på kroppens rolle under en improvisasjonsprosess og setter musikerens utvikling av en egen sound i sammenheng med "kroppsliggjøring" av tonen. Kroppsfenomenologien gir et større perspektiv på det musikalske utfallet av hengivelse og transe hos en musiker. I

denne teksten behandler jeg hengivelse først og går gradvis over i fenomenet transe, før jeg til slutt drøfter begrepenes forhold til hverandre og til musikk.

### **3.2.1 Hengivelse**

Ordet hengivelse har blitt og blir brukt på flere felt, men knyttes først og fremst opp mot den emosjonelle delen av mennesket. Hengivelse innebærer å hengi seg til noe frivillig, men kan også innebære å gi slipp på noe, avhengig av hvilken sammenheng begrepet settes i. For eksempel å gi slipp på hemninger og tanker som hindrer en total hengivelse, gi slipp på menneskefrykt, eller til og med det mange vil kalle fornuften. Litteratur som behandler hengivelse er i stor grad knyttet til menneskets overbevisning og behov gjennom områder som religion, ideologi og eksistensiell filosofi. Og omhandler generelt menneskets forhold til en form for lidenskap, til en Gud, til andre mennesker, eller en indre overbevisning. Søren Kierkegaard (1813-1855), også kalt eksistensialismens far, er en av filosofene som behandler religion og hengivelse i sin litteratur. Hengivelsen er også sentral i islam og hinduisme. Hinduismens frelse innebærer å bli frigjort fra et evig kretsløp og dette kan oppnås gjennom tre forskjellige veier, en av dem er "hengivelsens vei". Og det arabiske ordet islam betyr faktisk "hengivelse til Gud" eller overgivelse til Gud<sup>47</sup>.

Hengivelse er også blitt behandlet musikkvitenskapelig i sammenheng, men ordet i seg selv har iboende kvaliteter som også kan forklares ved andre begrep. Man finner derfor bruk av forskjellige beskrivende begrep hos de ulike teoriskaperne og mitt inntrykk er at teoretikerne forsøker å forklare deler av samme fenomen.

### **3.2.2 Nøkkelen til maksimal utfoldelse?**

Stephen Nachmanovitch har skrevet boken "Free play, improvisation in life and art". Jeg redegjør for hans teori fordi hans beskrivelser er interessante i denne sammenhengen, selv om han kan kritiseres for romantisering av improvisasjon. Jeg oppfatter ham også som lite kritisk til egen teori fordi boken ikke inneholder kritisk refleksjon rundt egne påstander og han henviser lite til andre teoretikere på samme område.

---

<sup>47</sup> Færevik 2005: [www.islam.no](http://www.islam.no).



Nachmanovitch er klassisk fiolinist og forklarer at han begynte å skrive boken som en utforsking av den indre dimensjonen av improvisasjon og at han etter hvert kom til å se improvisasjon som nøkkelen til kreativitet, den kreative prosessen som ifølge ham også er en åndelig vei. Boken handler om "the inner sources of spontaneous creation", om hvor kunst i aller bredeste betydning kommer fra, og bokens formål er å spre forståelsen, gleden, forpliktelsen og freden som kommer fra den fulle utnyttelsen av menneskets fantasi (Nachmanovitch 1990:5). Nachmanovitch filosoferer blant annet rundt spørsmål som hvilken kilde mennesket kobler seg til i kreativiteten og hvordan man balanserer struktur og spontanitet, disiplin og frihet.

Videre drøfter han hvordan man kan koble seg til denne kilden og bruker i den sammenheng begrepet *surrender*. Når *surrender* oversettes til norsk er ordbøkernes<sup>48</sup> første forslag *overgivelse* eller *kapitulere*. Disse ordene mener jeg er misvisende og får en litt annen betydning enn *surrender*. "Å over gi seg" assosieres fort med tvang og jeg oppfatter ikke at dette stemmer med innholdet i Nachmanovitch` teori som beskriver hengivelse som en frivillig handling. I denne teksten bruker jeg derfor ordet hengivelse som er ordbokas 3.forslag til oversettelse. Kapitlet "surrender" handler om å gi slipp på trangen til å kontrollere omgivelsene og instrumentet. Her forklarer han hvordan musikerens trang til å kontrollere omgivelsene bremser kreativiteten, målet er derfor å hengi seg til enheten som faktisk er til stede i forholdet mellom musiker, instrument, publikum og omgivelser. Dette mener han er en levende enhet som ikke bør splittes og om man hengir seg til den skapes en opplevelse hvor man som musiker blir sugd inn i musikken. Slik glemmer man omverdenen og tanker om mestring og kontroll over instrumentet forsvinner. "We arrive at this effortless way not by mastering the instrument but by playing with it as a living partner"( ibid.:144).

Hengivelsen er altså i følge Nachmanovitch nøkkelen til en verden av ustoppelig kreativ utfoldelse og for å oppnå dette må man gi slipp på trangen til å kontrollere instrumentet og omgivelsene. Å mestre det å gi slipp på - eller frigjøre seg selv fra et kontrollbehov - er en prosess. En slik prosess kan sies å foregå gjennom en form for konsentrert mental tilstand, som igjen kan føre til en handlingsmodus<sup>49</sup> hvor musikeren hengir seg og blir

---

<sup>48</sup> I Cappelens engelsk-norsk og norsk-engelsk ordbok, Oslo 1990.

<sup>49</sup> Modus er et tvetydig ord, men med en riktig forståelse av ordet oppleves det likevel best beskrivende. Ordet kan bety *måte*, *metode* el. *tilstand* (www.ordnett.no), og er i denne sammenheng beskrivende for en fysisk/utøvende foreløpig tilstand som oppstår på grunn av en mental tilstand. Samtidig er dette en

ett med instrumentet slik at musikken får fri flyt. Nachmanovitchs teori kan knyttes opp mot Tor Dybos analyse av kroppens rolle under en improvisasjonsprosess. En forening av disse to teoriene forklares slik: Gjennom en konsentrert mental tilstand kan en viss handlingsmodus oppnås, og i denne handlingsmodusen vil den kroppsliggjorte tonen komme til uttrykk. Fordi i følge Dybo er musikalske ferdigheter blitt inkorporert og gjort til en del av fysiognomien gjennom musikerens utvikling. Instrumentet kan da ses som en forlengelse av kroppen og du spiller med instrumentet "like av living partner", sitat Nachmanovitch. Hvordan oppleves så denne handlingsmodusen?

### 3.2.3 Det sublimе øyeblikk

"Tilstedeværelsens estetikk" er et begrep introdusert av Kjell Oversand. Begrepet forklarer opplevelsen av det "ekstatiske øyeblikk" og skal forklare en tilstand som har blitt analysert og forsøkt forklart ut fra bevissthetens konstitusjon helt tilbake til Augustin og Husserl (Oversand 1987:70). Dette begrepet er også et forsøk på å sette ord på den nevnte handlingsmodusen hvor alt som teller er "her og nå" og hvor alle andre tanker må vike plass for dette som skjer. Dette som skjer mener Oversand kan sies å være noe som "destabiliserer bevisstheten og bringer den ut av fatning", noe som mennesket har vanskelig for å godta (ibid.). Ergo alle teorier produsert rundt dette fenomenet. I et intervju Oversand gjorde med Thad Jones forklarer Jones en opplevelse han hadde da han lyttet til en jazzlåt av Charlie Parker og Dizzy Gillespie. Jones beskriver opplevelsen som et "sublimt øyeblikk", et øyeblikk som enhver musiker er på evig søken etter. I dette øyeblikket nås et konsentrasjonsnivå som gjør at musikken tar av, bortenfor deg selv og bortenfor det umiddelbare øyeblikk. "Du hengir deg, overgir deg uten baktanker....En utvikler en tilstedeværelse som grenser opp til telepatisk intuisjon". Tilstedeværelsens øyeblikk gjelder da ubegrenset (ibid.:74-75). Ordene hengivelse og overgivelse blir igjen brukt for å forklare fenomenet som jeg forsøker å vise til ved hjelp av ulike innfallsvinkler. Det maksimale, ideelle øyeblikk som mennesket og musikeren higer, søker og lengter etter.

Oversand omtaler tilstedeværelsens estetikk i sammenheng med forskjellige typer improvisasjonspraksiser i ulike musikkulturer. I tillegg til jazz og folkemusikk trekker

---

metode i bruk for å oppnå et mål, musikerens mål om maksimal musikalsk utfoldelse innenfor sin lidenskap, eller det Nachmanovitch kaller "free play".

han frem europeisk klassisk improvisasjonsmusikk, eksemplifisert ved blant annet C.P.E. Bach, han legger også frem muligheten for improvisasjonspraksis hos andre komponister som Beethoven og Schubert. Nachmanovitch - som klassisk fiolinist - omtaler begrepet hengivelse i sammenheng med improvisasjon og Hallvard T. Bjørgum understreker viktigheten av hengivelsens evne i folkemusikken, og fremstiller improvisasjon som et resultat av transe - noe jeg kommer tilbake til. Hengivelsen og søken etter det ideelle øyeblikk må derfor ses i sammenheng med menneskets søken etter "noe" som på en eller annen måte stimulerer mennesket, og ikke som et produkt av en bestemt sjanger<sup>50</sup>. Hvordan og i hvilken grad hengivelsen og handlingsmodusen kommer til uttrykk kan derimot drøftes.

### 3.2.4 Bjørgum om hengivelsens evne og transe

Hallvard T. Bjørgum understreker viktigheten av "hengivelsens evne" i formidlingen av en slått og dette begrepet har han hentet hos David Monrad Johansen. I gamle dager ble uttrykket "å være bortgjeven" brukt, og da i forbindelse med myten om at spellemannen hadde kjøpslått med naturmystiske vesener eller solgt sjelen til djevelen mot å oppnå en ferdighet. Dette mener Bjørgum er en forvringing av det som her kalles hengivelsens evne, at man har hengitt seg til et visst formål. "Besettelse" har også gjerne blitt brukt om fenomenet. Hvordan fullstendig hengivelse oppnås forklarer han slik:

Hengivelsens evne er å ha en evne til å gå inn i et kunstfelt i så stor grad at man eliminerer en masse element, man stiller seg inn på frekvensen, eller på en slags radiostasjon der minst mulig støy er å høre. Man stiller seg inn på en stasjon der han får det så klart som mulig, da har man den optimale hengivelsens evne, oppnådd den, eller man er bortgjeven for å oppnå et formål (intervju:138).

Bjørgum knytter videre hengivelsen opp mot transefenomenet fordi han mener oppnåelse av transe avhenger blant annet av hengivelsens evne. Når det gjelder Bjørgums kjennskap til og uttalelser om transe har dette først og fremst utgangspunkt i egen erfaring og transens aktualitet i folkemusikkens tradisjon, særlig i forbindelse med

---

<sup>50</sup> Her kommer en annen problemstilling inn. Nemlig forholdet mellom improvisert kontra ikke-improvisert musikk og hengivelse. Jeg drøfter dette temaet med hovedfokus på folkemusikk som kan sies å være en variasjon mellom formel og improvisasjon. Det vil ikke si at hengivelse og oppnåelsen av det "sublime øyeblikk" ikke kan oppnås gjennom ikke-improvisert musikk. Siden teorien som ligger til grunn for denne oppgaven i stor grad omtaler musikk som mer eller mindre kan kalles improvisert, har jeg valgt å avgrense oppgaven der. Her kommer nok en diskurs inn, for hva er improvisasjon? Hva er kriteriene for at en musikk kan kalles improvisert? Denne problemstillingen er for omfattende til å gå inn på her.

rammeslåttene. Bjørgum beskriver transe som noe reelt, både for omgivelsene og vedkommende det gjelder, og han begrunner den ikke i noe guddommelig eller mystisk.

Videre knytter han transen opp mot musikken karakter og mener å ha erfart at slåtter som til dels bærer den samme musikalske karakteren som Nordafjells har utløst transe. Karakteren beskriver han med elementer som "gjentakelsens kraft" eller repetisjon, rytme, dramatikk og lyrikk. Med dette utelukker han ikke at transe også kan oppstå gjennom annen musikk-praksis og musikalsk karakter. Videre mener han musikk er et språk og at man derfor ikke må utelukke at musikkens karakter kan tale til menneskets underbevissthet. Bjørgum konkluderer med at transen kan komme frem fra underbevisstheten som en sum av musikkens karakter og hengivelsens evne (ibid:.).

Som eksempel på en av de få som kunne oppnå transe gjennom hengivelsens evne trekker han frem Bjarne Herrefoss. Slik beskriver han en episode som gjorde inntrykk:

...jeg spurte han en gang: "da du spilte den gangen i Porsgrund, på den kappleiken og...det liksom bare steg og steg og steg, og jeg tenkte at musikken steg gjennom taket og videre opp igjennom. Jeg tenkte; 'nå klarer han ikke mer, nå kommer han til å kollapse', men det bare steg og steg. 'Hvordan klarer du det'? sa jeg. 'Jo', sa han. 'Først så knekte jeg publikum og etterpå så spilte jeg til Gud' (ibid:132).

Selv mener Bjørgum han har berørt transen og tror dette kan sammenlignes med en "nær døden-opplevelse" og et "evighetens øyeblikk". Han beskriver dette som en følelse av "allmakt" og "evig sæle" og en enorm tilstedeværelse. Han tror også opplevelsen kan knyttes opp mot kroppens eget "rusmiddel", nemlig endorfiner - kroppens "lykkehormon". Hvordan hormoner virker på musikkopplevelsen er det gjort studier av, studiene viser at hormoner som endorfiner antakeligvis spiller en rolle for musikkopplevelsen<sup>51</sup>.

Hengivelsens evne, transe og improvisasjon ses av Bjørgum som tre sammenhengende faktorer. Han mener som sagt at full hengivelse i kombinasjon med intensivering av musikkelementer som repetisjon, rytme, dramatikk og lyrikk, kan føre til transe. Som en naturlig konsekvens av transen kommer man så inn i improvisasjonen og på dette punktet kan man få et glimt av et sannhetens øyeblikk. "Improvisasjon er egentlig et

---

<sup>51</sup> Artikkelen "Neurophysiology and neurobiology of the musical experience" publisert i tidsskriftet *Functional Neurology*, redegjør for et forskningsarbeid gjort av en italiensk forskergruppe ved Universitetet i Pavia som ved hjelp av nye teknikker - som gir større innblikk i hjernens forbindelser - undersøker forholdet mellom musikk og hjernens oppfatning.

slags utstrakt sannhetens øyeblikk som da er et produkt av transe på grunn av at man er dedikert" (ibid:138). I denne improvisasjonen mener Bjørgum det oppstår noe helt nytt med grunnlag i de musikalske byggesteiner man har gjennom habitus. Selv om han setter improvisasjon i forbindelse med sannhetens øyeblikk, mener han ikke at improvisasjon ikke kan skje på et annet plan. Improvisasjon foregår også i mindre grad ved prøving og feiling i hodet eller på instrumentet.

Ut ifra dette kan man snakke om *grad* av improvisasjon og *grad* av hengivelse, hvor grad av improvisasjon avhenger av grad av hengivelse, som igjen avhenger av vedkommendes evne til å sette sitt sinn i en form for konsentrasjon hvor all støy siles vekk. Sannhetens øyeblikk oppstår altså i transe som et resultat av uforstyrret konsentrasjon og musikkens karakter.

En sammenligning av Oversand, Nachmanovitch og Bjørgums teorier viser at de alle beskriver en slags konsentrert handlingsmodus. Den innebærer dyp konsentrasjon og en hengivelse som gjør at man suges inn i øyeblikket og rives med av musikken. Disse teoriene kan igjen settes i sammenheng med Merleau-Pontys kroppsfenomenologi. Med bakgrunn i Dybos teori vil som sagt musikken som oppstår i en slik handlingsmodus være et resultat av den inkorporerte kunnskapen i kropp og sinn, som da får frie tøyler i musikkens mulighet for utfoldelse<sup>52</sup>. I motsetning til at musikeren med sin analyserende og kontrollerende bevissthet styrer hele hendelsesforløpet.

Hva er det da som *skaper* følelsen av det Bjørgum kaller "evig sæle"? Denne følelsen kan også oppstå i andre nevnte forhold, for eksempel til en gud. Man kan tolke det slik at den etterlengtede følelsen og tilstanden *skapes* av den inkorporerte kunnskapen som gjennom hengivelse får fri flyt. For en musiker vil lengselen etter det sublime øyeblikket bunne i den inkorporerte kunnskapen, erfaringen og utviklingen av en lidenskap for musikk. Følelsen bestemmes derfor av menneskets lidenskap som igjen formes av vedkommendes habitus, og følelsen kan derfor oppstå på individuelle områder for hvert enkelt menneske. Lidenskap kan også sies å variere i grad, en lidenskap kan være så dyp for enkelte at den ikke er mulig å leve uten og det er derfor logisk at følelsen av "evig sæle" vil oppstå i mer eller mindre grad avhengig av menneskets lidenskapelige forhold.

---

<sup>52</sup> Med mulighet for utfoldelse menes de faktiske forholdene musikeren står i gjennom sin habitus, for eksempel hvilken sjanger og hvilken tradisjon han spiller i og også om han spiller sammen med andre eller alene, for publikum eller ikke.

Uansett er det lidenskapen som gjør at man faktisk *kan* hengi seg. Her er det igjen interessant at musikk ofte blir gjort til et middel for å uttrykke en lidenskap som i utgangspunktet ikke er knyttet til musikk. Dette er ikke noe nytt, musikk har gjennom alle tider blitt brukt med diverse hensikter, og mer eller mindre lyktes med det. Hva er det så med musikkens form som trigger menneskesinnet til å gå inn i transe, til å oppleve følelsen av "evig sæle"?

### 3.2.5 Musikkens form og betydning

Björgum vektlegger det han kaller "gjentakelsens kraft" og intensiv rytme som en viktig del av musikkens karakter for oppnåelse av transe. Repetisjon finner vi i en eller annen form i alle musikkjangre. Richard Middleton drøfter forholdet mellom musikalsk nytelse og musikkens indre struktur i sin populærmusikkforskning. I artikkelen "in the groove or blowing your mind?: the pleasures of musical repetition" inndeler han mønsteret for repetisjon i to grunnmodeller: musematisk gjentakelse og diskursiv gjentakelse. Musematisk gjentakelse er en rituell og intensiv gjentakelse av korte enheter som for eksempel riff, og eksemplifiseres med blant annet afro-amerikansk musikk, rock og populærmusikk. Diskursiv gjentakelse eksemplifiseres med den europeiske kunstmusikkens oppbygning med lengre fraser, temautvikling og hierarkisk organiserte strukturer (Middleton 1986:20). Slik forklarer Middleton repetisjonens rolle i populærmusikk og hvordan den påvirker mennesket: "Repetition is often associated with the phenomenon of being 'sent', particularly in relation to 'hypnotic' rhythmic repetitions and audience trance: a collective loss of the self." (ibid.:19). Dette kan forstås gjennom en platonsk tankegang hvor Hulelignelsen forklarer hvordan bare utvalgte mennesker, tradisjonelt kunstnere, kan se idéverdenen klart for seg.

Videre beskriver Middleton på hvilket område repetisjonen virker: "Repetition does its work precisely on the terrain where social determination, signifying practices and the relative constants of the human condition intersect" (ibid.). Han forklarer så at repetisjonens form representerer et kulturelt arbeid, eller at den utarbeides i møtet mellom sosialt konstruerte kulturelle koder og subjektets struktur. Med bakgrunn i dette mener han at repetisjons- praksisens manifestasjon kan lokaliseres som et resultat av et komplekst kulturelt spill mellom sosiale og psykiske krefter. Middleton forklarer så at kontinuerlig repetisjon søker et punkt hvor vi vet at endring er utelukket,

repetisjonens kraft kan derfor tilintetgjøre betydningen av innholdet i spillet. Når punktet hvor endring utelukkes er nådd, vil spillet derfor opphøre og følelsen av selvet forsvinne. Dette er altså et kollektivt tap av selvet, noe Middleton gir som forklaring på publikum i transe. Dette spillet mellom sosiale og psykiske krefter forbindes med nytelse og i følge Middleton er nytelsen grunnen til at populærmusikken ofte gir dette forrang i musikken (ibid.:20).

Analysen av Nordafjells viser at slåttten bygger på energisk repetisjon av korte tema som utvikles og endres for hver repetisjon. Dette vil være musematisk repetisjon i følge Middletons teori, og ut i fra min analyse av Tello er også den bygd på musematisk repetisjon. Musematisk repetisjon forbindes som sagt med hypnotisk repeterende rytmer og publikum i transe og med dette antyder både Middleton og Bjørgum at repetisjonen har en virkning på menneskesinnet. Middleton forklarer repetisjonens virkning på publikum som et kollektivt tap av selvet, denne virkningen har likheter med beskrivelsen av rammeslåttens effekt på publikum, beskrevet av Morten Levy, men beskrivelsene hos Levy er mer ekstreme og forklares kanskje bedre som et "kollektivt tap av kontroll". Dette kommer jeg tilbake til.

Levy trekker også inn musikkens tonalitet i drøftingen av transe. I *Den sterke slått* drøfter han om rammeslåttten - eller de gorrlause slåtter som omtales i hans utvalg av kilder, er et konkret musikkstykke, eller rett og slett "en tonal støbning, et toneskød, der bærer adskillige muligheter i sig" (Levy 1974:99). Han spør om omtalen av rammeslag i Boses saga - en av hans eldre kilder, faktisk kan bety et musikkstykke i en spesiell tonalitet og ikke et konkret musikkstykke. I den sammenheng henviser han til arabisk maqam som bygger på et modalt system, hvor musikken regnes å ha innvirkning på menneskets sinnsstemning. Han henviser til Bagdad-teoretikeren Safi-al Din Abd al-Mu`min fra 1200-tallet som uttaler at "Hver *shadd* (et andet ord for for maqam) har en virkning på sjælen, men den er af forskjellig art. Nogle bevirker mod og enkelhed [...] Hvad angår Rast, Nauruz, `Iraq og Isfahán, så fredeliggjør de sjælen på en behagelig, frydefuld måde." (ibid.:100). Levy finner også likheter mellom arabiske og nordiske fortellinger i deres beskrivelse av musikkens virkning på lytterne (ibid.). Konklusjonen hans er at når maqam-basert musikk kan knyttes til så presise virkninger, kan det ikke utelukkes at den gorrlause tonaliteten også har en innvirkning på menneskesinnet.

Gilbert Rougets inngående forskning på transe tar utgangspunkt i flere forskjellige områder, kulturelle rammer og teorier. Først og fremst i eget feltarbeid i vest-Afrika, men også arabisk og gresk kultur og litteratur av Rousseau, Platon og Aristoteles. Han gir derfor en bred oversikt over hvordan musikk gjennom tiden har blitt tillagt en verdi i å påvirke menneskesinnet. Både Rouget og Levy bringer arabisk maqam-basert musikk på banen, og med det musikkens tonalitet og affekt. Siden mugam og maqam-basert musikk tilhører samme modale system kan Rougets forskning ses som relevant også for aserbajdsjansk mugam-basert musikk. I Rougets analyse av Platons tekster kommer han frem til at Platon vektlegger særskilt det melodiske, i motsetning til annen litteratur som gjerne vektlegger det rytmiske (Rouget 1980:213). Han referer også til Aristoteles som uttaler at det i melodier "are differences, so that people when hearing them are affected differently and do not have the same feelings with respect to each of them". Videre tillegger Aristoteles skalaer spesielle affekter: "the Phrygian mode makes men enthusiastic [*enthusiastikous*]", i motsetning til dorisk skala som er moralsk og passende for utdanning av ungdom (ibid.:220-221). Adorno er også en sentral filosof som kan nevnes her, han diskuterer blant annet populærmusikk og dens manipulasjon av menneskesinnet<sup>53</sup>. Diskursen rundt musikkens påvirkning på menneskesinnet er derfor ikke noe nytt og listen over teoretikere, tenkere og vitere på området er lang. Teoretikerne legger vekt på ulike elementer i musikken, både rytme, repetisjon og modale system. I Nordafjells er repetisjon av korte energiske tema og den gorrlause tonaliteten karakteriserende for slåtten og kanskje er det akkurat dette som gjør utslag i transe i akkurat denne slåtten.

Om man tar utgangspunkt i at musikkens karakter - ved for eksempel tonalitet, rytme eller repetisjon - har innvirkning på menneskesinnet, vil dette da gjelde for et hvert menneskesinn? Her kan man igjen drøfte hvilken betydning individets habitus har for musikkens påvirkningskraft. Det er nærliggende å tro at siden diverse teorier vektlegger ulike karakteristikk i de forskjellige musikkulturene, bestemmes påvirkningen av enkeltindividers habitus. På den måten kan man si at det ulike fokuset i teoriene sammen peker på et større fenomen, et fenomen som virker forskjellig på mennesker grunnet ulik habitus.

---

<sup>53</sup> I artikkelen "On popular music" fra 1941, i boka *On Record, rock, pop, and the written word*, ed. Simon Frith og Andrew Goodwin.



### 3.2.6 Transe

Transen som fenomen behandles i denne analysen som et kulturelt betinget fenomen og ikke et fenomen med bakgrunn i en overbevisning om noe overnaturlig. Det ligger en spenning mellom disse to retningene og man kan si at det bunner i menneskelig overbevisning om eksistensen av noe guddommelig eller ikke. I vårt samfunn defineres ofte vitenskapligheten på bakgrunn av naturvitenskapelig teori og transefenomenet skaper derfor fort assosiasjoner som virker mystiske<sup>54</sup>, overnaturlige<sup>55</sup> og fremmed. Transe knyttes fort til myter, fremmede etniske grupper og det eksotiske, dermed også naturens mystikk og kontakten med dens ånde verden. I kristen tradisjon har transen delvis vært forbundet med hedensk<sup>56</sup> kultur og troen på det ondes besettelse av mennesket har gjort at fenomenet ble bekjempet. Dette finner eksempler på også i Norges historie, blant annet under kristningen av samene mellom 15 og 1700-tallet.

I norsk kulturhistorie har transe vært forbundet med visse typer folkemusikk, særlig felemusikk. Fela har blitt beskyldt for å være syndig, mye grunnet dens forbindelse med festmusikk og "ukristelige utskjelser", men også grunnet dens tilknytning til transen. Fela har derfor blitt kalt djevelens instrument i likhet med trommen og flere av disse instrumentene gikk opp i røyk på bålet. Folkelige fortellinger og myter har også bidratt til mystikk rundt fenomenet. Fortellingene beretter om transens manifestasjon og spellemenn som solgte sjela til djevelen eller kjøpslo med naturmystiske figurer som fossegrimen for å oppnå visse ferdigheter. Det er jo også trolig at denne forestillingen om felemusikken som syndig og djevlesk har vært en inspirasjon til skapelsen av flere myter og fortellinger om transens manifestasjon. Rammeslåttene fra Setesdal er et eksempel på dette, disse har historisk sett blitt forbundet med transen.

---

<sup>54</sup> Mystisk kommer av ordet mystikk og forklares som "filosofisk og religiøs anskuelse som går ut på å nå fram til en opplevelse av den høyeste sannhet el. en umiddelbar forening med det guddommelige gjennom ekstatiske fordypelse i den indre erfaring, ikke ved forstandens hjelp (også kalt mystisisme)" ([www.ordnett.no](http://www.ordnett.no)).

<sup>55</sup> Noe som ikke er underlagt naturlovene og som ikke kan forklares ut fra dem ([www.ordnett.no](http://www.ordnett.no)).

<sup>56</sup> Ordet hedensk i omtale av person eller gruppe betyr i denne sammenhengen personer/ grupper som ikke bekjenner seg til kristendommen. Ordet kan også bety udøpt eller avkristnet ([www.ordnett.no](http://www.ordnett.no)).

### 3.2.7 Rammeslåttene

Morten Levy har gjort en studie av "rammeslåttene" i sin doktoravhandling. Han kommer der frem til at rammeslåttene er en gruppe slåtter som også kalles "de gorrlause slåtter", hvor ordet *ramme* beskriver slåttenes karakter, og *gorrlaus* beskriver måten fela er stemt på. Ordet ramme kommer av oldnordisk *rammr* som betyr sterk eller kraftig og ordbok for dansk språk viser at *ram* spesielt brukes i sammenheng med overnaturlige krefter (Levy 1974:13). Slåttene kommer fra Setesdal og er i alt fire stykker hvorav tre av dem er mest kjent, Levy mener også å kjenne til fragmenter av en femte rammeslått. Rammeslåttene skiller seg ut fra den andre slåttemusikken i området på grunn av den gorrlause felestemmingen. "Gorrlaus" kalles også "løs bass" fordi den dypeste strengen er nedstemt og dermed løsere, slik at den vibrerer i større grad.

Morten Levy kaller arbeidet sitt for en studie i "ekstatisk form" (Levy 1989:3). " ...it is my opinion that the emotional burden of the slåtts is centered around ecstasy"(ibid.). Han mener at ekstasen skapes av formen som underveis i slåtten uttrykker kontraster. Kontraster mellom tvang og frihet, repetisjon og forandring, og ikke minst i samhandlingen mellom trampet og den rytmiske flyten i buen. Motsetninger mellom tvang og frihet finner vi jo også i mugam-basert musikk som bygger på improvisasjon og formel. I følge min transkripsjon og analyse av Tello er kontrasten mellom trampet og flyten i buen som Levy nevner, også til stede der.

I slike motsetninger mener Levy det oppstår en friksjon på flere nivå som gir en effekt på lytteren og kaller på ekstatisk tilstander. Levy forsøker å underbygge en teori om at disse slåttene kan være muntlig overlevert fra 11 - 1200 -tallet og frem til i dag. Han setter derfor Nordafjells som er nr.2 av dagens rammeslåtter, inn i en kulturhistorisk sammenheng ved å vise til nedskrevne kilder hvor han mener rammeslåttene er nevnt. Disse kildene er blant annet Boses saga som tidfestes til første halvdel av 1300-tallet, Johannes Skars bok *Gamalt or Setesdal* som inneholder folkefortellinger, viser og stev, samlet inn blant fortellere i Setesdal mellom 1873 og 1914, og ved analyse av "hymne til den hellige Magnus", som ble nedskrevet på Orknøyene på 1200-tallet. Hymnen er den eldste flerstemmige sats som er kjent i Norden og Levy mener den har likhetstrekk med Nordafjells` gorrlause stemming.

Som begrunnelse for mulig slektskap mellom sine eksempler, trekker Levy blant annet frem likheter i kildenes beskrivelse av rammeslåttens, også kalt rammeslagets<sup>57</sup>, omstendigheter. Nærmere bestemt slåttens virkning på spellemann og lytter. Eksempelene knyttes opp mot det mystiske aspektet og beskriver hvordan spellemannen "kom på den ramme slått". Johannes Skars fortellinger om spillemenn og deres musikk i Setesdal omtaler rammeslått flest ganger og den forbindes også der med hva Levy kaller "magi<sup>58</sup> og ekstase<sup>59</sup>".

[...]Peter blev gal, og begyndte i sit raseri at spille. Han sprang op på bordet og korslagde benene under sig og felede så lidenskabelig. [...] han kastede buen hen til døren, og den sprang tilbage i hånden - og der var ingen afbrydelse; han mistede aldrig en tone. Hele huset syntes at bæve og skjælve og give sig. "Nu er han kommet på den ramme slått", klynkede Gunnhild og løb til; "Nej minsandten skal du ikke begynde på den slags!" sagde hun og rev felen ud af hans hænder og lagde den på bordet og buen ved siden af. Men den blev ved at spille. [...] (ibid.:16)

Fortellingene beskriver hvordan tilstanden ble villere og villere jo mer spellemannen spilte, verken mennesker eller døde ting i rommet kunne stå stille eller slutte å danse. Musikken førte blant annet til at folk ble sinte og dette resulterte i slåsskamp og drap. Et eksempel er hentet fra den danske historikeren Saxo Grammaticuss litteratur og handler om en harpespiller, som rundt år 1100 besøkte danske Erik Ejegods hoff:

[...]Musiken blev saa lystig, at man klappede i Hænderne, og vidste ikke hvordan man vilde skabe sig, af bare Glæde. Endelig blev tonerne med Eet saa stormende vilde, at Sands og Samling forgikk alle dem, det hørde, saa de, med rasende Lader, huiede i vilden Sky. Der nu de, som stod i Fremmerset, hvem Spillet ikke rørde, mærkede, hvor galt det var med Kongen og med alle Folk i Stuen, brød de ind, og foer om Kongen, for at holde ham; men det var Meer, end de formaaede, thi han, som af Naturen var en Kæmbe, havde under Raseriet de dobbelte Kræfter, sleed sig med Styrke fra dem alle [...] greb et Sværd, og blev i et Øieblik fire Mands Bane[...] (Levy 1974:24).

Levys teori kan møte en del utfordringer, blant annet i å finne en forklaring på hvordan Nordafjells skal har overlevd overføringen mellom de forskjellige instrumentene han henviser til i sine kilder. I kildene spilles rammeslaget på "harpe" og Levy kan ikke vise til sikre opplysninger om hvilket instrument det faktisk er snakk om. Overføringen av slåttens har foregått gjennom flere hundre år fra middelalderen av og en så lang periode gjør det vanskelig å fastslå sikre holdepunkter. Dette er også Levy tydelig på og han

---

<sup>57</sup> Rammeslag er det samme som rammeslått, "slagr" og "slått" finnes i oldnordisk og kommer av verbet *å slå* (Levy 1974:13). Ordet var trolig først brukt om musikk som ble spilt på klimpreinstrument, eksempelvis "å slå harpen". Slag er også i bruk i andre danseslåtters navn fra Setesdal, for eksempel Skjøldmøyslaget og Reiseslaget (Bjørndal, Alver 1985:105).

<sup>58</sup> Magi oversettes til "trolldom", "hekseri" eller "svartekunst" ([www.ordnett.no](http://www.ordnett.no)).

<sup>59</sup> "kom i ekstase" brukes av Johannes Skar som ordforklaring på uttrykket "å komme på den ramme slått". Begrepet "ekstase" kommer jeg nærmere inn på i neste avsnitt hvor jeg viser til Gilbert Rouget som skiller mellom "ekstase" og "transe". I følge Rougets teori forveksler Skar ekstase med transe, to begrep som beskriver to forskjellige tilstander med forskjellig symptomer.

presenterer derfor flere hypoteser rundt temaet. En svakhet med Levys avhandling i forhold til studiet av transe er at den baserer seg kun på detaljert analyse av rammeslåttene, kilder som beskriver transens manifestasjon, og Levys formening om at slåttens form ved tidligere nevnte kontraster kan påvirke menneskesinnet og føre til transe. Levy sammenligner ikke rammeslåttens form med musikk fra andre kulturer som knyttes opp mot transe, han gjør heller ingen psykologiske studier av fenomenet. Transens manifestasjon kjennetegnes av ulik oppførsel og forskjellige symptomer hos ulike kulturer og individer. For videre fordykning i transens symptomer vil jeg nå gå nærmere inn på Gilbert Rouget's forskning på musikk og transe.

### 3.2.8 Transen karakter

I boka "Music and Trance: A theory of the Relations between Music and Possession" betrakter etnomusikologen Gilbert Rouget fenomenet gjennom flere kulturer og arenaer. Rouget ser transen som en spesiell tilstand av bevissthet, og slik jeg har forstått det mener han at en forklaring på fenomenet kan finnes i en bestemt forening av følelse og fantasi, som igjen gir en altoverskyggende kraft. Han konkluderer hele sin avhandling med at musikk kun åpner for transen fulle utvikling (Rouget 1980:326).

I sin analyse av transen ser han den som en tilstand bestående av to komponenter, en psykologisk og en kulturell. Transens allmenngyldighet indikerer et medfødt psykologisk anlegg som ligger i menneskets natur, selv om det er utviklet i forskjellig individuell grad. Variasjonen i transens karakter vil da bli et resultat av variasjonen i kulturer som transen er betinget av (ibid.:3). Rouget beskriver transe som en foreløpig tilstand, eller som ordet selv indikerer, "transitory", som betyr "forbigående" eller "flyktig". Når man går inn i transe forlater man sin normale tilstand, transens varighet varierer og etter transen går individet tilbake til sin vanlige, normale tilstand (ibid.:12).

Tegnene på transe deler han så inn under to kategorier: *symptomer* og *oppførsel*. Symptomer er de tegnene som konstituerer kun det enkle, ubearbeidede uttrykk som kommer av en viss forstyrrelse erfart av subjektet på et biologisk plan. Slik som skjelving er et tegn på frykt både hos mennesket og dyret. Symptomene faller altså under den psykologiske komponenten i menneskets natur og vil være individuelt utviklet. Noen av de prinsipielle symptomene på transens tilstand er ifølge Rouget

skjelving, risting, gåsehud, besvimelse, å falle mot bakken, rop, sløvhet, krampetrekning, skummende munn og fremskutte øyne. Symptomene gir inntrykk av at personen er totalt inne i en transe som han ikke er i stand til å komme ut av og det er umulig å tiltrekke seg personens oppmerksomhet. Når personen kommer ut av transen har han ingen hukommelse av den (ibid.:13).

Tegn under kategorien oppførsel er de tegnene som ikke lenger konstituerer en enkelt reaksjon slik som symptomene gjør, men en positiv handling tillagt symbolsk verdi. Tegnene det her er snakk om er mer varierte siden den styrende faktoren er kultur og ikke natur, og man kan si at de alle virker å være forskjellige "signifikanter" av den samme "signifikerte" (ibid.). Altså deler av det samme store fenomenet. I praksis symboliserer tegnene intensivering av noen bestemte evner, en handling tillagt et ekstraordinært eller forbløffende aspekt. Dette kan være for eksempel å gå på glødende kull uten å bli brent, bøye sverd som vanligvis ville være umulig å bøye, helbrede sykdom, se inn i fremtiden, snakke et språk man aldri har lært, danse uten vanskelighet på tross av å være lam eller handikappet, kontakt med de døde eller akrobatiske bevegelser utover normal evne (ibid.). Transe manifesterer seg altså alltid på en eller annen måte som ligger utenfor menneskets normale jeg. Det kan ses som en form for frigjøring som igjen er et resultat av intensivering av en mental eller fysisk plassering.

Tegnene på transe varierer som sagt med kultur og individ, men Rouget mener den individuelle transetilstand kan gjenkjennes ved fem punkter: 1. Vedkommende er ikke i sin normale tilstand, 2. Vedkommendes forhold til verden rundt seg er forstyrret, 3. Vedkommende kan få visse nevrofysiologiske forstyrrelser, 4. Hans evner øker, 5. Disse evnene manifesterer seg gjennom handlinger eller oppførsel observert av andre (ibid.:14).

Rouget inndeler også transen i flere former, blant annet Sjamanisme og det man generelt kaller "possession", eller "besettelse" (ibid.:18-19). Sjamanens transe innebærer en frivillig "reise" sammen med ånder som sjamanen inkarnerer eller legemliggjør, hvor sjamanens sjel forlater kroppen for å møte ånder eller døde. Transen som beskrives av Levy har et fellestrekk med sjamanisme, nemlig at vedkommende som går inn i transen samtidig fremfører musikken. Ellers har fortellingene om rammeslåttens transe størst likhet med "besettelsen" hvor skikkelser fra en usynlig verden besøker vedkommende i transe. Mytene rundt rammeslåttens beskriver jo at spellemannen ble ufrivillig

kontrollert av noe overnaturlig som for eksempel djevelen, eller at han var i kontakt med overnaturlige vesen fra norsk folketro.

Fenomenet jeg har tatt for meg i dette kapittelet er transe og det må ikke forveksles med ekstase. Rouget skiller mellom disse to begrepene og knytter ekstase opp mot religiøs mystikk erfart blant annet av både kristne helgener og kirkefedre, muslimer, buddhister og indiske asketer. Tilstanden er ifølge Rouget forskjellig fra transen og han kategoriserer forskjellene slik:

<b>Ecstasy</b>	<b>Trance</b>
immobility	movement
silence	noise
solitude	in company
no crisis	crisis
sensory deprivation	sensory overstimulation
recollection	amnesia
hallucinations	no hallucinations

(ibid.:11)

Som vi ser fremstilles forskjellene som tosidige motsetninger. Ekstasen oppnås i ensomhet og stillhet, mens transen oppnås ved musikk og lyd, transen kjennetegnes av hukommelsestap mens ekstasen gir blant annet hallusinasjoner som vedkommende husker og senere kan dvele over. De ytre tegnene på transe beskrives gjerne som mer voldsomme, som for eksempel skjelving, rop og kramper, mens ekstasen gir urørlighet. Ekstasen innebærer også egen kontroll over situasjonen, men transen styrer mennesket slik at det ikke har mulighet til å komme ut av den av egen vilje.

Tilbake til transens tegn. Rougets eksempler på transens symptomer kan oppfattes ekstreme og fremmede. Særlig fra et vestlig perspektiv hvor vitenskap gjerne defineres på bakgrunn av naturvitenskapelig teori og hvor ordet transen ikke omtales så ofte. Jeg vil derfor gjenta at i følge Rougets teori faller symptomene inn under den psykologiske komponenten som er individuelt utviklet, og tegnenes oppførsel går under den kulturelle komponenten som vil variere. Om vi ser på tegnene er noen av disse også debattert i dagens samfunn, for eksempel helbredelse og å snakke med engler eller døde.

### 3.2.9 Musikerens tilstedeværelse

I forhold til hengivelsens evne og transe må musikerens tilstedeværelse drøftes. Symptomene Rouget gir på transe innebærer hukommelsestap og tap av selvkontroll, i tillegg er det ikke mulig å oppnå kontakt med vedkommende. Levys eksempler på rammeslåttens virkning viser de samme symptomene og man kan tolke dette som at personen i transe ikke er mentalt til stede. Oversands valg av begrepet "tilstedeværelsens estetikk" vitner om bevissthet og tilstedeværelse i øyeblikket. Det samme gjelder Nachmanovitch som beskriver en handlingsmodus hvor musikeren kan kommunisere og reflektere over egne og andres handlinger, samtidig som vedkommende hengir seg til musikken og kollektivet. Det snakkes som sagt om en sinnstilstand hvor musikeren oppnår en form for handlingsmodus, men ikke en tilstand hvor musikeren eller lytteren mister kontakt med omgivelsene, får hukommelsestap, eller mister kontroll over egen handling.

Hukommelsestap omtales i artikkelen "Trance in the performance of norwegian hardanger fiddle music" av Julian Beetham, år 2002. Der refererer Beetham til flere intervjuer gjort med forskjellige spellemenn om temaet og disse omtaler blant annet å bli "carried away", som kan oversettes til "å være bortgjeven". Med intervjuene som utgangspunkt kommer Beetham frem til at spellemennene anser "å være bortgjeven" som en lavere grad av en sammenhengende enhet hvor transe er høyeste grad. Per Anders Buen Garnås og Frank Rolland beskriver blant annet to opplevelser hvor de opplevde hukommelsestap etter en opptreden (Beetham 2002:96-97). Min oppfatning er at en mild form for "hukommelsestap" er noe musikere ofte erfarer etter en opptreden i dyp konsentrasjon, en opplevelse av å ikke kunne erindre noe fra egen utøvelse. Dette kan ses som en mindre grad av det totale hukommelsestapet Rouget nevner i sin oppsummering av symptomene på transe.

### 3.3 Konklusjon

Jeg har her trukket inn flere synsvinkler på transen komplekse område og en konklusjon av denne analysen kan sammenfattes under dette spørsmålet: Hva fører en musiker og eventuelt lyttere inn i en transe? Med denne analysen som utgangspunkt kan det virke som at svaret er todelt. Den ene kulturell og den andre psykologisk. Dette konkretiseres som sagt av Rouget, men også av Middleton som forklarer at repetisjons- praksisens manifestasjon (som fører til transe) kan lokaliseres som et resultat av et komplekst kulturelt spill mellom sosiale og psykiske krefter. Disse to delene vil begge inngå i Bourdieus habitus-begrep. Habitus innebærer også musikkens karakter og form som i følge denne analysen kan ha effekt på menneskesinnet. Hvem denne musikkformen har innvirkning på avhenger da av enkeltindividers habitus, både kulturell ramme og psykologisk utvikling. Med dette som utgangspunkt kan man spørre om kulturen i Norges land har endret seg slik at transen som fenomen ikke har samme kjennetegn som i tidligere tider, slik den hadde i historiene hos Johannes Skars bok *Gammelt or Setesdal*.

Gjennom en diskursiv fremstilling basert på mitt utvalg av litteratur og teori kan fenomenet oppsummeres slik: Nachmanovitchs teori sier at maksimal kreativ utfoldelse skjer gjennom utviklingen av en evne til å gi slipp på kontroll over instrumentet og hengi seg til musikken, musikerne og publikum, til enheten. Dybos teori om tonens "kroppsliggjøring", basert på Merleau-Pontys kroppsfenomenologi, forklarer videre at de musikalske ferdighetene blir en del av fysiognomien. Disse ferdighetene får utfolde seg maksimalt gjennom å gi slipp på kontrollbehovet, slik Nachmanovitchs prosess beskriver. Dybos teori omhandler først og fremst improvisasjonsprosessen hos jazzmusikeren, men denne prosessen kan som sagt også knyttes opp mot andre musikkjangre, noe Oversand gjør i sin omtale av "tilstedeværelsens estetikk". Bjørgum anser improvisasjon som et resultat av transen, en transe som oppstår gjennom kombinasjonen av musikkens karakter og hengivelsens evne. Hengivelsens evne og Nachmanovitch teori om å gi slipp på kontrollbehov kan begge beskrives som en prosess med mål om oppnå en konsentrert handlingsmodus, som igjen fører til maksimal utfoldelse eller "evig sæle". Denne opplevelsen er det man trolig kaller transe og den får forskjellig utslag hos hver enkelt grunnet individuell psykologisk utvikling og ulik kulturell komponent slik Rouget beskriver det, eller ved bruk av Bourdieus begrep habitus.



Beskrivelsene av transen vil alltid preges av personlig overbevisning. Noen av Levys eksempler vitner om en religiøs overbevisning fra forfatterens og spellemannens side, og et behov for forklaring på fenomenet. Jeg vil derfor si meg enig med Julian Beetham i at flere av dagens spellemenn muligens vil si de er involvert i et intensivt, kreativt utbrudd uten nødvendigvis å tro at en ånd tar kontroll over dem. Beetham gir også eksempel på hvordan fenomenet kan skape frykt hos vedkommende som opplever å "bli bortgjeven". Om en musiker opplever å bli dratt inn i en transe og har en overbevisning om at dette er noe annet enn et kreativt utbrudd, vil dette resultere i en form for frykt. Likevel kan transen sies å inneholde en faktor som oppleves likt hos alle; en opplevelse av å miste eller gi fra seg styring og kontroll, enten som en opplevelse av å være utenfor seg selv, eller så dypt i seg selv en indre substans eller kjerne får ta styring.

Opplevelsene som her knyttes til hengivelse og transe beskrives med ord som "sannhetens øyeblikk", det "sublime øyeblikk", "evig sæle" og en tilstedeværelse som grenser opp mot "telepatisk intuisjon". Alle med en positiv, beundrende undertone, men hva er det egentlig musikeren ønsker? Bjørgum knytter også fenomenet opp mot en form for rus. Det er naturlig å tro at disse beskrivelsene skjuler et ønske om å oppnå en form for lykkerus og en følelse av maksimal utfoldelse og mestring, og da med bakgrunn i personlig lidenskap for musikk. Det er jo også dette Middleton kommer frem til, at musematisk repetisjon fører til et kollektivt tap av selvet som forbindes med nytelse, og at dette derfor ofte gis forrang i populærmusikken.

I omtale av hengivelse og oppnåelsen av "det sublime øyeblikk" er det lett å rangere og opphøye musikere. En musiker som oppnår dette beundres gjerne. Musikers status blir også rangert etter tekniske ferdigheter og oppnåelsen av en viss vanskelighetsgrad som igjen måles etter konstruerte normer. Likevel kan man påstå at uten hengivelse og lidenskap mangler en x-faktor. Man kan også anta at for å hengi seg eller gå inn i en konsentrert handlingsmodus behøves et overskudd til å fokusere på dette. Det betyr at musikeren til en viss grad må mestre instrumentet, kjenne musikken godt og "ha den på innsida". Et slikt forhold til musikk blir til over tid, det må utvikles og kan i følge Dybo føre til at musikken blir inkorporert i kroppen og tonene kroppsliggjort. En prosess som varer hele livet. Trolig er det også denne prosessen som gjør at en lidenskap blir til for den utøvende musikeren. Man kan heller ikke utelukke at en slik lidenskap for musikk

også kan utvikles gjennom lytting, det er en problemstilling som kunne vært interessant å gå nærmere inn på.

Som en avslutning på denne oppgaven vil jeg igjen sitere Bjørgum da jeg stilte spørsmålet: "hva betyr folkemusikken for deg personlig?", og fikk til svar: "jeg kjenner ikke til noe enkeltstående begrep som dekker det du spør om...(..) Da kommer du inn på det eksistensielle..." .

## 4. Oppsummering

Denne oppgaven hadde som mål å belyse "ny folkemusikktradisjon" og transe gjennom Hallvard T. Bjørgums filosofi og praksis.

Ved bruk av det kvalitative forskningsintervju har jeg beskrevet Bjørgums filosofi og praksis, filosofi i betydningen musikerens *forståelse, oppfatning* eller *tenkning*. Hans utøvende praksis ble så satt i sammenheng med folkemusikktradisjonen i Norge, med hovedvekt på den "nye folkemusikkpraksisen" som slo rot rundt 60-tallet. Begrepet "ny folkemusikkpraksis" ble drøftet, med fokus på tradisjon for samspill, for å belyse hvordan en tradisjon eksisterer og videreføres. Et av Bjørgums prosjekter ble særlig vektlagt i denne oppgaven ved en analyse, dette var låta "Tello/Nor" som ble til gjennom et samarbeidsprosjekt med aserbajdsjanske Elshan Mansurov. Et prosjekt som hadde sitt opphav i Bjørgums hypotese om norsk folkemusikalsk opphav i kaukasiske område.

Videre valgte jeg å fordype meg i fenomenet transe etter å ha fulgt tråden dit via Bjørgums vektlegging av "hengivelsens evne" som igjen knyttes til transe, og via fenomenets forbindelse med rammeslått Nordafjells. På bakgrunn av analysen av "Tello/Nor" og et utvalg litteratur og teori, har jeg så drøftet musikkens evne til å påvirke menneskesinnet, og hvilken forbindelse dette har med menneskets habitus og utvikling av en lidenskap.

## 4.1 Videre forskning

Denne oppgaven omhandler to mindre områder innenfor to store felt; tradisjon og endring, og musikkens virkning på menneskesinnet. Oppgaven kunne tatt i bruk et større utvalg teori og innfallsvinklene kunne vært utvidet, men for ikke å miste fokus må en avgrensning gjøres.

I drøftingen av "ny folkemusikkpraksis" har jeg tatt utgangspunkt i en tradisjon belyst gjennom Bjørgums praksis. Forholdet mellom tradisjon og endring er et tema som også kunne vært belyst gjennom andre musikktradisjoner. I boka *I Fortolkningens århundre. Essays om musikk og musikkforståelse* fra 2009 drøfter Ståle Wikshåland problemstillingen i forhold til vestlig kunstmusikk, og belyser hvordan forståelsen av en tradisjon formes av for eksempel nye idealer og samfunnsstrømninger.

Når det gjelder problemstillingen rundt musikkens evne til å påvirke menneskesinnet, kjennes det ut som at den her er belyst med en liten lommelykt i et mørkt univers. Resultatet vil kun beskrive en liten del av et komplekst fenomen, men analysen har forhåpentligvis gitt et perspektiv på transen som beholder fenomenets kompleksitet, samtidig som det beriker forståelsen av fenomenet. I senere tid har feltet fått større fokus her til lands på fagområder som musikk og helse, og i den sammenheng kunne man belyst feltet gjennom en fysiologisk tilnærming. Musikkens virkning er generelt sett et enormt felt som kan belyses fra mange faglige vinklinger, ikke minst psykologiske, men en dypere drøfting ville ha sprengt oppgavens grenser og fokus.

Drøftingen av musikkarakterens betydning for påvirkning av menneskesinnet kunne hatt mange flere vinklinger og utgangspunkt. For det første kunne man drøftet improvisasjonspraksisens relevans for transens manifestasjon, eventuelt en motsatt vinkling hvor ikke-improvisert musikk settes som utgangspunkt for tilnærmingen. Det ville også vært interessant å sammenligne andre kulturers musikk-former som forbindes transe, se på musikkens karakter og oppbygning, eksempelvis mugam-basert musikk.

## 5. Litteraturliste

Aksdal, Bjørn (1992): "Ensemble playing in Norwegian Folk Music - a historical perspective", *Studia instrumentorum musicae popularis X*, Stockmann, Erich (red.), Stockholm: Bohusläningens Boktryckeri AB s.14-24.

Aksdal, Bjørn (2009): *Hardingfela, felemakerne og instrumentets utvikling*, Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.

Anmarkrud, Bjørn (1992): "De ulike felestille i hardingfeletradisjonene", *Norsk Folkemusikklags skrifter nr.7*, Rauland.

Beetham, Julan (2003): "Trance in the performance of norwegian hardanger fiddle music", *Folkemusikkinnsamling*, skrift nr.16 - 2002, Thedens, Hans-Heinrich (red.), Oslo: Norsk Folkemusikklag.

Berge, Rikard (1921): "Spelemener", *Norges musikhistorie*, bind 1, Sandvik, Ole Mørk og G. Schjelderup (red.), Kristiania: Eberh. B. Oppi - kunstforlag, s.135-168.

Bjørndal, Arne og Brynjulf Alver (1985): *Og fela ho lét*, Bergen: Universitetsforlaget AS.

Blom, Jan-Petter (1993): "Hva er folkemusikk?", *Fanitullen, innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Aksdal, Bjørn og Sven Nyhus (red.), Oslo: Universitetsforlaget AS, s.7-15.

Boso, Marianna, Pierluigi, Francesco Barale, Emanuele Enzo(2006): "Neurophysiology and neurobiology of the musical experience", *Functional Neurology* 21(4): 189-91, Italia: CIC Edizioni internazionali.

Cappelens engelsk-norsk og norsk-engelsk ordbok (1990) Svenkerud, Herbert (red.). Oslo: J.W. Cappelens forlag.

Djani-Zade, Tamila (2002): "Music of Azerbaijan", *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.6: The Middle East*, Danielson, Virginia, Scott Marcus og Dwight Reynolds (red.), New York, London: Routledge 2002, s.291-232.

Dybo, Tor (1996): *Jan Garbarek -det åpne roms estetikk*, Oslo: Pax.

Dybo, Tor (2005): "Folkrock – folkemusikalsk revival eller populærmusikalsk fenomen?", *Studia Musicologica Norvegica* Vol.31, Oslo: Universitetsforlaget, s.124–149.

Eggen, Erik (1921): "Vor Folkemusik", *Norges musikhistorie*, bind 1, Sandvik, Ole Mørk og G. Schjelderup (red.), Kristiania: Eberh. B. Oppi - kunstforlag, s.70-107.

Holman, Peter (2001)"Violin", *The new grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.26, Sadie, Stanley (red.), Macmillian Publishers Limited, s.702-742.

Holmqvist-Larsen, N. H (1983): "Møer, skjoldmøer og krigere: en studie i og omkring 7. bog af Saxo's Gesta Danorum", *Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning/Det Filologisk Historiske Samfund*, bind 304. København : Museum Tusculanums Forlag.

Kvaale, Steinar (1997): "Det kvalitative forskningsintervju", Oslo: Ad notam Gyldendal.

Kvifte, Tellef (1992): "New traditional ensembles in Norway or: The Ensemble as a Perspective", *Studia instrumentorum musicae popularis X*, Stockmann, Erich (red.), Stockholm: Bohusläningens Boktryckeri AB, s.11-13.

Ledang, Ola Kai (1976): "Frå kunstmusikken til folkekulturens musikk", *Forskningsnytt*, årgang 21 nr.1, Sundland, Arne (red.), Oslo: Universitetsforlaget.

Levy, Morten (1974): *Den stærke slått*. Højbjerg: Wormianum.

Levy, Morten (1989): "The World of the Gorrlaus Slåtts", *Acta Ethnomusicologica Danica* 6. København: Forlaget Kragen ApS.

Marcus, Scott (2002): "The Eastern Arab System of Melodic Modes in Theory and Practice: A Case Study of Maqám Bayyáti", *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol.6: The Middle East*, Danielson, Virginia, Scott Marcus og Dwight Reynolds (red.), New York, London: Routledge 2002, s. 33-46.

Middleton, Richard (1986): "In the groove or blowing your mind?: the pleasures of musical repetition", *The Popular Music Studies Reader*, Bennet, Andy, Barry Shank og Jason Toynbee (red.), New York: Routledge, s.15-20.

Myhren, Magne (1993): "Spelmenn på hardingfele", *Fanitullen, Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Akسدal, Bjørn og Sven Nyhus (red.), Oslo: Universitetsforlaget AS, s.285-317.

- Nachmanovitch, Stephen (1990): *Free play improvisation in life and art*, New York: Penguin Putnam Inc.
- Naroditskaya, Inna (2002): "Song from the Land of Fire *Continuity and Change in Azerbaijanian Mugham*", Post, Jennifer C, (red.).New York, London: Routledge.
- Nordby, Terje (2006): *Forvandlinger- et moderne møte med greske myter*, Oslo: Andresen & Butenschøn AS.
- Nyhus, Sven (1973): *Pols i Rørostraktom: utgreiing om en gammel feletradisjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Oversand, Kjell (1987): "Improvisasjon og tilstedeværelsens estetikk", *Musikklidenskapelig, tretten essay musikkvitenskapelig institutt 1962-87*, Ledang, Ola Kai (red.), Oslo: Solum Forlag, s.67-75.
- Rouget, Gilbert (1985): "Music and Trance, a theory of the relations between Music and Possession", Chicago: The University of Chicago press.
- Rosenblum; Myron (2001): "Viola d'amore", *The new grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.26, Sadie, Stanley (red.), Macmillian Publishers Limited, s. 696-700.
- Schiefloe, Per Morten 2003: *Mennesker og samfunn, innføring i sosiologisk forståelse*. Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Schjelderup, Gerh. (1921): "Selskapsmusikken", *Norges musikhistorie*, bind 1, Sandvik, Ole Mørk og G. Schjelderup (red.),Kristiania: Eberh. B. Oppi - kunstforlag, s.41-70.
- Swartz, David (1997): "Culture & Power, the sociology of Pierre Bourdieu", Chicago: University of Chicago Press.
- Winkler, Peter (1997): "Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription", *Keeping Score: Music, Disciplinary Culture*, Schwarz, David, Anahid Kassabian og Lawrence Siegel (red.),London: University Press of Virginia. S.169-201
- Østerberg, Dag (1997): "Sosiologiens nøkkelbegreper og deres opprinnelse", Oslo: Cappelen akademisk forlag AS.

## 5.1 Internettkilder

*Bokmålsordboka/Nynorskordboka*: Universitetet i Oslo og Språkrådet, <[www.nob-ordbok.uio.no](http://www.nob-ordbok.uio.no)>

Filseth, Gunnar (2009): "Aserbajdsjan - historie", *Store norske leksikon*, <<http://www.snl.no/Aserbajdsjan/historie>> [Lesedato 28.04.2011]

"Folkogdans.no": <<http://www.folkogdans.custompublish.com/slinkombas-pionerane-er-tilbake.4480070-40223.html>>

Færevik, Øyvind (2005) <<http://www.islam.no/page1101791409.aspx>> [Lesedato 07.05.2011]

"Jacqui McShee`s Pentangle Pages" <[www.jacquimcshree.co.uk/](http://www.jacquimcshree.co.uk/)> [lesedato 06.03.2011].

Kraggerud, Egil: "Herodot", *Store norske leksikon*, <<http://www.snl.no/Herodot>> [Lesedato 29.02.2011].

*Kunnskapsforlagets blå språk -og ordboktjeneste*, H. Aschehoug & Co. A/S og Gyldendal ASA <[www.ordnett.no](http://www.ordnett.no)>.

"Planxty - The Official website" <[www.planxty.ie](http://www.planxty.ie)> [ 06.03.2001]

*Store norske leksikon*: "Heterofoni - musikk", Godal, Marit Anne (red.), <<http://www.snl.no/heterofoni/musikk>> [Lesedato 05.05.2011]

*Store norske leksikon*: "sarmater" <<http://www.snl.no/sarmater>> [Lesedato 05.05.2011]

*Store norske leksikon*: "Åsgard - æsenes bolig", Godal, Marit Anne (red.), <[http://www.snl.no/Åsgard/æsenes\\_bolig](http://www.snl.no/Åsgard/æsenes_bolig)> [Lesedato 09.02.2011]

"The Incredible Stringband" <<http://www.bbc.co.uk/music/artists/04da193a-a956-4940-a6ca-e6021c7861c2>> [lesedato 08.03.2011]

Thordarson, Fredrik og Hans M. Barstad: "Skytere", *Store norske leksikon*, <<http://www.snl.no/skytere>> [Lesedato 09.02.2011]



Vogt, kari (2009): "islam", *Store norske leksikon*, <<http://www.snl.no/islam>> [Lesedato 13.04.2011]

www.youtube: "Elshan Mansurov demonstrates the kamancha",  
<<http://www.youtube.com/watch?v=N-yjuL06KlM&feature=related>> [Lesedato 11.04.2011]

## 6. Vedlegg

Vedlagt er deler av begge intervjuene. Jeg har valgt å legge ved det mest sentrale materialet, siden det er plasskrevende og inneholder en del informasjon som ikke er av relevans for oppgaven. Dette medfører også at fragmenter fra materialet som er brukt i oppgaven ikke ble med i det vedlagte utvalget.

### 6.1 Intervju 1

(utført 12.oktober 2010)

#### 6.1.1 Intervjuguide

1. Kan du fortelle litt om deg selv og oppveksten din?
  - 1.1 Hvilke musikalske påvirkninger har du hatt som ung, både utøvende og lyttende?
  - 1.3 Hvordan var det å vokse opp i folkemusikktradisjonen?
  - 1.3 Når begynte interessen for andre sjangre enn norsk folkemusikk å vekkes?
  - 1.4 Hvilke musikere har du samarbeidet mest med?
  - 1.5 Hvordan og i hvilken retning har disse musikerne påvirket deg?
2. Hvilke musikalske erfaringer og inntrykk har hatt størst påvirkning på deg?
  - 2.1 Har disse erfaringene på noen måte kommet til uttrykk i musikken din?
  - 2.2 Lytter du mye til annen musikk enn norsk folkemusikk? Radio?
3. Hva betyr den tradisjonelle folkemusikken som du spiller for deg personlig?
4. Hvorfor beveget du deg ut på nye trakter etter en lang periode som puritansk spellemann?
5. Fortell litt om idéen bak og dannelsen av plata Free Field.
  - 5.1 Hvordan ble samarbeidet med de andre musikerne til?
  - 5.2 Hvilket forhold har du til de forskjellige sjangrene hos disse musikerne?
  - 5.3 Er det noen av låtene som spillemessig utfordret mer enn andre?
  - 5.8 Da du spilte slåttene i bandsammenheng på Free Field, merker du noe til om spillemåten din ble endret?
  - 5.9 Forsøkte du på noen måte å tilnærme deg de andre sjangrene, eller du bevisst på å holde din tradisjon?
6. Kan du fortelle litt om hvordan dere jobbet med musikken på plata Free fields?
  - 6.1 Stemmer det at de fleste av låtene har en tradisjonell slått som grunnlag?
  - 6.2 Hvordan jobbet du selv med felespillet?
  - 6.3 Var det for deg noen form for improvisasjon med i bildet?
  - 6.4 Kan du fortelle om låta "Telo/Nor"?

- 6.5 Hvordan jobbet du og Garth Hudson frem låten "free fields"?
- 6.6 Kan du fortelle litt om låta "Rag mama Rag"?
- 6.6.1 Hvordan var det å spille slåtten i et slikt samspill kontra med Kirsten B.Berg?
- 6.7 Hva er opphavet til låten "morning walk"?
7. Kan du også fortelle litt om plata "Peace will come"?
- 7.1 Hva er hovedsakelig annerledes ved måten du har jobbet og bidratt på de nye låtene her i forholdt til på Free fields?
- 7.2 I tillegg til å synge spiller du mye med på melodier som ikke er norske slåtter. Hvordan jobber du med denne musikken?
- 7.3 Tilnærmet du deg countrystilen når du spiller ?
- 7.4 Hvorfor kaller du deg selv Harding Hank på plata?
8. Hvilke tanker er i hodet ditt når du øver på slåttene dine?
- 8.1 Tenker du over teknikk og stil eller er ornamentikk og buestrøk ting som faller på plass ubevisst?
- 8.2 Hvordan jobber du med slåttemusikken når du øver på egne slåtter?
9. Hva tenker du om forvaltning av tradisjonen?
- 9.1 Har du tenkt over om spillingen din vil bli påvirket av slike prosjekt som dette? I positiv eller negativ retning?
- 9.2 Hva synes du i så fall om det?
- 9.3 Er du redd for å miste/påvirke det puritanske?
10. Hva tenker du om begrepet dåm?
- 10.1 hva er dåm?
- 10.2 Hva tenker du om dåmen i din egen spilling?
- 10.3 Hvilken rolle får dåmen i den nye settingen som oppstår på "fellesbeite"?
11. Har du planer om flere lengre turer ut på fellesbeitet?

## 6.1.2 Transkripsjon

**H:** Hallvard

**I:** Ingunn

- : markering for at her er intervjuet klippet i for å forkorte det til vedlegget.

### Opptak nr.1:

**H:** ....forfattere har uttalt at...ja, eller, meningsberettigede personer har uttalt at de vet ikke helt hva de mener før de har sett hva de har skrevet eller hva de har sagt.

**I:** ja...

**H:** altså, man tenker samtidig som man prater mange ganger, og derfor så kan man "take miss" (ta feil retning) og komme ut på resonnement som kanskje ikke fører helt frem...og...men det er jo en måte å forholde seg til realitetene på...og prøve resonnement som kanskje ikke alltid fører helt frem...det er også en måte å forklare virkeligheten på...heller for å stadfeste hva som ikke er korrekt. Så vi vil nok komme opp i de baner av og til...at ikke alle resonnementene er like vellykkede....

(...)

**I:** jeg skal skrive en liten biografi først, om hvem jeg skal skrive om og sånt. Så jeg lurte egentlig bare på om du kunne fortelle litt om oppveksten din og om deg selv, ja, litt grunnleggende.

**H:** da må jeg først spørre deg..hvor mye har du satt deg inn i mitt tilfelle på forhånd?

**I:** ja, ja det kan jeg...m-mm.

**H:** det er noe nyttig for meg å vite...så jeg vet hva jeg kan referere til på en fornuftig måte.

-

**H:** ja, men da vet jeg noe om....og så har du lest de...nå har ikke jeg sett alt som strå skrevet på internett heller for...

**I:** nei, det er mest intervjuer som har blitt gjort med deg, og små artikler som er skrevet om platene, litt om samarbeidet med de andre musikerne på free fields og peace will come...og, typisk på wikipedia hvis du har hørt om det.

**H:** Ja, ja...

**I:** ja, men....ja

**H:** ja, jeg har lest en del så jeg vet vel....jeg har sikkert lest det..

**I:** men jeg fant ikke noe mye om din oppvekst og...ja, oppveksten med folkemusikken rundt deg og... så det er derfor jeg er nysgjerrig på...

**H:** ja, men da får vi begynne på det..

**I:** m-hm.

**F:** ja, altså...du har årstallet og...jeg er vannmann født 16.februar i 56...og...jeg er oppvokst på Rysstad som er et bygdesenter med ei kirke og...Hylestad kirke, for sognet...Hylestad kirke sogn...den hører vi til, og den ligger under Valle prestegjeld, og til Valle prestegjeld hører Bykle sogn og Valle sogn og Hylestad sogn....

(...)

**H:** Nå regner vi i grunn Setesdal i alle fall ned til Evje, og det er 8mil herfra, og så er det 8mil til øverste oppe i Bykle, opp til grensa ved Telemark, oppe ved Bjåen, en 8-9 mil...så vi er midt i Setesdal..

**I:** m-hm...

**H:** og da er den dalen så enkel på den måten, i alle fall i forhold til...til området i Telemark hvor det er daler og elver på kryss og tvers, så er det her bare en dal, og den renner nord - sør...og det er ei "å" i den dalen, den heter "Åtra", å i de åene er det bare en slags fisk, det er ørret, og....i den dalen er det bare en slags dans, og det er gangar dansen, og så har vi et slags vin, og det er brennevin.

**I:** (ler)

**H:** så det er enkelt og greit.

**H:** men jeg ble da født i grunnen i Kristiansand, for det var slutt med hjemmefødsler da jeg kom til...eh....å mamma hu, hennes jentenavn var Helle., og her sier vi "Hedde"....og....far hennes, han spilte munnharpe, og mor hennes spilte litt enrader slik til husbruk sier de....men hun var så strengt religiøs at hun likte ikke noe slags felespill og kortspill og allting var så syndig, men mannen hennes, altså min morfar, han spilte som sagt munnharpe og var regnet som svært god på det. Hvertfall sa Anders Rysstad han var den beste han hadde hørt på munnharpe, og Anders Rysstad, han var selv en god munnharpespiller, og han var læremesteren hans pappa, og også jeg lærte en del av Anders Rysstad, eller Anders Åkre som vi sa, for han levde frem til 1984...

Så...og mammas familie, de levde av sølvsmedarbeid først og fremst. For det mor og morfar, de drev med sølvarbeid. Og, likedan var det på pappas kant, der drev farfar med sølvarbeid i lag med litt gårdsbruk. Der hadde de ikke så mye å leve av, det var to kyr...  
(...)

**H:** så...han spilte også munnharpe, farfar. Og han spilte også fele noenlunde godt til husbruk. Og...han levde frem til 1978, så han...det er der jeg bor, det huset der som pappa vokste opp. Det er der jeg bor, for jeg overtok alt etter ham, både huset og...ja, navnet, som jeg heter Hallvard T, også Y, T. Y. Bjørgum. Og den Y-en står for "yngre", og der farfar var nødvendigvis eldst, så han var "den eldre". Så at jeg fikk den Y-en for "den yngre", altså junior, og den står i lignings...ja jeg er registrert med det den dag i dag, jeg har ikke forandret det.

**I:** men, T-en, står den for Hallvard Torleiv?

**H:** ja...den står for Torleivsson, son til Torleiv.

**I:** ååå ja. Så Torleiv H?

**H:** Det er Halvardsson. Så at, jeg fikk da navnet etter farfar, som het også da Hallvard Torleivsson Bjørgum....Så jeg fikk navnet, jeg fikk huset, jeg fikk postkassen med navnet på, og jeg fikk medlemskapet i samvirkelaget. Så det var naturens gang. Han ble en 86år omkring...og kunne også kvede en del, der er opptak hvor han kveder, og der er opptak der han også spiller på munnharpe, men ikke noe der han spiller på hardingfele, det er det ikke. Så det...farmor, hun var fra Rysstad, der som jeg vokste opp, ifra nabogården der. Og hun var i slekt med han Knut Johnson Helle (Hedde), den gurunen vår som levde frem til 1938. Han var grandonkelen hennes, nei han var onkelen hennes, morbror hennes, han var pappas grandonkel. Og Knut Hedde var også mammas grandonkel, det vil si han var farbror til morfar. Ja...Og morfar han het Gunnar Andresson Helle, eller Hedde, det er uttale hvor dobbel L går i dobbel d der i dialekten, så det som vi skriver Helle uttaler vi Hedde.

**I:** men Valle blir det Vadde?

**H:** det var nok det i riktig gamle dager....

(...)

-

**I:** men, så du vokste opp, du hadde disse rundt deg på en måte, den musikken og den tradisjonen var en del av hverdagen for deg hele oppveksten gjennom? Eller du husket besteforeldrene dine godt i alle fall?

**H:** jo, så var det slik at på morsida, som sagt, så drev de med sølv, og han(morfaren) var god til å handle, og, sådan småforretningsmann, han satt ikke bare og ventet på kundene....

(...)

Og hun (mormora) var flink til å arbeide i sølv og satt trutt med det, så da de ble i 50-60 års alderen, godt og vel 60år, da hadde de spart seg opp så mye penger at de kunne bygge to hus på Rysstad. Store tomannsboliger på Rysstad, også et mekanisk verksted og et bilverksted. Og på den måten som samlet den morslekta seg der, så at det var fire søsken, mor mi og fire søsken som bodde da i samme tun, ved riksvegen rett ved Hylestad kirke...

(...)

Så da ble det en familiekonstellasjon der på morsida. Og de gamle altså, mormor og morfar, de bodde også i et rom i det huset der jeg vokste opp, men som sagt så var da mormor så imot felespill. Og kortspill, jeg fikk lov til å ha en kortstokk, det var synd det

og, så ette hvert fikk jeg aller nådigst lov å kjøpe en så stor som et fyrstikkhus, som var min og som jeg fikk bruke, men som jeg måtte gjemme bort hvis mormor var på ferde. Og det vet du, det ble også, ja, jeg hørte ikke noe spesiell konflikt om dette i familien, det er noe jeg har hørt etterpå. Men det er klart at det ble en utfordring for å si det forsiktig, for far min. Og sikkert for henne også som mente at det var så synd og galt, og for....Så....det var nå mye det at pappa han måtte reise hjem til seg, ja eller til der hvor han var fra, for det var bare over elva. Bjørgum ligger helt på motsatt side av Rysstad med Åtre elv /åne som renner imellom. Og der på den plassen som han kom fra, der hvor jeg bor nå, det heter Kåsland, det hører til Bjørgum. Og der bodde da, som jeg sa, hans foreldre, på den tida, og der søkte pappa da, mange ganger, for å si det litt dramatisk, søkte tilflukt og var hjemme og spilte for dem og hvis de hadde besøk av familien, slekt eller venner, eller at han reiste til naboene på Rysstad. Til hans bestefars slektsskare som var naboer på Rysstad, den hete Heimegard, der kunne han også reise å besøke søskenbarnet sitt der. Han het Olav Rysstad. Eller han kunne til læremesteren sin, Andres Rysstad som bodde bare et par steinkast nord forbi. Eller han kunne til Hallvard Rysstad som var søskenbarn med far hans, altså min bestefar. Han het Hallvard Rysstad, eller Haddvår som det var sagt den gangen. Så det var flere måter å...å gå frem på. Eller flere måter å løse det problemet på at han ikke hadde så enkelt med å spille hjemme alltid, men som sagt, jeg registrerte ikke den problemstillingen i det hele tatt, og jeg vet at han spilte mye hjemme, jeg minnes det, det var vel nesten daglig kunne være. Og jeg har massevis av opptak fra det også, i fra....det heter Tannbergs kvart-toms spolebånd, som var gangbart den gangen, som pappa hadde skaffet seg en opptaker, og tok opp spill med både seg og Andres Rysstad spesielt, og også av flere hvis det var noen innom, Anders Hovet eller Hallvard Dale, eller hva det måtte være, ja for eksempel disse taterne som jeg nevnte. Det er tatt opp på Rysstad.

(...)

Så, jeg merket ikke noe til den konflikten som eventuell måtte være der, men jeg vet bare at bestemor, mormor, hun var streng på det. Så...så, i mammas familie så, hun hadde en søster som hete Turid som var gift med Lars Liedøl, og Liedøl var en kjent folkemusikkslekt, far til han Lars Liedøl, han var en god tradisjonsbærer fra Austersogn, eller i fra Ose, som het for Tomas Liedøl, han hadde lært fra Knut Helle da han var ung og av flere av de der ute i Austersogn. Så han Lars Liedøl som var gift med min morsøster, han var interessert i dette og hadde spilt noe smått i ungdommen. Men...men, så var det morbror Jon, han var, han spilte trekkspill og var god på det, og Andres, han spilte trekkspill og drev bensinstasjonen og verkstedet, så, det var ikke så voldsomt mye interesse for felemusikk blant de som hadde spilt mest på trekkspill. Så det ble rundt om Helle slekta og venner på farsiden at det med felespillet ble dyrket. Men...den, jeg nevnte disse båndspillerne, det var voldsomt på mote det på 50 og 60-taller, for det var et nytt medium, det kom vel i bruk her i landet på 40-tallet kanskje, det var ikke noe særlig i bruk før krigen, i alle fall ikke her i landet. Så kom det som en slik nyvinning, særlig på 50-tallet, og da var det gjerne at man ville ta opp slekt og venner, enten mer eller mindre i sjul, og også ble det laget, de samlet seg mange slektninger i Heimegarden der pappas morslekt var fra, der pappas morfar bodde. Der samlet de seg og noen spilte, noen fortalte skrøner, noen sang og noen hørte på, og sendte hilsen til Amerika, det ble regelrett lydprogram som de sendte på en båndspole til Amerika...

(...)

Og det ble også tatt opp en del musikk på disse der, av, ja jeg nevnte felemusikk, og ikke minst fra radioen, fra folkemusikkhalvtimen, det er et av verdens eldste programposter. Den...la meg se, ja, den er vel en 80år, omkring 80år er den programposten. Og der kunne

det være mange av de som pappa kjente, eller, som spilte da, som han ville ta opp på lydbånd. Og for å sjekke at dette fungerte da, at den virkelig fungerte, og da var det gjerne at det var noe musikk som kom før det programmet, og den måten han registrerte det på, på baksiden av rullen, det var "radiomusikk", og så var det slått på slått på slått etter hverandre, og så var det "radiomusikk" etterpå igjen. Så det, han hadde ikke noen måte å, benevnelser på den musikken, om det var tango eller vals eller klassisk musikk, det var bare radiomusikk. Det er noe betegnende på det manglende forhold han hadde til annen type musikk. Det var liksom, enten det store intet eller bare et salgs teppe av annen type musikk som han ikke forholdte seg til i det hele, han bare tok det opp for å sjekke at båndtakeren fungerte. Så, dermed så kom det en del av den musikken i fra radioen, i fra folkemusikkhalvtimen, og vi hadde også platespiller, et merke som het Gerrard. Og, det kunne han da forandre hastigheten på dem....

(...)

Men så har jeg en søster, jeg har en søster og ikke noen bror, en søster som er 6år eldre, hun lever i beste velgående, og også mange søskenbarn som jeg sa rundt der da, på Rysstad, og gjerne eldre, jeg var blant de yngste der da, i søskenbarnflokk. Så de fleste var eldre, og de spilte da disse på gramofonen spesielt, og singel og EP-plater med alminnelig popmusikk den gang. Det meste, eller omtrent alt var engelsk og amerikansk, så vi kjente til av disse, det var Elvis, Rolling Stones, og det var Beatles og også en del, noe country var det også. Det kunne være Bobby Bæro, Jim Reaves og disse som var aktuelle på første halvdel av 60-tallet, slutten av 50-tallet.

(...)

Og da hadde han oppdaget Hank Williams, som da ble hans favoritt og som han da lanserte med brask og bram blant de unge og oss som var yngre fikk høre det og fikk nye påfyllinger etter hvert som det ble turer og han kom hjem igjen. Da hadde det kommet nye utgivelser, enda om Hank han døde 1.januar i 53, så han var borte, men det var opptak som hadde blitt remikset og gjerne lagt på flere instrument for å lage et stereobilde, eller det kunne være demo, demoopptak som ble gitt ut mer eller mindre urestaurert. Så dette kom da til bygda, og det var flere sjømenn som gjorde på samme måten...

(...)

Så, så det var...Og da fikk jeg lov til å kjøpe meg en gitar. For du kan skjønne jeg ble fengslet av den sangen der, som Hank hadde. Og, og jeg kjøpte da min første plate, den kostet 14,75 kr, og det var en EP som het "songs for a broken heart". Og...og jeg prøvde å synge dette der da, men det hjalp ikke hvor mye jeg strevde, så kunne jeg ikke få til den der falsettsangen som er så typisk for country, men så var det da en...kjøpt en gitar som sagt, for det fikk jeg lov til, og det var en agent eller instruktør fra Haugesund musikkonservatorium....som holdt kurs, og jeg meldte meg på det. Men ikke kunne jeg stemme, og ikke hadde jeg lange og sterke nok fingre til å spille gitar i det hele, så det var fullstendig mislykket og fiasko. Og ikke fikk jeg til falsettsang, så at...det måtte jeg rett og slett bare gi opp, men...jeg hadde tidligere fått en fele som var laget spesielt for meg, det var i 1960, da var jeg altså 4år, og den begynte jeg med da på det tispunktet. Dette med gitar det kom en 3 -4 år senere. Men det er i alle fall det med, den fele, jeg lærte da å spille noen små sanger i alle fall kanskje. Jeg lærte i alle fall såpass at jeg visste jeg kunne lære hvilken sang som jeg...av de som jeg kunne synge, og jeg var ivrig til å synge på skolen, det var mye sang i skolen den gangen...

(...)

...vi sang i alle fall mye, så det kunne jeg. Så jeg kunne en del sanger. Og disse fant jeg også ut at det gikk an å lære seg å spille. Og jeg knekte fort den koden der, for at jeg fikk

så mye instruksjon hjemme. Men det som jeg begynte...som jeg plenti begynte med, det var som en lek, jeg lærte å holde buen og holde fela og dra buen over strengene. Fela, pappa stilte fela i tilsvarende sin egen, og så dro jeg buen over strengene og så trampa jeg, og så spilte han. Så hørte jeg hva slags musikk, og så var det liksom tilfredsstillende hvis jeg dro buen så var det..på en måte så det var rytme, og så trampet jeg takten som han. Så hadde jeg glede av det.

**I:** hvor gammel var du cirka da?

**H:** ja, det var fra 4års alderen og kanskje et eller et par år. Så, og det, det er en kjent sak at den slags musisering det er fornøylig for de voksne å se på. Og da vekker det gjerne sånn en godlynt latter, og smil og. Men det...den type reaksjoner er ikke så forståelig for den som er 4år. Jeg skjønnte ikke at det var så mye å le av, det var...det var dødsens alvorlig (ler) musisering. Så...så det stakk jeg meg på og ville ikke, da var det plutselig bom stopp og brått slutt, og det var da i...og...noe senere, ja, eller i fra, ja, ifra 4års alderen, minnes noen små glimt fra 4års alderen, og noe senere da som kom også det der...hvordan skal man si det...det aspektet at de som var eldre enn meg, en kan si de om var en 5 - 10år eldre, de syntes ikke at det var noe kult med hardingfelemusikken. For de likte dette jeg har vært inne på, med countryen og rock og den nye musikken. Så da kalte de meg spelemannen, og jeg ble i bunn og grunn et lite mobbeoffer, ikke så stort kanskje, men det var gjerne at de nevnte meg med det navnet at der kommer spelemannen, og det hørte jeg på tonefallet at var noe sviv urskeleg, det vil si at det var ikke noe positivt og ikke kult, det var teit å være det. Og da måtte jeg i alle fall distansere meg så godt jeg kunne ifra det.

**I:** I fra den benevnelsen liksom?

**H:** Ja, i fra det å spille fele i det hele tatt.

**I:** ja.

**H:** Så da var det brått stopp med det. Og så var jeg da innom denne gitarperioden som jeg sa. Det var ikke noen periode, men det var et i og for seg, et ærlig forsøk, men jeg var for ung og for svak i fingrene, og en instruktør som kom på gjestevisitt, det var ikke noe til å, heller til å lære bort noe brukbart. Ikke hadde jeg noen å lære, jeg klarte ikke den falsettsangen som jeg hadde lyst til å...så det gikk også i vasken, men vi kjøpte mye plater og spilte mye, seinere Johnny Cash og Dolly Parton og alt dette fra 60-tallet, og ikke for å glemme svenske Evert Taube, Harry Brondelius først og fremst.

Og...Så dette vedvarte i den..i den modusen, helt til pappa, jeg tror det var i 1970, da var jeg altså, nei, det var, la meg se...det var en gang på...midten eller 1976 -77 eller noe sånt, 76 kanskje at pappa kjøpte to Tandberg båndopptakere, nye, flunkende nye. Og det var med det formål at han ville spille inn noen miniruller, de rullene var kvarttoms spolebånd. De rullene var ikke større enn en stor kaffekopp i omkrets, så det var plass til en 6 -8 slåtter hvis han snudde den, og med fire spor. For det var flere som kom og leverte det til pappa og sa, ja kan ikke du spille inn dette her nå hvis du er "godt i gang" en dag, også sette du på det også får jeg da tilbake båndet hvis det er innspilt. Men det, de ble liggende da disse båndene og det ble ikke noe av. Så tenkte han det at ja nå spiller jeg inn et bånd så godt jeg kan også kopierer jeg det fra et bånd til det neste, også produserer da, hjemmeproduserer spolebånd. Så kan jeg gi det bort til de som vil og så kan jeg selge det til de som vil kjøpe det i tillegg, så er vi liksom kvitt det maset. Dermed så kjøpte han da to spolebånd, to spolebånd opptakere, Tandberg. Og jeg fikk da i oppgave å operer med disse, i alle fall å starte og stoppe mens han, mens han spilte. Og det er et forsamlingshus som den gang var ganske nytt her på Rysstad, det heter Hylestad soknehus. Og der installerte vi oss med disse opptakerne og mikrofoner. Og det var da, i de seansene der at han kom til å spille en slått som heter, som det ikke er noe



nav på, men som er nevnt som en slått etter Faremoene. Og Faremo -spelemennene, de var legendariske og regna som grunnleggerne av felespillet her i øvre Setesdal. Og den spesielle slåttene der den vekte meg på den måten at jeg forstå at her var et innhold som, der det var et budskap som talte til meg på en...må vi si en slags intellektuell måte, som jeg ikke hadde vært i kontakt med tidligere. Så på den måten så fikk jeg en, en...vekkelse. Og da begynte jeg å låne pappas fele, den store fela, godfela hans. Og satt i gang og lærte meg slåtter. Så, det det var, da gikk liksom startskuddet. Da var jeg en 11-12 år eller noe sånt. 11 år.

**H:** ja...

-

(forteller om faremoene)

Men slåttene, de har da levd gjennom flere som da har lært dem, og som Knut Johnsson Helle har plukka opp og lærte videre til Andres Rysstad som bodde da et par steinkast fra der jeg har vokst opp, og som lærte det til pappa, og jeg lærte da også noe fra Andres, da var han i 80 års -alderen, ja 70-80 års alderen.

Opptak nr.2:

-

**I: Ja. Hvem var det du...hvem var det du gikk i lære hos? Fra og med du var en 12 år og begynte å spille orntlig. Var det med faren din, eller var det i andre miljø utenfor Setesdal i tillegg også?**

**H:** Det var et...til å begynne med så lærte jeg av pappa. Det ville selvfølgelig være naturlig, og det ble naturlig også. Og...og spelemannslaget, de arrangerte kurs hver vinter, og det var for mitt vedkommende, eller for det området her Andres Rysstad som hadde kurs da for, det var et par gutter oppe fra Hovden som ligger lengst opp i Setesdal her, de gikk på ungdomsskolen nede i Valle og...og de deltok også på dette kurset sammen med en del eldre karer som ville lære noen ekstra slåtter av Andres Rysstad som ble regnet som mesteren og som hadde lært dette av....(?). Så det var hver søndagskveld var det. Så det...begynte i grunn sånn på kurs, og så besøkte jeg da Andres Rysstad heime som sagt et par steinkast ifra bodde han bare. Og...noe seinere som kom jeg på kurs med Dreng Ose fra Austersokn. Han bodde på Osi, og ble også kjent med og fikk lære noe av Olav Heggland som bodde på skogndal, det hører med til Sandesokn i Bygland kommune. Han var fødd i 1888, det var den eldste lærermesteren min. Og...Andres Rysstad, Dreng Ose, Olav Heggland og pappa, det var de viktigste her i Setesdal...

Dreng Ose har lært av Olav Liesdøl som jeg nevnte tidligere, som har lært det av Knut Helle, og...så det var noe forskjellig, de representerte forskjellige uttrykk disse tre der da. Olav Heggland, han var gammel konsertspellemann, og han spilte ganske mye nasjonalromantiske tonestykker, og prøvde seg på å spille i posisjon og han hadde vært på en konsert med en fiolinist og han fikk plass på scenen, bak teppet der og satt og studerte der hvordan han fikk til dette posisjonsspillet. Det var isst en hollandsk fiolinist det, og da syntes han at han så såpass mye at han begynte å øve seg på dette. Og for å få styrke i armen, i buehånden, så tok han en stav som fele og en annen stav som bue, også for å få noe tygde på, for å øve opp muskulaturen på buen. Og trente systematisk og

jevnt og trutt for å kunne reise ut på turnéer og konserter med dette. Han var på det hakket, og han har også lært av en fra Byggland som reiste til Amerika nokså tidlig. Jeg tror han reiste i 1876, han het Eivind Åkhus, og han ble konsertspellemann i midtvesten og hadde kontakt med han Lars Bykerud og norske spellemenn herfra, og kom heim til Setesdal flere turer og lærte opp blant annet Olav Heggeland og Dreng Ose. Og Dreng Ose han hadde noe annet spill, for det var noe tidlig Knut Helle-spill, og så hadde han lært av noen eldre der ut i Austersogn(?). Og så var det Andres Rysstad som hadde rendyrket Knut Helle, sånn som Knut spilte da han var fullmoden på sitt beste, fra 1910 og ut gjennom. Andres var født i 1894 og Knut Helle var født i 1857 og døde i 1938. Yes?

**I:** Yes. Så det var de tre som var på en måte dine...

**H:** Det var de viktigste ja, pluss pappa.

**I:** Ja. Så det er disse som er utgangspunktet for det uttrykket du har nå? En blanding av de fire?

-

Og i tillegg var det en som kanskje var pappas aller første læremester, han het Andres Hovet...

-

Men da i senere år så, etter den omvendingen kom, da han ble omvendt og som det ble sagt at han ble "bråtend", så...så, kanaliserte han hele sin musikalitet og evne til å spille salmetoner, salmemelodier og stevtoner. Og det ble de da jeg fikk lære da jeg kom i kontakt med ham her i oppvekst og hadde begynt å spille. Så ble det et kurs som han var engasjert til å ha for bygdekvinnelaget, og jeg meldte meg på det, og senere besøkte jeg ham støtt og stadig, og fikk lære disse stevtonene og salmetonene. Og...han, på grunn av at han hadde vært såpass fremtredende og god en kristen fundamentalist, så gjorde det at han utviklet en egen spillestil for sanger og salmer og stevtoner som ingen hadde hatt før ham. Han skapte sin egen stil for den slags, og den stilen har jeg hatt mye nytte av slik jeg har gått inn i disse konstellasjonene med country og rockeaktige ting til vokalmusikken. Det var i grunnen der jeg fikk mye av den ballasten, som han lærte meg gjennom sang og salmetoner, og stevtoner.

Så det ble de da i tillegg til disse tre. Nevnte da altså Otto Furholt og littegrann Halvdan Furholt som lever enda, også Andres Hovet og Ingebjørg Åkre Rysstad. Så da er det vel en 6-7 stykker da. Og enda flere var det på Rysstad og som spilte tålig bra på hardingfela. Det var to Jon'er, Jon O. Rysstad...Og så var det Jon Torsson, han var sølvmed...

De spilte også temmelig mye, men var ikke så fremtredende, også kommer jeg på enda en også faktisk, som heller ikke var uviktig. Det var Sovi Rysstad, han hadde en tradisjon etter sin farbror som het Hallvard Rysstad. Det var kanskje det 5. Hallvard -navnet som jeg har nevnt frem til nå.

-

Så det var da Sovi Rysstad, så da er vi oppe i en 6-7 stykker da om vi regner sammen alt dette. Da tror jeg, så var det også oppe i Valle en som het Augun Rike(?), han lærte jeg ikke noe av, men han var min skolelærer også i musikk. Og...han var formann i spelemannslaget ut i, lenger ut forbi Evje, en plass som heter Mojsen(?), det var Grunde Austad som jeg også tok kontakt med. I Bykle var det en som het Torleiv Mostøl, men

disse sistnevnte lærte jeg ikke noe av direkte for jeg syntes ikke at de hadde et spill som appellerte til meg på den måten at jeg hadde noen nytte av å lære det syntes jeg. For å si det sånn så hadde jeg bedre versjoner av de slåttene som de spilte fra annet hold. Der var også en eldre som het Gunnar Liedøl som var bror til Tomas Liedøl, som lærte opp Dreng Ose. Han Gunnar Liedøl, han hadde vel holdt opp å spille i 40år og begynte på igjen, men det fattet ikke meg interesse, for som sagt jeg syntes jeg hadde de slåttene som de spilte i bedre versjoner fra annet hold. Ja, da kommer jeg ikke på flere.

#### Opptak nr.4:

(Starter med prat om meg, bluegrass osv...frem til 14.30 min hvor vi kommer inn på begrepet "folkpop").

**H:** Folkpop? Det er et begrep jeg aldri har hørt før det heller, folkpop.

**I:** Det er vel en fellesbenevnelse for folkemusikk satt inn i ny...blandet med nye sjangre, mer populær...

**H:** Ja, jeg skjønner det, men...

**I:** Så noen vil kanskje også kalle musikken din folkpop...?

**H:** Javel...ja, huff...(ler)

**I:** (ler) liker du ikke det?

**H:** nei...

**I:** neida, men det er jo det at det er...

**H:** Det høres forferdelig ut....men jeg kom på et omgrep her om dagen, modernistisk folkemusikk, det....majorstuen...det ville jeg kanskje kalt modernistisk...men alt, ja, er det en begreps, vil du ha mer cola?

**I:** nei takk...

**H:** Er det en begrepsverden som er liksom bare folkemusikk og folkpop?

**I:** nei...

**H:** Ja, hva er spekteret i dag da blant dere på din alder?

**I:** i min alder...jeg tror ikke jeg er helt representativ for min alder...

**H:** nei, men de som er i ditt miljø, hvilket slags begrepspekter er det dere opererer med? Når du taler om folkpop, i motsetning til?

**I:** hvordan skal jeg forklare det ja....det er jo et, det er jo en stor diskusjon rundt hva man skal benevne ting med også...

**H:** ja, det er det jeg vil frem til. Og det er derfor jeg spør deg, for å oppdatere meg litt i begrepsverdenen.

**I:** Jeg tror nok det er mange som skiller mellom folkemusikk, som i tradisjonstro, ordentlig folkemusikk, som i "Runarstreng" for eksempel, at det er folkemusikk. Men så er det også, sånne som Aslak Brimi, han tar slåttene og blander med for eksempel saxofon og gitar, og har litt preg av jazz i det, ja...litt....Populærmusik for oss nå er ikke bare Britney Spears, det er jo veldig mye forskjellig musikk som er populært nå..så de ville kanskje kalle det for folkpop/jazz. Men akkurat den der at det er "folkpop", den tror jeg ikke er...det er ikke sånn at man setter det i en bås "folkpop", men man analyserer og finner kanskje ja...folk/pop/jazz, hvis du skjønner, for man hører det er en blanding av litt av alt. Mens Gjermund Larsen igjen, han sier at hans nye plate er folkemusikk, men det er folkemusikk med mange nye slårter som han har laget selv også, mens jeg kanskje vil si at, ja det er folkemusikk, men du hører også at det preget av andre sajngre, litt klassisk, Bach, kanskje litt jazz...så det er akkurat som at det har gått så langt og blitt så mye sjangerblanding at man ikke helt vet... men den folkemusikk tradisjonell er jo mest mulig tradisjonstro og autentisk på den måten. Men det er jo ikke lett, jeg synes ikke det er lett å kategorisere musikk nå fordi det er så stor innflytelse fra over alt.

**H:** ja,ja...

**I:** Det er ikke så mange som er så veldig påståelig i mitt miljø på at det er akkurat den og den sjangeren nei.....

**H:** Ja, altså, det er noe Reggea her og der og...og dette, majorstuen og...

**I:** hører du på mye annet musikk enn....eller hvilken musikk hører du på? Går det mest i radio, eller setter du deg bevisst inn i....

**H:** Nei det går vel i...hva skal en kalle det...(tenker)

Nei, det er klart at i min alder så har man levd gjennom flere faser i livet. De standardfasene har jeg levd gjennom og kanskje en del i tillegg. Ups and downs, og da kommer, da bruker man musikk i trå med hvilken fase man er i i livet, og hvilken livssituasjon man er i og hvilken grad og hvilken bruk man kan nyttegjøre seg av musikken. For musikken skal helt klar ha en nytteverdi, det har musikken uansett om det i så fall bare er til avkobling, en verdi i form av å være til nytte på en eller annen måte. Så, det må nesten være svaret på det spørsmålet, jeg lytter på den musikken som har nytteverdi i den livsfasen og til den situasjonen som jeg til en hver tid er i. Og noen faser og...perioder så har jeg ikke bruk for musikk i det hele tatt. Jeg kan klare meg uten, i alle fall uten noen eksterne inntak av musikk da, og hellvis er det bestemt av hvilken fase eller tilværelse som jeg er i. Det er klart at på konsert så...musikk, det er omtrent det meste av musikk som er, for å si det slik, som er mye overkommelig, i alle fall hørbar. Og da tenker jeg på musikk som ikke er så sterk at den må holde igjen ørene eller søke tilflukt i nabohuset. All slags musikk har, kan man med fordel og glede høre på konserter, men det er ikke all musikk som fungerer like godt på en plate eller i en hjemmesituasjon. Men det kommer også an på hvilken fase eller livssituasjon man er i. Hva man har bruk for og...det hender mange ganger at jeg leter gjennom hele platesamlingen og kan ikke finne noen ting som jeg har lyst til å høre. Leter gjerne gjennom flere ganger og kaster i hauger. Av og til har jeg en bære...ja, nå i vår hadde jeg en bærepose ut i søppelen, plater som jeg aldri spiller, det har de fleste. De fleste har vel en haug med plater som de bare samler på, eller bare, ikke på en måte...det er liksom for galt å kaster en 20-30 plater, men man kan jo like godt gjøre det. For man hører ikke på det, og det gjør jeg, kasta en hel bærepose. Og en del plater har jeg lagret på loftet, som jeg vet at er god musikk og som jeg på en måte vil spare på, men aldri hører på. Så....

**I:** Hvilken type musikk er det da? Er det folkemusikk?

**H:** Nei, folkemusikken har jeg tilgjengelig, de har jeg for seg i en kommode og prøver å holde meg, eller, jeg har, ifra jeg var liten og ung samlet på alt av folkemusikk. Eller det som man kan kalle tradisjonell folkemusikk som i alle fall var relevant for meg i fra sør-Norge, eller ifra dalstrøkene innafjells. Og ja hardingfele, samler på det, alt som har komme ut. Men også der er det vanskelig mange ganger å finne noe som jeg har lyst til å sette på. Så man, i perioder, ja eller, som regel som har man kanskje toppen, man kan nesten telle det på en hånd de platene som man vet at funker døgnet rundt og 7 dager i uka i de forskjellige faser av livet og. Men det kan skifte, de favorittene kan skifte, og så er det da noe stayere, en stayer er en som vedvarer. Og det gjelder, hvis det ikke er folkemusikk så er det Hank, old Hank, han er en stayer. Han, jeg hørte, jeg hadde det så travelt med å etablere dette senteret her, Sylvartun,, i mange år. Det gikk mange år at jeg ikke hørte noe på det, så tok jeg han frem igjen, og da var jeg spent på hvordan jeg kom til å reagere. Enten ville han ha tapt seg, eller så ville han være den samme. Og jammen var han den han var, han hadde ikke tapt seg altså. Det kan være, men andre kunne kanskje tape seg med årene, jeg kan ikke komme på noe eksempel men...men der er...men i alle fall, de man kan telle på en hånd som er på en måte aktuelle plater som...de

kan variere ut i fra hvilken livssituasjon man er i, og fase i livet. Så kan de fem skiftes ut med årene, men det er aldri noen gang at det er mange hos meg.

Det, jeg...men det betyr ikke at jeg ikke kan på en konsert med det meste av verdens musikk, en annen ting er hva man hører på hjemme. Og jeg synes det er et problem i folkemusikken at mye av det som gis ut for tiden, det er så melankolsk og slik, at det er ikke den type musikk jeg har bruk for nå. Men jeg kan nok tenke meg til, eller skjønne og kanskje tenke tilbake på da jeg var i 15-20-30års alderen, at jeg kanskje likte den type musikk da. Som er så...eh...melankolsk og introvert på en måte. Om jeg kanskje likte det bedre da, akkurat nå har jeg bruk for mer oppløftende, jeg synes mye av det som kommer ut er for introvert og...ja. Og visst det ikke er det, så er det i meste laget modernistisk, jeg finner nesten ikke melodier i det, det er et lydteppe og en slags aura av lyder sammen med noen rytmefigurer. Det at jeg ikke finner melodien, og for meg er melodien et kjerneområde i musikk. Jeg er først og fremst en som kan tolke melodier i det jeg driver med. Det er mitt største å tolke melodiene, og derfor er det melodier som appellerer mest til meg, og som jeg, som har størst gehør hos meg. En god melodilinje med tilbehør. Og hvis det mangler og er erstattet, eller at det kommer inn flere element som overskygger det så at melodien på en måte er fraværende eller ikke det sentrale så appellerer det mindre til meg, og det kan være modernistisk musikk, modernistisk folkemusikk. For folkemusikk vet du, det er et begrep som ikke folkemusikerne har satt på, men som er et begrep som er satt på bygdemusikken i sin tid, for lenge siden. Men mye av det som er komponert i bygdene av disse eldre spellemennene så langt tilbake som i ...(?) så kan de ha komponert slåtter. Det vil si at det er en kjent komponist, ikke ukjent komponist. Og da burde det diskvalifiseres til å være folkemusikk, en streng fortolkning av det begrepet. Men vi regner det som folkemusikk fordi det har samtlige element av den aktuelle folkemusikk i seg. Det eneste som på en måte er ulikt er at vi kjennet til komponisten. Så...og det mener jeg med de fleste gjeld, alle de nye band som jeg kjenner til, så har de der elementer av folkemusikk som er nødvendige for at det skal kunne kalles folkemusikk, men jeg kaller da noe av det modernistisk folkemusikk. Nå var jo du inne på det begrepet folkemusikk-pop, det har ikke jeg hørt før. Og...så er vi inne på dette med å kategorisere, i hvilken grad det er viktig og...viktig eller hensiktsmessig å kategorisere. Da er vi inne på at kanskje er det neppe viktig lenger å kategorisere. Hva mener du om det?

**I:** Jeg synes det er viktig og, fordi det så mange fine tradisjoner som man må ta vare på, på den måten. Men samtidig så tror jeg personlig at, bare de ti siste årene så har det blitt en stor gryte med musikksjangre, særlig for vår generasjon, gjennom media og alt sånt. Så jeg tror det blir vanskeligere og vanskeligere å kategorisere, og hvilken kategori er det som skal veie tyngst osv. er det folk eller pop for eksempel eller indie eller rock. Det er så mange rare kategoriseringer, og en helt annen kategoriseringen innenfor media enn de kategoriene jeg kanskje leser som musikkforskere gjør igjen. Så det er så forskjellig, jeg synes det er litt vanskelig å forholde seg til dette. Og det tror jeg er et tegn på at det har blitt en så stor blanding av alt som gjør det vanskelig å kategorisere. Likevel synes jeg det er litt synd. Jeg synes det er viktig at man kan skille mellom kategoriene, og at vi er bevisste på det.

-

### Opptak nr.5:

**I: Da skal jeg prøve å stille et konkret spørsmål. Hvis du ser på der du er i dag, og din musikk. Hvilke musikalske erfaringer og inntrykk er det som har påvirket din musikk? Og med det mener jeg ikke alle påvirkninger, men når du ser tilbake, på noe som stikker seg frem og som tydelig påvirket deg, og som kanskje påvirket deg til å lage de to siste platene dine.**

**H:** Ja, jeg var inne på dette med den gode melodien. Som jeg sa så er det der jeg har min styrke, et godt uttrykk på en god melodi, og den...den kan man, det er ikke all musikk der den gode melodien er så fremtredende. I alle fall ikke i den grad jeg oppfatter melodier, jeg er ikke noe opptatt av rytmemønstre, intrikate rytmemønstre, men det er melodien og tonaliteten. Tonaliteten og anslag og fargelegge tonen på. Det er det forbindelsesledd, som et slags møtepunkt med andre musikkulturer i toneføring og evt. Melodibruk og også i noen grad rytmer i den målestokk jeg kan oppfatte og utføre det. Som sagt, jeg er ikke noen kløpper på å raffinerte rytmemodeller, og jeg er ikke i stand til å telle takter og gjøre den salgs teoretisering. Derfor er det heller ikke noe som appellerer til meg fordi at det ligger liksom på siden av det som er min kapasitet. Og også harmonisering er jeg ikke noe spesielt sterk på. Så det kommer stadig vekk tilbake til dette med toneføring og da...og da var det den mer eller mindre den som man kaller naturtonefølelsen som man har i musikken her ifra, i tillegg ti en melodilinje. Det kommer tilbake til det, jeg er klar over at det i og for seg er primitivt. En primitiv måte å tenke på, samtidig så er det der som jeg har havnet og jeg har ikke noen kapasitet ut over det. Ja...du må gjenta spørsmålet eller det som jeg eventuelt ikke fikk med i svaret.

**I:** Ja nå har du i alle fall...hva det er av musikalske inntrykk som har påvirket deg og din musikk. Fordi når jeg hører på Free Fields og Peace Will Come, da hører jeg...her er det country og norsk folkemusikk, eller den musikken som du spiller. Og nå har jo du nevnt dette med gode melodilinjer, og det oppfatter jeg som at det kommer fra folkemusikken som du har spilt hovedsakelig?

**H:** Nei du vet, det er de referansene, jeg vet ikke hvilken tid...altså...kan kanskje snakke om den klangbunnen som er i hvert menneske, det er vel kanskje det som i grunn er den viktigste referansen, og...det er der jeg kommer tilbake til dette som jeg nevnte, til melodier og toneføring, og selvsagt kanskje jeg også må legge til i temmelig sterk grad det med energi og intensitet. Og det er også visst, når det gjelder Setesdalsmusikk at det er en veldig energirik musikk, den er energisk, jeg tror den er så vist meg bekjent at det er den slåttemusikken som har størst energi i seg, det vil si den, den er ikke laidback, den er energisk og man må nesten eksplodere i hvert buestrøk på de mest utpregede danseslåttene hvis det skal være på sitt beste. Så dramatisk og energi appellerer sterkt til meg, den finner også en sterk klangbunn og noe lyrisk kan det være innimellom, og Rolf Myklebust, den gamle programsekretæren i folkemusikkhalvtimen, han har nå sett ord på Setesdalmusikk som dramatisk men med lyriske innslag. Og faktisk de lyriske innslag kan på en måte ligge som en understrøm eller "egesjikt" (?) enda om musikken i uttrykk kan i første hørerekast oppleves som energisk, så kan det likevel være et lag eller sjikt med både melankolsk og lyrisk drag, men...det dramatiske, det holder jeg er knapp på.

**I:** Men hva med, sånn som jeg oppfatter det så har Hank Williams vært en som har hatt stor betydningen for deg som musiker og person. Er det ting med musikken hans som du kan peke på som du liker ekstra godt, eller som finner deg på en måte?

**H:** Ja det er dette som jeg snakker om, det er melodilinjen og sangstilen, det vil si tonaliteten, og sangstilen som er nært beslektet med kvedemåten som vi er vant med her, og...også mye det med dramatikken og. Han var opptatt av det, det er sagt fra hans

kollega den tid at han likte godt de gamle shoutingangene som de kalte det. Ropesang, shouting som var i den eldre gospelmusikken den gang, han hadde en forkjærlighet for det sier flere av de kollegaene hans som samarbeidet med ham. Og jeg vet nøyaktig hva de mener med det, og hvilke sanger det kan dreie seg om. Og...om den stilen er så gangbar i dag det...det er jeg neimen ikke helt sikker på, men jeg tror at hvis det var en som kunne synge like godt som han i dag så ville han nok slått temmelig gjennom altså. Hvis han gjorde så godt som det kan virke som Hank gjorde. Men grunnen til at kanskje han har så mange gode opptak etter seg var at han var en velhørt musiker da han begynte å gjøre opptak, og hadde allerede vært praktiserende både danse og konsert - sanger og musiker i en tiårs tid. Han gjorde alle de viktige opptakene i løpet av de fem siste leveårene hans. Fra 1947 til 52, og da var han allerede så flink og god i sitt uttrykk at alt som i alle fall er gjort kjent, og det tror jeg er det meste, og jeg tror jeg har hørt det meste. Det er utrolig godt både kunstnerisk og teknisk fremføring. Ikke nødvendigvis opptaksteknisk, men kunstnerisk.

**I:** Men, er det for eksempel...noen av disse, for eksempel "Toneflaum" plata, er det samarbeid innefor samme tradisjon som deg?

**H:** Ja, nå kan jeg fortelle om han, nå har jeg, eller...frem til nå så har jeg fortalt om de som har vært viktige for meg, frem til...ja, eller her i Setesdalsregionen. Men fra jeg var en 15-16år så kom jeg i kontakt med Bjarne Herrefoss, som var opprinnelig fra Bø i Telemark og som bodde de siste 30år av sitt liv her i Skafså, i nærområdet, det er bare en 3 kvarters kjøring til Skafså der han bodde. Og han var en utrolig formidler i felemusikken, og kunne komme opp i de store høgder gjerne så i mindre private lag og var også på kappleiker og, på scenen i kappleik, så kunne han spille seg opp i et omtrent subliment nivå så man kunne nesten ikke forstå hvor han tok det fra, eller hvor musikken i og for seg kom i fra. For det ble regnet som omtrent en opphøgd sfære som han hentet det fra, av og til på sitt beste. Så han påvirket meg sterkt så lenge som han levde må eg si, han døde for en 8år siden. Og han var en tradisjonalist, han spilte gamle slåtter som han har lært temmelig fritt, hadde ikke hatt så mye organisert opplæring, han hadde tatt det etter som han hadde hørte, etter de føredøme og spillemennene som han hadde mer eller mindre hørt på i det miljøet som han ferdes i. Så det tror jeg kanskje jeg lærte en god del av det med å legge et, få frem et innhold i musikken på buestrøk og legge, måten å legge buestrøk for å få et uttrykk som lodda noe dypere enn det jeg kanskje hadde hørt fra før av.

**I:** Når du sier det, et buestrøk som lodder dypere en det du hadde hørt før. Kan du fortelle mer konkret hva han gjorde da med buen?

**H:** Jeg har hørt det har blitt sagt at venstrehånda det er teknikeren og høyrehånda det er kunstneren. Det er en veldig generalisering på det å spille fele eller den type instrument, det er som alle generaliseringer, det er ikke hele sannheten, men det er likevel noe i det. Og det hjelper jo ikke hvor mye man fingrer med venstre hånd hvis høyre hånd er fraværende, men derimot så kan man stryke bare på strenger uten å fingre, og man kan få et musikkuttrykk ut av det. Men det er voldsomt generalisert å si det på den måten, men jeg vet ofr eksempel, Bjarne han ble handicappet, han mistet en del av den ene fingeren i et arbeidsuhell. Men det var som at det ikke var så essensielt om det var noe som manglet der, han tok det at på en måte i uttrykket på buen så han flyttet på en måte litt på verdiene. Jeg tror den ene verdien så dro han vekslet på den høyre hånden, ja så, la meg fortelle...jeg nevnte så vidt Eivind Åkhus, han var en bygdespillemann fra setesdal som reiste til Amerika i 1876 tror jeg det var, og der kom han etter hvert i kontakt med Aleksander, sønn til Ole Bull. Og Ole Bull og Ole Bull(sier feil tror jeg) hadde Guarnerien etter far sin, og de holdt konserter i lag der og. Aleksander var ikke den store fiolinisten

som Ole Bull var, men de hadde nå i alle fall noen opptredener sammen, og da kom Eivind til å spørre Aleksander hva som var det karakteristiske med Paganini, for han hadde Ole Bull hørt i alle fall hørt en gang. ”Jo” sa Aleksander, ”han Paganini satte allting på spissen. Ja...men, hva var som var så karakteristisk med far din da, Ole Bull? Åå, far han sang på fiolinen” sa Aleksander. Og det har også blitt sagt at det å spille instrument, og kanskje særdeles et strykeinstrument og blåseinstrument og, det er i noen grad å etterligne en menneskestemme, en sangrøst. Så jeg har i grunnen tenkt på det mange ganger, at den måten jeg tenker musikken på først jeg spiller, det er i grunnen den måten jeg ville tenke på hvis jeg sang. For jeg har drevet, jeg har sunget så lenge jeg kan minnes, og det er, jeg tror det er den måten jeg tenker musikkuttrykk på. Jeg er egentlig en sanger i musikkuttrykk, i større grad enn en instrumentalist. For jeg tenker sanguttrykk. Og det er der som jeg tror at det kommer inn dette med måten å bruke buen på. Og det er helt klart at jeg har min største støtte i buebruken generelt sett og på alle måter. Og først nå når jeg nevnte Paganini, så har jeg også hørt en del på hans musikk og oppsøkt konserter hvor hans musikk har blitt spilt, og oppsøkt de som har spilt det, blant annet Igor (?) som jeg hørte på et par konserter her i landet. Og jeg har hørt på en god del klassiske fiolinkonserter og Bach og Paganini, og noen av dem. Så jeg er ikke helt fremmed for det heller, men kan ikke si at jeg er en kjenner av det.

#### Opptak nr.6:

**I: Det jeg har spørsmål om er hvilke tanker du har i hodet ditt når du øver på hardingfela på egne slåtter. Nå fortalte du at du gjerne tenker melodisk som i sang, at du egentlig er en sanger. Hvilke tanker har du i hodet ditt når du spiller en slått, hva tenker du for å gjøre den slåtten så fin som mulig?**

**H:** Ja, det kan kanskje variere men, du vet det er også sagt at det er viktig å finne budskapet i den aktuelle slåtten eller komposisjonen. At hvis man finner budskapet i den så har man kommet langt, og da er det bare å gjengi det, eller tolke, eller formidle det budskapet som ligge i melodien eller. Og...så er det et annet sitat etter David Monrad Johansen. Det var han som sa at, jeg tror han omtalte en annen komponisten der han Monrad Johansen sa at han hadde hengivelsens evne, altså man kommer ikke så lang i musikken hvis man ikke har hengivelsens evne, den evnen til å gi seg hen til musikken, for å si det sånn med hud og hår, og alt i musikk og være dedikert til musikken, det er alfa og omega. Den som har hengivelsens evne den har grepet den aktuelle essensen i musikken. Så har jeg et annet minne av det jeg har lest om en som het Arvo Pärt, og han var så lei av å lese på rommet, så han gikk en tur ned på gata og spurte en gatearbeider hvordan han mente at musikk burde fungere og lages. Jo, sa gatearbeideren, du må elske hver eneste tone. Og det er en ledetråd som har gjeldt for sikkert omtrent alle som driver med folkemusikk. For der er det frihet til å forkaste omtrent alt som man ikke elsker, det kan man gi på båten og sitte igjen med bare det som er elskelig og godt for en selv etter egen vurdering. Så der stiller vi, det er et privilegium å på en måte ha miljø, en godkjenning for å utøve musikken på den måten.

**I:** så når du øver, tenker du da på ornamentering og triller og sånt, og rytmisering med bue. Eller kommer det bare naturlig fordi du hører det i hodet?

**H:** Altså da jeg var yngre gikk det mye ut på å øve inn de forskjellige element med triller og buekombinasjoner som var aktuelle. Det er et sett av forslag og etterslag, og raske og sene triller og buekombinasjoner, og rytmefigurer. Som man da måtte øve inn, og etter hvert som man lærte det så trengte man ikke enorm øving for å ta de i bruk igjen. Men hver melodi og en slått fordrer da en, det må være en disposisjonsplan på, en bruker en del av det settet som man har innlært fra før. Og det er da det kommer inn elementet



med at man bruker da de deler av de tekniske finesser som man tidligere har lært for å frem det budskapet som man finner at ligger i den og den melodien, da bruker man de elementene for å få frem det. Så det er slett, det er ikke noe tilfeldighetenes spill det, det er ikke noe tilfeldig, det er helt bevisste valg av effekter. Bevisst effektvalg som ligger til grunn for å få frem uttrykket eller budskapet.

**I:** Men det bevisste valget da, er det bevisst på den måten at du tenker det når du spiller det, at "nå vil jeg ta den trillen". Eller er det en bevisst ubevisst handling som er...

**H:** Jeg vil nå si at hvis man skal svare enkelt på det så må man helt klart si at det er bevisst. Hvis det var ubevisst så ville det være villspill på den måten at dett var styrt av en slags annen, noe utenforliggende.

**I:** trenger det å være det? Det kan være styrt av noe som er, ligger i deg, mer som er så grunn, fordi du har den tradisjonen så plantet i deg da, at den er blitt en del av deg. Slik at når du spiller kommer det frem uten at du trenger å tenke over det for det har blitt en naturlig del av musiseringen din da, at du hører, det faller helt naturlig og vakkert på plass. Skjønte du hva jeg mente?

**H:** Jeg vet ikke (ler)...Jeg mener at jeg gjør dette bevisst, og jeg har et sett av effekter og tidligere innlærte effekter og løsninger på overganger og triller og forslag og etterslag og harmonier som ligger i instrumentet og som ligger i den måten fela er stemt på, og der er et aspekt som jeg kan nevne. At jeg har nyttet meg mye av det å stemme hardingfela og for så vidt bratsj og vanlig fele som jeg også har nyttet meg av. Å stemme de på felestemminga, som matcher de aktuelle melodiene. Jeg tenker nå på de som ikke er tradisjonelle slåtter. De har også sin felestemming. Du vet kanskje at hver eneste slått har sin felestilling og sin felestemming, det vil si at du kan ikke bare skifte felestemming og så spille samme slåtten. Det vet jeg bare av kanskje et eller et par eksempler på at er gangbart. Så at, det er selvfølgelig ikke sånn at det er en stemming for hver eneste slått, men en spesifikk slått behøver en spesifikk stemming, og så har vi da, det finns visst en 25-26 felestemninger. Jeg bruker bare en 4-5 kanskje. Men det fins så mange som en 25-26. Og de 4-5 som jeg bruker kanskje, de bruker jeg da, finner jeg da den som harmonisk passer best til melodiene, og det har jeg arbeidet en del med bevisst og kanskje vært noe i forkant av utviklingen med det. For det at, i og med at det er mye bordunspill og tostrengsspill, så har det mye å si med hvilken type klangbilde som man får frem.

**I:** Hvis det er en slått som du spiller i det ene felestillet, når du har øvd inn den slåtten, så lærer du den melodien med triller og ornamentikk...

**H:** samtidig ja

**I:** ja, samtidig. Så hver gang du spiller den slåtten så vil du spille ornamentikken på akkurat samme plass? Det vil ikke være sånn at du improviserer ornamentikken for eksempel?

**H:** nei det..ja, altså det improvisasjonselementet i tradisjonell slåttespel, det er minimalt. Og det er i alle fall på en annen måte. Om det i det hele tatt er kvalifisert til å kalles improvisasjon det er tvilsomt, og om det i så eventuelt gjør det, så er det på en annen måte enn for eksempel jazzmusikk.

**I:** ja, det skjønner jeg...

**H:** Og...bakgrunnen for at jeg kan si noe om det er ikke fordi jeg er noen jazzmusiker, for det er jeg ikke. Men jeg har samtalen med et par jazzmusikere i den grad at jeg fikk et inntrykk av hva de mente med improvisasjon, og da er det noe langt annet enn det man eventuelt kan tangere improvisasjon i hardingfele. I hardingfele, eller det jeg har drevet med, da kan det handle om å disponere de forskjellige deler av slåtten. Altså, en slått består av en, ifra to til 6-8 vendinger, og disse forskjellige taka, vendingene, de kan man i og for seg sjalte og valte med og stokke frem og tilbake i noen grad. Men det, det kan

man ikke gjøre vilkårlig, det må gjøres på en måte som fungerer slik at slåtten får sitt samme preg. Det er bare at man snur litt på...rekkefølgen av dem kommer på forskjellige plasser. Og det kan man gjøre for å si det...der og da. Og det er nokså mange slåtter her i Setesdal som det elementet kan ligge latent, at innbyr til det. Og noen slåtter, og ganske, en god del av det, der gjør jeg det hver eneste gang stort sett, og bytter om noe, i noen grad. Og særlig om man tar en innspilling fra en del år tilbake så kan man høre forskjell, men det er vel snaut at kan regnes som alminnelig improvisasjon, samtidig så er det heller ikke regelrett, så det er et definisjonsspørsmål på hva en egentlig mener med improvisasjon.

**I:** Hva med buestrøk da? Vil de være like faste hver gang du spiller en slått år etter år, som i klassisk musikk der hvor strøkene gjerne er fastsatt? Eller kan buestrøk og rytmisering i buen variere? For i så fall kan jo det være en form for improvisasjon...

**H:** ja, nå spør det da om...altså i en streng fortolkning av improvisasjon, da mener jeg at det kommer som en idé som oppstår i hjerne og som er helt nytt. Det er bare det som er ekte improvisasjon etter min mening. Og det er ytterst sjelden at man finner eksempel på dette blant hardingfelespillere. Det hender av og til, og...som jeg registrerte eller merka, **der** kom det noe helt nytt.

**I:** med noe helt nytt, mener du toner eller buestrøk eller?

**H:** ja det gjelder begge delene det, det kan gjelde både bue og tone, ja det må selvfølgelig en bue til for å få frem tonen, men det er i grunnen. Ja, etter min mening så er det i grunnen bare den type fenomen som kan kalles ekte, eller improvisasjon. Så kan man da, jeg vet at i jazz så kunne de gjerne fabulere over en toneart...også (?)...også ha en slags sett av, ja, eller nei, jeg kan ikke uttale meg om hvordan de gjør det, men jeg har en følelse av en slags bortimot en forståelse av hvordan de gjør det, og det er ikke i den samme som vi bruker altså. Men...det kan selvfølgelig hende også blant vi som driver med (?) at det oppstår helt nye ideer, og da er det improvisasjon. Men at man da disponerer kombinasjoner, lager kombinasjoner i nye disposisjoner, vel, jeg vet ikke om det kan kalles improvisasjon...

#### Opptak nr.7:

**I:** Tilbake til hvordan du tenker når du øver, eller når du spiller...

**H:** Jo, altså, der er et segment med slåtter som, der det med buestrøk og fingersetting ligger ganske fast. Om ikke 100%, så ganske, temmelig. Så er det da et annet segment, der er det ganske fritt. Det kan man sjalte og valte og snu og...lage rekkefølger på takene temmelig forskjellige så lenge at ikke uttrykket på slåtten renner ut i sanden. Og der, men der er da buestrøket i stor grad bestemt av, innenfor de forskjellige deler eller slåttetak, deler i slåtten, de forskjellige elementene i slåtten. Hvis det er et element der så er buestrøket temmelig bestemt av det...Også er buestrøket bestemt av neste tak og...Nå er det sånn at man kan jo snu om på buestrøket, det kan ha en god effekt å snu det. Sånn at det som tidligere var oppstrøk blir nedstrøk og omvendt. Det kan man gjøre som en variasjon, og få en god effekt ut av. Ehm...Så er det ikke, hvordan skal jeg si det...men det er altså som jeg sa et segment med slåtter der det ligger temmelig fast, og da begynner man å nærme seg det du var inne på. At den klassiske skolen, der må du gjøre stringent og...det er en del slåtter der man kan nærme seg det altså. Også er det da en annen del som er mye løsere, men likevel så er det ikke tilfeldig hvordan man bruker buen altså.

**I:** Nei, det skjønner jeg, fordi man gjør det med en intensjon.

**H:** ja, og av også...man må være såpass godt koblet oppe i toppen at man vet at man kommer ut av, inn i neste tak på rett måte med buen. Og...

**I:** men...hvis det er deg nå da og du kommer ut med motsatt tak av det du kanskje bruker, men du gjør det med vilje. Resonnerer du deg frem og tenker "ja men da kommer jeg dit jeg skal på neste runde", eller er det noe som du hører og som derfor faller naturlig på plass fordi du har gjort det så mange ganger før?

**H:** som regel så har man gjort det før altså.

**I:** ja, så det er ikke noe du trenger å...

**H:** nei, for å si det sånn så...vi tenker gjerne i den grad, i den grad man bruker..eller...i den grad man tenker konkret om buen skal opp eller ned, så er det gjerne førstestrøket. Og det kan være i løpet av slåtten at en vet at "vel, først jeg er ferdig med det taket der og hvis jeg er på nedstrøk, så kan jeg ta det andre"...at det er en, at man foretar en slags konsekvensanalyse, at den neste handlingen blir bestemt av den forrige. Jeg vil ikke si at...det går ikke noe særlig hjernekapasitet på det der altså, det er minimalt. Som regel så er det innarbeidet alle overganger i de forskjellige varianter..har man som regel gjort før. Og hvis man ikke har gjort det før, *da* blir det improvisasjon...da er det det.

**I:** mhm...jeg tror...

**H:** men som regel så er det ikke det...

**I:** nei...jeg tror...den definisjonen på improvisasjon er jo en stor diskurs, hva er improvisasjon. Men ofte innenfor jazz da, så sier noen teorier at improvisasjonen vil alltid være bygd på en eller annen form for erfaring...Det var derfor jeg var spent på å høre hva du tenker da, om improvisasjon, buebruk og ornamentikk og sånt. For det er element som er såpass innarbeidet i din tradisjon du spiller at det kommer naturlig...

**H:** nei, altså, der har vi da den fordelene vi som driver med som jeg var inne på...at vi ikke, det som vi ikke elsker og liker, det bare utelater vi. Det blir bare borte, vips så er det borte. Og som Arvo Pärt og ble irettesatt av en gatearbeider at han må elske hver eneste tone...Og da sier det seg selv altså at det kommer...ja...

**I:** jeg tror du har svart godt på...

**H:** hm...men det er også dette med hengivelsens evne...at man har en evne til å, Isac Stern snakket også om det at man ikke små elske musikken til døde. Og med det mente han at man måtte ikke gå over i føleri...man måtte heller ikke det andre ytterpunktet, å være en tekniker, musikkens tekniske verktøykasse...men man måtte heller ikke elske musikken til døde. Og inn i dette der da så får man altså det der med budskapet, å finne budskapet. Så...det var der jeg mener Bjarne Herrefoss var en stor ledestjerne for meg, i det. Han kunne flyte ut i form, og dette med buestrøk kunne være temmelig vilt av og til, men han kom alltid ut på beina på en måte. Men han måtte spille med akkurat...for at slåtten skulle fungere slik som han spilte, så måtte man spille med hans uttrykk, og det var det nesten bare han som kunne, og det...han hadde et sterkt personlig uttrykk, sterk personlig stil. Han er en av de som jeg mener av og til kunne komme ut i improvisasjonen, i ordets mest strenge mening.

**I:** men for deg da...det å finne meningen bak slåtten slik som du nettopp forklarte, så må man jo ha, slik som jeg oppfatter et personlig forhold til musikken man spiller. **Hva betyr den folkemusikken du spiller for deg personlig? Hva er den knyttet til? Er det arv, glede, forvaltning?**

**H:** jeg nevnte at da jeg var rundt 11år så oppdaget jeg en slått, som jeg oppdaget det musikalske budskapet. Jeg oppdaget det ikke før da. Før det så...en del av de slåttene vi spilte, så burde det være en aldersgrense på det, fordi...de fleste har ikke intellekt til å få noe ut av mange av de slåttene, før en da har en viss alder, for at intellektet er utviklet og det skjer med alderen, det vil si så i begynnelsen av puberteten eller i 11-12års alderen. Så da kan man si at jeg fikk en slags opplevelse...eller i religiøse sammenhenger så ville det vel hete at jeg så lyset eller noe slikt. Ja, nå har jeg glemt spørsmålet.

**I: jeg spurte om hva musikken er knyttet til for deg personlig? Om det har for eksempel noe med glede, arv eller forvaltning å gjøre?**

**H:** det er i alle fall ikke...hm...jeg tror ikke det er noe begrep...jeg kjenner ikke til noe enkeltstående begrep som dekker det du spør om...iallefall ingen av de ord du nevnte nå. Da kommer du omtrent inn på det eksistensielle...så at...

**I:** kan du prøve å forklare meg da? Med litt forskjellige ord som du føler kan sette ord på hva akkurat denne musikken betyr for deg..

**H:** det er mulig, det er en del aspekt, eller en del...aspekt som man kan si har eksistensiell karakter. Det er vel det man trenger for å leve...det er det fysiske og det man trenger av åndelig føde...også er det det man trenger for å...i de drifter man har, i kjønnsdrift og kjærlighet...og en del på dette planet. Og et av de områdene er musikken, så man kan si at man kan leve...mange lever brukbart med fravær av musikken...det er mange som mener at de lever et godt liv uten å være influert av musikk, men det sa William Shakespeare, at de måtte man ikke stole på (ler). De som var uanfektet av musikken, de måtte man ikke stole på. Det har jeg på en plakat, en poster som jeg fikk fra et plateselskap hvor jeg var og spilte inn i Amerika, "sweet sunny north", de platene der... Og det er av de felt i livet som man kan klare seg uten, men som på en måte, da har man et handikap, rett og slett, man kan klare seg uten mye, med unntak av mat, og for så vidt klær hvis det er for kaldt men....det meste kan man klare seg uten, men likevel regnes det som eksistensielt å ha det. Og på det nivået kommer musikken. Og det er det som musikk betyr for meg, på samme måte som disse, det jeg har...man kan klare seg uten mangt, men ikke sikkert like godt. Også selvfølgelig kan det være til glede og hygge og, men først og fremst til nytte hvis man...i alle fall i perioder kan det være i stor grad, ja, det heter åndelig påfyll og andre salgs dagligdagse ord for det, men det kommer til den boksen at det er eksistensielt.

**I:** men hva med, hvilket forhold har du til det å forvalte en musikktradisjon som du har arvet? Tenker du mye på det? At det på en måte er en oppgave du har, eller noe du vil føre videre etter din far, eller...

**H:** jeg har vel ikke på en måte blitt så nødt til å reflektere, jeg har ikke behøvd å reflektere så mye på det, for at det går sin gang dette...i såpass mange tiår. Og nå er det ikke slik at folkemusikk er så mye mer populær nå enn tidligere. Jeg har fått det spørsmålet i alle fall i 35år, om ikke folkemusikken er mer populær nå enn før. Altså implisitt at de mener, de som spør, journalisten som regel....  
(telefonen ringer, middagspause.)

Opptak nr.8:

**I: tilbake til...jeg spurte deg om hvilke musikere du har samarbeidet meg opp gjennom tiden. Så har du jo fortalt meg om de du har lært av og...men hva de som du har hatt forskjellige prosjekt med, som Kirsten Bråten Berg for eksempel. Har dere utviklet en egen stil sammen eller.. Hvordan har det vært?**

**H:** ja, da må vi nesten snakke om disse platene?

**I:** er dere fra samme tradisjon, du og henne?

**H:** altså hun er fra Arendal. Hun flyttet her til, og ja så var hun i folkedansmiljø i Oslo. Og der synger de disse gamle balladene, eller hva det heter, ja, det er gamle middelalder, ridderviser, som de har satt danser til og sangdanser. Hun traff der Agnes Buen Garnås og Dagne Groven Myren, også kom hun hit rett etterpå og...for å gå i sølvsmedlære, som sølvsmed. Det tror jeg var i 1972-73. Så begynte hun da å lære av Gro Helle Bråkke og av mannen Tarjei Bråkke, og ellers av eldre kvedere her i dalen, far min og. Så hun, hun utviklet seg da i den perioden, hun hadde som grunnlag da hun kom fra det Oslo

sangdansmiljøet og...vesentlig fra klubb7, det har du kanskje hørt om, den klubben. Så hun hadde som et godt grunnlag da hun kom, og, men folkeviser og ballader og...så kom det da til et samarbeid med Tellef Kvifte som har slekt nede i Vegårshei, der Kirsten også har noe slekt, farslekta hennes kommer derfra. Også var det han og Gunnar Stubseid her fra og jeg og Kirsten som da dannet denne konstellasjonen, eller et slags band som fikk navne "Slinkombas" som er navnet på en enmannsdans herfra nærområdet som heter Sirdal. (...) Så satt vi på det navnet på plata fordi at det er et ord som er vanskelig å forbinde med noe spesielt, samtidig som at da kan det...være enklere å merke seg navn som man ikke forbinder med noe. Så vi satte oss ned og bladde da særlig mye i noen noteoppskrifter etter Knut Jonson Helle som jeg har nevnt flere ganger nå...  
(telefonen ringer)

#### Opptak nr.9:

**H:** ja, så vi satte oss ned og bladde i dem, vi hadde kopier av noteoppskrifter og...kommentarer til noteoppskriftene som Knut Jonson Helle hadde skrevet i et verk som han ferdigstilte i 1905. Og det ligger på universitetsbiblioteket, der ligger alle skriftene som Knut Jonson helle, som jeg nå er i gang med å skrive en biografi om, Knut Helle. Så...og det var da en del stoff som vi kjente fra av og noe stoff som vi ikke hadde kjennskap til og som rett og slett var glemt i tradisjonen...så..Tellef han er notekyndig og var det den gang også så han...det er nå (stubseid også?)..Kirsten og jeg vi, hun kan ikke noe særlig og jeg kan ingenting. Så det var Tellef i grunnen som spilte disse enkle notenedtegnene på fløyte. Så lagde vi da noe enkle arrangement av disse, dette stoffet, enten det var sanger eller slåttestev eller hva det måtte...og det var...i den første plata så hadde vi bare helt tradisjonelle instrumenter, eller som var brukt før, i alle fall hardingfele og fløyte. Men på den oppfølgeren som hete "slinkombas bas igjen". Den lurert jeg på om ikke er med saxofon som Tellef spiller, jeg er noe usikker på det. For Tellef og en svensk, to svenske som heter Ale Möller og...ja, han er en felespiller, Ale Möller og...jeg kommer ikke på navnet. De og meg og Kirsten lagde en plate. Det vil si, vi som var instrumentalister lagde musikken til en plate som hun gav ut på sitt navn som heter "min kvedarlund", og det har hun i alle fall med saxofon vet jeg. Så...det var kanskje noe orgel eller, han er kapabel på blåseinstrument og tangentinstrument Tellef, og av og til, ja han spiller også fele på et sport kanskje på "slinkombas". Så det var ytterst tradisjonelt som du skjønner, men det var ikke så mange som hadde gjort noe med dette enklere materialet for, det forholder seg på den måten at det er gjerne det enkle eller mer banale materialet som lar seg bestemt for bearbeiding. For det som allerede er utarbeidet så langt, i soloform kanskje, det er...det kjennes vanskeligere å finne på noe bedre enn det som allerede er der. Og det har også vært en ledetråd for de fleste, at det er ikke noe poeng i å endre et musikkuttrykk for å gjøre det til sitt eget. Det er noe, en slags nyere egosentrisk tenkemåte, at man skal gjøre det til sitt eget uttrykk i ett og alt. Den eldre tankemåten som jeg holder på er at man forandrer ikke noe som allerede er...med indre man kan tilføre noe som er bedre enn hva som er der fra før, det er filosofien som jeg og mange har levd etter. Så dermed så er det gjerne det enkle som det er noe å gjøre med, og som man kan videre utvikle, i ordets rette forstand.

**I:** kan jeg spørre om noe angående dette? Når du sier, det med å gjøre musikk til sitt eget. Tidligere snakket du jo om formidling, å være like glad i hver tone som du spiller, at du har forstått mening bak det når du spiller, det er da det blir bra musikk. Men...hvor setter du skillet mellom det å ha hørt en slått og forstått innholdet for så å kunne spille den og formidle det videre, og det å få en slått og

**gjøre den til sitt eget. Vil det å gjøre den til sitt eget være å forandre på element i slåtten som hører hjemme, eller hva mener du forholdet er mellom det å gjøre den til sin egen og det å forstå hva den handler om før du spiller den. For du må jo forstå den på din egen måte for å kunne formidle det videre?**

**H:** jeg tar det fra den vinkelen at man må elske hver eneste tone, det betyr at da kutter man ut det man ikke elsker.

**I:** Hva mener du med tone, hele slåtten eller enkeltvis toner i slåtten?

**H:** ja, hver eneste note. Og i praksis kan man si at det rett og slett er bare en finger, man skifter en finger. En...

**I:** men vil du ikke da gjøre de til ditt eget?

**H:** nei, for å gjøre det til sitt eget så må det et større inngrep til, det er det jeg mener. Det er der jeg setter grensen, man må...hvis man skal gjøre det til sitt eget så må man endre i den grad at det får et nytt uttrykk eller en annen form på det.

**I: men hva med "free field" og "peace will come"? Mener du at du ikke har endret på noen ting, selv om det har på en måte fått et nytt uttrykk fordi det er blandet med country og blues...? eller hva tenker du rundt det?**

**H:** ....det er vel ikke noe særlig endringer der, i de, hvis vi tar "Nils og Jens", den spiller jeg akkurat tradisjonelt, den spiller jeg på elektrisk fele.

**I:** ja, det tenkte jeg å spørre deg om...

**H:** ja, det er med distortion..Og.

**I: så det er slåtter som ligger til grunn for alle de låtene på de to platene?**

**H:** ja, jeg mener det. Nils og Jens, det er...hva er det de heter disse...på "free field", der er det stevmelodier pluss jeg har flyttet inn en Hank Williams der, "the prodigal son", som jeg har sammen med de stevmelodiene...Og Nils og Jens er tradisjonelt, og Rag, det er rammeslått nr.1 som jeg spiller helt autentisk, "morning walk" den heter "Morgonvandringen", den er også helt...Jurngen, den er solo her. Så dette er helt tradisjonelt.

**I:** mhm, det er bare føyd til andre instrument som gjør at det på en måte blir en blanding av...

**H:** Ja, på den free fields der spilte jeg inn stevtonene først, og så la han på, gart Hudson, han la inn, fra The band, han la inn saxofon og Keyboard og trekkspill i alle fall, etterpå. Og han spilte da inn en god del stoff på dette der, også viska han ut, erase that erase that, altså at han tok vekk...han spilte inn en masse, også fjernet han. Det han sto tilbake med det var resultatet, det var hans måte å arbeide på i studio. Og nils, der...

**I:** det var "free fields" du snakket om nå?

**H:** ja

**I:** ja, også Nils og...

**H:** der spilte jeg inn...jeg må tenke, jo jeg har gjort noen små tilpasninger, men det er helt ubetydelig. Gjort noen små tilpasninger. Og "Rag", den er spilt på bratsj.

**I:** er det du som spiller den på bratsj?

**H:** ja, så har vi stemt bratsjen opp i alle fall en tone.

(lytter litt til den)

**I: for den lurte jeg på om, når dere spiller den, den rytmen som ligger til grunn, har du spilt inn slåtten først og så er rytmen lagt oppå?**

**H:** ja

**I:** for at, det kommer jo en tromme...så du hadde ingen andre instrumenter rundt deg når du spilte inn denne?

**H:** jeg må tenke...jeg tror at. Daniel er også med på den, på stråkharpe...ikke nøkkelharpe, men stråkharpe, det er noe annet. Vet du hva det er?

-

**I: ja, nå er du inne på neste spørsmål. For det jeg lurer på er hvorfor du etter en lang periode som puritansk spellemann, hvorfor du beveget deg ut på fellesbeitet om du har kalt det. Hvorfor akkurat da?**

**H:** dette var spilt inn 2000 og kom ut i 2003. Hvorfor at det skjedde da, var det det du lurte på?

**I: ja, hvorfor du fikk lyst til å gjøre dette?**

**H:** ja, i mellomtiden så hadde jeg vært med på to plater som, som man kan vel si at Jonas Fjeld hadde. Nei, jeg må begynne med Eric Andresen. Du kjenner til hans person?

**I:** jeg har hørt litt på det du spilte inn med dem.

**H:** med Jonas Fjeld og Eric Andersen, han lånte den, ei plate som jeg gav ut i 1988, han lånte den på biblioteket opp i Jessheim, for han var sammen med en dame derfra. Så lånte han den på biblioteket, og tok så kontakt med en Sigbjørn Nedland som da tok kontakt med meg og sa at Eric ønsket å ha med meg på den plata som han og Jonas Fjeld hadde planlagt og kanskje delvis var i gang med. Sånn kom jeg i kontakt med han Eric Andersen, fordi han har kontakt med han Jonas Fjeld og Knut Reiersrud, og flere musikere herfra. Også hadde Eric involvert han Rick Danko ifra Amerika som spilte i det bandt som het "the Band", og dette resulterte i ei plate som het Danko, Fjeld og Andersen, og senere kom, et par år etter kom en plate som het riding on the blinds, det også kirsten Bråten Berg ble invitert. Og den har ikke jeg noe solonummer på, men det har jeg på den første. Det har jeg en soloslått, domedagsslåtten som jeg spilte solo. Og det var egentlig en fjær i hatten for meg syntes jeg, at jeg fikk med en soloslått på en ren rocke -Hellerudsplate. Og den feleslått fikk oppmerksomhet langt ut i amerikanske musikkretser, og hardingfela fikk blest gjennom den, blant kjente musikkritikere i New York. Så det var der rockefoten begynte å gå, på den måten. Og alt jeg senere har komme bort i der på rockefronten, så går alt tilbake til Eric Andersen, eller til de forhold at han lånte en plate på biblioteket på Jessheim....

-

**H:** men i alle fall, så var forholdet der at jeg gikk inni deres musikk. Du skjønner det? Det har jeg gjort på to forskjellige produksjoner, og også, jaa i alle fall de. Og da ville jeg gjøre det omvendte her på "free fields", invitere de inn i min musikk. Så det var på en måte konseptet det. (...gjentar)

Så man må se de, ha helt klart for seg at jeg har vært inne med begge utgangspunkt.

**I: de forskjellige sjangre som de her musikerne representerer, du sa det på en måte var et møte med ungdomsmusikken din. Hvilket forhold har du til de forskjellige sjangrene deres? Kan man trekke alle deres sjangre inn under rock eller? Jeg kjenner de ikke godt nok...**

**H:** jo, så, ja, så rock det er en stor sekkepost de da. Også har vi også dette nyere begrepet routes som kom...var det på 90-tallet det var så mye snakk om det, var det ikke?

**I:** det vet jeg ikke.

**H:** men du har hørt det?

**I:** jaja

**H:** jo, så, i alle fall. Rick Andersen kom første gang hit til landet sammen med han (Earl Rives?)...

Nei, hva var det du spurte om at det sa du?

(...)

**I:** Om hvilket forhold du hadde til deres sjangre?

**H:** Ja, jeg hadde nesten ikke hørt om Eric Andersen, og ikke det band heller. Så det var helt, akkurat det var ukjent for meg, men....det er klart at jeg har hørt Bob Dylan, men jeg var ikke noen dyrker av musikken hans. Så...jeg fikk bare, jeg gjorde meg kjent med da hva de hadde drevet med, og fikk forsikringer om at dette var habile musikere som jeg kunne stole på og...at de var kapable. Og en del av stoffet de brukte kjente jeg fra før, for eksempel "last thing on my mind" av Tom Paxton var med på den ene plata og, men ikke på langt nær av stoffet, det var bare noen få ting. Du vet, han kjenner stilen vet du, og...rock og routes.

**I:** Hvem av dem var det som var den nærmeste liken til din ungdomsmusikk og Hank Williams da?

**H:** Ja, det var nok Eric. For han, han kom nå med en kassett som han hadde fått tak i Amerika og...det var originale demoinnspillinger med Hank. Så...og det var nok en ting gjorde at jeg kjente meg trygg i det selskapet, at de var rause, så...og beundrere av Hank sitt bidrag til musikken og. Du vet han var, han var på en måte en av grunnleggerne til rockemusikken også han, og det var han som skapte mange av frasene i countrymusikken. Det som nå er regnet som klisjeer og fraser, det var han som skapte dem, og også...resitasjoner og, og hvis vi kan kalle det forløperen til rap. Han hadde også lange resitasjoner, og...rockeaktige rytmer hadde han også innslag av. Så, et var betryggende og inspirerende for meg at alle disse der, Rick Danko fra the Band og, alle amerikanerne, de satt pris på Hank på en ekte og omtrent nesegrus beundring. Men...var klar over at han, den stilen var forskjellig fra det de drev med. Men countrymusikken i Nashville, den har også fjernet seg veldig langt fra det Hank drev med i Nashville da, 50år tidligere. Så...det er som et paradoks og skjebnens ironi at...jeg har også inntrykk av at selv om det er bandmedlemmer fra "the Rolling Stones" så...kunne de finne glede og hygge i å høre på Hank sitt stoff. Samtidig som de, som her i landet, mener at det må vi forkaste til fordel for rockemusikken, mens de som driver med rockemusikk, de dyrker det. Så...

**I: så egentlig så var idéen og opprinnelsen til "Free fields", det var at du hadde en idé, du ville rett og slett at de skulle bidra inn i din musikk slik som du bidro i deres musikk med din musikk. Det var grunnlaget for dannelsen av plata?**

**H:** ja, også var jeg samboer med en kreativ dame som heter Marianne berg, og hun hadde også flere innspill og idéer, og...skapte også økonomisk handlefrihet til å gjøre det. For hun var bemidlet til å, i alle fall garantere at dette kom i land på en måte. Så det var vel hun som puffet på, og lagde avtale med Blondie og gitarspilleren som var altså kollega med Blondie, han het Keith Lentin, som var produsent på "peace will come" -plata. Og også sørafrikaner, så på den plata er det ganske mange nasjoner der. Paulo er fra Italia, også er det to svensker, også er det Rick Danko fra Canado, Eric Andersen fra USA.

**I:** hvor kommer Fischer fra egentlig?

**H:** Lisa Fischer er amerikaner. Afroneger...ehm....nei..hva heter det, afroamerikaner! (ler). Og hun er fra Brooklyn. Ja, så det...ja, også fra Sør Afrika, Blondie og Keith de er sørafrikanere, ifra Cape Town og...

-

**I: ja, "mother smother", den tenkte jeg å spørre deg om...**

**H:** det var opprinnelig en del av Blondies soloplate, som jeg lånte tilbake.

**I:** hvordan jobbet dere frem den? Lærte du den melodien også...



**H:** den har han vel...stort sett ferdig i studioet til Keith Lentin i New York City. Også var jeg der på den tiden og tok kontakt med han og han sa, nå holder jeg på med den plata, nå må du komme opp og se om du kan legge på litt på en sang. Så da...så da tok jeg den på sparket for å si det sånn. Jeg hadde ikke hørt den på forhånd eller arbeidet noe med den på forhånd.

**I:** så du fikk høre den, lærte deg melodien, også spilte du?

**H:** ja, innpå, ja...jeg gjør alt i studio, jeg gjør ikke noe hjemme, arbeid på den for å si det slik.

(hører litt på låta)

**I:** for dette er jo en helt annen sak når du...utgangspunktet her er...skal vi kalle dette country?

**H:** ja, her er jeg inne på hans...

**I:** ja, ikke sant, du er ute på fellesbeitet. Så da lurer jeg på hvordan det er når du spiller dette, legger du fra deg den tradisjonen du har fra din bås med triller og sånn, og etterligner countrystilen? Eller tenker du ikke over det?

**H:** nei, tvert i mot så bruker jeg den stilen om jeg i stor grad mener at, i alle fall jeg personlig forbinder med den stilen jeg lærte av Andres Hovet, han som spilte bare salmetoner og sanger og stevtoner.

**I:** ja

**H:** det er den stilen som jeg mener i alle fall at jeg bruker..

**I:** der?

**H:** ja, og i den type innslag...

-

**I:** ok, så hvis jeg har oppfattet deg rett nå så...der du spiller hardingfele, på denne og på "twilight" som gjør du det i Andres Hovet-tradisjon. Og det er en stil du bruker på den typen rolige sanger.

**H:** ja, jeg mener det ja.

**I:** og du tenker at den tradisjonen er så lik måten Hank synger på at...men når du spiller så spiller du det norsk og i din tradisjon. Så du skiller mellom, du prøver på ingen måte å tilnærme deg countrystilen med fela di.

**H:** nei, ikke den felecountrysen.

**I:** men, hva med countrysang? Du sier jo at den er lik Setesdalskveding.

**H:** ja, også sa jeg også at den falletteffekten, den gav jeg opp å få til i 8-10års alderen. Som var et element som Hank brukte mye, men han brukte ikke den i alle sangene. Så en del av det stoffet der ikke det er et fremtredende element, det kan nærme seg så nære kveding at...da nærmer det seg ifra hver si kant på en måte, at denne stilen som Andres Hovet bruker, den var tilnærmet...var en instrumentalversjon av vokalstoff, og den sangstilen som Hank brukte, det var en sangstil som har mye til felles med norsk kveding og bygdesang. Ikke minst dette med shoutingelementet og ansatsen som tar i kveding og. Du skjønner hvilket element jeg mener der ikke sant?

**I:** ansats?

**H:** ja, at liksom...pang!

**I:** ja (synger)

**H:** ja

**I:** jeg skjønner. Det var en sang på free fields som jeg har tenkt på, og det var "Tello/ Nor". Hvem er det som spiller på starten der? Det er et strykeinstrument...

**H:** ja, det er, det ser du...drawbacket med å bare få det på nett vet du, dette med opplysninger.

**I:** det er helt sant.

**H:** det er kamancha (instrumentet).

**I:** det var han du møtte i Aserbajdsjan ja. Ja...de hørtes sånn ut...

**H:** ja, ikke sant

**I:** og han har du hatt prosjekt sammen med? Nei..du snakket om at du møtte ham i fjor? Men denne plata ble spilt inn i 2003, så da må du ha møtt ham flere ganger?

**H:** ja, jeg har møtt ham flere ganger, men jeg sa vel ikke noe...vi har ikke snakket om han det hele tatt nå.

**I:** nei, det var i sommer at du nevnte at du hadde vært der i fjor, men kanskje du ikke spilte med han da eller?

**H:** jo, jo. Men dette var i 2000.

**I:** så når spilte dere inn den Tello/ Nor da? Kom han hit og spilte den inn i studio med deg eller?

**H:** det navnet er en kombinasjon av...Nor, det står for Nordafjells. Og Tello er navnet på den sangen som har spiller instrumentalt. Det er en sang med tekst.

**I:** men det hørtes ut som det var...når du tar over etter at han har spilt, så spiller du, da høres det ut som at han har spilt en del av din slått. Spiller du bare Nordafjells på den?

**H:** ja, det...

**I:** jeg husker at jeg tenkte at...dere spiller jo den samme slåtten -tenkte jeg, for de var så like.

**H:** ja, det er...nettopp interessant at du sier det. For det er det som er hele poenget med den.

**I:** ja, for du mener at de er veldig like, jeg har lest at du mener de har slektskap, eller kan ha slektskap...mellom norske slåtter og...nedover der...

**H:** ja, jeg mener at det ikke utenkelig, eller det kan vær en mulighet for at Nordafjells vi spiller her, og den Tello han spiller der har et felles opphav for kanskje 2000år siden, der i Kaukasisk område. Eller en annen plass. Men at det har et felles utgangspunkt, at det er en musikalsk stammor der tilbake en plass. Likedan som i menneskeslekten så regner vi med at det er, er det Lucy hun heter? som er vår feles stammor. Så kan det være vår felles stammor for denne slåtten. Det er tankeeksperimentet eller hypotesen.

Og...forholdet...eller, det finnes så mange fusjoner mellom...musikkulturer fra forskjellige etnisiteter, eller folkemusikktradisjoner fra mer eller mindre isolerte områder, enten det er i Afrika eller i Asia så er det mange som har arbeidet sammen og funnet måter å samarbeide på. Men det var ikke den måten som vi samarbeidet på her. Tvert i mot, jeg spilte for han et par-tre salmetoner, og så spilte han da forskjellig av sitt stoff, og plutselig så stemte han i på gorrlaus bass som vi sier. Det vil si g-strengen ned i F, også spilte han da denne "Tello". Som jeg da hørte med en gang at dette lignet jo te....ganske mye på den, Nordafjells. Så, det er hans autentiske og tradisjonelle utføring av vokal, av sangen "Tello" som er så en kjærlighetsgreie...kjærlighetssang, en instrumentalversjon av det, og også autentisk, som er da sett sammen med min autentiske. Så det er ikke en fusjon, det er bare to deler, der på slutten så spilelr vi da noe sammen på en måte. Der spiller vi da våre autentiske versjoner, bare samtidig.

**I:** slik som du har fortalt meg nå så oppfatter jeg nesten all musikken på free fields som, ikke en fusjon, men som din musikk slått sammen med deres musikk, men dere holder på deres tradisjon og setter det sammen. Men det er likevel ikke en fusjon. Du skiller mellom at dette er din musikk, og det er deres musikk. Og nå bidrar de på din musikk, i din bås som du sa...

**H:** ja, jeg tror nok at det kan være eksempler på...f.eks. denne twilight, den er jo ikke tradisjonelt norsk, og heller ikke trad. Amerikansk, men det mener jeg kan være noe fusjonsaktig. Og kanskje, ja, det kan finnes eksempler på der jeg, jeg har liksom noe fusjon også, men ikke på Tell/ Nor altså, i alle fall ikke den. Så du har i det store og det hele rett i det du sier, men det kan være noen grensetilfeller.

-

**H:** ja, Rag mama Rag er the band- -tittel. Fordi rag mama rag er en the band -låt. Altså du skjønner at det...du vet at det er et band som heter "the band". Og rag mama rag, det var den offisielle tittelen på den sangen i the band -versjonen.

**I:** så det er den sangen han har lagt oppå slåtten din?

**H:** ja, det er the band- sang, men det er bare en del, eller et fragment av den sangen.

**I:** så der er det fragment av den sangen, men for eksempel på Nils og Jens og Jeidaug, hva synger han der?

**H:** der synger han, der synger Blondie en tekst eller fabulering som han skriblet ned i situasjonen, som handler om guten som drømmer om jenta og hva han skal finne på for å få tak i den jenta, spørre far og mor, og det er det som han fabulerer omkring i disse strofene som han nynner på der. Så det ble skrevet ned i studio -situasjonen. Det var der han...nei, det var ikke den....snakket vi om Nils?

**I:** ja, Nils og Jens og Jeidaug. Det var der han synger oppå, det høres ganske fritt ut.

-

#### Opptak nr.11:

**I: Vi har snakket litt om improvisasjon allerede, definisjon av improvisasjon og sånt. Men jeg lurar på hva du tenker om improvisasjon, om du i det hele tatt tenker at du noen gang improviserer, og om du noen gang øver på å kunne improvisere, eller er din musikk bygd på det å lære seg slåtter og sanger som de er på øret.**

**H:** Ja...for å ta fatt i alle fall i det ene du sa, om å øve på å improvisere, det...det høres for meg ut som en selvmotsigelse...

**I:** ja, nei, vi trenger ikke å si øve på improvisering -

**H:** men la meg få si det...det kjennes ut som et paradoks, for hvis det er det jeg mener med improvisasjon i ordets dypeste mening, da er det noe som mer helt spontant, det kommer, ja, eller, raskere enn et lynnedslag, det er ikke mørke skyer en gang. Det kommer bare vips, så kommer det et innfall og så oppstår det noe nytt, det mener jeg er improvisasjon i ordets dypeste betydning. Og da kan man ikke øve på det, den eneste måten å frembringe improvisasjon på, det er å sette seg inn i en mental stilling, eller hva heter det...en mental modus ja, eller situasjon som kan frembringe det. Og da har det blitt gjort flere typer forsøk med det, det vanligste har vært å bruke alkohol til det. Det er det vanligste i alle fall i nyere tid, eller, i alle fall som vi kjenner...et annet stimuli, jeg snakker om forskjellige stimuli til å frembringe spontanitet og improvisasjon. Eller improvisasjon er spontanitet i ytterste konsekvens, så...forskjellige stimuli er brukt til det fra tidenes morgen tror jeg, så lenge det har vært kjente stimuli så har de blitt brukt til å oppnå dette vi taler om, og ikke minst for å komme i transe der man...som er en slags tilstand, som er en slags vedvarende...en vedvarende improvisasjonstilstand der da, kan man si...da er man i en...nå må du hjelpe, ka skal vi si? En modus som.....eh...en vedvarende modus for improvisasjon....en spont...en, hva skal vi kalle det?

**I:** jeg vet ikke, men jeg skjønner hva du mener...

**H:** ja, men vi må finne et uttrykk for det...en vedvarende et eller annet...du finner på det ordet som passer etter hvert som du tenker på det. Altså hvis en sier at...at en improvisasjon er som et lynnedslag, så vil det være et stående lynnedslag på himmelen, det er transe, det er som et vedvarende lynnedslag, i menneskesinnet...jeg vet ikke om det var det beste...

**I:** transe, mener du det man pratet om i gamle dager om med transe når man spilte en rammeslått?

**H:** ja, det er det...ja

**I:** det er det som er improvisasjon?

**H:** ja, jeg mener at transe det er en vedvarende tilstand av improvisasjon.

**I:** ok, men hva med improvisasjon som begrep i for eksempel jazz da? For der bruker de jo improvisasjon som begrep hele tiden. Hvis de spiller en standardlåt i jazz, så er det jo et akkordskjema de følger da, og improviserer over de akkordene. Da vil det være en annen form for improvisasjon for deg da eller? Den typen improvisasjon.

**H:** ja, det...det, men det må du spørre de om, for nå har du hørt hva jeg mener om det og...men som jeg sa også tidligere i dag så er det svært få, og det er bare sporadiske tilløp til improvisasjon i den musikkformen jeg driver med. Og bare de færreste som noen gang har vært i nærheten av det. Den form som improvisasjon som jeg taler om. Og da må du snakke med jazzfolket om den improvisasjon som de driver med, for den kan ikke jeg legge ut om.

**I:** i snakket i sted om bruk av ornamentikk og bue da vi også snakket om improvisasjon, og at det er endringer som er bevisst når du spiller. Som gjøres bevisst, men som også på en måte er så innøvd at du ikke behøver å tenke gjennom alt fordi du har spilt det så mange ganger før...

**H:** ja

**I:** det vil da ikke være improvisasjon for deg eller?

**H:** nei, jeg tror ikke det vil være rett å kalle det improvisasjon.

**I:** hva ville du kalt det da?

**H:** nei...alminnelig god musikkutøving (ler), rett og slett...for jeg har inntrykk av at det ordet, det er såpass, det medfører, det er et så dyptgripende begrep at det betyr noe mer enn å stokke om på noen tak, sånn som det kommer for en i øyeblikket, det er ikke...jeg legger en dypere betydning i ordet improvisasjon enn bare at det kommer noe ramlende inn, som er lært på forhånd, men kommer inn i minnet mer eller mindre tilfeldig. Og det er heller ikke den måten som jazzmusikere improviserer på så langt som jeg har fått forståelsen av.

**I:** hvordan er din forståelse da?

**H:** jeg har forståelsen av at det har, at det...er et større aspekt av skapelse, av...en større kreativitet, et større aspekt av skapende kunst i det jazzuttrykket. Enn bare i og for seg, mer eller mindre tilfeldig oppgulp. Det er den forståelsen jeg har fått i samtale med andre jazzmusikere.

**I:** ja, men at et sånt oppgulp som du sa nå, er det du forsto ut fra det jeg sa?

**H:** nei, det er det jeg sier at, i bunn og grunn, hvis det er slårer som er såpass frie i formen og man har lært alle tak på forhånd og spiller det sånn som det kommer en føre, så er det et slags form for oppgulp mener jeg. For å ha sagt det på en utilbørlig sleivete måte.

**I:** ja, nå skjønner jeg deg...

**H:** for det er noe man har lært før, og det man har lært før og sitter inne med, da gulper man opp det i mer eller mindre tilfeldig rekkefølge, man kunne like godt gulpet det opp,

for så vidt i motsatt rekkefølge...for å si det i litt store bokstaver. Men når det først er sagt da, i store bokstaver så kan man snevre det inn og si, nei, det er ikke tilfeldig, det kan ikke gjøres på hvilken som helst, en kan ikke, det er ikke bare oppkast, oppgulp, det må komme frem igjen på en smakfull måte, som...og smakfullt er ikke forenelig med oppgulp, så derfor så må det være en, det må...det må være en...det må lages en rett ut av det som er noe helt annet en oppgulp, det må lages til en, serveres delikat, ingrediensene må lages til en delikat rett og serveres på en dertil høvelig måte. Ingrediensene de har man, og de kan man i og for seg kanskje..presentere på ymse måter, men likevel må det serveres på en smakfull måte...

**I:** som viser at du har forstått hva slåtten -

**H:** budskapet.

(...)

**H:** det er den forståelsen jeg har fått...og jeg har nå en helt klar...eh, sterk og klar forståelse av at de improviserer og skaper noe i øyeblikket...

**I:** det er også min oppfattelse.

**H:** og i alle fall i mye større grad enn vi som driver med hardingfele vanligvis gjør i øyeblikket. Det gjør de, så ergo så improviserer de i mye større grad enn vi gjør.

**I:** da, er vi helt enige

**H:** så kan man da begynne å file på disse begrepene, hva er egentlig improvisasjon i dypeste mening, og det er der da jeg sier at dypeste mening av improvisasjon, det er helt nye idéer som kommer fallende inn som et lynnedslag.

**H:** det er...det har med intellektet og med erfaring og med musikalsk evne å gjøre.

(...)

**I:** ja, neimen, det er ikke noe, jeg...det er veldig bra at du forklarer meg din oppfattelse sånn, fordi dette er kjempeinteressant ut i fra det jeg kan skrive om, men det er jo musikkvitenskap vet du, det er det som er filing og diskusjon rundt begrep. Og det er ikke alltid det er rett og galt, men jeg må vise i oppgaven at jeg kan reflektere rundt hva improvisasjon er og hva din oppfattelse av det er...

**H:** jajaja, du trenger ikke i og for seg å rettferdiggjøre at du stiller de forskjellige spørsmålene...så bare spør i vei, og bare...du trenger ikke være redd for å kjøre på med samme spørsmål om igjen og om igjen fra forskjellige kanter. For jeg...jeg tar den. Jeg er såpass, ja, kan gå langt og dypt i et emne, et avgrenset emne kan jeg fordype meg ganske langt ned i. Så det er bare interessant om du spør og spør og...

**I:** **jeg har noen spørsmål om akkurat det der, om det å være en puritansk spillemann og forvaltning av en tradisjon som du på en måte er. Du er jo en forvalter av en tradisjon, og...jeg lurte på om du har tenkt over om slike samarbeid, om din spilling på en, på noen form for måte vil bli påvirket av slike samarbeid?**

**H:** der tror jeg at jeg kan si nei helt klart. Kanskje ikke pappa ville ha sagt det samme, men jeg tror at jeg mener at, altså...jeg har en komponist som het Eivind Groven som du Kanskje har hørt om. Og han arbeidet mye med det renstemte orgelet sitt, med den teorien der om renstemt, og seljefløyta...Og det...var pappa opptatt av, at det var nettopp det som var det viktige, å holde på den gamle tonaliteten. For, sånn som Groven også mener jeg har...eh..lagt ut med far min at, at hvis han hører for mye temperert musikk så ville hjernen og øret etter hvert innstille seg på det, så det ville være det man spilte selv også. For det var innputten som også ville bli utputt. Så...og det var noe av bakgrunnen for at pappa på en måte isolerte seg fra annen musikk, for han var...han hadde en frykt for å miste den gamle tonaliteten. Og, nå har det vist seg altså, mener jeg i årenes løp, at det er ikke noen fare av betydning. Det viser seg at også i løpet av et helt liv så kan man

skille mellom å ha en tonalitet som man bruker i den type musikk, og så kan man bevege seg til en annen type musikk og bruke den der, hvis man bare er bevisst på når man bruker den delen og når man bruker noe annet. Så der er vel jeg på et annet spor en pappa ville ha vært. Og...det tror jeg at er erfaringene som har vist at det går an å ri de to hestene samtidig, det går faktisk an det. Så derfor tror jeg ikke at jeg har tatt noen skade av det, og jeg tror heller ikke at det har hatt noen innvirkning på den gamle musikken i det hele tatt.

(...)

## Opptak nr.12

-

**I: ja, det var bare et sånt lite sidespørsmål av nysgjerrighet. Nå begynner vi å nærme oss slutten. Jeg er veldig nysgjerrig på det begrepet "dåm", et vanskelig begrep, jeg har lest litt om det, og jeg lurar på hva du...**

**H:** ja, og drag...altså på dommerskjemaet i eldre dager så var det en rubrikk, altså, som man fikk, kunne få maksimalt 10 poeng for å, en rubrikk som het "dåm og drag". Ja, jeg bare opplyser om det...

**I:** ja...men hva er forskjellen på dåm og drag?

**H:** ja, det er et godt spørsmål, og...det er også et godt spørsmål hva er dåm og hva er drag? Og også hva er forskjellen...

**I:** med mer...er det subjektivt?

**H:** ja...det er alt det vi snakker om her...på en måte subjektivt i det store og hele men, men...det er bittelite håndgripelig, det er veldig diffust og...lite konkret. Det er veldig lite konkret, men mer diffust og uklart og hva er alle ord for ubestemmelig og...

**I:** tilslørt...

**H:** tilslørt

**I:** ullete

**H:** ja, en kan trekke det i...

**I:** men din forståelse av det...

**H:** en kan trekke det i forskjellige retninger...men jeg mener at det har å gjøre med...at det må ha noe å gjøre med i alle fall tonefarge...fargelegging av tonene i musikken, altså...på en fele hvor dette stort sett er brukt da, i alle fall på dommerskjema så er det da som jeg sa en rubrikk for dette. Det er takt, takt og rytme, det er en, også var det tradisjon, også var det bueteknikk, også mener jeg det var dåm og drag. De fire-fem rubrikkene der som en da får 10 poeng maksimalt per stykk. Så der...der var da dåm som et...og det...for å si det sånn, Bjarne Herrefoss som jeg snakket om, han fikk bestandig og poengsum på dåm og drag...Han var så en typisk dåmrik, han hadde et veldig dåmrikt spill kan vi si. I motsetning til...til kanskje...andre som en kanskje kunne nevne navn på også, som de fleste ville si at ikke hadde noe spesielt dåmrikt spill. Men dåm...det var ikke ukorrekt, så det har noe med farge, den måten man intonerer hvert anslag på og...og den valøren man legger i hver tone, fordi at, vi kak vet du på dette instrumentet forandre på hver tone med mikrotonalitet og allting...så det har med mikrotonalitet, det tror jeg kanskje jeg fant et mer presist ord. Det har med mikrotonalitet å gjøre, og vi...for du vet, det er et sterkt innslag av minimalisme i ny musikk, eller samtidsmusikk heter minimalisme, det er det et sterkt innslag av slåttemusikken, det har du vel kanskje reflektert på?

**I:** ja...jeg tror ikke jeg skjønner helt hva du mener?

**H:** jo, du vet hva minimalisme er? I musikk?

**I:** ja

**H:** altså at man tar, at der er gjentakelser...eks antall gjentakelser med minimale forandringer per gang, men etter hvert så endrer den figuren seg etter gjentatte gjentakelser. Det er minimalisme er det ikke? Er det ikke sant?

**I:** jojo, ja.

**H:** sånn helt enkelt forklart, og sånn er det i slåttene også, at der er slåttevendinger som gjentar i fra en til kanskje 5 ganger eller noe sånt på det meste, med små forandringer på hver gang. Så det er også en form for minimalisme, kanskje ikke så minimert som i samtidsmusikken, men likevel så mener jeg det er en form for minimalisme. Og da som jeg sa, hva var det jeg brukte, dåm det var minimalisme og...

**I:** mikrotonalitet...

**H:** mikrotonalitet

**I:** så det er hva jeg vil kalle blåtoner da?

**H:** ja, eller naturtoner sier noen, naturtoneskalaen som om det var noe konstant, noe det ikke er, det er ikke en konstant, men det er bortimot en konstant, en seljefløyte er bortimot en konstant, en seljefløyte er bortimot en spesifikk skal, men det er ikke helt det heller

**I:** nei, men...for vi har jo snakket om det å forstå budskapet til en slått som du sier. For min oppfattelse av begrepet dåm var at jeg med en gang koblet det opp mot utøvers forståelse og formidling av budskapet. Er det logisk?

**H:** nei jeg tror ikke at det er...ja, da, det kan kanskje heller være det som har med drag å gjøre. Med drag då, det forbinder en mer med buedrag, vi bruker det ordet buedrag. Du sier buestrøk, men vi sier buedrag, og da i det draget der så...vil jeg si at drag det var...det var mer et, altså ut it, det er...uttrykket med buen som er...eh....det...den, hva er å nå det uttrykket, en kan si at det...hvis musikk går opp og ned i styrke...

**I:** dynamikk

**H:** dynamisk uttrykk ja, drag det må være det dynamiske bueuttrykket, det dynamiske musikkuttrykket, jeg kommer ikke nærere enn det. Men nå driver jeg å konstruerer en masse uttrykk som jeg aldri har konstruert eller brukt før, hele intervjuet. Så...du må...

**I:** du skal få lese det, og korrekturlese om det faktisk var det du mente.

**H:** ja, det er som sagt nye uttrykk, i alle fall kombinasjoner, i alle fall, som jeg prøver å tenke ut så nøye som jeg kan, det næreste som jeg kan forklare med.

**I:** så nå ble altså dynamikk og drag kombinert med...

**H:** det dynamiske musikkuttrykket, det er drag

**I:** det er drag, som igjen kan knyttes opp mot...eh...

**H:** minimalistiske

**I:** mot...budskapet, formidling av budskap blir knyttet opp mot drag og dynamisk, dragspel...

**H:** neineinei, ikke noe dragspel her i huset(ler)

**I:** (ler) i alle fall så klarte vi å knytte formidlig av budskap opp mot drag på en eller annen måte

**H:** ja

**I:** og ikke opp mot dåm, drag opp mot dynamikk

**H:** og drag mot dynamikk ja

**I:** ok, så...dette ble helt nytt for meg...

**H:** men dåm, det var da minimalistisk mikro...tonalitet, som enkelte også velger å kalle naturtoner eller blåtoner...

**I:** så bruken av blåtoner og utviklingen av små tema, som da er minimalisme, og sånne ting som preger folkemusikk som ornamentikk og sånt og da, som utgjør dåm på en måte...

**H:** ja

**I:** i den grad man kan bruke den, så det vil være dåm

**H:** ja

**I:** ok, da har jeg skjønnt litt mer

**H:** men kanskje i første rekke det med...med toneføring, så tonefarge....

**I:** tonefarge? Og hva er det igjen?

**H:** Jeg har kanskje ikke sagt det før...tonefarge, det er den...den valøren som man gir hver tone i forhold til sammenhengen dom tonen står inn i

**I:** valør?

**H:** valør, det er det samme som verdi, verdi i forhold til en konstant. Og konstanten den utgjør sammenhengen som den tonen er satt inn i. For en tone står ikke bare alene som en...en...440 hertz i sekundet, den tonen i musikken kommer i forhold til resten av musikk som en kan kalle en konstant, og da får den, hver enkelt tone valør i forholdt til konstanten, altså en...en verdi som kan, som er i forhold til resten av musikkstoffet som man da kan si er en konstant. Og da kan man på en måte bruke omtrent svingningsspekteret som i en ende har lys skal, det er alt ifra mange slag bølgelengder vet du, og...radiobølger er en del av spekteret vet du, også kommer fargene en annen del av bølgespekteret. Og da...fargene der er da symbol på den valøren eller den verdien som hver tone har i helheten som man kan si er en konstant. Og et annet uttrykk som er brukt som jeg vet en salmesanger eller kveder som det ble sagt, han sang nå han, det var nå ikke kvending i og for seg etter min mening i uttrykk. Men han het Ragnar Vigdal, han var fra Sogn i Luster...han var så opptatt og besett med å snakke om at hvert, ja eller tonene har ange. Ange altså, at det lukter, et panegyrisk ord det, ange da vet du da....så det syntes han da vel, mente det var så flott å uttale det på den måten. Altså, alt dette er bare ord og uttrykk som...som prøver å beskrive at hver tone i skalaen er ikke en konstant, tonen er ikke en konstant, det er omgivelsene som er konstante, og så gir man hver tone en salgs variabel inn i dette der da...

**I:** i sammenhengen

**H:** i sammenhengen, som da vi prøver å sette forskjellige ord på, ange, valør, verdi og farge. Og dette vi snakker om akkurat nå, det mener jeg er det viktigste aspektet i ordet dåm. Det viktigste, også kommer da i tillegg dette vi har sagt om minimalisme og mikrotonalitet som også er et uttrykk innenfor dette med ange og farge og...

**I:** og hvis man er god på alt det der da, så har man en...en god formidling av budskapet da, kan man si det sånn? At hvis man har høy grad av dåm, så vil det hjelpe på å ha et tydelig budskap?

**H:** ja, det vil nok helt klart være at dåmen er absolutt en del av budskapet...

**I:** vesentlig for budskapet?

**H:** ja, i hvert fall i en del, i mange tilfeller så kan det være vesentlig, ikke nødvendigvis i alle tilfeller, at kanskje, men helt sikkert i en del tilfeller så vil det være vesentlig, men det er klart hvis...det er en slått eller komposisjon som...der budskapet er; her er det kraft og makt og dramatisk. Det er det klare budskapet, det er pangpang altså, da er kanskje ikke den dåmen så, helt avgjørende. Men derimot, det er nok mer i forhold til mer...det kommer nok sterkere inn i forhold til mer lyriske uttrykk, i mer lyriske...slåtter med et lyrisk budskap, der er dåmen mer essensiell og viktigere.

**I:** lyrisk budskap, kan det trekkes i sammenheng med lydarslått og stev og salmetoner og sånt...



**H:** ja, det sier seg selv det, ja...men likevel kan det være lyriske innslag eller sjikt i en i og for seg dramatisk slått. Det er noe av det som gjør at en del av disse slåttene er så interessante som de er og som gjøre at mange utenlandske musikkjennere og forskere fatter interesse for dette her, for det at det er en type musikk som de ikke har hørt, ligner på noe annet som de har hørt før, det er helt unikt, det er ikke noe som er i nærheten av det. Men som han sa en dansk forsker som forsket på disse rammeslåttene og på gorrlaus bass, jeg vet ikke om eg har den her, den avhandlingen hans. Det eneste som måtte være at kunne være noe, som kunne på en eller annen måte minne det minste om det, det var arabisk Makam musikk. Og Makam, det er altså...arabisk, og det var et moment som jeg støtter med i noen grad på da jeg gikk til Aserbadjan eller i den retning. Den musikken som er der den heter Mugam, og det er...altså asiatisk musikk og arabisk, det er en del i slekt og, likedan som indisk Raga. Så det er Raga, Makam og Mogam. Og det var som det eneste han dansken kunne i det hele peke på at kunne være i nærheten av den norske hardingfelemusikken.

**I:** men disse rammeslåttene...

**H:** jeg leter etter denne boka ser, det er det som gjør at jeg virrer rundt her...

**I:** de tre rammeslåttene, hva er bakgrunnen for dem? For det er tre rammeslåtter som er etter disse brødrene, Faremobrødrene? Hvorfor heter de rammeslått?

**H:** Ja det er et gammelnordisk ord for sterk, som det gamle nordiske ordet Ramr, det er et ord for sterk, og derfor så...så satte han dansken navnet "den sterke slått" som navn på sin avhandling, som er en avhandling på mange hundre sider....

**I:** hva het han dansken?

**H:** han heter morten Levy

**I:** jeg tror jeg har vært borti den  
(leter)

**H:** men...det er i alle fall et gammelnordisk ord, og han bruker da den norske betydningen, eller oversettelsen som er den sterke slått. Og ordet ram er jo ikke så ulikt, så ukjent, ikke sant. Så at...at det er jo sånn det er, at...at det er ikke et ukjent ord. Men det sier seg selv at de slåttene ble regnet som effektfulle og sterke, og hadde stor effekt på omgivelsene. Og det gir seg da til kjenne i en formaldersaga som heter Boses saga som omtaler rammeslag over til en salgs transedans, Så der har han det begrepet, rammeslag i den Boses saga. Og det, her i dalen så har det vært ubrutt levende tradisjon det ordet. Om...spellemannen som "kom på rammeslått" som en tilstand, en transelignende tilstand. Men slått...Så er det da mer usikkert om....om dette med rammeslått, eller det var rammeslåtter etter Faremoan, men noen av dem var på gorrlaus bass der bassen var stemt ned i F. Også var det da Skjoldmøyslaget, det ble også regnet som rammeslått. Også var det også mener jeg Reisara(?) som er på oppstemt bass, også var det disse tre gorrlasuse rammeslåttene. Nå er det kanskje usikkert om...i hvilken grad de har eksistert som en syklus hele tiden. Kanskje har de vært, ja eller....vi presenterer de i alle fall som en syklus på tre eller fire egentlig. Det er ikke så helt sikkert om, hvor langt tilbake den tradisjonen går i og for seg, men de har i alle fall blitt spilt på samme stemming og spilt i samme (renni?) i og med at fela er stemt på den måten og der ikke er flere slåtter enn bare en firefem, firefem slåtter kanskje, så har de blitt spilt samtidig og har dannet en slags syklus da etter hvert. Og det var da den som har blitt regnet som den viktigste av dem, så det var den som matchet den i Aserbajdsjan, og som var i grunnen det fantastiske med den...tildragelsen at...at det var nettopp den som matchet av alt i verden av det han spilte. Hvorfor var det ikke noe annet av det jeg spilte som matchet det han spilte. Og det...etter min mening så bare

styrker det den...den hypotesen om at vår folkemusikk kan ha sin opprinnelse en eller annen plass nære eller fjerne Østen for den slags skyld.

**I:** eller kanskje den har sitt opphav i Norge...? At det er motsatt...

**H:** ja, det er ikke så voldsomt trolig av den enkle grunn at...at musikkulturen ble så mye senere utviklet her i Norden enn i Østen. Det har..så...det er lite trolig at det går den veien vil jeg nå si. G jeg har en hel utlegging om dette som var i et radioprogram som jeg, jeg vet ikke om du har hørt...

**I:** jeg har ikke hørt radioprogrammet, men jeg har lest om det du har fortalt til nå.

**H:** ja hvor kan du ha lest det, det står ikke så mange plasser, kanskje i et eller annet intervju?

**I:** ja, jeg tror nok det var det. Et intervju etter at du hadde vært i Aserbajdsjan.

**H:** men jeg har laget et radioprogram i lag med Leif Solberg, det var jeg som på en måte laga hele programmet og la inn i munnen hans det han...det som var relevant for han å si...fordi det var jeg som hadde oversikt over emnet. Så...vi lagde et program på en hel time, som bare tar for seg Nordafjells -slåtten i forskjellige utgivinger og variasjoner sånn som han har blitt spilt her i landet de siste 50-60år kanskje, 70 år kanskje...opptak fra 30-tallet og frem til i dag. Som viser da hvor forskjellig den slåtten opptrer i så forskjellige forkledninger og varianter, i fra forskjellige utøvere i løpet av da 60-70 år, og så sammenholder det med den fra Aserbajdsjan og også St.Magnus -hymne fra Orknøyene, som han Morten Levy mener at Nordafjells er sterkt i slekt med. Og alt dette var da samlet i en times program, så lytteren kan da gjøre seg egne refleksjoner i hvilken grad han synes at dette er...er...høres...hm...rimelig eller...rimelig interessant ut for å si det sånn. Og resonnementet må gå ut på at hvis det er så store variasjoner i det norske stoffet med en tidsramme på en 60-70år, så er det fantastisk at det er et eksempel i fra Aserbajdsjan som ligner såpass mye, vi kan si en tidsramme på et til totusen år. Som det må ha tatt...eller, altså hvis opprinnelsen var en musikanter, kunne den, måtte enten spille eller synge...så en slags stamme der..kanskje for et eller totusen år siden, så har det vedvart den...den strofen der har vedvart og lever og eksisterer der, og samtidig vandret hertil og eksisterer her da. Det er hypotesen og...og...tankeeksperimentet, og...det er i det aspektet at fasinasjonen ligger. Så da...jeg må, da...har mått...innom folkemusikkarkivet her så får du da et eksemplar av det programmet, for det har de der og kopierer opp for dem som er interessert.

**I:** Ja nei, jeg har mer enn nok stoff å ta for meg jeg skal jeg fortelle deg, etter alt det du har fortalt meg i dag...Så det blir vanskelig å vite akkurat hva jeg skal, eller jeg må jo prøve å få med mest mulig...

**H:** skal ikke vi ta kveld nå?

**I:** jo.

## 6.2 Intervju 2

(utført 07.februar 2011)

### 6.2.1 Intervjuguide

#### 1. BIOGRAFI

- 1.1 Gjør rede for mer av konkrete faser i livet som skolegang etter 16års -alderen.
- 1.2 Hvilke 6 felestillere bruker du på hardingfela?
- 1.3 Hva består ditt repertoar av?
- 1.4 Hvordan ble du kjent med Jonas Fjeld?

#### 2. NORDAFJELLS

- 2.1 Av hvem og når lærte du å spille Nordafjells?
- 2.2 Kan du fortelle meg bakgrunnen for reisen til Aserbajdsjan og om teorien din rundt Nordafjells historie?
- 2.3 Hvorfor tror du Nordafjells har fått en så markant plass i Setesdalsrepertoaret?
- 2.4 Hva tenker du om Nordafjells og transefenomenet slik vi leser om det i Morten Levys teori og i *Gamalt or Setesdal*?
- 2.5 Hva er det som gjør at man kommer inn i en transe?
- 2.6 Tello/Nor: hvordan jobbet dere frem denne kombinasjons -låten sammen?

#### 3. ESTETIKK

- 3.1 Kan du fortelle litt mer om dine tanker rundt hengivelsens evne og hva det betyr i hardingfelespillet ditt?
- 3.2 I sammenheng med at du mener man ikke skal endre på noe i en slått med mindre man kan tilføre "noe bedre": hva og hvem definerer hva som er "bedre" musikk, måles dette ut fra tradisjonen eller ut fra personlig smak?

#### 4. SLINKOMBAS

- 4.1 Hva inspirerte dere til å starte opp Slinkombas og var det noe dere ønsket å oppnå med gruppen?
- 4.2 Kan du fortelle hvordan dere arbeidet med musikken i Slinkombas?
- 4.3 Dere fikk spellemannspris for plata deres. Hva syntes du selv var nyskapende med Slinkombas?
- 4.4 Hva var tradisjonelt?

### 6.2.2 Transkripsjon

-

#### Opptak nr.2:

(Bjørngum utdyper Bjarne Herrefoss sin spillestil og hva han egentlig mente med "temmelig vilt til tider", videre hvordan Herrefoss var et forbilde)

**H:** (...)uortodoks...Altså hvis det er en ortodoks tolking...så er det...eller det fins et anna ord for...ei tolking som er mainstream eller ortodoks.

**I:** jeg vet hva uortodoks betyr, men jeg vet ikke hva det betyr settingen hardingfelespill.

**H:** nei...de er nå ikke umulig å spille....eh...motsatt buestrøk....det er ikke umulig. Men, en autorisert, noe som er ortodoks, du vet hva det ordet betyr ikke sant. Og noe som er autorisert, det er...noe av det samme og...det var som en motsetning til det som er "vilt" eller "uortodoks", eller "uautorisert"...Det fins sikkert mange flotte ord på det her, men...han har ikke lært dette her av noen...på en...han har ikke gått i spellemannslære hos en dreven og habil spillemann, så derfor så kunne strøkkombinasjonen hans Bjarne være, at han gjorde "aparte". "Aparte", altså uvanlige. Så at..og det kan på en måte få den konsekvensen at de som prøve rå lære slåttene helt nøyaktig som han spilte det...så går nå det an, men det kan resultere i at musikken får et litt pussig uttrykk, fordi at han nærmest må være den personen i det øyeblikket for at de strøkene skal fungere. Så at det er ikke nødvendigvis så tilrådelig for en yngling, mer eller mindre urøyrd spellemann å sette seg ned å lære etter Bjarnes spel. (...)

Jo, så vet du han sa en gang at...jeg spurte han en gang: ja, da du spilte den gangen i Porsgrund, sa jeg, på den kappleiken og...det liksom bare steg og steg og steg, og jeg tenkte at musikken steg gjennom taket og videre opp igjennom. Jeg tenkte, "nå klarer han ikke er, nå kommer han til å kollapse", men det bare steg og steg. "Hvordan klarer du det?" sa jeg. "Jo", sa han. "Først så knekte jeg publikum og etterpå så spilte jeg til Gud".(...)

Opptak nr.3:

**"I sammenheng med hva du mener man ikke skal endre på, med mindre man kan tilføre noe bedre. Hva og hvem definerer hva som er bedre. Målet dette ut fra tradisjonen eller ut fra personlig smak?"**

**H:** det er et sett med regler, men å snakke om smak bringer spørsmålet ned på et profant plan, hvor kunst og analyse av kunst ikke hører hjemme.

**I:** ok...

**H:** var det ok? Du vet hva profant i forhold til kirkelig eller, det motsatte av profant...det er altså...kirkelig, ikke sant? Men taler om kirkebygg og om profan bygning. Ja, jeg kommer ikke på det ordet (ringte senere på tlf og hadde funnet ordet som var: sakral). Så at det...er å bruke spørsmålet....ned på et lavmål å snakke om smak mener jeg...Det hører hjemme på et høyere plan, hvor kunst og analyse av kunst hører hjemme på et høyere plan. Man må diskutere det på et høyere plan, og der kan ikke "smak" befinne seg. For smak har alle, absolutt alle har smak, men det er ikke alle som kunstfaglig er meningsberettiget til å ha en smak om en type kunst som de ikke har noen slags mulighet for å uttale seg om i det hele tatt, men alle har smak om absolutt alt som regel.

**I:** ja...men hva hvis det er to som begge har en solid bakgrunn innenfor samme fag og som har to forskjellige meninger da?

**H:** da må de begrunne dem gjennom så gode ord og uttrykk, evt. Musikk eksempeler eller musikk eksempeler eller hva det måtte være, for å begrunne hvorfor at de mener at den versjonen er bedre enn den. Og det mener jeg at jeg kan gjøre på, jeg kan si hvorfor Hank Williams er helt outstanding i countrymusikken. Jeg kan si hvorfor det og hvorfor Dolly Parton er det, og hvorfor Bjarne Herrefoss er det. Jeg kan uttrykke det langt på vei med ord og jeg kan også demonstrere det med sang eller med spilleeksempel, og også med å bruke musikk fra deres egne utgivelser. Sååå...det er for lett vint å bare si "jaaa, sånn syns han" og da er det som Knut Buen sa det, det er ikke landskappleiken, det er landslotteriet. For det bare går på smak og behag, og det er ikke så enkelt etter mitt skjønn...med kunst, at det bare er smak og behag....

(...)

nei, det er jo ikke bare en sannhet, men det kommer ned på det banale plan hvis man bruker ord som "smak" i den type utlegginger og forklaringer som vi snakker om her.(...)Jeg mener smak ikke er en målestokk i det hele, smak er bare en følelse det, det er likedan som en sans, som å smake søtt eller surt og heller føle på kroppen. Det er sanseinntrykk, det er ikke en utlegging, det er ikke noe med å lage et bilde av realiteten i....

(...)

Men, så vet jeg ikke om vi kom inn på det sist, men det der at det...at det faktisk er et sett med regler, retningsgivende regler som i stor grad er med å, og de reglene er forskjellig fra forskjellige plasser og i forskjellige musikkformen, men de reglene er der. Og de bruker v da som grunnlag for å lage et musikk som har de spesifikasjoner. Og den spesifikasjonen det er at det er i tradisjonen, en musikkstil som referer seg til en plass til et biografisk område eller et område eller en tidsepoke, eller begge deler. Eller refererer seg til kjente stilskapere i musikken. Eller alle de delene som jeg sa...Og hvis man da holder seg til de sett av regler og lykkes med det, så kan man komme veldig langt, og få til kvalitets musikkuttrykk. Men så kan man oppleve da noen utøvere som...for eksempel Bjarne Herrefoss, han...det var flere av de reglene som han av og til brøt, ganske grunnleggende regler som han brøt. Men det var likevel...så kom uttrykket nesten opp på et sublimt nivå, sublimt, det betyr opphøyd og himmelsk nærmest. Og da er det det fenomenet trer i kraft, at hvis kunstuttrykket komme på et så høyt et, så sublimt et kunstnerisk uttrykk...så setter det alle konvensjoner og alle regler ut av kraft. Da lever det uttrykket bare i sin egen kraft, som den opphøyde stjerne som i øyeblikket oppsto. **I:** jaha....men kan det da...den tilstanden som musikken da kommer inn i, kan ikke det da være med...for ettertiden og senere musikere som vil lære, være med på å endre på reglene? For de vil jo se opp til den her... til han Bjarne Herrefoss og den gangen han spilte sånn og sånn....og prøve å etterape det - fordi han blir en norm og et forbilde. Så vil det i ettertiden være med å endre disse reglene eller?

**H:** det hender...ja, eller det kan hende at...kanskje så har jeg lyktes i noen grad med det selv...med å legge meg etter Jørgen Kjønssdøl med sin spillestil. Han var også helt klart i den samme kategorien. Og jeg prøver i for eksempel slåtten som heter "Førnesbruren" som jeg skal gi ut nå i sommer og som jeg sitter å mikser akkurat nå. Den slåtten mener jeg at jeg bruker hans, legger meg så nære hans uttrykk og den teknikken han bruker, at jeg...ganske, bortimot tangerer det der altså. Må jeg si...det er ikke akkurat, man vil jo gjerne at andre sa det...

(...)

Og der er det spesielt en plass der han kommer på en fingerkombinasjon som egentlig er feil, men som i sammenhengen må være der ellers mister resten av slåtten fotfeste og...og sammenheng. Og noen sier: "men der spiller du feil", så sier jeg "jaaa, for det første så spille Kjølstau sånn, og prøv du å spille den slåtten uten å gjøre det". Og det har jeg bu på en annen som har prøvd, så kom han tilbake et år etterpå og sa: "nei, du har rett i det, den må spilles sånn, for ellers så mister slåtten fotfestet"....Så det kan hende det, men som regel...det er jo en kjent sak at det er vanskelig å gjøre om igjen musikalske underverk og...og man må jo prøve, men vi har dette fenomen innenfor all type kunst...(...) Og at du hvis du kommer opp på et nivå, så gjelder plutselig ikke de normale konvensjonene.

**I:** hvorfor skal man holde seg så strengt til regelsettet da?

**H:** Det er fordi at det er ikke alle som er Edvard Munch, eller Bjarne Herrefoss...eller Da Vinci for å si det forsiktig.

**I:** så veien for å utvikle seg å bli en sublim utøver er å forholde seg til reglene? For å utvikle seg?

**H:** ja, da må man forholde seg til det på en proper måte...

**I:** som en del av læringsprosessen?

**H:** ja, det er...du vet, det kan ha veldig god samfunnsnytte, musikkutøving som ligger på et lavere plan enn det sublime. Så det trenger jo ikke være opphøyd og himmelsk for å kunne glede en masse...det har vi jo alle vært det meste av sitt liv, ingen er jo geniale, nesten ingen har vært det hele sitt liv...så det er viktig det...

#### Opptak nr.4:

-

#### **I: Kan du fortelle meg om bakgrunnen for reisa til Azerbajdsan og om teorien din rundt nordafjells sin historie?**

**H:** Altså det som Morten Levy skrev i "den sterke slått"...den leste jeg i 1974 da den kom ut, og der står den en pekepinn imot arabisk musikk, som heter "makam". Den bisetningen der den merka jeg meg ikke den gangen, så det var noe jeg så etter at jeg selv kom på det hakket der med om Østens musikk kunne være opphavet til det. Så jeg oppdaget det etterpå at Levy jammen hadde vært inne på noe av det samme. Og Eivind Groven og de tidligere forskerne har også pekt på, i den retning, særlig spesifikk i Georgia i Kaukasus. Og det har vist seg senere at det er syngemåter som er parallelle til den gorrlause tonaliteten som vi har i de slåttene. Og Groven fant også springar-rytmer der og det har jeg også selv observert. Ren telemarkspringarrytme i georgisk og armensk musikk tror jeg også, men...

(...)

Så det hadde seg sånn at jeg så en artikkel i aftenposten. Det var et intervju med Thor Heyerdahl og hans kollega Per Liljestrøm, de hadde samarbeidet som het "ingen grenser" som da aftenposten presenterte på høsten 2000. Og da...så jeg at det var et kart over øst-Europa som gikk fra Svartehavet og vestover, og da var det en pil på kartet som bukta seg ifra Svartehavet og opp imot Danmark også over sognet der og opp til Østegötland i Sverige. Og tanken med det var å vise høvdingen Odin sin vandring som Snorre skriver om i Heimskringla og som forskerne de siste 150år ikke har lagt så mye vekt på, men jeg har nå i senere tid lest at der er yngre forskere som kanskje har vært mer på det hakket som Thor Heyerdahl da senere ble så kritisert for. Dette var da begynnelsen på hans presentasjon over sin teori om at Odin var en høvding som på grunn av romernes fremferd og fremgang der nede i Kaukasus, at høvdingen ble trengt mot vest og etter en tid havnet opp som en storhøvding i Östergötland, i Sigtuna, og at han i sin levetid antagelig ble yrket som en stor høvding g til og med som en guddom. Det med guddom er ikke så ukjent...(..).

Men...det jeg da hadde lest tidligere var at det var sagn som Herrodots hadde skrevet ned omtrent 400år før Kristus, og de sagnene der de var om Amasonekulturene som fantes der nede i...og det var langt forut for Herrodots dager, han levde altså 400år f.Kr. Og dette var på den tid gamle sagn om hvordan de amasonene som var matriarkat og et kvinnesamfunn, hvordan de hadde da kjempet og etter hvert endte opp nord i Asovhavet som ligger nord for Svartehavet der de da møtte det Spytiske folkeslag som de da etter hvert blandet seg med og slo seg Sammen Med, og...de samme sagnene har vi da i setesdal med skjoldmmøyan. Som da på samme måte som Amasonene var armerte og red på hesteryggen og var kvinneforkjempere, og...nedkjempet her i Setesdalen

mannshelt som her HarAslak som de "mosa opp" (?) da de traff han der nede på Føysnesheia som det heter. Så...de samme trekk som da finns i Setesdal i levende fortellertradisjon og barr i Setesdal, de finner man da nede ved Svartehavet så langt tilbake som flere hundre år før Kristus. Også visste jeg da også at der nede i Sigtuna-området der var det Boses saga skriver seg fra, og den er en del av Fornaldersagaen, som ikke har vært seriøst lagt vekt på, men likevel så eksisterer den nedskrifta ifra islandsk oppteignelser. Og der forekommer da det begrepet "rammeslag". Og rammeslag, det ordet slag kommer sannsynligvis da fra det ordet å "slå på strengen" i stedet for å bruke bue som man regner med er en yngre oppfinnelse som har kommet fra Mongolia for...ca. på 1000-tallet. Men å slå på strengen, da ble det at man slo et slag, og dermed har man det ordet slag og slått og slaget i dag. Og rammeslag...(dette tror han kanskje at han har hentet fra "norsk musikkhistorie" av O.M. Sandvik og Skjeldrup fra 1921)...(...)men det med ordet "slag", det kan tyde på at musikken som er før den...eller i alle fall at det dreier seg om klimpre eller slaginstrument i motsetningen til strykeinstrument...(...)om Boses saga er sann eller ikke sann, det er nå en ting, men i alle fall forekommer det såpass langt tilbake som da sagaen ble skrevet, og som man regner med er på 1200-tallet og kanskje før det

(...)

Disse momentene, for å oppsummere: momentet med Amasonekulturen hos Herrodots, som man finner en parallell til i Setesdal med Skjoldmøyen, og det med rammeslått i Boses saga som foregikk der i Östgöterlandsområdet der da Odin endte opp, i forold til den teorien. De to momentene, da ringte det en klokke hos meg. Enten prøve å finne ut av, enten om sagnene etter Herrodots har vandret her opp, heller om de faktisk var kulturvandring av den slags matriarkat, altså skjoldmøya som rett og slett vandret opp gjennom området og som da, at den kulturen faktisk kom hittil, reelt, eller om det var bare sagn. Det var den, også var det da rammeslått, om det da i så fall, hvis det var noen vandring, for eksempel en høvding som f.eks. som etter hvert fikk navnet Bodan eller Odin, om han kunne hatt med seg musikere. Det står jo at han var best i det meste...og han også var diktermester og kvedemester. Så at Odin personlig eller gjennom hans følge eller noen etter han, whatever, at det kunne ha komme musikk ifra de områdene også til Östgötaland og opp i de nordiske områdene. Det var det scenarioet som jeg så for med da det ringte en bjelle.

Og så tok jeg kontakt med Heyerdahl og skrev en utlegning om dette og lurte på om han i tillegg til å være arkeologisk interessert også kunne ha interesse av den immaterielle kulturen sitt opphav og vandring. Og gjennom Normisjon så fikk jeg kontakt med en leder der som heter Bjørn Vegge, og han introduserte meg for Heyerdahl personlig som sa at om få dager ville han ha et foredrag i universitetets aula(Oslo), der han ville at jeg gjerne la fram tanker jeg hadde rundt dette her. Og det gjorde jeg da i oktober i 2000 og la frem det og sa at etter dette vil jeg reise til Kaukasus og prøve å finne noen rester av musikk eller sangstoff som kan minne om dette som vi har lest om, som var i, mer eller mindre, i gamledagene som jeg har sagt. Om det var noen rester å finne av noe jeg tenkte kunne komme derifra av musikkstoff eller sagnmateriale. Så reiste jeg da sammen med daværende samboer Marianne Berg, reiste da i november i 2000. Og fikk da kontakt med han som Normisjon lenge har samarbeidet med, som er en kjent kamanscha-spiller, som har vært på konsertreiser i store deler av verden og som heter Elshan Mansurov, og han var det da som etter kort tid. Jeg spilte for han noen stevtoner herfra på vanlig oppstemt bass. Og så stemte han basstrengen ned på gorrlaus og så spilte han da den Tellomelodien som jeg med en gang hørte var nært beslektet i hovedtema med nordafjellsslått, som da er det eldste musikkstoff som vi overhodet kan fremskaffe

ifølge *den stærke slått* av Morten Levy, som han trekker tilbake til førkirkelig musikk og førhistorisk musikk, og som han knytter inn til St.Magnus-hymnen som er den eldste polyfone korsats som eksisterer her i norden. Og dermed var oppdagelsen et faktum, og vi lagde da et konsertprogram der vi selvsagt brukte den slått og andre trad.melodier som vi knyttet til andre slåtter jeg har på gorrlaus bass uten at de har noen spesiell melodisk likhet.

**I:** så dere spilte en konsert sammen i Aserbajdsjan?

**H:** ja, i ambassaden ja.

**I:** og den låta på Free Field, er det tatt opp i Aserbajdsjan?

**H:** nei, den er tatt opp et tre-fire år senere på en konsert her i landet, for jeg fikk han her til lands.

**I: Da dere skulle planlegge den konserten og spilte sammen, hvordan jobbet dere med repertoaret?**

**H:** jo, det er rett og slett såpass enkelt som at jeg sa: "spill noe gammelt godt", og så hørte jeg på det og så prøvde jeg å kjenne etter hva jeg hadde lyst til å spille nå på samme stemming, og da dukket det som regel opp et eller annet fra det repertoaret som jeg har. Og da følte jeg for å spille den slått. Også sa jeg: "ja, hva kan du tenke deg å spille nå, hva føler du for?" Og så spilte han sitt, så det var en slags sammenfletting. Og det er faktisk, det funker som regel for på den måten så får programmet en slags indre harmoni, en rød tråd, i alle fall at det andre tar det forrige eller at det forrige tar det neste.

**I:** da dere skulle spille inn Tello/ Nor på Free Field, avtalte dere en form, hvordan gjorde dere det?

**H:** ja, du vet, det er så mange fusjonsprosjekt...(..)Her var det forholdet at hans tradisjonelle varianter og min tradisjonelle variant var til de grader så korresponderende, at vi gjorde det på den måten at han spilte sin variant og jeg spilte så min, også gjorde vi våre trad. varianter samtidig uten innpassing til hverandre.

**I:** og til slutt så fortsetter du å spille en figur mens han spiller melodien over det, og så spiller han en figur og du spiller melodien over det?

**H:** jo, det er innpasset i noen grad det altså, men rent melodisk har vi ikke innpasset noe. Så det kan være at vi går ut og inn av hverandres musikk i den siste delen som er for å si det sånn fusjonen i den grad det er det, men egentlig så er det ingen fusjon, det er bare en sammenslåing. Og det er forskjellen med så et helt konvensjonelt fusjonsprosjekt som er fundamentert på å finne felles uttrykk som man da former sammen.

**I: Følte du at du fikk en slags bekreftelse på din teori da du møtte Mansurov eller? Gikk du noe videre i forskningen din eller stoppet det der?**

**H:** det er et mye for sterkt ord å si bekreftelse, men det er ikke for sterkt å si bekreftelse på at det finnes noe som ligner. Det er det en bekreftelse på, det er sakens natur. Men det er jo ikke noe bevis, men jeg vil gå så langt å si at det kan indikere at den musikken som Mansurov spiller der og min musikk har et felles opphav. Uten at det er bevisbart.

**I:** Så etter dette avsluttet du, eller du gikk ikke noe videre med teorien din? Det var så langt du kom?

**H:** jeg prøvde å sette meg inn i det regelverk som gjelder for Mogam-musikken, og kom såpass langt som til å forstå at den er så kompleks i sin natur at den norske folkemusikken er som barnesanger i forhold i kompleksitet. Og...det aller meste av det jeg hørte Mansurov utførte av sin tradisjonsmusikk, det var av en karakter som var veldig fjernt fra vår folkemusikk. Men akkurat denne sangen Tello, som var egentlig....de fleste låtene som de har er det tekst til, de er sangbare. Det er ikke så mange, det er i alle



fall under hundre hovedMogam, også bruker de da Mogammusikken i forskjellige kategorier, det kan være for sorg, glede, kjærlighet, de ymse moduser som et menneske kan på en måte komme inn i. Og...til en viss grad så har man noe av dette i norsk folkemusikk også, men ikke i den grad eller kompleksitet i rytme g tonebruk som de har. Så jeg opplevde den musikken som mye større vanskelighetsgrad. Og i India hete det Raga, og i arabia Makam, og i Aserbajdsjan Mogam.(...)  
Men det er klart at musikken var ikke mer motstridende enn at slikt et konsertprogram mellom oss to fungerte godt.

#### Opptak nr.6:

**I: Hvorfor tror du Nordafjells har fått en så markant plass i Setesdalsrepertoaret?**

**H:** stemminga, ja, det er kombinasjonen av det dramatiske, det lyriske og det ekstatiske. Det er en ganske unik kombinasjon, bare de jeg kom på i farten nå. Ja, det er en fire-fem slike hovedmoment som kanskje andre slåtter innehar kanskje en eller to moment, men Nordafjells inneholder samtlige...

Det må jeg si, at jeg er en spillemann og til den profesjonen gjelder det å sette seg inn i bakgrunnen for musikken så langt det lar seg gjøre, men noen faghistoriker er jeg langt i fra. Derfor går jeg inn i denne spørsmålsstillingen.

#### Opptak nr.8:

**I: Hva tenker du om Nordafjells og transefenomenet? Hva er det, hvor kommer det fra?, er det noe guddommelig?**

**H:** nei altså, jeg er ikke personlig religiøs så jeg kan ikke tale om noe guddommelig i alle fall ikke. Så...Transe tilstanden det er en realitet, det er ikke en fiksjon eller bare en følelse. Å være i transe er reelt både for omgivelsene og for den det gjelder. Du bør spørre hva som utløser transe.

**I:** ok

**H:** så da tar jeg det først. Det som utløser transe, for det er sånn man må tenke (...)Det som utløser det må man regne med at er gjentakelsens kraft, kjempeviktig. Og da at det er en musikkarakter som har dette besettende...det må være et rytme og melodistoff som har den besettende effekten og at det da har tilstrekkelig lodder djupt. Appellerer også til dypere....dyptloddende, appellerer og taler til underbevisstheten, kanskje, kanskje det. At musikk er et språk, så man skal ikke underslå den effekten det har på underbevisstheten i tillegg til de bevisste uttrykk om vi oppfatter som takt og rytme og det der, så er det også et underbevisst element som kanskje han registrerer ut ifra en sum av de element som jeg nevnte. Gjentakelse og rytme og musikkarakter og dyptloddende uttrykk. Og alt dette her "var" da en besettelse.

**I:** men hva mener du med besettelse? Det er jo knyttet historisk til religion osv.

**H:** jeg taler om besettelse som et fenomen som er vel liksom gammelt som menneskeheten og som...er helt reelt som jeg sa, og som er registrerbart og som også i og for seg er en diagnose, en psykiatrisk diagnose, men i musikk sammenheng betyr det å være hekta kan en si.

**I:** Har jeg forstått deg rett når jeg sier at de elementene du nevnte som lyrikk, dramatik, repetisjon osv, spiller på knapper i underbevisstheten hos mennesket, som gjør at man kan komme inn i en form for sinnstilstand eller modus som kan kalles transe?

**H:** ja, og et annet ord for transe er besettelse. Og derfor, men...det er nokså naturlig at, ikke nødvendigvis det bare gjelder et musikkstykke, det kan være flere. Og vi har da den samme nevninga "rammeslått" i alle fall om Skjoldmøyslaget på same måte som Nordafjells, men det er helt forskjellige slåtter og helt forskjellig stemming. Og vi har

også kanskje flere slårter som jeg mener at har utløst den rammeslåttmodus eller den tstanden, en besettelse. De har til dels de samme elementene som Nordafjells, og i alle fall har historien tillagt den effekten, i alle fall Skjolmøyslaget, det e helt sikkert. Så...Du vet, det var jo her det kom i konflikt med kirka og de geistlige...(...)

**I: Spørsmålet var her: "Hva tenker du om at akkurat rammeslåttten er forbundet med fenomenet transe?"**

**H:** Og da tenker jeg at gjentakelsens kraft og musikkstoffets karakter er to moment, og dyptloddende musikalsk uttrykk. De tre momentene kan være med å utløse transe mener jeg. Og hengivelse, det er en form for besettelse, mener jeg også.

**I:** Du trakk i forrige intervju et likhetstegn mellom improvisasjon og transe

**H:** ja, det mener jeg fortsatt

**I: Og nå snakket du om hengivelsens evne og sa det var en form for besettelse. Kan du forklare meg forholdet mellom Hengivelsens evne, transe og improvisasjon?**

**H:** jo, sa tror jeg vi tar det i den rekkefølge at...det ble brukt et uttrykk i gamle dager at han var "bortgjeven" og det var mange ganger sagt i forbindelse med a han har solgt sjelen sin til djevelen mot å oppnå en slags åndelig styrke eller en ferdighet. Og...det var i grunne bare en salgs forvrenging på det som man på riksmål kan kalle hengivelsens evne, bortgjeven, jeg vet ikke om jeg finner et bedre uttrykk. Han har gitt seg hen, hengitt seg til et visst formål. Så der er det, å ha en evne til å gå inn i et kunstfelt eller åndsfelt i så stor grad at det betyr han da eliminerer en masse element, han stiller seg inn på frekvensen, eller på en slags radiostasjon der minst mulig støy er å høre. Man stiller seg inn på en stasjon der han får det så klart som mulig, da har han den optimale hengivelsens evne, oppnådd den, eller han er bortgjeven for å oppnå et formål. Og når man først er der, så er det, a ligger det mye letter til rettes for å utnytte tilstanden gjennom gjentakelse og gjennom de musikkelement som jeg nevnte tidligere. Gjennom de å komme in i en transe og tilstand som da etter min mening er en besettelse og det vil da...resultere i at improvisasjon da vil være en helt naturlig konsekvens av den tilstanden han er i og den...ja, han er dedikert til stoffet, en transesituasjon eller modus og det i sin tur gir et helt naturlig produkt som kan være en improvisasjonsprodukt som kommer som et resultat av dette her. En kan nesten sammenligne det med fysiske reaksjoner. Hvis det skjer en fysisk reaksjon mellom to stoff, at det kan oppstå, eller man kan finne en elementærpartikkel som...som de korrigerer for at det skal oppstå et glimt av et sannhetens øyeblikk for alle tings tilblivelse, som de prøver på der i fysikken. Altså, det er et stort apparat de har satt i gang for å få et glimt av et sannhetens øyeblikk. Og improvisasjon er egentlig et slags utstrakt sannhetens øyeblikk som da er et produkt av transe på grunn av at man er dedikert. Av å komme inn i transe fordi man er dedikert også et produkt av det er improvisasjon, et øyeblikk, et sannhetens øyeblikk, eller om man til og med kan skape større vidunder ut av det.

**I:** Og i den improvisasjonen vil det komme noe nytt?

**H:** ja, da kan det komme noe helt nytt

**I:** Innenfor den musikkpraksisen man er i?

**H:** ja, det e byggesteinene som man har...og som er i den belastende, habitus. Så det...men selvsagt så kan man mer bevisst improvisere på den måten at man mer i den retning prøving og feiling improviserer. Og dermed komme frem til nye komposisjoner og improvisasjoner på gammelt stoff og nye improvisasjoner, altså kanskje på grunnlag av prøving og feiling. I hodet eller på instrumentet. Eller at det kan være et sannhetens øyeblikk som bare, at det åpenbarer seg et helt større verk. Men dette er...det er jo ikke

enkelt for meg å si noe sikkert...jeg som ikke har den evne i det hele tatt, men det er sånn som jeg kan tenke meg at forholder seg.

**I:** Ut ifra det du sier nå, kan man snakke om grad av improvisasjon drag av hengivelse? At det handler om i hvor stor grad man kan sette sitt sinn i den modusen, i den konsentrasjonen der all støy som forstyrrer. Grad av nyskapning og grad av hengivelse er avhengig av din evne til å sile vekk støy, og at det ekstatiske øyeblikk, sannhetens øyeblikk kan oppstå som et resultat av en sinnsmodus som man setter seg inn i?

**H:** ja, absolutt. Ja, den...

-

#### Opptak nr.12:

**I: Hva inspirerte dere til å starte opp Slinkombas og var det noe dere ønsket å oppnå med gruppen?**

**H:** det oppsto flere band rundt omkring her i kulturområdet for å si det sånn, i Irland og Sverige og...Fairport Convention. Jeg var ikke noe...jeg hadde ikke hørt disse, men det var noe Knut Buen og Egeland og flere her i landet begynte med mer eller mindre samtidig, med å gjøre sånne små arrangement, Knut Buen...(..) Pionerene i ialle fall vokal folkemusikk var Agnes Buen Garnås, Gro Dagne Groven Myhren. Og de kom som viktige element av de kulbber i oslo som het klubb7 som startet på begynnelsen av 70-tallet. Og...dette var også sammenfallende med EF-kampen, altså Norge inn i EEC sm det het til å begynne med, senere het det EF, og nå EU. Og...det var da, mye av dette med tilbake til naturen og landsbygda, det vokste frem en folkemusikktradisjon....strømninger i likheter med USA hvor blant annet Bob Dylan, Jo Bayes og Pete Seeger sto for, de bygde på det som var eldre stoff i de statene. Så bakteppet var egentlig at de fleste plasser var det folkemusikk, og at det bare var å ta tak i det man hadde, på hjemplassen lå det grunnlag til den type musikkutøving.

Men...vi hadde ikke noe idol, det var ikke noe idol i Fairport Convention eller Dubliners eller noe sånt, flere grupper vømmøl spelemannslag, men vi hadde ikke noe idol som vi prøvde å etterligne. Vi syntes jo det var bra det Knut Buen og Agnes og Hanne Kjersti hadde gjort. De hadde gitt ut en plate som kom et par år før vår, jeg tror plata het Telemarkssvingom...(..)

Og...ideen var å finne musikkstoff som egnet seg for samspill og arrangering på den måten som vi så som den aktuelle, og som i dag helt klart vil være en veldig forsiktig arrangering. Vi la noen stemmer og instrumentkombinasjoner som ikke var så mye brukt, men bare med tradisjonelle instrument. Men vi har en ledetråd som var viktig og som har vært med å være en trendsetter, veiledende, vi brukte den tonaliteten som lå i det originale stoffet så langt som vi overhodet klarte. Dette med dâm og drag, vi la de intervallene i tråd med vår lokale spillestil og tonalitet....

**I: hvordan gjorde dere det med samspillet, avtalte dere tonaliteten?**

**H:** ja, vi måtte bli enig om hvordan vi ville utøve tonaliteten. Det var ikke selvfølgelig, av og til måtte vi drøfte det og bli enige om hvordan vi ville gjøre det og hva vi mente var i tråd med den gamle tonefølelsen. Det er helt klart.

(..)

**H:** vi brukte mye av stoffet etter Knut Johnson Heddi som han nedskrevet i "Liv og leikar", og som Torleiv hadde fått tak i, kopi av. Der er slåttestev, båsullar, salmer og enkle oppskrifter av gamle slåtter, som Tellef Kvifte kunne lett spille for oss på fløyta ut fra notene, notene var som et skjelett uten kjøtt...

### **I: hva ønsket dere å oppnå?**

**H:** det var...jeg nevnte jo EF-kampen, i 72 var den første avstemminga, og i kjølvannet av den var det da et mål for mange å uttrykke seg om det, dette så vi som et mål, at her kunne vi også fremskaffe lokal musikken som på en måte var del av en slags selvberging på det musikalske...så at vi kunne slippe å spille denne amerikanske poppen og rocken, det lå i kortet at man måtte distansere seg fra alt det der. Det var ikke akseptert å dyrke dette parallellt, langt mindre blande det, det var helt tabu. Både i Slinkombas og i andre konstellasjoner på den tida la vi vekt på tonefølelsen som gjorde folkemusikken til noe helt forskjellige fra ette med den poppen og den rocken og countryen som florerte. Så vi gjorde dette til et helt eget uttrykk som man måtte lete lenge etter for å finne i andre land, vi kunne ane noe i den amerikanske folksong som jeg nevnte, og i enkelte midteuropeiske land, england, skotland, irland, sjetland og orkenøyene. I alle fall så...sverige hadde en sterk tradisjon også, men det med dåmen, tonefølelsen ... det var et mål og hadde stor mening med å trekke det opp og frem i lyset og poengtere at her er folkemusikk fra flere kanter som kan tas frem og aktualiseres. Så vi tok frem noe i fra Sirdal, Tovdal, heri Agder og Telemarks -regionen. Og da Hildur Øygarden kom inn tok vi i bruk det aktuelle kildematerialet som hun hadde fra Sogn. (...)

Der var vi blant pionerene...med tonaliteten. For vi mente uttrykket i slåttemusikken var på vei ut på feil vei, som ble på 50-60-tallet fordi enkelte utøvere mente at slåttene måtte spilles mer rent eller temperert for å få det mest mulig klart og iørefallende. Flere store spellemenn hadde det som tort ideal, Bakkerud var en av de som dro det veldig langt. Så...Sigbjørn Osa var også veldig på det hakket, og det mente jeg var en blindgate, folkemusikk Norge har kvittet seg med den type tankegang nå tror jeg, i alle fall når det gjelder gamle slåtter.

### **I: Hva var nyskapende med Slinkombas?**

**H:** Den type ensemble var ikke vanlig, det var gjort før og det fantes nedskrevne fortellinger om at det hadde forekommet før, men som ensemble ...Slinkombas var et band i den perioden, det tror jeg var nyskapende. (...) Hilmar Aleksandersen hadde jo et band med Rysstad, P.A.Rysstads og Hilmar Aleksandersens kvartett, var et band mer i retning i gammeldans som ikke hadde noe tradisjon på seg fra litt trekkspill solomusikk, så...

Det er et fenomen det at hver gang det kommer en ny plate og det viser seg at det begynte alt i denne tid, så er det nyskapene for hver plate som kommer, så spør vi hva som egentlig er så nytt med dette? Så kommer man frem til at egentlig er det ikke så mye nytt, men det nye var at selve konstellasjonen var at det nå var et folkrockband....det var et band....(kommer ikke på det...på 70-tallet). Det var mer folkrock den gang...

Nei så, det var dette med å harmonisere. Det var et band, vi brukte harmonisering med vokal, to vokalister og tre instrumentalister og hadde arrangement på vokalstoff sammen med instrument, det var det nye. Om man kan si at det viktigste var dette med tonaliteten, det var det som var det nye, og det hadde egentlig de meste av de store tatt avstand fra. Osa og Bakkerud, Osa holdt kurs der han instruerte bort den type gamle element. Hvis den tankegangen hadde kjørt ut hadde den gamle tonaliteten vært ute av bruk. De mente det var en måte å arbeide for folkemusikken på i dagens samfunn...(...) Heldigvis så viste det seg ikke å være nødvendig, og det var vi tidlig på å forstå og vise vei i en litt annen retning.

### **I: hva var tradisjonelt?**

**H:** det måtte være å bruke stoff som var tradisjonsstoff, kun tradisjonsstoff.(...) Mener melodimaterialet på nykomposisjoner ofte er for tynt i dag.

**I: hvem gjorde hva og hvordan bygde dere opp musikken?**

**H:** Tellef er notekyndig og han kunne lage stemmer, vi hadde forskjellige slags kvaliteter, vi hadde den slags rang i bandet, at det ikke var noen hovedsolist, egaliter linje. Jeg spilte melodien, Kvifte lagde 2.stemmer...

Ja, jeg tror "Min kvedarlund" kan ses som en fortsettelse. Det var ikke så mye revolusjonerende der heller, men instrumentasjonen var ikke så tradisjonell, Tellef spilte saksofon, Ale Møller på bazuki. Det er så små steg, enten opp eller ned eller. Det var ikke noe revolusjonerende det heller...(..)Noen endringer bare, ikke noe revolusjonerende. Men her var musikken bygd opp rundt Kirstens vokal.

**I: Ser du Slinkombas prosjektet som en del av folkemusikkens liv? Som en del av de endringene den går gjennom historien, gjennom mennesker som berører den?**

**H:** nei, tvert imot altså...jo, jeg mener at det som virkelig er det som kommer til å være i et mer evighetsperspektiv så er det de som til nå har vært de eldste formene, og de kommer fortsatt til å bestå som det grunnleggende. Så vil da hver tidsperiode ha sitt uttrykk som i tid passer det aktuelle behovet. Nå har jeg gått over til å tilpasse med tidsperioden 1990-tallet til nå, tilpasse meg til en del amerikansk folk og rocketradisjon. Det er en måte å tilpasse seg den tid en lever i, og aktualisere seg. Den type prosjekt har vært en del av folkemusikken så lenge tilbake som vi har historie...(..) Og det er publikum so vil ha det, og da stiller artistene opp for å få gjøre seg aktuelle, på samme måte som vi gjør nå inn imot rock og jazz. Og som det var Slinkombas i den tid, det var dette med Folkerevival...Så, men i utgangspunktet spørsmålet ditt, det kan jeg svare på, dette er trender som ikke har så lang levetid, det vil alltid komme nye behov, men så er det grunnelementet av de eldste element som har holdt seg i mange hundre år, de vil alltid være der og danne grunnfjellet som er det viktigste og bestående. (...)

Her til lands er det et så stort og omfattende materiale av folkemusikk...(..)Det er så omfattende at det setter den musikkulturen i en helt egen...klasse eller, i kraft av store mengder og sin musikalske musikalitet, og det er grunnen til, etter min mening, at det kommer til å holde seg i kraft av sin egen verdi. Med mindre det blir myrdet av helt utrolige krefter, kanskje kan det være det kommersielle spøkelset som dreper det...(..)

-

6.3 Nordafjells (spilt av Hallvard T.Björgum på låta "Tello/Nor", *Free Field* 2003).

The image shows a handwritten musical score for the piece "Nordafjells". At the top, there is a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of notes connected by a dashed line, indicating a melodic contour. Below this, the score consists of 11 staves, each with a circled number from 1 to 11. The first staff is marked with a circled "1" and a time signature of "(2:03)". The second and third staves are both marked with "A A". The fourth staff is marked with "A". The fifth staff is marked with "A A". The sixth staff is marked with "A B". The seventh staff is marked with a circled "7" and a time signature of "(2:30)", and is labeled "BC". The eighth staff is marked with "BD". The ninth staff is marked with "BD". The tenth staff is marked with "C C". The eleventh staff is marked with "D D". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, all written in black ink on white paper.

(2:53)

Handwritten musical score for seven staves, numbered 12 to 18. The score includes treble clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The notation features various note values, rests, and dynamic markings such as 'DC', 'CC', and 'AA'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nordafjells

(2:03) ①

TST

(2:19) ⑤



6.4 Tello (spilt av Elshan Mansurov på låta "Tello/Nor", Free Field 2003).

\ = glissando

The musical score consists of 12 staves, numbered 1 through 12. The notation is handwritten and includes various performance instructions and markings:

- Staff 1: Starts with a circled '1' and the instruction 'rubato'. It features a melodic line with slurs and 'trmn' markings, and a bass line with chords.
- Staff 2: Starts with a circled '2' and the instruction '(bordun)'. It contains a melodic line with 'trmn' markings.
- Staff 3: Starts with a circled '3' and contains a melodic line with 'trmn' markings.
- Staff 4: Starts with a circled '4' and the instruction '(uten bordun)'. It contains a melodic line with 'trmn' markings.
- Staff 5: Starts with a circled '5' and the instruction '(bordun)'. It contains a melodic line.
- Staff 6: Starts with a circled '6' and contains a melodic line.
- Staff 7: Starts with a circled '7' and contains a melodic line.
- Staff 8: Starts with a circled '8' and contains a melodic line.
- Staff 9: Starts with a circled '9' and contains a melodic line.
- Staff 10: Starts with a circled '10' and contains a melodic line.
- Staff 11: Starts with a circled '11' and contains a melodic line with a 'trmn' marking.
- Staff 12: Starts with a circled '12' and contains a melodic line.

Handwritten musical score for guitar, consisting of 14 staves numbered 13 to 24. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

- Staff 13: C (Guitar) (uten bordun)
- Staff 14: C (Guitar) trm trm trm
- Staff 15: C (Guitar)
- Staff 16: C (Guitar) (bordun)
- Staff 17: B (Bass)
- Staff 18: B (Bass) trm trm
- Staff 19: B (Bass)
- Staff 20: B (Bass)
- Staff 21: A (Acoustic) > trm
- Staff 22: A (Acoustic)
- Staff 23: A (Acoustic)
- Staff 24: A (Acoustic)

25 B *trmn*

26 B *trmn* *trmn*

27

28 *trmn* \* *trmn* ^  
(uten bordun)

\* KLINGENDE VARIGHET x GLISS. VARIGHET

# Tello

(0:24) ⑤

FOT

Handwritten musical notation for measure 5. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass line consists of three dotted quarter notes: G2, A2, Bb2.

⑥

FOT

Handwritten musical notation for measure 6. The melody consists of eighth notes: E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3. The bass line consists of six dotted quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3.

⑦

FOT

Handwritten musical notation for measure 7. The melody consists of eighth notes: C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The bass line consists of six dotted quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3.

⑧

FOT

Handwritten musical notation for measure 8. The melody consists of eighth notes: Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2. The bass line consists of seven dotted quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3.

⑨

FOT

Handwritten musical notation for measure 9. The melody consists of eighth notes: A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2. The bass line consists of six dotted quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3.